

Tereza  
Lochmann

# Tereza Lochmann

Il a été tiré de cet ouvrage

trente exemplaires accompagnés  
d'une œuvre originale de l'artiste  
signés et numérotés de I à XXX

trois cent vingt exemplaires  
numérotés de 1 à 320

dix épreuves d'artiste  
accompagnées d'une œuvre  
originale de l'artiste numérotées  
de E.A. 1 à E.A. 10

Exemplaire n°



Couverture de l'édition  
numérotée de 1 à XXX  
Cover for the edition of XXX copies  
Détail, *American Beauty*, 2022

Couverture de l'édition  
numérotée de 1 à 320  
Cover for the edition of 320 copies  
Détail, *American Night*, 2022

Textes Texts  
Amélie Bonnet Balazut  
Numa Hambursin  
Pascal Neveux  
Frédéric Saumade

Traduction en anglais  
Translation in English  
John Barrett

Photographies  
Photographs  
Orane Fiora  
Christophe Gagneux  
Ondřej Herskovič  
Paul Nicoué  
Jean Picon  
Jean-Claude Planchet  
Fabian Ramos  
Christian Rossard  
Laurent Rousselin  
Flavio Rugarli  
François Séjourné  
Alice Sidoli  
Vincent Tessier  
Ousmane Thiam

Conception graphique  
Graphic Design  
Roland Mallet

ISBN 978-2-488446-15-0 (édition numérotée de 1 à XXX)  
ISBN 978-2-488446-16-7 (édition numérotée de 1 à 320)  
© 2025, Éditions Lord Byron  
10, rue Lord Byron, 75008 Paris, France

# Tereza Lochmann

Pascal Neveux

Amélie Bonnet Balazut

Frédéric Saumade

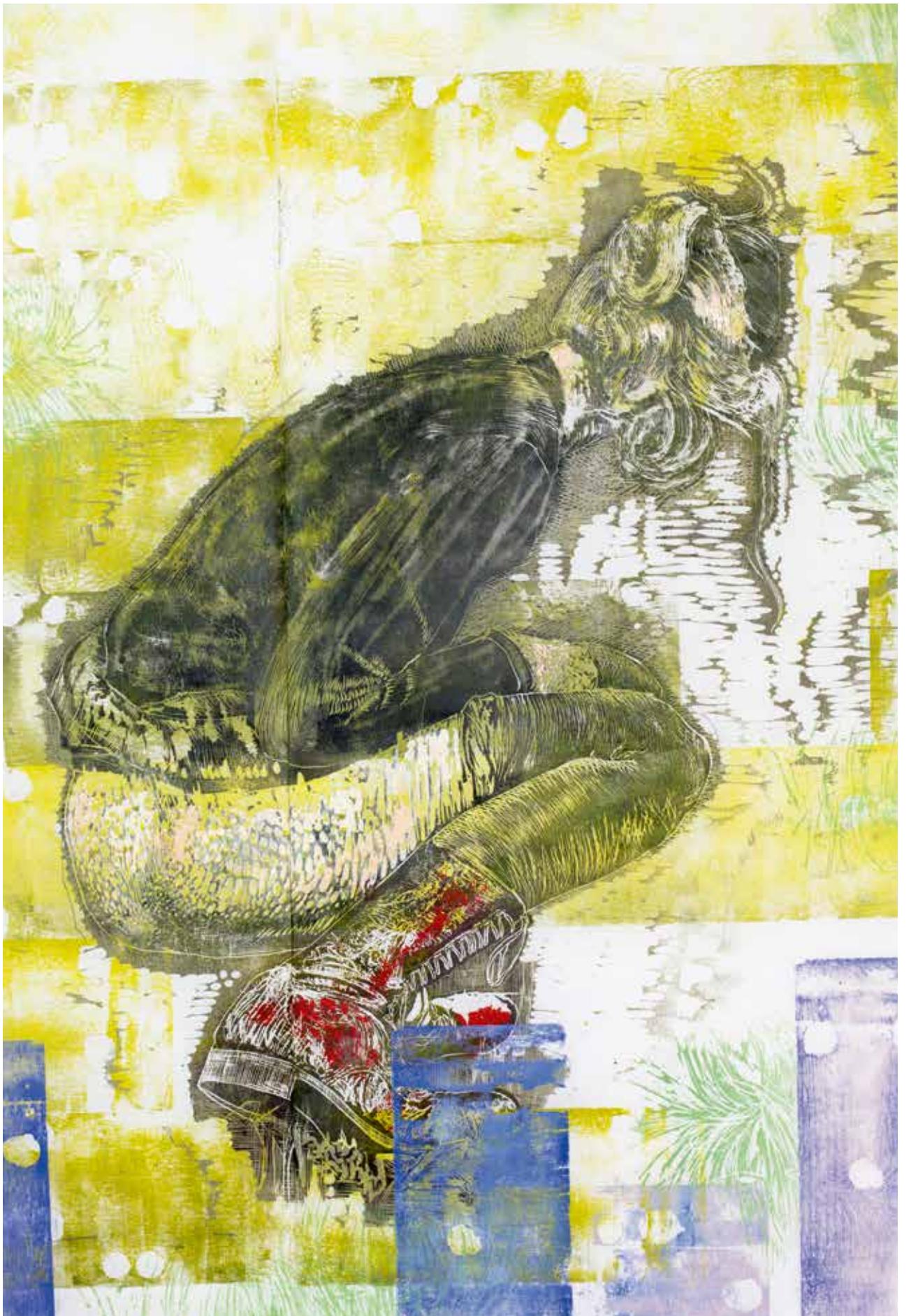
Numa Hambursin

Éditions  
Lord Byron



# Une topographie du souvenir

par Pascal Neveux



▲  
**La Pisseeuse**, 2021  
(détail)

**Hors-champ II**, 2021  
(détail)

« Où sommes-nous ? Au cœur du réel, mais aussi dans la fable. Dans la matière, mais aussi dans la pensée. Dans le passé, mais aussi dans le futur. Dehors et dedans, tout ensemble, dans le plus intime et le plus extérieur ».

Jean Starobinski, Genève, 1971

Toute démarche artistique a une histoire, mais qu'est-ce que l'histoire d'une démarche artistique ? Dans quelle histoire, dans quel devenir mais aussi dans quel savoir discursif, une démarche artistique parvient-elle à s'inscrire, à se reconnaître, à se développer ? Entrer dans une œuvre, y voyager puissamment, en sentir la dimension supplémentaire de désir, de mémoire, de conscience s'observe aussi et s'effectue jusque dans le détail et l'intimité des propres gestes techniques comme de la propre chronique des œuvres, qui rythment et façonnent le parcours d'un artiste.

Le quotidien d'une artiste comme Tereza Lochmann nous entraîne vers des étendues de prodigieux vertiges. Elle pourrait ressembler à un compagnonnage initiatique avec l'univers des techniques, des médiums et des artistes qui ont façonné l'histoire des arts au fil des siècles passés. Il y a dans ses gestes d'écriture, dans son rapport à la gravure une façon passionnée de proposer d'autres formes de narration, d'établir une nouvelle relation à l'Histoire, aux récits passés et présents et aux personnes qu'elle révèle comme autant de territoires à réinvestir et à réinterpréter. Il arrive que des aventures artistiques aient besoin d'un peu de lenteur pour s'écrire, se lire, installer quelque chose comme leur monde, un espace-temps qui leur est propre et ne va pas forcément de soi. À l'évidence, la démarche artistique de Tereza Lochmann fait partie de ces aventures silencieuses, qui s'affirment aujourd'hui dans le paysage artistique en toute discrétion.

Comme toute démarche artistique, celle de Tereza Lochmann est située. Elle s'inscrit dans un contexte, un mouvement des idées, des trajectoires de vie et de pensées dont elle provient et qu'elle cristallise. Les horizons métaphoriques, conceptuels, parfois oniriques dont il est question ici, nous entraînent vers des territoires réels et imaginaires singuliers qui sont autant d'opportunités de subtiles relectures de notre société contemporaine, de ses récits et croyances. Tereza Lochmann, qui est née à Prague en 1990, s'est formée dès l'âge de 15 ans à toutes les techniques artistiques dans un lycée spécialisé puis à l'École supérieure des Arts appliqués de Prague. Elle a développé en République tchèque un goût pour la gravure dont elle a acquis tous les fondamentaux. À la recherche d'un enseignement plus ouvert, elle est venue se former à l'École nationale supérieure des Beaux-arts de Paris, d'abord dans l'atelier d'Aurélie Pagès puis dans celui de Jean-Michel Alberola. Elle a élargi alors ses moyens d'expression et enrichit son

**La Pisseuse**, 2021

Bois gravé et encres lithographiques |

Woodcut block and lithographic inks

110 × 122 cm × 1,5 cm | 43<sup>1/4</sup> × 48 × 0<sup>5/8</sup> in.



**Hors-champ II**, 2021  
Gravure sur bois et monotype  
sur papier Japon | Woodcut and  
monotype on Japanese paper  
215 x 291 cm (triptyque) |  
84<sup>5/8</sup> x 114<sup>1/2</sup> in. (triptych)





Vues d'atelier de  
Tereza Lochmann  
à Pantin en 2021.  
*Les Plants de maïs,*  
*La pisseeuse,*  
*Hors-champ I,*  
*Hors-champ II (détail),*  
*La pisseeuse jaune (détail)*  
en cours d'exécution

Studio views of  
Tereza Lochmann  
in Pantin, 2021.  
*Les Plants de maïs,*  
*La pisseeuse,*  
*Hors-champ I,*  
*Hors-champ II (detail),*  
*La pisseeuse jaune (detail)*  
in progress



imaginaire au contact de cultures extra-européennes. Elle s'empare avec virtuosité de la gravure sur bois pour en faire un médium contemporain, expérimental et vivant. Pour cela, elle transforme en sculpture les matrices de ses gravures, lesquelles constituent habituellement une étape de création non destinée à être révélée au public. Le dessin au fusain, au feutre ou au pastel à l'huile constituent ses outils de prédilection, qu'elle met aujourd'hui au service d'une polychromie de plus en plus affirmée.

Cette capacité à expérimenter et hybrider à la fois ses gestes d'écritures mais également ses techniques et ses supports lui ouvre des horizons prometteurs et singuliers, lui permettant de « faire exposition » dans des contextes très différents, s'affranchissant du mur pour concevoir des installations, qui invitent le spectateur dans un corps à corps avec ses propres œuvres.

Depuis son arrivée à Paris en 2014, elle ne cesse d'explorer des territoires inconnus, de voyager et de se nourrir de ses rencontres et imaginaires collectifs et individuels, qui vont profondément et patiemment fonder sa démarche artistique. Ses multiples pérégrinations, la détermination et l'opiniâtreté avec laquelle elle construit au fil du temps sa recherche plastique se retrouve dans l'intensité de ses œuvres et de leurs univers métaphoriques.

Les œuvres de Tereza Lochmann sont le fruit d'un processus singulier de combinaison entre gravure, sculpture, peinture, collage et dessin. Son travail s'affranchit et se détourne notamment de la pratique classique de la gravure. Ses grands bois gravés dépassent leur fonction utilitaire de « matrices » pour devenir «



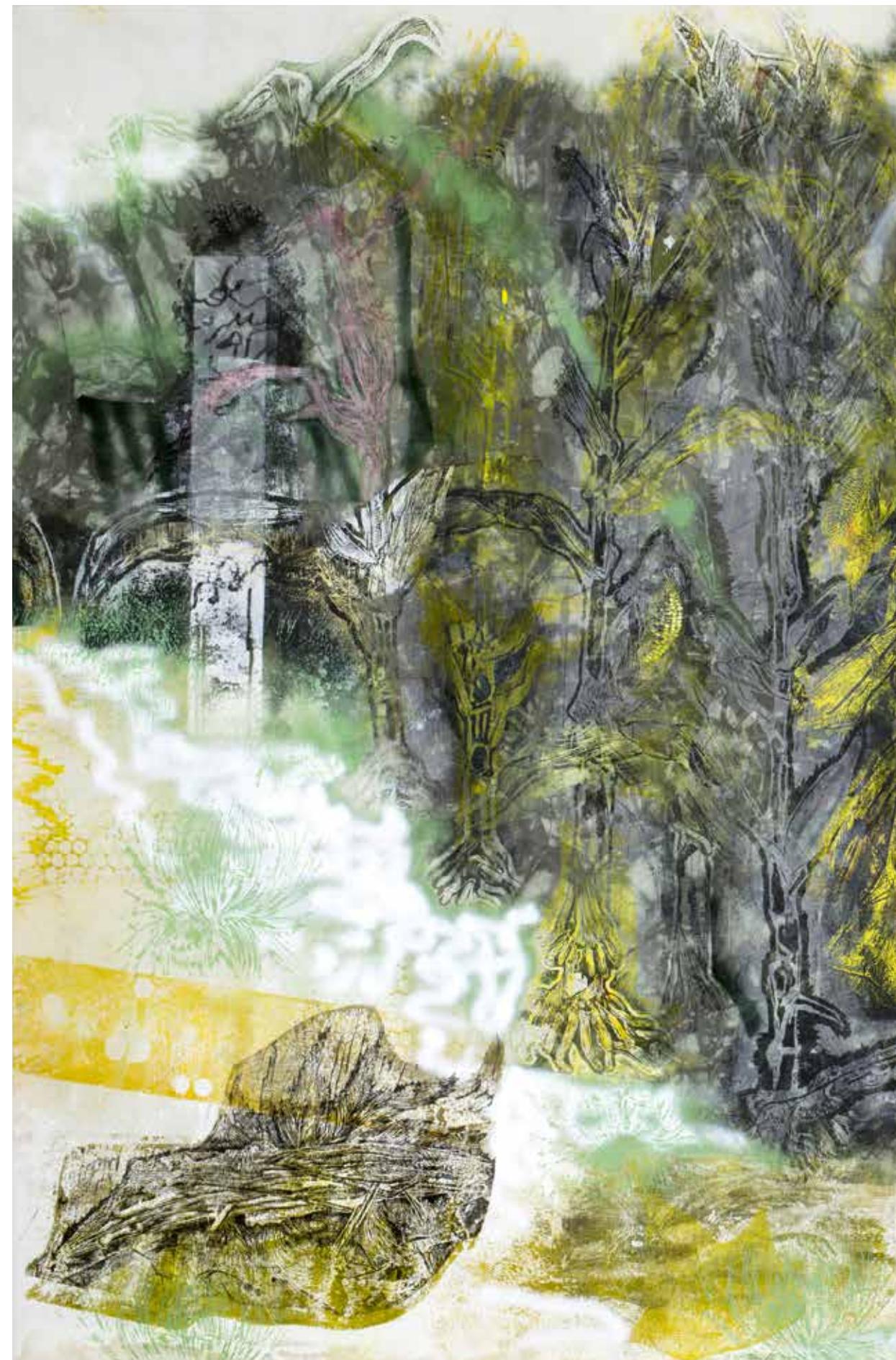
***Hors-champ II***, 2021  
(detail)

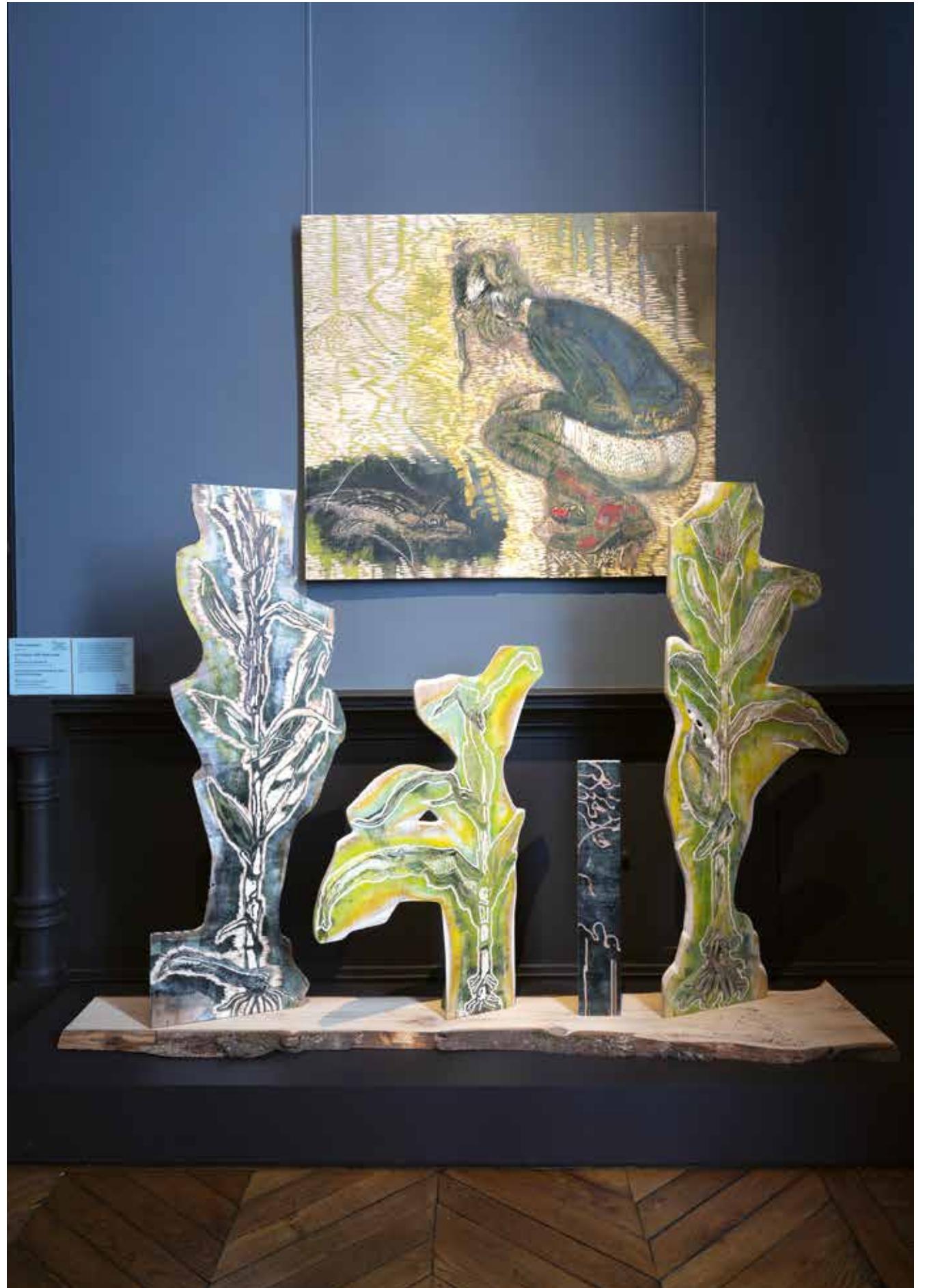


***La Gerbe***, 2021  
Bois gravé, encres lithographiques  
et bande adhésive |  
Woodcut block, lithographic  
inks and adhesive tape  
46 x 65 x 1,5 cm | 18<sup>1/8</sup> x 25<sup>5/8</sup> x 0<sup>5/8</sup> in.

***Hors-champ I*, 2021**

Gravure sur bois, acrylique,  
teinture et paraffine sur toile |  
Woodcut print, acrylic, dye,  
and paraffin on canvas |  
195 x 260 cm (diptyque,  
première disposition) |  
76<sup>3/4</sup> x 102<sup>3/8</sup> in.  
(diptych, first arrangement)





Vue de l'exposition  
« Tereza Lochmann.  
La Fabrique des Légendes »  
au Musée de Picardie à Amiens  
du 8 juin au 15 décembre 2024

Exhibition view of "Tereza  
Lochmann. La Fabrique  
des Légendes" at the Musée  
de Picardie, Amiens,  
June 8 – December 15, 2024



reliefs » et faire partie intégrante de ses créations. Les notions de « récupération » et « d'assemblage » constituent son vocabulaire plastique. Utilisant des bois au rebut, des cahiers inutilisés 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. Si son imaginaire se nourrit de nombreuses références littéraires, poétiques, cinématographiques et picturales, elle s'intéresse également à l'art brut, cherchant à s'inspirer de la spontanéité et de la liberté propres à des créateurs éloignés de tout académisme et toutes modes.

Il est des œuvres comme des livres, dont nous sommes véritablement épris, émus et dont la découverte nous ouvre à des horizons inconnus et à de sublimes explorations. Cette quête esthétique et existentielle à laquelle se livre Tereza Lochmann trouve de nombreux échos dans la littérature moderne et contemporaine. Tout pourrait commencer par l'évocation d'un livre, pas n'importe quel livre, un livre qui serait de l'ordre d'une enquête sur les grandes montagnes mythiques de l'Humanité à l'instar de l'œuvre de Tereza Lochmann intitulée *La Montagne sacrée* de 2020, œuvre emblématique et syncrétique de ses recherches plastiques. D'aucuns font aujourd'hui l'hypothèse qu'il doit encore exister quelque part un « Mont Analogue », archétype de toutes ces montagnes fabuleuses. La lecture du roman posthume et inachevé de René Daumal, ce Rimbaud du XX<sup>e</sup> siècle, contemporain d'Antonin Artaud et d'André Breton,

Esquisses pour le cycle  
« Hors-champ », 2021  
Sketches for the  
“Hors-champ” series, 2021  
Feutre sur papier recyclé |  
Felt-tip pen on recycled paper  
72 x 21 cm et 60 x 21 cm (détail) |  
28<sup>3/8</sup> x 8<sup>1/4</sup> in. and 23<sup>5/8</sup> x 8<sup>1/4</sup> in.

**Les Soldats ou  
Les Plants de maïs**, 2021  
Bois gravé et encres lithographiques |  
Woodcut block and lithographic inks  
141 x 200 x 45 cm | 55<sup>1/2</sup> x 78<sup>3/4</sup> x 17<sup>3/4</sup> in.





Vue de l'exposition  
« Tereza Lochmann.  
La Fabrique des Légendes »  
au Musée de Picardie  
à Amiens du 8 juin  
au 15 décembre 2024

Exhibition view of "Tereza  
Lochmann. La Fabrique  
des Légendes" at the  
Musée de Picardie, Amiens,  
June 8 – December 15, 2024



*Mon corps est ton bois*, 2024  
(détail)

demeure une expérience fascinante et initiatique à la fois. « Roman d'aventures alpines, non euclidiennes et symboliquement authentiques », ainsi se définit dès son sous-titre cet OVNI littéraire écrit entre 1939 et 1944, date à laquelle l'écriture du roman s'arrêta subitement avec la disparition de son auteur. Au cœur de ce récit d'aventure aux relents mystiques s'immisce un symbolisme puissant, écho de la pensée d'un auteur, fou d'alpinisme, qui se sait condamné par la maladie et décide certainement avec ce roman d'entamer une ultime ascension, intérieure cette fois-ci. Poète aux inspirations surréalistes, René Daumal chercha, sa courte vie durant à répondre aux questions existentielles en pratiquant l'alpinisme tout en étudiant le sanskrit et la mystique hindoue. La montagne comme centre du monde devint la quête d'une vie, son grand jeu. C'est d'ailleurs cette coïncidence tragique entre l'inaccessibilité du sommet et l'inachèvement du texte, entre l'aventure racontée et la vie de l'auteur, qui fera et fait encore aujourd'hui toute la force de ce roman, dont la lecture ne laisse pas indemne.

« On invente qu'en approfondissant ce qui a été fait, en lui trouvant de nouvelles certitudes » disait Michel Seuphor. L'œuvre de Tereza Lochmann n'est pas sans résonnances avec cette aventure littéraire si singulière, nous invitant à poursuivre la quête de nouveaux « Mont Analogues ». Sa philosophie artistique plus que sa démarche artistique, pourrions-nous dire, convoque des territoires inconnus, emprunte des voies inexplorées. Elle ouvre le champ des possibles en donnant à l'artiste au fil du temps des outils et des modes d'interventions de plus en plus variés, à la recherche de nouveaux souffles, d'autres géographies, d'autres récits, d'autres graphies, autant de promesses d'ascensions. Son œuvre où s'hybrident cultures populaires et savantes, des gestes techniques parfaitement maîtrisés et des fulgurances quasi performatives est une succession d'instants décisifs, de moments de révélation qui, dans une économie de moyens et de médiums assumée, réussissent à attraper quelque chose du sentiment de la vie. « En littérature, toute description est chemin » disait Julien Gracq. Tereza Lochmann ne cesse d'explorer de nouvelles voies, s'autorisant tous les gestes, dépassant le « beau geste » pour s'aventurer dans des chemins de traverses où la couleur vient souligner et irradier son dessin. Au fil du temps, cela donne une œuvre foisonnante, généreuse et vivifiante en perpétuelle évolution et métamorphose tout en conservant une totale cohérence.



« Le temps, disait Kant, est un horizon à travers lequel nous autres humains, faisons l'expérience du monde ». Tereza Lochmann nous invite à dépasser la réalité visible et à s'ouvrir à l'imaginaire. L'artiste est celui qui, tout en consentant à la fascination que le réel lui impose, entend pourtant conserver son droit de regard. Ses œuvres ne sont ni le monde réel, ni sa pure représentation. Elles existent d'abord dans leur matérialité, dans cet entre-deux, qui leur confère cette densité et cette force si particulière. S'éloigner du monde, s'en rapprocher, sans jamais cesser de regarder et penser en même temps offre à Tereza Lochmann cette possibilité rare d'instaurer une forme de tension entre les œuvres, entre l'émotion et le sens, non sans un certain humour. C'est un art de la juste distance, qui repose sur l'écart et le mouvement d'une infinie précision. « Voyager, c'est traduire » disait Lamartine, « traduire à l'œil, à la pensée, à l'âme du lecteur les lieux, les couleurs, les impressions, les sentiments que la nature ou les monuments humains donnent au voyageur ». Il y a chez Tereza Lochmann une capacité d'écoute, qui transforme ses interventions et expositions comme autant d'expériences sensibles, ouvrant sur un univers en expansion avec sa vibration, son souffle, son regard artistique si particulier. Toutes ces œuvres d'art, qui attirent aujourd'hui notre regard comme la plupart des relations humaines qui valent d'être vécues, reposent sur une étroite et étrange connivence entre présence et distance. En effet, la distance n'est pas seulement ce qui abolit la présence, elle est aussi ce qui la réhausse en la délivrant, de ce qu'il peut y avoir en elle d'insistant. De ces jeux, de ces chassés-croisés entre présence et distance se sont nourries la plupart des grandes entreprises humaines et des œuvres de l'esprit. Ce sont autant de pas de côté, de chemins de traverse qui conduisent naturellement Tereza Lochmann vers l'inexploré, l'ineffacé.

Il n'en fallait pas moins pour inviter Tereza Lochmann à découvrir cette tradition païenne ancestrale des « arbres à loques » en Picardie tant les croyances marginales, leurs rites et leurs manifestations plastiques nourrissent la curiosité de l'artiste. Les légendes constituent pour Tereza Lochmann un matériau privilégié, un véritable creuset d'inspiration à l'instar de « Lady Godiva », qui fut à l'origine d'une première rencontre dans le cadre de la Fondation Francès à Senlis. Ce fut ensuite la possibilité d'une première acquisition par le Frac Picardie et d'une invitation quelques mois plus tard à explorer ces étranges et fascinants « arbres à loques » à Senarpont dans la Somme. Un site en bordure d'une modeste route départementale considéré comme sacré depuis la fin du XV<sup>e</sup> siècle et dont les arbres auraient cette propriété magique de guérir les maladies. Croyance toujours vivace, qui a d'ailleurs connu une réelle effervescence durant la pandémie du Covid et qui donne à voir au fil du temps un paysage insolite et énigmatique fait de concrétions de vêtements disposés au sol et délicatement suspendus à la moindre branche disponible. Cette « résidence recherche » au long cours, véritable enquête de terrain doublée d'un travail d'archiviste de tous les instants, qui fédéra de multiples acteurs





**Mon corps est ton bois**, 2024  
 Encres lithographiques et encres à dessin, contreplaqué de bouleau et bois récupérés d'essences divers gravés et peints |  
 Lithographic and drawing inks on birch plywood and reclaimed wood of various species, engraved and painted  
 223 x 127 x 110 cm | 87<sup>3/4</sup> x 50 x 43<sup>1/4</sup> in.

Exposition « Tereza Lochmann. La Fabrique des Légendes » au Musée de Picardie à Amiens, 2024.  
 À l'arrière plan : Henri-Jean-Hector Gambart (1854-1891), *Pèlerinage au tombeau de saint Valery*, Huile sur toile, 400 x 307 cm, collection du Musée de Picardie, Amiens.

Exhibition of "Tereza Lochmann. La Fabrique des Légendes" at the Musée de Picardie, Amiens, June 8 – December 15, 2024.  
 Background canvas: Henri Jean Hector Gambart (1854-1891), *Pèlerinage au tombeau de St Valery*, oil on canvas, 400 x 307 cm, Collection of the Musée de Picardie, Amiens



**Liages VII**, 2023  
 Fusain sur papier |  
 Charcoal on paper  
 41 x 31 cm | 16<sup>1/8</sup> x 12<sup>1/4</sup> in.

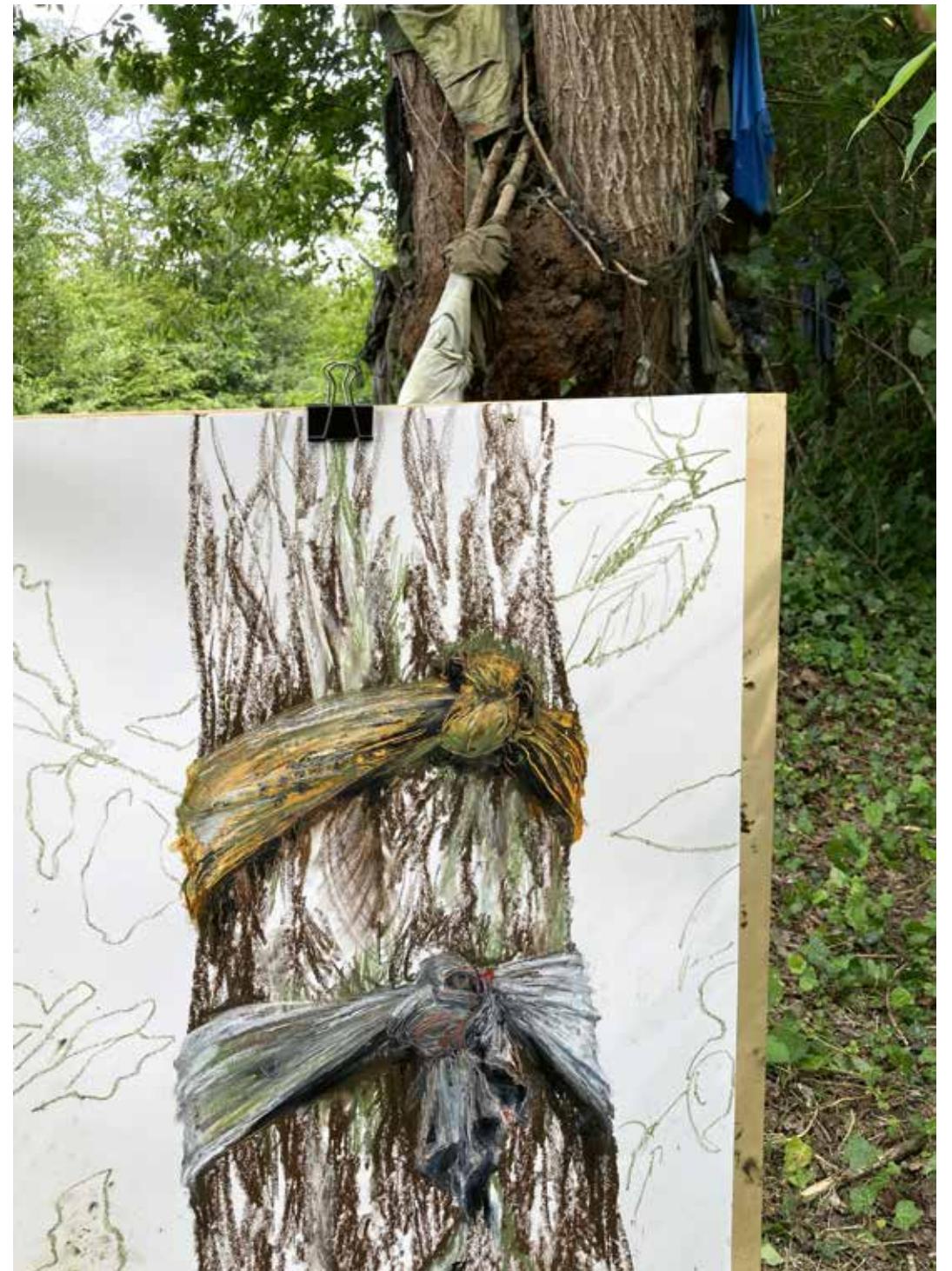
**Liages XI**, 2023  
 Fusain sur papier |  
 Charcoal on paper  
 41 x 31 cm | 16<sup>1/8</sup> x 12<sup>1/4</sup> in.

institutionnels et privés fut à l'origine d'un cycle d'œuvres intitulé « Dendromagie », terme imaginé par Tereza Lochmann, constitué de « *dendro* », qui provient du grec *dendron* qui signifie arbre et du mot magie, que l'on a pu découvrir à Amiens, Paris et Madrid ces deux dernières années.

Ce corpus, au-delà de sa qualité plastique, nous permet de voir autrement, de prendre conscience de la puissance des légendes dans notre société contemporaine, paradoxalement très cartésienne mais qui sait faire appel aux récits, mythes, légendes et rituels ancestraux quand l'époque se fracasse face au mystère d'une pandémie planétaire. On aurait pu craindre que son travail s'inscrive dans des protocoles qui finissent par l'enfermer dans une attitude stéréotypée, piégé par le rythme de la répétition. Il n'en est rien, son œuvre est un roman d'une extrême sensibilité ouvert à l'infini. Tereza Lochmann reconstruit ses gestes à partir des maux des autres, elle reconstruit le temps à partir de la chronologie des autres. Les gestes à l'œuvre chez Tereza Lochmann sont éperdument une affaire de corps et de soin. Ses mains travaillent, ses mains touchent, dessinent, creusent, collent, disent des choses qui échappent aux mots tout en nous parlant des maux individuels et collectifs de notre époque. Il n'est pas question ici d'efficacité ou d'automatismes, tout demeure de l'ordre

d'un savoir-faire très personnel, incarné, dans un corps à corps respectueux et sensible avec ses matériaux et supports de prédictions de bois, de papiers et de toiles. On entend chez Tereza Lochmann une telle énergie intérieure qu'on ne peut s'empêcher de penser : c'est là que j'entends le son d'une époque, d'un lieu, d'un ailleurs. Il y a là dans l'usage de la gravure, une radicalité dans le geste qui pourrait sembler ancienne mais qui est neuve chaque matin et contribue à créer un monde à lui reconnaissable immédiatement. Ce qui s'écrit dans cette fabrique artistique s'inscrit tout aussi bien graphiquement, matériellement dans sa pratique de la gravure. Graver, c'est un dialogue amoureux avec la matière, c'est retenir, déposer une trace sensible, désigner, dessiner une sorte d'histoire du monde mêlée de souvenirs et de fragments de songes. « Homme, libre penseur, te crois-tu seul pensant, dans ce monde où la vie éclate en toute chose » demandait Nerval. Les œuvres de Tereza Lochmann sont toutes imprégnées de cette philosophie qui se joue du temps et de l'espace, opérant comme autant d'images-miroirs imprimées, gravées ou sculptées. Il y a un tel potentiel poétique dans le travail de Tereza Lochmann, que chaque œuvre est une petite aventure, qui suit une sorte de ligne mélodique rythmée par la géographie de ses déplacements. La poésie de ce travail, c'est aussi la force de transmettre une émotion, d'explorer le réel et de le restituer avec les outils de l'artiste en toute simplicité sans artifices, en toute sincérité, humilité et intégrité. Sans doute, vivons-nous encore aujourd'hui dans ces espaces par trop délimités qui amenuisent la richesse de nos expériences. « Le solitaire sera éclaboussé par tous » : cette phrase d'Henri Michaux cristallise une dimension essentielle de notre expérience quotidienne. La perception de détails et de visages qui s'offrent à nous dans leur surgissement multiple. Le rapport au territoire procède d'un cheminement intime et d'une méditation. Ces fameux arbres à loques sont un ouvrage de réflexions, de quelles mémoires sont-ils chargés ? Quelles métamorphoses ont-ils subi ? Quel devenir ? Le site de Senarpont porte la trace d'une survie et agit comme le dépôt d'un monde disparu en perpétuelle recomposition. Il y est question de guérison, de rituel, de silence, de secret mais aussi d'un immense respect et croyance en la force de la nature et de ses arbres sacrés. Le culte de ces arbres à loques, dont on trouve des réminiscences en Europe centrale mais également en Iran





*Dendromagie I* en cours de réalisation sur le site des arbres à loques, Séarpont (Somme), juin 2023

*Dendromagie I*, in progress at the site of rag trees in Séarpont (Somme), June 2023



**La Chaussette**,  
série « Vie des objets », 2019  
Stylo bille sur papier |  
Ballpoint pen on paper  
20 x 30 cm | 7<sup>7/8</sup> x 11<sup>3/4</sup> in.

est intimement lié à des croyances animistes ancestrales, qui estimaient qu'un mal physique, la fièvre, des maladies de la peau pouvaient par un processus rituel être extirpées du corps et transmises à un arbre, entraînant ainsi la guérison. Dans ces arbres auxquels nous remettons ainsi des doubles de nos corps se donne à voir l'idée d'un monde vivant animé et puissant. Loin d'être excentriques, anecdotiques ou illuminés, ces gestes d'offrandes constitués de vêtements et tissus usagés suspendus aux branches des arbres à loques sont, si on élargit la focale et se réinscrit dans le temps long, emblématiques de cultures autochtones et vernaculaires qui ont constitué pendant des millénaires la norme et le fondement de nos sociétés, y compris en France et en Occident comme le souligne avec brio Clara Breteau dans son ouvrage « Le murmure d'un autre récit national ». La démarche de Tereza Lochmann, en dépit de la diversité et de la complexité des questions qu'elle aborde, pourrait être comprise à partir d'une intention très simple, qu'elle met en fabrique dans ses œuvres avec beaucoup d'éloquence : retrouver le sens de la continuité de la vie. Retisser les liens qui unissent les différentes formes de vie, humaines et non humaines et renouer le mouvement de filiation qui relie les humains entre eux à travers le temps. La récurrence du nœud, du lien, du tressage dans ses œuvres n'est pas anodine,

**Dendromagie II**, 2023

Pastel à l'huile sur papier monté sur toile |

Oil pastel on paper mounted on canvas

135 x 304 cm | 53<sup>1/8</sup> x 119<sup>5/8</sup> in.





**Dendromagie II**, 2023  
(détail)

**La Montagne sacrée II**, 2020  
Gravure sur bois et monotype sur papier Japon |  
Woodcut and monotype on Japanese paper  
200 x 194 cm | 78<sup>3/4</sup> x 76<sup>3/8</sup> in.

tant elle parcourt toute l'œuvre de l'artiste. Métaphore de l'enchevêtrement de générations, de souvenirs mais aussi de souhaits de guérison, qui forme une continuité de récits composée d'une pluralité de fils tenus ensemble par des mouvements différents, tous portés par la même promesse, le même voeu. Renouer avec cette tradition n'a pas pour seul but d'assurer la cohésion de la société au fil du temps, c'est le rapport au vivant, à l'arbre de vie dans son ensemble qui s'en trouve ainsi régénéré. Dans la démarche artistique de Tereza Lochmann, il faut entendre une attention aux différentes voix du monde, humaines et non humaines, une diversité qui concourt à soutenir toute existence et dont il faut prendre soin. Une telle capacité est précieuse quand la crise écologique nous enjoint de prêter une attention nouvelle à notre environnement et à la polyphonie qui le compose. Tereza Lochmann s'attache ainsi à amplifier des résonances et correspondances vitales, que nous avons peu à peu abandonnées dans nos sociétés urbaines contemporaines.

Par-delà les œuvres et travaux d'écritures que Tereza Lochmann accomplit, c'est avec une conscience du contemporain et une farouche recherche de soi-même qu'elle nous invite à cheminer, nourrissant notre propre imaginaire. Une démarche artistique, quelles que soient la force et la détermination de son auteur, est pour une part essentielle un espace de recherche où l'on ne sait pas ce qui peut advenir. Espace de création au quotidien, une telle attitude réclame et cultive soigneusement, méthodiquement, impatiemment l'attente de l'inattendu. C'est à un voyage que nous convie Tereza Lochmann. C'est peut-être ce qu'il y a de plus fragile, de plus tenu, de plus insaisissable dans une vie d'artiste : l'étincelle du commencement, l'instant où l'énergie qui va porter et produire l'œuvre trouve sur le papier une première inscription et matérialité. Saisir le moment de l'élan plutôt que celui de l'aboutissement, de l'achèvement, s'arrêter à ce qu'il y a encore d'ouvert, de tremblant, de vibrant dans ce qui va devenir œuvre, sa matière, son épaisseur et sa fragilité, c'est à cela que s'attache avec une attention passionnée et une extrême délicatesse Tereza Lochmann, en marge du brouhaha de la vie. Dans le dédale de ses lignes de vie, elle nous offre la surprise, le rêve, le cri, le murmure, d'aucuns diraient une forme de beauté, de liberté, à la fois sentinelle et passeur, chemin faisant.

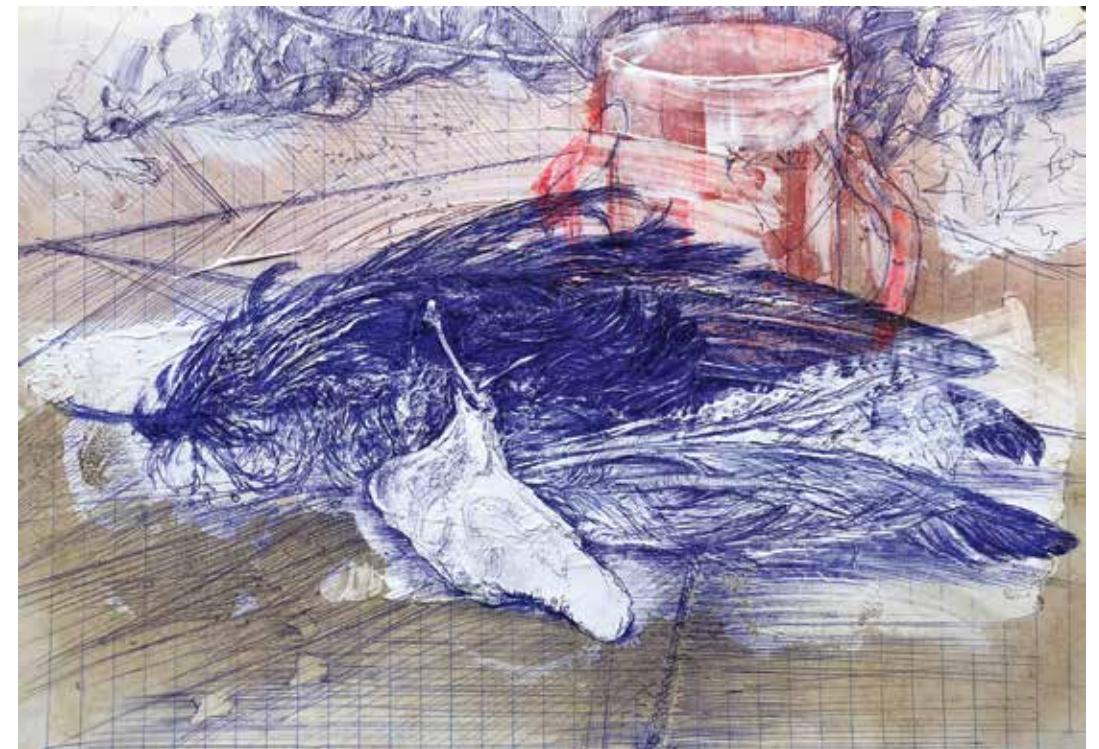


**Before the Rain**, série « Cinéscopes », 2020

Acrylique et stylo bille sur papier |

Acrylic and ballpoint pen on paper

35 x 43 cm | 13<sup>3/4</sup> x 16<sup>7/8</sup> in.



**In memoriam**, 2020

Acrylique et stylo bille sur papier |

Acrylic and ballpoint pen on paper

21 x 30 cm | 8<sup>1/4</sup> x 11<sup>3/4</sup> in.

*Nautica*, 2020

Gravure sur bois, monotype et fusain sur papier |

Woodcut, monotype and charcoal on paper

223 x 350 cm | 87<sup>3/4</sup> x 137<sup>3/4</sup> in.





*Les Combattants*, 2020

Bois gravé et encres lithographiques |  
Woodcut block and lithographic inks  
165 x 61 cm et 126 x 151 cm (diptyque) |  
65 x 24 in. and 49<sup>5/8</sup> x 59<sup>1/2</sup> in. (diptych)





**Les Combattants**, 2020  
(détail)

**Rencontre du troisième type**, 2020  
Bois gravé et encres lithographiques |  
Woodcut block and lithographic inks  
55 × 30 cm | 21<sup>5/8</sup> × 11<sup>3/4</sup> in.





**La Cupidone**, 2020  
Acrylique et stylo bille sur papier |  
Acrylic and ballpoint pen on paper  
30 x 21 cm | 11<sup>3/4</sup> x 8<sup>1/4</sup> in.

**La Montagne sacrée**, 2020  
Bois gravé et encres lithographiques |  
Woodcut block and lithographic inks  
125 x 130 cm | 49<sup>1/4</sup> x 51<sup>1/8</sup> in.  
Vue de l'exposition « Rencontre du troisième type » à la galerie Kaléidoscope à Paris, 2021.





**La Montagne sacrée I, 2020**

Gravure sur bois et monotype sur papier Japon |  
Woodcut and monotype on Japanese paper  
200 x 194 cm | 78<sup>3/4</sup> x 76<sup>3/8</sup> in.

**La Montagne sacrée II, 2020**  
(détail)



# A Topography of Memory

by Pascal Neveux



**Dendromagie I**, 2023  
Pastel à l'huile sur papier monté sur toile |  
Oil pastel on paper mounted on canvas  
336 x 268 cm | 132<sup>1/4</sup> x 105<sup>1/2</sup> in.

**Dendromagie I**, 2023  
(détail)

"Where are we? At the heart of reality, but also in a fable. In matter, as well as in thought. In the past, as well as in the future. Outside and inside, all at once, in the innermost and the outermost."

Jean Starobinski, Geneva, 1971

Every artistic process has its history. But what, then, is that history? In what history, in what future, or even in what kind of shared knowledge does an artistic endeavour manage to find its place, in gaining recognition, in evolving? Delving into an artwork, fathoming it, feeling its layers of desire, memory and consciousness—this, too, can be observed—and felt—in the smallest details, in the intimacy of the artist's technical gestures and the unfolding story of the works themselves, which punctuate and shape their artistic trajectory.

The daily practice of an artist like Tereza Lochmann leads us into vast, dizzying realms. Her artistic path could be viewed as an initiatory journey into the worlds of techniques, media, and those artists who have shaped the history of art over past centuries. In her compositional choices and her relationship with engraving, one senses a passionate approach to presenting new and alternative forms of storytelling, of forging a renewed relationship with History, with past and present narratives, and with individuals she reveals as inner worlds, whose territories call out to be reimagined and reinterpreted. Some artistic ventures require time to unfold, to find their audience, to build something akin to a world of their own—a space-time that belongs to them—distinct, not immediately self-evident. Clearly, Lochmann's creative approach is one of these silent ventures, now asserting itself with subtle strength across the contemporary art landscape.

Like any artistic endeavour, Lochmann's work is situated: it belongs to a context—a zeitgeist, life trajectories, and thought processes—from which it originates and which it crystallises. The metaphorical, conceptual, and at times dreamlike horizons she evokes draw us into singularly real and imaginary territories, offering subtle reinterpretations of contemporary society, its narratives, and its core beliefs.

Born in Prague in 1990, Lochmann began her training in all artistic techniques from the age of fifteen at a specialised arts secondary school and later at the Prague School of Applied Arts. In the Czech Republic, she developed a strong affinity for engraving, acquiring all the fundamentals of the craft. Seeking a more open education, she came to study at the École Nationale Supérieure des Beaux-Arts in Paris—first with Aurélie Pagès and later with Jean-Michel Alberola.



*Mon corps est ton bois*, 2024  
(détail)



Here she diversified her expressive palette, enriching her imagination through exposure to non-European cultures. She masterfully embraced the art of woodcut, reworking it into a contemporary, experimental, and vibrant medium. To that end, she transforms the blocks used for engravings—elements normally representing a phase of the creative process not intended for display—into sculptural works in their own right. Charcoal drawing, felt-tip pen, and oil pastel became her tools of choice, increasingly serving a boldly assertive polychromy.

Her instinctive drive to experiment and combine diverse methods—both in her artistic gestures and her choice of techniques and media—opens up distinct, promising horizons, enabling her to “exhibit” in diverse settings. Liberating herself from the constraints of the traditional wall format, she creates installations that draw viewers into an immediate, physical relationship with the work.

After settling in Paris in 2014, she continued her unwavering exploration of uncharted terrain, travelling and drawing sustenance from her encounters, and from collective as well as individual imaginaries that have profoundly and steadfastly shaped her overall artistic approach. Her extensive travels—coupled with the perseverance and tenacity with which she has evolved artistically over time—are reflected in the intensity and the metaphorical reach of her work.

Lochmann’s creations emerge from a singular process combining engraving, sculpture, painting, collage, and drawing. Her work departs from—and transcends—the classical practice of engraving. Her large engraved wood blocks break free from

*Liages XIX*, 2023  
Fusain sur papier |  
Charcoal on paper  
41 x 31 cm | 16<sup>1/8</sup> x 12<sup>1/4</sup> in.

*Liages IX*, 2023  
Fusain sur papier |  
Charcoal on paper  
41 x 31 cm | 16<sup>1/8</sup> x 12<sup>1/4</sup> in.



Carnet Antipolis, 2020  
Acrylique sur papier | Acrylic on paper  
30 x 42 cm (ouvert) | 11<sup>3/4</sup> x 16<sup>1/2</sup> in. (open)



Carnet Marron, 2020  
Acrylique sur papier | Acrylic on paper  
30 x 42 cm (ouvert) | 11<sup>3/4</sup> x 16<sup>1/2</sup> in. (open)





*Liages XIV*, 2023  
(detail)

Carnet sauvage, 2022  
Pastel à l'huile sur papier |  
Oil pastel on paper  
42 x 60 cm (ouvert) |  
16½ x 23½ in. (open)



their utilitarian function as “matrices” to become “reliefs” integral to the work itself. The notions of “recycling” and “assembly” form the basis of her artistic lexicon: using discarded wood, unused notebooks, and old maps, she reveals remnants of their past lives, integrating them with her own memories. She also draws inspiration from fragments of legends, collected images, and snippets of observed or lived experiences to create distinctive narrative forms that resonate with the most pressing issues of the day. While her imagination has been nourished by numerous literary, poetic, cinematographic, and pictorial references, she is also drawn to *art brut*, seeking inspiration in the spontaneity and freedom of those creators far removed from academic traditions and prevailing trends.

There are works of art, like certain books, that genuinely move us—artworks whose discovery opens unknown horizons and sublime explorations—Lochmann’s aesthetic and existential quest finds powerful echoes in modern and contemporary literature. It might all begin with a book—not just any book—but one that resembles an expedition to the great mythical mountains of humanity: for example, Lochmann’s *La Montagne sacrée* (2020), a work both emblematic and syncretic of her artistic exploration. Some still hypothesise the existence out there of a “Mount Analogue”—the archetype of all such fabled mountains.

Reading *Mount Analogue*, the posthumously published and unfinished novel by René Daumal—a 20<sup>th</sup> century Rimbaud and contemporary of Antonin Artaud and André Breton—remains a fascinating and rite-of-passage experience. A *Novel of Symbolically Authentic Non-Euclidean Adventures in Mountain Climbing* is how this literary outlier, begun between 1939 and 1944, is described in its subtitle. The writing came to an abrupt halt with Daumal’s sudden and premature death. At the





Mon corps est ton bois, 2024  
(détail)

Mon corps est ton bois, 2024  
(détail)

core of this adventure-laden tale infused with mystical overtones lies a powerful symbolism, echoing the musings of an author obsessed with mountaineering, aware that he was doomed by illness and likely deciding with this novel to embark on his one final ascent—this time inward. A poet inspired by surrealism, Daumal spent his all-too-brief life seeking answers to existential questions through mountaineering and the study of Sanskrit and Hindu mysticism. The mountain, as the centre of the world, became his lifelong quest, his highest calling. It is precisely this tragic convergence between the unattainable summit and the unfinished text, the narrative and the author's own life, that continues to make this novel so compelling, ensuring that no reader remains untouched.

A similar tension animates Lochmann's creative process: As Michel Seuphor put it: "we invent only by delving deeper into what has been done, by finding within it new certainties." Lochmann's work resonates with this singular literary adventure, inviting us to pursue the quest for new "Mount Analogues." We could say that her artistic creed—rather than just her aesthetic approach—summons unknown territories and takes unexplored paths. It opens up the field of possibilities by giving the artist, over time, increasingly varied tools and modes of intervention, in search of fresh inspiration, other geographies, other narratives, other visual languages, each promising new ascents.

Blending popular and academic cultures, her work embodies expertly handled technical gestures and near-performative flashes of brilliance. It unfolds as a succession of decisive—even revelatory—moments, which, through an economy of means and media, capture something of the feeling of life.

As Julien Gracq remarked, "In literature, every description is a path." Lochmann never ceases exploring new pathways, allowing herself every gesture, moving beyond the "beautiful gesture" to venture down byways where colour emphasises and illuminates her drawings. Over the years, this approach has resulted in a rich, generous, and invigorating body of work—constantly evolving and metamorphosing while remaining entirely coherent.

Vue de l'exposition  
«Tereza Lochmann.  
La Fabrique des Légendes»  
au Musée de Picardie  
à Amiens du 8 juin  
au 15 décembre 2024

Exhibition view of "Tereza  
Lochmann. La Fabrique  
des Légendes" at the Musée  
de Picardie, Amiens,  
June 8 – December 15, 2024

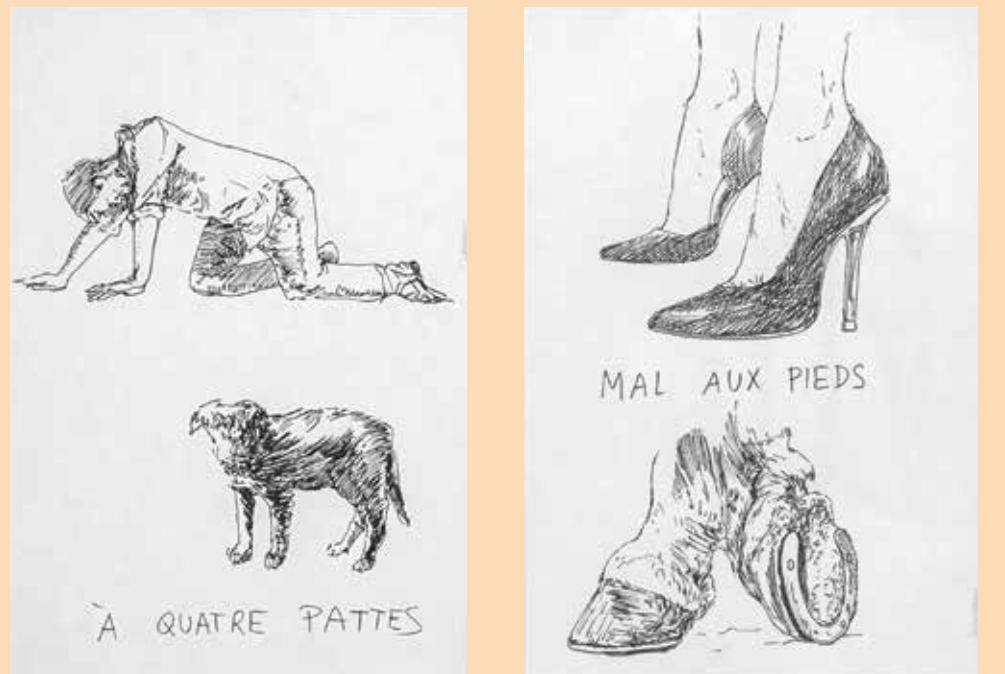


*Lady Godiva on her poney*, 2019  
(détail)

If, as Kant described time as the “horizon against which we humans experience the world,” then Lochmann’s art seeks to go beyond visible reality and open us up to the imagination. The artist, while consenting to the fascination imposed by reality, nevertheless intends to retain the right to scrutinize. Lochmann’s works are neither the real world nor its pure representation. They exist first and foremost in their materiality—in that in-between space, which gives them their particular density and strength. Distancing herself from the world, drawing closer to it, without ever ceasing to look and think at the same time, offers Lochmann the rare possibility of creating a tension between emotion and meaning—and not without a certain humour. It is an art of measured distance, rooted in space between presence and absence, crafted with exacting care.

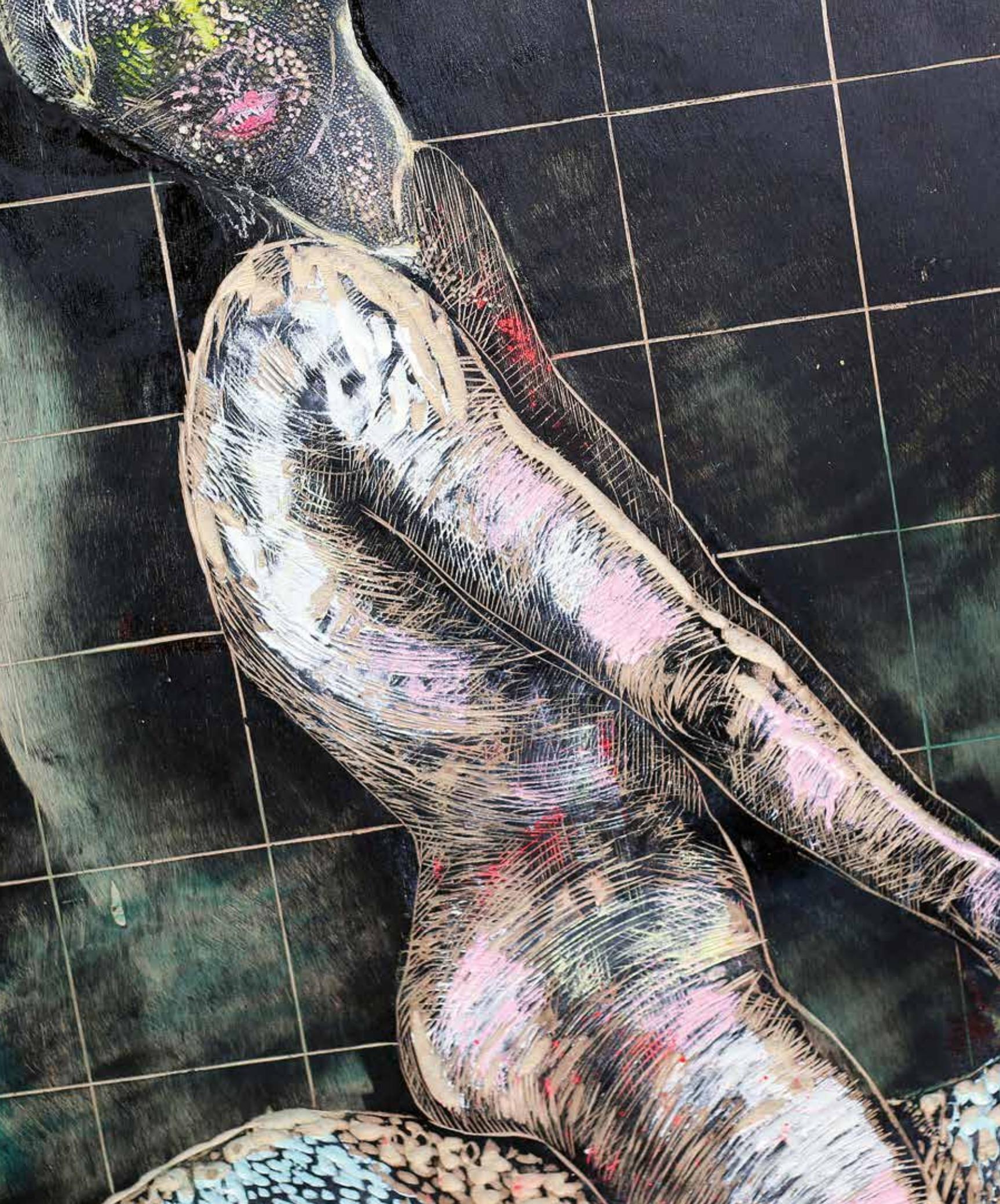
As Lamartine observed: “to travel is to translate, to convey into the reader’s eyes, mind, and soul the places, colours, impressions and feelings that nature or man-made monuments offer the traveller.” Lochmann possesses a deep capacity for listening, for transforming her interventions and exhibitions into sensory experiences, opening an ever-expanding universe with her vibration, breath, and distinctive artistic vision. Her artworks—like most human relationships worth experiencing—are based on a delicate and at times uncanny balance between presence and distance. Distance isn’t merely the absence of presence; it can also deepen presence, by easing its intensity. Most great human endeavours and creative works have drawn their strength from such interplay—this constant back-and-forth between presence and distance. Each sidestep, each crossing naturally leads Lochmann toward the unexplored, toward what endures.

Marginal beliefs, along with their rites and artistic manifestations, jolt the artist’s curiosity. Nothing less was needed to invite Lochmann to discover for herself the ancestral pagan tradition of “rag trees” in Picardy. Legends are a favourite subject for Lochmann, a rich crucible of inspiration, such as Lady Godiva, that led to an initial encounter at the Frances Foundation in Senlis. This was followed by the opportunity for a first acquisition by the Frac Picardie and, some months later, an invitation to explore these strange and fascinating “rag trees” in Senarpont in



*La Condition équine I*, 2022  
Feutre sur papier |  
Felt-tip pen on paper  
30 x 20 cm | 11 3/4 x 7 7/8 in.

*La Condition équine XV*, 2022  
Feutre sur papier |  
Felt-tip pen on paper  
30 x 20 cm | 11 3/4 x 7 7/8 in.





*Lady Godiva on her poney*, 2019  
(détail)

the Somme. A site on the edge of a modest departmental road, considered sacred since the late 15<sup>th</sup> century, whose trees are said to possess magical properties that can cure illnesses. This belief is still alive today and came to experience a real resurgence during the recent Covid pandemic. Over time, it has given rise to an unusual and enigmatic landscape made up of clusters of clothing laid out on the ground and delicately suspended from every available branch. This long-term “research residency”—veritable fieldwork coupled with constant archival work—brought together multiple institutional and private actors, giving rise to the series of works: *Dendromagie*, a term coined by Lochmann, consisting of *dendro*, derived from the Greek for tree—*dendron*—and the French for magic; these have been on display in Amiens, Paris, and Madrid over the last two years.

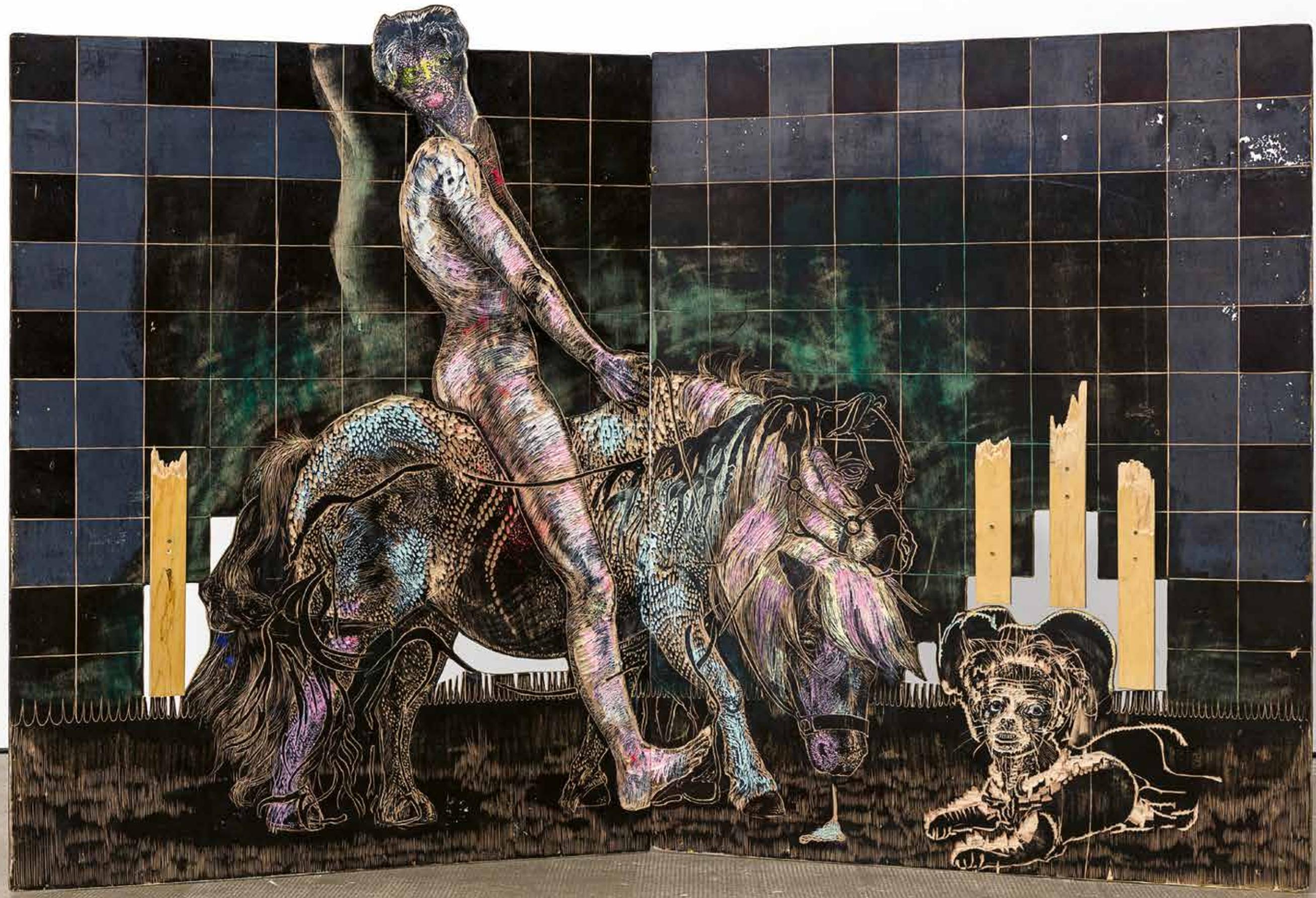
Beyond its visual artistry and aesthetic qualities, Lochmann’s body of work invites us to see differently, to recognize the compelling force of legends in contemporary society. Paradoxically, ours may be a rational, Cartesian age, yet it still taps into ancestral stories, myths, legends, and rituals when modern certainties clash with the unknowns of a global pandemic. One might fear that Lochmann’s work could slip into formulaic patterns, ultimately restricting her in the rhythm of repetition. But this is not the case: her oeuvre unfolds as a profoundly sensitive narrative, open to infinite possibilities. Lochmann reconstructs her gestures from the tribulations of others, just as she reimagines time through their chronologies. The gestures at play in her work are deeply connected to the body and acts of caring. The artist’s hands work, touch, draw, dig, glue—conveying what language cannot, all while speaking to us about the individual and collective wounds of our time. This is not about efficiency or automatism; everything arises from an intensely personal, embodied know-how, grounded in a respectful and sensitive physical engagement with her preferred media: wood, paper, and canvas.

One hears in Lochmann such a powerful inner energy that one cannot help but think: here is the sound of an era, of a place, of an elsewhere. In her use of engraving, there is a radicality of gesture that might seem ancient, yet is renewed each morning, helping to create a world instantly recognisable as her own. What takes shape in this creative space is equally inscribed, graphically and materially,

*La Condition équine XIII*, 2022  
Feutre sur papier |  
Felt-tip pen on paper  
30 x 20 cm | 11 3/4 x 7 7/8 in.

*La Condition équine XIV*, 2022  
Feutre sur papier |  
Felt-tip pen on paper  
30 x 20 cm | 11 3/4 x 7 7/8 in.







**Lady Godiva on her poney**, 2019  
Bois gravé et encres lithographiques |  
Woodcut block and lithographic inks  
125 x 200 cm | 49<sup>1/4</sup> x 78<sup>3/4</sup> in.

**Lady Godiva II**, 2019  
(détail)



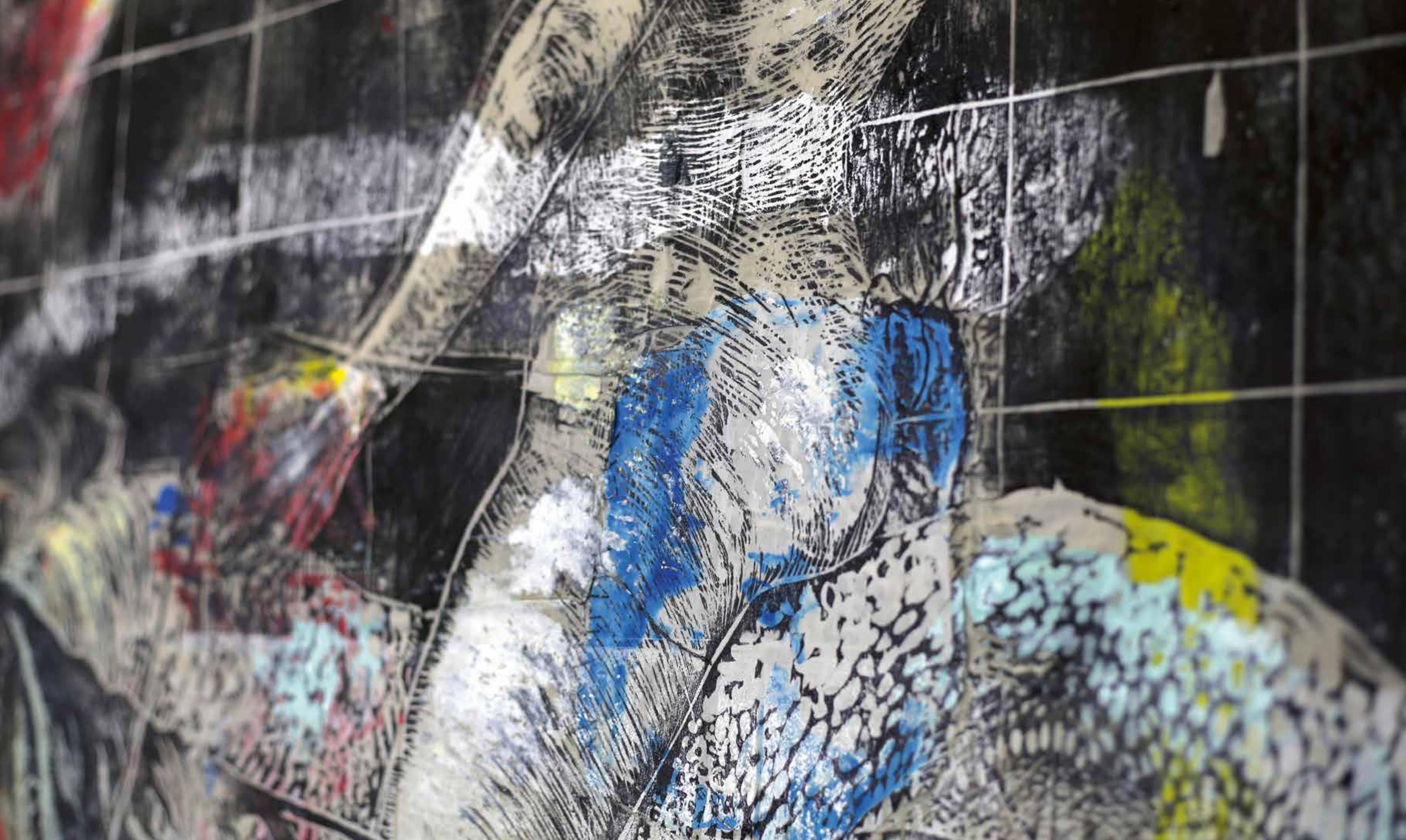
into her practice. To engrave is to enter into a loving dialogue with the material; to withhold, to deposit a tangible trace, to designate and draw a kind of world-history interwoven with memories and dream fragments. As Nerval once asked: "Man, free thinker! Do you imagine you alone think in this world where life is blazing forth in all things?" Lochmann's works are all steeped in this credo that plays with time and space, becoming mirror images—printed, engraved, or sculpted. Such is the poetic potential of her work that each piece becomes an adventure, tracing a melodic line punctuated by the geography of her movements. Its poetic force also lies in its ability to convey emotion, to explore reality and render it anew with the artist's tools—in all simplicity, without artifice, and with utter sincerity, humility, and integrity.

Undoubtedly, even today we inhabit spaces in ways that diminish the richness of our experiences. Henri Michaux's aphorism "the solitary soul will be splashed by everyone" captures an essential aspect of our daily lives: how details and faces present themselves to us in endless variation. Our relationship with place arises from an intimate journey and meditation. These remarkable rag trees are a wellspring of reflections. What memories do they carry? What transformation have they undergone? What will become of them? The Senarpont site in Picardy bears traces of survival and serves as a repository for a vanished world constantly being reshaped. Here, we encounter themes of healing, ritual, silence, secrecy, as well a deep reverence for the healing power of nature and its sacred trees. The cult of these rag trees—traces of which still exist in Central Europe and Iran—is closely linked to ancestral animist beliefs that physical ailments, fever, and skin diseases could be ritually expunged from the body and "transferred" to a tree, thereby enabling healing. These trees, to which we entrust symbolic surrogates of our bodies, embody the idea of a vibrant and powerful living world. Far from eccentric, anecdotal, or merely esoteric, these offerings of worn clothing and cloth tied to the branches of rag trees are—when viewed through a broader, long-term lens—emblematic of indigenous and vernacular cultures that for millennia have formed the very bedrock of societies, including in France and the West. Clara Breteau compellingly reminds us of this in her book *Le murmure d'un autre récit national* [The Whisper of Another National Narrative].

*Lady Godiva I*, 2019

Gravure sur bois, monotype,  
paraffine et acrylique sur toile |  
Woodcut print, monotype,  
paraffin and acrylic on canvas  
150 x 260 cm | 59 x 102<sup>3/8</sup> in.







*Lady Godiva I*, 2019  
(détail)

*Lady Godiva I*, 2019  
(détail)



Despite the diversity and complexity of the issues she addresses, Lochmann's approach may ultimately be rooted in a simple intention—eloquently expressed through her works: to restore the sense of life's continuity. To reweave the bonds uniting diverse life forms, human and non-human, and to reawaken the ancestral bonds connecting humans down through generations. The recurrence of knots, bonds, and weaving in her work is far from incidental—it threads its way throughout her entire oeuvre. It serves as a metaphor for the intertwining of generations, memories, but also a yearning for healing. Together, they form a continuous narrative made up of many threads—each moved by different forces yet all bound by the same promise, the same wish. Reviving this tradition is not solely about ensuring social cohesion over time; it is also about regenerating our relationship with all living things—with the tree of life itself. Lochmann's artistic approach is attentive to the myriad of voices in this world—human and non-human alike—a diversity that supports all life and demands our care. Such attentiveness is invaluable at a time when the ecological crisis is urging us to pay renewed attention to our environment and the polyphony shaping it. Lochmann seeks to amplify the resonances and connections that have gradually been lost in our contemporary urban societies.

Beyond her visual and written creations, it is with a keen awareness of our times and a fervent quest for self-invention that she invites us to journey—nourishing our own imaginative forces. Artistic practice—however strong or resolute its author—remains, at heart, a creative laboratory where the outcome is never certain. A space of daily creative activity, it demands—and cultivates—vigilance, method, and tireless patience: a readiness for the unforeseen. Lochmann invites us into that space. Perhaps this is the most fragile, tenuous, and elusive aspect of the artist's life: the initial spark—the moment when the energy that will carry and give birth to a work that finds its first mark, its first tangible form on paper. To seize the surge of creation rather than that moment of completion; to dwell in what is still open, trembling, vibrant in what is yet to become the work—its substance, depth and fragility—this is where Lochmann devotes herself, with passionate attention and exquisite delicacy, far from the din of everyday life.

And amidst the tangle of life-lines, Tereza Lochmann offers us surprise: dreams, cries, whispers—what some might call a kind of beauty, a form of freedom—at once sentinel and ferryman, showing us the way.

**American Night**, 2022  
Bois gravé, huile et  
encre lithographique |  
Woodcut block, oil  
and lithographic inks  
210 × 240 cm (diptyque)  
82<sup>5/8</sup> × 94<sup>1/2</sup> in. (diptych)

**American Night**, 2022  
(détail)





**American Beauty**, 2022

Acrylique, gravure sur  
bois et paraffine sur toile |  
Acrylic, woodcut print  
and paraffin on canvas  
210 x 240 cm (diptyque) |  
82<sup>5/8</sup> x 94<sup>1/2</sup> in. (diptych)

**American Beauty**, 2022  
(détail)









**Le Traversant** (face), 2022  
Relief et encres lithographiques  
sur porte en bois (chêne et peuplier) |  
Relief and lithographic inks  
on wooden door (oak and poplar)  
200 x 90 cm | 78<sup>3/4</sup> x 35<sup>3/8</sup> in.

# Graver pour mieux éprouver cette motricité fantôme que nous avons en partage

par Amélie Bonnet Balazut

« Je suis là  
Mon corps est ton bois  
Tes feuilles sont mes doigts  
Mes racines sont tes jambes  
Ton âme est dans ma sève  
Mon souffle est le crépitement de tes branches  
Tu m'as donné ce cadeau empoisonné  
Je n'y peux rien  
Et chaque jour  
Je le mâche, je le travaille, je le transforme  
Jusqu'à ce qu'il devienne  
Un jour  
Entièrement  
Moi »

Mon corps est ton bois, Tereza Lochmann, 2024.

<sup>1</sup> Jean Giono, *Jean le bleu*,  
in *Oeuvres romanesques  
complètes II*, Paris,  
Gallimard, La Pléiade,  
1972, p. 99.

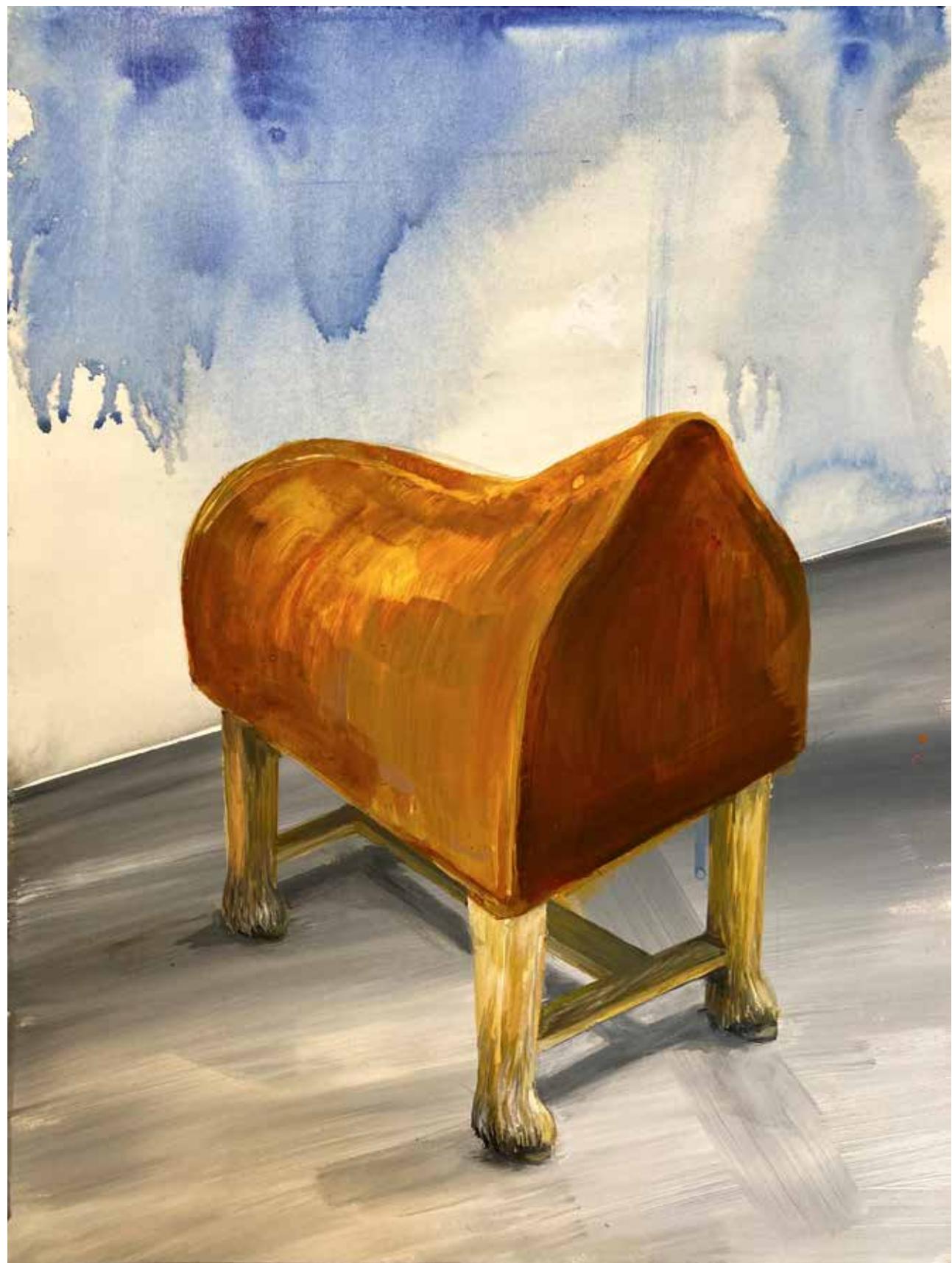
<sup>2</sup> Henry David Thoreau,  
*Walden*, Paris, Gallmeister,  
2017, p. 334.

Dans cet échange fusionnel, ce corps-à-corps, à fleur de peau, avec le bois matriciel de ces œuvres, la peinture gravure de Tereza Lochmann métamorphose le monde comme l'encre de Giono qui, pareille à la sève qui fuse à travers le bois des arbres, vient le redessiner à partir de sa distribution de lumière et d'obscurité matérielle. Pour ce grand écrivain une même et grande force tellurique traverse et anime tous les êtres et donne de l'émotion jusqu'au plus profond des granits, comme jusqu'aux plus hautes pointes des feuilles.

« Des petits vers minces comme des cheveux étaient prévenus dans la profondeur des pierres et ils commençaient leur chemin vers la lune, à travers l'éponge de ce qui paraissait être de grain serré. Les sèves partaient du bout des racines et fusaiient à force à travers les arbres jusqu'aux plus hautes pointes des feuilles. Elles passaient entre les onglands des oiseaux perchés. L'écorce de l'arbre, l'écaille de la patte, il n'y avait que ça entre les deux sangs de l'oiseau et de l'arbre. Il n'y avait que ces barrières de peau entre les sangs. Nous étions tous comme des vessies de sang, les unes contre les autres. Nous sommes le monde... »<sup>1</sup>.

Traversées, comme le bois qui les porte, par cette motricité fantôme sans dessein qui chaque jour transforme le corps de l'artiste, les feuilles végétales comme les onglands des oiseaux ne sont ainsi que les manifestations éphémères de la poésie vivante de la terre que l'art de Tereza, de Giono comme de Thoreau, vient éprouver, mâcher, graver, imprimer. Si Thoreau voit dans l'entrelacs foliacé des coulures de sable l'anticipation de la feuille végétale et dans les plumes et les ailes des oiseaux des feuilles encore plus sèches et fines que celles qui pendent des arbres ou celles de nos propres lobes d'oreilles c'est, dit-il, parce que « la terre est une poésie vivante comme les feuilles d'un arbre, qui précèdent les fleurs et les fruits – ce n'est pas une terre fossile, mais une terre vivante, une terre douée d'une formidable vie centrale »<sup>2</sup>.





▲  
**Le Silence des chevaux**, 2022  
(détail)

**La Cavalerie III**, 2022  
Acrylique sur papier |  
Acrylic on paper  
40 x 30 cm | 15<sup>3/4</sup> x 11<sup>3/4</sup> in.



Vue d'atelier, en cours de réalisation  
de l'installation *Le Silence des chevaux*,  
en résidence d'artiste au musée  
Bernard Boesch, La Baule, 2022

Studio view, in progress of the installation  
*Le Silence des chevaux*, during an artist  
residency at the Musée Bernard Boesch,  
La Baule, 2022

Ce qui s'informe et se déforme n'est autre que la morphogenèse continue à l'origine du monde, dont les pierres, les feuilles, les plumes, nos lobes d'oreilles comme les arborescences de sable ne sont que les manifestations extérieures de son ruminement intérieur. Pareil à cette mécanique continue et sans dessein qui gouverne le monde, l'homme est ainsi initialement, en lui-même, mû par une motricité fantôme que l'œuvre, tout en transparence de Tereza Lochmann, nous invite insidieusement à déceler et ainsi ne plus négliger. Qu'il s'agisse de la *Babaylan*, des personnages de la série « Urban Circus », des empreintes fantomatiques du *Silence des chevaux* dans la ronde de laquelle Tereza nous entraîne ou, plus récemment, des *aficionados* de ses affiches palimpsestes *Saludo* et *Cornudo* de la série « Jouer aux bêtes », mais également des dernières gravures de son projet *Croisements*, ce qui se joue pour l'artiste est bien de l'ordre d'une présence absence qui se trame, d'un moteur vital que l'œuvre vient réanimer : laisser passer en soi la nature pour se laisser traverser par le champ magnétique de l'antique et diffuse aimantation qui alimente notre

Vue de l'exposition « Manège »  
au Centre d'art contemporain Bouvet  
Ladubay à Saumur du  
15 octobre 2022 au 15 janvier 2023

View of the exhibition "Manège"  
at the Centre d'Art Contemporain  
Bouvet-Ladubay, Saumur,  
October 15, 2022 – January 15, 2023





**La Cavalerie I**, 2022  
Acrylique sur papier |  
Acrylic on paper  
40 × 30 cm | 15<sup>3/4</sup> × 11<sup>3/4</sup> in.

motricité fantôme, ainsi peut s'entendre, selon nous, l'appel libérateur que nous lance Tereza Lochmann. Une même trame gouverne souterrainement la nature entière. Cette trame, cette sève unique qui passe et circule en chaque être, avant même l'entrée turbulente et spasmodique de la vie, innervé la perpétuité minérale de l'univers. Pour Roger Caillois, « il est ainsi une mécanique, rigide, capable de construire sans être capable de dessein, prématûrement intelligible dans un univers où rien n'est encore intelligent »<sup>3</sup>.

De cette perpétuité, notre ancestralité animale de vivant est pour chacun de nous ce qui en manifeste le va-et-vient formel et matériel ; ce qui en garde l'empreinte, diffuse en même temps qu'intense. De ce va-et-vient qui ne cesse de nous animer, de nous traverser malgré les turbulences et les âges, le bestiaire de Tereza est l'expression matérielle, gravée dans notre chair, l'animal qui se trame en nous, toujours déjà là en filigrane, en réserve, en secours, comme une promesse : « quand je serai grand je serai peut-être un taureau... »

<sup>3</sup> Roger Caillois, *Pierres*, 1966, in *La lecture des pierres*, Atelier EXB, 2020, pp. 233-35.



**La Cavalerie XVI**, 2022  
Acrylique sur papier | Acrylic on paper  
40 × 30 cm | 15<sup>3/4</sup> × 11<sup>3/4</sup> in.

**La Cavalerie VI**, 2022  
Acrylique sur papier | Acrylic on paper  
40 × 30 cm | 15<sup>3/4</sup> × 11<sup>3/4</sup> in.



106



107

**La Cavalerie IV**, 2022  
Acrylique sur papier | Acrylic on paper  
40 × 30 cm | 15<sup>3/4</sup> × 11<sup>3/4</sup> in.



**Le Traversant (dos), 2022**  
Relief et encres lithographiques  
sur porte en bois (chêne et peuplier) |  
Relief and lithographic inks on  
wooden door (oak and poplar)  
200 x 90 cm | 78<sup>3/4</sup> x 35<sup>3/8</sup> in.

**Le Silence des chevaux, 2022**  
Gravure sur bois et encre  
sur papier Japon |  
Woodcut and ink  
on Japanese paper  
Dimensions variables |  
Variable dimensions

Exposition « Manège »  
au Centre d'art contemporain  
Bouvet Ladubay à Saumur, 2023

Exhibition "Manège"  
at the Centre d'Art Contemporain  
Bouvet-Ladubay, Saumur, 2023



**Espectador C/I**, 2024

Gravure sur bois et monotype sur papier Japon |  
Woodcut and monotype on Japanese paper  
137 x 69 cm | 53<sup>7/8</sup> x 27<sup>1/8</sup> in.

# To Engrave, to Better Feel the Phantom Motion We Share

by Amélie Bonnet Balazut

"I am here  
My body is your wood  
Your leaves are my fingers  
My roots are your legs  
Your soul flows through my sap  
My breath is the rustling of your branches  
You have given me this poisoned gift  
And I can do nothing about it  
Every day  
I chew it over, I work it, I transform it  
Until one day  
It will become  
Wholly  
Me"

*My Body is Your Wood*, Tereza Lochmann, 2024.

<sup>1</sup> Jean Giono, *Jean le bleu*,  
in *Œuvres romanesques  
complètes II*, Paris,  
Gallimard, La Pléiade,  
1972, p. 99.  
Translation: Barrett, 2025.

<sup>2</sup> Henry David Thoreau,  
*Walden*, Paris, Gallmeister,  
2017, p. 334.  
Chapter 17, "Spring",  
public domain text.

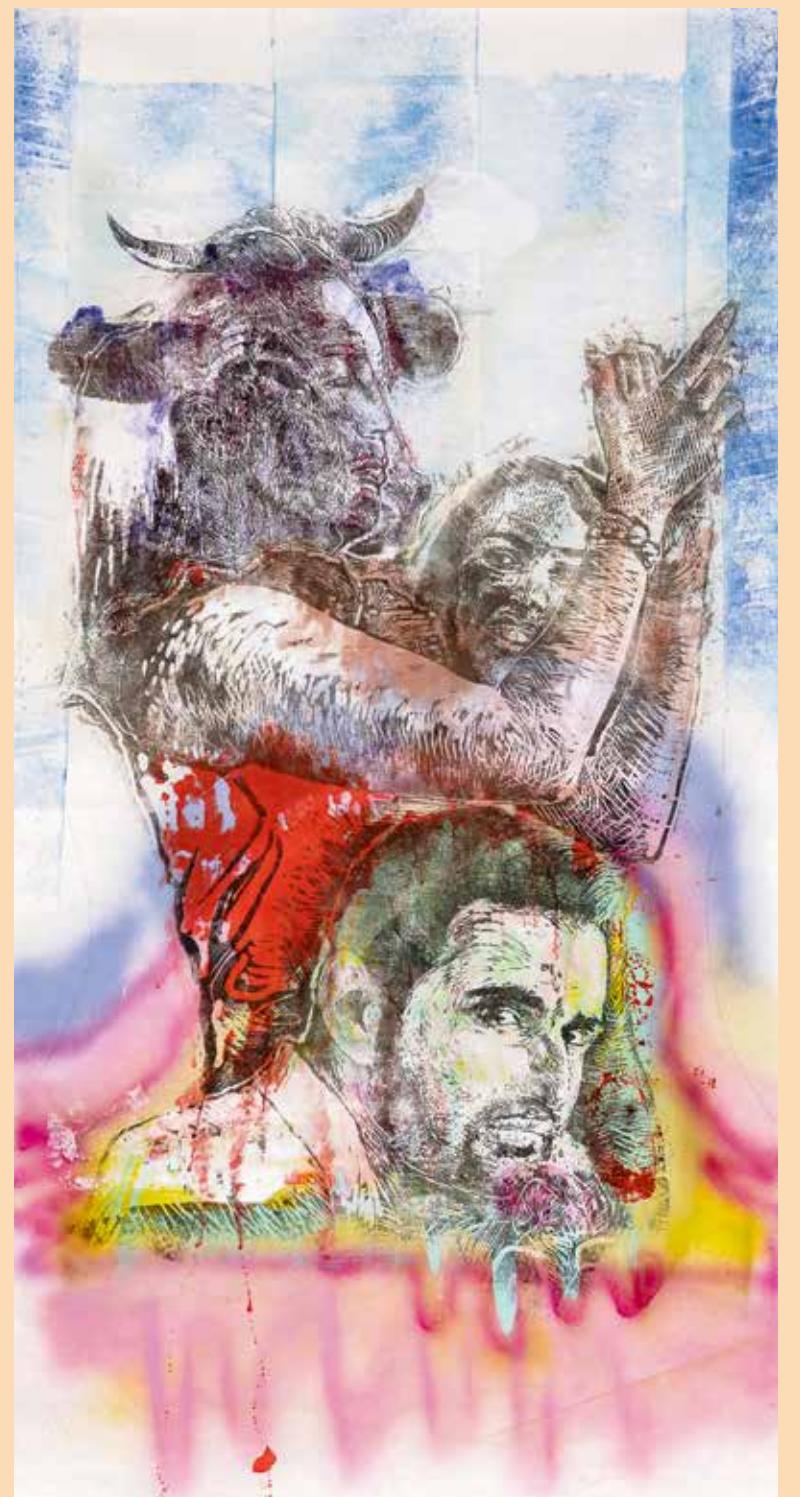
In this intimate exchange—this skin-to-skin encounter with the matrix-wood at the heart of her work—Tereza Lochmann's engraved paintings reshape the world, like Giono's ink—surging like sap through wood—redraws the world from within, threading light and darkness into living matter. For Giono, a single telluric force courses through and animates all beings, infusing even the deepest layers of granite with feeling, just as it stirs the highest leaf tips.

Tiny worms, fine as hair, waited deep within the stones, setting out on their journey toward the moon, through the spongy interior of what seemed a densely grained stone. Sap surged forth from the tips of the roots, shooting up through the trees to the highest points of the leaves. It flowed between the talons of the perched birds. The tree's bark, the claw's scale—these alone kept the lifeblood of bird and tree apart. We were all like bladders of blood, pressed tightly together. We are the fabric of this world...

Like the wood that bears them, these forms are traversed by a phantom, aimless force—one without design—which, day after day, reshapes the artist's body. The leaves of plants, the talons of birds: both are fleeting signs of the earth's breathing poetry, which the art of Tereza—like Giono's and Thoreau's—seeks to sense, to chew, to engrave, and to imprint upon the world<sup>1</sup>.

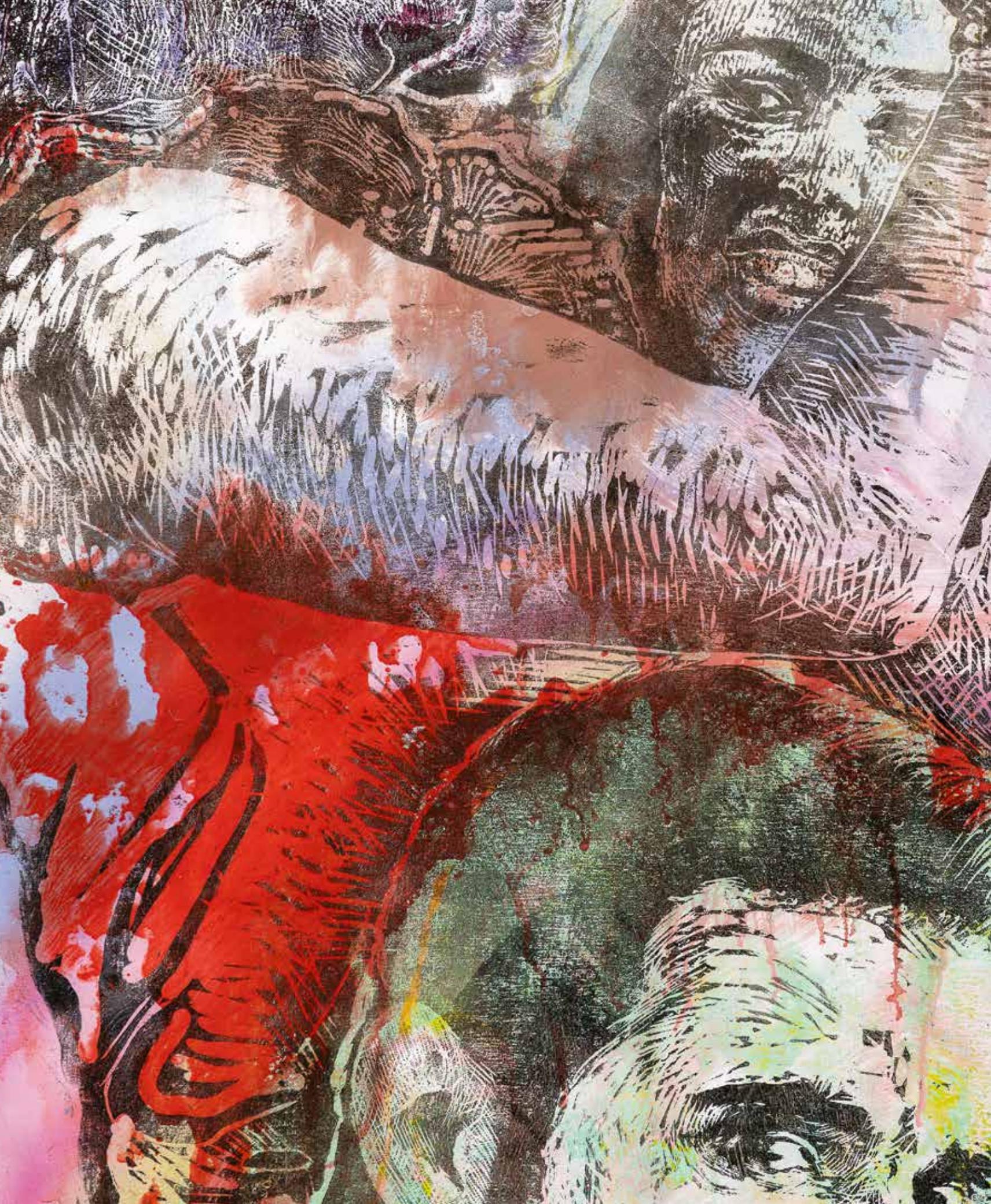
Thoreau saw, in the leafy interlacing of trickling sand, a foreshadowing of vegetal leaves; in the wings and feathers of birds, leaves more brittle and delicate than those hanging from a tree or from the lobe of our ears. This was because, as he wrote:

The earth is not a mere fragment of dead history, stratum upon stratum like the leaves of a book, but living poetry like the leaves of a tree, which precede flowers and fruits—not a fossil earth, but a living earth; compared with whose great life, all animal and vegetable life is merely parasitic<sup>2</sup>.



**Saludo II, 2024**  
Gravure sur bois et monotype sur papier Japon |  
Woodcut and monotype on Japanese paper  
145 x 75 cm | 57<sup>1/8</sup> x 29<sup>1/2</sup> in.

**Saludo II, 2024**  
(détail)

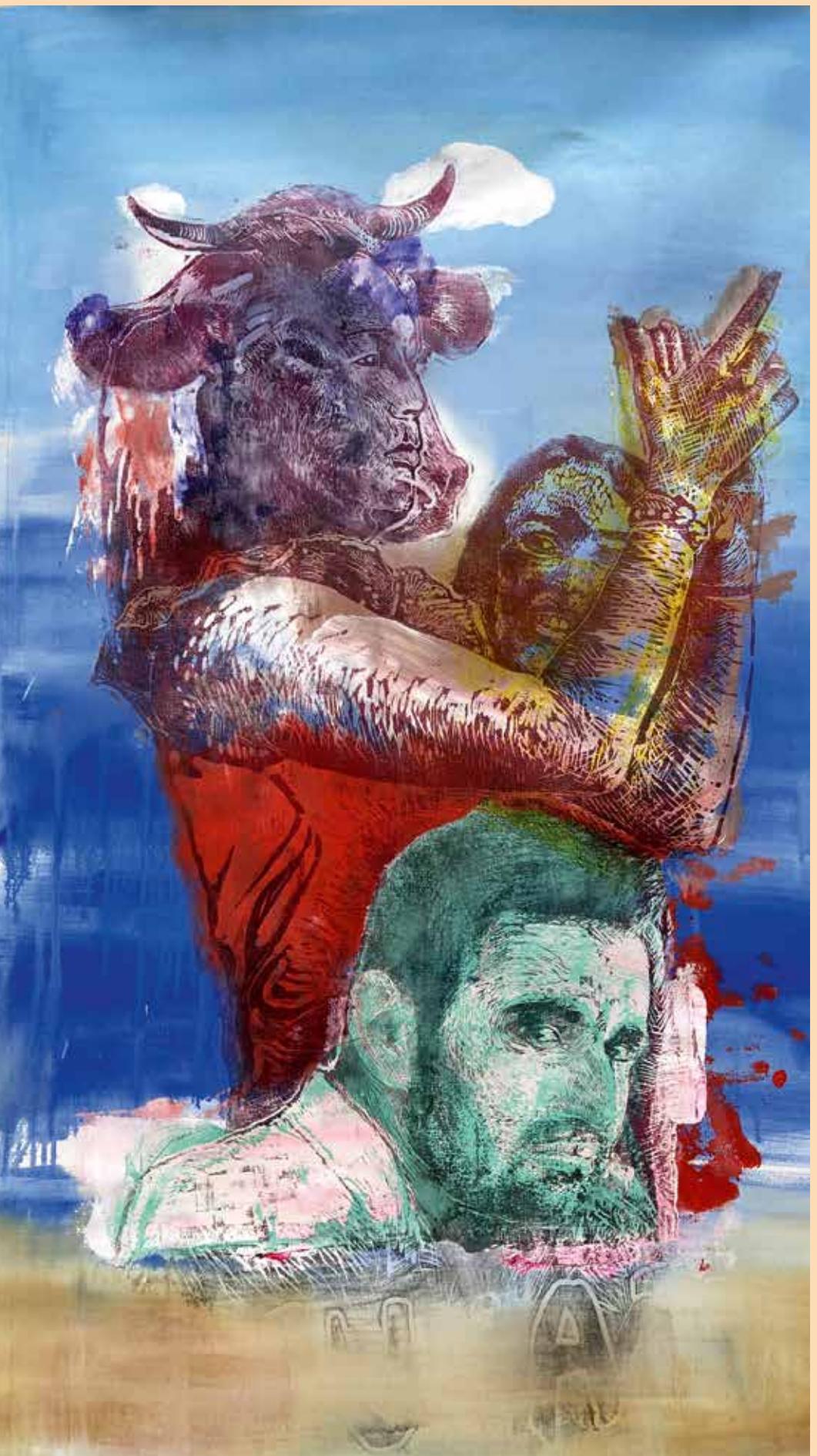


**Saludo I**, 2024

Technique mixte sur toile |

Mixed media on canvas

130 × 81 cm | 51<sup>1/8</sup> × 31<sup>7/8</sup> in.





**Pablo**, 2023

Bois gravé et encres lithographiques |  
Woodcut block and lithographic inks  
100 x 77 cm | 39<sup>3/8</sup> x 30<sup>1/4</sup> in.

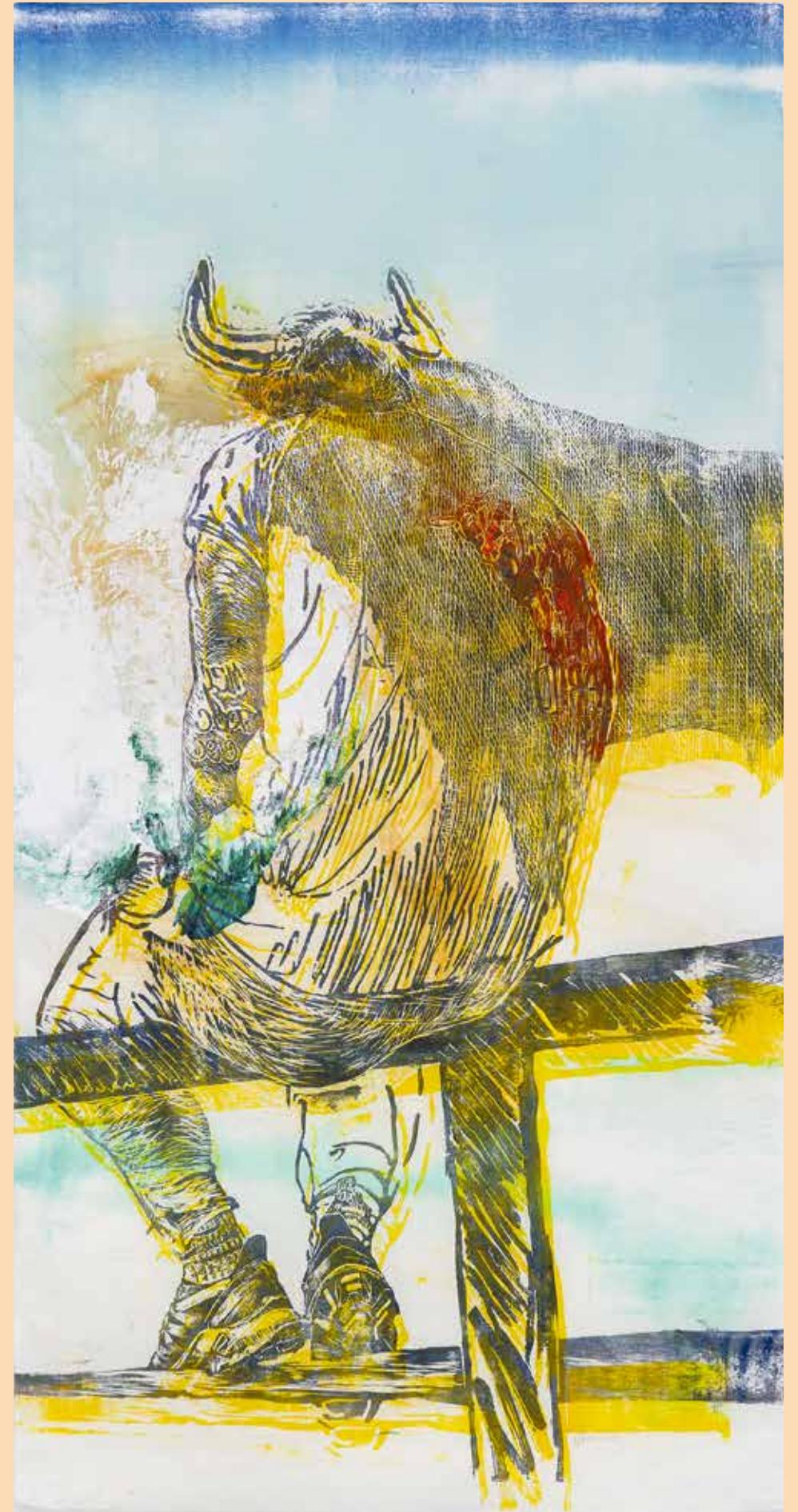
This endless shaping and reshaping is the original morphogenesis of the world. Stones, leaves, feathers, earlobes, branching lines of sand are but the outer signs of its inner ruminations. Like this continuous, purposeless mechanism that governs the cosmos, each of us is, from the outset, animated by a phantom motricity—a hidden motion that Tereza Lochmann's transparent artworks subtly beckon us to discover—and no longer to deny.

From the Babaylan figures to her "Urban Circus" series, the phantom-prints in *Silence des chevaux* that draw us into their circle, to the *aficionados* in her palimpsest posters *Saludo* and *Cornudo* ("Jouer aux bêtes"); and in her engravings for *Croisements*—in all of these, what is at stake is a presence-absence taking form, a vital élan reawakened. To let nature pass through us, to be touched by the magnetic field of an ancient, diffuse magnetisation that powers our phantom movement—this, we believe, is the liberating call sounded by Tereza Lochmann.

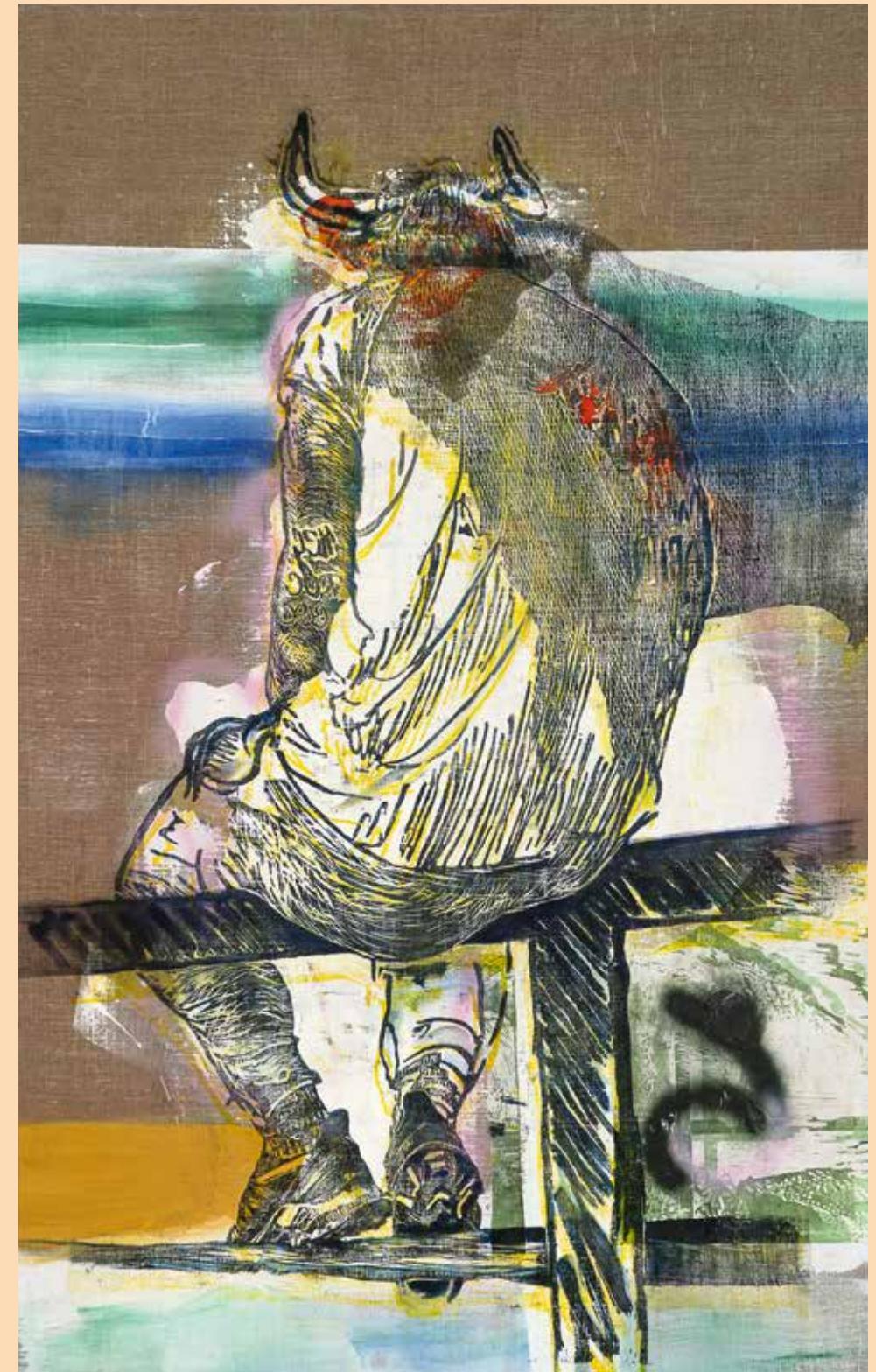


**Odradek**, 2020

Bois gravé et encres lithographiques |  
Woodcut block and lithographic inks  
94 x 60 cm |  
37 x 23<sup>5/8</sup> in.



**Cornudo II**, 2024  
Gravure sur bois et monotype  
sur papier Japon | Woodcut and  
monotype on Japanese paper  
145 x 75 cm | 57<sup>1/8</sup> x 29<sup>1/2</sup> in.



**Cornudo I**, 2024  
Technique mixte sur toile |  
Mixed media on canvas  
130 x 81 cm | 51<sup>1/8</sup> x 31<sup>7/8</sup> in.



**Espectador A/I**, 2024  
Gravure sur bois et  
monotype sur papier Japon |  
Woodcut and monotype  
on Japanese paper  
69 x 137 cm | 27<sup>1/8</sup> x 53<sup>7/8</sup> in.

**Espectador B/I**, 2024  
Gravure sur bois et  
monotype sur papier Japon |  
Woodcut and monotype  
on Japanese paper  
69 x 137 cm | 27<sup>1/8</sup> x 53<sup>7/8</sup> in.

One common fabric underlies all of nature—subterranean, unseen. A single sap circulates through every being—long before the spasmodic turbulence of life commences—infusing the mineral endurance of the universe.

As Roger Caillois observed, “there is a rigid mechanism, capable of constructing without design—prematurely rendered intelligible in a universe where nothing is yet intelligent<sup>3</sup>.

From this perpetuity, our ancestral animal nature as living beings is what gives form to this back-and-forth pulse; what holds its imprint, diffuse yet intense. And from this continual motion that never ceases to animate and traverse us—despite the epochs and their upheavals—Tereza’s menagerie emerges: the material embodiment, the animal etched in our flesh, threading its way through us, always there as a watermark, reserve, guardian—a promise in the waiting: “When I grow up, perhaps I’ll be a bull...”

<sup>3</sup> Roger Caillois, *Pierres*, 1966, in *La lecture des pierres*, Atelier EXB, 2020, pp. 233-35.  
Translation: Barrett, 2025.

**Saludo**, 2024  
Bois gravé et encres lithographiques |  
Woodcut block and lithographic inks  
140 x 91 x 15 cm | 55<sup>1/8</sup> x 35<sup>7/8</sup> x 5<sup>7/8</sup> in.





Vue d'atelier de Tereza Lochmann  
en cours d'exécution de *Espectador A, B et C*  
à la Casa de Velázquez, Madrid, 2023

Studio view of Tereza Lochmann at  
the Casa de Velázquez, Madrid, 2023  
*Espectador A, B, and C* in progress



***Espectador B*, 2024**

Bois gravé et encres lithographiques |  
Woodcut block and lithographic inks  
70 x 90 cm | 27<sup>1/2</sup> x 35<sup>3/8</sup> in.

**Espectador C, 2024**

Bois gravé et encres lithographiques |

Woodcut block and lithographic inks

100 x 66 cm | 39<sup>3/8</sup> x 26 in.



# Cómo me mira / Cómo lo mira

by Frédéric Saumade



**Moruchos**, 2024  
Pastel à l'huile sur papier |  
Oil pastel on paper  
88 x 62,5 cm | 34<sup>5/8</sup> x 24<sup>5/8</sup> in.

*Cómo me mira*. Comment rentrer dans le taureau ? Se « faire taureau » : toute la puissance créatrice des humains est là. Depuis la geste mimétique originelle de l'enfance, on veut s'identifier avec l'altérité jusqu'à y pénétrer et rencontrer son regard. *Cómo me mira*, c'est ce que Tereza Lochman a perçu dans l'arène du village manchois de Palomares del Campo, où elle a saisi les visions qu'elle présente ici, mais c'est aussi ce qu'elle a perçu du taureau à bout portant, depuis le *burladero* où elle a dû s'enfourner avec une bande de *recortadores*. Les jeunes l'intégrèrent dans l'étroit refuge, comme s'il s'agissait d'un rite d'initiation.

*Cómo me mira*, c'est à la fois un éblouissement et une menace grave ; rien de plus inquiétant que cet œil de mûre de ronce qui te regarde aussi profondément, et rien de plus beau non plus. « Il a l'air gentil », me dit-elle, prise par l'effroyable enchantement. « Oui il a l'air, je lui réponds, mais son ancêtre lointain énucléa Manuel Granero », comme le rappelle Bataille dans *l'Histoire de l'œil*, et son vague cousin fit de même, plus récemment, avec Juan José Padilla, lequel Padilla, sauvé par les chirurgiens, s'en sortit la gueule cassée, borgne, un bandeau de pirate masquant l'atroce défiguration, et s'en retourna défier ce regard noir et tout autour, celui, interloqué, du peuple de l'arène. Rien n'est plus beau, ni plus dangereux, que cette animalité si humaine conjuguée à cette humanité si animale lorsqu'elles se projettent en faisant la ronde ensemble. C'est la beauté du méchant aux yeux gentils qui étreint la bête et le peuple de la bête au cœur du mythe. Elle circule de manière fluide, aussi bien dans l'art subtil et violent du *toreo* que dans le jeu taurin spontané de la jeunesse, à la mesure de la peur, la sainte peur, qu'inspire l'unisson du taureau furieux. Tereza perçoit, ressent cette beauté de plein fouet, derrière les boiseries striées de cornades du *burladero*, et lorsque la bête s'en approche par trop, l'artiste plonge avec les autres au fond du refuge pour échapper au regard, au *cómo me mira*, conjurer la terreur, et cultiver le frisson comme elle s'en ira, ensuite, creuser les sillons de ses champs de signes dans la pénombre songeuse et boisée de l'atelier.





▲  
**La Jinete**, 2024  
(détail)

**La Potranca**, 2024  
(détail)



**La Potranca**, 2024

Bois gravé et encres lithographiques |  
Engraved plywood and lithographic inks  
123 x 92 x 70 cm | 48<sup>3/8</sup> x 36<sup>1/4</sup> x 27<sup>1/2</sup> in.

**Cómo me mira**, 2024  
Bois gravé et brûlé, encres lithographiques |  
Engraved and burned wood, lithographic inks  
162 x 190 cm | 63<sup>3/4</sup> x 74<sup>3/4</sup> in.

**Cómo me mira**, 2024  
(détail)





# Seen as Me / Seen as Him

by Frédéric Saumade



Esquisses pour le cycle  
« Jouer aux bêtes », 2024  
Sketches for the “Jouer aux bêtes” series, 2021  
Crayon de couleur sur papier |  
Colored pencil on paper  
30 x 42 cm | 11 3/4 x 16 1/2 in.

*Como me mira.* How to get inside the bull? To “become a bull”: this is where the creative power of human beings lies. From the original mimetic gesture of childhood, we want to identify with otherness to the point of penetrating it and meeting its gaze. *Como me mira* is what Tereza Lochman perceived in the arena of the Mancha village of Palomares del Campo, where she captured the visions she presents here, but it is also what she perceived of the bull at point-blank range, from the *burladero* where she had to get stuck in with a gang of young *recortadores* who were there. These guys integrated her in the shallow shelter as if it were an initiation rite.

*Como me mira* is both a slow dazzle and a serious threat; there's nothing more disturbing than that blackcurrant eye staring back at you from so close, and nothing more beautiful either. “He looks nice,” she says. “Yes he does, I reply, but his distant ancestor enucleated Manuel Granero”, as Bataille recalls in *Histoire de l'œil*, and his vague cousin did the same, more recently, with Juan José Padilla. Padilla, saved by the surgeons, came out of it with a broken face, one-eyed, a pirate's blindfold masking his atrocious disfigurement, and then returned to defy that black gaze and all around, the bewildered look of the people on the stands. Nothing is more beautiful, or more dangerous, than this very human animality combined with this very animal humanity when they project themselves by dancing together. It is this beauty of the villain with kind eyes that embraces the beast and the beast's people at the heart of the myth. It flows fluidly, in the subtle, violent art of *toreo* and in the spontaneous bullfighting of the young dudes as well, to the extent of the fear, the holy fear, that inspires the unison of the raging bull. Tereza perceives and feels this beauty head-on, behind the torn woodwork of the *burladero*, and when the beast gets too close, the artist dives with the others into the depths of the refuge to escape the gaze, to escape from *como me mira*, to ward off the terror, and to cultivate the thrill as she goes on to dig the furrows of her fields of signs in the dreamy, woodsy gloom of the studio.

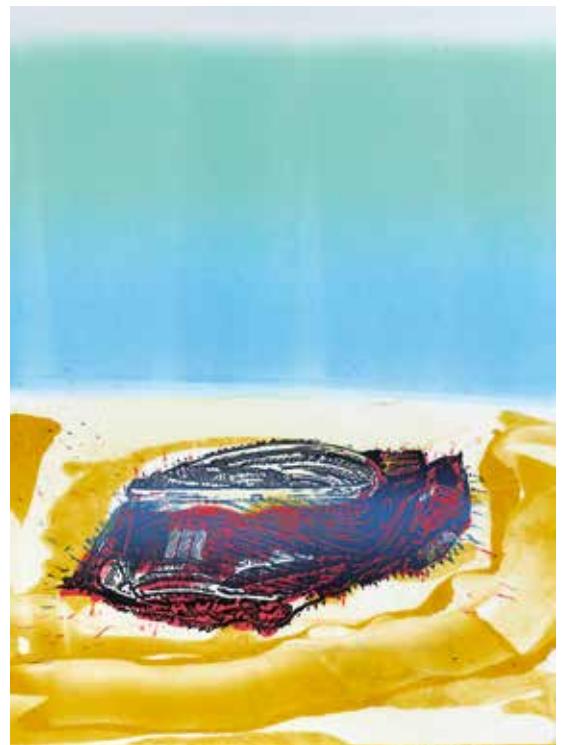
*Vuelve!*, 2024

Pastel à l'huile sur papier |

Oil pastel on paper

88 × 62,5 cm | 34<sup>5/8</sup> × 24<sup>5/8</sup> in.









***Croisements*, 2025**

Acrylique, gravure sur bois et encre sur tissu |

Acrylic, woodcut, and ink on fabric

Dimensions variables | Variables dimensions

Vue d'installation au 22 Visconti à Paris, avril 2025

Installation view at 22 Visconti in Paris, April 2025

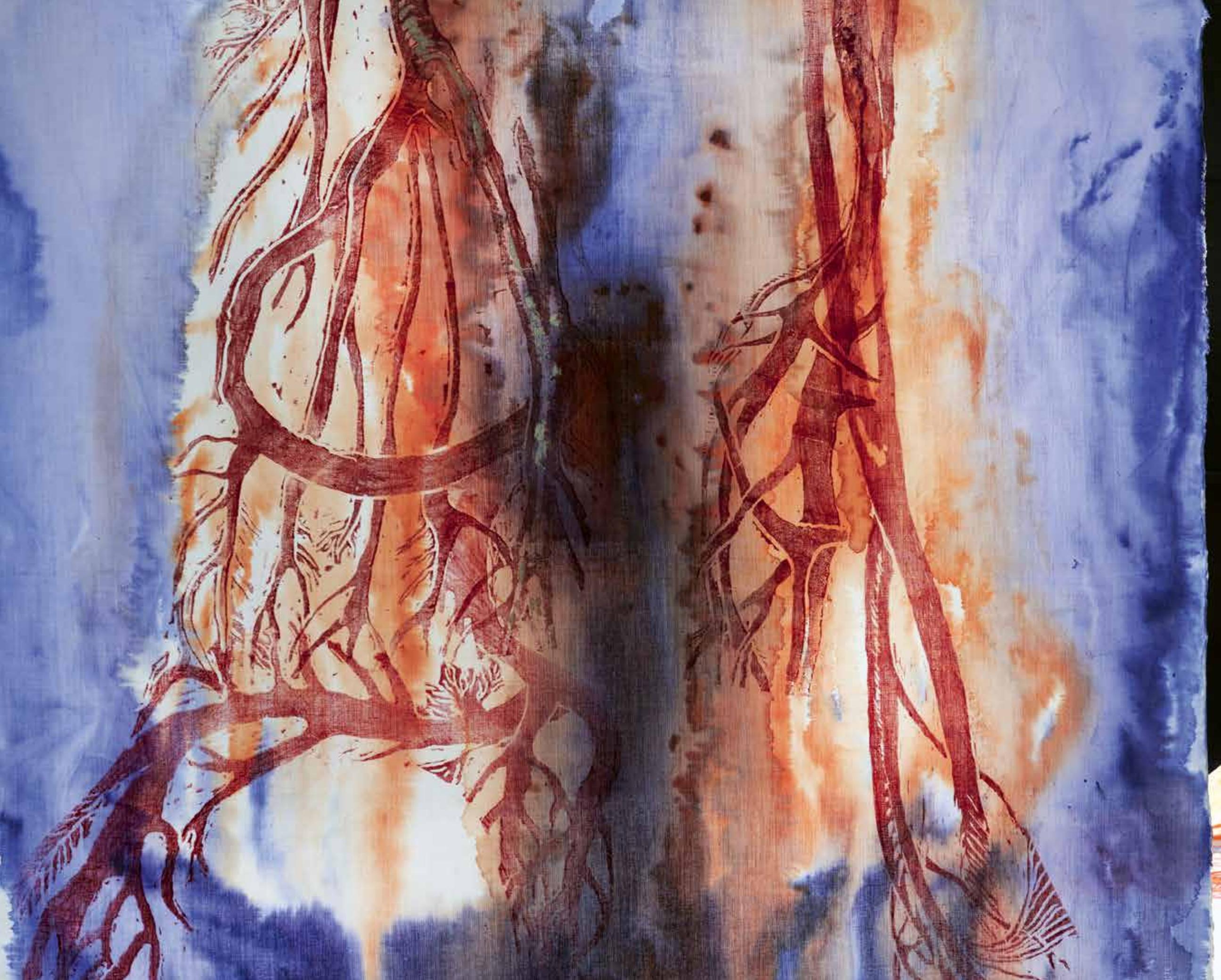
***Croisement II (S'enraciner)*, 2025**

(détail)

***Croisements*, 2025**

(détail)



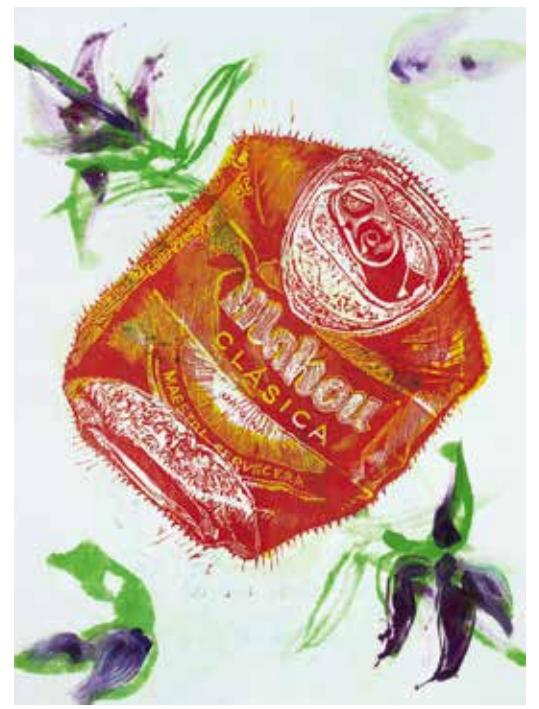




**La Misère**, 2024  
Bois gravé et encre lithographique |  
Woodcut block and lithographic inks  
114 x 92 cm | 44<sup>7/8</sup> x 36<sup>1/4</sup> in.

**Croisement III**  
*(Se fondre)*, 2025  
(détail)





**Mahou, 2024**  
Gravure sur bois et monotype sur papier Japon |  
Woodcut and monotype on Japanese paper  
41 x 31 cm | 16<sup>1/8</sup> x 12<sup>1/4</sup> in.  
Épreuves d'artiste | Artist proofs 1/5, 1/8 et 2/1

**Churros, 2024**  
Bois de pin et encres lithographiques |  
Pine wood and lithographic inks  
Dimensions variables | Variable dimensions





**La Main**, 2025  
Bois gravé et encre lithographique |  
Carved wood and lithographic inks  
200 × 175 × 100 cm |  
78<sup>3/4</sup> × 68<sup>7/8</sup> × 39<sup>3/8</sup> in.

**Tradescantia totémica**, 2025  
Bois gravé et brûlé, encre lithographique |  
Engraved and burned wood, lithographic inks  
175 × 38 cm | 68<sup>7/8</sup> × 15 in.





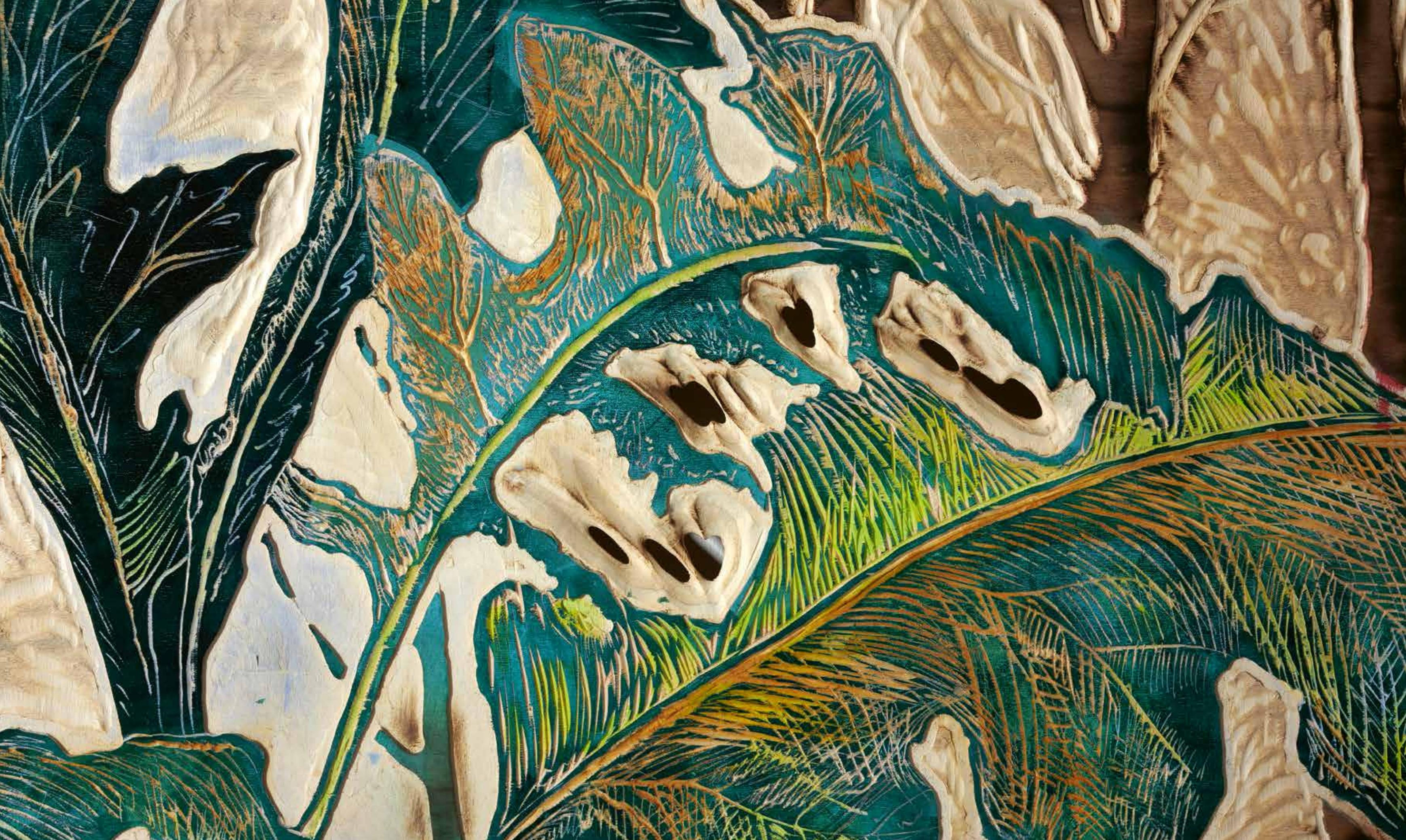


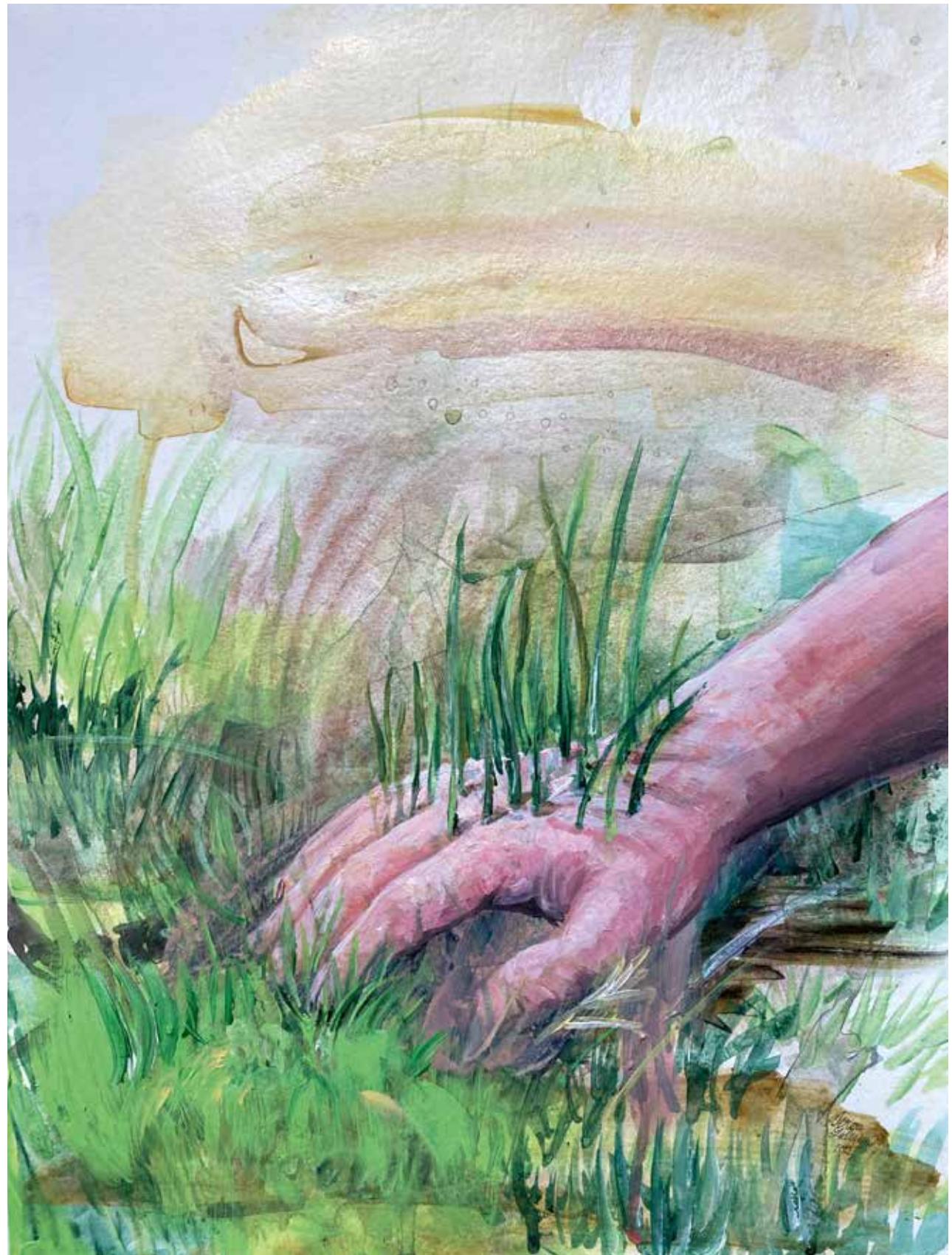
**La Main**, 2025  
(détail)

**Le Grand croisement**, 2025  
Bois gravé et brûlé, encre lithographique |  
Engraved and burned wood, lithographic inks  
213 x 140 x 80 cm (diptyque) |  
83<sup>7/8</sup> x 55<sup>1/8</sup> x 31<sup>1/2</sup> in. (diptych)

**Le Grand croisement**, 2025  
(détail)







*Fusion I*, 2022  
Acrylique sur papier |  
Acrylic on paper  
40 x 30 cm | 15<sup>3/4</sup> x 11<sup>3/4</sup> in.

# Entretien avec Tereza Lochmann

par Numa Hambursin

*Nous sommes à Fontainebleau, dans une large impasse pavée à l'abri de la foule. Le château qui fut le berceau de la Renaissance française ne se trouve pourtant qu'à quelques pas, avec ses décors de Primaticie et de Rosso Fiorentino. C'est ici, dans un espace modeste et lumineux, que Tereza Lochmann a installé son atelier. Quelques reproductions au mur, dont la Bataille de chats de Goya, et des outils éparpillés : un chalumeau, une fraise électrique, une gouge, une presse de gravure Slama... Quelques œuvres aussi, qui témoignent de la diversité de ses recherches formelles.*

*Tereza Lochmann parle avec clarté de son travail, avec pudeur d'elle-même et de son parcours. Afin de transmettre la « voix » de l'artiste et le cheminement de sa pensée, nous avons conservé l'oralité et la spontanéité de l'entretien.*

## Les années d'apprentissage

**Numa Hambursin :** Vous êtes née à Prague en 1990, vous êtes diplômée de l'École des Beaux-Arts de Paris et de l'École supérieure des arts appliqués de Prague. Pouvez-vous nous raconter la genèse de votre parcours artistique ? Peut-être en commençant par Prague, précisément, car il n'est pas anodin d'être née et d'avoir été formée dans cette ville de mystères – la ville du Golem, des alchimistes, que Breton appelait « la capitale magique de la vieille Europe ».

**Tereza Lochmann :** Quand on grandit à Prague dans les années 1990, on ne voit pas les choses de cette manière. Ce n'est que plus tard, avec la culture que j'ai acquise, que j'ai compris l'importance de cette ville. Mais en réalité, je n'ai pas grandi dans le centre historique. J'ai grandi en banlieue, dans des barres HLM communistes, très loin de l'image romantique que l'on peut avoir de Prague vue de l'extérieur. Ce n'était pas un environnement tellement entouré par la culture et l'architecture. Moi, je rêvais justement de ce centre-ville que je n'habitais pas. Je viens d'une famille de musiciens. Mes deux parents sont des musiciens professionnels et ils m'ont toujours encouragée dans ma voie artistique. J'ai commencé à dessiner très jeune, sans doute parce que je m'ennuyais pendant leurs concerts de musique classique... C'est là que tout a commencé je crois. Un moment clé, ça a été le lycée d'arts plastiques, bien plus formateur que l'École des arts appliqués qui a suivi – où, à vrai dire, je n'ai rien appris. Malgré tout, c'est grâce à cette école que j'ai pu m'enfuir à Paris. Le lycée, lui, avait un bon niveau technique. J'y ai acquis mes bases en dessin, en gravure, en sculpture et en graphisme aussi. C'était un enseignement très exigeant. À 15 ans, on faisait déjà du dessin d'après modèle vivant. Il y avait une vraie rigueur : on ne devait jamais dessiner d'après photo, c'était même interdit. Il fallait observer, travailler d'après le réel.

**La Lapine, 2017**

Bois gravé et encre lithographique |  
Woodcut block and lithographic inks  
142 x 119 cm | 55<sup>7/8</sup> x 46<sup>7/8</sup> in.

**NH :** Après le lycée, vous intégrez donc l'École des arts appliqués.

**TL :** Oui, le concours était très difficile : une centaine de candidats pour trois ou quatre places par atelier. J'ai été admise au deuxième essai. Mais très vite, je me suis rendu compte que ce n'était pas pour moi. On y apprenait presque à *désapprendre* à dessiner, à entrer dans une sorte de stylisation codifiée qui était du goût du seul professeur. Il n'y avait aucune ouverture d'esprit, aucune liberté. Il y avait très peu de références, juste quelques illustrateurs allemands contemporains que le professeur aimait. Si on voulait explorer autre chose, il fallait partir.

**NH :** Y avait-il malgré tout des artistes qui vous inspiraient à l'époque ? Des figures de l'histoire de l'art ?

**TL :** J'ai toujours été fascinée par la Renaissance, même si cela ne se voit pas forcément dans mon travail. Et puis j'ai découvert l'expressionnisme, Edvard Munch ou Van Gogh. J'étais sensible à la manière dont leur parcours de vie marquait leur œuvre. Il y avait une proximité, une intensité. Je voulais être plongée dans la pratique, sans distance, sans filtre. J'avais sans doute une vision un peu romantique.

## La fuite à Paris

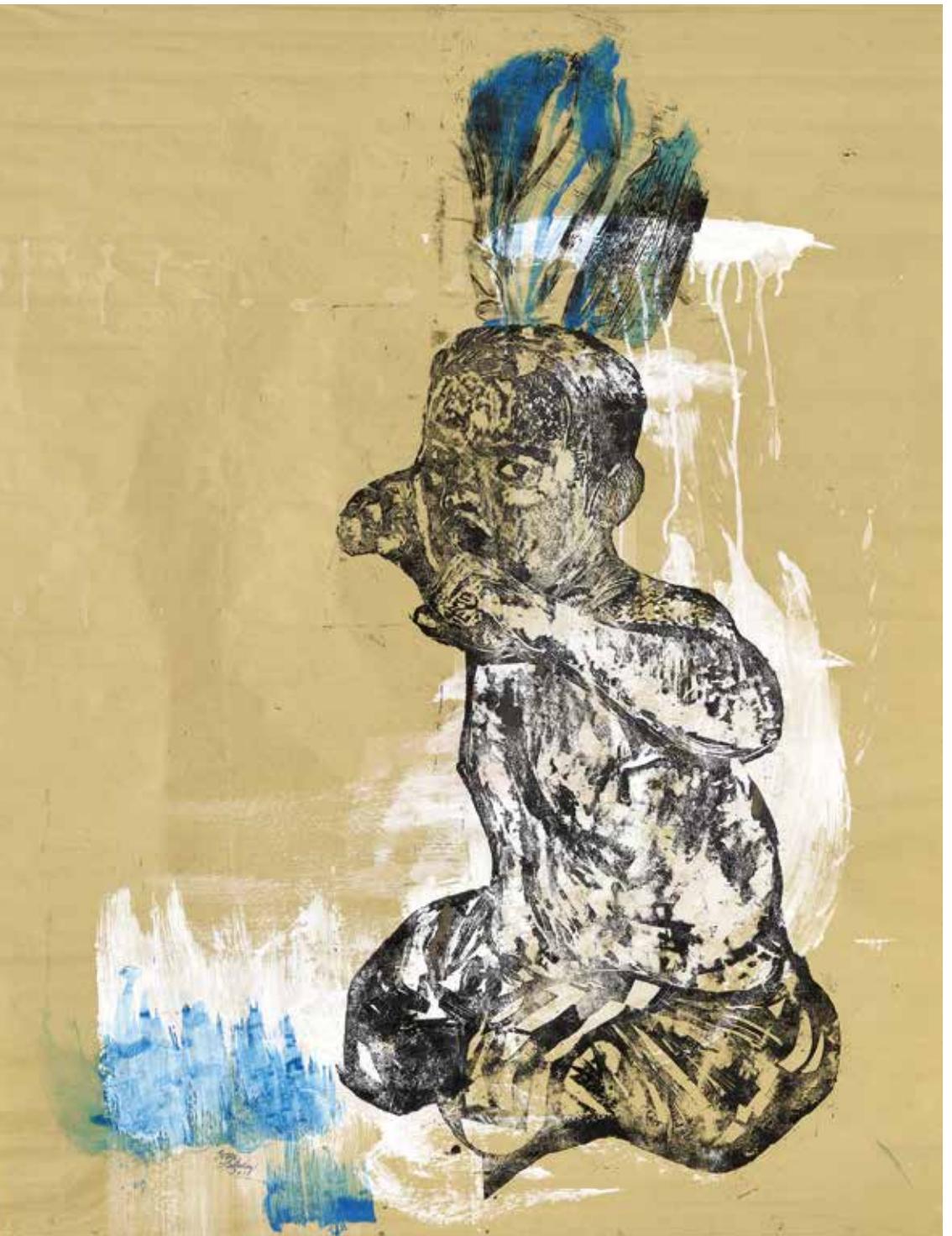
**NH :** Et c'est à ce moment-là que vous décidez de partir à Paris ?

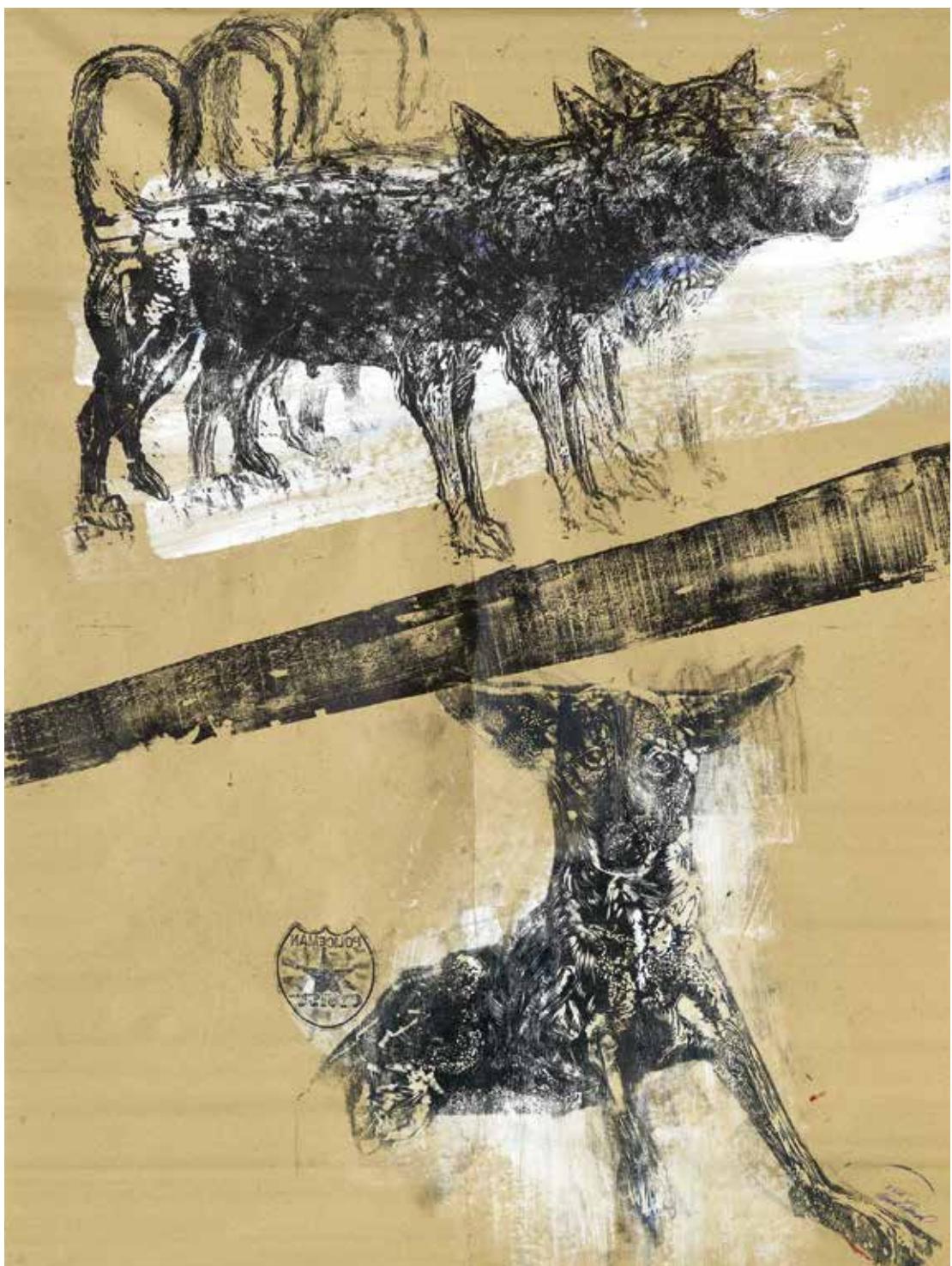
**TL :** Oui. Je suis venue dans le cadre d'un échange Erasmus, depuis l'École des arts appliqués. J'avais besoin de voir autre chose, de comparer les enseignements. À Paris, aux Arts Décos, j'ai senti davantage de liberté. J'ai commencé à expérimenter un peu la peinture, et à découvrir d'autres techniques, comme la sérigraphie – ce qui m'était interdit dans mon école de Prague. On pouvait faire notre propre cuisine : je voulais avoir cette liberté-là. En tant qu'ancienne étudiante en Erasmus, une règle interne m'empêchait de passer le concours des Arts Décos. J'ai passé celui des Beaux-Arts de Paris, très intimidée, et j'ai eu la chance d'être admise. Je me souviens qu'il y avait Jean-Michel Alberola dans mon jury. C'était une année de transition puisque j'étais obligée de rentrer à Prague pour y terminer correctement mes études et passer mon diplôme de licence. C'est à ce moment-là que la gravure a commencé à m'attirer, à m'intriguer.



**Against Shame III**, 2018

Acrylique et gravure sur carton  
sur papier de Manille | Acrylic and  
cardboard cut on Manila paper  
122 x 90 cm | 48 x 35<sup>3/8</sup> in.





J'arrive à Paris avec quelques bois de grand format, et l'idée que c'est ça que je veux désormais développer. Peut-être n'ai-je pas assez profité de cette école finalement – j'étais dans les ateliers d'Alberola et d'Aurélie Pagès – en restant un peu à la marge. Je m'intéressais beaucoup à l'art brut, le sujet de mon mémoire, je m'intéressais à tout ce qui était marginal sans me concentrer sur l'essentiel. Je cherchais les chemins sur les côtés.

**NH :** Comment se concluent vos études aux Beaux-Arts ?

**TL :** Je passe mon diplôme avec Alberola en 2017 avec des bois présentés comme œuvres. J'avais aussi de grands formats sur papier qui combinaient peinture et gravure, un cycle autour de l'adolescence qui s'appelait « Don't Grow Up ». Il y avait un bois gravé qui représentait Witold Gombrowicz – que je lisais énormément – en adolescent. Mes inspirations étaient d'abord littéraires et cinématographiques, les films de Larry Clark par exemple.

**NH :** Entrons dans votre travail actuel en faisant à nouveau un crochet par la Tchéquie. Je suis frappé par l'importance dans vos œuvres des légendes et rites populaires souterrains, des mythes – cette part de mystère, d'inexplicable, qui n'est pas fréquente dans la peinture française et qui s'explique peut-être par votre jeunesse en Bohême.

**TL :** C'est possible qu'il y ait quelque chose en moi. Je n'en ai pris conscience que récemment. En France, par exemple, les enfants sont nourris par les films de Disney que j'ai très peu regardés. À l'inverse, j'ai grandi avec les contes des frères Grimm et leur noirceur, leur côté sombre. La part d'ombre faisait partie de la réalité et de la vie dans cette Europe. Prague est une ville où il fait froid, où la lumière est différente. Les forêts jouent un grand rôle dans l'imaginaire collectif. Les êtres mythologiques, les légendes et les folklores – je pense aux arbres à loques sur lesquels j'ai travaillé en Picardie – m'intéressent moins pour leur histoire que pour leur survie à l'époque actuelle, dans une société pourtant si rationnelle.

**NH :** Prague, c'est aussi ce sentiment de couches successives qui se superposent, d'influences multiples qui se sédimentent, comme dans nombre de vos œuvres.

**TL :** Une sédimentation, peut-être. C'est vrai que les architectures gothique, baroque et classique s'y côtoient. Mais je voyais alors Prague comme une ville, comme n'importe quelle ville.

**Witold au bac à sable**, 2017

Gravure sur bois, monotype  
et acrylique sur papier Japon |  
Woodcut print, monotype and  
acrylic on Japanese paper  
291 x 237 cm (triptyque) |  
114<sup>1/2</sup> x 93<sup>1/4</sup> in. (triptych)





## La gravure

**NH** : Votre travail est d'abord associé, me semble-t-il, à la question de la gravure. Il s'agit d'une technique ancestrale, c'est le moins que l'on puisse dire. Graver, c'est laisser une trace, comme dans les grottes. C'est aussi retrancher de la matière, comme le sculpteur de marbre. Vous avez dit un jour : « Je n'aime pas être cantonnée au strict domaine de la gravure. J'ai envie de m'en servir pour construire une œuvre plus large, comme on le ferait en peinture ». Comment définir ce rapport si particulier que vous entretenez avec la gravure ?

**TL** : Je pense parfois que je suis un peu un peintre manqué et que j'aurais pu choisir un autre chemin. Je vois la gravure comme un outil de travail qui permet de transformer la matière. Il y a deux principes qui paraissent contradictoires : enlever de la matière, comme vous l'avez dit, mais aussi entrer dedans. La gravure permet aussi un moment de surprise quand on imprime, l'empreinte qui sera laissée sur une surface. Il me semble que les graveurs traditionnels ont essayé de contrôler le plus possible ce résultat. Me concernant, c'est plutôt l'inverse. Je n'ai pas envie de contrôler, mais plutôt de me laisser surprendre. J'aime que la gravure soit hors de mon complet contrôle. L'accident m'éloigne ainsi des procédés classiques.

**NH** : En France, la gravure est souvent perçue comme un médium secondaire qui accompagne une autre pratique, la peinture par exemple. Elle permet une diffusion plus large, elle permet des multiplications et des séries, mais elle est peu autonome. À l'inverse, la gravure n'est jamais pour vous un procédé de reproduction, elle est au cœur de votre œuvre.

**TL** : La gravure est pour moi une boîte à outils et un langage. La reproduction ne m'intéresse pas, contrairement aux variations. Le dessin, par exemple, est considéré comme un langage à part entière, et non plus comme une simple étape préparatoire. La peinture a tellement évolué, la sculpture aussi, le dessin. Pourquoi ne pas donner cette même liberté à la gravure ? Pourquoi ne pas l'utiliser pour inventer ses propres procédés ?

Sigmar Polke – une référence pour moi – s'est servi de la gravure et de l'impression en les intégrant dans la peinture, avec un mélange de pigments, comme un alchimiste cherchant ses propres moyens d'expression. La gravure est un moyen d'expression et un langage. Je n'ai d'ailleurs pas encore trouvé exactement ce que je cherche. Est-ce que j'y arriverai un jour ? Est-ce un chemin qui va durer toute une vie ? Peut-être finirai-je par me lasser et par m'éloigner de tout ça. Tout est possible. Pour l'instant, je suis intriguée par ce potentiel qui, je trouve, n'a pas assez été exploité par les autres artistes. De ce point de vue, ma pratique de la gravure est expérimentale.

**NH** : Ce manque de curiosité que nous avons vis-à-vis de la gravure, et que nous pouvons constater dans l'art contemporain, n'empêche-t-il pas d'appréhender correctement votre travail ?

**La Chienne**, 2019

Stylo bille sur papier |

Ballpoint pen on paper

30 x 20 cm | 11<sup>3/4</sup> x 7<sup>7/8</sup> in.



Vue d'atelier  
de Tereza Lochmann  
à Saint-Denis en 2019.  
Matrice de linogravure  
du cycle « Canicula »

Studio view of Tereza  
Lochmann in Saint-Denis,  
2019. Linocut matrix  
from the "Canicula" series



**TL** : Oui, je m'en rends compte de plus en plus. Il y a un petit public qui est sensible à la gravure, qui s'y intéresse. Mais on est encore très loin du dessin qui fait l'objet d'attentions, avec ses propres salons par exemple, et pour lequel les regards sont éduqués. Il faut peut-être que la gravure elle-même évolue.

**NH** : L'une des caractéristiques de votre travail, c'est que vous mêlez la gravure à d'autres formes plastiques, notamment la peinture, que vous avez déjà évoquée, mais aussi la sculpture. Cette hybridation ne serait-elle pas une manière de rendre la gravure pluridisciplinaire, d'ouvrir d'autres voies à ce médium ?

**TL** : Oui, la sculpture est l'un des chemins que j'explore – assez récemment en réalité. Peut-être depuis un an ou deux de manière vraiment consciente. Cela passe beaucoup par le travail de la matière. Au début, j'utilisais du bois récupéré. Puis je me suis intéressée aux bois industriels : quand on y creuse un relief plus profond, des strates apparaissent, qui viennent jouer leur propre rôle dans l'œuvre. Il y a toujours cet effet d'inattendu car on ne sait pas exactement ce que le bois va révéler.

C'est une voie intéressante, mais ce n'est pas la seule. La sculpture a ses contraintes. Elle est encore plus lente que la gravure, ce qui est frustrant pour une artiste comme je le suis, qui aime produire beaucoup. Longtemps, j'ai dessiné sans arrêt dans des carnets. J'essaie de reprendre cette pratique. La sculpture, en comparaison, exige du temps, de la patience. C'est une autre temporalité.

### Le travail en Espagne et la rencontre avec Goya

**NH** : Vous avez passé une année en résidence à la Casa de Velázquez, à Madrid, où vous avez réalisé une installation intitulée *Eres mi toro*. Elle permet de toucher plusieurs thématiques fortes dans votre travail : la question du regard, l'animalité et même certaines formes de monstruosité ? Pouvez-vous nous en parler ?

**TL** : Cette œuvre a mis du temps à émerger, parce que je devais d'abord me positionner vis-à-vis de la corrida. C'est un sujet très polémique en Espagne, beaucoup plus que je ne l'imaginais. Il fallait que je trouve une juste distance, une manière d'aborder cette confrontation entre l'homme et l'animal sans tomber dans le discours.

**Ashes to Ashes**, 2019  
Acrylique, linogravure,  
monotype et collage sur toile |  
Acrylic, linocut, monotype  
and collage on canvas  
91 x 152 cm | 35<sup>7/8</sup> x 59<sup>7/8</sup> in.





*Ashes to Ashes*, 2019  
(détail)

*Ashes to Ashes*, 2019  
(détail)



Ce qui m'intéressait, au départ, c'était cette rencontre violente entre deux corps inégaux, cette lutte où l'animal n'a aucune chance de l'emporter. Le taureau n'a pas choisi d'être là, il subit une contrainte absolue. Autour de cela, il y a tout un monde codifié, presque théâtral, avec un décorum pompeux, et aujourd'hui très politisé. C'est un sujet de fracture entre la gauche et la droite. Si l'on veut éviter les lectures politiques, c'est un terrain miné.

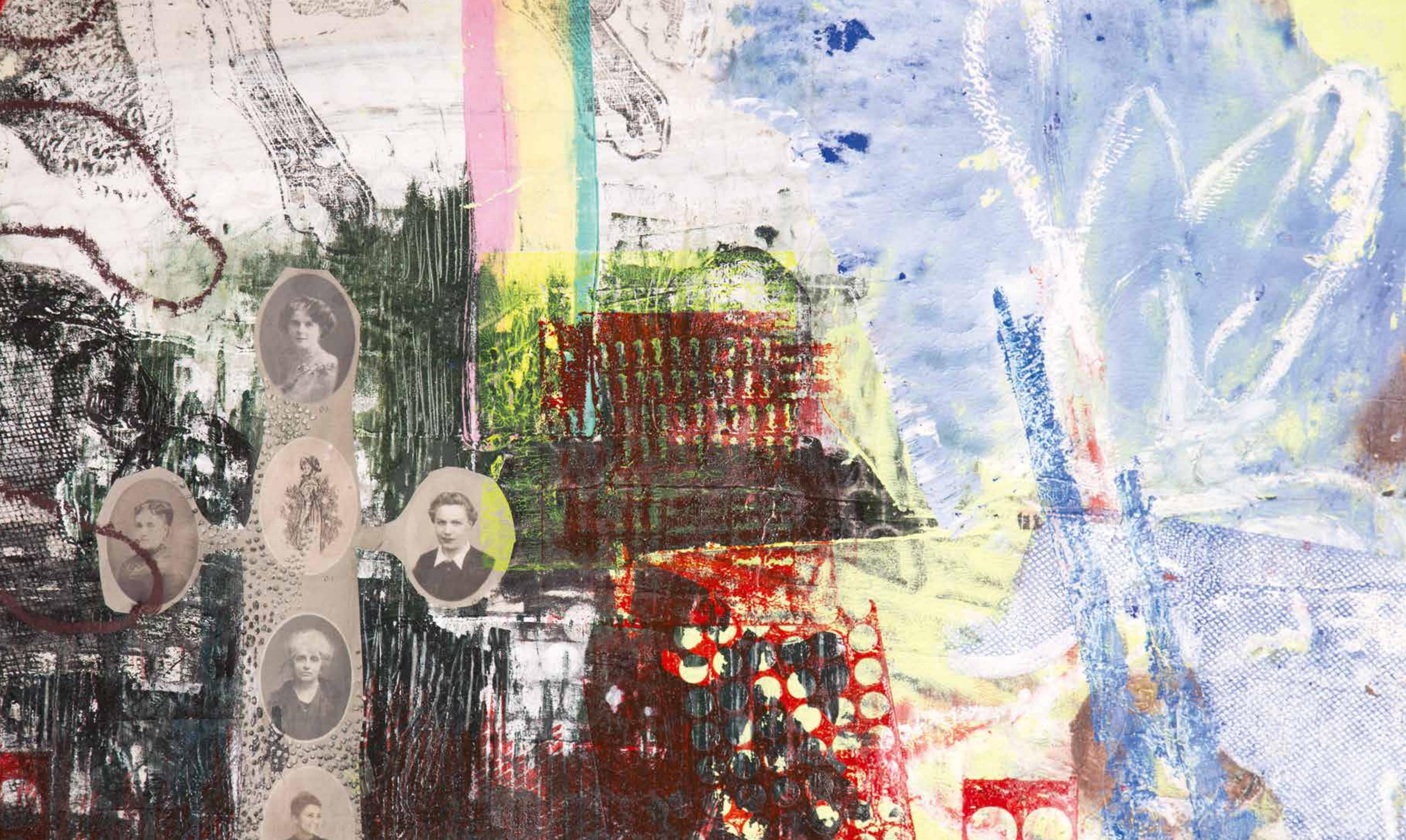
Alors j'ai préféré déplacer le regard. Je me suis demandé ce que cela signifiait de *se mettre dans la peau de l'animal*. C'est une idée que j'avais déjà approchée dans des œuvres précédentes. On parle d'hybridation dans mon travail, mais il s'agit plutôt d'endosser une autre corporalité. Comme dans les carnavaux où l'on se transforme par le costume, cette transformation autorisant d'autres comportements. Ici, je voulais que le spectateur entre, ne serait-ce qu'un instant, dans la perception du taureau. J'ai voulu envelopper le spectateur, presque le kidnapper, l'installer au centre d'un dispositif sensoriel.

**NH :** Et ce dispositif, vous l'avez pensé de manière très précise, presque scientifique...

**TL :** Oui, c'était nouveau pour moi. Je me suis demandé : *Quelles sont les couleurs qu'un taureau est capable de percevoir* ? J'ai découvert que leur vision ne couvre pas les mêmes gammes que la nôtre. Par exemple, ils ne voient pas le rouge – ce qui est assez ironique quand on pense à l'imaginaire de la muleta. Et puis il y a la question du champ visuel. Leur angle de vision est plus large que le nôtre. J'ai donc essayé de construire une expérience visuelle qui intègre ces données. Une œuvre qui ne regarde pas seulement le taureau, comme dans l'histoire de l'art, mais qui tente de voir comme lui. Enfin, j'ai mobilisé un procédé propre à la gravure – la multiplication – pour créer une image unique faite de fragments démultipliés. Trois ou quatre images répétées, combinées autrement, pour former une seule entité. C'était une manière de donner à la gravure un rôle nouveau, non plus simplement reproductive, mais immersif et expansif.

**NH :** J'ai vu dans votre atelier la reproduction d'une œuvre de Goya. Vous m'avez dit avoir découvert pleinement son œuvre à Madrid, et il me semble que vous partagez avec lui certains points communs et peut-être certaines obsessions. Que représente-t-il pour vous ?

**TL :** Goya est évidemment une figure de référence à mes yeux. Son côté tragique, grotesque, à la fois peintre et graveur, me parle profondément. J'admire la liberté avec laquelle il a utilisé la gravure, comme un espace d'expérimentation qu'un peintre pouvait s'approprier. Il a osé des choses que les graveurs de son époque ne se seraient sans doute pas permis. Et les sujets qu'il a traités, notamment dans les *Désastres de la guerre*, sont d'une puissance impressionnante.





**Canicula II**, 2018  
Acrylique, cire, stylo bille  
et transfert sur papier Japon |  
Acrylic, wax, ballpoint pen,  
and transfer on Japanese paper  
69 x 25 cm | 27<sup>1/8</sup> x 9<sup>7/8</sup> in.

**Sauvetage**, 2019  
Linogravure et acrylique  
sur papier | Linocut  
and acrylic on paper  
75 x 110 cm | 29<sup>1/2</sup> x 43<sup>1/4</sup> in.

**Sauvetage**, 2019  
(détail)



Voir ses œuvres à Madrid, c'est tellement... marquant. Il y a cette peinture d'un ancien asile psychiatrique (*La Maison de fous*), qui est peu connue. Et puis les œuvres du Prado et ses « peintures noires » qu'il a réalisées à la fin de sa vie, devenu sourd. Elles étaient peintes directement sur les murs de sa maison. Aujourd'hui encore, elles me hantent. Il y a cette lumière étrange, cette tension entre réel et irréel, une part de grotesque ancrée dans le quotidien. Tant de choses m'inspirent chez Goya, notamment son intérêt pour les marges : les fous, les sorcières, le petit peuple oublié...

### Une seconde nature

**NH** : Pour conclure cet entretien, j'aimerais vous poser une dernière question, sans être certain que vous allez accepter de me répondre. En fouinant un peu partout, j'ai appris l'existence d'une certaine Lia Schilder, une artiste qui fait de surprenants dessins érotiques. Pouvez-vous nous parler d'elle ?

**TL** : Ohlala... Comment avez-vous découvert ça ?  
Lia Schilder existe depuis 2016. Elle travaille par cycles, comme Tereza Lochmann, mais ne fait que des dessins érotiques. Ils sont de l'ordre du fantasme et de l'imaginaire, même s'il y a aussi quelques expériences vécues – disons – et des histoires que son entourage a pu lui raconter. Ce sont des dessins au Bic, plus instantanés, plus spontanés que la gravure.

C'est un peu délicat à raconter, mais c'est aussi une forme d'hommage à quelqu'un. Quand ma grand-mère, aujourd'hui décédée, était enfant, elle vivait en Moravie, à l'est de la République tchèque. Elle avait une amie qui s'appelait Lia Schilder, qui était rousse et qui était juive. C'est tout ce que je sais d'elle. Sa famille et elle ont été envoyées dans les camps d'extermination nazis et ne sont jamais revenues. En créant ce double, j'ai voulu lui donner une existence adulte. J'ai voulu sauver de l'oubli une histoire singulière qui parle de la tragédie qui a touché l'Europe et particulièrement mon pays. L'érotisme peut avoir des côtés sombres, mais c'est avant tout la célébration de la vie.





*Canicula*, 2018  
(detail)

# In Conversation with Tereza Lochmann

by Numa Hambursin

We are in Fontainebleau, in a wide, cobbled cul-de-sac, tucked away from the crowds. Just a few steps away stands the château—once the cradle of the French Renaissance—its interiors adorned by the works of Primaticcio and Rosso Fiorentino. It is here, in a modest, light-filled space, that Tereza Lochmann has set up her studio. A few reproductions hang on the walls, including Goya's *Bataille de Chats*, and tools are scattered about: a blowtorch, an electric grinder, a gouge, a Slama engraving press... Several of Lochmann's pieces are also visible, bearing witness to the diversity of her formal explorations.

Lochmann speaks with clarity about her work, and self-effacingly about herself and her artistic journey. To convey the artist's "voice" and the flow of her thoughts, the conversational tone and spontaneity of the interview have been preserved.

## Formative Years

**Numa Hambursin:** You were born in Prague in 1990 and graduated from the École des Beaux-Arts in Paris and the Prague School of Applied Arts. Can you tell us about the genesis of your artistic path? Perhaps starting with Prague, specifically, since it is not insignificant to have been born and educated in this city of mysteries—the city of the Golem, of alchemists, which Breton once called "the magical capital of old Europe."

**Tereza Lochmann:** Growing up in the Prague of the 1990s, I didn't see things that way. It was only later, as I gained more cultural awareness, that I came to grasp the city's deeper significance. I didn't grow up in its historic centre but in the suburbs, in communist-era housing estates—a far cry from the romantic image people from the outside have of Prague. It wasn't an environment steeped in culture or architecture. I dreamt of the city centre I didn't live in.

I came from a family of musicians—both my parents are professionals and they constantly encouraged me along my artistic path. I started drawing at a very young age, probably because I got restless during their classical music recitals... That's how it all began, I think.

A key turning point was the visual arts high school, which was much more formative than the School of Applied Arts I attended afterward—where, frankly, I didn't learn all that much. Nevertheless, it was thanks to this school that I was later able to escape to Paris. The high school had a strong technical curriculum. That's where I learned the fundamentals of drawing, engraving, sculpture, and graphic design. It was very demanding. At the age of fifteen, we were already doing life drawing. There was real discipline: we were never allowed to draw from photographs—it was even forbidden. We had to observe and work from life.

**Babaylan II, 2019**

Gravure sur bois sur papier Japon, tirage réalisé à partir du plateau d'une table | Woodcut on Japanese paper, printed from an engraved tabletop  
186 x 100 cm | 73<sup>1/4</sup> x 39<sup>3/8</sup> in.



**NH:** So, after that arts high school, you enrolled at Prague's School of Applied Arts?

**TL:** Yes, the entrance exam was really tough: about a hundred candidates for three or four places per studio. I got in on my second attempt. But I soon realised that it wasn't for me. We were almost taught to *unlearn* how to draw—to adopt a kind of codified stylisation that conformed to the taste of one specific teacher. There was no open-mindedness, no real freedom. Hardly any references—just a few contemporary German illustrators the teacher happened to like. If you wanted to explore anything else, you had to look elsewhere.

**NH:** Were there any artists who inspired you back then? Any figures from art history?

**TL:** I've always been fascinated by the Renaissance, even though it's not immediately evident in my work. And then I discovered Expressionism, Edvard Munch, and Van Gogh. I was struck by how their individual life experiences shaped their work. There was a closeness, an intensity. I wanted to be immersed in the practice—without distance, without filters. I probably had a somewhat romantic vision of it all.

## Escape to Paris

**NH:** And that's when you decided to move to Paris?

**TL:** Yes. I came here as part of an Erasmus exchange program from Prague's School of Applied Arts. I needed to see other things, to compare teaching methods. At Arts Décos in Paris, I felt freer. I started experimenting a bit with painting and discovering other techniques like silk-screen printing—which, given the set up there, students couldn't study by themselves. In Paris, we could do our own thing: that was the kind of freedom I craved.

As a former Erasmus student, an internal regulation prevented me from taking the Arts Décos entrance exam. So, I took the one for the Beaux-Arts de Paris instead—feeling really intimidated—and I was lucky enough to be accepted. I remember Jean-Michel Alberola was on the jury. It was a transitional year—I had to go back to Prague to properly finish my studies and obtain my bachelor's degree. It was at that point that engraving began to catch my eye and intrigue me.

**Babaylan, 2019**

(détail)

Relief sur bois réalisé dans le plateau de la table.  
Gravure sur bois, encres lithographiques, collage, acrylique et colorants végétaux |  
Engraving on the tabletop. Woodcut block, lithographic inks, collage, acrylic, and natural dyes  
250 x 97 cm | 98<sup>3/8</sup> x 38<sup>1/8</sup> in.





**Espectador A**, 2024

Bois gravé et encres lithographiques |

Woodcut block and lithographic inks

125 x 100 cm | 49<sup>1/4</sup> x 39<sup>3/8</sup> in.

**Espectador A**, 2024

(détail)



I came back to Paris with a few large woodcuts and the idea that this was the path I now wanted to pursue. Perhaps, I didn't take full advantage of that school in the end—I was in Alberola and Aurélie Pagès' studios—remaining somewhat on the side-lines. I was deeply interested in *art brut*—the subject of my thesis—and drawn to everything on the margins, often at the expense of what was central. I tended to venture onto peripheral paths.

**NH:** How did your studies at the Beaux-Arts conclude?

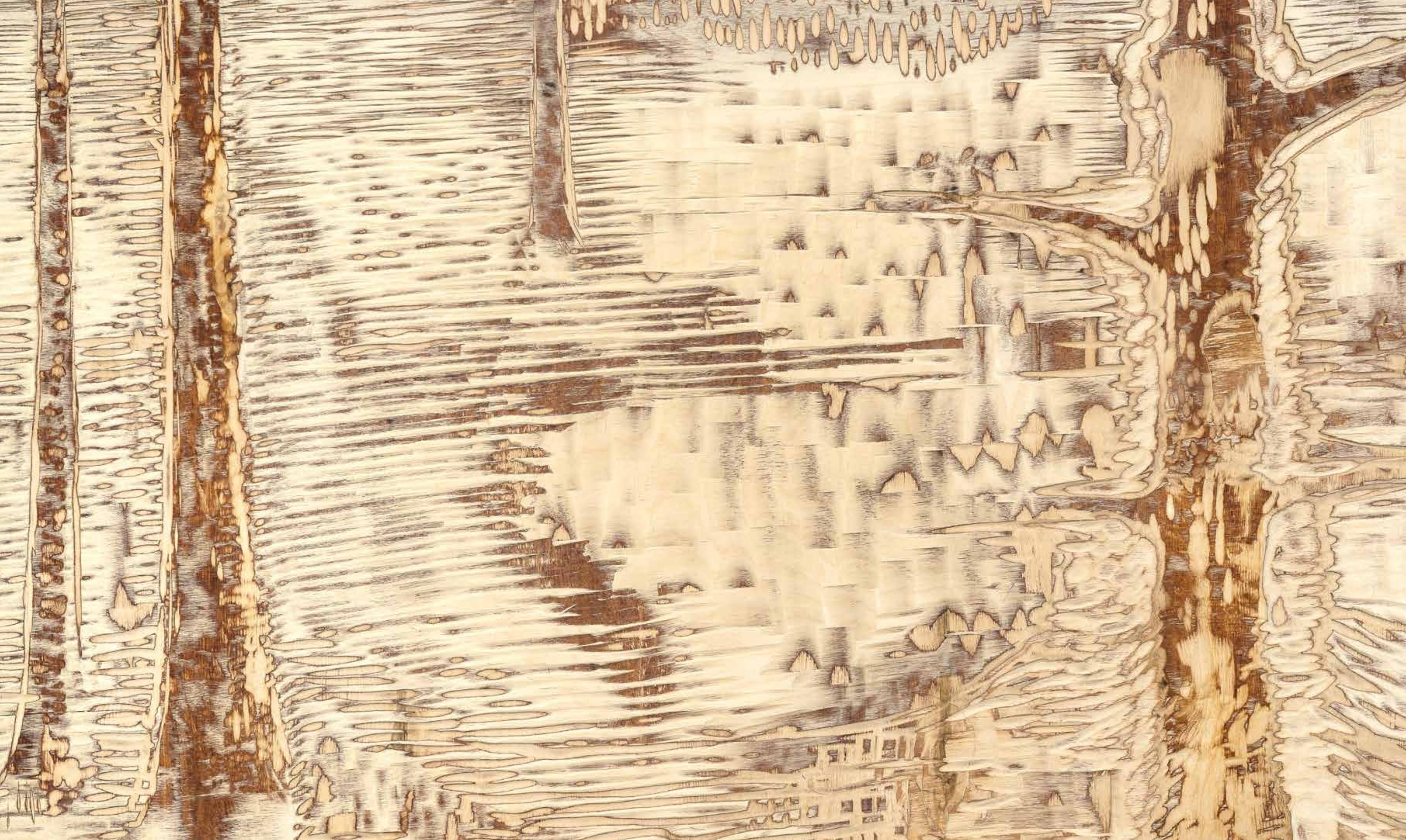
**TL:** I graduated with Alberola in 2017, showing woodblocks as finished artworks. I also had some large-format works on paper, combining painting and engraving: a series about adolescence called "Don't Grow Up!" One of the woodcuts (*Witold*) I executed as a teenager depicts the Polish playwright Witold Gombrowicz, whom I read extensively in my mid-twenties. My inspirations were primarily literary and cinematic, such as Larry Clark's films.

**NH:** Let's move on to your current work, taking another detour via the Czech Republic. I'm struck by the significance of underground legends and popular rituals in your pieces—of myths—this element of mystery and the inexplicable, quite rare in French painting and which might perhaps be explained by your upbringing in Bohemia.

**TL:** That may well be the case. I've only recently become aware of how that shaped me. In France, for example, children are raised on Disney films, which I knew of course, but hardly ever watched. I grew up reading Grimm's Fairy Tales and their darkness, their shadowy undertones. That darker side of things was simply part of reality and daily life in Europe at that time. Prague is a chilly city, where the light conditions are different. Forests play a huge role in the collective imagination. Mythological beings, legends, and folklore—somewhat like the rag trees I worked on in Picardy—interest me less for their history than for the fact that they have endured, even today, in a society that is otherwise so rational.

**NH:** Prague also exudes this feeling of layers superimposed upon each other, of multiple influences that have sedimented—as in many of your pieces.







***Eres mi toro*, 2024**  
Gravure sur bois, structure en bois et en acier |  
Woodcut print mounted on a wooden and steel structure  
295 x 295 x 220 cm |  
116<sup>1/8</sup> x 116<sup>1/8</sup> x 86<sup>5/8</sup> in.

Vues d'installation à l'atelier de Tereza Lochmann à la Casa de Velázquez à Madrid en 2024

Installation view at Tereza Lochmann's studio, Casa de Velázquez, Madrid, 2024

**TL:** Sedimentation, perhaps. It's true that Gothic, Baroque, and Classical architecture coexist there. Yet back then, I saw Prague as a city—just like any other.

### Engraving

**NH:** Your work is closely associated with engraving—an age-old technique. Engraving is about leaving a mark, as in prehistoric cave art. It's also a process of removing, like a sculptor carving into marble. You once remarked, "I dislike being boxed into the category of engraving. I want to use it to build a broader body of work, as one would do with painting." How would you describe your particular relationship with engraving?

**TL:** At times I feel like a frustrated painter who might have chosen a different path. I see engraving as a tool, a way of transforming material. It's based on two seemingly contradictory principles: removing material, as you just pointed out, but you can also delve into it. Engraving also allows for that element of surprise when the imprint appears. It strikes me that traditional engravers have often sought to control this outcome as much as possible. For me, it's quite the opposite. I don't seek control, but rather to let myself be surprised. I like the fact that engraving escapes my complete control. Random outcomes thus pull me away from traditional methods.





**Cornudo (dos), 2024**

Bois gravé et encres lithographiques |  
Woodcut block and lithographic inks, rear view  
131 x 103 x 31 cm | 51<sup>5/8</sup> x 40<sup>1/2</sup> x 12<sup>1/4</sup> in.

**Cornudo II, 2024**  
(détail)



**Cornudo (face), 2019**

Bois gravé et encres lithographiques |  
Woodcut block and lithographic inks, rear view  
131 x 103 x 31 cm | 51<sup>5/8</sup> x 40<sup>1/2</sup> x 12<sup>1/4</sup> in.

**NH:** In France, engraving is often viewed as a secondary medium—something that supports another artistic practice, such as painting. While it does facilitate broader reproduction for making multiples and series, it rarely stands on its own. Whereas for you, engraving has never been a means of reproduction—it's key to your work.

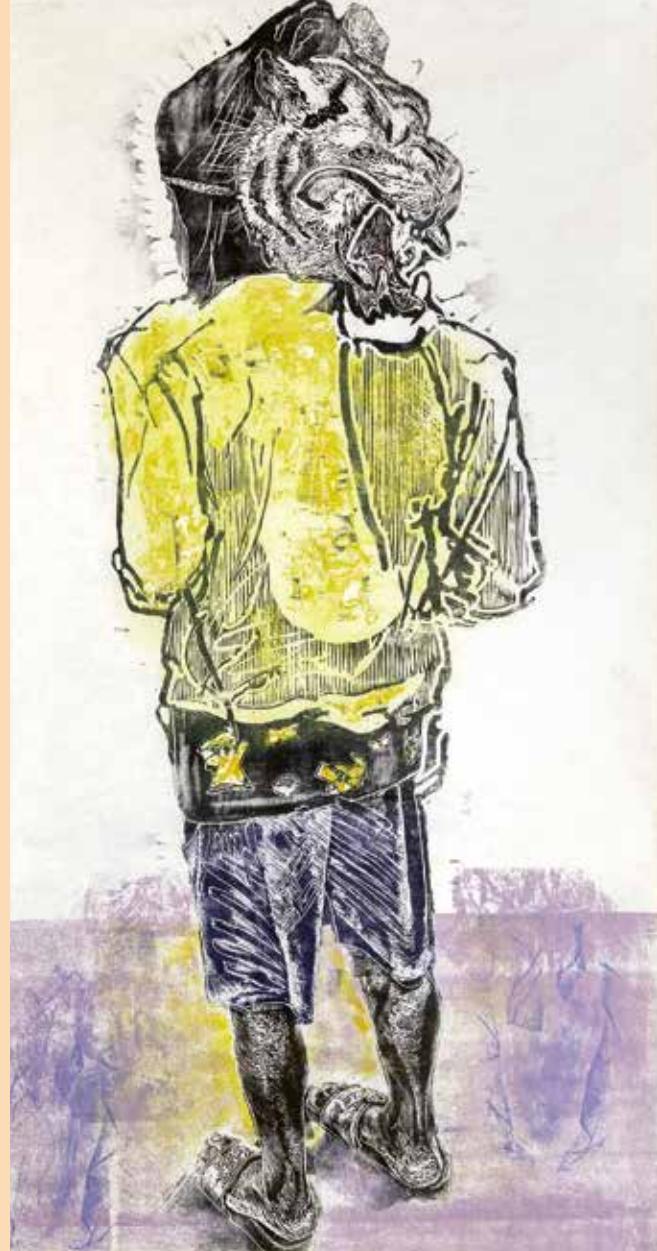
**TL:** For me, engraving is a toolbox and a language in its own right. I'm not interested in reproduction, but in variation. Drawing, for instance, is considered a language in and of itself—not merely a preparatory step. Painting has evolved so much, as have sculpture and drawing. Why not grant engraving similar levels of freedom? Why not harness its potential to invent your own methods? Sigmar Polke—a key influence for me—used printing and printmaking in his paintings, blending pigments like an alchemist inventing his own form of expression. Engraving is at once a medium of expression and a language. I've yet to find exactly what I'm looking for. Will I ever? It might be a lifetime quest? Maybe one day I'll tire of it and move on—who knows? But for now, I'm intrigued by its potential—this space I feel other artists haven't explored deeply enough. Viewed from that standpoint, my approach to engraving is experimental.

**NH:** Doesn't this lack of curiosity we have toward engraving—so common in contemporary art—make it harder to fully grasp your work?

**TL:** Yes, I'm becoming ever more aware of that. There's only a small audience attuned to engraving that takes an interest in it. We're nowhere near the level of attention drawing receives, with its own exhibitions and an audience that's educated to it. Perhaps engraving needs to evolve too.

**NH:** One thing about your practice is that you mix engraving with other visual practices, most notably painting—which you've already mentioned—but also sculpture. Would you say that this hybrid approach is a way of making engraving more multidisciplinary, of opening up new possibilities for this medium?





**Le Protégé I, 2023**

Gravure sur bois sur papier Japon |  
Woodcut on Japanese paper  
145 x 75 cm | 57<sup>1/8</sup> x 29<sup>1/2</sup> in.

**Le Protégé II, 2023**

Gravure sur bois sur papier Japon |  
Woodcut on Japanese paper  
145 x 75 cm | 57<sup>1/8</sup> x 29<sup>1/2</sup> in.

**TL:** Yes, sculpture is one of the paths I've been exploring—pretty recently, actually. Maybe for a year or two in a more focused way. It's very much a material-based process. At first, I worked with reclaimed wood. Later I became interested in industrial woods; once you carve deep enough, the layers reveal themselves and they play an active role in the piece. There's always this element of the unexpected, since you never quite know what the wood will reveal. It's an interesting approach, but by no means the only one. Sculpture has its own constraints. The working pace is even slower than with engraving, which can be frustrating for someone like me who likes to keep producing. I used to draw in notebooks all the time, and I'm trying to get back into that practice now. Sculpture is different—time moves at another pace, and it requires patience.

### Working in Spain and the Encounter with Goya

**NH:** You spent a year in residence at the Casa de Velázquez in Madrid, where you made an installation called *Eres mi toro* [You Are My Bull]. It brings together several prominent themes in your work: the question of gaze, animality, and maybe even a kind monstrosity? Can you tell us about it?

**TL:** This installation piece took quite a while to take shape, because I first had to determine where I stood with regard to bullfighting. It's such a polarizing issue in Spain, much more so than I'd imagined. I had to find a way of approaching this confrontation between man and animal without getting lost in a polemical trap. What really interested me initially was this violent encounter between two utterly mismatched bodies—the fight where the animal has zero chance of winning. The bull isn't there by choice; he's completely forced into a corner. And all around that [the corrida], you have these codes, this quasi-theatrical world, with all its pomp and ceremony, and it's become so deeply politicised nowadays. It has turned into a cultural fault line between Left and Right. If you're aiming to be apolitical, it's a minefield.

So, I chose to look at the whole thing differently. I started thinking what it would mean to *put myself in the animal's position*. It's an approach I already explored in previous works. People often talk about the hybrid element in my work, but it's more like taking on another body—like during a carnival, where costumes let you become someone else and behave differently. Here, I wanted the viewer to enter, even if only for a moment, into the bull's world—to surround them, almost "kidnap" them, and place them at the centre of a sensory experience.

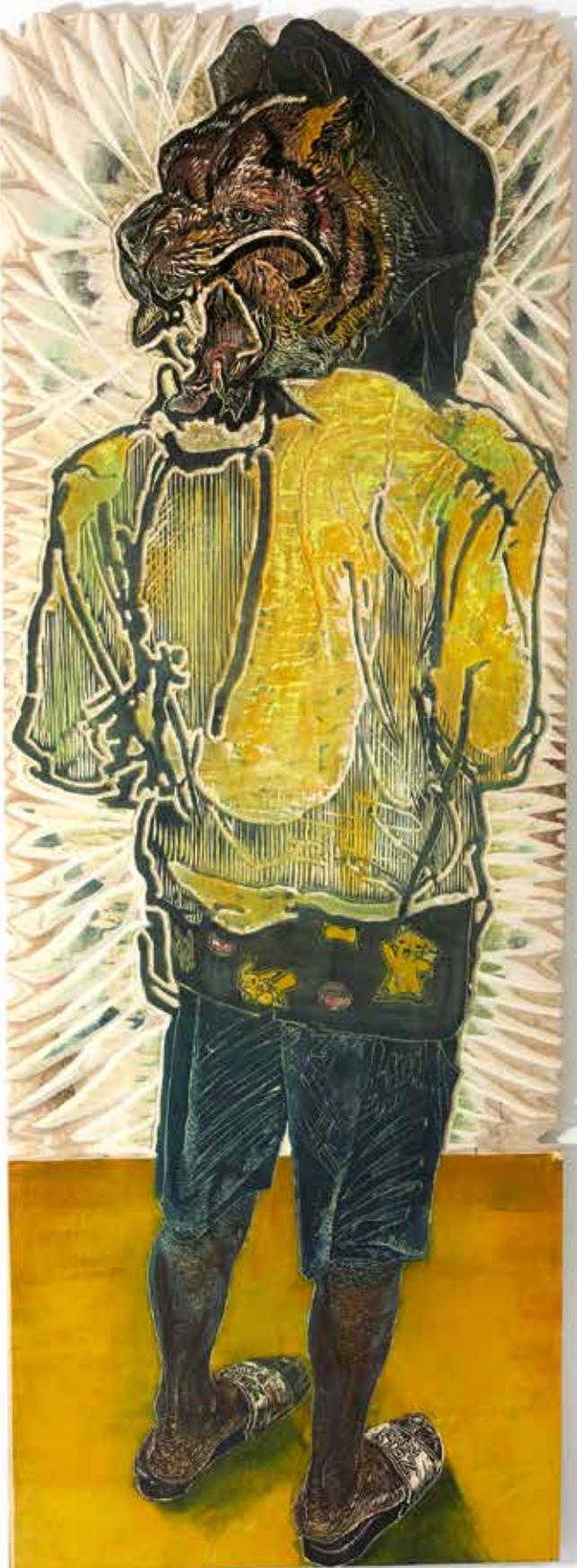
**NH:** And you really designed this installation in a quasi-scientific way, didn't you?

**TL:** Yes, it was an entirely new process for me. I started by asking: *What colours can a bull actually see?* I discovered that their visual spectrum differs from ours. For example, they can't see red at all—which is quite ironic given the whole imagery of the red cape thing. And then there's their field of vision: their peripheral vision is wider than ours. So, I tried to build that into the visual experience. A work that doesn't just look at the bull, as one usually sees in art history, but one that tries to see as the bull would. I also used a technique specific to engraving—repetition—to construct a single image from multiple fragments. Three or four repeated images, reassembled to form a single entity. It was my way of pushing engraving into something immersive and expansive, instead of being simply reproductive.

**NH:** I saw a reproduction of a work by Goya in your studio. You mentioned you only fully discovered his work while in Madrid. It strikes me that you share certain traits with him—maybe even some obsessions. What does he mean to you?

**TL:** Goya is obviously a vital touchstone for me. His tragic, grotesque side—both as a painter and an engraver—speaks to me deeply. I admire how freely he explored with printmaking—as a terrain for creative expression, even for a painter. He dared do things that engravers of his time would probably never have allowed themselves. And the subjects he took on, particularly in *The Disasters of War*, are just so powerful. Seeing his works in Madrid was so... intense. There's





a little-known painting depicting a psychiatric asylum from that period (*El Manicomio*), and then, of course, his better-known works at the Prado, and the “Black Paintings” he executed toward the end of his life, after he became deaf. They were painted straight onto the walls of his house. Even now, they still haunt me. There’s this strange light in them, this tension between the real and the unreal, a touch of the grotesque rooted in everyday life. So much about Goya inspires me, particularly how he focuses on outsiders: lunatics, witches, ordinary folk whom history tends to overlook...

### A Second-Self

**NH:** To wrap up this interview, I would like to ask you one last question, though I’m unsure if you’ll want to answer. While digging around a bit for this research, I found out about an artist called Lia Schilder, who makes some pretty surprising erotic drawings. Can you tell us more about her?

**TL:** *Ooh la la...* How did you find out about her?

Lia Schilder has been around since 2016. She works in cycles, just as I do, but she focuses exclusively on erotic drawings. They’re all about fantasy and imagination, although some are inspired by real-life experiences, or stories friends have shared with her. She draws with a ballpoint pen, thus giving the work a spontaneity, an immediacy that engraving doesn’t allow.

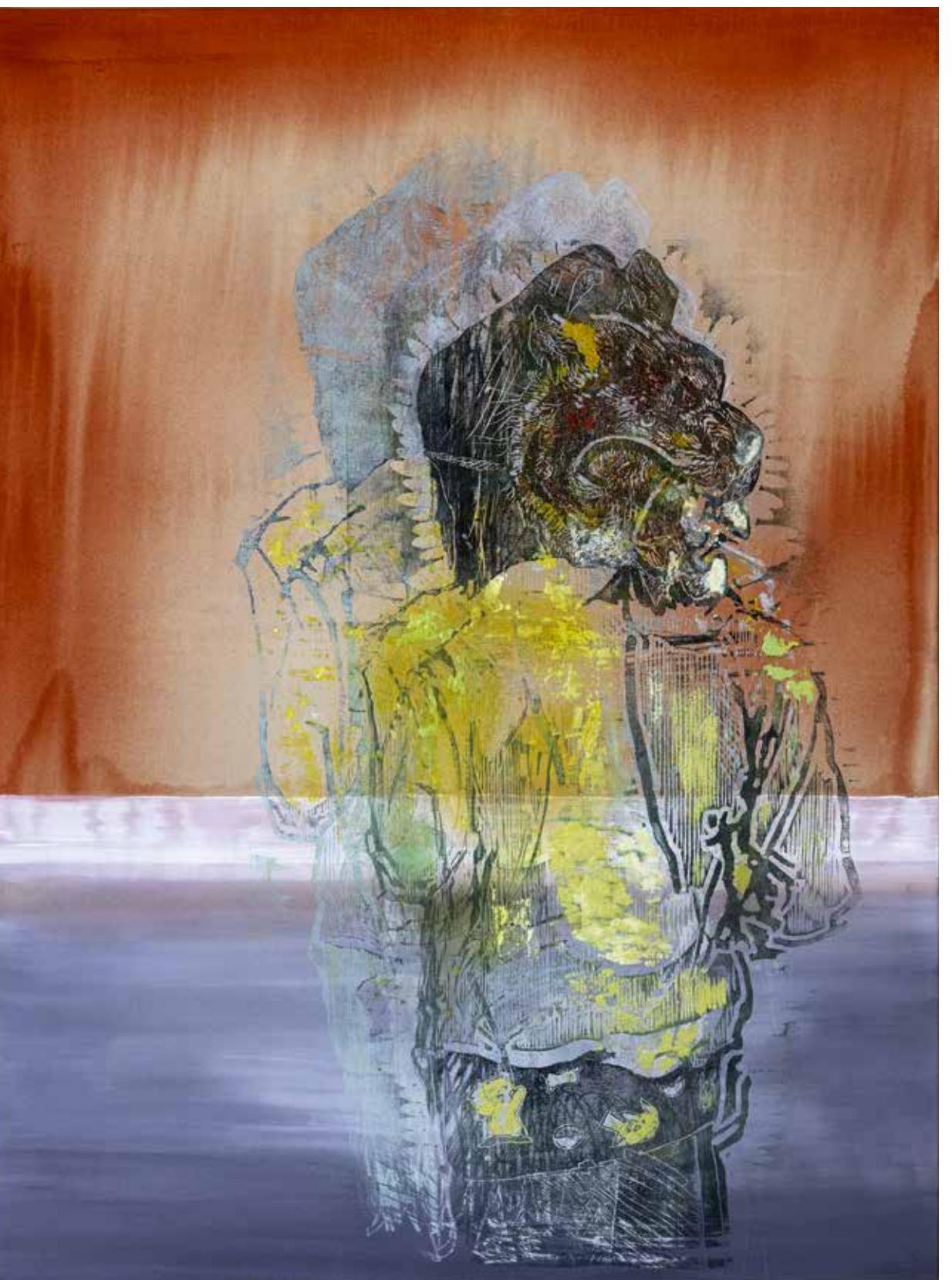
It’s a bit tricky to explain, but Lia Schilder offers me a way to pay tribute to someone. When my late grandmother was a child, she lived in Moravia, in the east of the Czech Republic. She had a friend by the name of Lia Schilder—who was red-haired and Jewish. That’s about all I know about her. Along with her family, she was deported to Nazi extermination camps, never to return. By creating this “second self,” I wanted to imagine Lia Schilder as an adult. I wanted to save from oblivion a unique story that speaks of the tragedy that devastated Europe—and particularly my country. While eroticism can have its dark side, at heart it’s a celebration of life.

*Tiger in the Space*, 2023

Gravure sur bois et acrylique sur toile |

Woodcut and acrylic on canvas

130 x 97 cm | 51<sup>1/8</sup> x 38<sup>1/8</sup> in.



**La Peau des bêtes I, II, VI et VIII, 2023**

Feutre sur papier parchemin |  
Felt-tip pen on parchment paper  
24 x 14,5 cm | 9<sup>1/2</sup> x 5<sup>3/4</sup> in.

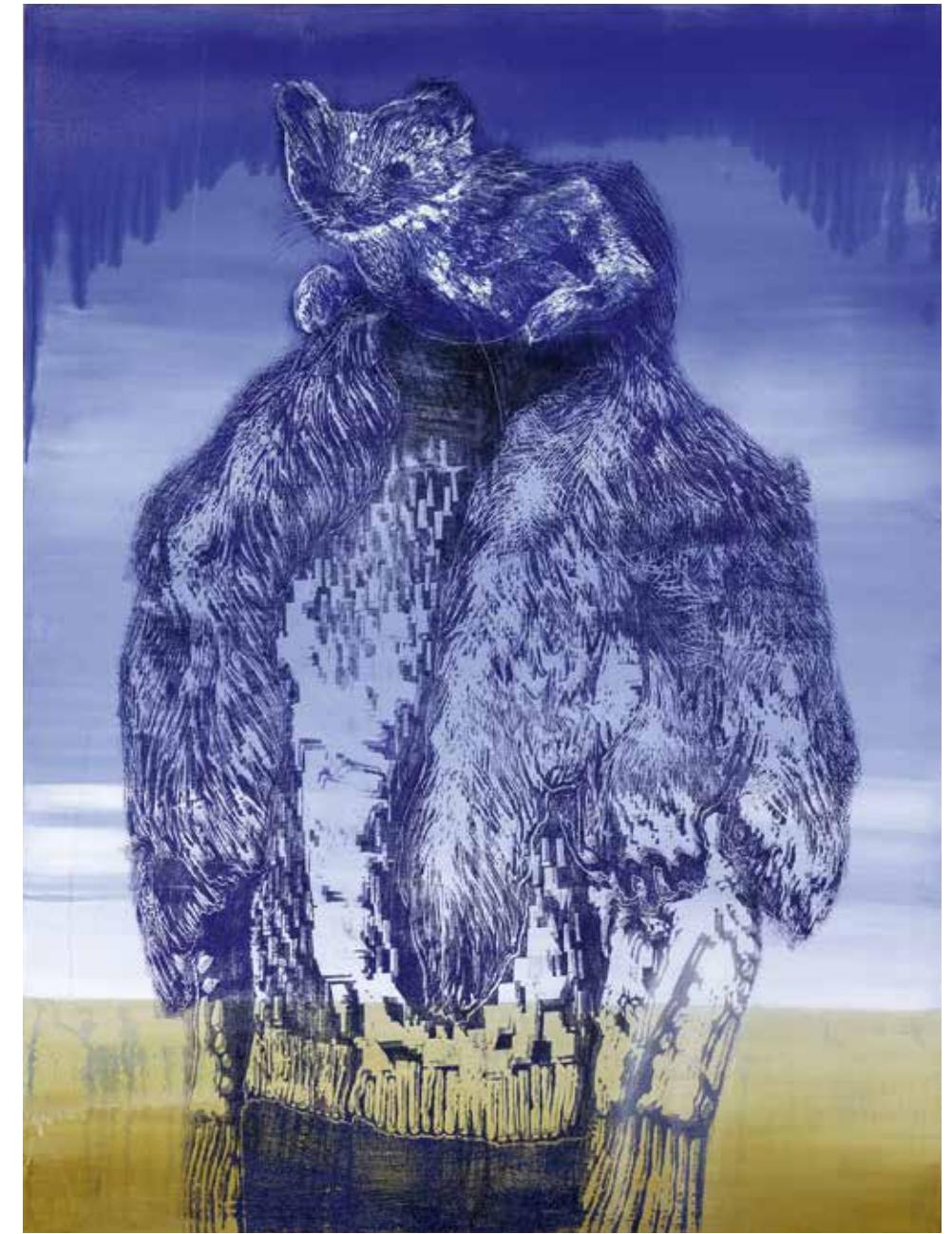


**La Peau des bêtes VII, XII, XI et XVIII, 2023**

Feutre sur papier parchemin |  
Felt-tip pen on parchment paper  
24 x 14,5 cm | 9<sup>1/2</sup> x 5<sup>3/4</sup> in.



*L'Hermine*, 2023  
(détail)



*Hermine dans le ciel*, 2023  
Gravure sur bois et acrylique sur toile |  
Woodcut and acrylic on canvas  
130 x 97 cm | 51<sup>1/8</sup> x 38<sup>1/8</sup> in.



**Le Jardinier**, 2022

Acrylique et encre lithographique sur bois |  
Woodcut block, acrylic and lithographic inks  
100 x 70 cm | 39<sup>3/8</sup> x 27<sup>1/2</sup> in.

**Cluster animal rose**, 2023

Gravure sur bois, fusain  
et pastel sur papier Japon |  
Woodcut, charcoal and  
pastel on Japanese paper  
123 x 75 cm | 48<sup>1/8</sup> x 29<sup>1/2</sup> in.



**Fanny et fantôme**, 2023

Gravure sur bois, monotype et encre sur papier Japon |  
Woodcut, monotype and ink on Japanese paper  
97 x 64 cm | 38<sup>1/8</sup> x 25<sup>1/8</sup> in.



**Roissy-ville**, 2023

Gravure sur bois, pastel et encre sur papier Japon |

Woodcut, monotype and ink on Japanese paper

135 x 70 cm | 53<sup>1/8</sup> x 27<sup>1/2</sup> in.



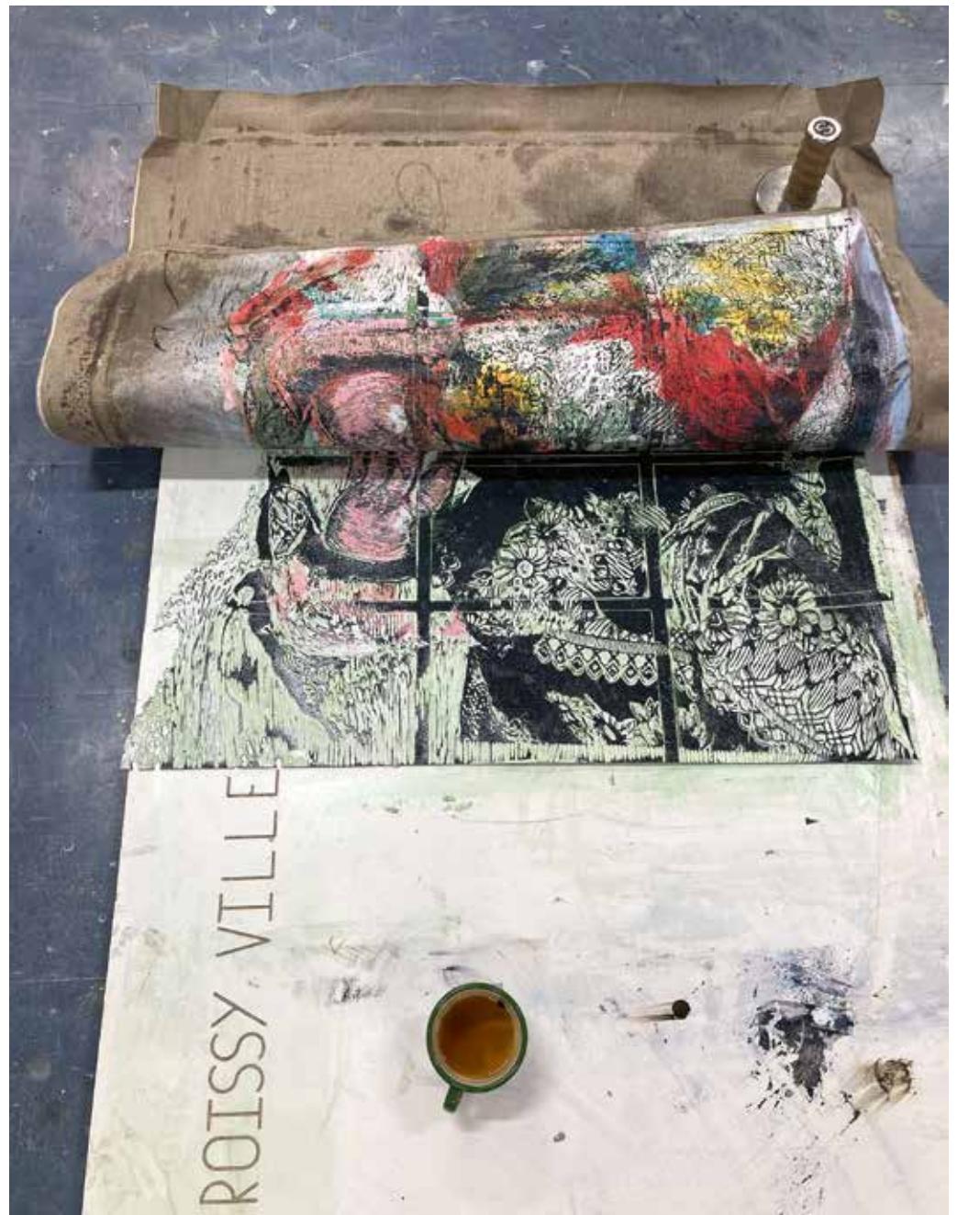


**Q, 2023**  
Linogravure, gravure sur bois,  
acrylique et encre sur papier Japon |  
Linocut, woodcut, acrylic  
and ink on Japanese paper  
259 x 97 cm | 102 x 38<sup>1/8</sup> in.

**K, 2023**  
Linogravure, gravure sur bois,  
acrylique et encre sur papier Japon |  
Linocut, woodcut, acrylic  
and ink on Japanese paper  
259 x 97 cm | 102 x 38<sup>1/8</sup> in.







Vue d'atelier de Tereza Lochmann  
à Pantin en 2023.  
*La Reine* en cours de réalisation

Tereza Lochmann's studio view  
in Pantin, 2023. *La Reine* in progress

**Q**, 2023  
(détail)



**La Reine**, 2019

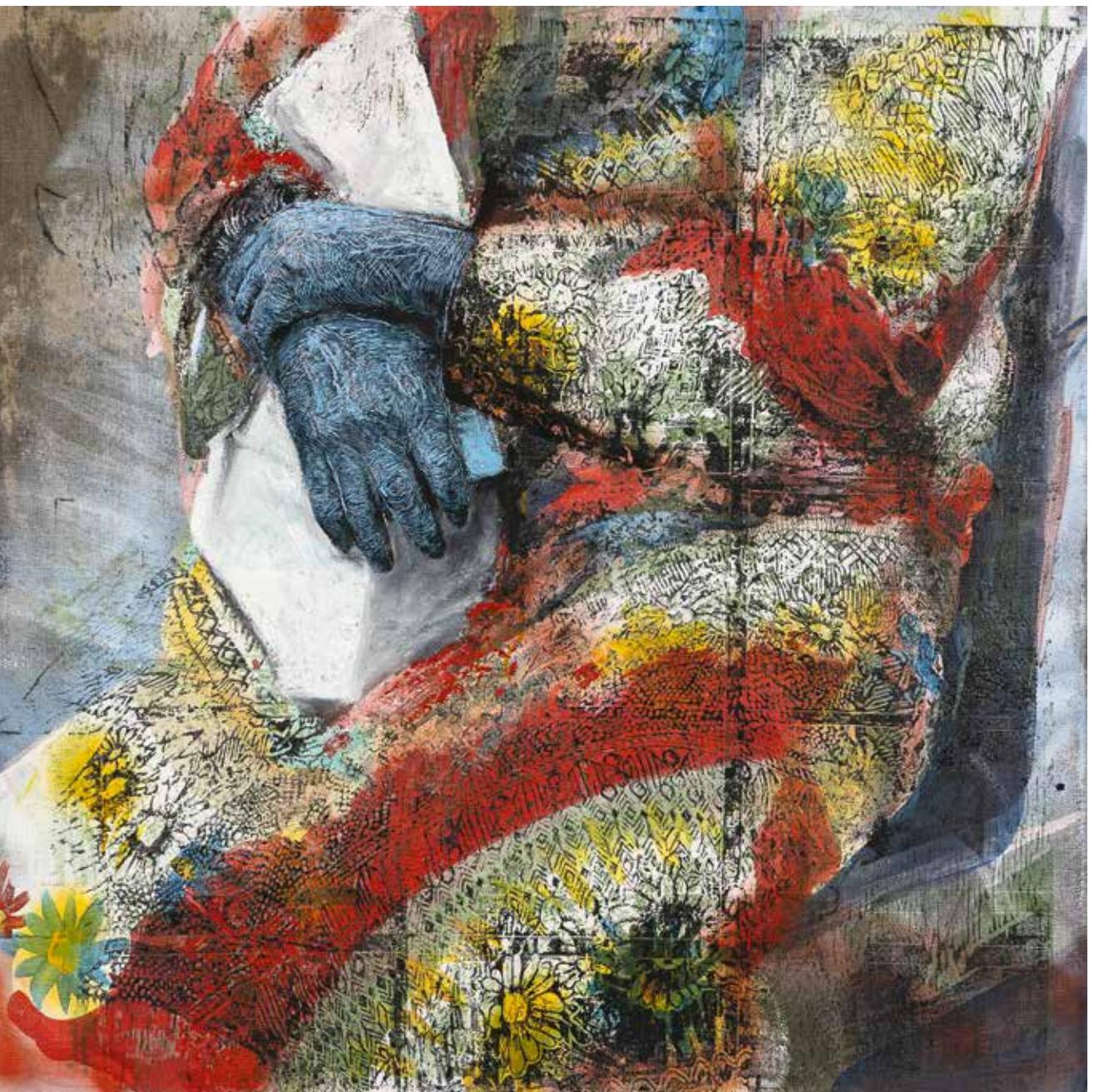
Linogravure, acrylique et pastel à l'huile sur toile |

Linocut, acrylic and oil pastel on canvas

90 × 90 cm | 35<sup>3/8</sup> × 35<sup>3/8</sup> in.

**La Reine**, 2019

(détail)





# Liste des œuvres List of Works

*jVuelve!*, 2024  
Pastel à l'huile sur papier | Oil pastel on paper  
88 × 62,5 cm | 34<sup>5/8</sup> × 24<sup>5/8</sup> in. (p. 139)

*Against Shame III*, 2018  
Acrylique et gravure sur carton sur papier de Manille |  
Acrylic and cardboard cut on Manila paper  
122 × 90 cm | 48 × 35<sup>3/8</sup> in. (p. 165)

*American Beauty*, 2022  
Acrylique, gravure sur bois et paraffine sur toile |  
Acrylic, woodcut print and paraffin on canvas  
210 × 240 cm (diptyque) | 82<sup>5/8</sup> × 94<sup>1/2</sup> in. (diptych)  
(pp. 90-91, 92-93, 94-95, 102, 234)

*American Night*, 2022  
Bois gravé, huile et encre lithographique |  
Woodcut block, oil and lithographic inks  
210 × 240 cm (diptyque) |  
82<sup>5/8</sup> × 94<sup>1/2</sup> in. (diptych) (pp. 86-87, 88-89)

*Ashes to Ashes*, 2019  
Acrylique, linogravure, monotype et collage  
sur toile | Acrylic, linocut, monotype and  
collage on canvas  
91 × 152 cm | 35<sup>7/8</sup> × 59<sup>7/8</sup> in.  
(pp. 174-175, 176, 178-179)

*Babylan*, 2019  
Relief sur bois réalisé dans le plateau de la table.  
Gravure sur bois, encres lithographiques, collage,  
acrylique et colorants végétaux | Engraving on  
the tabletop. Woodcut block, lithographic inks,  
collage, acrylic, and natural dyes  
250 × 97 cm | 98<sup>3/8</sup> × 38<sup>1/8</sup> in. (pp. 188-189)

*Babylan II*, 2019  
Gravure sur bois sur papier Japon, tirage réalisé  
à partir du plateau d'une table | Woodcut on  
Japanese paper, printed from an engraved tabletop  
186 × 100 cm | 73<sup>1/4</sup> × 39<sup>3/8</sup> in. (pp. 24, 187)

*Before the Rain*, série « Cinéscopes », 2020  
Acrylique et stylo bille sur papier |  
Acrylic and ballpoint pen on paper  
35 × 43 cm | 13<sup>3/4</sup> × 16<sup>7/8</sup> in. (p. 42)

*Canicula*, 2018  
Linogravure et monotype sur papier Japon |  
Linocut and monotype on Japanese paper  
111 × 137 cm | 43<sup>3/4</sup> × 53<sup>7/8</sup> in. (p. 184)

*Canicula II*, 2018  
Acrylique, cire, stylo bille et transfert sur  
papier Japon | Acrylic, wax, ballpoint pen,  
and transfer on Japanese paper  
69 × 25 cm | 27<sup>1/8</sup> × 9<sup>7/8</sup> in. (p. 180)

*Carnet Antipolis*, 2020  
Acrylique sur papier | Acrylic on paper  
30 × 42 cm (ouvert) | 11<sup>3/4</sup> × 16<sup>1/2</sup> in. (open) (p. 62)

*Carnet Marron*, 2020  
Acrylique sur papier | Acrylic on paper  
30 × 42 cm (ouvert) | 11<sup>3/4</sup> × 16<sup>1/2</sup> in. (open) (p. 63)

*Carnet sauvage*, 2022  
Pastel à l'huile sur papier | Oil pastel on paper  
42 × 60 cm (ouvert) | 16<sup>1/2</sup> × 23<sup>5/8</sup> in. (open) (p. 65)

*Churros*, 2024  
Bois de pin et encres lithographiques |  
Pine wood and lithographic inks  
Dimensions variables |  
Variable dimensions (p. 151)

*Cluster animal rose*, 2023  
Gravure sur bois, fusain et pastel sur papier  
Japon | Woodcut, charcoal and pastel on  
Japanese paper  
123 × 75 cm | 48<sup>3/8</sup> × 29<sup>1/2</sup> in. (p. 217)

*Como me mira*, 2024  
Bois gravé et brûlé, encres lithographiques |  
Engraved and burned wood, lithographic inks  
162 × 190 cm | 63<sup>3/4</sup> × 74<sup>3/4</sup> in.  
(pp. 132-133, 134-135)

*Cornudo*, 2024  
Bois gravé et encres lithographiques |  
Woodcut block and lithographic inks  
125 × 100 cm | 49<sup>1/4</sup> × 39<sup>3/8</sup> in. (p. 191, 192-193)

*Espectador A*, 2024  
Bois gravé et encres lithographiques |  
Woodcut block and lithographic inks  
131 × 103 × 31 cm | 51<sup>5/8</sup> × 40<sup>1/2</sup> × 12<sup>1/4</sup> in.  
(pp. 198, 201)

*Cornudo I*, 2024  
Technique mixte sur toile | Mixed media on canvas  
130 × 81 cm | 51<sup>1/8</sup> × 31<sup>7/8</sup> in. (p. 119)

*Cornudo II*, 2024  
Gravure sur bois et monotype sur papier Japon |  
Woodcut and monotype on Japanese paper  
70 × 90 cm | 27<sup>1/2</sup> × 35<sup>3/8</sup> in. (p. 123)

*Espectador B/I*, 2024  
Gravure sur bois et monotype sur papier Japon |  
Woodcut and monotype on Japanese paper  
69 × 137 cm | 27<sup>1/8</sup> × 53<sup>7/8</sup> in. (p. 120)

*Croisements*, 2025  
Acrylique, gravure sur bois et encre sur tissu |  
Acrylic, woodcut, and ink on fabric  
Dimensions variables |  
Variables dimensions (pp. 142-143, 146-147)

*Croisement II (S'enraciner)*, 2025  
Acrylique, gravure sur bois et encre sur tissu |  
Acrylic, woodcut, and ink on fabric  
239 × 112 cm | 94<sup>1/8</sup> × 44<sup>1/8</sup> in. (p. 145)

*Esquisses pour le cycle « Hors-champ »*, 2021  
Sketches for the « Hors-champ » series, 2021  
Feutre sur papier recyclé |  
Felt-tip pen on recycled paper  
72 × 21 cm et 60 × 21 cm |  
28<sup>3/8</sup> × 8<sup>1/4</sup> in. and 23<sup>5/8</sup> × 8<sup>1/4</sup> in. (p. 21)

*Croisement III (Se fondre)*, 2025  
Acrylique, gravure sur bois et encre sur tissu |  
Acrylic, woodcut, and ink on fabric  
239 × 113 cm | 94<sup>1/8</sup> × 44<sup>1/2</sup> in. (p. 149)

*Dendromagie I*, 2023  
Pastel à l'huile sur papier monté sur toile |  
Oil pastel on paper mounted on canvas  
336 × 268 cm | 132<sup>1/4</sup> × 105<sup>1/2</sup> in. (pp. 56, 58-59)

*Dendromagie II*, 2023  
Pastel à l'huile sur papier monté sur toile |  
Oil pastel on paper mounted on canvas  
97 × 64 cm | 38<sup>1/8</sup> × 25<sup>1/8</sup> in. (p. 216)

*Dendromagie pratique*, 2023  
Livre d'artiste, conception graphique :  
Renata Hovorková | Artist's book, graphic  
design by Renata Hovorková  
28,5 × 27 cm | 11<sup>1/4</sup> × 10<sup>5/8</sup> in. (p. 28, 29)

*Eres mi toro*, 2024  
Gravure sur bois, structure en bois et en  
acier | Woodcut print mounted on a wooden  
and steel structure  
295 × 295 × 220 cm |  
116<sup>1/8</sup> × 116<sup>1/8</sup> × 86<sup>5/8</sup> in. (pp. 194, 195, 196-197)

*Espectador A/I*, 2024  
Bois gravé et encres lithographiques |  
Woodcut block and lithographic inks  
195 × 260 cm (diptyque, première  
disposition) | 76<sup>3/4</sup> × 102<sup>3/8</sup> in. (diptych,  
first arrangement) (pp. 18-19)

*Hors-champ I*, 2021  
Gravure sur bois, acrylique, teinture  
et paraffine sur toile | Woodcut print,  
acrylic, dye, and paraffin on canvas  
195 × 260 cm (diptyque, première  
disposition) | 76<sup>3/4</sup> × 102<sup>3/8</sup> in. (diptych,  
first arrangement) (pp. 18-19)

*Hors-champ II*, 2021  
Gravure sur bois et monotype sur papier Japon |  
Woodcut and monotype on Japanese paper  
215 × 291 cm (triptyque) |  
84<sup>5/8</sup> × 114<sup>1/2</sup> in. (triptych) (pp. 8, 12-13, 16)

*Espectador B*, 2024  
Bois gravé et encres lithographiques |  
Woodcut block and lithographic inks  
21 × 30 cm | 8<sup>1/4</sup> × 11<sup>3/4</sup> in. (p. 43)

*In memoriam*, 2020  
Acrylique et stylo bille sur papier |  
Acrylic and ballpoint pen on paper  
46 × 65 × 1,5 cm |  
18<sup>1/8</sup> × 25<sup>5/8</sup> × 0<sup>5/8</sup> in. (p. 17)

*K*, 2023  
Linogravure, gravure sur bois et acrylique  
sur papier Japon | Linocut, woodcut and  
acrylic on Japanese paper  
259 × 97 cm | 102 × 38<sup>1/8</sup> in. (pp. 221, 222)

*L'Hermine*, 2023  
Bois gravé et encres lithographiques |  
Woodcut block and lithographic inks  
127 × 108 cm | 50 × 42<sup>1/2</sup> in. (p. 212)

*Espectador C/I*, 2024  
Bois gravé et encres lithographiques |  
Woodcut block and lithographic inks  
100 × 66 cm | 39<sup>3/8</sup> × 26 in. (p. 125)

*Espectador C/I*, 2024  
Gravure sur bois et monotype sur papier Japon |  
Woodcut and monotype on Japanese paper  
137 × 69 cm | 53<sup>7/8</sup> × 27<sup>1/8</sup> in. (p. 110)

*La Cavalerie I*, 2022  
Acrylique sur papier | Acrylic on paper  
40 × 30 cm | 15<sup>3/4</sup> × 11<sup>3/4</sup> in. (p. 104)

*La Cavalerie III*, 2022  
Acrylique sur papier | Acrylic on paper  
40 × 30 cm | 15<sup>3/4</sup> × 11<sup>3/4</sup> in. (p. 100)

*La Cavalerie IV*, 2022  
Acrylique sur papier | Acrylic on paper  
40 × 30 cm | 15<sup>3/4</sup> × 11<sup>3/4</sup> in. (p. 107)

*La Cavalerie VI*, 2022  
Acrylique sur papier | Acrylic on paper  
40 × 30 cm | 15<sup>3/4</sup> × 11<sup>3/4</sup> in. (p. 106)

*La Cavalerie XVI*, 2022  
Acrylique sur papier | Acrylic on paper  
40 × 30 cm | 15<sup>3/4</sup> × 11<sup>3/4</sup> in. (p. 105)

*La Chaussette*,  
série « Vie des objets », 2019  
Stylo bille sur papier | Ballpoint pen on paper  
20 × 30 cm | 7<sup>7/8</sup> × 11<sup>3/4</sup> in. (p. 35)

*La Chienne*, 2019  
Stylo bille sur papier | Ballpoint pen on paper  
30 × 20 cm | 11<sup>3/4</sup> × 7<sup>7/8</sup> in. (p. 172)

*La Condition équine I*, 2022  
Feutre sur papier | Felt-tip pen on paper  
30 × 20 cm | 11<sup>3/4</sup> × 7<sup>7/8</sup> in. (p. 72)

*La Condition équine XIII*, 2022  
Feutre sur papier | Felt-tip pen on paper  
30 × 20 cm | 11<sup>3/4</sup> × 7<sup>7/8</sup> in. (p. 75)

*La Condition équine XIV*, 2022  
Feutre sur papier | Felt-tip pen on paper  
30 × 20 cm | 11<sup>3/4</sup> × 7<sup>7/8</sup> in. (p. 75)

*La Condition équine XV*, 2022  
Feutre sur papier | Felt-tip pen on paper  
30 × 20 cm | 11<sup>3/4</sup> × 7<sup>7/8</sup> in. (p. 72)

*La Cupidone*, 2020  
Acrylique et stylo bille sur papier |  
Acrylic and ballpoint pen on paper  
24 × 14,5 cm | 9<sup>1/2</sup> × 5<sup>3/4</sup> in. (p. 210)

*La Peau des bêtes VI*, 2023  
Feutre sur papier parchemin |  
Felt-tip pen on parchment paper  
24 × 14,5 cm | 9<sup>1/2</sup> × 5<sup>3/4</sup> in. (p. 211)

*La Peau des bêtes VII*, 2023  
Feutre sur papier parchemin |  
Felt-tip pen on parchment paper  
24 × 14,5 cm | 9<sup>1/2</sup> × 5<sup>3/4</sup> in. (p. 211)

*La Peau des bêtes VIII*, 2023  
Feutre sur papier parchemin |  
Felt-tip pen on parchment paper  
24 × 14,5 cm | 9<sup>1/2</sup> × 5<sup>3/4</sup> in. (p. 210)

*La Peau des bêtes XI*, 2023  
Feutre sur papier parchemin |  
Felt-tip pen on parchment paper  
24 × 14,5 cm | 9<sup>1/2</sup> × 5<sup>3/4</sup> in. (p. 211)

*La Peau des bêtes XII*, 2023  
Feutre sur papier parchemin |  
Felt-tip pen on parchment paper  
24 × 14,5 cm | 9<sup>1/2</sup> × 5<sup>3/4</sup> in. (p. 211)

*La Main*, 2025  
Bois gravé et encre lithographique |  
Carved wood and lithographic inks  
200 × 175 × 100 cm |  
78<sup>3/4</sup> × 68<sup>7/8</sup> × 39<sup>3/8</sup> in. (pp. 152, 154-155)

*La Misère*, 2024  
Bois gravé et encre lithographique |  
Woodcut block and lithographic inks  
114 × 92 cm | 44<sup>7/8</sup> × 36<sup>1/4</sup> in. (p. 148)

*La Montagne sacrée*, 2020  
Bois gravé et encres lithographiques |  
Woodcut block and lithographic inks  
125 × 130 cm | 49<sup>1/4</sup> × 51<sup>1/8</sup> in. (p. 53)

*La Montagne sacrée I*, 2020  
Gravure sur bois et monotype sur  
papier Japon | Woodcut and monotype  
on Japanese paper  
200 × 194 cm | 78<sup>3/4</sup> × 76<sup>3/8</sup> in. (p. 54)

*La Montagne sacrée II*, 2020  
Gravure sur bois et monotype sur  
papier Japon | Woodcut and monotype  
on Japanese paper  
200 × 194 cm | 78<sup>3/4</sup> × 76<sup>3/8</sup> in. (p. 55)

*La Peau des bêtes I*, 2023  
Feutre sur papier parchemin |  
Felt-tip pen on parchment paper  
24 × 14,5 cm | 9<sup>1/2</sup> × 5<sup>3/4</sup> in. (p. 210)

*La Peau des bêtes II*, 2023  
Feutre sur papier parchemin |  
Felt-tip pen on parchment paper  
24 × 14,5 cm | 9<sup>1/2</sup> × 5<sup>3/4</sup> in. (p. 210)

*La Peau des bêtes VI*, 2023  
Feutre sur papier parchemin |  
Felt-tip pen on parchment paper  
24 ×

*La Peau des bêtes XVIII*, 2023  
Feutre sur papier parchemin |  
Felt-tip pen on parchment paper  
24 x 14,5 cm | 9<sup>1/2</sup> x 5<sup>3/4</sup> in. (p. 211)

*La Pisseeuse*, 2021  
Bois gravé et encres lithographiques |  
Woodcut block and lithographic inks  
110 x 122 cm x 1,5 cm |  
43<sup>1/4</sup> x 48 x 0<sup>5/8</sup> in. (pp. 6-7, 11, 20, 25)

*La Potranca*, 2024  
Bois gravé et encres lithographiques |  
Engraved plywood and lithographic inks  
123 x 92 x 70 cm |  
48<sup>3/8</sup> x 36<sup>1/4</sup> x 27<sup>1/2</sup> in. (pp. 130, 131)

*La Reine*, 2019  
Linogravure, acrylique et pastel à l'huile sur toile | Linocut, acrylic and oil pastel on canvas  
90 x 90 cm | 35<sup>3/8</sup> x 35<sup>3/8</sup> in. (pp. 227, 228-229)

*Lady Godiva I*, 2019  
Gravure sur bois, monotype, paraffine et acrylique sur toile | Woodcut print, monotype, paraffin and acrylic on canvas  
150 x 260 cm | 59 x 102<sup>3/8</sup> in.  
(pp. 80-81, 82-83, 85)

*Lady Godiva II*, 2019 (détail)  
Gravure sur bois, transfert et acrylique sur tissu |  
Woodcut, transfer and acrylic on fabric  
146 x 216 cm | 57<sup>1/2</sup> x 85 in. (pp. 70, 79)

*Lady Godiva on her poney*, 2019  
Bois gravé et encres lithographiques |  
Woodcut block and lithographic inks  
125 x 200 cm | 49<sup>1/4</sup> x 78<sup>3/4</sup> in.  
(pp. 71, 73, 74, 76-77)

*Le Grand croisement*, 2025  
Bois gravé et brûlé, encre lithographique |  
Engraved and burned wood, lithographic inks  
213 x 140 x 80 cm (diptyque) |  
83<sup>7/8</sup> x 55<sup>1/8</sup> x 31<sup>1/2</sup> in. (diptych) (pp. 157, 158-159)

*Le Jardinier*, 2022  
Acrylique et encre lithographique sur bois |  
Woodcut block, acrylic and lithographic inks  
100 x 70 cm | 39<sup>3/8</sup> x 27<sup>1/2</sup> in. (p. 214)

*Le Protégé I*, 2023  
Gravure sur bois sur papier Japon |  
Woodcut on Japanese paper  
145 x 75 cm | 57<sup>1/8</sup> x 29<sup>1/2</sup> in. (p. 202)

*Le Protégé II*, 2023  
Gravure sur bois sur papier Japon |  
Woodcut on Japanese paper  
145 x 75 cm | 57<sup>1/8</sup> x 29<sup>1/2</sup> in. (p. 202)

*Le Silence des chevaux*, 2022  
Gravure sur bois et encre sur papier Japon |  
Woodcut and ink on Japanese paper  
Dimensions variables | Variables dimensions  
(pp. 98-99, 101, 102-103, 108-109)

*Le Tigre*, 2023  
Bois gravé et encres lithographiques |  
Woodcut block and lithographic inks  
147 x 53 cm | 57<sup>7/8</sup> x 20<sup>7/8</sup> in. (pp. 205, 206)

*Le Traversant*, 2022  
Relief et encres lithographiques sur porte en bois (chêne et peuplier) | Relief and lithographic inks on wooden door (oak and poplar)  
200 x 90 cm | 78<sup>3/4</sup> x 35<sup>3/8</sup> in. (pp. 96, 103, 108)

*Les Combattants*, 2020  
Bois gravé et encres lithographiques |  
Woodcut block and lithographic inks  
165 x 61 cm et 126 x 151 cm (diptyque) |  
65 x 24 in. and 49<sup>5/8</sup> x 59<sup>1/2</sup> in. (diptych)  
(pp. 46-47, 48-49)

*Les Soldats ou Les Plants de maïs*, 2021  
Bois gravé et encres lithographiques |  
Woodcut block and lithographic inks  
141 x 200 x 45 cm | 55<sup>1/2</sup> x 78<sup>3/4</sup> x 17<sup>3/4</sup> in.  
(pp. 20, 22-23, 25)

*Liages VII*, 2023  
Fusain sur papier | Charcoal on paper  
41 x 31 cm | 16<sup>1/8</sup> x 12<sup>1/4</sup> in. (p. 31)

*Liages IX*, 2023  
Fusain sur papier | Charcoal on paper  
41 x 31 cm | 16<sup>1/8</sup> x 12<sup>1/4</sup> in. (p. 60)

*Liages XI*, 2023  
Fusain sur papier | Charcoal on paper  
41 x 31 cm | 16<sup>1/8</sup> x 12<sup>1/4</sup> in. (p. 31)

*Liages XIV*, 2023  
Fusain sur papier | Charcoal on paper  
41 x 31 cm | 16<sup>1/8</sup> x 12<sup>1/4</sup> in. (p. 64)

*Liages XIX*, 2023  
Fusain sur papier | Charcoal on paper  
41 x 31 cm | 16<sup>1/8</sup> x 12<sup>1/4</sup> in. (p. 60)

*Mahou*, 2024  
Gravure sur bois et monotype sur papier Japon |  
Woodcut and monotype on Japanese paper  
41 x 31 cm | 16<sup>1/8</sup> x 12<sup>1/4</sup> in.

*Mahou*, 2024  
Gravure sur bois et monotype sur papier Japon |  
Woodcut and monotype on Japanese paper  
41 x 31 cm | 16<sup>1/8</sup> x 12<sup>1/4</sup> in.

*Mahou*, 2024  
Gravure sur bois et monotype sur papier Japon |  
Woodcut and monotype on Japanese paper  
41 x 31 cm | 16<sup>1/8</sup> x 12<sup>1/4</sup> in.

*Mahou*, 2024  
Gravure sur bois et monotype sur papier Japon |  
Woodcut and monotype on Japanese paper  
41 x 31 cm | 16<sup>1/8</sup> x 12<sup>1/4</sup> in.  
Épreuves d'artiste | Artist proof 1/8 (p. 150)

*Mahou*, 2024  
Gravure sur bois et monotype sur papier Japon |  
Woodcut and monotype on Japanese paper  
41 x 31 cm | 16<sup>1/8</sup> x 12<sup>1/4</sup> in.  
Épreuves d'artiste | Artist proof 1/9 (p. 140)

*Mahou*, 2024  
Gravure sur bois et monotype sur papier Japon |  
Woodcut and monotype on Japanese paper  
41 x 31 cm | 16<sup>1/8</sup> x 12<sup>1/4</sup> in.  
Épreuves d'artiste | Artist proof 2/1 (p. 150)

*Mahou*, 2024  
Gravure sur bois et monotype sur papier Japon |  
Woodcut and monotype on Japanese paper  
41 x 31 cm | 16<sup>1/8</sup> x 12<sup>1/4</sup> in.  
Épreuves d'artiste | Artist proof 2/5 (p. 141)

*Mahou*, 2024  
Gravure sur bois et monotype sur papier Japon |  
Woodcut and monotype on Japanese paper  
41 x 31 cm | 16<sup>1/8</sup> x 12<sup>1/4</sup> in.  
Épreuves d'artiste | Artist proof 2/7 (p. 140)

*Mahou*, 2024  
Gravure sur bois et monotype sur papier Japon |  
Woodcut and monotype on Japanese paper  
41 x 31 cm | 16<sup>1/8</sup> x 12<sup>1/4</sup> in.  
Épreuves d'artiste | Artist proof 2/11 (p. 141)

*Mahou*, 2024  
Gravure sur bois et monotype sur papier Japon |  
Woodcut and monotype on Japanese paper  
41 x 31 cm | 16<sup>1/8</sup> x 12<sup>1/4</sup> in.  
Épreuves d'artiste | Artist proof 2/12 (p. 140)

*Mahou*, 2024  
Gravure sur bois et monotype sur papier Japon |  
Woodcut and monotype on Japanese paper  
41 x 31 cm | 16<sup>1/8</sup> x 12<sup>1/4</sup> in.  
Épreuves d'artiste | Artist proof 3/7 (p. 141)

*Mahou*, 2024  
Gravure sur bois et monotype sur papier Japon |  
Woodcut and monotype on Japanese paper  
41 x 31 cm | 16<sup>1/8</sup> x 12<sup>1/4</sup> in.

*Mon corps est ton bois*, 2024  
Encres lithographiques et encres à dessin, contreplaqué de bouleau et bois récupérés  
d'essences divers gravés et peints | Lithographic and drawing inks on birch plywood and reclaimed wood of various species, engraved and painted

223 x 127 x 110 cm | 87<sup>3/4</sup> x 50 x 43<sup>1/4</sup> in.  
(pp. 26, 30, 33, 61, 66-67, 68)

*Moruchos*, 2024  
Pastel à l'huile sur papier | Oil pastel on paper  
88 x 62,5 cm | 34<sup>5/8</sup> x 24<sup>5/8</sup> in. (p. 126)

*Nautica*, 2020  
Gravure sur bois, monotype et fusain sur papier |  
Woodcut, monotype and charcoal on paper  
223 x 350 cm | 87<sup>3/4</sup> x 137<sup>3/4</sup> in. (pp. 44-45)

*Odradek*, 2020  
Bois gravé et encres lithographiques |  
Woodcut block and lithographic inks  
94 x 60 cm | 37 x 23<sup>5/8</sup> in. (p. 117)

*Pablo*, 2023  
Bois gravé et encres lithographiques |  
Woodcut block and lithographic inks  
100 x 77 cm | 39<sup>3/8</sup> x 30<sup>1/4</sup> in. (p. 116)

*Policeman*, 2018  
Acrylique, gravure sur bois et monotype sur papier de Manille | Acrylic, woodcut and monotype on Manila paper  
122 x 90 cm | 48 x 35<sup>3/8</sup> in. (p. 166)

*Q*, 2023  
Linogravure, gravure sur bois et acrylique sur papier Japon | Linocut, woodcut and acrylic on Japanese paper  
259 x 97 cm | 102 x 38<sup>1/8</sup> in. (pp. 220, 225)

*Rencontre du troisième type*, 2020  
Bois gravé et encres lithographiques |  
Woodcut block and lithographic inks  
55 x 30 cm | 21<sup>5/8</sup> x 11<sup>3/4</sup> in. (p. 51)

*Roissy-ville*, 2023  
Gravure sur bois, pastel et encre sur papier Japon | Woodcut, monotype and ink on Japanese paper  
135 x 70 cm | 53<sup>1/8</sup> x 27<sup>1/2</sup> in. (p. 219)

*Saludo*, 2024  
Bois gravé et encres lithographiques |  
Woodcut block and lithographic inks  
140 x 91 x 15 cm | 55<sup>1/8</sup> x 35<sup>7/8</sup> x 5<sup>7/8</sup> in. (p. 121)

*Saludo I*, 2024  
Technique mixte sur toile |  
Mixed media on canvas  
130 x 81 cm | 51<sup>1/8</sup> x 31<sup>7/8</sup> in. (p. 115)

*Saludo II*, 2024  
Gravure sur bois et monotype sur papier Japon | Woodcut and monotype on Japanese paper  
145 x 75 cm | 57<sup>1/8</sup> x 29<sup>1/2</sup> in. (p. 112, 113)

*Sauvetage*, 2019  
Linogravure et acrylique sur papier |  
Linocut and acrylic on paper  
75 x 110 cm | 29<sup>1/2</sup> x 43<sup>1/4</sup> in. (pp. 181, 182-183)

*Tiger in the Space*, 2023  
Gravure sur bois et acrylique sur toile |  
Woodcut and acrylic on canvas  
130 x 97 cm | 51<sup>1/8</sup> x 38<sup>1/8</sup> in. (p. 209)

*Tradescantia totémica*, 2025  
Bois gravé et brûlé, encre lithographique |  
Engraved and burned wood, lithographic inks  
175 x 38 cm | 68<sup>7/8</sup> x 15 in. (p. 153)

*Witold*, 2017  
Bois gravé et encre lithographique |  
Woodcut block and lithographic inks  
102 x 119 cm | 40<sup>1/8</sup> x 46<sup>7/8</sup> in. (p. 171)

*Witold au bac à sable*, 2017  
Gravure sur bois, monotype et acrylique sur papier japon | Woodcut print, monotype and acrylic on Japanese paper  
291 x 237 cm (triptyque) |  
114<sup>1/2</sup> x 93<sup>1/4</sup> in. (triptych) (pp. 168-169)

## Crédits photographiques / Image Credits

Archives Bourse Révélations Emerge & coll. Isabelle et Frédéric Pfeffer, Paris / photo Jean Picon : 163 ; archives Comité équestre, Saumur / photos Christophe Gagneux : 72g, 75d, 75g, 108-109 ; archives galerie Kaléidoscope / photos Orane Fiora : 46-47, 48-49, 53, 79, 122, 188-189 ; archives musée Bernard Boesch, La Baule / photos Christian Rossard : 98-99, 214, 234 ; archives Musée de Picardie / photos Alice Sidoli : 21, 24-25, 28, 29, 56, 70-71 ; archives Tereza Lochmann / photos Fabian Ramos : 110, 112, 113, 116, 118, 119, 120b, 120h, 121, 123, 125, 128-129, 130, 131, 135-135, 148, 151, 191, 192-193, 194, 195, 196-197, 198, 199, 201, 220, 221, 222, 225, 227, 228-229 ; archives Tereza Lochmann / photo Flavio Rugarli : 171 ; archives Tereza Lochmann / photos François Séjourné : 140bd, 140bg, 140hd, 140hg, 141bd, 141hg, 142-143, 145, 146-147, 149, 150bd, 150bg, 150h, 152, 153, 154-155, 157, 158-159, 205, 206 ; archives Tereza Lochmann / photos Mélinda Artal : 173, 174-175, 176, 178-179, 180, 181, 182-183 ; archives Tereza Lochmann / photos Ondřej Herskovič : 41, 54, 55 ; archives Tereza Lochmann / photos Ousmane Thiam : 202d, 202g, 209, 212, 213, 216, 217, 219 ; archives Tereza Lochmann / photos Tereza Lochmann : 14, 15, 21d, 21g, 31d, 31g, 34, 35, 42, 44-45, 60d, 60g, 62b, 62h, 63b, 63h, 64, 65, 100, 101, 102-103, 104, 105, 106, 107, 126, 132-133, 136b, 136h, 139, 160, 168-169, 210, 211 ; archives Tereza Lochmann / photos Vincent Tessier : 165, 166, 172-173, 187 ; archives Tereza Lochmann & galerie Kaléidoscope / photos Jean-Claude Planchet : 8, 12-13, 16, 17, 18-19, 22-23 ; archives Ville d'Amiens / photos Laurent Roussel : 36-37, 38-39, 58-59 ; coll. Casa de Velázquez / photo Tereza Lochmann : 115 ; coll. Dominique Gatignon, Lyon / photo Tereza Lochmann : 43 ; coll. Frac Picardie / photo Alice Sidoli : 74 ; coll. Frac Picardie / photo Orane Fiora : 73 ; coll. Frac Picardie / photo Paul Nicoué : 76-77 ; coll. Geneviève Tailhens, Paris / photo Tereza Lochmann : 117 ; coll. Isabelle et Frédéric Pfeffer, Paris / photo Vincent Tessier : 188-189 ; Jan Recman, Prague / photos Orane Fiora : 80-81, 82-83, 85 ; coll. Joëlle Adam-Pataf, Paris / photos Jean-Claude Planchet : 6-7, 11 ; coll. Michel Ribay, Paris / photo Mélinda Artal : 184 ; coll. Musée de Picardie / photos Alice Sidoli : 26, 30, 33, 61, 66-67, 68 ; coll. part. France / photo Christophe Gagneux : 72d ; coll. part. France / photos Tereza Lochmann : 52, 96, 172 ; coll. Vanessa Tubino, Monaco / photos Tereza Lochmann : 51.



Tereza Lochmann en cours de réalisation de *American Beauty* dans l'atelier à la Villa Boesch, résidence d'artiste musée Bernard Boesch, La Baule, 2022

Tereza Lochmann in the process of creating *American Beauty* in the studio at Villa Boesch, artist residency of the Bernard Boesch Museum, La Baule, 2022

## Remerciements Acknowledgments

Je tiens à remercier en tout premier lieu Pascal Neveux, directeur du Frac Picardie, Claude Bussac, directrice des études artistiques à la Casa de Velázquez, Maya Derrien, conservatrice au Musée de Picardie et commissaire de l'exposition « La Fabrique des Légendes », Pierre Stépanoff, directeur du Musée de Picardie et Marie Deniau, directrice de la galerie Kaléidoscope, pour leur soutien et leur accompagnement précieux grâce auxquels ce projet a pu se réaliser.

Je voudrais également témoigner toute ma gratitude à Amélie Bonnet Balazut, Frédéric Saumade et Numa Hambursin pour leurs beaux textes, pour nos conversations inspirantes, pour la confiance qu'ils m'ont accordée et pour le regard qu'ils ont porté sur mon travail.

Je voudrais aussi exprimer ma reconnaissance envers Charlotte Krzyzanski, pour m'avoir accompagnée sur la partie technique et administrative du projet, ainsi que toute l'équipe de la Casa de Velázquez ; envers John Barrett, pour les traductions, pour l'intérêt qu'il porte à Goya et pour sa réactivité, l'Adagp, pour la dotation qui a permis la réalisation des photographies des œuvres, François Séjourné, pour la réalisation de nouvelles photographies de mes œuvres, Frank Perrin, pour la mise à disposition de la galerie 22 Visconti, Christophe Gagneux, pour avoir retrouvé les photographies de l'exposition « Manège » dans les archives, Alžběta Wolfová, pour son aide et son regard lors de l'installation de *Croisements* à la galerie 22 Visconti, et Daniel Alvarado Bonilla, pour avoir été à mes côtés, pour sa sensibilité, pour son soutien et pour son regard précieux de musicien.

Je tiens enfin à remercier chaleureusement mes parents, pour la confiance qu'ils m'accordent malgré la distance géographique qui nous sépare et pour m'avoir laissé la liberté d'aller jusque-là.

I would first and foremost like to extend my deepest gratitude to Pascal Neveux, Director of the Frac Picardie, Claude Bussac, Director of Artistic Studies at the Casa de Velázquez, Maya Derrien, Curator at the Musée de Picardie and curator of the exhibition “La Fabrique des Légendes”, Pierre Stépanoff, Director of the Musée de Picardie, and Marie Deniau, Director of Galerie Kaléidoscope, for their invaluable support and guidance, without which this project could not have come to fruition.

I would also like to express my sincere thanks to Amélie Bonnet Balazut, Frédéric Saumade, and Numa Hambursin for their insightful texts, for the inspiring conversations we shared, for the trust they placed in me, and for the thoughtful perspectives they brought to my work.

My heartfelt thanks go as well to Charlotte Krzyzanski, for her assistance with the technical and administrative aspects of the project; to the entire team at the Casa de Velázquez; to John Barrett, for his translations, for his keen interest in Goya, and for his responsiveness; to ADAGP, whose grant enabled the production of photographic reproductions of the artworks; to François Séjourné, for producing new photographs of my own pieces; to Frank Perrin, for making the Galerie 22 Visconti available; to Christophe Gagneux, for retrieving archival images of the “Manège” exhibition; to Alžběta Wolfová, for her support and insight during the installation of *Croisements* at Galerie 22 Visconti; and to Daniel Alvarado Bonilla, for being by my side, for his sensitivity, his unwavering support, and his invaluable perspective as a musician.

Finally, I wish to warmly thank my parents, for the trust they continue to place in me despite the geographical distance that separates us, and for having granted me the freedom to pursue this path.

Tereza Lochmann



Pour le droit des artistes



Ce livre a été réalisé avec le soutien  
de la Casa de Velázquez, le Frac Picardie,  
le Musée de Picardie, l'Adagp et la galerie Kaléidoscope  
This book was published with the support  
of the Casa de Velázquez, the Frac Picardie,  
the Musée de Picardie, the Adagp and the galerie Kaléidoscope.

Achevé d'imprimer  
en septembre 2025.  
Produit par E.L.B. en Europe.

Dépôt légal : décembre 2025