



Interview s Rogerem Hiornsem

Felicity Lunn

Jestliže se rozhodneme narušit povrch, jestliže chceme zapůsobit na tyto povrchy plné strachu a prorhnout je, musíme jednat neočekávaným způsobem, musíme učinit rozhodnutí pohnout se z místa; proti tenkým, ale odolným stěnám musíme postavit myšlenku, a tato myšlenka musí být z tohoto světa, musí obsahovat něco lidského.

FL: Rogere, vaše výstava v Kunsthau CentrePasquArt je první samostatnou přehlídkou vaší tvorby od konce roku 2013, kdy jste vystavoval v harlemském De Hallen. Je to příležitost zhodnotit, jak se vaše práce za tu dobu vyvinula. Co je momentálně hybnou silou vaší tvorby?

RH: Nejedná se ani tak o přesný výchozí bod, mám spíše tendenci vstupovat do nové práce ve smyslu pokračování probíhajících obav. Chci vysledovat a prozkoumat, jak lze uchopit sociální problémy prostřednictvím adaptace objektů. Práce na různých cyklech děl, které jsem udělal pro výstavu v Bielu, mi zabrala většinu roku. Představují vyvrcholení sumy etických a sociálních obav. Verbální vyjadřování těchto obav mě vždy znepokojovalo, i když, jakmile vtělíte myšlenky do slov, může vám to k nim snadno zavřít dveře.

FL: Je zajímavé, že to říkáte, protože se o vaší tvorbě dokážete velmi přesně vyjadřovat a vypadá to, že vás baví o ní mluvit!

RH: Slova připojená k umění ovlivňují přístup lidí k němu. Na druhou stranu, slova nahromaděná kolem děl se nakonec ztratí, nebo to přinejmenším budou různá slova v jiném času a kontextu. Jazyk použitý pro objekty nám je umožňuje zprostředkovávat, ale přesto věřím, nebo se přinejmenším domnívám, že vizuální je vždy nadřazené verbálnímu. Jakékoliv objekty nebo adaptovaná umělecká díla ukazují priority doby, ve které byla vytvořena. Pojmenovávají, co je pro publikum v daném okamžiku kolektivně důležité.

FL: O co usilujete v současnosti?

RH: Co se týká velkého uměleckého výsledku, mám momentálně v tomto ohledu pochybnosti. Ztrácí se totiž rozlišování mezi intelektuálním objektem a uměleckým dílem vytvořeným pro trh. Pro mě je velkým tématem, jak toto oddělit, jak identifikovat to, co může být užitečné, co stojí za to a umožňuje širší rozhled než obvyklé podceňování lidského potenciálu. Dělán umění, které pomáhá světu.

FL: Před chvílí jste řekl, že vaši práci pohání etické a sociální obavy. Jak se to projevuje?

RH: Když v ateliéru zvažuji, které myšlenky rozvinout, jeví se mi jako nejdůležitější fakta týkající se životního prostředí. Podstatou řady mých prací jsou recyklované materiály, například instalace *Bytosti (Beings)* se skládá takřka výlučně z plastových součástí vyřazených automobilových motorů. *Bytosti* samy mají pokřivenou antropomorfní obraznost: myslím, že jsou dojímavé, vyvolávají tendenci soudit a jsou zlomyslné. Zdá se, že jsou spíše komplexní. Jako skupina dvouset objektů, jako gang ukazují, jak dokážeme být jako lidské bytosti ve vzájemných stycích reduktivní. Zkoumám BSE, tzv. nemoc šílených krav, která od roku 1986 do dneška postihuje Velkou Británii a části Evropy; jsem kurátorem výstavy na toto téma v londýnské Hayward Gallery. Krize byla způsobena vynuceným vztahem mezi populací a kořistnickým kapitalistickým systémem. Britský stát upřednostňuje potřeby průmyslu před zdravím veřejnosti, a proto byla populace Velké Británie vystavena ničivé chemické látce s potenciálem způsobovat nemoc mozku. Myslím, že musíme být bdělejší vůči tomu, k čemu jsme nuceni a směřováni zákonnými institucemi. Instalaci tvoří celek dvouset plastových profilů, z nichž některé vypouštějí pěnu: s těmi soucítím.

FL: Vaše vlastní odpověď týkající se instalace *Bytosti* – která zabírá naši kostku o rozloze 365 m² v Bielu, a je proto dominantou výstavy – je vysoce ambivalentní.

RH: *Bytosti* jsou samostatnou, amorfni, generickou entitou. Zároveň mají jisté individuální vlastnosti. V ateliéru je rád antropomorfizuji a sentimentalizuji, třebaže slova, jež volím pro jejich popis, se liší: některých si cením jako milejších, s lepšími způsoby než mají ostatní. Dá se o nich mluvit jako o lidech a cítit k nim náklonnost podobně jako ke kočce nebo dítěti.

FL: Ke své samostatné výstavě v Kunsthau CentrePasquArt jste přistoupil jako k možnosti rozvinout a vytvořit několik prací, jež po nějakou dobu existovaly ve vaší hlavě. *Bytosti* však absolvovaly svého druhu zkušební provoz, když jste je vystavil v New Yorku koncem minulého roku. Jak tam na ně lidé reagovali?

RH: V New Yorku jsem vystavil pouze 16 z 200 *Bytostí* a reakce byly smíšené. Některé lidi vůbec nepotěšily a jiní je považovali za odpuzující a podivné! Mám rád New York, jsem tu neznámým člověkem, takže rozpory v uměleckém světě se mi zdají být nadnesené a cizí. Velmi proměnlivý trh posiluje ultramondénnost, je to naprostý mix. Nebyl jsem si jistý, jak instalaci prezentovat, protože je to nová práce a je třeba nějaký čas k pochopení toho, jak tyto *Bytosti* fungují ve světě. To, co mám na mysli, je opak kréda modernistů, že umění a jeho zušlechtněné objekty mají svou vlastní autonomii. Je možné vystavit relativistické objekty v komerčním prostředí, a poté si tento rozpor vychutnat, poučit se z této zkušenosti.

FL: Můžete trochu blíže vysvětlit, co tím myslíte?

RH: Jak tvorba umění, tak i dialog, který se tohoto umění týká, jsou relativizovány kontextem. Umění nám ukazuje svět jasněji, ale absolutní pravdy neexistují. Myslím, že umělec si musí uvědomovat mechanismy fungující při tvorbě a prezentaci umění a jejich vlastní rozpory. Při pohledu na ně se může uplatnit sekulární hledisko, ale také je možné se dívat na umění jako „věřící“. Příkladem toho je instalace *Seizure (Obsazení)* z krystalů modré skalice, kterou jsem udělal v roce 2008 v opuštěném londýnském sociálním bytě. Intenzivní modrá barva instalace společně se soustředěním potřebným pro její vnímání zvyšovala mozkovou frekvenci a posilovala pozornost. V Británii se stala dobře známou jako duchovní místo, kultovní a z jiného světa. Opravdu si myslím, že se jednalo o objekt, který divákovi umožňoval větší naladění na vlastní osobní požitek, otevíral vnímání. V místě jejího nového umístění si také povšimli, že uvnitř plastiky lépe probíhá sexuální aktivita. Jinými slovy, výsledkem prožitku díla je sexuální vzrušení.

FL: Co by tedy bylo ideálním prostředím pro *Bytosti*?

RH: Můj ateliér se nachází v místě obklopeném obecními a sociálními byty, takže si velice uvědomuji, že mé objekty existují mezi lidmi. Žije tu velká populace imigrantů, která by teoreticky mohla být zdrojem obrovské rozmanitosti kulturního vnímání *Bytostí* a destabilizace vnímání západního, které i nadále upřednostňujeme a kterému já silně nedůvěřuji. Do mého ateliéru často zabloudí děti, ptají se a hrají si s objekty. Vykazují velmi zjevnou spřízněnost s dílem, jehož ošklivost a podivné vlastnosti jim nejsou na překážku. Zdá se, že jediný způsob, jak se *Bytostem* den za dnem přibližovat, je jednu z nich vlastnit, ale samozřejmě mohu dílo sdílet tím, že je vystavím ve veřejném prostoru. Láká mě také odhalit v každé domácnosti v obvodu jednu z *Bytostí*, určitě se tím ještě budu zabývat. Musím podotknout, že klíčový vliv na dílo má velká populace imigrantů, která ateliér obklopuje. Možnost tvořit v rámci prostředí s nejasnou kulturní rozlišitelností je velmi výjimečná.

FL: Třebaže i ta se obrovsky liší. Představení řad *Bytostí* nebo *Mladíků* (*Youths*) s nahými performery v Bielu vyprovokuje reakce značně rozdílné od reakcí výstav na jiných místech nebo, samozřejmě, v jiných dobách. Jak aktuálně vnímáte dočasný kontext své práce?

RH: No, zdá se mi, že právě teď existuje silné soustředění na bezčasí. Žijeme v období, ve kterém vše v minulém a v hypotetickém budoucím světě koexistuje se současností, kdy sen o ní je čistě úmyslným odtržením od minulosti. Procházíme neustálou a krystalicky čirou přítomností.

FL: Vypadá to, že naznačujete, že společnost obecně zabloudila. Jedná se o něco, co chcete vědomě uchopit ve svých pracích?

RH: Nemyslím, že bychom byli unášeni pryč od pochopení, jak žít své životy úplným a pravdivým způsobem. Jsme uzamčeni ve zvláštním způsobu chování, díky kterému již nejsme schopni narušovat a trhat propojené povrchy utvářející naše skutečnosti: vypadá to, že dokážeme škrábat pouze po površích, které nás obklopují, a pouze je reflektovat. Působivá obrana systému je odrazem naší vlastní reflexe, jež nás pronásleduje, zastrašováním ega. Povrchovost, dobře chráněné hájemství kapitálu a marketingu, je přítomná v každém aspektu našich životů – povrch domova, povrch zaměstnání a povrch cestování – a jsou pro nás skvěle připraveny. Předjímají každý náš krok, každé rozhodnutí ohledně stravy a zábavy; život sám je pastí, která způsobuje, že bruslíme nespokojeně a omezeně od jednoho povrchu k druhému, po površích, které jsou vysoce formalizovány.

To mám na mysli, když pracuji na dílech *Mladíků*, snažím se najít a zvýraznit mezery v hladkosti neoliberálního světového názoru. Byl jsem fascinován protesty studentů a letními nepokoji v Londýně v roce 2014. Ve své podstatě byly o odporu vůči homogenním povrchům našich živých systémů, které vyřazují to a toho, kdo se nehodí k čistému vzhledu a povolenému CV.

FL: Můžete nám říci více o tom, jak tento aspekt naší společnosti působí v případě *Mladíků*?

RH: No, pojednávají o neustálé přítomnosti. Mladíci sedí na objektech aktivovaných ohněm. Zatímco plastiky nevyhnutelně stárnou (ideálně) a někdy se s postupem času stávají ostudnými (obvykle), tyto stroje možnost stárnutí odbývají. Výměna mladých mužů je součástí původu plastiky, touhou po věčném mládí. Vracím se k předmětu nadčasovosti. Svět umění disponuje mechanismem umožňujícím, aby se tato myšlenka stala skutečností ve smyslu konzervace, svého druhu systémem podpory života, který prodlužuje délku života stárnoucích uměleckých děl a udržuje je tak stabilní, jak dlouho je to jenom možné.

Tato díla jsou také charakteristická doslovností, jež informuje o tom, že obrazy byly namalovány mozkovou hmotou krav. Jedná se o esencialistické práce, a sice v tom, že pojednávají o udržování struktury mysli, mozku, přítomné na povrchu. Vzniká tak nový povrch, který je opakem pastí povrchů, které jsem popsal dříve. Kognitivní schopností krávy, která se kdysi pásala na louce, bylo zhodnotit to,

co vidí. Tento mechanismus je nyní na stěně před námi, je novým objektem. Někdy si říkám, zda by tyto práce mohly indikovat možnou budoucnost malby: ztvárnění a technika jako něco, co patří minulosti. To by vedlo ke konci psychologické podstaty figurativního ztvárňování a emocionálního základu abstrakce a nahradilo by je kognitivním zdáním na povrchu kusu čtvercového plastu. Připadá mi, že zde vzniká spojení s malíři jako Gerhard Richter, který po celou svou kariéru zplošťoval a rozšiřoval promítací rovinu. Usiloval o dosažení totálního povrchu, který by dokázal udržet těžkou váhu vizuální informace spolu se všemi možnostmi minulosti a budoucnosti. Co by mohlo být lépe zobrazitelné jako povrch než samotná mysl? Samozřejmě jde o obrovský paradox: Pokouším se evokovat konec a pokrok zároveň a snažím se to dělat tajemným mechanismem malby. Dá se toho říci mnohem více.

FL: To je poměrně radikální přístup, který nemá daleko k dogmatismu.

RH: Ano, malby mozkovou hmotou krav jsou celistvé, jsou svého druhu bezživotné a pravdivé. Méně přímým způsobem lze to samé říci o pracích, které jsou usazeny na podlaze a jsou roztroušené po celé výstavě v Bielu. Jádrem práce *Bez názvu (Untitled, 2014)* je vysílání rozhlasových programů z řady BBC, které zkoumají – z pohledu lékařství, vědy, náboženství atd. – kde se dnes v našem světě nacházíme a jak bychom měli přistupovat k budoucnosti. Jeden program je například o umírajícím muslimovi a obsahuje diskuzi s jeho rodinou o konci jeho života. Korán se nezabývá etickými záležitostmi spojenými se zařízeními na podporu života, a proto je třeba rozhodnutí učinit na základě dalších úvah, jež zohledňují islámské i západní zvyky.

FL: Jaký je smysl latexových plachet v této práci?

RH: Plandavý, pryžovitý materiál obklopující reproduktory zdůrazňuje mnohoznačnost témat probíraných v rozhlasových programech. Lidem by se nemělo říkat, co si mají myslet a co mají dělat. Pokud jsou schopni náboženské víry, měli by mít svobodu ji vyznávat. Nejdůležitější věcí je mluvit o etických a mravních tématech, abychom byli v souladu v určitých aktivitách. To přesahuje do děl *Mladíci* a otázky, zda jsou chlapci používáni jako objekty? Snažím se zde zaměřit na nepříjemný aspekt lidské psychiky a náš vztah k objektům. Ocitli jsme se zapojení do komplikované činnosti: opíráme se o objekty, které zvyšují naši produktivitu, ale také zdůrazňují části psychiky, na které by bylo lepší se nesoustředit. Můžeme k hodnotě objektu přidat systémové násilí a tento objekt průmyslově reprodukovat; objekt pak může fungovat jako páka a vynutit tak společenský pohyb, něco, co se děje každodenně. Objekt může jednat jako činidlo vyvolávající další snižování lidského potenciálu; může ukončit vývoj lidstva. Pokud chcete kontrolovat populaci, je to samozřejmě užitečné. Motory letadla určeného ke špionáži, ze kterých se skládá plastika, kterou jsem udělal v USA, jsou toho modelovým příkladem. V USA jsem musel jednat se soukromou společností, která vlastnila dva motory špionážního letadla americké armády. Museli se rozhodnout, jestli prodají letadlové motory mně pro výstavu v Chicagu, nebo jestli je prodají jako součást systému ostrahy izraelským vojenským leteckým silám. Bylo to pro ně velmi problematické rozhodnutí. Nakonec dali přednost kulturní činnosti před válečnou.

FL: Je jasné, že pro vás je umělecká tvorba neoddělitelná od zaujímání odpovědných stanovisek vůči světovým událostem a morálním problémům. Jako umělec se však nemůžete vyhnout jistým silovým vztahům – prostřednictvím uměleckého objektu – s divákem. Není to někdy moc?

RH: Jsem si vždy velmi vědom toho, jak se divák vztahuje k objektům, které tvořím. Každý rok jich vytvářím velké množství, ale někdy postačí jeden objekt jako *Obsazení*, aby vyvolal velmi silnou reakci. Jsem však také schopen vytvářet díla, která jsou méně atraktivní, a když to dělám, mapuji si divákovy reakce na neočekávaný objekt nebo kompozici. Důležitým aspektem mé práce je rozhodnutí, zda je potřeba tu věc vůbec udělat. Možná, že nakonec budu hodnocen podle toho, co jsem neudělal. Existuje více prací, které jsem neudělal, než těch, které jsem vytvořil, a je důležité, že jsem ona díla nevytvořil.

FL: Vedete jemnou dělicí čáru na jedné straně mezi instinktivním smyslem pro to, které objekty by mohly být adaptovány, aby obsáhly konkrétní problémy, a na druhou stranu mezi ustoupením stranou a umožněním dílu, aby se samo vytvářelo. V dílech jako *Obsazení* nebo plastikách *Mladíci* jste umožnil, aby bylo fyzické provedení formováno náhodnými procesy a situacemi, jež byly mimo vaši kontrolu. Proč je to pro vás důležité?

RH: Jsem umělec, který dělá umění a ne umění o umění. Nezajímá mě předělávání existujících myšlenek kvůli finančnímu prospěchu. Dokonce, i kdyby to bylo iluzorní, věřím, že rolí umělce je posouvat nás kupředu, nastavovat pravdivé zrcadlo, aby tento rozvoj mohl pokračovat. Na rovinu, mám podezření ohledně mnoha mých současníků vytvářejících umění, že jednoduše odráží touhy sběratelů: myslím, že tím posilují povrchy. Považuji umělce za fascinující a stejně tak jsem fascinovaný tím, jak fungují stroje a systémy.

FL: Je tento zájem o svět okolo nás ústředním prvkem další práce předvedené v Bielu, neustále pokračující řady fotografií, se kterou jste začal jako student?

RH: Ano, tuhle práci jsem dosud tajil, ale tentokrát se konečně pokusím najít cestu, jak s těmito obrázky zacházet na výstavě. Chci celou práci představit s jejím statusem nízké hodnoty, možná způsobem podobným univerzálnímu marketingovému předvádění, formou expozice, kde bude těžké přenášet exponáty jinam. Myslím, že je to metoda, i když nic chytrého, spíše naopak.

(*Roger Hiorns*, katalog výstavy, Verlag für moderne Kunst, s. 33-39)