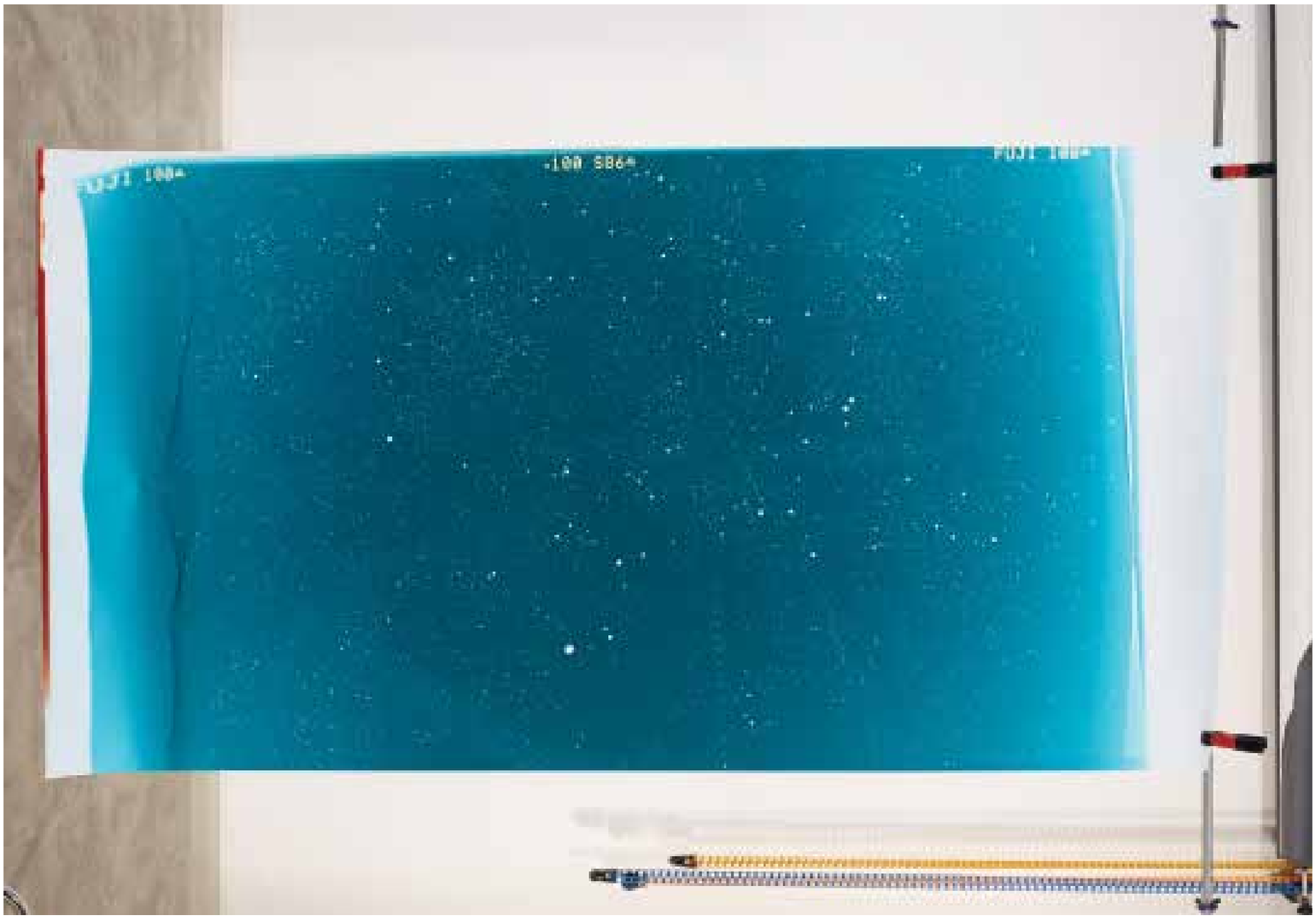
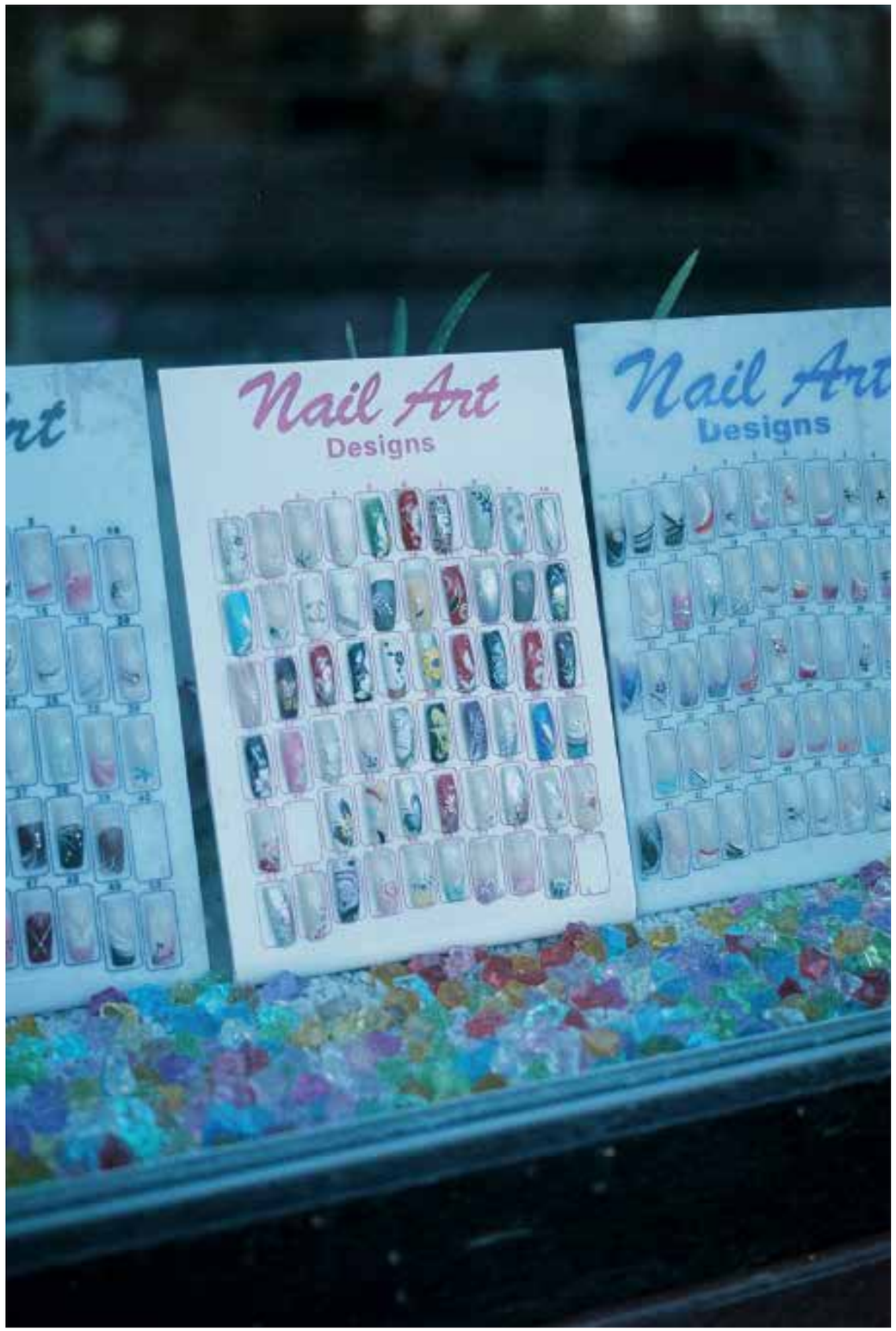
Peter Fabo

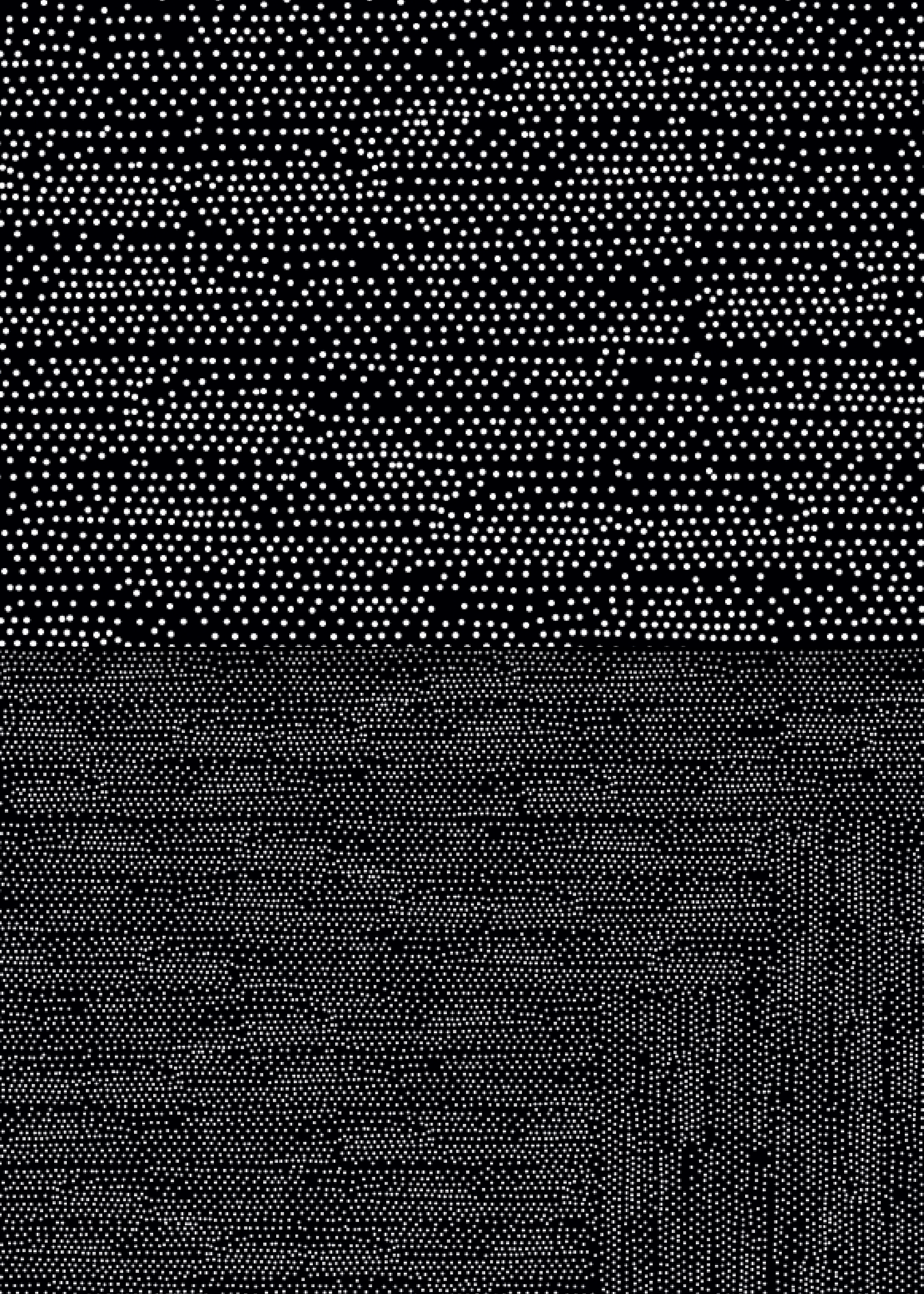
Zaál

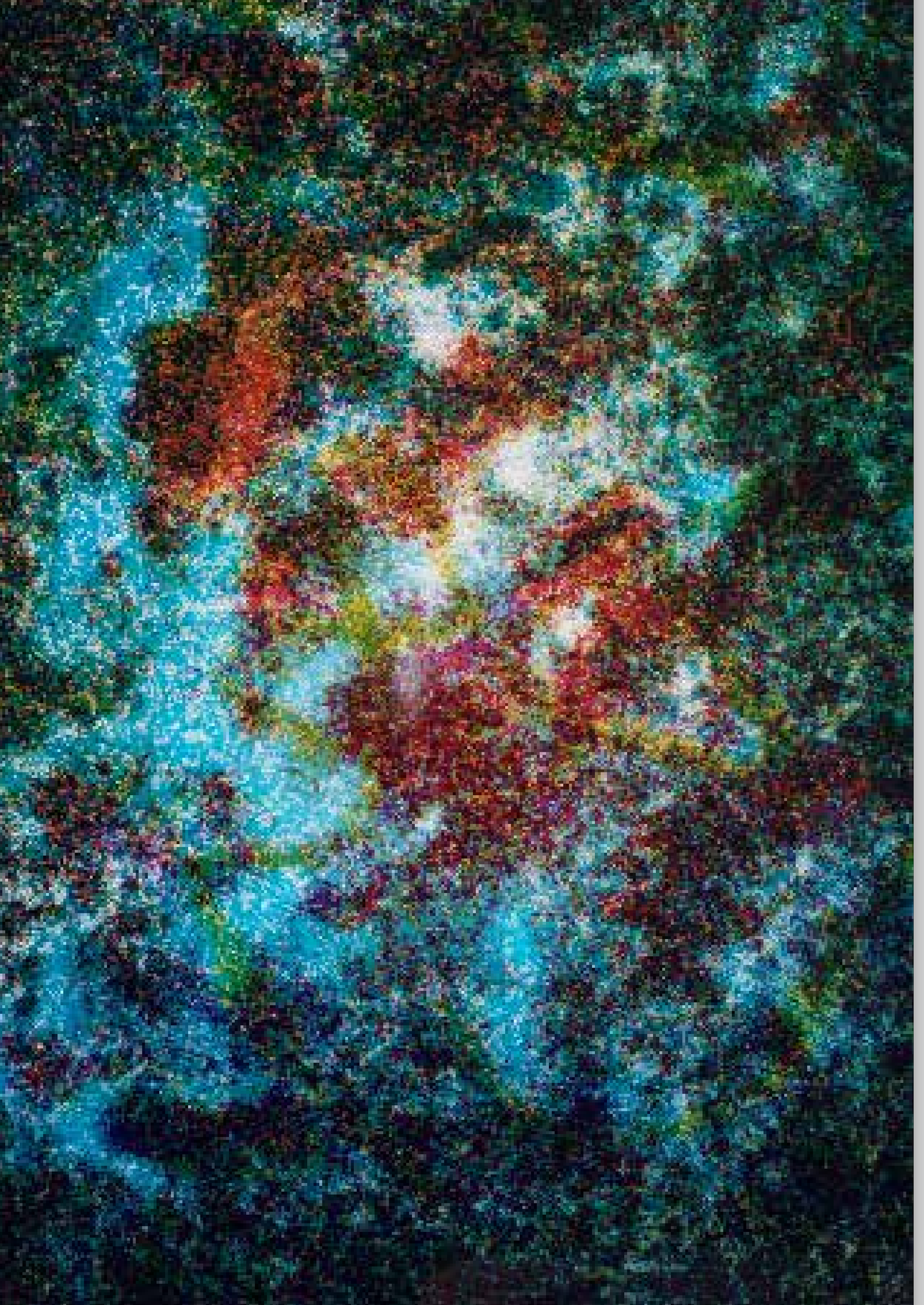
Nail Art, Peter Fabo

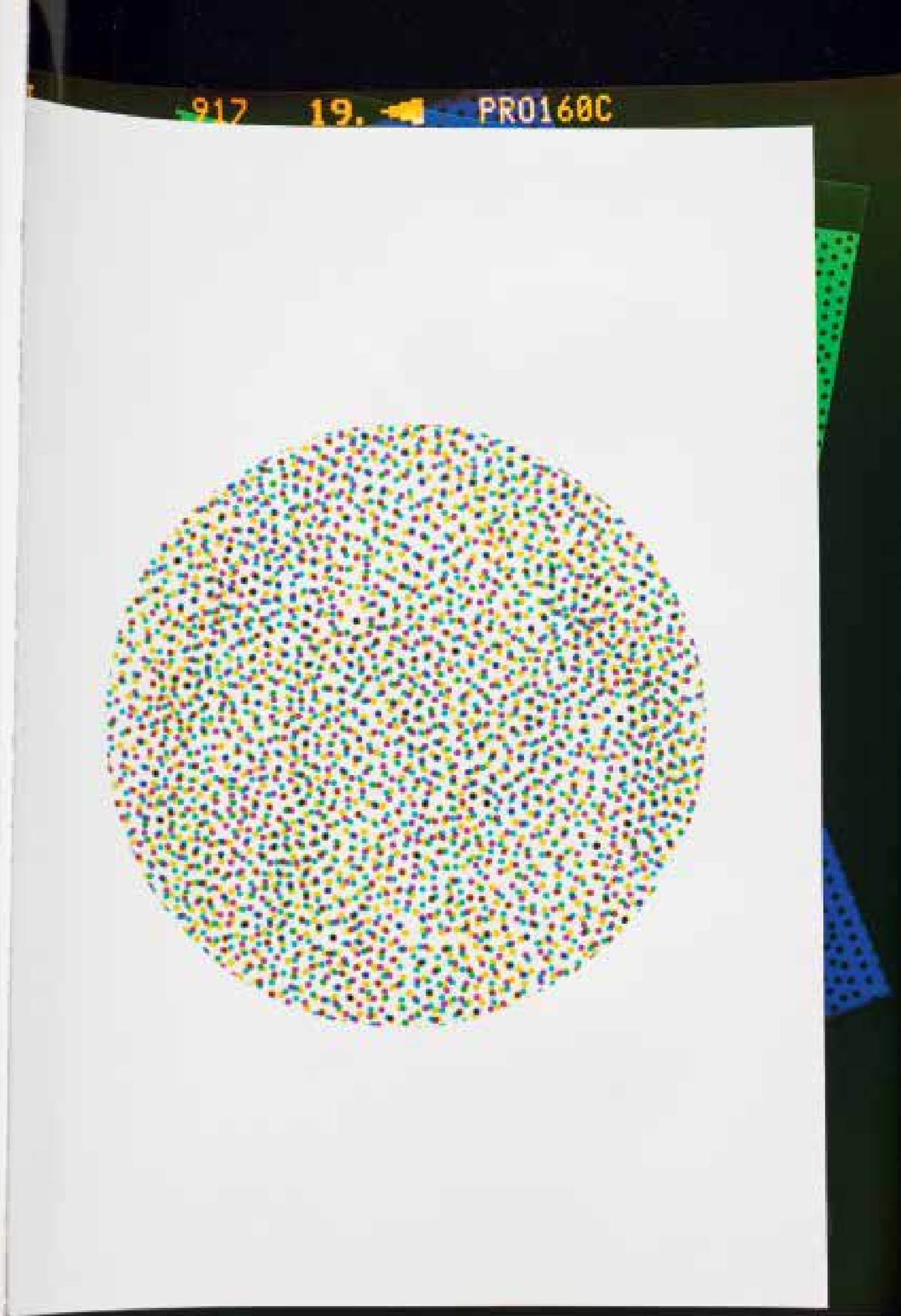
Reviewed by / Recenzoval: Vladimír Pešek, Ph.D.
© Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, 2017
Concept, photos © Peter Fabo, 2017
Texts © Mikuláš Brázda, František Fekete, Kamil Nábělek, 2017
Translation © Alžběta Soperová, 2017
Graphic design © Petr Bosák, Robert Jansa, 2017
ISBN 978-80-87989-33-3


FUJI 100A
100 SBA
FUJI 100A


Nail Art
Designs
Nail Art
Designs



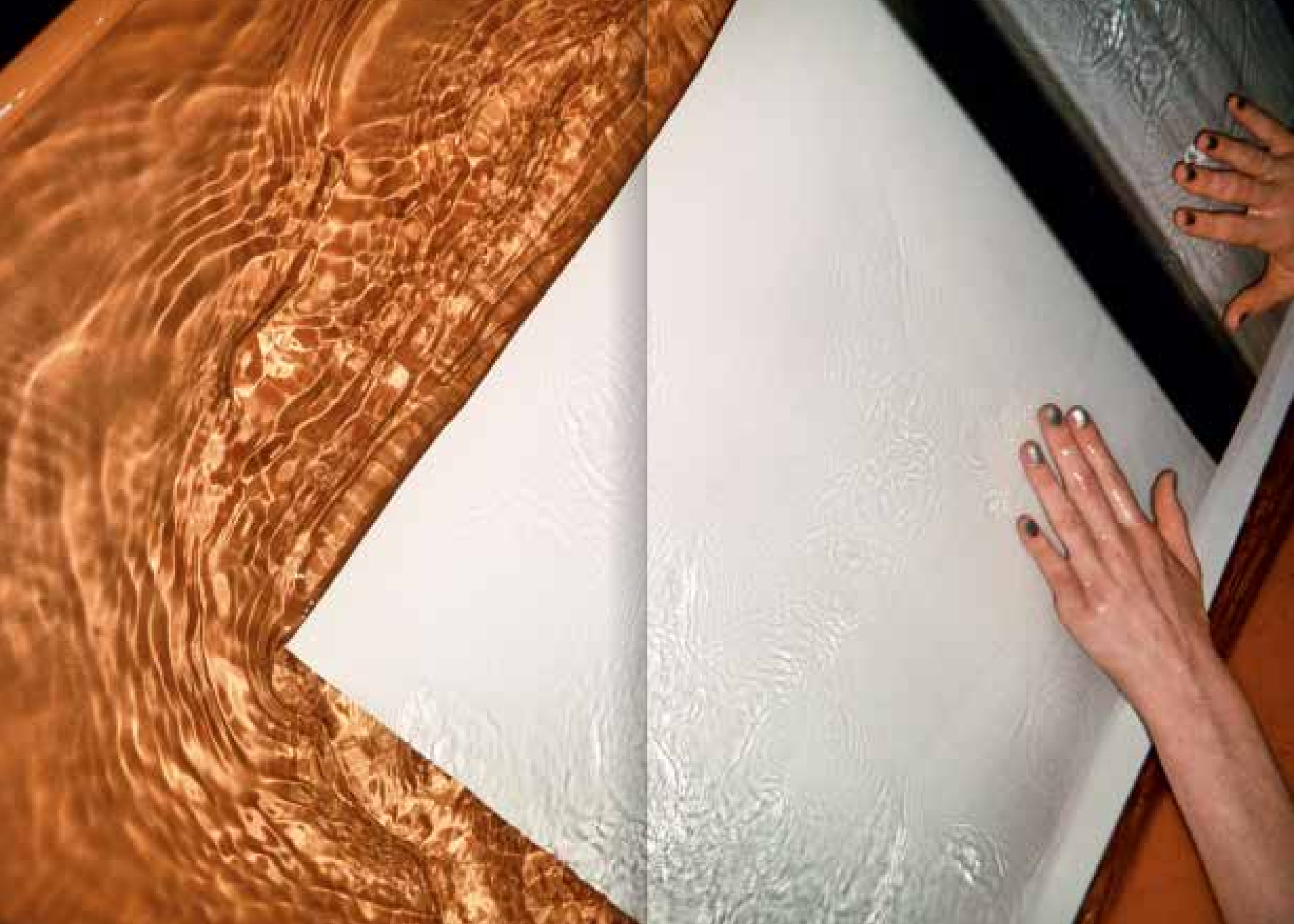


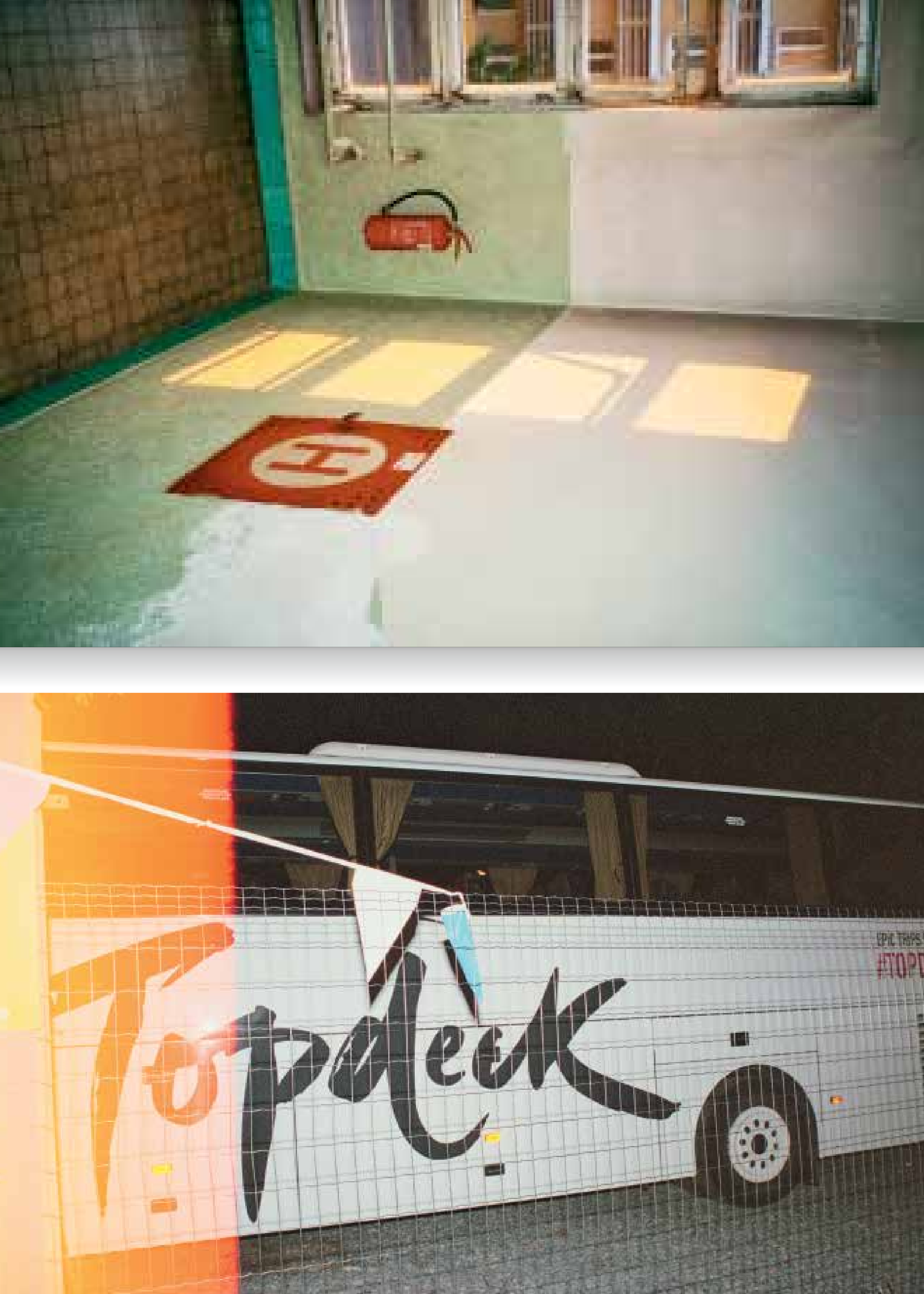

917 19. PRO160C

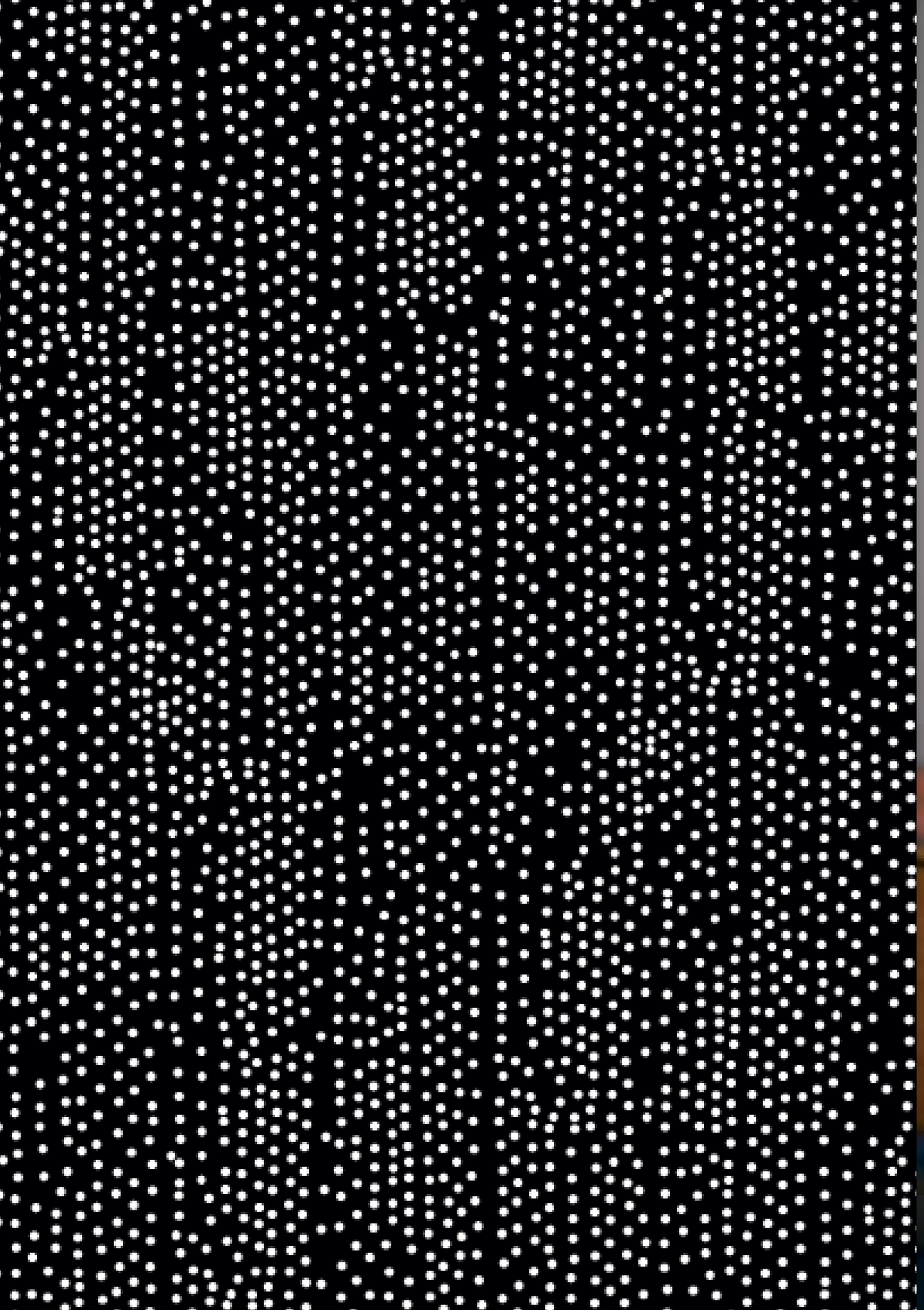
Nail Art
Designs

Zákazníci
ZDARMA

Artur

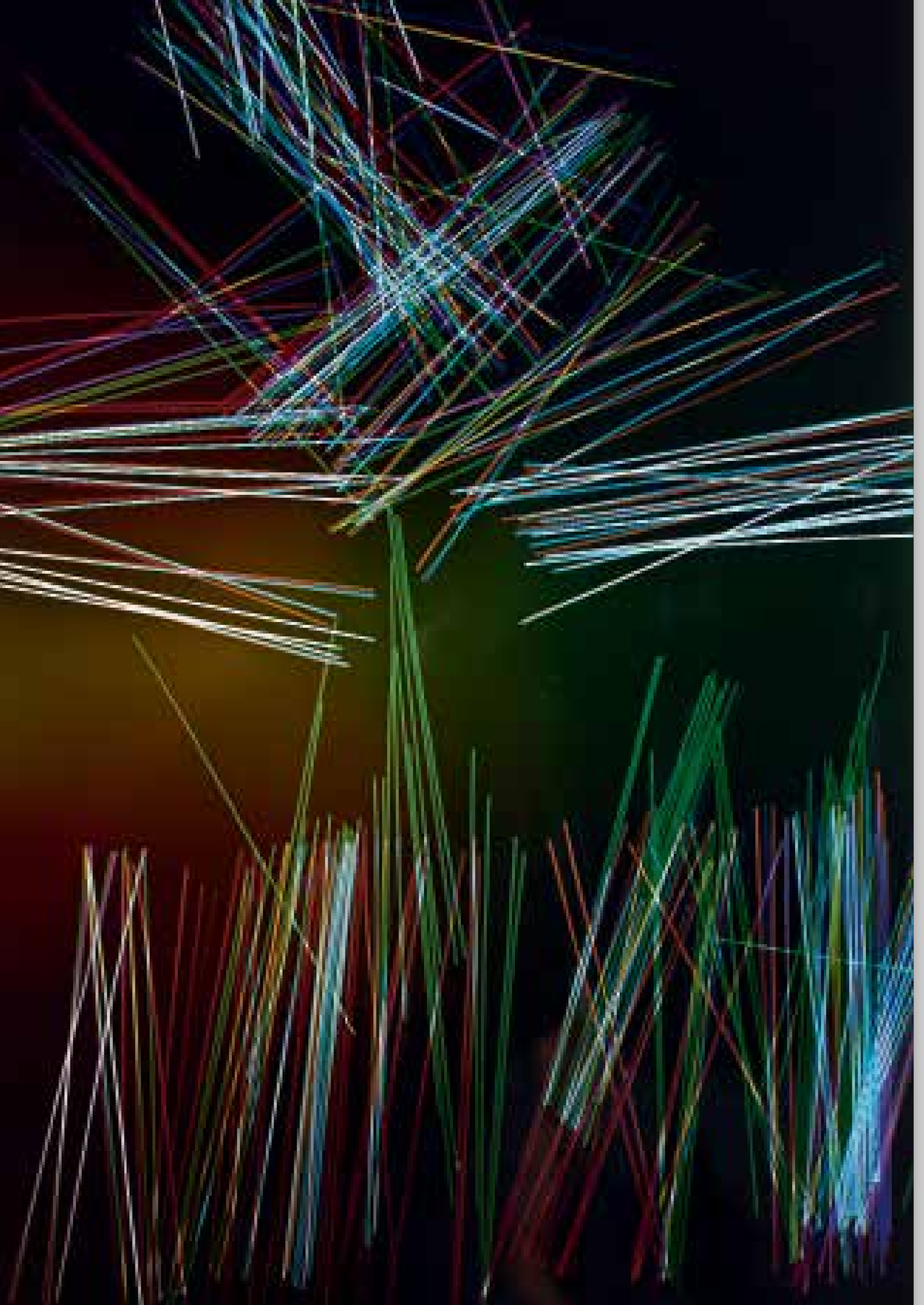



Topteek



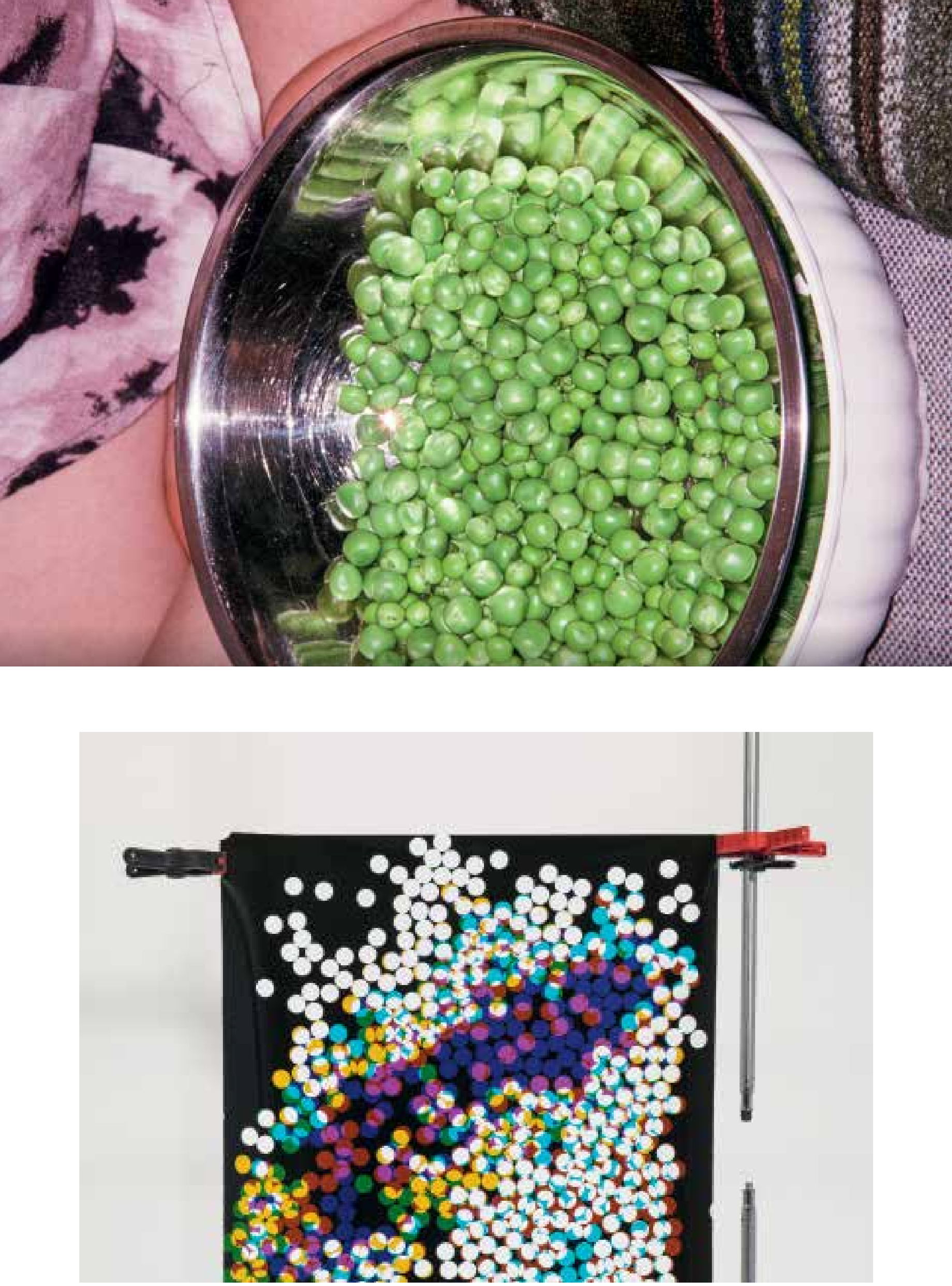
31 0:00

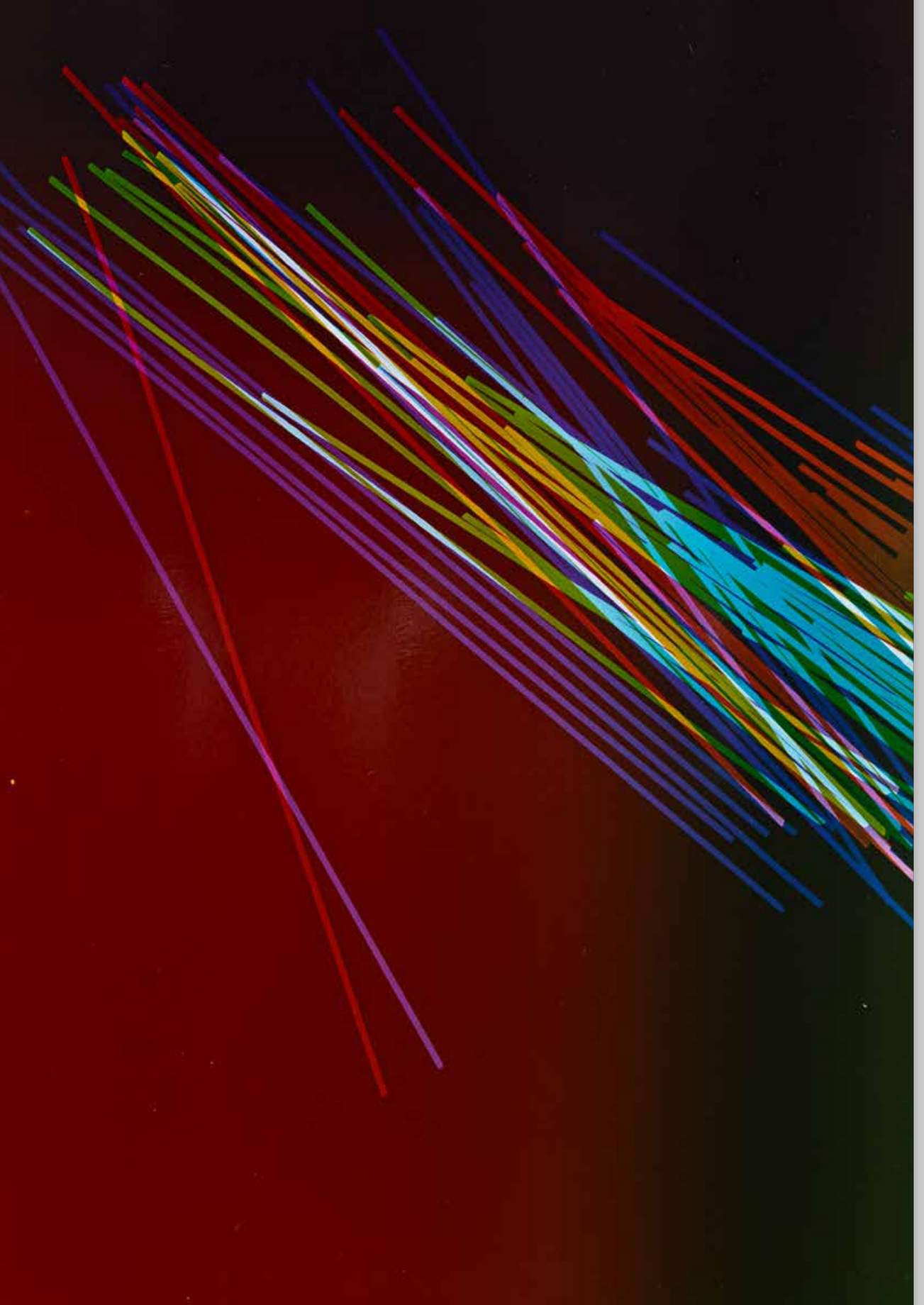
Artur

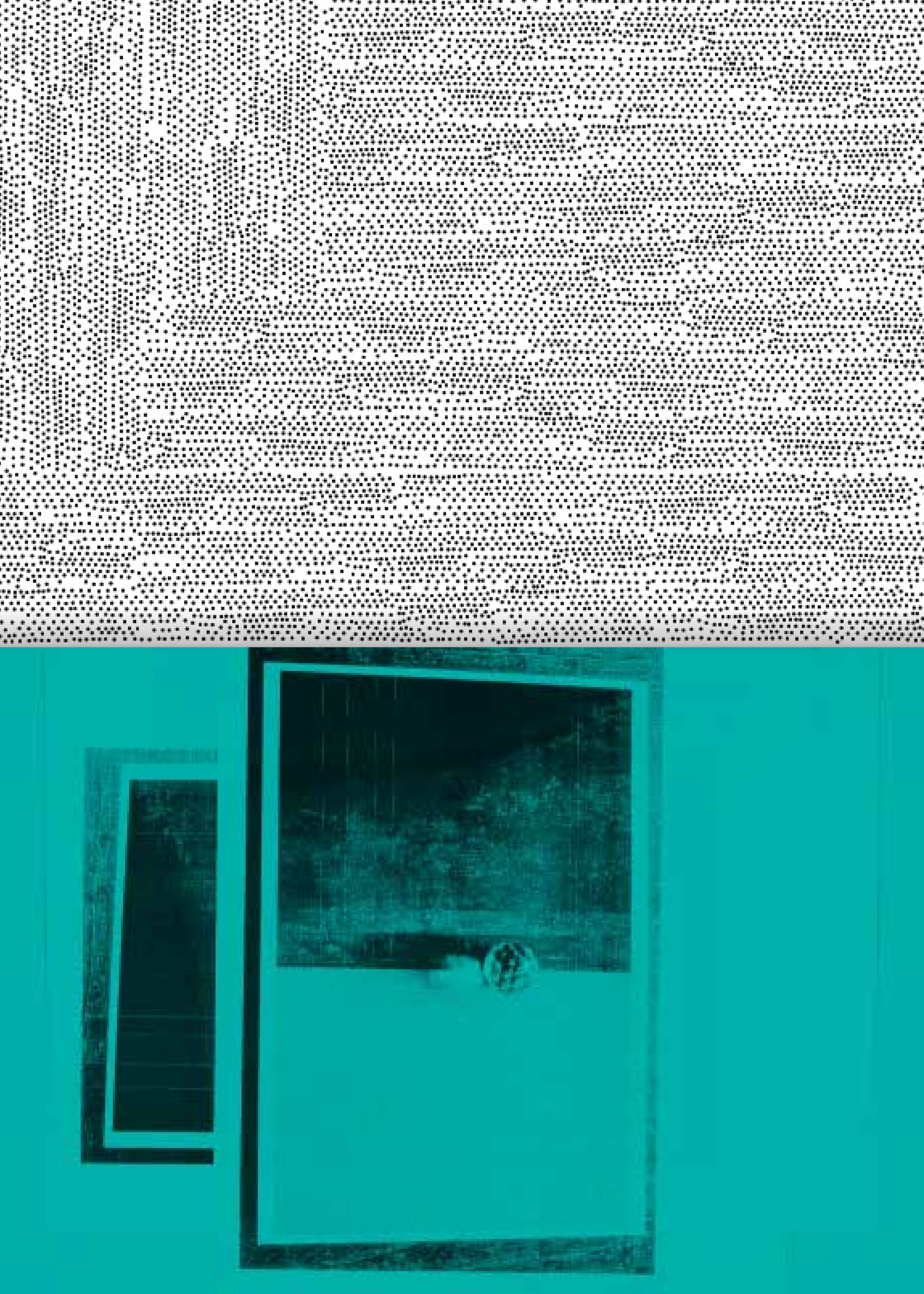


slevy
až
9
levné
ZAVŘENO
ZAVŘEJTE MÁM
DVEŘE

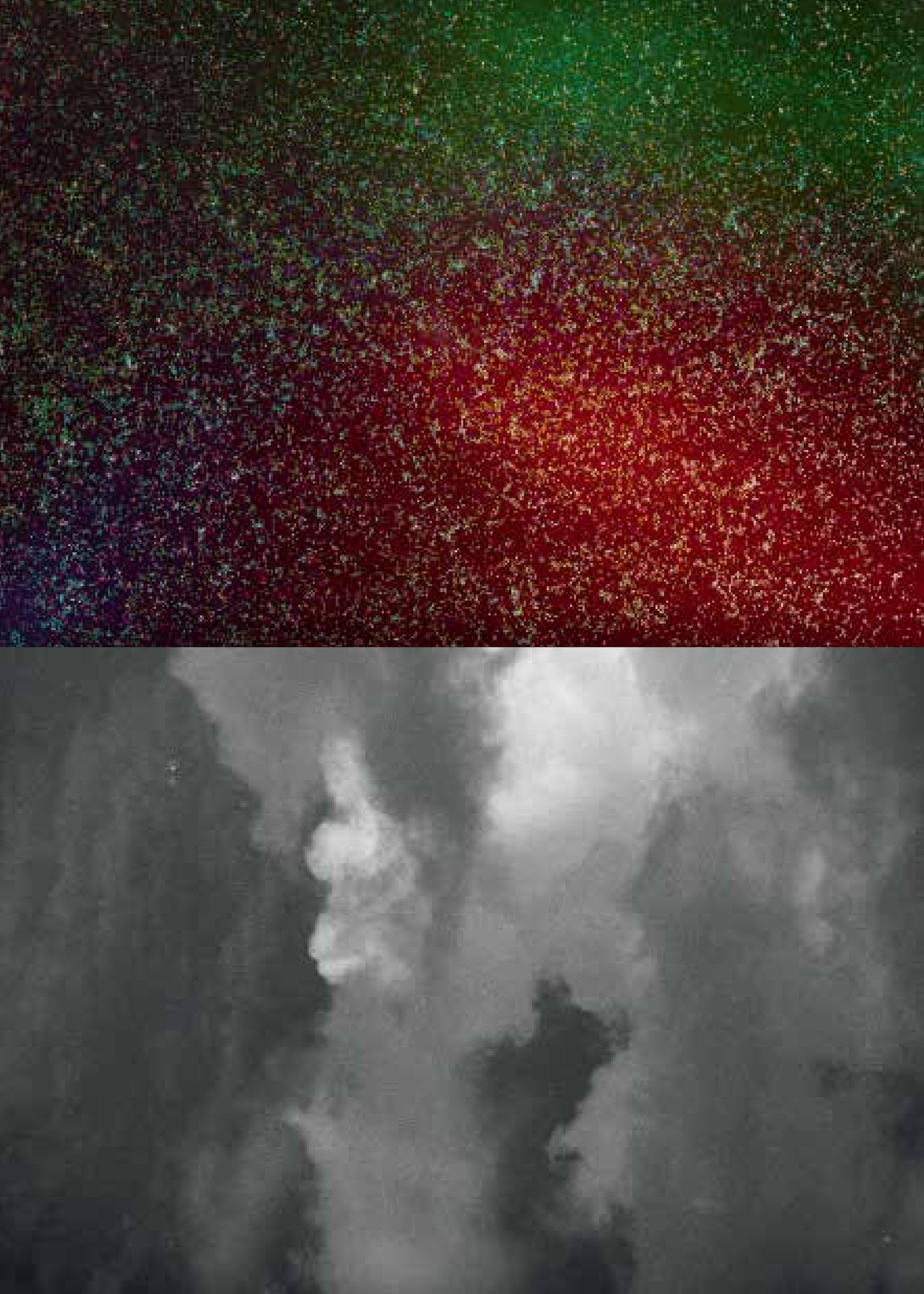
PEPSI
POTRAVINY
TEXTIL - KABELKY - KAPESNÍ - ŠPERKY
nabízíme Vám
denně čerstvé
PEČIVO - CHLEB
CELÝ SORTIMENT
POTRAVINÁŘSKÉHO
ZBOŽÍ
NEALKO - ALKO
NAPOJE
OVOCE - ZELENINA
CIGARETY
ČASOPISY

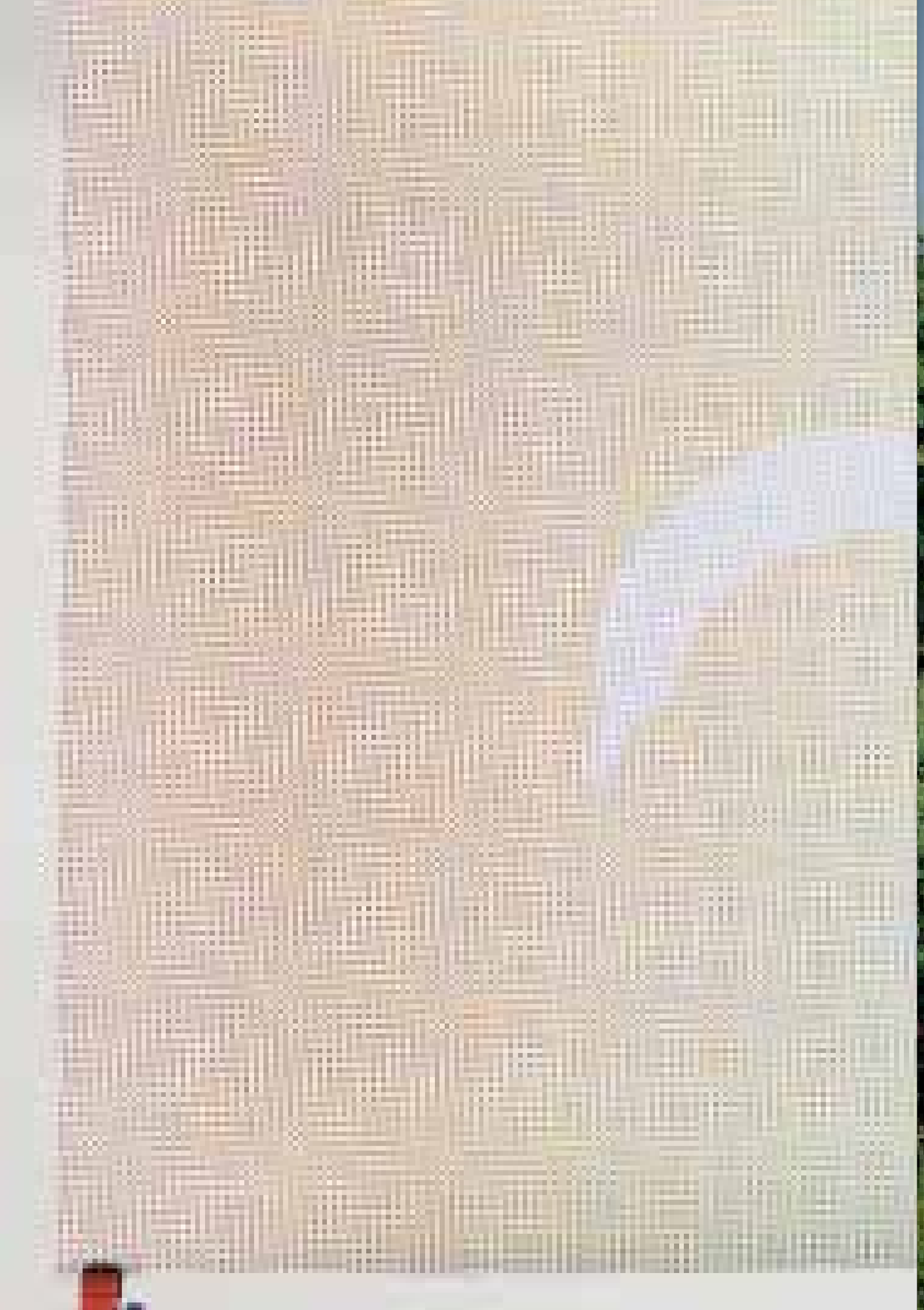


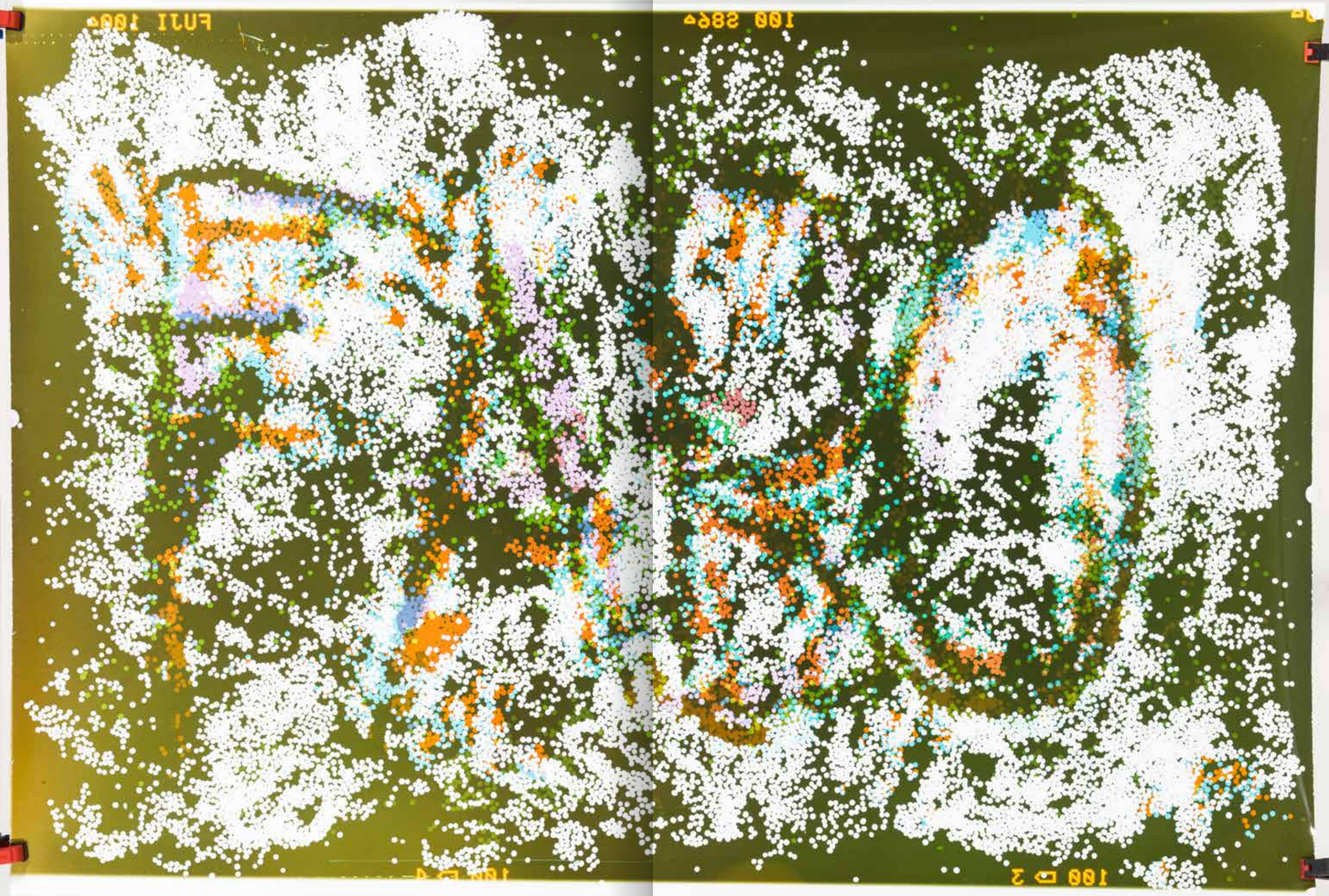




0:18






FUJI 100▲
100 586▲
100 ▭ 3
100 ▭ 4

Peter Fabo as an artist conceives and develops his artwork in several contextual planes. Photography techniques are the determining element for him, albeit he does not understand photography as mere production of pictures, but rather as a medium. He explores the medium of photography both in the light of possible material and conceptual transformations of a picture as such and in the light of the forms of its further processing, for example the ways of incorporating a photograph into a broader structure – i.e. looking at it from the viewpoint of spatial concepts (and thus using the photograph in an installation) – or the manners of semantically arranging and interconnecting several photographic images into a single system governed by "grammatical" principles.

The above approach is notably reflected in his *Nail Art* project, presented in the form of an illustrated book, or rather a photo-book. It is a sort of visual poem, where images stand for themselves, but – at the same time – play the role of a certain textual unit. The visual aspect, using the specific imagery of documentary and factual photographs or various compositions of abstract photographs (photograms), thereby fuses with the narrative form ruled by poetic, or rather figurative, processes based on structural "grammatical" rules determining the relations among the individual pictures/characters.

While the thematic composition of the book – combining family pictures with photographs of public places and purely visual-art compositions – is decisive for the overall effect of the book, the artwork as such is only created by the final arrangement of the material.
The work offers wide possibilities for structuring and transforming aesthetic material as well as our perceptions. Peter Fabo explores the duality of visual and *(quasi)*textual units, as well as the duality of a structure or system in relation to an individual expression and topical implementation of its meaning, and also the duality of the intentional/semantic elements, on the one hand, and the unintentional/sub-semantic/intuitive elements, on the other hand.

The form of a book establishes the visual/textual duality of the artwork, which can thus be apprehended not only through looking at the pictures, but also through perception of the texts and images. The activity of a reader and the activity of a viewer responding to a picture/text show similar characteristics: they are both perceptive, interactive activities of grasping and comprehending the individual semantic units, whether they are characters constituted and determinable within a sign system (in case of a text), or mere semantic components that are being created (only) through articulation and implementation of the meaning (in case of a picture). A photography can represent both in a book – we can either read it as a character and observe how the individual pictures turn into varied figures of speech and semantic relationships in the context of their cross-references, or we can view it as a picture, a unique complex characterised by qualities of its own and composed of indiscrete units, which are being established, and whose meaning develops, in the "process" of the artwork. The visual qualities and elements can be systemically processed and, as discrete units, described through the act of "reading", i.e. through their reflected incorporation in the structure of individual representations; however, when perceived

separately, their open form simultaneously instigates certain tension and crisis in the textually oriented system.

The "crisis" within the system of representations brings about a dichotomy between the organisational structure of the visual material, on the one hand, and the plane of individual expression and implementation of the meaning, on the other hand. From the viewpoint of creating a space for poetic discourse – figures formed through combination of the individual photographs – the systemic aspect is important; nonetheless, a photography simultaneously refers to a specific and individual moment, a unique situation captured by the photographer. What is of importance is the elusive event of glimpse, which can be transformed into an event of discourse, or "reading", or individual (poetic) language expression. Any such expression has a unique meaning. Nonetheless, the inherent meaning is not random, but rather stems from the way of processing the material. Subjectivation of discourse occurs in the framework of the given media, i.e. within a systemic maze of situations and possibilities which a picture or speech, seen as a medium, offers. Where we perceive a poetic and artistic dimension in Peter Fabo's photographs, this is not because we have discovered a certain inherent set of aesthetic forms in them, or because the photographs have some special features differentiating them from documentary records, but because they are being perceived and thus interpreted by an individual.

Pictures as well as texts can take analogic positions within the system. Similar to a picture, a text cannot be reduced to the question of its meaning, it also comprises formal (abstract) and structural (functional) aspects. A text is thus composed, on the one hand, of entities having individual meanings and referring to "the outside" (words in the usual sense, i.e. categorematic terms) and, on the other hand, of entities representing nothing more than the terms for which they directly stand (abstract-logical expressions, such as "if", "then", "each", etc., i.e. syncategorematic terms). Similar to a picture, a text also has the material aspects (for example, the fact whether the author uses a handwritten or typed text determines his creative work and partially influences his way of thinking and the forms of his creative style). With Peter Fabo's photographs, the techniques clearly contribute to the character of his artwork, where the various styles used and the qualities of their processing form the background for their emotional effect and interpretation. Fabo's photographs can also be comprehended from various points of view and in various forms – as singular expressions; as descriptions of real situations and things; as general messages; etc. – but also from "syncategorematic" viewpoint – as visual counterparts of abstract terms or as analogy to the use of punctuation marks, symbols, etc.

In this context, it is important to bear in mind that the aforementioned categories are variable: photographs can have both "categorematic" and "syncategorematic" effects. Consequently, while for example photograms, given their geometric and abstract form, appear to describe nothing more than themselves, they also represent imprints of existing objects, reflecting the "outside world" and the "real life" (as abstract compositions, photograms can stand alone or play purely structural and formally dividing role; however, as transformed pictures of spaghetti or peas, they simultaneously refer to scenes from family life). All Fabo's photographs are susceptible of changing their meanings in the context of other possible interpretative references within the entire set of pictures. In the essence, they are neither documentary, nor artistic, and they can only gain these (and other) characteristics through interpretation; their uniqueness or, on the other hand, ordinary and descriptive nature result from our reflected acts of viewing/reading.

Further duality can be found in the plane of intentional and unintentional construction of the work. In general, we can say that intention is largely present in Peter Fabo's works, where reflexive and auto-reflexive moments intermingle and where a common operative pattern can be distinguished in the set of working methods in various planes, specifically to arrange the material of which the work is made. However, indefiniteness accompanies the organised form, instigating imagination. The fusion of intentional and unintentional elements is reflected in the creative methods Peter Fabo uses – through parallels, contrasts, complementarities and other figures, he arranges and rearranges the pictures and images in various ways; however, he does so without any deliberately chosen and followed rule; the individual semantic elements are ultimately unified in a comprehensive structure "sub-semantically" – the meaning is only beginning to form in the act of arranging the individual elements of the work and develops rather unconsciously at this stage, being in certain way physical and percepative, but simultaneously already fully structured and cognitively functional. This is an individual act, a unique configuration through which the unintentional element, inspiration and overall intuition become part of the composition of an artwork.

The arrangement of the material as such comprises all planes of depiction/discourse. From the overall conception of visual elements and motives and its distinctive features, through their grouping into specific categories and arraying into patterns or tropes, the individual planes form a complex configuration. This is achieved through various visual or semantic symmetries, gradations, anti-theses, parallelisms, etc. forging the specific temporal and spatial structure of the work. Recurrent reappearance and transformation of motives, transpiring on the level of visual "materiality" of the work, should find their reflection with the recipients on the plane of mental and emotional figures. Such figures, as well as their inversion and transformation, then offer ample room for both accordant and dissonant compositions.

When observing such figures in Peter Fabo's photographs, we have to bear in mind that these are no determined forms and procedures telling us how to interpret the individual pictures and look for their mutual relations. Whenever two or more pictures correlate, a figure can emerge if we recognise and perceive it as such, which depends on our capability to match the pictures with meanings when construing the artwork. Such interpretative perception stems from patterns that are inherent to our mind as well as those implicitly present in the pictures as such.

Since these composition processes evolve on the background of "material characters", being the photographs,

the resulting image need not be understood only as the expression of Fabo's personal "poetic" cognisance involving his experience, feelings, recollections, imagination and similar characteristics, but also as artwork contingent on the underlying material structures, including specific technical forms and procedures. The creative potential of photography techniques is thus revealed, enabling factual implementation of certain ideas conceived by our imagination that could not be expressed otherwise.

Similar to the aforementioned conceptual dualities, the "informative" aspects of the artwork, completed through our apprehension, occur in various disruptive levels. The first level is determined by the documentary and substantive characteristics of the selected photographs, where the depicted situations and their mutual contexts are clearly identifiable and together form a narrative sequence, thus conveying a message we interpret through references and symbols in the second level. Simultaneously, however, a hardly conceivable, elusive and volatile meaning emerges, calling for our attention, but we are unable to name it, even though we can spot its features. While material and referential meanings are clear, this fugitive, incomplete and unconscious meaning corrodes and sometimes even undermines the initial meaning and seeks our additional input or change of our settings and understanding. Where the first two types of meaning speak to us in clear terms, the third one urges us, softly or sharply, and still we are completely unable of understanding it in advance; that is indeed why the art speaks to us in this particular language. This unfolding meaning, unclassified, and perhaps unclassifiable, within any predetermined system launches the process of interpretation in its authentic form.

The medium of picture-book also involves another important phenomenon, namely browsing, which encompasses the time we spend with the book and also the time captured in the pictures, which co-determines our perception. From this viewpoint, we should understand the *Nail Art* book not only as a systemic collection of the actual photographs, but also as a visual screenplay. In a broader context, photographic language can collaborate with film language – a book consisting of linear sequence of images arranged into series and constellations implies the possibility to interpret the pictures, in terms of their composition, as an analogy to film editing and montage, and thus as a potential film sequence. Although Peter Fabo's photographs – whether portraits, scenes or abstract compositions – cannot be viewed as photograms of film scenes, they still refer to a temporally identifiable state and course of action, depending on their nature. Even though, given its technical characteristics, photography is a medium of isolated moments, inherent to it are various possible temporal arrangements based on the type of depicted scene, which also implies the variable length of virtual "focus", or how long we are attracted to the photograph. This virtual moment, insinuated by the artist in the concept of a picture and capable of being elaborated within the structures of our perception, could form another level of the work composition strategy.

From a certain angle, Peter Fabo "strains" the medium of photography – he extends it into the medium of text and, by implication, also the medium of film, thus creating meta-communication space and activating the roles of the observer, viewer and reader. Thanks to the aforementioned heterogeneous processes, we realise that creative work is always realised on the edge of two planes, or differing categories, each of them defining itself as the counterpart of the other: picture v. text; imagination v. technique; intentional v. unintentional process; elaborated v. random creation, etc.

The *Nail Art* photo-book is by its very nature an experiment, a playful reflection of art forms, while simultaneously being open to serious "existentialist" moments and the facticity of real situations. This visual-textual composition, at the same time formal and existentialist, cannot be conclusively construed since it is, by its nature, a metaphor and any "proper" cohesive explanation would kill it. Nonetheless, thanks to this hybrid uniformity, Peter Fabo's book remains open even after having been looked through and "read", and even put aside...

What starts with fire will be burnt in whirling flames.

Describing the apparent would seem foolish. Nonetheless, the apparent is also vague. Pictures can be described, but this becomes tiresome before we have even begun. Still, description can turn into poetry and poetry can turn into description. At this moment, unknown hands are holding a book, and the book represents the whole word. The universe formed of colourful grains. Should we indeed be foolish, we would say the aim of the book is to instigate imagination and associations. The universe of colours, the universe of family ties, the universe of the city, a variation of all universes out there and within. The universe and us, nothing less is at stake. However, you may feel, just like me, that today we need to defend our values not against the external world, but against ourselves, or rather against the modern human being inherent to every one of us. A modern human being that absorbs and reflects light beams at the same time, being neither black nor white – an element. It likes to hide and also show off. Its shadows meet and mingle in the book. A person's relationship towards the world is involved, and so is the relationship of the world towards the person. The angle we are looking from is of no importance since the multifaceted character, some kind of subversive and discrete ambivalence, is crucial. Somewhere I read: *I do not know who I am, but I know when I am being deformed*. One can only agree. Everything is true, and what is not true was true in the past or will be true in the future. I saw a slogan *No future* written on a wall this morning. Yes, the beginning of the end is nigh, but we can also feel enormous bursts of energy, rustling through the pages in the book. A loop of magic, driven by infinite discharging and recharging, is turning pages like a mechanical movement, creating their contents. In each picture we can hide; in each picture we can reappear. To own is to open and to permeate. More than ever before we are turning into pictures. A picture is a hand, greyish and glittering, to which we want to hold out our hand. While pictures used to illustrate texts, now texts illustrate pictures. Symptomatic, isn't it? Shelling peas, she thought of the sea.

My life, a cobweb of inconspicuous revolt, vibrating under spider feet silently creeping in a corner of my room.

Should we indeed be foolish, we would say the aim of the book is to transform emptiness into presence and presence into fascination. Such fascination with the past is a perfect hideaway to endure the tedious and grey present. I have recalled one summer at Žižkov, the smell of piss and walls covered with graffiti, when I was wandering through the dusty and scorching streets, heaping scorn on all this. The memory, baking hot, makes me sweat. While looking, with displeased curiosity, into show windows of nail-art studios during those idle times, I had no idea that that was the Absolute. At least in hindsight. Yet, is anything but hindsight possible? Longing for emptiness, we start to dream, and in our dreams, we dream about idle times. A book in unknown hands represents idle times for it is unclear to us where the past ends and the present begins. Everything, time and us in time, becomes an uncertain and elusive entity. *Total chaos*, a girl told me, smiling. That was a dark period, I often photographed dead pigeons. The dead birds attracted my eyes like a magnet. Flying above the city, pigeons watch people unconsciously creating marvellous and striking patterns. Then, they become martyrs of the sweltering Žižkov asphalts where I used to search for non-existent shade. Ticking sound of happiness, longing for the vision of past times. Intense perception of the pulsing urban folklore. The air smelling of melancholy; constellation of discarded Christmas trees. Since I was thirteen, I have known that the trees will end up in the Malešice incineration plan, even though some people claim that they will turn into food for animals in the zoo.

Slender memories were raining, cooling my cheeks.

Memories take strange forms. For a long time, I have been unable to recall a young girl's face, though the memory, or at least the image thereof, is imbued with dark-blue and grainy patina. Sometimes, we also strangely associate our feelings with certain, seemingly unrelated, places. Thus, we are infinitely attached to a street at Letná, the image of which I can clearly visualize, yet I have repeatedly failed to find the street in the city. The boundary line between memory and imagination is a mirage. Fantasy is a Siren, tempting and mystifying us, abstracting, tearing apart and combining. Her time is never linear, but always fragmental. It is composed of tiny pieces of the present, creases of imagination, castles in the air. They conserve the present, which will survive us. Every day, I pass a house and still I cannot decipher my feelings about it. My walking is measured by the distinctive rhythm and pace of my footsteps. No two people in the world have identical walking pattern, it is said. It is a delicate balance of minor features imprinted in one's footsteps, which we are unable to describe, yet they enable us to differentiate one person from another. Similarly, each of us has a different way of browsing through a book. Forwards or backwards; briefly or thoroughly. We can indeed read a book without even opening it. A book in unknown hands represents an ensemble of openings for escape. It is a manifesto of the present that does not exist. The truth is we live neither in the present, nor in presences; rather, pieces of the present live in us. *We are empty dishes*, an intoxicated girl says. What is close to us can be closer, or need not be at all. Spontaneous ambivalence is the foolish aim. One day, I spotted a girl with the face of a Sphinx in the book. She smiled and disappeared. Sweet sense of desperation hangs in the air when I remember the vision. Unimaginable is the sweetest fruit.

Prickly quarrel is renewal of love.

The journey is sweat, a waterfall being drained off; juicy fruits, slowly decaying. Infinite ride towards the Sun hidden in a single pea. There is a side to driving that is erotic. A hand shifts from the gear to a yellow skirt. He was just a cowboy in a plastic bag; still he rode like the Sun, never losing. The skirt is a flower field, hot in the centre, radiating sensuous and exhausting heat. A fly lands on it, rubbing its hands together. Flying from one planet to another. Adventure at first, then boredom. The engine growls as an animal, which will live to see the dawn of the new world, the dark dream of medieval monks. He stopped under a paled billboard depicting cactuses. The air shivered almost imperceptibly, rustling sounds flickered. I can hear the beginning of the end, he thought. He looked into the bosom of the yellow. Heat and pleasure. And out of a sudden, splash of colour and glittering delight.

The yellow touches your feet, biting agreeably. You breathe the infinitely dry desert air and seawater flows through your nose; salty happiness circulates through your nerves and blood vessels. Your first memory. You are drawing aside a sky-blue veil and a greyish hand scrabbles for you, holding a burning match. Pulsing red and green colour; parched landscape paved with asphalt, like when you used to go to stained casinos to meditate. The skies change colour like a kaleidoscope: *cyan, magenta, yellow*. It's raining red tears, intoxicating you by their sweetish smell. Green cactuses, ironic and surviving, the totems of asceticism, laugh at your unsteadiness. Flower blooms release sticky sap, which flows down the pages and on your hands holding the book. All muses are there, emerging from every direction and from each page. The beginning joins the end, creating a luminescent circle rotating around your head like a halo. Your eyes are closed, still you can see everything. It is impossible not to see.

Comment [M.1]
Franz Kafka, The Wish To Be a Red Indian
If one were only an Indian, instantly alert, and on a racing horse, leaning against the wind, kept on quivering jerkily over the quivering ground, until one shed one's spurs, for there needed no spurs, threw away the reins, for there needed no reins, and hardly saw that the land before one was smoothly shorn heath when horse's neck and head would be already gone.

Comment [M.2]
I wish that artists wouldn't wash their dirty laundry in public.

Comment [M.3]
MEPHISTOPHELES: Over – a stupid word! / Why over? / What's over, and mere nothing, are the same. / So what's the point of making all our effort / to snatch what has been made into our nothingness! / "All's over!" – what's the inference from that? / That things might just as well have never been, / but chase around in circles as if they did exist. / I'd much prefer Eternal Emptiness instead.

Comment [M.4]
In one word: garbage. In three words: garbage, the city and death.

Comment [M.5]
Family happiness, as well as all other kinds of happiness, is kitsch because no happiness is ever achievable. THE BEST THING FOR MAN IS NEVER TO BE BORN.

Comment [M.6]
In other words, dissolution of the whole into an art piece and a commentary.

Comment [M.7]
Subjective record of this thesis show photographs from the studio as a tautology of its own kind.

Comment [M.8]
The Vietnamese is, above all, a hard-working bastard!!!

Comment [M.9]
Nails are more or less good for nothing and toes are completely fucking useless.

Comment [M.10]
Liquor?

M. The Wish To Be a Vietnamese [Comment [M.1]]

Being an artist essentially means being distanced. Artist is unable to live through anything except his inability to live through anything.[Comment [M.2]] For this reason, living through becomes his innermost desire. But that does not mean living through in a simple fashion.
It means an infinite life that would encompass life as well as art. Nevertheless, such a desire cannot be fulfilled. For its result is either atrocious or banal: either pornography or kitsch. Now what is to be done? What is to be done when the artist is, like a dog, at once driven by a need and forbidden to satisfy it? There is only one resort: to create a work of art over and over again and over and over again to discard this work of art.[Comment [M.3]] But this inevitable fact – eternal creation and destruction – paradoxically becomes a veritable life of art. The original desire of infinity finds its fulfilment precisely in this *infinite frustration*.

Whereas Kafka inscribed his desire into the conceptual character of a red Indian, F. inscribes the same desire into dogs and Vietnamese. This means that the collection of photographs[Comment [M.4]] can be easily divided into two parts representing the subject and the object of the desire. When F. depicts dogs and Vietnamese (more precisely, their traces), he depicts himself as an *artist*, when he depicts himself and his family (his girlfriend and daughter and, above all, his car), he depicts his *life*.

Depictions of family oscillate between two extreme positions: the banality of family album and the atrocity of pornographic scene. These two ostensibly opposite manners of seeing have something in common. Namely, zero artistic value. Family album is subservient to family happiness,[Comment [M.5]] pornographic scene is subservient to private pleasure. These two manners of seeing are therefore *filters*, as it were, that enable to depict the object of desire without making this depiction artistic. At the same time, this depiction is neither banal nor atrocious because these manners of seeing remain *nothing more* than filters. Nevertheless, this distinction results in dissolution[Comment [M.6]] of the whole into separate parts: objective and subjective, concrete and abstract.

Depictions of Vietnamese window displays and dogs' faeces are essentially a methodological reflection resulting in the central thesis that the essence of art consists in *physical pleasure of self-expression*.[Comment [M.7]] The excremental maps do not serve for delineation of territories. For dogs on a leash, as well as for F., there is no freedom. There is only a guilty pleasure of fulfilling the most basic need. And the *nailart* shows that the Vietnamese[Comment [M.8]] is driven by the self-same desire: physical pleasure of self-expression. The Vietnamese is the peripheral but necessary part of the Czech society, nails are peripheral but necessary part of human body.[Comment [M.9]]

Eventually, the mechanics of desire is unmasked with the photographs of interiors of Vietnamese shops which show nothing else but the innermost heart of F. These pictures reveal the *cause* of perpetual activity, perpetual creation, perpetual work, reveal the *other side* of artistic self-affirmation,[Comment [M.10]] reveal that the desire to become an Indian or a dog or a Vietnamese is essentially a sort of fear, namely, *horror vacui*.

Peter Fabo je umělec, jenž svá díla propracovává kontextuálně na několika rovinách. Určující je pro něj práce s fotografií. Nechápe ji ovšem jen jako produkci obrazů, ale především jako médium. Na fotografickém médiu jej zajímají jak možnosti materiální a konceptuální transformace obrazu samotného, tak i formy další práce s ním, např. jak lze fotografii začlenit do komplexnější soustavy – ať již z hlediska prostorového uspořádání (její využití v instalacích), nebo z hlediska významového uspořádání a propojení fotografických obrazů do systémového, „gramaticky“ konstituovaného celku.

Daný přístup výrazně spoluurčuje jeho projekt *Nail Art.* Jde o žánr obrazové, fotografické knihy. Svým způsobem se jedná o vizuální báseň, v níž obrazy vystupují samy za sebe a zároveň hrají roli svého druhu textových jednotek. Vizualita pracující se specifickou obrazovou kvalitou dokumentárně věcných fotografií nebo různě komponovaných abstraktních fotografií (fotogramů) se tak prolíná s narativní formou vedenou poetickými, figurativními postupy, jež jsou budovány na základě konstelačních „gramatických“ pravidel strukturujících vztahy mezi jednotlivými obrazy/znaky.

Ačkoli je tematické uspořádání knihy – dané kombinací snímků rodinných, míst veřejných, čistě výtvarných kompozic – pro vyznění práce určující, dílo samotné vzniká až vlastní organizací látky. Dílo se stává polem možností jak organizovat a transformovat estetický materiál i naše percepční nastavení. Peter Fabo pracuje jednak s dualitou obrazové a (quasi)textové jednotky, jednak s dualitou struktury či systému ve vztahu k individuálnímu výrazu a aktuální realizaci významu, a též s dualitou záměrného/znakového a nezáměrného/subsémantického/intuitivního.

Dualita obrazová/textová se do díla dostává tím, že je koncipováno v podobě knihy. Tzn., že kromě prohlížení může být rozvinuta i aktivita čtení jakožto recepce textu/obrazu. Činnost čtenáře či diváka reagujícího na obraz nebo na text má podobné charakteristiky: je reflektovanou interaktivní činností, která uchopuje a interpretuje jednotlivé významové jednotky, ať už to jsou znaky konstituované a určitelné v rámci systému označování (to je případ textu), nebo prvky významu, které se tvoří (až) v rámci artikulace a realizace významu (což je případ obrazu). Fotografie může v knize zaujímat obě alternativy – můžeme ji číst jako znak a sledovat, jak jednotlivé snímky budují v kontextu vzájemných odkazů nejrůznější figury a významové vztahy, nebo se na ni můžeme dívat jako na obraz, jako na jedinečný celek, jenž má své vlastní kvality a jenž je složen z nediskrétních jednotek, které se ustanovují a významově proměňují během „události“ díla. Tyto obrazové kvality a prvky mohou být sice systémově uchopeny a jako diskrétní popsány v aktu „čtení“, tj. v průběhu reflektovaného včleňování do struktury reprezentací, samy ale svojí otevřenou formou v textově orientovaném systému vyvolávají jisté napětí a krizi.

Ona „krize“ v systému reprezentace dostává do hry dichotomii mezi strukturou uspořádání obrazového materiálu a rovinou individuálního výrazu a realizace významu. Z hlediska ustanovování diskursivního poetického prostoru – figur, které jednotlivé fotografie mezi sebou vytvářejí – je systémové hledisko důležité, fotografie však zároveň přináší odkaz ke konkrétnímu, individuálnímu okamžiku, k jedinečnosti situace, kterou fotografie zachycuje. Důležitá je prchavá událost zahlédnutí, jež se může změnit v prchavou událost promluvy, „čtení“, individuálního (poetického) jazykového vyjádření.

Význam tohoto vyjádření je pokaždé jedinečný. Významovost ale není libovolná, rodí se v zacházení s materiálem. Subjektivizace projevu se děje v médiu, v systémové spleti podmínek a možností, které médium obrazu či řeči nabízí. Jestliže ve fotografiích Petera Faba objevíme poetickou, uměleckou dimenzi, pak to není proto, že bychom v nich odkryli nějaký jim příslušný inventář estetických forem nebo že by se nějak specificky odlišovaly od dokumentárního záznamu, ale protože se jejich recepce stane individuální, a tím interpretativní.

Obrazy i texty mohou vstupovat do analogických systémových pozic. Text, podobně jako obraz, není redukovatelný na otázku významu, který sděluje, ale má i svoji formálně abstraktní a konstrukčně funkční rovinu. Je tedy složen jednak z entit, které mají samostatný význam a odkazují „navenek“ (slova v obvyklém smyslu, tj. tzv. kategorematické výrazy), jednak z entit, které nereprezentují nic víc než pojmy, které samy bezprostředně označují (jde o abstraktně logické výrazy, jako např. jestliže, pak, každý atp., tj. tzv. synkategorematické výrazy). Text, podobně jako obraz, má též i stránku materiální (např. rozdíl mezi rukopisným psaním a psaním na psacím stroji je technikou, která se promítá do způsobu práce autora a spoluovlivňuje jeho myšlení i podoby jeho tvůrčího stylu). To, že se techniky spolupodílejí na tvářnosti uměleckého díla, je u fotografií Petera Faba zřetelné, různé styly a různé kvality jejich zpracování formují podmínky jejich emocionálního a významového vyznění. Fabovy fotografie můžeme též chápat v různých polohách a podobách významu – jako singulární výrazy, jako popisy reálných stavů a věcí, jako obecná sdělení atp., ale také i „synkategorematicky“, jako obrazové analogie abstraktních výrazů či jako analogie práce s interpunkcí, se symbolickými značkami atp.

Důležité je však přitom mít na paměti, že výše zmíněné kategorie jsou proměnlivé: fotografie mohou fungovat „kategorematicky“ i „synkategorematicky“. Byť se tedy např. fotogramy se svojí geometričností a abstraktností zdají označovat jen samy sebe, tím, že jsou stopami reálných předmětů, odkazují i k „vnějšímu světu“ a „reálnému životu“ (jako abstraktní kompozice jsou tu za sebe, nebo mohou plnit čistě strukturální a formálně členící roli, jako transformované obrazy špaget nebo hrášků se však zároveň pojí s obrazy z rodinného života). Všechny Fabovy fotografie mohou v rámci dalších možných významových návazností uvnitř celého souboru obrazů proměňovat své vyznění. Nejsou esenciálně dokumentární ani umělecké, ale těchto charakteristik (a dalších možných) mohou nabývat jen v rámci interpretace, jejich jedinečnost, či typičnost nebo popisnost jsou výsledkem naší reflektované aktivity prohlížení/čtení.

Další dualita se odehrává na rovině záměrného a nezáměrného budování díla. Celkově lze říci, že Peter Fabo vytváří dílo s velkým podílem záměru, v němž se prolínají reflexivní a autoreflexivní momenty, v němž na různých úrovních můžeme v souboru pracovních postupů nalézat společnou operativní tendenci – organizovat látku díla. Zároveň s organizací se ale realizuje i neurčitost, která podněcuje fantazii. Prostoupení záměrnosti a nezáměrnosti se objevuje v postupech řešení – Peter Fabo různým způsobem, na základě analogií, kontrastů, komplementarit a dalších figur uskupuje a přeskupuje obrazový materiál, neřídí se přitom ale nějakým vědomě zvoleným a dodržovaným pravidlem, významové prvky se do své jednoty nakonec zcelují „subsémanticky“ – proces formování významu se v aktu zacházení s prvky díla teprve ustanovuje, realizuje

se v jistém ohledu ještě ne zcela uvědoměle, je specifickým způsobem tělesný a spojený s vnímáním, ale zároveň již plnohodnotně strukturovaný a kognitivně funkční. Je to individuální akt, jedinečná konfigurace, díky níž se nezáměrnost, inspirace a celková intuice stává součástí kompoziční složky autorského díla.

Vlastní organizace látky zahrnuje všechny vrstvy zobrazení/výpovědi. Od celkového uchopení obrazových prvků a motivů a jeho distinktivních rysů přes jejich uspořádávání do specifických kategorií a jejich řazení do vzorů či tropů vstupují tyto vrstvy do složité organizace. Děje se tak na základě nejrůznějších vizuálních či významových symetrií, gradací, antitezí, paralelismů atd., a tak vytvářejí specifickou časově prostorovou strukturu díla. Opakující se návraty a transformace motivů, které se dějí na rovině obrazové „materiality“ díla, by měly u recipienta najít svoji analogii i na rovině figur myšlenkových a emocionálních. Tyto figury i jejich inverze a transformace pak nabízejí široký prostor pro akordantní i disonantní kompozice.

Pokud sledujeme ony zmíněné „figury“ v obrazovém materiálu Petera Faba, musíme si uvědomit, že nejde o nějaké pevně určené formy a postupy, jak máme jednotlivé obrazy „číst“ a vztahovat k sobě. Každý vztah dvou nebo více obrazů se může stát figurou, pokud jej jako takový rozpoznáme a uchopíme. Jde o naši interpretační schopnost přiřadit k sobě dané obrazy a významy. Toto interpretativní vnímání je podporováno schématy, která mají místo jednak v naší mysli, jednak jsou neexplicitně přítomna v obrazovém materiálu samotném.

Protože se tyto kompoziční postupy dějí za použití „materiálních znaků“, fotografií, výslednou podobu nemusíme chápat jen jako výraz Fabova osobního „poetického“ vědomí s jeho zážitky, pocity, vzpomínkami, obrazotvorností atp., ale jsou i prací, pro niž jsou důležité i její materiální podmínky, včetně konkrétních technických forem a postupů. Technika v tomto kontextu tak ukazuje i svoji kreativní potencialitu, umožňuje faktickou realizaci některých myšlenek naší představivosti, které by se nemohly projevit jinak.

Podobně disruptivně, jako je tomu u výše zmíněných kompozičních dualit, se vrství i „informační“ roviny díla, jež jsou námi dotvářeny. První je určena dokumentárními a věcnými charakteristikami vybraných fotografií. Znázorněné scény a jejich vztahy jsou čitelné a jsou k sobě přiřazeny v jisté narativní řadě. Vytvářejí sdělení, které si pak na další rovině vykládáme referenčně a symbolicky. Zároveň s tím se ovšem objevuje obtížně uchopitelný, unikavý a proměnlivý význam, který si žádá naši pozornost, my však, ač vidíme jeho rysy, jej neumíme pojmenovat. Zatímco věcné i referenční významy jsou zřejmé, tento unikavý, neúplný a nezamýšlený význam rozrušuje či někdy až rozvrací předcházející smysl a žádá si od nás doplnění nebo změnu našeho nastavení a intepretace. Jestliže první dva typy významů k nám promlouvají srozumitelnou řečí, tento třetí na nás tlumeněji, či výrazněji naléhá, jeho řeči ale nerozumíme nějak předem; právě proto se však stává řečí, kterou k nám promlouvá umění. Tento rodící se význam, nezařazený do systému kategorií, nebo možná dokonce nezařaditelný, otevírá významotvorný proces v jeho skutečné autenticitě.

Důležitou součástí média obrazové knihy je i fenomén prohlížení, zahrnující čas, který s dílem trávíme, a též i čas, který je ve snímcích naznačen a který spoluurčuje naše vnímání. Knihu *Nail Art* bychom mohli v tomto ohledu chápat nejen jako uspořádání faktického fotografického materiálu, ale i jako vizuální scénář. Fotografický jazyk může v širším kontextu vstupovat do spolupráce s jazykem filmovým – formátem knihy linearizovaný sled snímků upořádaných do sérií a konstelací naznačuje možnosti interpretovat je z hlediska kompozičního řazení jako analogie filmového střihu a montáže, a tedy jako potenciální filmové sekvence. Přestože fotografie Petera Faba – momentky, scény, či abstraktní kompozice – nemůžeme chápat jako fotogramy filmových scén, i tak odkazují dle své povahy k časově určitelnému stavu a průběhu. Byť je fotografie ze své technické podstaty médiem izolovaného okamžiku, má v sobě, podle charakteru zachycené scény, různé režimy možného časového uchopení, čímž je nastíněna i proměnlivá délka virtuálního „záběru“, setrvání našeho pohledu. Tento virtuální časový moment, naznačený umělcem v pojetí obrazu a rozvinutelný uvnitř struktur naší recepce, by byl další vizuálně koncepční rovinou v kompoziční strategii díla.

Peter Fabo v jistém ohledu médium fotografie „napíná“ – prodlužuje jej do média textu, náznakem i do média filmu. Konstituuje přitom prostor metakomunikace, aktivuje roli vnímatele, diváka i čtenáře. Díky zmíněným heterogenním postupům si též můžeme uvědomit, že tvůrčí činnost se realizuje vždy na pomezí dvou plánů, odlišných kategorií, které se vzájemně vymezují: obraz/text, imaginace/technika, záměrnost/nezáměrnost, promyšlenost/zkusmost atp.

Fotografická kniha *Nail Art* má povahu experimentu, je hravou reflexí uměleckých forem, zároveň se však přitom otevírá i vážně cítěnému „existenciálnímu“ momentu a fakticitě skutečnosti.

To, že tuto vizuálně textovou, formální i existenciální kompozici nelze uzavřít, je dáno tím, že dílo celé je metaforickou figurou: její sjednocení v „náležitém“ vysvětlení by bylo jejím zrušením. Díky této hybridní jednotě však kniha Petera Faba – i po jejím prohlédnutí a „přečtení“, a dokonce i po jejím odložení – zůstane stále otevřená…

> Když začne hořet začátek,
> bude i konec sežehnut v divokých
> plamenech.

Bylo by pošetilé psát o tom, co je zjevné. Co je zjevné, je však i mlhavé. Obrazy lze popisovat, ale padá na nás únava, ještě než se do toho pořádně pustíme. A přesto, deskripce může být poezií a poezie může být deskripcí. Neznámé ruce v tomto okamžiku drží knihu a ona je světem. Vesmírem z barevných zrnek. Pokud bychom zůstali pošetilými, dali bychom této knize účel evokovat a asociovat. Svět barev, svět rodinný, svět městský, variace všech světů tam venku a nás. My a svět, nic menšího není v sázce. Možná ovšem cítíte stejně jako já, že dnes už se nemusíme obhájit před světem tam venku, ale sami před sebou, nebo lépe před současným člověkem, který je v každém z nás. Ten paprsky zároveň pohlcuje i odráží, není černým, ani bílým, je živlem. Rád se skrývá i vystavuje na odiv. V knize se mísí a střetávají jeho odstíny. Jsou to vztahy člověka ke světu, ale zároveň vztahy světa k člověku. Nezáleží na tom, z jakého úhlu se na to díváme, neboť stěžejní je mnohopohledovost, jakási subverzivní a nenápadná rozpolcenost. *Nevím, kdo jsem, ale vím, když jsem deformován,* četl jsem. Nezbývá než souhlasit. Pravdou je vše a co pravdou není, pravdou bude, nebo bylo. Dnes ráno jsem viděl na zdi nápis *No future.* Ano, začátek konce je na dohled, ale zároveň cítíme velké množství energie, které šustí stránkami této knihy. Neustále, vybíjení a dobíjení je ona zacyklená magie, která jako mechanický strojek otáčí stránkami; a vytváří jejich obsah. V každém obrazu se můžeme skrýt, v každém obrazu se můžeme zjevit. Vlastnit znamená rozevřít a proniknout. Stáváme se obrazy více než kdy dřív. Obraz je ruka, které chceme podat ruku, zašedlá, třpytivá. Není vlastně příznačné, že dříve obrazy ilustrovaly texty a dnes texty ilustrují obrazy? Loupala hrách a přitom myslela na moře.

> Živote, pavučino nenápadného odporu, rozvlní tě pavouk, který tiše leze v rohu mého pokoje.

Pokud bychom zůstali pošetilými, dali bychom této knize za cíl proměnit prázdnotu v přítomnost a přítomnost ve fascinaci. Taková fascinace minulostí je dobrou skrýší pro přečkání nudné a šedé přítomnosti. Vzpomněl jsem si na jedno léto na Žižkově, pach chcanek a posprejované zdi, kráčel jsem zaprášenými a horkými ulicemi a ohrnoval nos. Z té vzpomínky teče pot a je rozpálená doběla. Když jsem se v tom sladkém bezčasí s nelibou zvědavostí díval do výloh nehtových studií, nevěděl jsem, že tohle je absolutno. Aspoň při pohledu zpátky. Ale lze se dívat jinak než zpátky? Když se nám začne stýskat po prázdnotě, začneme snít, a když sníme, sníme o bezčasí. Kniha, kterou drží neznámé ruce, je bezčasím, protože nevíme, kde končí minulost a začíná přítomnost. Vlastně vše, čas a my v něm, se stává nejistou a pomíjivou entitou. *Dokonalý chaos,* řekla mi jednou dívka a usmála se. Bylo to temné období, fotil jsem často mrtvé holuby. Mé oči k nim byly přitahovány jako magnety. Když holubi létají nad městem, vidí, že lidé nevědomky vytvářejí krásné a podivuhodné obrazce. Pak se stanou mučedníky rozpálených žižkovských asfaltů, na kterých jsem hledal neexistující stín. Štěstí za zvuku vteřin, smutek za vizí let. Intenzivně slyšíme pulz městského folklóru. Ve vzduchu je cítit melancholie: souhvězdí pohozených stromků. Už od třinácti vím, že po Vánocích skončí v malešické spalovně, i když někdo tvrdí, že je dostanou zvířátka v zoo.

> Padaly drobné vzpomínky, chladily
> mě na tvářích.

Je zvláštní, jaké vlastnosti vzpomínky dostávají. Tvář jedné dívky si už dlouho nemohu vybavit, vzpomínka se ale nemůže zbavit tmavomodré a zrnité platiny. Přinejmenším její obraz. Podivné také bývá, když se nám některé pocity pojí s konkrétními místy, se kterými zdánlivě nesouvisí. A tak jsme navždy spojeni s jednou ulicí na Letné, kterou si přesně vybavuji, nejsem však schopen ji i přes opakované pokusy ve městě nalézt. Hranice paměti a imaginace je fatou morgánou. Obrazotvornost je sirénou, láká nás a mate, abstrahuje, rozpolcuje, kombinuje. Jejím časem nikdy není čas spojitý, ale čas fragmentární. Jsou to drobné přítomnosti, záhyby imaginace, vzdušné zámky. V nich je uchována přítomnost, která nás přežije. Každý den chodím kolem jednoho domu a pořád nevím, jaký pocit ve mně vyvolává. Moje chůze je vyměřena rytmem a tempem kroků, které jsou specifické. Říká se, že nikdo na světě nemá stejný styl chůze. Je to delikátní vyvážení drobných rysů, jež se obtiskuje v krocích, které sice neumíme popsat, ale rozpoznáme tím jednoho člověka od druhého. Knihou listuje také každý jiným způsobem. Dopředu, dozadu, zběžným i pečlivým způsobem. Dá se číst i tak, že ji nikdy neotevřeme. Kniha, kterou drží neznámé ruce, je soubor skulin k unikání. Je manifestem přítomnosti, která neexistuje. Nežijeme totiž v přítomnosti, nežijeme ani v přítomnostech, přítomnosti žijí nás. *Jsme prázdné nádobí,* říká opilá dívka. Co je nám blízké, může být bližší, nebo nemusí být vůbec. Pošetilým cílem je živelná rozpolcenost. Jednoho dne jsem v knize zahlédl dívku s obličejem sfingy. Usmála se a zmizela. Zůstává sladký pocit zoufalství, pokaždé, když si vzpomenu na její přelud. Nejchutnější ovoce je to nepředstavitelné.

> Co je pichlavé, to se rádo mívá.

Cesta je potem, odtékajícím vodopádem. Šťavnatým ovocem podléhajícím hnití. Neustálá jízda vstříc slunci, ukrytému v jediném hrášku. V řízení je cosi erotického. Ruka na řadicí páce se přesouvá na žlutou sukni. Byl jenom kovbojem v igelitovém pytli, ale jel se sluncem o závod a neprohrával. Sukně je žlutým květinovým polem s horkým středem, únavné a živočišné horko. Usedá sem moucha a tře si přední nohy o sebe. Létá z planety na planetu. Zpočátku dobrodružství, pak nuda. Motor vrčí jako zvíře, které se dožije úsvitu nového světa, temného snu středověkých mnichů. Zastavil u zašedlého billboardu s kaktusy. Vzduch se skoro nepostižitelně zachvěl, míhaly se šustivé zvuky. Je slyšet začátek konce, pomyslel si. Podíval se do lůna žluté barvy. Horko a rozkoš, a najednou záplava barev a třpytivého blaha. Žlutá olizuje tvá chodidla a příjemně to pálí. Nadechuješ se nekonečně suchého pouštního vzduchu a nosem ti proudí mořská voda, slané štěstí se šíří nervy a cévami, tvá první vzpomínka. Rozhrnuješ blankytně modrý závoj, zpoza něhož na tebe šmátrá zašedlá ruka s hořící zápalkou. Pulzující červeno-zelená barva, vyprahlá krajina vydlážděná asfaltem, jako když jsi chodil meditovat do umaštěných kasin. Obloha mění barvu jako kaleidoskop, *cyan, magenta, yellow.* Padají červené slzy, opíjejí tě nasládlou vůní. Zelené kaktusy, ironické a přeživší, ty totemy asketismu se posmívají tvé vrávoravosti. Květy vyplavují lepkavou mízu stékající po stránkách knihy a tvých rukou, které ji drží. Jsou zde všechny múzy, ze všech stran a ze všech stránek. Začátek se spojuje s koncem, vzniká světelný kruh, otáčející se kolem tvé hlavy jako svatozář. Máš zavřené oči, ale vidíš vše. Nevidět je nemožné.

M. Touha stát se Vietnamcem [Comment [M.1]]

Umělec je ustavičně v odstupu, neschopen prožívat nic jiného než vlastní neschopnost prožívat.[Comment [M.2]] Jeho nejvlastnější touhou je proto žít, nikoli však žít jednoduše, ale žít tak, aby tento život ve své nekonečnosti zahrnul i umění. Naplnění této touhy je ovšem otřesné nebo banální: výsledkem je pornografie nebo kýč. Co tedy? Umělec je *poháněn* potřebou, kterou *nesmí* naplnit, a zbývá mu proto jediné: věčně tvořit a stvořené zas do nicoty bořit.[Comment [M.3]] A právě tento nevyhnutelný fakt – ustavičné opakování zrodu a zániku uměleckého díla – se paradoxně stává životem umění. Naplněním původní touhy po nekonečnosti je právě tato *nekonečná frustrace*.

Zatímco Kafka vepsal svoji touhu do figury Indiána, F. vepisuje stejnou touhu do psů a Vietnamců. Soubor fotografií [Comment [M.4]] lze proto snadno rozdělit na dvě části, reprezentující subjekt a objekt touhy. Pokud F. zobrazuje psy nebo Vietnamce (přesněji řečeno jejich stopy), zobrazuje sama sebe jakožto *umělce*, pokud zobrazuje sama sebe se svou rodinou (to znamená se ženou, s dcerou a autem), zobrazuje svůj *život*.

Na fotografiích rodiny se pravidelně střídají dvě extrémní polohy: banalita rodinného alba a otřesnost pornografické scény. Společným jmenovatelem těchto dvou zdánlivě protikladných způsobů podání je nulová umělecká hodnota. Rodinné album slouží rodinnému štěstí,[Comment [M.5]] pornografická scéna slouží soukromé slasti. Optika rodinného alba nebo pornografické scény je proto *filtrem*, který umožňuje zobrazit objekt touhy tak, že se toto zobrazení nestane uměním, zároveň toto zobrazení není otřesné nebo banální, protože tato optika zůstává *pouze* filtrem. Důsledkem této distinkce je ovšem rozpad obrazu na předmět a způsob podání, rozpad [Comment [M.6]] zobrazení na konkrétní a abstraktní.

Fotografie vietnamských výloh a zaschlých psích výkalů jsou ve své podstatě metodologickou úvahou, vedoucí k tezi, že podstatou umění je *fyzická slast ze sebevyjádření*.[Comment [M.7]] Exkrementální mapy pouze zdánlivě slouží vymezení teritoria. Pokud si na ulici někdo vymezuje prostor, jsou to majitelé psů, zatímco psům na vodítku zbývá, stejně jako F.-ovi, pouze provinilá rozkoš z naplnění elementární potřeby. Této fyzické slasti ze sebevyjádření se oddává i Vietnamec,[Comment [M.8]] pokud se věnuje *nailartu*: Vietnamec je okrajovou, ale nezbytnou součástí společnosti, nehty jsou okrajovou, ale nezbytnou součástí lidského těla.[Comment [M.9]]

Mechanismus touhy je nakonec demaskován na fotografiích interiérů vietnamských večerek, které nejsou ničím jiným než pohledem do nejvlastnějšího F.-ova nitra. Fotografie těchto interiérů ukazují *příčinu* ustavičné aktivity, ustavičné tvorby, ustavičné práce, ukazují *odvrácenou stranu* estetické sebeafirmace,[Comment [M.10]] ukazují touhu stát se Indiánem nebo psem nebo Vietnamcem jako svého druhu *strach*, a to strach z prázdnoty.

Comment [M.1]
Franz Kafka, Touha stát se Indiánem
Kdyby tak byl člověk Indián, vždy pohotový a předkloněn ve vzduchu na pádícím koni, stále znovu by se zachvíval krátkými otřesy země, až by pak nechal ostruhy ostruhami, neboť žádné ostruhy nejsou, až by pak odhodil uzdu, neboť žádná uzda není, a zemi jak hladce vysečenou step by před sebou už skoro neviděl, již bez koňské šíje a hlavy.

Comment [M.2]
Kdyby si tak umělci přestali prát svoje špinavé prádlo na veřejnosti…

Comment [M.3]
MEFISTOFELES: Ten hloupý zvuk! / Cože to slovo značit má? / Čas minul – Ryzí nic – Ta nuda naprostá! / Co vůbec platno, věčně tvořit! / A stvořené zas do nicoty bořit! / Že minul čas? To značí věru málo. / Jak by to ani bylo nebývalo; / a štve se to přec v kruh, jak by to bylo. / Mně věčné prázdno spíš by bylo milo!

Comment [M.4]
Jedním slovem: odpad. Třemi slovy: odpad město smrt.

Comment [M.5]
Rodinné štěstí je kýč, protože rodinné štěstí, podobně jako jakékoli jiné štěstí, je nerealizovatelné. NEJLEPŠÍ JE VŮBEC SE NENARODIT.

Comment [M.6]
Jinými slovy, rozpad celku na dílo a komentář.

Comment [M.7]
Subjektivní evidenci této teze ukazují fotografie z ateliéru jako svého druhu tautologii.

Comment [M.8]
Vietnamec je zejména pracovitý mravenec!!!

Comment [M.9]
Nehty jsou víceméně na nic a prsty na nohou jsou úplně na hovno.

Comment [M.10]
Alkohol?

Nail Art – Space for Sale

Concept, photography / Koncepce, fotografie: Peter Fabo
Authors of texts / Autoři textů: Mikuláš Brázda (M.), František Fekete, Kamil Nábělek
Translation / Překlad: Alžběta Soperová
Editing and proofreading / Redakce a jazyková korektura: Eva Hrubá
Graphic design / Grafická úprava: Petr Bosák, Robert Jansa (2017 Designers)
Typeface / Písmo: Neue Haas Unica Pro
Printing and binding / Tisk a vazba: Tiskárna Helbich, Brno

Published by the Academy of Arts, Architecture and Design in Prague
in 2017. First edition. / Vydala Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze
v roce 2017. Vydání první.
www.umprum.cz

UMPRUM PHOTOPORT u. fond na podporu umenia

ISBN 978-80-87989-33-3

carovy kod jeste udelame