

DOSTAT FATALITU DO BANALITY

ROZHOVOR MARIANY SERRANOVÉ
S KRIŠTOFEM KINTEROU
LEDEN 2012

Loni jsi dokončil pomník sebevrahům pod Nuselským mostem *Z vlastního rozhodnutí – Memento mori*. Je to v podstatě pouliční lampa svítící směrem k nebi. Mezi tvými „lampovými“ sochami pochopitelně zaujímá zvláštní místo. Jak to všechno začalo?

Důvody jsou prosté. Ten most je ve městě, kde žiji. Ono místo důvěrně znám a vždycky v jeho okolí pomyslím na to, že si tu lidé tak často brali život. V posledních letech se to díky novým bezpečnostním zábranám už nikomu nepodařilo. Vždycky na mě pod tím mostem padala a stále padá existenciální tíha. Je zvláštní, urbanisticky neopečované, tíživé a ponuré, k tomu navíc permanentní lomoz projíždějících souprav metra čtyřicet metrů nad hlavou. Jednoho dne mě napadlo, že by bylo dobré onu snad už uzavřenou, temnou kapitolu tohoto místa nějak uchopit a vytvořit pokud možno nenásilnou upomínku v nějaké patřičné, neokázalé formě. Dlouho jsem tápal, jak téma v jeho vážnosti vlastně uchopit a skulpturně ztvárnit, a nezávisle na tom přišlo ono „lampové období“. Měl jsem spoustu skic lamp veřejného osvětlení, až mi došlo, že už tu sochu mám vlastně nějakou dobu nakreslenou – lampu, která nesvítí k zemi, ale ke hvězdám, a která se ve své lapidárnosti hodí k tématu. Podle mě takové věci do urbánního prostoru patří. Právě proto, že jsou společensky tabuizované nebo naopak bulvarizované formou černé kroniky, je třeba se k nim vyjadřovat. Proto ta socha vznikla. Měl jsem silný puzeň ji udělat, přesáhnout rámec uzavřeného galerijního světa umění a zároveň zůstat v přijatelné metafoře, pokusit se ve vší pokoře ztvárnit toto hraniční téma.

Jsme zvyklí, že monumenty obvykle vznikají z popudu města, v tomhle případě je to naopak – iniciativa byla tvoje.

Došlo v realizaci vůči tvé původní představě k nějakým kompromisům? Zviditelňovat citlivé a společností vytěsňované téma sebevraždy není zrovna v normě, ostatně jako cokoli, co může vzbuzovat nepříjemné pocity, pocítil jsi takové reakce v průběhu realizace?

Nevěřil jsem, že to vyjde s ohledem na atmosféru, která u nás až na pár výjimek ve veřejném prostoru panuje. Ale díky různým šťastným okolnostem se úřady s myšlenkou nakonec ztotožnily, takže tam ta socha stojí, což mě doteď mile šokuje. Nakonec došlo jen k minimálním kompromisům. První se týká umístění, chtěl jsem, aby stála více v otevřeném prostoru, ale kvůli plánovaným zásahům teď stojí téměř u paty pilíře mostu. Druhý je v tom, že lampa nesvítí permanentně, což by se k pietnímu charakteru sochy velmi hodilo. Takže je prozatím z finančních důvodů napojená na systém veřejného osvětlení a rozsvěcí se spolu s lampami na ulici. Pokud jde o přijetí sochy, jistá vlna odporu během procesu i při její kolaudaci byla. Přišel například zastupitel s transparentem „Nesouhlasím s pomníkem sebevrahům“. Měl bych uvést na pravou míru především to, že jde o pomník nebo památník. Je to „memento mori“, připomínka naší společné konečnosti. Žánr sám o sobě protkaný nepříjemnými pocity. Bývaly doby, kdy sebevrazi nesměli být ani pohřbíváni na hřbitovech, takový druh uvažování zde panoval a dosud přežívá v myšlení některých lidí dodnes. Umění podle mě nemá realitu pouze dekonstruovat či komentovat, ale mělo by taky klást společenské a etické otázky.

Říkáš, že jsi měl na téma lamp hodně skic. Toto období má navíc mnoho poloh – od soch odvozených od pouličních lamp přes lustry až po sochy vytvořené z pokojových lampiček. Zajímalo tě světlo jako nehmotná materie sama o sobě?

Světlo je ve své podstatě určitě spirituální, ale v naší absolutně elektrifikované zóně svou gloriolu asi ztrácí. Už tu přeče nikdo nepocituje úžas nad tím, že když otočí doma vypínačem, tak se mu rozsvítí lustr, nebo že mu teče z kohoutku voda. Přesto je světlo z určitého pohledu stále záračné. Baví mě přemýšlet o tom, jak jsme zkrotili elektrony, aby proudily, kam potřebujeme. Bylo to uchvácení sloupem veřejného osvětlení a světlem vůbec. Cítil jsem potřebu záležitost veřejného světla rozpracovat, což mě vedlo například k obřímú lustru *My Light Is Your Light*, který svítí obráceně, než jak se od veřejného osvětlení očekává. Má vlastně evokovat nějakou neorokokovou, dekorativní urbánní zvláštnost, která by mohla být odhozená někde u dálnice na výpadovce. Pak následoval *Zázrak* v holandském Tilburgu. Lampa se tam sklání nad sochou Františka z Assisi na hřbitovní zdi a poskytuje mu svatozář světlem, které obyčejně osvětluje přilehlou autobusovou zastávku. Původně mělo jít o dočasnou instalaci, která měla trvat do doby, než praskne výbojka v lampě. Výrobce deklaruje přibližně 500 dní svícení. No vidíš, a je to tam už asi na furt.

V souvislosti s napětím a citlivostí, která obklopuje vytěšňovaná témata, mě napadají další tvé práce z poslední doby. Témata nejsou jasně, explicitně pojmenována, ale bezprostředně odhalují primární emocionální principy. Mám na mysli expresivnější, hmotovou linii, konkrétně *All My Bad Thoughts*, *Red Is Coming*, *Nemůžu spát* a další. Začal jsi pracovat mnohem automatictěji.

Tahle linie, jak říkáš, je pro mě důležitá, a je asi motivovaná, pateticky řečeno, vírou v intuici. Já na intuici hodně spoléhám. Je pro mě důležitý a vzrušující občas moc nespekulovat, nevymýšlet všechno pečlivě dopředu, ale rovnou a spontánně artikulovat nějaký pocit, emoci. To je samozřejmě složitá cesta, protože soše chvíli trvá, než vznikne, a je někdy těžké, aby si udržela právě tu výchozí energii. Lehce se může stát, že se počáteční „spirit“ během zhmotňování vytratí. Člověk

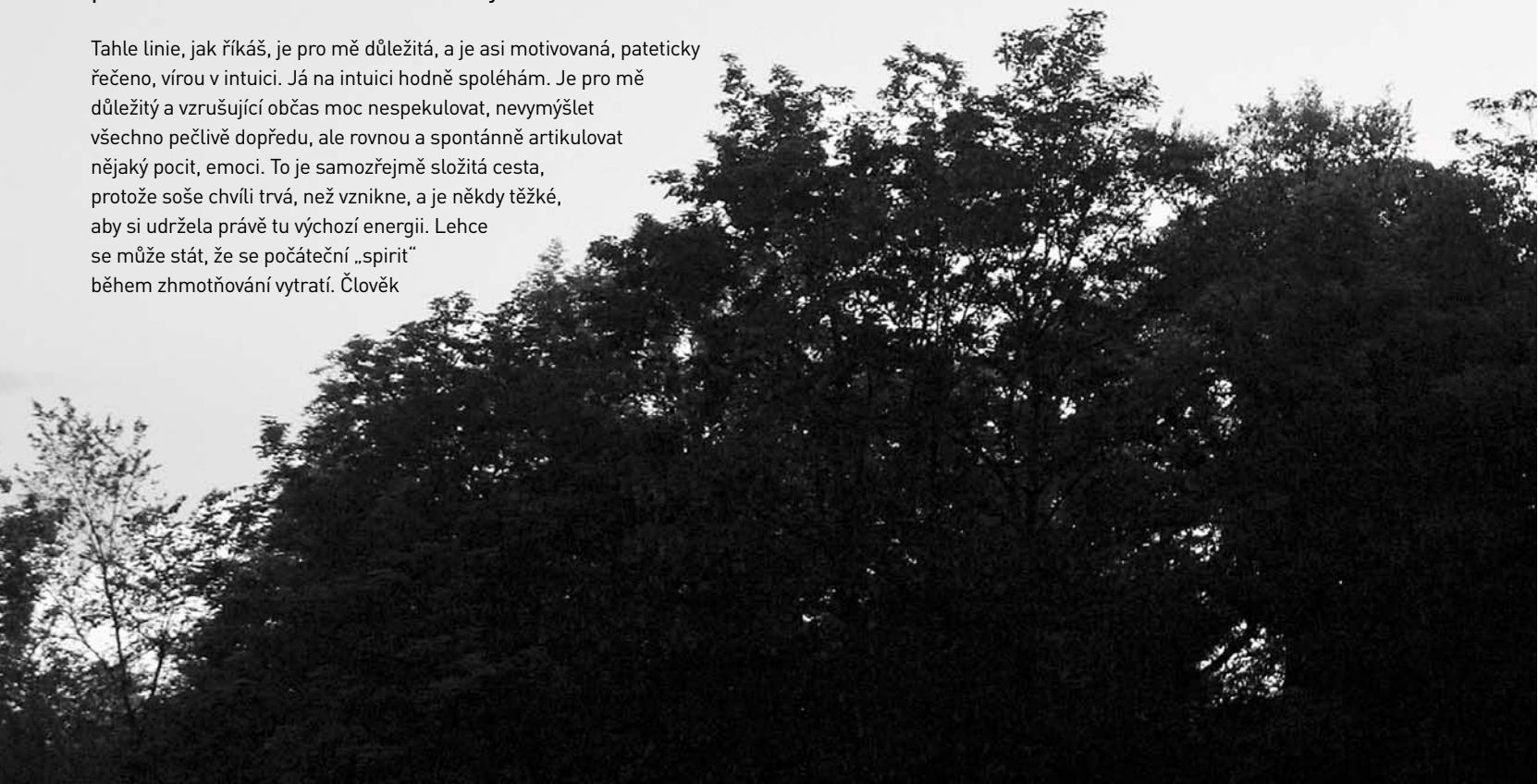
může překvapit i sám sebe, což je pozoruhodné. Že z toho lezou existenciálně zatížené věci, kolikrát lehce vyplaší i mě. Ale to je asi v pořádku, od toho tady taky to umění máme, že?

Jde vlastně o změnu v sochařském smyslu. Když jsi s tím kolem roku 2008 přišel, bylo to po éře kinetických soch, spotřebičů, mluvičů a akcí docela překvapení.

Snažím se měnit metody. Velmi často po čase zjistíš, že opakuješ nějakou rutinu – sochy mluví, sochy se hýbou, sochy svítí, nebo se můžeš zacyklit v nějakém materiálu. To se více či méně stává samozřejmě každému. Věřím, že dobrá socha se nemusí hýbat, nemusí mluvit ani se z ní nemusí nutně kouřit. Takže proto možná mi najela linie těchto v leccems tradicionalistických, formálních materiálových věcí. Potřeboval jsem si vyzkoušet, jestli socha ještě má na to, aby „fungovala“, aniž by byla akční. U kinetických věcí se totiž může stát, že se jejich energie sdělování stane jen zábavou, povyražením, a to je málo a špatně.

Zajímá mě moment, kdy ses dostal od dialogičnosti ke gestu, které je ostentativní a emocionální, ale současně mnohoznačné. V souvislosti se sochou *All My Bad Thoughts* a také nad některými nejnovějšími sochami jsme se bavili o existenciální, podvědomé, temné stránce.

Asi jde o archetypy, ač to v každodennosti nevypadá, jsou v nás hluboce zakódované. Ačkoli zdaleka nežijeme v hrůze, tak temno a negativní myšlení je v každém z nás, ač s ním nechceme nic mít, každý z nás je jeho nosičem a musí se s ním nějakým způsobem vypořádávat, bojovat se strachem, obavami, komplexy. Je to více či méně skryté kolem nás a tyhle sochy s tímto momentem pracují. Proto se tím člověk zabývá, klade ostatním, ale i sám



sobě otázky. Všechny věci z poslední doby ale nemají v sobě onen „dark-side“ moment. Jdu spíš po absurditě než po depresi.

Tvé uvažování o materiálu, hmotě, ze kterého socha vzniká, je v sochařském smyslu velmi přirozené, přitom ale kontextuální a symbolické.

Sochy jsou prostě z materiálu. To, z čeho jsou, to i znamenají. V případě sochy *All My Bad Thoughts*, která je asi existenciálně nejintenzivnější, šlo také o poukázání na fosilní temnotu ropy. Četl jsem článek s Timothy Learym, který popisoval zážitek na LSD, kdy se mu náležitě vyjevilo, proč má ropa takovou barvu, jakou má, skrze celou její historii. Fosilní paliva vznikla na základě zkázy a zhynutí živých organismů. Nyní touto černou hmotou pumpujeme celý společenský agregát, no a mně šlo o to, čitelně propojit tuto „hnědou“ archetypální látku s figurou.

Když je řeč o mysteriu a archetypech, jak se díváš na symbolickou a mytologickou dimenzi v nadvládě všeobjímajícího materialismu?

Ano, asi narážíš na moje současné okouzlení čerty a sněhuláky. Přehodnocuji jejich poselství z dětství. Pokud jde o poslední věci, tak se zabývám fenoménem čerta, cha, jako vyslance temnot. V době, kdy v naší kultuře moc styků s mystikou neprobíhá, jsou čert, Mikuláš a anděl jedni z posledních, kdo v tom santaklausovském marasmu jen tak tak přežívají. Najednou mě baví vytahovat lokální archetypy. Proto se věnuji například i sněhulákům. Vracím se k elementárním věcem, k naprosto

lapidárnímu primitivnímu dětskému sochařství. Napadne snít, a najednou je tady matroš, první, co z toho uděláš, je koule, a když postavíš tři na sebe, je z toho sněhulák. Ale z dětské perspektivy je to monument, jak prosté. A právě tato metodická primitivnost mě fascinuje. Dáš tři koule na sebe, a máš sochu, parádní konceptuální záležitost, která vydrží maximálně dva týdny, než roztaje. Vracím se ke sněhulákoví z jiné perspektivy.

Jako pozitivní protějšek k těmto materiálovým, existenciálně zatíženým sochám, se na scéně objevuje světelná socha, *My Light Is Your Life – Shiva Samurai*, i tady s jistou ironií pracuješ se „sakrálnem“, hlavní roli hraje energie a světlo.

Tento „nadpřirozený“ hrdina vznikl na základě mého již zmíněného dlouhodobého okouzlení elektrickou energií, kterého se nemohu pořád očividně zbavit. Kumuluje tu mocnou sílu, kterou se samozřejmostí sosáme ze zásuvek. Elektřina a energie vůbec jsou zdánlivě vše obklopující samozřejmostí, ale je to současně jedna z naléhavých otázek, jíž se zabývá a nutně bude zabývat ohromné množství lidí. Nic jiného nám ani nezbyvá, protože vše je otázka energie. Jak to s ní bude a kolik jí spotřebujeme, jak s ní sami zacházíme a jestli budeme mít i nadále tyto zdánlivě neochvějně možnosti? *Shiva samurai* spotřebává necelých 6 kW, takže vlastně stojíš před topidlem, které se vytváří tvorbou světla. Je to vlastně i apoteóza edisonovské žárovky, která à propos právě zažívá konec své epochy. Toto monstrum je jakýmsi kontrapunktem k sousoší *Máme na to*, kde je energie v malých, ale nezanedbatelných dávkách generována elektrolýzou z brambor.

Vždycky tě zajímaly civilizační neduhy planetárního rozsahu.

Jasně. To je takový moje hobby: civilizační neduhy. Ale spíš mě ty neduhy naplňují nervozitou, že ani umění, ani já nenabízíme žádné celospolečenské řešení. To bych se asi musel zabývat vědou, ale to je na mě moc racionální.

Jak na tebe působí optimismus vědy a její pozitivistická víra v pokrok? Už jsme zažili větší technooptimismus v umění.

Věda je hlavně věrnou družkou ekonomie. No ano, v devadesátých letech se například mluvilo o tom, že umění ve spojitosti s technologiemi směřuje k virtualitě. Mluvilo se o helmách a rukavicích, díky kterým budeme moct všichni mít virtuální sex s Madonnou. Ale kde jsou ty rukavice? Kde jsou ty helmy? Kde je Madonna? Nestalo se tak. Pořád je tu opodstatnění k nějakým primárním formám sochařství, alespoň já ho tedy cítím.

Ambivalenci, kterou technologická mašinerie přináší, výmluvně ilustrují tví *Mluviči* – na jedné straně propadají fascinaci a okouzlení možnostmi techniky a současně se znepokojují nad dopady, které na nás technologie a akcelerace má.

No jo, on byl tenkrát takovej naivní. Je docela zajímavý poslechnout si ty patnáct let starý řeči. Většina monologů je vlastně nadčasově skeptická, takže jsem se rozhodl do nich nijak nezasahovat, nechat je v jejich původní podobě. Je to taková směsice někdy banálních, někdy existencionálních otázek. Tehdy mě inspirovala dětská přirozenost, řekněme až drzost. Ta jejich schopnost ptát se na dřevě věci. A posléze rozpaky a neschopnost dospělých jednoduše odpovědět na základní věci.

Mluvičům šlo ale o dopady technologií na život. Navíc největší vymoženosti, od užitečných až po absurdní, vznikají jako prostředky akumulace moci, často díky válkám

a zbrojnímu průmyslu, například robot Big Dog, na kterého jsme se tu koukali. Sleduješ technologie?

Ano, v rámci údržby všeobecného přehledu se snažím o nějaký přísun informací, samozřejmě mě to zajímá. Už proto vím, že nechci nijak soupeřit s nějakou sofistikovanou robotikou. Nejsem žádný high-tech odborník. Technika u mě hraje jen primitivní a doprovodnou roli. Až mě někdy překvapí, když si lidi myslí, že je výroba mých věcí nějak technicky složitá. Jsou to vlastně velmi primitivní přístroje, které vznikají v DIY (Do It Yourself / Udělej si sám), low-tech „garage“ stylu. Takže technická stránka u nich nehraje dominantní roli, první je socha jako taková a zážitek z ní. Nedávno jsem se zasmál nad jedním záznamem: tu jedenáctimetrovou palmu *Homegrown* jsem svařoval tady na podlaze v kuchyni, protože jsem zrovna neměl kde jinde to udělat. To dokonale ilustruje mně dostupné technologie a prostředky – vyrábíš palmu ve Vršovicích v pátém patře činžáku na dvou čtverečních metrech u sporáku.

V návaznosti jsi vytvořil také vertikálu *Do It Yourself – After Brâncuși*.

To je jakýsi remix Brâncușiho *Nekonečného sloupu*. Nikdy jsem ho neviděl ve skutečnosti, i tak mě fascinuje jeho totemická síla. Mám zalíbení v jakýchkoli tenkých vertikálách, které směřují k zemskému jádru. Hůl, sloup, strom, cokoli má v sobě skrytou magickou sílu. V tomto případě jsem chtěl parafrázovat metafyzickou vertikálu nekonečného sloupu, a použil jsem k tomu pytle s cementem, které jsem naskládal na sebe do výšky. Zásadní je, že tato vertikála je jaksi nepovedená, provizorní „one man totem“, máš pocit, že musí každou chvíli zkolabovat, a tím právě vytváří kolem sebe jiný druh nervozity, o který mi právě šlo.



Také další sochy z amsterodamského období vznikaly skládáním podobně jako Homegrown nebo *Do It Yourself – after Brâncuși*. Tvoje produkce kolem roku 2003 a 2004, kdy jsi hledal nové cesty, je ve své rozmanitosti dost homogenní, na jednu stranu je tu stále elektřina, technika, jako je tomu třeba v případě mluvící nákupní tašky *Je mi z toho všeho nanic*, souboru *In natura – Coitus bizzarus*, a na druhé straně jsou tu elementární, ready-madeové sestavy z předmětů běžné spotřeby, které implikují problém konzumu.

V té době jsem trochu revidoval metody. Už jsem nechtěl ztvárňovat fikci, kterou potom infiltruješ do systému jako u *Spotřebičů*, kdy jsem vyrobil cosi, co vypadá sice jako domácí spotřebič, ale vlastně jím není. Vědomě jsem přešel k už vyrobeným produktům jako k plnohodnotnému a dostatečně inspirativnímu materiálu. Novým dobrodružstvím se pro mě stávají materiály jako okurka, brambory, plechovka od piva, fanty, vysavač, vrtačka, běžkařská hůl a tak podobně.

Kromě předmětů konzumu jsou tu rozličné nástroje a předměty transponované do jiného kontextu, konkrétně *Střet zájmů* a další. Hokejka, hrábě, zásuvka. Tvé strategie se také místy stávají mnohem minimalističtější, je tomu tak také v projektu *Make Work Not Sport*.

Samozřejmě, pohybem v normálu jako každý jiný pozorovatel nacházím látku, kterou se snažím parafrázovat, parodovat a komentovat. Někdy je ovšem realita tak uhrančivě dokonalá, že ji umění nemá šanci dohnat. Je to někdy až frustrující. Obsahy si často pak samy vlezou do forem, které na první pohled neskytají žádný zvláštní umělecký potenciál. Začalo pro mě být sochařsky zajímavé proměňovat zavedený kontext vnímání konkrétních předmětů. Náradí (*Make Work Not Sport*) jsem viděl v zahrádkářské kolonii. IKEA tašku plnou masa v tramvaji. Někdy je realita mnohem dotaženější než svět umění. Stále mě fascinuje, když se v realitě objevují absurdity, které nemají ambici být uměleckou výpovědí, ale přitom ji v sobě mají. Záleží jenom na pozorovateli, aby ji byl schopen načíst, umělec už tu možná ani nemá co zprostředkovávat.

A co několik variant soch *Fatal Egoist*, vycházejících z bicyklu, také citují realitu? Nebo jak se k realitě vztahuje třeba terénní kočárek *Bad Innovation in the Name of Protection*?

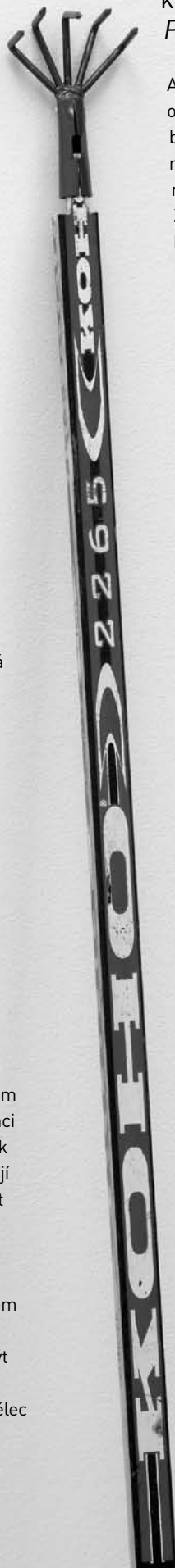
Ano, i za tímhle dílem stojí realita, mocná to čarodějka. Jde o reálný model kola *Egoist* firmy Author. Což je samo o sobě tak bizarní, že mě to zcela uhranulo. Kolo jako dopravní prostředek mám moc rád, chtěl jsem jeho funkci totálně znegovat za užití minimalistického zásahu. Potom už kolo přestává být kolem. Zajímá mě konstrukce a kompozice, jde mi spíš o sochařskou kvalitu, nikoli o moment překvapení ve veřejném prostoru. *Bad Innovation in the Name of Protection* se má k realitě podobně jako *Spotřebiče*, tváří se jako něco, co by možná ve světě reality mohlo i existovat. Celkem mě to nakonec vyděsilo. Rozpaky, které se mne zmocnily, byly možná na místě, ale pak mi samotnému došlo, že je to metafora. Metafora, která má ale velmi blízko k realitě, a to je na tom právě to děsivé.

V této souvislosti bychom se měli ohlédnout za emblematickými *Spotřebiči*, kterých vzniklo celkem dvacet šest. Důsledné citování reality v roce 1997 začalo, soustředme se na jejich uměleckou hodnotu, modely *Ultran*, *Primasan*, *Standart* fiktivní firmy *Utitool* jsou téměř poetickou hříčkou, ale velmi přiléhavou až pravděpodobnou.

To byl další pokus jak infiltrovat s uměním do světa „normálu“ za použití mimikry vnějších znaků spotřeby. Přitahovalo mě, jak se decentně velnout do světa mainstreamu a průmyslu a obchodu. Šlo mi hlavně o srovnávání hodnot. Když jsem je vyráběl, počítal jsem si hodiny při minimální hodinové sazbě. Byl to časově docela náročný projekt. Musel jsem ručně vyrobít dvacet šest domácích spotřebičů. A název firmy *Utitool* na obalech je docela dobrý název pro nadnárodní korporaci, ne?

Byl jsi důsledný. Organické tvary tehdy frčely, na všechno jsi myslel, ve vypracovaném obalu je i odkladná dečka, která jim rafinovaně dodává fetišistický, rituální až devoční rozměr, ale ještě víc podtrhuje jejich neužitečnost, absenci smysluplné funkce.

Snažil jsem se o něco mezi Arpem a Philipsem. Bylo celkem šest různých typů, které jsem různě namnožil. Uvnitř byl časovač a vibrační motory z dámských vibrátorů, takže se to občas začalo tak mysticky chvět a předstírat jakousi alespoň ezoterickou funkci. Nejzábavnější bylo přemlouvání prodejce, aby je vystavil, a vysvětlovat jim, o co jde. Nakonec si je asi do pěti prodejen vzali a dali je za výlohu nebo do regálu.



Protějškem soch využívajících princip ready-mades jsou také plošné kolážovité, reliéfní práce v ploše. Stejně tak tvoje materiálové, expresivní sochy korespondují s dvourozměrnými kompozicemi plastických, barevných skvrn. Vnímáš to jako určitý doplněk třírozměrných prací nebo vycházíš primárně z principu kresby? Je pro tebe nějak důležité, že jde o závěsné obrazy?

Práce v ploše mě strašně baví ve své bezprostřednosti. Magie okamžiku. U soch se tato okamžitost v procesu realizace snadno rozmělní. Je to úplně jiná disciplína. Vždycky jsem si kreslil, kresby jsou pro mě velmi osobním prostředkem, a proto jim přikládám velkou důležitost, ačkoli si mě lidé s těmito médii moc nespojují a mají mě zafixovaného jako sochaře. O problematiku malby, napnutého plátna mi nejde. Jde mi spíš o to, že na ploše poměrně malých rozměrů se mohou odehrávat věci, které médium sochy neumožňuje.

Hodně tvých prací vzniklo jako akce ve veřejném prostoru. Město a jeho prostor se stejně jako celá společnost mění, myslíš, že se mění i umělecké strategie, jak s ním účinně zacházet? Konkrétně u tebe, změnilo se něco v tvém pohledu na veřejný prostor od dob, kdy jsi poprvé vyšel s *Toem* na procházku?

Město se mění po povrchu, sociologicky a architektonicky. Ale povaha veřejného prostoru zůstává konstantně stejná. Pořád je to ta stejná ulice, ve své přirozenosti, jalovosti i spontánnosti. Moje aktivity ve veřejném prostoru pravděpodobně pramení z nějaké mojí vnitřní nervozity, která se střídavě vynořuje a zanořuje, z nervozity nad neschopností umění přesahovat svůj rámec a z uzavírání se do toho sebepožírajícího komunitního a galerijního světa. Proto тутam vystrkují růžky z galerijních prostor. Všechno pro mě začalo *Toem*, který je pro mě nadále důležitým průvodcem a elementem. No, už spolu moc ven nechodíme, to je pravda. Ale možná ho ještě začnu venčit, až bude víc času.

Plumbař „chodí z místa na místo a čeká“. Jde tu o hodně existenciální polohu, kterou jsem chápala jako jakési odcizení uvnitř velkoměsta. Kdo je *Plumbař*? Z hlediska principu hrdiny má i své romantické rysy. Jaká je jeho mise?

Plumbař ztělesňuje fiktivní postavu se strachem z vnějšího světa a potřeby se před ním ukrýt a pohroužit se do svého vesmíru. Když ho sleduješ na videu, tak vidíš, že není žádný superhrdina, je křehoučkej, zranitelný, právě proto má skafandr, který mu pohyb sice dost znesnadňuje, ale zároveň ho chrání před vnějším světem. Olovo je uchvatná materie se vším, co chemicky a fyzikálně skýtá. Používá se v bateriích jako nositel energie, i zlato z něj chtěli vymoci, nemluvě o použití v municí. A ta jeho tíha – když naliješ olovo do kýble, tak ho neuzvedneš, ta kumulace gravitace je uhrančivá. Postavil jsem *Plumbařovi* úkryt, který ho ochrání, ale zároveň ho ničí a rozkládá. Olovo je jedovaté, ale ještě donedávna

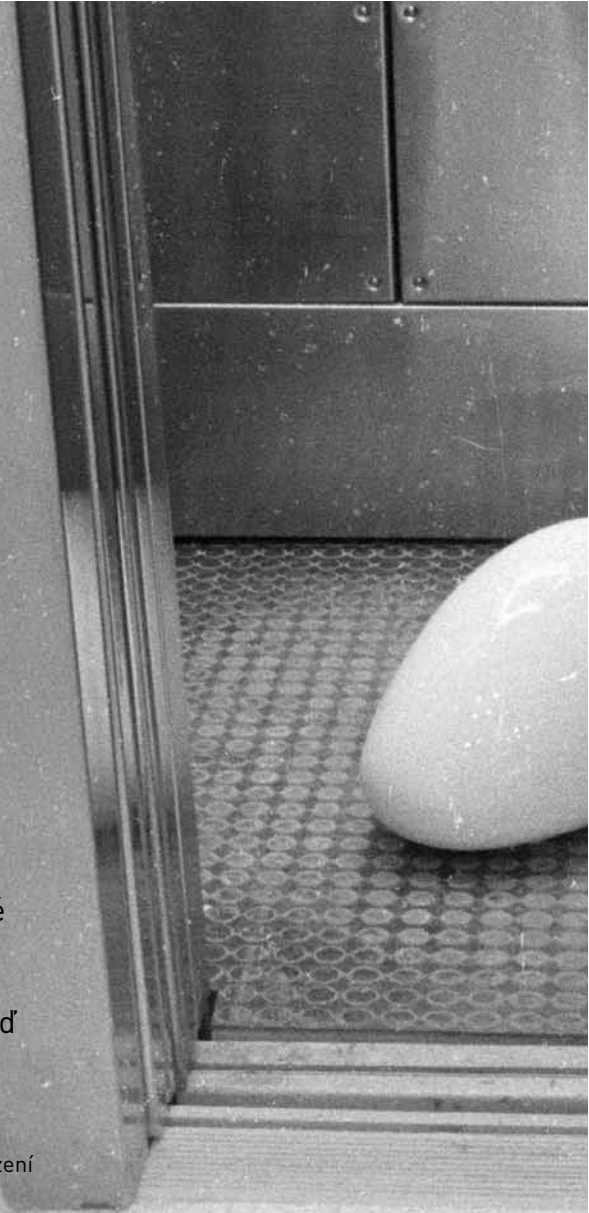
se skrze olověné trubky rozváděla voda. Je tam spíš něco nadpřirozeného, nikdy se s ním nesetkáš, ale jsou tady indicie, že existuje. Má svou misi vnitřního pohroužení, a nikoli tupé odolnosti vůči vnějším rysům. Žije z vlastního rozhodnutí v klauzuli. Touha po klauzuli a pohroužení s kvalitní ochranou vůči okolním vlivům. Performance s tím spojená byla jednoduchá metoda, jak ukázat, že ta fiktivní postava má nárok na existenci.

Pro účel výstavy jsi ho musel teď *Plumbař* celého znovu zrekonstruovat, jaké to bylo po patnácti letech? Kdesi se záhadně ztratil, a teď se hrdina vrací na scénu.

Je to tak, po záhadném zmizení nakonec proběhla záhadná resurekce. *Plumbař* ale předtím neměl samostatný postavitelný útulek. Existoval jen jako vnitřní opláštění konkrétní místnosti. Tentokrát jsme mu postavili celý domek, nebo spíš bunkr, což jsem vždycky chtěl. Jeho zmizení a následné zovuzvoření považuji spíš za pozitivní zážitek, je to takový návrat v čase. Teď mi s tím pomáhali kamarádi, takže jsem nedělal všechno sám jako tehdy. Je zvláštní pocit si po patnácti letech připomenout mentální východisko, které tě k tomu vedlo.

Havran (I See, I See, I See) je ambivalentní postava. Je sice také archetypem, který se zjevil, aby nám omlátil o hlavu koktejl sloganů a zautomatizovaných hesel. Každodenní rozpor mezi dobrem a zlem servíruje prostřednictvím odporujících si klišé, na jednu stranu vyzývá, abychom se vykašlali na prachy, ale vzápětí nekompromisně připomíná, že za všechno musíme platit.

Dopředu to nebylo úplně promyšlené. K *Havranovi* vedla poměrně zdoluhavá cesta, původně jsem zamýšlel udělat malého chlapíka, jak sedí na větvi a komentuje stav světa. Ačkoli už jsem to měl rozdělaný, přestal jsem s tím. Bylo to v době, kdy jsem předělával *Mluviče*, a dělal *I Am Sick of It All*, všechno





to mluvilo a přišlo mi to najednou na jedno „brdo“. Potřeboval jsem opustit rutinu mluvících soch. Asi sedm let to někde leželo, a pak přišel impulz propojit havrana s tělem člověka, a stal se z něj havran, černokněžník, transcendentální prorok ve vši jeho kulturně historické významovosti. Původně jsem chtěl namluvit úplně elementární jednoduchá slovní spojení, která by teoreticky zvládla třeba šikovný papoušek. Například: „Just do it! Lets make things better!“ a tak podobně. Takové ty nadnárodní, notoricky známé reklamní slogany, které jsou striktně banální, avšak vytrženy ze svého kontextu až metafyzické. Jeho řeči jsou nakonec lehce pestřejší, možná by se to od něj dostatečně vyspělý papoušek umístěný ve stejné místnosti mohl naučit. Ale je to asi šestnáctiminutový monolog, tak nevím, jestli by to zvládl.

Mluvili jsme tu hodně o materiálu a o principu postavy. Teď jsi na nové cestě. V poslední době vznikají sněhuláci, stojící koberec a jiní dojemní hrdinové nového stříhu z okruhu materiálů jako jsou obnošené kusy oblečení, lůžkovin a vysloužilých bytových textilií. Je to, že jsou tak říkajíc na vyhození, součástí tvého konceptu?

Ano, teď jsem si ke své radosti našel nové metody. Začalo mě bavit vytvářet sochy instantně a spontánně. Dostat fatalitu do banality. Když děláš třeba *Revolution*, tak musíš mít všechno předem promyšlené, ale během práce na něm už se spontaneita vytrácí. Je to jednoduché, mě teď prostě baví vzít ten koberec od babičky, postavit ho, spoléhat na jeho paměť, na jeho estetické kvality a nechat ho hrát a nedělat kolem toho nějaké složité šarády, chci udržet banalitu celé věci, ale současně ji chápat v její symbolice.

Musíme se zastavit nad *Revolution*, poprvé vystavené na Prague biennale v roce 2005. Postava, která bije hlavou do zdi. Je důležité, že se jedná o individuum? Tato práce je vlastně ojedinělá tím, že jejím tématem je dějinný princip. Jak vnímáš její obsah a kontext, v němž se vystaví a potažmo její recepci, když ji vystavíš v Čechách a v Americe?

Tenhle mládenec je principiální troublemaker. Když jsem ho dělal, neměl jsem tušení, že bude vždy tak okupovat prostor, v němž se ocitne. Opravdu se velmi nehodí na kolektivní výstavu, na začátku je poměrně oblíben, ale záhy ho vůkol vystavující umělci i zaměstnanci institucí začnou nesnášet. Východiskem byl obecný pocit marnosti revoluce, proto se tak jmenuje, pořád se tu romanticky hovoří o změnách a revolucích, ale vlastně se nic neděje. Pořád zápasíme se zdí, kterou máme každý před sebou. Ač se jedná o často brutální zásah, nikdy se nepodařilo, že by někdo zničil celou stavbu nebo celou zeď, do které mlátí. Je to marnost. Vznikl v návaznosti na *Mluviče*, ale je to určitě spíš zmenšený člověk, rozhodně ne dítě. Nevidíš mu do tváře. V New Yorku měl být v rámci jedné výstavy na Rockefeller Plaza. Skvělá to adresa pro „Prevíta“, jak mu někdy říkám. Chtěl jsem, tajně jsem věřil, že se podaří ho nainstalovat připevněného přímo k patě monstrózního Rockefeller mrakodrapu. Moc jsem se těšil, jak ho zasadím přímo do středu newyorského mumraje, do kontextu drahé čtvrti a kumulace kapitálu. Organizátoři se ale báli, že rozbije dlaždice, takže z toho nakonec sešlo. Stál tedy v sádrokartonové krabici, která vlastně fungovala jako ozvučná deska. Celé to pak vydávalo poměrně intenzivní a nesnesitelný hluk. Ilustruje to jedna anekdota. Volali mi organizátoři, že se nějaká žena složila poté, co instalaci viděla, musela ji odvézt sanitka, a že se musíme připravit na možné průtahy. Pak jsem se ale ke své úlevě dozvěděl, že ta dáma byla pravděpodobně sjetá, takže nedešifrovala metaforu a podlehla dojmu, že se jedná o skutečné dítě, které mlátí hlavou do zdi, a nikdo s tím nic nedělá. Tahle historka myslím dobře dokládá intenzitu *Revolution*. On je fakt nesnesitelný.

Tvoje aktivity v českém uměleckém provozu byly a stále jsou velmi rozmanité – působení v Jednotce, založení Univerzálního prostoru NoD, každoroční spolupráce s festivalem 4 + 4 dny v pohybu, Pražské quadriennale. I tady je vidět, jak tíhneš k takovým iniciativám, které nejsou ukotveny v limitech galerie, nebo limitech jedné disciplíny.

Baví mě pestrost disciplín. Jde o to, kde se rozhodneš nechat svoji energii. Je celkem zdravý nezabývat se jen vlastní imaginací, ale poskytnout hybnost i jiným záležitostem než vlastní tvorbě.

Jak se díváš na kapitolu Skryté tvůrčí jednotky po letech? Vnímáš akce ve veřejném prostoru, které jste tenkrát v rámci skupiny realizovali jako něco, co je od tvé samostatné práce oddělené?

Jednotka pro mě znamenala hodně. Bylo to takové období kolektivní tvorby a výzkumu. Ta synergie při kolektivní práci je magická. Na druhou stranu práce v kolektivu je něčím komplikovanější, než když solitérně tvoříš, protože sám neztrácíš energii vysvětlováním, organizováním a přesvědčováním ostatních. V určitém momentu jsme toho už všichni asi měli dost a orientovali se každý svým vlastním směrem. No a já se od té doby rozhodl souvisleji prozkoumávat možnosti sochy a objektu.

Jako umělec jsi často spojován se společenskými tématy. Pro skupinové výstavy, které jsi byl kurátorem a spolukurátorem, například pro *Hrubý domácí produkt*, jsi vybral práce umělců s různou sociální angažovaností, od komentářů až po subverzi. Ovlivňuje tě konfrontace s jinými umělci nebo práce jiných umělců?

Samozřejmě mě baví pozorovat, čím se kdo a jak zabývá. Česká lokální scéna je sama o sobě dost pestrá a řekl bych, že je vlastně dost kvalitní. Ačkoli se tu neustále na něco remcá, vznikají celkem povedené věci.

Často ses nechával slyšet, jak je pro tebe důležitý názor laiků na tvoji práci. Je to vlastně taková zkouška, jestli je umění schopné mluvit samo za sebe.

Na tom se nic nezměnilo. Vždy je dobré, když umění vystrčí růžky ze svého komunitního bezpečí. Když rezonuje jinde a s někým, kdo není zasvěcený do všech těch souvislostí. To je, oč se tu spousta lidí taky snaží. Ne každé umění se obejde bez interpretace a návodu nebo studia. Já spíš ale fandím tomu umění, které se obejde bez výkladu, bez literární podpory, protože rezonuje tak, aby samo spouštělo lidem mozek. Pak přidávají svoji imaginaci a interpretují už sami. A je navíc úžasný poslouchat, kam až se tvůj původní záměr může dostat.

Od procesu vzniku uvažuješ i o divákovi, který stojí na konci, představuješ si práci v její koncové fázi? Jak ji vystavit?

Mám rád sochy, které si udrží svou prvotní spontaneitu. Mě na soše asi nejvíce baví celý její příběh. Od samotného začátku, kdy se k sobě třeba přiloží jen nějaké předměty. Během procesu vzniká mnoho jedinečných situací. A potom při neustálém přemísťování, stěhování, rozebírání, upravování. Vychutnávám si to, je to ale něco, co se těžko vystavuje. Výstava totiž skoro nikdy nemůže být bezprostřední. Je to stylizace. Maximálně pak stylizace bezprostřednosti. Sochu si samozřejmě představuješ hotovou už během práce. Někdy dopadne téměř stejně jako při prvotních představách, někdy to ulítne trochu jinam. Dokončení je jakási hybernace. Moment završení růstu. A divák? Na toho by se neměly brát příliš velké ohledy.

