



HORS-CHAMP OU LES PE

Tereza Lochmann

 Galerie
Kaleidoscope



PENSÉES D'UNE PISSEUSE

Tereza Lochmann

HORS-CHAMP

ou Les pensées d'une pisseuse

Textes de Guitemie Maldonado,
Stéphane Boulin et Tereza Lochmann

Français | English | Deutsch

Gestation

HORS-CHAMP

ou Les pensées d’une pisseuse

Tereza Lochmann

« Je veux faire le portrait d’une fille accroupie au bord de la route, à côté d’un champ, une pisseuse. Je ne sais pas exactement pourquoi, mais j’ai très envie de le faire. »

Il y a longtemps, cette idée m’est venue, saugrenue, tenace. Presque neuf mois se sont écoulés entre le moment où nous prenions avec O. des photos dans un champ – moi-même modèle malgré moi (à qui d’autre oserais-je demander de poser en tant que pisseuse ?) – et le moment où le cycle s’est terminé. Neuf mois pour la naissance d’une pisseuse.

Au début, il y avait quelques tâtonnements, la recherche de toutes les pisseuses dans l’histoire de l’art depuis Rembrandt, en passant par Picasso (inévitavelmente) jusqu’à *Jeanneke-Pis* (la sœur jumelle de *Manneken de Bruxelles*), une encre de Marlène Dumas, une peinture d’Anne Van der Linden et une sculpture-fontaine d’Elsa Sahal à Nantes.

Ma liste de références commence de fait par des œuvres d’artistes hommes. Ils regardent une femme dans cette pose un peu déshonorante souvent comme un objet de désir, une transgression voluptueuse.

C’est un regard extérieur, un voyeurisme plus au moins chargé d’érotisme. Contrairement aux œuvres d’artistes femmes. Dans l’interprétation de ces dernières, le regard se renverse. On y ressent une expérience inhérente, authentique, physique, banale, drôle ou honteuse. Car chercher de temps en temps des toilettes dans la précipitation à des endroits peu probables, surtout dans la ville, mais pas uniquement, fait partie du sort de la femme moderne.



Sans titre
recherche photographique

Je savais que la scène serait située au bord d’un champ, plus spécifiquement un champ de maïs.

On regarde depuis la chaussée, comme si on s’était arrêté au bord de la route, mais cette route se trouve hors champ. Le maïs y joue un rôle à part entière. Le rôle d’un personnage dans une narration, ou quasiment le rôle d’une foule d’êtres vivants.

Je commence par les dessins, des études d’après les photos prises sur le vif, un beau jour d’automne dans un champ de maïs en Normandie. Je me renseigne sur la morphologie de la plante, je découvre la forme étonnante de ses racines. Sortant du sol, elles ressemblent à des dizaines de petits doigts agrippant la terre. Je dessine des plants de maïs organisés en rangs, par une main humaine, tels les soldats d’un régiment. Cette plante, tellement exploitée par l’agriculture industrialisée, porte dans son apparence des qualités presque anthropomorphes. De taille humaine, elle déploie ses nombreux bras vers le ciel et vers ses voisins. Et elle cache un membre précieux dans un étui de feuilles longues.

Un jour, un collègue d’atelier m’a parlé de films d’horreur, blockbusters américains, qui se déroulent dans les champs de maïs. Souvent ignorante de la pop culture et pourtant attirée par son potentiel narratif, j’ai commencé mes recherches d’images et d’ambiances de « creepy cornfields »¹. Ces recherches ont plus tard mené, par un détour, jusqu’à la découverte de la fameuse nouvelle *Sanctuaire* de William Faulkner.

Ces bribes de narrations composent l’univers naissant autour de la pisseuse. Elles se sédimentent et forment des couches et des strates parallèles au fur et à mesure du processus de la création.

La figure de la pisseuse est une forme d’autoportrait en situation. Elle porte aussi en elle des références préexistantes.

Depuis le début, j’ai pensé à la peinture d’Andrew Wyeth, *Christina’s World*. Une composition surréelle dans laquelle une vaste étendue d’herbe sèche forme un univers autour de la jeune femme, tournée vers l’horizon, paralysée, noyée dans le champ.

Plus tard apparaît un clin d’œil à Jérôme Bosch et à son dessin intitulé *Le champ a des yeux, la forêt a des oreilles*. En effet, les touffes d’herbe verte, que j’ajoute à mon œuvre, ont des yeux, et apportent ainsi un côté « voyeuriste » dans la composition.

Le travail sur la toile commence par une teinture partielle du tissu. Durant cette opération, j’apprends de façon inattendue qu’il était d’usage, dans les temps avant l’industrialisation, de fixer les teintures des tissus avec de l’urine humaine ou animale. Je suis tentée par l’idée d’appliquer cette technique sur mon tableau, mais ne sachant pas comment va réagir la teinture de fabrication contemporaine et préoccupée par le côté pictural et les possibles mauvaises odeurs à l’atelier, j’abandonne finalement l’idée.

À peu près au milieu du processus, je découvre le cycle très grand format de Sigmar Polke *Axial Age*. Dans ces œuvres, la surface de la peinture se transforme en terrain d’expérimentation. Les différents matériaux chimiques s’y superposent et forment une matière flottante qui échappe au regard du spectateur. Fascinée autant par le procédé que par son possible résultat, j’observe d’abord l’envers des panneaux - accessible au visiteur - avant d’en voir la face. Le tissu tendu entre les tasseaux d’un énorme châssis y est presque transparent, faisant penser à une matière liquide.

De mon côté, j’enduis par endroits ma toile à la paraffine fondue, procédé que j’utilise et perfectionne depuis plusieurs années. Ensuite, je commence à y déposer les empreintes des plants de maïs gravés dans le bois.

Je veux construire ma composition comme on construit des maisons dans un bidonville, à partir de planches en contreplaqué multiformes, se soutenant les unes les autres de manière fraternelle et organique. Je veux que ma peinture devienne un habitat pour les existences fantomatiques, fragiles, violentes, imprévisibles.

Je veux traiter la gravure comme de la peinture. Les empreintes couvrent la surface en laissant des espaces lacunaires. Je veux donner l’impression d’une vibration légère, mais omniprésente.

Pour revenir au sujet, cette fille accroupie au bord de la route et du champ, j’apprends un jour lors d’un voyage qu’il s’agit dans certaines cultures de la position d’accouchement. Une position considérée comme confortable pour la mère et l’enfant – la pesanteur aidant-beaucoup plus que la position « classique », couchée sur le dos. La mère est ainsi active et quasi indépendante, à la différence de l’accouchement pratiqué couramment dans les sociétés occidentales.

¹ Champs de maïs hantés, ou champs de maïs à vous donner la chair de poule.

La posture de la pisseuse est aussi une excellente position pour la réflexion. Regarder le champ (ou le hors-champ¹), c’est un moment d’un temps suspendu, un moment nécessaire autant pour le corps que pour l’esprit. Le visage détourné, invisible pour le spectateur, la pisseuse est surtout une observatrice de la nature.

Je ne sais pas exactement pourquoi, mais j’avais très envie de faire ce cycle de gravures, peintures et empreintes. Arrêtée au bord de la route, on a parfois très envie. On n’y peut rien.

Le cycle de travail sur la figure de la pisseuse est composé de neuf œuvres originales et uniques :

- Hors-champ 1**, diptyque, techniques mixtes sur deux toiles tendues sur châssis, 195 × 260 cm.
- Hors-champ 2**, triptyque, gravure sur bois et monotype sur trois panneaux de papier japon Kozo 215 × 291 cm.
- La pisseuse**, relief et encres lithographiques sur bois : 110 × 122 cm × 1,5 cm.
- Les soldats ou Les plants de maïs**, trois reliefs sur bois d’épaisseur 1,5 cm : 98 × 60 cm, 141 × 58 cm et 141 × 46 cm.
- La gerbe**, relief sur bois, encres lithographiques et bande adhésive, 46 × 65 × 1,5 cm.
- La pisseuse jaune**, gravure sur bois sur papier japon Wenzhou, 97 × 85 cm.
- À ras de terre**, gravure sur bois sur papier japon Wenzhou, 114 × 97 cm.
- Agent double**, gravure sur bois sur papier japon Wenzhou, 140 × 46 cm.
- Petit frère**, gravure sur bois sur papier japon Wenzhou, 150 × 97 cm.

1 Hors-champ. En cinéma : ce qui n’est pas dans le champ, ce qui est laissé à l’imagination du spectateur.



Sans titre
recherche photographique

Affaire d’envie, envie de faire Guitemie Maldonado

À lire comment Tereza Lochmann explique, en dernier ressort, l’origine de son ensemble *Hors-champ* – avoir très envie, ne rien pouvoir y faire – l’on se dit qu’en effet, la création est avant tout affaire d’envie, tel un besoin physiologique dont la satisfaction relève de la nécessité, parfois impérieuse, et procure soulagement, bien-être voire plaisir. Et l’on ne peut s’empêcher de penser qu’en le disant avec une telle simplicité, en l’assumant crûment sans en faire une quelconque position de principe, l’artiste grave, pour elle-même et dans la figure si singulière qui occupe le devant de cette œuvre, une forme de manifeste¹, où la tempérance le dispute à la détermination.

Bien qu’elle ait une histoire, et même longue, dans les représentations², la pisseuse n’est pas un sujet comme les autres et en faire le choix instaure d’emblée un rapport particulier avec le spectateur. Accroupie au sol, le corps refermé sur lui-même, vue de profil et tournant la tête vers les

1 Bien sûr, que les artistes expressionnistes de Die Brücke aient, au tout début du XX^e siècle, gravé les leurs dans le bois n’est pas étranger à cette réflexion.

2 Jean-Claude Lebensztejn a recensé et étudié un nombre conséquent de représentations de pisseurs et de pisseuses dans *Figures pissantes 1280-2014*, Paris, Macula, 2016.



Rembrandt
La femme qui pisse, 1631
eau forte/pointe sèche
8,1 × 6,5 cm

Anne Van der Linden,
Pisseuse aux fourmis, 2003
huile sur toile
116 × 89 cm



Pablo Picasso
La Pisseuse, 1965
huile sur toile
194,8 × 96,5 cm

Marlene Dumas
Peeing with a Blue Dress on
(*Faire pipi en robe bleue*), 1996
encre et peinture acrylique sur papier
62 × 50 cm

plants de maïs qui occupent le reste de la composition, celle-ci pourrait s’apparenter aux figures de l’absorbement que Michael Fried a étudiées dans la peinture du XVIII^e siècle : niant l’existence du monde en dehors de l’œuvre, par leur activité, leur attitude ou leur posture, elles n’en construisent que mieux l’illusion de la représentation comme scène réelle. Sauf que, aussi dissimulées ou marginales soient-elles, les « figures pissantes » ont indéniablement le pouvoir d’attirer l’œil ; peut-être est-ce même précisément là leur fonction, déployée sur une large gamme allant du clin d’œil de connivence jusqu’à la sidération du face-à-face. Et qui plus est, le jet d’urine, dès lors qu’il est visible, guide le regard, comme une flèche, en ligne droite ou en cloche, dans les coins, vers le sol. Dans sa description de deux eau-forte de Rembrandt, Jean-Claude Lebensztejn formule parfaitement cette circulation des regards et le paradoxe qui la fonde – ne pas être vu dans un dispositif qui donne à voir : « *Plus d’enfance, d’amusement, de symboles, de courbes, de masculinité allusive ; juste un paysan et une paysanne qui pissent droit devant eux, la femme détournant les yeux pour s’assurer qu’on ne l’observe pas – mais que fait là Rembrandt, qui nous met sous les yeux cette exhibition d’urine, et de merde aussi, que la femme au regard inquiet espère à l’abri des regards.* »³ La jeune femme représentée par Tereza Lochmann se détourne bien, tout en montrant une fesse et le haut d’une cuisse ; elle est cachée derrière la haie de maïs – un bon écran, vu sa hauteur – mais pour nous à découvert ; elle est absorbée autant qu’elle s’épanche, semblant faire corps avec son environnement – une mèche de cheveux dénouée évoque un écoulement, que soulignent encore diverses traces ondoyantes.

Loin d’accomplir le fantasme d’un autre, elle assouvit un besoin pressant, comme la femme commençant sa journée que représente Paul Gauguin dans *Te Poipoi* (*Le matin*, 1892) et dont elle partage la position décentrée dans un paysage foisonnant. Car si la figure occupe le premier plan, ce n’est pas

3 *Ibid.*, p. 82. *L’Homme qui pisse et La Femme qui pisse*, 1631, Paris, Bibliothèque nationale de France.



Jérôme Bosch, *Le champ a des yeux, la forêt a des oreilles*, c.1500–1505
dessin à la plume sur papier
20,2 × 12,7 cm

pour prendre le regardeur à parti ou le provoquer frontalement : placée en bordure de champ, elle l’y fait entrer et le dirige, via l’espace dégagé, vers le fouillis dense des hautes tiges dressées ; parfaitement à la vue, quoique de dos, elle surveille et guette, à *ras de terre* (suivant le titre d’une autre œuvre du cycle), y amenant ainsi notre attention. Là, se révèlent des présences plus ou moins visibles, un oiseau mort, une enveloppe de feuilles sèches, des touffes d’herbe abritant des yeux, souvenir remontant à l’enfance d’un dessin de Jérôme Bosch (*Le champ a des yeux, le bois a des oreilles*). Ensemble, ils pointent la noirceur de l’œuvre qu’avaient éclipsée, au premier abord, la délicatesse de la figure féminine, la « tendresse » que l’artiste a mise dans la courbure de son dos, mais aussi le jaune solaire des épis. À l’anthropomorphisme des plants de maïs répond l’animalité du corps tapi au sol et l’ombre alors s’impose au regard, emplie de menaces, de celles qui ont trouvé à s’incarner dans des textes comme *Sanctuary* de William Faulkner (« *l’histoire la plus effroyable qu’on puisse imaginer* », d’après l’auteur), dans des peintures comme *Christina’s World* d’Andrew Wyeth (1948, New York, MoMA) ou dans des films comme *Children of the Corn* d’après Stephen King.

Et si cet imaginaire angoissé, du fait réel qui a inspiré l’auteur états-unien aux cristallisations de frayeur orchestrées par les thrillers, n’apparaissent pas d’emblée, c’est que Tereza Lochmann, comme l’indique le titre de ce cycle, a choisi de travailler dans le *hors-champ*, utilisant pour ce faire les potentialités de la pisseuse. Hors du champ (de maïs), elle l’est, littéralement, tandis que positionnée en plein dans le cadre, elle cherche à s’y dissimuler. Tournée vers le champ, elle scrute en face d’elle ce qui, bien sûr, comme dans tout bon film d’horreur, arrivera dans son dos. À la fois dedans et devant, elle intègre également l’arrière, définissant un espace instable, susceptible de s’ouvrir et de se fermer, de se retourner sans cesse. On sera tenté d’y voir une mise en abîme des diverses techniques liées à la gravure et à l’estampage que l’artiste a choisi d’explorer, tant par la part d’imprévu, les jeux de report et d’inversion qu’elles impliquent que par le mode d’apparaître de l’image qui leur est propre : tracée dans la matrice, elle se forme sur le papier, sans que celui qui accomplit les gestes

de l’impression puisse la voir avant le retournement final, ne pouvant que la prévoir, avec toute l’anticipation et les risques que cela comporte. Exposer les tampons qui, portant les traces des différentes peintures employées, deviennent ainsi sculptures autonomes, c’est autant dévoiler le processus que redoubler le hors-champ. Il y va là encore pour l’artiste de se positionner, par un usage à la fois expérimental et réflexif de la technique⁴, un travail dans la matière de l’image préparant son apparition, une invention de formes engageant la mémoire, l’imaginaire, les idées, la pensée et le monde d’aujourd’hui sans qu’elles leur soient soumises. Bref, une envie de faire pour prise de position.



4

Pour cet ensemble, Tereza Lochmann a utilisé pour la première fois une affleureuse, petite version de la défonceuse qui lui permet de tracer à plus gros traits, d’enlever rapidement des zones plus importantes : pas de fascination chez elle pour la technique, mais un sincère plaisir à en découvrir les ressources et dans la plus grande douceur que son nom attribue à l’affleureuse, un choix esthétique. Une stratification de l’imaginaire aussi, si l’on rapproche le travail de cette machine du tracé fait par une voiture fonçant dans un champ de maïs comme dans le film *Interstellar*.



← **The Field**
capture d’écran du film
The Field de Jim Sheridan,
1990

Andrew Wyeth
Christina’s world, 1948
tempera sur panneau
82 × 122 cm

Paul Gauguin
Te Poipoi, 1892
huile sur toile
68 × 92 cm

Elsa Sahal,
Fontaine, 2012
céramique, système hydraulique
204 × 57 × 42 cm, © ADAGP, Paris 2022



Petite analyse pleine d’imprévus sur une œuvre atypique : *Hors-champ* de Tereza Lochmann

Dr. Jur. Stéphane Boulin

Dans le travail de Tereza Lochmann, il y a une idée qui a muri lentement, qui rassemble de nombreuses sources, dessins, photos, tableaux, sculptures ; c’est un réseau de multiples origines qui vont servir à rendre exprimée une matière première sous forme de gravure sur bois. Soit des animaux, soit des végétaux – épis de maïs notamment –, soit des personnages. À partir de cela l’artiste peint et colore les pièces de bois gravées et les imprime sur un support, de la toile, du papier, dans des formes et des couleurs qui se modifient à chaque fois. Soit un tableau seul, soit un diptyque, soit un triptyque.

Dans tous les cas l’œuvre d’art finale est fondée sur une totale liberté de création à partir d’un matériau unique, de par la couleur, de par l’usage de certains supports seulement, de par des assemblages différents, de par une reproduction technique différenciée.

Comment peut-on alors analyser l’œuvre *Hors-champ* de Tereza Lochmann ? Cette œuvre en apparence simple, en réalité fort complexe au plan théorique et même au plan pratique, soulève de multiples interrogations quant au pouvoir créateur de l’artiste. Cette œuvre est-elle une ou est-elle multiple ? Car si l’on creuse un peu plus loin, on constate que ce processus de création pose de multiples questions qu’il nous faut d’abord lister de par leur originalité (A) avant d’en tirer des conséquences au plan théorique (B).

A/ L’originalité des problèmes posés

Ce qu’il faut avoir d’abord à l’esprit c’est que l’œuvre d’art résultant du travail d’impression est en soi un cumul d’œuvres d’art (9 œuvres) qui existent de manière autonome. Certaines ont même été exposées indépendamment du tout en ne leur faisant pas perdre leur qualité d’œuvre d’art.

De plus l’œuvre d’art résultant de la reproduction peut recouvrir des matérialisations multiples. La reproduction peut intervenir sur des supports divers et avec des combinaisons différentes de formes, de couleurs, de dimensions et aussi quant au choix des composants. L’agencement de ceux-ci peut être totalement différent selon les idées de l’artiste. Cela laisse apparaître la profonde originalité du travail ainsi examiné.

L’œuvre d’art, le tout, comporte en fait plusieurs strates, d’abord la recherche de l’idée, c’est le pouvoir de l’imagination, puis c’est la technique de la gravure sur bois, et enfin la reproduction, l’impression sur différents médiums.

A mon humble connaissance, je ne connais pas d’autres artistes se servant des mêmes principes pour créer, l’originalité du travail de Tereza Lochmann est ainsi réelle.

B/ La théorie

Entrons dans la théorie posée par ce travail et nous voudrions partir de l’analyse d’un ouvrage qui a été très important par le passé et qui malgré des lacunes majeures a posé des questions importantes et que l’on peut parfaitement relier lors de l’analyse du travail de Tereza Lochmann.

L’œuvre d’art créée par Tereza Lochmann est-elle une ou est-elle multiple ? La reproduction des œuvres d’art (partielle dans le grand tout, mais œuvres d’art en tant que telles) aboutissant à une nouvelle œuvre d’art correspond-elle à la notion de « reproductibilité technique » au sens de Walter Benjamin. Qu’en est-il de l’ouvrage de Walter Benjamin, *L’œuvre d’art à l’époque de sa reproductibilité technique*.¹ Comment peut-on le relier au travail de Tereza Lochmann ?

Walter Benjamin estime qu’il est du principe de l’œuvre d’art d’avoir toujours été reproductible. Par des élèves, par des tiers. Puis intervient la reproduction de la gravure sur bois, puis de la lithographie. Avec ce dernier procédé, « les techniques atteignent un stade fondamentalement nouveau ».² « *A la plus parfaite reproduction, il manquera toujours une chose : le hic et nunc de l’œuvre d’art - l’unicité de son existence au lieu où elle se trouve* ».³ « *Le hic et nunc de l’original constitue ce qu’on appelle son authenticité* ».⁴ « *Tout ce qui relève de l’authenticité échappe à la reproduction et bien entendu pas seulement à la reproduction technique* ».

Mais une question se pose que nous devons peut-être reprendre : une œuvre d’art reproduite est-elle la même

œuvre d’art que l’original ? A-t-elle les mêmes principes artistiques ? Benjamin ne le pense pas, tout en estimant que la reproductibilité de l’œuvre d’art est une donnée essentielle quant à la diffusion de l’œuvre, et cela ressort de son analyse subséquente de « l’aura » qui par la reproduction dépérit. Ce qui dépérit dans une œuvre d’art, selon Benjamin, c’est son « aura ». « *On pourrait dire de façon générale que la technique de reproduction détache l’objet reproduit du domaine de la tradition. En multipliant les exemplaires, elle substitue à son occurrence unique son existence en série. Et en permettant à la reproduction de s’offrir au récepteur dans la situation où il se trouve, elle actualise l’objet reproduit* »⁵.

On ne peut agréer à de telles conclusions. Il y a une confusion entre « aura » et « hic et nunc ». Mais la phrase citée est à mon sens ici une pétition de principe. En effet cela implique que la copie est de même nature que l’original. Pour Benjamin, une œuvre d’art reproduite se substitue à l’original. Elle serait donc de même nature que l’original. La reproduction (notamment en cinéma) aboutit à détruire la valeur traditionnelle de l’œuvre d’art. C’est là où l’on ne peut qu’être en désaccord avec Benjamin. Non seulement la copie d’un original n’est pas un original, mais du fait de la copie, l’original ne perd rien de sa signification « hic et nunc », ne perd rien de son « aura » ; l’on pourrait même dire que c’est la copie qui a une dimension augmentée grâce à l’original.

Le travail de Tereza Lochmann dépasse à mon sens tout cela, ce qui en fait son originalité profonde. Une œuvre d’art totale est selon son travail une combinaison d’œuvres d’art partielles, autonomes, mais duplicables lors de l’impression. La reproduction des œuvres d’art partielles aboutit à créer une autre œuvre d’art totale, mais cette reproduction ne fait pas perdre à chaque composant leur propre qualité d’œuvre d’art en soi. Alors l’on doit s’inscrire en faux quant aux théories de Walter Benjamin. Le tout a sa propre « aura », de même que chacune des œuvres d’art partielles.

1 W.Benjamin, *L’œuvre d’art à l’époque de sa reproductibilité technique*, Folio plus philosophie, 2015, traduction Maurice de Gandillac et Rainer Rochlitz.

2 W. Benjamin, *L’œuvre d’art...*, op. cit., p.11

3 W. Benjamin, *L’œuvre d’art...*, op. cit., p.12

4 W. Benjamin, *L’œuvre d’art...*, op. cit., p.13

5 W. Benjamin, *L’œuvre d’art...*, op.cit., p.15

Selon Oscar Wilde l’œuvre est unique de par son « aura » et son être. Quand le peintre est totalement inclus dans l’œuvre d’art, c’est que son « aura » est totalement intégrée dans l’objet fini⁶. Et cela est capital. Que se passet-il alors avec la reproduction d’œuvre d’art? Qu’en est-il alors de « l’aura » de Walter Benjamin? Revenons sur la définition de « l’aura » d’une œuvre d’art, d’un objet naturel, « *c’est l’unique apparition d’un lointain, si proche soit-il* ». La définition de « l’aura » de Benjamin n’est ainsi pas claire. Et pourtant c’est au cœur de l’activité de l’artiste et le principe même de la création.

Puis apparait le déclin de « l’aura » qui tient à deux circonstances liées à l’importance croissante des masses dans la vie actuelle. « *Car rendre les choses spatialement et humainement « plus proches » de soi, c’est chez les masses d’aujourd’hui un désir tout aussi passionné que leur tendance à déposséder tout phénomène de son unicité au moyen d’une réception de sa reproduction.* » « *Sortir de son halo l’objet, détruire son « aura » c’est la marque d’une perception dont « le sens d’identique dans le monde » s’est aiguisé au point que moyennant la reproduction elle parvient à standardiser l’unique »*⁷. C’est fort complexe, mais un commentaire détaillé dépasserait par trop ce petit article. Posons simplement une question : Est-ce que la copie invalide le « hic et nunc » ou « l’aura » de l’œuvre d’art originale ? Je ne pense absolument pas.

« *L’unicité de l’œuvre d’art et son intégration à la tradition ne sont qu’une seule et même chose* ». ⁸ Mais la tradition évolue; au départ elle était religieuse, rituelle « *la valeur unique de l’œuvre d’art authentique se fonde sur le rituel qui fut sa*

valeur d’usage originelle et première» ce rituel est devenu le culte de la beauté à partir de la renaissance apparition de la photographie mettant en cause ces idées de beau ; la réponse fut la théorie, théologie, de « *l’art pour l’art* » (refus de toute utilité sociale). « *L’œuvre d’art reproduite devient reproduction d’une œuvre d’art conçue pour être reproductible* ».

Pour une analyse en partie critique de la position de Walter Benjamin et de « l’aura », l’on ne peut que renvoyer au texte de Michel Ribon, *A la recherche du temps vertical dans l’art, essai d’esthétique*, éd. Kimé, 1997, p. 256 et s. Il conclut notamment et à juste titre : « *Il ne semble pas possible de partager le pessimisme de Benjamin : la crise de nos civilisations et celle de l’art lui-même (...) ne font pas disparaître l’aura de l’œuvre...* », p.264. Cela est flagrant en ce qui concerne l’œuvre *Hors-champ*. De même Stéphane Moses, *in Walter Benjamin et l’esprit de la modernité*, (éd. du Cerf, 2015), donne une belle analyse de « l’aura » et de la définition de Benjamin.

Qu’est-ce que créer ? Mettre en forme une idée, mettre en acte une pensée. Créer, c’est la donnée fondamentale de l’activité de l’artiste ; il y a le mythe de la feuille blanche pour l’écrivain, il y a le mythe du bloc de marbre pour le sculpteur et de la toile blanche pour le peintre. Créer est la finalité de l’activité d’un artiste, mais créer gratuitement. Gratuitement implique liberté de création. Et c’est ce que l’on trouve dans le travail de Tereza Lochmann.

Que conclure de tout cela. Le travail de Tereza Lochmann invalide les positions de Benjamin quant à sa reproductibilité des œuvres d’art et leur perte « d’aura ». Sur un plan théorique, on a affaire à un travail profondément original qu’on ne peut expliciter au plan théorique aussi facilement. Nous n’avons ainsi que donné des pistes de raisonnement. Sur un plan artistique on a affaire à un travail d’imagination profond assuré par une technique parfaitement maîtrisée.

⁶ W. Kandinsky, *Du spirituel dans l’art*, éditions de Beaune, 1963 ; voir Georg Simmel, *Philosophie de la modernité*, introduction et traduction Jean-Louis Vieillard- Baron, Payot, 2004, qui développe le fait que l’âme et le corps sont liés dans la création artistique. L’âme c’est le spirituel, c’est en fait l’esprit de l’œuvre.

⁷ W. Benjamin, *L’œuvre d’art...*, op. cit., p.18

⁸ W. Benjamin, *L’œuvre d’art...*, op. cit., p.18

Salle de travail



Sans titre
feutre noir et crayon bleu sur papier
20 × 28 cm



Sans titre,
feutre noir sur papier
20 × 28 cm



Sans titre (détail 2593)
stylo bille sur papier
37 × 23 cm



Sans titre (détail 2592)
mine de plomb sur papier
37 × 23 cm



Sans titre (détail 2622)
mine de plomb sur papier
37 × 23 cm

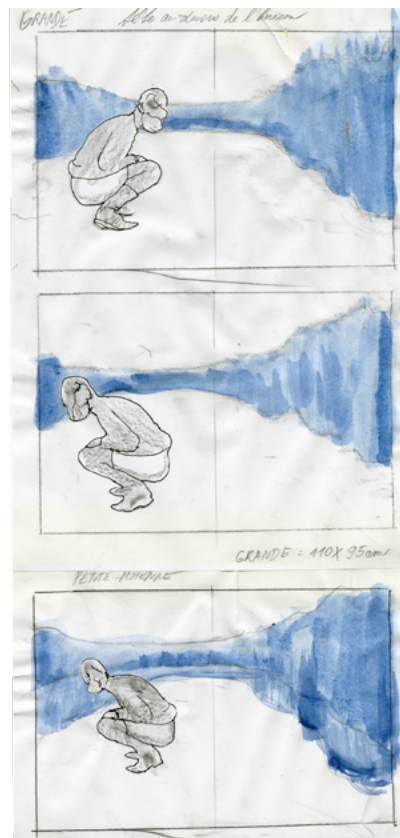


Sans titre (détail 2590)
feutre noir sur papier
37 × 23 cm

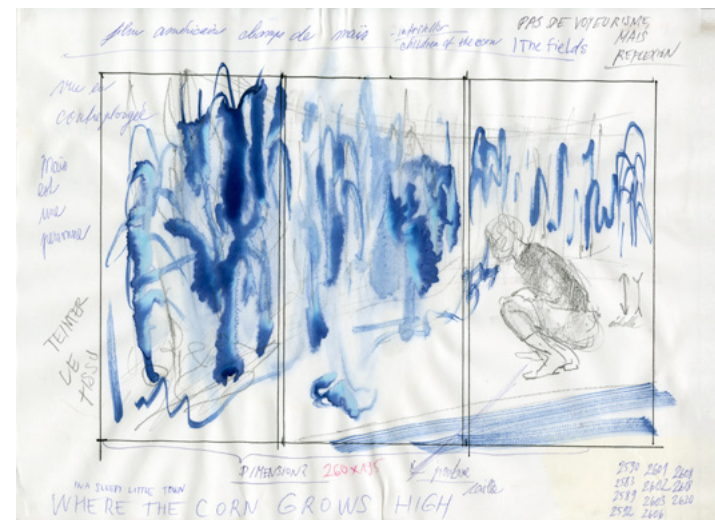


Sans titre
feutre noir sur papier recyclé
60 × 21 cm

Sans titre
feutre noir sur papier recyclé
72 × 21 cm



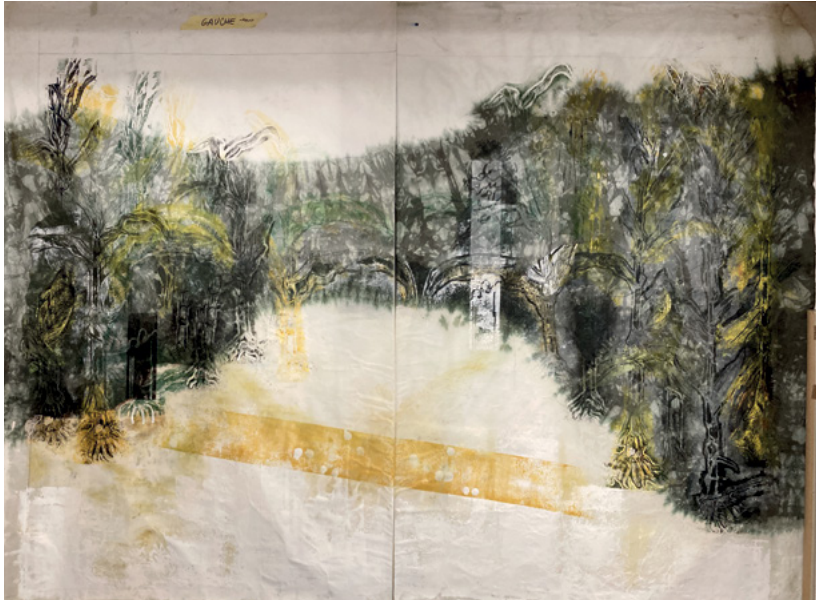
Sans titre
feutre noir sur papier recyclé
72 × 21 cm



Sans titre
encre, crayon, feutre et stylo bille
sur papier, tailles diverses



Plant de maïs et La pissouse
en cours de travail



Hors-champ 1 en cours de travail





Berce du Caucase, 2021
relief et encre lithographique sur porte,
40 × 200 cm



Vue d'atelier
La gerbe
en cours de travail

Délivrance



Hors-champ 1 (diptyque, première disposition), 2021
techniques mixtes sur deux toiles tendues sur châssis
195 × 260 cm



Hors-champ 1 (détail à l'échelle 1:1)
techniques mixtes sur deux toiles
tendues sur châssis
195 × 260 cm

Hors-champ 1 (détails)
techniques mixtes sur deux toiles
tendues sur châssis
195 × 260 cm





Hors-champ 1 (diptyque, détail)
techniques mixtes sur deux toiles tendues sur châssis
195 × 260 cm



Hors-champ 1 (diptyque, deuxième disposition), 2021
techniques mixtes sur deux toiles tendues sur châssis
195 × 260 cm



Hors-champ 2 (triptyque), 2021
gravure sur bois et monotype sur trois
panneaux de papier japon Kozo
215 × 291 cm



Hors-champ 2 (détails)
gravure sur bois et monotype sur trois
panneaux de papier japon Kozo
215 × 291 cm





La pisseuse (détail)
relief et encres lithographiques sur bois
110 × 122 cm × 1,5 cm



La pisseuse, 2021
relief et encres lithographiques sur bois
110 × 122 cm × 1,5 cm



Les soldats ou Les plants de maïs, 2021
trois reliefs sur bois d'épaisseur 1,5 cm
98 × 60 cm, 141 × 58 cm et 141 × 46 cm



Les soldats ou Les plants de maïs (détails)
trois reliefs sur bois d'épaisseur 1,5 cm
98 × 60 cm, 141 × 58 cm et 141 × 46 cm





Les soldats ou Les plants de maïs (détails)
trois reliefs sur bois d'épaisseur 1,5 cm
98 × 60 cm, 141 × 58 cm et 141 × 46 cm



Les soldats ou Les plants de maïs
trois reliefs sur bois d'épaisseur 1,5 cm
98 × 60 cm, 141 × 58 cm et 141 × 46 cm



La gerbe, 2021
relief sur bois, encres lithographiques
et bande adhésive
46 × 65 × 1,5 cm



À ras de terre, 2021
gravure sur bois sur papier japon Wenzhou
114 × 97 cm



La pissouse jaune, 2021
gravure sur bois sur papier japon Wenzhou
97 × 85 cm



Agent double, 2021
gravure sur bois sur papier japon Wenzhou
140 × 46 cm



Agent double (détail à l'échelle 1:1)
gravure sur bois sur papier japon Wenzhou
140 × 46 cm



Petit frère, 2021
gravure sur bois sur papier japon Wenzhou
150 × 97 cm

Tereza Lochmann

Née en 1990 à Prague, Tereza Lochmann est diplômée de l'École Supérieure des Arts Appliqués de Prague et de l'Ecole des Beaux-Arts de Paris.

Son œuvre est le fruit d'un processus singulier qui entremêle gravure, sculpture, peinture, et dessin. Elle détourne notamment la pratique classique de la gravure pour en faire un médium contemporain expérimental et vivant. Ainsi, ses grands bois gravés dépassent leur fonction utilitaire de simples « matrices » pour devenir « reliefs » et être exposés au public.

Chez elle, les notions de « récupération » et « d'assemblage » marquent autant ses procédés que sa démarche. Utilisant des bois au rebut, des cahiers ou de vieilles cartes géographiques, elle en révèle le vécu et le combine à ses propres souvenirs. Elle s'inspire aussi de fragments de légendes, d'images collectées, de bribes d'expériences vues ou vécues, pour construire des formes narratives singulières, en prise avec l'actualité la plus brûlante. La marginalité et la mémoire du vécu s'imposent chez elle comme thématiques privilégiées, développées au gré d'images volontiers archétypales.

Expositions individuelles (sélection)

- 2021

Rencontre du Troisième Type
Galerie Kaléidoscope, Paris
Le Parcours du Bouquet
commissariat Pierre Allizan, Ambassade de la République tchèque à Paris
- 2020

Voir la Mer
commissariat Jean-Louis Andral, Les Arcades - Musée Picasso, Antibes
- 2019

Canicula
commissariat Pierre Allizan, Espace Canopy, Paris
- 2018

Rain Dogs
Crown Spaces, Manille, Philippines
Survival Strategy
Studio Prám, Prague
- 2016

Animal Militaris
Galerie Artinbox, Prague

Expositions collectives (sélection)

- 2021

Tranchée Racine
commissariat Stéphane Blanquet, Halle Saint-Pierre, Paris
L'envol
Fondation d'entreprise Francès, Senlis
Salon de la mort
commissariat Laurent Quenehen, The Bridge by Christian Berst, Paris
Antidotes
Espace des Femmes, Paris
- 2020

DDessin Paris, Cabinet de dessins contemporains
Galerie Kaléidoscope, Paris

2020	<i>ROSE[S]</i> Sept peintres de 1960 à nos jours, Galerie Kaléidoscope, Paris
2019	<i>Il est déconseillé de se baigner dans un lac lors d’un orage</i> DOC!, Paris
2018	<i>Outside Our</i> Bourse Révelations Emerige, commissariat Gaël Charbau, Villa Emerige, Paris <i>Æmergence</i> foire off FIAC, Station, Paris <i>It’s about Time</i> The Ruins, Makati, Manille <i>Felicità 2018</i> Palais des Beaux-Arts, Paris
2017	<i>Écllosion</i> Espace Commines, Paris <i>Hollar Dnes</i> Obecní dům, Prague
2016	<i>LUBOK</i> Dukan gallery, Leipzig

Résidences d’artiste

2022	<i>Musée Bernard Boesch</i> La Baule, France
2020	<i>Musée Picasso</i> Antibes, France <i>Création en Cours : Les Ateliers Médicis</i> Sainte Foy La Grande, France <i>Centre d’art contemporain Les Tanneries</i> Amilly, France

2019 / /2018	<i>AIMS : Artiste Intervenant en Milieu Scolaire</i> Ecole des Beaux-Arts de Paris, Fondation Edmond de Rothschild et Université PSL
2018	<i>Ugnayan sa Poblacion Art Residency</i> Makati, Manille, Philippines

Collections publiques

<i>FRAC Picardie</i>
<i>Collection de la Ville de Sarcelles</i>
<i>Collection de la Ville de Pantin</i>

Traductions Translations Übersetzungen

Hors-champ or Thoughts of a Girl having a Wee / EN Tereza Lochmann

“I want to do a portrait of a girl crouching by a roadside next to a field having a wee. I don’t really know why but it’s something I have an urge to do.”

This ridiculous, stubborn idea occurred to me a long time ago. Almost nine months went by between the day we were taking photos with O. in a field – with myself as the reluctant model (who else could I dare ask to pose as a girl having a wee?) – and the day I finished the series. Nine months to give birth to girl having a wee.

I began by hunting around for all the female figures depicted urinating in the history of art from Rembrandt, to Picasso (of course) and *Jeanneke-Pis* (the twin sister of *Manneken* in Brussels), a water colour by Marlène Dumas, a painting by Anne Van der Linden and a fountain sculpture by Elsa Sahal in Nantes.

The first items on my list were actually works by male artists. They often regarded women in this rather degrading pose as objects of desire, a guilty pleasure.

Theirs is an external viewpoint, a voyeurism charged with a certain degree of eroticism. The viewpoints of works by female artists, on the other hand, are outward-looking. They convey an inherent, genuine, physical, everyday, funny or shameful experience – because the occasional dash to find a toilet in unlikely places, particularly but not only in the city, is part of the lot of the modern woman.

I knew that the scene would be alongside a field, a cornfield to be precise.

The scene is depicted from the roadway, as if one had stopped by the roadside except that the road is *hors-champ*, off-camera. The corn plant plays a leading part, a character in a narrative or almost a crowd of living beings.

I started with sketches based on photos taken from real life one lovely autumn day in a cornfield in Normandy. I researched the morphology of the plant and discovered the surprising shape of its roots which peep out of the ground like dozens of tiny fingers clutching the soil. I drew the plants arranged in lines by human hand, like a regiment of soldiers. This plant grown using intensive, mechanized agri-

The series about the Pisseuse or female figure urinating consists of nine unique originals:

Hors-champ 1, diptych, mixed media on two canvases stretched on frame, 195 × 260 cm ;

Hors-champ 2, triptych, woodcut and monotype on three panels of Japanese Kozo paper, 215 × 291 cm ;

La pisseuse, woodcuts and lithographic inks: 110 × 122 cm × 1,5 cm ;

Les soldats or Les plants de maïs, three engravings on wood 1,5 cm thick: 98 × 60 cm, 141 × 58 cm and 141 × 46 cm ;

La gerbe, woodcut, lithographic ink and adhesive tape, 46 × 65 × 1,5 cm ;

La pisseuse jaune, woodcut print on Japanese Wenzhou paper, 97 × 85 cm ;

À ras de terre, woodcut print on Japanese Wenzhou paper, 114 × 97 cm ;

Agent double, woodcut print on Japanese Wenzhou paper, 140 × 46 cm ;

Petit frère, woodcut print on Japanese Wenzhou paper, 150 × 97 cm ;

cultural methods is almost anthropomorphic in appearance: it’s the size of a human and has lots of arms stretching skywards and out to the plants around it, and a precious member hidden inside a sheath of long leaves.

One day a colleague in the workshop was telling me about horror films and American blockbusters set in cornfields. Rather unfamiliar with pop culture but attracted by its narrative potential, I started looking for “creepy cornfield”¹ images and settings. A detour in this research subsequently led me to discover William Faulkner’s famous novel *Sanctuary*.

These snippets of narratives comprise the universe springing up around the figure of the girl urinating. As the creative process advanced, they gradually settled, forming parallel strata and layers.

The figure of the girl having a wee is a sort of self portrait in a real-life setting. She also features pre-existing references.

From the outset, I had Andrew Wyeth’s painting, *Christina’s World* in mind. A surreal composition in which a vast expanse of dry grass forms a universe around a young woman facing the horizon, a paralysed woman embedded in the field.

Later, a veiled reference to Hieronymus Bosch’s drawing *The field has eyes, the forest has ears* emerged. The tufts of green grass I added to my work do indeed have eyes, giving the composition a touch of voyeurism.

I began preparing the canvas by partly dying the fabric. During this process, I unexpectedly found out that in the days before industrialization, human or animal urine was a common mordant for fabric dyes. I was tempted to use this technique for my painting, but not knowing how modern dye would react and concerned about pictorial considerations and the possibility of bad smells in the studio, I finally gave up this idea.

About half way through the process, I discovered Sigmar Polke’s *Axial Age* extra large series. In these works, the surface of the painting becomes an experimental terrain. The different chemical materials overlap on it and form a floating material not visible to the viewer’s eye. For me, the process itself was as fascinating as the possible outcome, so firstly I looked at the back of the panels – visible to visitors – before looking at the front. The fabric stretched across an enormous wooden frame was almost transparent and reminiscent of a liquid.

I coated parts of my canvas with melted paraffin, a process I have been using and perfecting for several years. Then I started to stamp it with images of corn plants engraved on wood.

I wanted to construct my composition the way slums are built in shantytowns using different shapes of plywood boards that support each other in a fraternal, organic way. I wanted to make my painting a habitat for ghostly, fragile, violent, unexpected lives.

I wanted to use engraving like painting, covering the surface with stamped images apart from a few gaps. I wanted to suggest a faint, omnipresent tremor.

To get back to the subject, i.e. a girl crouching by the roadside next to a field, on a journey one day I found out that in some cultures this is the birthing position. It is regarded as far more comfortable for the mother and child, because of gravity, than the “traditional” position lying on one’s back. The mother is active and almost independent unlike in the childbirth practices commonplace in Western societies.

The pose of the girl urinating is also a great position for thinking. Looking at the field (or the off-camera scene²) is a moment suspended in time, a moment necessary for both the body and mind. With her face turned away and invisible to the beholder, the girl urinating is primarily an observer of nature.

I don’t really know why, but I really wanted to make this series of engravings, paintings and prints. Stopped by the roadside, sometimes you really want to go. Irresistible urges.

A matter of urges, the urge to go / EN Guitemie Maldonado

Reading Tereza Lochmann’s in-depth explanation about the origin of her series *Hors champ* – having a desperate and irresistible urge ‘to go’ – one might say that creativity is above all a matter of urges, physiological needs whose satisfaction stems from a sometimes compelling necessity, and affords relief, well-being and even pleasure. And one cannot help thinking that by saying this so straightforwardly and bluntly, without being judgmental, the artist engraves – for herself and by means of the very singular figure in the foreground of this work – a sort of manifesto¹ in which temperance vies with determination.

Although the history of urinating female figures stretches back a long time in art², it is a subject unlike any other and immediately creates a special rapport with the beholder. The figure crouching down on the ground is depicted sideways with her head facing the corn plants that occupy the rest of the scene, and resembles the absorption figures studied by Michael Fried in eighteenth-century painting,³ figures whose activity, attitude or pose seem to deny the existence of the world beyond the confines of the work, thereby heightening the impression that the scene portrayed is real. Nonetheless, no matter how hidden or secondary such urinating figures might be, they undeniably catch the eye. Their purpose may in fact be precisely to be seen, spanning a broad spectrum from a hint of complicity to an abrupt, face-to-face encounter. And more importantly, the jet of urine, from the moment it is visible, guides the eye like an arrow along a straight or curved

line into corners or towards the ground. Jean-Claude Lebensztejn’s description of two etchings by Rembrandt perfectly captures this flow of gazes and the underlying contradiction of not being seen in a device intended to be on view: “*No more childhood, entertainment, symbols, curves or allusive masculinity; merely a male peasant and a female peasant urinating straight ahead. The woman looks around to make sure no one is watching but in doing so, this worried looking woman makes the very Rembrandt responsible for this exhibition of urination and also defecation, the person out of sight whom she awaits*”.⁴ The young woman depicted by Tereza Lochmann turns right round, revealing a buttock and the top of a thigh. She is hidden behind the thicket of corn plants – a good screen on account of its height – but is visible to the viewer. She is busy relieving herself, trying to blend in with her surroundings, whilst a loose lock of hair suggests a flowing motion emphasised further by several wavy lines.

Far from fulfilling someone else’s fantasy, the urinating woman is satisfying an urgent need, like the woman starting her day in Paul Gauguin’s *Te Poipoi (Le matin, 1892)* and situated in a similar off-centre position in the midst of a lush landscape. The figure is situated in the foreground not to take beholders to task or challenge them defiantly: positioned on the edge of the field she draws beholders in and directs them through the clearance towards the dense foliage of tall, upright stems. In full view, despite being depicted from behind, she watches and waits, à *ras de terre* (at ground level) to use the title of another work in this series, thereby guiding our gaze. More or less visible traces can be seen there of a dead bird, a husk of dry leaves and tufts of grass harbouring eyes; a childhood memory from a drawing by Hieronymus Bosch, *The field has eyes, the forest has ears*. Together they pierce the darkness of the work, eclipsed at first glance by the delicate female figure, the “tenderness” with which the artist imbues the curve of her back, and also the sunny yellow colour of the ears of corn. The anthropomorphism of the corn plants mirrors the animality of the body crouching on the ground, and the gaze is then overcast by the threatening shadow of those embodied in books such as *Sanctuary* by William Faulkner (“The most appalling story imaginable”, according to the author), in paintings such as *Christina’s World* by Andrew Wyeth

¹ Haunted cornfields or cornfields that give you goose bumps.

² *Hors-champ*. Off-camera: anything not within the range of the camera, i.e. left to the spectator’s imagination.

¹ The fact that the Die Brücke expressionist artists engraved their own manifestos on wood at the very beginning of the 20th century is not, of course, unrelated to this comment.

² Jean-Claude Lebensztejn compiled and examined a considerable number of male and female figures urinating in *Figures pissantes 1280-2014*, Paris, Macula, 2016.

³ Michael Fried, *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, 1990.

⁴ *Ibid.*, p. 82. *L’Homme qui pisse et La Femme qui pisse*, 1631, Paris, Bibliothèque nationale de France. Our translation.

(1948, New York, MoMA) and films such as Stephen King’s *Children of the Corn*.

If this fear-laden imaginary universe, from the true story that inspired the American author to the incarnations of terror orchestrated by thrillers, does not manifest itself immediately, it is because Tereza Lochmann, as the title of this series suggests, chose to work *hors-champ* (off-screen, literally outside the field), using the potential of the urinating girl to do so. She is literally outside the cornfield, but in the middle of the frame, trying to blend in with her surroundings. Turning towards the field, she searches in front of her for what will of course, as in all good horror films, appear behind her. Inside and in front at the same time, she also part of the rear, defining an unstable space capable of opening, closing and turning round time and time again. One might be tempted to regard this as a mise en abyme of the different engraving and printing techniques that the artist decided to explore, not only through the unexpected and the inherent interplay of transferring and inverting images but also by the characteristic way these techniques produce images: after being engraved on the die, the image is transferred onto paper. The person doing the printing cannot see the image until it is finally turned over and is only able to predict it with all the anticipation, risks and surprises this involves. Exhibiting the woodcuts – still bearing traces of the different paints employed and thus transformed into autonomous sculptures – not only reveals the process but intensifies the off-camera, foreground and background. Yet another opportunity for the artist to position herself using this technique⁵ in an experimental, reflective manner, working on the subject of the image and preparing its appearance, inventing forms that involve the memory, the imagination, ideas, thoughts and the world today without such forms being subjugated to them. In other words, an urge to go and an urge to take a stand.

5 When making this series Tereza Lochmann used for the first time a wood trimmer, a smaller version of the plunge router that enabled her to engrave thicker lines and quickly gouge out larger areas. This choice was not the result of any fascination with this technique, but simply for the sheer pleasure of discovering its possibilities with the more gentle touch suggested by its French name *affleureuse*, i.e. an aesthetic choice. There is also a layering of the imagination and an interplay between different scales revealed by comparing the result of using a trimmer with the tracks left by a car speeding into a cornfield as in the film *Interstellar*.

Brief analysis full of surprises about an unusual work: *Hors-champ* by Tereza Lochmann / EN Dr. Jur. Stéphane Boulin

The concept underpinning Tereza Lochmann’s work developed gradually by incorporating countless sources, drawings, photos, paintings and sculptures of different provenances to create an interwoven network that expresses the essence of a raw material in the form of woodcuts of animals or plants – particularly ears of corn – or human figures. The artist then applies paint to the pieces of engraved wood and prints them onto canvas or paper using different shapes and palettes each time to create a single painting or a diptych or triptych.

In each instance, the finished work of art is always the result of absolute creative freedom using a material that is unique on account of its colour, or the use of only specific mediums, or different ways of assembling, or an unusual reproduction technique.

So how can Tereza Lochmann’s *Hors-champ* be analysed? This apparently simple work in fact involves highly complex theoretical and even practical considerations, prompting many questions about the artist’s creative prowess. Is it a single or multiple work? An even closer look reveals that her creative process raises many issues about its originality (A) which must be considered before reaching any theoretical conclusions (B).

A/ Originality of the issues raised

The first thing to bear in mind is that the resulting printed work of art is in itself an aggregate of nine separate works of art, some of which have actually been exhibited individually without ceasing to be works of art in themselves.

Moreover, works of art that are the result of reproduction can encompass numerous manifestations. The reproduction can be made on different mediums with different combinations of shapes, sizes, colours, and even choice of constituent parts that can all be arranged in completely different ways depending on the artist’s ideas. This reveals the extremely original nature of the work under study.

This work of art as a whole involves several layers. Firstly, the search for the idea or the power of the imagination, then the woodcutting

technique, and finally the reproduction, i.e. printing on different mediums.

To the best of my humble knowledge, no other artist uses the same creative rudiments as Tereza Lochmann, hence the undeniable originality of her work.

B/ Theory

To examine the theory present in this work, we would like to begin by considering a work of great importance in the past and which, despite considerable shortcomings, raises significant issues that are clearly linked to this analysis of Tereza Lochmann’s work.

Is the work of art created by Tereza Lochmann one work or several? Does the reproduction of works of art (partial in the grand scheme of things, but nonetheless works of art) that results in a new work of art tally with Walter Benjamin’s notion of “technical reproducibility”? What does Walter Benjamin’s book, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*¹ have to say about this and what bearing does it have on the work of Tereza Lochmann?

Walter Benjamin believes that the possibility of being reproduced, by students or other third parties, has always been part of the essence of the work of art. Then wood cuts were invented, followed by lithography in which “*the technique of reproduction reached an essentially new stage*”.² “Even the most perfect reproduction of a work of art is lacking in one element: its presence in time and space, its unique existence at the place where it happens to be.”³ “*The presence of the original is the prerequisite to the concept of authenticity.*”⁴ “*Everything pertinent to authenticity is lacking in reproduction, and of course, not only in the reproduction technique.*”

There is, however, one matter that we should perhaps consider again: is a reproduced work of art the same work of art as the origi-

nal? Does it have the same artistic principles? Benjamin thinks not, whilst believing that the reproducibility of a work of art is essential for its dissemination, a point highlighted in his subsequent analysis of the “aura” that decays as a result of reproduction. What decays in a work of art, says Benjamin, is its aura. “One might generalize by saying that the technique of reproduction detaches the reproduced object from the domain of tradition. By making many reproductions it substitutes a plurality of copies for a unique existence. And in permitting the reproduction to meet the beholder or listener in his own particular situation, it reactivates the object reproduced.”⁵

One cannot accept these conclusions. There is a confusion between “aura” and “time and space (here and now).” But in this instance, I feel that this quotation begs a question. It does in fact suggest that a copy is of the same nature as the original. According to Benjamin, a reproduced work of art replaces the original and would therefore be of the same nature as the original. The reproduction (particularly a film) ends up destroying the traditional value of the work of art. At this point we can but disagree with Benjamin. Not only is the copy of an original not an original, but the original does not lose any of its “here and now” or any of its aura because of the copy. It could even be said that the copy is of greater significance thanks to the original.

In my opinion, Tereza Lochmann’s work transcends all that – hence her utter originality. In her craft, a complete work of art is a combination of separate, partial works of art that can, however, be duplicated by printing. The reproduction of partial works of art creates a different complete work of art, but this reproduction does not mean that each component part ceases to be a work of art in itself. One must therefore challenge Walter Benjamin’s theories. The work as a whole has its own “aura”, and likewise each of the works of art that comprise it.

According to Oscar Wilde, a work of art is unique on account of its aura and presence. When painters totally immerse themselves in their

1 W. Benjamin, The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction, in: Illuminations, edited by Hannah Arendt, translated by Harry Zohn, from the 1935 essay, New York: Schocken Books, 1969.

2 W Benjamin, *The Work of Art ...* , op. cit., p.11

3 W. Benjamin, The Work of Art ... , op cit. p.12

4 W. Benjamin, *The Work of Art ...* , op cit., p.13

5 W. Benjamin, *The Work of Art ...* , op.cit., p.15

works of art, their aura becomes an integral part of the finished item⁶. This is crucial. What does this mean for the reproduction of a work of art? What about Walter Benjamin’s aura? Let’s take another look at his definition of the aura of a work of art or natural object, “the unique phenomenon of a distance, however close it may be.” Thus Benjamin’s definition of aura is not very clear, and yet it lies at the core of the artist’s activity and the very concept of creation.

The aura then decays for two reasons, both related to the increasing significance of the masses in contemporary life. “Namely, the desire of contemporary masses to bring things ‘closer’ spatially and humanly, which is just as ardent as their bent toward overcoming the uniqueness of every reality by accepting its reproduction.” “To pry an object from its shell, to destroy its aura, is the mark of perception whose ‘sense of the universal equality of things’ has increased to such a degree that it extracts it even from a unique object by means of reproduction.”⁷ This is an extremely complex matter and this short article is no place for an in-depth discussion so let us simply ask: does a copy invalidate the “here and now” or aura of the original work of art? In my opinion, absolutely not.

“The uniqueness of a work of art is inseparable from its being imbedded in the fabric of tradition.”⁸ But traditions evolve. They originally involved religions and rituals, “the unique value of the ‘authentic’ work of art has its basis in ritual, the location of its original use value.” This ritual became the cult of beauty with the onset of photography which challenged these ideas of beauty. The response was the theory or theology of “art for art’s sake” (a denial of any social utility). “The work of art reproduced becomes the reproduction of a work of art designed for reproducibility.”

For an analysis that includes some criticism of Walter Benjamin and the aura, obligatory reading is Michel Ribon’s paper, *A la recher-*

che du temps vertical dans l’art, essai d’esthétique, ed. Kimé, 1997, p. 256ss. In particular, and quite rightly, he concludes on page 264 that it does not seem possible to share Benjamin’s pessimism: the crisis of our civilisations and that of art itself (...) do not strip the work of its aura. This is obvious in the work *Hors-champ*. Likewise, Stéphane Moses, in *Walter Benjamin et l’esprit de la modernité*, (ed. du Cerf, 2015), offers an excellent analysis of the aura and Benjamin’s definition.

What does creating mean? Giving shape to an idea or implementing a thought. Creating is the mainstay of the artist’s activity; there are myths about writers and blank sheets of paper, about sculptors and untouched blocks of marble, and about painters and blank canvases. Creating is the raison d’être of an artist’s activity, but creating freely. Freely in the sense of creative freedom. And that’s what we find in Tereza Lochmann’s work.

What conclusion does all this lead to? Tereza Lochmann’s work negates Benjamin’s standpoints about the reproducibility of works of art and their loss of aura. From a theoretical perspective, her work is extremely original and cannot readily be explained in theoretical terms, so we have merely suggested several avenues of thought. From an artistic perspective, her work is highly imaginative and underpinned by a truly masterful technique.

Tereza Lochmann / EN

Born in 1990 in Prague, Tereza Lochmann graduated from the Academy of Arts, Architecture and Design in Prague and the École des Beaux-Arts, Paris.

Her work is the result of a unique process that interweaves woodcuts, sculpture, painting and drawing. In particular, she transforms the traditional practice of woodcutting into a contemporary, experimental, vital medium. Her resulting large-format woodcuts transgress the realms of merely functional wooden stamps: they are reliefs for exhibiting in public.

Recycling and assembling are distinguishing features of both her approach and processes. She uncovers the previous lives of discarded wood, notebooks and old maps and intertwines them with her own memories. She is also inspired by fragments of legends, collected images and snippets of life that she observes or experiences personally, constructing singular narratives attuned to the most pressing issues of today’s world. Two predominant themes in Tereza’s work – marginality and the memory of real-life experience – are conveyed by deliberately archetypal images.

Solo exhibitions (selection)

2021	<i>Rencontre du Troisième Type</i> , Galerie Kaléidoscope, Paris.
	<i>Le Parcours du Bouquet</i> , curator Pierre Allizan, Embassy of the Czech Republic, Paris
2020	<i>Voir la Mer</i> , curator Jean-Louis Andral, Les Arcades – Picasso Museum, Antibes
2019	<i>Canicula</i> , curator Pierre Allizan, Espace Canopy, Paris
2018	<i>Rain Dogs</i> , Crown Spaces, Manila, Philippines
	<i>Survival Strategy</i> , Studio Prám, Prague
2016	<i>Animal Militaris</i> , Artinbox Gallery, Prague

Group exhibitions (selection)

2021	<i>Tranchée Racine</i> , curator Stéphane Blanquet, Halle Saint-Pierre, Paris
------	--

	<i>L’envol</i> , Fondation d’entreprise Francès, Senlis
	<i>Salon de la mort</i> , curator Laurent Quenehen, The Bridge by Christian Berst, Paris
	<i>Antidotes</i> , Espace des Femmes, Paris
2020	<i>DDessin Paris, Cabinet de dessins contemporains</i> Galerie Kaléidoscope, Paris
	<i>ROSE[S], Sept peintres de 1960 à nos jours</i> Galerie Kaléidoscope, Paris
2019	<i>Il est déconseillé de se baigner dans un lac lors d’un orage</i> , DOI!, Paris
	<i>Outside Our</i> , Bourse Révelations Emerige, curator Gaël Charbau, Villa Emerige, Paris
2018	<i>Émergence</i> , foire off FIAC, Station, Paris
	<i>It’s about Time</i> , The Ruins, Makati, Manille
	<i>Felicità 2018</i> , Palais des Beaux-Arts, Paris
2017	<i>Éclosion</i> , Espace Commynes, Paris
	<i>Hollar Dnes</i> , Obecní dům, Prague
2016	<i>LUBOK</i> , Dukan gallery, Leipzig

Artist residencies

2022	<i>Bernard Boesch Museum</i> , La Baule, France
2020	<i>Musée Picasso</i> , Antibes, France
	<i>Création en Cours : Les Ateliers Médicis</i> Sainte Foy La Grande, France
	<i>Centre d’art contemporain Les Tanneries</i> , Amilly, France
2019 /	<i>AIMS : Artiste Intervenant en Milieu Scolaire</i>
/ 2018	Ecole des Beaux-Arts de Paris, Fondation Edmond de Rothschild et Université PSL
2018	<i>Ugnayan sa Poblacion Art Residency</i> Makati, Manille, Philippines

Public collections

<i>FRAC Picardie</i>
<i>Collection de la Ville de Sarcelles</i>
<i>Collection de la Ville de Pantin</i>

⁶ W. Kandinsky, *Du spirituel dans l’art*, éditions de Beaune, 1963 (for English version see Wassily Kandinsky, M. T. Sadler (Translator). *Concerning the Spiritual in Art*. Dover Publ.); see Georg Simmel, *Philosophie de la modernité*, introduction and translation by Jean-Louis Vieillard-Baron, Payot, 2004, who examines the links between the spirit and the body in artistic creation. The mind is the spiritual facet, i.e. the actual soul of the work.

⁷ W. Benjamin, *The Work of Art ...*, op. cit., p.18

⁸ W. Benjamin, *The Work of Art ...*, op. cit., p.18

Traductions Translations Übersetzungen

Hors-champ (außerhalb des Feldes) oder Die Gedanken einer Pissenden / DE Tereza Lochmann

„Ich möchte das Porträt eines Mädchens machen, die am Rande der Fahrbahn hockt, neben einem Feld, eine Pissende. Ich weiß nicht genau warum, aber ich habe große Lust, es zu machen.“

Schon vor langer Zeit habe ich diese alberne Idee bekommen, sie war beharrlich. Fast neun Monate sind vergangen zwischen dem Moment, als wir mit O. Fotos in einem Feld machten – ich war Modell wider Willen (wen sonst hätte ich gewagt zu fragen, als Pissende Modell zu stehen?) - und dem Moment, als der Zyklus zu Ende ging. Neun Monate für die Geburt einer Pissenden.

Anfangs gab es mein Tasten, meine Suche nach allen Pissenden in der Kunstgeschichte seit Rembrandt, über Picasso (unvermeidlich) bis *Jeanneke-Pis* (die Zwillingsschwester von *Manneken* in Brüssel), einem Aquarell von Marlene Dumas, einer Malerei von Anne Van der Linden und einer Springbrunnen-Skulptur von Elsa Sahal in Nantes.

Die Liste meiner Referenzen fängt tatsächlich mit Werken von männlichen Künstlern an. Sie betrachten eine Frau in dieser etwas unwürdigen Stellung meistens wie ein begehrtes Objekt, ein Übergriff der Wollust.

Es ist ein äußerlicher Blick, mehr oder weniger erotisch gefärbt. Im Gegensatz zu den Werken von Künstlerinnen. In ihren Interpretationen ist der Blick umgekehrt. Man spürt eine verinnerlichte, authentische, körperliche, banale, komische oder beschämende Erfahrung. Denn oft ist die überstürzte Suche nach Toiletten an manchmal unvorstellbaren Orten, vor allem in der Stadt, aber nicht nur dort, Bestandteil des Schicksals der modernen Frau.

Ich wußte, daß sich die Szene am Rand eines Feldes abspielte, genau gesagt, eines Maisfeldes.

Man blickt von der Fahrbahn aus, als hätte man am Straßenrand angehalten, aber diese Fahrbahn befindet sich außerhalb des Bildes. Der Mais spielt eine wichtige Rolle. Die Rolle einer Person in einer Geschichte, oder quasi die Rolle einer Menge von Lebewesen.

Ich fange an mit den Zeichnungen, mit Studien nach Photographien. Schnappschüsse, die an einem schönen Herbsttag in einem Maisfeld in

der Normandie entstanden. Ich informiere mich über die Morphologie der Pflanze, ich entdecke die erstaunliche Form ihrer Wurzeln. Dort wo sie aus der Erde kommen, ähneln sie ca. zehn kleinen Fingern, die sich an die Erde klammern. Ich zeichne die Maispflanzen, von Menschenhand in Reihen gepflanzt, wie ein Soldatenregiment. Diese von der industriellen Landwirtschaft so stark eingesetzte Pflanze, hat in ihrer Erscheinung fast anthropomorphe Züge. Sie ist von menschlicher Größe und breitet ihre zahlreichen Arme in Richtung des Himmels und ihrer Nachbarn aus. Und sie verbirgt ein wertvolles Glied in einem langen Blätteretui.

Eines Tages erzählte mir ein Atelier-Kollege von einem amerikanischen Blockbuster-Horrorfilm, der in einem Maisfeld spielt. Oft unwissend, was die Pop-Kultur angeht, auch wenn ich den Reiz ihrer potentiellen Geschichten schätze, habe ich meine Suche nach Bildern und Stimmungen von „unheimlichen“ Maisfeldern¹ begonnen. Diese Suche hat mich später über einen Umweg zur Entdeckung den berühmten Romans *Die Freistatt* von William Faulkner geführt.

Diese Fragmente von Geschichten gestalten die entstehende Welt von *Die Pissende*. Sie verfestigen sich und bilden Schichten und Parallellagen während des Schaffensprozesses.

Die Figur *Die Pissende* ist eine Art von Selbstporträt in einer bestimmten Situation.

Von Anfang an habe ich an das Bild *Christina’s World* von Andrew Wyeth gedacht. Eine super-reale unwirkliche Komposition, in der eine große Fläche von Stroh die umgebende Welt der jungen Frau bildet, die dem Horizont zugewandt, gelähmt, im Feld versinkt.

Später zeigt sich ein Wink in Richtung Hieronymus Bosch und seiner Zeichnung, betitelt, *Das Feld hat Augen, der Wald hat Ohren*. Tatsächlich haben die grünen Grasbüschel, die ich meinem Werk hinzufüge, Augen und bringen somit eine „voyeuristische“ Seite in die Komposition.

An manchen Stellen bestreiche ich meine Leinwand mit geschmolzenem Wachs. Danach fange ich an, die in Holz geschnittenen Druckstöcke der Maispflanzen aufzutragen.

Die Arbeit auf der Leinwand beginnt mit der teilweisen Grundierung des Stoffes. Während dieser Aktion erfahre ich auf unerwartete Weise, daß es vor der Industrialisierung Gebrauch war, die Grundierung auf den Unterlagen mit menschlichem oder tierischem Urin zu fixieren. Die Idee reizt mich, diese Technik bei meinem Bild anzuwenden, aber weil ich nicht abschätzen kann, wie die Grundierung heutiger Herstellung reagie-

ren wird, und besorgt um die Bildqualität, sowie um mögliche schlechte Gerüche im Atelier, habe ich die Idee schließlich aufgegeben.

Ungefähr in der Mitte des Herstellungsverfahrens entdecke ich die großen Formate des Zyklus’ *Axial Age* von Siegmар Polke. In diesen Werken verwandelt sich die Oberfläche der Malerei in ein Experimentationsfeld. Die verschiedenen chemischen Komponenten sind übereinander geschichtet und bilden eine schwimmende Materie, die sich dem Blick des Schauenden entzieht. Diese Technik fasziniert mich, ebenso wie das mögliche Resultat und ich begutachte zuerst die Rückseite der Bilder, die dem Besucher zugänglich sind, bevor ich die Vorderseite ansehe. Der Stoff, der zwischen den Leisten des riesigen Keilrahmens gespannt ist, erinnert an eine flüssige Materie.

Im Gegensatz dazu bestreiche ich meine Leinwand teilweise mit geschmolzenem Wachs, eine Technik, die ich seit einigen Jahren anwende und immer mehr verbessere. Dann fange ich an, die in Holz geschnittenen Drucke der Maispflanzen aufzutragen.

Ich möchte meine Komposition so konstruieren, wie man ein Haus in einem Elendsviertel baut, mit Brettern und Sperrholz verschiedener Größen, die sich gegenseitig auf brüderliche und organische Weise stützen. Ich möchte, dass meine Malerei eine Wohnung für gespenstische, zerbrechliche, gewalttätige, unberechenbare Existenzen wird.

Ich will meine Graphik wie Malerei behandeln, indem ich auf der Fläche der Drucke Freiräume lasse. Ich will den Eindruck einer leichten, aber allgegenwärtigen Vibration geben.

Zurück zum Thema des hockenden Mädchens am Rande der Fahrbahn und des Feldes. Auf einer Reise erfahre ich eines Tages, daß es sich in einigen Kulturen um die Position der Geburten handelt. Eine Position, die für Mutter und Kind als bequem bewertet wird, mit Hilfe der Schwerkraft, sehr viel mehr als die „klassische“ Position, auf dem Rücken liegend. Die Mutter ist so aktiv fast unabhängig, im Gegensatz zur Praxis der Geburten in der westlichen Welt.

Die Haltung der Pissenden ist auch eine geeignete Position zum Nachdenken. Das Feld zu betrachten (oder das was außerhalb des Feldes ist) ist ein Moment der aufgehaltenen Zeit, ein nötiger Moment für Körper und Geist. Mit ihrem abgewandtem Gesicht, unsichtbar für den Betrachter, ist die Pissende vor allem eine Beobachterin der Natur.

Ich weiß nicht genau warum, aber ich hatte sehr große Lust, diesen Zyklus aus Graphik, Malerei und Drucken zu machen.

Am Rande der Fahrbahn hat man oft sehr große Lust. Man kann nichts dafür.

¹ Maisfelder, die von Gespenstern heimgesucht werden oder die einem eine Gänsehaut geben.

Eine lustvolle Tat und die Lust am Tun / DE

Guitemie Maldonado

Liest man, wie Tereza Lochmann in letzter Instanz die Entstehung ihrer Werkgruppe *Hors-champ* erklärt – große Lust haben und nichts dagegen tun können –, kann man auf den Gedanken kommen, dass der schöpferische Akt tatsächlich in erster Linie eine Sache der Lust ist, eine Art körperliches Bedürfnis, dessen Befriedigung notwendig ist, manchmal sogar zwingend erforderlich, und die Erleichterung, Wohlbefinden und sogar Genuss bringt. Und man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dass es sich bei der Darstellung der außergewöhnlichen Figur, die im Vordergrund des Werkes steht, um ein persönliches, in Holz geschnittenes Manifest¹ der Künstlerin handelt, die hier keine Grundsatzposition vertritt, sondern eine einfache Aussage von entwaffnender Offenheit macht, in der sich Mäßigung und Entschlossenheit auf gleicher Höhe begegnen.

Obwohl die Pisserin auf eine lange historische Bildtradition² zurückgeht ist sie kein alltägliches Motiv, und mit der Wahl dieses Motivs stellt sich sofort ein besonderer Bezug zum Betrachter her. Auf dem Boden hockend, den Körper zusammen gekrümmt, im Profil gesehen und den Kopf zu den Maispflanzen gewandt, die den Rest der Komposition einnehmen, könnte man sie mit den im Bild versunkenen Gestalten gleich setzen, die Michael Fried in der Malerei des 18. Jahrhunderts untersucht hat:³ Sie leugnen die Existenz der Realität außerhalb des Bildes durch eine Tätigkeit, die sie ausführen oder eine

Haltung oder eine bestimmte Pose, die sie einnehmen und erzeugen so die perfekte Illusion der Darstellung. Doch so versteckt oder marginal die „pissenden Figuren“ auch sein mögen, sie haben unbestreitbar die Macht, das Auge des Betrachters anzuziehen. Vielleicht ist genau das ihre Funktion – gesehen zu werden – und sie erzeugen ein breites Spektrum an Reaktionen, vom wissenden Augenzwinkern bis hin zum völligen Affront. Darüber hinaus lenkt der Urinstrahl, wenn er erkennbar ist, den Blick wie ein Pfeil geradeaus oder glockenförmig in die Ecken und auf den Boden. In seiner Analyse zweier Radierungen von Rembrandt liefert Jean-Claude Lebensztejn eine perfekte Beschreibung dieser Zirkulation der Blicke und des Paradoxes, auf dem sie beruht – nicht gesehen zu werden innerhalb einer Vorrichtung, die extra dafür gemacht ist, dass etwas zu sehen ist: *„Keine Kindheit mehr, kein Spaß, keine Symbole, keine Kurven, keine angedeutete Männlichkeit; nur ein Bauer und eine Bäuerin, die direkt vor sich hin pinkeln, wobei die Frau den Blick abwendet, um sich zu vergewissern, dass sie nicht beobachtet wird – aber was tut Rembrandt da, uns diese Zurschaustellung von Kot und Urin zu präsentieren, während die Frau mit dem besorgten Blick hofft, dass sie anderen Blicken verborgen bleibt.“*⁴ Die von Tereza Lochmann dargestellte junge Frau wendet sich gekonnt ab, zeigt aber eine Pobacke und den oberen Teil ihres Oberschenkels; sie bleibt hinter den Maisstauden verborgen – ein guter Schutz, sie sind hoch genug –, aber für uns ist sie ungedeckt; sie versinkt im Bild und breitet sich gleichzeitig aus, sie scheint mit ihrer Umgebung zu verschmelzen – eine aufgelöste Haarsträhne deutet darauf hin, dass etwas im Fluss ist, verschiedene wellenförmige Spuren unterstreichen das.

Die Pisserin erfüllt nicht die Fantasien eines einzelnen Betrachters, sondern befriedigt ein dringendes Bedürfnis. Das verbindet sie mit der Frau in Paul Gauguin’s *Te Poipoi* (Der Morgen, 1892), die ihren Tag beginnt und ebenfalls eine dezentrale Position inmitten einer üppigen Landschaft einnimmt. Die Gestalt steht zwar im Vordergrund, aber nicht, um den Betrachter auf die Seite zu nehmen oder mit frontalem Blick zu provozieren: Sie ist am Rand des Feldes platziert, zieht den Betrachter ins Bild hinein und führt ihn über den freien Raum in das dichte Gewirr der hoch aufragenden Stauden; sie befindet sich im Blickfeld, wenn auch von hinten, sie ist wachsam und lauert in

Bodennähe (*Ras de terre*, wie der Titel einer anderen Arbeit aus der Werkgruppe lautet), und zieht so die Aufmerksamkeit auf sich. Dort auf dem Boden offenbaren sich mehr oder weniger gut erkennbare Wesenheiten, ein toter Vogel, eine Hülle aus trockenen Blättern, Grasbüschel, in denen sich Augen verbergen, eine Kindheitserinnerung an eine Zeichnung von Hieronymus Bosch (*Das Feld hat Augen, der Wald hat Ohren*). Gemeinsam verweisen sie auf die dunkle Seite des Werkes, die auf den ersten Blick von der Zartheit der weiblichen Figur, der „Zärtlichkeit“, mit der die Künstlerin den gekrümmten Rücken angelegt hat, und dem Sonnengelb der Fruchtstände überstrahlt wird. Der Anthropomorphismus der Maispflanzen wird durch die Animalität des am Boden liegenden Körpers wieder aufgenommen, und ein Schatten fällt aufs Bild. Darin liegt etwas Bedrohliches, wie man es auch in Texten wie William Faulkners *Sanctuary* (laut dem Autor *„die schrecklichste Geschichte, die man sich vorstellen kann“*), in Gemälden wie Andrew Wyeths *Christina’s World* (1948, New York, MoMA) oder in Filmen wie *Children of the Corn* nach Stephen King finden kann.

Und wenn diese angstbesetzte Vorstellungswelt, von der wahren Begebenheit, die den US-amerikanischen Autor inspirierte, bis hin zu den orchestrierten Kristallisationen des Schreckens in den Thrillern nicht auf Anhieb sichtbar wird, dann liegt das daran, dass sich Tereza Lochmann, wie der Titel dieser Werkgruppe andeutet, dafür entschieden hat, im Off (*hors-champ*) zu arbeiten und dafür das Potenzial der Pisserin einzusetzen. Sie befindet sich buchstäblich außerhalb des (Mais-)Feldes, während sie, mitten im Bild sitzend, versucht, sich darin zu verbergen. Dem Feld zugewandt, sucht sie vor sich nach dem, was natürlich, wie in jedem guten Horrorfilm, hinter ihrem Rücken passieren wird. Sie ist gleichzeitig im Bild und vor dem Bild, bezieht aber auch den Raum hinter dem Bild mit ein und schafft so ein instabiles Raumgefüge, das sich jederzeit öffnen und schließen kann und sich immer wieder umkehrt. Fast ist man versucht, darin eine *mise en abyme* der verschiedenen Drucktechniken zu sehen, mit denen die Künstlerin arbeitet und die sie erforscht. Dabei spielt sie sowohl mit dem Unvorhersehbaren, den Übertragungen und Umkehrungen, die dem Druckverfahren eigen sind, als auch mit dem Prozess der Bildentstehung an sich, der dadurch vorgegeben wird: In den Druckstock geschnitten, entsteht das Bild erst auf dem Papier, ohne dass die Person, die den Druck ausführt, es vor seiner endgültigen Verkehrung sehen kann. Sie kann es sich nur vorstellen, verbunden mit all der Vorfreude, den Risiken und den Überraschungen, die damit einhergehen. Die Druckstöcke, die hier mit ausgestellt werden, tragen die Spuren

der verschiedenen verwendeten Farben und werden zu eigenständigen Skulpturen. Damit enthüllt die Künstlerin den Schaffensprozess und verdoppelt gleichzeitig das Off, den Raum außerhalb des Bildes, das Vorne und Hinten. Auch hier geht es für die Künstlerin darum, sich zu positionieren, durch den experimentellen und zugleich wohl überlegten Einsatz technischer Mittel⁵, eine Arbeit mit der Materie des Bildes, die sein Erscheinen vorwegnimmt, eine Formfindung, in der sie die Erinnerung, das Imaginäre, die Ideen, das Denken und die Welt von heute einbeziehen kann, ohne ihnen unterworfen zu sein. In einem Wort, hier verdichtet sich die Lust am Tun zu einem Standpunkt.

1 Natürlich ist dieser Gedanke davon beeinflusst, dass auch die expressionistischen Künstler der Brücke zu Beginn des 20. Jahrhunderts den Holzschnitt als ihr Medium benutzt haben.

2 Jean-Claude Lebensztejn hat in *Figures pissantes 1280-2014 (Pinkelnde Figuren 1280-2014)*, Paris, Macula, 2016, eine beträchtliche Anzahl an Darstellungen von Pissern und Pisserinnen zusammengetragen und untersucht.

3 Michael Fried, *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, 1990.

4 Ibid., S. 82. *L’Homme qui pisse* (Der Mann, der pinkelt) und *La Femme qui pisse* (Die Frau, die pinkelt), 1631, Paris, Bibliothèque nationale de France.

5 Für diese Werkgruppe hat Tereza Lochmann zum ersten Mal eine Affleureuse verwendet, eine kleinere Version der Oberfräse, die es ihr möglich machte, mit dickeren Strichen zu zeichnen und größere Bereiche schnell zu entfernen: Es geht ihr dabei nicht um eine Faszination für die Technik, sondern um das ehrliche Vergnügen daran, alle Möglichkeiten auszuloten und das mit der größtmöglichen Sanftheit, die schon im Namen der Affleureuse liegt. Es ist auch eine ästhetische Wahl. Die Künstlerin legt das Imaginäre in verschiedenen Schichten an und spielt mit den Maßstäben. Die Arbeit mit dieser Maschine erinnert auch an die Spur, die ein durch ein Maisfeld rasender Wagen in dem Film *Interstellar* hinterlässt.

Kleine Analyse eines ungewöhnlichen Kunstwerks, voll von Unerwartetem : *Hors-champ* von Tereza Lochmann / DE

Dr. Jur. Stéphane Boulin

Nach und nach reift In Tereza Lochmanns Arbeit eine Idee, die zahlreiche Medien zusammenbringt, Zeichnungen, Photos, Bilder, Skulpturen; ein Netzwerk verschiedener Quellen, die ihr dazu dienen, das benutzte Material in Form eines Holzdrucks zum Ausdruck zu bringen. Entweder mit Tieren oder Pflanzen, vor allem dem Maiskolben, oder auch mit Personen.

Hiervon ausgehend, bemalt und färbt die Künstlerin die geschnitzten Holzstöcke und druckt sie auf eine Unterlage, auf Leinwand, auf Papier, in Formen und Farben, die sich jedesmal verändern. Entweder als Einzelbild oder als Diptychon. Auf jeden Fall kann sich das entstandene Werk weiterentwickeln und gibt der Künstlerin völlige Schaffensfreiheit, ausgehend von einem einzigen Material, durch die Farbe, durch Benutzen von ganz bestimmten Unterlagen, durch verschiedene Assemblagen, durch unterschiedliche Reproduktionstechniken.

Wie kann man nun das Werk *Hors-champ* von Tereza Lochmann analysieren? Dieses Werk, das zuerst einfach zu sein scheint, dann aber auf theoretischer und auch materieller Ebene sehr kompliziert ist, stellt zur Schaffenskraft der Künstlerin zahlreiche Fragen. Ist dieses Werk einmalig oder ist es vervielfältigt? Denn wenn man sich eingehend damit befasst, stellt man fest, dass der Schaffensprozess viele Fragen aufwirft, die als erstes aufgelistet werden sollten, ihrer Originalität wegen (A), bevor man auf der theoretischen Ebene (B) Schlüsse fasst.

A / Originalität der gestellten Fragen

Man sollte zuerst beachten, dass hier das Kunstwerk, das durch Druckverfahren entstanden ist, in sich aus dem Zusammenfügen von Kunstwerken besteht, die ebenfalls für sich autonom existieren. Einige von ihnen sind sogar unabhängig vom Ganzen ausgestellt worden, wodurch sie ihren Wert als Kunstwerk nicht einbüßen mussten.

Dazu kommt, dass das Kunstwerk, das aus dem Druckverfahren entstanden ist, unterschiedliche Materialisierungen annehmen kann.

Eine Reproduktion kann auf diverse Unterlagen gedruckt werden, mit der Kombination von anderen Formen, Farben, Grössen und auch der Auswahl der bildnerischen Elemente. Ihre Zusammenstellung kann je nach Ideen der Künstlerin völlig verschieden ausfallen. Somit zeigt sich die tiefe Originalität der Arbeit.

Im Ganzen gesehen besteht das Kunstwerk aus mehreren Ebenen : zuerst die Suche nach der Idee oder die Kraft der Imagination, dann die Technik des Holzschnitts und endlich die Reproduktion, das Drucken auf verschiedene Medien.

Mit meiner bescheidenen Erfahrung kenne ich keinen anderen Künstler, der sich der gleichen Schaffensprinzipien bedient, deshalb ist die Originalität der Arbeit Tereza Lochmanns reell.

B / Theorie

Um in die Theorie, die diese Arbeit befragt, einzudringen, möchten wir die Analyse eines Buches wiederaufnehmen, das

In der Vergangenheit sehr bedeutend war und trotz großer Lücken wichtige Fragen stellt und das man zur Analyse der Arbeit von Tereza Lochmann benutzen kann.

Ist das Kunstwerk von Tereza Lochmann ein Original oder ein Multipel? Die Reproduktion der Kunstwerke (zum Teil, im großen Ganzen und doch Kunstwerke an sich), die ein neues Kunstwerk entstehen lassen, entspricht sie dem Begriff der „technischen Reproduzierbarkeit“, wie ihn Walter Benjamin geprägt hat? Wie steht es mit dem Text von Walter Benjamin, „*Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit*“¹; wie kann man ihn mit der Arbeit von Tereza Lochmann in Verbindung bringen ?

Benjamin geht davon aus, dass es zum Prinzip des Kunstwerkes gehört, schon immer reproduzierbar gewesen zu sein. Von Schülern, von Anderen. Es entstand der Holzschnitt, dann die Lithografie. Mit dem letztgenannten Verfahren, „*erreicht die Reproduktionstechnik eine grundsätzlich neue Stufe*“.² „*Noch bei der höchstvollendeten Reproduktion fällt eines aus: das Hier und Jetzt des Kunstwerks – sein*

¹ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit*, edition suhrkamp, Frankfurt am Main, 1977

² W. Benjamin, op. cit., S. 10

eimaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet“.³ „*Das Hier und Jetzt des Originals macht den Begriff seiner Echtheit aus. (...) Der gesamte Bereich der Echtheit entzieht sich der technischen – und natürlich nicht nur der technischen – Reproduzierbarkeit.*“⁴

Aber eine Frage stellt sich, die wir vielleicht wieder aufnehmen sollten: ist ein reproduziertes Kunstwerk das gleiche Kunstwerk wie das Original? Hat es die gleichen ästhetischen Prinzipien? In seiner anschließenden Analyse der Aura, die durch die Reproduktion verschwindet, verneint Benjamin dies.

Nach Benjamin ist das, was im Kunstwerk verkümmert, ihre „Aura“. „*Die Reproduktionstechnik, so ließe sich allgemein formulieren, löst das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition ab. Indem sie die Reproduktion vervielfältigt, setzt sie an die Stelle seines einmaligen Vorkommens sein massenweises. Und indem sie der Reproduktion erlaubt, dem Aufnehmenden in seiner jeweiligen Situation entgegenzukommen, aktualisiert sie das Reproduzierte.*“⁵

Man kann diesen Schlussfolgerungen nicht zustimmen. Es besteht eine Verwirrung zwischen „Aura“ und „Hier und Jetzt“. Ich verstehe den zitierten Satz wie einen Aufruf von Prinzipien.

Tatsächlich bedeutet dies, daß die Kopie und das Original gleicher Natur sind. Für Benjamin ersetzt ein reproduziertes Kunstwerk das Original. Als sei sie von gleicher Natur wie das Original. Die Reproduktion (besonders im Film) führt dazu, daß der traditionelle Wert des Kunstwerks zerstört wird. Hier kann man nur uneinig sein mit Benjamin: völlig entgegengesetzter Meinung. Nicht nur ist die Kopie eines Originals kein Original, sondern das Original verliert nichts von seinem Wert „Hier und Jetzt“ durch die Kopie, verliert nichts von seiner „Aura“; man könnte sogar sagen, dank des Originals bekäme die Kopie eine zusätzliche Dimension. Im Übrigen hat die Kopie eines Films mit der Reproduktion eines Kunstwerks nichts gemeinsam. Der Film ist original durch seinen Inhalt und nicht durch seinen materiellen Träger.

Die Arbeit von Tereza Lochmann reicht meiner Meinung nach darüber hinaus, was ihre tiefe Originalität ausmacht. Die fragmentarische Reproduktion der Kunstwerke erreicht es, ein anderes Kunstwerk zu

schaffen, aber diese Reproduktion erreicht es nicht, dass jedes Element seine Eigenschaft als Kunstwerk verliert. Folglich muss man sich von den Theorien Benjamins distanzieren.

Was bedeutet ein Kunstwerk schaffen? Einer Idee eine Form geben, einen Gedanken in einer Handlung konkretisieren. Gestalten ist die wichtigste Grundlage für das Handeln des Künstlers; man denke an den mythischen Albtraum des unbeschriebenen Papierblatts für den Schriftsteller, an die Vorstellung des Marmorblocks für den Bildhauer und die der weissen Leinwand für den Maler. Gestalten ist das Ziel der künstlerischen Handlung, und zwar preislos. Diese Preislosigkeit ist die Bedingung der Schaffensfreiheit.

Nach Oscar Wilde ist das Werk durch seine Aura und Sein einmalig. Wenn der Maler sich völlig mit seinem Kunstwerk identifiziert, so ist seine Aura in dem abgeschlossenen Werk tatsächlich präsent.⁶ Und dies ist von großer Wichtigkeit. Was passiert denn bei der Reproduktion des Kunstwerks? Was bedeutet denn die Aura bei Walter Benjamin? Kommen wir auf die Definition der Aura des Kunstwerks, des natürlichen Objekts, zurück, „es ist die einzige Erscheinung eines Entfernten, so nahe es sei“. Somit ist die Definition der Aura von Benjamin nicht klar. Und dennoch ist dies der Kern des Schaffens des Künstlers und das wirkliche Prinzip der Gestaltung.

Dann geschieht die Verkümmernug der Aura, die von zweierlei Umständen abhängt, die mit der zunehmenden Wichtigkeit der Massen im heutigen Leben zusammenhängen.

„*Nämlich: Die Dinge sich räumlich und menschlich „näherzubringen“ ist ein genau so leidenschaftliches Anliegen der gegenwärtigen Massen wie es ihre Tendenz einer Überwindung des Einmaligen jeder Gegebenheit durch die Aufnahme von deren Reproduktion ist.*“ „Die Entschälung des Gegenstandes aus seiner Hülle, die Zertrümmerung der „Aura“, ist die Signatur einer Wahrnehmung, deren „*Sinn für das gleichartige in der Welt*“ so gewachsen ist, daß sie es mittels der Reproduktion auch dem Einmaligen abgewinnt.“⁷ Dies alles ist sehr komplex, aber ein detaillierter Kommentar würde unseren kleinen Artikel bei weitem überschreiten. Stellen wir nur eine Frage: Macht die Repro-

³ W. Benjamin, op. cit., S. 11

⁴ W: Benjamin, op. cit., S. 12

⁵ W. Benjamin, op. cit. S. 13

⁶ vgl. Wassily Kandinsky, Vom geistigen in der Kunst, München, Piper, 1911/12; vgl. auch Georg Simmel. Er entwickelt den Gedanken, dass die Seele und der Körper in der künstlerischen Gestaltung verbunden sind. Die Seele ist spirituell, sie ist tatsächlich das Geistige des Kunstwerks.

⁷ W. B., Ebd., S.15, 16

duktion das „Hier und Jetzt“ oder die „Aura“ des Original-Kunstwerks ungültig? Ich denke, auf keinen Fall.

„Die Einzigkeit des Kunstwerks ist identisch mit seinem Eingebettetsein in den Zusammenhang der Tradition.“⁸ Aber die Tradition ist wandelbar; anfangs war sie religiös, rituell. „Der einzigartige Wert des „echten“ Kunstwerks hat seine Fundierung im Ritual, in dem es seinen originären und ersten Gebrauchswert hatte.“⁹ Dieses Ritual ist seit der Renaissance zum Kult der Schönheit geworden, wobei das Aufkommen der Photographie diese Idee der Schönheit infrage stellt. Die Antwort war die Theorie, Theologie, der „Kunst um der Kunst willen“ (Ablehnen jeglichen sozialen Nutzes). „Das reproduzierte Kunstwerk wird in immer steigendem Maße die Reproduktion eines auf Reproduzierbarkeit angelegten Kunstwerks.“¹⁰

Für eine teils kritische Analyse der Position Benjamins sowie der „Aura“, kann man nur auf den Text von M. Ribon hinweisen, „A la recherche du temps vertical en art. (Auf der Suche nach der vertikalen Zeit in der Kunst)“.¹¹ Er schliesst dort zurecht: „Es scheint mir unmöglich, Benjamins Pessimismus zuzustimmen: die Kriese unserer Zivilisationen ist die der Kunst selbst ...(und... zerstört) die Aura des Kunstwerks nicht...“¹² Dies trifft genau auf das Werk *Hors-Champs (Außerhalb des Feldes)* zu.

Was soll man daraus schließen? Meiner Meinung nach zeigt die Arbeit von Tereza Lochmann, daß die Position von Benjamin falsch ist, was die Reproduzierbarkeit der Kunstwerke und den Verlust der Aura betrifft. Es scheint, daß man es hier mit einer tief originellen Arbeit zu tun hat, die auf theoretischer Ebene schwer zu erklären ist. Deshalb haben wir nur Pisten für Überlegungen angegeben.

8	W. B., Ebd., S. 16
9	W. B., Ebd., S. 16
10	W. B., Ebd. cit., S. 17
11	M. Ribon, „A la recherche du temps vertical en art, Essai d’esthétique“, Ed. Kime, 1997, S. 256 f
12	M. R., op. cit., S. 264

Tereza Lochmann / DE

Tereza Lochmann ist 1990 in Prag geboren. Ihre Diplome sind von der Hochschule für angewandte Kunst in Prag und der Kunsthochschule in Paris.

Ihr Werk ist das Resultat eines besonderen Schaffensprozesses, der Graphik, Skulptur, Malerei und Zeichnungen zusammenfügt. Sie entfremdet die klassische Praxis der Graphik und macht daraus ein experimentelles, lebendiges, zeitgenössisches Medium. Auf diese Weise üben ihre großen Holzschnitte mehr als die nützliche Funktion eines einfachen «Druckstocks» aus, sie werden zum «Relief» und als solches ausgestellt.

Die Idee der «Wiederverwendung» und «Assemblage» kennzeichnet sowohl ihre künstlerische Suche als auch ihren Arbeitsprozess. Sie benutzt alte Holzteile, Hefte oder Landkarten, enthüllt deren Geschichte und verbindet sie mit ihren eigenen Erinnerungen. Auch lässt sie sich von Legenden, gesammelten Bildern und von beobachteten oder erlebten Erfahrungen inspirieren, um besondere Erzählungsformen zu konstruieren, die in engem Verhältnis zu brennender Aktualität stehen. Randerscheinungen und die Erinnerung an Erlebtes drängen sich ihr als bevorzugte Thematik auf, die sie dank gewollt archetypischer Bilder weiterentwickelt.

Einzelausstellungen (Auswahl)

2021	<i>Rencontre du Troisième Type</i> , Galerie Kaléidoscope, Paris. <i>Le Parcours du Bouquet</i> , Kurator Pierre Allizan, Botschaft der Tschechischen Republik, Paris
2020	<i>Voir la Mer</i> , Kurator Jean-Louis Andral, Les Arcades – Picasso Museum, Antibes
2019	<i>Canicula</i> , Kurator Pierre Allizan, Espace Canopy, Paris
2018	<i>Rain Dogs</i> , Crown Spaces, Manila <i>Survival Strategy</i> , Studio Prám, Prag
2016	<i>Animal Militaris</i> , Artinbox Gallery, Prag

Gruppenausstellungen (Auswahl)

2021	<i>Tranchée Racine</i> , Kurator Stéphane Blanquet, Halle Saint-Pierre, Paris <i>L’envol</i> , Fondation d’entreprise Francès, Senlis <i>Salon de la mort</i> , Kurator Laurent Quenehen, The Bridge by Christian Berst, Paris <i>Antidotes</i> , Espace des Femmes, Paris
2020	<i>DDessin Paris, Cabinet de dessins contemporains</i> Galerie Kaléidoscope, Paris <i>ROSE[S], Sept peintres de 1960 à nos jours</i> Galerie Kaléidoscope, Paris
2019	<i>Il est déconseillé de se baigner dans un lac lors d’un orage</i> DOI!, Paris
2018	<i>Outside Our</i> , Bourse Révelations Emerige, Kurator Gaël Charbau, Villa Emerige, Paris <i>Æmergence</i> , foire off FIAC, Station, Paris <i>It’s about Time</i> , The Ruins, Makati, Manila <i>Felicità 2018</i> , Palais des Beaux-Arts, Paris
2017	<i>Éclosion</i> , Espace Commynes, Paris <i>Hollar Dnes</i> , Obecní dům, Prag
2016	<i>LUBOK</i> , Dukan gallery, Leipzig

Künstlerresidenzen

2022	<i>Bernard Boesch Museum</i> , La Baule, France
2020	<i>Musée Picasso</i> , Antibes, France <i>Création en Cours : Les Ateliers Médicis</i> Sainte Foy La Grande, France <i>Centre d’art contemporain Les Tanneries</i> , Amilly, France
2019 / 2018	<i>AIMS : Artiste Intervenant en Milieu Scolaire</i> Beaux-Arts, Paris, Fondation Edmond de Rothschild, Universität Paris Sorbonne I

2018	<i>Ugnayan sa Poblacion Art Residency</i> Makati, Manila, Philippinen
------	---

Öffentliche Sammlungen

<i>FRAC Picardie</i>
<i>Städtische Sammlung, Sarcelles</i>
<i>Städtische Sammlung, Pantin</i>

Ouvrage publié à l'occasion
de l'exposition organisée
par la galerie Kaléidoscope :

Tereza Lochmann
Hors-champ ou Les pensées d'une pisseuse

Ce projet éditorial n'aurait pu être réalisé sans la contribution de Stéphane Boulin

Remerciements
Stéphane Boulin
Guitemie Maldonado
Jean-Claude Planchet
Ondřej Herskovič

Création graphique : Renata Hovorkova
Traduction vers l'anglais : Anne Barton de Mayor
Traduction vers l'allemand : Daniela Goeller et Gabriele Mahn

Crédits photographiques et copyrights :
 Pages 5 et 9, Ondřej Herskovič ;
 Pages 28 à 46 et couverture, Jean-Claude Planchet ;
 Anne Van der Linden : courtesy de l'artiste ; Elsa Sahal : photo Denis Amon, courtesy de l'artiste et Galerie Papillon ; Marlène Dumas : photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Philippe Migeat ; Pablo Picasso : photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Image Centre Pompidou, MNAM-CCI - La pissouse, 16/04/1965 Pablo Picasso ©Succession Picasso 2021 ; Jérôme Bosch : Photo (C) BPK, Berlin, Dist. RMN-Grand Palais / Jörg P. Anders ; Rembrandt : Bibliothèque nationale de France ; Andrew Wyeth : The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence

Achévé d'imprimer en France par E-center en janvier 2022
Dépôt légal : février 2022
ISBN : 978-2-9571133-4-7

Tereza Lochmann
www.terezalochmann.com

Galerie Kaléidoscope
www.galeriekaleidoscope.com



NSÉES D'UNE PISSEUSE

ISBN : 978-2-9571133-4-7



9 782957 113347

20,00 €