



Vojtěch Míča

Vojtěch Míča

Vojtěch Míča

Používám běžné, nijak výrazné materiály, z našeho každodenního pohledu jasně zařazené. Dotýkám se jich, formuji je, vřazuji je do jiných jasných a běžných vztahů, proporcí, příběhů, které šednou jen co je opustím. Netečné komunikátory, předměty, které čekají na dotyk, upřenější pohled, který racionální strukturou konkrétního místa, vymezeného a poznamenaného plynoucí zkušeností pronikne do neznámých struktur a rastrů nepoznamenaných poučenou trojrozměrností. Jsme stále v našem reálnu, hranice své existence nikdy nepřekročíme. Neskrývá se za tím vším každodenním zmatkem našeho života, nudou, za tím, co ještě neznáme, za tím, co nám nezapadá do poznaného, za tím, co nikdy nepoznáme, jasný, jednoduchý, čistý řád?







Ruka – File
1998
Hand – File

Ruka... Cleveland, sedím v ateliéru, koukám ven a kreslím, co vidím...
dům a reklama s neonovým nápisem Liquere... fotoaparát, tyrkysová deka
a tiskátko, které tu někdo nechal, s nápisem FILE.
Položím ruku na desku, doted' cítím tu sepranou hrubost.
Gesto, otisk, paměť.

A hand... Cleveland, I am sitting in the studio, drawing what I see...
a house and a neon sign – Liquere... a camera, a turquoise blanket,
and a “FILE” stamp someone has left behind. I place my hand
on the blanket – I can still feel its much-washed roughness.
A gesture, imprint, memory.





Vojtěch Míča

Gesto, otisk, paměť

Kniha vychází díky finančním podporám
Grantové soutěže na vydání publikací
NAVU – Nakladatelství AVU
a Státního fondu kultury ČR.

ISBN: 978-80-87108-85-7

Copyright:

© Akademie výtvarných umění v Praze, 2019

© Vojtěch Míča, Iva Mladičová, 2019



Obsah

- 23** Paradigma se možná změnilo, podstata sochy ale příliš ne
/rozhovor s Petrem Vaňousem
- 52** Vlastní cestou po „kruhovém objezdu“ /Petr Vaňous
- 145** Gesto, otisk, paměť /rozhovor s Ivou Mladičovou
- 167** Rozeta /Iva Mladičová
- 185** The paradigm has perhaps changed, but the substance
of sculpture, not so much
/an interview with Petr Vaňous
- 213** Curriculum vitae
- 223** Seznam vyobrazení

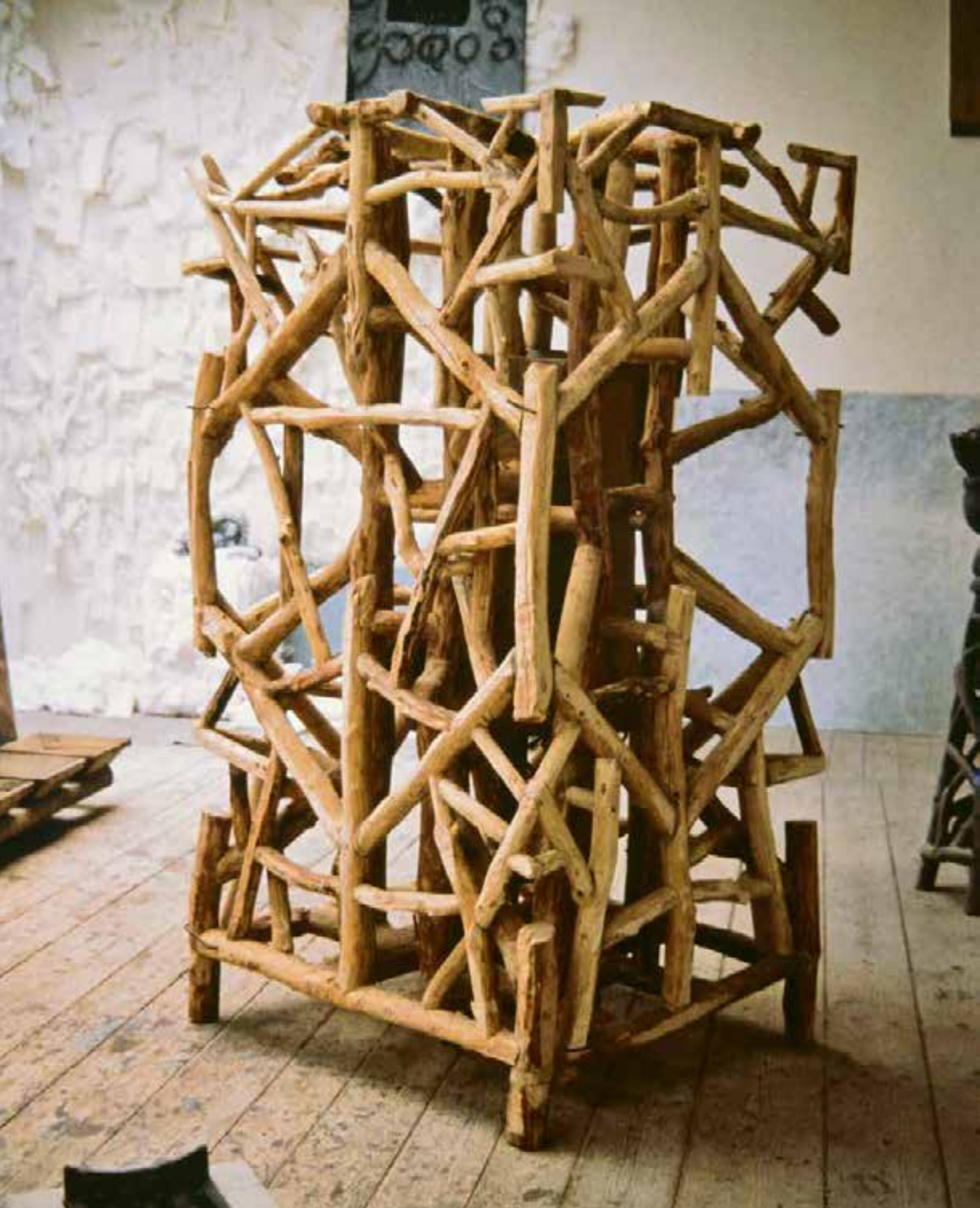




Střed 1991 Centre

Lidské měřítko, mnohost detailu skládající celek a pravidelnost řádu atakují diváka, přitahují ho a zároveň omezují. Divák je (není) nucen zaujmout jiný pohled, odstup, aniž by však mohl pojmout objekt v jeho celku, v celé jeho prostorové souvislosti. Tato interakce je přirozenou součástí zkoumání prostoru, s jeho promýšlením, současně i intuitivním chápáním. Vzájemné ovlivňování polarit řádu a chaosu, danosti a náhody, hranice a nekonečna. Elektronická média s jejich procesualností nám nabízejí nový prvek, s nímž se nejdříve budeme muset smířit a poté se ho teprve snažit pochopit. Člověk vytváří prostor, prostor formuje člověka. Jenom na okraj k tématu. K zážitkům poslední doby řadím nález starých satelitních antén s tagem a plastového kbelíku od barvy rozsetých po jednom velkoměstě. Způsob vyjádření pro mne nedosažitelný. Mám jeden cíl. Vypadá to ale, že je stejně neuspořádaný, jako vše, co se mi doteď prohnalo kolem.





Sudety – železný kruh
1992
Sudetenland – Iron Circle
Bez názvu
1993
Untitled
Střed – malý hrnec,
cyklus Sudety
1991
The Center – Small Pot,
Sudetenland cycle



< Střed II 1991 Centre II



Kruh (původní verze) – Obávám se, ne bojím, ne něčeho určitého, pouze pocit, nejistota; věci, které před sebe představím, se mohou postavit proti sobě, a to ne ve smyslu stát proti sobě v kontrastu. Je možné, že věci, i věci otevřeně tmavé, se změjí nebo pomohou právě svým zlem. Dobré a špatné zlo, nebo zlo může být svým způsobem všechno dobré? Naivita? A zpětně Leibniz? (žijeme v tom z nejlepších možných světů).



Circle (original version) – I fear, not dread, not something specifying, a mere feeling, uncertainty; things I line up one in front of the other may turn against each other, not in the sense of standing against each other in contrast. Things, even openly dark things, may change or help through their evil. Good and bad evil, or can evil be all good in its own way? Naivety? And back to Leibniz? (we live in the best world of those possible).

Smotek – kůra, cyklus Sudety 1991 Roll – Bark, Sudetenland cycle

Stůl, cyklus Sudety 1990 Table, Sudetenland cycle

Kostka – střed – klec 1991 Akademie výtvarných umění Praha, palác U Hybernů, Praha Cube – Center – Cage



Klín, cyklus Sudety 1991 Wedge, Sudetenland cycle Kruh 1990 Circle



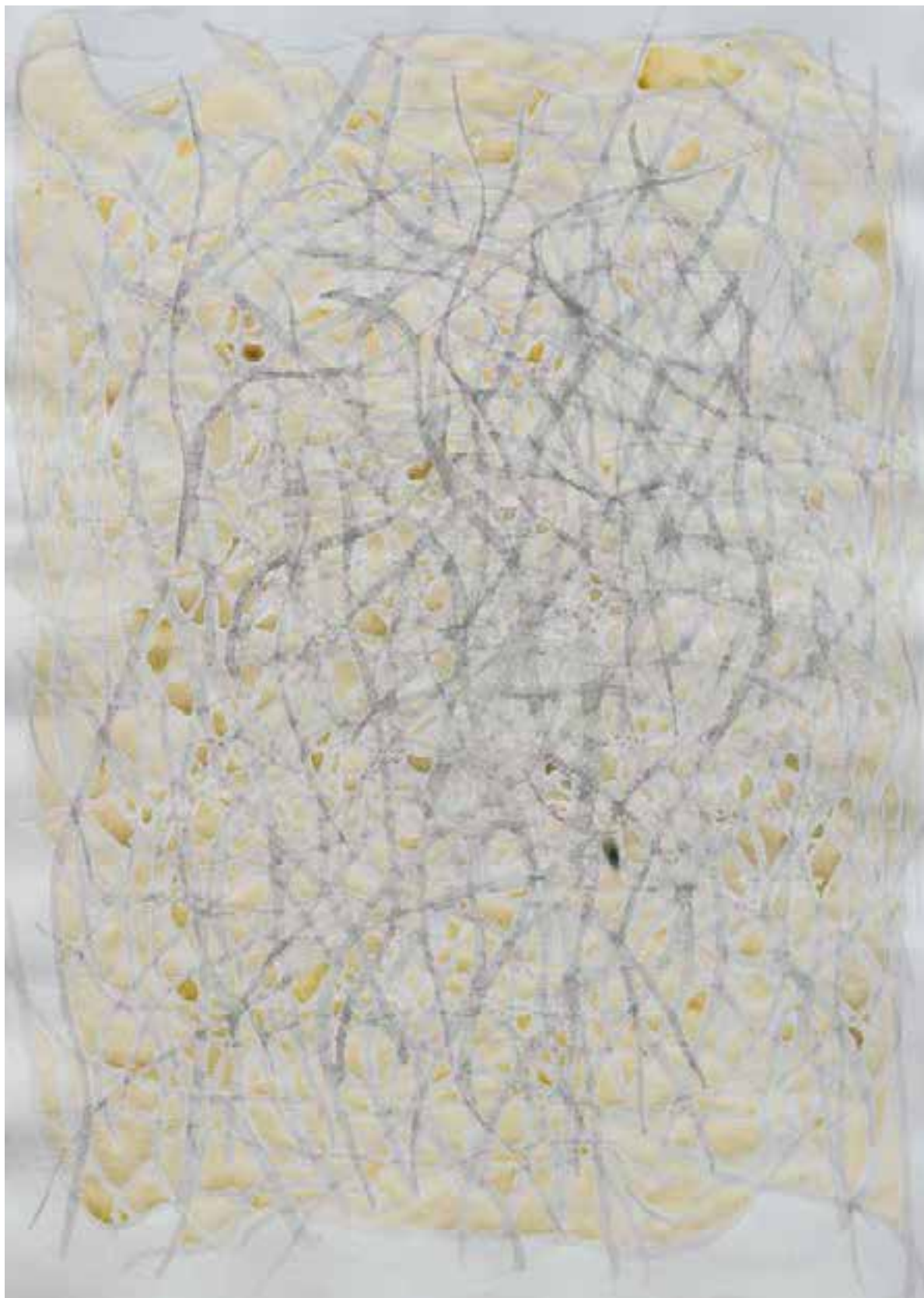


Spirála 1989 Spiral



Spirála... a vlastně i ten střed... uvnitř plastové vidličky a nože, obsah, snaha zaplnit jádro... zmatek a princip vyvážení. Vytrhané z kontextu, koukám na to, a pátrám, co se tehdy stalo... teď už to nevádí... nutnost určit zdroje a stálá otázka proč?

A spiral... and actually the center as well... inside, plastic forks and knives, content, an effort to fill the core... confusion and the balancing principle. Taken out of context, I look at it in order to figure out what happened at that time... it doesn't matter anymore... the need to identify sources and the constant question why?



Paradigma se možná změnilo, podstata sochy ale příliš ne. Rozhovor s Petrem Vaňousem u příležitosti výstavy Formátování v broumovském klášteře roku 2014

P. V.: Původně jsi prošel studiem restaurování a tvarování dřeva. Má tato „před-sochařská“ zkušenost s myšlením v konkrétním materiálu nějaký vliv na to, jak zacházíš s tvarem dnes? Lze tyto stopy najít i v tvých současných realizacích?

V. M.: Určitě, dřevo je tak specifický materiál pro tvarování, zvláště dlátem, že dle mého není možné, aby tato, především raná zkušenost člověka nijak nepoznamenala. Jako příklad bych mohl uvést mého oblíbeného sochaře z těch let Františka Bilka s jeho tvarovou expresivitou. Vlastně grafická prostorová koncepce sochy tak, jak je řezal ve dřevě a poté přenesl i do svých kamenných soch, je více než názorná. A není to pouze dodržováním secesního tvarosloví. I když někdo nemusí souhlasit, že jde o sochařské modelování, vypnutí povrchu, v porovnání kupříkladu se Šalounem, Mařatkou, srovnání Myslbekova Krista s Bilkovým, toto lineární konstruování tvarů v prostoru, dosahuje pro mě minimálně stejných kvalit. Kdo někdy řízl lehce půlkulatým dlátem do lipového dřeva (ne pilou či něčím jiným „elektrickým“), zná ten pocit, kdy si materiál víc než důrazně diktuje, co vám dovolí a kam vás až pustí. Ta slast, když jste v souladu, je někdy přímo fyzická. Každopádně potom náraz, když jsem po řezbárně dělal kamenika a zároveň hlavně přes Jazzpetit jsem poznal Serru, Judda, Morrise a Naumanovy věci ze 70. let ad. Striktní, jasný a nekompromisní výraz, ale on i ten Bílek je vlastně striktní, jasný a nekompromisní. Někdy od té doby se mi to v hlavě přelévá sem a tam. Stále se ty kroužky snažím narvat do čtverečků, obrazně i fyzicky. On to vlastně ani není nějaký dualismus, zvláště když jsem ještě stále kupodivu jeden. Snaha oprostít se od tendence zamotávat se sám do sebe a nekontrolovatelně množit tvary, oprostít se od přílišné rukodělnosti, ke které silně tíhnu, mě nejdřív dotáhla ke snaze odhmotnit materiál a zbavit se tvarů (větve prostorové kresby v krychlích, hmotná jádra; nalezené věci zarostlé do krajiny Sudet a výroba piedestalů), což mi chvíli vydrželo a „logicky“ to skončilo u robustních, pokud možno jasně prostorově definovaných tih, které se někdy pro změnu zase vlastně snažím v jejich plné hmotě odhmotnit. Dejte vedle sebe funkční stavební překlad z dřevěného trámu a překlad z betonu, odlijte to dřevo do betonu, stejná funkce, jiná informace, to není nic světoborného, ale zajímá mě to, tyhle přepisy, vlastně stejný postup, kdy otiskují sám sebe (obrazně řečeno), svůj psychický prostor, do svých soch a potom je před sebe a jiné lidi představují, snažím se vši silou udržet postavení ve vzpřímené poloze a pokud možno ani nelevitovat, ani se někam bořit. Palcovo „stání“ sochy mě nesmírně

láká. Jasně, striktní, nekompromisní. Končím u toho, že vynakládám veškerou svou sílu k tomuto ideálu a pod rukama mi to vystřeluje všemi směry. Tolik odpověď na otázku o technické, „řemeslné“ povaze mé práce.

P. V.: Hovoříš v souvislosti se svou sochařskou prací o „dvou zdánlivě nesourodých liniích, které se vzájemně střetávají i doplňují“. O jaké linie či přístupy jde?

V. M.: O tom jsem vlastně již mluvil. Nesourodé jsou ty souběžné linie navenek a ve chvíli, kdy si je sám za sebe pojmenuješ. Jsem to já, kdo z nich činí celek, to množství střepů, které se v sobě snažím sesadit, dát dohromady. Svým způsobem, z odrazu současného světa, je to možné vnímat i jako mé reakce na nesoulad, neetablování, jako to, jak nyní sochařství vidím. Neustále osciluji kolem sochařského projevu, sám pro sebe cítím potřebu se k tomuto čistému fenoménu přiblížit. Sochařství, stejně jako jiné výtvarné umělecké obory, tak jak jsou v současnosti přítomny, včetně rozostřených hranic mezi nimi (někdo používá slovo „prostupné hranice“ – snaha vše popsat a definovat je někdy vražedná), nepotřebuje žádné zvláštní zacházení, ochranu před „znehodnocením“. Určitý pocit nutnosti redefinovat a opětovně zaostřit hranice sochařství, jež někdy pociťuji, pravděpodobně vychází z nárazu, kterým obor, etablovaný v historii jako jeden z pilířů umění, prošel především v minulém století. Paradigma se možná změnilo, podstata sochy ale příliš ne. Afričany, Michelangela, Judda můžeme vnímat sociálně, čistě dobově, jakkoliv, ale připravujeme se tím o podstatnou část toho, co nám toto umění může poskytnout a co určitě poskytlo jejich tvůrcům. Slovy nepopsatelné kouzlo, když to nadsadím – „možnost popsat vesmír jedním gestem“.

P. V.: Také hovoříš o tom, že „vytváříš prostor, který tě zároveň zpětně formuje“. Je to tedy dynamický vztah, který se neustále proměňuje...?

V. M.: No, je to především vztah, nic víc, nic míň. Podstata zůstává stejná, v časové linii je vztah samozřejmě proměnlivý. Podstata, chvíle, kdy si poprvé přesně uvědomíš, když něco děláš, že víš, jaký by měl být výsledek, a ten silný pocit, že se k tomu pouze přibližuješ, že to nebude jinak, to je jako chemie, najednou je ti jedno, „jestli popisuješ dobu“; proč, když v ní žiješ? Vyjevení podstaty, když poprvé uvidíš Turrella (James Turrell) naživo a nejsi na to připravený, zážitek, který chceš potom už jenom dohonit. Podstata, vidět sochu otoka od Michelangela a snažit se udělat totéž, nemožné, podmíněné už i tím, že prostě nejsi Michelangelo, to uvědomění si sám sebe je strašně důležité. V té „podstatě“ si myslím je obsažena i ona zmíněná dynamika.

P. V.: Používáš k tvorbě počítač? Pokud ano, jakým způsobem a proč?

V. M.: Ano, měl jsem poměrně intenzivní snahy proniknout a pochopit, o co jde. Opět tam byl problém jakýchsi otisků a přepisů v tom smyslu, jak jsem o tom mluvil výše. Co se stane, když si něco nejdříve vymodeluji v počítači a teprve potom to převedu do reálu, reál v počítači – reál před sebou atd. V podstatě jsem to musel stopnout ve chvíli, kdy jsem měl tendence dohonit DreamWork animation. PC je pouze nástroj a snažím se ho tak používat, tedy doufám. To, co přináší, je ale hodně zajímavé, ovšem ani ne tak v technické rovině. Když jsem ještě na základce četl článek o tom, že počítače budou mít grafické rozhraní a před sebou budete mít pracovní plochu s košem, myslím, že má představa byla bujnější než následná realita. Text Umberta Eca o práci s textem v počítači, snadnost opravování a nekonečné množení textu. Nynější vlna kompilací... A zrovna minulý týden jsem narazil na 3D tisk v současných mantinelech, kdy nádherné, subtilní a do nejmenšího detailu velkoryse provedené alabastrové renesanční salhausenské sošky v rámci archivace a výzkumu oskenovali, vytiskli a prezentovali jako zmenšené kopie. Ti malí sněhuláčky mají blíž k současnosti než k renesanci, avšak jako interpretace dobré. Nechci to shazovat, je to vlastně neuvěřitelné a nepochybují, že to brzy dosáhne dokonalosti, se kterou se budeme muset nějak vyrovnat, naučit se s ní pracovat. Je to opět nástroj, který ale podstatu sochařství nemění. To, že ulehčí velkovýrobu instantního umění, to už tu bylo. Kompilace a zase kompilace. Najde se ale určitě někdo, kdo tento nástroj opravdu „použije“, a potom to bude síla.
P. V.: Jakou funkci v rámci práce má pro tebe kresba?
V. M.: „Mám rád“ kresbu. Tu bezprostřednost. Jako scan hlavy, v hledání osobního výrazu, je nenahraditelná. Přesná jako deníkový záznam, stačí jedna čára...
P. V.: Máš za sebou celou řadu zahraničních zkušeností. Jak je podle tebe dnes sochařství ve světě vnímáno?
V. M.: „Kupodivu“ asi jako stálá součást kultury, životního prostoru. Na první letmý pohled je socha ve všech myslitelných podobách a kvalitativních stupních stále přítomnou součástí žitého prostředí. Proč by tomu mělo být jinak? Zahraniční zkušenosti bych nepřeceňoval. Nechci mentorovat, ale někdy mám z místní lokální diskuze pocit, že socha tak, jak ji známe, končí, nyní budeme mít předepsaný jiný vzor, tenhle už je odepsaný... Hrozivě se tím ochuzujeme o rozmanitost a vlastně i o možnosti kvality. Diskuze o posledním obrazu už proběhla a u sochy by ani nemusela následovat, je to totéž. Řešíme stín stínu, počítáme anděly na špičce jehly. Nebaví mě, když mi někdo diktuje, kde se mám pohybovat a proč nemohu dělat to, co dělám, tak, jak to dělám. Nepřekročitelný

kánon máme stejně všichni nadiktovaný a víc současnější už opravdu být nemůžeme. Z mého pohledu potřebuji řemeslo a beru ho jako svůj základ. Mnohdy to tak sice nevypadá, ale jsem si tím jistý. Neříkám, že všichni, kdo chtějí dělat sochy, se musí naučit modelovat, tahle cesta je jedna z mnoha a skoro všechny jsou správné. Obrovské výstavy a realizace, měřítko jejich návštěvnosti apod. bych nebral za bernou minci. Vyzdvíhl bych u sochařství naopak velkorysost a monumentálnost výrazu, čistotu a jasnost provedení nebo i prosté silné sebevědomí, které jsou i v naší době přítomné a ani snad není možné, aby to bylo jinak, pro mě jsou toho důkazem jména jako Kapoor, Whiteread, Cragg, Chillida, Schütte. Je škoda, že socha tak trochu zmizela z architektury. Ten široký nosný základ, který tady byl, chybí. Jednotlivé realizace a symposia to nenahradí.

P. V.: Lze hovořit o nějakém trendu či tendenci?

V. M.: Ano, dneska se mluví o sociální soše, nemateriální soše, plastickém sochařství, sochařském sochařství... Nechci to shazovat, respektuji, a mnoho věcí i sám za sebe velmi pozitivně vnímám, ale už ta potřeba a kadence, s jakou vymýšlíme nové názvy a teorie, má sama „trendotvorný“ potenciál, je trendem o sobě.

P. V.: Působíš dlouhodobě na pražské AVU jako odborný asistent v sochařském ateliéru Jindřicha Zeithammla. Jak se díváš na mladou, dorůstající sochařskou generaci u nás? Má nějaká svá specifika oproti zahraničí? Existuje tu něco charakteristického, co by hovořilo o místě svého vzniku, o nějakém teritoriálním kontextu?

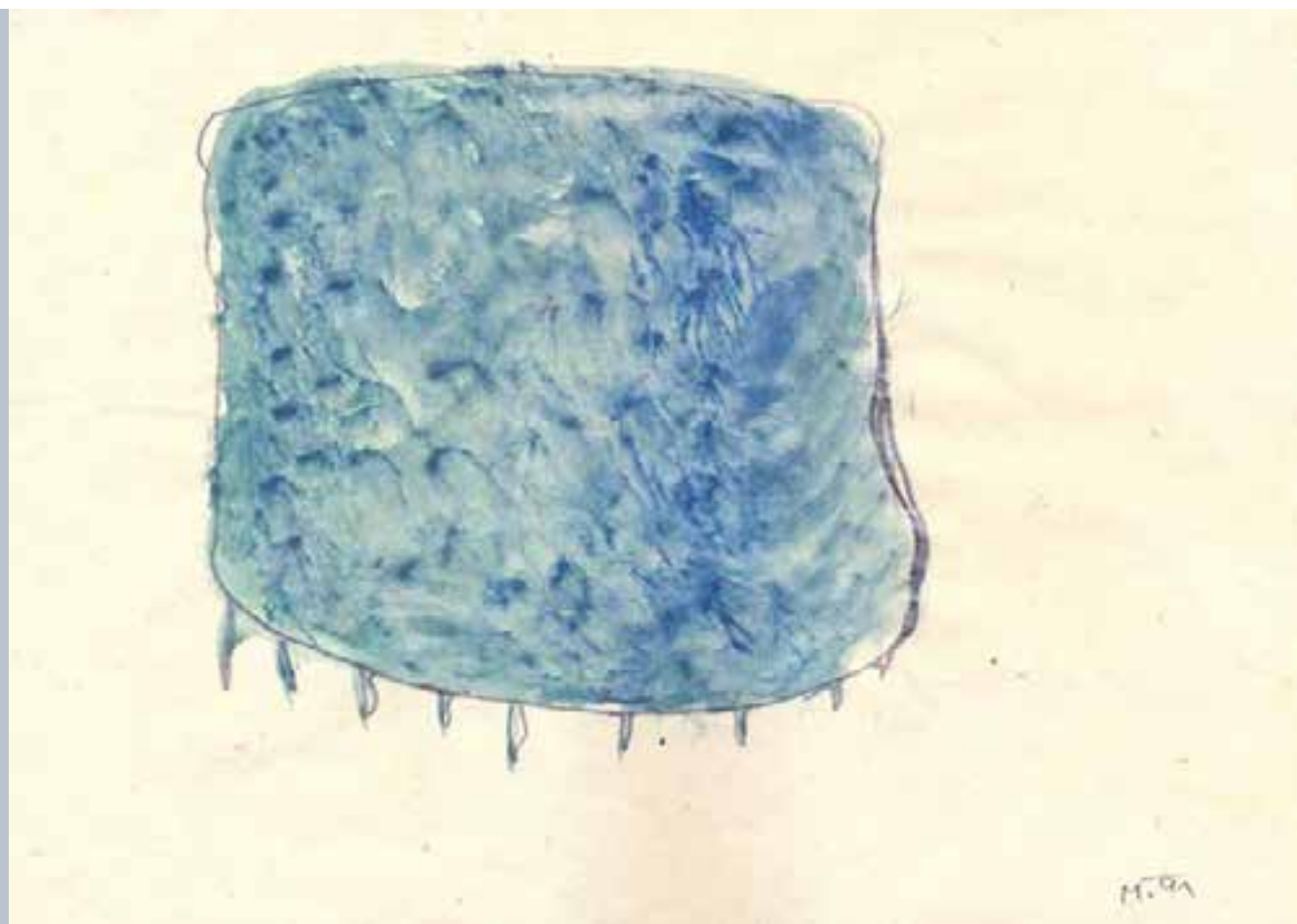
V. M.: Obdobný stav. Obdobné lidi je možné vidět i venku. Lehce bych se vymezil vlastně proti tomu samému, o čem jsem už mluvil, ale z druhé strany, a nedá se to generalizovat, vlastně jde o pocit, pocit z toho, že se mnozí sochaři v reakci na větší „živost“ jiných oborů výtvarného umění, což už navíc je minulostí, zakopávají na pozicích hotovi k obraně svých práv, z příkopů se jim pak moc nechce. Důsledkem tohoto stavu je menší rozmanitost sochařství. Je to vlastně hrdinství jít v současnosti studovat umění a sochu obzvlášť s ohledem na následné uplatnění, a to nejen existenční. Náročnost oboru (o kterém mluvíme) mnohdy nedovolí konkurovat množstvím výstav a sebe prezentací běžnému současnému standardu uměleckého provozu u nás, který, notabene, ani vlastně ještě nezačal pořádně fungovat. Ale přeháním, nedá se to šmahem statisticky smáznout a neběžíme půlmaratón. Generace tady je a v jednotlivcích výrazná, už jenom to Schütteleho (Thomas Schüttele) zdravé sebevědomí. Tak dlouho řešíme naši výjimečnost a specifika oproti světu, až zapomínáme tím věčným tupým srovnáváním se se světem, že výjimeční jsme.
P. V.: Jakou realizaci sis připravil pro prostor broumovského kláštera?

V. M.: Takže, jakže se ta výstava jmenuje?...

Ne, samozřejmě vím, ale ne úplně rád mluvím dřív, než je to, co chystám, jasné, nebo přinejmenším hotové. Vůbec mluvím dost nerad. Tím vymezením ztratím kontakt a pouze dodělám práci, která je rozdělána. Rozhodně nechci, aby výstava byla ilustrací názvu, je to výsledek mnoha souběžných dějů. Jakákoliv interpretace je správná. Snažím se totiž vyjadřovat přesně. Jako průvodce pro diváka bych tedy před sebe nahnul množství i možná protirečících si informací. Slovo polarita je tedy jednou z těchto informací. Samozřejmě barokní prostory kláštera, kde bude výstava instalována a má nutná reakce na ně, je také polaritou prostoupena. Mnou přidaná další vrstva na tu původně barokní, na ten původně čistý dobově logický záměr, postupně zanášený dalšími vrstvami, dalšími jasnými projevy, reakcemi doby. Betonový otisk dřevěného trámu. Tu se změnila celková dispozice a účel, jinde bylo potřeba prorazit dveře, příliš vysoké prostory se přepatrovaly, bylo nutné zaseknout dráty. Je zajímavé sledovat, nakolik původní velkorysá idea, ale platí to i v případě panelákového bytu, odolala. Už i puristický zásah, který vše vrací zpět, je zásahem, který od podstaty mění původní koncept, pouze konzervuje naši představu o baroku, je další vrstvou. Stojíme v prostoru z našeho stávajícího pohledu jasném a definitivně vymezeném, složeném ze střípků dějů, jejichž všechny příčiny a následky už nejsme schopni pojmut – vlastně proč taky? Kdysi platila poučka, která pravila, že i jednotlivé detaily sochy vytržené z celku, pokud obstojí svou samostatnou existenci, tak mají svou kvalitu, a podtrhují sílu díla v jeho celku. Díky pokroku „který kráčí mílovými kroky“, stále přesněji atomizujeme svět. Každá minulá doba měla ten svůj vesmír vcelku vymezen a popsán, i když nějaké pochyby vždy byly. Já tady teď stojím a chci pochopit a jednotlivě popsat každý atom svého těla, a to v jeden moment i v jednom celku. A pochyby? Pochopitelně, že mám. Jeden čas mě dětinsky bavilo si vymýšlet názvy tím, že jsem náhodně otevřel jakoukoliv knihu, bodl prstem, a potom se snažil význam slov naplnit obsahem, který jsem měl předem připravený. Kupodivu to vždycky vyšlo. Můj syn, když dostal informaci, že stín je šedý, kontroval, že sklo má stín barevný. Sentiment.



Kruh, model 1990 **Circle**, model **Kruh III** 1990 **Circle III**



Kostka, umístěná na gumové podložce, dělená do sedmi částí, přepůlených perforovaným plechem s rastrem. Uvnitř každé sekce je umístěno silné halogenové světlo, namířené na protější stěnu. Na zadní straně kostky je hliníkový žebřík, po kterém se lze dostat na horní plochu s gumovou podlahou. Vedle žebříku je umístěna výstražná cedulka. Nahlédnout do vnitřního prostoru kostky je možné škvírami (0,2–0,5 mm) mezi hrubě ohoblovanými prkny.

A cube placed on a rubber pad, subdivided into seven parts halved by textured perforated sheet metal. Each section is fitted with a strong halogen lamp trained onto the opposite wall. An aluminum ladder is mounted onto the rear part and provides access to the top which is covered with rubber flooring. A warning is placed next to the ladder. You can view the inside of the cube through gaps (0.2–0.5 mm) between the rough hewn planks.



...Pak jsem se zadíval na ty bílé krajky a cítil, že se nuda stala ještě mučivější a tíživější. Měl jsem pocit, jako bych měl v ústech velkou šedou kaučukovou kouli, která se pořád zvětšuje a vrůstá mi do mozku...

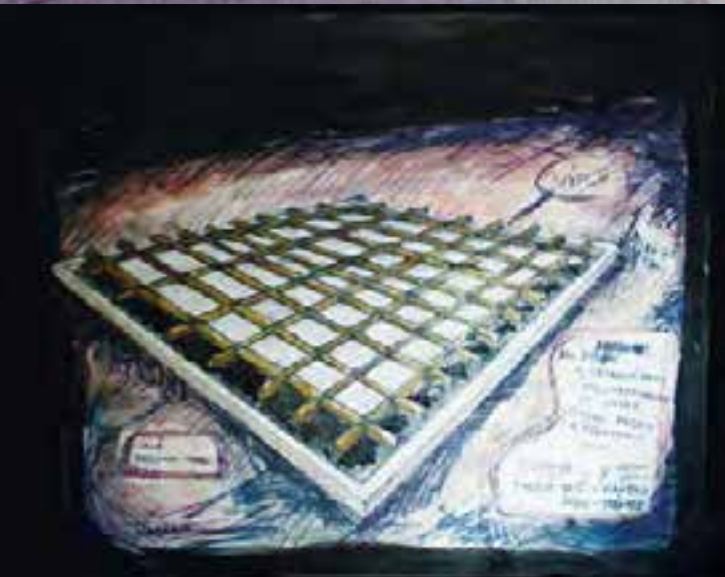
...Then I fixed my eyes on the white latticework and felt that the tedium had become even more excruciating and oppressive. I felt as if I had a big grey rubber ball in my mouth that kept growing and penetrating my brain...



Bariéra – plot 1991–1992
výstava Samettivallankumouksen jälkeen, Oulu, Helsinki, Finsko 1995–1996
Barrier – Fence

Na jednoduché dřevěné konstrukci kruhového půdorysu, složené z třiceti segmentů z neohoblovaných prken a ze stejného množství skel tónovaných ve světle zelené barvě. Prostor za skly je možné vidět škvírami mezi prkny.

On a simple wooden circular construction composed of thirty segments from rough hewn planks and the same number of glass panes tinted light green. You can see the space behind the glass through the gaps between the planks.



Objekt je sestaven z dřevěného roštu, mříže čtvercového půdorysu, vodorovně řezaného plochou perforovaného hliníku s předsaženým sklem a uzavřeného do ocelového rámu, který plní funkci vnějšího ohraničení, vymezení a piedestalu zároveň. Během práce vzniklo několik variant tohoto objektu, z nichž se vydělily dvě hlavní, z kterých jsem si vybral tu významově jednodušší. Ovšem tím nechci říci, že druhou variantu, kterou bych rád pro plnější pohled na tento objekt popsal, zavrhuji. Jde o měchy surové černé gumy, použité jako výplně dřevěné mříže, měchy napuštěné vodou, navzájem propojené do uzavřeného okruhu, který by následovně procházel ocelovým rámem a ústil zpět do gumových výplní. A to ve smyslu chladna, tepla, výměny energie a vytváření tepelné bariéry. V ploše vymezené ocelovým rámem



v rovině běžné podlahy měla být původně sešlapaná prkna. ...Také cítím, že jsem byl mimoděk vlastním pojmenováním objektu ovlivněn do té míry, že ač v návrhu je plocha skla a hliníku větší a jasnější, při vlastním provedení práce jsem všechny poměry upravil, s ohledem na název do polohy více reagující na místo vzniku a rozměry lidského těla. V konkrétním dopadu jsem celou plochu rozdrobil na více polí a znejasnil ji. V druhém plánu to může a samozřejmě nemusí znamenat, že přijímám známý jednoduchý význam slova „podlaha“. Vše zůstává za „bariérou“.

Bariéra – prostor, 1991–1992, výstava Innocenti Urban Wear (s Jiřím Petrbokem), Universal NoD, Praha, 2001 **Barrier – Space**
Bariéra – prostor, varianta 1991 **Barrier – Space**, variant 1991

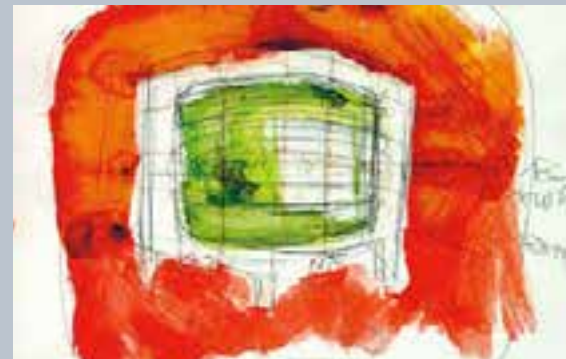
Bariéra – podlaha, ze souboru diplomové práce, ateliéry AVU Praha, Komsomolská (dnes Zajicova) ulice
 1991–1992 **Barrier – Floor**, part of thesis work
Světlo 1992 **Light**



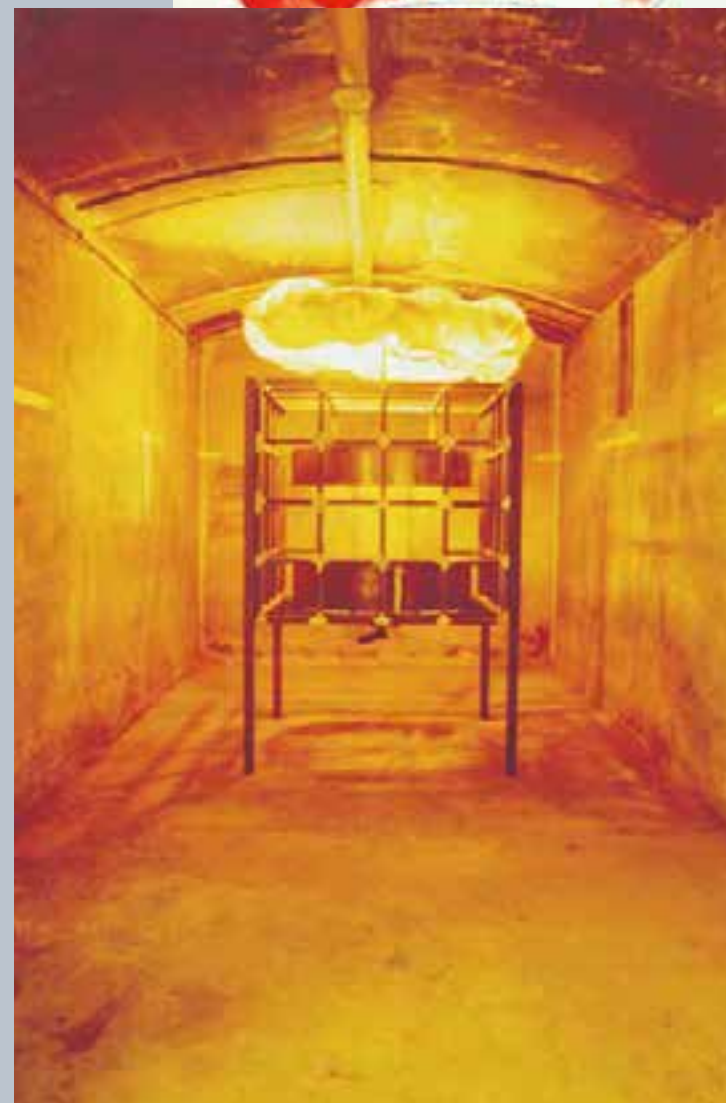
Bílá růže 1996 **White Rose**
Výstava Innocenti Urban Wear (s Jiřím Petrboke)
Innocenti Urban Wear exhibition (with Jiří Petrboke)
2001, Universal NoD, Praha,
Bílá růže 1995-1997 **White Rose**
Zahrada Play - Bridge Passage 1994-2003
Garden Play - Bridge Passage
Bariéra - prostor 1991-1992
Barrier - Space



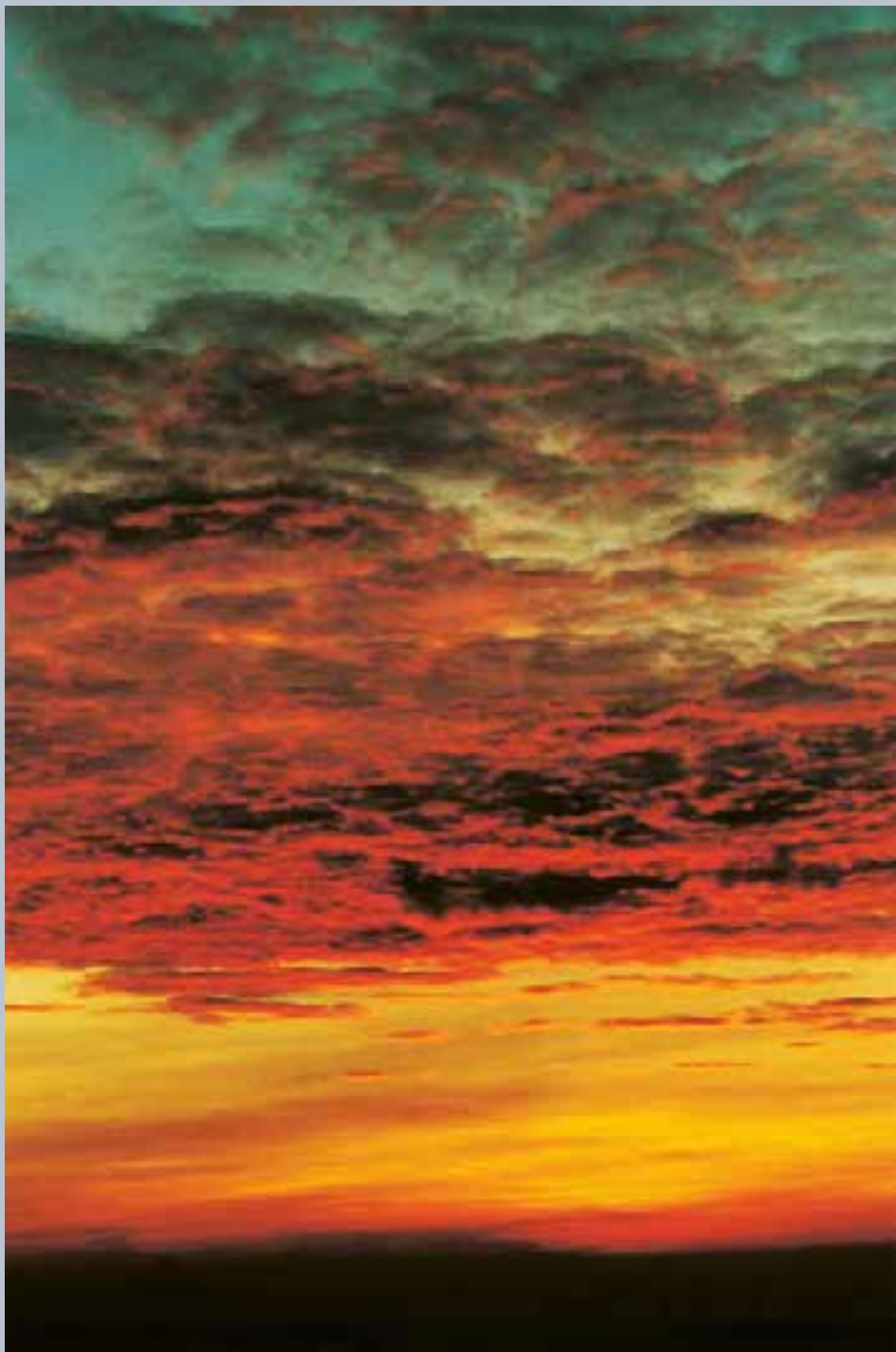
Bílá růže vznikla jako jakási dlouhodobá reakce na náhodné první otevření encyklopedie na straně věnované německému odboji před válkou a tehdejšími okolnostem, ve kterých jsem se pohyboval a žil, a kdy pouze já existuji jako důvod spojení různých faktů, a hlavně příčina i vysvětlení smyslu tohoto objektu. Nemluvíme o dokumentárním filmu či kaleidoskopu. Navíc prostorový, vizuální může být i psaný text. Pravidelná mřížová konstrukce s vloženými skly, s nepravidelným tvarem z polyesterové pryskyřice umístěným nad konstrukcí a centrálně umístěným kovovým válcem. V blízkosti objektu jsou na podlaze umístěny čtyři kovové tvary (polštáře) spojené elektrickým kabelem se základní konstrukcí. Na konstrukci jsou umístěny čtyři šestimístné displeje. Všechny funkce objektu jsou řízeny nezávisle na vnějších podmínkách mikroprocesorem.



White Rose was something of a long-term response to the first random opening of an encyclopedia on a page devoted to German pre-war resistance movement and the circumstances in which I operated and lived at the time, where I alone am the reason why certain facts came together, and the cause and explanation of the meaning of this object. I am not referring to a documentary film or a kaleidoscope. Moreover, even written text may be three-dimensional, visual. A regular grid construction with glass inserts, with an irregular shape made of polyester resin positioned above the construction and a centrally positioned metal cylinder. In the vicinity of the object, four metal shapes (pillows) are placed on the floor and connected to the basic construction by electrical cable. Four six-digit displays are attached to the construction. All the functions of the object are controlled by a microprocessor, independently of external conditions.



Excerpt from the text accompanying the thesis work: The object is composed from a wooden grid, a square metal grid, intersected horizontally by a perforated aluminum sheet with a forward positioned sheet of glass and enclosed by a steel frame which serves as its external delineation, definition and pedestal. Several variants of the object were created during the work process, and I selected the variant with a simpler meaning from the two main variants that eventually emerged. That is not to say that I reject the other variant which I would like to describe for the sake of a more comprehensive view of this object: bags from black crepe rubber, bags filled with water, interconnected to form a full circle which would then pass through the steel frame and end back in the rubber filling in the sense of cold, heat, energy exchange and the creation of a thermal barrier. Originally, worn planks placed level with regular floor were supposed to cover the area defined by the steel frame. ...I also feel that the title of the object unwittingly influenced me to such an extent that although the glass and aluminum planes are larger and more distinctive in the concept, I adjusted the proportions in the work proper, so that their position, with a view to the title, responds to the place of origin and the human body's dimensions to a greater degree. As for the tangible impact, I broke up the entire area into more fields and made it more intricate. On another level, it may – and naturally does not have to – mean that I accept the known simple meaning of the word „floor“. Everything remains behind the „barrier“.



O touze změnit zadání mého života, o touze prorazit skrz a moci říct: Západ slunce na podzim, to je nádhera. Jaké krásné barvy se zde rozehrály.



Na předvídavost davu nepůsobí ani tak události samy, jako to, jak jsou mu předkládány. Je třeba, aby svým seskupením vytvořily nápadný obraz, který by zaujal a uchvátil mysl. Kdo ovládá umění působit na představivost davů, zná také umění jim vládnout. cit.



Not facts as such stir the vision of the masses but the manner in which they are presented. Their arrangement must be such as to generate a stunning picture which grips and captivates the mind. The art of arousing the imagination of the masses is the art of ruling them. cit.



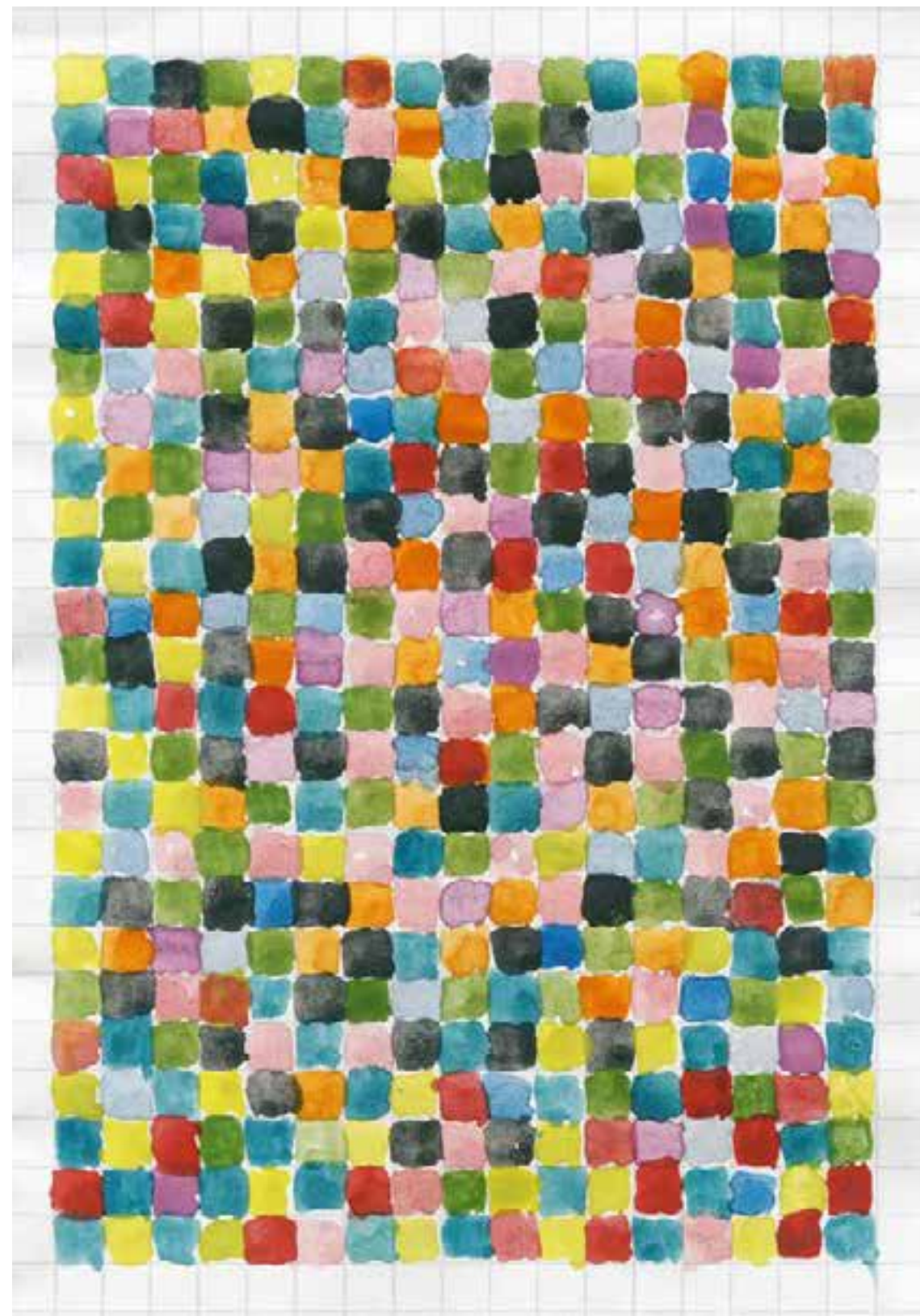
Kovová konstrukce s dvěma volně zavěšenými deskami z průhledného rastrovaného polyesteru a gumy. Na panelech jsou zasazeny svítící LED diody. Na levé straně v dolním rohu je připevněn malý číselný displej. Diody a čísla jsou řízeny bez závislosti na vnějších podmínkách, ovládání spuštění LED světél je závislé na navolení náhodné řady čísel.

A metal construction with two freely suspended panels from transparent textured polyester and rubber. LEDs are embedded in the panels. A small numeric display is attached in the bottom left corner. The LEDs and numbers on the display are controlled independently on external conditions, with the LEDs switching on and off based on the selection of random numerical sequences.

Úžina Skylla, výstava Úžina Skylla (s Irenou Jůzovou), Galerie AVU, Praha 1995 **Strait of Scylla**
 < Úžina Skylla 1995 **Strait of Scylla**
 < Úžina Skylla 1995 výstava Socha a objekt X., Bratislavský hrad, 2005 **Strait of Scylla**

Potom musili proplout mezi dvěma skalami, které byly od sebe vzdáleny jenom na dostřel šípu. Na jedné bydlí Skylla, ohavně štěkající šestihlavá příšera, na druhé, pod ohromným fíkovníkem, Charybdis, jež třikrát denně ze sebe chrlí vířící černou vodu a třikrát za den ji zase do sebe vsává. Aby se nedostali do vířivého jícnu Charybdy, zaveslovali raději blíže ke Skylle. cit.

...Onocentaurus, who are human from the waist up and donkeys from the waist down, Cyclops with a single eye the size of a groschen, Scylla with a girl's head and chest, the belly of a she-wolf and a dolphin's tail, hairy men from India living in the marshes and on the River Epigmarid... cit.







<< **Městské ostrovy – půdorys** 1997 výstava International 97, Socrates Sculpture Park, New York, **City Islands – Groundplan**
Městské ostrovy – base, střed 1997 **City Islands – Base, Center**
Válce 1995 **Cylinders**

Městské ostrovy – půdorys, detail 1997 výstava International 97,
 Socrates Sculpture Park, New York, **City Islands – Groundplan, close-up**



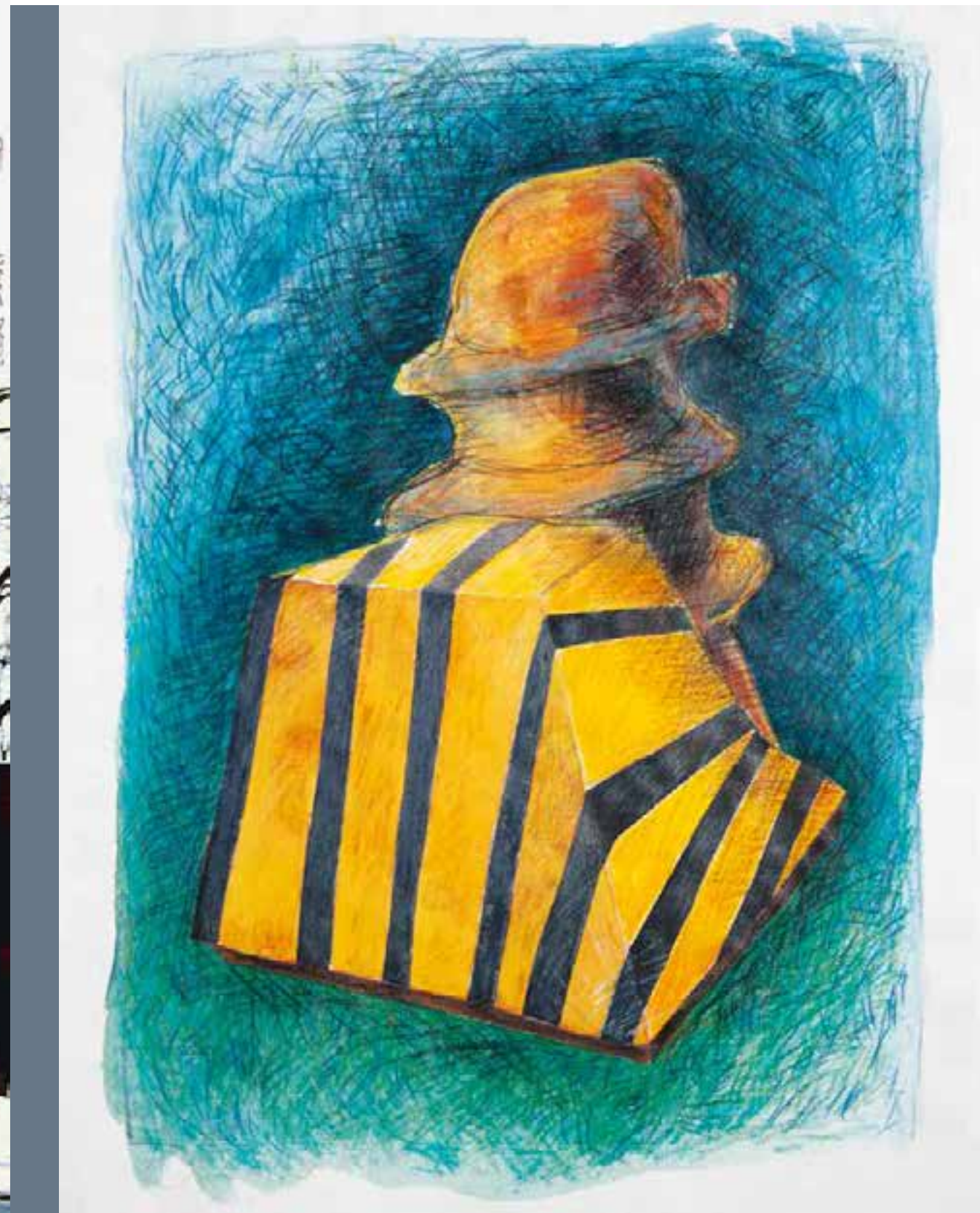
Městské ostrovy – base, půdorys,
Městské ostrovy – base, střed 1997,
přípravné kresby 3D pro výstavu International 97,
Socrates Sculpture Park, New York
City Islands – Base, Groundplan,
City Islands – Base, Centre

Kovová konstrukce čtvercového půdorysu složená z osmi segmentů, šestnácti kovových válců vystlaných gumou, a z jedné, na základní konstrukci volně položené plochy z jeklů a z plechů s protiskluzovou úpravou.

A metal construction of a square layout, composed of eight segments, sixteen metal cylinders covered with rubber, and of a freely laid surface placed on the basic construction, made of square tubing and sheet metal with anti-slip finish.



Městské ostrovy – rozcestník, Turn Left 1995 Cleveland, Ohio,
City Islands – Signpost, Turn Left



Městské ostrovy – rozcestník, Turn Left 2008 City Islands – Signpost, Turn Left



Dva opozitní kovové tvary s vrchní plochou v protiskluzové úpravě. Horní pláty jsou posazeny na pružinách, minimálně pohyblivé.



Two opposite metal shapes with anti-slip top surface. The upper plates are mounted on springs permitting extremely limited movement.

Městské ostrovy – přizemnosti 1998 City Islands – Earthbound



Na co jsme zvyklí, to nevnímáme.
cit.

We do not perceive what we are accustomed to.
cit.



Městské ostrovy – přizemnosti
Sculpture Space, Utica, NY
1998 City Islands – Earthbound
Městské ostrovy – cesta Cleveland, Ohio
1995 City Islands – Route

Pracovní fotografie 1995, 1998 Working photographs



Kupříkladu. Inspirace, fotky, situace. Na dvou, pro mě důležitých fotografiích, Kruhového objezdu (Osobní záležitost) nebo na fotce Budky z Kampa, na které dva kluci na sebe koukají skrz sklo, není nikdo mi blízky. Náhoda, kterou jsem nevyvolal, pouze navodil situaci? A stal se občasným pozorovatelem, objekt v tu chvíli už je nedůležitý, pouhý podstavec pro další děje..., vytržený a je nepodstatné, proč vznikl. Skoro každý, kdo mě zná, si myslí, že na fotografii instalace Kruhového objezdu je vyfocená má žena, a kluci na druhé fotografii jsou moji. Sám si už nejsem jistý a musím si to pokaždé zvětšit, abych se přesvědčil, jak to je..., zapomínání, ti lidé na té fotografii jsou pro mě z nějakého důvodu důležití, zaplňují prázdné místo... sochy, objektu?

For instance. Inspiration, photographs, situations. Two photographs, important to me, a picture of a Roundabout (Personal Affair) and a picture of a Kiosk at Kampa with two boys looking at each other through the glass, do not feature anyone close to me. A chance which was not my doing, where I merely prompted the situation? And became an occasional observer, the object no longer important, a mere base for other actions..., taken out of context, the reason for its creation no longer relevant. Virtually everybody who knows me thinks that it's my wife in the photograph of the Roundabout installation, and that the boys in the other photograph are mine. I am no longer sure myself and always need to use the zoom to make sure..., forgetting, the people in the photograph are important to me for some reason, they fill a vacant spot... of a sculpture, object?



Bez názvu 1994–2005 galerie Kai de Kai, Praha **Untitled**

Vlastní cestou po „kruhovém objezdu“. Text Petra Vaňouse k výstavě Kruhový objezd v galerii Kai de Kai v Praze v letech 2004–2005

Povaha sochařského díla Vojtěcha Miči (1966) je v přirozeném rozporu s jakoukoliv slovní definicí. Přesnost interpretace naráží na skutečnost, že autorovy realizace jsou až na výjimky vědomě postaveny na proměnlivých základech. Toto tvrzení si žádá vysvětlení. V době, kdy socha či sochařský tvar nejsou přesně určeny, se tato umělecká disciplína možnostmi přesahuje do zcela jiných oblastí velmi rozšířila. Prostor pro tvar (stejně jako tvar pro prostor), jeho hledání a nalézání získal aplikaci počítačové technologie své v něčem dokonalejší, v něčem nuznější zrcadlo. Počítač umožňuje abstraktně „uvažovat“ nad vybranou realizací a hledat finální tvar v nekonečných variantách mimo materiál, a tedy mimo vlastní fyzickou existenci tvaru. Nevzniká přirozená závaznost propojená s materiálem, neboť tvar je sledován ve virtuální laboratoři – počítačové animaci. Když skica nevyhovuje, jednoduše je smazána. Tato možnost neustálého „nakročení“ zpětně ovlivňuje uvažování sochaře, který při vědomí pouhého neustálého směřování k dokonalosti, dává přednost formálnímu procesu a proměně (hledání ideálu) před stabilní fyzickou předmětností (zhmotněním ideálu). Tím také oslabuje estetická složka díla vázaná na sochařský „rukopis“, zatímco sílí vložená obecnější, a proto také výrazově anonymnější informace. V obrazné zkratce: pomník je postupně nahrazován prostorovou tezí, která je charakteristická svou otevřeností a nedořečeností, stejně jako prostorovou flexibilitou a kontextualitou. Divák si je sám nucen vypracovat vztah k předkládané realizaci. Tím je docilováno interakce a jejím prostřednictvím dovršení vlastního významu díla. Vojtěch Miča dává přednost, zdá se, výrazové nejistotě a otevřenosti, přičemž se pohybuje v oblasti organické (Spirála, 2001) a anorganické přírody (Kruh, 2003), civilizačních jevů (Uninspired... – Earthbound, 1998), stejně jako čisté informace (některé autorské fotografie). Sochařská cesta, kterou naplňuje, se stává rituálem a sama o sobě vytváří tvar nabitý obsahy – znak. Z tohoto základního půdorysu, řekněme kruhu, obdélníku, nebo konec konců „kruhového objezdu“ (název výstavy: Kruhový objezd) vedou podružné výpady a spanilé jízdy do světa forem. Autor, vědom si nekonečnosti vložené do forem a jejich proměn – vznikání a zanikání –, neboť vesmír je v permanentním pohybu, nachází jednu ze svých cest: potkává nepatřičně vzniklé nahodilé objekty ve všedním každodenním exteriéru. Ty, které provokují svou existencí k vyjmutí ze stávajícího kontextu, mu jsou impulsem k naholení emoce. Následuje „rekonstrukce“ vzniklého

impulsu, zpravidla prostřednictvím osamostatnění a následným přemístěním předmětu do jiných souvislostí. Opět se tu nabízí možnost volby: buď prostor skutečný nebo fiktivní, virtuální (pomocí počítačové simulace a animace 3D). Dochází k jakémusi překódování fyzického významu předmětu v objekt, kde hrají svou roli materiálové variace, nová tvarová zhodnocení stejně jako zvolený prostorový rámec. Obzvláště patrné je to právě na výstavě v pražské staroměstské galerii Kai de Kai, v prostoru architektonicky kultivovaném předním současným českým architektem Josefem Pleskotem. Miča používá ale i opačného vstupu do situace. Vlastní zformovaný objekt „vypustí“ do reality a sleduje, jak je přijímán civilním divákem (rozuměj nesochařem). Na výstavě jsou tyto aktivity zastoupeny fotografickými snímky (Osobní záležitost, 2004). Je v tom trochu potměšilá provokativnost i otevřená komunikace, která obsahově odlehčuje mnohde výrazově čisté, chladné formy (Town's Islands – Basis, 1997) navozující na první pohled zcela jiné, zpravidla mimoumělecké konotace. Shrňme celý úvod výstavy analogicky: Uprostřed hektického provozu, kde vypnuly semaforey a kdosi navíc zlomyslně odnesl dopravní značky, stojí autor a se vši vážností a s koncentrovanou pozorností sleduje nastalý chaos. Nežříká se zcela svého individuálního vstupu do situace, ale zároveň je k němu skeptický. Drží se ve svém kruhu. A asi bychom mu neměli úplně věřit, že se přitom, přes všechnu svou vrozenou introvertní povahu, koncentrovanou, zodpovědnou a naplněnou prací, také trochu nebaví...







A přece se ohlédla... „neviditelnosti“ v sociálním prostředí.
Držím se ve svém kruhu a zhluboka a pomalu se nadechnuji.
...Cihla hozená do vody dělá kruhy.

And yet she looked over her shoulder... “the invisible” in
social context. I remain in my circle and take deep and slow
breaths... A brick cast in water makes ripples.

Tento objekt prošel v průběhu let proměnou od jisté revokace konstrukčního minimalismu k dnešní, z mého hlediska více méně neuchopitelné technicistní platformě v rámci mé práce Netečné komunikátory. Jistý dualismus a nevyhraněnost byly u mě vždy přítomné, a po celou dobu se snažím tyto polohy dostat k sobě. V této práci se časem objevil krátký film vizuálního záznamu větráku, od mně neznámého autora, na patě Nuselského mostu, po němž následuje bez stříhu záznam přechodu mostu, kdy kamera snímá v rytmu mírně remixované skladby Steva Reicha – Different Trains pouze běžící rastr pletiva a zábradlí.

Over the years, this object evolved from a certain revocation of constructive minimalism to the current technicist platform in my Inert Communicators work, for me more or less ungraspable. A certain dualism and ambivalence have always been my trademark, and I have been trying to converge the two all along. A short film appeared in this work some time ago: a visual recording of a fan, by an author unknown to me, at the foot of the Nusle bridge, followed – without cut – by the recording of passage across the bridge, with the camera recording only the grid of the mesh and railing passing by in the rhythm of slightly remixed Different Trains by Steve Reich.

< **Zahrada Play – Bridge Passage,**
cyklus Netečné komunikátory, 1994–2003,
ateliér v Grafické ulici, Praha
Garden Play – Bridge Passage,
Inert Communicators cycle





Garden Play – Bridge Passage, cyklus Netečné komunikátory 1994–2003 výstava Socha a objekt X., Bratislava 2005
Garden Play – Bridge Passage, Inert Communicators cycle



< Kruh V 2004 Circle V
Kruh IV 2003 Circle IV



Kruh 2002 Circle



Variace na téma František Bílek II,
2003–2005
Sydney Olympic Park
**Variation on the theme
of František Bílek II**

Variace na téma František Bílek,
2003–2005
ateliér v Ukrajinské ulici,
Praha
**Variation on the theme
of František Bílek,**
studio, Ukrajinská street,
Prague



Kruh V – Beslan, Lauenstein,
Německo 2004
Circle V – Beslan, Lauenstein, Germany

Variace na téma František Bílek
2009
Variation on the theme of František Bílek



Pískovcový kruh, jehož spodní část vypadá jako nadmuté prase svázané přímkami, a na něm je ta malá bestie, protékající roura s pravidelným rastrem.

S něčím nesouhlasím, s něčím souhlasím, k něčemu se vyjadřuji a o něčem mlčím, kreslím si kroužky a ty jsou pokaždé jiné... Koukám na zprávy a studenej despota podává ruku v blahosklonném gestu. Těch odporně šedých dvacet let, co mě učili se vyjadřovat a vnímat, se dost podepsalo.

A sandstone circle: its bottom part looks like a bloated hog tied up by straight lines, with the small beast on top – a flow-through pipe with a regular grid.

There are things I disagree with, there are things I agree with, some things I comment on, some on which I keep silent, I draw circles and they are different every time... I watch the news and a cold tyrant is extending his hand in a patronizing gesture.

The horridly grey twenty years when they taught me to express myself and to perceive have left quite a mark.





V koncepci této sochy vycházím z jednoduše a jasně čitelného symbolu – kruhu. Je prostorově i graficky výrazným prvkem, určujícím. Jednoduchost s detaily. Osobně je pro mne v této práci určující jeden zážitek z dětství. Zážitek, který bude mít víc lidí. Letní, prosluněný, mírně větrný den, ležím na zádech, koukám na špičku vysokého stromu, nad kterým letí mraky, cítím, jak se země i se mnou točí, nemohu se hnout, pohnu rukou a je to nikdy předtím nepoznaný pocit, obrovský prostor kolem, Oblačný kruh.

I work with a simply and clearly discernible symbol – the circle – in the concept of this sculpture. It is a spatially and graphically distinctive, determining element. Simplicity with details.

For me personally, a childhood experience is determining in this work. An experience many people will share. A sunny, slightly breezy summer day, I am lying on my back looking at the top of a tall tree, with clouds flying above it, I can feel the earth and myself spinning, I am unable to move, I move my arm and experience a completely novel feeling, the immense space around me, the Cloud Circle.



Prízemnosti 2001 Earthbound
< Prízemnosti, detail 2001 Earthbound, close-up



< Barrier – Space II, My wife Mary is pregnant 2002 Klement, Rakousko >





Mraky – hrob 2002 Cloud – Grave
< Barrier – Space II, My wife Mary is pregnant 2002 Klement, Rakousko



Centrální objekt vzor 37, je „izolovaný od země“, zdánlivě levituje na vrstvě skla, jakýsi křehký piedestal. Objekt je abstrahovaný, významově, ale i fyzicky vysazen na piedestal. Proto jsem jako základní materiál zvolil leštěnou žulu. Jediným detailem fyzicky, ale i významově narušujícím hmotu objektu je zjednodušený tvar střilny. Celý povrch je popsán konkrétními jmény obětí druhé světové války. To je první varianta. V druhé variantě by povrch z leštěné žuly pokryly portréty účastníků II. odboje, respektive fotografie dokumentující celé období. Těmto fotografiím by byla ubraná gradace až téměř na hranici čitelnosti. Takto pojednaný povrch by byl v podstatě „rozmíhotaný“ jednotlivými sekvencemi fotografií. Projekt osciluje mezi dvěma polohami, osobní, lidskou a veřejnou, oficiální. Týká se vzájemného vztahu jednotlivce a doby, ve které žije. Je to emocionální, ale objekt bunkru zde není ani tak symbolem obrany, ale spíše symbolem zahanbených, zrazených, ale i stále vzdorujících. Těch, kteří se po demobilizaci vraceli domů od hranic, těch, kteří si tu otázku „Jak se zachovám?“ už museli položit a posléze i zodpovědět. Nevzdáváme úctu bitvám a historickým datům, ale konkrétním lidem, kteří se v určité chvíli a situaci zachovali tak, že jejich činům nyní chceme „stavět pomníky“. Proto tam jsou ta jména, proto ty portréty. Bez nich by zde zbyl pouze výtvarný objekt abstrahovaného bunkru vzoru 37.





< **Bez názvu – Bedna** 2005
výstava Nic na odív...?, Kateřinská zahrada, Praha
Untitled – Crate

Klenová, pracovní fotografie 2005
Klenová, working photograph



Bez názvu – Bedna, výstava Nic na odív...?, Kateřinská zahrada, Praha 2005 **Untitled – Crate**



Billboard x Rám (Princezny v mlíku), cyklus Něžné prefabrikáty 2000–2006 Billboard x Frame (Princesses in Milk), Tender Prefabricates cycle, výstava Sculpture Grande Praha, Václavské náměstí, 2006

Bedna, cyklus Něžné prefabrikáty 2006 Crate, Tender Prefabricates cycle



Billboard x Rám (Princezny v mlíku), cyklus Něžné prefabrikáty 2000–2006 výstava Sculpture Grande Praha, Václavské náměstí, 2006
 Billboard x Frame (Princesses in Milk), Tender Prefabricates cycle

Bunkr, rozpracováno, ateliér, AVU v Praze 2006 Bunker, work in progress
 Bunkr, cyklus Něžné prefabrikáty 2006 Bunker, Tender Prefabricates cycle



PRESS PHOTO



PRESS PHOTO



PRESS PHOTO

PHOR

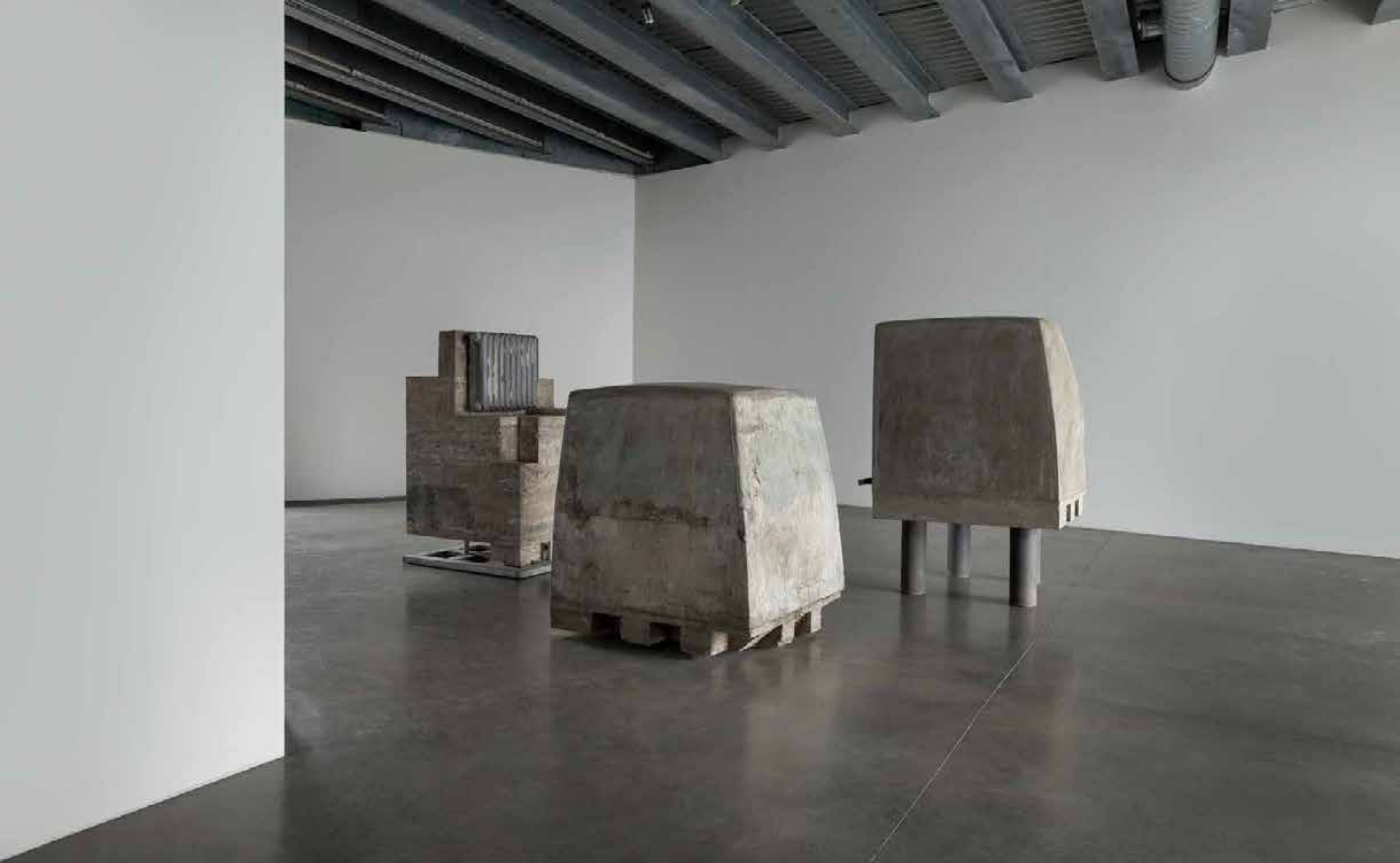


Dekonstrukt – nárožní figura, cyklus Něžné prefabrikáty 2005–2006 zahrada ateliéru v Podlešíně
Deconstruct – Corner Figure, Tender Prefabricates cycle

(Něžné prefabrikáty) Domy, bunkry, kartáček na zuby, ten vedle se na mě kření, drát čouhající ze země, chlap bez nohy, čtyři komíny vedle sebe, zálohy na elektřinu a vypnutý proud, ohnutá cedule, oslizlá, zeleným emailem natřená betonová podlaha, ženská v latexu a asertivní robot na druhé straně drátu, který mi potom, co ho pošlu do prdele, odpoví... přejete si ještě něco? Stojím a zakrývám si oči.

(Tender Prefabricates) Houses, bunkers, toothbrush, the one next to me is grinning at me, a piece of wire sticking out from the ground, a guy missing a leg, four chimneys side by side, electricity prepayments and cut-off power, a bent sign, slimy concrete floor rendered in green enamel paint, a woman in latex, and on the other side of the wire, an assertive robot which replies, after I tell it to fuck off... Is there anything else I can do for you?
I stand and cover my eyes.

< **Dekonstrukt – nárožní figura**, cyklus Něžné prefabrikáty 2005–2006, výstava Sculpture grande Praha, Václavské náměstí, 2006 **Deconstruct – Corner Figure**, Tender Prefabricates cycle
<< **Bunkr**, cyklus Něžné prefabrikáty, výstava Sculpture Grande, Václavské náměstí, Praha, 2006 **Bunker**, Tender Prefabricates cycle





We move quickly within
our space.
We join the circle.
High sky. Indistinct.
Distance.
Am I alone clearer
in that space? There
is development
within us.

Městské ostrovy – base, 1997–2006
City Islands – Base

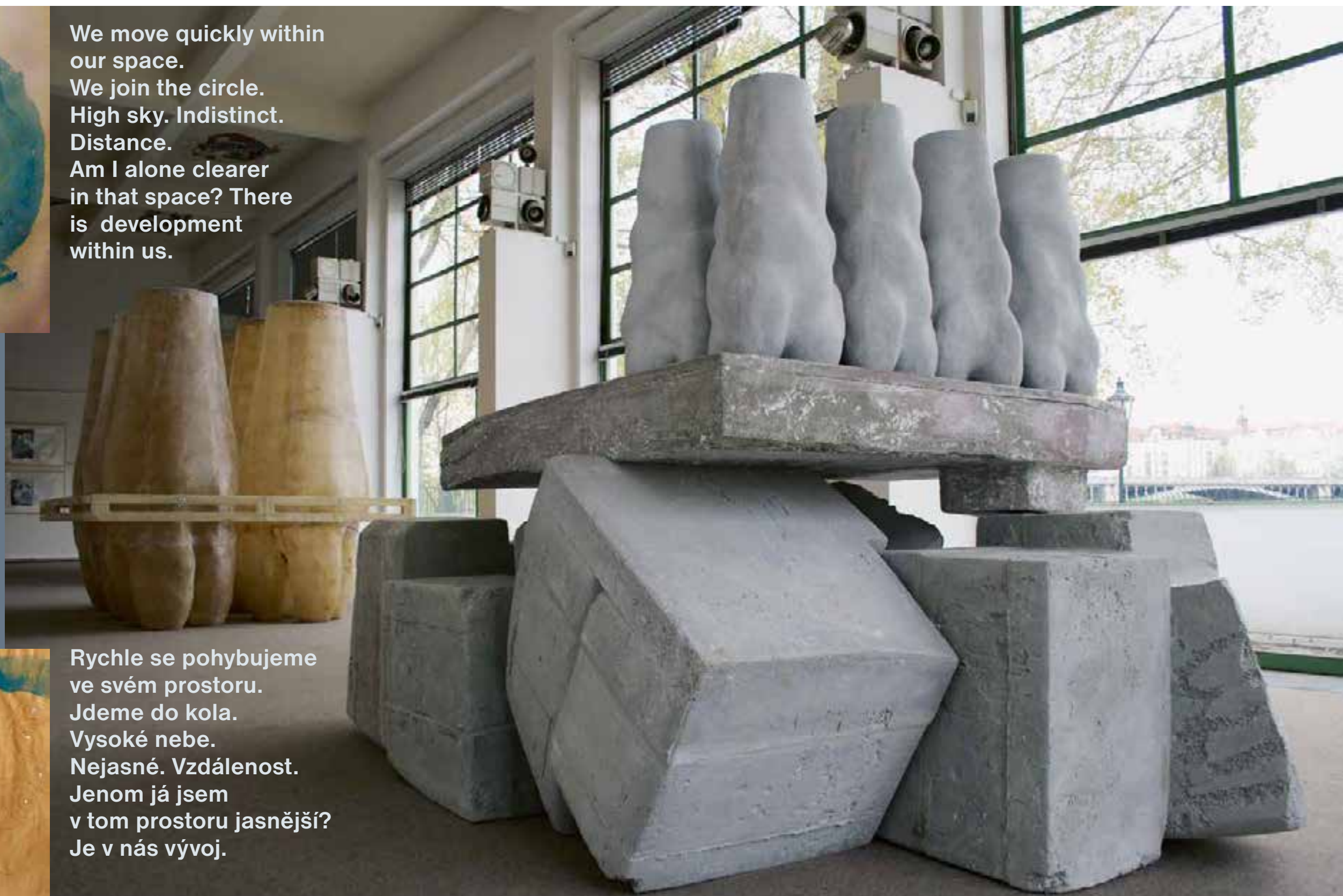
< < Na Horu 2016 Up the Mountain
< < Bedna II, cyklus Něžné prefabrikáty
2006
Crate II, Tender Prefabricates cycle
< < Bedna 2006 Crate

Rastry – městské ostrovy – figura, krajina,
temelínská elektrárna, polystyren... pravidlo,
2006–2008,
výstava @New Brave World,
Mánes, Praha, 2008
Grids – City Islands – Figure, Landscape, Temelín
Power Plant, Polystyrene... Rule > > >

Bez názvu 1998 Untitled



Rychle se pohybujeme
ve svém prostoru.
Jdeme do kola.
Vysoké nebe.
Nejasné. Vzdálenost.
Jenom já jsem
v tom prostoru jasnější?
Je v nás vývoj.





Městské ostrovy – base,
1997–2006,
Rastry – městské ostrovy – figura,
krajina, temelínská elektrárna,
polystyren... pravidlo,
2006–2008,
výstava @New Brave World,
Mánes, Praha, 2008,
City Islands – Base, Grids –
City Islands – Figure, Landscape,
Temelín Power Plant,
Polystyrene... Rule

Městské ostrovy – base, střed, varianta II
1997
City Islands – Base, Centre, variant II >





Rastry – městské ostrovy –
figura, krajina, temelínská
elektrárna, polystyren...
pravidlo
2006-2008
Grids – City Islands – Figure,
Landscape, Temelín
Power Plant, Polystyrene...
Rule



Figura – krajina – FLY 2008
Farma Hlubočec – Zbyněk Řemelka
Figure – Landscape – FLY



Položil jsem na sebe dva kameny, no položil, mě by to asi nenapadlo, moc k sobě nejdou. Když je na sebe položím, horní plocha spodního kamene je v takovém sklonu, že být mezi nimi písek, tak horní kámen se vlastní vahou začne pomalu sunout dolů. Ne, dal jsem tam olovo a kámen dosedl. Když jsem na tom dělal, tak i pracovní plocha byla ve sklonu, neměl jsem vůli to řešit a spodní plochu upravit předem tak, aby po osazení byla v rovině. Ten několikatunový kámen bych musel obracet... podložil jsem ho dřevem, tak. Horní kámen po opracování by měl být v poloze tak, jak je osazený, rysky kolmo, úběžníky musí sedět, hne se to o milimetr a začne mě to kroutit... celá ta konstrukce v prostoru se rozsype a já potom taky. Bavi mě prohlížet si knížky odzadu, někdy i řeším věci odzadu, až když to přijde... Teď chodím kolem a drbu si hlavu, to dřevo dole...



I layered two stones, well, layered, it would not have occurred to me, they don't really fit together too well. When I place one on top of the other, the incline of the top of the bottom stone is such that were there sand between them, the stone on top would start sliding down slowly under its own weight. No, I put lead and the stone settled. When I worked on this, even the work surface was tilted, I could not be bothered to deal with it and to fix the bottom so that it would sit straight after installation. I would have to turn the stone weighing several tons... and so, I put wood underneath. The top stone should ultimately sit as mounted, guidelines perpendicular, vanishing points fitting, if it moves by a millimeter it will start to buckle... the entire spatial construction will fall apart and so will I. I like to leaf through books back to front, sometimes I deal with things in reverse order, only when stuff happens... Now I walk around scratching my head, that wood at the bottom...





...krajina, nebe... stojím na kopci
v krajině.
Čas je bod, cítím ho,
kukám na krajinu a jsem v ní,
vidím sochu, vnímám prostor.
Stojím v soše.

...landscape, sky... I am standing
on a hill in a landscape.
Time is just a point, I can feel it,
I can see the landscape and I am
a part of it, I can see a sculpture,
I can feel space.
I am standing inside a sculpture.





Prostor 2010 **Space**

< **Bedna II**, cyklus Něžné prefabrikáty 2006

výstava Obvyklí přítomní (s Jakubem Lipavským), G99, Dům pánů z Kunštátu, Brno, 2010

Crate II, Tender Prefabricates cycle



Městské ostrovy – lavice, 2007, výstava Lustró Natúry, Arsenal, Wrocław, 2007 City Islands – Bench
Městské ostrovy – lavice, 2007, rozpracováno, ateliér č. 19, AVU City Islands – Bench >



Sentimentální/senilní? Poměry hmoty, design kontra materiál, moderní nedomoderní. Co se stane, když design přebují, telefonní budka jako místo nostalgie, sentimentu, senility – komunikace sám se sebou? Telefonní budka, před kterou stojím. Mám mobil a ještě se trápit, „co s ní“, to už je přehnané... Jsem člověk „společenský“, své objekty, sochy před sebe pro jistotu stavím jako jakési nezúčastněné a netečné komunikátory, hradby, kontakty, sleduji reakce okolí. „Komunikuji“, abych nakonec zjistil, že vedu divný monolog. Když se přede mě někdo či něco postaví, vstoupí mi do cesty, či jinak překáží, tak se na to minimálně kouknu. Když můžu. Takže, proč ne. Stojím před tou budkou, můžu se jí dotknout, s chutí prásknout kladivem do skla, konečně, nikdy jsem si to nedovolil, můžu? Mohu ji zničit, sešrotovat taky můžu, mohu ji obdivovat, ignorovat, vše, na co si vzpomenu, mohu s tou budkou udělat, ve vztahu k budce jsem svobodný... pane jo!? Mám to překládat do srozumitelné řeči? Podat vysvětlení? Proč beton, proč polystyren, proč šedá, proč jsem do ní jednoduše jenom neprásk a nenechal ji tak. Proč – proto. První pohled, rychlý odsudek, jednoduché vysvětlení, rezignace na vlastní pátrání po příčině, sousto rychle snědené v bufetu, jednoduchá vysvětlení jsou, ale někdy jim chybí chuť. Prostě je to tak, udělám čáru, je to tak, udělám tedy budku, a aby bylo vidět, že je telefonní, dám tam telefon, proč? Jednoduché.





Sentimental/senile? Proportions, design versus material, modern outdated. What happens when design runs rampant, a phone booth as a place of nostalgia, sentimentality, senility - of communication with oneself?

A phone booth in front of which I stand.

I have a mobile phone and to worry what to do with the booth is over the top... I am a "sociable" person, and to be on the safe side, I place my objects, sculptures in front of me as some sort of uninvolved and inert communicators, barriers, contacts, I observe the response. I "communicate" only to find myself engaged in a strange monologue. When somebody or something is placed before me, stands in my path or otherwise gets in my way, I will have a look at least. When possible. So why not. I am standing in front of the booth, I can touch it, feel like smashing the glass with a hammer, at long last, I have always resisted, can I? I can destroy it, trash it, admire it, ignore it, I can do whatever I can think of with the booth, I am completely free to act as far as the booth is concerned... wow!? Should I translate this into comprehensible language? Give an explanation? Why concrete, why polystyrene, why grey, why I did not simply bash it and let it be. Why - because. First glance, quick judgment, simple explanation, giving up on the actual search for a cause, a quick bite in a bistro, there are simple explanations but they sometimes have no taste. That's simply the way it is, I draw a line, that's right, and I will make a booth, and put a phone there to show it is a phone booth, why? Simple.





Film Budka, varianta II 2009, fotografie, Sculpture by the Sea, Sydney **Film Phone Booth, variant II**, photo print
Budka, varianta II, detail 2008-2009 výstava Sculpture by the Sea, Tamarama Beach, Sydney, 2009
Phone Booth, variant II, close-up





Obrana – skládání prostoru 2009 ateliér Podlešín, zahrada **Defense – Space Composition**
výstava Sochy do barokní niky (s Danielem Peštou), Konvík, Klatovy



Už dlouho jsem chtěl vyrobit Petrbokovi rámy na jeho obrazy. Čisté, nenápadné piedestaly. Odlitý polystyren, beton, pletivo – město a nerozbitný sklo do rámu na obrazy. Rozeběhnu se a hlavou to neprorazím. U policajtů na náměstí Svobody to nešlo opřít, památkářům se to nezdálo, poškrábal by se mramor na služebně. Takže proto to tiché setkání strom, kontejner, park, beton. V rámu příběh a kolem příroda, pastýřský výjev. Tajemství je třeba cítit a příliš nemluvit, teď mám rámy bez obrazů...

Rámy (Enyky běží, Enyky bodrý – malba Jiří Petrbok), cyklus Něžné prefabrikáty, 2006–2008, výstava Brno Art Open, 2008
Frames (Enyky Running, Enyky Jovial – paintings by Jiří Petrbok), Tender Prefabricates cycle
Rám 2017 Frame
Rám, cyklus Něžné prefabrikáty 2006–2008
Podlešín, 2012
Frame, Tender Prefabricates cycle



Cleveland Playground 1995
Rámy Zličín, Kateřinská zahrada, Praha,
Brno Art Open 2008 Frames



< **Rámy – podlaha**, v pozadí Rámy s obrazy Jiřího Petrboka, výstava Sculpture Grande Praha, 2006, galerie Art Factory, Václavské náměstí, Praha
 1994–2003 **Frames – Floor** 2000
 < **Rám – reliéf** 2006–2010 proces realizace, **Frame – Relief**
Rám – reliéf 2006–2010 **Frame – Relief**



Rámy – gesto – situace, detail 2000–2017 Frames – Gesture – Situation, close-up
Prostor II 2010 Space II



Rámy – gesto – situace 2016 Frames – Gesture – Situation



Rámy – gesto – situace 2000–2017 Frames – Gesture – Situation
Na Horu 2016 Up the Mountain



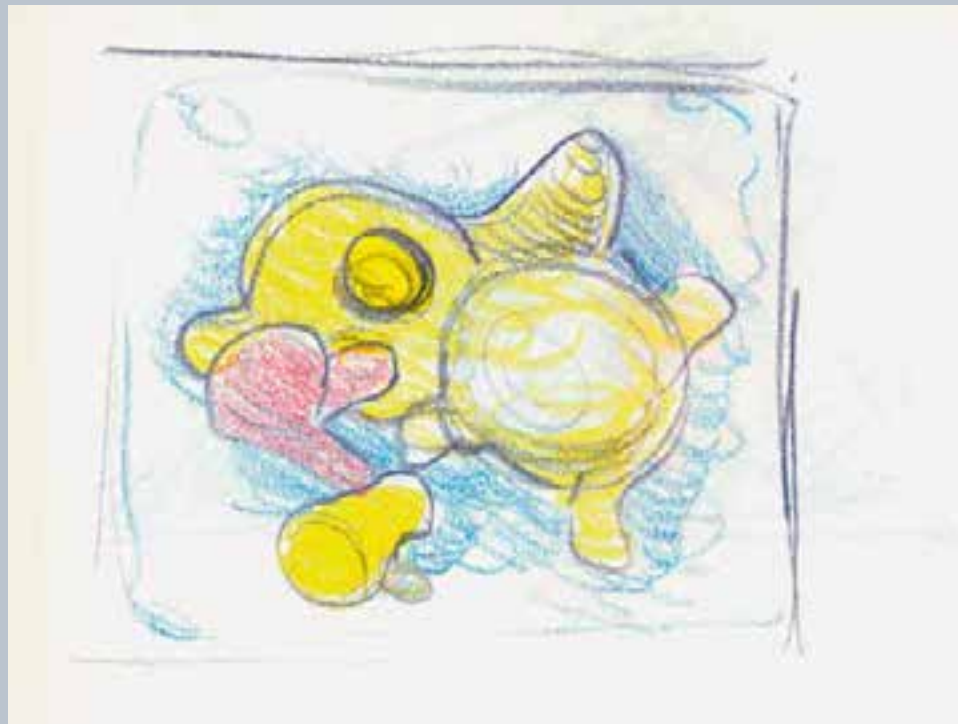
< Rámy – gesto – situace 2000–2017 výstava M3 / Umění v prostoru, 2017, Karlín, Praha
Frames – Gesture – Situatio
Rámy – gesto – situace 2000–2017 výstava M3 / Umění v prostoru, 2017, Karlín, Praha
Frames – Gesture – Situation > >





For the longest time, I've been wanting to make frames for Petr Borkov's paintings. Cast polystyrene, concrete, mesh – the city and unbreakable glass in a picture frame. I run against it and fail to break it with my head. It could not be propped up against the cop shop at Freedom Square, conservationists objected that it would scratch the station's marble facing. Hence the quiet encounter of a tree, bin, park, concrete. In the frame, a story, around it, nature, a bucolic scene. A secret needs to be honored, without too much talking, now I have pictureless frames...

Rámy – gesto – situace 2000–2017
výstava Sochařská náplavka
2019 – ateliéry AVU,
Rašínovo nábřeží, Praha
Frames – Gesture – Situation



Medvidek – kocour, varianta I
 2010–2011,
 Contemporary Visions IV,
 2013, Beers Contemporary,
 Londýn
Teddy – Tomcat, variant I

Medvidek – kocour
 2010
 výstava Dvojité agent
 (s Jiřím Petrboke),
 Galerie Caesar, Olomouc
Teddy – Tomcat





< **Sentiment** 2014 **Sentiment**
< **Sentiment - mámení - základní situace** 1991
ateliér v Grafické ulici 5, Praha
Sentiment - Delusions - Basic Situation

Sentiment 1994 **Sentiment**
Medvidek 1989 (Jiří Petrbok, Červený medvěd),
výstava Dvojité agent,
2010, Galerie Caesar, Olomouc
Teddy



Kocour – Jukebox 1996 Samettivallankumouksen jälkeen, 1996, Oulun, Finsko, ateliér v Grafické ulici, Praha **Tomcat – Jukebox**
Medvídek 1989 **Teddy**



Podlešín, zahrada, hledal jsem v kruzích kolem Prahy. Poprvé jsem omylem v Podlešíně vlezl do starého mlýna s rozpadající se stodolou a řekl si, to je ono. Patřilo to někomu, koho potom zastřelili. Přes potok od toho mlýna byl rozkulačený statek, víc dolík a větší smutek s potokem. Statek, který už nikdo nedá dohromady. Za stodolou otevřený prostor směrem k snad největšímu viaduktu původní Buštěhradské dráhy a za potokem jednokolejka, kterou změnili na stezku pro cyklisty. Od nádraží jdu dolů k domu jednoduchou serpentinou. Co víc si přát. Potok, zahrada, rozpadající se zeď a dům. Vše sevřené hradbou stromů. Ze zarostlého statku za potokem je teď autoservis a za stodolou směrem k viaduktu vyrostla vila ukrajinského tanečníka jak ze sci-fi románu... Opravil jsem zeď. Co se v zahradě teď odehrává, je to samé. Vnímám Palcra s jeho touhou vybetonovat vše zelené. Zároveň to rozpadání se a nemožnost přeprat plevel a přijmout fakt, že to sem patří... Chyba, s kterou jsem vstoupil do tohoto systému, je teď jeho součástí. Stejně, jako jsou v našem genomu zaznamenány otisky virů, které nás formovaly.



Gesto, otisk, paměť. Rozhovor s Ivou Mladičovou z roku 2019

I. M.: Mohl bys popsat počátky své vědomé práce s dispozicí k sochařskému vyjádření?

V. M.: Doufám, že správně chápu otázku. Napadají mě různé interpretace, takže asi ne. Na tom ostatně je určitým způsobem založeno mé vnímání světa. Jistá ne-jednoznačnost jeho poznání, stejné obecné jevy lze vnímat i interpretovat mnoha různými způsoby, a pokaždé správně. „Postavení“ pozorovatele je v tom případě zásadní. Ty máš na mysli osobní dispozice k tomu, proč inklinuji právě k sochařskému vyjádření. Pokusím se utéct z otázky, a pak se k ní obloukem vrátit.

Hned mě napadlo v této souvislosti spíš řešit dispozici místa a jeho vliv na sochu, objekt, instalaci, na mne. Jako otázku po důležitosti místa vztahujícího se k soše, k objektu. Svá místa si neseme s sebou. Naše místa se pak konfrontují s místem, kde se zrovna nacházíme. Stejná situace by se mohla odehrávat se sochou, pokud ji vnímáme jako termín. Nejde o místo, prostor ve smyslu například divadelního prostoru, prostor kolem sochy není jeviště a ten mimo její výseč hledišť. A to si dovolím tvrdit, je i obecně platné pro instalaci a třeba minimalismus, i tam se mi přiči použít divadelní terminologii, jak se to běžně děje. Je to svěbytný prostor, utvářený... já nevím, těžištěm sochy, objektu, dost podobný intimnímu vymezenému prostoru každého člověka. Netuším, do jaké míry autor otiskuje sám sebe a svůj mentální prostor do objektu sochy. Asi ano. V podstatě triviální záležitost, otázka vztahu autor a jeho práce, pokud ji začneme vnímat a probírat se jí, je vlastně bezbřehý, nekonečně složitý prostor. Obloukem se hned dostanu k otázce, jak jsi ji položila.

Vlastně nevím doteď, jestli způsob vyjadřování prostřednictvím sochy, sochařský objekt, je mi vlastní. S ohledem na mou národu, kdy se nerad osobně veřejně projevují, to byl asi ten „nejpraktičtější“ způsob, jak se kupříkladu společensky projevit. To mi zase do jisté míry znejišťuje mé postavení jako sochaře. Je zde přítomen vlastně také jistý vliv dispozice místa ve smyslu postavení, situace, ve které ses v danou chvíli ocitl. Já jsem se ocitl v rodině se silnou „rukodělnou“ tradicí, táta, ač architekt, vyučený truhlář a nekonečný kutil, oba dědové vlastně taky. Vědomý přístup přišel ale docela pozdě, až na střední škole. Do té doby jsem sice neustále něco vyráběl, ale to uvědomění si, pocit, že mne to sice baví, ale je to i určitá potřeba a sebevyjádření se, je dost pozdní. Neustále se mi do toho pletlo to, že něco neumím, nebo to, co dělají jiní, je mnohem lepší, ve smyslu uvolnění se a volné práce, manuálně jsem neměl problém asi nikdy. Asi v tomto období mám založené jisté spojovací téma mé práce. Silná osobní identifikace se svými objekty. Ta sochařská linka a co ji provází, je souběžné.

I. M.: Jaká témata tě tehdy zajímala?

V. M.: Zjišťuji, že v tomhle se moc neměním. Stejně si i zpětně mohu rozebrat i v těch nejstarších vědomých pracích, byť jinak formulované. Otázka přesnějšího, zaostřenějšího pojmenování toho, co jsem schopen vnímat. Užítí slova a vymezení jeho významu, přenesené do výtvarné situace,

kde máme možnost jiného, mnohdy přesnějšího formulování myšlenek či pocitů, více oproštěné od běžných, zaběhnutých situací, bez té někdy únavné verbální nutnosti. Téma, které jsem tehdy pojmenoval slovem více či méně nepřesným i přesným „bariéra“, a to ve vztahu vymezení svého „já“ jako souhrnu určitých daných možností k tomu, co mě nekonečně široce obklopuje vně i uvnitř, a kde já sám, který tento „svět“ vytvářím a zároveň jsem jím tvořen, definuji jeho, své hranice. A slova mi stále hrají úlohu reálného prostředníka vnitřního s vnějším, jednoho z mála, kterého máme k dispozici. Možná lépe řečeno, jsme si jich jako prostředníků vědomi. Pomáhají nám vnímat, chápat, nebo upřesňovat a jsou schopna pojmenovat vše, co se snažíme s jejich pomocí pojmenovat. Konečně i vymezujeme, ohraničujeme, stavíme si z nich vědomě i nevědomě kolem sebe zeď, bariéru „pojmu“, která pro svou zdánlivou významovou jasnost může vést k jejímu akceptování. Ale i to má jistě svůj smysl. Mám strach ze slov a z jejich významů, a to jak v obecném pojetí výše uvedeného, tak v konkrétních situacích běžného dne. Jejich jasnost a přesné vymezení, chápané jenom z určitého hlediska naší dané situace, nám může zamezit pochopit a poznat jejich přesnější vymezení, význam..., přesnější význam a vymezení nás samých. Pojmenování „daného“, tedy i to, co je mimo slova. Takřka celé naše poznání je možné chápat jako hledání přesného, jasného, a jednoduššího způsobu pojmenování všeho, co z našeho daného místa můžeme vnímat. V termínech přesný, jasný, jednodušší jsou obsažena zároveň i slova přesně opačná. Vše, to velké množství našich „slov“ a co je možná námi chápáno jako nekonečné, ale přitom touto nekonečností námi ohraničováno („nekonečno“ je také slovo). Takže tenhle obecně vyhlížející „guláš“ jsem si postupně od začátku navařil a v něm se doteď vlastně pohybuji, byť to víc někdy čistím a znejasňuji, což je ovšem už dané protřelostí, a i částečně usazenou, nechci říct okoralou terminologií.

I. M.: Rané prožitky spoluformovaly i charakteristickou estetiku tvých děl?

V. M.: Ano, je to estetika běžná, založená a silně ovlivněná tím, kde jsem vyrůstal: chalupa v horách plných betonu a rozbitých statků a Praha, lákavě rozmlácená a odporně šedě socialistická, s občasnými jarními problesky s hromadou vrabců. Ještě k tomu cihlové sídliště na rozhraní periferie Žižkova u Hrdlořez, posazené mezi romantickou Třešňovkou a rybníčkem Ontárkem, postupně se měnícím ve velkou přitažlivou skládku. Od železných ingotů, které se tam bůhví kde vzaly, a betonových suťí po možnost v tom bordelu postavit cokoli a pak to třeba i bez milosti podpálit, s tím spojená radost, jak umí hasiči, tehdy požárníci, rychle přijet ten bordel uhasit. Estetika doby, která se mi strašně vlastně nelíbí a rozčiluje mě, končí u těch podivností celého českého brutalismu sedmdesátých let.

I. M.: Tvé rané zaujetí tvarovou expresivitou soch Františka Bílka byl spojen i se zájmem o obsah jeho prací?

V. M.: Tak asi především to bylo dané mým školením a lidmi

kolem. Jako řezbář Bílkovi uniknout v našich podmínkách moc nemůžeš, pokud se alespoň trochu zajímáš. A doma jsme navíc měli Březinu s Bílkovými bibliofilskými dřevořezy, silný, zvláště v době, která tomuto typu umění a nazírání na svět zase tak moc nepřála. A potom i to Bílkovo exaltované tajemno. Jeho Krista v katedrále dodnes považuji pro mě za silně inspirujícího. **I. M.:** Z období studia na Akademii výtvarných umění v Praze byl pro tebe důležitý pedagogický přístup Aleše Veselého. Mohl bys vysvětlit, čím?

V. M.: Je to vše silně osobně zaměřené. Veselý, myslím, se na mně tím svým nenápadným, upřesňujícím přístupem asi „podepsal“ nejvíc. I díky změnám, které se udály v roce 89, jsem měl možnost poznat pedagogický přístup několika zcela různorodých osobností. Z těch před změnami bych vyzdvihl především Stanislava Hanzíka (což byl Laudův žák), s jeho modelační bravurou a přímým názorem. Dodnes si cením, že jsem kolem něj mohl projít. To, že odmítl pokračovat, když jsme mu to všichni sochaři nabízeli, a akceptoval to tehdy i Knižák jako nový rektor, mě mrzelo hodně. Svým způsobem jsem nakonec ctil i Hánu (žák Pokorného) s jeho už pozdním nezasahováním a zcela minimálními korekturami. Po roce 89 jsem chvíli nevěděl, koho dříve si vybrat. Změna byla hodně citelná. Váhal jsem mezi Stanislavem Kolíbalem, Hugem Demartinim (Lauda) a Alešem Veselým. „Vyhráli“ to „čisti“ sochaři, i když každý ve své práci vycházel z jiných předpokladů. Kdybych měl rok, dva navíc, určitě bych začal Kolíbalem, pokud by mě k sobě vzal. Byl ostatně prvním, který komentoval moji volnou práci. Celá ta nová, a z měsíce spadlá skvadra profesorů, stála drobet rozpačitě kolem jedné mé, ještě dřevěné barevné, symbolistní, skoro řezbářské kreace a jediný Kolibal zachraňoval situaci poznámkou, že ty nohy a drápy jsou celkem velkoryse a zajímavě sekané... Ostatní mlčeli. Přešel jsem k Demartinimu. Měl z těch tří vlastně jediný klasické sochařské školení. Před revolucí jsem narazil mimo jiné na jeho práce v Lidovém domě ve Vysočanech, tuším. Postupně jsem začal pracovat na tom, co jsem měl do té doby jenom ve svém ateliéru. Kruhy a zpracovávané objekty ze Sudet... Aleš Veselý, ke kterému jsem přestoupil další rok, byl vzděláním sice grafik, ale těžiště jeho práce spočívá v neuvěřitelně velkoryse pojetém sochařském projevu. V sedmnácti letech byl na AVU přijat bez maturity a předepsaného minimálního věku do grafické přípravy. Absolvoval pak ve škole Vladimíra Šilovského, kde panoval velmi svobodný režim, stačilo několikrát během roku přinést domácí práce. Tento systém prakticky přejal i pro svoji školu, pokud to tak mohu nazvat, také systém založený na zaujetí vlastní prací a oboustrannou otevřeností přístupu. Z mých učitelů ostatně asi nejvíc zapůsobil právě on, jak už jsem poznamenal. Otevřeným přesným jemným dotýkáním se problému, který jste si tak byli nuceni definovat vlastně sami. V podstatě okamžitě s námi vyjížděl ven a vlastně neurčoval, co by se nám mělo líbit a jak věci vnímat. Kromě toho jsem mu ještě několik let po škole pomáhal, a tento způsob „výuky“ považuji dodnes za nedostihný. Jeho práci jsem zaregistroval dávno před tím, než jsem ho osobně potkal, ale bez vnímání silné a logické kontinuity jeho práce, komplexnost a navázání na jeho osobnost, jeho věci nejde vnímat tak silně. Stejně jako Středokluky jsou nyní už odstín, když nekomentuje, co zrovna nového udělal... a na co se ještě chystá. Je pro mě zajímavé sledovat návaznost na systém sochařské

výuky, který tito lidé sami poznali, a to, jak vyučují, vyučovali, tedy lépe řečeno, jak se se svým způsobem výuky vyrovnávají s tím, jak byli sami učeni. Jinak ostatně to, co se přihodilo během těch čtyřiceti „zakonzervovaných“ let komunismu, by stálo ještě za důkladnější studii, kam by se asi místní sochařství ubíralo ve svobodnějších poměrech, kdy vyjma lehkého škytnutí na konci šedesátých let celý systém fungoval jakousi setrvačností, založenou na velkolepém vypětí celé první poloviny 20. století. Z toho pohledu byl nástup nových učitelů pokusem o navázání na normálnější poměry. Zda to bylo možné, je nyní, skoro po třiceti letech, stále předčasné hodnotit, myslím. Změnily se generace a částečně i přístup studentů, daný mimo jiné velkým nárůstem výtvarných škol a větším rozprostřením případných talentů do různých směrů. Každopádně ta výjimečná situace, která nastala a které jsem mohl být přítomen, je nedocenitelná zkušenost. Pravda je, že z celých těch let si pamatuji jenom útržky, všechno bylo zrychlené.

I. M.: Kombinace elementárních tvarů, exprese a doznívající vliv zkušenosti z dřevořezby. U Kruhu pracuješ s vymezeným prostorem, do něhož ale nelze vstoupit. Trochu zneklidňující. **V. M.:** Původně vlastně ten druhý Kruh s větvemi vznikl právě kvůli jedné kdysi nalezené věci a předznamenal celou tu první řadu věcí, co mi přešla z ateliéru do školy, když to šlo. Myslím tím ten obrácený železný prasklý hrnec (Střed), který jsem našel dlouho předtím. Nejdřív jsem jej jako gesto vzal, obrátil a nabodl na klacky, potom jsem přidal stejný princip jako u kostky (Střed) – kříž, základ – a obkreslil, umístil do středu toho kruhu. Přišlo mi to ale už moc dořečené a nikdy jsem to v této sestavě nevystavil. Věci jsem od sebe oddělil, Kruh a Střed. Stále stejný princip, který používám doteď. Provazování, nastavování. Vlastně nebylo divu, že mi tehdy třeba Kolibal říkal, a viděl pouze ty dva oddělené objekty, že kruh vnímá, ale hrnec vůbec nechápe... Ano, jasně čitelné znaky a potom skrumáž, o které nevíš, co s ní a kde se vzala. Dobrý důvod všechno na sebe neříct, všechno se vysvětlit nedá, tohle je pouze vnější, jasněji čitelná linie přemýšlení a práce, souběžná linka. Už jenom to, proč reaguješ a v hlavě ti vrtá ten starý prasklý litinový hrnec. **I. M.:** Byl pro tebe v té době důležitý původ používaných materiálů?

V. M.: Ano. Pamatuji si, kde jsem to sbíral. Vždyť už jenom to tajemno, když začínáš vnímat, a procházíš lesy plné zarostlých zřícenin a věcí a vlastně dlouho netušíš, co se tam mohlo přihodit.

I. M.: Téma Sudet se týká všech tvých raných objektů?

V. M.: Ano, týká, už jenom proto, že nic nemůžeš oddělit, nejsou to jednotlivosti, stále je to provázané. Něco si přečteš, něco vidíš, nějak žiješ. Dlouho jsem kolem toho chodil a strádal to..., tu „chuť na jazyku“. Proto ani, i když takhle surově popíšeš, co děláš, tak ten popis není nutně úplný. Ty věci myslím mluví mnohem celistvěji a čistěji samy za sebe. To byl ostatně i důvod, proč jsem jeden čas začal jenom mechanicky popisovat, jak to, co dělám, vypadá. Vykostit z toho mechaničnost a co zbude umístit, zvýraznit na takový metaforický sokl. Doteď jsem nepřišel na to, a vlastně ani necítím přílišnou potřebu rozklíčovat, co všechno za tím vězí. Myslím, že bych potom přišel o hodně. Nepřišel jsem na to, proč mě silně rozvibruje třeba nějaký



Donatellův reliéf, a vzápětí se mi to samé přihodí, když vidím sochu třeba od Chillidy, což jsou vlastně „jenom“ nasekané a naohýbané kusy surového železa. V té manuální výtvarné šikovnosti nebo mechanickém převedení toho, co si myslíme, do nějakého prostorového tvaru, to asi nebude. Nevím, ale mnohdy je důležitější třeba jenom stát a koukat se, nesnažit se nic pochopit. A není potřeba reagovat na vše, co si říká třeba socha. On se jeden ve správnou chvíli zastaví, asi, i kdekoliv. Není to ani velikostí... kupříkladu. Velká, velikášská, třeba mechanicky provedená věc, která má za cíl tě ohromit a kde slovní popis je totožný s tím, jak působí, bez chuti. Prostě nepůsobí stejně jako jiná velká socha taky vyrobená, ale ve které je obsažena přímost výrazu kupříkladu, Richard Serra, Bruce Nauman nebo ten Chillida třeba... Tam jde o podřízenost záměru, intuici a bůhví čemu. Není potřeba to do mrtě rozebírat, vždyť jde třeba pouze o kus plechu. Každý máme nějaký náhled daný zkušeností a nějak vidíme. To je to nejlepší, co se může přihodit. Všechno srovnané do latě a předem označené, co je dobré a špatné..., co máme cítit, nejlíp nějak pěkně napsaný, to je spíš noční můra. Když beru jako jednu z lidských potřeb něco

vytvářet, a umění k tomu patří, tak ta „potřeba“ dělat a vnímat umění se asi jen tak lehce od podstaty nezmění. Důvody, proč někdo něco takového dělá nebo se alespoň snaží, pokud to myslí vážně, jsou stále stejné... Demartini měl jednu velmi oblíbenou historku o tom, když poprvé viděl na vlastní oči malý reliéf od Arpa, který na něj zapůsobil. Chtěl přijít na to, čím. Pár prkýnek položených na sebe, tak si říkal, že v tom bude nějaká finesa, třeba v poměrech. Vzal metr, přiložil a zjistil, že je to v podstatě ten nejtupější čtverec, nic víc. No, historka. **I. M.:** Jak Aleš Veselý komentoval, když jsi od expresivních kůr-dřev-kleci vykročil do post/minimalisticko-konceptuálního tvarosloví? **V. M.:** Začalo to u dřevěné skládané kostky z větví (Střed), kdy byl přítomen významem pročištěný prvek, kubus. Vlastně ne, tomu ještě předcházela práce u Demartinioho, která vychází z kruhu (Kruh II), a byť je hodně „dramatická“, snaha celek svázat jasným rámcem tam je už přítomná. Výtvarně mě ale víc baví model, který předcházela. Hugo Demartini nad ním jenom zabalal z fajfky, Mario Kotrba ale pobaveně s valašským nadhledem řekl, ať to udělám, že je tedy zvědavě. Občas mě popadá chuť udělat to znovu, a víc v intencích modelu, který jsem tehdy bral za příliš odbytý.



Každopádně Aleš se tehdy zastavil u mě v ateliéru v Grafické, kde viděl tu kostku nedodělanou. Řekl, ať už na to nešahám..., takže jsem šáhnul... Potom už jenom jemně nesouhlasil, když jsem ji dotáhnul do uzavřeného tvaru. Názor druhého většinou nechával v klidu a doznít. Věděl, že jsem schválně tu svou rukodělnost a ukecanost tlumil. Byl to vlastně výsledek jeho práce, i když mi to samozřejmě nikdy přímo neřekl. Až po nějaké době jsem pochopil, co znamená práci v průběhu korigovat a vnímat, ne pouze vyrábět původní představu. Kontinuálnost a otevřenost výsledku je pro mě hodně důležitá a počátek toho je někde zde. Pokračovalo to diplomkou, kdy jsem si definoval přesněji už téma bariér, a dostal se víc k pročištěnému pojetí.

I. M.: V newyorském Socrates Sculpture Park jsi roku 1997 vytvořil objekt Městské ostrovy – půdorys, kde jsi pracoval v duchu postminimalistického tvarosloví s prvkem nepohyblivosti čtvercové plochy položené na zdánlivě pohyblivých válečkách. Jde vlastně o stejný významový paradox jako u Veselého objektů na třech kolech orientovaných různým směrem.

V. M.: Ano, to je jedna z prvních věcí, co jsem od Aleše viděl naživo v běžném prostoru. Tedy ne ta trojkola, ale dvoukolo, které jelo každé jinam, spojené velkou zatočenou silně přepjatou pružinou. A byť možnost, že kola budou nakonec směřovat kýženým směrem existuje, člověk moc nevěří, že

se tak stane. Myslím, že bylo umístěné na Staroměstském náměstí v Praze, kde obtáčelo jeden ze sloupů podlouhí. Už nevím, jestli to bylo těsně před nebo po osmdesátém devátém, ale to přímé gesto a řeč mne tehdy dost oslovily. Podvědomě mi celý ten prostor s tím podivným objektem v hlavě vibruje dál, jako spousta dalších podobných zážitků. Proti poučenému nebo nevědomému vykrádání samozřejmě nic nenamítám. Už jsem dřív řekl, originální, současný a přesný můžeš být i pouhou interpretací cizí práce, samozřejmě za určitých podmínek, a také, že to celé proženeš přes svůj mozek a ruce. V tom čtverci na válečkách už ale byl Aleš obsažen nepřimo. Princip ano, ale tam chvíli trvá, než si ho jako nepoučený divák všimneš. A když na té plošině stojíš, díky gumovému odpružení tam pocit pohybu na všechny strany stále je, byť válečky jsou napevno fixovány a slouží pouze jako významový „jasný“ znak. Pamatuji si, že když jsem mu to ukazoval na fotkách později, tak si nad tím čtvercem dost drbal hlavu, měl takové charakteristické zvláštní gesto, když si rukou přejížděl po té své vyleštěné hlavě ve chvíli, když mu ne zcela lícovalo, co si myslí a co říká. Už to bylo na něj moc pročištěné. Ale já se k tomuhle skoro bezvýrazu musel docela dost prokousávat, ovšem minimalismus přes to, jak ho mám v jeho čisté podobě rád, to rozhodně není. Vlastně i mnohem později, v těch věcech, polystyrenech přetisklých do betonu, byť jsou víc plasticky řešené, tak tam tenhle paradox je vlastně stále přítomný.

I. M.: V devadesátých letech jsi absolvoval řadu zahraničních tvůrčích pobytů a tvé práce byly zařazovány na výstavy „světového formátu“. Můžeš charakterizovat rezonanci atmosféry doby s obsahem tvých prací?

V. M.: Už jsem o tom mluvil. Trochu ořepaná floskule, že kdo si něco pamatuje z devadesátých let, tak u toho nebyl, přeci jenom přeneseně platí, si myslím. Prostě útržky. Nemá to ani tak moc společného s dostupnějšími podpůrnými látkami, nebo pouze jednoduše s tím, že se člověk začíná rozhlížet a je spousta věcí, které ještě nezná. Ono zrychlení a „otevření“ se všemu, co přichází, beze špetky něčeho postranního, jsem už nikdy potom nezažil. To, o čem se jenom podloudně četlo, bylo najednou na dosah... Zní to banálně, ale „všechno bylo možné“. Bill Viola ti mohl ukazovat kamery v ateliéru na Long Beach, nebo jak točí padající kapky vody. Probíhání výstav klusem, abys toho stihnul co nejvíc. Výstav, které sis myslel, že nikdy na vlastní oči neuvidíš, včetně možnosti dostat se do kontaktu s živými autory. Nebo pracuješ hned vedle ateliéru, kde vyrábí své sochy Mark di Suvero a parníkem mu je po Hudsonu vozí pryč. Z druhé strany pak hned vedle je ateliér se zahradou Noguchiho. A do toho jsi totálně nepřipravený, vyjevený a ani pořádně netušíš, co vše se s tebou a kolem tebe děje. To nejsou výstavy „světového formátu“. Někdy to tak od nás vypadá, ale je to spíš běžný výtvarný provoz... Rezonoval jsem samozřejmě já a obsah mých prací to třeba zvýraznilo. Ten základ, co mám, se zase až tak nemění. Osobně moc ve velké změny nevěřím, po stránce formy asi ano. Ale je důležité to nadechnutí, když vyrazíš do jiného prostředí a necháš ho na sebe působit. Pro mě bylo štěstí,

že jsem kupříkladu na stáž do Perugie nemohl vyjet už v roce 89, jak to původně vypadalo, ale až o rok později. Takže nejen zjištění, že obrázky, které jsem vídal v Pijoanovi jsou skutečně sochy a obrazy, a že ta města skutečně existují, ale přidružilo se mi k tomu i otevírání hranic. Další měsíce jsem potom jezdil stopem po celé Evropě jako šílený... Všude vládla neskutečná vstřícnost a otevřenost. To člověka poznamená.

I. M.: Termín „současnost“ uměleckého výrazu.

Téma rozlišování viděné skutečnosti a obrazu.

Jak „současnost v umění“ vnímáš ty?

V. M.: Žiješ a pracuješ v současnosti, z toho se vymanit nedá. V tomto smyslu už současnější být nemůžeš. Současný versus trendy... Nemluvíme o rezignaci na hledání nadčasovosti toho, co vytváříš. Ale „vynalézání“ a odlišení se za každou cenu, výjimečnost práce, tvoření myslím nepřinese. Ani netuším, zpátečnictví? Při ručním sekání kamenných kopií, byť sebevíc přesnějších, se dá jiná ruka rozlišit od původní autorské. Stejně jako v hudbě je pojetí interpretace vždy podstatné. Ať interpretuješ cizí vzory nebo sám sebe, svou osobnost a její schopnosti. Původnost, osobitost, síla uměleckého výkonu nespočívá v tom, že vymyslíš, jak ještě jinak vedle sebe něco položit, použít jinak barvu, vymyslet jiné postupy nebo použít nějaké neotřelé a světem přitom hýbající téma, ale v tom, že se při tom kupříkladu přihodí něco, co tě ještě nikdy tak nezasáhlo tím, co se před tebou odehrává. Banality, ale nešf. Vrcholně originální, současný a přesný můžeš být i pouhou interpretací cizí práce. V určitém smyslu je možné vnímat celé spektrum výtvarného umění v jeho jedinečnosti, podstatě, která se nikdy nezměnila... Ať již vedle sebe položíš čisté řemeslné vyrobenou péknou sochu, lidovou řezbu nějakého tichomořského bůžka, Donatella, Gutfreunda, Chillidu, atd..., nebo se podíváš na něco, co tě zaujme, rozbitá zeď, západ slunce, a necháš to na sebe sebou působit v celé síle „zjeveného“. Umění není věda, jak se někdy o něm uvažuje a nasazují se na něj stejné postupy..., ale věda může být někdy umění. Někdy i obecné banality je nutné neustále opakovat. Tím množstvím nepoužitelných detailů se musíme přebrodit sami, ale to bylo asi vždy, nic nového. Pouhé používání současných znaků neznamená, že jsme aktuální. Jenom je pravděpodobně mělníme a množíme. „Bůh podle svatého Augustina dal člověku řeč, aby s ní správně pojmenoval věci, ne aby si s ní hrál. Péče o řeč jako domov bytí... Srozumění a tím rozumění se ztrácí v komunikačním prostoru, v němž se pevně zakotvení významu znaků přenechává svévolné hře.“ (Liessmann, Filosofie zakázaného vědění)

I. M.: Čas jako prostředek ke zviditelnění forem myslí. My ale kromě možnosti žít princip tvůrčího procesu, zdá se, požadujeme více.

V. M.: Uvedu konkrétní situaci. Jedna nejmenovaná návštěva v našem ateliéru na škole provázela zahraničního hosta, při pohledu na rozpracované studentské věci rozpačité opsala situaci v ateliéru – „to je takový klasický sochařský ateliér“. Je možné, že viděné věci nesplňovaly představu o aktuálnosti, o tom, jak by měl vypadat sochařský ateliér v současnosti. Vnímáme my, co žijeme ve stejném čase, svět stejný? Asi ne.

Existujeme vůbec ve stejném čase? Je možné, že nejmenované návštěvě, která jednou dorazila do školního ateliéru, přišlo to, co viděla, špatně. Je možné, že měla pravdu. Je možné, že význam slova klasický není pejorativní. Proč to tedy tak někdy vnímáme? Kvůli tomu shonu a touze být působením něčeho jiného zavalováni a překvapováni? Stále málo, málo. Málo barev, málo napinavé, málo vzrušení. Je možné, že tomu dotýčný/á vůbec nerozuměl, je možné, že vidí a vnímá jinak, je možné, že každý vidí a vnímá jinak, je vůbec možné mít ucelený obecný světónázor, je možné, že se někdo dotkl mé ješitnosti, je možné mít nadhled, a je možné hodnotit a zařadit práci v průběhu jejího vzniku, zvláště, když jde kupříkladu o studentskou práci? Potřeba totálního popisu, doslovnost nás ovládá, vytváří bariéry. Nynější permanentní naléhavost kritizovat společnost je únavná. Je únavné neustále přemýšlet, co je na nás špatné. Stav společnosti, ve které žijeme, se na nás odráží tak jako tak, řešíme ji tak jako tak, jakási předepsaná nezbytnost věnovat se tomu je ubíjející. V umění obzvláště.

Nejsem elitář a rozhodně platí, že i to, byť nerovnoměrné rozprostření vlivu kultury/umění do celého spektra společnosti, je důležité. Podstata kultury není přenosná jenom tím, že někoho naučíš, že zrovna tohle je krásné a jak to vyrobit... To je zrovna ten bazální impuls, aby všechno fungovalo, jak má, a ten „mra-venec“ našel cestu, kterou má vykonat. Naivně si myslím..., věřím v předurčenost, a umění a kultura zrovna patří k tomu podstatnému, čím jsme definováni. A nemluvíme o kráse. „Rozdíl mezi barbarstvím a civilizací spočívá ve zvládnání rozkoše.“ (Carl Andre)

I. M.: Teď konkrétněji k tvé práci: dnes je nejdůležitějším materiálem pro tebe beton.

V. M.: Je to materiál silně inertní, ve své podstatě křehký, dobře čitelný a hlavně levný. Původně to bylo dřevo a práce s ním, která mě formovala, jsem vyučený řezbář. Takže se ho nyní, celou svou „dospělou“ dobu v sobě snažím potlačít.

Je to živý materiál se specifickým charakterem přenosu informace, nebo způsobem zpracování. Proto taky se mi v práci objevují materiálové otisky, které často používám, ať už se pohybují v jakémkoliv z materiálů. Dovolují mi odstoupit od přílišné narativity, kterou pro mě původní zdroje sebou nesou.

I. M.: Často pracuješ s velkým formátem. Sochy vytváříš již pro konkrétní místo nebo je pro tebe socha na místě nezávislá?

V. M.: No, co je velký formát u sochy, objektu, to je ten, co je třeba nadživotní? Něco vztaženého k měřítku, míře člověka. Velikost kontra monumentálnost, tedy něco, co působí velkolepě, svou velikostí. Jenže velikost může být brána ve významu síly působivosti, výrazu. V tom případě může být působivá, monumentální věc i zcela drobná velikostí. Myslím, že pracuji v životním měřítku, jak mentálním, tak prostorovém. (Veselý kupříkladu používal dost často míru člověka, proti kterému stavěl ty jeho „vesmírné“ hmoty, kdy žádná jeho věc nebyla dostatečně velká a fungovalo mu to často i ve zcela drobných modelech, stejně jako v těch jeho největších realizacích.) Tou svojí přítomností v tom, co dělám, mám rozměr daný málem na rozpažení rukou. Rozpínání zevnitř. A je jedno, jestli jsem přítomen vně či uvnitř prostoru sochy. Také proto

říkám, že svá místa si neseme s sebou, stejně jako sochy. Nedělám věci pro konkrétní místa. Baví mě pozorovat, jak jsou ovlivňovány prostředím, světlem, úhlem pohledu atd. Pokaždé jiné, pokaždé by měly držet pohromadě, v každé z těchto souvislostí. V tom byl pro mě podstatný ateliér v Grafické, dvě malé stísněné místnosti ve sklepech, ale těsně nad terénem, takže s přírodním světlem. Kupříkladu ten první dřevěný jednoduchý Kruh je daný tímto prostorem, na rozpažení, ale koncentrované dovnitř, ne rozpažení otevřené do prostoru, s pocitem volného nadechnutí. Když jsem ho ale zavěsil, měl jsem pocit, že přetéká přes zdi místnosti, kterou ovládl. Je to dané samozřejmě tvarem kruhu, expanduje a zároveň koncentruje. Ať ho umístím kamkoliv, svůj prostor si získá. Je drobný, ale monumentální, jednoduchý, tak trochu zneužitý kruh. Na rozdíl třeba od Skyilly, která, když byla hotová, byla narvaná v jedné z těch místností ateliéru, kolem tak na půl metru odstupu, úzká ulička. Vlastně přesně osazená tam, kam místem svého vzniku patřila. Vše dané tvarem, který je striktně ohraničený a pouze vtahuje. Nikde jinde už se mi tenhle dojem nepovedlo navodit. Celý ateliér, dům i okolí byly vlastně součástí tohoto objektu. Když byla potom nainstalovaná jinde, ten pocitově stísněný propojený prostor kolem mi vždy chyběl, z objektu se stává jiná věc. Narvat vše do jedné místnosti, svého prostoru. Když jsme s Ivanem Pinkavou instalovali na Kampě, museli mě s Vaňousem v tendenci prostor úplně zahltit neustále umravňovat. Cítím, jak prostor esteticky nepřebourat, ale nedá mi to. Občas mi i tak bylo vytýkáno, že je tam toho příliš (Kampa). Pro mě vlastně málo, i když výtku vnímám. Ale tady dochází k drobnému nedorozumění. Většinou své práce nevnímám jako solitérní kusy, ale vcelku. V tu danou chvíli, místo, jak se sejdou..., jakou vytvoří situaci. Proto mi ani nevadí věci kupříkladu zmnožovat. Už třeba jen proto, že je vidím z jedné pozice pozorujícího pokaždé jinak. Tedy možnost je vidět z jednoho pohledu vcelku, zmnožení, které se mění zpětně do kompaktního vjemu jednotlivosti, včetně zesíleného pocitu, že jsou součástí daného prostoru, stejně jako pozorovatel. Zhutnění, kompaktnost, jednota celku. Co jsem nyní popsal, je samozřejmě trochu jiný problém, než jak usadit solitérní sochu „správně“ v reálném prostoru, třeba města. Osobně si umím představit, jak třeba mé vnímání prostoru použít, aby to bylo možné. V zásadě tady platí celkem jasná pravidla, která je možné porušit, vymezit se, ale už jen tím, že jde o součást dlouhodobě se utvářející struktury, není možné je jakkoliv pominout. V Praze máme hned dva příklady, jak je možné podřídit se nastaveným parametrům a nic víc. Bázlivost a nemožnost překročit stín „vše udělat zcela špatně“. Jedním je zvětšený model Wagnerova pomníku Dvořáka před Rudolfinem. Příklad, který potvrzuje, že autor je nepominutelný a pouze otrocké zvětšení autorského modelu je prostě špatné. Včetně tupého umístění, na osu budovy Rudolfinu a pozadím směrem k přicházejícím. Nebo kopie Pomníku Wilsona u Hlavního nádraží, nehledě vůbec na zásadní otázku, proč kopie podle fotky a dochované hlavy. Kopie, z které vyzařuje bezradná nevíra sama v sebe, i když by naopak měla zdůraznit entuziasmus spojený se vznikem nové republiky... A kromě toho umístění, aniž by se konfrontovaly komunikační trasy s terénem (podstatně převýšený pylon pod kopcem na osu nádraží, cestička k pomníku jak slepá odbočka pro psy) – viz

pozdně komunistické pomníky – proč nyní. Jedna z hlavních přístupových os k nádraží z Jeruzalémské ústí Wilsonovi přímo do zadku. Blbě nalepená hlava, utahaná modelace – přitom hned vedle třeba zbylo rozmlácené, žulou dlážděné prostranství se zbytky informačního kiosku, na kterém je graffiti, které nakonec působí mnohem monumentálněji a pomníkověji, a přitom nikomu nestojí v cestě a ani není stranou. Kde je tedy ta víra v cit a tradici, co je tradice? Za sochařství, za tradici českého sochařství, proklamace a takhle to potom dopadne. **I. M.:** Současná socha v současné architektuře vlastně skoro neexistuje, přitom bychom si přáli žít s uměním více samozřejmě. **V. M.:** No existuje, jako občasný doplněk, nebo aspirant na turistickou zajímavost... Ne, je toho docela hodně, akorát spíše ve smyslu solitérní plastiky umístěné v architektuře... Architekti už dávno přišli na to, že si toho mohou nakreslit dost sami... Ke své škodě, podotýkám. I hrubý zásah do toho „jejich“ mnohdy pročištěného prostoru může být jenom k užítku. Moc toho, co by oboustranně koexistovalo, nevnímám. Ale můj omyl je možný. Z poslední doby třeba, vlastně náhodou jsem narazil „při chůzi kolem“ na „drobný“ skoro nenápadný reliéf Square the Block od Richarda Wilsona na nároží jedné budovy v Londýně. Skoro splývá, ale stejně vás uhodí do očí... takové pro mě solidní vyústění silných prací Gordona Matta Clarka. **I. M.:** V názvech tvých prací se objevuje „Subjekt/Objekt“, o některých pracích hovoříš jako o „netečných komunikátorech“, používáš sousloví „rozvitá plocha v prostoru“. Jak jsou důležité dialogické vztahy různých výrazových/obsahových rovin? **V. M.:** Základ mé práce, který se během let usadil, tvoří jakési univerzální mechanicky tvarované prostorové piedestaly pro jiné děje... Konstruované tvary, které můžou ztělesňovat množení, proces bujení, jehož rychlost vznikání předbíhá konstruktivnost. „Pohybující se plocha je tvořící se objem“ (Gutfreund). Objekty, které jsou tvořeny prostým otáčením, fázováním, zmnožením základních tvarů, pokaždé lehce jinak, vztahují k sobě okolní prostor, podněcují významy, momentální stavy myslí, dají se multiplikovat. V myšlenkovém základu i prakticky jsou někdy v čase rozvitou plochou v prostoru, ne hmotou, tvoří neuspořádanou změň fragmentů stereometrického charakteru. Charakterizuje je nepravidelnost ale ne disharmonie. Jde přeci jenom o piedestaly, pro jiné důležitéjší děje...? Nejde o výsledovanou „dokonalost“ přírody, ale spíše o strukturu štěrku smíšeného s asfaltem. Odstředivku. A čím víc se na mě tlačí, tím víc se snažím udržet sám v sobě. Jsem na opačném pólu svých soch, objektů, NETEČNÝCH KOMUNIKÁTORŮ, tíží, které zase šednou, jen co je opustím. Zdánlivá strohost jedné formy je přesným otiskem přebujlosti druhé. Divák si je sám nucen najít vztah k předkládané realizaci stejně jako já, vidím věci, až když si je pojmenuji. Konglomerát odlišků rozpoznatelných předmětů z každodenního prostředí a abstraktního tvarosloví... **I. M.:** Další rovina rozhovoru, vzájemnosti, komunikace: Ivan Pinkava, Eliáš Dolejší, Jakub Lipavský, Jiří Petrbok a Irena Jůzová jsou autoři, s nimiž jsi někdy vystavoval ve dvojici. Vypadá to, že tě tento formát uměleckého dialogu docela zajímá. **V. M.:** Tenhle princip vlastně vychází z mých nejstarších prací, kdy jsem používal věci nalezené na rozbitých statcích



v Sudetech a reagoval na ně tím, že jsem je usazoval na jakési piedestaly. Mám potřebu věci zvýraznit, umožnit jim postavou jasněji uchopit prostor kolem sebe. Nevím, jestli je to dialog. Nejraději stále vedu monolog, a i v něm je někdy pro mě moc lidí, kteří spolu mluví. Ale stále si myslím, že mé práce nefungují plně, když jsou samy, takže mi tím, když k nim přiřadím práci někoho jiného, jde i o určité vyplnění mezery, která se v prostoru kolem nich vyskytuje. Důvody, které vedly k uskutečnění dialogických výstav, byly ale pokaždé jiné. Myslím, že ty fáze práce, které ze mne vypadnou a jsou aktuálně k dispozici, potřebují společnost, lidí, věci. Bez nich jsou nejisté a s nimi paradoxně vlastně taky, je to jiný druh nejistoty. Bez přítomnosti jsou to ale pouze trochu studené objekty, co vyčkávají na ten iniciační dotek, který je možná probudí. Ivan Pinkava mi po výstavě na Kampě vyfotil právě tento stav. Svěsily se jeho fotografie, všechno se uklidilo a zůstaly pouze zdánlivě poněkud hřmotné sochařské objekty ve zcela vyčištěném prostoru. Nic „nerušilo“, zůstalo tam pouze to vibrování, transformátor. Proto některé ze svých prací označuji za podstavce, piedestaly. Běžně mám pocit, že potřebuji prostor zcela zahlcený, ubitý, kde není místo už na nic jiného. Jestli to je dialog, skrze který něco pozoruji, nevím, možná scéna divadla. Asi nejčistším způsobem se tenhle princip odehrál právě

s Ivanem Pinkavou na Kampě. Pro Jiřího Petrboka jsem původně přímo zpracovával rámy pro jeho obrazy. S Jiřím to je dlouholetý stav a asi i nejintenzivnější odžítý, myslím, že má podobný způsob myšlení, ale s jinými závěry. Chtěl jsem mu tedy vyrobit rámy na jeho obrazy. Čisté, nenápadné piedestaly. Odlít polystyren, beton, pletivo – město a nerozbitné sklo do rámu. Rozběhnu se a hlavou to neprorazím. Plné rámy s obrazy a prázdné rámy, následný rozhovor sám se sebou a nutnost zaplnit ten opuštěný prostor, který je vlastně dalším účastníkem dialogu. Idea vystavovat s Jiřím Petrbokem byla asi nejpřirozenější, známe se už vážně dlouho. S Jakubem Lipavským to byl zvláštní, vcelku vyrovaný způsob souznění. U Ireny Jůzové, ale vlastně i s Eliášem Dolejším to byla ega proti sobě s použitím podobných principů. S Irenou to byla výstava v GAVU Úžina Skyilly, vlastně první výstava, kterou jsme koncipovali jako rozhovor bez slov. Dvě solitérní stavby. Ano tenhle formát mě zajímá. **I. M.:** Vzájemnost roviny prožitku a intelektu. Kdy zůstává živá? **V. M.:** To k sobě patří, a poměry, jak to správně míchat, nikdy neusadíš. I přemýšlení bude někdy prožitek, aspoň mi to někdo říkal. Bude záležet, co tou intelektuální rovinou může být myšleno. Jestli čistě pregnatní intelektuální rozbor toho, co právě děláš, podložený tím vším, co už bylo napsáno, uděláno a vyzkoumáno, a to čistě a beze zbytku

naroubováno na ten prožitek... Ano, i to může fungovat. Mnohdy je to ale spíš víc na škodu. Nevymyslíš, jak to přesně má být, ale v umění by ta čistě intuitivní složka prožitku měla být nadřazená ostatnímu, včetně řemeslné, intelektuální či jiné dovednosti. Každý jsme ale jiný, takže si umím představit i čistě opačný přístup se skvělými výsledky... Já se spíš pohybuji v zoufalém vědomí nedostatečnosti vzdělání, což už nikdy nedohoním... Nemluvíme o vzdělanosti v rovině zvidavosti, když na něco narazím, samozřejmě si zjistím, jak se věci mají. A nevádí mi vymýšlet vymyšlené. Tím myslím, není na škodu objevovat, byť můžeme tušit, že už to, co jsme objevili, někdo zpracoval, a třeba lépe... Ale ta síla, že jsme něco popsali, objevili, vytvořili, je autentická, a nic to neubírá i ve chvíli, kdy zjistíme, že už sem šlápl někdo jiný před námi. Pokaždé zjistíme drobné odchylky, nic není stejné, a i ten drobný rozdíl může vést k velkému posunu později... Prožitek, intuice, která provází, nebo rozpracovává autentickou myšlenku někoho jiného, může přinést obohacení, jiný pohled, stejně tak obráceně. Nemyslím tím bezduché množení a kompilování již hotového a ani nutnost bezbřezě nasávat vše, co kdy kde kdo vymyslel a udělal při víře, že to intelektuálně podepře to, co právě dělám, ne přirozené nasávání, vnímání toho, co jsme schopni sami za sebe pojmut. I ten Da Vinci byl jenom jeden. Nerezignuji na důležitost co nejširšího vzdělání, rozhledu, ale ani ho nepřeceňuji. Někdy to ale může vést k rozměňování, ztrátě zacílení, v umění zvlášť. Ta šíře vzdělání, která co do záběru je čím dál širší, která na nás byla naroubována, by měla být rozsáhlá i co se dotýká hloubky vzdělání. Když to ale porovnáme s předchozími generacemi, s kterými jsem měl šanci se potkat, nějak pokulháváme. Možná je to pouze zdání, možná disponujeme jinými kvalitami. Polygloti to už dneska nemají šanci všechno zvládnout. Jsme roztrženi, nezacílení. Pozn. Gutfreund píše: sochař „dělá z představy skutečnost“, „čerpá z vnitřních fondů, ne ze zrakových vjemů [...] socha je zhmotnění dojmu vyvolaného motivem [...] sochař materializuje bezprostředně vizi obrazející se v jeho duši [...]“. To vše ukazuje, že tu existuje myšlenka, představa stojící před realizací díla, která je jeho prostřednictvím (materializací myšlenky) předávána divákovi.

I. M.: Vedle své sochařské práce paralelně pracuješ na restaurátorských realizacích. Jak se obě linie vzájemně ovlivňují?

V. M.: No restaurování, to je problém. Bavilo mě taky, ale bohužel se mnohdy dost plete dohromady s volnou tvorbou. Rozežere vás to a ztrácíte čas. Kdyby to byla práce, kterou odbudete a jdete dělat něco jiného, budíž. To ale nejde. Měl jsem před sebou lidi, kteří se věnovali jenom malování... Tohle se mi nikdy beze zbytku nepovedlo... Sochařů, kteří se věnovali pouze tomu nebylo v současnosti nikdy moc. Zda je to dané náročností, kterou sochařství obnáší? Ale ty se zase ptáš na něco jiného... Ano, ovlivňuje. Ať už v tom, že podvědomě mě to od barokních andlíků nasměřuje tak trochu k protipólu, a při tom možnost naplno si udržet kontakt s čistě řemeslně-uměleckou sochařskou prací. Možnost vnímat širší záběr je na jednu stranu vynikající. Možnost si kupříkladu uvědomit, že ten většinou dlouhodobý, striktně zaměřený výcvik, který měli ti před námi, v prstech ani v hlavě prostě

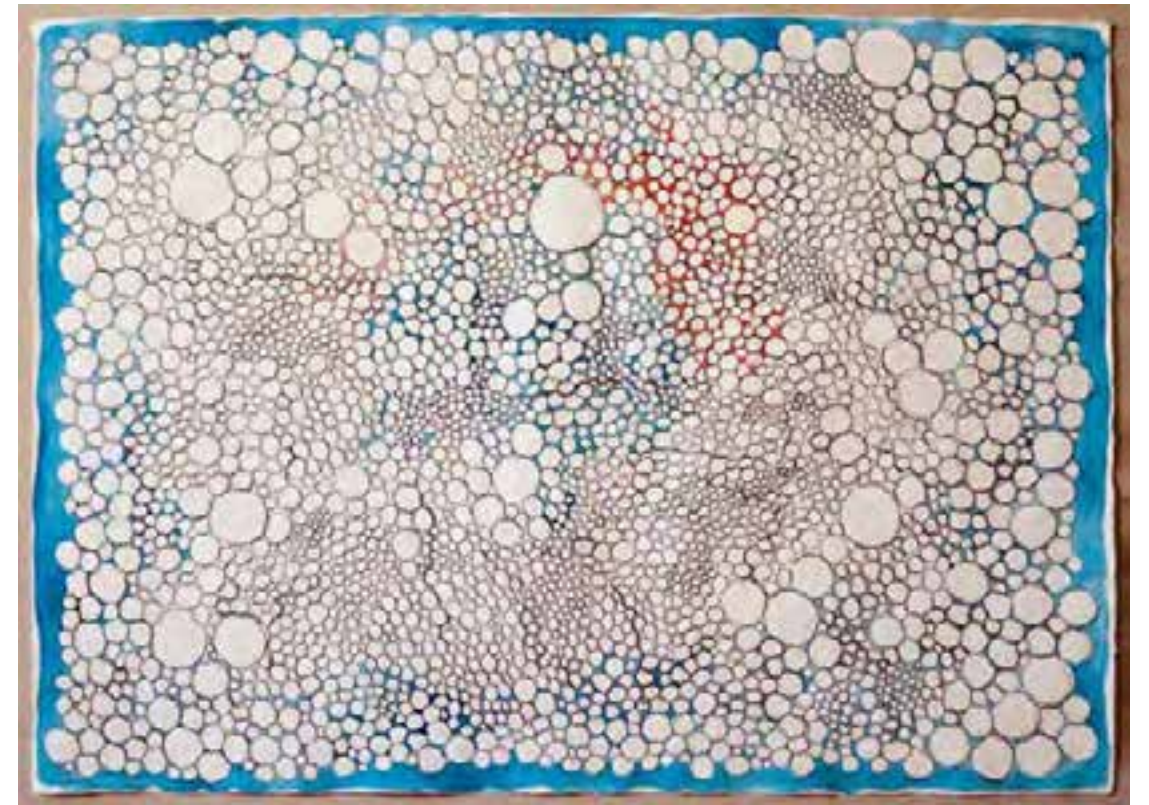
nemáme... Ale že to také není vše, co na těchto pracích oceňujeme. Na druhou stranu je tu nebezpečí, že se to bude jeden snažit dohnat, a sklouzne čistě jenom k řemeslu, které, chraň bůh, neshazují. Ale samotné nestačí, a nikdy nestačilo.

I. M.: Výše uvedená dialogičnost je současně bytostně přítomna i v tvém sochařském přístupu, vědomí ne definitivnosti, otevřené možnosti.

V. M.: K některým tématům se občas a opakovaně vracím, pokud je nemám trvalé přítomné. Třeba reálná historická témata se někdy znovu objevují jako osobní výpověď, nebo se některé formy vracejí už v jiných kontextech. Bunkr například vycházel z historických okolností, které předcházely Mnichovu 1939 a mým dětským dobovým reinterpetacím, později dostal silnější osobní rozměr, aby se posléze zase silně odhmotnil a jaksi zobecnil, třeba v mé poslední instalaci Bunkru z Musea Kampa jsem opět v roli odstoupivšího pozorovatele. Nebo téma kruhu je v mém dalším trvalejším prostupným tématem, v poslední době více přítomno v kresbách (Kruh – zkus si ho představit v prostoru), ale v podstatě téma kruhu, zacyklení je pro mne zásadní a souběžně přítomné. To je obsaženo i ve věcech, které vyrábím, mají v sobě celkem naprogramovaný rychlý zánik. Kontrast mezi tím, jak kupříkladu vnímáme beton jako trvalý a vlastně nerozbitný materiál, a jeho relativní křehkosti a dlouhodobou neudržitelnosti v jiných než kontrolovaných podmínkách – tento kontrast je frustrující, ale vlastně i očištný. Pro všechny materiály, které doposud používám – vyjma snad žuly – je příznačný potencionální zánik, ztěžka se udržují, ale já díky tomu mohu jejich části recyklovat a znovu použít.

I. M.: Jaké další momenty výrazně spoluurčují tvůj sochařský rukopis?

V. M.: Jednou z metod práce, která vlastně vychází z mého asi syntetického přemýšlení, je vrstvení, kde je mnohdy chyba obsažená a ponechaná. Pravděpodobně je v základu lenost, nechť dělat víc, než je nutné..., „nepředbíhat čas“. Původní problém, který kupříkladu měl za následek nestabilitu nějaké konstrukce, je v konečné fázi stále přítomen. I když konečnost u mě není správné slovo, všechno mám neustále otevřené a ztěžka se dohrabávám k tomu, nějakou práci uzavřít. Obecnou podstatu věci myslím vnímám, a to osobně podstatně se děje průběžně, námi se děje. Práci mi celou dobu formuje snaha oprostít se od tendence zamotávat se sám do sebe a nekontrolovatelně množít tvary. Taky snaha oprostít se od přílišné rukodělnosti a zároveň být rukodělný. To mě postupně dovedlo ke snaze odhmotnit materiál a zbavit se tvarů, což mi chvíli vydrželo a „logicky“ to skončilo u robustních, pokud možno jasně prostorově definovaných tih, které se někdy pro změnu zase snažím v jejich plné hmotě odhmotnit. To vše potom usiluji udržet pohromadě, aby to nikam nepadlo, nepoletovalo, nebořilo se a pod rukama mi to vystřeluje všemi směry. Udržet jasnost a nekompromisnost výrazu. Udržet svůj psychický prostor v prostoru sochy, jeho přímý otisk, přepis. Obdobný kupříkladu otisku dřevěného trámu do betonu, stejná funkce, jiná informace.





Drobná práce – podivné shody okolností 1996–2011 Diminutive Work – Strange Coincidences
Spirála 2001 Spiral





Schodiště 2011 výstava Kompot, 2012, Botanická zahrada PŘF UK, Praha Staircase



Schodiště 2011 výstava Drobná práce (s Eliášem Dolejším), 2011, Galerie Jelení, Praha Staircase





Drobná práce – podivné shody okolností II 2013 Diminutive Work – Strange Coincidences II
< Garden Play – Bridge Passage 1994–2003 varianta II, cca 2017, zahrada Podlešín



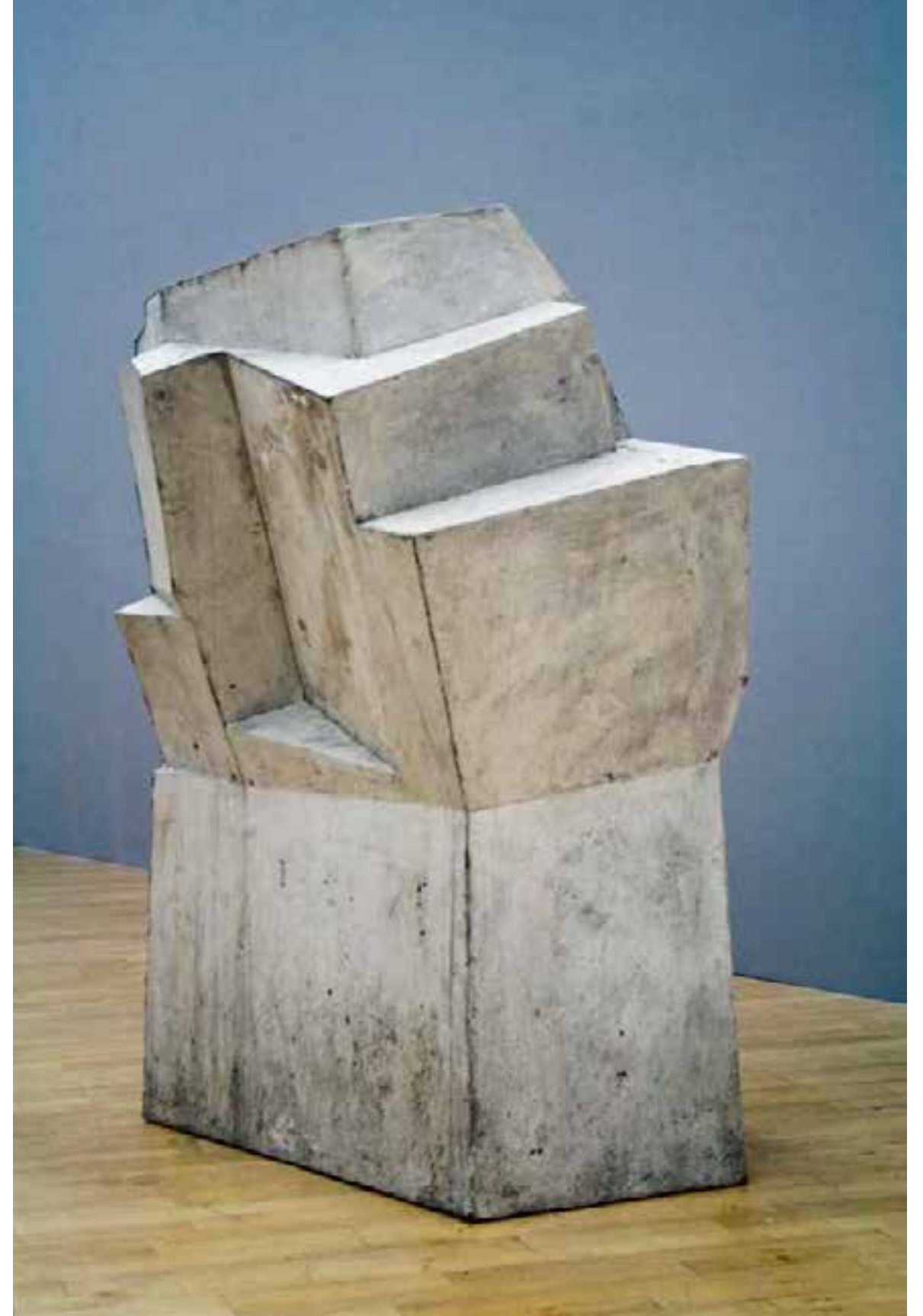
Objekt II 2010–2011 ateliér Podlešín Object II



Podlešín, garden, I searched in circles around Prague. The first time I came to Podlešín, I got into an old mill with a dilapidated barn by mistake, and knew this was it. It used to belong to somebody who was shot later on. Across the mill and over a stream, there was a collectivized farm, more of a valley, and a greater sadness with a stream. A farm nobody can put back in shape again. Behind the barn, open space towards what is perhaps the largest viaduct on the original Buštěhrad train line, and beyond the stream, a monorail converted into a bike trail. I walk down a simple serpentine road from the station to the house. What more could one wish for. A stream, garden, dilapidated wall and house. All of it enclosed by a wall of trees. The overgrown farm now serves as a car repair shop, and a villa as if from a sci-fi novel, owned by a Ukrainian dancer, sprung up behind the barn, towards the viaduct... I have repaired the wall. The same is happening in the garden now. I can appreciate Palcr's desire to concrete over everything green. At the same time, the decay and the inability to conquer weeds and to accept that they belong here... An error with which I entered this system has been incorporated into the system. Just like formative viruses are imprinted onto our genome.



Prostor III, IV 2010 Space III, IV
< Objekt II 2010-2011 Object II



Objekt II 2010-2011 Object II
< Drobná práce – podivné shody okolností II 2013 Diminutive Work – Strange Coincidences II
< Městské ostrovy – hotel – skladba hmot, Utica, NY
1998 City Islands – Hotel – Composition of Volumes



Bez názvu – prostor 2017 ateliér Podlešín Untitled – Space



Objekt/Subjekt 2013–2014 výstava Formátování, 2014, benediktinský klášter, Broumov Objekt/Subjekt



Rozeta – přední zadní prostor 2015 Rosette – Front Rear Space
Rozeta – přední zadní prostor, varianta I 2015 Rosette – Front Rear Space, variant I

Text Ivy Mladičové k výstavě Rozeta v galerii AXA v Praze roku 2015

„Myslím, že význam díla spočívá ve vynaloženém úsilí, nikoli v úmyslech. A toto úsilí je stavem myslí, je to aktivita, interakce se světem [...]“, cituje Vojtěch Miča na svém webu Richarda Serru. Vysvětluje tím mj. vlastní „sběr“ z kontextu vytržených textů, poznámek, fotografických záznamů jako východisko prostorové práce. Impulzem při přípravě instalace pro Výklady AXA se mu stává několik fotografií dekorativních výsů ze slavných výškových staveb Louise Sullivana. Výsledkem je reliéfní Rozeta, jejíž rozvítu plochu tvoří neuspořádanost fragmentů stereometrického charakteru. Celek naši pozornost poutá silným dynamismem, ale není disharmonický. Již název práce, posun od původního významu slova, podněcuje k obecné úvaze o stavu současného bytí. Ta je nadneseně parafrázována symbolem, zjednodušená znakem. Další témata čteme z výsledné formy – podnětná je vizuální zvrzatost tvarů daného reliéfu nebo princip otevřenosti implicitně obsažené v uzavřenosti a naopak. Plasticita obrazu neboli živost jeho pozitivu je vždy podmíněna přítomností hloubky negativu, jde o zákonitost archetypálního charakteru. Formální znaky a z nich vyplývající významy charakteristické pro Rozetu je možné vysledovat již u několika nedávných prací Vojtěcha Miči. Například vymezenost reliéfní plochy je obdobná u Rámu-reliéfu (2006–2010), v němž plastický „obraz“ ohraničuje masivní hmota, sugerující princip samorostu. Snaha definovat strukturu, na jejímž základě je jádro rozety budováno, vyžaduje detailnější pozorování. Návodné jsou kresby z let 2012–2013, zachycující konfušní formy, dle nichž jsou vystavěny i monumentální prostorové drúzy, kompozice stereometrických těles a nepravidelných tvarů. Vyjadřují současně organičnost i anorganičnost, obě an sich. Charakterizuje je nepravidelnost, evidentní je ale přítomnost fyzikálních principů, definovaných přesností. Nenacházíme zde snahu o kompozici vysledovanou z dokonalosti přírody, ale spíše strukturu štěrku smíšeného s asfaltem. Obdobně vnímáme i u kreseb barevných krystalů (2010) – představují nepravidelné květy, spontánně narostlé tvary, nejsou vystavěny na stereometrii krystalických mřížek. Jejich barevné fasetování vytváří plastický dojem. (Jiří John nazval jeden ze svých obrazů Nerosty, květy hornin.) Vojtěch Miča často buduje nepravidelný stereometrický objem, přičemž jeho strukturu odečítá z organického principu. Explicitně postup dokládá zasazením části konstruované do dílu kmene stromu (Drobná práce, 2013). Předkládá i bujivý růst umělé formy (Objekt/ subjekt, 2013–2014), výsledný tvar ztělesňuje překotné množení, kdy rychlost vznikání předbíhá



konstruktivnost. Sledujeme-li Gutfreundovu sochu Úzkost, vnímáme obdobnou živelnost síly, která žene tvar v expresi zalamovaných křivek spontánně do výšky. Zmíněný výsek z Mičova způsobu práce, především současně užití odlišných stavebních principů, jež komplikuje možnost jednoznačně uchopit celek, velmi výstižně parafrázuje i úryvek z úvahy Viléma Flussera z konce padesátých let: „[...] Všechny pokusy vpašovat do jevů života nějaký řád mají v sobě něco vynuceného. Systémy se k životu nehodí. Proto se domníváme, že nepřítomnost řádu v komponentách stavebních kamenů života, v atomech, nelze pravděpodobně přisoudit chybnému způsobu zkoumání, nýbrž že je spíše vlastností atomů. Fyzici se začínají přibližovat biologii a fyzika se najednou jeví jako zvláštní případ biologie a nikoli – jako se doufalo v dobách dřívějších – biologie jako velmi komplikovaná fyzika.“ Tím můžeme symbolicky uzavřít množinu několika výše uvedených asociací, neboť i Sullivanův zájem o biologii, který se projevil zálibou v ornamentálních motivech z rostlinného světa, odkazuje v architektuře k obdobnému tématu. Koexistence objektivní struktury stavby a subjektivní organické struktury dekoru vytváří obecný ideový rám díla, neboť podmiňuje životnost jeho celku.

Gage Buildings – Chicago 2016 Gage Buildings – Chicago



The basis for the project Rosetta consists of six assemblages, reliefs with the form of the space in its phases of rotation. The impulse and inspiration for the installation comes from a couple of photographs of decorative friezes, parts of the famous modernistic Louise Sullivan's skyscrapers. This basic visual impulse is supplemented by the personal collection of text fragments, notes, comments, visual records. Working with this material co-creates my method of artistic work. The central sign – rosette – rotates in space, in a set of slightly different phases; it applies its ambient space. The movement which makes changes, provokes different meanings, values, points – pretends to become some kind of a symbol of the state of the mind, our interaction with our world. The chaotic net of stereometric fragments creates the spreading surface. The area is defined by its irregularity, but at the same time there is an evident presence of the physical principles, defined by accuracy. (The aim is not to achieve the nature-made composition,

rather mixture of crushed stones and asphalt.) The complex of Rosette should be dynamic, but not disharmonic. The aim is to achieve a sign, a living form, which represents (a universal) movement from one side to another and back – either the positive / negative form, inner/ outer space, nature / human shape, open / closed form, (individual / social ambient). The vivid plasticity of the image depends on the presence of the depth negative – it symbolizes the natural relation almost archetype one. Rosette is a kind of reflection, contemplation about the actual status (the situation) of our existence. Villem Flusser once said, that all attempts to sneak some kind of order into the life phenomenons are false because they are forced [...]. Systems don't fit to life [...]

Prostor V – část rámu Můj pokus 2010 Space V – My Attempt Frame Part
Rozeta – přední zadní prostor, varianta I 2015 Rosette – Front Rear Space, variant I
 Výklady AXA, Praha >



Rozeta – přední zadní prostor, varianta I 2015 situace Hotel AXA, 2017, Praha Rosette – Front Rear Space, variant I



Rozeta – přední zadní prostor, varianta II 2015 výstava Klášterní zahrada 2016, Broumov Rosette – Front Rear Space, variant II



Rozeta – přední zadní prostor, varianta I 2015 ateliér Podlešín Rosette – Front Rear Space, variant I



Hledám pro sebe možné hranice formy sdělení. Schematický narativ. Hranice, ve kterých ještě „vyprávím“ konkrétní příběhy, děje, ale neilustruji. Podobnost jevů neznamena jejich stejnost – probíhají v závislosti na neustále se měnících okolnostech. Jednoduchost není zjednodušení. Konfrontovat se se stávajícím přehlcením veřejného prostoru množstvím slov, kompilováním kompilovaného, přebarvením a zmnožením reálných obrazů bez vztahu k žitému, s „postfaktickou realitou“. Slovolam, zoufalé zjednodušení. Podřízenost jednotlivce společnosti (ne společenství). Proti tomu postavené vědomí vlastní tělesnosti, vědomé já. Jednoduchost střetávající se s naivitou.

Dekonstrukt, cyklus Něžné prefabrikáty 2005–2006
přípravná kresba, pracovní fotografie, Pasáž Alfa, Praha
Deconstruct, Tender Prefabricates cycle
Rozeta – přední zadní prostor 2015 instalace 2018, hrad Klenová
Rosette – Front Rear Space >

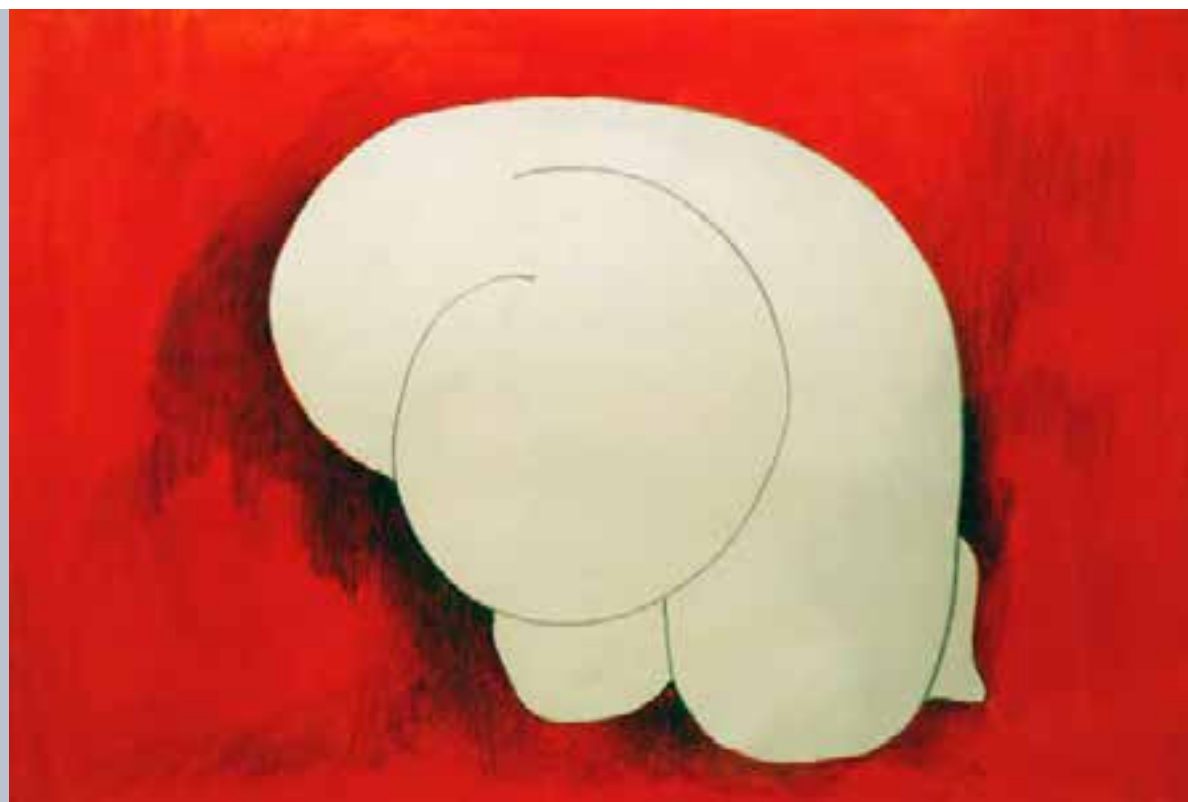




Prostor VI 2010 Space VI
< Na Horu 2016 Up the Mountain
< Rastry – městské ostrovy – figura, krajina, temelínská elektrárna, polystyren... pravidlo
2006–2008 varianta II, instalace 2018, zámek Klenová
Grids – City Islands – Figure, Landscape, Temelín Power Plant,
Polystyrene... Rule, variant II



Figura - mraky 2010 Figure - Clouds



Oběť I, II 2016 Victim I, II

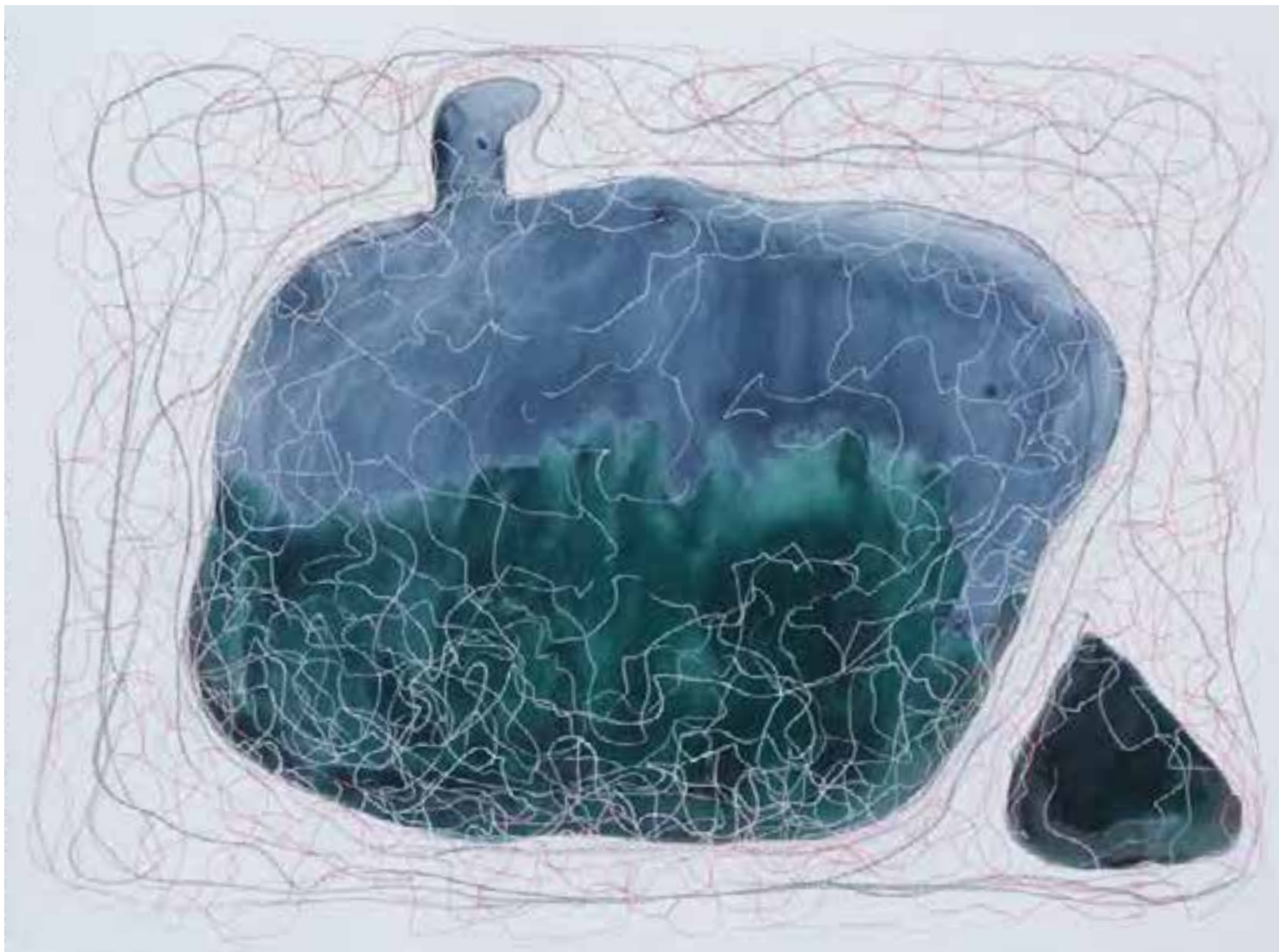
Na Horu – přepravka 2016-2017 Up the Mountain – Crate



Na Horu – oběť 2016 výstava Klášterní zahrada 2016, Broumov Up the Mountain – Victim

Na Horu – oběť 2016
výstava Klášterní zahrada 2016, Broumov
Up the Mountain – Victim
Na Horu,
výstava Jak nic nechít,
festival 4 + 4 dny v pohybu, 2015,
Desfourský palác, Praha
Up the Mountain >





The paradigm has perhaps changed, but the substance of a sculpture, not so much.
 An interview with Petr Vaňous on the occasion of Formating exhibition at the Broumov Monastery in 2014

P. V.: Originally, you studied restoration and wood shaping. Has this 'pre-sculptural' experience with thinking in a particular material influenced how you work with shape today? Can these traces be detected in your current work?

V. M.: Definitely. Wood being such a specific material for shaping, especially using a wood chisel, I believe it is not possible for such an experience, especially such an early one, not to leave a mark. As an example I could mention my favorite sculptor from those years, František Bílek, and his expressive shapes. The graphic three-dimensional concept of a sculpture, as he cut them out in wood and then transferred to his stone sculptures, is more than illustrative. And it is not only about adherence to the Art Nouveau morphology. Even though some might not agree that this is sculptural modeling, turning of the surface, compared to Šaloun, Mařatka, for instance, comparing Myslbek's Christ with the one by Bílek, this linear construction of shapes in space attains at least the same qualities, I think. Anybody who ever gently touched linden wood with a semi-rounded wood chisel (not using a saw or anything 'powered'), knows the feeling when the material is dictating more than vigorously what it will let you do and how far it will let you go. The joy of being in harmony is sometimes literally physical. Anyhow, it was a shock when after wood carving I worked as a stonemason and got introduced – mainly through Jazzpetit – to the 1970s works of Serra, Judd, Morris and Nauman. Strict, clear and uncompromising expression, but even Bílek's work is, in fact, strict, clear and uncompromising. That was roughly the point when it started going back and forth in my head. I keep trying to force the circles into squares, metaphorically and physically. In fact, it is not some sort of dualism, especially since there still is, surprisingly, just one of me. The attempt to free myself from the tendency to get entangled in myself and to multiply shapes uncontrollably, to shed the excessive hand-craftiness to which I am strongly inclined, first made me attempt to dematerialize material and get rid of shapes (branches of spatial drawings in cubes, tangible cores; found objects ingrown into the Sudetenland landscape and the manufacturing of pedestals); this effort lasted a while and 'logically' ended with robust, preferably clearly spatially defined weights which I sometimes try to dematerialize in their fullness, just for a change. Put a functional lintel constructed from a wood beam

and a concrete lintel side by side, and cast the wood in concrete, the same function but different information, nothing earth-shattering but I find it interesting, all these transcriptions; in fact the same process as when I imprint myself (metaphorically speaking), my own mental space, in my sculptures and then I stand them in front of myself and other people, trying with all my might to maintain an upright position and, if possible, not to levitate or slide down somewhere. I am immensely tempted by Palcr's 'standing' of a sculpture. Clear, strict and uncompromising. I end up directing all my efforts towards this ideal and it is shooting all over under my hands. This would be my answer to a question regarding the technical, 'crafty' nature of my work.

P. V.: When you talk about your work as a sculptor, you talk about 'two seemingly disparate lines, which clash and, at the same time, complement each other'. What lines or approaches are you talking about?

V. M.: I have actually already mentioned that. Parallel lines seem disparate from the outside and when you somehow 'name' them for yourself. It is me who integrates them, all those fragments that I strive to match, put together within myself. In a certain way, from the reflection of the current world, one can perceive this as my reaction to disharmony, lack of establishment, and to how I perceive the art of sculpture now. I constantly oscillate around sculptural discourse; I feel an inner need to get closer to this pure phenomenon. The art of sculpture, as well as other fine arts, as they are present today, including the blurred boundaries between them (some use the word 'permeable boundaries' – the attempt to describe and define everything is sometimes dead), does not need any special treatment, any protection against 'devaluation'. That certain need to redefine and once again focalize the boundaries of the art of sculpture is, which I sometimes feel, probably comes from the shock which the discipline, established in history as one of the pillars of art, experienced in the last century in particular. The paradigm has perhaps changed, but the substance of sculpture, not so much. The Africans, Michelangelo or Judd can be perceived socially, purely through the eyes of their period, or however we want, but that takes away a substantial part of what this art can provide and what it surely provided to its creators. To exaggerate, the magic cannot be described in words - 'the possibility of describing the universe through a single gesture'.

P. V.: You also said that you 'create space which forms you back at the same time'. Is this a dynamic relationship which continuously changes...?

V. M.: Well, it is a relationship first and foremost; nothing more, nothing less. The essence remains the same; and the relationship naturally changes over time. The essence, the moment when you realize for the first time that when you do something, you already know what the result should be and the strong feeling that you are only getting close, that it will not be any different, is like chemistry. All of a sudden you do not care whether you are 'describing an era'... why, when you live in it? Revelation of the essence when you see a Turrell (James Turrell) for the first time with your own eyes and you are not ready for it; the experience which you can only try to relive ever since. The essence of seeing a statue of a slave by Michelangelo and trying to create the same thing – impossible, if only because you simply are not Michelangelo; that self-realization is incredibly important. I think that this 'essence' also contains the dynamics already mentioned.

P. V.: Do you use a computer for your work? If so, how and why?

V. M.: Yes, I tried rather hard to figure out and understand what it is all about. However, there was (again) a problem of certain imprints and transcriptions in the sense explained above. What happens when I first model something on the computer and only then transfer it to reality; the reality on the computer versus the reality in front of me, etc. In fact, I had to stop when I started to have the desire to catch up to DreamWorks animation. A PC is only a tool and I try to use it that way – at least I hope so. It can bring some really interesting things, however not necessarily on a technical level.

While still at elementary school, I read an article to the effect that computers will have a graphic interface and we will have a desktop with a trash bin in front us, I think my imagination was way wilder than the reality. Umberto Eco's text on work with text on computer, the ease of corrections and unlimited multiplication of text. The current wave of compilations... And just last week I came across 3D printing as currently possible, where they scanned and printed gorgeous, subtle and incredibly detailed Renaissance alabaster Salhausen statues and presented them as reduced size copies. Those small snowmen were closer to the present than to Renaissance, however, as an interpretation, it was pretty good. I do not want to dismiss it; in fact, it is incredible and I have no doubt that soon, it will achieve the level of perfection we will have to learn to live with and learn how to work with it. Again, it is a tool which does not change the essence of the art of sculpture. It will make mass production of instant art easier, but that it nothing new under the sun. Compilations and again, compilations. However, there certainly will be someone who will really 'use' this tool and then watch out.

P. V.: What role does drawing play in your work?

V. M.: I 'like' drawing. The directness. As a cat scan, when searching for a personal expression, it is irreplaceable. Exact as a diary entry, one line is enough...

P. V.: You have all kinds of international experience. How is the art of sculpture currently perceived in the world in your opinion?

V. M.: 'Surprisingly' probably as a permanent part of the culture, of living space. At first glance, sculpture is in all conceivable forms and quality levels still a present part of the living environment. And why should it be otherwise? I would not overrate experience from abroad. I am not trying to pontificate but sometimes local discussions give me the feeling that it is the end of sculpture as we know... there will now be a 'new' paradigm to follow, the old one is over... We horrendously deprive ourselves of variety and thus of the possibility of quality, come to think of it. The discussion about the last painting has already been held, and there is no need to have one about the last statue – it is the same. Nonsense. We are trying to figure out a shadow of a shadow, counting angels on the tip of a needle. I do not enjoy someone dictating where I should go and why I cannot do what I do or how I do it. The invincible canon has been already dictated and we cannot really be more contemporary. From my point of view, I need craft and I consider it fundamental for my purposes. It often does not look that way, but I am positive about it. I am not saying that anyone who wants to make sculptures must learn how to model, but this path is one of many and almost all of them are right. I would not use huge exhibitions and executed work, number of visitors, etc. as the benchmark. In the art of sculpture, I would stress generosity and monumentality of expression, purity and clarity of execution, or even just simple strong confidence which are present event today and it cannot even really be otherwise; for me, names such as Anish Kapoor, Rachel Whiteread, Tony Cragg, Eduardo Chillida and Thomas Schütte are proof. Too bad that sculptures somehow somewhat disappeared from architecture. The broad basis that once was here is missing. And individual pieces and symposiums cannot replace that.

P. V.: Can we say there is a trend or a tendency?

V. M.: Yes, you will hear about social sculpture, immaterial sculpture, art of relief sculpture, sculptural sculpture... again, not to dismiss this, I respect and even consider many things positive, but just the simple need and cadency with which we come up with new names and theories has a 'trend-setting' potential by itself, it is a trend on its own.

P. V.: You have been working at Prague's AVU (Academy of Fine Arts) as assistant lecturer at the studio of Jindřich Zeithamml for a long time. What do you think of the young generation of sculptors in this country? Does it have any specifics compared to foreign countries? Is there something characteristic that would speak of its place of origin, of some territorial context?



V. M.: A similar situation. You can see similar people abroad. I would slightly distance myself from what I have talked about, but from the other side. And it cannot be generalized; it is simply a feeling, a feeling that many sculptors in reaction to a greater 'liveliness' of other disciplines of fine art, which in fact is history anyway, anchor themselves in positions to protect their rights and then they are not very tempted to lift their anchors and move forward. This leads to lesser variety of the art of sculpture. In fact, to go study art, and especially sculpture, is a heroic act considering its future use – and not only existential. The demands of the field (which I am talking about) often do not make it possible to compete with the current standard of art operation in this country, which has not even really started to fully function, by the number of exhibitions and self-presentations. But I am exaggerating – we cannot rely on statistics only and be done with it, and we are not running a half marathon. There is a generation and it has

some strong individuals, not only ones like Schütte (Thomas Schütte) with his healthy confidence. We worry so much about our exceptionality and specifics compared to the rest of the world that we forget that we actually truly are exceptional.

P. V.: What executed work have you prepared for the Broumov Monastery?

V. M.: So, what is the name of the exhibition?... Just kidding, of course I know, but I am not a big fan of speaking before the object I am talking about is clear or at least finished. I generally do not like to speak too much. By specifying something, I lose the contact and I will only finish the work that I have started. I definitely do not want the work to just illustrate the name; that should be a result of many concurrent actions. Therefore any interpretation is correct. I strive to express myself precisely. As a guide for the spectator, I would probably just pile a huge amount of perhaps contradictory information. The word 'polarity' is thus one of such pieces of



information. The Baroque monastery where the exhibition will be installed is, and the necessary reaction to it is, of course, saturated with polarity. Another layer added by me to the original Baroque layer, the originally pure intention, logical in terms of period implications, slowly clogged by other layers, other clear expressions and reactions of the times. A concrete imprint of a wooden beam. In some places, the entire layout and purpose has changed, in other places it was necessary to make a door; overly high spaces were partitioned to create multiple floors, it was necessary to install electric wiring. It is interesting to see how much the originally generous idea withstood – but this is true even for a flat in a tenement building. Somehow even a purist intervention that brings everything back is again an intervention changing the original concept fundamentally, and it only conserves our 'idea' of the Baroque era. It is just another distinctive layer. We are standing in a space clearly and definitely delineated from our current point of view, composed of fragments of history, whose causes and consequences we are unable to comprehend in their entirety, and why should we? Once there was an axiom that said that if even parts of a sculpture taken out of context can stand on their own, then they have their own quality and thus only add value to the work as a sum of its parts. Thanks to the progress, which is 'marching taking mile long steps', we continue to atomize the world more and more precisely. Each past period had its own universe quite specified and described, even though there always were some doubts. I am now standing here and want to understand and individually describe each atom of my body, all in one moment and one entity. And doubts? Of course I have them. Once I derived childish enjoyment from coming up with names by opening any book at random, pointing a finger and then trying to fill the meaning of the words with content I had prepared ahead of time. Surprisingly, it always worked. When my son received the information that a shadow is grey, he countered that glass throws a colorful shadow. Sentiment.



Kresba 2016 **Drawing**
 < **Na Horu** 2016 výstava Art Safari, 2016, studio Bubec, Praha **Up the Mountain Bedna II**, cyklus Něžné prefabrikáty 2006 **Crate II**, Tender Prefabricates cycle >
Fantomy tělesnosti – dekonstrukce – městské ostrovy – Kudlanka 2018
Phantoms of Corporality – Deconstruction – Urban Islands – Mantis Na Horu 2018 **Up the Mountain**





Objekt/Subjekt I, II 2019, zahrada ateliéru v Podlešíně **Object/Subject I, II**
Fantomy tělesnosti – dekonstrukce – městské ostrovy – Kudlanka 2018 zahrada ateliéru v Podlešíně
Phantoms of Corporality – Deconstruction – Urban Islands – Mantis >



Fantomy tělesnosti – Kudlanka – Objekt/Subjekt – hledání měřítka základny 2018 hrad Klenová



Phantoms of Corporality – Mantis – Object/Subject – Search for Scale of the Base



Fantomy tělesnosti – pocit – Teddy boy 2017 Phantoms of Corporality – Sensation – Teddy Boy
< Na Horu – oběť 2016 Up the Mountain – Victim



Ateliér Podlešín 2017 Podlešín studio
Fantomy tělesnosti – pocit – Objekt/Subjekt, detail 2018
Phantoms of Corporality – Sensation – Object/Subject, close-up



Fantomy tělesnosti – chyba – Objekt/Subjekt, detail 1990–2018 ateliér Podlešín, 2019
Phantoms of Corporality – Error – Object/ Subject, close-up



Na střední škole mě ovlivnila poznámka „pomáhat si při modelování s vodou by se nemělo“. Mé prsty se rychle vysušují a praskají. Než jsem se zbavil tohoto předpisu, uběhlo dost času, a v podstatě to ovlivňuje způsob mé práce dodnes. Luxus mít obratnější a jemnější prsty. Luxus vnímat jen důležité. Nebo taky ne...

< Objekt/Subjekt – sloupy 1991–2019 Object/Subject – Columns, ateliér Podlešín
Objekt/Subjekt, zkouška výšky sloupu 2017 Object/Subject, column height test





Prostor XIII 2019 Space XIII
< Fantomy tělesnosti – chyba – Objekt/Subjekt 1990–2019 Phantoms of Corporality – Error – Object/Subject, Medvídek – kocour, varianta II, detail 2010–2011 zahrada ateliéru Podlešín
Teddy – Tomcat, variant II, close-up
Ateliér Podlešín 2019, zleva Budka, 2008, Bedna II, 2006, Bedna, 2006, Rámy – gesto – situace, 2000–2017
Městské ostrovy – lavice, 2007
Podlešín studio, from left to right, Booth, Crate II, Crate, Frames – Gesture – Situation, City Islands – Bench >





Je možné pojmenovávat věci, bytosti i dění.
Není nutné najít správné pojmenování, ale vyjádřit
co nejvíce přesně a jasně to, co cítíme.
Vždy je to potom tak, jak to má být.
Mírná pravidelnost našich životů se překrývá
s urputným hledáním na hladině vřících hvězd,
kosmického prachu a nicoty. Jsme v tom,
dýcháme to, jíme to. Je to náš život.
Řád, pravidla, která překrývají chaos s jeho řádem,
odstupňovaným podle jasných a přesných pravidel
do nekonečna.
Všechno už bylo vysloveno. Znova a znova
to budeme vyslovovat, pokaždé jinak.
Vnímáme množství věcí, o kterých nemluvíme.
Pozorujeme detaily, skládáme si je do celků.
Je to množina věcí zdánlivě ucelených. Otázkou,
kterou se po celý život zabýváme, je, co víc,
co míň. Je celek, nebo jde jenom o detaily?

Things, beings and events can be named. The
correct name does not need to be found, rather,
it is necessary to express as accurately and
clearly as possible what we feel. Things are
always as they should be in such case.
The slight regularity of our lives overlaps with
dogged search at the level of churning stars,
cosmic dust and nothingness. We are immersed
in it, breathe it, eat it. That is our life.
Order, rules superimposed on chaos with its
order, graduating all the way to infinity according
to clear and precise rules.
Everything has been said. We will voice it again
and again, differently each time.
We register many things we do not talk about.
We observe details, aggregate them. They form
a set of things seemingly constituting a whole.
Throughout our lives, we ponder what is more,
what is less.
Totality, or only details?

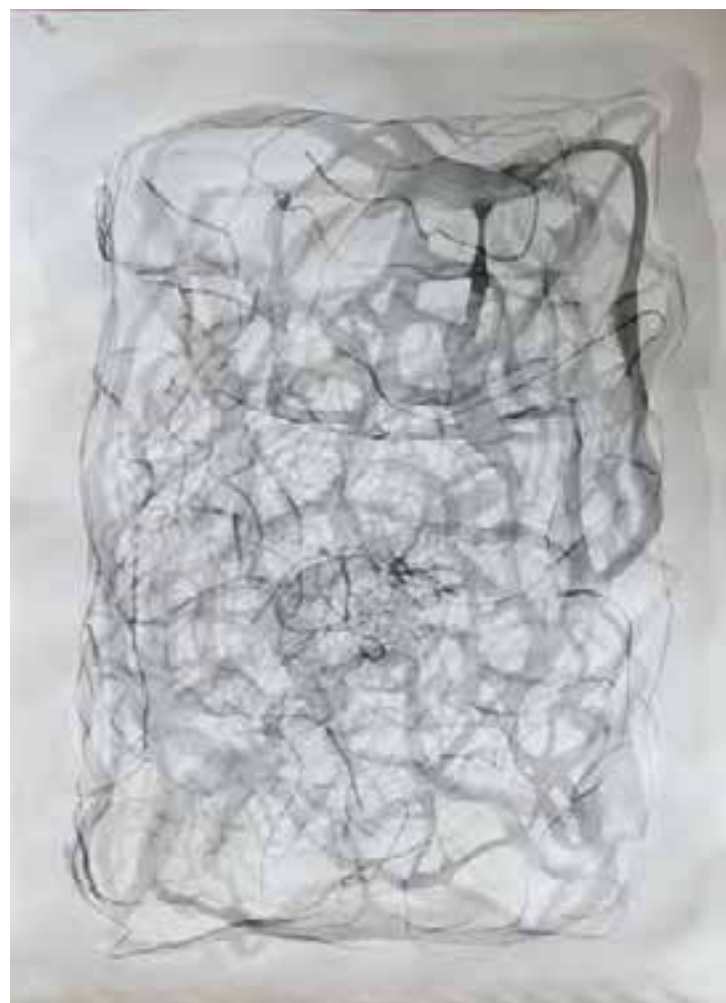


Bunkr, cyklus Něžné prefabrikáty 2006 **Bunker**, Tender Prefabricates cycle, Městská knihovna, Galerie hlavního města Prahy
výstava Dvojité agent (s Jiřím Petrbokem), 2010, galerie Caesar, Olomouc



Malý kbelík 2009 **Little Bucket**, výstava Fundamenty & Sedimenty, 2011, Městská knihovna, Galerie hlavního města Prahy
výstava Dvojité agent (s Jiřím Petrbokem), 2010, galerie Caesar, Olomouc

A human scale, multitude of details comprising the whole and regularity of order assault the spectator, attract and limit him at the same time. The spectator is (not) compelled to adopt a different perspective, to step away, without being able to take in the object as a whole, in its entire spatial context. This interaction is a natural part of examination of space, its contemplation and concurrent intuitive understanding. Mutual influencing of the polarities of order and chaos, the given and the coincidental, of boundaries and infinity. Electronic media with their processuality offer a new element: we will have to come to terms with it first, and only then try to understand it. Man creates space, space forms man. A marginal comment on the topic: my recent experiences include the discovery of old tagged satellite aerals and a plastic paint bucket strewn about a metropolis. For me, a completely unattainable mode of expression. I do have a goal. However, it seems as disorganized as everything that has passed me by thus far.



Prostor X, XI 2017 Space X, XI



Malý kbelík 2009 ateliér Podlešín Little Bucket



Curriculum vitae

Born in Prague in 1966.
Sculpture studio in Podlešín.

Study

1980–1984 Střední uměleckoprůmyslová škola / Secondary School of Applied Arts, Praha (wood carving and wood sculpture)
1984–1985 stone-cutter practice (colonnade in Karlovy Vary)
1985–1992 Akademie výtvarných umění v Praze / Academy of Fine Arts in Prague (Sculpture Studio – Stanislav Hanzík, Jan Hána, Hugo Demartini; Monumental Sculpture Studio – Aleš Veselý)
1991 Academy of Fine Arts in Karlsruhe (Sculpture Studio – Otto Herbert Hajek), Germany
1992 Master of Fine Arts degree, Academy of Fine Arts in Prague

Pedagogical work

1993–1995 assistant – Academy of Fine Arts in Prague, Sculpture Studio – Hugo Demartini
1996–2015 research assistant – Academy of Fine Arts in Prague, Sculpture Studio II – Jindřich Zeithamml
 From **2015** head of Studio of Figural Sculptures and Medals, Academy of Fine Arts in Prague
2019 habilitation degree, Academy of Fine Arts in Prague

Solo exhibition

2019 Sokl / Plinth, Galerie hlavního města Prahy / Prague City Gallery, Mariánské náměstí, Praha
2019 Vitální kolaps / Vital Collapse (with Ivan Pinkava, curated by Petr Vaňous), Museum Kampa, Praha
2018 Vitra Collector's Lounge, DSC Gallery, Praha
2018 Jan Čejka Gallery, Kampus Hybernská, Praha
2015 Rozeta / Rosette, Výklady AXA, Praha
2014 Formátování / Formatting (curated by Petr Vaňous), Galerie Dům – benediktinský klášter / Benedictine monastery, Broumov
2011 Drobná práce / Diminutive Work (with Eliáš Dolejší), Galerie Jelení, Praha
2010 Dvojitý agent / Double Agent (with Jiří Petrbock), Galerie Caesar, Olomouc
2010 Ztížená možnost soustředění / The Increased Difficulty of Concentration, Výstavní síň Sokolská 26, Ostrava
2010 Obvyklí přítomní / Usually Present (with Jakub Lipavský, curated by František Kowolowski), Galerie G99, Dům pánů z Kunštátu – Dům umění, Brno
2009 Sochy do barokní niky / Statues for a Baroque Niche (with Daniel Pešta), Jezuitská kolej, Klatovy
2004 Kruhový objezd / Roundabout, Galerie Kai de Kai, Praha



Vojtěch Miča 2017, Akademie of Fine Arts, studio sculpture, behind on the wall is the objekt by Kateřina Komm, part of diploma work

2001 Innocenti Urban Wear (with Jiří Petrbock), Universal NoD, Praha
1995 Úžina Skyly / Strait of Scylla (with Irena Jůzová), Galerie AVU, Praha
1994 Galerie U Prstenu, Praha

Group exhibition (selection)

2020 Viděné formy / Forms Seen, Galerie HYB4, Kampus Hybernská, Praha
2019 Sochařská náplavka 2019 – AVU / Sculpture Embankment 2019 – Academy of Fine Arts in Prague, (A)VOID Gallery, Rašínovo nábřeží, Praha
2019 Socha 2 / Sculpture 2, Galerie města Plzně / Pilsen Municipal Gallery, Plzeň, Czech Republic
2018 Dolejší – Kaplan – Miča – Spirova – Velická (curated by Iva Mladičová), zámek Klenová / Castle Klenová, Galerie Klatovy/Klenová, Czech Republic
2018 Chapter I, Art Number 23, The Old Biscuit Factory, Bermondsey, London
2017 Festival M3 – Umění v prostoru / Festival M3 – Arts in Space, Karlín, Praha
2016 Sculpture – Ice and Snow Festival, Changchun, China

2016 Klášterní zahrada 2016 / Monastery Garden 2016, benediktinský klášter / Benedictine monastery, Broumov
2016 Art Safari 31 – Vyrobeno doma? / Made at Home?, Studio Bubec, Praha
2013 Contemporary Visions IV, Beers, London
2013 Socha pro Cheb / Statue for Cheb, Cheb, Czech Republic
2012 Kompot / Compote, Botanická zahrada Přírodovědecké fakulty Univerzity Karlovy / Botanical Garden of the Faculty of Science, Charles University, Praha
2012 Vítání jara / Welcoming Spring (with Šimon Cibulka, Eliáš Dolejší, Kryštof Kaplan), Galerie AVU / Academy of Fine Arts in Prague Gallery, Praha
2011 Fundamenty & sedimenty / Fundaments & Sediments, GHMP / Prague City Gallery, Praha
2010 Connections? Botschaft der Tschechischen Republik, Berlin
2009 Sculpture by the Sea 2009, Sydney, Australia
2009 Sculpture Inside, Sydney, Australia
2008 Náplavka 2008 / Embankment 2008, Rašínovo nábřeží, Praha
2008 ArtPhone, Kampa, Praha
2008 Nic na odiv...? / Nothing to show off...?, Kateřinská zahrada, Praha
2008 Brno Art Open 08 – Sochy v ulicích / Sculptures in the Streets (with Jiří Petrbok), Brno
2008 @New Brave World, Výstavní síň Mánes / Mánes Gallery, Praha
2007 Lustró Nature / Mirror of Nature, Arsenál – Oddział Muzeum Miejskiego Wrocławia / Municipal Gallery Arsenál, Wrocław, Poland
2006 Sculpture Grande 06 – Něžné prefabrikáty / Tender Prefabricates (with Jiří Petrbok, curated by Petr Vaňous), Art Factory Gallery, Praha
2005 Socha a objekt X. / Sculpture and Object X., Galéria Z, Bratislava, Slovakia
2005 Nic na odiv...? / Nothing to show off...?, Kateřinská zahrada, Praha
2005 Contacts – 6. mezinárodní sympozium výtvarných akademii / 6th International Symposium of Art Academies, Sýpka Klenová, Klenová, Czech Republic
2004 AVU – Škola monumentální tvorby profesora Aleše Veselého / Academy of Fine Arts in Prague – Professor Aleš Veselý Studio of Monumental Sculpture, Wortnerův dům Alšovy jihočeské galerie, České Budějovice, Czech Republic
2004 Nic na odiv...? / Nothing to show off...?, Kateřinská zahrada, Praha
2004 Stone, Lauenstein, Germany
2001 Neue Anfänge, Bremen, Germany
1999 Neplánované spojení / Unsheduled Connection, Výstavní síň Mánes / Mánes Gallery, Praha
1998 Sculpture Space, Utica, NY
1997 International 97, Socrates Sculpture Park, New York
1996 Konfrontace Svárov 96 / Svárov Confrontation 96, Statek Milana Periče / Milan Perič farmhouse, Svárov, Czech Republic
1995–1996 Samettivallankumouksen jälkeen (with Jiří David, Jiří Příhoda, Milena Dopitová, Vladimír Kokolia), Oulu taidemuseo, Oulu-Helsinki, Finland

1994 Junge Tschechische Künstler (AVU a UMPRUM / Academy of Fine Arts in Prague and Academy of Arts, Architecture and Design in Prague), Kunstmuseum Düsseldorf
1993 Demartini – Sochárska škola II / Demartini – Sculpture Studio II, Galéria Médium, Bratislava, Slovakia
1993 Skupina Svárov, Výstavní síň Masné krámy / Masné krámy Gallery, Plzeň, Czech Republic
1993 Post Security / Aktuelle Kunst aus Prag, Galerie 5020, Salzburg, Austria
1993 G-Selection, Dom Umenia Bratislava, Slovakia
1993 Budapest Galeria, Budapest, Hungary
1992 Germinations 7. European Biennale for young artists, Magasin – Centre National d'Art Contemporain, Grenoble, France
1992 Kontakte / Kontakty '92, Kunstforum Ostdeutsche Galerie, Regensburg, Germany
1992 Skupina Svárov, Galerie Půda, Olomouc, Czechoslovakia
1992 Svárov, Galerie Karolinum, Praha
1991 AVU / Academy of Fine Arts in Prague, Dům U Hybernů, Praha
1991 Stipendiaten von DaimlerBenz, Karlsruhe, Germany
1991 Setkání / Encounter, Černínský palác, Praha
1991 Erbe Und Zukunft, Sculpture Symposium, Ellwangen, Germany
1990 Art Hamburg, with students of Academy of Fine Arts Germany
1990 Academy of Fine Arts in Prague with students of Academy of Fine Arts in Wien, Wien
1990 Art Party, Reduta – Národní třída, Praha
1989 Konfrontace / Confrontation, Svárov, Czechoslovakia
1989 AVU – VŠUP / Academy of Fine Arts in Prague – Academy of Arts, Architecture and Design in Prague, výstaviště J. Fučíka, Praha

Scholarships, recidencies, prizes

2013 Socha pro Cheb / Sculpture for Cheb, Cheb
2013 Bitva u Domažlic 1413, Baldov, Domažlice
2012 Bad Schandau, Germany
2003 Památník II. odboje (3. cena) / Memorial of the Second Resistance Movement (3rd Prize), Klárov, Praha
2002 Sculpture Garden, Klement, Austria
1999 Symposium, Markneukirchen, Germany
1998 Rheinland-Pfalz Stipendien, Germany
1998 Sculpture Space, Utica, NY, USA
1996 Stipendium J. a M. Jelinek, Zurich, Switzerland
1995–1996 Artslink Residencies – Cleveland Institute of Art, Ohio, USA
1992 Germinations 7, European Biennale of young artists (Prize), Grenoble, France
1991 Stipendien Daimler-Benz, Karlsruhe
1991 Swiss Research, Zurich, Switzerland
1990 Italy Research, Perugia, Italy



Lectures

2017 Middlesex University London
2004 UCLM, Faculty of Fine Arts, Cuenca, Spain
2003 Academy of Fine Arts, Hague, Holland
1995 Faculty of Fine Arts, Cleveland, USA

Kresba III 2017 Drawing III
str. 216–221 Výstava Vítání kolaps (s Ivanem Pinkavou), 2019
 Museum Kampa, Praha
Vital Collapse exhibition (with Ivan Pinkava) >









Seznam vyobrazení

1 | Medvídek – kocour, varianta II / Teddy – Tomcat, variant II, 2010–2011, sklobeton / glass concrete, 165 × 170 × 150 cm, výstava / exhibition Ivan Pinkava – Vojtěch Miča: Vitální kolaps, Museum Kampa, Praha, 2019, foto / photo Ivan Pinkava

2–3 | Bunkr, varianta III, cyklus Něžné prefabrikáty / Bunker, variant III, Tender Prefabricates cycle, 2006–2018, sklobeton, železo / glass concrete, iron, 245 × 380 × 400 cm, výstava / exhibition Ivan Pinkava – Vojtěch Miča: Vitální kolaps, Museum Kampa, Praha, 2019, foto Ivan Pinkava

4 | Ruka – File / Hand – File, 1998, pracovní fotografie / working photo

5 | Tvary / Shapes, 1998, 3D foto / 3D photo

6–7 | Medvídek – kocour, varianta II / Teddy – Tomcat, variant II, 2010–2011, sklobeton / glass concrete, 165 × 170 × 150 cm, výstava / exhibition Fundamenty & Sedimenty, Galerie hlavního města Prahy, 2011

8 | Fantomy tělesnosti / Phantoms of Corporality, 2018, kombinované materiály / mixed media, 250 × 100 × 100 cm, rozpracováno, ateliér Podlešín / work in process, Podlešín studio

10–11 | Pohled do výstavy / View of exhibition Ivan Pinkava – Vojtěch Miča: Vitální kolaps, Museum Kampa, Praha, 2019, foto Ivan Pinkava

12 | Střed / Centre, 1991, dřevo / wood, 190 × 90 × 90 cm anglická verze textu, s. 210 / English translation, p. 210

13 | Objekt/Subjekt – sloupy / Object/Subject – Columns, 1991–2019, objekt 1: beton, objekt 2: beton, dřevo, polystyren, molitan, modifikovaná sádra, barva / object 1: concrete, object 2: concrete, wood, polystyrene, foam, modified plaster, paint, 245 × 110 × 90 cm, foto Ivan Pinkava

14 | Střed II / Centre II, 1991, dřevo / wood, 225 × 140 × 140 cm

15 | Bez názvu / Untitled, 1993, akvarel, papír / watercolour, paper **Sudety – železný kruh / Sudetenland – Iron Circle,** 1992, pracovní foto / working photo **Střed – malý hrnec, cyklus Sudety / The Center – Small Pot, Sudetenland cycle,** 1991, dřevo, litina / wood, cast iron

16 | Smotek – kůra, cyklus Sudety / Roll – Bark, Sudetenland cycle, 1991, dřevo, kůra, provazy, litina / wood, bark, rope, cast iron **Stůl, cyklus Sudety / Table, Sudetenland cycle,** 1990, litina, kámen, dřevo / cast iron, stone, wood **Kostka – střed – klec / Cube – Center – Cage,** 1991, dřevo / wood, výstava / exhibition Akademie výtvarných umění Praha, palác U Hybernů, Praha, 1991, novinový výstřížek / newspaper clipping

17 | Klín, cyklus Sudety / Wedge, Sudetenland cycle, 1991, dřevo, kov, polyesterová pryskyřice / wood, metal, polyester resin **Kruh / Circle,** 1990, dřevo, kramle / wood, cramps, ø 170 cm

18–19 | Kruh II / Circle II, 1990, dřevo, kramle / wood, cramps, v. 140 cm, ø 300 cm

20 | Spirála / Spiral, 1989, polyesterová pryskyřice, pletivo, plastové přístroje, barva, dřevo / polyester resin, mesh, plastic cutlery, paint, wood, v. 185 cm

21 | Objekt/Subjekt – sloup / Object/Subject – Column, 1991–2019, dřevo, polystyren, molitan, modifikovaná sádra / wood, polystyrene, foam, modified plaster, rozpracováno, ateliér Podlešín / work in progress, Podlešín studio **Střed / Centre,** 1991, dřevo / wood, 225 × 140 × 140 cm, ateliér v Grafické ulici, Praha / studio at Grafická Street, Prague

22 | Kresba VIII / Drawing VIII, 2018, tuš, papír / ink, paper, A3

Objekt/Subjekt 2019 Object/Subject Fantomy tělesnosti, dekonstrukce, městské ostrovy, Kudlanka 2018 Phantoms of Corporality – Deconstruction, Urban Islands, Mantis,

23–25 | Paradigma se možná změnilo, podstata sochy ale příliš ne. Rozhovor s Petrem Vaňousem. Publikováno: Vojtěch Miča. Formátování (katalog výstavy), Galerie Dům, Broumov 2014, nestr. Přetištěno in: Monika Immrová – Iva Mladičová (eds.), Socha 2 AVU. 1990–2016 Demartini – Zeithamml, Nakladatelství Akademie výtvarných umění v Praze 2017, s. 296–298.

25 | Kruh / Circle, 1990, model, kombinovaná technika / model, mixed media, v. 20 cm **Kruh III / Circle III,** 1990, dřevo / wood, 250 × 180 × 180 cm

26 | Kruh – plot, cyklus Bariéry / Circle – Fence, Barriers cycle, 1991, kresba / drawing, 15 × 21 cm **Bariéra – prostor / Barrier – Space,** 1991, kresba / drawing připsy: uvnitř dělená mříž položená na plochu hlíny – v úrovni očí možná – (možná zbytečné) / reflektory umístěné uprostřed každé ze stěn namířené na prostředek / vyplněno hlinou / sklo / je to něco pro mě jiného, vše předešlý / trochu De Maria / hlína také symbol, ale svým způsobem ne tak jednoduchý / jiná možnost, že mříž vyplněná hlinou bude cca 20 cm nad nor. výškou, a prostor bude přístupný / comments: inside, a segmented grate laid flat upon soil – perhaps at eye level – (perhaps superfluous) / spotlights in the center of each wall, trained onto the center / filled with soil / glass / for me, it is different from all the previous ones / a tad De Maria-like / soil as a symbol, but not so simple in its way / another option – the soil-filled grate will be elevated – approx. 20 cm, and the space will be accessible

27 | Bariéra – prostor / Barrier – Space, 1991–1992, detail, pohled do vnitřního prostoru jedné části / close-up view of the inside of one part

28 | Bariéra – plot / Barrier – Fence, 1991–1992, železo, dřevo, sklo / iron, wood, glass, 220 × 300 cm, výstava / exhibition Germinations 7, Grenoble, foto Catherine Taveron **Bariéra – prostor / Barrier – Space,** 1991–1992, železo, dřevo, dřevotříska, halogenové lampy, guma, perforovaný plech / iron, wood, chipboard, halogen lamps, rubber, perforated sheet metal, 250 × 250 × 250 cm

29 | Bariéra – plot / Barrier – Fence, 1991–1992, železo, dřevo, sklo / iron, wood, glass, 220 × 300 cm, výstava / exhibition Samettivallankumouksen jälkeän, Oulu, Helsinki, 1995–1996

30 | Bariéra – prostor / Barrier – Space, 1991–1992, železo, dřevo, dřevotříska, halogenové lampy, guma, perforovaný plech / iron, wood, chipboard, halogen lamps, rubber, perforated sheet metal, 250 × 250 × 250 cm, výstava / exhibition Innocenti Urban Wear (s Jiřím Petrbokem / with Jiří Petrbok), Universal NoD, Praha, 2001, foto Martin Polák **Bariéra – prostor, varianta 1991 / Barrier – Space, variant 1991,** 1991–1992, přípravná kresba k diplomové práci / drawing – preparation for thesis work, 42 × 59 cm připsy: výplň / celá podlaha pochozí / materiál na výplně / 1) železné desky, 2) prav. perforované ocel. desky, 3) ocel. desky + předsazené sklo / podlaha / možné buď – kulatina ø 15 cm, 20 cm / nebo – trámky / comments: filling / entire floor is walk-on / material for the filling / 1) iron plates, 2) steel plates with regular perforations, 3) steel plates + prepositioned glass / floor / options – either round timber ø 5 cm, 20 cm / or beams anglická verze textu k diplomové práci, s. 34 / English translation of the text accompanying the thesis work, p. 34

31 | Bariéra – podlaha, ze souboru diplomové práce / Barrier – Floor, part of thesis work, 1991–1992, dřevo, sklo, perforovaný hliníkový plech, guma, železo / wood, glass, perforated aluminum sheet, rubber, iron, 40 × 450 × 450 cm, situace ateliéry AVU Praha / AVU Praha studio, Komsomolská (dnešní Zajícova) ulice / street **Světlo / Light,** 1992, kov, zářivky / metal, fluorescent lamps

Bilá růže / White Rose, 1995–1997, kovová konstrukce, polyesterová pryskyřice, sklo, elektrická instalace / metal construction, polyester resin, glass, electrical installation, 260 × 160 × 160 cm

32 | Výstava Innocenti Urban Wear (s Jiřím Petrbokem) / Innocenti Urban Wear exhibition (with Jiří Petrbok), 2001, Universal NoD Praha, foto Martin Polák
Bilá růže / White Rose, 1995–1997, kovová konstrukce, polyesterová pryskyřice, sklo, elektrická instalace / metal construction, polyester resin, glass, electrical installation, 260 × 160 × 160 cm

Zahrada Play – Bridge Passage / Garden Play – Bridge Passage, 1994–2003, železo, látka, pryskyřice, světlo, monitor, DVD 7 min. / iron, fabric, resin, light, monitor, DVD 7 min., 159 × 129 × 65 cm
Bariéra – prostor / Barrier – Space, 1991–1992, železo, dřevo, dřevotříska, halogenové lampy, guma, perforovaný plech / iron, wood, chipboard, halogen lamps, rubber, perforated sheet metal, 250 × 250 × 250 cm

33 | Bilá růže / White Rose, 1996, počítačem generovaná 3D kresba / computer-generated 3D drawing

34 | Bilá růže / White Rose, 1995–1997, kovová konstrukce, polyesterová pryskyřice, sklo, elektrická instalace / metal construction, polyester resin, glass, electrical installation, 260 × 160 × 160 cm, foto Martin Polák

35 | Bilá růže / White Rose, 1994, kresba / drawing, 21 × 30 cm
připisy: válec rotující / polyester / sklo
comments: a rotating cylinder / polyester / glass
Bilá růže / White Rose, 1996, počítačem generovaná 3D kresba / computer-generated 3D drawing
Bilá růže / White Rose, 1995–1997, kovová konstrukce, polyesterová pryskyřice, sklo, elektrická instalace / metal construction, polyester resin, glass, electrical installation, 260 × 160 × 160 cm, výstava / exhibition Maikäfer flieg, Luftschutzbunker Ehrenfeld, Köln, 1995
Bilá růže / White Rose, 1996, počítačem generovaná 3D kresba / computer-generated 3D drawing

36 | Oblaka – Bilá růže / Clouds – White Rose, 1995, fotografie, tisk / photograph, print, 180 × 90 cm
On the longing to change my life’s task, on the longing to break through and to be able to say: sunset in the fall, how magnificent.
What beautiful colors are played out here. (VM)
Bilá růže – Sophie Magdalen Scholl / **White Rose – Sophie Magdalen Scholl**, 1995, manipulovaná fotografie / manipulated photograph
cit. (dole) Gustave Le Bon

37 | Úžina Skyilly / Strait of Scylla, 1995, kovová konstrukce, guma, polyester, 402× LED diody, počítač, displej / metal construction, rubber, polyester, 402× LED diodes, computer, display, 230 × 300 × 130 cm, výstava / exhibition Úžina Skyilly (s Irenou Júzovou / with Irena Júzová), Galerie AVU, Praha, 1995
cit. Gustave Le Bon

38 | Úžina Skyilly / Strait of Scylla, 1995, kovová konstrukce, guma, polyester, 402× LED diody, počítač, displej / metal construction, rubber, polyester, 402× LED diodes, computer, display, 230 × 300 × 130 cm, výstava Socha a objekt X., Bratislavský hrad, 2005
Úžina Skyilly / Strait of Scylla, 1995, kresba / drawing, 50 × 58 cm
text z kresby, s. 40 / author’s text from the drawing, p. 40
Úžina Skyilly / Strait of Scylla, 1995, 3D kresba SketchUp / 3D SketchUp drawing

39 | Úžina Skyilly / Strait of Scylla, 1995, kovová konstrukce, guma, polyester, 402× LED diody, počítač, displej / metal construction, rubber, polyester, 402× LED diodes, computer, display, 230 × 300 × 130 cm, výstava / exhibition Úžina Skyilly (s Irenou Júzovou / with Irena Júzová), Galerie AVU, Praha, 1995

40 | Úžina Skyilly / Strait of Scylla, 1995, kovová konstrukce, guma, polyester, 402× LED diody, počítač, displej / metal construction, rubber, polyester, 402× LED diodes, computer, display, 230 × 300 × 130 cm, výstava / exhibition Úžina Skyilly (s Irenou Júzovou / with Irena Júzová), Galerie AVU, Praha, 1995
text z kresby na s. 38: Then they had to pass between two rocks only an arrow’s shot apart. One is inhabited by Scylla, a six-headed

Úžina Skyilly / Strait of Scylla, 1995, akvarel, papír / water-colour, paper, A5

monster with an ugly bark, the other, by Charybdis who resides under an enormous fig tree, spouts churning black water three times a day, and sucks it back in again three times a day. They rowed over to Scylla in order to avoid the swirling waters of Charybdis.
cit. Homér, *Odyssea*, překlad Eduard Petiška
text: …onokentaury, kteří jsou od pasu muži a vespod oslové, kyklopy s jediným okem velkým jako groš, Skyllu s hlavou a hrudí dívčí, břichem vlčice a ocasem delfína, chlupaté muže z Indie, kteří žijí v bažínách a na řece Epigmaridu…
cit. Umberto Eco, *Jméno růže*

41 | Úžina Skyilly / Strait of Scylla, 1995, akvarel, papír / water-colour, paper, A5

42–43 | Městské ostrovy – půdorys / City Islands – Groundplan, 1997, jekly, trubky, diamantový plech, gumové válce, základová barva / square tubing, pipes, diamond plate sheet, rubber cylinders, primer paint, 76 × 556 × 556 cm, výstava / exhibition International 97, Socrates Sculpture Park, New York

44 | Městské ostrovy – base, střed / City Islands – Base, Center, 1997, přípravná kresba 3D / 3D sketch
Válce / Cylinders, 1995, kresba / drawing, 45 × 85 cm

45 | Městské ostrovy – půdorys / City Islands – Groundplan, 1997, detail, jekly, trubky, diamantový plech, gumové válce, základová barva / close-up, square tubing, pipes, diamond plate sheet, rubber cylinders, primer paint, 76 × 556 × 556 cm, výstava / exhibition International 97, Socrates Sculpture Park, New York (v pozadí Mark di Suvero / Mark di Suvero in the background)

46 | Městské ostrovy – base, půdorys / City Islands – Base, Groundplan, 1997, přípravná kresba 3D pro výstavu / 3D sketch for exhibition International 97, Socrates Sculpture Park, New York
Městské ostrovy – base, střed / City Islands – Base, Centre, 1997, přípravná kresba 3D pro výstavu / 3D sketch for exhibition International 97, Socrates Sculpture Park, New York
připisy / comments: Islands > Central Object / polyester glass with raster / how many? / resin or (artificial stone? concrete) / more raster + hard / iron (or wood)? / izolace rubber – asphalt
Městské ostrovy – rozcestník, Turn Left / City Islands – Signpost, Turn Left, 1995, pracovní fotografie / working photograph, Cleveland, Ohio

47 | Městské ostrovy – rozcestník, Turn Left / City Islands – Signpost, Turn Left, 2008, kresba / drawing, A2

48 | Městské ostrovy – přizemnosti / City Islands – Earthbound, 1998, akvarel, papír / watercolour, paper, 50 × 80 cm
Městské ostrovy – přizemnosti / City Islands – Earthbound, 1998, železo, diamantový plech, guma, QuickTime™ animace / iron, diamond plate sheet, rubber, QuickTime™ animation, 120 × 210 × 143 cm, Sculpture Space, Utica, NY

49 | Městské ostrovy – cesta / City Islands – Route, 1995, pracovní fotografie / working photographs, Cleveland, Ohio
Městské ostrovy – přizemnosti / City Islands – Earthbound, 1998, situační fotografie z Google Maps / Google Maps photo, Sculpture Space, Utica, NY, 2012
cit. Vilém Flusser

50 | Městské ostrovy a neviditelnosti v sociálním prostředí / City Islands and the Invisible in Social Context, 1994–1998, pracovní fotografie / working photographs

51 | Bez názvu / Untitled, 1994–2005, umělý kámen, lamino, kov, fotografie / artificial stone, laminate, metal, photograph, výstava / exhibition Kruhový objezd, galerie Kai de Kai, Praha, 2004–2005

52 | Petr Vaňous, Petr Vaňous, Vlastní cestou po „kruhovém objezdu“, Ateliér 18, 2005, č. 4, s. 6

Úžina Skyilly / Strait of Scylla, 1995, akvarel, papír / water-colour, paper, A5

53 | Městské ostrovy a neviditelnosti v sociálním prostředí / City Islands and the Invisible in Social Context, 1994–1998, pracovní fotografie / working photographs

54–55 | Osobní záležitost – Construction Site II / Personal Affair – Construction Site II, 2004, pozinkované železo, barva, pletivo, beton / galvanized iron, paint, mesh, concrete, 35 × 420 × 420 cm, výstava / exhibition Nic na odiv…?, Karlovo náměstí, Praha, 2005

56 | Zahrada Play – Bridge Passage, cyklus Netečné komunikátory / Garden Play – Briage Passage, Inert Communicators cycle, 1994–2003, železo, textil, pryskyřice, fotografie / iron, textile, resin, photograph, 65 × 159 × 129 cm, ateliér / studio, Grafická ulice, Praha

57 | Zahrada Play / Garden Play, cca 2000, pracovní fotografie / working photograph, předpolí Nuselského mostu, výdech vzduchotechniky

58 | Enface – rozhraní / Enface – Boundary, 2003–2005, dřevo, železo / wood, iron, 450 × 95 × 95 cm, nedochováno / unpreserved, výstava / exhibition Socha a objekt X., Bratislavský hrad, 2005

59 | Garden Play – Bridge Passage, cyklus Netečné komunikátory / Inert Communicators cycle, 1994–2003, železo, textil, pryskyřice, fotografie / iron, textile, resin, photographs, 65 × 159 × 129 cm, výstava / exhibition Socha a objekt X., Bratislava, 2005, foto Tomáš Hulík

60 | Kruh V / Circle V, 2004, guma / rubber

61 | Kruh IV / Circle IV, 2003, litina, epoxy pryskyřice plněná čedičem / cast iron, basalt-filled epoxy resin, 50 × 75 × 40 cm
Kruh / Circle, 2002, dřevo, laminát, silikon / wood, laminate, silicone, 80 × 35 × 40 cm

62 | Variace na téma František Bílek II / Variation on the theme of František Bílek II, 2003–2005, polyuretan, grafit / polyurethane, graphite, 65 × 35 × 65 cm, Sydney Olympic Park
Variace na téma František Bílek / Variation on the theme of František Bílek, 2003–2005, polyuretan, grafit / polyurethane, graphite, 65 × 35 × 65 cm, ateliér v Ukrajinské ulici, Praha / studio, Ukrajinská street, Prague

63 | Kruh V – Beslan / Circle V – Beslan, 2004, pískovec / sandstone, 110 × 95 × 220 cm, Lauenstein, Německo / Germany
Variace na téma František Bílek / Variation on the theme of František Bílek, 2009, kresba, papír / drawing, paper, A4

64–65 | Kruh V – Beslan / Circle V – Beslan, 2004, pískovec / sandstone, 110 × 95 × 220 cm, Lauenstein, Německo / Germany

66 | Kruh – pohyb / Circle – Motion, 2007, epoxid, čedičová drť, hračka / epoxy resin, basalt gravel, toy

67 | Rádio Svoboda – oblačný kruh / Radio Liberty – Cloud Circle, 2007, kresba, papír / drawing, paper, A5
Rádio Svoboda – oblačný kruh / Radio Liberty – Cloud Circle, 2007, model, projekt pro rádio Svobodná Evropa / model, project for Radio Free Europe

68 | Přizemnosti / Earthbound, 2001, detail vnitřních zrcadel / close-up of inner mirrors

69 | Přizemnosti / Earthbound, 2001, dřevo, zrcadlo, sklo / wood, mirror, glass, 2× 240 × 70 × 110 cm

70–74 | Barrier – Space II, My wife Mary is pregnant, 2002, žula, železo, epoxid / granite, iron, epoxy, 240 × 100 × 90 cm, Klement, Rakousko, foto 2012, 2019

75 | Mraky – hrob / Cloud – Grave, 2002, žula, pryskyřice, dřevotříska / granite, resin, chipboard

Úžina Skyilly / Strait of Scylla, 1995, akvarel, papír / water-colour, paper, A5

76–77 | Pomník II. odboje – Praha-Klárov / Monument of 2nd Resistance Movement – Prague-Klárov, soutěžní návrh / project, 2003, 3D generovaná kresba (granit, sklo, světlo, nerez) / 3D generated drawing (granite, glass, light, stainless steel)
Central object No. 37 is “insulated from the ground,” and seemingly levitates on a layer of glass, a fragile pedestal of sorts. The object is abstracted and placed upon a pedestal, in terms of meaning and physically. That is why I chose polished granite as the material. A simplified crenelle shape is the only detail disturbing the object’s mass – physically and in terms of meaning. The entire surface is covered with names of WWII victims. That is the first variant. In the second variant, the polished granite surface would be covered with portraits of participants in the Czechoslovak resistance movement, or with photographs documenting the entire period. The gradient in these photographs has been reduced to make them almost indistinct. The surface so rendered would be de facto “blurred” by individual photographic sequences. The project oscillates between two aspects: personal and human, and public and official. It addresses the mutual relationship between the individual and the period in which the individual lives. While it is emotional, the bunker object does not symbolize defense so much, and instead stands for those shamed, betrayed, but still resisting. Those who, when returning home from the borders, had to ask themselves “How will I act?”, and then come up with answers. We are not honoring battles and historical dates but particular people who acted in such a way at a certain time and in a certain situation that we want to “erect monuments” to commemorate their actions. That is why the names, why the portraits are there. Without them, we would be left with a mere art object – an abstracted bunker, model 37.

78 | Bez názvu – Bedna / Untitled – Crate, 2005, beton, umakart, kov / concrete, formica, metal, 155 × 100 × 100 cm, výstava / exhibition Nic na odiv…?, Kateřinská zahrada, Praha, 2005

79 | Klenová, 2005, pracovní fotografie / working photograph
Bez názvu – Bedna / Untitled – Crate, 2005, beton, umakart, kov / concrete, formica, metal, 155 × 100 × 100 cm, výstava / exhibition Nic na odiv…?, Kateřinská zahrada, Praha, 2005

80–81 | Billboard x Rám (Princezny v mlíku), cyklus Něžné prefabrikáty / Billboard x Frame (Princesses in Milk), Tender Prefabricates cycle, 2000–2006, billboard (tisk malby Jiřího Petrboka), beton, železo, halogeny, digitální tisk / billboard (print of Jiří Petrbok’s painting), concrete, iron, halogen lamps, digital print, 328 × 384 × 140 cm
Bedna, cyklus Něžné prefabrikáty / Crate, Tender Prefabricates cycle, 2006, beton, železo / concrete, iron, 170 × 120 × 120 cm, výstava / exhibition Sculpture Grande Praha, Václavské náměstí, 2006

82 | Bunkr / Bunker, 2006, rozpracováno / work in progress, ateliér č. 19, AVU Praha / AVU Praha studio No. 19
Billboard x Rám (Princezny v mlíku), cyklus Něžné prefabrikáty / Billboard x Frame (Princesses in Milk), Tender Prefabricates cycle, 2000–2006, billboard (tisk malby Jiřího Petrboka), beton, železo, halogeny, digitální tisk / billboard (print of Jiří Petrbok’s painting), concrete, iron, halogen lamps, digital print, 328 × 384 × 140 cm, výstava / exhibition Sculpture Grande Praha, Václavské náměstí, 2006

83 | Bunkr / Bunker, 2006, rozpracováno / work in progress, ateliér č. 19, AVU Praha / AVU Praha studio No. 19
Bunkr, cyklus Něžné prefabrikáty / Bunker, Tender Prefabricates cycle, 2006, beton, sklobeton, železo / concrete, glass concrete, iron, 300 × 600 × 250 cm, výstava / exhibition Sculpture Grande (s Jiřím Petrbokem, kurátor Petr Vaňous), Václavské náměstí, Praha, 2006

84–85 | Bunkr, cyklus Něžné prefabrikáty / Bunker, Tender Prefabricates cycle, 2006, beton, sklobeton, železo / concrete, glass concrete, iron, 300 × 600 × 250 cm, výstava / exhibition Sculpture Grande (s Jiřím Petrbokem / with Jiří Petrbok), Václavské náměstí, Praha, 2006

86–87 | Dekonstrukt – nárožní figura, cyklus Něžné prefabrikáty / Deconstruct – Corner Figure, Tender Prefabricates cycle, 2005–2006, sklobeton / glass concrete, 220 × 120 × 100 cm, výstava / exhibition Sculpture Grande Praha, Václavské náměstí, 2006; zahrada ateliéru v Podlešíně / Podlešín studio, garden

Bedna II, cyklus Něžné prefabrikáty / Crate II, Tender Prefabricates cycle, 2006, beton / concrete, 110 × 110 × 110 cm, foto Ivan Pinkava

88–89 | Na Horu / Up the Mountain, 2016, beton, pozinkované **železo** / concrete, galvanized iron, 180 × 110 × 110 cm

Bedna II, cyklus Něžné prefabrikáty / Crate II, Tender Prefabricates cycle, 2006, beton / concrete, 110 × 110 × 110 cm
Bedna / Crate, 2006, beton, železo / concrete, iron, 170 × 120 × 120 cm, Museum Kampa, Praha, foto Ivan Pinkava

90 | Městské ostrovy – base / City Islands – Base, 1997, přípravná kresba / sketch, 21 × 30 cm
Bez názvu / Untitled, 1998, kresba / drawing, A2

91 | Městské ostrovy – base / City Islands – Base, 1997–2006, polyesterová pryskyřice, laminát / polyester resin, laminate, 250 × 400 × 250 cm
Rastry – městské ostrovy – figura, krajina, temelínská elektrárna, polystyren… pravidlo / Grids – City Islands – Figure, Landscape, Temelín Power Plant, Polystyrene… Rule, 2006–2008, beton / concrete, 325 × 190 × 170 cm, výstava / exhibition @New Brave World, Mánes, Praha, 2008

92 | Městské ostrovy – base / City Islands – Base, 1997–2006, polyesterová pryskyřice, laminát / polyester resin, laminate, 250 × 400 × 250 cm
Rastry – městské ostrovy – figura, krajina, temelínská elektrárna, polystyren… pravidlo / Grids – City Islands – Figure, Landscape, Temelín Power Plant, Polystyrene… Rule in the background, 2006–2008, beton / concrete, 325 × 190 × 170 cm; výstava / exhibition @New Brave World, Mánes, Praha, 2008; výstava / exhibition Nic na odiv…?, Kateřinská zahrada, Praha, 2008

93 | Rastry – městské ostrovy – figura, krajina, temelínská elektrárna, polystyren… pravidlo / Grids – City Islands – Figure, Landscape, Temelín Power Plant, Polystyrene… Rule, 2006–2008, beton / concrete, 325 × 190 × 170 cm, výstava / exhibition @New Brave World, Mánes, Praha, 2008
Městské ostrovy – base, střed, varianta II / City Islands – Base, Centre, variant II, 1997, polyesterová pryskyřice / polyester resin, ateliér Podlešín, zahrada

94–95 | Rastry – městské ostrovy – figura, krajina, temelínská elektrárna, polystyren… pravidlo / Grids – City Islands – Figure, Landscape, Temelín Power Plant, Polystyrene… Rule, 2006–2008, beton / concrete, 325 × 190 × 170 cm, výstava / exhibition @New Brave World, Mánes, Praha, 2008

96–97 | Figura – krajina – FLY / Figure – Landscape – FLY, 2008, žula, pískovec / granite, sandstone, v. 150 cm, Farma Hlubočec – Zbyněk Řemelka

98–99 | Krajina – 1979 / Landscape – 1979, 2013, pískovec / sandstone, 220 × 140 × 150 cm, Cheb

100 | Krajina 1431 – bitva u Domažlic… / Landscape 1431 – Battle of Domažlice…, 2013, granit, syenit, nerez / granite, syenite, stainless steel, 150 × 100 × 110 cm, Baldov
Krajina – FLY / Landscape – FLY, 2012, pískovec / sandstone, v. 110 cm, Bad Schandau, Německo / Germany

101 | Krajina 1431 – Bitva u Domažlic… / Landscape 1431 – Battle of Domažlice…, 2013, granit, syenit, nerez / granite, syenite, stainless steel, 150 × 100 × 110 cm, Baldov

102 | Bedna II, cyklus Něžné prefabrikáty / Crate II, Tender Prefabricates cycle, 2006, beton / concrete, 110 × 110 × *110 cm*, výstava / exhibition Obvyklí přítomní (s Jakubem Lipavským / with Jakub Lipavský), G99, Dům pánů z Kunštátu, Brno, 2010

103 | Prostor / Space, 2010, kresba, papír / drawing, paper, A3

104–105 | Městské ostrovy – lavice / City Islands – Bench, 2007, sklobeton / glass concrete, 180 × 260 × 160 cm, výstava / exhibition Lustró Natury, Arsenal, Wrocław, 2007; rozpracováno, ateliér č. 19, AVU Praha / work in progress, studio No. 19, Academy of Fine Arts, Prague

106–107 | Bunkr, varianta III, cyklus Něžné prefabrikáty / Bunker, variant III, Tender Prefabricates cycle, 2006–2018, sklobeton, železo / glass concrete, iron, 245 × 380 × 400 cm, Museum Kampa, Praha, 2019, foto Ivan Pinkava

108–109 | Budka / Phone Booth, 2008, beton, sklo, železo / concrete, glass, iron, 230 × 110 × 110 cm, výstava / exhibition Artphone 2008, Kampa, Praha
anglická verze textu, s. 111 / English translation, p. 111

110 | Budka / Phone Booth, 2008, beton, sklo, železo / concrete, glass, iron, 230 × 110 × 110 cm, výstava / exhibition Artphone 2008, Kampa, Praha
Budka, varianta II / Phone Booth, variant II, 2008–2009, beton / concrete, 240 × 110 × 110 cm, výstava / exhibition Sculpture by the Sea, Bondi Beach, Sydney, 2009

111 | Budka, varianta II / Phone Booth, variant II, 2008–2009, beton, proces realizace / concrete, execution, Sydney

112 | Film Budka, varianta II / Film Phone Booth, variant II, 2009, fotografie / photo print, Sculpture by the Sea, Sydney

113 | Budka, varianta II / Phone Booth, variant II, 2008-2009, beton / concrete, 240 x 110 x 110 cm, detail / close up; výstava / exhibition Sculpture by the Sea, Tamarama Beach, Sydney, 2009

114–115 | Budka / Phone Booth, 2008, beton, sklo, železo / concrete, glass, iron, 230 × 110 × 110 cm, instalace Mariánské náměstí / installation Mariánské square, Praha, 2019

116–117 | Obrana – skládání prostoru / Defense – Space Composition, 2009, sklobeton / glass concrete, 230 × 110 × 110 cm, ateliér Podlešín, zahrada / Podlešín studio, garden; výstava / exhibition Sochy do barokní niky (s Danielem Peštou / with Daniel Pešta, kurátor / curator Václav Fiala), Konvikť, Klatovy, 2009

118 | Rámy (Enyky běží, Enyky bodrý – malba Jiří Petrbok), cyklus Něžné prefabrikáty / Frames (Enyky Running, Enyky Jovial – paintings by Jiří Petrbok), Tender Prefabricates cycle, 2006–2008, beton, pletivo, sklo, digitisk, gumové plátno / concrete, mesh, glass, digital print, rubberized fabric, 313 × 209 × 40 cm, 165 × 192 × 36 cm, výstava / exhibition Brno Art Open, 2008
Rám / Frame, 2017, akvarel, papír / watercolour, paper, A5

119 | Rám, cyklus Něžné prefabrikáty / Frame, Tender Prefabricates cycle, 2006–2008, beton / concrete, 165 × 192 × 36 cm, Podlešín, 2012
anglická verze textu, s. 133 / English translation, p. 133

120 | Rámy, cyklus Něžné prefabrikáty / Frames, Tender Prefabricates cycle, 2006–2008, beton / concrete, 313 × 209 × 40 cm, 165 × 192 × 36 cm, zahrada Zličín / garden Zličín, Praha

121 | Rámy (Enyky běží, Enyky bodrý – malba Jiří Petrbok), cyklus Něžné prefabrikáty / Frames (Enyky Running, Enyky Jovial – paintings by Jiří Petrbok), Tender Prefabricates cycle, 2006–2008, beton, pletivo, sklo, digitisk, gumové plátno / concrete, mesh, glass, digital print, rubberized fabric, 165 × 192 × 36 cm, výstava / exhibition Nic na odiv…?, Kateřinská zahrada, Praha, 2008
313 × 209 × 40 cm, 165 × 192 × 36 cm, výstava / exhibition Brno Art Open, 2008
Cleveland Playground, 1995, akvarel, papír / watercolour, paper, A2

122 | Rámy – podlaha / Frames – Floor, 1994–2003, železo, textil, pryskyřice / iron, textile, resin, v pozadí Rámy s obrazy Jiřího Petrboka / Frames with Jiří Petrbok’s paintings in the background, výstava / exhibition Sculpture Grande Praha, galerie Art Factory, Václavské náměstí, Praha, 2006
Rám – relief / Frame – Relief, 2006–2010, acrystal, guma, umakart, polyuretan, proces realizace / acrystal resin, rubber, formica, polyurethane, execution process
Floor, 2000, 3D drawing render

123 | Rám – reliéf / Frame – Relief, 2006–2010, acrystal, guma, umakart, polyuretan / acrystal resin, rubber, formica, polyurethane, 230 × 130 × 30 cm

124 | Rámy – gesto – situace, detail / Frames – Gesture – Situation, close-up, 2000–2017, výstava / exhibition M3 / Umění v prostoru, 2017, Karlín, Praha, foto Marek Volf

125 | Prostor II / Space II, 2010, akvarel, tužka, tuš, papír / watercolour, pencil, China ink, paper, A3

126 | Rámy – gesto – situace / Frames – Gesture – Situation, 2016, tuš, tužka, papír / China ink, pencil, paper, A4

127–131 | Rámy – gesto – situace / Frames – Gesture – Situation, 2000–2017, beton, galvanizované železo / concrete, galvanized iron, 313 × 209 × 50 cm, 165 × 192 × 36 cm
Na Horu / Up the Mountain, 2016, beton, pozinkované **železo** / concrete, galvanized iron, 180 × 110 × 110 cm, výstava / exhibition M3 / Umění v prostoru, Karlín, Praha, 2017, foto Marek Volf s. 127, 128 dole, 130–131

132–133 | Rámy – gesto – situace / Frames – Gesture – Situation, 2000–2017, beton, galvanizované železo / concrete, galvanized iron, 313 × 209 × 50 cm, výstava / exhibition Sochařská náplavka – ateliéry AVU, (A)VOID Floating Gallery, Rašínovo nábřeží, Praha, 2019

134 | Medvídek – kocour – objemy / Teddy – Tomcat – Volumes, 2010, tuš, tužka, akvarel, vodové pastelky, propiska, papír / China ink, pencil, watercolour, watercolour crayon, ballpoint, paper, A2
Objemy / Volumes, 2009, pastelky, tužka, papír / crayon, pencil, paper, A4

135 | Medvídek – kocour, varianta I / Teddy – Tomcat, variant I, 2010–2011, acrystal / acrystal resin, 165 × 170 × 150 cm, výstava / exhibition Contemporary Visions IV, 2013, Beers Contemporary, Londýn
Výstava Dvojitý agent (s Jiřím Petrbokem) / Exhibition Double Agent (with Jiří Petrbok), 2010, Galerie Caesar, Olomouc;
Medvídek – kocour / Teddy – Tomcat, 2010, sklobeton / glass concrete, 160 × 170 × 110 cm

136 | Sentiment / Sentiment, 2013, beton / concrete, 40 × 45 × 40 cm

137 | Kruh – zkus si to představit v prostoru I, II / Circle – Try to Imagine It in Space I, II, 2017, tužka, čínská tuš, ruční papír / pencil, China ink, handmade paper, A3

138 | Sentiment – mámení – základní situace / Sentiment – Delusions – Basic Situation, 1991, polyesterová pryskyřice, barvy, železo, projekce / polyester resin, paint, iron, projection, 70 × 40 × 15 cm, ateliér v Grafické ulici / studio in Grafická street, Praha
Sentiment, 2014, beton, polyester, kufstein / concrete, polyester resin, kufstein, 70 × 145 × 25 cm

139 | Sentiment, 1994, kov, polyester, látka / metal, polyester, fabric, 70 × 145 × 25 cm
Medvídek / Teddy, 1989, páskaa, plyšová hračka, plněný epoxid / tape, soft toy, filled epoxide resin, 60 × 30 × 12 cm (Jiří Petrbok, Červený medvěd), výstava / exhibition Dvojitý agent (s Jiřím Petrbokem / with Jiří Petrbok), Galerie Caesar, Olomouc, 2010

140 | Kocour – Jukebox / Tomcat – Jukebox, 1996, železo, dřevo, polyester, světlo, guma / iron, wood, polyester, light, rubber, 190 × 110 × 90 cm, ateliér v Grafické ulici / studio in Grafická street, Praha

141 | Medvídek / Teddy, 1989, epoxid / epoxide, 60 × 30 × 12 cm
Kocour – Jukebox / Tomcat – Jukebox, 1996, železo, dřevo, polyester, světlo, guma / iron, wood, polyester, light, rubber, 190 × 110 × 90 cm, výstava / exhibition Samettivallankumouksen jälkeen, 1996, Oulun, Finsko; ateliér v Grafické ulici / studio in Grafická street, Praha

142 | Medvídek – kocour, varianta II / Teddy –Tomcat, variant II, 2010–2011, sklobeton / glass concrete, 165 × 170 × 150 cm, ateliér Podlešín, zahrada / Podlešín studio, garden

143 | Bez názvu II / Untitled II, 2017, tuš, tužka, akvarel, vodové pastelky, papír / China ink, pencil, watercolour, watercolour crayon, paper, A3
anglická verze textu, s. 161 / English translation, p. 161

144 | Kruh – zkus si to představit v prostoru III, IV / Circle – Try to Imagine It in Space III, IV, 2017, tužka, čínská tuš, ruční papír / pencil, China ink, handmade paper, A3

145–152 | Gesto, otisk, paměť. Rozhovor s Ivou Mladičovou. Části textu byly převzaty z rozhovoru Udržet svůj psychický prostor v prostoru sochy, *Revolver Revue*, č. 117, 2019, s. 23–29.

147 | Kresba IV–VII / Drawing IV–VII, 2017–2018, akvarel, papír / watercolour, paper, A4

148 | Kresba II / Drawing II, 2017, akvarel, papír / watercolour, paper

151 | Kresba I / Drawing I, cca 2014, akvarel, papír / watercolour, paper

153 | Prostor VII, VIII / Space VII, VIII, 2013, tužka, akvarel papír / pencil, watercolour, paper, A3

154 | Drobná práce – podivné shody okolností / Diminutive Work – Strange Coincidences, 1996–2011, dřevo, mdf deska / wood, mdf board, 90 × 60 × 60 cm

155 | Spirála / Spiral, 2001, dřevo, pryskyřice / wood, resin, 60 × 48 × 54 cm

156–157 | Schodiště / Staircase, 2011, žula, beton / granite, concrete, 90 × 90 × 100 cm, výstava / exhibition Kompot, Botanická zahrada PřF UK, Praha, 2012; výstava / exhibition Drobná práce (s Eliášem Dolejším / with Eliáš Dolejší), Galerie Jelení, Praha, 2011

158 | Garden Play – Bridge Passage / Garden Play – Bridge Passage, 1994–2003, **železo**, pryskyřice / iron, resin, 159 × 129 × 65 cm, varianta II / variant II, cca 20 17, zahrada Podlešín / Podlešín garden

159 | Drobná práce – podivné shody okolností II / Diminutive Work – Strange Coincidences II, 2013, beton / concrete, 90 × 60 × 60 cm
Objekt II / Object II, 2010–2011, beton / concrete, 150 × 110 × 90 cm, ateliér Podlešín / Podlešín studio

160 | Objekt II / Object II, 2010–2011, beton / concrete, 150 × 110 × 90 cm

161 | Prostor III / Space III, 2010, akvarel, tužka, tuš, pastelky, papír / watercolour, pencil, China ink, crayon, paper, A2
Prostor IV / Space IV, 2010, akvarel, tužka, tuš, papír / watercolour, pencil, China ink, paper, A2

162 | Drobná práce – podivné shody okolností II / Diminutive Work – Strange Coincidences II, 2013, kresba, papír / drawing, paper, A5
Městské ostrovy – hotel – skladba hmot / City Islands – Hotel – Composition of Volumes, 1998, pracovní fotografie / working photograph, Utica, NY

Vojtěch Míča

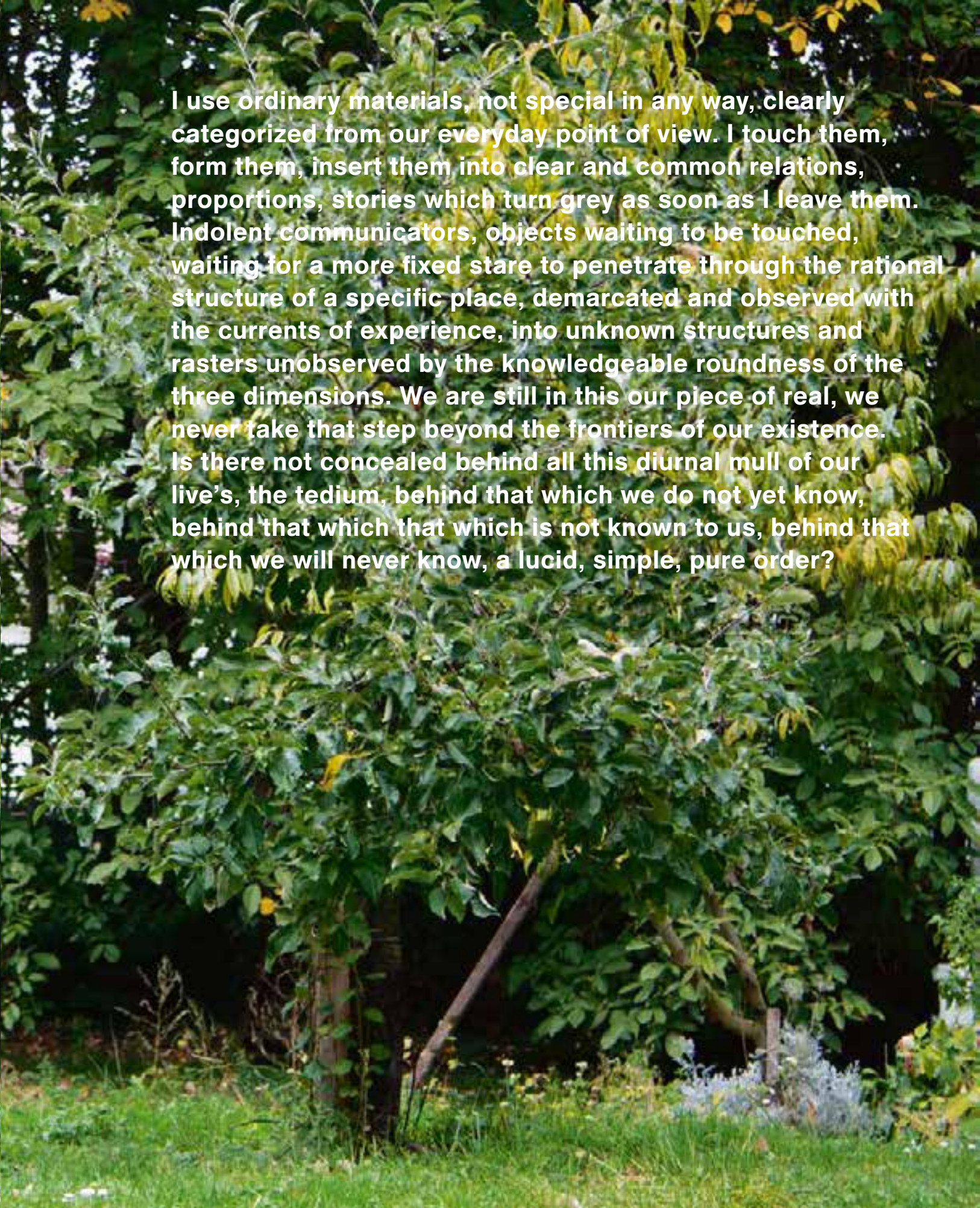
Vojtěch Míča, Iva Mladičová (ed.)
Texty Vojtěch Míča, Iva Mladičová, Petr Vaňous
Překlad Veronika Hanušová
Grafická úprava a sazba Michal Slejška
Fotografie Radek Dětinský, Tomáš Hulík,
Vojtěch Míča, Ivan Pinkava, Martin Polák,
Catherine Taveron, Marek Volf
Tisk Tiskárna Daniel s.r.o.
Vydala Akademie výtvarných umění v Praze
Praha 2019

ISBN 978-80-87108-85-7

avv

Státní fond kultury České republiky





I use ordinary materials, not special in any way, clearly categorized from our everyday point of view. I touch them, form them, insert them into clear and common relations, proportions, stories which turn grey as soon as I leave them. Indolent communicators, objects waiting to be touched, waiting for a more fixed stare to penetrate through the rational structure of a specific place, demarcated and observed with the currents of experience, into unknown structures and rasters unobserved by the knowledgeable roundness of the three dimensions. We are still in this our piece of real, we never take that step beyond the frontiers of our existence. Is there not concealed behind all this diurnal mull of our live's, the tedium, behind that which we do not yet know, behind that which that which is not known to us, behind that which we will never know, a lucid, simple, pure order?

