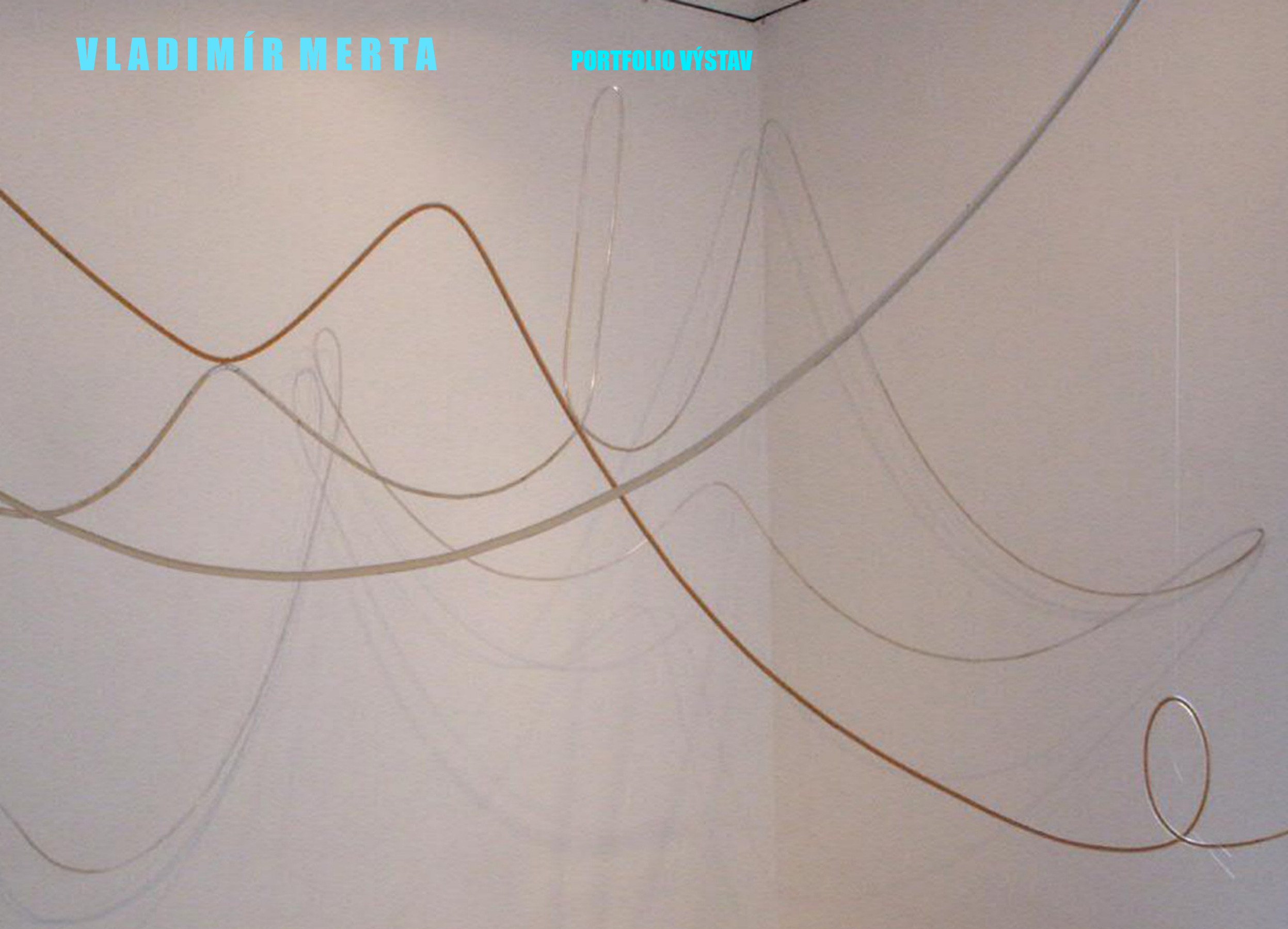
VLADIMÍR MERTA

PORTFOLIO VÝSTAV



přírodní katastrofa jako artefakt, přírodní katastrofa jako artefakt, přírodní katastrofa jako artefakt, přírodní katastrofa jako artefakt, přírodní katastrofa jako artefakt, přírodní katastrofa jako artefakt, přírodní katastrofa jako artefa

VLADIMÍR MERTA

přírodní katastrofa jako artefakt, přírodní katastrofa jako artefakt, přírodní katastrofa jako artefakt, přírodní katastrofa jako artefakt, přírodní katastrofa jako artefakt, přírodní katastrofa jako artefakt, přírodní katastrofa jako artefa

portfolio výstav

do této publikace jsem zařadil dokumentaci z vlastního archivu.

Výběr uvedených výstav je dán jednak vlastním úsudkem o jejich významu

v kontextu mé práce, ale stejně tak byl rozhodující reálný obsah archivu fotografií

a souvisejících materiálů jako jsou pozvánky, katalogy, nebo texty.

přírodní katastrofa jako artefakt, přírodní katastrofa jako artefakt, přírodní katastrofa jako artefakt, přírodní katastrofa jako artefakt, přírodní katastrofa jako artefakt, přírodní katastrofa jako artefakt, přírodní katastrofa jako artefa

IMPOSSIBLE IS NOTHING

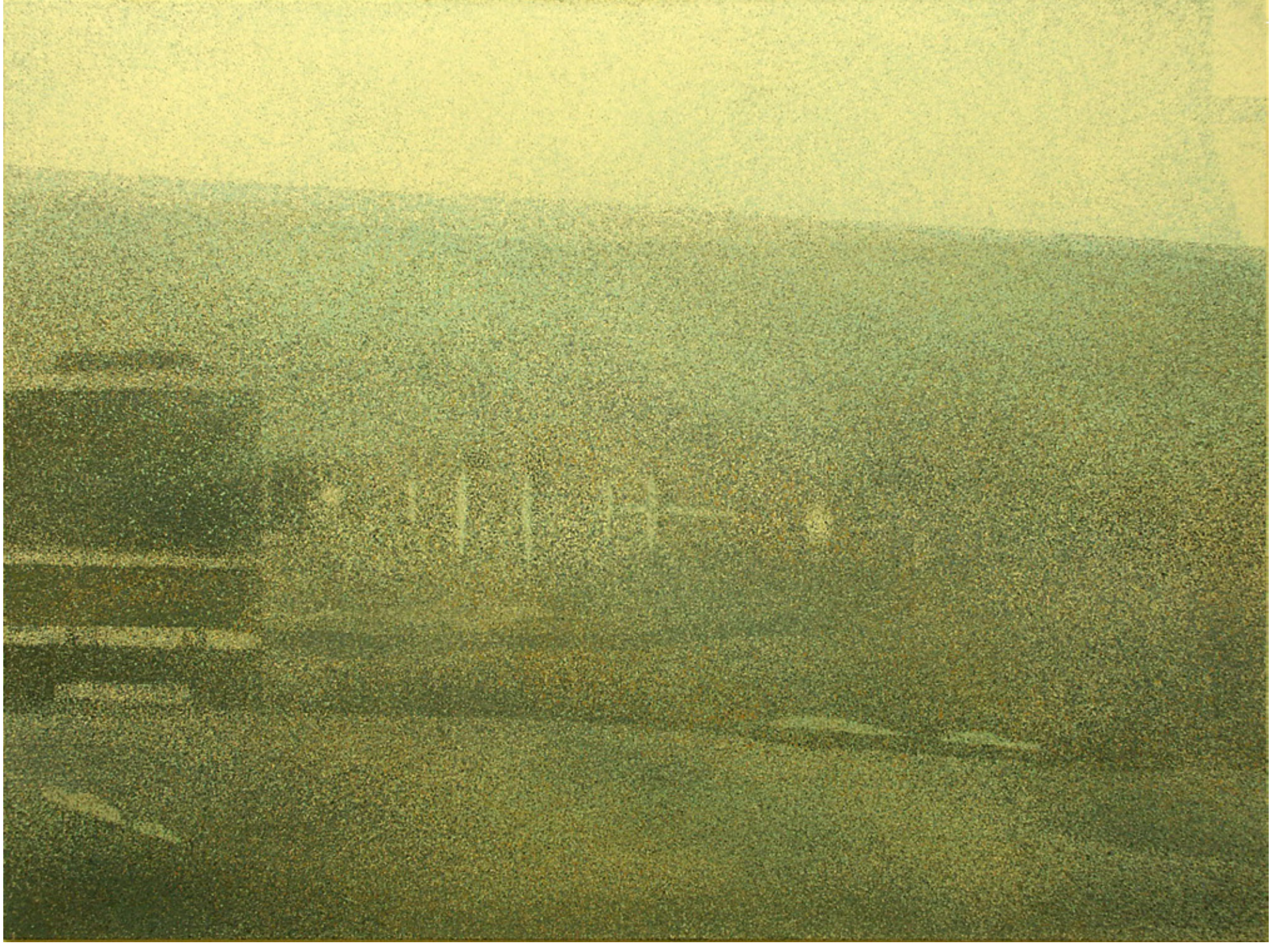
Galerie ARS v Brně
2005

VLADIMÍR MERTA

IMPOSSIBLE IS NOTHING, 2005, pohled do instalace v galerii ARS

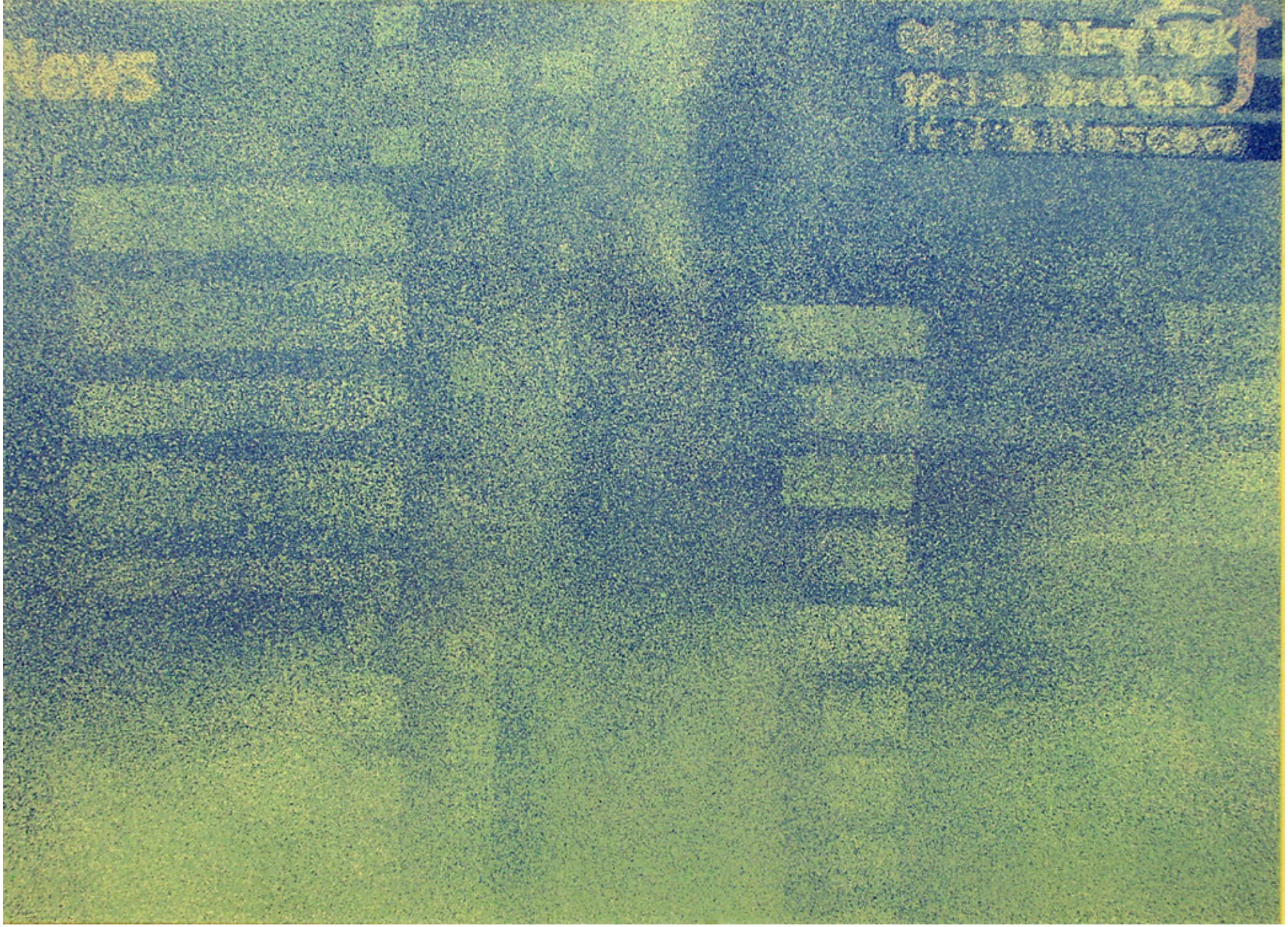
IMPOSSIBLE IS NOTHING, 2005, akryl na plátně, 195x145cm

MŮŽU DOSTAT SKLENICI VODY, PROSÍM? 2005, akryl na plátně, 195x145cm

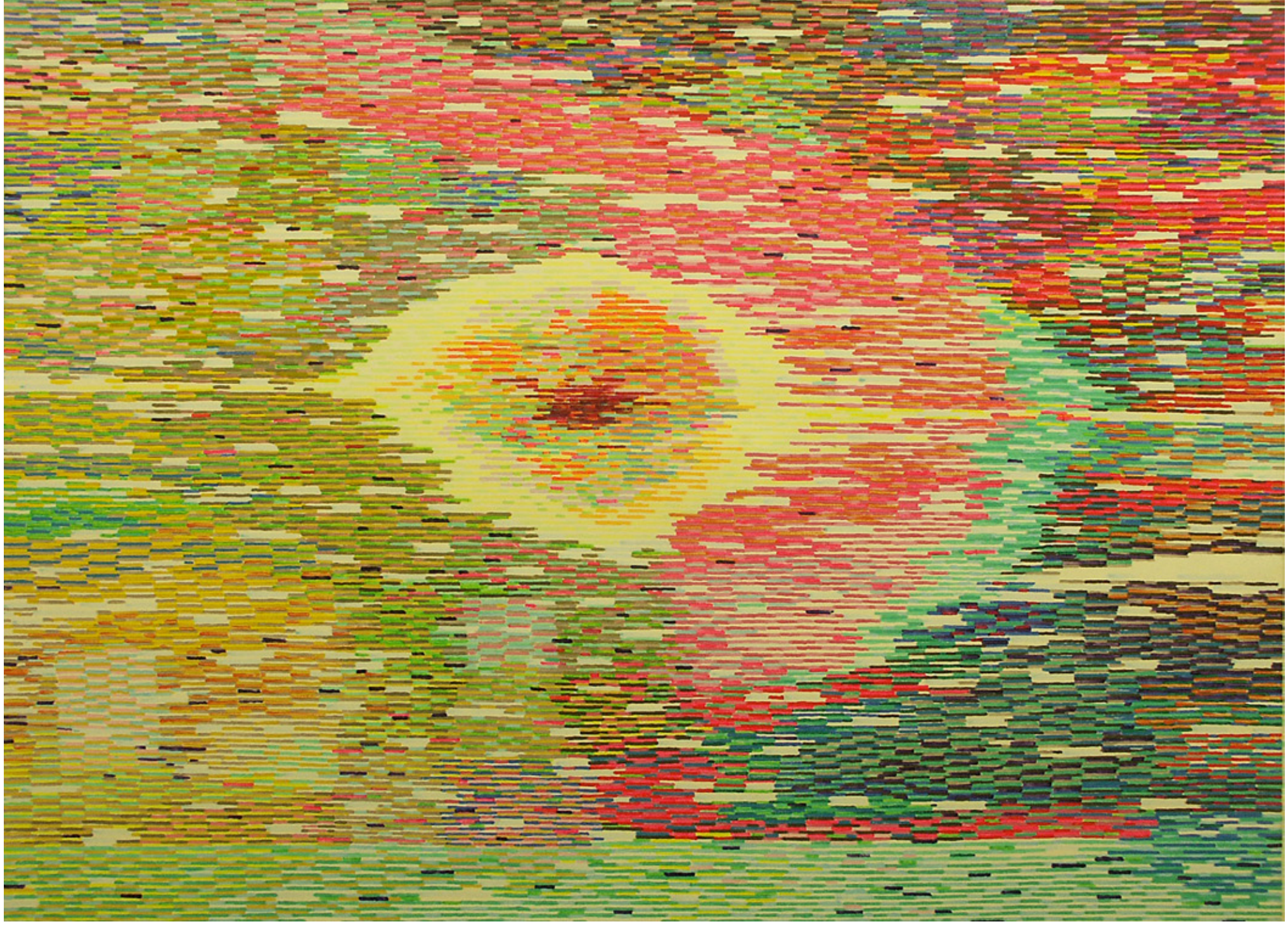


POŽÁR VE SKLADU, 2005, akryl na plátně, 195x145cm

Eva, 2005, akryl na plátně, 195x145cm



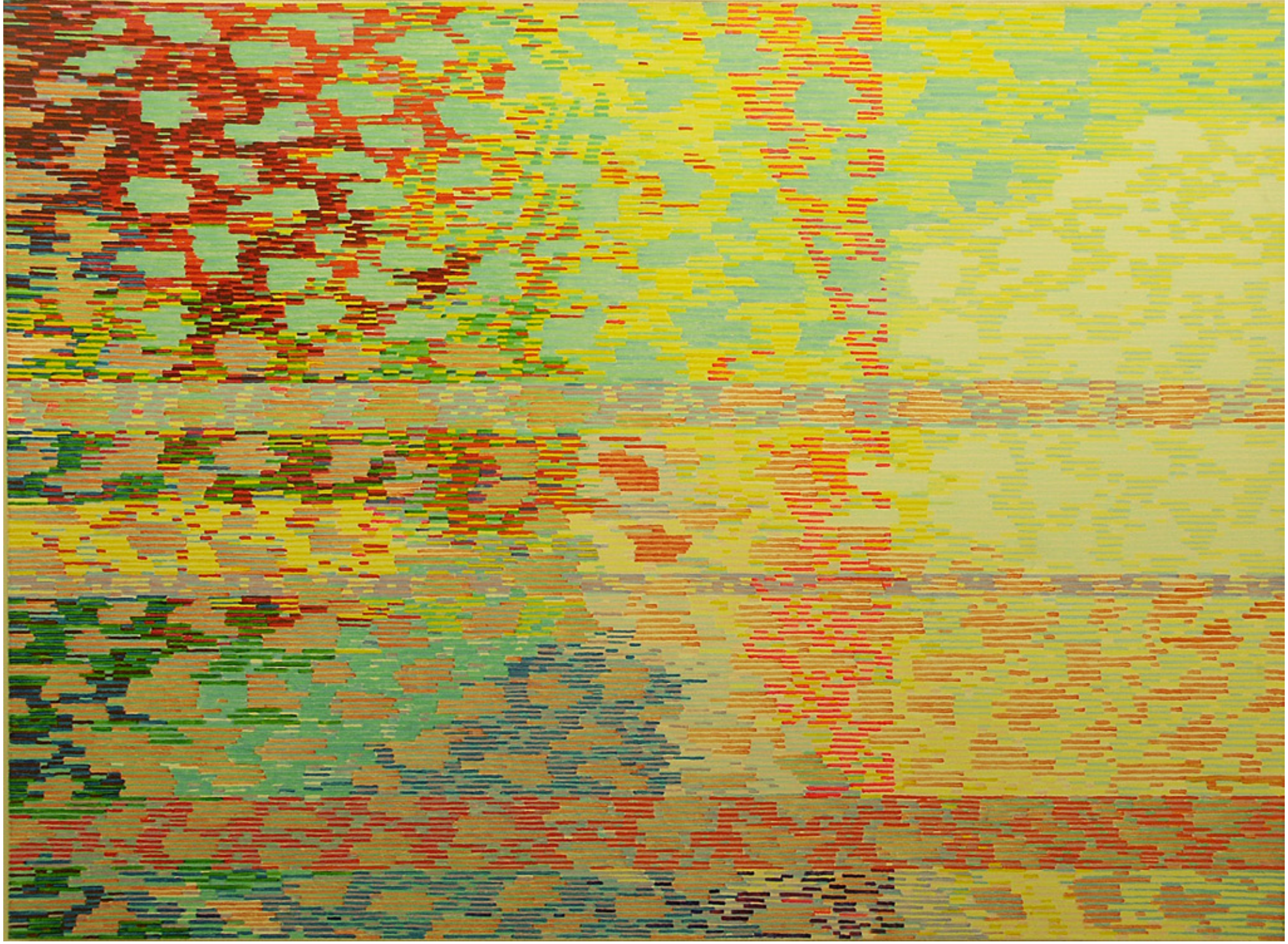
NEPOKOJE V PAŘÍŽI, 2005, akryl na plátně, 195x145cm



BEZ CHYB, 2005, akryl na plátně, 195x145cm

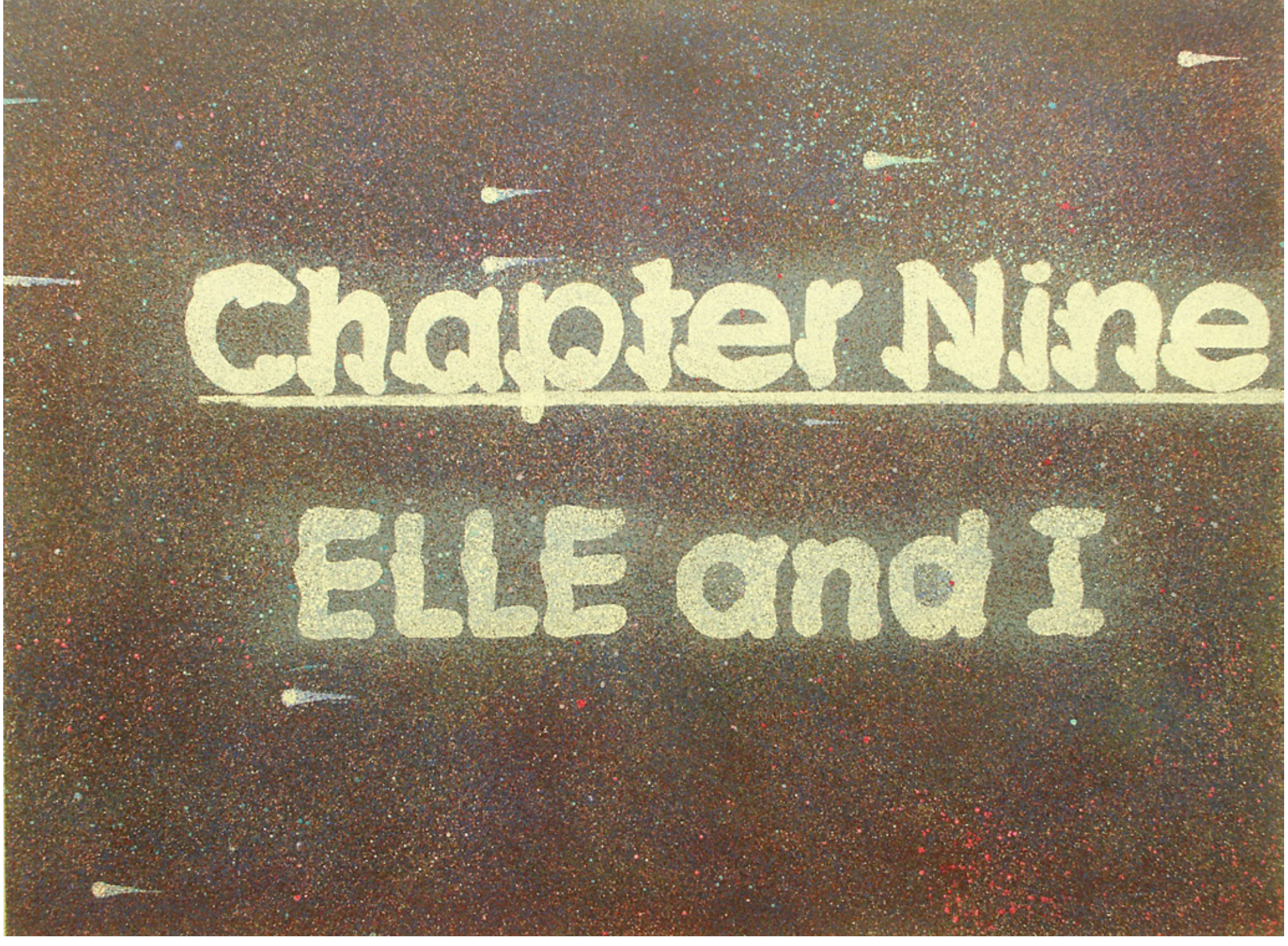
NOČNÍ PROGRAM, 2005, akryl na plátně, 195x145cm

DOKUMENTÁRNÍ FILM, 2005, akryl na plátně, 195x145cm



BEZ CHYB, 2005, akryl na plátně, 195x145cm

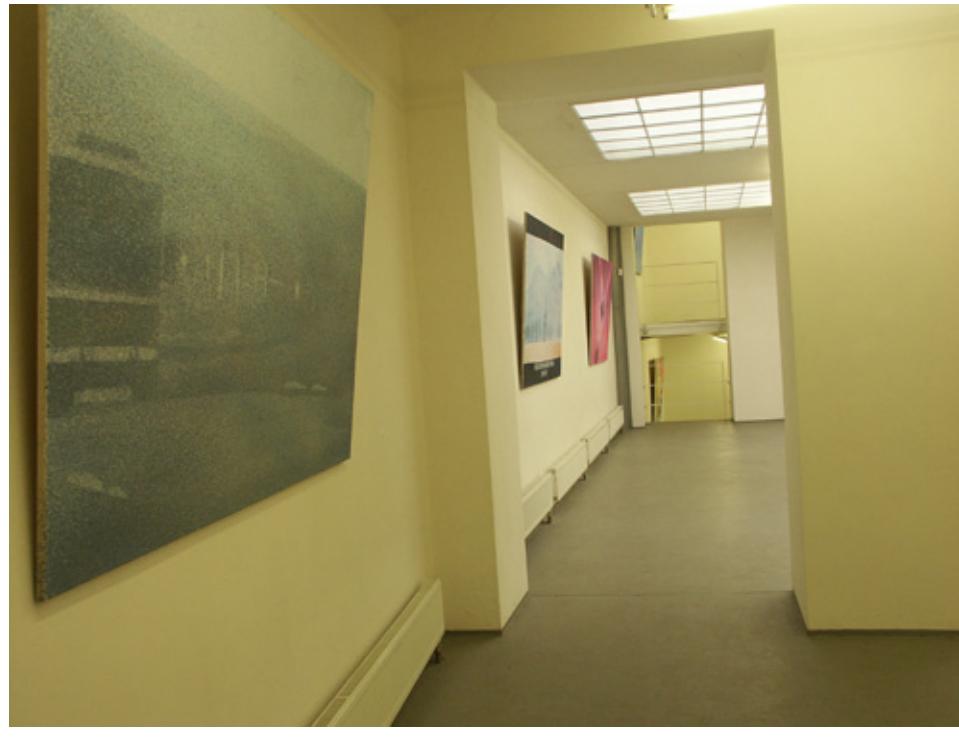
SKOKAN, 2005, akryl na plátně, 195x145cm



CHAPTER NINE, 2005, akryl na plátně, 195x145cm

ENDE, 2005, akryl na dřevě, 40x30cm

IMPOSSIBLE IS NOTHING, 2005, pohledy do instalace v galerii ARS



IMIGRANT

Až s řekou přijde hora, umění se pomalu začne vracet zpět proti proudu.

Vladimír Merta
2004

Tento objekt přinesla povodeň v roce 2002 na pražský ostrov Štvanice.
Geologickým průzkumem bylo zjištěno původní umístění topolu v oblasti povodí řeky Berounky u Všenor.

Ostrov Štvanice, kořenový systém topolu dopravený v r. 2002 velkou vodou do centra Prahy.

V této pozici ležel na břehu karlínského kanálu do zimy r. 2004

Kořenový systém topolu obsahoval masivní hmotu zeminy a kamenů, pocházejících z místa, kde strom původně rostl. To velmi pravděpodobně znamená, že byl vodou vytržen v plné vegetační síle

12. 11. 2004 započala postupná cesta ve směru proti proudu řeky.

Objekt byl jednou z posledních, viditelných stop po Velké povodni v r. 2002. Místo, kde strom vyrostl, nebylo v tomto okamžiku známo.

První umístění na výstavě Certain Traces v Karlíně.

Pohled do instalace výstavy Certain Traces v Karlíně.

Detailní pohled do vnitřního prostoru kmene. Osvětlení červeným světlem ukazovalo na členité a výrazně diverzifikované prostředí v dutině stromu. Vedle dřevokazných hub, pavoučích sítí, plísní a pod. se uvnitř nacházela vypitá láhev vína.

Po ukončení výstavy v Karlíně byl objekt převezen na Malou stranu, do areálu Muzea Kampa

Odhadovaná hmotnost kořenového systému topolu byla podle pracovníků spediční firmy okolo 4 tun.

Dočasné (zimní) umístění v Muzeu Kampa ukazuje na formální souvislosti s barokními prvky v okolí.

29. 4. 2005 byl Imigrant instalován na místo současného pobytu. Pro podtržení hmotnosti a otevřené propojení s prostředím byl kořenový systém topolu umístěn na nerezové trny nad úrovní terénu.

Pohled na kmenovou část objektu v současném umístění

Pohled na instalaci v kontextu prostředí Malé Strany

Velká voda v r. 2006. Imigrant byl velmi blízko novému přemístění, tentokrát opět po proudu Vltavy.

Je více než pravděpodobné, že snaha o uchování, o stabilitu umístění Imigranta, bude z hlediska budoucích událostí marná.

Pohled do instalace výstavy **CERTAIN TRACES** v KARLÍNĚ, 2004

Pohled do osvětlené vnitřní dutiny kmene s rozmanitým mikroprostředím a vlastním klimatem

Detail vrostlých kamenů do kořenového systému

Detail povrchu dřeva

Detail vrostlých kamenů do kořenového systému

Detail povrchu dřeva

Detail postupné eroze organických hmot

Ptačí hnízdo v kořenech stromu

Detail postupné eroze organických hmot na pozadí malostranského graffiti

Instalace v areálu Muzea Kampa, jaro 2005

Muzeum Kampa, situace na **podzim 2005**

Muzeum Kampa, jaro 2005

Tak proč se velká voda u nás objevila potřetí za devět let?
Opakuji, že podle mého názoru to teď byla menší povodeň, i když téměř devět metrů vody v Ústí nad Labem je hodně.

Když se naše země právě nachází v období povodňového neklidu, máme automaticky počítat s tím, že záplavy opět přijdou?
Ano. A navíc máme dvacet až třicet let tohoto neklidu ještě před sebou.

To jste čtenáře určitě nepotěšil, zejména ne ty, které v minulých dnech voda zasáhla. Dá se odhadnout, kdy přijde další obří povodeň?
Nedá. Ale sám pro sebe a na základě nejistých statistik bych předpokládal, že v měřítku dalších dvaceti let se může odehrát jedna povodeň o velikosti dejme tomu povodně z roku 2002 a pár menších vod na úrovni roku 2006 nebo ještě menších.

Výňatek z rozhovoru s Václavem Cílkem
v Mladé frontě Dnes
na téma povodně 2006

Muzeum Kampa, velká voda v roce 2006

Tuto fotografii pořídil geolog Václav Cílek bezprostředně po povodni v r. 2006, poté co opadla voda. Státní podnik Povodí Vltavy kmen odstranil z řečiště a jeho část přemístil 300 metrů po proudu, kde jsem ho našel.

SPACES

Feb 28—Apr 11, 2003

2220 Superior Viaduct
Cleveland OH 44113

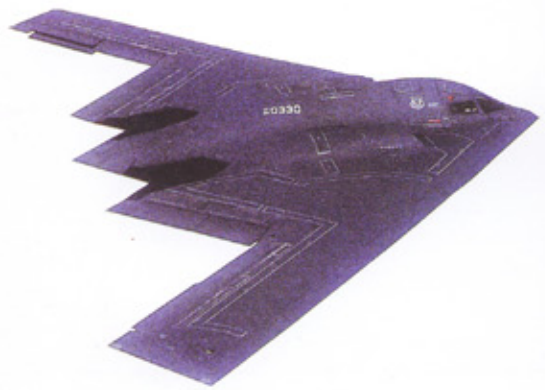
216.621.2314
spaces@apk.net
www.spacesgallery.org

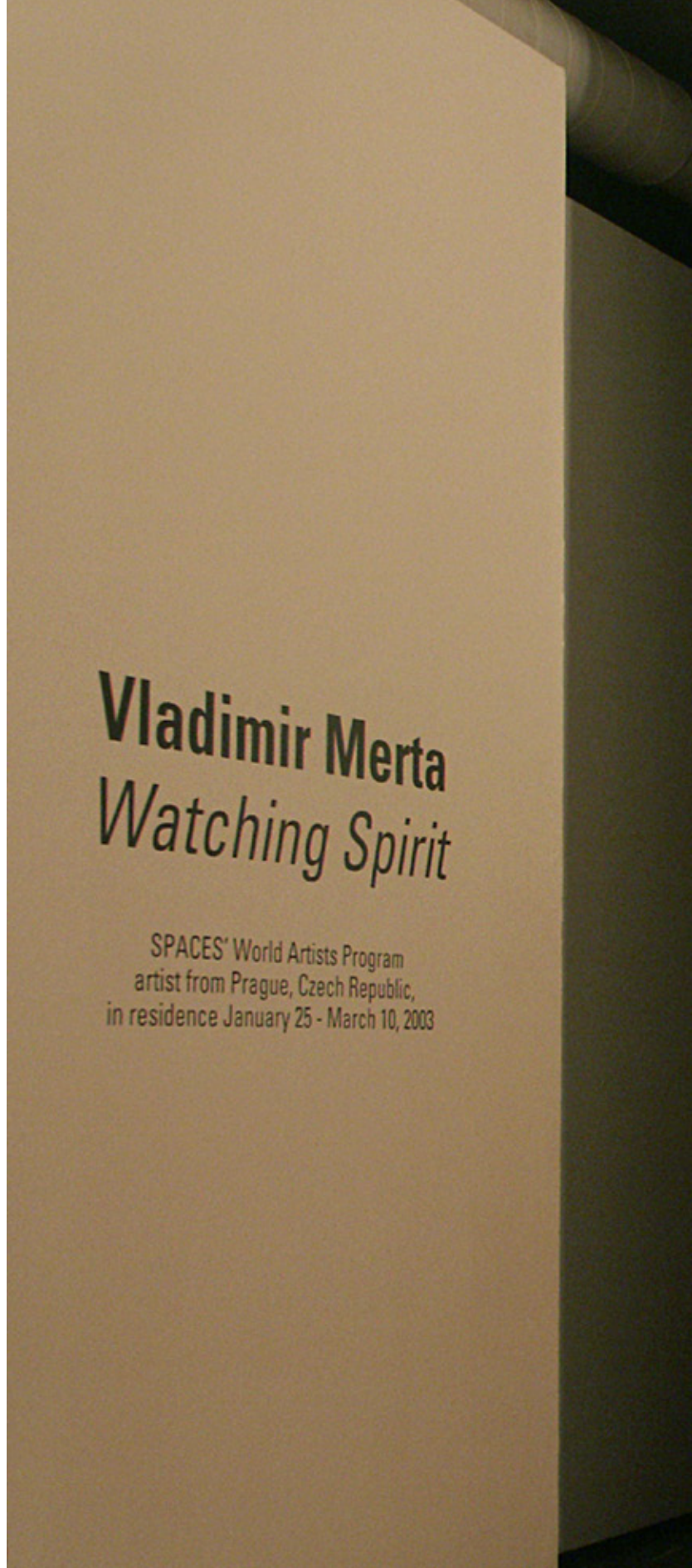
Spirit

Vladimir Merta is the second participant in SPACES' World Artists Program, designed to give visiting resident artists the time and opportunity to create new work and interact with the Northeast Ohio community.

Born in North Moravia, Merta now lives and works in Prague and has exhibited in many countries, including Hungary, Portugal, the Czech Republic, and the United States. Merta's six week residency at SPACES culminates in this exhibition of work created in response to his visit here.

VLADIMIR MERTA *Spirit*





Instalace v galerii Spaces

Watching Painting, Seeing Video

The impending mutation of the movie or video-recording camera into a computerized vision machine necessarily brings us back to the debate about the subjective and objective nature of mental imagery.

-- Paul Virilio, The Vision Machine, 1994

The title of Vladimir Merta's recent installation **Watching Spirit** is a curious, almost awkward paring of words that brings into proximity two opposed phenomena. A spirit is rarely visible. The kind of energy that a spirit conjures is elusive, yet Merta's title implies that something may be glimpsed. The words introduce the prospect that watching will be a useful, even rewarding experience.

One enters Merta's installation by stepping into a room that contains a low black table and several stools. At the center of the table is bowl of popcorn. In three corners of the room, three large painted panels have been installed. The top edges of each panel is tilted away from the wall, so that the surfaces loom forward toward the viewer. One is invited to sit on a stool at the table, perhaps eat some popcorn, and view the paintings that have been positioned in the way that video monitors are installed in public spaces. Like imposing screens the paintings project their surfaces forward and downward.

The surfaces of these painted panels have been carefully articulated. From a distance the orange-red-yellowish horizontal panels seem to flicker—to suggest yet not specify an image. One thinks of an updated Post-Impressionist brushwork that may refer to the optical experiments of Georges Seurat. Painters who distilled strokes into discrete elements posed against the whiteness of the canvas such as Paul Signac and Maurice Denis also come to mind if one considers the panels in strictly painterly terms.

After prolonged looking, however, these surfaces yield their subject matter. An image begins to emerge from the horizontally striated field. In one panel a purple triangular wedge-like shape is perceptible. As one detects its outline, this shape is revealed to trace the jagged angles of B-2 Spirit Bomber. Quickly one scans the other panels. Connecting across the horizontal yellow lines (are these lines of static? vectors of speed?), one sees other such triangular forms which are hinted at yet less apparent. The image of the plane, or simply the ripple of its stealthy wake, crosses through these painterly fields.

In a statement that accompanied this exhibition Merta offers a personal account of his inspiration. For a Czech artist who had just arrived in America to participate in the Artist in Residence program at Spaces, circumstance played a determining role:

> One of my first mornings in Cleveland, I turned on the five inch black and white television in my room and watched—through the static—images of some object falling in the sky. Disoriented, I knew I was seeing something real, but what? Later, I realized this was the smoke trail of the Shuttle Columbia.[1]

The extraordinary image of the high-altitude smoke trail of the combusting Space Shuttle, filtered through the fuzz of improper reception, sets up Merta's Watching Spirit—an installation that is as much about supernatural phenomena as it is about the relationship between televisual media and painting.

In his dreamy state, Merta's experience of the live broadcast of a space shuttle incinerating upon re-entry allowed him to conceive of the event in associative terms. Gazing at a screen without knowing, initially, about the content of the broadcast image opened up possibilities that divide subjective perception from objective phenomena. In a technologized era where vision is increasingly computer-assisted or fully automated, subjective perceptions—or mental images—are being discounted. The theorist Paul Virilio who has written extensively about the evolution of optics into a fully digital realm, questions the consequences of removing human perception from informational circuits: "...one of the most crucial aspects of the development of the new technologies of digital imagery and of the synthetic vision offered by electron optics [is] the relative fusion/confusion of the factual and the virtual."[2]

Indeed, weapons systems such as the B-2 Bomber rely upon virtual imaging to replace older constructs of sight. The human pilot no longer needs to see the target but rather utilizes an array of digital imaging to perform his tasks.[3] In Watching Spirit Merta addresses the conflation of the visible with the digital, relating an ancient relic to the modern bomber. "In the Czech Republic I found a 5000 year old stone arrowhead that resembled the silhouette of a US B-2 Spirit Bomber," Merta notes: "The visual connection between the ancient and contemporary flying weapons compelled me to use the juxtaposition in my work." If this visual rhyme between flying forms was Merta's point of departure, the conclusions arrived at in Watching Spirit make us aware of how sight is a subjective phenomenon.

Rather than use actual video monitors to describe his experience, Merta offers a meta-critique of the media of television and video. With his interest in "intermedia relationships,"4 Merta's paintings—which measure 4 by 8 feet and roughly maintain the format of flat-screen digital televisions—are pictorial efforts to deconstruct the televisual experience. Because the paintings are positioned high in the corners of the room one looks to them in the casual manner that one gazes at a television screen in a bar. Unlike the glancing view required by such screens, however, painting is traditionally an art form that demands intensive looking. Merta's installation takes these two modes of looking and reverses them.

In recent years, but especially throughout the 1990s, video and projection art has endeavored to take the traditions of painting and revise, modify or nullify them. A recent series of videos by Bruce Nauman, for example, filmed in his nocturnal studio, could be understood to function as a cycle of monumentally-scaled, single-color paintings. Or an artist like Bill Viola has increasingly deployed wall-mounted screens to function as surrogate Renaissance panel paintings. Examples abound in a medium that bases its visual heritage on that of painting's much longer history. Merta, reversing this common direction, sets out to make painting subserve to the demands of video projection.

Merta has always been an artist who relies upon diverse media to convey his thematic needs, fluidly moving between sculpture, installation and painting. In an earlier work titled Metaphysical Top Ten (1995), which was installed in an abandoned synagogue in Prague, Merta created an oblong sculpture from salvaged wooden planks that he subsequently painted. The work spoke of silence and absence.5 Formally, this carefully constructed oblong sculpture that was suspended from wires, has little in common with the work of Watching Spirit. Yet Merta's preoccupation with how history is conveyed and made vivid in our present experience is consistent, as is his focus on the possibility of discovering a transcendent presence.

With his paintings taking the place of screens and the viewing environment set up as a kind of lounge, Merta allows viewers to become comfortable. However, once the image of the Stealth Bomber has been seen our aesthetic and entertainment-oriented sensation shifts. Merta offers his American audiences a perspective from Central Europe, from the Czech Republic which is minutes away (if one measures time in near-supersonic B-2 minutes), from Kosovo, Serbia, and the other former Yugoslavian countries.6

"This moment finds us caught between our memory of the first live broadcasts of war and our imagination of what the near future may hold," Merta writes in his statement accompanying Watching Spirit. The exhibition acquires a sobering undertone. Unlike the rush of television and video imagery, painting requires of the viewer contemplation. As one focuses on these paintings, tuning into their nuances, the specter of a war plane is revealed. Using the slow medium of painting, Merta invites viewers to ponder these images—to glimpse through the static something that may move at the unseen pace of an apparition.

David Moos

(Endnotes)

1 Vladimir Merta, "Watching Spirit," artist statement, Spaces, Cleveland, 2003. This statement appeared on the wall of the installation.

2 Paul Virilio, The Vision Machine (Bloomington: Indiana University Press, 1994), 60.

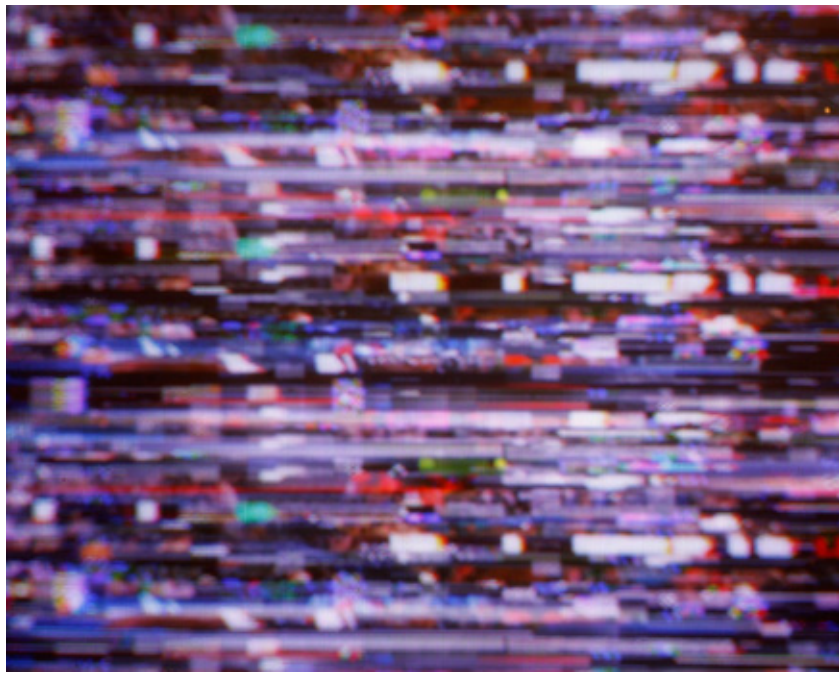
3 For a comprehensive account of the computerization of weapons systems see Manuel De Landa, War in the Age of Intelligent Machines (New York: Zone Books, 1991).

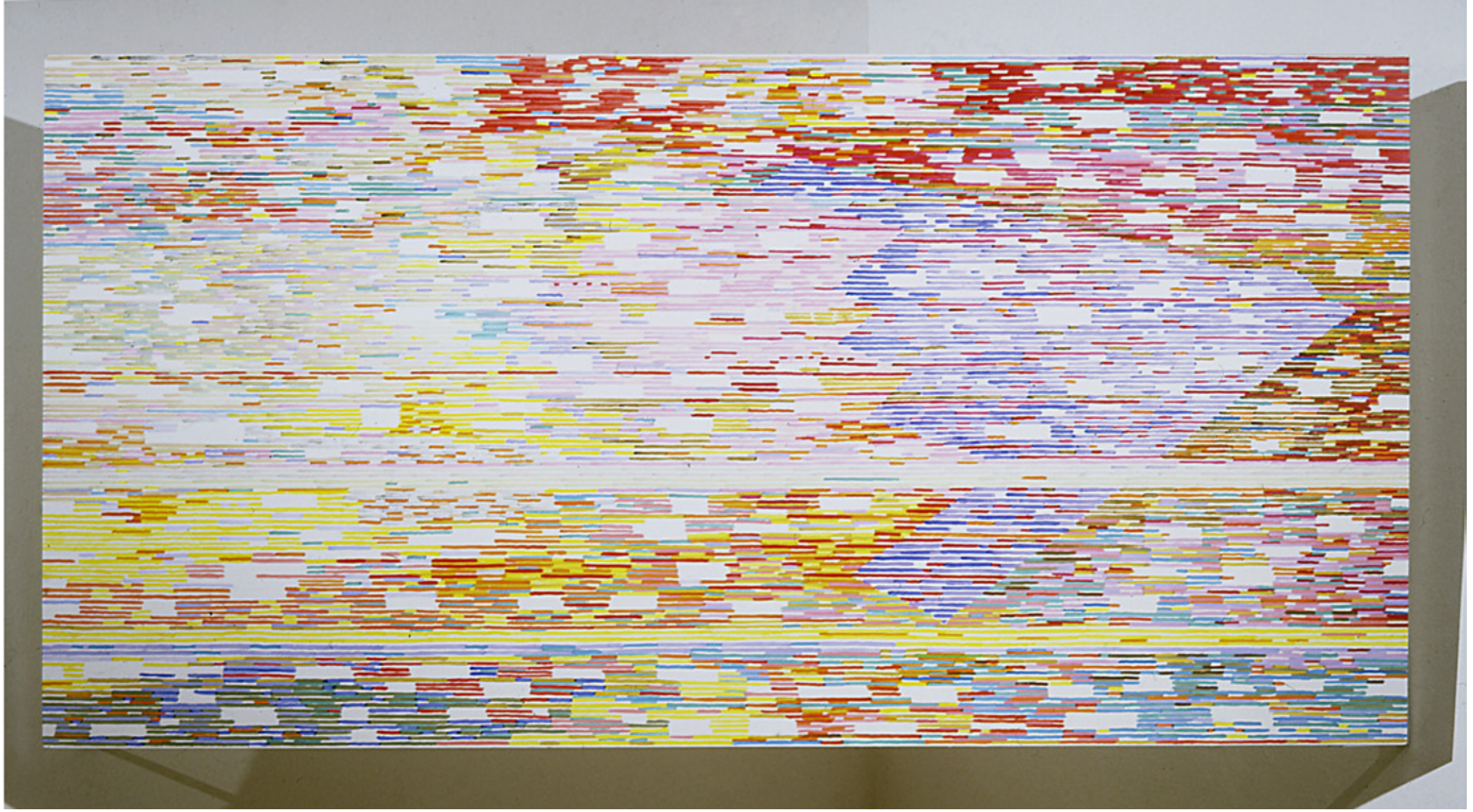
4 Vladimir Merta, correspondence with the author, August 22, 2003.

5 For a detailed analysis of this work see David Moos, "Ghosts Place," in Diaspora, exhibition catalogue, Libenska Synagogue na Palmovce, Prague, 1995.

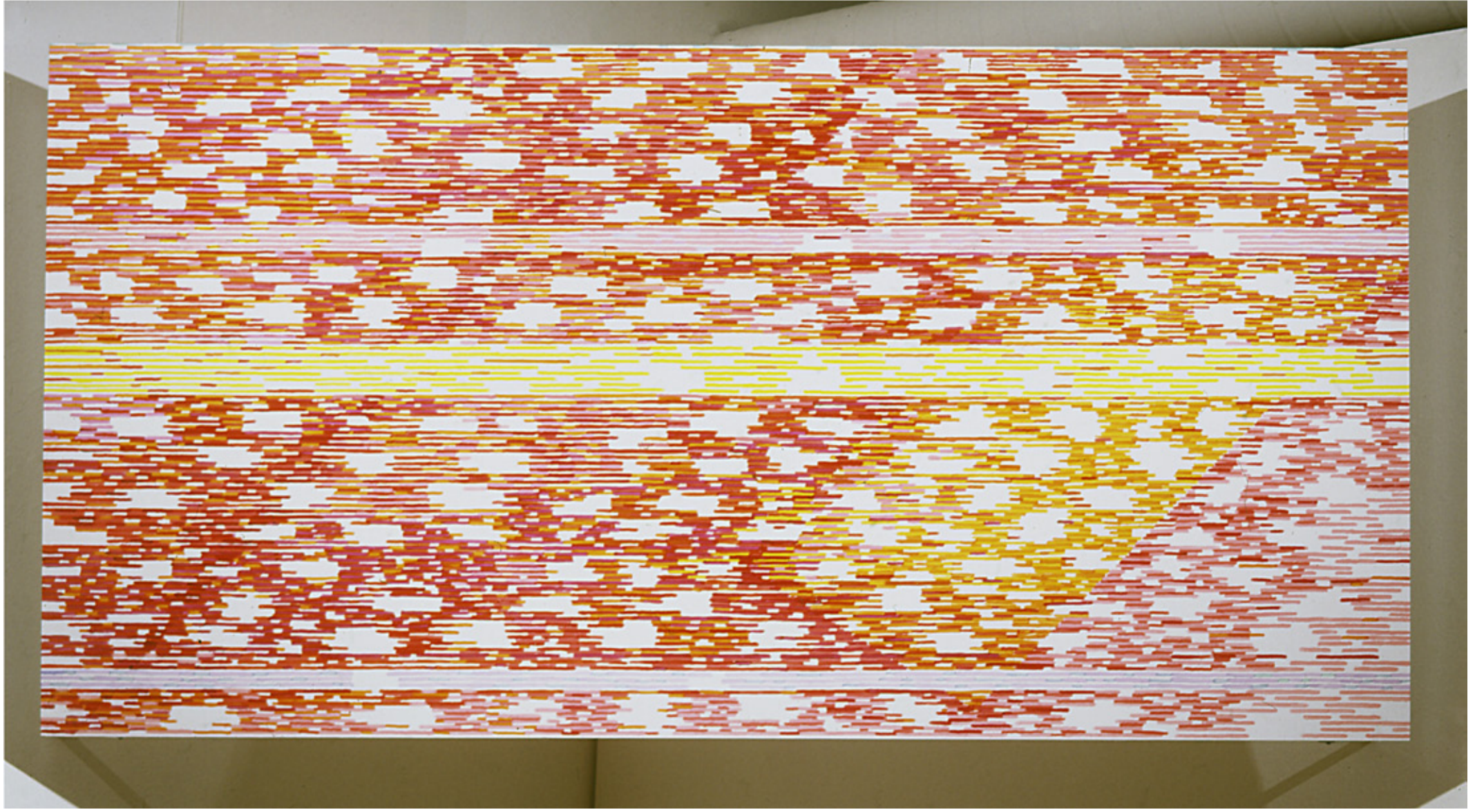
6 The B-2 was first used in combat on March 24, 1999, when two B-2 bombers took off from Whitman Air Force Base in Missouri and dropped bombs on Serb targets near Kosovo.

fotografie TV monitoru v okamžiku vysílání přenosu z letních olympijských her v Pekingu.
Pro podobu obrazu je rozhodující úroveň signálu v místě příjmu.





Je otázka jestli ve vztahu k technologiím zobrazování můžeme uvažovat o chybném nebo naopak přesném obrazu. V případě, že by se obraz v ničem nelišil od zobrazovaného,



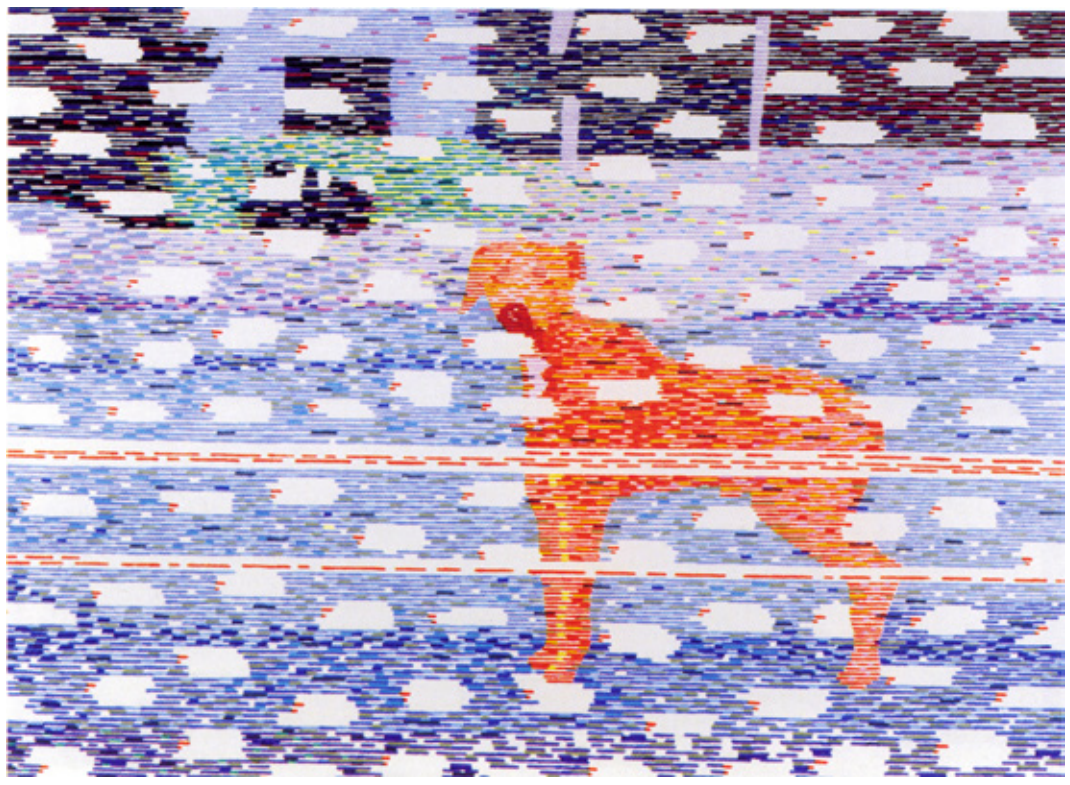
asi by důvod zobrazovat ztratil svou naléhavost. Na “nedostatečnosti” zobrazení je založena strategie úspěchu umělecké tvorby a obsah pojmu **chyba** se ve své podstatě mění.

Všechny technologie, které slouží k vizuální komunikaci byly vyvinuty na podkladě optických vlastností lidského oka. To má ovšem jen několik drobných vylepšení oproti oku psa.

dílna´04

MIKULOV
ART SYMPOSIUM
XI

KATALOG DÍLNA 04, 14. 8. 2004 proběhla vernisáž výstavy představující výsledky sympozia



MĚSTEČKO TWIN PEAKS, 2004, akryl na plátně, 140x190cm.

DOKUMENTÁRNÍ FILM, 2004, akryl na plátně 140x190cm.

Pohled do instalace obrazů V.M. na výstavě výsledků sympozia “Dílna 04” v Mikulovském zámku.

Dole jsou náhodně vybrané fotografie ilustrující atmosféru místa v době sympozia v létě roku 04

Sdružení výtvarných kritiků a teoretiků, Hlavní město Praha, Společnost pro výstavní činnost „Mánes", Nadace Český fond umění

TRANS GLOBE

„Dějiny světa, to je pokrok ve vědomí svobody." /G. W. Hegel/

1. Nálada v globální vesnici

Tato výstava, charakterem spíše workshop, se koná k oslavě příchodu roku 2000. Jejím záměrem je vyhodnotit současnou situaci ve společnosti, v umění, i uvnitř vlastní duše. Vyjádřit představu nového století, doby informační, elektronické a genetické revoluce, s pomocí nových médií, aniž bychom se vzdávali těch starých. Dostala název Trans Globe, protože jejím tématem je souvztažnost globality a lokality v nejrůznějších sférách lidského myšlení. Ocitli jsme se na jakési dějinné křižovatce, kde není zcela jasné, kterým směrem se vydat. Samo pojetí dějin se patrně změní. Změní se i pojetí člověka, a všechno co

s jeho životem souvisí. Vládne proto rozpačitá nálada, plná pochybností, strachu, nejistoty a nedostatku sebedůvěry. Z lidského jednání se vytrácí étos, prioritu získává to, co se prosadí a prodá. V životě společnosti mizí víra v pokrok, chápaný jako záruka mravnosti a podmínek lidské svobody. O svobodě budeme muset začít uvažovat jinak. Není to ani anarchie, ani zkratovité jednání, netvoří ji žádný model jedince, který si z hlediska osobní moci dělá co chce. Netvoří ji ovšem ani režim demokracie, která jako vláda politických stran má také své nástroje k ovládání davu a k potlačení individuálního osvobození. Namísto kulturních hodnot přibylo mezi lidmi konfliktů a agresivity, úměrně tomu, jak se pozemské hodnoty relativizují, a také národní se rozšiřuje na nadnárodní. Je však v zájmu člověka být pánem svého osudu. Žít nejen v blahobytu, ale i v bezpečnosti a míru. Uchovat si nejen fyzické zdraví, ale i to duševní. Předpokladem k tomu je vědomí vnitřní jednoty, lhostejno jak široké, a zachování kulturně mrav-ních hodnot, jež člověka dělají člověkem.

Marshall MacLuhan definoval na počátku 60. let svět jako globální vesnici s jedinečnou vizí, že člověk a jeho chování, jeho základní lidské a životní situace, rozvíjené od rodiny, přes malé komunity jako vesnice, k větším městským, celostátním a světovým komunitám, vytvářejí pro lidi svět bez hranic. Tato vize je o to silnější, oč Mac Luhanův výrok byl opřen o rozhodující vliv médií, jež mají brutální sílu svět propojit, nezávisle na tom, zdali si to svět tak přeje. MacLuhan nás však dostatečně poučil, že chceme-li měnit společnost, musíme změnit média a způsoby komunikace. A protože zrak vládne nad našimi smysly a má mezi nimi dominantní postavení, náš pohled je hlavním nástrojem informačního vstupu, a vývoj je do značné míry diktován zrakovými vjemy. Krajiny obrazů „autorizované" reality lze tak rozebrat, rozhodit, rozkouskovat do chaotických fragmentů, a tvůrčím způsobem znovu složit. To měl MacLuhan na mysli, když říkal, že médium je poselství. Není silnějšího vlivu médií, než když jsou obdařena osobní výpovědí a jazykem, jenž staví na roveň formu s obsahem, médium s poselstvím, umění s vědou a technologií.

Ovládnutím médií se člověk cítí být samostatnější, odpovědnější, objektivnější a svobodnější. O to v zásadě patrně jde. Druhý významný sociolog a filosof poválečné doby Timothy Leary, který konstatoval konec industriálního věku a počátek věku informatiky, sociogenetiky a kyberkultury, viděl svobodu v rozvoji komunikace lidí jako přenosu nových myšlenek a přístupů, pro který Dawkins razil pojem memetika – přenos memů – sebe sama replikujících myšlenek, jež zaplavují jednotlivé civilizační skupiny, a způsobují kulturní změny. Jedinci jsou aktivováni k proměně tím, že převezmou nové memové signály od dalších členů skupiny, přičemž způsob komunikace ovlivňuje nejen rychlost přeměny, ale i její podstatu. Leary tak viděl v memetice zrod nové objektivity, jež už se nezakládá na dodržování starých memových ikon a schémat, ale na vývoji genetické funkce „computare" (Leary říká „myslet"), jejíž produktem je jedinec, schopný přemýšlet nezávisle, a tedy i odpovědně, a v komunikativní interakci s ostatními

subjekty natolik objektivně, že zároveň i svobodně. Learyho „nová rasa" lidí, charakterizovaná pro období 1990 – 2005, nese následující znaky: nálada bdělá a veselá, po předchozím období trudnomyslnosti, zasmušilosti a deprese. Esteticko-erotické ladění: invenční osobitý styl a eklekticismus, orientovaný na hudbu ambient a techno, po předchozím tetování, propichování kůže a záměrné nedbalosti v oblékání. Životní postoj: sebevědomý, po předchozí naštvanosti, cynismu a pocitech méněcennosti, s intelektuálním hlediskem být informovaný, svobodomyslný a mile neuctivý. Vybavena nejmodernější technikou, myšlenkovými přístroji a internetem, získává „nová rasa" tolerantní lidský rozměr: nesexistický, ekologický, a světoobčanský. Politický názor: odtažitý individualista a zenový oportunista, po předchozím skepticismu a pocitech odcizení. Prožitek kosmu: po předchozím pesimismu, živeném jakousi tajnou nadějí, dochází k přijetí komplexnosti jevů, rodí se touha být designérem „nového chaosu" ve vesmíru. Přibude k tomu jen étos, který si vždy zachovávalo umění, ne snad ve shodě s morálkou či mravností společnosti, ale ten svůj estetický – z onoho specifika stát se novou skutečností, prostě z umění stát se uměním.

2. Nástup chaosu jako řádu

Nové století bude svědkem nové globální kultury, jež bude prosazovat a hodnotit lidskou jedinečnost, komplexnost a lidský potenciál, podpořený prodlouženou délkou lidského života, komunikující rychlostí světla, modelující nové technologie pro vlastní vědecké znovuzrození. Vlastně se tak naplní sen Krista, jaký pro bytí člověka snil. Zdravý rozum nám doporučí, abychom se soustředili na rysy, jež jsou charakteristické pro schopnost přežití našeho lidského druhu. To je především schopnost myslet a komunikovat, takže se soustředíme na zlepšování způsobu, jímž přemýšlíme. Dá se předpokládat, že v blízké budoucnosti budeme trávit stejně tolik času, zapojeni do „infosvětů" na druhé straně naší obrazovky, jako času prožitého v hmotném světě. Propojování obrazovek, tj. vytváření společných digitálních realit, bude zjevně nejpopulárnější a stále narůstající formou lidské komunikace. Zmizí trauma z míšení kultur, z převrácených hierarchií hodnot, ze splývání lokálních jazyků v jednu mumlavou modlitbu před zánikem (?), nebo z míšení pohlaví, a globální vývoj budoucnosti se vydá po plánovité trase řízení levé a pravé poloviny našeho mozku, jeho mapování a postupného ovládání. Digitální trh bude patrně řízený nadnárodními společnostmi, řadu fyzických výkonů práce nahradí technika, globálním náboženstvím naší budoucnosti bude zvyšování naší inteligence. Nevíme sice ještě, do jaké míry odolá naše psychika, a jakým tempem tedy vývoj proběhne, ale naší genetickou funkcí „computare" se věc stává celkem jasnou – budeme přijímat, zpracovávat a odesílat užitkové i neužitkové informace, především. Jestliže doposud ani umění klasických disciplín z hlediska psychiky plně nezvládalo tento vývojový kulturní zlom, a proto se přetřásaly věci okultismu, sciencismu, náboženství, a do popředí se draly dekadence a eklekticismus, po zformulování a realizování určitých vizí nezbytně dojde k zklidnění. Dokonce i v nových vizích nalezneme staronové ikony, či memové archetypy, jež se naučíme znovu chápat a tvořivě používat. Pomůže nám v tom i vědecký optimismus, mysl řízená sama sebou, ovládání elektronické reality, a pluralistický náhled humanismu. Naučíme se prožívat i reálnou virtualitu, s níž je třeba vědomě pracovat, protože vyjadřuje stávající limitace vnímání, a to se stálým stimulativním účinkem na naši psychiku.

K polaritě Chaos versus Řád: lidstvo vždy zakládalo svou existenci na schopnosti myslet, a ekvivalentem k myšlení bylo zakládání Řádu a rozumového pořádku, na nichž bylo stavěno naše společné soužití. Ve skutečnosti však po několik tisíciletí byly podstatou vesmírného Řádu extrémní složitosti a nevysvětlitelný nelad – jak říká Leary, „tajemná, do sebe zavinutá nádhera, obecně známá jako Chaos". Proto individualistické myšlení, podvracející pokusy různých autorit nastolit v Chaosu nějaký Řád, bylo označováno i za prvotní hřích ve všech svatých židovských, křesťanských a muslimských knihách. Naše Já a jeho osobní cíle, individuální vědomí, náležely Ďáblu, a jako takové byly trestány, aby Řád získal kontrolu nad Chaosem. Umění se tyto snahy individualismu snažilo legitimovat, a proto z hlediska Řádu se dobíralo obecného pochopení jen s obtížemi. Jestliže však dnes mluvíme o transglobálním umění, tj. umění, jež k vymezení svých hranic nezná hranice, překračuje je, i když se chce dobrat svých kořenů, anebo o sblížení tzv. Západního a Východního myšlení, tj. evropského s asijským, při němž hodnotíme zen-buddhisty či taoisty za to, že nelpěli na myšlenkovém řádu, ale vynikali uměním poddat se proudu, jít svou cestou, a přesto nevycházet z klidu, naznačujeme tím naši připravenost pro nové intuitivní, a mimorozumové cesty k vnímání a poznávání. Poselství zní: Chaos je dobrá věc, Chaos vytváří nekonečné množství možností. Nadto i vědci, když v posledních desetiletích začali studovat komplexnost lidského mozku, dospěli k Chaosu. Lidský mozek se ukázal jako galaktická komunikační síť, tvořená stem miliard neuronů. Každý neuron je komplexním informačním systémem, propojeným s deseti tisíci jinými, jako počítač. Tím je každý z nás vybaven vesmírem neurologického komplexu, který není postižitelný alfanumerickou myslí, je vzrušujícím důkazem jak naší stávající omezenosti, tak i budoucího potenciálu naší mysli, naučíme-li se svůj mozek více ovládat. Zatím jsme získali šanci pochopit prostřednictvím umění, na úrovni spojení fantazie a poznání, že stojíme na prahu rovnosti

jakéhokoli Řádu a Chaosu, protože umění nedělá z Řádu svou opozici, ale zmocňuje se jej na úrovni Chaosu individuálně, hrou a hypoteticky.

3. Stimulace a jazyk

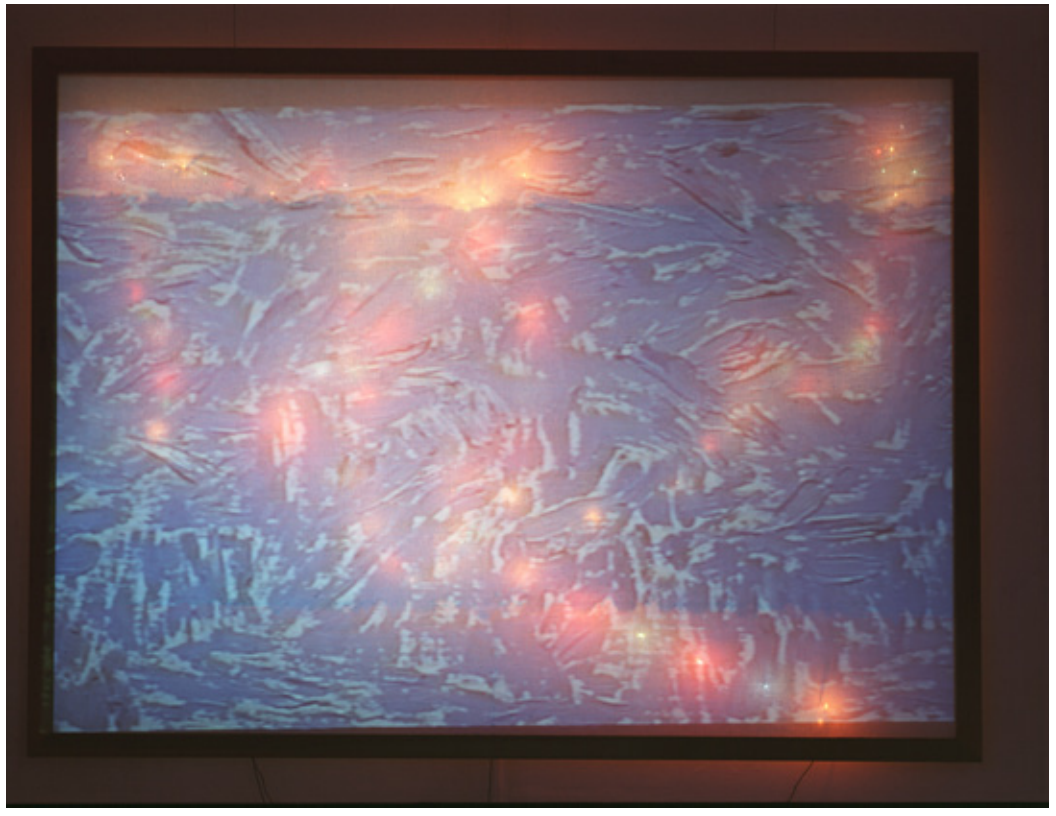
Náš mozek má zcela neukojitelnou touhu po stimulaci. A kvantově-elektronický vesmír informací definuje nový stav ducha, v širokém spektru poznání i her. Když svůj mozek budeme externě stimulovat na kybernetické obrazovce, začneme pilotovat i vlastní duši. Náš mozek si vytváří duchovní svět za obrazovkou, naprosto subjektivně podmíněný. Einsteinova teorie relativity kdysi stanovila, že realita závisí na bodě, z něhož ji pozorujeme. Ale na rozdíl od stabilních hodnot časoprostoru hmotné reality, je realita kvantového mozku definována rychlými výměnami a zpětnou vazbou s jinými informačními zdroji, což proběhne interaktivně kolem světa rychlostí světla. Ve věku informatiky máme samozřejmou možnost vysílat sami signály. Ještě nikdy lidský jedinec nedisponoval tak mocnými prostředky. V umění se může setřít nejen hranice mezi umělcem a příjemcem, ale i samotná konstantní platnost umění, jež interakce hravě promění na něco jiného. Umělci, jako svobodnému poutníku po elektronické dálnici hrozí, že se stane exkluzivním bavičem svých spotřebitelů, vyššího či nižšího řádu, ale jak praví katastrofický scénář Briana Ena, v takové době už nebude nouze o génia či umělce, jež si věda může naklonovat, spíše o prostého a obyčejného člověka. Kritikové informační éry na tento poměr pohlížejí negativně, aby kvantita her a informací nevedla ke ztrátě trvalých hodnot a jejich významů pro intelektuální menšinu, avšak stejnou věc prý prohlašovali i v minulosti o vynálezu Gutenberga. Dejme tomu, že konflikt stimulace může nastat opět jen psychicky, a s naším rozumem, čili vždy u vědomí naší psychické a duchovní limitovanosti, kterou chceme překračovat.
Wittgenstein kdysi říkával, že nedostatek kultury hrozí jen tam, kde dochází k možnosti omezení výrazu. To neznamená nedostatek lidských hodnot, ale nedostatek jejich výrazových prostředků. Hodnoty zachraňuje stav zkušenostní a aktivní interakce, jež své prostředky výrazu stále objevuje. I v této snaze bychom našli smysl pro Řád, ačkoli stále konfrontovaný s entropií. Vyjadřuje ho úsilí o návrat k prvotnímu gestu – jakkoli nově vyjadřovaného – jako např. puls, tlukot srdce, dech úst a rytmus chůze. Nesnažme se tedy oslabit smysl tohoto vztahu – vztah je vzájemnost. A tak, za mlčení všech jazyků, u vědomí svobody ještě nerozděleného slova, jež předchází všem jazykovým formám, kde bylo gesto, a kde je obsažena hra, poodhalíme třeba to, co lze nalézt bez hledání, co je nejpůvodnější, na počátku, a stále nás provází. Slovo má své bytí ve zjevení tvaru, ale neproměnný je jen mrtvý tvar. V proměnlivé platnosti tvaru patrně seznáme i životní dráhu Slova, ve směru pokroku vpřed i v protisměru, tak jako to vždy probíhalo historií, a nezávisle na všech dělitelných jazycích. Nakonec přece jenom hovoříme o meta-kosmickém způsobu vyjadřování umění. Zatímco jazyk je výrazem shody lidských společenství, jíž jsme dosáhli jako jejich členové, a tato shoda je výrazem společné životní formy, řečová hra Slova je individuální, je to osobní médium, a bude jediným dopravním prostředkem na možných galaxiích našeho společného myšlení. Řečová hra nemá svůj původ jen v Logosu, nemusí být zdůvodnitelná, ač z kauzality vyplývá smysl, a není ani nutně rozumná či nerozumná, stojí zde jako skutečnost, jako náš život, jako umění. Ve skutečnosti, říkával Buber, existuje pro člověka Kosmos jenom tehdy, když se mu vesmír stane domovem se svatým krbem, Eros jenom tehdy, když se mu bytosti stávají obrazem věčného partnerství, a Logos jenom tehdy, když oslovuje tajemství dílem a službou duchu. Ovšem, když těmito přídomky prozařuje mlčení tvaru láskyplná řeč člověka za přítomnosti umění („fyzický" svět konzistence, „psychický" svět senzibility a „noetický" svět platnosti významu, sdílený s ostatními), to všechno se stává branou, jež se otvírá do přítomnosti Slova, a tedy do řeči života. Třeba ani nevíš, kterými z těch pomyslných dveří si do něj vstoupil, ale u vědomí vzpoury, že stereotyp je pastí. Byl by traumatizujícím osudem člověka i v době nových médií, protože stereotyp znamená podřídit se Řádu, jazyku, rozumu i tvarovému kánonu, tak trochu mimo aktuální běh světa a věcí. Přesto však teorie gesta, postulující opětný pořádek a kontinuitu do všech rovin myšlení, je ve vztahu se Slovem, představujícím ve smyslu kvantové fyziky svět, jemuž vládne diskontinuita, ve virtuálním poutu vzájemnosti, a v zásadě k neoddělení. Čím je Slovo nejasnější, tedy čím více evokuje tvarových, chuťových a barevných podobností, tím je cennější ve smyslu stimulace. Zde nacházíme mezi stimulací a Slovem cennou souvztažnost, jistěže i ve prospěch zrodu a používání společného jazyka.

4. Trans-globální

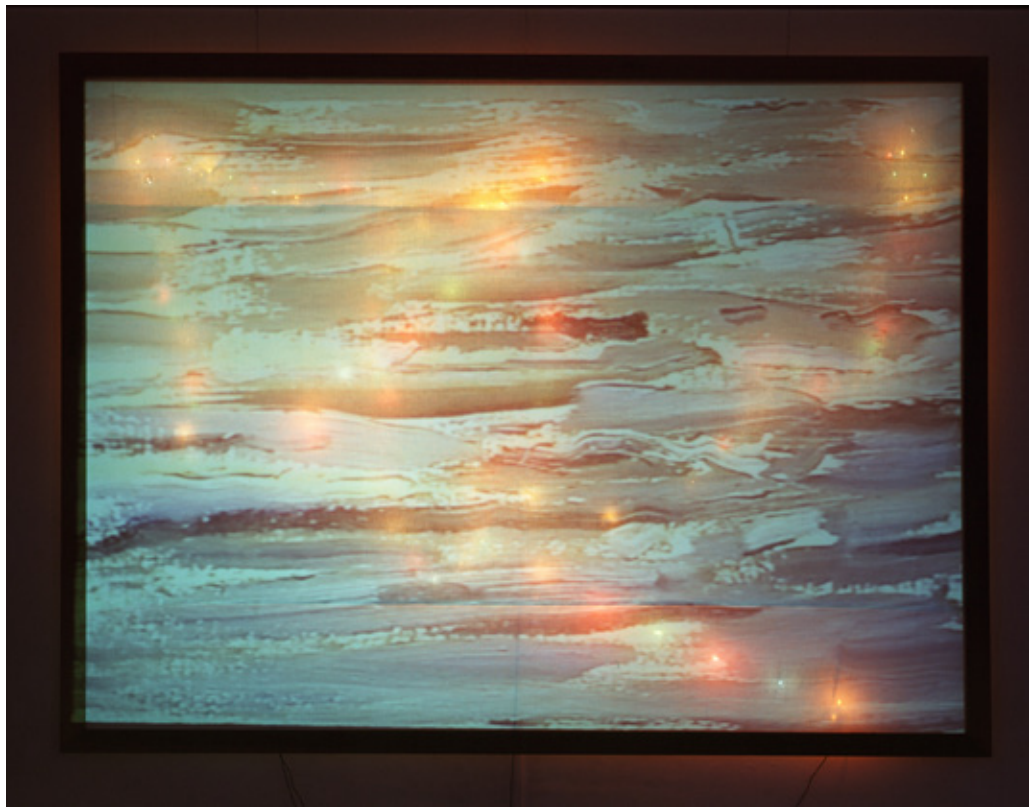
O globálním se dá předpokládat, že se stane pevným sociopolitickým programem. Že bezprostředním důvodem je sen Evropanů o vzniku Spojených států evropských, se společným parlamentem a ústavou, se zavedením jednotné měny, se systémem bezpečnostním i vzájemné ekonomické pomoci, snad i s kulturním prolínáním. K opravdu globálnímu, tj. sjednocení světa lidí ňa zeměkouli, však má tento program ještě daleko, a o to důležitější je vize kultury a umění, jež by měla být globálnější, než samo globální. Vizionáře ostatně nepřitahuje jednoduchá síť, ale „síť sítí". Její budoucnost může mít mnoho různých podob – v elektronice se už v roce 1996 mimo Internet objevil výraz Intranet, v roce 1997 se skloňoval pojem Extranet, a další „nety", jako dříve byly „ismy", jsou nepochybně na cestě. Ve světové informační galaxii se vytvoří množství dálnic, a v její struktuře řada kanálů, jimiž informace začnou proudit v šifrované podobě. Pokrok uvnitř člověka by měl být vyjádřen stavem jejich pochopení, poklidu a porozumění. Jestliže dnes hovoříme o konci dějin v dosavadním smyslu, tedy konci dějin různých ismů a ideologií, a v hegelovském slova smyslu o konci boje protikladů jako podstatě Řádu, teze a antiteze splynou v jedno, nový boj protikladů se čeká na nové úrovni. Neformální vztahy a výměna informací mezi jednotlivci vždy dávaly základ vzniku společné sdílenému pocitu sounáležitosti a příslušnosti k lidskému druhu. Nyní nás ani víc nečeká – svět je jeden, božský ideál o dokonalejším člověku je k naplnění – musí zmizet nesnášenlivost jako kulturní slepota, netolerantnost, zaostalost a nenávist. Tak se lidé zbaví i účinku mechanických stereotypů. Jazyk nemá sloužit k diferenciaci lidí, ale k porozumění vztahu řeči a světa. Vždyť jej jeho prostřednictvím vytváříme. Nechť věda a kultura tím obnoví svou suverenitu. A pokud jde o étos, je nositelem vnitřní i vnější svobody, zakládající společenský pokrok. Za společný základ tu považujme etickou, svobodnou a objektivní vnitřní propojenost mezi lidmi, jež je po právu zhoubou každé mechanické mysli, a je nositelkou individuálního determinismu a sebedůvěry.
Globalita sama tedy není účelem. Vzpomeňme, jak nejdříve jsme si uvědomili, že mizí rozdíl mezi centrálním a periferním, tedy ústředním a marginálním, ve všech možných výrazových polohách těchto pojmů. Umění, které, jak se zdá, citlivě anticipuje tyto změny v myšlenkových přístupech, mělo tendenci se zabývat buď pouze okrajovými jevy, anebo zaměřilo svou pozornost na archetypy, jež lidstvo společně vlastní, s diferencovaným výkladem podle jednotlivých lokalit. Při obou přístupech ovšem platilo, že jazyk už nesmí sloužit k diferenciaci národů a lidí, ale právě k porozumění a vyjádření vztahu řeči a světa. Svět vždycky usiloval o transformace svých společenství, ale ve vnitřním smyslu, dnes na prahu nové doby a kulturní evoluce bude chtít usilovat i o vnější transformaci, s ohlédnutím ke svým kořenům, a zároveň směrem k vzájemné kulturní a životní integraci. To proto, že lidský svět je vskutku jenom jeden. Dnes, kdy dochází i k přeměně vědomí času, kdy se člověk zmocňuje své existence v trojrozměrné souvztažnosti minulého, současného a budoucího, mění se i struktura historického vědomí. Lidstvo je připraveno na skutečnost, že jednou bude žít hybridně, tj. jako jeden celek, a nakonec i bez vědomí hybridu, až bude objeven jednotný jazykový kód života. V rámci úvahy nad touto novou dobou, jež změní jak náš životní styl, tak i naši mysl, jsme připravili výstavu Trans Globe, v níž sice nejde o nalézání receptů jak změny provést, ale o poukázání na to, že jsme připraveni je akceptovat, či osobně se s nimi konfrontovat. Proto je její koncepce, se zaměřením dovnitř i k vnějšku, svou povahou transglobální.

Vlasta Čiháková-Noshiro

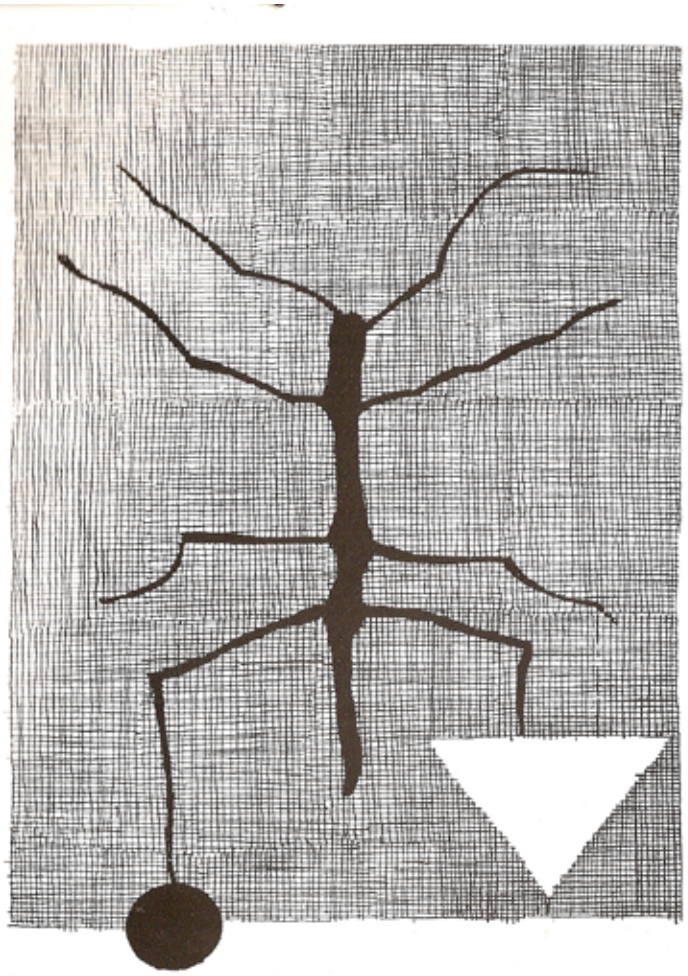
text v katalogu výstavy **TRANS GLOBE**



NEBESKÝ FILTR, 1999,videoprojekce na plátně cyklu maleb, které vznikly r. 1997 jako záznamy každodenní oblohy od 1. ledna do 31. prosince /365 olejomaleb na sololitu/



obrazy nemají jednotný formát /delší strana většinou nepřesahuje rozměr 35cm/, ani denní doba záznamu nebyla záměrně jednotná. Pouze jsem se vyhýbal malovat noční oblohu.



GALERIE KLATOVY - KLENOVÁ
VÁS SRDEČNĚ ZVE NA ZAHÁJENÍ VÝSTAVY

VLADIMÍR MERTA

KÁMEN SPRÁVNÉ CHVÍLE

/1. a 2. PATRO/

GALERIE U BÍLÉHO JEDNOROŽCE V KLATOVECH
V NEDĚLI 12. ZÁŘÍ 1999 V 15 HODIN

ÚVODNÍ SLOVO VLASTA ČIHÁKOVÁ - NOSHIRO
HUDEBNÍ PRODUKCE - PŘÍRODNÍ RYTMY/RICHARD HOLICKÝ

VÝSTAVA POTRVÁ DO 28. ŘÍJNA 1999
OTEVŘENO DENNĚ 9 - 12, 13 - 17 HODIN

GALERIE U BÍLÉHO JEDNOROŽCE, NÁMĚSTÍ 149, 339 01 KLATOVY
TEL./FAX 0186 / 220 49
http: //www.galerie-klatovy.cz, e-mail: info@galerie-klatovy.cz

ODJEZD AUTOBUSU Z PRAHY - FLORENCE V 8.30 HOD. (č. 27, 3) a 11.20 HOD. (S PŘESTUPEM V PLZNI)
ODJEZD AUTOBUSU Z KLATOV V 16.25 A 18.10 HOD.

BOSOU NOHOU V OSTRÉ KAMENÍ, Videoprojekce, 1999

Ticho, 1999, araukarity /prokřemenělé prvohorní dřevo/, CD

VESMÍRNÝ PETANQUE, 1989 - 1999, grafit, disperze na dřevě, elektromotor, vápencová a silexové konkrece

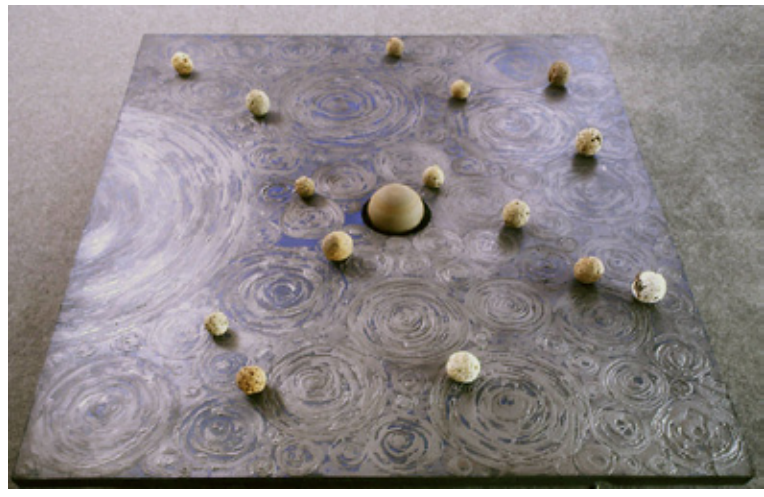
Vápencová konkrece uprostřed **rotuje** vysokou rychlostí

Kámen odvozujeme od existence čtyř základních přírodních živlů, ohně, vody, vzduchu a země. Kámen je také něco, co spojuje nebe se zemí. Pravěcí lidé sbírali kameny spadlé z nebe. Pasivně vystavená činnost oblohy, Země přijímala a dosud přijímá déšť meteoritů, které kdysi bývaly považovány za poselství shůry. Starověcí lidé jenazývali "hromovými kameny", ačkoli to ve skutečnosti byly prehistorické křemeny. Přijímali tyto "dešťové kameny" jako symbol úrodnosti, anebo je nazývali věšteckými kameny, příkladně jako Omfalos v Delfách. Kámen však souvisí i s prvními lidskými obydlími v jeskyních. Prvotní svatyně byly přeneseny postupně z vrcholků hor do nitra jeskyň. Pak existovaly ještě hrubé kameny, neopracované jako Kybelin černý kámen, převezený ze Selinonte do Říma v 3. století, a chápané jako kosti z lůna matky země, jež lidé vytrhli z telurického klidu, aby v nich probudili život umným opracováním do podoby "čistého" a polidštěného kamene, hodného použití ke stavbě chrámů.

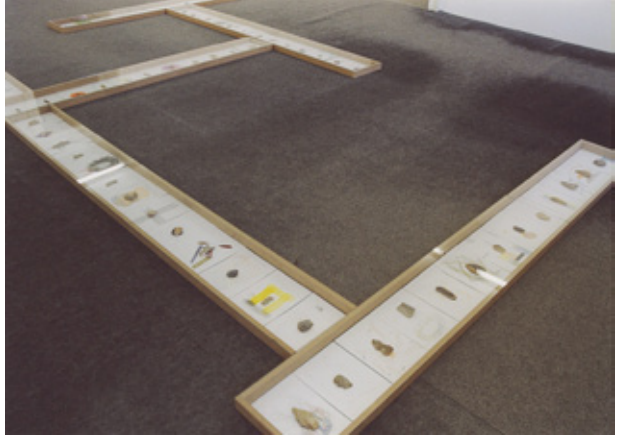
Mertovy nové obrazy používají kamene jako nalezeného, prvotního a autentického materiálu - zkamenělé prvohorní dřevo, pazourkové a limonitové konkrece, mladopaleolitické kamenné artefakty (čepele, úštěpy, drasadla). K nim se přiřazují zkameněliny různých geologických období, hlavně prvohor a druhohor - zkamenělé bahno, dešťové kapky, mlži, zuhelnatělé plavuně či překližky. To všechno je zkomponováno do asymetrické geometrie obrazových kompozic, jak je známe třeba z dřívějšího cyklu Horké geometrie, provedené s odkazem k Mondrianově malbě na překližce, přepásané koženými pásky s přezkami. Tentokrát nahradil živé dřevo mrtvý kámen, ale pojatý též jako cyklická krystalizaceabstraktních forem, na ploše nikoli nepodobné půdorysu chrámu = templu, který naši předkové označovali jako sektor nebe, určený augury pro pozorování a učení na místě chrámu se později razil pojem kontemplace, jež ve svém výkladu znamená vnitřní pohled člověka, zaměřeného na božské principy, a hledajícího hlubší zdroje své identity. Merta pro své fosílie a kamenné artefakty přijal filosofii Rudolfa Steinera, jež u lidí rozlišujekromě vědomého denního života ještě ten druhý, nevědomý, naznačený v jiném světě, ale vrývaný v otiscích do reality tohoto světa. Ne každý tyto otisky svým vědomím vnímá, ale vidí a znamená je ten, kdo usiluje o spojenísvého já a nejá ve svéře podvědomí. U Merty to začalo zcela nevinně - v obrazovém cyklu Jméno přijdese pod enkaustiku skryly první stopy člověka, nalezené v hlíně, tvář člověka na Marzu, podoby trilobita či ultrazvuková podoba lidského plodu. Taková rukavice, , namířená nejen na vědomí sebe sama, ale hozená i samotné virtualitě, poukázala na potřebu společného pozorování a učení, tedy onu kolektivně sdílenou kontemplaci. Dnes Merta o této potřebě říká: "Autor kamenného úštěpu, čepele nebo drasadla se jako můj prapředek spolupodílel na mém stvoření, a to co dnes předmětného stvořím já, je naše společná práce". Nepochybně se dá říct, že i v témže smyslu kontemplujeme. Tím vším se potvrzuje nejen kontextuální charakter našeho tvoření, ale i jeho stálá aktivační funkce, při níž čirou přítomnost objeveného sdílíme v interakci s tím druhým. Jinými slovy, své bytí založíme na něčem, co nám výhradně nepatří, ale jako takové si je můžeme ověřit ve spoluvlastnění někým jiným, ať už z minulosti, přítomnosti, nebo předpokládané minulosti.

Taková aktivace obrazu hovoří i ve prospěch virtuality. Nemusíme pro ni zavrhnout předmětnost jsoucna, i v otisku jako předmětu pozorování se uzříme všichni, na existenciálním výtvoru znamení se spolupodílíme. Vrátíme se tím také ke konstatování, že naše tvoření se prokazuje jen jako přivlastňované někým jiným. Skoro by se řeklo, že kámen v takovou správnou chvíli je věčný.

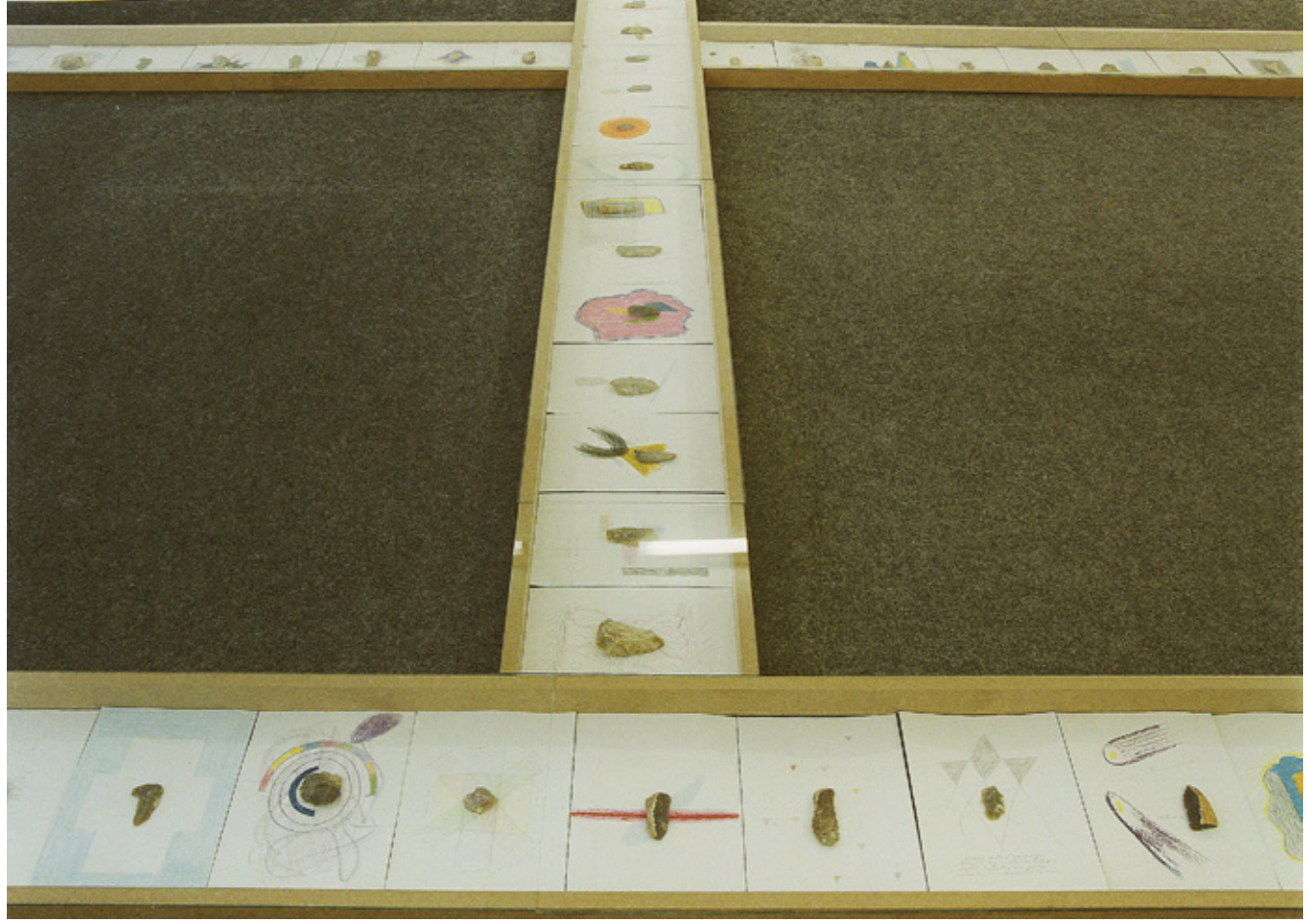
Vlasta Čiháková-Noshiro



Objekt vznikl recyklací obrazu z r. 1989 /Reklama na nekonečno/



Pro každý kamenný nástroj vznikla jedna volná kresba.
Byly kresleny rychle a spontánně, automaticky, tak jak to přišlo při pohledu na kámen.



Čas původu současné formy člověka se pomalu /podle nejnovějších poznatků vědy/ posunuje za hranice několika miliónů let nazpět/. Po celou tu dobu až po dnes naši předkové odkládali, nebo zapomínali na zemi kamenné artefakty, které jako jediné ze všech hmatatelných projevů kultury nezměnily podstatu své podoby a zůstávají /podle stáří v různých vrstvách geologických usazenin/ téměř tak, jak je naposledy viděl jejich autor, než o ně přišel. Povedlo se mi najít na poli kamenný hrot šípu z doby kamenné /eneolit?/. Jeho design vypadá téměř stejně /skoro je to miniaturní model/ jako letadlo americké armády nasazené v Perském zálivu, které se vyznačuje tím, že jej nejnovější technologie činí neviditelným, a co nejlépe vyhovujícím účelu svého použití. Taková v čase rozprostřená souvislost není něčím až tak vyjímečním.Podobné kontextuální vazby v čase by zřejmě vynikly víc, kdyby po sobě naši předkové z dávné minulosti zanechali zřetelně i jiné než hmotné předměty z kamene. Vlastně pokud sami sebe pokládáme za něco jiného než předmět, jsme my sami tím, co zde naši předkové zanechali spolu s kameny, a to bez nějaké zásadní změny. Autor kamenného úštěpu, čepele nebo drasadla se jako můj prapředek spolupodílel na mém stvoření se svými předky, a to co dnes předmětného či jiného stvořím já, je naše společná práce. Takže když např. kreslím - spolupracujeme - odtud - když mluvím - spolumluvíme, a když náš společný potomek /jak předpokládám/ zalevituje - spoluzalevitujeme.

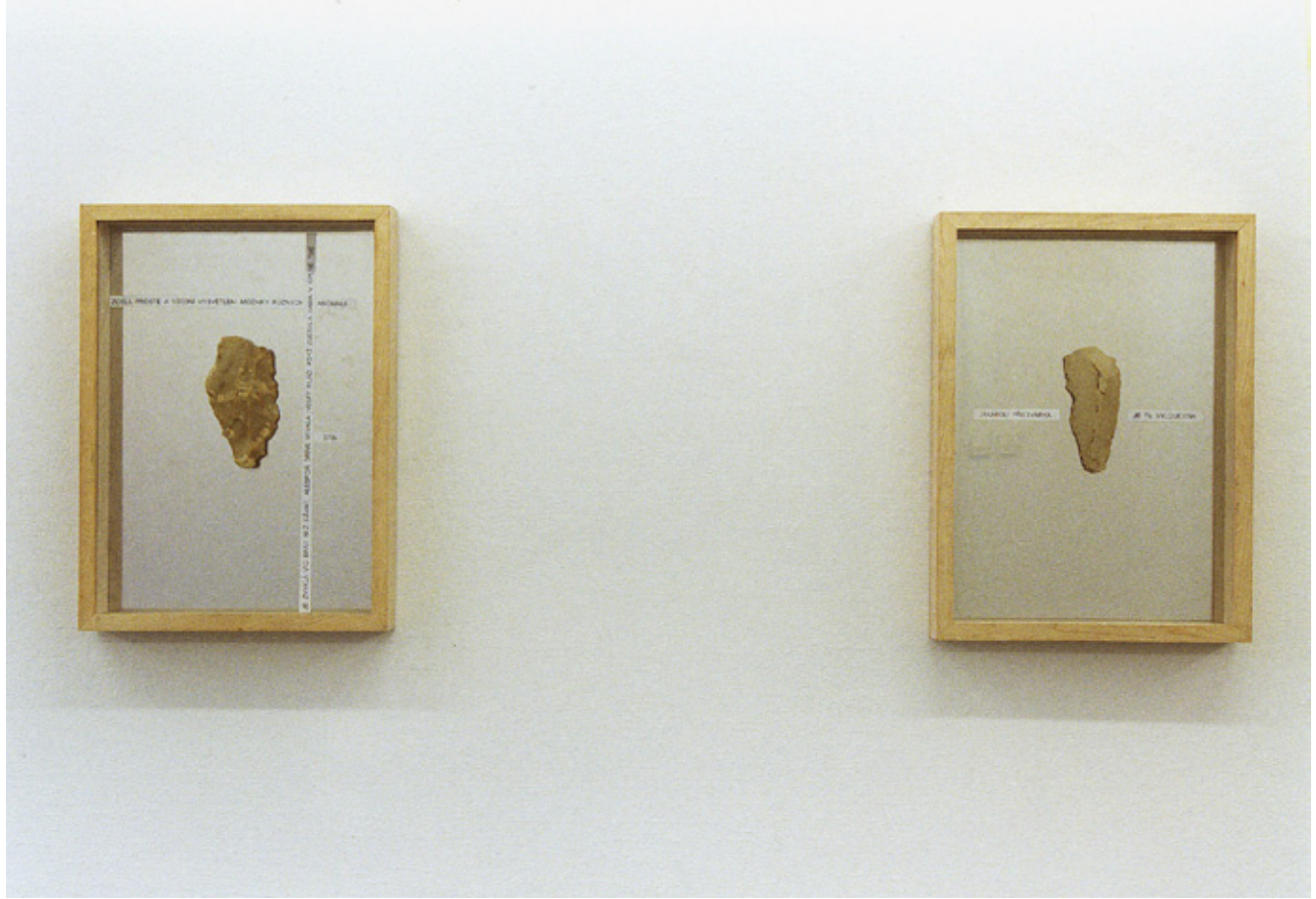
Vladimír Merta

Celkový pohled do instalace **SPOLUAUTOR**, 1999, kamenné artefakty z období mladého paleolitu /silex/, papír, tužka, pastel

Nádech, výdech, třetihorní fosílie ve vápenci, text

Nádech, výdech, prvohorní koprolity /zkamenělé exkrementy - hovna ryb a obojživelníků/, text

Pohled do instalace



SPOLUAUTOR Kamenné artefakty z období mladého paleolitu, nerezový leštěný plech, text 24x37 cm

KLENOVÁ SÝPKA / GRANARY

GALERIE KLATOVY - KLENOVÁ
SI VÁS DOVOLUJE POZVAT NA ZAHÁJENÍ VÝSTAVY
V SOBOTU 18. ČERVENCE 1998 V 15 HODIN NA SÝPCE KLENOVÁ
TAKES THE PLEASURE IN INVITING YOU TO THE OPENING OF THE EXHIBITION,
AT THE KLENOVÁ GRANARY, ON SATURDAY, JULY 18, 1998, AT 3:00 P.M.

K VÝSTAVĚ PROMLUVÍ / OPENING SPEECHES WILL BE DELIVERED BY
CHARLOTTE KOTÍKOVÁ
A KURÁTORKA VÝSTAVY / AND THE PROJECT'S CURATOR
HELENA HRDLIČKOVÁ

HUDEBNÍ PRODUKCE / MUSICAL PRODUCTION
TOMÁŠ ONDRŮŠEK - SÓLO PRO BICÍ NÁSTROJE / SOLO FOR PERCUSSION:
IANNIS XENAKIS - PSAPPHA, DAVID LANG - THE ANVILL CHORUS

mapování prostoru / mapping space

3. MEZINÁRODNÍ LETNÍ AKADEMIE NA SÝPCE KLENOVÁ
3rd INTERNATIONAL SUMMER ACADEMY AT KLENOVÁ GRANARY

PRACOVNÍ SETKÁNÍ SOCHAŘŮ, MALÍŘŮ A FOTOGRAFŮ NA HRADU KLENOVÁ
WORKSHOP FOR SCULPTORS, PAINTERS AND PHOTOGRAPHERS

ÚČASTNÍCI AKADEMIE / WORKSHOP PARTICIPANTS
1. - 18. ČERVENCE / 1. - 18. JULY
Aleš Hnízdil, Adéla Matasová, Vladimír Merta, Tono Stano, Margita Titlová /Czech Republic/; Pavlína Čierna /Slovakia/ Marc Chenel /France/; Leny Aardse /Netherlands/; Bernd Sumalowitsch /Germany/; Yvonne Christen, Jan Vágner /Switzerland/; Jim Cole, Melanie Cole, Yvette Dede Parker a Phyllis Constransitch, Carolanne Patterson /USA/; Corrado Bonomi, Natale Zoppis /Italy/

VÝSTAVA ZE SETKÁNÍ / EXHIBITION OF WORKS FROM SYMPOSIUM 98
SÝPKA / GRANARY 18. 7. - 30. 8. 1998

AKCE SE USKUTEČNÍ POD ZÁŠTITOU PŘEDNOSTY OKRESNÍHO ÚŘADU V KLATOVECH IVANA PETRŮ A STAROSTY MĚSTA KLATOV KARLA MRÁZE / THE EVEN IS BEING ORGANIZED UNDER THE AUSPICES OF THE CHIEF MAGISTRATE OF THE KLATOVY REGIONAL AUTHORITY MR. IVAN PETRŮ AND THE MAJOR OF THE TOWN OF KLATOVY MR. KAREK MRÁZ
ZA PODPORY / WITH THE KIND SUPPORT OF PRO HELVETIA OST/WEST, HERMIT FOUNDATION

OTEVŘENO DENNĚ 9 - 12, 13 - 17 HODIN
OPEN DAILY 9 A.M. - 12 NOON, 1 P.M. - 5 P.M.

ODJEZD AUTOBUSU NA VERNISÁŽ OD GALERIE U BÍLÉHO JEDNOROŽCE V KLATOVECH VE 14.30 HODIN
DEPARTURE OF BUS TO EXHIBITION OPENING, FROM GALERIE U BÍLÉHO JEDNOROŽCE KLATOVY, 2:30 P.M.

Pozvánka na výstavu Mapování prostoru

Mapování prostoru, 1998, střepy nádob pro výrobu stříbra /16.stol./, rudka - pigment jako druhotný produkt výroby stříbra, plátkové stříbro, kryt motoru , obrazy v pozadí 150x180cm, strážovská rudka pojená různými pojidly - disperze, enkaustika a bez pojidla - zpracováno za sucha.

Pro svá díla pražský výtvarník využil střepy a strážovskou rudku

K l e n o v á - Až čtyři sta let staré mohou být předměty a materiály, které za neobvyklých okolností objevil pražský výtvarník Vladimír Merta při pobytu na nedávno skončené Mezinárodní letní akademii v Klenové. Malířovi se podle starých publikací podařilo objevit střepy průmyslových nádob a především takzvanou strážovskou rudku.

"Než jsem odjel na sympozium, našel jsem v antikvariátu knihu Vlastivěda Klatovska díl I. - Příroda z roku 1933. Tam jsem objevil kapitolu o strážovské rudce," popisuje začátek své cesty na pracovní setkání malířů, sochařů a fotografů Vladimír Merta.

Po příjezdu do Klatov vyhledal výtvarník archeložku okresního muzea. "Ta mi sdělila, že naleziště je prý zničeno, a proto jsem se na vlastní pěst vydal do Strážova," pokračuje Merta a odůvodňuje svůj velký zájem o Strážov nejasnými spekulacemi o tom, kde se rudka ve Strážově vlastně vzala. "Dodnes to nikdo neví. Ve Vlastivědě Klatovska dospěli k tomu, že v místě byla huť na stříbro a rudka je vlastně výrobním odpadem této hutě. Autor knihy popisuje nádoby, které na místě vykopal a vysvětluje, jak se s jejich pomocí oddělovalo stříbro od hlušiny," říká se zápalem umělec.

Ve Strážově se Vladimír Merta dočkal. "Vešel jsem do lesa a po dvou stovkách metrů jsem uviděl červené hromady porostlé břízkami. Byla to úplně jiná krajina. Dostal jsem z toho doslova šok, protože jsem tu lokalitu opravdu objevil! Postupně jsem začal odkrývat podle textu Vlastivědy Klatovska místa, která popisoval autor příručky, a objevil jsem střepy a cihly - přesně ty, o kterých je v knize řeč," září Merta.

Umělec z nalezené rudky vytvořil tři obrazy pro závěrečnou společnou výstavu účastníků letošní letní akademie nazvané Mapování prostoru-Mapping space. Součástí jeho expozice je také instalace z nalezených střepů. "Jedná se nejspíše o průmyslové nádoby, v některých jsou ještě kousky zuhelnatělého dřeva," ukazuje svůj nález výtvarník.

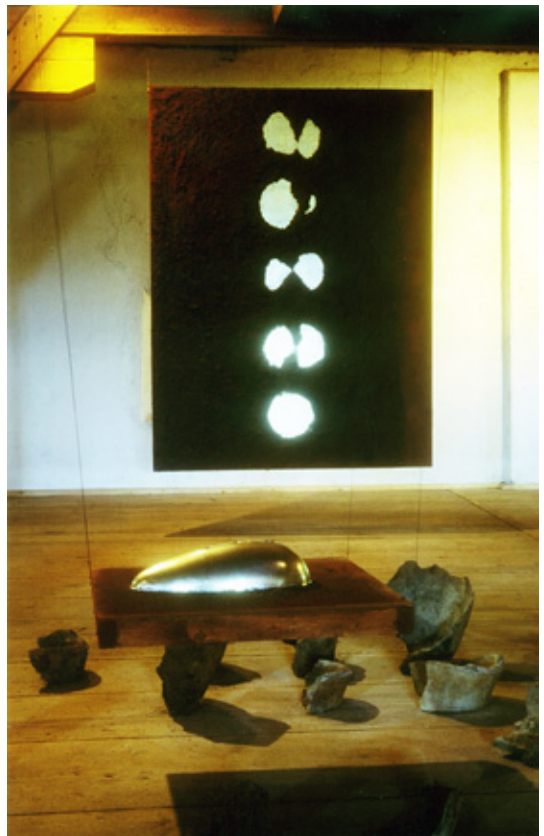
"Proč mě strážovská rudka tak oslovila a rozrušila? Rudka je specifický kreslířský materiál, to byl první popud. A za druhé, text té vlastivědné příručky byl neuvěřitelně tajemný, což je pro kluky vždycky lákavé. Neodolal jsem," usmívá se Vladimír Merta.

PETRA KOSOVÁ

Výtvarník Vladimír Merta ukazuje v Galerii Sýpka v Klenové jeden ze střepů objevených ve Strážově

FOTO: MAFA - JIŘÍ BERGER

Mapování prostoru, 1998, místa mají svou prostorovou -horizontální identitu, ale i méně zřetelnou identitu časovou - vertikální. Pod povrchem každé krajiny a místa jsou ve vrstvách uloženy informace, které jsme schopni číst jen omezeně a znamená to jen tolik, že i to co vidíme na procházce lesem je jenom zlomek toho místa.



Kulturní a společenské středisko "Střelnice"
v Českém Těšíně
Vás srdečně zve na zahájení výstavy

Vladimír Merta
průřez tvorbou

v úterý 27. 5. 1997 v 18,30 hodin
ve foyer Těšínského divadla
v Českém Těšíně

Úvodní slovo: Ing. Kamil Drabina

Výstava bude otevřena:
út,st,čt,13 -18, pá 9 - 18
a potrvá do 20.6. 1997

Výstava je připravena společně s Galerií Langův dům
ve Frýdku -Místku a galerií Fiducia v Ostravě, v jejichž
prostorách bude souběžně probíhat její další část.

Galerie Langův dům, Hluboká 66, Frýdek
Vladimír Merta
obrazy z 90. let

Zahájení v pátek 23. května 1997
v 18 hodin. Výstava bude otevřena
úterý 9 - 12, středa 9 -12,čtvrtek 13-17,
pátek 13-17 a potrvá do 27. června 1997

Galerie Fiducia,Nádražní 30, Mor. Ostrava
Vladimír Merta - instalace

Zahájení v pátek 30. května 1997
v 18 hodin. Otevřeno: pondělí - sobota 9 -17

2. str. pozvánky: V. Merta - kresba z cyklu "PŘÍRODOPIS", BARBINA (KAMBRIUM)

Pozvánka na tři výstavy zahájené v průběhu jednoho týdne na severu moravy. Výstava v Českém Těšíně měla charakter retrospekce do převážně malířské tvorby.

Pohled do instalace výstavy ve foyae Těšínského divadla

VELKÝ FINANČNÍ SKANDÁL, 1992, enkaustika na sololitu, mince, 50x122cm.

Pohled do instalace výstavy ve foyae Těšínského divadla

bazzar

NADACE FIDUCIA
GALERIE FIDUCIA
KNIHKUPECTVÍ
ANTIKVARIÁT
ARTCAFFÉ

nádražní 30, ostrava, 702 00, tel.: 0602/713553

GALERIE FIDUCIA si Vás dovoluje pozvat na výstavu,
jejíž vernisáž proběhne dne **30.5. 1997 v 18.00 hodin**

VLADIMÍR MERTA

INSTALACE

výstava potrvá do 21.6. 1997

výstava byla připravena ve spolupráci s galerií "Langův dům" ve Frýdku-Místku
a galerií "Na půdě" v Českém Těšíně.

Apolo
darovaný zub

Sdružení výtvarných kritiků a teoretiků při UVU
Umělecká společnost Praha
Židovská obec Praha

dovolují si Vás pozvat na vernisáž výstavy

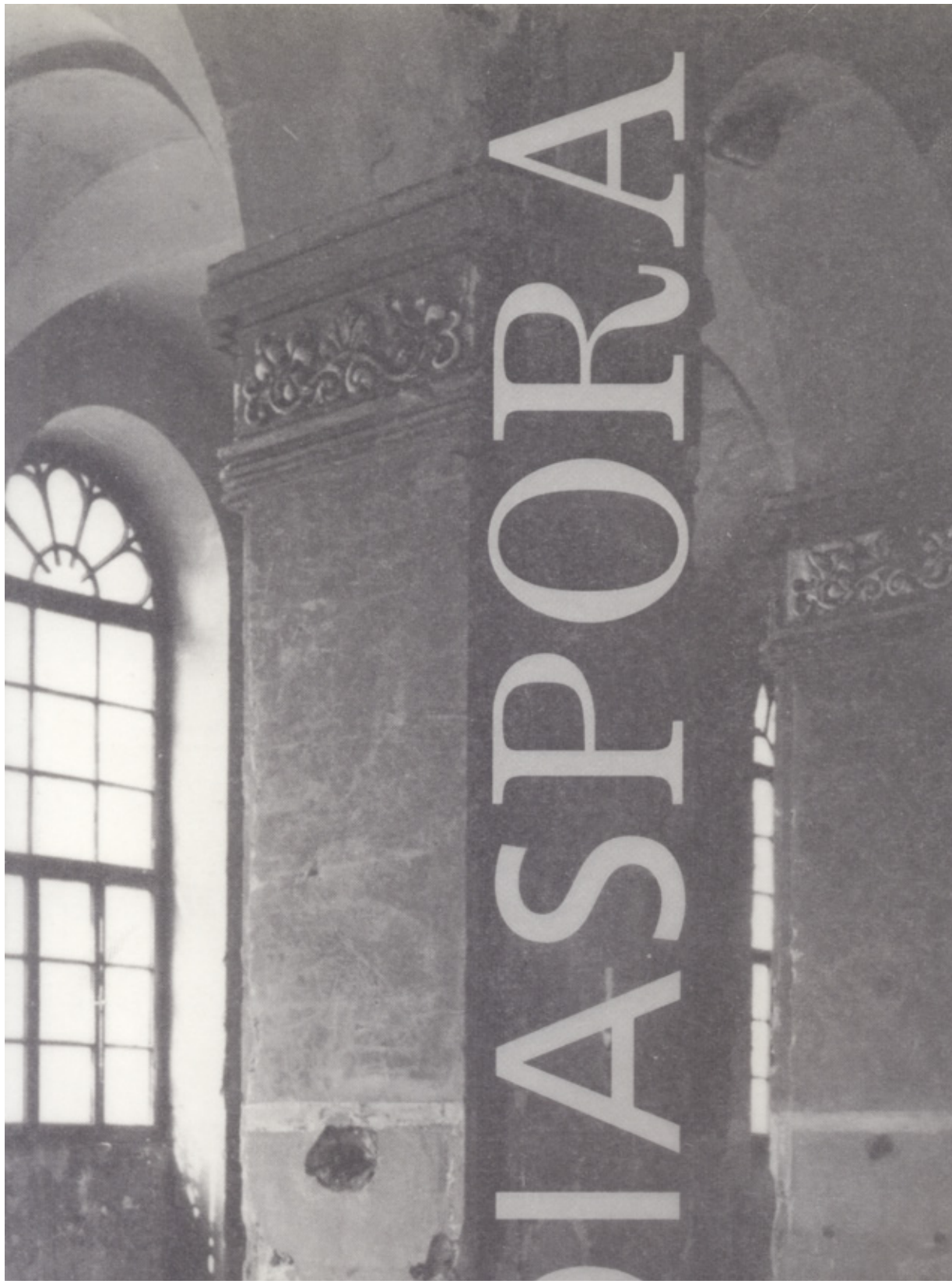
DIASPORA

Ladocha - Merta - Spiegel

K výstavě promluví za Pražskou židovskou obec: Jiří Daníček
Ke koncepci výstavy: Marcela Pánková

Výstava bude zahájena ve čtvrtek 27.června 1995 v 18 hodin
v libeňské synagoze, Na Palmovce, Praha 8, a bude otevřena
do 17. srpna 1995, úterý - sobota od 14 do 18 hodin.
Spojení:metro - trasa B, stanice Palmovka, tramvaj č.3, 5, 8, 14.

Projekt byl uskutečněn za pomoci:
Ministerstva kultury ČR
Ontario Ministry of Culture, Toronto, Kanada
Kanadského velvyslanectví v Praze
Kurátor dramaturgie výstav pro rok 1995: Václav Špale



Pozvánka a katalog na výstavu **DIASPORA** v libeňské synagoze v Praze

Deset nejlepších metafyzických, 1995, dřevo, kompaktní disky, žárovka, ocelová lanka, 42x785x51 cm

PŘÍBĚH VÝSTAVY

Ambiciózní projekt mezinárodní výstavy Diaspora v libeňské synagoze, který vznikl zhruba před rokem, má svůj nedramatický, nicméně dějový příběh. Autorství nápadu výstavy patří Jiřímu Ladochovi, který loni touto dobou se účastnil jako exilový umělec, léta žijící v Kanadě, výstavy EXIL 94, připravenou a realizovanou Galerií U bílého jednorožce v Klatovech a na Klenové.

Prostorem zdejší synagogy byl osloven jednoznačně a naráz, a začal hledat nejvhodnější variantu výstavy a její obsahové naplnění, směřující k určitému zásadnímu problému. Od počátku pomýšlel na mezinárodní obsazení: vyzval torontského kolegu Stacey Spiegela, a s tématem Diaspory, kterou přijímaný Kanaďan navrhl a definoval, se bez problému a přirozeně ztotožnil. Poskytlo mu šanci vyrovnat se s osudovou zátěží dosud pevně uzavřenou v osobní Pandořině skříňce. Zmíněnou dvojici doplnil český umělec Vladimír Merta, který nabízenou účast spontánně přijal jako téma obecně, jako obecný princip, jako ten druh prostorové, obsahové i konfrontační výbídky, který má pro něj stimulační povahu.

Synagonální prostor má svůj specifický charakter, navíc umocněný sociálním aspektem. Dnešní budově z druhé poloviny 19. století předcházela starší židovská modlitebna ze 17. století, kterou zničila povodeň. Současný, silně zdevastovaný interiér sloužil léta ryze světským účelům a od padesátých let plnil funkci skladiště divadelních rekvizit. Tehdy byl také vybudován falešný strop nad hlavní lodí a kněžištěm. Pro umělce je to prostor neobyčejně přitažlivý svou historickou pamětí i zvláštním druhem kombinace světla s prostorem. Konfrontace jejich díla v prostředí s výrazným image nabízí tři různé přístupy, je ukázkou tří odlišných osobních i uměleckých světů, tří konceptů a pohledů z různých úhlů. Střetla se zde západní ostrost myšlenky, pohybující se na břitu obsahového kalkulu a technické dokonalosti (Stacey Spiegel) s výpovědí velice osobního podobenství umělce – emigranta (Jiří Ladocha) s charakterovou výlučností monumentálního objektu Vladimíra Merty, reflektujícího princip prostoru i danou ideovou situaci.

Téma Diaspory – i když k němu přistupuje každý z nich v závislosti na osobních zkušenostech a mentalitě – je však v zásadě pojímání jednotně, nikoliv prvoplánově (odilustrováno bylo už bezpočetně), ale v širších souvislostech. Výstava není limitována pouze na židovskou otázku, ve smyslu jasně definované sociálně soudržné složky, demografického vyhranění a historické neopominutelnosti – je rozšířena na etnikum jako takové v toku historie, je také aktualizována zcela současnými masovými exody

konce druhého tisíciletí. Je pojata i z hlediska promiskuity soudobých mýtů a kultur, které se navzájem ovlivňují a z nichž vznikají nové vazby. Rozptýlení v současném světě je totální, stává se vlastně jakýmsi diktátem, kterému se dá jen těžko odolat. Výstava dnes otevíraná má symbolickou povahu, akcentující ve svém celku anonymní humanitu jako nezastupitelnou hodnotu každé doby.

Při přípravě výstavy bylo již od počátku zřejmé, že jejím médiem se stane instalace, v níž umělci budou reagovat na lokální prostředí, historické souvislosti i osobní nebo přenesenou zkušenost. Nevyřčeným, nicméně předpokládaným záměrem bylo vzájemné propojení zvolenou ideou nad společnou prací. Domnívám se, že tento očekávaný dialog byl poněkud přeceněn.

Úvodní projekt torontských umělců byl z hlediska krátkosti času i částečně neznalosti prostředí původně odlišný, nicméně základní myšlenka výstavy má své kořeny v hledání identity v postindustriální společnosti. Zatímco Ladochovým záměrem bylo vyjádřit potíže, problémy i pocity jednotlivce formou metafory, jejímž nosným prvkem byl multiplikovaný, zmenšený a upravený detail hlavy Sochy svobody, Spiegelův původní pražský projekt měla tvořit kolekce osmnácti větví východní a západní Evropy, které reprezentují historická centra židovského intelektuálního a filosofického myšlení. Po podzimním pracovním pobytu obou umělců v Praze zůstala idea výstavy sice stejná, změnil se však jejich pracovní koncept.

Genius loci nejvíce ovlivnil projekt Vladimíra Merty. Ostatně základem jeho práce, jak o tom také sám vypovídá, je zpravidla determinace situací, ať se jedná o geografickou, sociální, kulturní nebo jinou. Ostatně my, kteří sledujeme Mertovy akce od počátku osmdesátých let, známe jeho zvýšenou citlivost na prostředí a libeňská synagoga s velmi subtilními vztahy barev, světla a prostorovými spojitostmi je to pravé místo. Autor zareagoval v daném prostoru (levá postranní loď) a v daném okamžiku (instalace vznikla in situ) na stávající realitu, z níž vytěžil v souhrnu maximum k vytvoření díla: dřevěný monolit je zhotoven z místního materiálu falešného stropu. A i když autor, anebo právě proto, že objekt nazval 10 nejlepších metafyzických (parafráze k hitparádám?), vše se „odehrává" v naprostém tichu. Protáhlý objekt je uvnitř rozdělen na dvě části, které jsou světelně i obsahově diferencovány. Řada kompaktních disků v osvětlené části představuje nehlasnou vizualizaci hudby, druhá polovina, tmavá a neosvětlená, je stejně nehlučná. K tomu, že zvuk může mít ještě i jinou podobu se literárně vyjádřil v padesátých letech Heinrich Böll v proslulé povídce Sebraná mlčení Dr. Munkeho. Tehdy šlo zhruba o dvě minuty ticha, složeného z pauz mezi jednotlivými skladbami.

Důležitým prvkem Mertovy tvorby je reflexe místa a komunikace s ním. Jeho záměr směřoval k jednoduchosti a čistotě tvaru, který by korespondoval s architekturou, propojil se s ní a následně umocnil její i svůj účin. Nepsanou reguli je pro něj pravidlo vytvořit identický objekt, který podpoří vnímání prostoru, neabsorbuje jemný detail a je souvztažný k celku. Levitující objekt s transparentní povrchovou úpravou enkaustikou (volba modré, jako uklidňující, je záměrná) má odhmotňující povahu a spirituální charakter. Na zmíněném projektu Diaspory ho zaujal pozitivní prvek předpokládaného vzájemného ovlivnění – tedy opět co nejširší kontext a možnost otevřené, nelineární, ale prostorové vztahovosti.

Intelektuálně zašifrovaná symbolika všech tří instalací má výrazný společný znak: je jím tendence uložit a skrýt obsah kamsi do útrob díla a odtud vysílat výzvy o své vlastní existenci, a odtud pak také provokovat diváka.

MARCELA PÁNKOVÁ

Výňatek z textu Marcely Pánkové v katalogu výstavy Diaspora

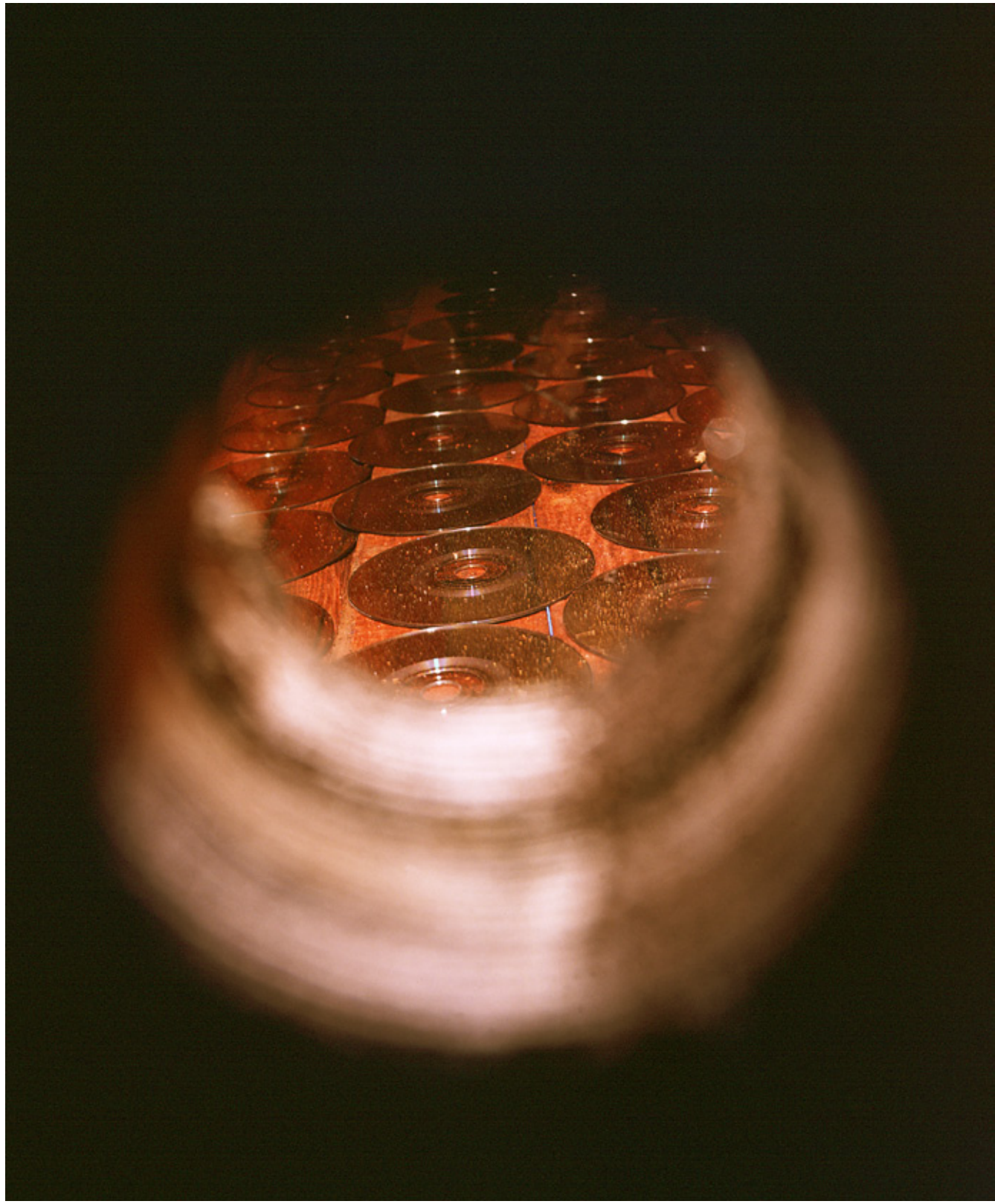
Díky svému dnešnímu využití pro nás hraje synagoga aktivní roli. Když Vladimír Merta poprvé navštívil synagogu na Palmovce, měl pocit, coby rodilý Pražan, že bylo třeba učinit určité kroky, které by mu – umělci, dovolily správně vstoupit do tohoto prostoru – projít vrstvami různorodé a někdy dvojsmyslné historie. Teprve nedávno dostala budova umělý strop, dřevěný strop z trámů, který rozdělil prostor budovy na dvě patra a tak se rozšířila její skladovací kapacita. Merta spolu se Spiegelem a Ladochou, zastávajíce shodný názor, že by budova měla být otevřená, strop faktický strhli. Při odstraňování trámů této vrstvy, datující se od doby, kdy byla synagoga přeměněna na depo skladu brambor, cítil Merta, že dřevo plně vypovídá o složitém dědictví architektury jako něměho svědka.

Deset nejlepších metafyzických je podlouhlou, čtyřúhelnou konstrukcí, kterou Merta sestavil z dřevěných trámů uměle vybudovaného stropu. V tomto případě je tzv. odpadový materiál symbolem přemeny energie. Trámy ze stropu byly obroušeny, nařezány do různých velikostí, znovu uspořádány a obarveny modrou – jakoby nebeskou, téměř očistnou barvou. Paprsky světla prosvítají povrchem skulptury skrz praskliny připevněného dřeva a lákají diváky, aby přikročili blíže, nahlédli do kulaté štěrbiny a odhalili jeho zdroj. Ještě před tím, než zahlédneme červený vnitřek, tvořený nepravidelnými řadami kompaktních disků, zabírajících polovinu vnitřku exponátu, vyline se z objektu vůně – pronikavá, sladká, těžká. Pohled do *Deseti nejlepších metafyzických* je svázán s vdechováním esence tohoto díla. Enkaustika: starobylá technika používající barvivo kombinované s včelím voskem, vydávající tlumené světlo a zachycující tak barvu pro příští generace. Tento pocit vůně vyvolává okamžité zbystření smyslů, náhlé nutkání podněcující zvědavost, matoucí čichové smysly svým soupeřením se smyslem zrakovým. Pomocí shody nebo střetu smyslů (zraku a čichu) v nás Merta vyvolává mrazení, které může být analogické se zvukem samým. „Jak by měl zvuk být zobrazen?", zkoumá toto umělecké dílo. Pokud je vizuálním zobrazením metafyzické hudby, neměl by člověk považovat kulatý otvor za štěrbinu, které se má naslouchat a přiložit k ní své ucho? Fakt, že jsou kompaktní disky pokryty nánosem vosku naznačuje statiku a vyvolává pocit, že tyto hudební disky nikdy neuslyšíme.

Vnitřek exponátu se skládá ze dvou komor. První z nich, osvětlená prostou žárovkou, je nabarvena na červeno a je ohraničena leskem, odrážejícím se od kompaktních disků. Aby člověk spatřil druhou komoru, musí jít podél vnější části exponátu natřeného namodro až k jeho druhému konci, kde je druhá štěrbina. Jakmile se do ní podíváte, předchozí pocit disharmonie se zcela vytratí, jelikož nahlédnete do pouhé temnoty. Tato komora nemá žádnou vnitřní formu, vychází z ní pouze tlumené světlo, které je někde daleko vzadu vevnitř a vůně, nyní nám již známá, i když v tomto případě spojená s temnotou. Tato překvapivá temnota obrací pozornost na další elementy exponátu, na jejich umístění a relativní hodnotu.

Pohled na temnotu, vnitřní temnotu v denním světle synagogy – otevřená postranní okna vrhají světlo na modrý povrch exponátu – ještě zvětšuje naše vědomí vnitřních a vnějších dimenzí. Pohled (a naslouchání?) na exponát se podobá tomu, jako bychom byli v synagoze a zkoumali její majestátnost a snažili se zaostřit smysly ve snaze najít nějaký záchytný bod. Zkoumavý pohled do osvětlené poloviny *Deseti nejlepších metafyzických* by měl být věnován i její druhé, tmavé polovině. I když jsme v této říši temnoty schopni rozeznat několik viditelných tvarů nebo forem, vypovídá exponát o důležitosti tohoto pohledu, o úsilí vidět nebo naslouchat hlasům, které se vytratily. Tento proces nás nutí metaforicky vztáhnout tyto pocity na skrytou historii, části myšlenek (vyvolaných synagogou samotnou), které mohou být tak vzdálené, že vypadají jako proužky světla na vzdáleném konci temnoty – možná jako pohled ven ze synagogy na Palmovce v letech, kdy byla zavřena a zabedněna jako sklad.

Začlenění temnoty do *Deseti nejlepších metafyzických* je střízlivě realistické. V dnešní synagoze, která je až příliš jasná díky světlu z otevřených postranních oken, se zdá, jako kdyby temnota byla vykázána do minulých, vzdálených časů. Pouze v rozích budovy nacházíme skutečné, viditelné zbytky temnoty a poté člověk lehce rozezná, že skulptura představuje dokonalou analogii archy, ze které byly vyňaty svitky tóry. Archa, význačně dominující synagoze, v sobě ve skutečnosti uzavírá temnotu. Její zavřená dvířka zakrývají temnotu, ne jednoduše temnotu předmětu, ale *právě* předmětu slova. Před tím, než byla vyňata z archy, oplývala tóra slovy. Mertovo dílo zobrazuje prázdnotu této svatyně, kde dříve slova (ať již předčítaná nebo zpívaná) spočívala.



Výňatekz textu **Davida Moose** v katalogu výstavy Diaspora, /detail instalace/

METAPHYSICAL TOP TEN, 1995

Pomocí shody nebo střetu smyslů /zraku a čichu/ v nás Merta vyvolává mrazení, které může být analogické se zvukem samým. “Jak by měl zvuk být zobrazen?”

Od konce světa si toho moc neslibujte.
(Stanislav J. Lec. Aforizmy, Frašky)

Galerie Václava Špály si vás dovoluje pozvat
na výstavu

VLADIMÍRA MERTY

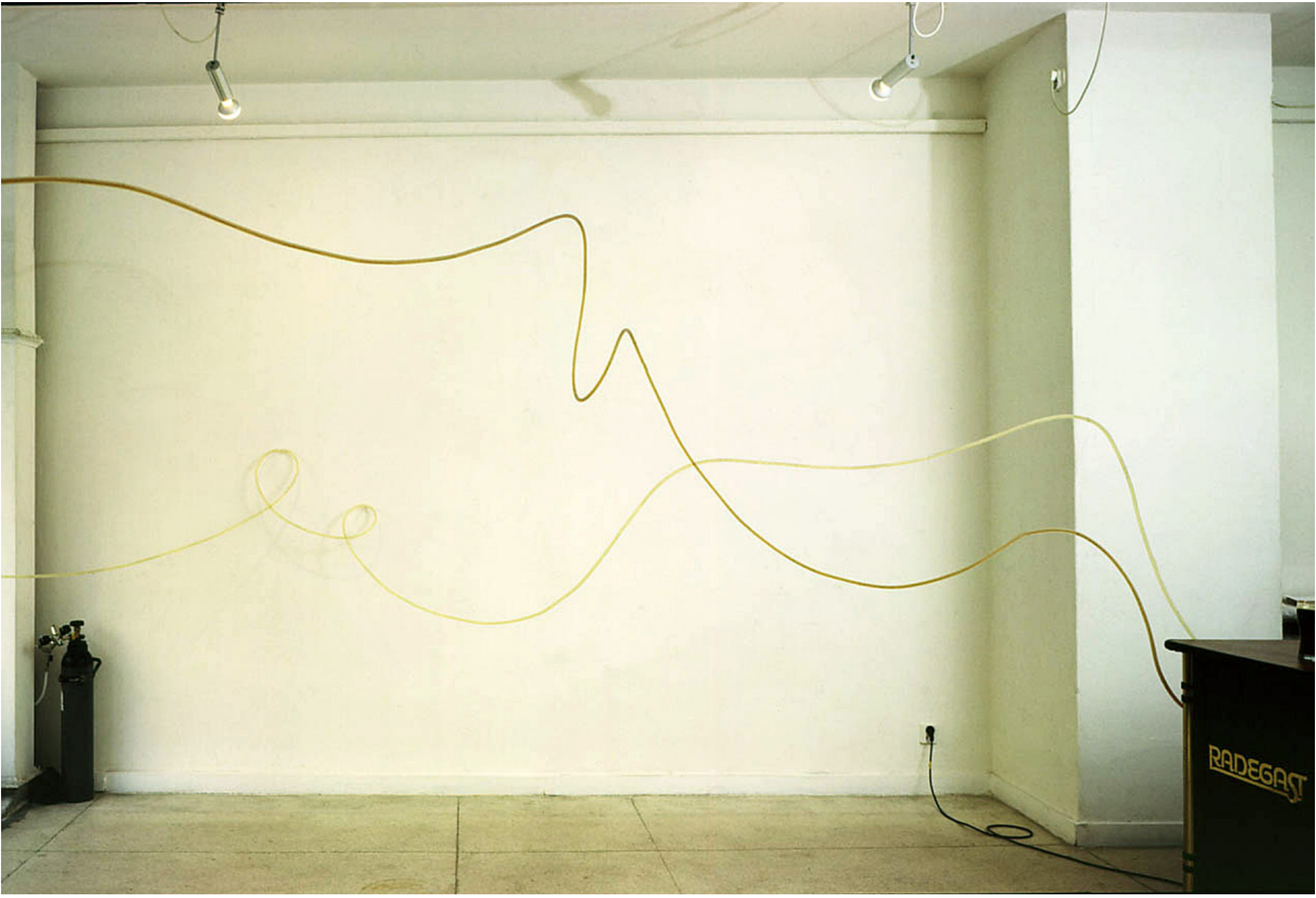
VEŘEJNÁ GEOMETRIE

Zahájení výstavy 6. 10. 1994 v 17 hodin
Výstava potrvá do 23. 10. 1994

Výstava byla realizována za finanční podpory
Ministerstva kultury České republiky, Českého
fondu výtvarných umění a galerie Behémót.

Sponzoři ▪ Radegast ▪ Weider ▪ Scorpius ▪ Olympo

Pozvánka na výstavu



KRESBA PIVEM, 1994, světlé a černé pivo, transparentní plastové trubky, výčep, dva plechové sudy, výčepní. Během čepování se kresba mírně rozpohybuje protékajícím pivem.

Sud se světlým pivem

Výčepní

Sud s tmavým pivem

Výčep s pohledem do ulice

Pohled do instalace, /přízemí/, Kresba pivem, vyfotografováno před otevírací dobou galerie

ARMYSHOP, /mezanin galerie/, sortiment zboží s použitým vojenským vybavením různých, často znepřátelených vojáků.

FITCENTRUM, /první patro/ v prostoru byly nainstalovány posilovací stroje, na zdech visely barevné líčidla v kazetách se zrcátky

GEOMETRIE Svého druhu dominuje, pokud se na své vlastní tělo podíváme z pohledu obecného - veřejného estetického konceptu . Vždy je co zarovnat, odstranit, nebo jinak prostorově či povrchově změnit. Pro praktické úpravy slouží různé stroje, diety, filozofie nebo mastné barvy, nebo pudry. Pokaždé jsou překvapivě úspěšné. Fungují. Jaké stroje asi budeme potřebovat za sto let, aby jsme se urovnali?

VEŘEJNÉ ODHALENÍ, /suterén/, na panelu /450x205cm/ jsou nainstalovány akustické a optické detektory, průmyslová miniaturní kamera, které snímají prostor před objektem

na ploše panelu v zadní části místnosti jsou umístěny akustické a optické hlásiče, televizní monitory, které přenášejí zaznamenaný pohyb návětěvníků

Prvopočátek specifických ambivalencí asi přece jen spočívá v Duchampovi. Od doby, kdy pro sebe vymyslel zdvojený fotografický autoportrét, v němž setřel svou osobní znakovou identitu, uplynulo hodně času i u něj, než dospěl k jinému syntetickému autoportrétu Velkého skla, jinak zvaného Nevěsta svlékaná svými ženichy. Už ve studiích k tomuto velkému autoportrétu podepsal Marcel Duchamp jednu z nich v horní části jako “MAR” a v dolní části jako “CEL”. Pak došlo k realizacím, u nichž sám název Nevěsta svlékaná svými ženichy je vyjádřený ve francouzštině jako La MARiée mise a nu par ses CÉLibataires meme. “MAR” u nevěsty bylo uvedeno do přímého vztahu s “CEL” u ženichů, nejen jako další případ podvojné sebeprojekce, ale i skutečnostní a bytostné ambivalence. Můžeme si představit, že tento případ vážně ohrozil významové a znakové konstanty použitého jazyka, protože vizuální znak od verbálního významu se zcela oddělil. Řečeno jinak, Duchamp nechal vplynout do dosud identického a jednotného jazyka umění živou a volnou hru textu, čímž učinil obrazovou představu vzhledem k jejímu významu zcela nečitelnou. Zrodilo se trauma významu a nesmyslnost tu obklopuje všechno, co může být naplněno jen textem v existenciální podobě. Stejně tak Mondrian, když ke sklonku druhé války maloval v New YORKU své Victory Boogie Woogie, nebydlel už zjevně ve výšinách své metafyziky, ale ve výškovém mrakodrapu na Manhattanu, odkud pohled dolů byl hodně podobný jeho někdejším, matematicky vyjádřeným strukturám. I o Malevičovi se říká, že ve svém vrcholném suprematickém období se naučil pilotovat letadlo a vidět zemský povrch z výšky. To asi znamená, že realita se ve své nepopiratelné podstatě a v principu kontinua vrátila k umění tam, kde metafyzika se ukázala zbytečnou a její jazyk bez logiky. Čistá poezie, spojující všechny protiřeči a protiklady, se ukázala být mocnější. To všechno nám dnes slouží k poznání, stejně tak pro vytvoření přirozeného respektu k životu textu, ale u Vladimíra Merty mě stejně pořád fascinuje skutečnost, jak přes veškerou tu textovou energii, dokáže být jeho tvorba, u vědomí všeho toho poznání , ještě hluboce malířskou.

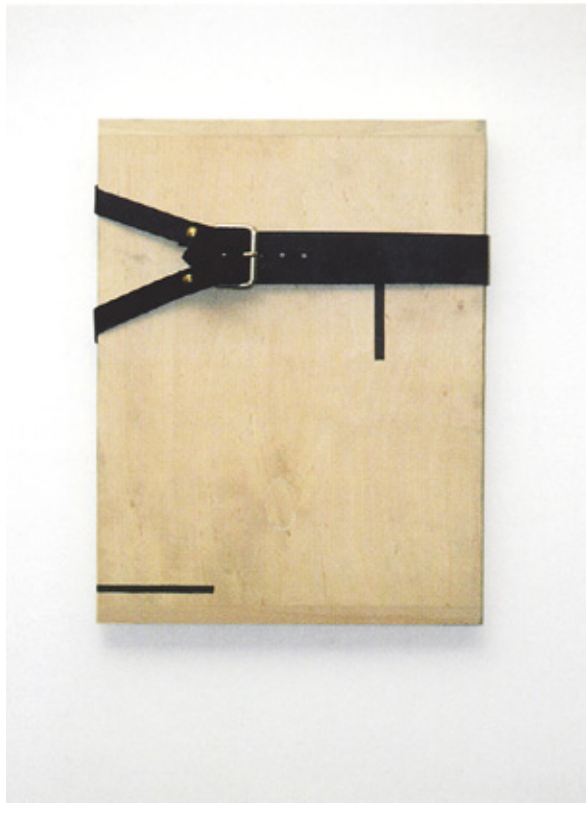
Vlasta Čiháková-Noshiro
/ poslední odstavec textu v katalogu k výstavě Veřejná geometrie ve Špálově galerii v Praze/

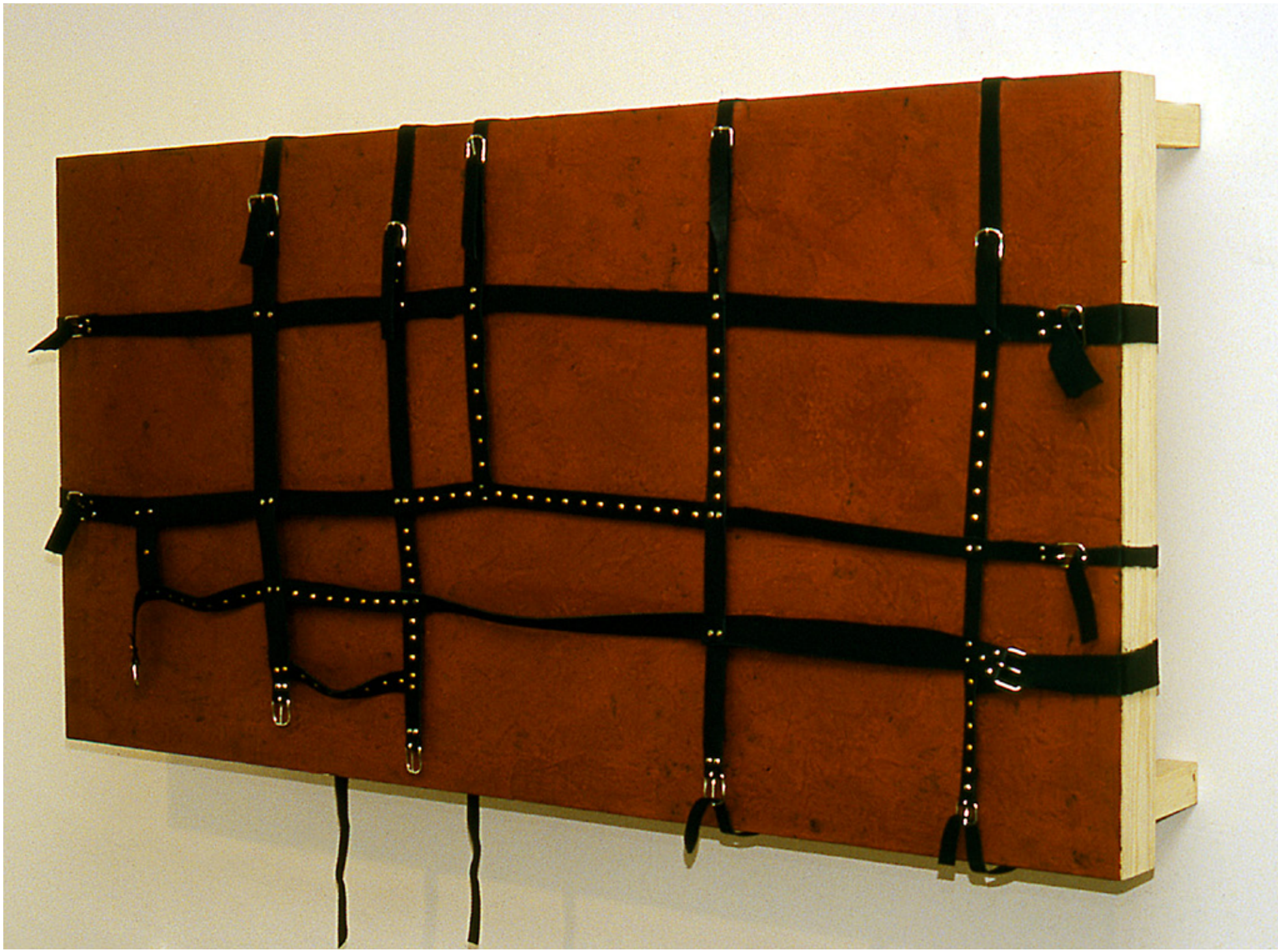
HORKÁ GEOMETRIE

GALERIE BEHÉMÓT, PRAHA

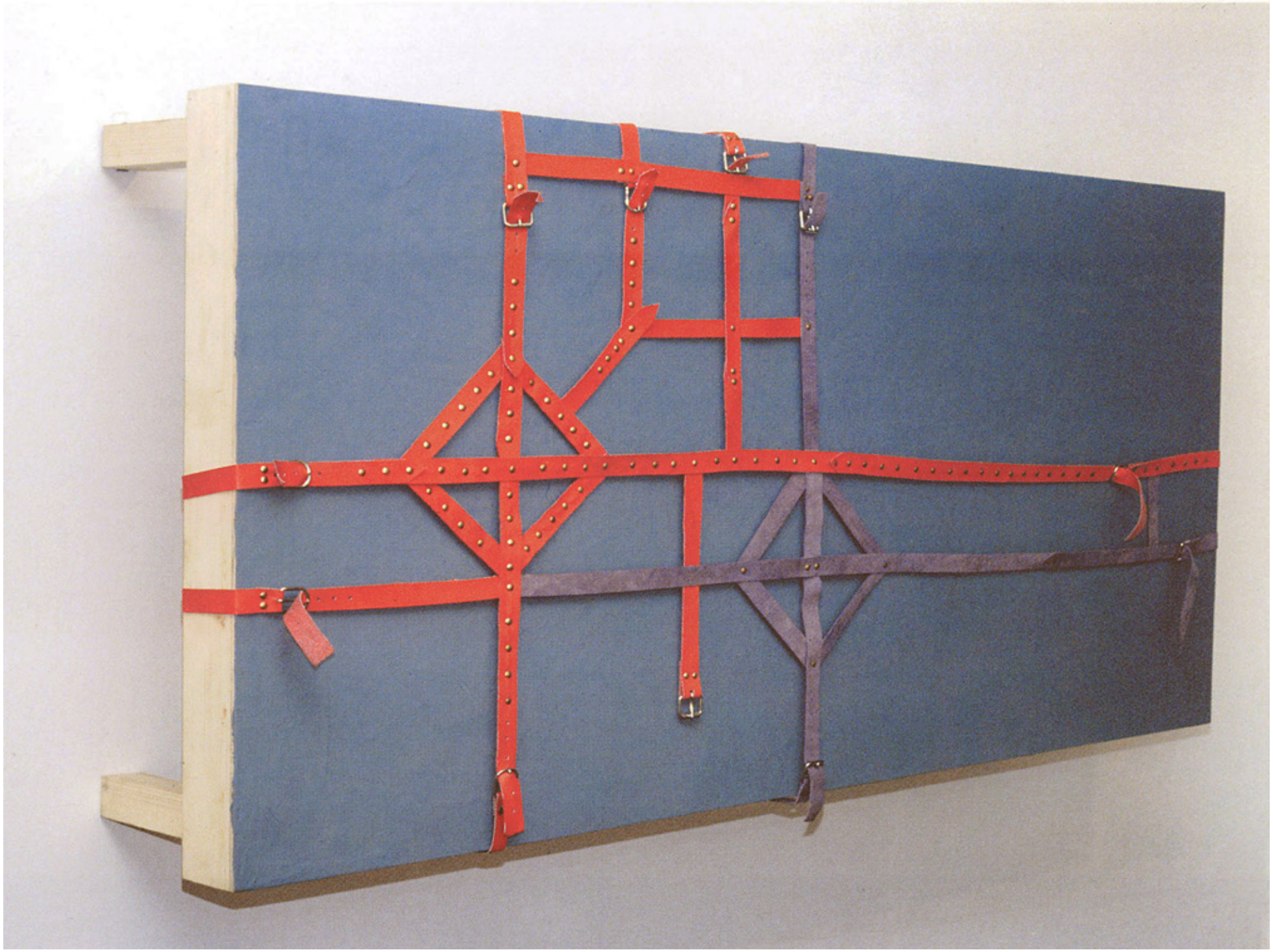
1993

HORKÁ GEOMETRIE, 1993, cyklus byl poprvé vystaven v Galerii Behémót v Praze a později byl součástí několika dalších autorských výstav





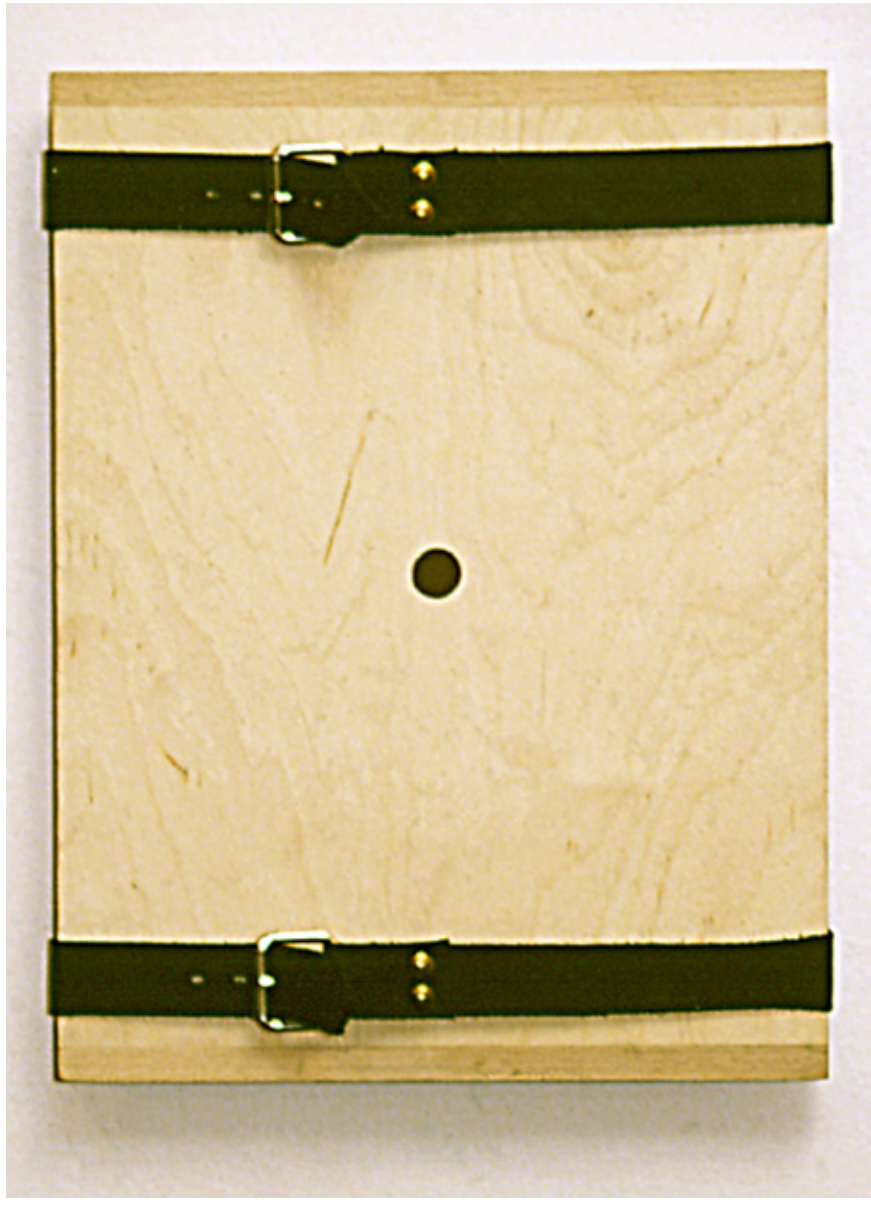
HORKÁ GEOMETRIE, 1993, dřevo, enkaustika, kožené popruhy, druky, kovové přezky, 215x125x38cm



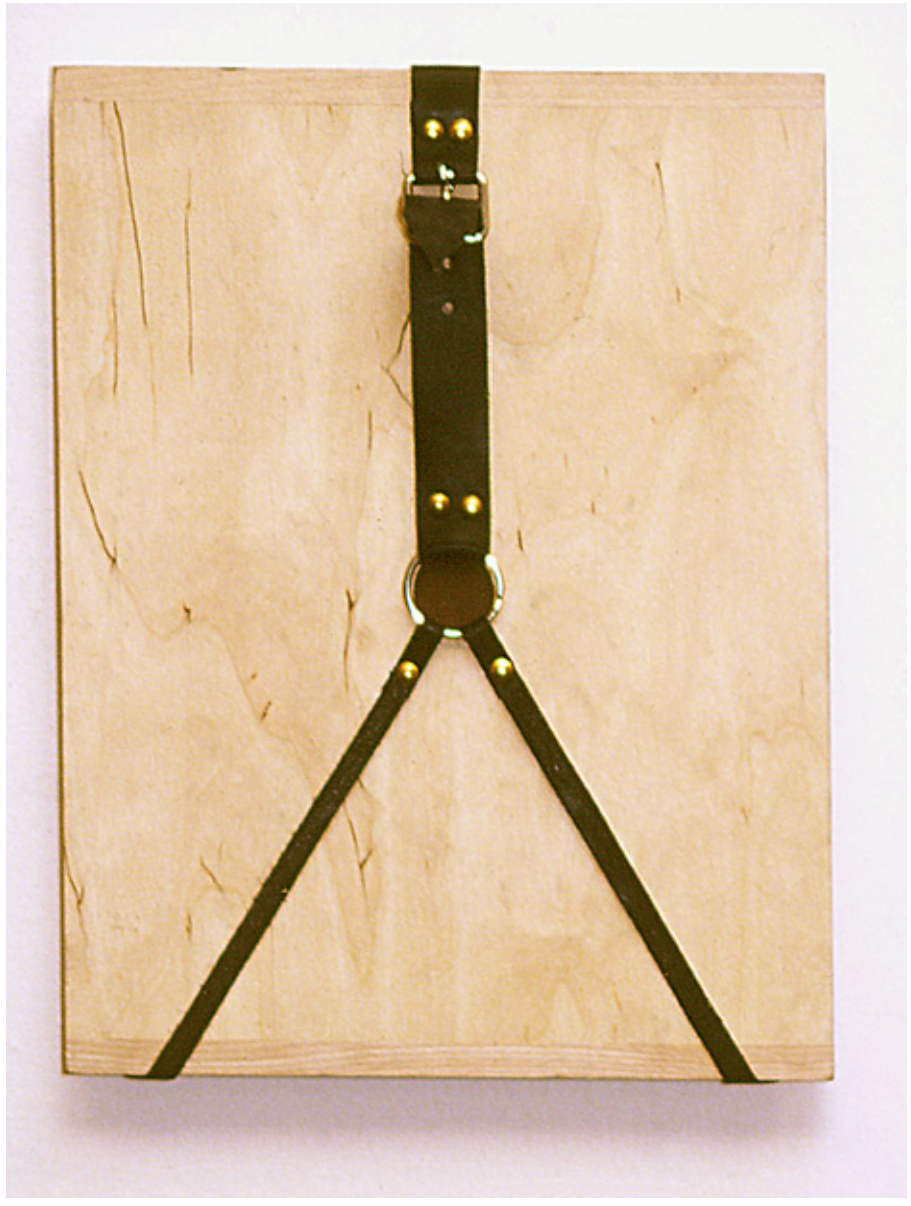
HORKÁ GEOMETRIE, 1993, dřevo, enkaustika, kožené popruhy, druky, kovové přezky, 215x125x38cm

HORKÁ GEOMETRIE, 1993, dřevo /kreslící prkno/, akryl, kůže, kovové přezky, druky, 23x35cm

HORKÁ GEOMETRIE, 1993, dřevo /kreslící prkno/, akryl, kůže, kovové přezky, druky, 23x35cm

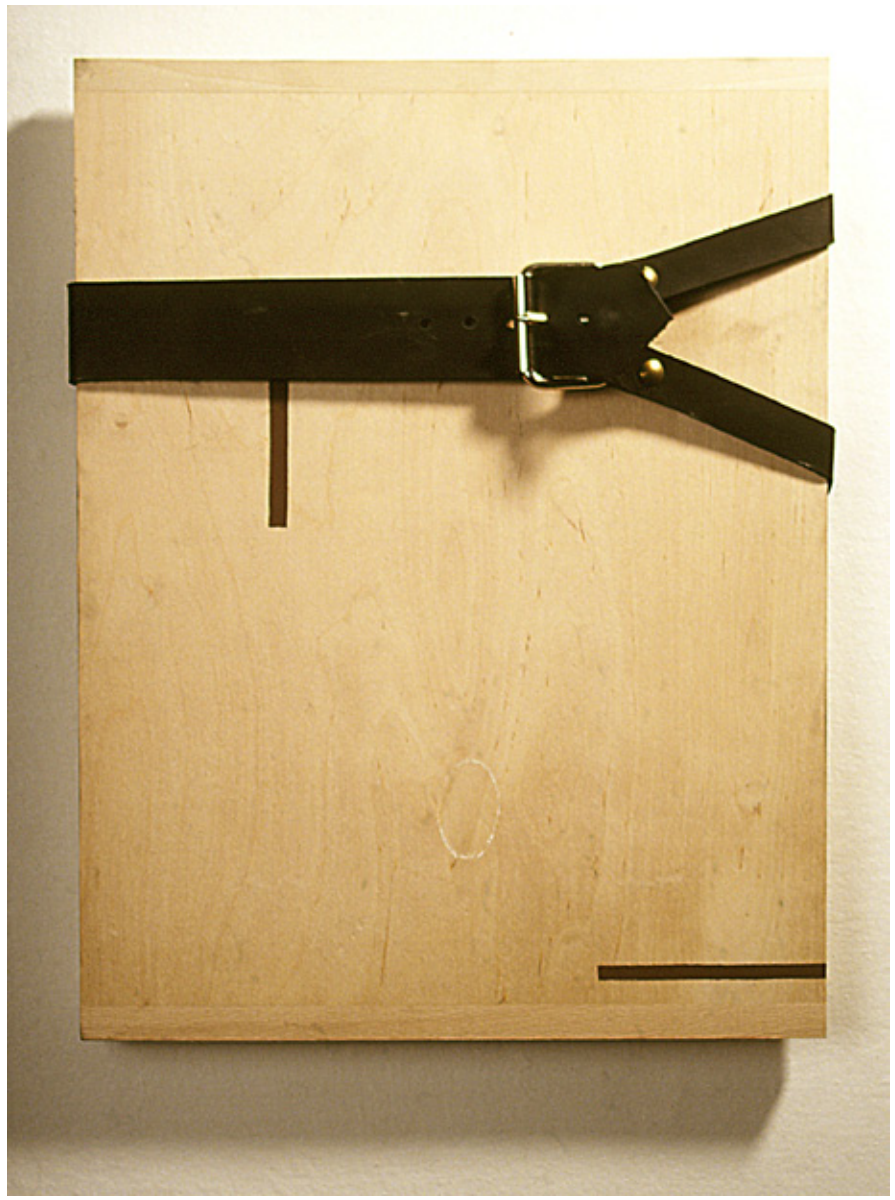


HORKÁ GEOMETRIE, 1993, dřevo /kreslící prkno/, akryl, kůže, kovové přezky, druky, 23x35cm



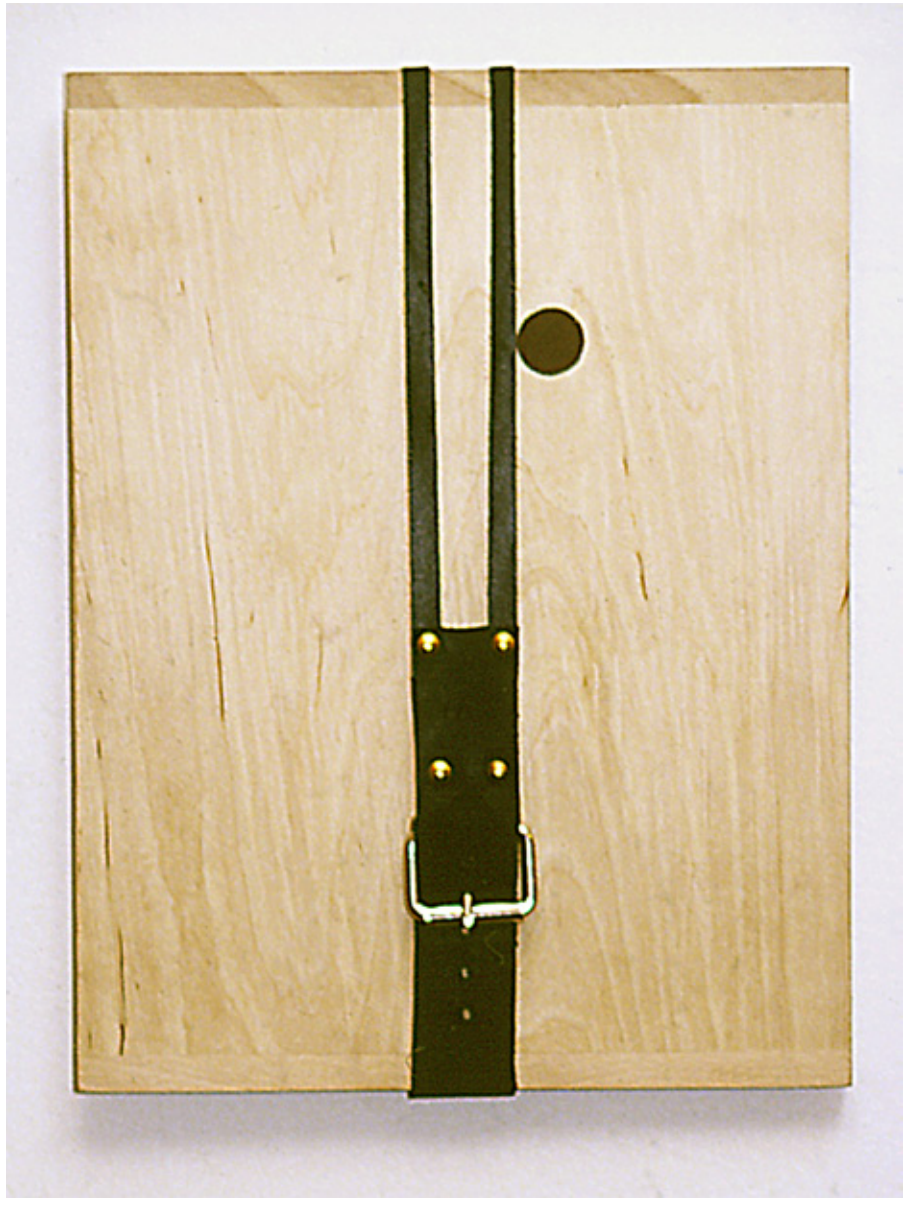
HORKÁ GEOMETRIE, 1993, dřevo /kreslící prkno/, akryl, kůže, kovové přezky, druky, 23x35cm

HORKÁ GEOMETRIE, 1993, dřevo /kreslící prkno/, akryl, kůže, kovové přezky, druky, 23x35cm



HORKÁ GEOMETRIE, 1993, dřevo /kreslící prkno/, akryl, kůže, kovové přezky, druky, 23x35cm

HORKÁ GEOMETRIE, 1993, dřevo /kreslící prkno/, akryl, kůže, kovové přezky, druky, 23x35cm



HORKÁ GEOMETRIE, 1993, dřevo /kreslící prkno/, akryl, kůže, kovové přezky, druky, 23x35cm

A

R

C

H

E

T

Y

P

Y

Ministerstvo kultury České republiky
Český fond výtvarných umění
Sdružení výtvarných kritiků
a teoretiků při Unii výtvarných
umělců České republiky
si dovolují Vás pozvat na zahájení výstavy

ARCHETYPY

dne 6.9.1993 ve výstavní síni Mánes v Praze

Vystavují - *Toshikatsu Endo*
Magdalena Jetelová
Ivan Kafka
Vladimír Merta
Margita Titlová Ylovsky
Aleš Veselý
Bill Viola
Koncepce - *Vlasta Čiháková-Noshiro*

15:00 setkání se zástupci tisku
16:00 setkání s japonskými hosty,
pod záštitou Japonského velvyslanectví
v České republice
17:00 vernisáž
/setkání se konají s občerstvením,
v bočním salónku restaurace Mánes/

Výstava bude otevřena do neděle 19. září
denně od 10 do 18 hodin mimo pondělí

Pořadatelé děkují za sponzorskou pomoc těmto institucím:
Galerie Behémót, Praha
Nakladatelství KPK Praha
Tiskárna Rodomax, Nové Město nad Metují
Marineland Co. Ltd., Tokyo
Klub Wasabi Art, Praha
Aquatest Praha

Sponzoři jednotlivých autorů:
Aquatest Praha /pro Toshikatsu Endo/
Barvy a laky - Hostivař, Praha a Rekov, Praha
/pro Magdalenu Jetelovou/
fa F. Hadaš, Luky - šípy, Praha - Průhonice
/pro Ivana Kafku/
Pramet, Světlá Hora /pro Margitu Titlovou Ylovsky/
Konstrukční oceli - Poldi Kladno
a Anticoro s. r. o., Kladno /pro Aleše Veselého/

Výstava je věnována Františku Šmejkalovi

PORCOVANÝ TOPOL, ROUBOVANÝ, ARCHETYPY Galeriie Mánes, Praha, 1993, dřevo, míče, telefony, rybářské trofeje, dřevokazné houby

PORCOVANÝ TOPOL, ROUBOVANÝ

Nárůst dřevokazné houby během výstavy

PORCOVANÝ TOPOL, ROUBOVANÝ

Instalace v Mánesu umožňovala interaktivní komunikaci návštěvníků díky funkčnímu propojení telefonních přístrojů.

Detailní záběry instalace a příklady spontánního zapojení dřevokaznych hub.

Rekultivace stromů na ostrově Štvanice v r. 1993

Pohled do instalace výstavy ARCHETYPY v Mánesu

Recenze v ATELIÉRU

ateliér

ČTRNÁCTIDENÍK SOUČASNÉHO VÝTVARNÉHO UMĚNÍ 21 / 14. 10. 1993 THE BI-WEEKLY JOURNAL OF CONTEMPORARY ART

ARCHETYPY

Petr Wittlich

Praha, Mánes, 6. 9.–19. 9. 1993

Pojem archetypu patří v teorii moderního umění k takové jeho strategii, která hledá pro moderní výtvarné projevy jejich hlubší významové zakotvení. Myslí se tím hlavně taková jeho dispozice, která váže individuální i obecným na těch místech naší zkušenosti se světem, kde rázem vstupuje do naší mysli i tělesnosti sugestivní povědomí přítomnosti něčeho, co přesahuje meze běžné životní praxe, něčeho silnějšího, co ale je zároveň paradoxně přítomné stále.

Archetypy jsou tedy vlastně latentní psychické struktury člověka, které se někdy aktivují, „vybudí" tak, že vystupují na povrch naší permanentně plynoucí imaginace jako takzvané archetypální obrazy, jež jsou zašifrovány i v mnoha symbolech, jak je známe z nejrůznějších starých i novějších mytologií. Klasická teorie archetypu, jak ji razil kupříkladu Jung, byla přesvědčena o tom, že existují jakési společné jmenovatele individuálních symbolů, které umožňují jejich pozitivní i negativní diferenciaci, tak jako platná Velká Matka, mající tuto základní a dokonce zvratnou ambivalenci mezi tím, co člověku pomáhá a co ho ničí. Snad všechny slavné filmové horory byly založeny na této nevyzpytatelné a fatální zvratnosti archetypálních situací, na estetice, kterou surrealismus vydobýval z iracionality snu.

Zajímavá výstava, kterou v pražském Mánesu připravila a zasvěceným textem v katalogu doprovodila Vlasta Čiháková-Noshiro, prezentuje ovšem současné umělce, a tak vzniká živá otázka, jak právě oni reagují na takové klasické zadání, kterým tématem archetypu nesporně je.

Jakýsi základní rámec dávají výstavě v tomto směru její zahraniční účastníci. Videofilmy Američana Billa Violy Hymnus a Mlýnění využívají možností svého média k tomu, aby v prvním případě v ostrém staccatu i boxerském rytmu záběrů byla konfrontována příroda a civilizace na principu síly, v případě druhém aby vznikla obrazová reflexe zážitku smrti [illegible]. Ovšem tak silně na divákovu zapojenou imaginaci, která je

Archetypy v Mánesu

Tuto výstavu jsem očekávala s velkým zájmem. Měla jsem k tomu mnoho důvodů. Samo téma vyvolá ve mně zvědavost, protože ho pociťuji jako stále živé a dosud neuzavřené, i když Carl Gustav Jung ho rozpracoval už na počátku tohoto století. Považuji za významné, že jsme si touto cestou připomněli osobnost Františka Šmejkala, který se teorií archetypu a její aplikací v moderním výtvarném umění zabýval s důkladnou pozorností. Původně se měla výstava v Mánesu jmenovat Návraty k přírodě, tak jako byla nazvána v roce 1981 výstava v bývalé Jugoslávii. František Šmejkal tehdy sestavil její českou a slovenskou část. K reprize výstavy u nás už nikdy nedošlo: nedovolila to tehdejší politická situace, ani předčasný odchod Františka Šmejkala z tohoto světa. Rozhodnutí Vlasty Čihákové-Noshiro – připomenout tuto důležitou kapitolu dějin umění a odkaz Františka Šmejkala výstavou Archetypy – jsem uvítala s pocitem velké vděčnosti a zadostiučinění.

Někdy na jaře tohoto roku jsme s Vlastou Čihákovou odkryly hru náhod: jak já tak Vlasta jsme chystaly výstavy s podobným zaměřením a fatálně téměř se stejným dnem zahájení. Zasmály jsme se, ale zároveň jsme se domluvily, že náhodu využijeme. „Příroda" v jejím archetypálním významu byla rozhodujícím úhlem pohledu jak pro výběr do Míčovny, tak pro výběr do Mánesa, rozdíl byl jen v tom, že výstava – nazvaná Neviditelná příroda – byla zaměřena na současné japonské umění a výstava Vlasty Čihákové – Archetypy – byla více mezinárodní a s důrazem na české prostředí (její koncepce však během doby krystalizovala). Například využila přítomnosti T. Enda v Praze na výstavě v Míčovně. Myšlení orientálních kultur je pro Evropana přímo klasickým exemplem, jak je možné uchovat si primární vztah k přírodě. Na Východě cítíme neobyčejnou blízkost k „počátkům" a k primordiálním představám a obdivujeme východní čistotu výrazu vtělenou do jednoduchých tvarů kruhu, spirály, labyrintů či mandaly. Paměť lidstva je ovšem široká a evropské upnutí pouze východním směrem by bylo jednostranně romantické. K metafyzické poloze Japonce Toshikatsu Enda byl položen jako protipól Američan Bill Viola se svou popisněanalytickou videoprojekcí. Mezi nimi čeští umělci Ivan Kafka, Vladimír Merta, Margita Titlová-Ylovsky, Aleš Veselý a v Německu žijící Magdalena Jetelová. Výběr pro Archetypy v Mánesu byl před prázdninami hotov. Zbývalo jen vydat katalog, výstavu nainstalovat a otevřít.

Překvapení bylo příjemné. Dokonce snad nad očekávání ohromující. Poprvé se v Mánesu objevila výstava, která si s prostorem uměla poradit. Při prvním vstupu jsem na chvíli zaváhala, nejsem-li někde jinde nebo nebyl-li Mánes náhodou nově přestaven. Při pozornějším pohledu mi nezbylo než vzdát výstavě hold: koncepce výstavy, čistota instalace a samozřejmě vysoká kvalita děl změnila prostor k nepoznání. Jako kontrast mi před očima vyvstala řada výstav současného umění, které probíhaly v Praze v poslední době. Skoro všechny se mi slily do jednoho obrazu – poněkud šedého, rozdrobeného a napíněného chvatně navršenými instalacemi. V Mánesu na mě dýchla velkorysost, na kterou v Čechách nejsme zvyklí.

Rozpad společenského konsensu a pluralistická anulace norem umění vyvolala v nedávné době ve velké míře absolutně nezávaznou produkci umění, která proudí jakoby bez přemýšlení a smyslu určení. Taková je i většina výstav současného umění (Benátské bienále nevyjímaje). Je možné, aby lidská společnost tuto ztrátu směru uměla snášet trvale? Není jí vlastní stav, v němž má své místo tradice a společně sdílené normy? Není jedním z archetypů kolektivního nevědomí právě lidská touha po „vlastnění" trvalých hodnot a společných pravidel? Otázky byly položeny už na samém počátku existence postmodernistického sloganu „everything goes". Odpověď na ně zůstala neuzavřena. Výstava v Mánesu nám náš dluh připomíná.

Ivona Raimanová

Tvůj poby… galerie, s… kterou by… nuli. Jak s… očekáváš…

V době mé… ředitele pa… proudu. N… které jsme… a že bude… budeme sp… holandské… ho umění: … bylo česk… informací c… velkou čes… a reprezen…

Jakou př… o českém… mohlo po… evropské…

Díky tvému… a vidět jejic… který je zn… Malich, Ale… pracovat v… mladších u… Skála. Byla… Akademie… o tom, jak… zhlédnout… přehled čes… dojem do n…

Slo…

REKLAMA NA NEKONEČNO

Je cyklus obrazů, ojektů a instalací, které vznikaly od roku 1985 do roku 1992 a byly vystaveny na několika autorských a společných výstavách.

SANTA MONICA MUSEUM OF ART,
Los Angeles, 1990

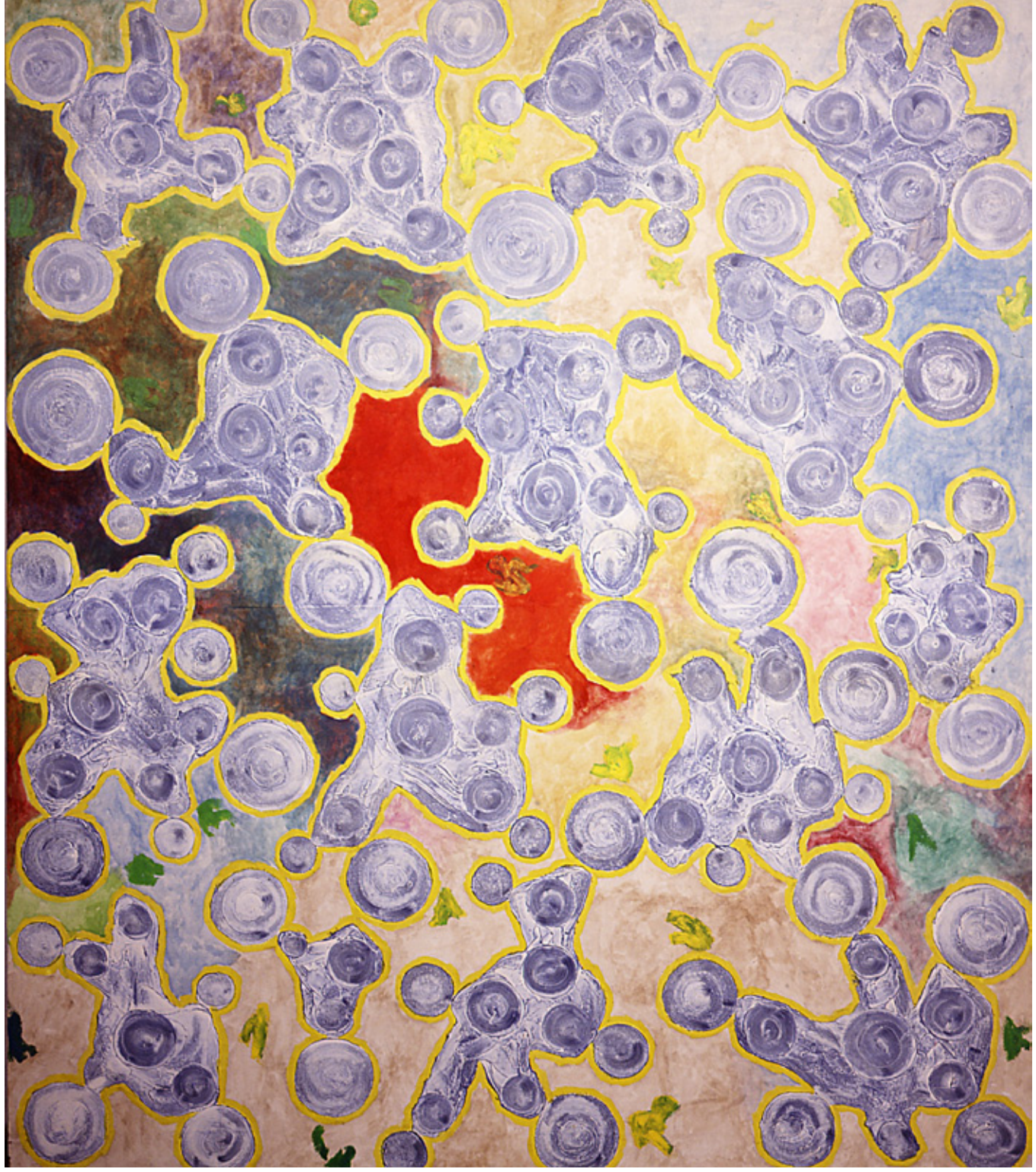
NEOFICIÁLNÍ
Regensburg, Brno, 1990

NOVÁ SKUPINA
Městská knihovna, Praha, 1992
Opavská galerie, 1993

REKLAMA NA NEKONEČNO
Přírůstky Národní galerie, Praha, 1993

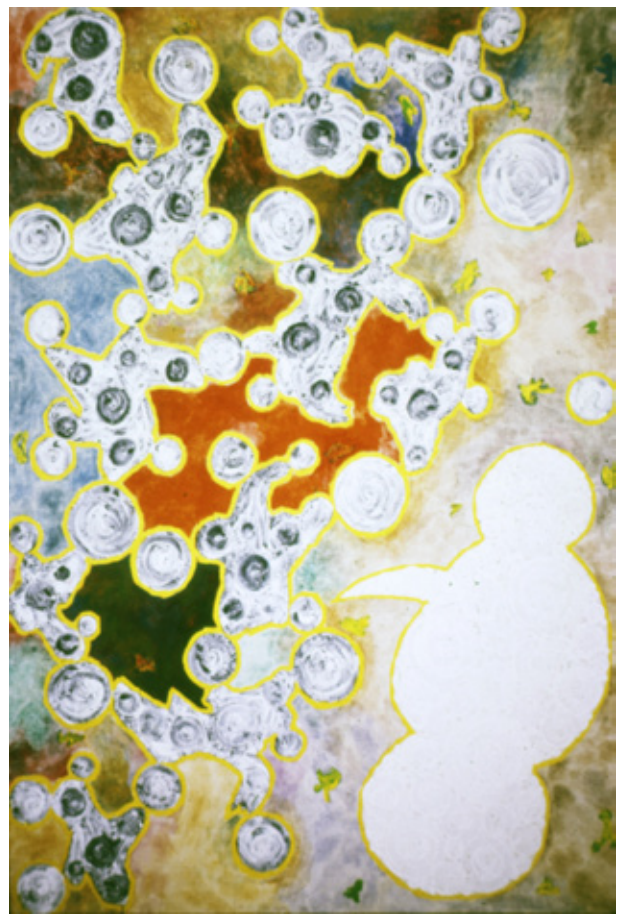
PŘÍBĚHY BEZ KONCE
Moravská galerie, Brno, 1993

a další

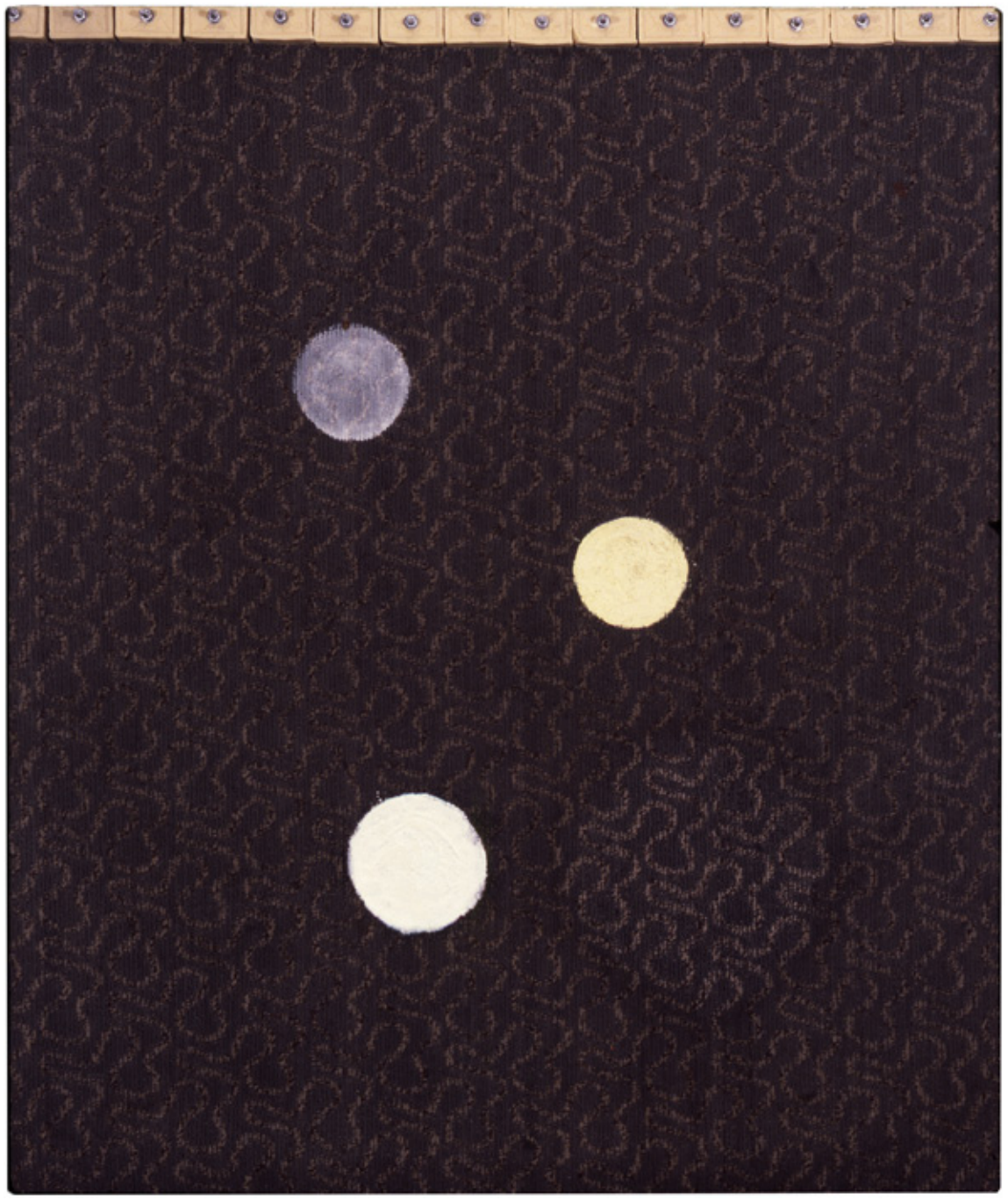


Reklama na nekonečno, 1990, akryl na plátně, 160x175cm

Reklama na nekonečno, 1990
akryl na plátně, 170x220cm



reklama na nekonečno, 1991, použitý koberec, enkaustika /včelí vosk, pigment, pryskyřice/, dřevo, 160x190cm



reklama na nekonečno, 1991, použitý koberec, enkaustika /včelí vosk, pigment, pryskyřice/, mýdlo s jelenem, šrouby, 155x190cm

Reklama na nekonečno, 1991, instalace na výstavě
NEOFICIÁLNÍ, 1990, Regensburg

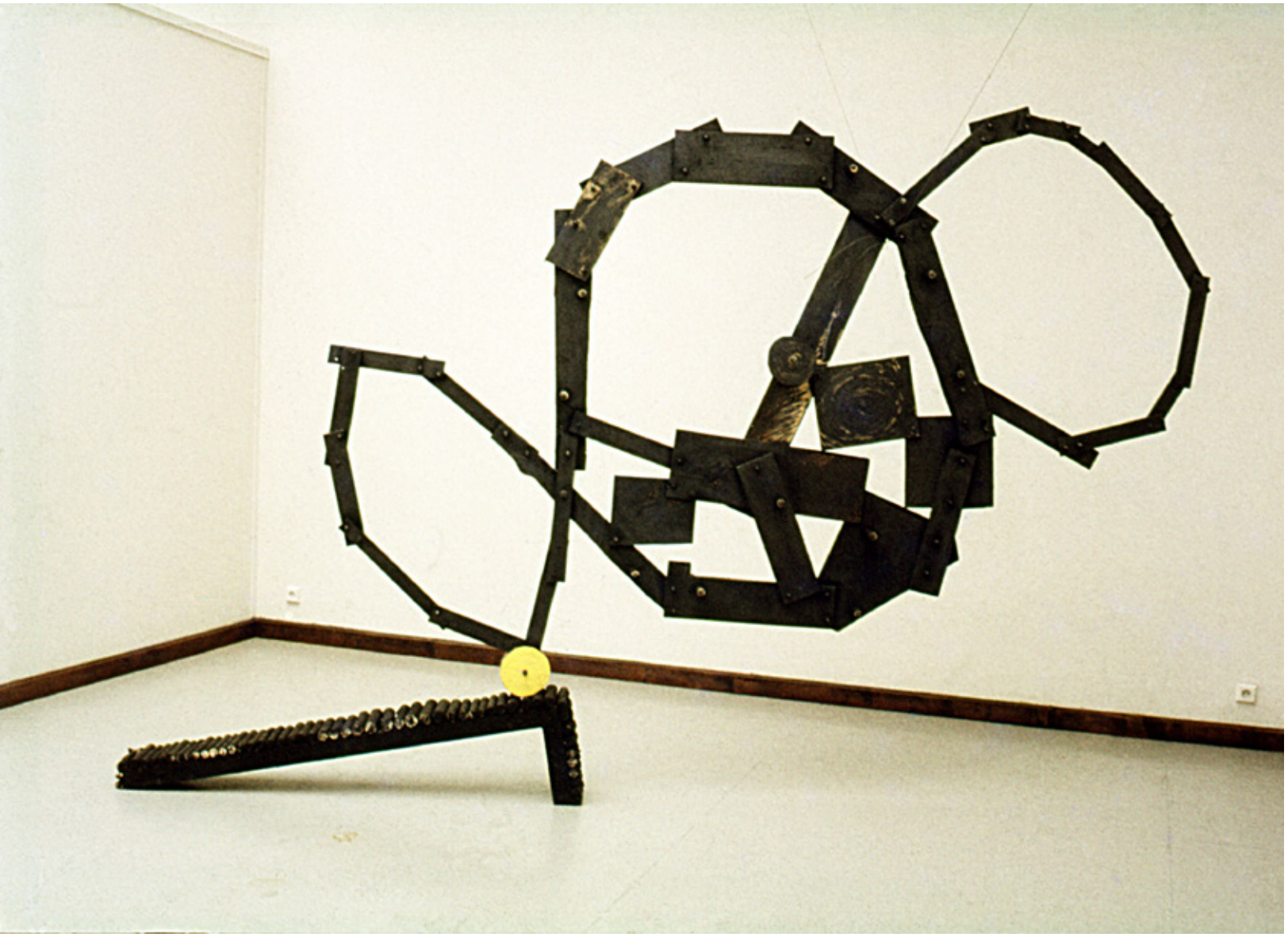
REKLAMA NA NEKONEČNO, 1989, dřevo, disperze, mince, rotující kruh, 300x330cm, na zdi - dřevo, voskované plátno, plech, reflektory
Instalace na výstavě **NOVÁ SKUPINA**, 1992, Městská knihovna, Praha

Zkrácená verze textu Roberta Cypricha, delegovaného Mezinárodní asociací umělců létajících kolem koruny stromu pluralizmu, k výstavě Vladimíra Merty „Reklama na nekonečno“.

Umění osmdesátých let se stalo odrazem pomoderního myšlení a cítění. Atributy tohoto pomoderního myšlení / nezaměňujme si to s pojmem postmodernizmu, jako určitou vývojovou fází v období druhé poloviny sedmdesátých let, která měla hlavně odezvu v architektuře/, jsou ale mnohem obecnějšího spektra a smyslu než čistě umělecké /řeší se na půdě filozofie, sociologie, futurologie atd/. V umění, obzvlášť v Československu, se ovšem původní pojem pomoderního umění /díky některým samozvaně apologetickým teoretikům/ zdeformoval svoji prvoplánovou REINTRPRETACÍ a vinou druhého – třetího neprecedentního výkladu, který nemá hodnotu argumentu.
Došlo k faktu, že v rámci této prvoplánové dezinformativní interpretace se základní atributy pomoderního myšlení začaly vykládat modernistickými kategoriemi. Nastala vulgarizace toho druhu, že pomoderní umění se v těchto představách mělo stát tendencí, kterou má nahradit tendence jiná. Ovšem v statutu pomoderního myšlení stojí, vyplývajíc z jeho hlouběji pojímané logiky, právě supernpluralistická vize toho, že ono nikdy žádnou TENDENCÍ nechtělo a nemělo být. Nakonec tento, nazvěme to „totální diktát tolerance“ to ani potencionálně nepřipouští. Ve smyslu interpretování pomoderního umění jako tendence, by vlastně ono nemohlo vůbec existovat a když, tak jen jako VLASTNÍ PARADOX. Tento paradox se projevil i v současném československém umění osmdesátých let v nedorozuměních toho typu, že např. VIRTUÁLNOST se stala konglomerátem citací, replik a ikonografických stereotypů, KONTEXTOVOST se změnila na lokální dezinformativní hru atd. V této situaci došlo k obecné DEVALVACI vinou těchto vzájemných paradoxů, které způsobily vznik určitého MANÝRIZMU. /Z mého pohledu evidentního u neprogramových skupin a jejich „programově“ oponentních seskupení, taktéž bez programu... Připadá mi to jako „tulení se z nepochopení“.../.
Vladimír Merta, uvědomujíc si všechny naznačené paradoxy v rámci uvedené situace, svým kreativním postojem specificky létá kolem koruny stromu pluralizmu.

REKLAMA NA NEKONEČNO, 1992,
enkaustika na sololitu, obraz drobného formátu /37x37cm/
technologicky už předznamenává cyklus
Velký finanční skandál

REKLAMA NA NEKONEČNO, 1991, grafit, disperze, dřevo, 290x270, instalace na výstavě Vladimír Merta ve Vlastivědném muzeu **/Galerie Votobia/** v Olomouci



Reklama na nekonečno jako československé umění jako reklama na nekonečno, 1990, akryl na plátně, ofsetové tiskové matrice z publikace o českém výtvarném umění, 131x160cm.

Tato instalace - objekt z roku 1985, je první z řady děl, které patří do cyklu **REKLAMA NA NEKONEČNO.** Fotografie pochází z dokumentace neveřejné výstavy v Městské knihovně v Praze /Merta, Stratil, Titlová/ v roce 1988.

SANTA MONIKA MUSEUM of ART

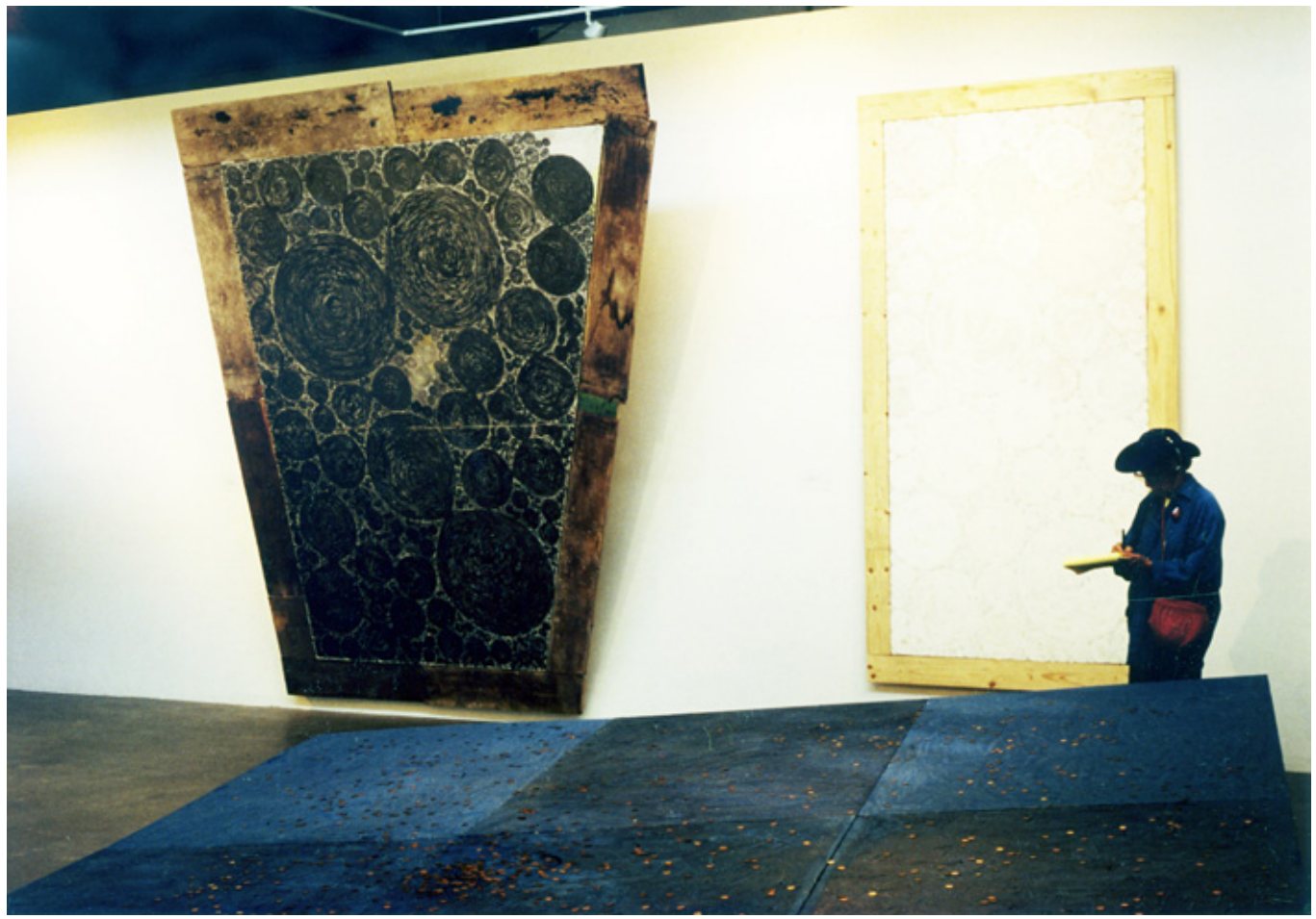
LOS ANGELES

1990

IVAN KAFKA
VLADIMÍR KOKOLIA
VLADIMÍR MERTA

Instalace Reklama na nekonečno byla vystavena v Santa Monika Museum of Art jako součást akce
Dialog Praha - Los Angeles

Návštěvníci výstavy házeli mince do rotujícího disku, který je organizoval na ploše. V průběhu výstavy počet mincí spíše narůstal. Zmizely pouze mince vyšší hodnoty a bylo jedno, jestli instalace probíhala v Los Angeles nebo v Praze



REKLAMA NA NEKONEČNO, 1989, dřevo, disperze, mince, rotující kruh,300x330cm. na zdi - grafit, disperze, dřevo, 290x270 cm, 260x150cm

NOVÁ SKUPINA

1992

Městská knihovna v Praze

Výstava Nové Skupiny byla v r. 1992 převzata a instalována **Domem Umění v Opavě**

REKLAMA NA NEKONEČNO, 1989, dřevo, disperze, mince, rotující kruh, 300x330 cm, na stěně - dřevo, voskované plátno, plech, reflektory

HORKÉ a TĚŽKÉ

Galerie Opatov, Praha, 1992

Vladimír Merta

/originální pozvánka se nedochovala v osobním archivu/

Těžké, těžké, těžké, těžké, těžké, těžké, Těžké, těžké, těžké, těžké, těžké, těžké, Těžké, těžké, těžké, těžké, těžké, těžké, Těžké, těžké, těžké, těžké, těžké, těžké, Těžké, těžké, těžké, těžké, těžké, těžké, Těžké, těžké, těžké, těžké, těžké, těžké, Těžké, těžké, těžké, t

horké, ho

DOSLOVNĚ BEZ NÁZVU, 1992

vytvrzený polystyrén, olovo, šrouby, disperze

77x113cm/

Horkým olovem je litá kresba do tvrzeného polystyrénu

a následně kolorována lazurní disperzní barvou.

Olověný plech je na plochu upevněn šrouby

Teplota nutná pro zkapalnění olova je 330° C.

Teplota těla optimální pro uvažování je kolem 37°C.

Teplota pro ideální uchování uměleckého díla je 18°C

ěžké, těžké, těžké, Těžké, těžké, těžké, těžké, těžké, těžké, Těžké, těžké, těžké, těžké, těžké, těžké, Těžké, těžké, těžké, těžké, těžké, těžké, Těžké, těžké, těžké, těžké, těžké, těžké, Těžké, těžké, těžké, těžké, těžké, těžké, Těžké, těžké, těžké, těžké, těžké, těžké, tě

Objekty by klidně mohly mít názvy, ale nemají
1992,
vytvrzený polystyrén, olovo, šrouby, disperze

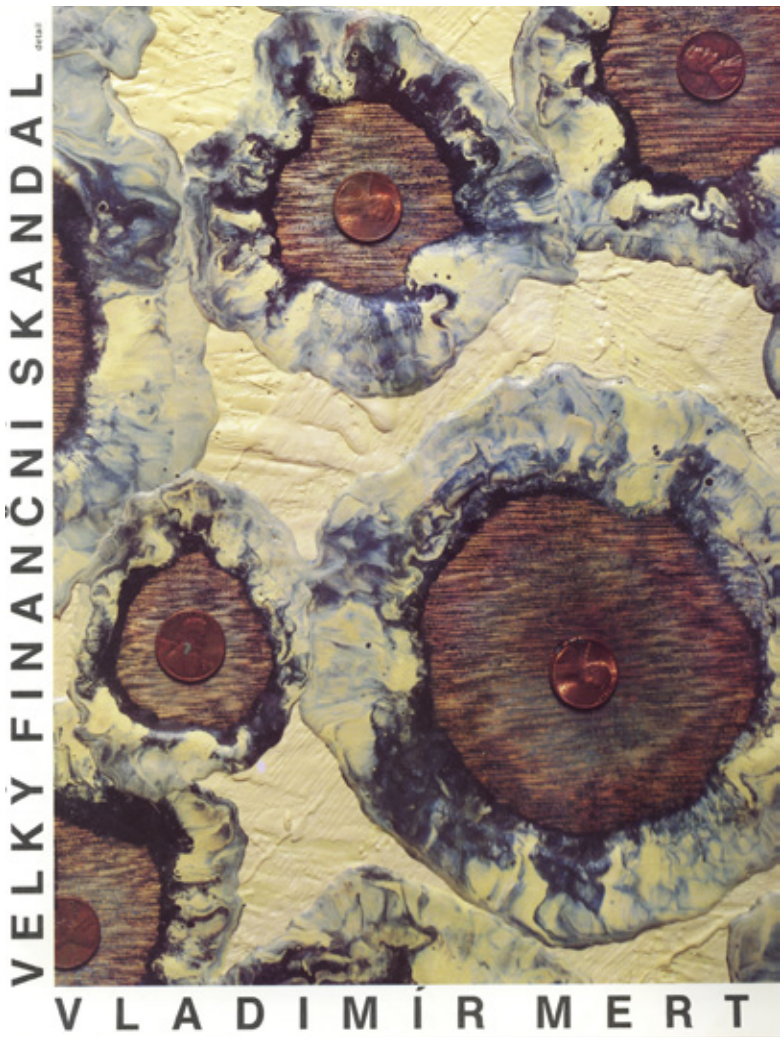
77x113cm/

horké, hor

, Těžké, těžké, těžké, těžké, těžké, těžké, Těžké, těžké, těžké, těžké, těžké, těžké, Těžké, těžké, těžké, těžké, těžké, těžké, Těžké, těžké, těžké, těžké, těžké, těžké, Těžké, těžké, těžké, těžké, těžké, těžké, Těžké, těžké, těžké, těžké, těžké, těžké, Těžké, těžké, těžké,

VELKÝ FINANČNÍ SKANDÁL VLADIMÍR MERTA

Přední strana pozvánky na výstavu VELKÝ FINANČNÍ SKANDÁL v Galerii Behémót



GALERIE BEHÉMÓT

GALERIE BEHÉMÓT
A VLADIMÍR MERTA
SI VÁS DOVOLUJÍ
POZVAT NA VERNISÁŽ
VÝSTAVY „VELKÝ
FINANČNÍ SKANDÁL“
25. 2. 1992 V 17^{00}
PROMLUVÍ P. REZEK
VÝSTAVA POTRVÁ
DO 17. 3. 1992
OTEVŘENO DENNĚ
OD 10^{00} DO 19^{00} HOD.

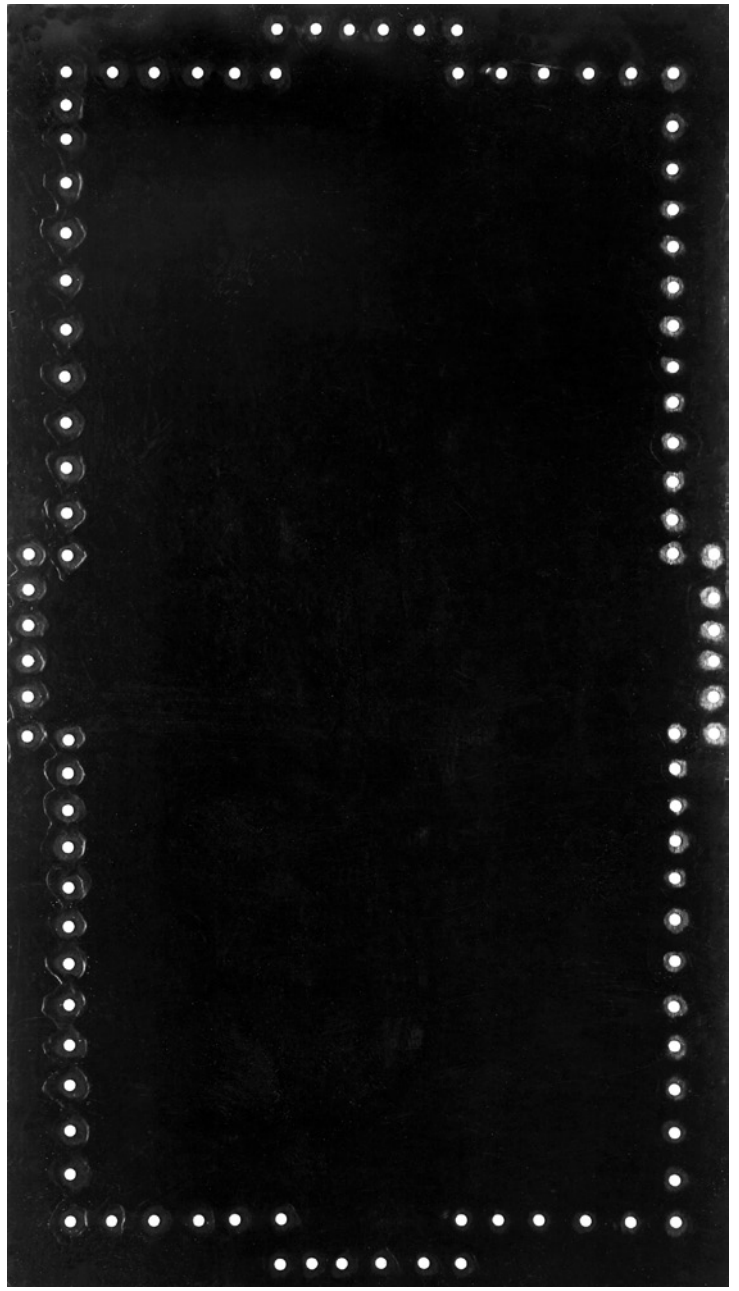
E. KRÁSNOHORSKÉ 6, PRAHA 1, 110 00, TEL. 23 17 829

Zadní strana pozvánky

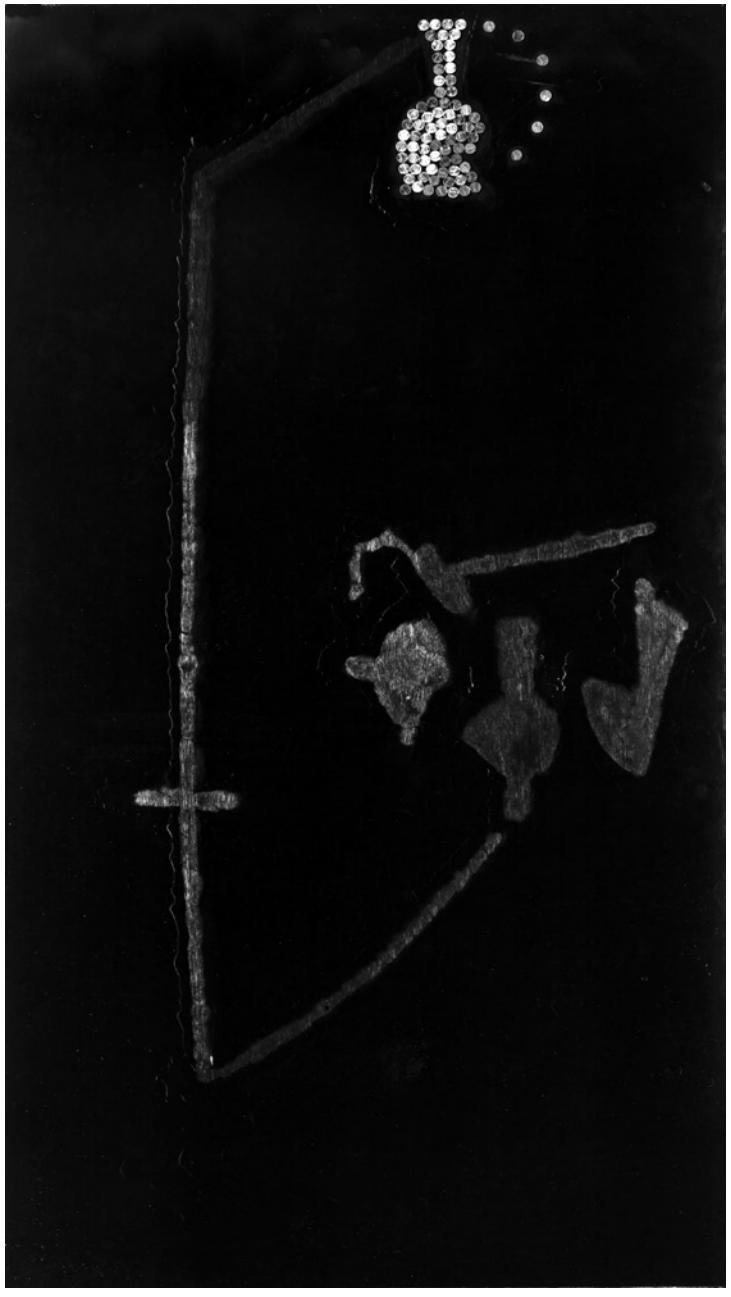
Z cyklu **VELKÝ FINANČNÍ SKANDÁL**, 1992
enkaustika na překližce, mince, 105x215 cm

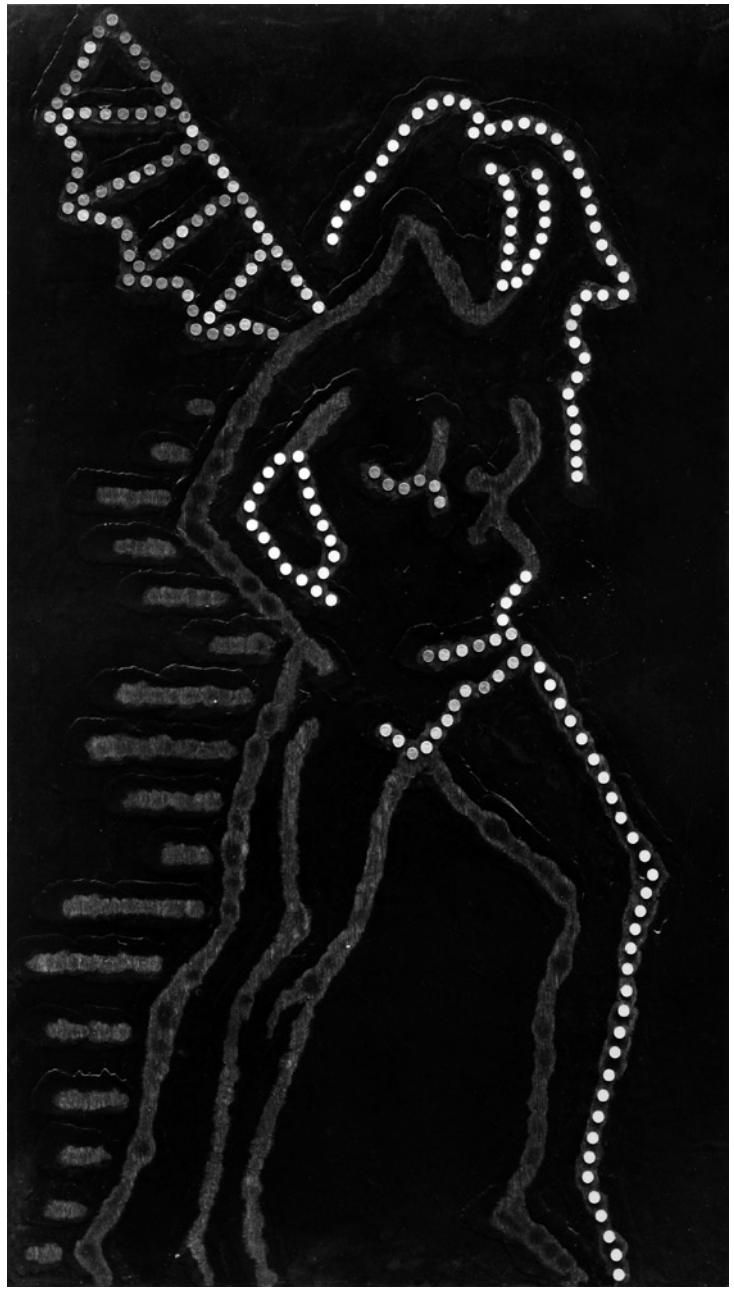
Přední strana katalogového listu
vydaného Galerií **BEHÉMÓT**

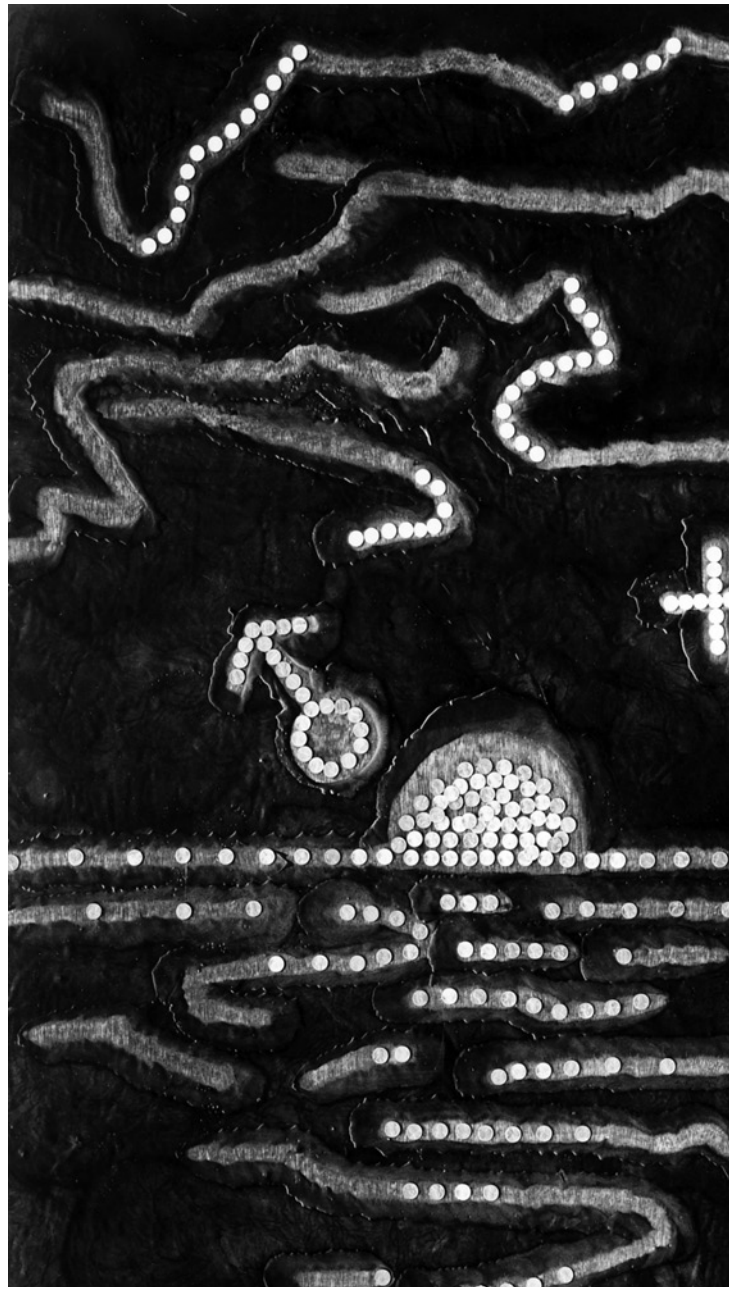
GALERIE BEHÉMÓT, Praha, 1992



GALERIE VOTOBIA, Vlastivědné muzeum, Olomouc, 1993







Z cyklu **VELKÝ FINANČNÍ SKANDÁL**, 1992, enkaustika na překližce, 105 x 215 cm

Velký finanční skandál, **MONDRIAN** 1992, enkaustika na dřevě, mince

Velký finanční skandál, **KLANĚNÍ**, 1992, enkaustika na dřevě, mince

Instalace cyklu VELKÝ FÍINANČNÍ SKANDÁL v Galerii U Bílého jednorožce v Klatovech, v r. 1999

Asi vás trochu tímto mailem nepotěším, ale je to od mého spolupracovníka na knize o ropném zlomu. On vidí věci dost černě, ale stojí za to znát jeho pohled. Někteří Američané šílí, ztratili zaměstnání, penzijní fondy vlastní firmy, takže pokud krachují firmy, krachují i penze. Moho z nich si na důchod šetří tím, že koupí velký dům a pak jej prodá. Všechno je špatně, hroutí se jim svět.

Nechci šířit nějaké blbé nálady, ale postupně budovat imunitu, je to takové očkování proti neštovicím,

Václav (méně srdečně než před chvílí)

Z emailové korespondence Václava Cílka, Luďka Skočovského a Mariana Pally

Instalace cyklu VELKÝ FÍINANČNÍ SKANDÁL ve foyae Městského divadla v Českém Těšíně v r. 1997

Ahoj Vaclave,

Skoda, ze nejsem ted v Cechach. Asi bych moc nepomohl, ale prece jenom citim, ze by vice "osvety" o ropnem zlomu, ekonomicke krizi a vsech tech souvisejicich vecech a udalostech a trendech mozna pomohlo. Tady se to riti desivym tempem. Myslim, ze si bezny clovek v nasich zemich moc jeste neuvedmuje, pred cim stojime. Oni jeste ani tady moc uplne tak vsichni netusi, jaky rozsah to je a jake priciny krize ma a jakou hloubku a delku to bude mit. Aspon ale zacinaji vsichni tusit, ze to nebude jednoduche. Zdaleka se jeste neoprostili od falesne nadeje, ze stejne metody a stejne postupy a stejna ekonomicka ideologie, ktere k problemum vedly, nam pomohou se z toho dostat.

Nikdo samozrejme nevi, jak to bude probihat. Je to typicka situace stavu chaotickeho systemu, kterym ekonomika a lidska spolecnost z definice je. Je to chaotickysystem, ktery se dostal do bifurkacniho bodu, do bodu, kdy se system prechyluje od jednoho atratoru k druhemu. Velike vykyvy v cenach ropy jsou toho prikladem. Priznam, ze jsem netusil, ze to tak rychle muze spadnout. Na druhou stranu se nedivim. Treba to nikdy uz nevyleze, ale za to nastane nejaky jiny obrovsky necekany vykyv. Naprikald litr vody za 100$. Je taky klidne mozne, ze za pul roku bude barel ropy za 300$. Tezko rict.

Amerika byla tech poslednich 150 let v leccems napred a hodne dobreho i spatneho odsud vzeslo. Ted je tomu stejne. Ekonomickou krizi odsud "plizive" roztylili po celem svete. Zejmena v poslednich peti letech. Pod rouskou slibu dosazeni ekonomickeho nebe. Cely svet se na to chytil. Amerika oddalila svuj krach o nekolik let a rozprostrela riziko na cely svet.

Ted po ceste do prace jsem zaslechl, ze filharmonie v Baltimoru zkrachovala a zavira. New York-ska filharmonie take na tom neni dobre a omezuje cinnost. Jen to potvrzuje to, co se tak tezko rika, na co se tezko i pomysli – sireoce pristupna kultura, vzdelanost, veda, demokracie, svoboda,... vse to, co povazujeme za uspech lidskeho ducha a tvorivosti a vyjimecnosti atd. je bohuzel take funkci snadneho pristupu k energii. Boli mne to pomysleni. Bojim se, ze mnohe z toho utrpi. Uplne to nezmizi, ale stane se to "majetkem" a "privilegii" uzzsich vrstev. Tak jako tomu bylo. Asi zdaleka ne hned, ale postupne. Uz kvuli tomu, aby se toho uchovalo, co nejvice, je dobre neco proto udelat.

Uz jsem Ti asi psal, ze moje dcera ztratila zamestani – architekta v Chicago. Jeste zadne nema a vyhazuji dalsi a dalsi architekty.

Hodne stesti na setkani s diplomaty.

Martin

Z emailové korespondence Václava Cílka a Martina Kašíka

Publikace k výstavě **DVA KONCE STOLETÍ**, kterou vydalo České Muzeum výtvarného umění v Praze v r. 2000

MĚKKÁ MĚNA

Co je to tvrdá měna, víme a ještě lépe víme, co je to měna měkká. Jak si vysvětlit Mertovy experimenty s měnou nejprve měkkou (ale ne zcela změklou, neboť nebyla by měna měnou, kdyby změkla natolik, že by nekladla odpor a stala se takřka tekutou) a posléze v L. A. s měnou tvrdou (ale ne zcela ztvrdlou, taková by totiž znemožňovala směnu, neboť by zbývala již jen záměna)? Jak si totiž vysvětlit zapojení desetihaléřů a amerických penny do díla, jenž je nejen výtvarné, ale přímo malířské? A co rotující disky upořádavající mince svým způsobem? Ovšem, kotouče u Merty jsou velice časté, povětšinou „stojí", jsou to kruhy, ojediněle odsazené, vystupující nad základní deskou obrazu. Ale ať se hýbou či stojí, klíč k naší otázce bych hledal ve zkoumání změknutí, jež se tu odehrává také s měnou – měkká ještě více změkne, tvrdá naměkne. Malířské instalace V. Merty pracující s měnou naznačují: je to změknutí malířské. Možná přímo lyrické – a pokud je to zároveň protest, pak něžný. To všechno pochází ze zacházení s barvou a barevností. Enkaustika dovolí lomit barevnost, umožňuje prosvítat spodním vrstvám, prozařovat barevnému sedimentu. Tím jsou zároveň vrstvy sedimentu ztlumeny, podány měkce, řekl jsem s něhou. Podobně Merta zachází s barvou i v jiných technikách. A pracuje tak i s měnou. Měna zapojená do barevného členění pak není oslovena z hlediska finančního, sociálně-kritického – a přesto podléhá. Měna způsobuje změkčení, ztrátu tvrdosti. To vše přes barevnost. Kdy má měna barvu? Když jí platíme? Nikoliv, to má jen rozlišovací znaky. Barvu u bankovky či mince vidíme, až když ztratily svou platební sílu – anebo když je to síla pro nás nedostupná. Avšak mince nejsou u Merty jednoduše vyřazeny z používání a jako element začleněny do koláže, nýbrž mince jsou proměněny, jsou to barevné mince, řekl bych malované mince, jako míváme malovaná vajíčka. Zde tudíž nelze použít definici koláže, pokud má být barevným koláčem, kam spadl desetník. Malovaná mince tady znamená: jako by z mince byla sňata slupka a byl odkryt barevný sediment. Zaráží pak barevnost, v principu měkká. Měna je vlastně měkká, protože se ukázala být barevnou popsaným způsobem.

Petr Rezek

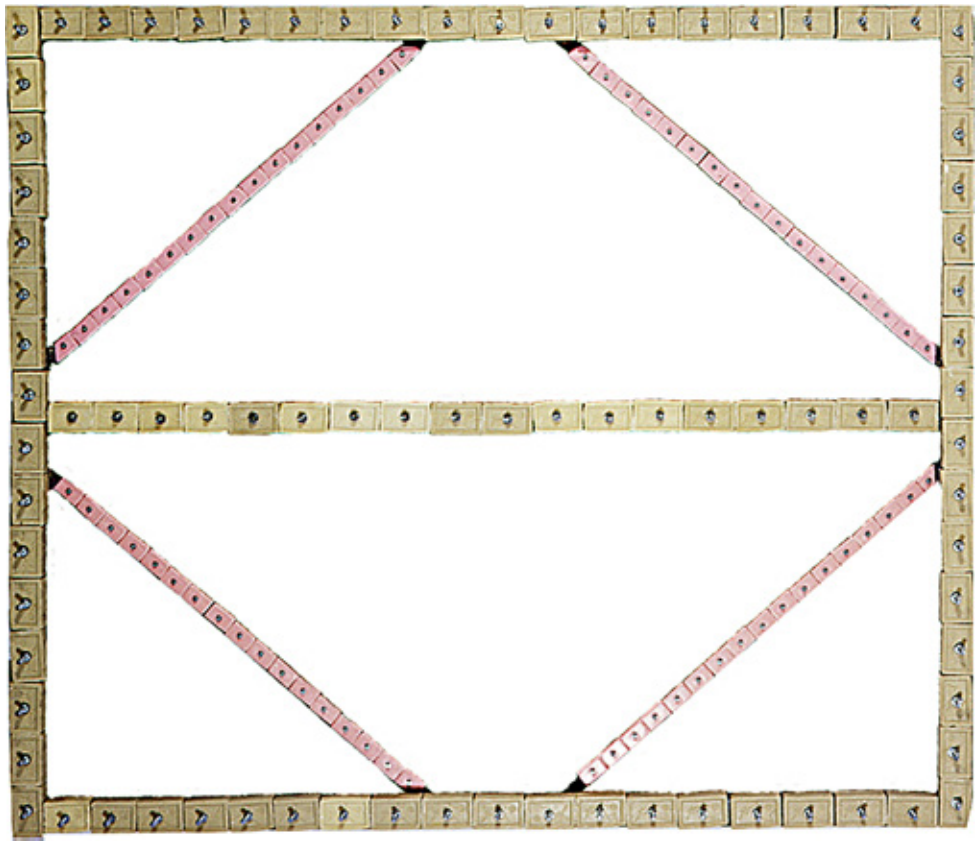
Zahájení výstavy v **Galerii Votobia**, Vlastivědné muzeum, Olomouc v r. 1993

z katalogu **JINÁ GEOMETRIE**
Mánes Praha, 1991

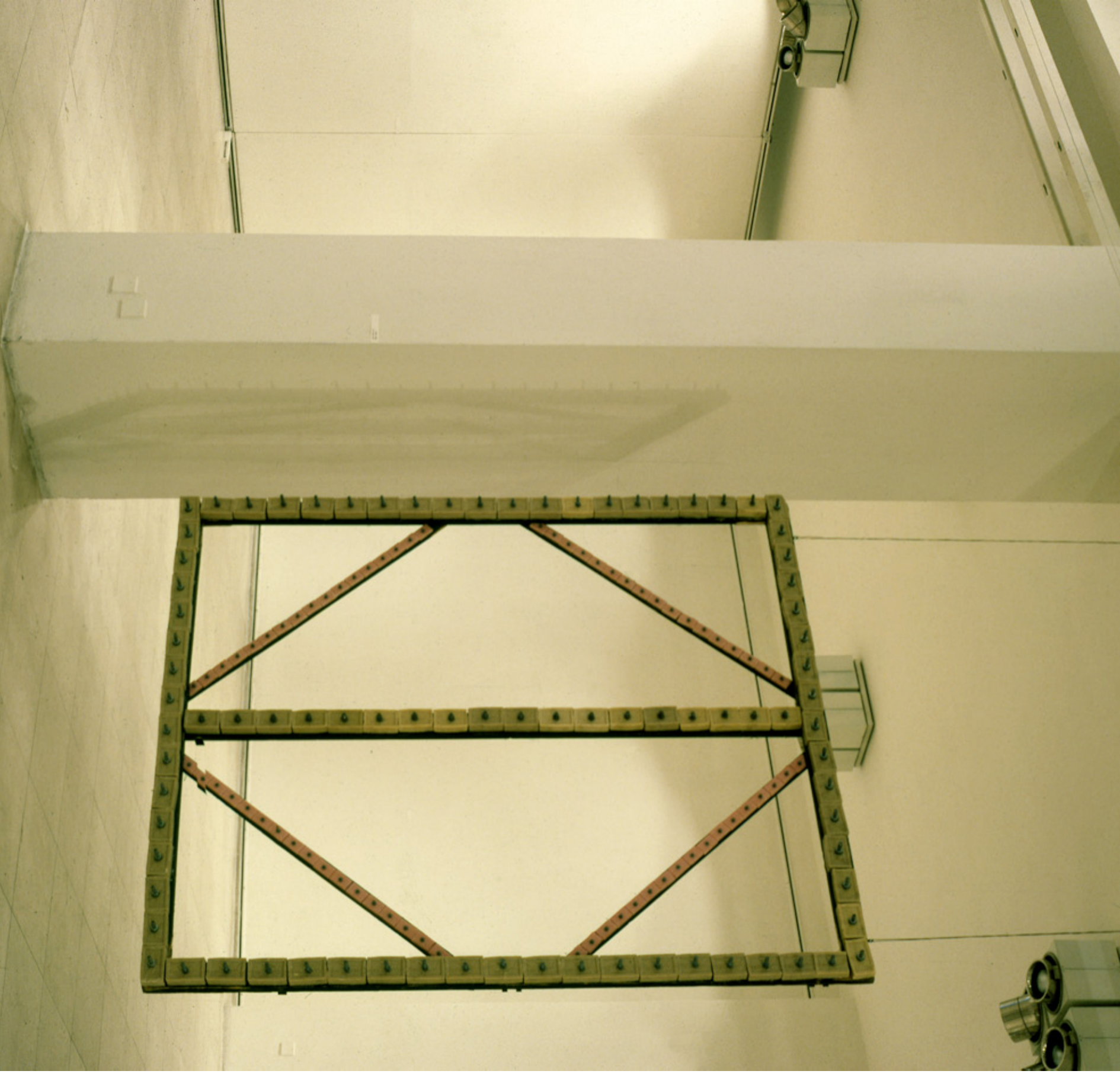
GEOMETRIE
GEOMETRIE
GEOMETRIE
GEOMETRIE
GEOMETRIE
GEOMETRIE
GEOMETRIE
jiná GEOMETRIE

Jan Ambrůz
Miloš Cvach
Stanislav Diviš
Milan Dobeš
Michal Gabriel
Radoslav Kratina
Jan Kubíček
Zdeněk Lhotský
Vladimír Merta
Vladislav Mirvald
Miloslav Moucha
Vratislav Karel Novák
Lubomír Přibyl
Vladimíra Sedláková
Jaroslava Severová
Rudolf Sikora
Václav Stratil
Stanislav Zippe

JINÁ GEOMETRIE



Válka jelenů, 1990, mýdlo s jelenem na dřevě, šrouby, 110x170 cm.



Válka jelenů, 1990, mýdlo s jelenem na dřevě, šrouby, 110x170 cm. instalace v galerii Mánes **“Jiná geometrie”**

VEŘEJNÁ GEOMETRIE, 1991, dřevo, TV program ČT1, výška 340cm

Text v katalogu JINÁ GEOMETRIE, /úvod/ 1991, JOSEF HLAVÁČEK

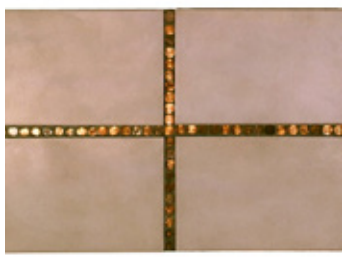
Název výstavy je vlastně pleonasmem, neboť geometrie je vždycky jiná, a to v tom smyslu, že představuje jeden z dvojice věčných pólů, v jejichž vzájemném napětí se odehrávají dějiny umění, dvojice apolinského (uměřeného, objektivního, stranícího řádu) a dionýského (romantického, subjekt preferujícího) prvku. Snad jen v Čechách (na rozdíl od sousedního Polska například) působila a působí tato polarita na apolinském pólu jaksi oslabeně: je to zřejmě díky dlouhodobě zakoušenému francouzskému vlivu, že romantizující, subjektivní tendence jsou u nás pociťovány téměř jako synonymum uměleckého; je podivuhodné, jak málo na tom změnilo heroické období šedesátých let, kdy konstruktivní tendence (souznějící tehdy s uměním německým /Zero/ a americkým /minimal/) v druhé avantgardě vystoupily jako početně i kvalitativně silně obsazený proud a v dekádě 1963–1974 absolvovaly příběh, který nelze z dějin českého a slovenského umění vymazat a který by bylo vhodné resumující a široce koncipovanou výstavou prostudovat. (Nedávná výstava „Konstruktivní tendence šedesátých let" v Litoměřicích a Středočeské galerii v Praze mohla tuto velkou historii jen připomenout.) Roku 1964 se konstruktivismus, jak se tomu proudu nepřesně říkalo (s klasickým konstruktivismem měl společný snad jen slovník základních tvarů; organizoval je většinou zcela jinak a provázel ho důraz na technologické aspekty moderní civilizace, měl blízko ke kybernetice a teorii informací, a na druhé straně se nezbavoval přesahů k sociální utopii), ohlásil v díle Zdeňka Sýkory, Huga Demartiniho a Karla Malicha na výstavách spolku Umělecká beseda a skupiny Křižovatka (zpočátku k nim byl řazen i Jiří Kolář, spiritus agens druhé avantgardy; v jeho díle však představoval konstruktivní princip jen jeden z řady dalších možných), k nimž později přistoupilo úsilí Radka Kratiny, Jana Kubíčka a Vladislava Mirvalda, a ještě o něco později příspěvek skupiny Syntéza, z níž v povědomí zůstal Stanislav Zippe; do šířky se rozběhl konstruktivní proud na výstavách Klubu konkretistů od r. 1968 a k vrcholu dospěl – jak pokud jde o naplnění původního záměru, tak i z hlediska společenského (neboť není pochyb o tom, že konstruktivisté proti vzrušeně signalizované krizi hodnot a ohrožení jednotlivce a společnosti, jak je manifestovaly výstavy Konfrontací a později, r. 1964, výstava „D", mj. navrhovali modely rozumného a uspořádaného pojetí a reorganizace společnosti na principech matematického řádu, jak jej s sebou přinášela mj. moderní technická civilizace) – na počátku 70. let. Výstava v Saint-Gallen (1972) už byla epitafem tohoto příběhu českého konstruktivismu šedesátých let; nikoli však apolinské tendence vůbec.

■ A tu přistupuje moment, který slůvko „jiná" v názvu výstavy vymaňuje z podezření pleonasmu a dodává mu jisté oprávnění. Ukazuje se totiž, že i ve velmi názorově tolerantním svazku „konstruktivismu" šedesátých let, kde vedle sebe koexistovaly tak rozdílné tendence, jako např. Sýkorovy striktně počítačem nalezenému řádu podléhající struktury vedle Malichovým přese všechnu konstruktivnost lyricky orientovaných objektů-krajin, či Kubíčkovy přísné systémy vyrůstající z potřeby smyslově demonstrovat aristotelskou radost z poznávání jednoduchých geometrických procesů vedle Demartiniho objektů, zdánlivě racionálně konstruovaných z plexisklových pouzder skrývajících či vypouštějících zrcadlící koule a polokoule, které až manýristicky demonstrovaly nejistotu nejen smyslového poznání, ale i existenciální určení jednotlivce; ukazuje se tedy dnes, že už i v tomto slohově a významově nesmírně rozrůzněném racionálně orientovaném kontextu existovaly tendence, které konstruktivistický koncept přesahovaly, a proto mohou v podstatě nezměněny pokračovat podnes. Ukazuje se dále, že v tvorbě mnoha protagonistů českého konstruktivismu šedesátých let došlo na počátku let sedmdesátých ke zlomu, který je poněkud vzdálil původně formulované výchozí významové základně a vedl je k akcentování momentů, které byly dotud cizí, nicméně však s konstruktivismem rezonují a opírají se o něj jako o spolehlivé východisko.

■ Existuje dnes – jak ukázaly nedávné výstavy v Litvínově a Slavkově – i další vlna tvůrců, která se dala na cestu geometrizujícího projevu zejména v osmdesátých letech jakoby v novém sledu; přitom však jejich počínání nelze označit ani jako repetující lekci ze šedesátých let, ani jako takovou, která by se k avantgardnímu nebo modernistickému projevu (který se nezbytně s uměním šedesátých let pojí) stavěla do protikladu: spíše by se dalo říci, že přináší nové, snad existenciálněji, snad meditativněji kolorované prvky: zažitý minimal a konceptual hraje významnou roli.

■ Slovíčko „jiná" v názvu výstavy nakonec opravňuje i třetí skupina děl, jež pochází z rukou generace nejmladší, kterou by bylo nejsnadnější uzavřít do termínu postgeometrie, tak oblíbeném (a beze zbytku realizovaném) u našich jižních, maďarských přátel; kdyby ovšem jejich tvorba neukazovala jinam, k daleko širšímu poukazu do terénu prožívání skutečnosi a společnosti.

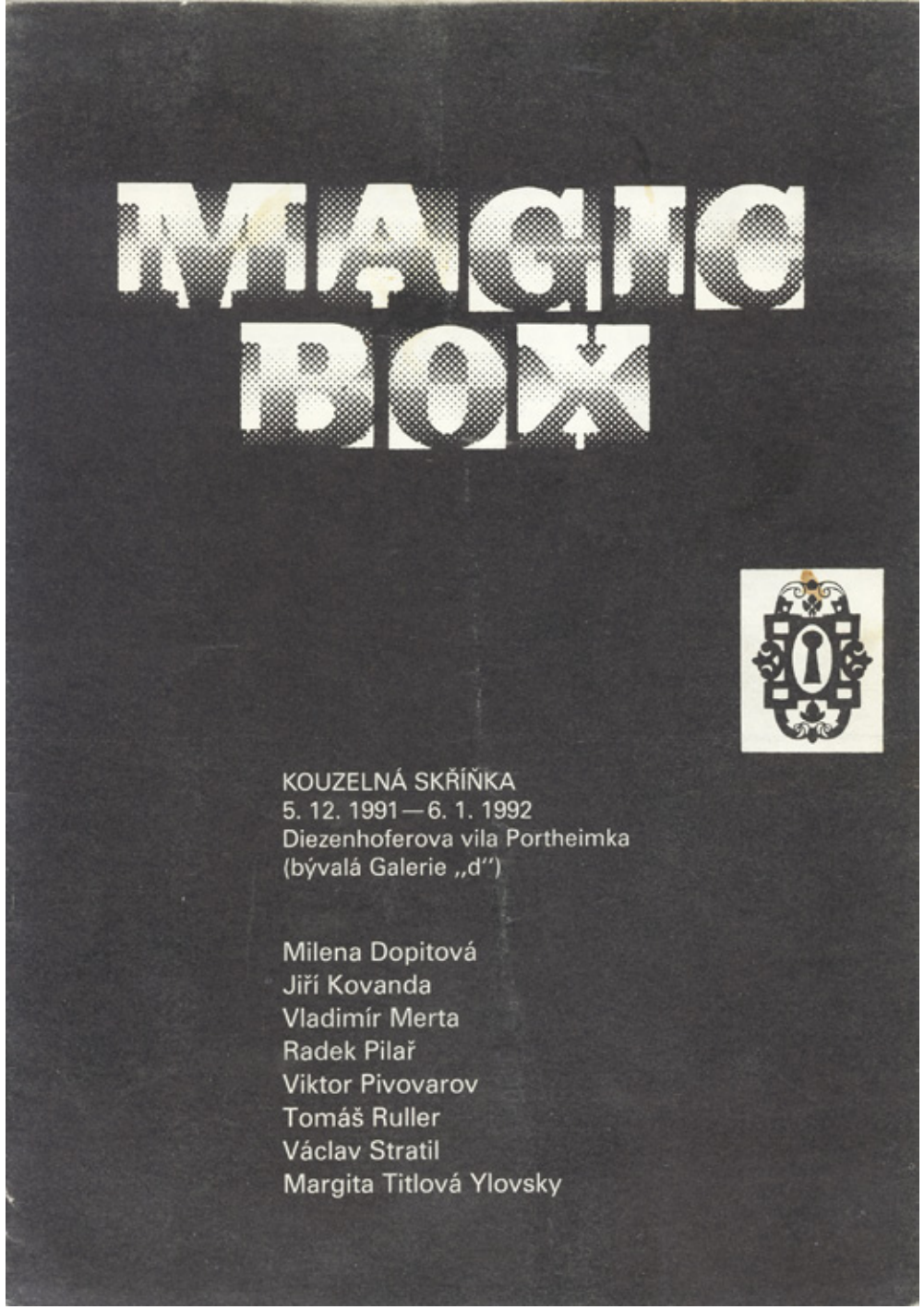
■ Přidáme-li k tomu úmysl umělců, kteří se k této výstavě sdružili, poukázat na frekvenci a důležitost racionální tendence jak v umění těch, kdo nemohli v posledních letech tvořit v Čechách a vracejí se teprve nyní oprávněně do našich výstavních síní (a zdaleka ne zatím všichni), tak i v umění maďarských umělců (jak už to nakousla nedávná stejnojmenná výstavka v Maďarském kulturním středisku v Praze), pak už sousloví „jiná geometrie" dostává plný a oprávněný smysl.



BEZ NÁZVU, 1990, keramické dlaždice, americké Penny, 68x51cm

VEŘEJNÁ GEOMETRIE, 1991, Kampa Praha

POSLEDNÍ VEČEŘE, 1990, enkaustika na dřevě, lžíce, 100x100cm



Přední strana katalogu k výstavě

LEHKÝ SPÁNEK, 1991, /200 X 60 X 40 cm/, dřevo, enkaustika,

.....”Během snění je člověk skutečně zasazen do světa, který se liší od světa jeho fyzických smyslů. Jenomže člověk s nerozvinutými duchovními orgány není s to si o tomto světě tvořit jiné než ony zmíněné zmatené představy. Existuje pro něho jenom tak, jakoby smyslový svět existoval pro bytost, jež má nanejvýš první zárodky očí. Proto v tomto světě člověk také nemůže vidět nic než dozvuky a zrcadlení obyčejného života. Ty však může ve snu z toho důvodu, že jeho duše sama vmalovává své denní vjemy jako obrazy do oné látky, z níž pozůstává onen jiný svět. Musíme si totiž ujasnit, že člověk prožívá vedle svého obyčejného vědomého denního života ještě druhý, nevědomý, v naznačeném jiném světě. Všechno, co vnímá a myslí, vrývá v otiscích do tohoto světa. Vidět může tyto otisky ovšem jenom někdo, kdo má rozvité lotosy. Ale jisté skromné zárodky lotosů lze vždycky najít u každého člověka. Během denního vědomí jimi nemůže nic vnímat, protože vznikající dojmy jsou pro něho velice slabé. Jde o podobný důvod jako ten, pro který během dne nevidíme hvězdy”.....

Z knihy Rudolfa Steinera, “O poznání vyšších světů”

PALÁC U ZLATÉHO MELOUNU

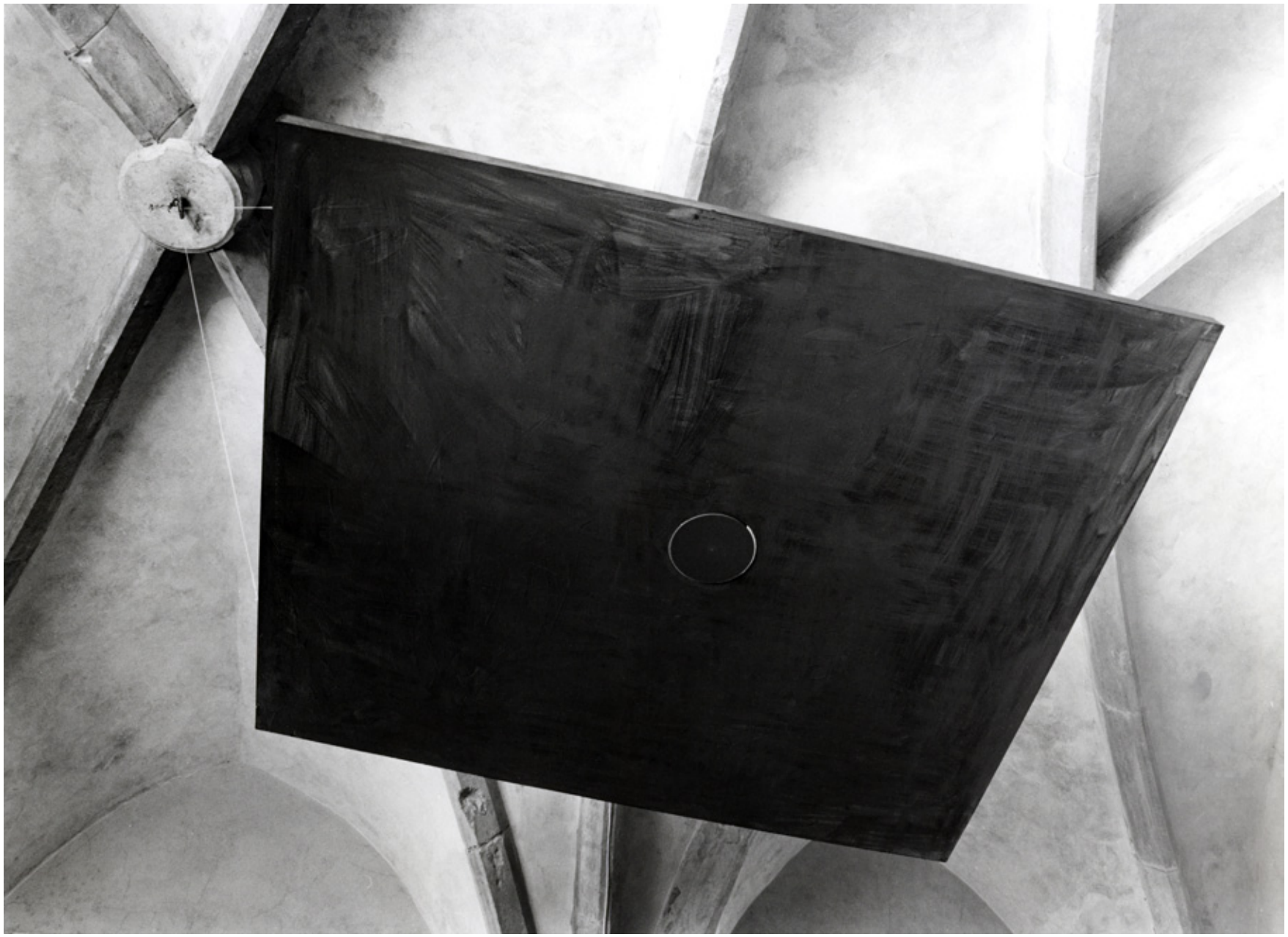
VLADIMÍR MERTA

1989

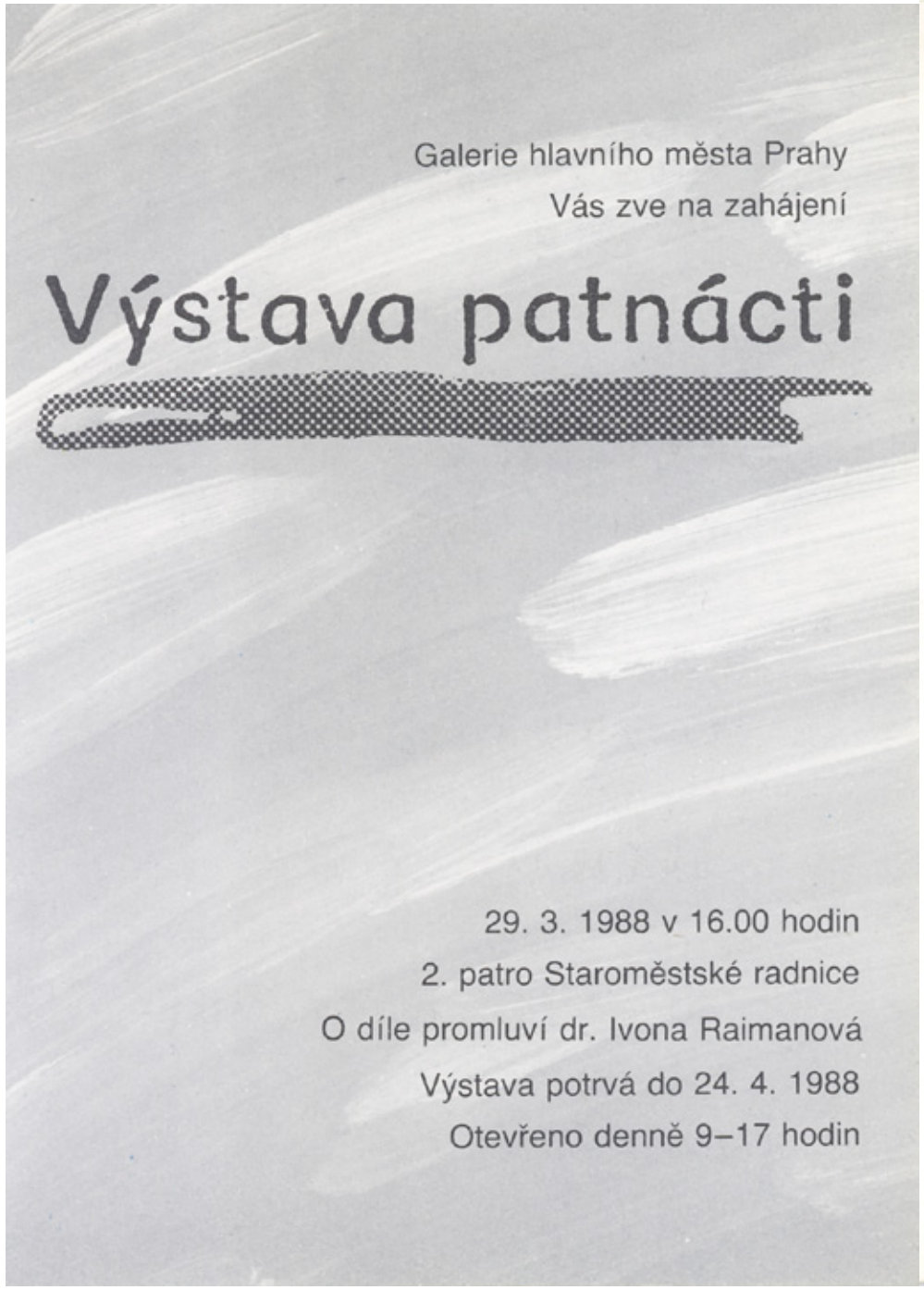
pohled do instalace výstavy v galerii **U ZLATÉHO MELOUNU**

DUŠE MÍSTA, 1989, kombinovaná technika, opuka, rádio, koberec, duše z kola, květina, 190x190x40cm.

z cyklu **“Body Art Color”**, 1987, akryl na sololitu, 145x205cm. Na obrazech byly technikou malby převedeny černobílé fotografie - dokumentace konceptuálních akcí českých a americkch umělců do podoby klasického obrazu.



REKLAMA NA NEKONEČNO, 1989, disperze na sololitu, rotující kruh, 180x165cm



Pozvánka k výstavě v Galerii hlavního města Prahy v r. 1988, **Staroměstská radnice v Praze**

DUMBBELL NEBULA, 1988, instalace, kombinovaná technika,
akryl na plátně

DUMBBELL NEBULA, 1988, instalace, kombinovaná technika, akryl na plátně

DUMBBELL NEBULA, detailo instalace, vernisáž výstavy ve Staroměstské radnici v Praze

GMB

GALÉRIA
HLAVNÉHO MESTA SSR
BRATISLAVY

PÁLFFYHO
PALÁC, III. POSCHODIE

VÝSTAVA PÄTNÁSTICH

JÚL – AUGUST 1988

(mladí českí
a moravskí výtvarníci)

VÝSTAVA PÄTNÁSTICH

Výstava zahŕňa tvorbu pätnástich mladých výtvarníkov generácie 80. rokov. Súbor vystavených diel nepredstavuje nijaký homogénny smer alebo tendenciu, nepodáva ani dôkladný prehľad súčasného českého umenia mladých. Je nahliadnutím do tvorby niekoľkých umelcov, ktorí (spolu s mnohými ďalšími, ktorých nebolo možné z priestorových dôvodov do výstavy zahrnúť) reflektovali vo svojom diele zmenenú orientáciu posledného vývoja v umení a prispeli k vytvoreniu obrazu novej nastupujúcej vrstvy mladých výtvarníkov.

Spojujúcim článkom výstavy je generačná spriaznenosť vystavujúcich. Ich jadro tvoria výtvarníci narodení v rokoch 1956-1960. Niekoľkých umelcov, ktorí sa narodili o trocha skôr, spája s ostatnými rovnaký čas štúdia na Akademii výtvarných umění alebo na Vysokej škole uměleckoprůmyslovej v Prahe.

Dnešná situácia vyzdvihuje štýlovú rôznorodosť a individuálny prístup. Napriek špecifickosti prejavov však jednotlivcov spája jedno východisko: kritický vzťah k všeobecne prijímanému vývoju moderného umenia a hľadanie či objavovanie zanedbávaných kultúrnych tradícií a umeleckých prejavov v minulosti i v súčasnosti nášho života. Práve tento fakt značne zasiahol do tvorby mladých výtvarníkov a viedol ich k výraznému generačnému vystúpeniu.

Najpriebojnejším ohlasom posledného vývoja sa u nás stali konfrontačné stretnutia mladej generácie (Konfrontácie I.-VII. v rokoch 1984-1987). Ich iniciátorom bola najmladšia generačná vrstva maliarov a sochárov, vtedy ešte študentov AVU a VŠ UPM v Prahe. Medzi týmito výtvarníkmi vznikla naliehavá túžba vyjadriť sa „inak" a oslobodiť sa od zväzujúcich foriem, predkladaných tradíciou a predchádzajúcimi generáciami. Konfrontácie – najmä tie prvé – nadšene privítali návrat tradičného obrazu a spontánne oslávili jasnú farebnosť, expresívne gesto a figurálnu maľbu. Na prvých konfrontáciách sa zúčastnilo asi dvadsať až tridsať umelcov. Postupne však Konfrontácie nadchli ďalších a ďalších záujemcov, až tá predposledná – Konfrontácia vo Vysočanoch – obsiahla diela osemdesiatich výtvarníkov z Čiech, Moravy a Slovenska.

Nástup nového umenia u nás – podobne ako inde vo svete – pôsobil ako signál na otvorenie obrovského počtu individuálnych ciest a vytvoril podmienky pre široké pole kreativity, naplnené nesmiernym množstvom nápadov a možností, a to po stránke formálnej aj obsahovej. Na všetky strany smerujúci svet umenia však zároveň nabáda zamyslieť sa nad doterajším vývojom moderného umenia a nad zmyslom dosiaľ prijímaných hodnôt a kritérií. Nastupujúca generácia sa ocitá v zložitej situácii a snáď väčšmi ako inokedy si kladie otázku, akým smerom ďalej pokračovať, aby umelec mohol výstižným a neopakovateľným spôsobom vyriecť svoj vzťah k svetu. Preto sa mladá generácia s veľkou dôverou obracia aj k tým oblastiam kultúry, ľudského života a myslenia, ktoré nestáli vždy v popredí pozornosti avantgárd nášho storočia, a čerpá inšpiráciu vo svete mýtov a archetypov, v starovekých kultúrach či v niektorých mysticky a iracionálne orientovaných filozofiách alebo náboženských tradíciách ľudského myslenia. Racionálny charakter novodobej epochy ničí v človeku miesto pre tajomnosť, imaginációu a fantáziu, zatiaľ čo príroda, mytológia a niektoré myšlienkové systémy, ku ktorým sa naša doba obracia, sú pre umelca symbolom záhad a tajomstiev ľudskej existencie.

Príťažlivosť a aktuálnosť tohto sveta sa objavila v českom umení mladých ako pomerne silná tendencia. A to je tiež jedno z najvýznamnejších hľadísk, ktoré spája inak formálne rôznorodú tvorbu umelcov, predstavených na tejto výstave.

Ivona Raimanová

Výstava byla uvedena v **PÁLFFYHO PALÁCI , GALÉRIA hLAVNÉHO MESTA SSR, BRATISLAVA,** 1988, text do katalogu byl publikován v anglickém a dobově i v ruském jazyce.

LIDOVÝ DŮM PRAHA VYSOČANY 1.7. - 10.7. 1987

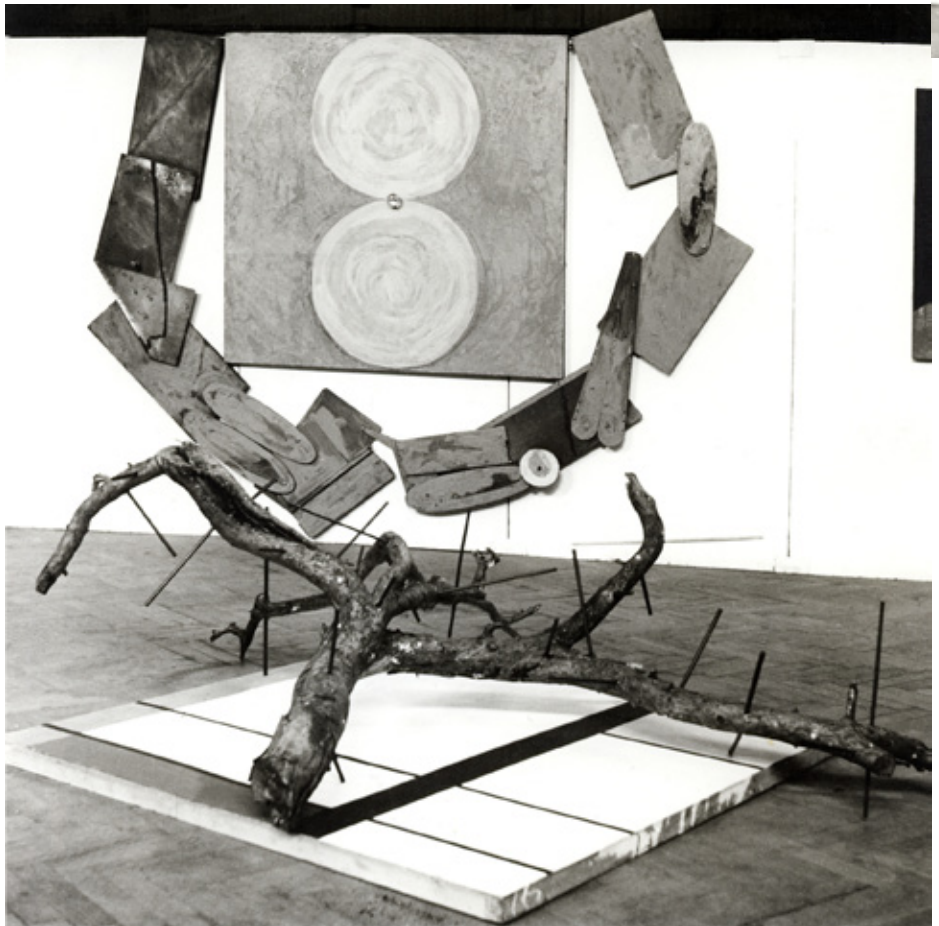
Karel Nepraš	1932	Petr Pavlík	1945	Karel Kovařík	1956
Karel Pauzer	1936	Jiří Sozanský	1946	Vít Vejražka	1956
Viktor Pivovarov	1937	Michael Rittstein	1949	Jan Bačkovský	1957
Jiří Načeradský	1939	Václav Stratil	1950	Richard Konvička	1957
Milan Knížák	1940	Jiří Kovanda	1953	Vladimír Merta	1957
Kurt Gebauer	1941	Stanislav Diviš	1953	Martin Mainer	1959
Rostislav Novák	1942	Stefan Milkov	1955	Jan Pištěk	1961
Jiří Sopko	1942	Václav Skrepl	1955	Michal Gabriel	1961
Jiří Beránek	1945	Jiří David	1956	Petr Nikl	1960
Ivan Ouhel	1945	Jaroslav Róna	1956	Oto Plachť	1962

Tato výstava není a nechce být širší konfrontací ani teoreticky fundovaným výběrem. Je jen setkáním prací některých ze skupiny mladších autorů, zvyklých spolu vystavovat, s pracemi autorů generačně starších,o kterých se organizátoři výstavy domnívali, že by mohly vytvořit zajímavý dialog.Je samozřejmé, že při limitu 30 autorů, který byl určující,byla volba velmi těžká. Sportovně voleným rozdělením zhruba na dvě 15členná družstva mladých a starších došlo někde uvnitř generací k dělení až drastickému,kdy ze skupinek nebo dvojic stejně zajímavých autorů byl vyzván třeba pouze jeden.Doufejme, že tyto drobné řezy do pupečních šňůr ustálených vztahů nebudou smrtelné, ale naopak vyprovokují celou řadu podobných střetnutí a setkání v nejrůznějších podobách,třeba právě v tomto pěkném a pohostinném domě. Bylo by skvělé,kdyby tato užší setkání vedla k výstavě co nejširšího záběru,kde by se objevily všechny formy, které výrazněji ovlivnily dnešní výtvarné cítění,a vedle výrazných individualit a uskupení všech generací se objevily i projevy ze zvyku opomíjené.

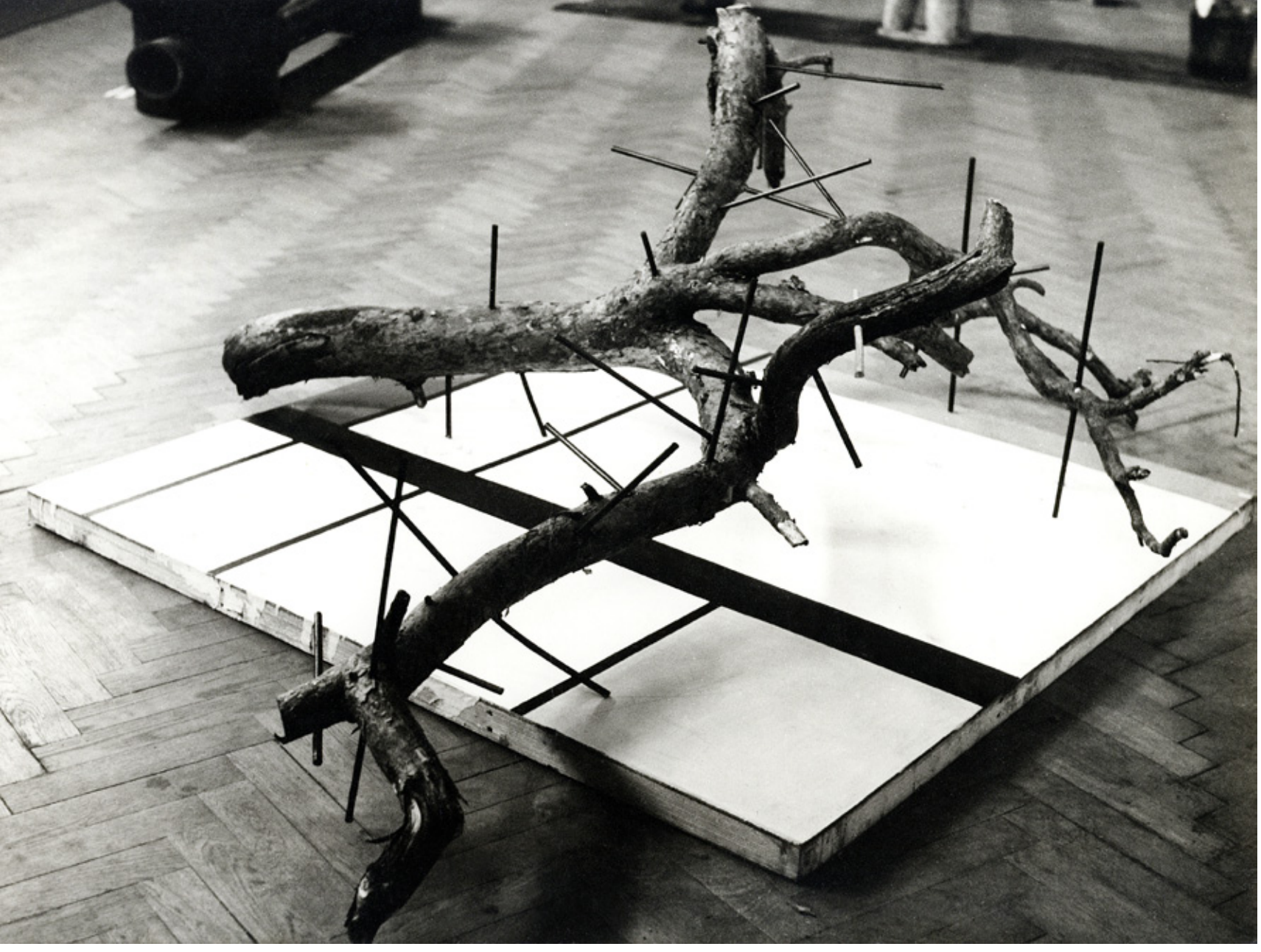
P.S.:Výběr prací pro tuto výstavu byl ponechán jednotlivým autorům.

Stanislav Diviš Jiří David Kurt Gebauer

“DETAIL”, 1987, disperze na dřevě, zvětšovací sklo, 250x330cm



BEZ NÁZVU, 1987, disperze na překližce, část stromu, kulatina, 170x170x80cm



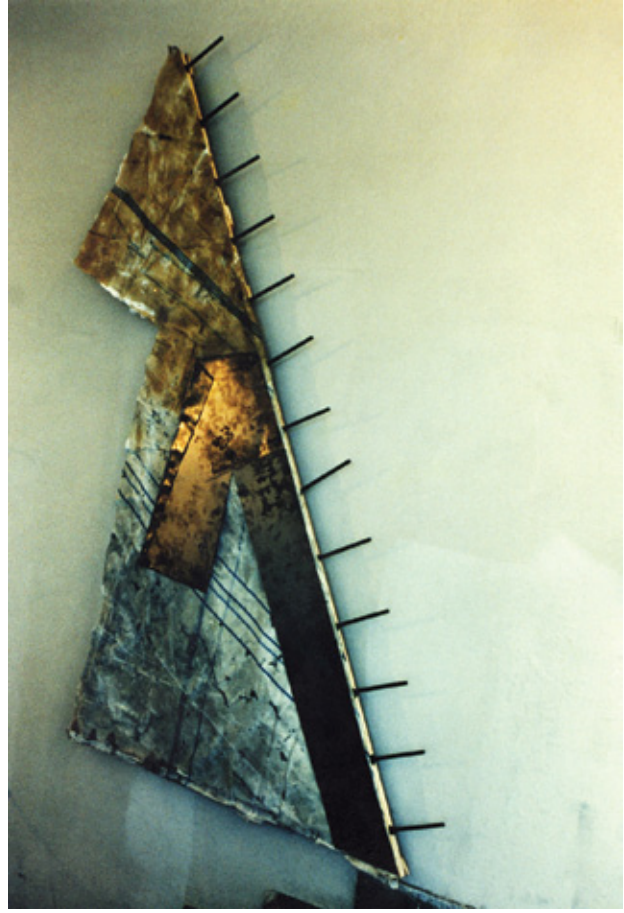
BEZ NÁZVU, 1987, disperze na překližce, část stromu, kulatina, 170x170x80cm

Junior Klub na Chmelnici
Praha

1985

Ivan Kafka
Vladimír Merta
Tomáš Ruller

Instalace, **JUNIOR KLUB NA cHMELNICI,** 1985,



BEZ NÁZVU, 1984,
voskované plátno,
železný plech,
dřevo,
výška 185cm

JELENÍ SÍLA, 1984,
disperze na sololitu,
mýdla s jelenem,
železná pásovina

BEZ NÁZVU, 1984,
grafit na sololitu,
215x400cm

BEZ NÁZVU, 1984,
instalace v Městské
knihovně v Praze

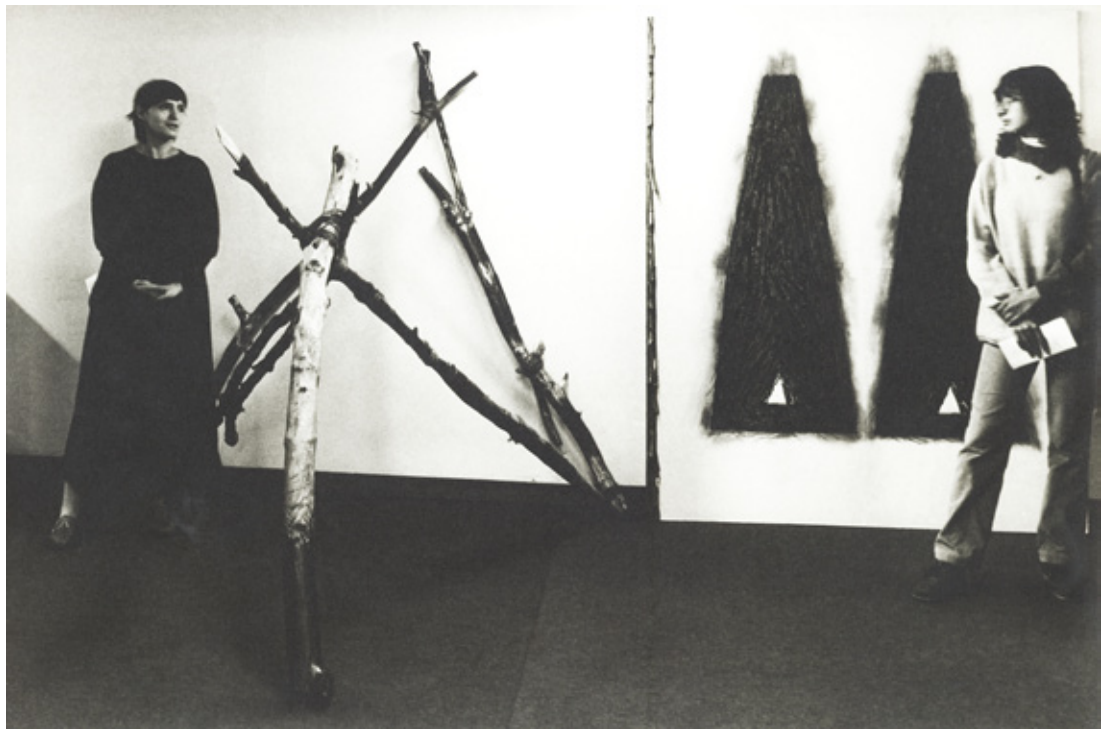
SDRUŽENÝ KLUB PRACUJÍCÍCH ROH

MOŽNOSTI DOTYKU

(STANISLAV JUDL, VLADIMÍR MERTA, VÁCLAV STRATIL, MILOŠ ŠEJN, MARGITA TITLOVÁ) ● VÝSTAVNÍ SÍŇ MKS ROKYCANY 8.–28. 10. 1984 ● OTEVŘENO DENNĚ OD 10 DO 17 HODIN ● ZAHÁJENÍ VÝSTAVY 7. ŘÍJNA 1984 V 15.00 HODIN

Pozvánka na výstavu MOŽNOSTI DOTYKU v MKS Rokycany

BEZ NÁZVU, 1984, grafit na sololitu, kůra stromu, větve, provaz, 330x190x140cm



Pohledy do instalace, **MOŽNOSTI DOTYKU**, 1984, vernisáž výstavy

výstavní síň »na půdě«

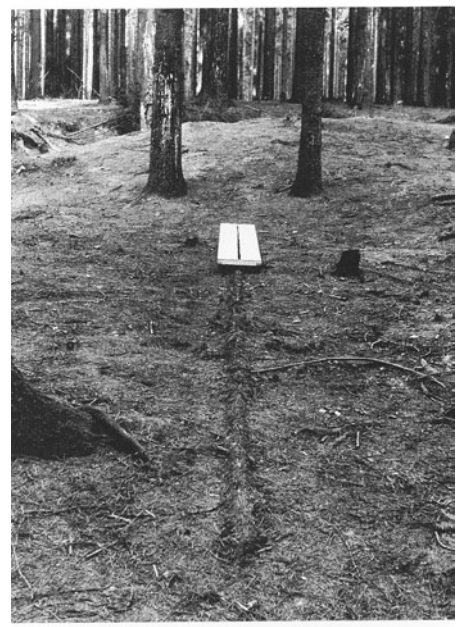
MěKS ČESKÝ TĚŠÍN (UL. REVOLUČNÍ 12, 3. POSCH.

VLADIMÍR MERTA • KRESBY A FOTODOKUMENTACE

ZAHÁJENÍ 1. 6. 1984 VE 20 HODIN • OTEVŘENO:
PONDĚLÍ-PÁTEK 8.30-15 HOD.• SOBOTA 13-18 HOD.
VÝSTAVA POTRVÁ DO 23. 6. 1984 • POŘÁDÁ
MĚSTSKÉ KULTURNÍ STŘEDISKO V ČESKÉM TĚŠÍNĚ

Pozvánka na výstavu “Kresby a fotodokumentace

VERNISÁŽ VÝSTAVY, 1984, /vlevo Josef Chloupek, uprostřed Jakub Mátl, vpravo Kamil Drabina/



BEZ NÁZVU, 1980, fotografická dokumentace, les Štandl u Frýdku Místku

Materiál, pohyb a čas

1. "A nyní k věci!", zní pokyn švédského básníka Gunnara Ekoloefa, který ovšem nepodává žádné vysvětlení, co je to ta věc. Věc je určena ke spotřebě a zmaru a tak každá zmínka o věcovosti věci míní také toto určení věci. Jak to, že věc jakožto jsoucí může být zmařena? Nač může být věc spotřebována? Co je to tajuplné společné co umožňuje člověku v jeho žádostivosti věc použít a tak spotřebovat a zmařit?
   A Ekeloef o této věci dále: "To je to - ale ještě než jsem zavolal
   To je to - ale ještě než jsem vysvětlil".

2. To je situace, do níž vstupujeme s Vladimírem Mertou. Poslechli jsme přitom ale pokyn švédského básníka? "K věci" nepřistupujeme, neboť naše vědění o ní vyplývé pouze z připomínek vědeckých zákonů a technologických pravidel. Jsme spolu s autorem s ní v neustávající situaci. Věc ve své věcovosti se nám nutně zjevuje a to svou materiálností. Ale je už toto dostačující? Materiálnost je nejen tím, čím se před námi ve společné chvíli věc zjevuje. K tomuto zjevování věci v její materiální skladbě přísluší její lidské odkrývání: v tomto případě právě toto výtvarné odkrývání. Toto odkrývání odkrývá samotný materiál a tak nás k materiálnosti vede. Toto odkrývání se děje dvojím způsobem: Dokumenty z realizací přinášejí spektrum materiálů ve volných vztazích, jež se ale soustřeďují na zjev tohoto materiálu, jež je nechán autorovou aktivitou k odkrytí - jakoby zjevně nechává jiné materiály ukazovat zjevení toho, jež je právě v akční pozornosti odkrytí; kresby ovšem zahrnují jiný způsob gnoseologické aktivity tak, že odkrývání zjevu materiálnosti se děje ujímáním materiálu plochy papíru v přísném racionálním řádu. Řád řídí až trojnásobné opětné pokrývání papíru tužkou a snímání tužky spolu s materiálem papíru smirkem - je to řád aktivity rozumu k věci.
   Jak to? Cožpak aktivita rozumu může něco nechávat být?
   Procesuální kresby Vladimíra Merty jsou takovým výtvarným odkrýváním, které zjev materiálu věci v její věcovosti umožňuje, poznává a tak potom nechává být v materiálním způsobu jejího bytí. Tato vzájemnost lidského odkrývání a materiálového zjevování je právě situací společné chvíle, kterou sdílíme neboť je nám sdělena také časovým určením jednotlivých kreseb. Je to však jen tématické fázující sdělení nějakého odbytého času? Může se odkrývání materiálu tak odbýt, má-li nechat být?

3. Společná situace, v níž takto jsme, se ukazuje být zahleděním do toho, jak se věci dějí ve své materiálnosti a znamená pohyb. Jsou-li fotodokumentace a kresby závěsnými informacemi, pak nás o tomto pohybu informují. Pohyb k a v materiálu je sice dle řádu pohybem gnoseologickým, zároveň však ontologickým jako aktivita v okrsku, který Řekové nazvali GENESIS a FTHORA - vznik a zánik. Takový pohyb ovládá anebo je ovládán? Všimněme si pohybu ukrytému v těchto odkrývajících výtvarných aktivitách: je i záměrným rodícím gestem, je i tiše zanikajícím v tom, jak mu udílí zjevovaným materiálem pokyn. V neustálém sounáležení obou teprve vládne procesu odkrytí. Není zde posunuto konceptuální Hueblerovo "zde je" k materiál vzývajícímu "nechť je"? A to znamená "že je" - bytí materiálu věci ponecháno, aby se podílelo na zdůvodnění samotné věci.

4. V procesuálních kresbách je ovšem také odkryt jiný ontologicky závažný moment: Čas, který jsme již otázkou uvedli, je sice ohlašován ve středu kresby v kontextu časujícího rozvrhu hodinového mechanismu, avšak právě pohyb odkrývání materiálu ve zjevu usvědčuje takový časující rozvrh z ne-původnosti. Původ ne-původnosti tématicky fázujícího časování spočívá ve shrnujícím původu přítomnosti, minulosti a budoucnosti. Materiál i pohyb nás zde na tento shrnující původ odkazují. Bytí pohybu a bytí materiálu jsou časem vzájemného sounáležení spjaty, neboť časem jakožto světovým ze světa umožněny. Možností vždyzpřítomnění a významového aktualizování toho, co bylo, k tomu co nastává při vznikání a zániku je možnost bytí zjevit se v materiálu věci.
   Čas se v této výtvarné zkušenosti vykazuje také jako prostor:časoprostorové kontinuum světa projevené v odkrytí a zjevení materiálnosti věci.

5. A tak se dostáváme do času, kdy v úloze výtvarného zprostředkování "je umění dnes především filosofickým bádáním a hledáním pravdy" (A. Kaprow).

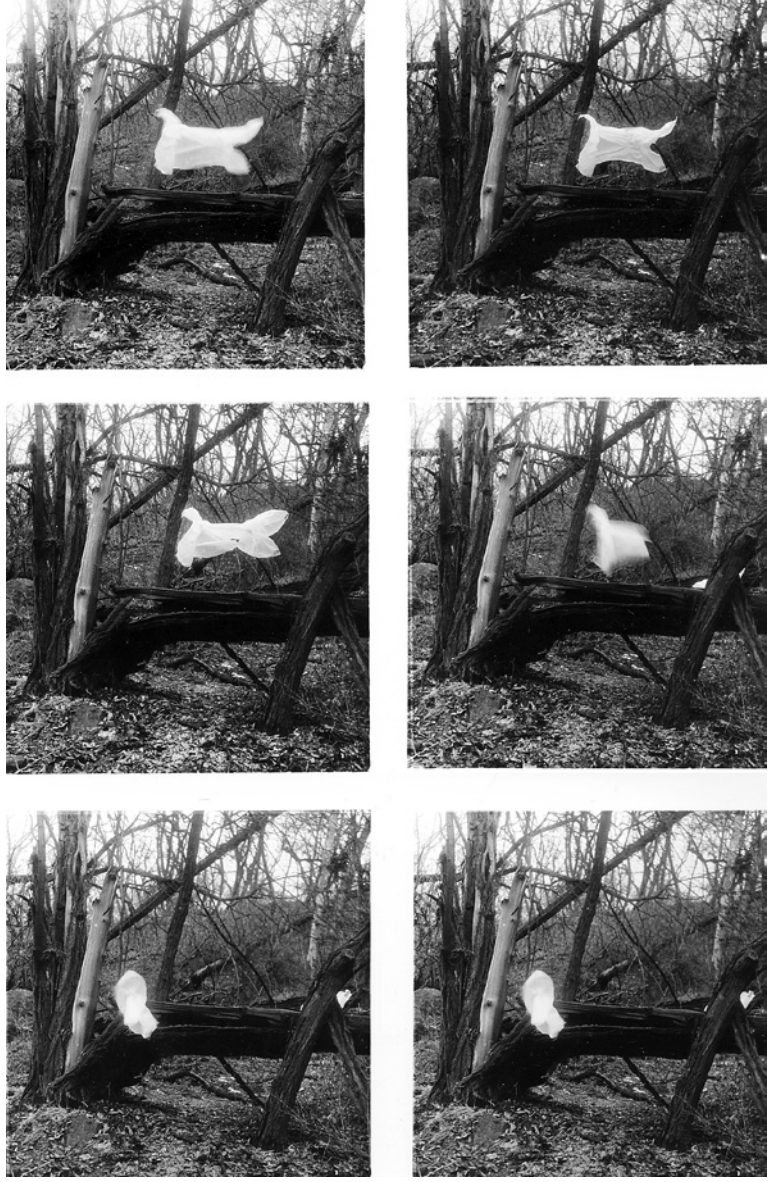
Květen 1984

Jakub Mátl

VERNISÁŽ VÝSTAVY, 1984, / zleva Ladislav Szpyrc, Inge Kostková, Margita Titlová Ylovsky, Václav Stratil, Tomáš Ruller, Josef Chloupek, návštěvník výstavy/

BEZ NÁZVU, 1980, fotografická dokumentace, igelit, větve, les v Hukvaldech

BEZ NÁZVU, 1989, instalace, Český kras. Krajina českého krasu je tvořena záznamy života dávno neživého, kterým prorůstá bohatý život současný. Vyjímečně rovnoměrně.



KRESBA VĚTREM, 1989, procesuální instalace,
Prokopské údolí, Praha

INSTALACE PRO VÍTR, 1989, procesuální instalace, cvičiště vojenské katedry v Motole

BEZ NÁZVU, 1980, procesuální instalace, nahoře les Štandl u Frýdku Místku, dole les v Hukvaldech, zatímco proces nahoře “zahaluje” světlo, proces dole jej “odhaluje”

STMÍVÁNÍ, 1981, procesuální instalace, les v okolí hradu Hukvaldy. lesy v okolí hradu jsou porostlé většinou starými bukovými stromy. Místo doslova vyzařuje jedinečnou energii

a pokaždé, když mám příležitost jej navštívit, snažím se vzít sebou ještě někoho dalšího, aby si tu jedinečnost užil se mnou. Kořeny stromů a kořeny vůbec se tady ukazují viditelněji.

NĚCO SE STALO /1/, 1981,
procesuální instalace,
les v okolí hradu Hukvaldy

NĚCO SE STALO /2/, 1981,
procesuální instalace,
les v okolí hradu Hukvaldy

NĚCO SE STALO /3/, 1981,
procesuální instalace,
les v okolí hradu Hukvaldy

NĚCO SE STALO /4/, 1981,
procesuální instalace,
les v okolí hradu Hukvaldy

SYMPOZIUM MUTĚJOVICE

1983

Výstava byla předčasně ukončena - zlikvidována
na příkaz Svazu českých výtvarných umělců
druhý den po zahájení

BEZ NÁZVU, 1983, DŘEVO, LANO, HLÍNA

Pohledy do instalace, **BEZ NÁZVU,** 1983, DŘEVO, LANO, HLÍNA

SETKÁNÍ STROMOVKA

TENISOVÉ KURTY, STROMOVKA, PRAHA

1982

Nejkratší kolektivní výstava

/uzavřena policií bezprostředně po zahájení/

PŘERUŠENÝ PROCES, 1982, fotografie pořízena před zahájením výstavy, dřevo, hlína, vepředu dřevo, plátno, výška 140cm.

PŘERUŠENÝ PROCES, 1982, fotografie pořízena před zahájením výstavy, dřevo, hlína, vepředu dřevo, plátno, výška 140cm.