

Profese architekta mě láká

Rozhovor s Dominikem Langem

TEREZIE NEKVINDOVÁ

Než se začneme bavit o tvé tvorbě, ráda bych se tě vyptala na aktuální dění na pražské Akademii výtvarných umění. Jsi jedním z iniciátorů výzvy *pro-avu*, která se pokusila zahájit diskuzi o potřebných změnách. Jaké problémy cítíte jako nejpálčivější?

Před půl rokem jsme se v otevřeném dopise soustředili na dva nejzásadnější body: jeden z nich se už naplnil, bylo to uspořádání sympozia o budoucnosti AVU a druhý, v krátkodobé perspektivě mnohem důležitější bod, jsou konkurzy na místa pedagogů. Sympozium bylo důležité proto, že po dlouhé době proběhla otevřená debata, jak má škola vypadat, jestli potřebuje změny, co čeká absolventy po opuštění školy atd. To, že neprobíhají konkurzy, budí přinejmenším podezření. Pokud má škola reflektovat umění, které se děje právě teď, musí obnovovat, případně potvrzovat pedagogický tým. Stav, kdy se konkurzům škola vyhýbá už deset let, je neudržitelný a neperspektivní.

V jakém časovém intervalu by se měly odehrávat?

Pro nás je teď důležité, aby se vůbec otevřela diskuze. Problém je v tom, že poslední rektorů odsouvali konkurzy a smlouvy pedagogům automaticky prodlužovali. Podle mě by ten model neměl být delší než čtyři pět let, protože konkurz není jen ujištěním akademické obce a veřejnosti že ten učitel je nejlepší, ale je to i regeneračně-motivační impulz pro pedagogy samotné, aby se zamysleli, jestli je jejich program stále aktuální, jestli mají co říct. Nikde není psáno, že profesor nemůže učit dvacet let. Pořád se tu narází na nějaké osobní zájmy, tlaky, nálady, a když bude pravidlo, které nepochází z hlavy někoho konkrétního, nebude se nikdo zlobit, že půjde po čase do konkurzu. Je třeba pravidelnosti, která by celý proces odosobnila, a ten nebyl tedy tak bolestivý.

Vaši výzvu přímo podminil fakt, že byl rektorem zvolený Jiří Kotalík...?

Všechno se to sešlo k výročí dvaceti let od sametové revoluce, začali jsme se bavit na širší úrovni, co se dá udělat užitečného pro společnost, třeba v souvislosti s dalšími iniciativami Věda žije! a Inventura demokracie. Měli jsme v úmyslu dělat něco, co by se netýkalo jen úzce výtvarné scény, ale nakonec se ukázalo, že nejužitečnější můžeme pomoci na AVU, která byla v dlouhodobém ustrnutí. Volba rektora dopadla, jak se čekalo, naši iniciativě by byl samozřejmě bližší druhý kandidát, Jiří Příhoda, není zatěžkaný historickými a přátelskými vazbami a má aktivní zkušenost s prostředím současného umění, ale to nic nemění na tom, že i Jiří Kotalík má řadu předností, takže AVU nemusí tolik litovat. Je lepší rétor, obratný politik, má víc zkušeností s vedením školy... Také je možná lepší, když školu nevede umělec, ale teoretik. Jiří Kotalík se tváří otevřeně, chová se – možná až příliš – diplomaticky, je s ním, zdá se, rozumná řeč. Jako jeden z mála ze starého osazenstva si uvědomuje neudržitelnost hibernované AVU. Stále je ale nejisté, jak nové energie po sympoziu využije v konkurzech. Tu šanci by neměl promarnit.

Kdyby byl zvolený Jiří Příhoda, vystoupili byste s iniciativou také?

Jeho vize, kterou před volbou nabídl, byla jasná, i když ne tolik propracovaná. Hlavní předností bylo, že už předem deklaroval konkurzy. Podhoubí pro podobnou výzvu je na škole dlouho a jistě by bylo i Příhodovi v patách, jen by se asi změnila forma výzvy. Jiří je jeden z mála pedagogů, který snese kritiku do očí, problémy školy by se začaly řešit mimo kuloáry.

Vadilo mi, že i když jste svou výzvu připravovali dlouho dopředu, zveřejnili jste ji až po volbě – ale v době, kdy měl nový rektor svůj úřad převzít teprve za několik měsíců, a tudíž neměl reálné pravomoci. V těch měsících jsme navštěvovali ateliérové schůzky a vysvětlovali naše motivace, navíc jsme připravovali sympozium. Čekání po volbě bylo důležité, vědět kdo je partnerem pro debatu o škole i přesto, že ještě nebyl jmenovaný. Tyto věci jsme hodně zvažovali. Kdybychom veřejně vyjádřili své cíle před volbou, možná bychom víc ublížili kandidátovi, který nám byl bližší. Škola by se možná ještě víc uzavřela a utvrdila ve své nehybnosti. Nakonec proběhlo průlomové sympozium, které si pan rektor pyšně dává k dobru – a nejen on, třeba i Milan Knížák, který patří k větvi brojící předtím proti jakékoliv debatě.

Váš otevřený dopis vzbudil řadu reakcí, dalo by se říci, že většinou negativních. Ozývali se zejména zástupci konzervativnějších ateliérů. Vnímáš to jako spor progresivních a klasických uměleckých přístupů? Iracionální hrůzu z toho, že končí tradiční kategorie jako malířství, sochařství atd.?

Ty nemůžou zaniknout. Teď je vidět méně klasických soch, ale může se to změnit. Je otázka, zda má Akademie pěstovat dvacet, osmdesát nebo sto let starý model jenom proto, že třeba za padesát let začne být v rámci diskurzu srozumitelná klasická figurální socha. Já si osobně myslím, že když nevyšel ze školy nikdo zajímavý, kdo by mohl nahradit profesora, který teď učí klasické sochařství, tak proč ten obor udržovat? Vždyť se dá k němu vrátit, kdyby byl zase aktuální. I před sto lety byly tyto ateliéry otevírané nově. Rozpor mezi klasickým a novým nebo trendovým bych rád nevnímal, protože prakticky to tak není. Je dobré a špatné umění. Jsou lidi, kteří se vyjadřují malbou nebo sochou, někdo je klasičtější, někdo míň. Ale ten strach je z ohrožení konkrétních pozic. Když si staří profesori přestanou vychovávat malé kopie, budou mít pocit, že je jejich vlastní tvorba v ohrožení světovosti. Zvlášť když je tvorba mnohých z nich velmi lokální a i mimo okruh zájmu českého prostředí.

Máš pocit, že je na pražské Akademii zakonzervovaný model mistrovských škol z 19. století?

Je to model, který spěje ke zpohodlnování, směřuje k vytváření klanů kolem náčelníka. Když začne mít náčelník na škole osobní konflikt s jiným náčelníkem, přenáší jej na studenty... Učitelé si zvykají, že jejich místo je věčné. Zároveň skýtá určité výhody svobody, která se ale po čase může stát pastí, protože lidé ztratí kontakt s realitou. V rámci kreditního nebo modulárního systému může být student motivovaný konzultovat s jiným pedagogem, aniž by opouštěl svého pedagoga, který to dnes spíš chápe jako zradu. V roce 1989 proběhla na AVU velká změna, díky níž se dostala řada nových lidí na AVU najednou, doteď drží jednu partu, i když se na mnoha – i uměleckých – věcech neshodnou, ale pořád je to tábor, který se teď cítí ohrožený. Věříme, že když se konkurzy udělají

transparentně, držení pozic ustoupí a nynější nepřijemné, těžké dusno se prolomí.

Na váš podnět se na konci února odehrálo na AVU už zmiňované sympozium. Pojali jste jej ze široka, kdo zde vystoupil?

Pořídili jsme záznam, který je ke shlédnutí na <http://dl.avu.cz/>, zároveň připravujeme vydání písemného přepisu. Vyváženě vystoupily osobnosti z AVU a zvenčí, z jiných institucí, ze zahraničí atp. Zazněly velice konkrétní i až filozofické příspěvky o statutu a poslání akademie. Nebyla to vědecká konference, ale měla probudit zájem o školu a její fungování.

Kultura chování některých zúčastněných nebyla během sympozia nejvyšší. Jaký máš z té atmosféry pocit?

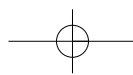
Já jsem si myslel, že to bude bouřlivější, protože jsme předtím zažili ještě horší věci: osobní, hulvátské výpady: pro koho to děláš, o co ti jde a mnohem horší..., než chuť po konstruktivní diskuzi. Některé tristní výstupy pedagogů byly dokladem, že škola potřebuje kontakt s realitou. Nečekal jsem ale, že se sympozium tolik povede – naplnit dva dny diskuzemi a konfrontací na takovéto úrovni. Pro mě osobně úplný zlom nastane, až se konkrétně změní pravidla nebo zvyklosti. Bylo by dobré, kdyby si škola našla systém, jak se zajímat o to, co se děje – aby se třeba sympozia opakovala a zaměřovala se na různá témata. Navrhovali jsme interval dvou let, ale rektor překvapivě mluvil o dalším sympoziu už v listopadu tohoto roku.

Sám jsi na AVU prošel jako student několika ateliérů – Zeithammli, Bromová, Příhoda, absolvoval jsi také stáže na pražské VŠUP (Jiří David) a na Cooper Union v New Yorku. Můžeš tedy srovnávat různé přístupy. Který z nich ti byl nejbližší?

Profesoru Zeithammlovi, jsem jedině „vděčný“ za to že mě přijal, ale nebyl to ateliér pro mě, zejména způsobem pedagogického vedení ne. Já jsem se střední školy věděl, že sochařství je buď figurální, nebo abstraktní, takže jsem se logicky mohl hlásit jen do ateliérů těchto žánrů. Naopak nejzásadnější pro mě byl šok, který jsem zažil na stáži u Jiřího Davida. Otevření očí, důležitost diskuse a kritického uvažování o vlastní práci, na tento školní pobyt vzpomínám nejraději a považuji ho za zásadní. Stáž v New Yorku byla také důležitá, strhla mě energie města, takže to byly pracovní nejnabitější měsíce mého života. Příhodu jsem si vysnil. Šel jsem k němu hned, jak na školu nastoupil. Tím že jsem jeho práci znal už dřív, jeho pedagogický přístup pro mě nebyl takový šok. V té době jsem se snažil také jezdit na různé pobyty. K Příhodovi se tradičně hlásil strašně málo lidí. Jiřího, jako celou velkou část současného českého prostředí, málokdo ze středních škol zná, což je chyba kulturního povědomí u nás. Během šesti let k němu ale přechází spousta lidí z jiných ateliérů. Na AVU je těžké najít ateliér, kde se nejen „maká“, ale i přemýšlí. Teď úmyslně používám výrazy jiných pedagogů, kteří chtějí, aby se především „makalo“. Jeho ateliér se stal oázou pro minimálně dva typy umělců: ti, co respektují prostor, zajímá je konceptuální nebo minimalistické pojetí, práce s prostorem obecně nebo i tvůrci videí a pak to jsou i klasičtější sochaři, kteří pracují s materiálem a převádějí jej do zvláštních, hybridních forem.

Vytvořil jsi remake objektu Příhodova učitele, Stanislava Kolíbalu, proč?

To je doslova kopie. Vznikla z obdivu ke Kolíbalovi.



Měl jsem studentskou touhu nastudovat jeho uvažování a vyjádřit respekt jeho tvorbě. Chtěl jsem přispět k dialogu o tom, kdo je Kolibal a jakou roli hraje jeho tvorba v našem kontextu. To jsem byl ještě v ateliéru Zeithammla, kde měli všichni studenti monografie Kolibala a Malicha. Všichni patřili něco podobného, ale když už se to hodně blížilo vzorům, část rychle ohnuli na druhou stranu, aby to nebylo stejné. Takže jsem udělal jednoduše remake sochy podle fotografie, bez toho aniž bych popíral svůj vzor. Snažil jsem se ji znovu prostudovat, přijít na proporce, logiku sochy, jak vzniká atp. Přijít ke Kolibalovi jako jeho nejpečlivější divák. Musel jsem přijít na to, jaké se v 80. letech dělaly překližky, abych měl ten stejný materiál, jak sochu mohl lepit a jak ji mohl šroubovat. Samotný originál jsem dodnes neviděl, myslím, že je ve sbírkách muzea moderního umění ve Vídni.

Jeho dílo jsi aproprioval dost pracným způsobem, jak je pro tebe důležité řemeslo a schopnost si vše udělat sám?

Ve většině instalací je má fyzická účast při provádění důležitá, ale ne vždycky je to ze stejného důvodu: někdy je to přímá součást mého záměru, někdy musím, protože nejsou peníze, někdy protože jsem příliš chorobný perfekcionista. Například tady byla má účast zásadní.

Na Akademii v současnosti působíš jako asistent hostujícího profesora (dosud zde učili Magdalena Jetelová, Zbigniew Libera, Jan Merta), kdo zde vede ateliér v tomto semestru?

Model hostujícího profesora je skvělý a užitečný, AVU je u nás jediná škola, která zve umělce ze zahraničí k hostování. Teď je tu skupina Gelitin z Vídně, z hlediska současného „světového“ diskurzu je tou nej-

větší osobností, která zde zatím učila. Skoro závidím studentům, že budou mít v CV studium u Gelitin, dnes to málokdo z nich docení.

Můžeš říct také víc o své spolupráci s čínským umělcem a architektem Ai Wei Wei?

Ta vnikla úplnou náhodou. V roce 2005 jsem byl na letní akademii v Salcburku, kurz, který jsem chtěl absolvovat, pro nezáměr zrušili, tak jsem šel na just k – pro mě tehdy neznámému – Číňanovi. Dost jsme se sblížili a necelý rok na to mi nabídl, abych přijel do Pekingu a stal se jeho asistentem. Kromě toho, že je umělec, navíc angažovaný proti mnoha kontroverzním událostem v Číně a stává se důležitou společenskou osobou, je hlavně architekt. Říkal, že se sice víc cítí umělcem, ale volné tvorbě prý v té době věnoval jen asi 5% svého času. Řídí obrovský tým Fake Studio, spolupracovali například s Herzogem a de Meuronem na tzv. ptačím hnízdu, stadionu pro olympiádu v Pekingu. V jeho kanceláři pracují mladí architekti z celého světa, já jsem tam byl spíš takový „talisman“ pro umění. Chtěl po mně, abych s ním společně uvažoval nad třemi projekty, které ho v té době zajímaly nejvíce: documenta v Kasselu, jeho výstava v Grazu a velká výstava čínského umění v Tate v Liverpoolu.

Pro Ai Wei Weie jsi tedy byl „čerstvý mozek“, se kterým si povídal o svých projektech...

Spíš jsem byl jiný typ mozku, než měl on. Víc naivní, evropský. Chtěl slyšet moje nápady a říkal mi ty jeho. Vždycky jsme je probírali ráno u snídaně. Pořád mě bral s sebou, na své stavby, k přátelům, na různé akce, do restaurací... Za ten měsíc a půl jsem se tam potkal se zajímavými lidmi, třeba s ředitelem Sydney Biennale, kurátory z Liverpoolu, šéfem z MoMa v New

Yorku. Pro mě bylo zjevení, jak umění reálně funguje, pracují s rozpočty, které jsou u nás nemyslitelné. Sama Čína je zajímavá zkušenost, je to mnohem živější a aktuálnější umělecké centrum. Zdá se tam že, Evropa i Severní Amerika nyní stojí ve stínu, a na vzestupu jsou Indie a Východní Asie.

Často pracuješ s prostorem a architekturou, ale označil by ses především za sochaře?

Mně se líbí archaické slovo sochař i ve spojení s tím, co na většinu diváků nepůsobí jako socha. Klidně bych se označení sochař nebál použít, protože někdy užívám tradiční sochařské disciplíny. Nevadí mi, když je hranice mezi neuměleckým zásahem do prostoru a zásahem umělce rozostřená, málo čitelná. Naopak tuto hranici vyhledávám a pracuji s ní.

Jak bys charakterizoval svou práci?

Mé věci vycházejí z prostoru, přísně si všímají fyzické dispozice, ale i obsahových souvislostí konkrétního místa. Jsou to manipulace, někdy více, někdy méně skryté intervence. Zároveň to není jediná poloha, dělám i intervence ve veřejném prostoru, které například narušují nějaký stereotyp. Vždycky mi jde o rozbor struktury nebo situace. Rád se pohybuji i v kategorii institucionální kritiky, ne vždycky to musí mít polohu přímého zásahu do stavby, bývá to občas i manipulace – v dobrém slova smyslu – s provozem, lidmi v galerii. Vždycky to souvisí s nějakou institucí, když jsem byl ve škole, dělal jsem drobné zásahy v rámci školy, teď spíše pracuji s galerijním prostředím.

Zmínil jsi institucionální kritiku, já ji vnímám v souvislosti s tebou jako podstatnou...

Je to jedno z mých hlavních témat, ale nechtěl bych být brán pouze takto. Snadno se vyčerpá, v jednom momentu bych se začal opakovat. Nechci, aby ode mě kurátoři automaticky požadovali intervenci do prostoru či chodu galerie. Už se mi to stalo několikrát a necítil jsem se příjemně. Ty věci nedělám pro efekt, samoúčelně, ve své diplomce jsem z „bílé krychle“ záměrně vyšel do prostředí domácího kutilství.

Inspiruješ se prostorem, nebo do něj vkládáš už vymyšlené věci?

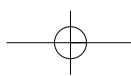
Většinou je to tak, že mě někdo pozve do konkrétního prostoru a já se paralelně dívám do starého sešitu s nápady. Je to tedy kompromis starší ideje,



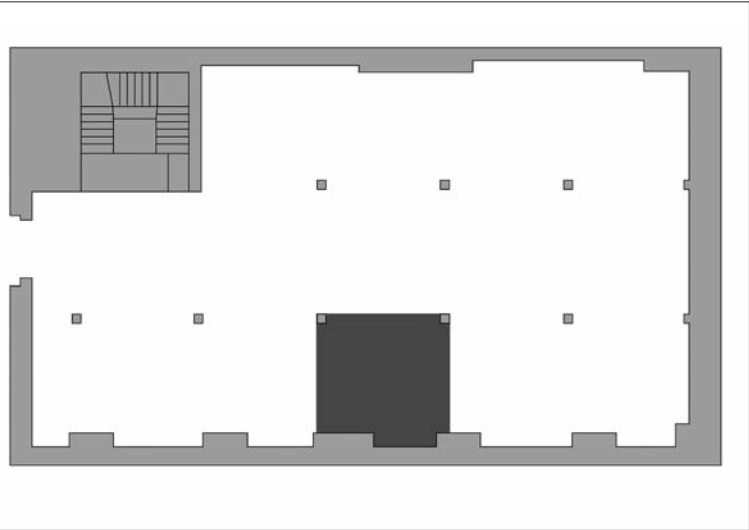
Schody, 2004, AVU, Praha.
Foto: archiv D. Langa.

Stanislav Kolibal – Stavba č. II, 2005. Foto: archiv Dominika Langa.

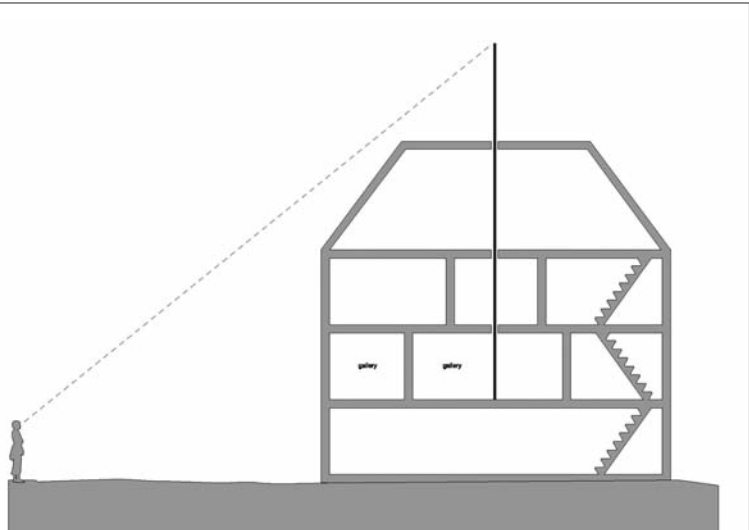




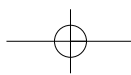
Pohyblivé stěny, 2006, v rámci výstavy Finalisté Jindřicha Chaluppeckého, Dům umění města Brna, Brno. Foto: Ondřej Polák.



108,4564845m³, 2006, v rámci výstavy Věcné stavy, Karlín Studios, Praha. Foto: archiv Dominika Langa.



Monument, 2007, Galerie Impex, Budapešť. Foto: archiv Dominika Langa.





Denní světlo, 2009, v rámci výstavy Vzpomínky na budoucnost, Galerie Václava Špály, Praha.
Foto: Martin Polák.



Návštěva, 2009 znovu zpřístupnění prostoru bývalé galerie Na bidýlku v Brně v rámci projektu Sochy ve veřejném prostoru. Pohlednice na rozdávání: foto Markéta Othová.
Foto: archiv Dominika Langa.

Architekt (výběr z díla), 2009, Galerie G99, Brno, pohled do instalace. Foto: archiv Dominika Langa.



kterou adaptuji na určitý prostor. Někdy je to zcela nová a konkrétním místem inspirovaná práce.

Je pro tebe galerijní prostor esenciální? Svě práce umísťuješ i jina...

Ve smyslu frekvence ano, minimálně polovina mých projektů se odehrává v galerijním prostoru, který je symbolem „bílé kostky“, kde se seabemím uvěřitelné umění stává seriózním. Galerie má kouzlo pasparty, která dotváří exponát. Je to prostředí, kam divák vchází s jistými očekáváními. Člověk se nabourává do systému, ve kterém sám je. Pro mě je to přirozené prostředí.

Jde ti o divákův až tělesný zážitek, nebo tvé instalace mají v tomto smyslu působit pouze na raciono?

Mé práce jsou většinou v kontextu konceptuálně laděných výstav, které vypovídají o určitém společenském problému, divák je nucený se nad ním zamyslet. Ale mé instalace jsou i na skutečné procházení prostorem. Divák je musí prožít, aktivně vstoupit. Na výstavě finalistů Ceny Jindřicha Chalupického se mi líbila představa, že narozdíl od ostatních vystavím prázdné stěny, které budou splývat a zároveň se nenápadně posouvat, že se divák bude moci vrátit do jiného prostoru, než jaký viděl před chvílí. Na Věčných stavech v Karlín Studios jsem vytvořil bílou kostku, která vypadala jako tři krásné, nevyužité stěny. Nebyla moc

vidět, vlastně ji většina lidí přehlédla, ale ve druhém plánu dala prostoru nový charakter. Ještě méně čitelné bylo, když jsem v jedné budapeštské galerii umístil mezi podlahu a strop tyčku – bylo vidět, že vychází dírou ve stropě, ale nebylo jasné, kde končí. Pokračovala přes byt nad galerii, přes půdu až nad střechu domu. Užil jsem si fyzický zásah do budovy jako Gordon Matta Clark, a zároveň to byla subtilní věc. Někdy mé věci s prostorem téměř splynou, jako třeba světlík ve Špálově galerii, takže je divák třeba ani nezaznamená. Ta práce se jmenovala Denní světlo a také to tak vypadalo. Nikdo neznalý situace si neuvědomil, že je nad tím ještě pět pater.

S nenápadným, citlivým přístupem souvisí také jedna z tvých posledních výstav. Spočívala v pronajmutí si prostoru, kde bývala brněnská galerie Na bidýlku, velice důležitá soukromá galerie, která od 80. let představovala klíčové autory. Vystavil jsi pouze prostor samotný... Případlo mi to jako nejlepší způsob, jak uctít památku nedávno zesnulého Karla Tutsche

Jsem rád, že to říkáš. Pro mě byla tahle galerie nejmiřejší na světě, i když jsem tam nikdy nevystavoval. Karel Tutsch velmi přesně sledoval, co se děje a dokázal věci podchytit. První, co se mi asociuje s Brnem, je právě tato galerie, takže když mě oslovili organizátoři akce Socha ve městě, rozhodl jsem se pro tuto práci.



Domečky, 2004-2010. Foto: archiv Dominika Langa.



Skříň, 2008. Foto: archiv Dominika Langa.



Instalace z Domečků, v rámci výstavy The Collectors: Live Re-Edit, Dům pánů z Kunštátu, Brno, 2007. Foto: Terezie Nekvindová.



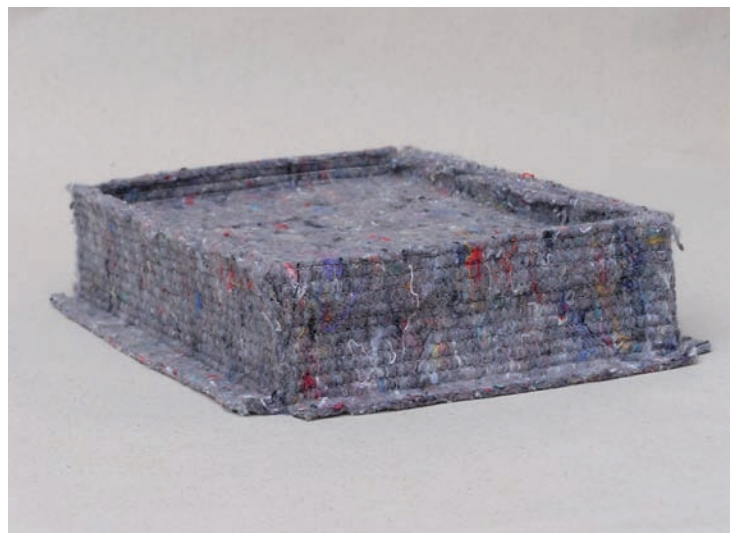
Domečky, 2004-2010. Foto: archiv Dominika Langa.

V Brně jsi měl vloni hned tři výstavy najednou, jedna z nich se jmenovala Architekt (výběr z díla). Cítíš se jako architekt? Nebo to bylo spíš sarkastické pojmenování?

Pokud to byla ironie, tak spíš na formát retrospektivy, proto tam byla ta závorka. Vybral jsem své práce, které souvisely s architekturou, často i starší díla, která by nemohla fungovat bez samotného zažití instalace. Sesypal jsem je vedle vizí a jiných nápadů na jedno místo. Divák mohl spíš vnímat mé uvažování než sledovat jednu konkrétní práci s architekturou. Vtáhl jej labyrint se spoustou dveří, který byl na pomezí architektury výstavy, ale zároveň fungoval jako instalace samotná. Navštěvník dostal svazek klíčů, s jehož pomocí se měl v labyrintu pohybovat,

něco jsem nechal otevřené, něco si odemykal. Slepými uličkami byly místnosti, v nichž jsem různými formami prezentoval buď způsob uvažování o této výstavě, nebo skici, staré plány, objekty, které směřovaly k architektuře, a zároveň se návštěvník v místech, kde nebyl strop, mohl zorientovat v původním prostoru. Divák neznal přesný půdorys labyrintu, dopředu netušil podstatnou část projektu, a to jednosměrnost prohlídky, labyrint ho totiž dovedl k nově zřízenému a jedinému východu z galerie na druhé straně objektu. Někde byly na dveřích koule, takže se mohlo stát, že prošel jen částí výstavy a už se neměl možnost vrátit. Navštěvník mohl odejít z výstavy s pocitem, že něco minul. To opět souviselo s institucionální kritikou: kurátory je určena dramaturgie výstav, ale zde to bylo





založené na náhodě, kam kdo zahne. Výstava tematizovala vnímání prostoru, který si člověk paradoxně víc uvědomoval tím, že ho neviděl.

Tuto výstavu jsi pojal retrospektivně, vystavil jsi zde i reprodukce starších děl nebo fotky efemérních věcí... To mi připomíná nedávnou retrospektivu Rafanů v Galerii Klatovy / Klenová, v níž historii vlastní skupiny doslova mytizovali...

Mýtus je asi silné slovo, ale možná to tak je. Nejspíš je to přirozené: přehodnocení starých věcí a hledání nových východisek. Na výstavě nebylo přesně řečené, jestli se prezentuje architekt amatér, který ukazuje věci, směřující k výtvarnému umění, nebo umělec, opírající se o architekturu.

Co tě jako sochaře zajímá na architektuře? Proč se jí tolik zabýváš?

Obsesivně mám rád plány, mapy, vnímám členění prostoru a jeho proporce, s motivem architektury se mi proto dobře pracuje, jako umělec navíc nejsem omezený technickými potřebami staveb. Architektura jako tvůrčí disciplína má oproti umění výhodu v tom, že je každodenně používaná a je na očích. Člověk se stává měřítkem díla.

Architektura člověka formuje, myslíš si, že to je důležitý motiv, proč se o ni současní čeští umělci zajímají? Nechtějí vytvářet jen estetická díla, která by byla vystavená v galerii nebo zdobila interiéry, ale že zároveň chtějí být demiurgy, těmi, kteří přetvářejí prostor a vytvářejí životní prostředí?

Že takových věcí přibývá je asi přirozený vývoj a už dlouho není ojedinělý. Je to, jak se ptáš: chuť umělce tvořit životní prostředí, jako zapojovat se do obecných problémů společnosti. Architektura je dobrý motiv, každý ji nějakým způsobem vnímá, na rozdíl od umění se jí nikdo nevyhne. Bohužel jsou u nás podle mě pořád velké rezervy, jak by mohlo umění s architekturou zajímavě pracovat.

Já si myslím, že u českých umělců zájem o architekturu roste – ale z více stran, než je jen práce s prostorem, hlavně také přehodnocováním normalizačního období. Ty ses také zajímal v jednom projektu o architekturu 70. let...

Bylo to víckrát. Jedna zkušenost byla když jsem stavěl byt pro výstavu Husákovo 3+1. Ty se ale asi ptáš na práci z Prague Biennale 4: V knize o československých vilách ze 70. a 80. let jsem zjistil, že mám stejný lustr,

jako byl v jednom z reprodukováných domů a na základě této jednoduché náhody jsem přenesl proporce stropu a podlahy jedné z místností 1:1 do velké haly v Karlíně. Ta věc začala fungovat v jiných souvislostech. Pracoval jsem s divnou nostalgii z normalizační estetiky. Ale i vizualitou hmoty stropu, která fungovala jako poklop výstavy a dávala jí jiné měřítko.

Proč umělci listují knihami z doby normalizace?

Visí to ve vzduchu, mladá generace zkoumá dobu 70. a 80. let, jsou v kurzu. Je to archeologie vlastní paměti, na „dochované“ stopy té doby snadno kolem sebe denně narážíme, je logické je znovu skládat a analyzovat. Není to ale jediný frekventovaný zdroj, třeba teď řešíme se studenty Jiřího Příhody výstavu do Vídně a za domácí úkol jsme si naposledy dali přečíst Honzika, Obrtela, Teiga a podobné texty, takže normalizace není dogma.

Mám pocit, že tvá práce musí být architektům velice blízká, že ji lépe rozkódují než třeba jiné práce současného umění, je to tak?

To by mě těšilo. Nedávno jsem si při jednom rozhovoru s hrůzou uvědomil, jak málo jsem v kontaktu s architekty. Mám z tohoto směru minimální reflexi, i když se přátelím s několika lidmi z VŠUP. Možná by si měly být obě strany být bližší. Sám na tom plánuji zapracovat.

Co si myslíš o současné české architektuře a kterých autorů si vážíš?

Jako všichni jsem prožíval kauzu budovy Národní knihovny, to pro mě symbolizovalo současný stav společnosti: politický vkus ovlivněný jedním ředitelem Národní galerie, pocitem jednoho prezidenta a lokální pocit ukřivdnosti místní obce stačí na to, aby zdestruovali stavbu, která by byla životadárná pro Prahu a pro její kontinuitu. Z architektů si kromě Kaplického vážím Josefa Pleskota a jsem rád i za odvážnější pojetí Národní technické knihovny. Těší mě, že se na VŠUP objevil ateliér Raumlabor z Berlína, pracují na pomezí každodenního života a architektury. Propojení umění a architektury se podle mě může odehrávat na této úrovni. Tohle prostředí je pro mě inspirativní.

Sám ses také věnoval vytváření architektonických modelů...

K vytváření modelů mě vedl obdiv k architektuře, intuitivní okouzlení jejím tvaroslovím. Zajímalo mě použít levný materiál, který má danou proporcii: kra-



bičky od čajů, cukrů, použít je jako základní modul a k tomu skládat další do podoby, která vzdáleně připomíná něco normálně funkčního, podřízeného socioestetické funkci vlastní architektuře. Různě jsem je skládal i do urbanistických celků.

Chtěl by sis někdy zkusit práci architekta se vším všudy?

Rozhodně ano a rád. Možná to říkám takhle snadno, protože nevím, co to do důsledku znamená. Je ale pravda, že mě skutečný proces komponování stavby opravdu láká.

Dominik Lang (*1980 v Praze) v letech 2002–2008 vystudoval Akademii výtvarných umění v Praze (Jindřich Zeithamml, Veronika Bromová, Jiří Příhoda), absolvoval stáže na VŠUP v Praze (Jiří David) a na Cooper Union v New Yorku. V roce 2006 se stal finalistou Ceny Jindřicha Chalupického, v letech 2005 a 2007 české části Essl Award. Spolu s Michalem Pěchoučkem založil v roce 2007 iniciativu Umělec má cenu, která oceňuje české umělce starší 35 let. Působí jako kurátor Galerie Jelení v Praze a jako asistent hostujícího profesora na pražské AVU. Roku 2007 kurátorsky připravil výstavu Vylepšený model, kulhavý efekt v galerii NoD v Praze. Samostatně vystavoval v Moravské galerii v Brně, Galerii 699 v Brně, galerii DOX v Praze nebo v Preproduction space v Berlíně. Zúčastnil se mj. výstav Vzpomínky na budoucnost (Galerie Václava Špály, Praha, 2009), Indikace, 4+4+4dny v pohybu (Praha, 2006), Věcné stavy (Karlín Studios, Praha, 2006) nebo Prague Biennale v Praze (2007 a 2009). Žije a pracuje v Praze.

Více na <http://vvp.avu.cz/idatum/search/autori-234> a <http://artlist.cz/?id=1403>