Grapheion

MEZINÁRODNÍ REVUE O SOUČASNÉ GRAFICE, UMĚNÍ KNIHY, TISKU A PAPÍRU | 26. ROČNÍK | 2022

Tereza Lochmannová, *Blízká setkání třetího druhu*,
2020, kolorovaný dřevěný reliéf, 50 × 19,5 cm

OBSAH

(4)
Tereza Lochmannová – laureátka Ceny Vladimíra Boudníka
(Ondřej Michálek)

(7)
Procesy mizení a zákonitosti paměti
Serigrafie Jana Měřičky 2012–2022
(Eva Bendová)

(12)
Krajináři mezi námi / Grafika ve standardech a kategoriích umění
(Barbora Kundračíková)

(17)
Výmluvný smysl nenápadnosti
(Ondřej Michálek)

(19)
Mezinárodní ateliér grafiky Nadace CIEC v Betanzos
(Anne Heyvaertová)

(21)
Tisky a otisky 2
(Barbora Kundračíková)

(28)
Walter Jule – rozhovor s umělcem
(Ondřej Michálek)

(32)
Grafika ako živé médium na VŠVU v Bratislave
(Andrea Pézman)

(38)
Milý pane profesore
(Josef Mištera)

(40)
Antonio Seguí (1934–2022)
(Pavel Štěpánek)

(42)
Grafika roku 2021
(Kateřina Hanzlíková)

(48)
Kronika
(Lenka Kahuda Klokočová)

→)

Milé čtenářky, milí čtenáři,
letošní Grapheion pokračuje ve své snaze informovat vás o tom, co se událo nebo děje v grafice, nejen na poli individuální tvorby vybraných umělců, ale také na uměleckých školách. Připomene některé zajímavé výstavy, které už proběhly, i pár dalších, které se uskuteční v roce 2023. Nabídne obecnou úvahu o smyslu nejen grafiky, ale i peripetiích umělecké tvorby obecně a představí jeden otevřený ateliér.

Na obálce, podobně jako v minulém čísle, je dílo laureáta, respektive laureátky Ceny Vladimíra Boudníka z roku 2022 Terezy Lochmannové s názvem Blízká setkání třetího druhu. Jde o autorku, která absolvovala Vysokou školu uměleckoprůmyslovou v Praze a magisterský program na École Supérieure des Beaux-Arts v Paříži. V její práci najdeme odpovědi na otázku, proč je grafika atraktivní médium i pro mladé tvůrce, i to, jaké podoby může ve výrazně osobním pojetí nalézt.

Jana Měřičku představí kurátorka jeho výstavy v pražské Galerii Jilská 14 …vyhasla ohně kouř… Eva Bendová. Grafickou tvorbu Jana Měřičky vždy charakterizovalo konceptuální východisko, nikoliv ovšem ve smyslu vyprázdnění a zbavení se všeho materiálního nebo estetického, nýbrž díky snaze nalézt smysl v záznamu dějů, a tak zpětně poukázat na mechanismy, v nichž figurujeme jako objekty i subjekty.

Krajina je věčný zdroj inspirace a trvalá promítací stěna naší imaginace. A to je také důvod, proč přidáváme k nekonečnému počtu prací, které ji velebí, znázorňují, nebo jen lakonicky konstatují její proměny či úpadek, další a další díla. Barbora Kundračíková se ve svém článku Krajináři mezi námi / Grafika ve standardech a kategoriích umění vrací k autorkám, které představila v minulém vydání Grapheionu, a přidává další tvůrce zabývající se tímto tématem, na pozadí fungování uměleckého školství v České republice.

Jeden z pohledů do ciziny představí tvorbu Anne Heyvaertové, umělkyně narozené v USA, s francouzským občanstvím, žijící ve španělské Galicii. Její působení bylo po léta spojeno s grafickým ateliérem Centrum pro současnou grafiku provozovaným Nadací CIEC v Betanzos. Jde o první mimoškolní ateliér, který ve Španělsku začal pořádat kurzy grafiky pro umělce i další zájemce. Příspěvek představí nejen její vlastní tvorbu inspirovanou zdánlivou všedností věcí, jež nás obklopují, ale i tento ateliér, jenž má bohatý mezinárodní program a všechny atributy uznávané instituce.

Další pohled do ciziny přináší cestovní zpráva Barbory Kundračíkové o výstavě Tisky a otisky 2, kterou uspořádalo Mezinárodní centrum pro grafiku ve slovinské Lublani, a jejíž poroty byla autorka článku. Její příspěvek představuje práci a názory dvou dalších porotců této akce Maria Čaušiće a Miloše Djordjeviće.

O emeritním profesorovi z kanadského Edmontonu Walterovi Juleovi byla v předchozích číslech Grapheionu už několikrát zmínka. Ta první byla v anketě o smyslu a budoucnosti volné grafiky na uměleckých školách, druhá ho potom uvedla jako kurátora mezinárodní výstavy Light Matter, přehlídky, která mapovala využívání fotografických postupů v grafické tvorbě, a jeho třetí příspěvek se týkal Mezinárodního trienále grafiky v Macau, v jehož porotě zasedl. A protože žádný z těchto příspěvků ho nepředstavil jako umělce, požádal jsem ho o rozhovor a možnost uvést také jeho tvorbu.

Rádi bychom v Grapheionu představili i významné umělecké školy, v jejichž nabídce zaujímá grafika důležité místo jako aktuální a živé médium. Andrea Pézman z Vysoké školy výtvarných umení v Bratislavě nám v tomto záměru vyšla vstříc a ve svém článku nás seznámí s pojetím práce na Katedře grafiky a jiných médií, s pestrým výběrem ateliérů a programů, včetně zacílení na experiment a osobní rozvoj studenta.

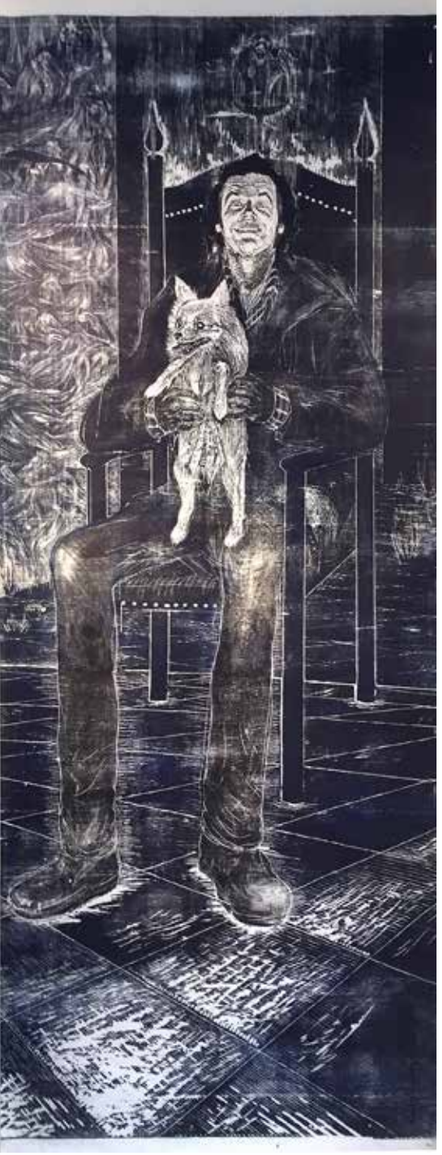
Ani tentokrát nemůže v Grapheionu chybět vzpomínka na ty, kdo se přestěhovali do uměleckého či grafického nebe. Josef Mištera, zakladatel Fakulty umění a designu při Západočeské univerzitě v Plzni, zavzpomíná na svého laskavého profesora Jiřího Šalamouna (1935–2022) jako jeho někdejší první asistent na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze. Dále pak hispanolog Pavel Štěpánek věnuje vzpomínku argentinskému umělci usazenému v Paříži Antoniovi Seguí (1934–2022). Těsně před uzávěrkou přišla zpráva o úmrtí Eduarda Ovčáčka (1933–2022), univerzálního tvůrce a experimentátora, signatáře Charty 77, spoluzakladatele Fakulty umění Ostravské univerzity a mimo jiné i mého někdejšího profesora. Jeho tvorbu si připomeneme v příštím čísle.

I v roce 2022 proběhla výstava Grafika roku představující aktuální grafickou tvorbu autorů z České republiky, kterou tentokrát hostila výstavní síň Karolina Univerzity Karlovy v Praze. Zprávu o ní a o výsledku soutěží v mnoha kategoriích přináší Kateřina Hanzlíková, ředitelka tohoto projektu pořádaného Nadací Hollar pod záštitou primátora hlavního města Prahy.

Kronika, kterou opět připravila Lenka Kahuda Klokočková, zmiňuje tuzemské a významné zahraniční přehlídky nejen grafického umění a poprvé představuje ve větší míře některé z akcí, jež proběhly v Galerii Hollar v Praze, výstavní síni Sdružení českých umělců-grafiků.

Věřím, že revue Grapheion má i tentokrát co nabídnout a že pestrý výběr témat a tvůrčích počinů čtenáře zaujme a možná i potěší.

Ondřej Michálek



TEREZA LOCHMANNOVÁ LAUREÁTKA CENY VLADIMÍRA BOUDNÍKA

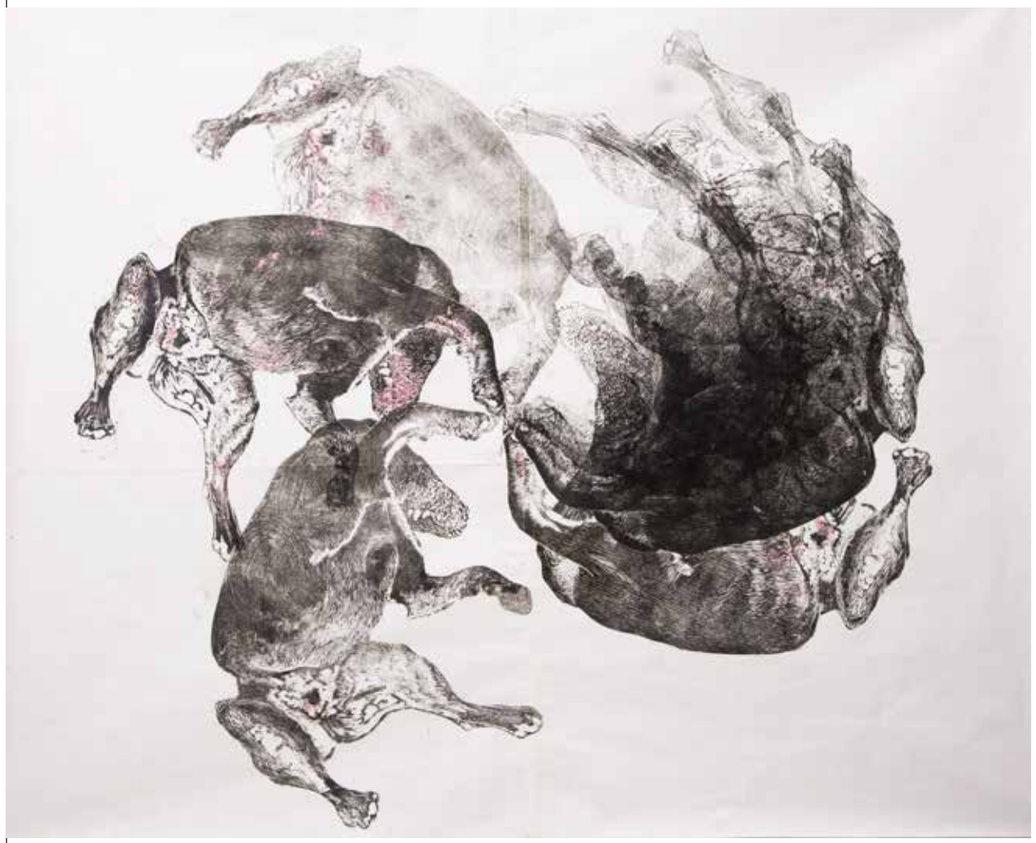
ONDŘEJ MICHÁLEK

27. laureátka Ceny Vladimíra Boudníka Tereza Lochmannová (1990), ceny, kterou uděluje porota Nadace Hollar za tvůrčí přínos v oblasti grafické tvorby a přesvědčivý a výrazný soubor grafických děl objevného výrazu a formy, je českou umělkyní, která v současné době žije a působí ve Francii. Studovala nejprve na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze, kde absolvovala bakalářské studium, k magisterskému studiu pak přešla na pařížskou École Nationale Supérieure des Beaux-Arts.

Jak laureátka sama uvádí v rozhovoru s Viktorem Karlíkem pro Revolver revue, důvodem pro změnu školy byla její ne příliš šťastná volba oboru studia – ilustrace, k níž, jak později zjistila, ji nic nepoutalo. Především to však byl její silný vztah k francouzské kultuře a jazyku, jenž jí připravil životní osud nikoli nepodobný těm českým umělcům, kteří se v minulém či předminulém století rozhodli z různých důvodů přesídlit do Paříže a hledat své štěstí tam. Ve zmíněném rozhovoru dodává, že v Paříži našla vše, co hledala: svobodu, možnost experimentovat i podporu.

Pole jejího zájmu a inspiračních zdrojů bylo od počátku velmi široké a zahrnovalo témata týkající se člověka, zvířat (cyklus *Canicula*) i rostlin (cyklus *Fleurs d´artifice*), nikoli ve formální ikonografické nabídce, nýbrž v prožívání příběhu těchto aktérů a vcítění se do jejich strategie přežití. Obdivuje jejich vzdor vůči nepříznivým okolnostem, které jejich život provázejí. Člověk je v jejích dílech představen především jako objekt i subjekt svých existenciálních tenzí, k nimž patří také tělesné potřeby (*La Pisseuse*). Důkladné výtvarné školení, kterého se Tereze dostalo, autorka doplňuje či koriguje svým zájmem o art brut, o archetypy, o vše, co vzniká z původního impulsu, snahy a chtění, co nemělo po ruce návod, jak k výsledku dospět.

Nedílnou součástí charakteru děl je autorčino uvažování v technice tisku, jež je v tomto případě osvobozena od povinnosti obraz multiplikovat, techniky, která se stala v autorčině osobním



↖) Tereza Lochmannová, *Jack 2*, 2016, dřevořez a linoryt, 250 × 97 cm

↑) Tereza Lochmannová, *Canicula*, 2018, linoryt na japonském papíře, 111 × 136,5 cm

←) Tereza Lochmannová, *Kukuřičné klasy (Vojáci)*, 2021, kolorovaný reliéf, 111 × 136,5 cm

→) Tereza Lochmannová, *Mlčení koní*, 2022, pohled do výstavy v Centru současného umění v Bouvet-Ladubay v Saumuru ve Francii

↑) Tereza Lochmannová,
Svatá hora, 2020, dřevořez a monotyp,
200 × 197 cm, Galerie Kaleidoskope, Paříž

←) Tereza Lochmannová,
Židle – člověk, 2021, barevný reliéf
na židli TON, 108 × 50 × 46 cm

pojetí nejen formálním atributem prací, nýbrž i nositelem významů.
Princip obtisku se ve výtvarném umění (mimo umění grafické, které ho má v popisu práce) objevil už mnohokrát v minulosti. Vybaví se nám obtisky struktur v obrazech Maxe Ernsta (1891–1976), ostatně i jeho cyklus frotáží *Histoire naturelle* (1926) je svým způsobem souborem kombinovaných otisků struktur. Totéž lze říct o Robertu Rauschenbergovi (1925–2008) a jeho serigrafických intervencích do malby (silksreening paintings) nebo o *Antropometriích* Yvese Kleina. Pojetí uplatnění otisku či obtisku je však u Terezy Lochmannové poněkud jiné. Jde o setkání grafického a malířského projevu v jejich protikladech, formálních i myšlenkových. Z výsledku odečítáme napětí, kdy v tomto hybridním propojení nedokážeme určit, kdo je tím „vetřelcem“ na cizím poli; zda obtisk pracně vyryté matrice, marnotratně otisknuté jen jednou a uplatněné ve volně zpracované malířské ploše, nebo naopak jím jsou barevné skvrny, které lehkostí svého vzniku působí vedle důkladné práce v materiálu málem „podezřele“.

Někdy zakoušíme pocit, že je těch přetisků možná až moc, jakoby autorka nevěděla, kdy přestat, a která intervence je tou poslední. Jenže Tereza Lochmannová primárně nehledá harmonii, ale cestu pro svůj výraz a své sdělení.
A v tom divokém vršení přetisků nebo přímých zásahů tak můžeme zahlédnout i metaforu času. S jeho poněkud prekérní jistotou dalších a dalších sekund.

Témata a ikonografie, jak už bylo řečeno, se proměňují podle jednotlivých cyklů a jejich společným rysem je realismus, který na sebe často bere podobu naléhavé zprávy nebo víceznačného otazníku. Dokážeme nalézt překvapivé množství shodných rysů se „starou dobrou novou figurací“, ale Terezin realismus je zaujatý, nespokojuje se s odkazem k pouhé existenci vystupujících figur ani nepracuje s jejich tvarovou stylizací. Je metodou, jak diváka přimět k přemýšlení, třeba i o tom, proč zatím cestu k jejím dílům nenalezl. Autorka mu vychází na půl cesty vstříc tím, že současně s pracemi na papíře vystavuje tiskové dřevěné matrice jako svébytné artefakty. Nedělá to ale z didaktických důvodů, nýbrž ve snaze sklenout významový oblouk spojující různorodá tvůrčí východiska. Sama autorka o svých matricích říká, že: „ mají duši a hlásí se o to. Chtějí do světa!“.

Její práce už oslovila mnoho teoretiků a kurátorů, kteří ve svých interpretacích popsali onu zvláštní souhru obsahových a formálních rovin. Dovolím si z těchto textů uvést několik myšlenek. Cécila Chol zmiňuje „dětství, které se nikdy nepřestane vracet do naší bytosti“ a charakterizuje Tereziny práce jako „smyslová eldoráda“. Julie Ackermann píše o „znepokojivých mentálních obrazech“, „inspiraci psychoanalýzou“ nebo „okamžicích ztráty nevinnosti“. Ludmilla Barand charakterizuje vystupující postavy jako „rozpolcené mezi něhu a burlesku, lidství a bestialitu, mezi výsměch a upřímnost“. Estelle Francès uvádí, že díla Terezy Lochmannové jsou „násilná a současně poetická“.

K matricím a obtiskům doplňovaným koláží a malířskými zásahy přidejme ještě působivou sérii trojrozměrných objektů, kterými jsou židle značky TON pokryté rytinami připomínajícími jakési jejich „tetování“ (Fauna, Flóra, Člověk). Jinou realizací, kterou najdeme na jejích webových stránkách (www.terezalochmann.com), je zpracování jemného reliéfu tělesných otisků na dubové desce staré 700 let, která kdysi sloužila jako lavice starých farmářů na výměnku (objednávka do sbírek Frédérika a Isabelly Pfefferových).

Tereza přiznává, kdo byl či je jejím vzorem a reflektuje také rozdílnou praxi na uměleckých školách v České republice a ve Francii. Určující pro ni bylo setkání s Janem Vičarem (shodou okolností předchozím laureátem Ceny V. B.) s nímž sice sdílí obdobnou strategii spojování tisku a matrice ve výstavním prostoru, její díla jsou nicméně syrovější, s širším (a proto možná riskantnějším) myšlenkovým záběrem, který zahrnuje i literární podněty a po formální stránce improvizaci a kombinaci „neortodoxních“ a tradičních vyjadřovacích prostředků.

Ve Francii oceňuje otevřenost a rozmanitost jak umění, tak uměleckého školství. Oproti situaci v České republice, kde je pedagog nejvyšší autoritou, důsledků jejíhož působení se absolventi pak často obtížně zbavují, ve Francii student „nemá kopírovat své profesory, ale učit se myslet samostatně a přijít na to, co je *jeho*“.

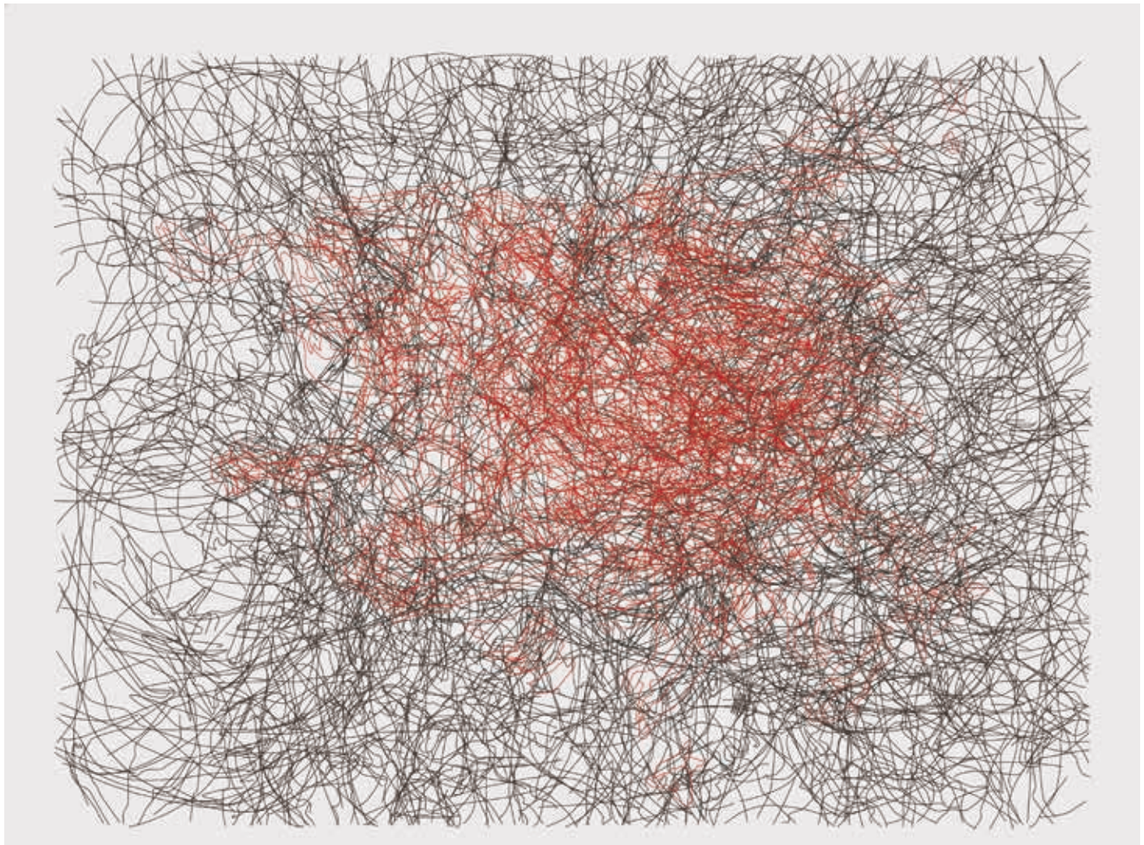
Ve Francii se tedy Tereza Lochmannová „našla“ a našla i své publikum. K názorům zmíněných teoretiků, kteří tuší v jejím díle „ikonografickou archeologii vzpomínek a snů“ (J. Ackermann) nebo zmiňují zkoumání „tenké hranice oddělující lidskost a živočišnost“ (L. Barrand), přidávám svůj pohled: Tereza Lochmannová je *enfant terrible* grafické tvorby a zaslouží obdiv.

PROCESY MIZENÍ A ZÁKONITOSTI PAMĚTI, SERIGRAFIE JANA MĚŘIČKY 2012–2022

EVA BENDOVÁ

Jan Měřička patří na české umělecké scéně k setrvalým grafikům. Jeho výtvarná práce by se bez soutisku a otisku neobešla. Je tvůrcem velkoformátové serigrafie, umělcem, který otisk posouvá na rovinu monumentálního současného umění.

Ani ne tak technika jako obsahové vyjádření, lépe řečeno obojí ve vzájemném sepětí, je to, co dává stálé napětí jeho tvorbě a význam v uměleckém prostředí. Podíváme-li se na jeho dílo z posledních deseti let trochu s odstupem může konstatovat několik faktů, na něž zaměříme náš text. Text není bilanční, jakkoliv by k tomu například poslední výstava Neklid davu (Unease of the Crowd) v Liberecké galerii Lázně v roce 2019 s doprovodnou publikací vybízela. Co je totiž na grafice Jana Měřičky klíčové, je vztah k námětu a následně obrazu jako k věčnému procesu, neukončenému ději. Jeho trvalý zájem tkví v zachycení neviditelných procesů přírodních i sociálních světů – davového chování, sociálně zaměřeného pohybu, destruktivních cyklických jevů přírody. Děje ale nevypráví figurální ilustrací, obrazovými políčky jako komiks nebo strukturální formou otisku. Takto by se z výsledného obrazu vytratil časový rozměr, samotná komplexní situace, kterou autor sleduje – situace, v jejím rozmanitém procesu vznikání, zanikání, setrvání a mizení.



↑) Jan Měřička, *Porcování berana*, 2009, sítotisk, 100 × 120 cm

↗) Jan Měřička, *Moře*, 2018, sítotisk, 140 × 240 cm

↑) Jan Měřička, *Kostry ryb, které jsme snědli za jeden rok*, 2014, sítotisk, 150 × 280 cm

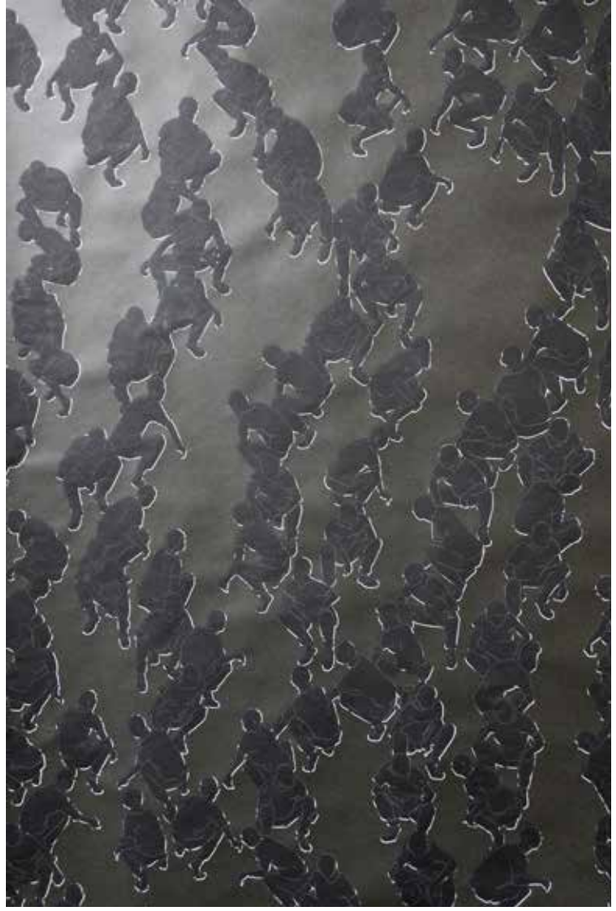
→) Jan Měřička, *Pokus o typologii smrku ztepilého*, 2020, sítotisk, 250 × 90 cm

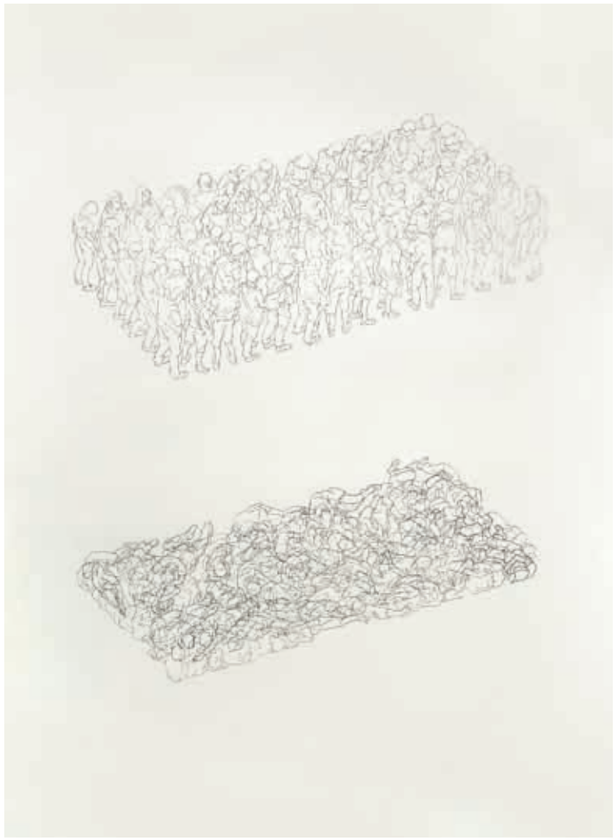
Ještě v roce 2012, když příbuzenstvo při oslavě porcovalo berana, sledoval událost metodickým konceptuálním způsobem – přes trajektorie jednotlivých účastníků akce (včetně berana). Trajektorie, kresebné linky pak na sítě pomocí soutisků vytváří obraz vizuálně komplikované struktury pohybu *Porcování berana*. Výsledkem této práce ne nepodobné časosběrnému dokumentu, byly dvě série sítotisků, s různým počtem vrstev. Bez možnosti soutisku by výsledná „procesuálnost obrazu" nebyla možná. Obraz – soutisk trajektorií se jeví nezúčastněnému diváku na hranici abstrakce. Koncept zde jednoznačně dominuje nad mimetickým zobrazováním. Obraz je v souladu s podstatou procesu, ale ve výsledku dochází k nečitelnosti situace.

Proto autor obrací svou pozornost na plošný znak. A to je druhý fakt, který můžeme konstatovat jako typický pro tvorbu grafika Jana Měřičky – střídání konceptuální roviny vzniku díla za použití metody časosběrného dokumentu se zachycováním procesů znakovým způsobem. Autor postupuje od lineárních „siločar" k plošnému znaku, způsobu, který ale nikdy není mimetický, nápodobivý. A vždy hraje roli kresba. Tyto roviny obrazové formy autor stále logicky střídá a proměňuje. Výsledný obraz, je vždy soutiskem mnoha matric, které znamenají buď samotnou strukturu nebo časovou rovinu situace, s níž autor pracuje. Příkladem takové proměny mohou být *Kostry ryb, které jsme snědli za jeden rok*, z roku 2013. Jedná se o sítotiskové fotogramy skutečných koster ryb, které doma během roku snědli. Byly tištěny postupně i na jemný japan, takže vznikla i jakási procesuální kniha.

Znakem se stala i figura jeho sítotiskového cyklu *Kvóta* (2017) zaměřeného na vizuální nelogičnosti situace kolem migrace. Reportážní fotografie, masový zával vizuálních informací, s nimiž je naše společnost konfrontována, poskytuje Janu Měřičkovi cenné inspirace. Obrazová reportáž vytržena z kontextu nebo bez textového titulku může vést k nesmyslnému nebo mylnému čtení obrazů, absurditám, k mnoha interpretacím zachycovaného chování. *Kvóta* je označením série sítotisků vycházejících z novinových fotografií nebo zpráv o reálných situacích během uprchlické krize. „Nejde tu o doslovné překreslení fotografií, ale opět o snahu vytvořit kresebný diagram situace. Kresba nemá úběžníky, a proto mají všechny postavy stejnou velikost, jak to známe z počítačových her." Píše autor v komentáři svých grafik v monografii (Jan Měřička, Praha: Kant 2019).

V duchu vlastních zákonitostí formálních i obsahových protikladů, a tím



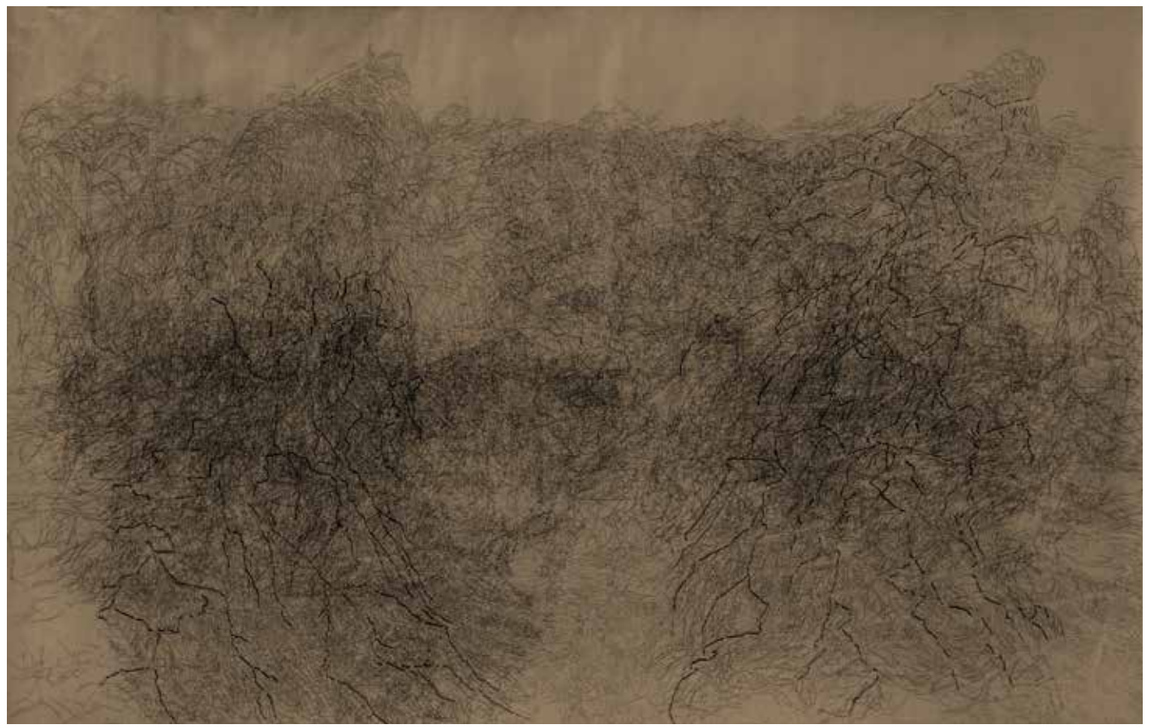


←) Jan Měřička, *Slované dřepící v teplákových soupravách*, 2021, sítotisk, 140 × 240 cm

neustálého uchovávání plynulosti tvorby, obrací svou pozornost od lidí opět k přírodním procesům. Nemůže být symboličtější entity pro zpodobnění „věčného plynutí“ než moře. *Moře* formované „souvrstvím“ vln navazuje na tvorbu Jana Měřičky z předchozích let, kdy jej zajímaly povodně. V roce 2018 se k zachycení situace plynoucí a proměnné masy vody opět vrací. Tentokrát jej zajímá struktura vln. Ta ve specifickém lineárním režimu „konstruuje“ moře až ve výsledném soutisku. „Jednotlivé kresby překrývám přes sebe, měním dosah vln a používám rozdílné kresebné styly. Kresba má navodit lineární iluzi prostoru, ale právě až na základě jednotlivých vrstvení“, citujme opět autora.

Způsoby vrstvení kreslených struktur, které v soutisku navodí iluzi tvarů ve zvláštní situaci proměny je logikou i jeho poslední série. Souboru zaměřeném na procesy chřadnutí, zanikání a umírání smrků. (grafiky *Smrky, Lesy, Ohně*, 2021-2022). Smrky jako námět mají v českém výtvarném umění svou zakořeněnou tradici od dob romantismu. Připomeňme Julia Mařáka a jeho cyklus *Z lesních charakterů*. Motivace ani podoby lesních charakterů v případě Jana Měřičky ale nemají romantické kořeny. Jeho východiskem je systematické, důkladné sledování vnitřních struktur tvarů a procesů, jejich zákonitostí, které se lidskému oku mohou jevit jako nesmyslné a nelogické. Rozpor mezi logikou struktury, která se ve skutečném světě proměňuje, až se časem zcela vytrácí, a tajemstvím této struktury v obraze - „zahalení“ nebo zastření jejího „čtení“ je klíč k pochopení autorových serigrafií.

V zatím posledním souboru s názvem *Squatting Slavs in Tracksuits* (Slované dřepící v teplákových soupravách), autor koncepčně pracuje s fixací děje, setrváním. V této grafice mu jde zpochybnění ritualizovaného lidského chování, které je vyprázdněné nebo manipulované. Opět se zde z figury stává znak, díky němuž Jan Měřička dokáže vystavět soutiskem obraz na první pohled o nesmyslném pohybu – fixovaný model situace. Můžeme předpokládat, že i nadále vzniknou další takové modely situací, obrazy o procesech proměny a zanikání mimo tradiční charak-



tery entropie, obrazy v síti lineárních trajektorií nebo plošného znaku. Jana Měřičku zajímají procesy – tušené a neviditelné se svými důsledky řádu i chaosu. Našel adekvátní způsob zobrazení procesuálnosti – proměnné situace, která vzniká soutiskem obrazových plánů, jenž je metaforou paměti, procesu lidského mozku.

↑) Jan Měřička, *Hromady větví I.*, 2022, sítotisk, 140 × 240 cm

←) Jan Měřička, *Kontejner*, 2016, sítotisk, 150 × 90 cm

↑) Jan Měřička, *Hromady větví II.*, sítotisk

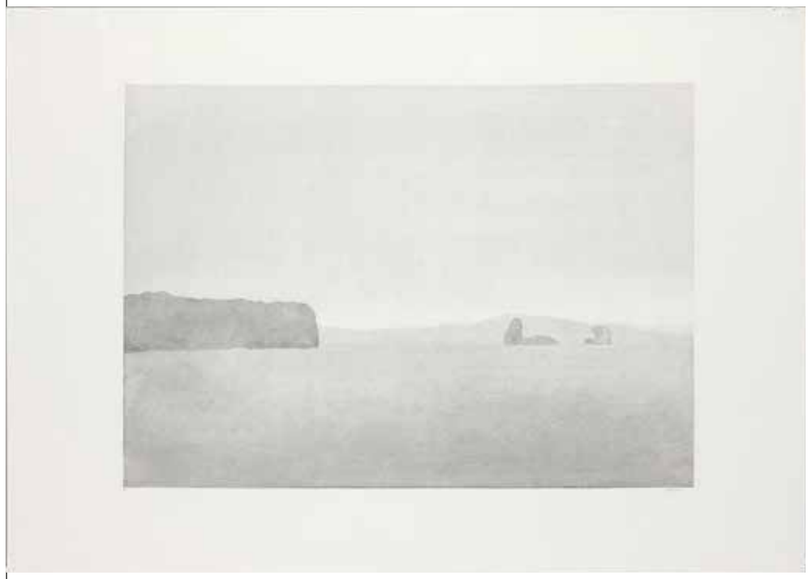
KRAJINÁŘI MEZI NÁMI/ GRAFIKA

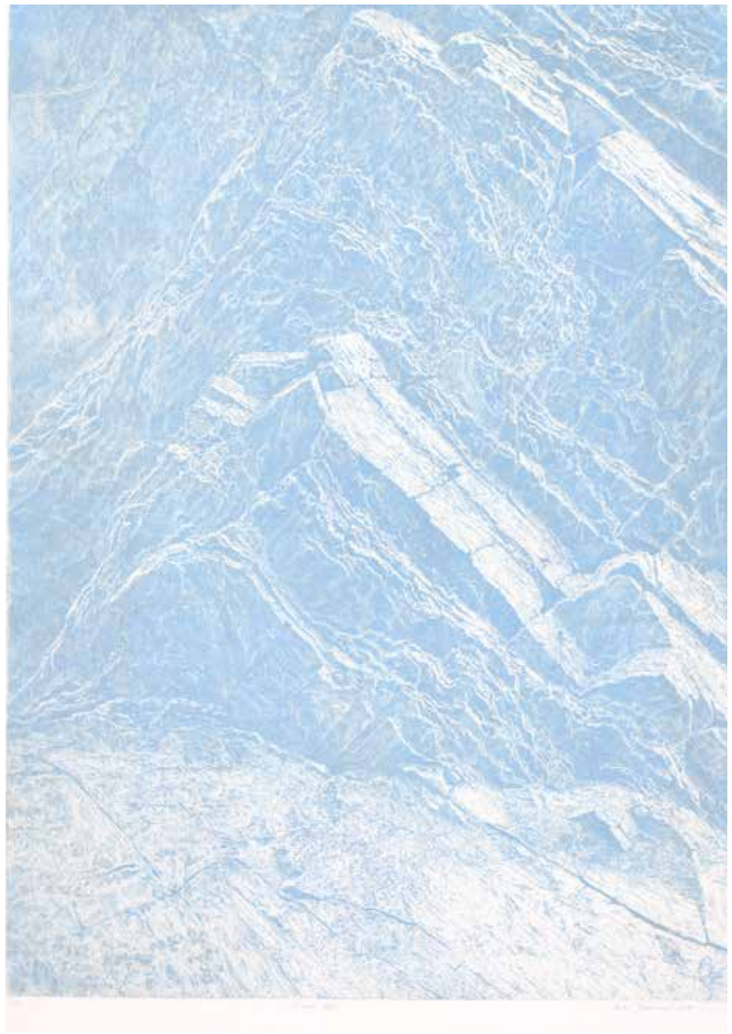
BARBORA KUNDRAČÍKOVÁ

Už před časem jsem na stránkách Grapheionu psala o třech českých grafičkách-krajinářkách, Lence Falušiové, Aleně Vršanské a Evě Vápenkové.[1] Téma se tím ale ani náhodou nevyčerpalo – naopak, získalo na významu.

V letošním roce se navíc Lenka a Eva, dnes už plně etablované autorky českého světa umění, setkaly na společné výstavě v galerii Unie výtvarných umělců Olomoucka. A představily se zde v atypické dvojpozici – na straně jedné jako výjimečné tvůrčí osobnosti sdílející společný zájem, na té druhé jako absolventky jednoho z ateliérů Akademie výtvarných umění v Praze, a to sice toho, vedeného Jiřím Lindovským.[2] Obojí aspekt zaslouží pozornost, a já přitom využiji příležitosti a zkusím spektrum alespoň mírně rozšířit.

Dělám to zřejmě spíše z vlastní potřeby, pro lepší orientaci se však pokusím načrtnout jakousi mapu. Lenka Falušiová patří do stejné generace, jako Adam Kašpar nebo Ondřej Minář, oba výluční malíři krajináři vyšlí ze školy Martina Mainera. V ateliéru se sešla nejen s Alenou Vršanskou, ale třeba také Miroslavou Klesalovou nebo Antonínem Sondejem. Eva Vápenková v Lindovského ateliéru grafiky působila jen o něco málo dříve, a těsně tak střídala například Jana Moravce, dnes profesora na jihlavské Střední umělecké škole grafické. Lindovského dlouholetým asistentem byl Dalibor Smutný,



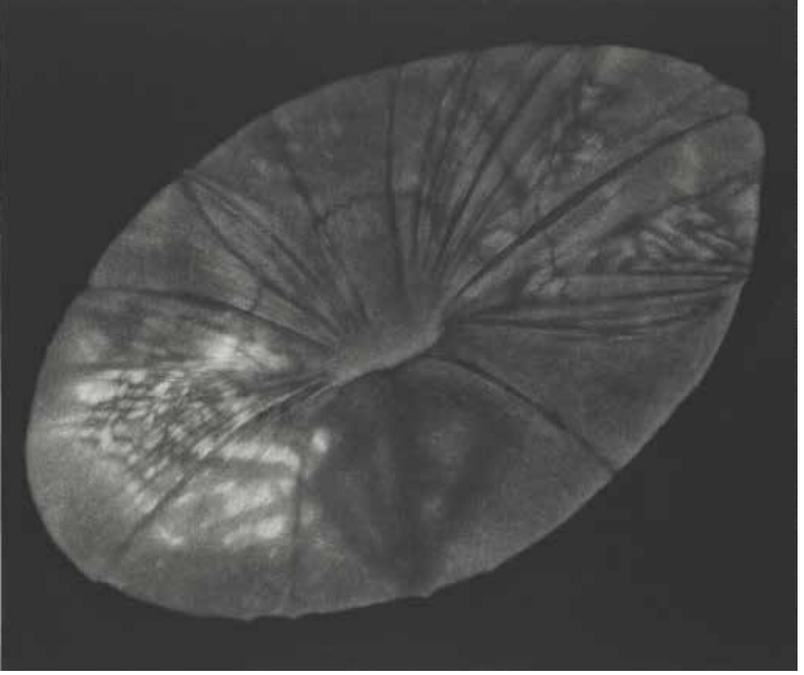


který následně vedení ateliéru převzal. A jedním z jeho posledních studentů – Smutný na svou pozici v letošním roce rezignoval – zde byl Pavel Kytner, který přišel z Jihlavy se školením právě Moravcovým. Nutno přitom připomenout, že základy ateliéru položil svého času Ladislav Čepelák, jehož osobě věnovala Vápenková malou monografii. Okolo této poměrně pevně provázané skupiny autorů, k nimž by bylo možné připojit řadu dalších, jako třeba Petra Fialu, se paralelně utváří, formuje a přeskupuje okruh, jehož pevné body lze hledat mezi absolventy školy Zdeňka Berana – toho samého ateliéru, který později převzal Martin Mainer. Z nich vybírám především Zdeňka Daňka a Jana Uldrycha. Jinou tradici pak představuje Veronika Holcová, která pro změnu vyšla z legendární školy Bedřicha Dlouhého. A jistou spojitost je snad možné vidět také v postupech Jakuba Nepraše, který prošel školením Aleše Veselého, Veroniky Bromové a Michala Bielického, jakkoli už jde spíše o reflexi, respektive „výsledek pozorování“ krajiny dystopické, budoucí, nástroji tomu odpovídajícími. Mimo rámec AVU se pak samozřejmě pohybují autoři další – a krajina v původním slova smyslu i jako specifický ekosystém se tak paradoxně připomíná stále více a více, s postupující ekologickou krizí jako by jiné téma místy ani nebylo. Její reflexe je však přece jenom v mnohém jiná, často sociálně či politicky podmíněná, angažovaná nebo angažující, mediálně nestabilní, v tomto smyslu experimentální, a to směrem k sobě sama i vůči publiku. Přístup uvedených, z nichž bych se v tuto chvíli chtěla obracet především k Moravcovi a Kytnerovi, proto považuji za atypický, atypicky soustředěný na médium i materiál – v prvém případě technologicky precizní a tematicky dlouhodobě cílený, v tom druhém, což je nakonec součástí jeho přitažlivosti, prozatím ještě ne tak docela učesaný a hledající.

↖) Eva Vápenková, *Signal to Noise*, 2017, lept, papír, 500 x 890 mm

↖) Eva Vapenkova, *Inanitas*, 2014, akvatinta papír, 400 x 600 mm

↙) Lenka Falusiová, *V tichu skal*, 2019, barevný lept 65 x 46 cm



←) Dalibor Smutný, *Večer*, 2011,
670 x 825, 858 x 690 mm, MUO

→) Pavel Kytner, *Mochyně*, 2021,
kresba na papire, 60 x 60 cm

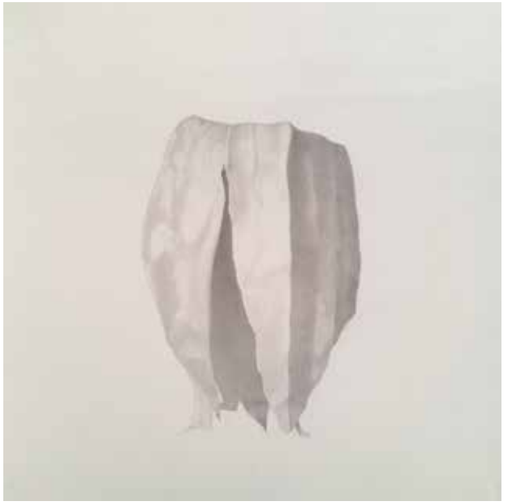
↙) Dalibor Smutný, *Sněží*,
mezzotinta, papír, 720 x 1200, 620 x 1100 mm

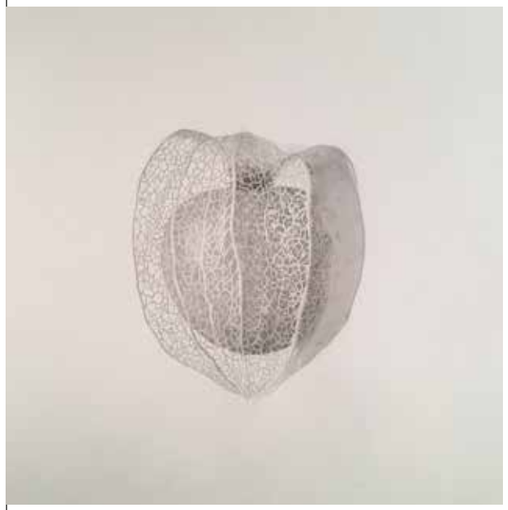
Jan Moravec (1975), abych začala podobně kontextuálně, nejenže žije na dohled Petrkovu, ale je také hrdým majitelem Reynkovy původní satinýrky. Lindovského školu absolvoval v její největší slávě a myslím, že si tuto zkušenost s sebou stále ještě nese. Nakonec, důsledné rozlišování mezi uměním a ne-uměním, prostým řemeslem, cvičením, studijní prací, jednoduše „pozorováním“, demonstruje nejen vlastní tvorbou, ale také pedagogickou působností. Pokud bych o někom řekla, že je bytostným krajinářem, byl by to právě on. Krajina a její nekonečná proměnlivost je jeho hlavním tématem. Podstatněji však hodnotím jeho schopnost komplexního uchopení viděné situace jako už zmiňovaného ekosystému, to je jako celku o řadě drobných částí, které jsou vzájemně propojeny na vícero úrovních, přičemž některé z nich můžeme pouze tušit – podobně jako vše, co se nachází za hranicemi vnímaného spektra, nijak nám to ale nechybí. O tom nakonec grafika je. Janovy drobné suché jehly i rozměrnější „mezzotinty“, skutečně demonstrují podstatu krajinářské praxe – bytí v terénu, ať už fyzické, nebo mentální, ulpívání na detailu, jeho abstrakce, citlivost vůči sebenepatrnější proměně, vědomí váhy každého gesta či rozmaru, vlastního i povětrnostního. Nikdo nechce být staromilcem, jít s proudem nebo se utápět v kýči tisíckrát řečeného – ani já ne!

Tady to ale skutečně nehrozí, právě naopak. To, co jsme stokrát viděli a měli za dávno prozkoumané, znovu získává na zajímavosti. Podobně jako je však pozornost vyžadována od autora, je vstupním lístkem také pro nás. povrchnost se zde těžce nevyplácí.

Krajina je v kontextu evropské vizuální tradice, můžeme-li stále ještě o něčem podobném hovořit, nejpozději počínaje romantismem introspekční deskou, projekčním plátnem vnitřních rozpoložení a rozmarů. Připomenout bych zde ale chtěla dvojí estetický omyl, omyl afektivní a intencionální.[4] Ani jeden, předpokládaná detekce emoce nebo záměru autora, nás v tomto případě daleko nedovede. Klíčem k pochopení věci je zde naopak maximální možná míra distance. Pozorování je vždy záležitostí zvolené perspektivy, jeho záznam podmiňuje stabilita ruky a schopnost naplnit či využít potenciál zvolené techniky. Pro špatně pochopený afektivní romantismus je zde prostoru pramálo. Pro umění, na druhou stranu, mrtě. Přičemž výše zmiňovaná povrchnost přece jen jistý význam má – pro grafiku typicky se i zde ohromné množství věcí děje na povrchu tisku, přičemž jej lze vnímat nejen vizuálně, ale také dotekem.

A zdá se mi, že jakkoli mladý Pavel Kytner (1998) je – nakonec, jedná se stále ještě o studenta, o adepta na udělení titulu umělce –, právě tuto dovednost si díky Moravcovi, Smutnému a nepřímo také Lindovskému postupně osobuje. V jeho osobě můžeme navíc sledovat limity ateliérového školení jako takového. Pavel, na rozdíl od valné většiny uvedených, prozatím nikdy nezakolísal nebo nezměnil směr svého působení. Po střední škole nastoupil, s krátkou zastávkou na Fakultě designu a umění Ladislava Sutnara Západočeské univerzity, přímo do grafického ateliéru této stále ještě nejvýznamnější umělecké školy u nás. A je, možná paradoxně, zřejmě jedním z posledních, kterým se dostane vzdělání v tak zvaně mistrovském systému.





Jak všichni víme, základy porevoluční Akademie položil Milan Knížák a spolu s ním generace umělců, kteří byli za totality postaveni mimo oficiální sféru produkce a distribuce umění. Na jeho popud vznikl duální systém, kombinující tak zvaně klasické a experimentální ateliéry. V případě grafických škol, které od počátku devadesátých let vedli Vladimír Kokolia a Jiří Lindovský, první jako experimentátor, druhý v roli klasika, byť s výhradami.[5] Právě grafické ateliéry, později doplněné dílnami, jsou možná poslední, které tuto tradici uchovávají. Mistrovské vedení je dnes nicméně eufemismem z řady dalších důvodů. A přestože je zvykem je považovat za překonané, osobně bych jeho význam spíše hájila. Už jen pro zkušenost, kterou mám s jinými školami podobného typu, na západě, k němuž stále poněkud naivně vzhlížíme, i na východě. Málokterá ze standardních uměleckých univerzit může svým studentům nabídnout podobný benefit času a prostoru, možnost věnovat se jedné konkrétní činnosti do chvíle, než ji vědomí plně obsáhne a tělo vyjádří. Málokterá také spěje k jiným než zcela standardním výsledkům. Krajináři, jejichž profese závisí na maximální možné citlivosti vůči okolí, na pozornosti vůči němu, přitom tuto pravdu demonstrují nejlépe. Nakonec, právě v krajině vidíme rychlost a fatálnost změn nejjasněji – daleko komplikovaněji je ale dokážeme zachytit.

Jednou z pro mne nejpůsobivějších Pavlových ročníkových prací je ta, věnovaná mochyni (2021). Marginální téma dozrávání plodu, kterému se věnuje v sérii kreseb, tisků a otisků, přičemž variuje principy grafiky, i když sahá k jiným médiím, je výjimečně citlivým a evokativním vhledem do situace, přitom disponuje dovedností jemné psychologické vrstvy zcela odosobnit či přímo zcizit. Schopnost dlouhodobého soustředění však naznačují také jeho další cykly, věnované krajině jako celku, respektive krajinnému „průhledu“, také však interiéru, ať už karavanu či vlastního pokoje, respektive zátiší. A právě toto soustavné přecházení mezi celkem a detailem, mezi označujícím a „pouze“ grafickým či formálním, přičemž svébytnosti přirozeně nabývá také ono, považuji za klíčové. V semestrálním obhajobě Pavel o mochyních píše: „Kostrou a první rovinou celé koncepce je proměna. Změna. Je to vývoj od jednoho bodu k druhému. Vznik – zánik. Cesta. Lze nalézt spousty příbuzných ekvivalentů, vystihujících tuto tématiku, která se jeví být archetypální. Proměna, tak oblíbená v sochařství, se v tomto cyklu odehrává v kresbě několika obrazů. Je zaznamenána kompaktním celkem, tvořeným dílčími částmi, tak jako je utvářena společnost spoustou individualit. Opět se jedná o princip. V tom tkví velká soudržnost a průbojnost tohoto cyklu a cyklů obecně. V určité rovině je těch několik obrazů od sebe neoddělitelných. První rovina koncepce představuje cestu od zavřeného, již proschlého květu mochyně, přes otevřenější, až ke květu zcela otevřenému, či chybějícímu, k obrazu s plodem. Druhou rovinou koncepce je symbolika. V obecnosti se jedná o změnu, o vývoj, o apelaci na přirozenou pomíjivost, začátek a hlavně konec. Také o tajemství.“ Možná ještě více na mne ale působí vstupní pasáž: „V ponoření do letních krajin z listů, větví, lišejníků a spousty podobných tvarů a linií jsem se dostal k mochyni peruánské. V myšlenkách a představách jsem v té době lítal ve světech mezi barevnou minimalistickou grafikou interiéru navazující na letní semestr a uspořádanými, uskupenými výjevy reprezentujícími barevnost, členitost a fascinaci letní přírodou. (…) Samotná koncepce cyklu vznikla velmi prudce a přirozeně bez sebemenších překážek.“ Přesně takto si celý proces představuji – jako lítání po lese, odpolední lenošení na dece a koukání do větví, jimiž prosvítá slunce. Někde mezi estetikou, hédonismem a skutečnou fascinací pomíjivostí toho všeho pomalu dozrává malá mochyně.

Jestliže je krajinářství typické kritickým vědomím podmíněnosti vlastní pozice a jejím neustálým poměřováním a vyvažováním, do jisté míry její principy odráží také dosavadní Pavlova tvorba. A ukazuje, jak důležité je soustředěné vzdělávání, tedy, soustředěné často spíše podvědomě nebo přímo nezáměrně. Tím nejcennějším, co si lze dopřát, je nakonec čas. Tím lépe, pokud jej lze trávit venku!

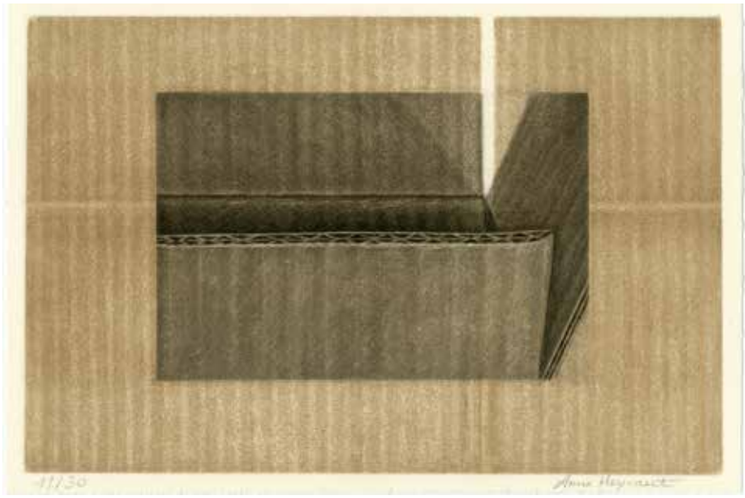
1 Barbora Kundračíková. Introitus. Lenka Falušiová, Eva Vápenková, Alena Vršanská. Grapheion 2020/ 24, s. 38-42.

2 Lindovský na AVU působil v letech 1992 až 2017, dnes vede grafický ateliér pražského Art and Desing Institutu. Právě odtud pochází třetí autorka, která se v olomoucké galerii představila, Ivana Jiráčková. Více o výstavě zde – Barbora Kundračíková. Prostory. Lenka Falušiová, Ivana Jiráčková, Eva Vápenková. (kat. výst.) Olomouc 2022.

3 Eva Vápenková, Magdalena Vovsová (eds.). Ladislav Čepelák Proměny krajinného motivu. Praha: Akademie výtvarných umění, 2014.

4 Jakkoli vousatý, intencionální omyl nás mate stále. Více viz – W. K. Wimsatt Jr., M. C. Beardsley. The Intentional Fallacy, The Sewanee Review, 1946/ 54: 3, s. 468-488.

5 Více k otázce grafického vzdělávání například zde – Barbora Kundračíková (ed.). Post.Print. Sbírka grafiky Muzea umění Olomouc. Olomouc: Muzeum umění Olomouc, 2019.



VÝMLUVNOST NENÁPADNOSTI

ONDŘEJ MICHÁLEK

Anne Heyvaertová (1959) se narodila v americkém Memphisu, v roce 1981 absolvovala Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts v Paříži a od roku 2000 působí na Fakultě výtvarných umění Univerzity ve Vigu. Její práce byla oceněna několika cenami a čestnými uznáními na přehlídkách v Portugalsku a ve Španělsku. Její díla najdeme ve veřejných sbírkách ve Španělsku, Polsku, Japonsku a v Brazílii.

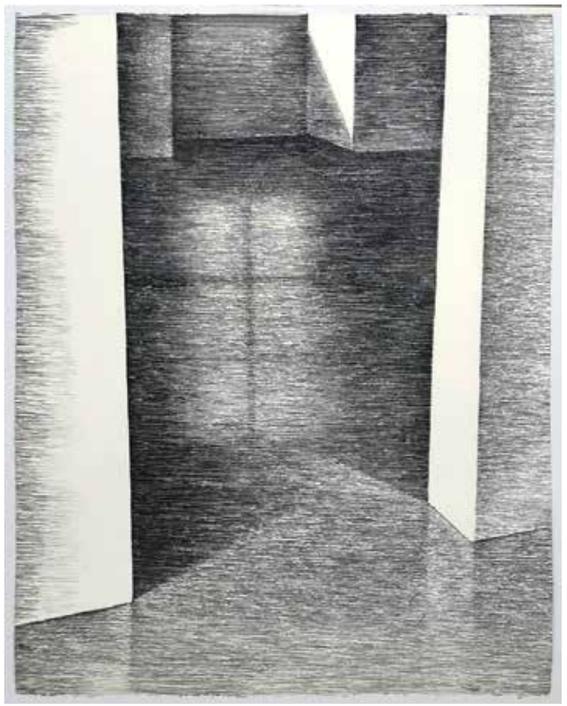
Jako mnoho jiných umělců, našla i Anne Heyvaertová inspiraci ve svém bezprostředním okolí, ve všedních věcech, které nás obklopují a kterým bychom přiznali jejich výmluvný smysl či významný status jen stěží. Výtvarným tématem, navíc schopným rozvíjet se v sériích, se však mohou stát jen díky citlivému pozorování a nalezení jejich potenciálu stát se metaforami nebo alespoň osvěžit naše vidění a nabídnout svědectví o reálných dimenzích naší existence. Anna Heyvaertová nabízí ve své práci proměnu našeho pohledu na věci, jež nás provázejí, a i když používá realistickou metodu zobrazení, také proměnu těchto věcí samotných. Otevřená krabice s právě vybaleným obsahem (o němž však nemáme tušení) může být připomínkou našeho konzumního života; je ale především ztvárněním tajemství. Totéž můžeme říct o složeném papíru s náznakem psaného textu, kde tušíme naznačený či nedopovězený příběh. Naopak prázdný složený papír nebo samolepka pro vzkazy svědčí o jeho absenci. Police s knihami nebo katalogy nám připomene věci, kterými se rádi obklopujeme, ale třeba i fakt, že do nich už nikdy znovu nenahlédneme.

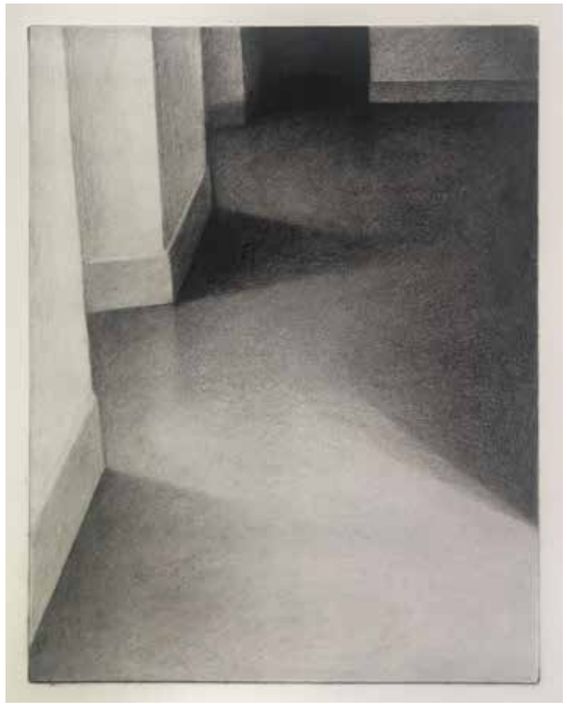
Významný posun představuje rozvíjení tématu map, k němuž Anne přistoupila i s využitím nového technického postupu kombinujícím litografii a digitální tisk. Jde o vizuální hru s divákem (takřka escherovskou), s poukazem na nejistotu principů navigace k cíli nebo nalezení správné cesty k němu. Richard Noyce k těmto autorčiným dílům napsal: *„Anne Heyvaertová využívá klamu: znázornění je na první pohled doslovné, kdy se zjevnou lehkostí zobrazuje prvky, které jsou důvěrně známé. Pak se ale ukáže, že také zobrazuje iluzi, a tím zpochybňuje povahu našeho vnímání skutečnosti a prostředky, jimiž ji lze napodobit či duplikovat. Jsou zde prvky trompe l'oeil, vytvořené precizně, ale vždy jen tak, aby byl potlačen dojem naprosté dokonalosti“.*

Nedílnou součástí autorčina přístupu jsou technické experimenty. Svědčí o tom i práce z posledních let, které opět vycházejí z jednoduché skladby

↑) Anne Heyvaert,
Box on Cardboard, 1998,
aquatint, 20,5 × 30 cm

←) Anne Heyvaert,
Carboard on a Cardboard, 2003,
etching, aquatint, drypoint, collage, 71 × 47 cm





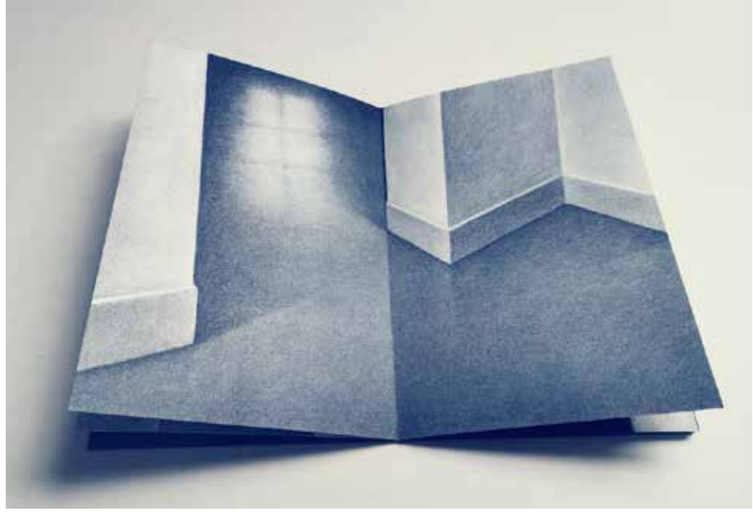
↑) Anne Heyvaert,
Průchod 1, 2021,
dřevořez, 48 × 38 cm

↑) Anne Heyvaert,
Rozkládací mapa Evropy, 2008,
litografie na digitálním tisku, 76 × 56 cm

↑) Anne Heyvaert,
Malý přechod I, 2022,
fotogravura, 17,7 × 14 cm

↑) Anne Heyvaert,
Krabice s igelitem, 1996,
lept, akvatinta, suchá jehla, 40 × 30 cm

a prostých témat. A stejně tak nabízejí nedopovězená tajemství většinou na intimním formátu; formálně však směřují také k autorskému pojetí různých technik tisku a jejich využití. Tato charakteristika je typická pro mnoho bytostných grafiků, totiž nalézání inspirace i nových obsahů v používané technice.



→) Anne Heyvaert,
Stránky – Přechody, 2021,
kniha, risograf, uzavřeno 26 × 17,5 cm

↘) Ateliér CIEC, pohled do interiéru

NADACE CIEC A MEZINÁRODNÍ CENTRUM PRO SOUČASNOU GRAFIKU

ANNE HEYVAERT

Nadace CIEC a Mezinárodní centrum pro současnou grafiku, které se nacházejí v Betanzos ve španělské Galicii, jsou centrem pro propagaci, praxi a vzdělávání v grafickém umění. Tato střediska založil v roce 1997 grafik Jesús Núñez ve spolupráci s místními autoritami jako pokračování svých pedagogických aktivit během letních kurzů grafiky pořádaných už od roku 1985.

Nadace CIEC a Mezinárodní centrum pro současnou grafiku, které se nacházejí v Betanzos ve španělské Galicii, jsou centrem pro propagaci, praxi a vzdělávání v grafickém umění. Tato střediska založil v roce 1997 grafik Jesús Núñez ve spolupráci s místními autoritami jako pokračování svých pedagogických aktivit během letních kurzů grafiky pořádaných už od roku 1985.

V budově bývalých obchodních domů postavených na počátku 20. let 20. století rodinou Núñezů, klenotu galicijského art deco, se kromě velké prosvětlené dílny nachází také muzeum, výstavní místnosti, specializovaná knihovna, kanceláře a kavárna.

Prostory dílny jsou vybaveny několika lisy, pracovními stoly a vším potřebným k práci v tradičních i experimentálních technikách. Kromě letních dvoutýdenních kurzů grafiky pořádá mezinárodní centrum od října do června mistrovské kurzy rozdělené do čtyř intenzivních modulů, z nichž každý trvá dva měsíce: hlubotisk, litografie, sítotisk a dřevořez. Hostující učitelé jsou známí grafici, často profesoři v jiných institucích nebo na fakultách výtvarných umění ve Španělsku. Workshopy jsou také otevřeny volné praxi pro již vyškolené grafické umělce.

Společnou ambicí nadace a centra je široký program stipendií pro umělce a studenty, například z Fakulty výtvarných umění v Pontevedře nebo Školy umění v Lugu nebo pro umělce vybrané na základě různých partnerství, národních nebo mezinárodních, například z uměleckých škol ve Francii nebo v Latinské Americe, (Mezinárodní festival grafiky v Bilbau, ACE Foundation v Buenos Aires v Argentině, Casa Falconieri v Cagliari na Sardinii aj.).

Mezinárodní centrum má také velkou sbírku grafických listů, která je k vidění v celém prostoru dílen a muzea; v místnostech v 1. patře a v otevřeném prostoru na balustrádě. Návštěvníci se tak mohou seznámit s díly a zároveň pozorovat umělce pracující dole v ateliéru. Několik velkých místností je věnováno souboru reprezentujícímu grafickou tvorbu zakládajícího umělce Jesúse Nuñeze, který nedávno oslavil své 95. narozeniny.

Na počest tohoto mecenáše vytvořila provinční správa Diputación Mezinárodní cenu grafického umění Jesúse Nuñeze, která je dotována hlavní cenou ve výši 6500 € a dvěma pobytovými granty pro kurzy organizované nadací. Třicet vybraných grafických listů je pak publikováno v katalogu a představí je putovní výstavy po celé provincii.

Centrum pořádá výstavy nejen ve vlastních prostorách, ale díky spolupráci s dalšími uměleckými centry i v jiných galeriích, účastní se veletrhů s uměním a realizuje také vzdělávací programy, komentované prohlídky či příležitostné kurzy pro širokou veřejnost i žáky z blízkých škol.

V průběhu let se Nadace CIEC stala uznávaným centrem ve Španělsku, znají ji také v cizině jako skvělý prostor pro praxi, školení a experimentování v grafických technikách, ale také pro lidská a umělecká setkání. Je současně stálým zdrojem kulturní revitalizace městečka Betanzos.

Slovy svého zakladatele Jesúse Núñeze smyslem počinu bylo vytvoření živého organismu, ateliéru-muzea nebo muzea-ateliéru, kde zájemci o obor budou tvořit grafická díla na základě získaných teoretických i praktických znalostí a kde se s nimi návštěvník bude moci současně seznámit.

Anne Heyvaertová je spolupracovnicí Nadace CIEC od roku 1998 a členkou poroty Ceny Jesúse Nuñéze.

FUNDACIÓN CIEC
Rúa do Castro, 2
15300 Betanzos. Galicia. España
www.fundacionciec.com

↗) Mario Čaušić, *Prostor, Tři pokoje*, 2007, instalace, 231 × 208 cm

↑) Jesús Núñez, *Bez názvu*, 1984 kombinovaná technika, 50 × 65 cm

←) Ateliér CIEC, pohled do interiéru

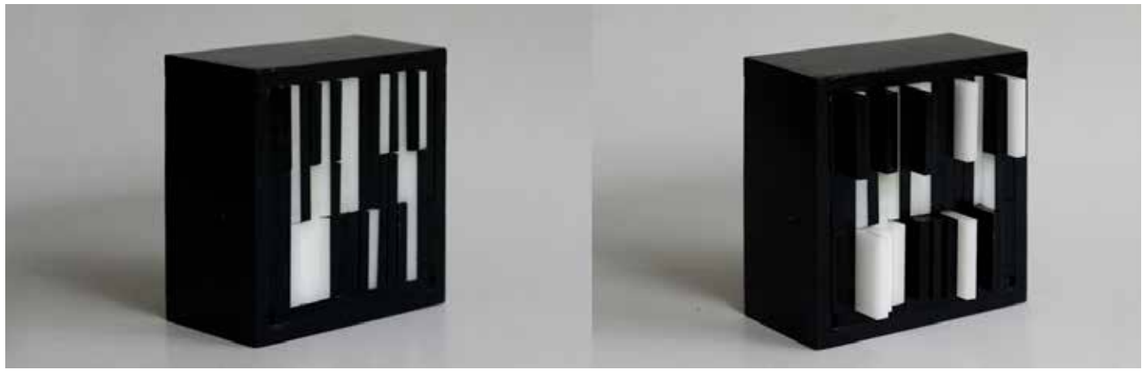
TISKY A OTISKY 2/ REPORTÁŽ Z CESTY 5. 7.–9. 10. 2022

BARBORA KUNDRAČÍKOVÁ

V únoru letošního roku vyhlásilo lublaňské Mezinárodní centrum pro grafiku výzvu zvoucí k účasti na přehlídce současné slovinské grafiky, s cílem dát prostor „umělcům všech generací, kteří aktivně pracují v oblasti uměleckého tisku a grafiky," a ve snaze nalézt „východisko pro další výzkum slovinské grafické produkce a jejího začlenění do současné výtvarné praxe." [1]

Zájemci byli vyzváni, aby přihlásili originální díla provedená libovolnou grafickou technikou a na jakékoli téma vzniklá do roku 2018, a doložili jejich fyzickou nebo digitální fotodokumentaci. MGLC následně obdrželo přibližně na pět set děl od celkem sto třinácti autorů. Ve druhém sledu byla svolána komise, tvořená Mariem Čaušićem, Milošem Đorđevićem a mnou, která se v Lublani sešla na konci května a vybrala celkem čtyřicet tři autorských projektů, které následně položily základ společné výstavy s názvem Tisky a otisky 2. Ta se v MGLC konala od konce června do začátku října tohoto roku. Výběr děl proběhl ve dvou kolech, z nichž první se soustředilo na kvalitativní stránku věci, a druhé pak již také na možnosti prezentace. Výstavu samu připravili kurátoři MGLC, Breda Škrjanec a Božidar Zrinski, autoři původní výzvy. A jak se ukázalo, setkala se s velkým úspěchem.

Momenty, které by měly zajímat také českou veřejnost, jsou nejspíš jasně patrné, přesto se je pokusím shrnout. Prvním z nich je dlouhodobá působnost centra, které se soustředí přímo, byť ne výhradně, na grafickou tvorbu, disponuje sbírkou, výstavními plochami, dílnami, dokonce ateliéry. Lublaňské bienále grafiky, jeho nejslavnější produkt vzniklý jako nástroj „měkké politiky" východního bloku v polovině 50. let 20. století, už je dnes možná více o „současném umění obecně", gro činnosti instituce však zůstává. Tím se dostávám k momentu druhému, jímž je přetrvávající snaha průběžně mapovat a dokumentovat terén slovinské grafické produkce. K tomu nakonec odkazuje číslo v názvu přehlídky – shodný typ výzvy MGLC zveřejnilo už v minulosti, přesně o deset let dříve, přičemž jejími autory byla stejná kurátorská dvojice. Za připomenutí však možná stojí i další výstavy, které zde v mezičase proběhly, mj. Mladá slovinská grafika, která v roce 1993 představila nastupující, dnes již bezpečně etablovanou generaci tvůrců, o pět let mladší Nová generace, resp. Třetí pohled z roku 2008, obě soustředěné na slovinský kontext a jeho přirozené přesahy. Momentem třetím mám pak na mysli funkční začlenění externího hlasu, angažmá zahraniční komise, s níž je práce samozřejmě daleko komplikovanější, už jen proto, že se z pravidla nejedná o poučené insidery. Zvýšená míra náročnosti však platí pro



vše výše uvedené. Koho nakonec ještě dnes zajímá soustředěná pozornost vůči jednomu médiu či jedné profesní oblasti, když se zdá, že můžeme mít vše, že nám to svět současného umění nejen dovoluje, ale přímo nás k tomu vybízí? Kdo se nadále věnuje materiálu a jeho dokumentaci, aniž by měl tendenci abstrahovat, a „snáze“ tak proniknout do globálního rámce, který je nakonec tou skutečně žádoucí a chtěnou limitou? Právě tento typ sond nicméně ukazuje, že nejjednodušší cestou ven je často ta vedoucí dovnitř. Hurá tedy po ní.

Lublaňské přehlídky se zúčastnila řada výjimečných tvůrčích osobností, mimo jiné Svetlana Jakimovska-Rodić nebo Marjan Gumilar, zástupců zavedených škol jako je terstský okruh, třeba Franc Vecchiet, také ale studenti místní Akademie výtvarných umění a designu.[2] Z technik byly skutečně přítomny snad všechny možné a známé, mezi tématy rezonovala ta obecně přístupná (tělesnost, intimita, feminismus, korupce ad.) i ryze lokální (místní reakce na opatření spojená s pandemií Covid 19 a jejich politické konotace). Chtěla bych věřit tomu, že výběr byl vyvážený a že ukázal možnosti i charakter média v nejširší možné, zároveň však zcela konzistentní podobě. Samozřejmě, že na pozadí naší pozornosti přitom rezonovala probíhající válka o Evropu, toho se asi ještě nějakou dobu nezbavíme. Stejně jako nového normálu v procesu hodnocení – ačkoli jsme se k výběru děl sešli fyzicky, výběr sám byl omezen na elektronickou dokumentaci. Vše, co máme spojeno s vnímáním originálu, bohatství povrchu, fyzická přítomnost „věci“, vlastní emocionální responze na komplexní podnět, který přesahuje prostou vizuální informaci, jakkoli podrobně sdílenou, jako by bylo pasé.

I proto jsme jako členové komise měli potřebu reflektovat spíše obecný stav, v němž se nacházíme: „Svět umění je skutečně malý, dokonale však odráží takzvaný velký svět. Právě v jeho odrazu bychom rádi viděli tvorbu slovinských umělců a grafiků. Stejně jako je grafika jen malým fragmentem světa umění, umění jako takového – v určitém momentu ho však zachycuje v tom nejlepším –, tak je i samotné umění jen jednou z praktik, které kultivují lidskou mysl a představivost, zároveň je však tou nejcennější. Umění je naším nejlepším nástrojem ne proto, že nás osvobozuje od každodenní reality, že zbavuje naši existenci jejích sociálních a politických konotací. Je jím proto, že nás bezpečně umisťuje mezi ně, do světa, a zároveň nám dává možnost hodnotit naše životy z odstupu, dívat se na ně nezatíženě, z pozice, která je v jádru ‚nezávislá-expertní-mezinárodní‘. Právě to nám ukazuje bohatý a rozmanitý slovinský výběr. Měli bychom pěstovat a rozvíjet tuto jednomyslnou polyfonii, schopnost diskutovat, rozvíjet a vyměňovat si argumenty, jak to již léta dělá MGLC.“[3] V tuto chvíli mne však více zajímají oba mí spolu-porotci, které bych zde chtěla představit jako autonomní umělce. Tento střet různých vidění pro mě nakonec byl znovu výjimečně zajímavý. Jako prvnímu se budu věnovat Mariu Čaušićovi, posléze Miloši Đorđevićovi.

Mario se narodil v roce 1972 v chorvatském Osijeku, v současné době zde také žije a působí jako docent na místní Akademii umění, respektive její katedře grafiky. V roce 2001 absolvoval Akademii výtvarných umění v Záhřebu. Od roku 2002 je členem osijského Chorvatského sdružení výtvarných umělců. Během své kariéry se zúčastnil řady samostatných i skupinových výstav a za svá díla získal několik ocenění, mimo jiné Cenu Chorvatského sdružení umělců na 5. trienále chorvatské grafiky (2010), Zvláštní uznání na 22. Slavonském bienále (2009) a cenu UNICA na Chorvatském festivalu krátkého filmu (2007). Mezi veřejné sbírky, které vlastní jeho díla, patří Muzeum města Skopje (Makedonie), Muzeum výtvarného umění v Osijeku (Chorvatsko) a Nadace Di Carta, Palazzo Fogazzaro v Schiu

↖) Miloš Đorđević, *Dislokace, sekce B*, 2007, sítotisk na PVC, velikost variabilní

↖) Miloš Đorđević, *Dislokace, sekce C*, 2007, dřevěná krabice, interaktivní objekt na bázi tisku, 10 × 10 × 5 cm

↙) Miloš Đorđević, *Dislokace, sekce A*, 2007, ofset, velikost variabilní

↓) Mario Čaušić, *Dimenze*, 2007, dřevořez na papíře, 137 × 584 cm

(Itálie). Dlouhodobě jej zajímá téma prostoru a možností média. Krom grafiky využívá principy instalace, kresby a videa. V osobně laděném textu pro časopis Celebrating Print vysvětluje: „Grafice jsem se začal věnovat koncem 90. let. Postupem času se zvětšil můj zájem o tisk jako objekt a také touha odstranit materiální a konceptuální hranice mezi přední a zadní stranou obrazu.“[4]

V Mariově praxi se lze setkat s nepřebernou řadou technik – už jen proto, jak důrazně trvá na materiální stavbě

obrazu, na jeho strukturních vlastnostech. Grafika je pro něj médiem na pomezí malby a sochařství. I to je jeden z důvodů, proč často volí prostorovou instalaci. Chce ukázat trojrozměrnost tisku. Koncem devadesátých let, kdy se začal grafikou zabývat cíleněji, věnoval výraznou pozornost základním nástrojům média – matrici, cyklu a edici. Nejen opakovaný tisk nebo jeho množení, ale také variování, řezba, využívání principů koláže či hra s matricemi představují předstupeň jeho pozdější produkce, kdy se samostatným dílem stává vlastní instalace. Jak sám říká, „průhlednost se ukázala být klíčovou vlastností“, naznačující možnosti tisku být chápán jako asambláž. Respektive vice versa – stejnou pozornost Mario věnoval také veřejnému prostoru. Příkladem budiž projekt z roku 2005 nazvaný Ráno v mé ulici, šestiminutový soubor slidů zachycujících typické grafické prvky vnějšího terénu. K němu poznává kurátor maastrichtské výstavy Extended View z roku 2006 následující: „Obraz se mění každých deset vteřin, přesně podle zvuku, který zpočátku připomíná závěrku robustního typu fotoaparátu, nakonec se však ukáže, že jde o zvuk nabíjené zbraně. Causic záměrně konfrontuje poklidný ranní klid se syrovými, někdy až agresivními texty. Tyto texty bez přílišných výtvarných kudrlinek nastříkal a nakreslil křídou na omšelé zdi domů ve svém okolí. Přísná posloupnost výroků působí poetickým, zároveň však zcizujícím dojmem. Implementované anglické překlady původního chorvatského znění rychle všechnu poetičnost ničí a nenechávají prostor pro omyl – původ a záměr jsou jasné. Vedle konfrontace je zde také prostor pro relativizaci – nápis ‚nenávidím negry a rasisty‘ v sobě má zpočátku cosi téměř půvabného. V kontextu celé sekvence však není úniku před jeho depresivním významem.“[5] Alespoň do jisté míry na něj později navazuje v grafických cyklech *Ruin* (2016), respektive autorské knihy kyanotypií s motivy zdí s názvem 14 (2014). Jestliže je to prostor, co Maria skutečně zajímá, znamená to také prostor přechodu – mezi doménami, časy, vnitřními a vnějšími souvislostmi. Vedle krajinného prostředí lze podobnou zkušenost hledat mimo jiné v kontextu nových médií a virtuálních světů. Z tohoto rámce lze snad zmínit sérii (*Screen Saver,* 2009) založenou na reflexi chování pixelu.

Je jasné, že pro něco podobného jsou vlastní zdi galerie nebo standardně pojímané stránky knihy místy příliš omezující. Vyvrcholení v tomto smyslu představuje projekt *Tři pokoje*, připravený v roce 2007 pro Muzeum výtvarných umění v Osijeku. Jeho tři části, *Dimenze, Prostor* a *Místo*, nabídly trojí pohled na shodné téma: možnosti adaptace místa a jeho uchopení ve smyslu nekonečně se proměňující sítě. Zatímco *Dimenze* umožnila zmenšený pohled na krajinný celek zachycený v dřevořezu, Prostor využil opačného principu. Krajinný detail se zde prostřednictvím tisku na průhlednou fólii proměnil v ekosystém o sobě. Poslední místnost, *Místo*, pak testovalo možnosti atmosférického působení. Dřevořezy, zachycující mračna, byly opět instalovány v prostoru, ne však způsobem, který by odpovídal intuitivní zkušenosti diváka, čímž došlo k znejasnění celé situace, představy horizontu nebo jakékoli jiné základní orientace terénu. Výstava na-

značila možnosti i limity Mariova zájmu o komplexní zkušenost s tiskem jako předmětem nutné interakce, jehož potenciál se naplňuje v procesu sdílení. A potvrdila, že vlastní instalace v rámci expozice je nejen finalizací autorské vize, ale jejím vlastním uskutečněním.

Miloš Đorđević, druhý ze členů komise činný nejen teoreticky a pedagogicky, ale také umělecky, se narodil v roce 1978 v srbské Ćupriji. Je absolventem Fakulty výtvarných umění v Bělehradě (2007) a dnes působí na Pedagogické fakultě v Jagodině, která spadá pod Univerzitu v Kragujevaci. Od roku 2001 se aktivně účastní národních i mezinárodních výstav, včetně 30. lublaňského bienále grafiky (2013). Je držitelem řady cen a ocenění v oblasti grafiky. Aktivně publikuje teoretické články o grafice a současné umělecké tvorbě a účastní se mezinárodních sympozií o grafice. Je mimo jiné členem rady a koordinátorem akademické rady Mezinárodního bienále grafiky v Čačaku. Pro letošní Impact 12 připravil diskusní panel věnovaný možnostem a limitám digitálních médií. Jak v jeho vstupní propozici uvádí – a aktuální je tento postřeh také v našem případě: „Změny v zavedených společenských a ekonomických postupech v oblasti grafiky a uměleckého vzdělávání během pandemického období odhalily digitální aspekt grafiky, který se v grafické komunitě ujal různými způsoby a/nebo v různé míře. Umělci nyní přirozeně vytvářejí digitální soubory svých fyzických děl, aby je mohli vystavovat na online výstavách. Vzhledem k přísnějším celním zákonům a administrativním postupům začali organizátoři výstav vyzývat umělce, aby posílali svá díla v digitální podobě s tím, že je sami vytisknou tradičními i moderními technikami. Profesoři pořádají online kurzy, které nepochybně posunuly hranice pedagogické praxe. Zdá se, že digitální zdroje a digitální nástroje se staly nedílnou součástí grafiky a zdá se, že tu zůstanou.“[6]

V sebereflexivním příspěvku určeném pro Impact 9, dělí Miloš svou tvorbu do dvou vzájemně provázaných domén: „První z nich se týká zvláštního zájmu o techniku hlubotisku, zejména o suchou jehlu. Soubor těchto prací odráží dobře zavedené standardy a metody v grafickém umění. Pokud jde o druhou oblast výzkumu, postupně jsem si začal klást otázku, zda grafika může být něčím více než jen médiem oceňovaným pro svou technickou povahu a řemeslnou ctnost; zda může být médiem schopným podporovat nebo rozvíjet inovativní umělecké postupy. Nezajímají mě triky, efekty, experimenty s technickými postupy nebo technologická vylepšení. Přesto se díla, na kterých jsem pracoval, od dobře podložených technických standardů a konceptů výrazně odlišovala. Spíše než práce s konkrétní technikou nebo

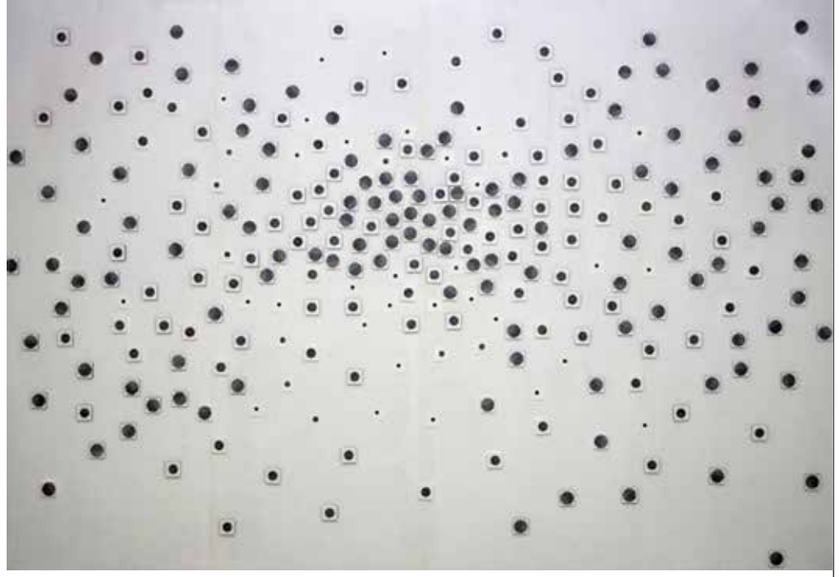
↑↗) MGLC, pohledy do expozice foto Barbora Kundračíková

↖→ →) MGLC, pohledy do expozice foto Jaka Babnik

směřování k ‚finálním' obrazům mě zajímalo více pohledů na tisk v širokém rozsahu teoretických oblastí. Mým záměrem bylo vytvořit širší rámec pro zkoumání tohoto média. Začal jsem proto experimentovat napříč polem a přivlastňovat si radikální umělecké strategie, jako je interaktivní umění anebo performativní přístupy, v kontextu grafiky. Všechny výchozí prvky byly stále přítomny (matrice, tisk, edice atd.), jen byly mírně vychýleny."[7] Zatímco první doménu reprezentují například cykly *Culmination in progress* z roku 2004, o něco pozdější *Exhumations Vol. 1* a *2* nebo mé oblíbené „krabičky", *Packages*, které sdílí jistou finalitu, jeho současná tvorba staví na principech interakce – dobrým příkladem jsou v tomto směru především *Expansions* a *Dislocations* z roku 2007. Pro všechny uvedené platí vstupní poznámka – pojmenování samo je v tomto případě vysoce signifikantní.

Podstatnou novinkou, kterou novější cykly přinášejí, je především aktivní zapojení pozorovatele: ze stavu statického diváka se pozorovatel stává aktivním účastníkem, který sám reguluje vlastní vizuální, estetický či emocionální prožitek. Miloš v tomto ohledu odkazuje na princip otevřeného díla podle Umberta Eca. Žádná z kombinací totiž „nebyla konečná, dílo se znovu/nově objevovalo v neustálé proměně. Proces ‚tvorby' byl rozšířen směrem k pozorovateli, od kterého se očekával nebo vyžadoval aktivní přístup a zapojení. Pozorovatel byl zapojen do interaktivního procesu ‚tvorby', prováděl změny v daném útvaru – kompozici tisků – nabádal k hledání nových estetických situací. Tímto způsobem původní elementy posloužily jako prosté prvky čisté vizuální formy a estetických formalit, nebo v některých případech představovaly komunikační formu, čímž se vyvinuly v interaktivní platformu pro interpretační sociální, kulturní nebo politický diskurz. V takových případech se prvky díla nebo dílo samotné transformují do jazykového systému tvořícího zřejmá sdělení, která lze interpretovat v různých kontextech."[8] V jednotlivých verzích se pokusil tento pro sebe nově objevený postup, převod grafického vidění do reality každodenní praxe, uzpůsobit a dále rozvinout. Pro mě překvapivá je v tomto ohledu především varianta C, která představuje trojrozměrný objekt ne nepodobný neokonstruktivistickým tendencím 70. let 20. století. Je přitom jasně patrné, jak podstatná je pro Miloše kritická kulturní teorie – a jak velký dopad na jeho vlastní tvorbu ve výsledku má. Svou stať uzavírá slovy: „Rád o své grafické praxi přemýšlím jako o nomádské, bez hranic a bezbřehé. V pojetí nomádského subjektu podle Deleuze a Guattariho procházím deteritorializovaným prostorem, osvobozen od velkých a monolitických idejí, vzdoruji jediné fixované perspektivě, ale nikoliv antagonistickým nebo subverzivním způsobem; prostě se neustále pohybuji mimo uzemněné nebo fixované cesty." A tuto tradici se snaží rozvíjet také v novějších cyklech, mj. *Binom NIhilo – Tonus I* a *II*, přičemž paralelně pokouší principy sémantiky.

Myslím, že máme stále ještě tendenci hledět spíše na západ, než na východ svých hranic a střední Evropu identifikovat raději s globálními hlasy než těmi lokálními. Slovinská zkušenost pro mne osobně byla občerstvující právě pro tento střet vidění – který nakonec Miloš s Mariem sami ilustrují. Přála bych si jenom, aby bylo možné ji recipročně nabídnout také doma. Zeptám se proto: Co víte o současné chorvatské nebo srbské grafice?



↑) **Mario Čaušić, *Spořič obrazovky (ze série Pixel)*, 2009, instalace, jednotlivý tisk 7 × 7cm**

1 Více na webových stránkách – https://www.mglc-lj.si/razstave_in_dogodki/odtisi_in_vtisi_2/332 (cit. 16.10.2022)

2 Úplný výčet vybraných autorů uvádím alespoň zde – Žiga Artnak (SVS), Lela B. Njatin, Katja Bednařik Sudec, Domen Dimovski, Živa Drvarič, Mina Fina, Matic Flajs (SVS), Matjaž Geder, Marjan Gumilar, Svetlana Jakimovska-Rodić, Lea Jazbec, Alja Košar, Dalea Kovačec, Nina Koželj, Marjan Kravos, David Kucler, Katarina Marov, Rene Maurin in Gal Šnajder, Tina Mohorović, Meta Mramor, Petja Novak, Mia Paller in Monika Plemen, Metka Pepelnak, Eva Petrič, Oliver Pilić, Arjan Pregl in Simona Semenič, Pri Zlatem stegnu / Katja in Nataša Skušek, Marija Mojca Pungerčar, Lina Rica, Teo Spiller, Mitja Stanek, Breda Sturm, Marko Šajn, Brane Širca, Vlado Škrk, Eva Šuster Orglež, Franc Vecchiet, Sonja Vulpes, Primož Zorko, Leon Zuodar, Klavdija Zupanc, Ulla Žibert, Eva Žula.

3 Více na webových stránkách centra – https://www.mglc-lj.si/eng/exhibitions_and_events/prints_and_impressions_2/332 (cit. 18.10.2022)
V přípravě je však také katalog.

4 Mario Čaušić. Print and space as an enduring challenge in three rooms. Celebrating Print, 11.11.2017. Dostupné online – https://www.celebratingprint.com/post/2017/11/10/print-and-space-as-an-enduring-challenge-in-three-rooms (cit. 5.10.2022).

5 Jan Schuijren. Extended views. (kat. výst.) Maastricht, 2005.
Celé video je k vidění na stránkách autora – http://mario-causicartworks.blogspot.com/2019/ (cit. 5.10.2018)

6 Zde online platforma konference s původním zněním výzvy – Miloš Đorđević. Digital/Dark Side of Printmaking. Impact 12. Bristol, 2022. Dostupné online – https://cfpr.uwe.ac.uk/impactconference12/home/participate/open-call-panel-discussion/open-call-milos-djordjevic-panel-discussion/ (cit. 5.10.2022)

7 Miloš Đorđević. Dislocation: point of returning departure. Impact 9 International Multidisciplinary Printmaking Conference, at China Academy of Art (CAA), Hangzhou, 2015.
Đorđević 2015.

WALTER JULE

ONDŘEJ MICHÁLEK

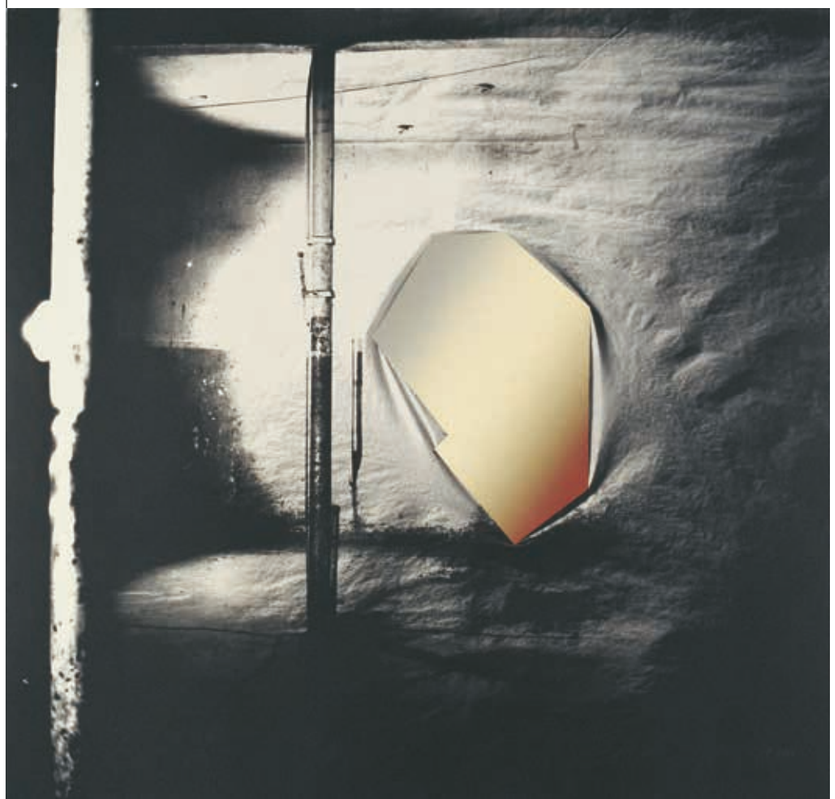
S grafikou Waltera Julea jsem se poprvé setkal na krakovském bienále roku 1984. Naše tisky nevisely daleko od sebe a vzpomínám si, že jeho litografie *Bez názvu* (tehdejší katalog neuváděl dodatek *From the Killing Room series*) měla velmi expresívní charakter. Byla černobílým záznamem blíže neurčeného dramatu a bylo současně zřejmé, že energie, kterou obraz vyzařoval, má nejen eruptivní, nýbrž také meditativní charakter a původ.

S autorem osobně jsem se setkal o tři roky později na Islandu u příležitosti výstavy a sympozia Graphica Atlantica v roce 1987, jehož organizátoři ve svém výběru pozvaných naštěstí nevzali do úvahy, že Československo nemá moře.

Pokud bychom chtěli nalézt jeden společný prvek, který charakterizuje grafické obrazy Waltera Julea, bylo by to napětí, tenze a rozpínání, nebo naopak smršťování. Jednotlivé elementy se dostávají do kompozičních a významových vztahů, jež charakterizuje rozdílnost jejich podstaty, prostorového nebo materiálového určení. Významnou roli má pozadí, které svým charakterem zdůrazňuje na jedné straně křehkost výjevu, na druhé straně ilustruje právě onu tenzi, kterou záhadné předměty nebo tvary vytvářejí, nebo energii, jíž se podrobují. Vstupujeme do obrazů, které mohou být zátišším odehrávajícím se na pokrčeném ubrusu, rozpínajícím se vesmírem s naznačenými gravitačními silami nebo záznamem z bitevního pole.

Tuto mnohost možných interpretací podtrhují i názvy děl, u nichž váháme, mají-li být vodítkem k jejich pochopení, nebo naopak poukazem k rezignaci na tuto možnost. Zdá se, že jde o fragmenty meditací; jsou pootevřením dvířek do autorova myšlenkového světa a vytvářejí alternativní kontext vnímání díla. V každém případě signalizují, že jde především o sdělení v mnoha obsahových vrstvách. Tušíme, co se v obrazech odehrává, ale oporu nalézáme jen v drobných odkazech k realitě, a když se pokoušíme identifikovat tvar, dospějeme jen do půli cesty. Jsme svědky vzdalování, nebo spojování elementů? A nepředstavují některé zvláštní drobné tvary třeba i nové životy, které se zbavují své zárodečné blány? A co je to za sílu, která objekty nutí, aby zůstaly u sebe, když si očividně přejí opak?

K lepšímu pochopení způsobu autorova myšlení a tvorby je třeba zmínit, že Walter Jule má na svém kontě i významnou tvorbu v oblasti grafického designu. Obě tyto domény se v mnoha ohledech liší, ale vizuální rétorika, již používají, je částečně příbuzná, avšak z jiného úhlu pohledu naprosto odlišná. Liší se důvody pro použití těch či oněch výrazových prvků, protože plakát musí především zaujmout a nemusí se bránit použití efektů, zatímco volný grafický list nese komplexní sdělení, v němž všechny formální prvky vstupují i do jeho obsahu. Plakát působí směrem „ven", psychologicky, ale volné umělecké dílo především směrem „dovnitř": chce promluvit k divákovi, ale je současně sebe-projekcí autorova vnitřního světa. Myslím, že právě v této záměrně ne příliš artikulované polaritě suverénního používání vizuální rétoriky pro účely meditativního obsahu spočívá další specifikum tvorby Waltera Julea. Razanci plakátové tvorby a křik forem střídá ticho světa neméně naléhavých představ, zpráv či „příběhů", avšak zvnitřnělé, a díky velké míře obecnosti čitelné. Existenciální. Myslím, že právě v této polaritě – psychologické / existenciální – bychom měli vidět a chápat práci Waltera Julea, ať už je inspirovaná jakoukoliv vírou nebo osobním přesvědčením či postojem, totiž v kontextu existenciální naléhavosti vyjádřené jazykem osobního obsahu artikulovaného svébytnou sofistikovanou formou.



↖) **Walter Jule, *Bez názvu (z cyklu The Killing Room)*, 1978, litografie, 70,5 × 72,5 cm**

WALTER JULE ROZHOVOR S AUTOREM

ONDŘEJ MICHÁLEK

Když se dívám na současnou uměleckou tvorbu, často si připomenu, že umění nejspíš neprospívá nedostatek překážek. Mám na mysli všechno to, co se staví do cesty naší touze vyjádřit se, ať už ta překážka je v nás samých, nebo ji nám klade ten bezbřehý svět umění (s jeho provozem a měnícími se prioritami), do něhož svým vkladem chceme vstoupit. Překážkou může být například to, že o umění toho víme příliš málo. Z výsledku pak bude zřejmé, že jsme neporozuměli signálům, které vydává umění samo skrze proměny svých témat a jejich zpracování, včetně celých myšlenkových kontextů. Jednou z dalších překážek však může být i to, že o umění, jeho minulosti a soudobé praxi toho víme příliš mnoho. Díky tomu sice nebudeme „vynalézat vynalezené“, ale tato znalost nám nemusí vždy být ku prospěchu; může nás někdy i odradit od snahy přidat k tomu nepřebernému kvantu už realizovaných děl ještě i náš původní příspěvek. Není nakonec nejspolehlivější ze všech impulsů naše intuice a chtění? Nedívat se vpravo nebo vlevo a raději ignorovat, co bylo?

Souhlasím. Dvě hlavní překážky tvůrčího rozvoje spočívají v tom, že něco nevíme, nebo naopak v tom, že si jen myslíme, že to víme. Když se něco učíme, tak do hry vstupuje naše vlastní nevědomé očekávání a příchylnost k určitým myšlenkám, a získáváme-li vědomosti od ostatních, přejímáme také to, co se utvářelo díky jejich osobnosti a převládajícímu kulturnímu kontextu. A i když později získáme hlubší znalosti a porozumíme intelektuálním souvislostem, můžeme snadno ztratit kontakt s tím, co Vasilij Kandinskij nazýval naší „vnitřní vizí“. To pak jen plýtváme časem a tvůrčí energií, protože pochybování nebo váhání mezi variantami se nakonec postaví proti tomu, čeho chceme dosáhnout. Alfred North Whitehead nazval tento stav „tyranií přijatých myšlenek“.

Říká se, že existují dva druhy lidí: ti, pro něž je každá životní událost překvapením – nahodilým, ojedinělým, někdy příjemným, ale často bolestivým, a ti, kteří se cítí být vedeni okolnostmi, někdy jemně, jindy drsně – k něčemu, co by se dalo popsat jako soulad mezi vnějšími a vnitřními podmínkami a vědomím toho, čemu dáváme přednost. V každém případě se zdá být jasné, že „místo, kde se nacházíte“, když něco poprvé zažíváte, formuje vaši vnímavost.

Mnohým z nás se všechny tyto podmínky mohou jevit jako překážky, které

stojí v cestě našemu sebevyjádření, zejména když jsme mladí. Jako překážku můžeme vnímat červenou na semaforu nebo značku přikázaný směr jízdy, pokud nechápeme, že jsou to zároveň navigační nástroje, které nám mohou zachránit život. Jsme-li nejistí, protože si myslíme, že o umění nikdy nebudeme vědět dost, můžeme se snažit držet krok tím, že se zúčastníme každé vernisáže, přečteme všechny umělecké časopisy atp. – a v hlavě tak budeme živit ten paralyzující hlas, který nám říká, že vše, co v ateliéru uděláme, je odsouzeno k napodobování nebo zastaralosti. Pokud jsme si však vědomi naší specifické „propojenosti“ se světem (ta může fungovat jako kompas i jako filtr), jsme schopni otevřít se „bezbřehému světu umění“ s důvěrou, že fragmenty, které nás přitahují, mohou dohromady vytvořit vlastní strukturu.

Jako dítě jsem byl dost nemocný a během měsíců tzv. úplného klidu na lůžku, což ve 40. letech 20. století znamenalo nemít žádné knihy, žádné rádio a současně mít jen málo návštěv, mě naprosto fascinovaly stíny větví stromů pohybující se po okenních tabulích. Sklon k introverzi a láska k samotě pak ovlivnily mé rozhodnutí stát se umělcem.

Na škole architektury mě šokovala radikální prázdnota tradičních japonských interiérů, zejména proto, že v té době americkému umění dominoval abstraktní expresionismus. Žil jsem v Seattlu, kde byl asijský vliv cítit v "transcendentálních touhách" takzvané "severozápadní mystiky" Morrise Gravese a Marka Tobeyho. Stal jsem se žákem Glena Alpse, který je známý svým příspěvkem k rozvoji techniky kolografie. Zajímal se o teosofii a zen, a proto pořádal mimo kampus sezení, při nichž účastníci kreslili podle zvuků nebo promítaných obrázků, aniž by se dívali na papír. Scházel jsem se s ním o sobotách v místním International House of Pancakes, kde jsme si dávali kávu a třešňový koláč a on hodiny blouznil o synestézii a o tom, jak bychom mohli překonat "naprogramování" našeho vzdělání. Jednou jsem byl jeho slovy tak fascinován, že když jsem vstal, abych si odskočil na záchod, praštil jsem se hlavou o kovový sloupek tak, že jsem si přivodil lehký otřes mozku.

Kresby v mé magisterské práci tak vznikly bez pohledu na papír. Někteří profesoři byli naštvaní, když zjistili, že nedělám "vědomá rozhodnutí", ale naštěstí byl zrovna ve městě John Cage a myšlenka "náhodných událostí" byla docela „in“.

Studoval jsem dějiny asijského umění a viděl tisíce čínských a japonských obrazů a buddhistických soch. Nejvíce mě dojímalo, jak byla tato díla někdy po staletí „poškozována“. Popraskaná barva, chybějící končetiny, papírové svitky, které byly natažené, potřísněné, potrhané a odřené. Cítil jsem, že „poškození“ je důležitým prvkem „obsahu“ – srdcervoucím důkazem o „bytí v čase“. Přitahovala mě japonská myšlenka kintsugi (oprava rozbité keramiky pomocí laku poprášeného zlatem), Mono no Avare (patos věcí), vědomí pomíjivosti, přechodnosti a Mono-ha (škola věcí), která vzešla z univerzity Tama. Izolace, nejednoznačnost, zdrženlivost a zranitelnost mě nadále zajímají, stejně jako myšlenky „omezeného uměleckého zásahu“. Začaly mě fascinovat „nedůležité věci“, o kterých všichni vědí, ale kterým věnuje pozornost jen málokdo.

Ve své první práci po škole jsem se snažil kombinovat sítotisk, litografii a tisk z výšky se slepotiskem, abych prozkoumal toto „mezi“. Tisky byly na

↑) Walter Jule, *Osvětlení deštěm; závrať z letu v temnotě: tři projekce*, 2002, lept a chine-collé na papíru gampi, 90 × 172,5 cm

↖) Walter Jule, *Bez názvu*, 1980, litografie, 58 × 58,5 cm

←) Walter Jule, *Jednoduchý diagram: lampa k osvětlení limbo-strečinku*, 1996, lept a litografie, gampi chine-collée, 83,5 × 57,5 cm

←) Walter Jule, *Rostoucí slza v oblacích*, 1982,lept, 37 × 45 cm

celostátních soutěžních výstavách zpočátku odmítnuty s tím, že nejsou v pravém smyslu slova grafickými listy. Teprve až když byla na programu diskusí souvislosti s minimalismem a „fenomenologickou kritikou“, získala práce konečně pozornost.

I když dnes umělci často čelí různým tlakům, aby se vzdali své intuice, já jsem zjistil, že je to jediná cesta ke skutečnému poznání. Otázkou je, jak rozpoznat svou intuicí právě to „vnitřní vidění“, když žijeme ve světě posedlém módou a reklamními obrazy – novějšími, většími, rychlejšími, hlasitějšími a jednoduššími.

Umění se nevyvíjí po růstové spirále a už dávno neplatí, že jedno umění je velmi pokrokové a jiné méně. Řekl bych, že umění spíše obsazuje nová teritoria a pokud ta stará opouští, tak jen dočasně. Dnes je už tolik možností se k umění přihlásit a díla obdivovat, ale zhruba stejně tolik, ne-li mnohem víc děl, k nimž si žádný vztah nevytvoříme, takže je zbytečné tento fakt považovat za nějaké významné znamení.

Přesto si nejsem jistý, jestli výtvarné umění dobře udělalo, když do svého světa vpustilo mnoho výstupů z dalších oborů a projevy, které jen stěží mohou naplnit jeho definici. Dokonce se rozšířil a ustálil názor, že je třeba hranice výtvarného umění neustále posunovat a v žádném případě na nich netrvat, protože by to jinak znamenalo vývoj oboru uzavřít. Logicky z toho vyplývá, že co dosud uměním nebylo, možná už brzy se jím stane. Umění tedy expanduje, podobně jako vesmír, a podobně jako vesmír zřejmě tedy i chladne; v každém případě se stává stále nezřetelnějším polem, myšlenkovým i formálním. Vnucuje se tedy otázka: Má smysl tento fakt nějak reflektovat?

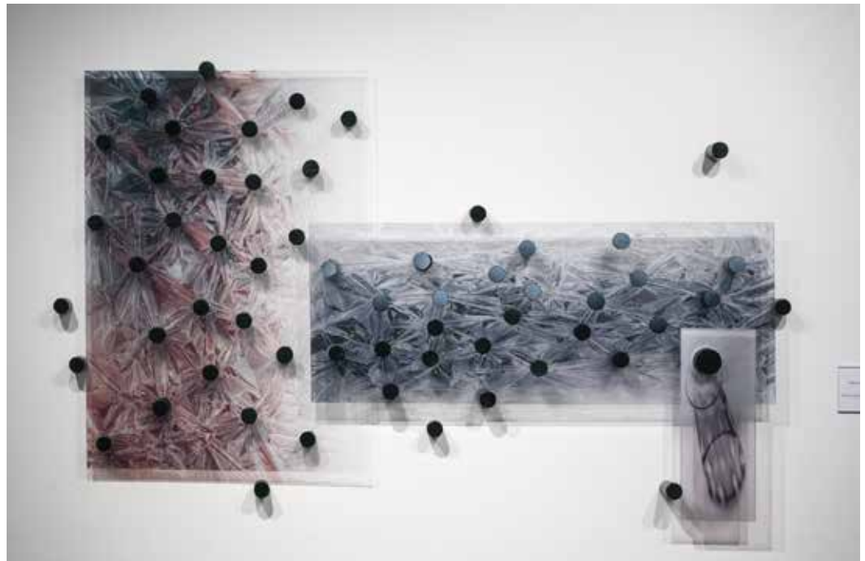
Umění se potýká s mnoha problémy v tomto "postžánrovém" světě, kde i "ismy" přebíjí ofenzíva reklamních obrazů. Možná jsme překročili práh, kdy globalizace stírá kulturní rozdíly, které dávaly různým jazykům (dialektům a přízvukům) umění soudržnost. Elektronická média ovládají naše smysly a myšlenka komplexní vizuální gramotnosti, která však musí zahrnovat i gramotnost materiální, byla do značné míry opuštěna.

Umění vždy plnilo ve společnosti mnoho funkcí a bylo postupně stále více „instrumentalizováno“, aby vyhovalo vládním a marketingovým strategiím, komunitním směrnicím nebo kurátorským pokynům. Výsledkem je stále častější opakování a konformita, a méně promýšlení.

Dějiny umění jsou kronikou rozšiřování hranic umění prostřednictvím vývoje myšlení a technologického rozvoje. Podívej se, jak naše reakce na tzv. kulturu času a prostoru (1880–1920) přetvořila západní umění. Zdá se, že dnes se nacházíme v bodě zlomu, kdy byly „informační vzorce minulosti“ vymazány a už se možná ani nepředpokládá, že se použijí ke konfrontaci s naléhavými tématy charakterizujícími naši dobu.

Z toho vyplývá, že pokud se snažíme zbavit se omezení minulostí (konceptuálního, emocionálního, fyzického), naše zapojení do „nového“ bude odrážet podmínky této rozluky.

V atmosféře osvobození od „tíživého“ kontextu kritického myšlení, kde – jak poznamenává Sven Birkerts, „...přítomnost je známa jako pohyblivá součást většího schématu, které nás zajímá“ –, vizuální struktury se stávají pouhými kostýmy, které lze nosit a odhazovat podle libosti. Za těchto okolností umělci, záměrně či bezděčně, přijímají roli těch, kdo ilustrují tento obecný konsensus, v němž se vizuální



obratnost, vše, co je očividné a povrchní, cení více než zkoumání neznámých území. A umělec tak může zažívat pocit „superhrdiny“, kterému byl poskytnut dočasný oddech od kritického myšlení.

Často jsme svědky ztráty zájmu o materiály a o proces jako obsah práce, protože samotná představa, že „spolupráce“ se specifickým odporem například leptané desky nebo „osobností“ konkrétního kusu dřeva může informovat a dokonce řídit další postup, ohrožuje koncept, že svoboda se rovná kontrole nad objevováním. Při absenci spojení se sebou samým se přesvědčení, že nové myšlenky lze nalézt pouze mimo obvyklé přístupy (tj. mimo umění), stává cynickou a v konečném důsledku sebezničující strategií, která produkuje svou pomíjivou popularitu díky novosti jen jako další znak konformismu.

Paradoxně lze tvrdit, že většina technicky a koncepčně nejodvážnějších grafických prací vytvořených v 21. století vznikla díky umělcům, kteří objevili nové možnosti v rámci tradičních technik. Možná bychom se měli poučit ze seriálu Dr. Who, v němž je telefonní budka (TARDIS) uvnitř mnohem větší, než se zdá zvenčí.

Ještě nepadlo slovo krása. Z textů o výstavách nebo dílech téměř zmizelo. Je příliš banální, když je raději nahrazujeme třeba slovem síla – silné obrazy (powerful images)? Zdá se mi, že na jednu stranu slovem krása málem pohrdáme, ale na druhou stranu se ho vlastně bojíme, protože by nám mohlo připomenout, jak daleko se současné umění vzdálilo tomu, co bychom mohli za krásné označit. A přitom mnohá díla současného umění bezesporu krásná jsou. Jiná, ta, jejichž tvůrci na tento věčný atribut umění rezignovali – ve prospěch nálezů v jeho hranicích – se jimi možná jednou stanou, pokud se jimi už nestala. Nicméně tvůrcovo primární směřování ke kráse z nich krásná díla nedělá. Takže: co vlastně charakterizuje rozdíl mezi krásnými díly a těmi ostatními? A neměli bychom se se slovem krása už raději rozloučit?

Můj slovník říká, že krása je kombinací všech vlastností osoby nebo věci, které těší smysly a mysl. Je také možné, že význam slova nezkoumáme, dokud v něj nepřestaneme věřit. Z historie víme, že krása přírody a krása v umění se liší, že krása nesmí mít žádnou funkci; že krása může být buď volná, nebo závislá; že je „bezmocná“; že může být i škodlivá, když odvede naši pozornost od nespravedlnosti. Možná, že když se díváme na krásný objekt, „poškozujeme“ ho tím, že z něj děláme pouhý předmět, nad nímž pak cítíme dominanci. Krása může třeba i blokovat sílu myšlenky. Někdy se politické a konceptuální umění snaží zbavit krásy úplně; kritizuje její status jako atribut zboží tak, že vytváří díla, která jsou pro smysly co nejméně přitažlivá, a odmítá vše, co je kognitivní, etické a estetické, jako lež.

Připomeňme si také, že představy o kráse se v jednotlivých kulturách liší. Na Východě se k představě krásy můžeme přiblížit nepřímo pomocí slov jako nedokonalost, neúplnost, tajemnost, jednoduchost, stručnost, intimita nebo také otevřený, spekulativní, prázdný, hluboký, bohatý, skromný, neohrabaný či skrytý. Zatímco pro většinu západních umělců může být hnací silou tzv. síla vzbuzovat emoce, pro japonského kaligrafa může být prázdný prostor jediným sjednocujícím aspektem v umění – jinými slovy: umění jako prázdné zrcadlo.

Jak poznamenává Roland Barthes: „Úkolem japonského haiku (poezie) je osvobodit se od významu.“ I když umění, které se vymyká komentáři, může většině lidí na Západě připadat stejně zbytečné a znepokojivé jako ztráta signálu na mobilním telefonu, zkusme se zamyslet nad tím, jak fotograf Minor White charakterizuje svou práci: „žádné porovnávání, žádná metafora, žádné znaky; žádný význam.“

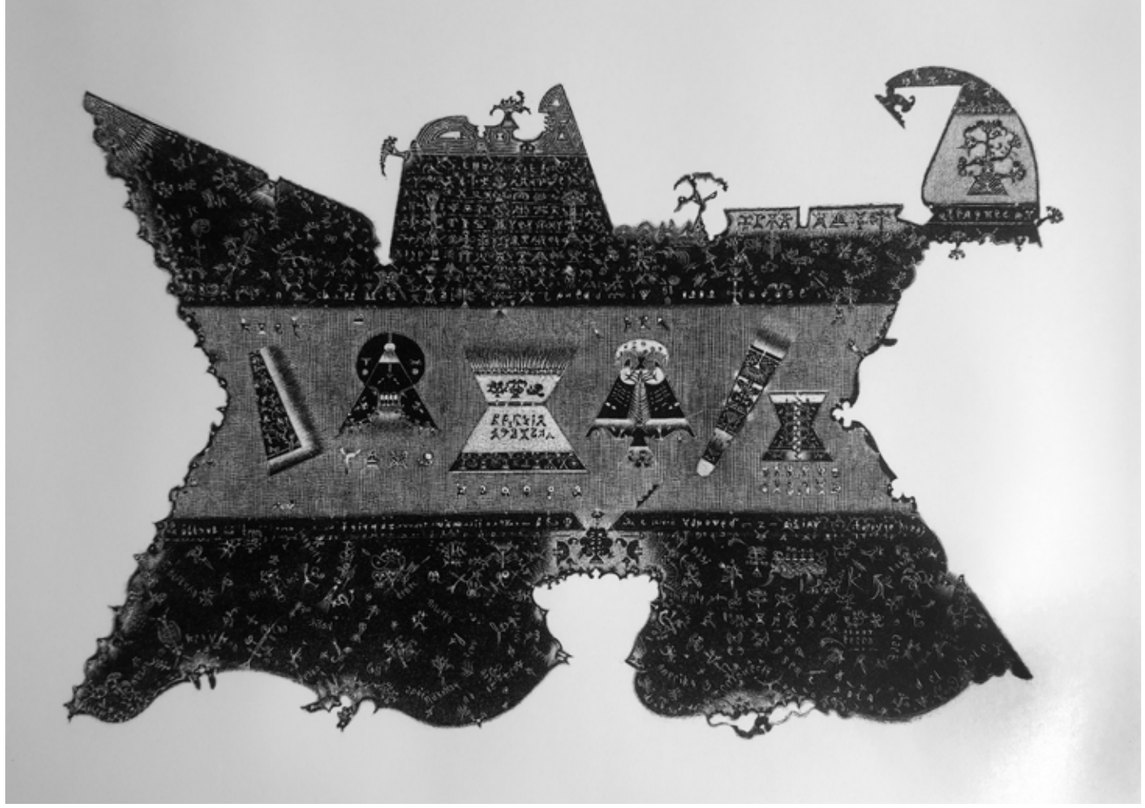
Možná, že krása je tu stále – jen ne ve věcech samotných, ale v pozornosti, kterou jim věnujeme. I když v době davového myšlení panuje obecná nedůvěra k „osobnímu vidění“, můžeme předpokládat i silnou touhu po „vnitřním zjevení“ – po svěžím pohledu, jenž se často získává prostřednictvím sebepozorovací praxe, která může umělcům ve světě plném protichůdných možností poskytnout uklidňující jistotu.

Na obrazovou plochu se dívám z obou stran a je pro mě symbolem bodu či místa, v němž se setkávají vnitřní a vnější světy. Spojuji materiály tak, aby se mohly vzájemně ovlivňovat, a pak dokumentuji jejich "tajný život" technikami, které budou mást naše naučená očekávání získaná z kresby a fotografie. Mým cílem je vytvořit zónu sblížení mezi představou, že smysl umění je třeba hledat v osobní zkušenosti, a představou, že toto sblížení musí být umístěno ve sdíleném veřejném prostoru. Zatímco pozorovatel sleduje napínání papíru nebo smršťování balónku, přichází okamžik, kdy se stane něco nečekaného.

↖) Walter Jule, *Stín náhradního života*, 2004, lept, litografie a chine collé na papíru gampi a Hahnemuhle, 72,5 × 65 cm

↑) Walter Jule, *Kulminace v pokroku #9*, 2001, suchá jehla, 70 × 50 cm

←) Walter Jule, *Mapování Indrovy sítě pro Morrise Gravese*, 2010, digitální tisk na laserem řezaném plexiskle, tisk z výšky a dřevěné prvky, 90 × 150 × 10 cm



GRAFIKA AKO ŽIVÉ MÉDIUM NA VŠVU V BRATISLAVE

ANDREA PÉZMAN

Grafika je živé médium, neustále sa meniaci a rozširujúci sa zhluk možností výtvarného, myšlienkového, emotívneho. Stret, symbióza a nekonečná kombinácia zaužívaného a nového, plošného a priestorového, hmotného a nehmotného, tichého a hlasného, … Nie je (a nemalo by byť) otázkou, akými grafickými technikami bolo dielo vytvorené, ale ide o posolstvo, ktoré je v ňom zhmotnené.

Katedre grafiky a iných médií Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave funguje ako jeden pulzujúci celok pozostávajúci z pedagógov, študentov, dielenských pracovníkov a absolventov so vzájomnými vplyvmi a podnetmi, ktorých spája záujem o grafické médium, jeho rôznorodé čítania a podoby, túžba vytvoriť v ňom niečo jedinečné.

V súčasnosti tu pedagogicky pôsobia umelci na postoch vedúcich ateliérov: Róbert Jančovič (Ateliér voľnej grafiky), Vojtech Kolenčík (Ateliér voľnej a farebnej grafiky), Ľuboslav Paľo (Ateliér ilustrácie a voľnej grafiky); Laboratórium ilustrácie ako alternatívu k ateliérom vedie Tomáš Klepoch; Róbert Makar vyučuje Prípravný kurz pre prvý ročník; odborné asistentky/asistent ateliérov a špecializovaných predmetov, ktoré úzko súvisia s chodom ateliérov: Andrea Pézman (presahy do priestoru a objektov), Gabriel Gyenes (bioart a nature art), Zuzana Šebelová (práca s papierom a knižnou väzbou). Dôležitými podpornými predmetmi ateliérov je výuka kresby (Pavol Truben) a grafických techník (Peter Augustovič). Neoddeliteľnou súčasťou sú aj dielenskí pracovníci Róbert Jančovič mladší, Branislav Novotný a Ľuboš Geriak a taktiež externí pedagógovia. Špecifikom katedry je, že je zameraná okrem voľnej grafiky aj na ilustráciu, ktorá sa môže ale nemusí do štúdia voľnej grafiky pretaviť, ale aj tak je podvedome prítomná.

Výuka prebieha v otvorenom, priateľskom prostredí, založenom na osobných konzultáciách – dialógoch, diskusiách, konfrontáciách medzi pedagógom a študentami a je založená na základnom predpoklade, že študent chce študovať a tvoriť, hľadať a nachádzať. Dôraz sa kladie na individualitu, v zmysle podporiť jedinečnosť tvorby študenta, čo si ale vyžaduje individuálny prístup ku každému z nich. Akceptovanie jeho schopností, vedomostí a zručností v danom momente, ale taktiež jeho potenciál a limity.

Štúdium slúži na laborovanie, hľadanie vlastnej témy a výtvarného jazyka, s možnosťou až nutnosťou robiť chyby, na rozvíjanie autentického výtvarného myslenia, cítenia, experimentovania s rôznymi výtvarnými princípmi, postupmi, materiálmi. Na využitie

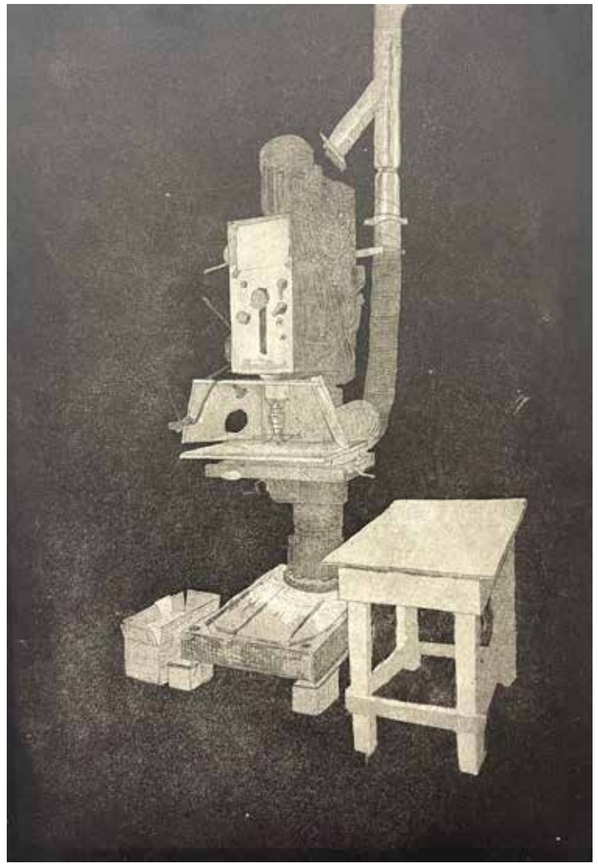
↖) Robert Jančovič, *Rez*, 2022, litografia, 45 × 30 cm

↑) Kolektívny projekt študentov Laboratória ilustrácie, *Rebélia*, 2021, detail

daností grafiky ako svojbytného média, so širokou škálou špecifických prostriedkov (lept, mezzotinta, litografia – kriedová, škrabaná, lavírovaná, akvatinta, linoryt, drevoryt, serigrafia a všetky odvodené a autorské postupy), ako platformu pre tvorivé sebavyjadrenie sa. Študent reaguje na krátkodobé aj dlhodobé témy, experimentuje v podobe workshopov, má možnosť rozvíjať svoje zručnosti aj na inej katedre alebo partnerskej škole.

Členova katedry sú aktívnymi výtvarníkmi viacerých generácií, ktorých tvorba predstavuje široké rozpätie súčasných vizuálnych podôb grafiky ale aj iných médií, rôznych výtvarných stratégií a tém, ktoré pretavujú aj do pedagogického procesu. Študent je tak širokospektrálne konfrontovaný s prirodzene generovaným diferencovaným pohľadom viacerých výtvarníkov, a neodmysliteľne aj s názorom svojich spolužiakov. Dostáva dynamickú odozvu na svoju tvorbu a prehodnocuje ju.

Pre plastickejšiu predstavu voľnej grafickej tvorby katedry, ako spomínaného celku ponúkam stručné nahliadnutie do tvorby veľmi zúženého výberu autorov. V litografii Róberta Jančoviča s názvom *Rez* nachádzame poetiku inšpirovanú maďarskou ornamentikou, prírodou a architektúrou. Zobrazuje rez prírodno-architektonickým priestorom,



↖) Robert Jančovič ml., *Môžeme si kresliť*, 2022, litografia, 59,5 × 44 cm

↑) Hugo Ražman, *Le grand décervelage*, 2022, drevorez a 3D tlač, 82 × 113 cm a 8 × 10 cm

←) Marco Rapant, *D(EVOLUČÝ) BOOSTER*, 2022, čiarový lept, 21 × 15 cm

↗) Pavol Truben, *Utópia II. (Kŕmenie)*, 2022, autorská grafická technika, 30 × 40 cm

→) Alžbeta Malovcová, *Rozetovačka*, 2017, čiarový lept, akvatinta, 30 × 21 cm

↓) Róbert Makar, *Das ist keine Pfeife*, linoryt, 2006, 206 × 150 cm

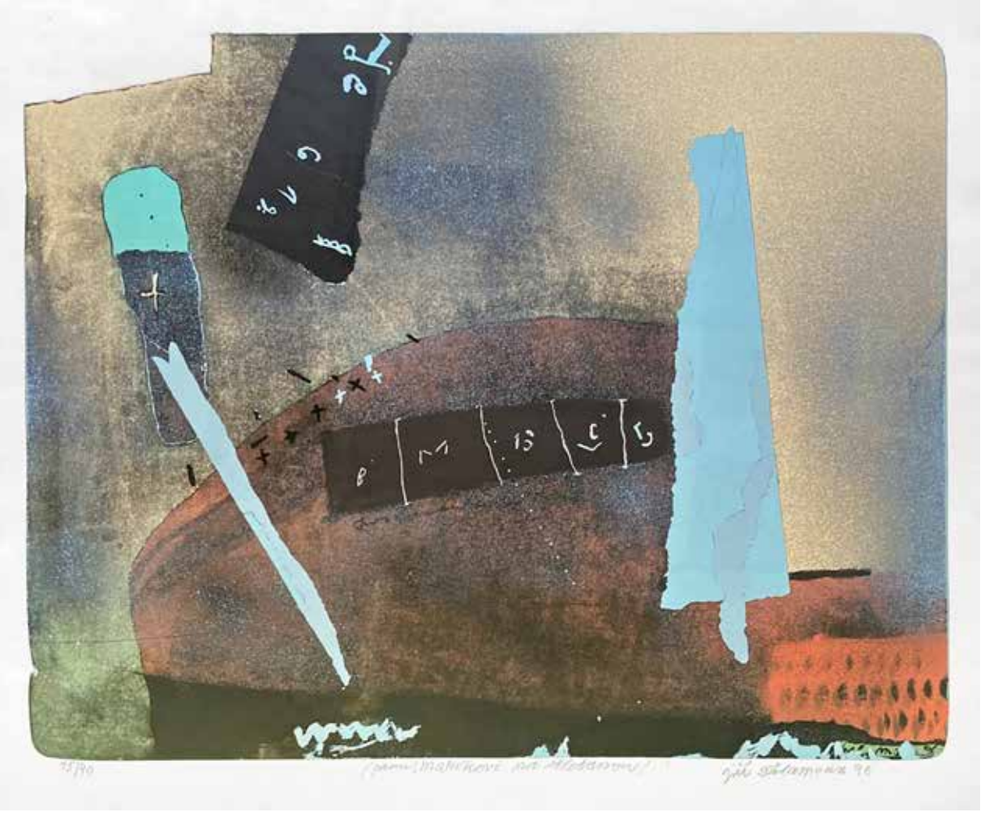
ktorý je nositeľom minulosti, súčasnosti, budúcnosti a šifrovaných odkazov plynutia osobného času autora. Súčasná tvorba Róberta Jančoviča je mediálne širokospektrálna v podobe grafiky, maľby a sôch. Osobná imaginácia je prítomná aj u Róberta Jančoviča mladšieho, ktorý vo svojich najnovších viacfarebných škrabaných litografiách často využíva transfer obrazu na kameň. Tematicky čerpá z rodinného prostredia, zo zážitkov spojených s otcovstvom, nepopierajúc svoje priestorové cítenie a videnie, ktoré sa prejavuje v sochárskom zobrazení dejiska svojich príbehov. Osobná téma je prítomná v dlhodobom projekte Kateřiny M. Václavkovej s názvom Osobná hora, ktorý je motivovaný procesom vyrovnávania sa s otcovou chorobou vedúcou k trvalej strate pamäti a snahou o zachovanie a spracovanie rodinnej histórie. Súčasťou projektu je aj kolekcia *Táta*, kde pracuje s nájdeným štočkom ako pamäťovou pomôckou pre svojho otca. Požiadala ho, aby fotografie opatril osobným komentárom. Jeho popisky sú fragmentárne, spomienky nenávratne miznú a on bojuje s ťažkosťami rozpoznať na fotografiách svojich blízkych. Václavkovú zaujíma fotografia ako nosič individuálnej i kolektívnej rodinnej pamäti, aj ako predloha pre grafické spracovanie v podobe linorytu a tlače polymérov. Pavol Truben aktuálne pracuje na projekte *Utópia*, alebo bájka bez morálneho ponaučenia, ktorý je pokračovaním jeho skúmania pozície jednotlivca a jeho frustrácie v súčasnom polarizovanom priestore. Subjektami sú protikladní aktéri známych bájok (havran/líška, mačka/potkan, vlk/zajac), ktorí v utopickej krajine nájdu zmierenie, porozumenie, alebo sa iba unavia pozíciou, ktorú im príroda a bájkový naratív prisúdili. Truben pracuje naprieč plošnými aj priestorovými médiami, s rôznymi autorskými technika, ako napr. v grafike Utópia II. (Kŕmenie). Marco Rapant (Ateliér voľnej grafiky) ako hlavný komunikačný kanál v tvorbe používa atomizovanú lineárnu kresbu a postupne objavuje jej možnosti a zvláštnosti vo viacerých technikách (kresba tušom, čiarový lept, linoryt, drevoryt, airbrush) spracovaných do rôznych foriem (grafika, komix, objekt, priestorová inštalácia, digitálny 3D priestor). Rapant vo svojej bakalárskej práci s názvom *D(EVOLUČÝ) BOOSTER* prezentoval sériu dvadsiatich čiarových leptov, kde sa cez vedecko-fantastický žáner zamýšľa nad ľudskou tendenciou vylepšovať sa, do akej miery je zásah do tela človeka zdravý, prínosný alebo estetický. Práca je spoločenskou reflexiou, ktorá s jemným ironickým humorom a nadsázkou poukazuje predovšetkým na nebezpečenstvá zmeny genetickej informácie. S ťaživými témami súčasnosti a prostriedkom irónie, nadsázky a fikcie vo svojej tvorbe pracuje aj Lukáš Sobota (Ateliér voľnej a farebnej grafiky). Venuje sa témam ako apokalypsa v istej až žánrovej forme dystopického scifi, konšpiračnému mysleniu stvárnenému ako ironická súčasná mytológia. Pohybuje sa na poli grafiky, priestoru a inštalácie, za prítomnosti monochromatického drevorytu. Aktuálnej téme sa venuje aj Hugo Raýman (Ateliér voľnej a farebnej grafiky). V najnovšej semestrálnej práci s názvom *Le grand décervelage* sa zaoberá medziľudskou komunikáciou, fungovaním sociálnych bublín a dezinformáciami. Ide o cyklus veľkoformátových drevorezov, tlačených na plátno a 3D tlačí malých formátov, ktoré sú vygenerované pomocou umelej inteligencie na základe vstupných informácií autora. Spoločensko-kritickým témam je naklonené aj Laboratórium ilustrácie v kontexte individuálneho smerovania študentov. Kolektívne dielo *Rebélia* je jedných zo spoločných laborovaných projektov študentov laboratória, ktoré pokrýva experimentálne prístupy a okrajové polohy v oblasti ilustrácie (autorská kniha, zin, komix, ilustrácie vo verejnom priestore) s veľkou mierou zapojenia rôznych grafických postupov. Predovšetkým počas pandémia sa intenzívnejšie objavila téma prírody, priestoru, mikrosveta, v ktorom žijeme. Gabriel Gyenes sa zaoberá spracovaním tém súvisiacich s daným miestom, ktoré sa snaží spoznávať a interpretovať rôznymi formami vizuálneho umenia. Fókus svojej pozornosti sústreďuje na dedinu, kde žije a jej okolie, či už prírodné, inžinierske alebo sociálne. Okrem grafických polôh (Petites impressions, 2019) pracuje aj v intenciách grafických akcií (*Free Will*, 2019, *Messenger of Memories*, 2021). Znázornenie reálneho priestoru a predmetov je východiskovým bodom Alžbety Malovcovej (Ateliéri voľnej grafiky a Ateliér +-XXI), ktorá prezentovala svoje najnovšie čiarové lepty s akvatintou na nedávnej výstave CHVENIE – Peter Barényi, Alžbeta Malovcová, Rastislav Podhorský vo Photoporte v Bratislave. Ako to píše Ľuboš Lehocký, kurátor výstavy: „Malovcová aj banálnu vec nie len vidí, ona „vec myslí“ aj s celým komplexom súvislostí, ktoré sa k nej viažu, ... autorka väčšinou vizuálne redukuje a abstrahuje spomenuté „videné a myslené“ do podoby, v ktorej sa vec, ktorá najprv nebola ničím iným, neskôr stáva vecou s výpovednou hodnotou a napokon vizuálnym znakom, dielom, ktoré je autorskou výpoveďou.“ Z reálne priestoru sa dostávame do roviny „textuality“ a „obraznosti“, ktorá je témou grafik Róberta Makara. Graficky sa vyjadruje k téme: „obraz textu a text obrazu“. Tieto svoje závery prezentuje vo veľkoformátovej grafike linorytu s názvom *Das ist keine Pfeife*. Obsahovo toto dielo kontextuálne a ironicky polemizuje s postkonceptualistickými tendenciami súčasného umenia. Záujem o „vizuálny“ text je stále častejšie prítomný v študentských prácach, napríklad v diele Adriany Remiášovej (Ateliéru voľnej grafiky) s názvom *Things People Say*. Dielo pozostáva z 88 grafík realizovaných technikou monotypie, akvatinty a leptu, z ktorých má každá svoj vlastný príbeh, je záznamom určitého bodu života autorky.

Grafický priestor na VŠVU je chráneným priestorom, jedným z mála ostrovov, ktoré sú naklonené tvorbe a prezentácii tohto média. V súčasnosti na Slovensku absentujú inštitúcie a podujatia, ktoré by sa prezentácii grafiky plánovite venovali.

Text je mojim subjektívno-objektívnym názorom o výuke voľnej grafiky na VŠVU, ktorý je ovplyvnený spoločnými diskusiami o grafike, vizuálnom umení a otázke pedagogickej činnosti na umeleckej škole s kolegami katedry.

↖) Adriana Remiášová, *Things People Say*, 2019, monotypia, akvatinta, lept (88 ks), každý s rozmerom 21 × 14,5 cm

↑) Barbara Gocníková, *First Border, (zo sérieVisit Without Invitation)*, 2021, monotypia na japonskom papieri, drevená doska, 55 × 70 cm



JIŘÍ ŠALAMOUN (1935–2022)

JOSEF MIŠTERA

Milý pane profesore, dostalo se mi velmi veliké, ale také velmi smutné cti napsat Váš nekrolog, čili ze všech Vašich počinů, lásek, myšlenek, snů, obrázků, kreseb, ilustrací, animovaných filmů, litografií, plakátů, z Vašeho působení pedagogického zde i v zahraničí, grafických úprav a logotypů, básní – prostě z celého Vašeho bohatého života, z rozsáhlé stopy, kterou jste za sebou zanechal, bych měl udělat něco jako stručný, až instantní životopis, který se vměstná na několik stránek časopisu.

Já nedokážu a především nechci, nemůžu sepsat o Vás nic svázaného formou k tomuto účelu obvykle používanou, nemohu si hrát na rutinovaného žurnalistu, natož na kunsthistorika, protože se mi příčí o Vás psát jen hlavou, jen prsty na klávesnici počítače. Vzpomínku na Vás musím psát srdcem, kde už dávno bydlíte a kde budete mít svůj ateliér tak dlouho, dokud budu živ.

Za tím účelem si musím pořídit silnou tužku, rozdělit ji na krátké kousky – špačky (nožem na nich ořezat robustní hroty), které se vejdou akorát do dlaně a kroužkový zápisník s linkovanými děrovanými papíry, abych mohl podle potřeby přesouvat jejich pořadí. Budu jako Vy tlustou tuhou velkým zřetelným písmem kreslit dlouhá souvětí (ve kterých já jsem se někdy ztrácel, ale Vy nikdy), protože jen psi štěkají v holých větách; proto přijde často ke slovu i středník tam, kde k předělení věty je moc nízká čárka, zatímco tečka příliš definitivní.

Musím psát vždy ob několik řádek, aby byl prostor pro opravy, doplnění, vsuvky a vsuvky ve vsuvkách do vsuvek, které je ovšem možné umístit také jako marginálie na okraje papíru nebo označené hvězdičkou s číslem na archu jiném. Text budu průběžně čistit a zbavovat balastu výrazným vodorovným škrtem; když budu chtít zavržená slova vrátit do hry, podtrhnu je vlnovkou tak jako Vy, když jste psal své texty, své básně, tak jak jste koncipoval své knihy.

Text nesmí být plytký, proto je nutné jej zahustit, aniž by docházelo k zchudnutí a oslabení sdělení; pečlivě jej koncentrovat tak dlouho, dokud každé slovo, písmeno nebo čárka nebude plná vyprávění, příhod, postav, figurek, znaků a mnoha vrstev symbolů, barev, horkosti, chladu i člověčího tepla, pachů a vůní, a … energie, která bude struny v duších čtenářů rezonancí rozeznívat tak silně, jako v nás působí Vaše dílo – každá Vaše kresba, grafika, plakát, nebo báseň, ze kterých vychází silná moudrá energie nepochybně zachytitelná i z vesmíru.

Abych mohl dobře vybrat obrazový doprovod, pořídím si tabuli silného skla, pod kterou umístím na desku stolu fotografie, kopie grafických listů, ilustrací a dalších děl. Ta jednoduchá

pomůcka mne přesune v čase nazpět do doby, kdy jste byl učitelem, kdy jste vedl Ateliér ilustrace a grafiky na pražské UMPRUM (už dávno jsem pochopil, že jste se učitelem narodil a převzal genetickou štafetu od svého tatínka). Silná veliká tabule skla byla vždy základní výbava Vašeho ateliéru i atelieru školního – pod ni jste rovnal a aranžoval dílka studentů při konzultacích.

Ve vzpomínkách mi tak zůstal typický obrázek z Vaší výuky, z průběhu konzultací: odrazy tváře Vaší a Vašich studentů na skle se prolínají s kompozicemi kreseb, grafik, či typografie pod sklem. V tom zrcadle defilovaly desítky a desítky tváří Vašich studentů z Čech, Slovenska, Německa, USA, Itálie, Norska, Belgie, Anglie, Austrálie a dalších zemí, jen Váš odraz tam v ateliéru Ilustrace na UMPRUM setrval dlouhých třináct let. Váš odraz ve skle, pod kterým leží jejich práce, vídali také kurzisté Letní akademie v rakouském Salzburku, návštěvníci letní školy na Miamy University v USA i jinde.

Jistě všichni s vděčností vzpomínají na tyto chvíle, protože jste učil skvěle. Musím to sem napsat, aby svět věděl a nezapomenul na tuto podstatnou část Vašeho díla, Vaší stopy, která tu po Vás navždy zůstává – na Vaše dílo pedagogické; na desítky studentů, které jste zasvětil do podstaty umění vizuálního (protože Vy jste neučil pouze ilustraci, nýbrž své svěřence jste individuálně podle typu a zacílení jejich talentu vedl k pochopení obecně platných principů vizuální komunikace a s hlubokým jasným vhledem do jejich duší jste je zřetelně, ale velmi citlivě povzbuzoval k nalezení vlastního výtvarného jazyka), kteří zde zůstávají a Vaše evangelium vizuální komunikace nesou, rozvíjejí a předávají dál prostřednictvím svého díla nebo z pozic pedagogů svým studentům.

Je to velký zástup těch, které jste inspiroval a nasměroval, protože jste viděl – viděl jste, kam chtějí dojít a kam by dojít měli, a ukázal jim správný směr; vždycky jste dokázal hledající

↖) Jiří Šalamoun, *Bez názvu*, 1996, litografie. 55,5 × 72 cm

↑) Jiří Šalamoun, *Kontradikce*, 1990, litografie, 37 × 53,5 cm

↑) Jiří Šalamoun, *Sliby – chyby*, 2004, litografie, 37,5 × 48,5 cm

←) Jiří Šalamoun, *Melancholie*, 1985, litografie, 38,2 × 54,2 cm

popovést vždycky jste dokázal hledající popovést na místo, kde už sami nalezli pokračování své cesty. Viděl jste ještě mnohem víc – nadání a talenty, potenciál (o kterém lidé kolem Vás sami neměli tušení) a uměl jste jim jej ukázat a otevřít jim tak další možné cesty. V tom velikém zástupu Vašich žáků je i Vaše dcerka Barbora, která jde úspěšně ve Vašich stopách jako ilustrátorka, tvůrce animovaného filmu i učitelka (máte důvod být spokojený). Mezi Vašimi následovníky je řada úspěšných osobností a konec konců i já, Váš první asistent, který měl vždy pocit, že se učí spíše, nežli učí, takže vlastně Váš (zřejmě nejstarší) žák, kterému jste (a nejenom jemu) dokonale změnil život, získal ho pro umění pedagogické a přiměl se habilitovat (což mi v budoucnu umožnilo v Plzni vybudovat uměleckou fakultu, po vzoru UMPRUMKY – SUTNARKU).

Tak pro mne budete už navždy pan profesor Šalamoun, který mne naučil mnohému a především pokoře před sebemenším semínkem talentu studenta či uchazeče o studium; pan profesor, který bez ohledu na čas z výšky svého vědění, poznání a umu se trpělivě hluboko sklonil k portfoliu začátečníka a vždy nalezl slova povzbuzení, takže mladičký elév umění během konzultace Vám před očima rostl a pak nadšeně běžel pokračovat ve své významné tvorbě.

Pane profesore, proč pouze ta jediná litografie „Sváteční list“ (kterou jsem si ještě jako student koupil v antikvariátu na Můstku) je abstraktní, zeptal jsem se jednou mezi prací v našem kabinetu na UMPRUM a dostalo se mi vysvětlení, které je klíčem k Vašemu dílu: „Všechno to, co děláme, o co se snažíme, je komunikace a náš jazyk je vizuální umění; co chceme říci, můžeme vyjádřit mnoha způsoby, stejné sdělení lze převléci do různých forem. Řekneme víceméně totéž, ale rozdíl bude v množství těch, kteří naši zprávu budou schopni dešifrovat, no a já chci komunikovat s mnoha lidmi, a tak vyprávím.“ Tak nějak jste mi odpověděl před třiceti lety v našem atelieru na UMPRUM, tak jste složité a těžko pochopitelné principy základů konstrukce vesmíru, mezi které patří tvorba umělce či Stvořitele, dokázal přiblížit a otevřít všem.

Ano, do svého světa, jste nás vtahoval svým netriviálním mnohavrstevným vtipem, Vaše dílo nás oslovuje i nyní a bude mluvit k řadě generací po nás svým specifickým humorem, který umí být ironický až sarkastický, ale nikdy, vůbec nikdy není zlý, protože je moudrý, šalamounsky moudrý.

Vážený a milý pane profesore Šalamoune, musíte mne omluvit, že jsem svůj úkol nezvládl. Opravdu jsem měl v úmyslu se s Vámi za všechny rozloučit, ale čím více jsem se snažil, tím více ve mně narůstalo poznání, že to není vhodné, že je nepatřičné loučit s někým, kdo neodešel a nikdy neodejde, protože Vy tu jste a budete s námi navždy v tisícovkách svých kreseb a v dlouhé řadě svých žáků a následovníků.

↖) Jiří Šalamoun, *Pidluke – padluke*, 1973, litografie, 9,7 × 7,6 cm

ANTONIO SEGUÍ (1934–2022)

PAVEL ŠTĚPÁNEK

Každý, kdo sledoval mezinárodní výtvarný ruch v nedávné minulosti 20. století, mohl pozorovat rychlý vzrůst významu argentinského umění. Hlavní cena za malbu na Bienále v Benátkách byla udělena r. 1966 Argentinci Le Parcovi (1928), když pár let předtím si jeho krajan Antonio Berni (1905–1981) odnesl hlavní cenu za grafiku. V Praze jsme měli v roce 1965 možnost seznámit se s tvorbou jednoho ze zakladatelů argentinské moderní malby J. C. Castagnina (1908–1982).

Po delší přestávce pak přišel do Prahy větší soubor argentinské grafiky, který předvedl nejlepší grafické listy ze sbírek Musea grafiky v Buenos Aires. Tato akce našla pokračování ve výstavě argentinské serigrafie a grafiky vzniklé na počítačích, která se konala v Lounech. V roce 1971 přišel do Prahy prostřednictvím polských pořadatelů soubor šedesáti barevných i černobílých litografií argentinského malíře a grafika Antonia Seguí, usazeného od roku 1963 v Paříži.

Tato výstava, jíž se v Praze poprvé představil významný argentinský umělec, přejímala a rozšířila soubor, za který byl Seguí na II. mezinárodní výstavě grafiky v polském Krakově v roce 1968, pořádané pod heslem Člověk a současný svět, odměněn Velkou cenou. Dílo Antonia Seguí není však u nás neznámé: zúčastnil se tu, i když jen několika pracemi, bienále mladých umělců Danuvius v Bratislavě roku 1968. Kromě toho byly jeho obrazy a grafiky reprodukovány u nás příležitostně v knihách o nové figuraci (Novák a Váross) i časopisecky. Bylo to však poprvé, co se Antonio Seguí představil české veřejnosti výběrem svého grafického díla. Vystavené práce, z nichž devět zakoupila grafická sbírka Národní galerie, zahrnují poslední období jeho tvorby.

Nelatinsky mohutná postava s mrožím knírem a argentinsky mazlivá výslovnost španělštiny, kterou nesmazal ani dlouhodobý pobyt v Paříži (kde ostatně sídlí mnoho Latinoameričanů), je to jediné, co mi ulpívá v paměti ze setkání s tímto umělcem v pařížské galerii Jeanne Bucher. Dojem se opakoval v Praze, když se tu Seguí náhle objevil před zahájením své výstavy. Fyzický zjev malíře ztělesňuje v tomto případě aktéry figurující v jeho vlastní tvorbě. Jejich robustní ztvárnění, které se výrazně uplatňuje v mnohotvárném proudu nové figurace (spolu s jeho krajany Antoniem Bernim a Rómulem Macció), projevuje zřetelné ostny společensky zaujaté kritiky a angažovanosti. Je podbarvena útočným černým humorem, jenž však přes svou destrukční schopnost zůstává spíše pozitivní a shovívavý, někdy až mazlivý. Jak říká francouzsky spisovatel André Pierre Mandiargues, Seguího práce obsahuji „lásku ke křehkému lidství". Jeho grafiky jsou velmi často záznamy nebo interpretacemi politických událostí pod vlivem pop-artu. Seguí využívá rovněž vyprávěcího prvku opakujících a rozvíjejících se událostí ve fázovém posunu obrazů na jednom listě. Výstava byla tehdy připravena Národní galerií v paláci Kinských a stala se byla bezpochyby cenným přínosem našemu poznání argentinského výtvarného umění.

Antonio Seguí (jeho práce se už objevily v Grapheionu v článku Alicie Candiani o argentinské grafice) na počátku roku 2022 zemřel a neblahou shodou okolností i česká výtvarná scéna přišla o jen o rok mladšího všestranného umělce Jiřího Šalamouna (1935–2022). Oba umělci však mají společného mnohem víc než jen rok úmrtí. Pro oba bylo typické vidět a ztvárňovat svět jako divadlo života poskytující nekonečnou inspiraci k vážnému a současně humornému pojetí, vyslovenému často jakoby „dětským“ hlasem údivu nad absurditami, nanicovatostmi, ale i „normálním“ během současného světa.

↑) Antonio Seguí, *Cestovatelé bez zavazadel*, 1991, linoryt, 46,7 × 68,5 cm

↑) Antonio Seguí, *Květnový salon*, 1988, litografie, 69,8 × 48,8 cm

GRAFIKA ROKU 2021

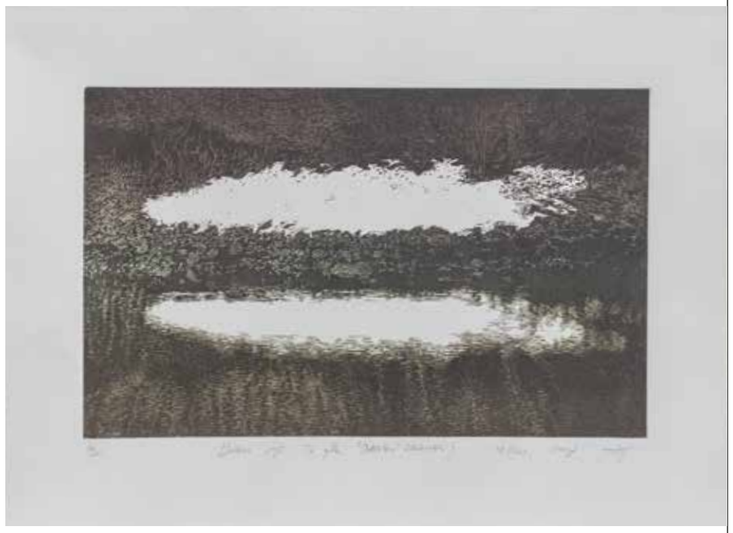
KATEŘINA HANZLÍKOVÁ

1. 4. – 29. 4. 2022 / Karolinum / Univerzita Karlova Grafika roku je celostátní soutěžní výstava představující současnou českou volnou grafickou tvorbu a její vývojové tendence. Výstava představuje výběr nejlepší současné grafické tvorby širokého spektra umělců a studentů – grafiků.

Grafika roku se za 28 let stala platformou pro navázání mezigeneračních uměleckých vztahů, nabízí ucelený pohled a možnost zhodnotit posun a trendy ve volné grafické tvorbě. Zastoupeny jsou všechny klasické techniky – serigrafie, litografie, hlubotisky, tisky z výšky, počítačová grafika i originální autorské techniky a autorská kniha.

ROZHRANÍ
Autoportrét Václava Hollara podle obrazu Jana Meyssense zachycuje významného českého rytce a kreslíře s několika aspekty jeho tvorby, zde portrétu, krajiny a také zátiší, v tomto případě navíc i s pracovními nástroji. Symbolizuje tak některé situace, které jsou v případě grafiky velmi častým námětem. Život plný zvratů, který provází tohoto barokního umělce, zároveň připomíná nelehkost cest lidského osudu. Hledání míst a ztráta domova, snaha o definování vlastní identity, společenského a sociálního kontextu, ale také epidemie, války. I my se nacházíme v podivném čase rozhraní, který nás konfrontuje s řadou událostí, jejichž dění velmi nesnadno ovlivňujeme, ale ono ovlivňuje nás.

V této souvislosti je pozitivní zprávou, že i v současné době vzniká velké množství uměleckých děl, která reflektují společenské prostředí v odrazech vnímání včetně dalších přesahů. Je to zřejmé u většiny grafických prací, které



↑) Marek Sibinský, *NO2ik*, 2021, serigrafie, velikost listu 1000 × 1550 mm

↑) Peter Kollár, *Duchem pryč*, 2021, linoryt, velikost listu 250 × 340 mm

↗) Pavel Kytner, *Barevné vztahy v objemu*, 2021, akvatinta, čárový lept, barevný soutisk, velikost listu 600 × 600 mm, AVU v Praze

poroty soutěže Grafiky roku 2021 hodnotily. Ostatně mimořádný je také i počet 539 přihlášených děl. V kategorii autorská kniha je zřejmé, že i zde dochází k velmi zajímavým projektům, které pracují s osobitým výrazem, typografií a vizualitou. Možná ale do budoucnosti bude potřeba u této kategorie přesnější specifikace jako předpoklad hodnocení knih porotou.

Vzhledem k vysoké úrovni bylo v tomto ročníku uděleno 16 cen, včetně kategorií pro studentské práce. Právě u nich je zřejmé, že dochází k stále většímu používání nových technologii ve formě počítačové grafiky. Je otázka, zda nejde o určitý únik od klasických technik, které vyžadují složitější, ale i pomalejší postup, který by navíc limitoval výsledek.

LAUREÁTI / LAUREATES

Hlavní cena v kategorii A – velký formát (grafické listy větší než 297 × 210 mm)
Marek Sibinský - NO2ik, serigrafie, velikost listu 1000 × 1550 mm, 2021,

Hlavní cena v kategorii B – malý formát
Peter Kollár - Duchem pryč, linoryt, velikost listu 250 × 340 mm, 2021

Hlavní cena v kategorii C/A – velký formát studentská práce, Cena Simeony Hoškové (grafické listy větší než 297 × 210 mm)
Pavel Kytner – Barevné vztahy v objemu, akvatinta, čárový lept, barevný soutisk, velikost listu 600 × 600 mm, AVU v Praze, 2021

Hlavní studentská cena - malý formát
Veronika Jírovská – Temný les, škrábaná akvatinta, tisk z hloubky, velikost listu 520 × 380 mm, VOŠG Hellichova, 2021

Hlavní cena za autorskou knihu
Luboš Drtina – Christian Morgenstern, Básně - překlad Emanuel Frynta, sítotisk, 2021

Hlavní cena za autorskou knihu – student
Kateřina Šípková – Ze srdce výdech, do srdce nádech, akvatinta, lept, VOŠ Václava Hollara, 2021

Kategorie grafické techniky / Graphic technique category

1
Cena za tisk z výšky - dospělý autor
Jiří Samek – Pohled z okna (západ), tisk z hloubky a výšky z lina, 685 × 470 mm, 2021

Cena za tisk z výšky – student
Antónia Morihládková - Prst v ústach pomaranča, linoryt, 500 × 707 mm, FU OU, 2021

2
Cena za tisk z hloubky - dospělý autor
Lenka Vilhelmová – Ve vlastních stínech I-XII, hlubotisk: suchá jehla, lept, měkký kryt, monotyp, 1300 x 1500 mm, 2021

Cena za tisk z hloubky – student
Dagmar Dolíhalová – Swimming in the Lake, kombinovaná hlubotisková technika, 820 × 710 mm, SUTNARKA, 2021

3
Cena za litografii - dospělý autor
Jiří Šalamoun - Tři sny, litografie, 1000 × 700 mm, 2021

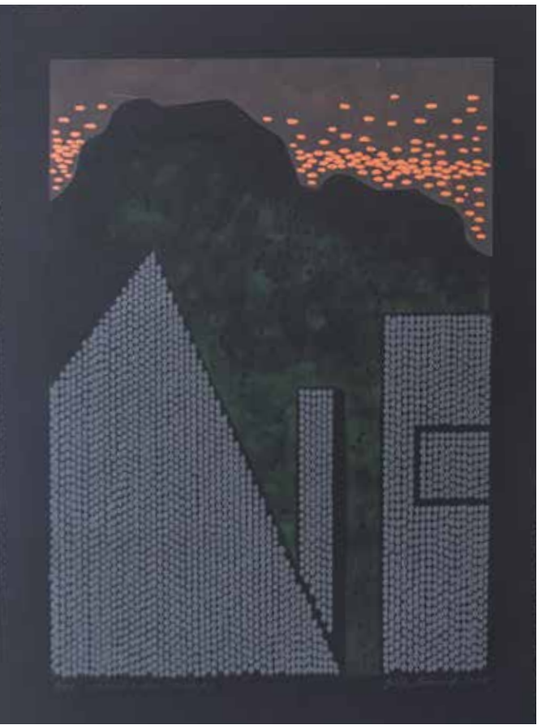
Cena za litografii – student
Sabina Kafková – Konečná stanice, litografie ze dřeva – mokulito, 592 × 460 mm, SUTNARKA, 2021

4
Cena za serigrafii – dospělý autor
Hza Bažant – Spolu, sítotisk, 1000 × 700 mm, 2021

Cena za serigrafii – student
Romana Floreková – Terapia, sítotisk, 1000 × 700 mm, FU OU, 2021

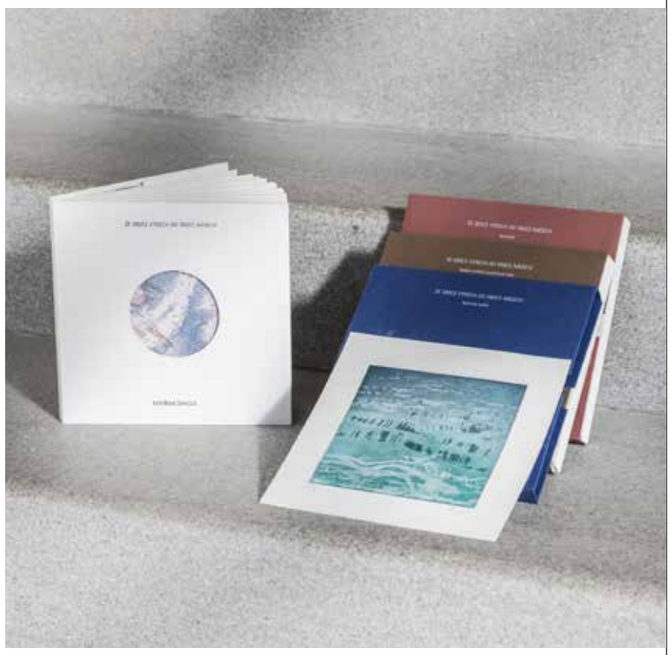
5
Cena za počítačovou grafiku – dospělý autor
Kryštof Brůha – Magna Mutacio Flumen gen 2.0, generativní digitální grafika, 707 × 1000 mm, 2021

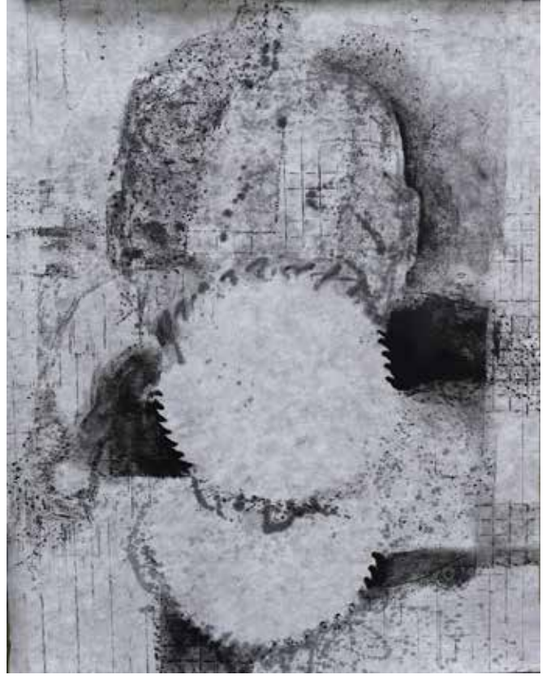
Cena za počítačovou grafiku – student
Anastasia Polishchuk - Simulace versus realita, počítačová grafika, 297 × 420 mm, AVU v Praze, 2021



↑) Veronika Jírovská, Temný les, 2021, škrábaná akvatinta,
tisk z hloubky, velikost listu 520 × 380 mm, VOŠG Hellichova

↑) Jiří Samek, *Pohled z okna (západ)*, 2021, tisk z hloubky
a výšky z lina, 685 × 470 mm





↑) Lenka Vilhelmová, *Ve vlastních stínech I-XII*, 2021,
hlubotisk: suchá jehla, lept, měkký kryt, monotyp, 1300 × 1500 mm

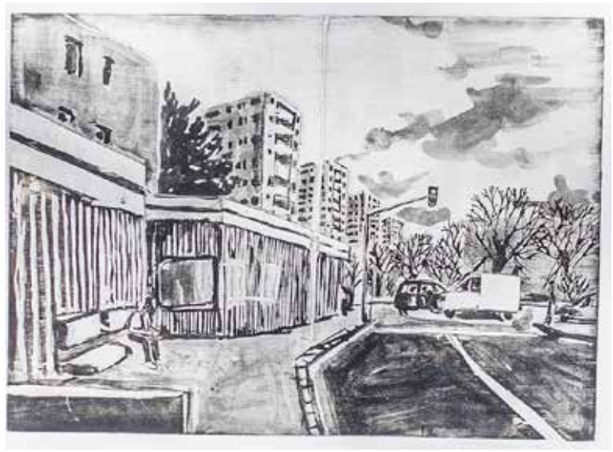
→) Antónia Morihládková, *Prst v ústach pomaranča*, 2021,
linoryt, 500 × 707 mm, FU OU

←) Luboš Drtina, *Christian Morgenstern, Básně*
(překlad Emanuel Frynta), 2021, sítotisk

↘) Sabina Kafková, *Konečná stanice*, 2021,
litografie ze dřeva – mokulito, 592 × 460 mm, SUTNARKA

↙) Kateřina Šípková, Ze srdce výdech, do srdce nádech, 2021,
akvatinta, lept, VOŠ Václava Hollara

↓) Jiří Šalamoun, *Tři sny*, 2021, litografie, 1000 × 700 mm



↖) Hza Bažant, *Spolu*, 2021, sítotisk, 1000 × 700 mm

↑) Romana Floreková, *Terapia*, 2021, sítotisk, 1000 × 700 mm, FU OU

←) Kryštof Brůha, *Magna Mutacio Flumen gen 2.0*, 2021,
generativní digitální grafika, 707 × 1000 mm,

↗) Dagmar Dolíhalová, *Swimming in the Lake*, 2021,
kombinovaná hlubotisková technika, 820 × 710 mm,
SUTNARKA

→) Anastasia Polishchuk, *Simulace versus realita*, 2021, počítačová grafika,
297 × 420 mm, AVU v Praze

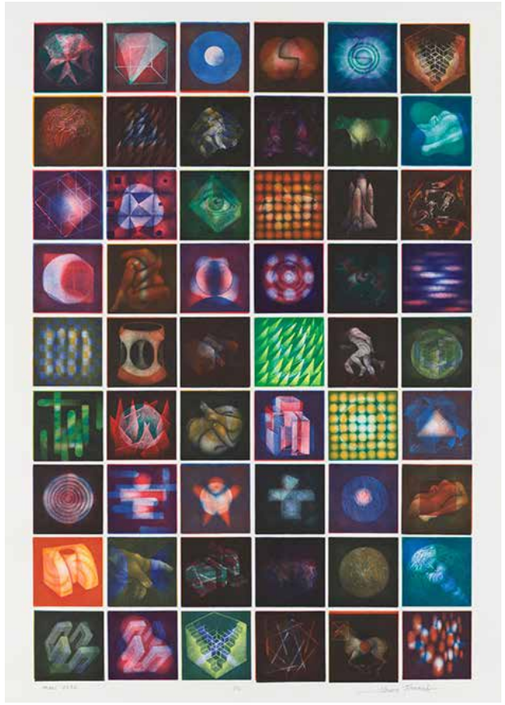
VÝSTAVY → SOUTĚŽE → PERIODICKÉ VÝSTAVY → PROJEKTY → VELETRHY

SOUTĚŽ: **MEZINÁRODNÍ BIENÁLNÍ VÝSTAVA GRAFIKY: 2022 ČÍNA**

TAICHUNG / TAIWAN / CHINA
NATIONAL TAIWAN MUSEUM OF FINE ARTS,
GUANLAN, SHENZHEN
(27. 8.–20. 11. 2022)
https://printbiennial.ntmofa.gov.tw/print20/en/index.aspx

Ocenění umělci:
1. Clémence Fernando, Francie
2. Irena Lawruszk, Ukrajina
3. Orlando Martinez Vesga, Kolumbie
Finalisty z ČR byli Šimon Brejcha, Lenka Falušiová a Jiří Samek.

↑) Irena Lawruszk



↑) Clémence Fernando

SOUTĚŽ: **1. MEZINÁRODNÍ GCB-MINIPRINT 2022**

BERLÍN / NĚMECKO
ATELIÉR VÝTVARNÉHO UMĚNÍ
GALERIE A DÍLNA PRO UMĚLECKOU GRAFIKU
(11. 11.–17. 12. 2022)
https://graphik-collegium-berlin.de/1-internationale-gcb-miniprint-2022-deu-eng-fra

Ocenění umělci:
1. Ida Oelke, Německo
2. Yoshiaki Murakami, Japonsko
3. Marija Sibinović, Srbsko
Drobné tisky od 300 umělců z celého světa.
Mezi vystavujícími z ČR byla i Lenka Falušiová.

↑) Ida Oelke

↑) Yoshiaki Murakami

↑) Marija Sibinović

SOUTĚŽ: **8. MEZINÁRODNÍ LITOGRAFICKÉ SYMPOZIUM V TIDAHOLMU**

TIDAHOLM / ŠVÉDSKO
LITOGRAFICKÁ AKADEMIE V TIDAHOLMU
(23. 7.– 7. 8. 2022)
http://lithonet.se/internationella-litografiska-symposiet-2022/symposium-2022-eng

Litografická akademie ve švédském Tidaholmu hostila od 23. července do 7. srpna 2022 umělce, profesionální tiskaře z grafických dílen a uměleckých škol na 8. mezinárodním litografickém sympoziu ve švédském Tidaholmu. Slavnostní zahájení sympozia se uskutečnilo v Marbodal Center 23. července. Své příspěvky na sympoziu představili Anna Trojanowska, Ernst Hanke, Sanjay Kumar, Franz Hoke, Simon Burder, Peter Stephan, Peter Hofmann a další neméně významní světoví litografové.

VÝSTAVA: **CÉZANNE VÝSTAVA EY**

LONDÝN / VELKÁ BRITÁNIE
TATE MODERN
(5. 10. 2022–12. 3. 2023)
https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/ey-exhibition-cezanne

Tato výstava se zaměřuje na mnohé tenze a rozpory v Cézannově díle a snaží se pochopit umělce v jeho vlastním kontextu jako ambiciózního mladého malíře původem z jihu Středomoří, toužícího se prosadit ve francouzské metropoli. Přehlídka sleduje jeho zápas mezi snahou o oficiální uznání a připojením se k nastupujícím impresionistům a neúnavným hledáním vlastního jedinečného jazyka. Můžeme sledovat snahy umělce, který zápolí s tím, co to znamená být moderním malířem, a zároveň zůstává hluboce skeptický vůči světu, v němž žije, od politických nepokojů až po neustále se zrychlující způsob života.

↑) Paul Cézanne

VÝSTAVA: **NEW YORK EDWARDA HOPPERA**

NEW YORK / USA
WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART
(19. 10. 2022–5. 3. 2023)
https://whitney.org/exhibitions/edward-hopper-new-york

Výstava New York Edwarda Hoppera přináší ucelený pohled na Hopperův život a dílo, od jeho raných dojmů z New Yorku ve skicách, grafikách a ilustracích až po jeho pozdní obrazy, v nichž město sloužilo jako kulisa pro jeho sugestivní ztvárnění městské zkušenosti.

↑) Edward Hopper's

VÝSTAVA: **BELKIS AYÓN**

BENÁTKY, ITÁLIE
ARSENALE
59. BENÁTSKÉ BIENÁLE
(23. 04.–25. 9. 2022)
https://www.labiennale.org/en/art/2022/milk-dreams/belkis-ay%C3%B3n

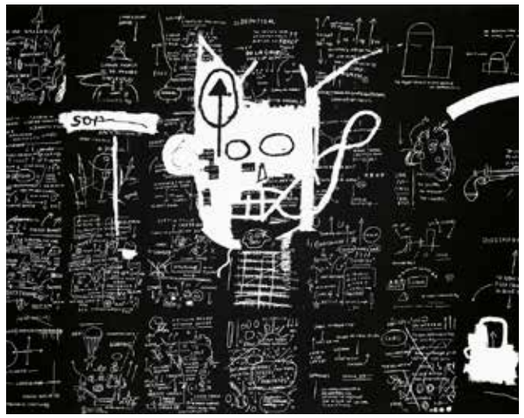
Belkis Ayón (1967–1999, Kuba) tvořila svá díla technikou grafické koláže, při níž se na plechové matrici vrství různorodé materiály a vytvářejí kompozici, která umožňuje širokou škálu tónů, textur a forem, jejíichž prostřednictvím grafička docílila až magických gradací černé, bílé a šedé. Ačkoli byla Ayón ateistkou, zasvětila své životní dílo znakům, symbolům a příběhům kultu Abakuá, tajného afrokubánského bratrstva, jehož fundamentální mytologie je založena na aktu ženské zrady.

↑) Belkis Ayón

VÝSTAVA: **BASQUIAT, RETROSPEKTIVA**

VÍDEŇ / RAKOUSKO
ALBERTINA
(9. 9. 2022–8. 1. 2023)
https://www.albertina.at/en/exhibitions/basquiat

Výstava v Albertině je první komplexní muzejní retrospektivou Jeana-Michela Basquiata v Rakousku. Představuje přibližně 50 významných děl z renomovaných veřejných i soukromých sbírek, která poskytují nový pohled na Basquiatův jedinečný vizuální jazyk a dekódují podstatu jeho uměleckých myšlenek.
Basquiatova tvorba je aktuálnější než kdykoli předtím a zůstává stejně průkopnická a vizionářská jako v 80. letech 20. století. Coby excentrický outsider a zneužívaná superstar své doby patří Basquiat dnes k nejvýznamnějším klíčovým postavám současného umění.



↑) Jean-Michel Basquiat

VÝSTAVA: **DÜRER, MUNCH, MIRÓ – DĚJINY GRAFIKY**

VÍDEŇ / RAKOUSKO
ALBERTINA
(27. 1.–21. 5. 2023)
https://www.albertina.at/en/exhibitions/duerer-munch-miro-the-great-masters-of-printmaking

VÝSTAVA: **OD ANDYHO WARHOLA PO DAMIENA HIRSTA**

VÍDEŇ / RAKOUSKO
ALBERTINA
(23. 2.–21. 5. 2023)
https://www.albertina.at/en/albertina-modern/exhibitions/the-print-warhol-to-kiefer

←) Andy Warhol

Dvacáté výročí znovuotevření vídeňského Muzea ALBERTINA připomene velkolepá dvojice výstav, která představí grafické tisky posledních šesti století. Z hlediska praktické prezentace nejvýznamnějších příkladů dějin grafického umění nemá sbírka Albertiny ve světě obdoby. Výstavy zahrnují období od prvních pokusů s tištěnou grafikou až po umění moderní doby.

VÝSTAVA: **BRUEGEL A JEHO DOBA**

VÍDEŇ / RAKOUSKO
ALBERTINA
(17. 3.–18. 6. 2023)
https://www.albertina.at/en/exhibitions/bruegel-and-his-time

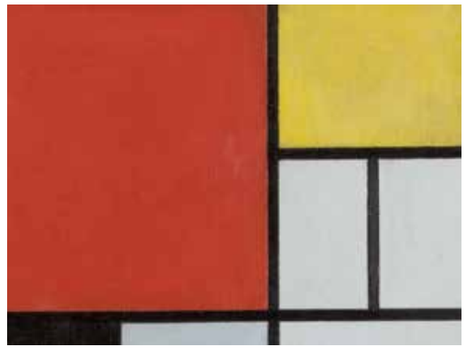
Projekt je podporován vládou Vlámska. Výstava představuje výběr přibližně 90 děl ze sbírek muzea, která jsou příkladem rozkvětu kreslířských postupů proslulých mistrovských děl Pietera Bruegela staršího a vynikajících kreseb jeho generačních souputníků.

↑) Pieter Bruegel st.

VÝSTAVA: **MONDRIAN. VÝVOJ**

DÜSSELDORF / NĚMECKO
K20
(29. 10. 2022–12. 2. 2023)
https://www.kunstsammlung.de/en/exhibitions/mondrian-evolution-en

Výstava se koná se svolením Fondation Beyeler, Riehen/Basel a Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, ve spolupráci s Kunstmuseum Den Haag. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen představuje Mondrianovu cestu od raných naturalistických obrazů k pozdním abstraktním dílům a sleduje formální souvislosti, které existují mezi obrazy v rozmezí pěti desetiletí.



↑) Mondrian

VÝSTAVA: **ŠIMON BREJCHA: GEWEBE**

DRÁŽĎANY / NĚMECKO
KUNSTHAUS RASKOLNIKOW E. V. / GALERIE
(18. 11. 2022–20. 1. 2023)
http://galerie-raskolnikow.de

↑) Šimon Brejcha

VÝSTAVA: **DAVID BÖHM A JIŘÍ FRANTA: KDO VYPRÁVÍ KOMU O ČEM**

LONDÝN / VELKÁ BRITÁNIE
ČESKÉ CENTRUM / VNITŘNÍ A VENKOVNÍ VÝSTAVA
(23. 06.–31. 12. 2022)
https://london.czechcentres.cz/program/david-boehm-and-jiri-franta-who-tells-whom-about-what

Výstava se koná díky spolupráci Českých center a Velvyslanectví České republiky

VÝSTAVA: **STREET MEETS (MURAL) ART**

EVROPA
(1. 7.–31. 12. 2022)
https://www.czechcentres.cz/projekty/street-meets-mural-art?locale=cs

Výstava se koná v koprodukci Českých center a festivalu LUSTR. Výtvarné intervence českých vizuálních umělců do veřejného prostoru vybraných zahraničních měst. Projekt reprezentuje mladé české tvůrce a současnou podobu české ilustrace. Akce jsou uspořádány u příležitosti českého předsednictví v Radě EU v druhé polovině roku 2022.
(Patrik Antczak – Nizozemsko, Jakub Bachorík – Maďarsko, David Böhm a Jiří Franta – Velká Británie, Přemysl Černý – Španělsko, Nikola Logosová – Řecko, Maria Makeeva – Rumunsko ad.)

VÝSTAVA: **AFRODITA DNES**

ATÉNY / ŘECKO
MUZEUM G. GOUNAROPOULOS
(09. 11. 2022–31. 01. 2023)
https://athens.czechcentres.cz/program/ekthesi-me-titlo-i-afroditi-simera-tis-enosis-tsexon-xarakton-hollar-sto-moyseio-g-goynaro-poyloy

Výstava vznikla e spolupráci Českých center, SČUG Hollar a Centra klasických studií Filosofického ústavu AV ČR v Praze. Výstava zahrnuje více než 50 děl od 22 současných českých grafiků, členů SČUG Hollar. Vícenásobnými přístupy k tématu přispívá k aktuální diskusi o postavení ženy v dnešní společnosti a jeho odrazu v umělecké tvorbě.
(Mikoláš Axmann, Karel Beneš, Jan Blaha, Šimon Brejcha, Dušan Černý, Petr Fiala, Petr Hampl, Pavel Holeka, Tomáš Hřivnáč, Ditta Jiřičková, Martin Mulač, Petr Palma, Pavel Piekar, Martin Raudenský, Zuzana Růžičková, Jiří Slíva, Ladislav Sýkora, Petr Štěpán, Hana Šuranská, Jana Šindelová, Eva Vlasáková, Bohunka Waageová)

↑) Dušan Černý

VÝSTAVA: **VÝSTAVA ILUSTRACÍ ŠTĚPÁNA ZAVŘELA**

POLSKO
BIBLIOTEKA PUBLICZNA GMINY GRODZISK MAZOWIECKI, BIBLIOTEKA PUBLICZNA W PIASECZNIE, FILIA W ZALESIU GÓRNYM, WOJEWÓDZKA BIBLIOTEKA PUBLICZNA W KRAKOWIE
(06. 11.–31. 12. 2022)
https://warsaw.czechcentres.cz/program/listopad-a-prosinec-2022-kde-v-polsku-lze-se-divat-na-vystavu-ilustraci-stepana-zavrela

Výstava probíhá ve třech polských knihovnách. Štěpán Zavřel byl výjimečný umělec, který se významně zapsal do literatury pro děti. Jeho životní příběh má blízko k osudům mnoha dalších Evropanů: útěk z komunistického Československa, putování po Evropě a hledání domova, ale i vlastní umělecké cesty. V jeho tvorbě jsou patrné humanistické myšlenky ležící v základech naší evropské identity – úcta k jiným kulturám, respekt k právům dětí nebo obdiv k přírodě.

VÝSTAVA: **ŠÁRKA TRČKOVÁ – TAJNOSTI**

KUTNÁ HORA / ČESKO
GASK
(6. 11. 2022—12. 3. 2023)
https://athens.czechcentres.cz/program/ekthesi-me-titlo-i-afroditi-simera-tis-enosis-tsexon-xarakton-hollar-sto-moyseio-g-goynaro-poyloy

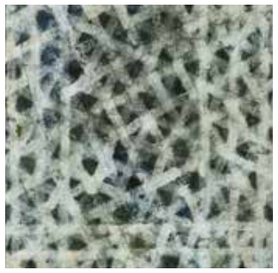
Retrospektivní výstava představuje výběr z předčasně uzavřeného díla české grafičky a malířky Šárky Trčkové (1965–2015), její křehké a bezprostřední akvarely, drobné malby i rozměrné grafiky.

↑) Šárka Trčková

VÝSTAVA: **LUDĚK FILIPSKÝ – INTIMNÍ NEZMĚRNOST**

KUTNÁ HORA / ČESKO
GASK
(20. 3.—5. 6. 2022)
https://gask.cz/vystava/ludek-filipsky-intimni-nezmernost/

Luděk Filipský ve svých obrazech, kresbách a objektech soustavně zkoumá prazákladní stavební jevy světla, barvy a prostoru, které propojuje v dynamických strukturách symbolicky reflektujících přírodu, kosmos i duchovní přesahy člověka.



↑) Luděk Filipský

VÝSTAVA: **KVĚTA A JITKA VÁLOVY – CESTA PŘEDURČENA OSUDEM**

KUTNÁ HORA / ČESKO
GASK
(6. 11. 2022—19. 3. 2023)
https://gask.cz/vystava/kveta-a-jitka-valovy-cesta-predurcena-osudem

Výstava sester-dvojčat Květy a Jitky Válových představuje životní dílo těchto dvou výrazných osobností u příležitosti stého výročí jejich narození. Klíčovou součástí expozice jsou ukázky z pozůstalosti obou sester, která byla v roce 2021 darována do sbírek GASK.

VÝSTAVA: **SVATOPLUK KLIMEŠ – FÉNIX**

KUTNÁ HORA / ČESKO
GASK
(19. 6.–23. 10. 2022)
https://gask.cz/vystava/svatopluk-klimes-fenix

Svatopluk Klimeš ve své tvorbě využívá již od šedesátých let práci s ohněm. Živel ohně a malba popelem mu umožňují výtvarně i metaforicky tematizovat otázku pomíjivosti a současně zanechávání stop a jejich mapování v paměti místa i dějin civilizace.

↑) Svatopluk Klimeš

VÝSTAVA: **EDUARD OVČÁČEK / GROTESQUE (70'S–90'S)**

PRAHA / ČESKO
MUZEUM KAMPA
(22. 10. 2022–8. 1. 2023)
https://www.museumkampa.cz/vystava/eduard-ovcacek-groteska-70-90-leta

Výtvarná cesta mnohostranného umělce Eduarda Ovčáčka (1933–2022) byla od počátku vymezená zájmem o dva tematické okruhy – vizuální a básnickou reflexi písma a znaků, pro niž se ustálil název lettrismus, a o možnosti výtvarné interpretace lidské figury. Obě motivické linie rozvíjené v celé škále výtvarných médií – od grafiky, malby, kresby a koláže, přes fotografii a fotografiku až po sochu a instalaci – se vzájemně prolínají a vypovídají o mnohostrannosti a invenčnosti Ovčáčkovy osobnosti a o jeho bytostném zájmu o technologický i výtvarný experiment. Jeho specifický jazyk humoru a nadsázky, mnohdy opředený notou tragikomiky, sarkasmu a bodavého veselí, ovšem necílí pouze na pohlaváry tehdejších režimů a na klíčové momenty temné éry československých dějin,

← Eduard Ovčáček

ale zrcadlí i běžné mezilidské vztahy a poměry, a to nejenom v tíživých časech normalizace a komunistického režimu, ale i v dobách překotně nabyté svobody v počátcích devadesátých let. Výtvarné působení „smutně veselých" děl Ovčáček umocňoval jemu příznačnými experimentátorskými přístupy.

VÝSTAVA: **KONSTRUKTIVNÍ TENDENCE MEZI NAPĚTÍM A KŘEHKOU STABILITOU**

LOUNY / ČESKO
GALERIE BENEDIKTA REJTA
(16. 12. 2022–9. 4. 2023)
www.gbr.cz

Galerie se výstavou vrací k výraznému fenoménu v umění šedesátých let 20. století. Díla dvaceti českých a zahraničních tvůrců ze sbírek GBR představují to nejlepší z vrcholného období konstruktivně orientované tvorby let 1964–1973. Zastoupenými umělci jsou Zdeněk Sýkora, Karel Malich, Hugo Demartini, Jiří Kolář, Stanislav Kolíbal, Vladislav Mirvald, Milan Dobeš nebo Pavel Štěpánek. Zahraniční tvorbu zastupují mj. Bridget Rileyová, Victor Vasarely, Getulio Alviani nebo François Morellet.

VÝSTAVA: **ALENA KUČEROVÁ – PRÁCE PRVNÍ A POSLEDNÍ**

LITOMĚŘICE / ČESKO
SEVEROČESKÁ GALERIE VÝTVARNÉHO UMĚNÍ V LITOMĚŘICÍCH
(11. 11. 2022–22. 1. 2023)
https://www.galerie-ltm.cz/2022/11/11/alena-kucerova-prace-prvni-a-posledni

Návštěvníci se setkají se silnou, ale neokázalou uměleckou výpovědí originální a inspirativní této významné české grafičky. Alena Kučerová dokázala velmi efektivně propojit tradici s moderností a snad proto byla a je její tvorba ceněná nejen u nás, ale i v zahraničí. Na výstavě jsou prezentovány kromě známých i její dosud neznámé práce.

←) Alena Kučerová

VÝSTAVA: **S.V.U. MÁNES + UMĚLECKÁ BESEDA SVĚT?**

MLADÁ BOLESLAV / ČESKO
SBOR ČESKÝCH BRATŘÍ V MLADÉ BOLESLAVI
(14. 7.–3. 9. 2022)
https://www.svumanes.cz/aktuality/item/315-vystava-svet

VÝSTAVA: **PATRIK HÁBL: ROZPUŠTĚNÉ OBRAZY**

LITOMĚŘICE / ČESKO
GALERIE ART CONCEPT – MALÁ VÝSTAVNÍ SÍŇ MÁNES
(24. 11. 2022–13. 1. 2023)
https://www.g-a-c.cz/patrik-habl

Výstava je pokusem o prolnutí dvou námětových okruhů. Zakódované krajiny, inspirované pobytem u moře, jsou zde vystaveny v sousedství portrétů konkrétních osob, které se vynořují z Háblových vzpomínek.

↑) Patrik Hábl

VÝSTAVA: **RYTMUS**

KLATOVY / ČESKO
GALERIE U BÍLÉHO JEDNOROŽCE V KLATOVECH
(5. 11. 2022–15. 1. 2023)
https://www.gkk.cz/cs/vystavy/aktualni/rytmus

Výstava s tématem rytmu se soustřeďuje na české umění od šedesátých let až do současnosti. Jsou na ní zastoupeni autoři různých generací, do jejichž prací se rytmus promítá v rozmanitých formách. Zahrnuje skoro tři desítky umělců, kteří vycházejí z proměnlivého stavu společnosti, z technického pokroku, z objevů v přírodních vědách i filozofii v souvislosti s vývojem výrazových prostředků. (Arne Hošek, Zdeněk Sýkora, Jan Kubíček, Radek Kratina, Eduard Ovčáček, Dalibor Chatrný, Ivan Chatrný, Fratišek Kyncl, Lubomír Přibyl, Jan Steklík, Ivan Kafka, Václav Stratil, Fratišek Kowolowski, Petr Kvíčala, Jolana Havelková, Vladimír Houdek, Jiří Matějů, Marek Meduna, Markéta Othová, Petr Veselý, Jana Babincová, Jan Nálevka, Daniel Vlček, Monika Žáková, Jakub Sýkora, Jiří Staněk, Jaroslava Kadlecová)

↑) Z expozice

VÝSTAVA: **LA FORME D'IMPRESSION**

PRAHA / ČESKO
GALERIE HOLLAR
(10. 11.–4. 12. 2022)
http://hollar.cz/vystavy/la-forme-dimpression

Výstava ukazuje matrici coby samostatný artefakt, která je vystavena bez otisku, podobně jako obraz, sochařský objekt nebo instalace. Podstatnou změnu v uvažování o grafické matrici přinesly digitální technologie. Matrice se odpoutává s od své hmotné podstaty, má virtuální podobu, existuje jako koncept uložený v paměti počítače.

↑) Z expozice

VÝSTAVA: **MADE IN LUXEMBOURG**

PRAHA / ČESKO
GALERIE HOLLAR
(26. 5.–26. 6. 2022)
http://hollar.cz/vystavy/made-in-luxembourg-vystava-lucemburskeho-grafickeho-spolku-empreinte

V Galerii Hollar představilo svou tvorbu 19 lucemburských grafiků sdružených ve spolku Empreinte. Výběrem z prací každého z nich byl demonstrován koncept pomyslného „luxování" (tj. vysávání) v jejich ateliérech, ať už fragmenty životů autorů či výpověďmi o jejich světě. Výstava byla upořádána v rámci oslav 100. výročí navázání česko-lucemburských diplomatických vztahů.

↑) Z expozice

GRAPHEION 26
Mezinárodní revue o umění grafiky,
tisku, knihy a papíru

Ročenka 2022

Vydává:
Nadace Hollar

Vychází jednou ročně
v češtině a angličtině.
Číslo je volně dostupné na stránkách
www.nadacehollar.cz a www.grapheion.cz

Kontaktní adresa
katerina@hollar.cz

Předseda redakční rady:
Ondřej Michálek

Redakční rada:
Jana Jiroutová, Lenka Kahuda Klokočková,
Alena Laufrová, Ondřej Michálek, Pavel Noga,
Kateřina Obozněnková, Jana Šindelová

Překlady:
Jana Jiroutová, Kateřina Kyselica,
Ondřej Michálek

Korektury:
Ondřej Michálek, Kateřina Obozněnková

Grafická úprava a sazba:
Pavel Noga

ISBN 978-80-906630-9-1
(online ; pdf, česká – anglická verze)

Grapheion je neziskový projekt, jehož cílem je
zprostředkování informací a vzdělávání v oblasti
výtvarného umění

Projekt se koná za podpory
Státního fondu kultury České republiky

Státní fond kultury ČR