

The anti-game game

Andrew Lass / Vratislav Effenberger/ 1971

Martin Stejskal (b. 1944) is a young Czech representative of "dynamic painting". His imaginative object is not conceived of statically, as a closed fantastic totality, but as a developing imaginative process registering the transformation and metamorphic relations of its individual parts.

In part of his work he concentrates on investigating the interpretation mechanisms and phenomena of hallucination. In a series of phases, which are organically dependent upon each other in such a way that they actually create a single unfolding image in several consecutive stages, Stejskal follows "the inner story of the transformation of originally ordinary every-day objects" (a newspaper picture of a bridge) whose partial modifications thus portrayed, which record the "pre-stages of illusionary transformation", are joined and through feed-back tied to the initial object. This initial object gradually grows into dense drawings of animal-like technological spectres which are linked to each other from all sides. They are moving to capture the whole picture, to swallow, transform and thus destroy, like cancer, the very object whose product they are and on which they feed.

In this morphological interpretation the original picture is not transformed into another it disappears, but never completely, while being shifted to the very border of recognizability. It gains a new imaginative quality in a new order of forms and signs, which is created in the automatism of the transformational phases resulting, both through the process and the final image, in a magically tragi-comic event.

There is another imaginative process of the author's in which, in the course of several modificational phases, one photograph is transformed into another by means of drawn transitions. To give an example: a newspaper picture of the practical use of recently invented bobsledding pants is transformed into a photo of "The Puppets" by Hans Bellmer. In this method the link to the initial picture is gradually abandoned so that it is suppressed and replaced by a tie to the final picture. It is the oscillation between the two orders of form of the picture which constitutes the force for the association of images. Here the original, initial object is predetermined by the veiled similarity with the second object into which it is to change.

The very basis of the transformational series is the concretization of the individual time-space phases of the unfolding sequence. However, where Stejskal is forced by the technical requirements of oil painting to concentrate on one object in a particular space and time he multiplies the internal events in which the individual elements - realized with an ironical sense for minutely realistic detail - play out the tragi-comic drama of the unconscious. His sense for the flexibility of painting, form and color enables full use of his ironic approach to the hypertrophy of technological civilization, which he causes to stand out

against the background of the eternal conflict between the individual unconscious (Eros) and the collective unconscious (hermetics), - between our nature and our perspective- the conflict that represents the focus of the authors sign system.

Martin Stejskal's creative work is an open anti-game of the creative critical imagination directed against the false consciousness that civilization's instruments are sovereign.

This consciousness is nothing but a dishonest game, a game whose players - while believing that they are playing with great deftness - are in fact accepting the rules of repressive tolerance of an endless circle of lethargy and rigidity.

Text for catalog *Anti-game game*, Brno, 1971



Marx's Smile (Interpretative Cycle) 1972

Martin Stejskal - The Shape of Illusionary Transformations

Vratislav Effenberger

Surrealism, which has since the 1930s held a strong position in Prague, has recently begun to concentrate more and more on philosophical anthropology and the phenomenology of imagination. This trend has nothing in common with academic anthropology of phenomenology, with a positivist or existentialist description of the mutually forming relationships between man and the world. It is primarily concerned with comprehending the dialectics of the compositional and expressional functions of imaginative creation that are stimulated by the principle of analogy in the relation of consciousness and being, in the self-defense of the integrity of man's spirit against modern psycho-social pressures. Such noetic approaches are not to be limited to revealing imaginative phenomena and their modificational processes for their own sake, but by making use of these findings to uncover the secrets of creative thought in a way capable of deepening and making dynamic and flexible the critical abilities derived from the unity of intellect and imagination against a decline into hypertrophic passivity. In this sense, this philosophical anthropology and phenomenology of imagination reaches beyond the sphere of art and aesthetic autonomy.

Martin Stejskal /1944/, a painter who is one of the youngest of the Prague Surrealists, concentrates, in the spirit of this orientation, on investigation of the interpretational mechanisms and phenomena of hallucination.

"In a series of transformations, laid out in several phases, an attempt is made to record the parallel illusions and the mediating elements that usually remain hidden behind the dominant system of the object which is represented, and as a consequence participate in the process of perception only in a disguised way. The original object is dissolved into something like reactive elements which are capable, through the influence of certain mediating factors active within them, of condensing and combining into a dominant illusion. In this sense the method seems to be similar to the one used by the alchemists."¹

In a series of phases, which are organically dependent on each other in such a way that they actually create a single unfolding image in several consecutive stages, Stejskal follows "the inner story of the transformation of originally indifferent objects" /a newspaper picture of a bridge, a reclining woman, a view from a car, a camping site / whose partial modifications thus portrayed, which record the "pre-stages of illusionary transformations", are joined, and through feed-back tied to the initial object. In the

¹ Martin Stejskal: *Face arrière des nouveaux tableaux. /Pas à pas/*. Bulletin de liaison surréaliste, Paris, 1971.

psychological plane this approach comes close to the experiments of the Canadian psychophysicist R. Pritchard /McGill University, Montreal/ who shows that the decomposition of a picture depends on the content and the character, and that man registers only logical entities. Stejskal's method, however, discovers these logical entities in the dynamics of transformation, in the transformational functions in which the new relationship between metaphor and metamorphosis is expressed in the mutual shifting of meaning and form which here permanently develops. The decomposition of the original picture is at the same time the construction of a new pictorial formation, in which the original object is contained in *Aufgehobener Form*, in a state of significant illusion. In a more detailed explanation of this method Stejskal says:

"The first degree of transformation is the breaking-down of the original picture into something like a surface-like arabesque. The power of three-dimensional perception fades, the contours grow in importance, but even these are often blurred. Only in the next, fixational phases is the picture gradually formed, individual surface fragments combine together into new meaningful wholes. This entire process takes place in a two-dimensional space. It is probable that some deeper levels of consciousness are stimulated by this, and these then add their influence to the fixational process and give birth to marked images of desire. This may also explain why the great majority of illusions which originate in this way are represented by veiled pre-images of unknown animalized women."

This desire becomes the moving force of human imagination, not at all through what could be characterized as an Utopian illusion, which could easily become trapped "in the sand of illusionary euphoria", but through its dialectical character, by the critical and creational conflict between the possible and the real, between fiction and illusion on one hand and inter-subjective communication on the other. It is the same conflict through which Eros becomes the dynamizing and creational factor in the human consciousness, so as to continuously measure itself against reality, itself formed by reality and intensified by reality, in order to be betrayed by it and at the same time to overcome it. In the same way, in Stejskal's case, "the poetic arrhythmic of the unconscious enter into a critical dialogue with the original object, so as to resist the false, one-sided concept of reality."

But is the original image creating the spring-board of impressional interpretation really so completely a matter of indifference to the artist's unconscious, to the combinations of visualization in his free consciousness, where unconscious elements with classifying and reactive functions of the awareness-creating process clash? Or is there perhaps in this original picture some secret, enchanted woof onto which is then woven the whole

modification process? We may find clarification in this respect from a different aspect of Stejskal's pursuit of illusive transformation in which, in the course of several modificational phases, one photograph is transformed into another by means of drawn transitions /for instance, a newspaper picture of the practical use of the recently invented bobsledding pants in a photo reproduction of "The Puppets" by Hans Bellmer.

Here there are visible in the original picture some of the elements of form which - albeit distantly and indistinctly- recall or hint at certain forms and characteristic features of the reproduction of Bellmer's work, predetermining the modificational process of transformations of one picture into another. This method, in which the link to the initial picture is gradually abandoned so that it is suppressed and replaced by a tie to the final picture in the process of three modificational phases, while it limits the automatism of the visualizing associations, strengthens at the same time the importance of oscillation between the two orders of form of the pictures which are here mutually joined, and it transforms and reveals in this oscillation the necessity or inevitability of the association of images. In this case it is easy to see that the original, initial object is not a matter of indifference to the author, for his choice is predetermined by the veiled similarity with the second object into which it is to change. Thus what is involved is an inspired discovery in the true sense of the word, a process of creative inspiration.

It is a different case altogether when the initial object gradually grows into dense drawings that are linked to each other from all sides in an effort to capture the whole picture, as wild vegetation threatens to swallow up in a jungle a discard of civilisation. In this morphological interpretation the original picture is not transformed into another; it disappears, but never completely, while being shifted to the very border of recognisability. When the original picture performs a feedback function to become the source of power for the chain of transformations only to the point of provoking the automatism of a drawing to surpass itself, it is not simply an echo of the starting point. It gains a new imaginative quality in a new order of forms and signs which is created in the automatism of transformational phases. A bridge becomes something like a volcano of monstrosities, and what is left of the original object is its ironic transposition. Parallel illusions are suppressed by the dominant pre-picture so that the thread of events is not lost, so that an irrational story can unfold. But most likely this pre-picture is not represented by the initial photograph; it merely offered the artist, through some of its forms and special signs, an opportunity to express himself, to evoke a series of illusive transformations.

Automatism of the dense modifying drawings leaves the meanings of individual forms on the flexible border between abstraction and concreteness only so far as it is possible to express through it that transposed concreteness, recalling contemporary technological instrumentation, which in its basis becomes at once humanly abstract and concretely malignant. Here the principle of analogy penetrates the

automatism of images, without which it is impossible to capture the homogeneity of tragedy and humour that represents the authenticity of imagination, its natural psycho-social commitment. The Hawaiian golf course is attacked by animal-like technological spectres recalling simultaneously crabs, beetles, tanks and totems, whose rationalistic presence is emphasized by directional arrows that are directing and transforming the society on the playground into part of an invasion of monstrous concreteness which eventually changes the original Hawaiian paradise into a deserted battlefield or into a heap of empty tin cans without the least sign of life. Elsewhere a sleeping woman is attacked by a rocky cliff on which she was sunbathing. She is transformed into an invasion of animal-like mechanical phantoms which capture her by changing her into their own state, a state of animal-like technological wreckage. Similarly a motorist becomes a wreck behind the fictitious security of his steering wheel, and similarly a technocratic engineer's self-confident family is swallowed just as its youngest member finishes saying, with the eagerness of an apprentice "Three jets in the rear... whoosh!... That was the Europe jet!"

It would hardly be possible to imagine that Stejskal approached the initial picture of the Hawaiian golf course with a finished concept of this magically tragicomic event. It grew out of the automatism of pictorial images following from the forms of the initial photograph / the mountain slope, the crown of the palm tree in the wind / and from a certain corrected, preconscious, psycho-ideological disposition which tends to be attracted, for instance, by a sea gull flying over the golf holiday of well-to-do society in a world in the midst of catastrophe. The choice of the initial picture thus seems to be predetermined on the one hand by the psycho-ideological disposition of the author and on the other by the morphological side of the initial photograph through which this disposition permits itself to be carried, and in its own way is able to interpret the photograph and break it down into drawings. The activity of the unconscious enters here into an alliance with conscious critical activity on completely neutral ground, without either of the allies relinquishing any of its specificity or its privileges.

Another symptomatic characteristic of these processes lies in the inconsistency of two creative techniques: as a rule Stejskal chooses a photograph for his *drawn* decompositions or recompositions. The photographic authenticity of reality seems to him to be an especially appealing subject for transformational destruction. If in this why he strengthens the intensity of the imaginative irony, the irony is not directed towards reality but towards reality in its conventional, modern form. The spectral quality which here rises up against it grows out of contemporary scientific pseudo-rationality.

"Rationalistically" emphasizes its invasion by directional arrows. They are not merely notations of illusive and hallucinatory conditions, although these transformations originate in a way similar to that of illusions and hallucinations: they are not regressive or depressive states. Their aggressivity and progression, if we want to attempt to evaluate them, rests mainly in their unmediated, unprejudiced and, in a creative sense, natural and logical conjunction or even identity as image-forming and critical

functions of the human spirit, which is searching for itself in that which it creates at the price of viewing itself in the crooked mirror of self-irony.

Here Stejskal's investigation of illusive transformation stops being a purely noetic process; it becomes part "protection against the confusing mirror of the reproduced World", an "aggressive act of magic" which discredits the deception of so-called objective reality, and substitutes for it active potential objectivity. "The parallel and integrating process taking place on the surface of consciousness is in this method analogous to a magic ritual; it originates and unfolds in the continuous and direct clash of 'aroused consciousness' with the reproduced object, and its goal is to destroy these objects, take possession of them, and control them."

Rationality suffering from a lingering undernourishment, especially with regard to its vital component, imagination, has fallen into rationalistic mechanism, which controls the modern world to the point of formalistic immovability. These systems have taken power even over concrete irrationalities, and reduce them in a rational way to aesthetic decorations. In such a world the references to destruction, possession and control of the object can be valid mainly in relation to their pseudo-rational deception. It is not a matter of rejecting realism or rationalism for Surrealism or irrationality, but of reaching surrationality in which - on a higher level - an activating dialectical relationship between reason and image-formation is awakened; a game of wisdom for high stakes, consisting in a new, permanently regenerating dimension of tragedy and humour. It is not just a matter of an interestingly absurd imagination, but of its new forms, of "the bringing out of small magical secrets which we carry within ourselves".

What connects Stejskal's method of modifying illusive transformations with other Czechoslovak artists who are aiming towards Surrealism and surrationalism in the field of visual creation (Karol Baron, Jan Bernat, Andy Lass, Ladislav Novák and others) is primarily an interest in the mechanism of understanding, of inspiration by means of investigation of interpretational methods in their comprehensive specificity and concreteness. I believe that from this flows the other common aspect of this creation, that is the shifting of the expressive method from the solitary picture or object to a cycle of pictures and objects - from static descriptions to analytical, dynamic portrayal and the expression of processes of visualization. This is why it quite naturally and organically resembles progressive film creation, especially the works of Jan Švankmajer, whose films (*A Quiet Week in the House*, *The Flat*, *Don Šajn*, *The Garden*, *The Charnel-House*, and others), directed towards the automatism of irrational illusions, have attracted international attention. At the same time this work is related to the psychological investigations of "direct imagery reconstruction of visual phenomena and sensoric deprivation" that are being conducted by Dr. Ludvík Šváb at the Psychiatric Institute in Prague.

These tendencies characterize the philosophical anthropology and the phenomenology of imagination of Surrealism in Prague today. Socially it is a matter of the difficult development from using the exhibition

Symbols of Monstrosities was aimed (Gallery Prague 1966) to the clarification and deepening of the concept of surrationality which way once suggested by Gaston Bachelard, and the principles of intersubjective communication which were from the beginning in the permanent centre of interest of Surrealism. In this spirit the cooperation of Czechoslovak and French Surrealism, represented in Paris by Jorge Camacho, Marianne Van Hirtum, Joyce Mansour, Michel Zimbarca and others, is developing.

written for

Art International

Prague, July 10, 1971

Translated by Andy Lass



—————→

LE PANTALON LE PLUS VITE DU MONDE etait montré il y a quelque temps à St. Moritz. La manière d'utilisation est simple. On s'assied sur la pente et on y va.

Le journal Mladá fronta 1970

Photo: ČTK — Ringier

←—————

MARTIN STEJSKAL: *La métamorphose réversible* 1971

←—————

HANS BELLMER: *La poupée* 1934

Martin Stejskal – Peintures et dessins

Jean-Louis Bédouin

Je n'avais encore jamais vu de peintre travailler sous terre avant de rencontrer Martin Stejskal à Prague, au mois d'août 1969. Le temps d'oublier la vie de la surface, lugubrement hivernale, et je me retrouvai, au bas d'une volée de marches poussiéreuses, sous des voûtes solides, en compagnie d'un homme jeune qui ne pouvait échanger avec moi, faute de parler la même langue, que des paroles peintes, des propos dessinés à grands gestes, des regards, des rires, et beaucoup de chaleur humaine. Martin est grand et sa douceur est fille des forêts de Bohême dont la lumière me semblait alors inexplicablement baigner cet étrange atelier souterrain. Le lieu évoquait moins une caverne qu'un cloître. Il donnait, par des apparences de soupiraux, sur ce qui avait dû être un jardin. On s'y sentait délivré de cette pesanteur dont la lente agonie de Prague accable le passant, et qui est d'autant moins supportable qu'elle est vécue au ralenti. Martin était aux prises avec des créatures nées de l'angoisse et de l'élan vital qu'il opposait à cette angoisse, pour tenter de la surmonter. Plusieurs d'entre elles eussent fait la fortune d'un dessinateur de bandes dessinées pour magazine de science-fiction. Je me souviens, en particulier, d'un hybride de serpent et de crayon, dont le corps lové simulait la coquille de l'escargot, et la bouche lippue la gueule d'un grand poisson.

Martin le tenait captif dans un tableau, comme dans un vivarium. Mais il était évident que la créature ne guettait que l'occasion de s'évader de sa cage-miroir.

Je soupçonne son créateur d'avoir réussi entre temps à l'appriivoiser, et de se servir d'elle, comme un chasseur d'un furet, pour prendre en leur terrier les images du désir. Celles-ci se terrent, comme chacun sait, au creux d'autres images, en apparence indifférentes ou anodines. Mais ce sont précisément ces images-là, dont la neutralité ou la médiocrité saute aux yeux, qu'il s'agit d'investir et de pénétrer, de miner et de phagocyter, pour finalement faire éclater au grand jour les formes inconnues qu'elles recèlent.

Martin porte sur ces images un regard impitoyable, un regard de grand prédateur. C'est qu'il n'est pas homme à se contenter de découvrir un visage, un navire ou un arbre dans les taches qui sont sur les vieux murs. Il n'a cure de chercher la silhouette du Petit Chaperon Rouge dans les contours d'un buisson. Il ne confond pas l'enfance et l'infantilisme, le secret et les devinettes. L'hallucination simple le laisse sur sa faim, et la méthode paranoïaque-critique, dont il n'ignore ni les surprises ni les écueils, lui paraît largement perfectible.

Surréaliste, et l'un des plus jeunes de nos amis pragois (Martin est né en 1944), il a choisi d'emblée de centrer sa recherche sur les mécanismes d'interprétation et les phénomènes hallucinatoires. Il s'est engagé, ce faisant, dans une voie peu fréquentée parce qu'elle est, plus qu'aucune autre, semée d'embûches.

Passé encore, en effet, de se méfier des apparences. C'est une façon, qui en vaut d'autres, de n'en croire que ses propres yeux. Rimbaud voit "très franchement" une mosquée à la place d'une usine. L'usine et la mosquée sont proches parentes par la forme. Mais le spectacle auquel Martin Stejskal nous convie est de beaucoup plus égarant. Il ne s'agit plus de jouer au jeu du passe-vue: un temple grec, un buste de femme, et ainsi de suite, la jolie marelle de l'imagination à cloche-pied. L'expérience est beaucoup plus riche dès lors que l'objet initial est aussi éloigné que possible de celui auquel il donnera naissance, après être passé par une série d'états intermédiaires. Soit, par exemple, une photographie représentant deux chirurgiens en train de pratiquer une opération.

De cette image, dont il néglige le contenu anecdotique, Martin fait peu à peu surgir, par approches successives, le portrait de Karl Marx. On croirait assister à un tour d'illusionniste, d'autant plus saisissant, d'autant plus réussi, que le prestidigitateur ne daigne même pas dissimuler ses manipulations à l'assistance. Il a trop d'humour pour cacher son jeu, et s'il tire un lapin d'un chapeau, il ne fait pas mystère de l'y avoir introduit au préalable. Il n'est rien de ce qui hante son inconscient, que Martin ne soit capable de sortir ainsi du premier chapeau venu. Mais à la différence de l'illusionniste, il est le premier à s'émerveiller de ce lâcher de pigeons, à s'effrayer de cette invasion de sauterelles mécaniques.

L'image qu'il choisit d'interpréter, est moins une image d'origine que l'écho, pour ainsi dire anticipé, de l'image à laquelle il rêve déjà, sans en avoir conscience. Le dévoilement de l'une est donc contenu dans l'éclipse de l'autre. Le cheminement est à rebours de ce que suggère l'ordre des opérations, tel du moins qu'il nous apparaît, à travers ses successives ébauches.

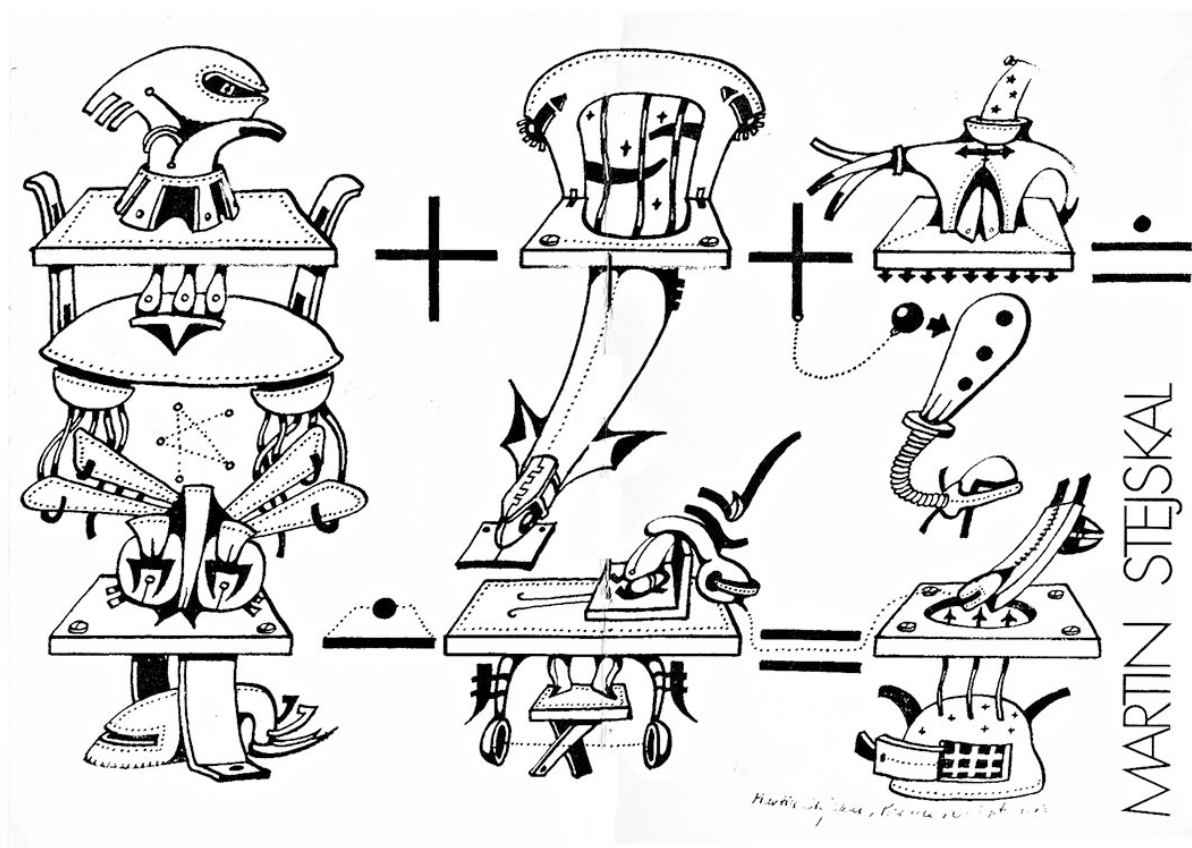
Au reste, il me paraît moins important d'extraire l'oiseau du grain et le mineur de la houille, que d'établir entre l'image inductrice et l'image induite, la chaîne d'associations capables de relier l'envers et l'avant de cette unique médaille qui est à la fois le rêve et la réalité. Les maillons de cette chaîne sont constitués d'instantanés, à travers lesquels le temps et l'espace, nécessaires au développement et à la cohérence de l'ensemble, deviennent perceptibles.

Il faut féliciter Martin Stejskal d'être de ces peintres qui n'hésitent pas à décomposer en ses phases successives un mouvement que les poètes ont toujours voulu, quant à eux, télescopé. C'est que les raisons des uns et des autres sont différentes, et que, pour emprunter le langage du cinéma, les peintres préfèrent généralement le "fondu enchaîné", où les poètes choisissent

de monter "eut" leurs images. "Ta gorge ... une belle armoire". Il suffit à Baudelaire du verbe être pour lier poétiquement l'une à l'autre. Il faut au peintre inventer ce lien, le tisser patiemment, afin de le rendre sensible à l'oeil, lequel est beaucoup plus exigeant que l'oreille sur le chapitre de la ressemblance.

C'est pourquoi, je gage, Martin travaille volontiers à partir de documents photographiques qu'il choisit parmi les moins spectaculaires qui se puissent trouver. L'épreuve défraîchie d'un pont suspendu, une publicité pour une marque de sous-vêtements ou pour une compagnie aérienne lui sont autant de boules de voyante dans lesquelles il déchiffre, non sans s'y sentir impliqué, l'imminent cataclysme à la faveur duquel les moisissures de la caverne ancestrale, programmées sur ordinateur, s'accoupleront avec les tanks de la nécessité pratique, dans les avenues en trompe-l'œil où les fusées Saturne promènent leur puberté inquiète, les yeux emplis des faux-bourdon des larmes qui trottent comme des souris de feu dans l'armure du néant.

Catalogue de Martin Stejskal *Peintures et dessins*, galerie L'envers du miroir, Paris 1972



The back door to infinity is a few steps away...

František Dryje

Since the late 1960s, Martin Stejskal, born 19 February 1944, has been an outstanding figure in the third generation of Czech surrealists. While by no means rejecting older surrealist production, he has developed concepts and principles that have held firm in the wider historical context and, at the same time, he has uniquely enriched, transformed and inspired the creative, experimental and theoretical foundations of the movement.

His first contact with the Prague surrealist circle, at the time gathered around the poet and theoretician Vratislav Effenberger, occurred in 1963. Stejskal found himself strongly influenced by the work of the painter Mikuláš Medek and an atmosphere encouraging permanent discussion, intended to rejuvenate and reassess the original surrealist principles. An active member of the group since 1968, his first public appearance was in the first issue of the magazine *Analogon* (1969), where he contributed "Phantoms", a series of grotesquely sarcastic drawings.

This theme continued with his airbrush paintings of 1969 – among them, the cycle *Pencils*. During this period Stejskal also anthropomorphised and biomorphised objects, and conceived his own stylisation of figures by transforming them into unequivocal logograms. Their bodies became mechanical, consisting not of organic or inorganic elements, but of artificial, metal-seeming components acquiring a new – often bizarre – quality, resembling comic-strip phantoms. Reflections of the human inferno of passions, inclinations and emotions, they are simultaneously symbols of the supraindividual and artificial **František** rage and cunning that arise in effect from culture and civilization.

In 1969 Stejskal originated a method of interpretation through drawings, which he termed *contourage* and later transformed into a printmaking technique – ‘etchomania’. Its essence is a ‘dialogue’ with a random object, over which Stejskal gradually and interpretatively knits a drawn network. With this the destruction of conventional meanings of ‘reality’ advances yet a little further. At this point, the author is working chiefly with metallic or metallised fragments of reality, integrating them into complex aggregates without actually resorting to visual automatism in its narrow sense. Specific motifs and elements, by their very nature technical or technological, return obsessively to Stejskal’s work. He then intertwines them, often with parts of living, predominantly sexually significant bodies. The message is clearly a denunciation of ‘reality’, which brings about a sovereign nature of signs. The motif of a

mechanism, of a 'machine', its destruction and the assembly of a new reality from its fragments, are the characteristic elements of the expressive and semantic aspect of the images (influenced by Konrad Klapheck).

At the turn of the 1970s Stejskal participated in experiments with controlled LSD intoxication. The experience left a permanent mark on his creativity: an analogical perception of reality. This led to the creation of a series of drawings using illusory interchanges or phased illusions (including *Marx's smile*, 1972), based on the principle of *trompe l'oeil* (used, among others, by Salvador Dalí), which he endowed with an action or a narrative element. Stejskal wrote: "The original object is dissolved into something like reactive elements, capable, under the influence of other mediating factors working within them, to condense and come together in a dominant illusion. In this respect the method seems similar to those used in alchemy."

On the semantic level, the author acknowledged the specific character of Czech post-war surrealism, with its ingrained rejection of outward pathos (religious, ideological, erotic) and its acceptance of the critical functions of concrete irrationality – irrationality as an immanent quality of reality – in painting chiefly Medek, in theory Effenberger, as a criticism of Breton's surrealist concepts from the 1940s.

Since 1969 Stejskal's work has been influenced by his studies of hermeticism, especially of alchemist literature and iconography. Combining this with the galvanizing scepticism of Czech surrealism, he creates an original system of creative interpretation. In the play of universal analogies Stejskal discovers, in the surrealist sense, 'one in the other', and at the hermetic level, 'what is below' in 'what is above', or, in other words, correspondences of imaginative phenomena. In the 1970s Stejskal abandoned the airbrush technique and returned to smooth veristic painting. A typical feature of his work at that time was the motif of a metallic or metallised nail. The result is a phantasmic logogram also functioning as a component of other motifs, for example, the anthropomorphisation of mechanisms, often within an erotic-sexual context. Stejskal painted his hermetic cycles *Tarot – a key to initiation*, *In the privacy of metals* and *Cooking*, followed by *Great personalities* (1972-75), *Anti-espionage cycle* (1978), *Blinds* (1978-79) and *Nurks* (1977-78). The last series were a counterpart to a motif from Vratislav Effenberger's pseudo-film script, proceeding from an interpretative illustration to an independent analogical or analogising model. In 1976 Stejskal also created a cycle of original erotic drawings.

Stejskal's work subsequently underwent a semantic shift towards irony, sarcasm (black humour) and obsessive visualisation of innermost personal "ghosts" through the

anthropomorphisation of objects or mechanisms as symptoms of a disjointed era. In the background Stejskal conducted an ongoing and very modest dialogue with the potential of mystery. In the 1980s he began to use tempera, and his recurrent themes assumed greater depth. The concept of expression was, however, different. Stejskal painted new cycles such as *Variants of fear* (1980-82), futuristic and apocalyptic visions that used the method of *pars pro toto* to lay bare the symptoms of the downfall of civilization. *Live broadcasts* (1981-85) was an original denunciation of the phenomenon of sport. Other work includes *Imagination of space* (1980-1988), and *Perpetuum debile* (1982-85), which presents ‘impossible objects’, symbols of the decadence of technological civilization.

Stejskal came to apply one of the fundamental structural elements of his imagination: the combination of the ‘high’ (infinity, the principle of gravity) with the low or (seemingly) material, or rather, a state when one becomes an aspect of the other. Lunar symbolism became frequent. In terms of ideas, the tension between contradictory forces – collapsing technology and timeless spirituality, perhaps even only in potential – create a gravitational field, an integral of a moving plane on the edge of the possible and the (seemingly?) impossible, the rational and the irrational, the subjective and the objective. Other cycles from the 1980s and 1990s include *Imaginative archaeology* (1983-1988), *Comments on matter* (1981-86), *Portraits* and *Defined places*. A hyperrealist painting technique (which unwittingly discredits hyperrealism) becomes the form for new motifs and meanings. Imaginative objects are situated in an ‘unrealistic’ and darkened space, often enclosed by a creased metallic wall, sometimes dull, sometimes shiny, which acts as an accidental background. The result is a message from a ‘Gigerian’ universe, which, in the context of enigmatic industrial objects, creates a seal between both worlds, a complex heraldic sign and linchpin.

Within the context of creative personalities, correspondences in artistic expression, narrowly speaking, emerge from a comparison of the work of Martin Stejskal and of Mikuláš Medek: although Stejskal’s paintings use an entirely different technique, they do relate to Medek’s furious skeletonising of reality’s hidden meanings. In this way the spatial concept of painting in Stejskal’s cycle *The Imagination of space* bears comparison with Medek’s 1970s series *Moving graves*.

Generally speaking, as far as meaning is concerned, Stejskal’s entire work stands for a certain synthesis of earlier surrealist concepts: the negation by Medek and Effenberger of the mysterious magic of Breton (as well as that of Teige, Nezval, and others) as the essence of everyday reality materialises also in the work of his generation – the poetry of Stanislav

Dvorský, Karel Šebek, Petr Král and others. At the same time Stejskal creates an emblematic logogram, replacing the 'nail' from the previous period with the motif of a 'plank' as a random representation of a general concept, as a representative and both an evaluating symptom and a value indicator of fading reality. Yet Stejskal (in contrast to the negativism of the 1950s and 1960s) also restores the surrealist principle of desire, reborn in the everlasting erotic and gravitational configuration of 'hermetic love'. This creates a specific constellation, which on one hand accepts Breton's point of the all-penetrating demiurge of desire and its conditional esoteric qualification, while rejecting Breton's pathos or uncritical utopianism. On the other hand, this creative model of interpretation is connected with an active scepticism and the potential of the critical functions of concrete irrationality.

In his work Stejskal combines extremely one-sided or period-dependent theoretical concepts, which we could, for the sake of simplicity, call Breton's (as gradually formed since the 1940s) and Effenberger's (a distinct component of which was precisely the critical analysis of Breton's notions). Stejskal's concept of the *imagination of space* should be seen as a specific contribution to the exploration of the general aspects of surrealist phenomenology of imagination – and in this way Stejskal has been participating in the evolutionary transformations of Czech and Slovak surrealism over the past thirty years.

Summary for monography of Martin Stejskal *The back door to infinity*, Prague 2003

Translated by Dagmar Steinová

Rückwärts sind es zum Unendlichen nur ein paar Schritte...

František Dryje

Martin Stejskal (19. 2. 1944) ist seit Anfang der 60er Jahre bis heute einer der ausdrucksstärksten Vertreter der dritten Generation des tschechischen Surrealismus. Er knüpft an die ältere surrealistische Produktion an, entwickelt Konzepte und Prinzipien, die im breiteren geschichtlichen Kontext bestanden haben, weiter, er bereichert, verwandelt und inspiriert aber auch die schöpferische, experimentelle und theoretische Basis der Bewegung.

Den Prager surrealistischen Kreis um den Dichter und Theoretiker Vratislav Effenberger lernt er 1963 kennen: Er wird besonders vom Werk des Malers Mikuláš Medek und von der Atmosphäre der permanenten Diskussion in Richtung auf die Aktualisierung und Umwertung der ursprünglichen surrealistischen Prinzipien beeinflusst. Aktiv nimmt er an der Tätigkeit der

Gruppe ab 1968 teil. In der Öffentlichkeit stellt er sich zum erstenmal auf den Seiten des ersten Heftes der Revue Analogon (1969) vor, wo er Zeichnungen mit grotesk-sarkastischen Themen veröffentlicht: Motiv der "Gespenster".

Dieses Sujet geht frei in die Bilder über, die er 1969 schafft (mit der Spritzpistole gemalte Bilder, Zyklus "Bleistifte" u.a.): Stejskal anthropomorphisiert, biomorphisiert die Dinge und zugleich konzipiert er seine eigene Stilisierung der Gestalten, die sich in eindeutige Selbstzeichen verwandeln, ihre Körper scheinen mechanisch zu werden, sie bestehen nicht aus organischen oder anorganischen Elementen, sondern aus künstlichen, meistens metallischen Bestandteilen, und so gewinnen sie eine neue, bizarr comicartige Phantomhaftigkeit: Sie sind Spiegelung des menschlichen Infernos der Leidenschaften, Neigungen und Emotionen, zugleich aber Symbol einer überindividuellen, artifiziellen, letztendlich kultur-zivilisatorischen Bosheit und Heimtücke.

1969 entdeckt Stejskal eine originelle zeichnerisch-interpretative Methode, von ihm Konturage genannt (später überträgt er sie als "Leptomanie" in die Form der graphischen Technik). Sie besteht im "Dialog" mit einem zufälligen Objekt, das allmählich von einem zeichnerisch-interpretativen Netz überdeckt wird, die Destruktion der konventiellen Bedeutungen der sogenannten Wirklichkeit geht einen Schritt weiter: Der Autor arbeitet schon mit überwiegend metallischen oder metallgewordenen Fragmenten der Realität, er verbindet sie zu verwickelten Ganzheiten, dabei geht es jedoch nicht um einen graphischen Automatismus im engeren Sinne des Wortes. Bei Stejskal wiederholen sich obsedant konkrete Motive und Elemente technischer oder technologischer Natur, die er mit Teilen auch lebendiger, meist sexuelle Bedeutung tragender Körper verwickelt. Mitteilung: Denunziation der sogenannten Realität, wobei eine eigenartige Zeichenhaftigkeit entsteht. Das Mechanismus-Motiv, die "Maschine", ihre Zerstörung und das Zusammensetzen der neuen Realität aus ihren Fragmenten sind typische Kennzeichen des expressiven und semantischen Planes der Bilder (Einfluß von K. Klapheck).

An der Wende der 70er Jahre nimmt er an einigen Experimenten mit geregelter LSD-Intoxikation teil - das Erlebnis beeinflußt auf Dauer sein bildnerisches Sehen: analoge Wahrnehmung der Wirklichkeit. Er schafft Bildzyklen illusionärer Verwechslungen oder in Phasen zerlegter Illusionen (*Marxens Lächeln*, 1972 u.a.), die auf dem Prinzip des Vexierbildes (auch z.B von Salvador Dali und anderen genutzt) gründen, und bringt in sie ein dynamisches, aktionsgeladenes, narratives Element ein. Er schreibt: „Der ursprüngliche Gegenstand wird in bestimmte reaktive Elemente aufgelöst, die imstande sind, durch Einfluß gewisser in ihnen wirkender Vermittlungsfaktoren zu kondensieren und sich zu einer

dominanten Illusion zu vereinigen. Darin scheint diese Methode den alchymischen Verfahren analog zu sein.“

Der semantische Plan: Der Autor nimmt das Spezifische des tschechischen Nachkriegssurrealismus auf, den Abneigung gegen vordergründiges Pathos (dogmatisches, ideelles wie erotisches) kennzeichnet, akzeptiert die kritischen Funktionen der konkreten Irrationalität - Irrationalität als immanente Eigenschaft der Realität (in der Malerei besonders Medek, in der Theorie Effenberger: Kritik an Bretons surrealistischem Konzept aus den 40er Jahren).

Seit 1969 wird Stejskals Produktion vom Studium des Hermetismus beeinflusst, besonders von der alchymischen Literatur und Ikonographie. Er verbindet dieses Thema mit der aktivisierenden Skepsis des tschechischen Surrealismus und so schafft er ein eigenartiges interpretativ-zeichnerisches System: Im Spiel der universalen Analogien findet er "das eine im anderen" im surrealistischen Sinne und im hermetischen Plan das, "was oben ist", in dem, "was unten ist" (Korrespondenzen der imaginativen Phänomene). In den 70er Jahren verläßt er die Technik der gespritzten Bilder und kehrt zum glatten veristischen Malen zurück. Für seine Produktion aus dieser Zeit ist das Motiv eines metallgewordenen oder metallisierten Fingernagels typisch, das ein phantomatisches Selbstzeichen bildet und zugleich als Bestandteil weiterer Motive (Anthropomorphisierung der Mechanismen u.ä., erotisch-sexueller Kontext) funktioniert. Stejskal malt hermetische Zyklen: "Tarot - der Schlüssel zur Initiation", "Im Privaten der Metalle" und "Kochen"; weiter: "Große Persönlichkeiten" (1972-75), "Antispionagezyklus" (1978), "Rolläden" (1978-79) und "Die Nurken" (1977-78), als Pendant zu dem Motiv aus einem Pseudo-Filmdrehbuch von Vratislav Effenberger (er schreitet von der interpretierenden Illustration zum eigenständigen analogen oder analogisierenden Modell fort). Zyklus origineller erotischer Zeichnungen (1976).

Semantische Verschiebung des Werkes: Ironie - Sarkasmus (schwarzer Humor) - obsedante Visualisierung der ureigensten "Gespenster" - Anthropomorphisierung des Gegenstandes und des Mechanismus als der Symptome einer ausgerekten Zeit - im Hintergrund ein permanenter und sehr bescheidener Dialog mit dem Potential des Geheimnisses. Die 80er Jahre: Stejskal ändert die Maltechnik (Tempera), die zyklischen Themen werden vertieft, die Ausdruckskonzeption ist jedoch anders. Es entstehen Bildzyklen: "Varianten der Angst" (1980-85) - futuristisch-apokalyptische Visionen halten mit der Methode des Pars pro toto die Symptome des Niedergangs der Zivilisation fest. "Direktübertragungen" (1981-85) - originelle Denunziation des Phänomens Sport. "Raumimaginationen" (1980-1988),

"Perpetuum debile: Unmögliche Objekte" als Symbole des Verfalls der technologischen Zivilisation (1982-85).

Zur Geltung wird eine der grundsätzlichen Strukturfiguren von Stejskals Imagination gebracht: die Verbindung des "Hohen" (das Unendliche, Gravitation als Prinzip) mit dem Niedrigen oder (scheinbar) Materiellen, respektive der Zustand, in dem das eine zum Aspekt des anderen wird; häufig ist die lunare Symbolik. Ideologisch: die Spannung der entgegengesetzten Kräfte - kollabierende Technologie und überzeitliche, wenn auch nur in der Möglichkeit enthaltene Spiritualitäten erzeugen ein Gravitationsfeld, ein Integral der beweglichen Zone an der Grenze zwischen dem Möglichen und dem (scheinbar?) Unmöglichen, dem Rationalen und dem Irrationalen, dem Subjektiven und dem Objektiven. Weiter Bildzyklen aus den 80er und 90er Jahren: "Imaginative Archäologie" (1983-88), "Notizen über die Materie" (1981-86), "Porträts", "Abgegrenzte Orte" u.a. Formal: hyperrealistische Maltechnik (unwillkürliche Diskreditierung des Hyperrealismus). Motivisch, bedeutungsmäßig: imaginative Objekte, oft im vollen, "unrealistisch" verdunkelten Raum situiert, der durch eine oft verschieden aufgefaltete, metallisch matte oder glänzende Wand abgegrenzt ist, funktionieren als unwillkürlicher Hintergrund. So entsteht eine "gigerisch kosmische" Botschaft, die in Verbindung mit industriell enigmatischen Objekten das Siegel beider Welten, ein komplexes heraldisches Bolzen-Zeichen bildet.

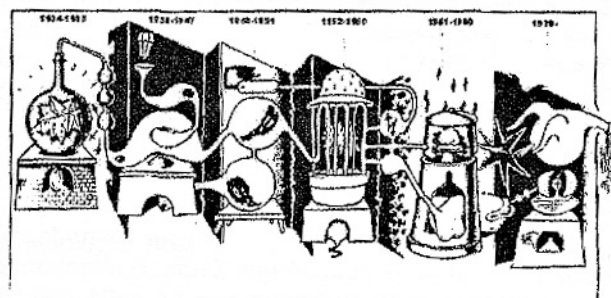
Persönlicher schöpferischer Kontext: die Konsekution des bildenden Ausdrucks im engeren Sinne des Wortes kann man im Vergleich der Arbeiten von M. S. mit dem Werk von Mikuláš Medek finden: Obwohl die Bilder Stejskals mit einer ganz anderen Technik gemacht werden, hängen sie mit Medeks rasender Präparierung der versteckten Bedeutungen der Realität zusammen. Vergleichbar ist die Auffassung des malerischen Raumes in dem Zyklus "Imagination des Raumes" und in Medeks Serie aus den 70er Jahren "Bewegliche Gräber".

Verallgemeinerung: Als Ganzes repräsentiert Stejskals Schaffen im Bedeutungsplan eine bestimmte Synthese der vorhergehenden surrealistischen Konzepte: medekianisch-effenbergische Negierung von Bretons (und Teiges, Nezvals usw.) geheimnisvollem Wunderbaren als dem Wesen der Alltagswirklichkeit bildet auch den generationsmäßig verankerten Moment der Produktion (dichterische Produktion von S. Dvorský, K. Šebek, P. Král u.a.). Stejskal bildet dabei ein neues emblematisches Selbstzeichen - den "Fingernagel" aus der vorhergehenden Zeit ersetzt das Motiv des "Brettes" als zufälliger Repräsentation eines allgemeinen Konzeptes, als Vertreters und eines wertenden Symptoms der verfallenden Realität, das zugleich ein Wertsymptom ist. Dabei jedoch rehabilitiert Stejskal (im Gegensatz zum Negativismus der 50er und 60er Jahre) das surrealistische Prinzip der Sehnsucht,

wiederbelebt in der alt-neuen Konfiguration von Erotik und Gravitation der "hermetischen Liebe". So wird eine konkrete Konstellation geschaffen, die einerseits Bretons Ausgangspunkt des alles durchdringenden Demiurgen der Sehnsucht wie auch seine bedingte esoterische Qualifikation übernimmt - wobei Bretons Pathos und unkritischer Utopismus abgelehnt werden -, und andererseits wird dieses kreativ-interpretative Modell neu mit der aktiven Skepsis und dem Potential "der kritischen Funktionen der konkreten Irrationalität" verbunden. Zusammengefaßt: Stejskal verfolgt in seiner Produktion die zu einseitigen oder zeitbedingten theoretischen Konzepte, vereinfacht als das Bretonsche bezeichnet (wie es sich seit den 40er Jahren herausgebildet hat) und das Effenbergsche (dessen wichtiger Bestandteil gerade die kritische Analyse des ersteren war). Stejskals Imagination des Raumes kann man als einen eigenständigen Beitrag zur Erforschung der allgemeinen Aspekte der surrealistischen Phänomenologie der Imagination begreifen - in diesem Sinne hat der Autor an den Entwicklungsmetamorphosen des tschechischen und slowakischen Surrealismus der letzten dreißig Jahre teil.

Summary for monography of Martin Stejskal *The back door to infinity*, Prague 2003

Translated by Ehrengard Herzig



**L'évolution du surréalisme en Tchécoslovaquie,
par Martin Stejskal**

Martin Stejskal, Backward to infinity (1968-2002)

Bertrand Schmitt

Il est des ruisseaux souterrains qui serpentent, presque invisibles, pour affleurer de loin en loin, juste le temps d'indiquer aux sourciers la marche à suivre. L'œuvre de Martin Stejskal qui répond plus à des impératifs intérieurs qu'à une quelconque volonté de se "faire voir", appartient à celles dont on sent que ce qu'elles ont à dire est d'autant plus essentiel que leurs apparitions sur la scène publique se font rares et mesurées. L'exposition *Zadem k nekonečnu II*, qui s'est ouverte à la Galerie de Hradec Králove, après avoir été présentée à Reimscheid l'été dernier, constitue une parfaite introduction au monde visionnaire et magique du peintre. Dans cette rétrospective se trouvent réunies quelques-unes des œuvres les plus significatives de l'auteur, couvrant une période qui s'étend de la fin des années soixante à nos jours. La juxtaposition de ces travaux permet de mesurer l'ampleur du travail et l'étendue de l'univers imaginaire exploré par Martin Stejskal. Au vu des pièces exposées, celui-ci apparaît comme l'une des personnalités les plus originales de la génération qui rejoignit l'activité collective surréaliste, au moment où disparaissait André Breton et où les groupes de Paris et de Prague s'appretaient à faire face à de nouveaux soubresauts de l'histoire. Après des premiers contacts, en 1963, avec le groupe UDS réuni autour de Vratislav Effenberger, c'est en 1968, année symbole, que Martin Stejskal devient l'un des plus jeunes membres du groupe surréaliste pragois. Il s'attelle alors avec enthousiasme à la poursuite et à la continuation de l'expérimentation surréaliste. Dès cette période, son travail, qui ne renie en rien les valeurs du mouvement, apparaît comme véritablement novateur, en prise directe avec une réalité profondément changée. Il suit en cela le travail tant théorique que plastique amorcé par certains des surréalistes de la génération de l'après-guerre (Mikuláš Medek en Tchécoslovaquie, Jorge Camacho ou Jean Terrossian en France). À regarder les pièces exposées à Hradec Králove il apparaît que c'est l'ensemble de l'œuvre de Martin Stejskal qui doit être appréhendée comme une relecture des thèmes fondamentaux du surréalisme à la lumière d'un regard nouveau et sans cesse aux aguets.

Plongeant dans l'inconnu pour y chercher du nouveau, Martin Stejskal s'adonne à diverses expérimentations destinées à lui faire dépasser les limites de l'entendement et les contraintes - quelle soient historiques, culturelles ou corporelles - qui empêchent la conscience de parvenir à cette connaissance du fonctionnement réel de la pensée que s'est assigné comme tâche le surréalisme. En 1969, il se livre ainsi avec quelques autres membres du groupe surréaliste de

Prague, a des expériences médicales de privation sensorielle ou de prise de drogues hallucinogènes (LSD, psilocibes). Tout comme l'avait fait avant lui Henri Michaux, Martin Stejskal, ramène de ses voyages au cœur du Lointain intérieur, des visions et des images. Mais là où le poète belge avait voulu être un sismographe fidèle, s'astreignant à enregistrer et à restituer, avec le minimum d'intervention de sa part, les perturbations et les altérations subies sous l'action de la drogue, Martin Stejskal essaie de faire de cette épreuve le point de départ d'un nouveau processus imaginatif qui reproduirait à "volonté" les mécanismes hallucinatoires. En cela, il répond au souhait exprimé par Baudelaire, vitupérant contre les paradis artificiels et exigeant de la drogue qu'elle lui procurât la connaissance. De ces expériences, naît la méthode de "L'illusion par phases" (*fazovaná iluze*), que l'on peut rapprocher de celle de la paranoïa critique développée par Dalí. Mais une paranoïa surdéveloppée, puisque les transformations visuelles s'enchaînent les unes aux autres, développant un "récit" qui s'alimente de chacun de ses développements successifs. C'est sur ce point que Martin Stejskal dépasse la méthode de Dalí. Ne se contentant pas de la métaphore, il vise la métamorphose. En effet, là où Dalí se servait du principe hallucinatoire pour "fixer" une image (qui finissait parfois par s'établir en poncif ou sombrait dans le kitsch), Martin Stejskal se garde bien de stopper la marche de la pensée et la laisse se perpétuer dans un mouvement qui pourrait être sans fin. Les développements ultérieurs de cette méthode, à l'aide de l'ordinateur et de la vidéo, ont d'ailleurs permis d'instaurer ce mouvement quasi perpétuel, puisque les différentes phases des transformations de l'image de départ y sont montées en boucle, créant une ronde répétée à l'envi. Dessin, tableau, photographie, toute image se prête au jeu et s'offre à la transmutation qui fera apparaître les signes cachés qui la composent : une opération chirurgicale enfante d'un portrait de Marx (*Marxův úsmev*, 1971), d'une scène de rue se dévoile le regard lascif de La Poupée de Hans Bellmer (*Nerychlejší kalhoty na světě*, 1971). Bien plus que le rapprochement virtuose de deux réalités éloignées, c'est l'humour objectif qui fonctionne ici, celui -terrible- qui permet de "découvrir" Lénine et Staline assis côte à côte au milieu d'un étal de marché, ou un couple vend des corps humains dépecés, lors de la grande famine qui sévit en Russie (*Hladomorŕ*, 1998).

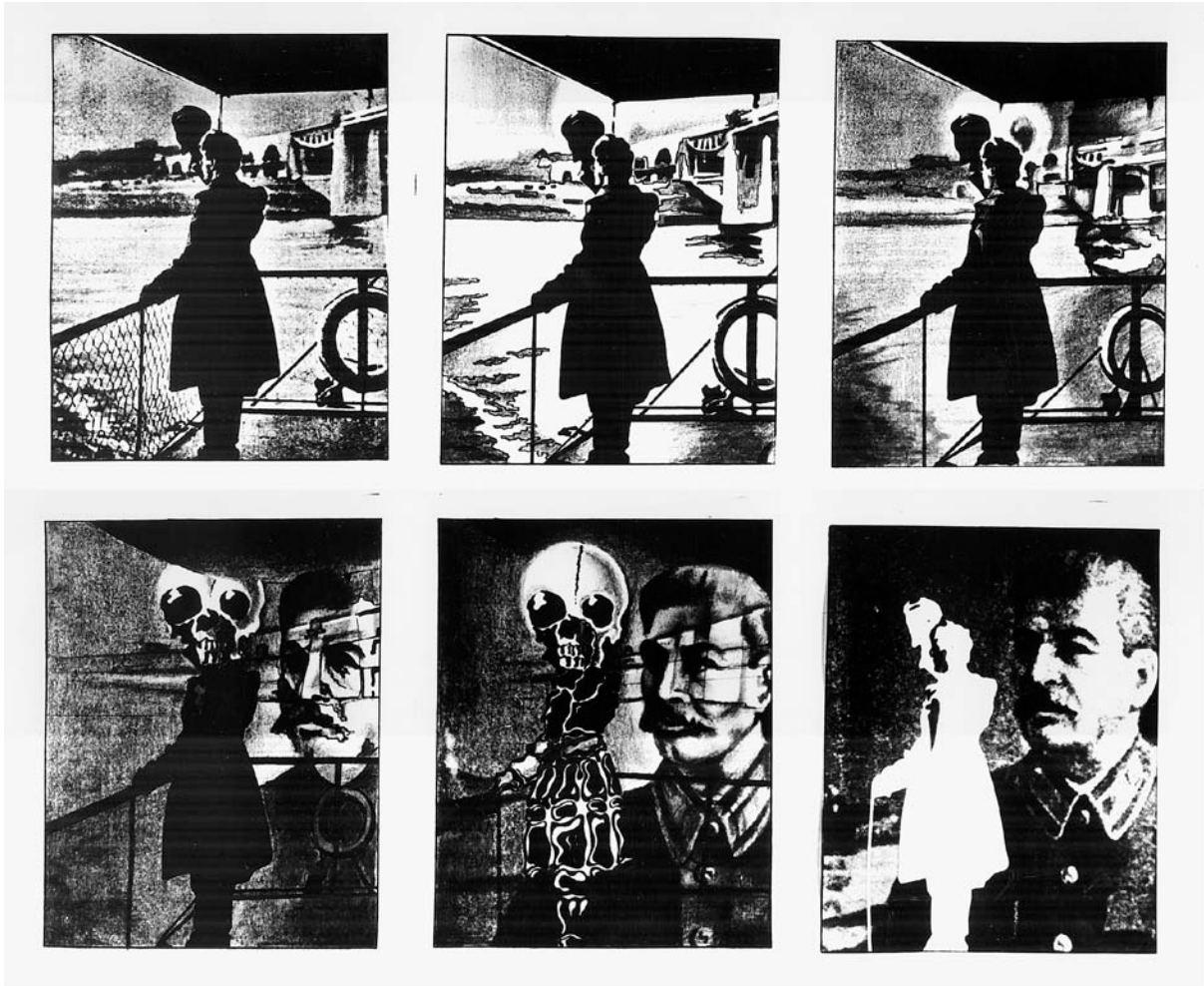
À côté de cette méthode, Martin Stejskal se fabrique et développe d'autres "outils d'interprétation", lui permettant de pénétrer sous l'apparence des choses et de révéler les signes latents qui y sommeillent. L'une de ces techniques le contourage (*konturáž*) est directement développée des dessins, minutieux et denses, à mi-chemin entre l'automatisme gestuel et les traits fins de la bande dessinée, qu'il exécute dès son entrée dans le groupe.

S'inspirant des petits croquis que l'on exécute de façon presque automatique lors des longues conversations téléphoniques, le peintre détoure et recouvre, jusqu'à les engloutir, les images symboles de notre civilisation mercantile et rationaliste (affiches, images publicitaires, graphiques économiques...), l'imagination reprenant le pouvoir et submergeant sous sa poussée fourmillante les "symboles de la monstruosité moderne". De l'anti Warhold en somme. Mais si Martin Stejskal est un expérimentateur, il est avant toute chose un peintre dont l'univers poétique, précis et obsessionnel, cherche à donner corps aux signes ancestraux que l'homme moderne ne parvient plus à lire. Ses toiles regorgent de symboles qui sont les clés d'un univers que notre civilisation oublieuse a relégué avec dédain dans les songes ou les grimoires. Les références aux sciences traditionnelles et hermétiques, dont le peintre est un véritable initié, apparaissent ainsi dans de nombreux cycles (Tarot-klič k iniciaci, V soukromí kovů). Parfois proche de Konrad Klapheck, dans sa volonté de réenchanter le monde des objets quotidiens, en mettant une technique au réalisme minutieux, aux traits tranchants, au service d'une vision inquiète et sombre, il devient à d'autres moments lumineux et subtil, tout en restant profondément attaché à la matérialité des formes représentées. Vues de près ses toiles semblent regorger d'éclats métalliques, de limaille, de fibres, de copeaux et de sable. C'est que l'imagination la plus débridée ne peut se défaire de la matière qui l'engendre, et que rêver d'autres monde c'est encore et toujours rêver le nôtre, lourd de toute sa présence matérielle, de sa chair, de sa réalité.

Il y avait donc fort à redouter du tournant effectué il y a quelques années par Martin Stejskal, lorsqu'il découvrit l'outil informatique et se mit à l'utiliser dans son travail. Les très pauvres résultats qu'a, pour l'instant, donné la création graphique sur ordinateur pouvaient laisser craindre que le peintre mué en infographiste, risquait de perdre cette touche particulière et tangible qui rend ses toiles si fascinantes. Mais c'était la mésestimer de sa capacité d'expérimentation. Alliant sa propre manière aux nouvelles techniques à sa disposition (du mapping au morphing en passant par le scannage de ses propres dessins ou peintures, réintégrés et mêlés à des "matières"), il réussit non seulement à retrouver l'essence de son monde intérieur mais aussi, grâce aux capacités de l'informatique, à le faire évoluer à travers de nouvelles formes : "digitages" (digitaž) et films animés, offrant ainsi à sa peinture le mouvement qu'elle attendait depuis toujours. Aujourd'hui, refusant le cloisonnement entre les différentes techniques, il projette et reproduit certains de ses digitages sur toiles en utilisant l'huile ou la tempera. De ses dessins scannés puis retravaillés à l'aide de l'ordinateur, il retourne à la toile créant une nouvelle transformation. Mais il y a fort à parier que ce n'est la

qu'un nouveau tour de roue dans le cycle perpétuel des transmutations, l'amorce d'une prochaine métamorphose.

Revue Atelier 9/2003, Prague



Tu n'y échapperas pas, 1979

Chronik der Stadt Prag vom Ende des Jahrtausends

10. 1998 (Skorpion) - 9. 1999 (Waage)

Martin Stejskal

Was unten ist, ist wie das, was oben ist; und was oben ist, ist wie das, was unten ist, damit sich die Wunder der einen Sache erfüllen. Tabula Smaragdina. (Die Smaragdtafel)

Vor Jahren habe ich entdeckt, dass manche Prager Kanäle mit gusseisernen Platten abgedeckt sind, deren Gestalt auffallend den Darstellungen von Horoskopen ähnelt, so wie sie bis zum ausgehenden Barock gezeichnet worden sind. Das wohl bekannteste Beispiel ist das Horoskop, das von Doktor Johannes Kepler zu Beginn des 17. Jahrhunderts für Wallenstein ausgearbeitet wurde.

Das traditionelle Horoskop ist eine Darstellung des Himmels im gegebenen Augenblick, die Übertragung des momentanen Zustandes des Alls in den Mikrokosmos einer Skizze auf Papier.

Die Kanaldeckel mit dem horoskopischen Motiv sind jedoch allmählich aus der Stadt verschwunden. Im Jahre 1998 entdeckte ich vielleicht einen der letzten, und dies bezeichnenderweise dicht beim Neuen Rathaus in der Prager Altstadt, nahe den Orten, an denen man gewöhnlich die mystische Mitte Prags vermutet.

Mein Projekt eines Spiels mit dem Horoskop bestand darin, dass ich mich daran begab, diese gusseiserne Platte aus ein und demselben Blickwinkel im Verlauf eines ganzen Jahres zu fotografieren, und zwar stets zu Beginn des aufsteigenden Tierkreiszeichens.

Ich setzte voraus, dass der Zufall, das Wetter, aber auch das Agieren von Menschen auf ihr Spuren hinterlassen würden, die sich mit einem bestimmten astrologischen Schlüssel würden interpretieren lassen. Die dreieckförmigen Räume können als astrologische „Häuser“ betrachtet werden, von denen jedes eine bestimmte Eigenschaft darstellt.

Durch das Verschieben der einfachsten Objekte (Steinchen, Papierfetzen, Zigarettenskippen), verstanden als Bild der Himmelskörper und ihrer Taten, entsteht eine Art authentischen Zeugnisses vom Schicksal Prags am Ende des abgeschlossenen Jahrtausends.

Erst der Vergleich des kompletten Satzes der Fotografien verriet, dass sich die Platte (der Deckel) im Laufe des Jahres dreimal ein wenig gedreht hatte, immer im Uhrzeigersinn. Diese unerwartete Bewegung hat am ehesten irgendein unbekannter Kanalarbeiter auf dem Gewissen - ein „Prager Demiurg“.

Diese Verbindung des Hohen mit dem Niederen eröffnet ein magisches Spiel der Bedeutungen, übrigens ein kontrollierbares Spiel, da sein Plan nicht Vorhersage (Prädiktion), sondern dokumentarische Erfassung (Evidenz) ist.

Text for a photo cycle, Prague 1999

