

ZDENEK HŮLA
cesta





cesta



• Celý den
jsem hleděl na nebe
Na nebi
bylo jen nebe

Šigedži Cuboi

Rozhovor v atelieru a na zahradě (Kostelec nad Černými Lesy, únor 2007)

ZH: O čem budeme mluvit?

AP: Chtěl bych se tě zeptat na základ tvého vztahu k výtvarné činnosti.

ZH: Svou práci, malování a sochařství – a obecně jakékoli umění – jsem vždycky vnímal jako chápání, uchopení světa. Je to způsob, jak mohu ve světě pobývat. Svět je velmi složitý, těžko uchopitelný, ale díky umění je možné podílet se na skutečnosti: když si vytvoříš obraz, můžeš pomocí toho obrazu vstoupit do reality. Nejsi už tak vyhnán. Můžeš plněji vnímat skutečnost, stát se součástí světa, ze kterého jsi vyhnán už tím, že si uvědomuješ svou jedinečnost, individualitu a že ho nesdílíš úplně přirozeně, i když přirozeně jsi jeho součástí. Toto vyhnání z ráje, z bezprostředního bytí v realitě se dá částečně napravit tím, že vytváříme obrazy nebo teorie, jejichž prostřednictvím se znovu stáváme aktéry děje, součástí světa.

Metody, jak můžu vstoupit do světa, jsou různé – od vědy, například matematiky, fyziky, filosofie a logiky, přes meditaci k hudbě, výtvarnému umění a poezii – a mají spoustu faset. Hudba a výtvarné umění disponují prostředky, které se dají velmi špatně verbalizovat, vyjádřit pojmy – mají blízko k bezprostřednímu, jakoby prvotnímu pobývání ve skutečnosti, ve světě. Používám pojem svět a skutečnost, mohl bych říkat univerzum, veškeré bytí.

AP: Výborně – první z otázek, které jsem si připravil, se týkala vztahu mezi myšlením a výtvarným uměním.

ZH: Od starých Řeků přes renesanci až po moderní umění je spousta lidí, kteří do umění vstoupili s velkým intelektuálním nasazením, chtěli tvorbu zvládnout rozumem, úvahou, vytvořili úžasné systémy, ale přesto výsledek je často velmi emotivní. Jako by se to v určitém momentu otáčelo: tak dlouho o něčem uvažují logicky, až je závěr emotivně umělecký.

U nás to byl třeba Bohumil Kubišta, typický příklad člověka, který preferoval úvahu a analýzu. V jeho práci je racionální konstrukce všudypřítomná, přesto jeho díla patří k nejemotivnějším a nejpraštějším. Většina Kubištových současníků je jasně zařaditelná, člověk může logicky pochopit, proč to tak dělali, ale on se vymyká: je to tak dotažené, že už to ztrácí znaky logické úvahy. Je to dotknutí se skutečnosti až za pochopitelnou realitou.

AP: Vytváření systému může přinést paradoxy, aspekt šílenosti...

ZH: Nemusí to být šílené ani absurdní, ale dostane se to za lidskou logiku. Řád je vytvořený námi, ale přerůstá nás. Když nejsi schopen připustit, že mimo tvé úvahy existuje svět, který tě překračuje, tak je to ztracené. Ale když víš, že svět je vždycky větší než tvůj obraz světa, můžeš vytvořit i to, co bys vlastně zvládnout neměl. Vlastní dílo tě překročí. Všechna velká díla svého tvůrce překračují... on není úplně ten, kdo to má v moci. Vždycky je to trošinku nad ním.

AP: Když člověk sleduje logickou rovinu, otvírá se cesta k jevům alogickým?

ZH: Moderní věda – tak mi to bylo zprostředkováno – je schopna pracovat i v logické úvaze s věcmi, které nejsou plně uchopitelné. Jsou tam předpoklady, axiomy... Řeknu ti jednoduchý příklad: pracuji s kamenem. Kámen má svůj děj, velmi složitý. Jsou teorie, jak kameny vznikají, třeba žula. Je popsáno, jak žhavá hmota chladne, krystalizuje. Ale sám kámen... je tam tolik náhod a jedinečností, má v sobě tolik napětí, tolik sdělení, která bych ani neuměl

popsat. Ale když do něj dobře sáhnou, bude se mnou mluvit, promluví do mé logiky, do konstrukce. Když se to povede, dostane práce další rozměr. Proto většinou pracuji s kamenem a dřevem. Neříkám, že někdy nepoužiji umělé, vytvořené materiály, když vím proč. Železo, sklo, bronz jsou uměle vytvořené, ale pracuji s nimi. O sklu budu určitě ještě mluvit, z bronzu jsem udělal plastiky *Jablko*. Používám přírodní materiály, protože v nich je obsaženo mnoho věcí, které mohu rozeznít, ale nemohl bych je sám vytvořit.

Jablko I, 120 x 120 x 120 cm / kov – bronz / 2000



AP: Mohl bys slovně formulovat, co jsi rozezněl?

ZH: Když jsem v osmdesátých letech uvažoval o plastikách, převáděl jsem plošnou kresbu do trojrozměrného prostoru. V té době jsem dělal tušové kresby, kde jsem používal gesto ruky: vzal jsem štětec a udělal jsem čáru... gesto ruky mne začalo zajímat. Kresby jsem vytvářel podle předem zvoleného systému, měly logickou stavbu a gestické provedení. Vždycky mne při malování zajímalo gesto: tělo funguje samo... nemusím mu pořád dávat pokyny. Přemýšlel jsem o tom. Pracoval jsem tenkrát na sérii kreseb, jednu skupinu jsem nazval *Konstrukce*. Byly to koláže s jasnou strukturou, ale bylo tam i gesto ruky, nepopsatelné a zároveň stále podobné. Tisíce variant, a pořád jakoby stejných, ale každá byla jiná, nesoucí čas a fyzičnost, protože je dělám rukou, ruka má klouby a ony určitým způsobem fungují.



Barevná socha II, 168 x 168 x 168 cm / dřevo, ocelový drát, barva, zrcadlo / 1984 – 92 Konstrukce, 100 x 70 cm / papír, tuš, disperze / 1984

Na výstavě *Barevná socha* jsem chtěl prezentovat objekt, převedení plošné kresby do trojrozměrného prostoru. Přemýšlel jsem, jak převést plošnou tušovou gestickou čáru do trojrozměrného prostoru. Jednou jsem uřízl lískový prut, ořezal jsem ho, prut tím získal abstraktnější podobu. Natřel jsem ho černě, opřel jsem ho o kresbu – a on zmizel, naprosto zmizel, splýnul s tušovými liniemi. Barvené lískové pruty jsem použil v skulptuře *Barevná socha II* Na výstavě jsem prezentoval druhou verzi, *Barevná socha I*.

AP: Výborně, druhá připravená otázka se týkala plošného a trojrozměrného vyjádření.

ZH: Uvědomil jsem si, že co v kresbě udělám za zlomek vteřiny, to udělá lískový prut za rok. Reaguje na to, co se během růstu událo, ulomí se větev, usedne pták... Stejně jako když dělám kresbu: někdo bouchne dveřmi, trhnu sebou a ruka mi poskočí, nebo klopýtnu a skoro nedosáhnu... prostě je tam záznam mé fyzičnosti. Také prut svým způsobem komentuje čas a prostor. Uvědomil jsem si, že přírodnina, kterou najdu, koresponduje s mým bytím. Tenkrát ty proutky zafungovaly a pomohly mi vstoupit do prostoru. Objevují se i v tomhle objektu...

AP: Vidím proutky v boxu, je to variabil. Ve skříňce ze tří stran prosklené jsou ořezané větévký. Jak se to jmenuje?

ZH: Když jsem začal pracovat s vyrostlým pohybem, rostlinnou linií, řekl jsem si s Kiplingem: Ty i já jedné krve jsme. Nejenom se zvířaty, ale i s rostlinou jsme jedné krve. Začal jsem s rostlinou spolupracovat.



Skalník vodorovný, 49 x 20 x 33 cm / dřevo, sklo / 1988

Koupil jsem skalník vodorovný, vysadil jsem ho na mnou vybrané místo a potom jsem ho podle potřeby a libosti stříhal. Větývky, které jsem nespálil, jsem ořezal a dal jsem je do téhle krabice. Spolupráce s rostlinou

AP: Vypěstoval sis kresbu.

ZH: Ano. Vedl jsem se skalníkem dialog, ovlivňoval jsem to: kam jsem ho vysadil a kdy a kde jsem ho stříhl.

AP: Vypěstoval sis čáry, nemusels je kreslit.

ZH (směje se): Mé ovlivnění bylo dost veliké, ale co tam je genetické nebo úplně Boží, je mnohem větší a mohu s tím souznít.

AP: Jak chápeš princip čáry, existenci tvaru?

ZH: Čára je to, co vzniká, když „čaráme“. Stopa, kterou zanechává na ploše pohybující se předmět. Ve výtvarné práci to je většinou tužka, uhel, pero, štětec a spousta dalších kreslicích nástrojů. Čarou zobrazujeme linii. Ve výtvarné teorii je linie brána jako myšlenková konstrukce, která v reálném světě neexistuje. Vyskytuje se jen jako okraj prostorových objektů, rozhraní ploch, horizont. Linie nezaujímá žádnou plochu, v kresbě a na obraze ji většinou interpretuje čára. Protože čára zaujímá určitou plochu, linie to v podstatě není. Říkáme to, ale víme, že mluvíme o konstrukcích.

AP: Chtěl jsem navázat na to, že ve tvé kresbě zmizel prut.

ZH: Když řeknu linie, tak připustím, že to může být i hmotná nebo plošná konstrukce. Ale linie je také záznam pohybu a času: mimo to, že vymezuje objemy a je rozhraním ploch, je také cestou v čase a prostoru z bodu A do bodu B, záznamem pohybu ruky, máchnutím do prostoru. Namaloval jsem několik obrazů kde jsem pohyb mé dlaně vizualizoval, zobrazil jsem její stopu v prostoru. Když vezmu takovou úžasnou věc jakou je linii horizontu... my po ní běžíme zrakem. Je to jako filmy: přijde poutník a obhlíží krajinu, tedy okraj viděné země, obzor. To obzírání probíhá v čase. Ne že by najednou byl zaklopený dekle, ale běží zrakem po linii a ona má dramatický průběh. Bývá to spojeno se zvláštním prožitkem, jakoby hudbou.



Dvojí máchnutí, 140 x 125 cm / plátno, akryl / 2010

Člověk přijde a zjistí: tady jsem doma. Zná rytmus, melodii krajiny, ona mu sedí, on ji poznává.

U té linky: dělal jsem čáru a líska taky dělala čáru, zaznamenala svůj čas a já jsem zaznamenal svůj čas. Ty časy se jakoby protnulý. Jenomže jak my víme, jak čas běží? Rok se srovnal s vteřinou, čas lísky je jiný než můj.

Když jsem začal pracovat s pohybem, s gestem větve nebo stromku, začal jsem taky štípat kmeny, kde se čas gesta při růstu stromu počítá na roky. A zároveň jsem se díval do kamenů, které se vylamují z hory, ze země. Tam je vidět miliony let: hmota kamenů chladne, krystalizuje, větrá, rozpadá se, usazuje se a znova a znova se proměňuje. Ve kmenech jde o pohyb v podstatě lineární, ale v kamenech je to pohyb do hloubky a do zvláštních systémů. Můžeme tam najít jakýsi odkaz k platónským tělesům, krychlím, jehlanům, čtyřstěnům, dvacetistěnům, a také podobnost s fraktálovým vnímáním prostoru – ve hmotě kamene jako by se do hloubky opakovaly určité prostorové struktury, ale vždy řádově menší. Týká se to hlavně tvrdých kamenů, vyvěřelin.

A tohle je krystal...

AP: Je průhledný, částečně čirý, částečně mléčně bílý... Existuje analogie mezi lidskou logikou a krystalem?

ZH: Když člověk vnímá přírodu, snaží se dát jí do konstrukcí, vytvořit logickou konstrukci, fungující model – obraz. Příroda mu na to odpovídá. Ale vždycky je tam otázka, na kterou není dobré chtít jednoznačnou odpověď.

Podobně je to se jmény: strom je strom, kámen je kámen. A jak to vzniklo? Adam dával – podle Bible – jména zvířatům i věcem. Buď bylo jméno stylizací toho, jak věc vypadala, a vzniklo z logiky toho, jak ji uviděl a pochopil. Nebo obráceně: vytvořím konstrukci a přiřadím k ní realitu. Je dřív idea, nebo je prvotní hmota? Obě ty cesty jsou možné... a když budu chtít říci, která je ta pravá, udělal jsem chybu: chci z toho udělat jeden systém, ale on není jeden. Vztah mezi vizuální podobou reality a slovy, která tuto realitu vyjadřují, je zajímavý, tajemný a vzrušující. Bez pojmů nejsme schopni myslet a vidíme z velké části to, co víme, ale zároveň, aby nějaký pojem vznikl, musí mít reálnou předlohu.

AP: Jak je to s logikou a krystalem?

ZH: Dalo by se říci, že atomická mřížka určuje, jak bude krystal vypadat. To platí, ale v realitě existují odchylky a deformace. Skutečnost přesahuje konstrukci. Je dobré podívat se na skutečnost z různých úhlů a nesnažit se najít „krystalicky“ čistou interpretaci. Čím víc je obrazů, tím bohatěji je popsána realita, víc se blížíme absolutnu, které přesto nikdy nevidíme.

To je jeden z důvodů, proč by pořád měly vznikat nové obrazy. Nesměřují k úplnému pochopení reality. Ale může se podařit – říká se, že to zažívají mystici, a myslím, že každý z nás to někdy zažil – že na chvíli vidím svět, jaký je. Ne že bych ho viděl z očí do očí, ale ve chvíli, kdy jsem schopen vnímat více obrazů, které uchopují svět, mohu mezi těmi obrazy na chvíli uvidět záblesk pravdy.

Na to, abychom žili, potřebujeme jednoznačné výklady. Ale abychom žili jako lidé, potřebujeme bohaté výklady. Ten rozpor v nás bude neustále fungovat: když chci dokončit obraz nebo sochu, musím mít jasný konec. Ale vím, že konec je určité umrtvení. Proto se malují další obrazy a staví se nové konstrukce. Ne že by obraz nebo socha byly špatné: fungují právě s chybami, protože chyby, které bych rád odstranil, často bývají to, co dělá přesah. Odbočím: říká se o Váchalovi, že když tiskl své knihy a některé písmeno dal obráceně, měl z toho ohromnou radost. Když něco popletu, musí to vyjít z vnitřního chaosu,

nemůžu dělat chtěný chaos.

Mondrian si vymyslel připitomělou teorii, ale jeho obrazy to nesnižuje. Jsou o to krásnější, že naprosto dotáhl a dokončil svou vizi. Určitá naivita a chybnost v tom nejsou chybou, jsou silou.

AP: Cítíš v rámci svého díla fáze, přechody?

ZH: Mou práci je možné dělit podle technologií – malba, kresba, keramika, socha – a podle etap. Pokud se nemýlím, vstupuji do osmé etapy.



Tři grácie, 125 x 115 cm / plátno, kombinovaná technika / 1970

Práce z první etapy mého díla jsou z posledních tří let na akademii, tedy z let 1969 až 1972. Jsou to figurální kompozice, kde jsem pracoval s více pohledy na figuru, na situaci. Výsledná kompozice byla „koláž“ různých úhlů pohledu a různých časů. Do obrazů jsem často vkládal vlnitý papír, provázky, kartóny, lil vosk a barvy tak, že na některých částech vznikal nízký reliéf. Pro mě je významné, že už tehdy jsem pracoval s různými časy a prostory. V té době jsem si ještě plně neuvědomoval, jaký význam bude mít toto chápání obrazového prostoru pro mou pozdější práci. Po roce 1972 jsem figuraci opustil. Nebylo to absolutní zřeknutí se figury, během času jsem se k ní vracel: v půlce sedmdesátých let jsem udělal řadu tisků z papírových šablon, v roce 1976 mozaiku *Koupání*,



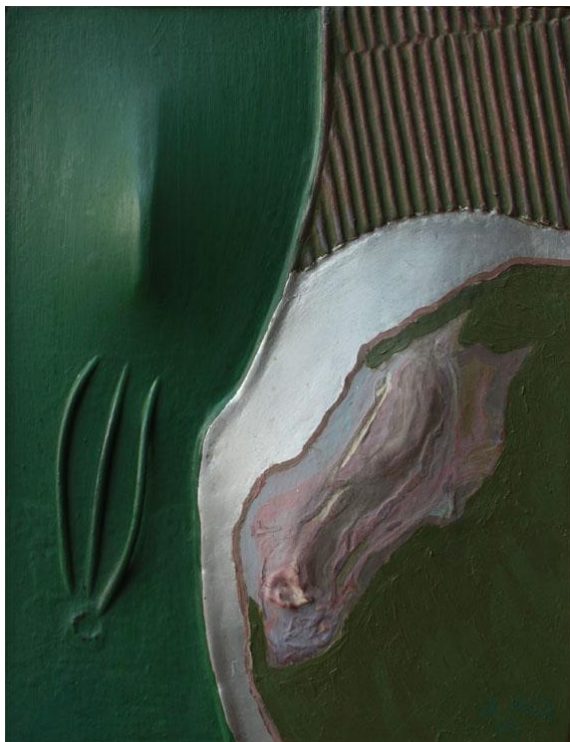
Kříž, 150 x 120 x 17 cm / 2005



Koupání, 199 x 287 cm / keramická mozaika / 1976

na konci sedmdesátých a na začátku osmdesátých se figura objevuje v obrazech s námětem ulice a zatím poslední figurální práce je dřevěný kříž s kamenným Kristem z roku 2005 pro kostel Andělů strážných v Kostelci

V dvaasedmdesátém jsem šel na rok na vojnu a navíc začalo jakési bezčasí. V první části toho období jsem maloval abstrahující kompozice, které jsem později nazval “Podivné krajiny“.



“Podivná krajina – Adam a Eva”, 47 x 36 cm / kombinovaná technika / 1974

ZH: Je to řada obrazů s vkládanou strukturou, inspirovaných hospodskými hracími automaty na kovové mince.

Atmosféra se začala měnit v sedmdesátém sedmém. Ten rok jsem dělal kamennou

mozaiku do Vysoké školy ekonomické v Praze. S bráchou Jiřím jsme se učili zacházet s pískovcem, mozaiku jsme realizovali sami. Poprvé jsem pracoval s přirozeným materiálem, kamenem. Další rok se mi narodil syn. Skutečnost se stala skutečností a čas začal fungovat. Žitá realita a čas mě přivedly ke krajině, snažil jsem se prožívat ji, vstoupit do ní, uchopit její proměnlivost, pomíjivost, a zároveň stálost, cykličnost. Od prvních dnů roku 1979 jsem začal realizovat koncept *Pokus o jeden rok*. Velmi významné bylo, že jsem v tom roce byl na malířském sympoziu ve Fromborku. V Polsku byla nouze, ale atmosféra byla proti té u nás úplně jiná. My jsme se teprve začali z marastu hrabat, byli jsme nakrmený, ale ubohý. Ve Fromborku byly v masnách prázdné háky, ale cítil jsem se tam důstojný, svobodný a smysluplný. Namaloval jsem tam tři obrazy, *Nebe viděné ve dne*, *Nebe viděné v noci* a *Hledání středu*, ve kterých jsem se předběhl tak o pět let.

Rastry se v mých malbách začaly objevovat začátkem osmdesátých let. Nejdřív to byla reakce na strukturu děrných štítků, které se v té době používaly při práci s počítači. Využíval jsem je při výrobě matric pro tisk. Postupně se struktura rastrů stala dominantním konstrukčním prvkem při budování mých obrazů.

V roce 1983 jsme – brácha Jiří Hůla, Pepa Volvovič a já – založili Galerii H a za dva roky

Vrstvil jsem jednu strukturu na druhou, bylo skoro nemožné obraz dokončit, práce neměla adresáta, vše normální bylo paralyzované, nebylo kde ukázat svou práci.

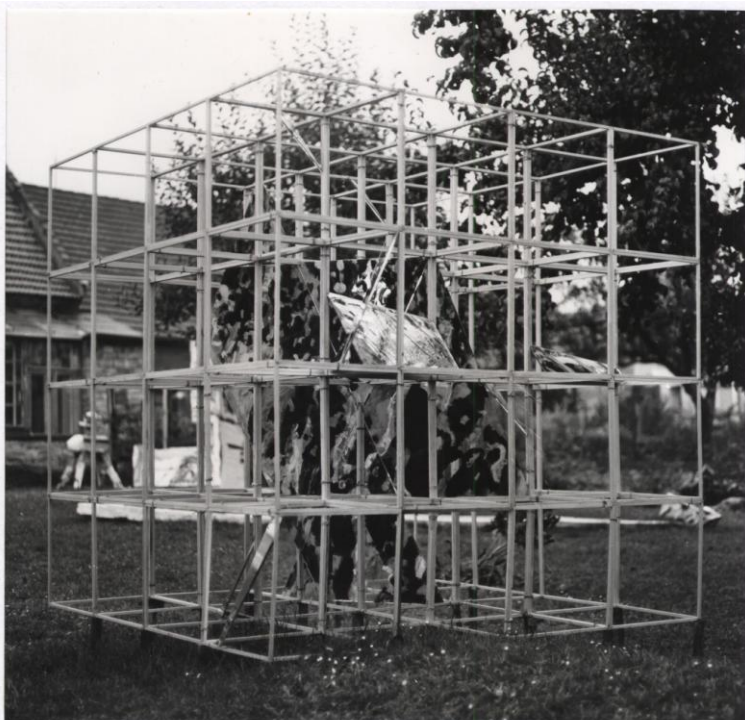
V druhé půli sedmdesátých už tento pocit nebyl tak intenzivní, přesto pocit determinovanosti a zaklopení zůstával, vyrovnával jsem s tím řadou obrazů, forbesů.

AP: Forbesů?



“Forbes – slunečnice”, 125 x 100 cm / plátno, olej / 1979

jsme uspořádali výstavu *Barevná socha*. Zúčastnil jsem se té akce objektem *Barevná socha I*.



Od té doby mě to stále víc táhlo k prostorovým realizacím.

Dva roky před listopadem 1989 opadl zájem o akce v Galerii H, mně se tím pádem dost ulevilo a to se promítlo do mé práce. Hodně jsem v té době maloval, malba se uvolnila, rastr už nebyl tak dominantní, stala se z něho struktura, ve které je realizován malířský, výtvarný příběh.

Strop zvonice u kostela Jana Křtitele, který jsem dělal na začátku dvaadevadesátého, byl startem mé sochařské práce ve větších formátech s potřebou vřazovat tyto projekty do architektonických a krajinných souvislostí.

“Barevná socha I”, 68 x 168 x 168 cm / dřevo, zrcadlo, provázek, olejová barva / 1984

Realizoval jsem několik konceptů, zúčastnil jsem se řady symposií, dobře jsem umístil několik soch a realizací a namaloval jsem pár obrazů. Jak jsem na začátku říkal, mám takový pocit, že vstupuji do další fáze mé práce. V habilitační práci jsem napsal: Dnes už nehledám, už jenom nacházím. Dal jsem to číst Michalovi Třeštíkovi, zdálo se mu to nafoukaný. Ale je to pravda. V jisté fázi své práce jsem zjistil, že už nehledám. Že jenom nacházím.



“Oblaka a proudy”, 70 x 380 x 500 cm / dřevo, kámen / 1992

AP: Hledáním myslíš...

ZH: Prostě jdeš a pořád si říkáš, že za rohem ještě něco bude. Snažíš se najít nějakou formu... a je docela legrační, že zpětně zjistíš, že už jsi ji měl. Ale nevíš to. Potom se to najednou zlomí a víš, že se ta věc má udělat a že už je sama sebou. V sochařině – u malby jsem někde jinde, má jiný myšlenkový i fyzický rozměr – je nepravděpodobné, že bych šel někam dál. Ty

věci můžu dokončit, precizovat, ale co jsem našel, to už jsem našel, a dál asi nejdu.



„Kristus na hoře Olivetské“, 162 x 145 cm / akryl, olej, plátno / 1990

Vypaluje hlubší stopu tam, kde je dřevo řidší. Potkávají se dva časy, jeden trval několik let a druhý jenom jeden rok.

AP: Tohle mi připadá blízko konceptuálnímu umění.

ZH: Pochopitelně, každé dílo se dá při troše dobré vůle označit za koncept. Proto jsem ti ukázal zároveň obraz i objekt. Když vezmu obraz *Kristus na hoře Olivetské* a postavím ho vedle *Záznamníku slunečního svitu*, kde je koncept velmi zřetelný, působí obraz jako jen namalovaný. A přece tam koncept je: rozdělil jsem plátno na dvě části, do obou jsem umístil body, nahoře interpretované jako hvězdy, dole v podobě křížů. Země, nebe a lidský život, který startuje a ohne se, nebe ho zraňuje a země tíží. Je to jen obraz, nebo je to i koncept?

AP: No...

ZH: Skutečný, čistý koncept to není. Některé projekty, které jsem realizoval, by se jako konceptuální mohly označit. První byl *Pokus o jeden rok* z roku 1979. Měl jsem v té době pocit, že mi skutečnost protéká mezi prsty. Taky tam byla nostalgie po krajinářském malířství, trochu jsem záviděl impresionistům. Rozhodl jsem se, že jeden rok si užiju a každý týden namaluju obraz formátu třicet na dvacet pět centimetrů, ve kterém zaznamenám krajinnou, přírodní situaci, s níž jsem se setkal. Hned na začátku jsem zjistil, že námětů je spousta, a tak jsem se rozhodl, že namaluju každý týden dva obrazy. Víc bych jich udělat nemohl, protože technologie, kterou jsem zvolil, byla pracná a časově náročná. Byly to malby na deskách s křídovým podkladem. Na podložku, většinou překližku, jsem vkládal různé struktury, vypínal jsem plátno, nanášel křidu a vybrušoval, a nakonec jsem na tento podklad maloval olejem. Vzniklý soubor jsem vystavil v osmdesátém roce v Divadle v Nerudovce.

Na téhle fotce je obraz *Kristus na hoře Olivetské*. A tohle je *Záznamník slunečního svitu*, jsou to vlastně sluneční hodiny. Zaznamenávají sluneční svit, a to jak jeho trvání, tak i pohyb slunce na obloze. Záznam vzniká vypalováním do hmoty dřeva pomocí lupy, kulovité nádoby s vodou. Dřevo samo o sobě je také záznamník: vlhkost, sucho, jestli je rok studený nebo teplý, to také ovlivnilo slunce. Když se stopa začne vypalovat, reaguje současné slunce na slunce, které je uchováno ve dřevě stromu.



“Záznamník slunečního svitu”, 1995

Další koncept: v podstatě jsem zaznamenával denní události. Každý den jsem vyrobil hůlku, drobnou asambláž z nalezených předmětů, která komentovala událost, příběh toho dne. Pokud nebylo na nalezených věcech datum, tak jsem datum dopsal a hůlku jsem podepsal.



“Hůlky”, kombinovaná technika / 1989

Začal jsem v půli roku 1989 a skončil jsem týden po Novém roce, a tak se mi tam připletla revoluce.

Třetí koncept byla výstava a koncert *Hmota – tón – prostor*. Tenhle projekt jsem dělal s hudebním skladatelem a dirigentem Jiřím Doubkem. Hledali jsme styčné body, společná východiska, kde se hudba a socha dotýkají. Našli jsme hmotu, tón a prostor. Nešlo o přepis nebo překlad z jednoho oboru do druhého, ale o živý dotek. Sochy nemají ctizádnost stát se hudebními nástroji. Jen jejich schopnost znít byla zdůrazněna a využita. Hudba neilustrovala výtvarný objekt, nebyla ani komentářem, ale byla autentickým a akustickým prožitkem hmoty a prostoru. Projekt se skládal ze dvou složek, které se vzájemně ovlivňovaly a jedna druhou inspirovaly a podmiňovaly. *Concerto grosso pro objekty a orchestr* se uskutečnilo 10. a 29. května 2000 v galerii Nová síň. Skladba trvala 30 minut. Počet vět odpovídal počtu výtvarných objektů. Inspirovaly se použitým výtvarným materiálem: kámen, dřevo, bronz. Nejdříve jsem uvažoval o pěti objektech – mám rád malá prvočísla. Pak jsem se vzhledem ke smyslu celého projektu smířil se šesti.



„Hmota – tón – prostor“, 2000

Potom se ale část sochy *Země* oddělila, vznikl nový objekt *Bod* a tím byla uspokojena i moje záliba v prvočíslech. Měl jsem svých sedm objektů, ale protože sedmý objekt jsem umístil v prostoru před výstavní síní, zůstalo uvnitř šest soch. Mohl jsem je rozdělit na dvě trojice, které jsem v prostoru galerie umístil do dvou protilehlých trojúhelníků.

Země

Milenci

Stéblo

Jablko

Uvnitř a vně

Ticho

Prvý trojúhelník zahrnoval sochy s fundamentálním obsahem: *Uvnitř a vně*, *Země*, *Jablko*.

Uvnitř a vně: vybrání vnitřní hmoty z nalezeného balvanu umožňuje nahlédnout do nekonečného prostoru vnitřní stavby kamene. Zároveň vzniká napětí mezi měkkým, okrově zářícím, teplým povrchem - a tvrdým, lesklým, temným, studeným vnitřkem. Tyto dva světy jsou součástí jednoho vesmíru a v hraniční oblasti jeden přechází v druhý. Jsou to rty, je to malý velký třesk.

Země: krychle, trojrozměrný prostor je zdůrazněn třemi spojnicemi protilehlých stěn. Socha se skládá ze tří strun, šesti křížů a dvanácti břev. Postavení krychle na jeden z rohů mírně zpochybňuje tradičně vnímaný prostor; nahore - dole, vpravo - vlevo, dopředu - dozadu.

Jablko: člověk, vědomí, sebeuvědomění. Nedokončená, tedy nedokonalá koule s jasným směřováním do středu. Vnitřní prostor hapticky promodelovaný, těžko popsatelný, také skoro nekonečný.



„Země“, „Stéblo“, 2000

V protilehlém postavení byl trojúhelník energie: *Ticho*, *Milenci*, *Stéblo*.

Ticho: počátek času, zastavený čas, možná čas, který se chová jinak. Nahore a dole, plynutí a stání, stabilita a labilita. Kluk s kamenem před skleníkem.

Milenci: informace. Rozštípnutý kmen, vzniklé poloviny jsou podle štěpné strany přitesány na přibližně stejnou tloušťku a jsou otočeny

o 180 stupňů. Mezeru mezi dřevěnými prvky udržují žulové čepy.



„Milenci“, dřevo – vrba; kámen – žula; kov – železo / 70 x 300 x 70 cm / 2000

Stéblo: energie, růst, souvztažnost. Každá část sochy je samostatný objekt. S výjimkou prvního a posledního dílu je možné je zaměnit, vyjmout, případně přidat další. Díly jsou sice samostatné, ale smysl mají pouze jako celek. Stabilitu a současně pružnost zajišťují čepy-obratle a kamenné závaží.

A před výstavní síní byl umístěn objekt *Bod*: řád a náhoda, tělo a duch, jedno a jedno.

Myslím, že i projekty se sluncem jsou koncepty. Slunce mě vždycky fascinovalo. V Ondřejově mám skulpturu *Od slunovratu k slunovratu*. Je to projekt, kde jsem zapojil slunce. Čtyřikrát do roka – když nejsou mraky – projde paprsek malým otvorem v žulovém menhiru.

* * *

ZH: Tady je *Uvnitř a vně*. Dvojnost vnímání hmoty je důležitá, jeden výklad popírá ten druhý. Kousek před koncem vyhloubeného prostoru je vložen skleněný objekt, aby zamezil pohledu na dno. Za ním je tma. Zrak se jakoby zastaví na světlém předmětu, nevidí konec, dno otvoru, a tak vznikne pocit neukončeného prostoru. Je to absurdní situace: vnitřní prostor se zdá pocitově větší než ten vnější. Uvnitř je jakési nekonečno a zvenku je to konečné. Hmota je dovnitř nekonečná, zvenku je konečná.



„Uvnitř a vně“, 1999 – 2000

AP: Ve Švejkovi vysvětluje jeden blázen jiným bláznům, že zeměkoule je dutá a uvnitř je ještě jedna zeměkoule, ale ta je větší než ta vnější.

ZH: Je to podobné, máš pravdu, je to magořina. S vnitřním prostorem kamene souvisejí skulptury, ve kterých jsem nechal světlo projít hmotou. Kameny jsem nařízl nebo dořízl a do řezů jsem vložil skleněné desky, které fungují jako vodiče světla.

Tenhle objekt zatím svítí špatně. Svítící část vypadá jako el, a tak se to jmenuje *L*. Tenhle druhý svítí dost, je to *Země a bod*. A tamhle ten malý se jmenuje *Linka Linku* jsem ještě nedokončil, ale vidíš, svítí nádherně. Mám ji rád, nedala skoro žádnou práci, je minimalistická.



„Linka“, 20 x 29 x 10 cm / kámen – žula, sklo / 2007



„Strážce“, / kámen – syenit / 2006

Tohle je jeden z řady *Strážců*. Základ je přírodní tvar, komentovaný několika řezy frézou, konstruktivním zásahem. Někde byly frézované, čistě geometrické plochy porušené a do toho řádu jsem vybroušením poškozených částí vložil měkký pohyb. Leštěním se otevírá vnitřek kamene, vesmír, do kterého vidíš. Ten měkký prvek v leštěných plochách se nedá úplně vysvětlit, je to určitá libost. Byla tam odštípnutá hrana, zabrousil jsem ji do měkké prohlubně a tím jsem průběh hrany dramatisoval. Mám tuhle sochu rád, ale jako by na ní nic nebylo. Ještě jedna věc je u kamene výjimečná. Je to dobře vidět na skulptuře *Náhoda*. Než byl ten kámen ze skály vylomen, měl na všech stranách partnera, celou skálu n Ta tady už není, ale přesto je nějak způsobem přítomná. Socha se jmenuje *Náhoda*, protože plocha lomu, odlomení, je do určité míry náhodná.



„Náhoda 1“, / 2000

Skála pokračovala, možná už je z ní štěrk, ale existovala, takže když jdeš kolem, jdeš skálou. A tím, že jsem nechal lomovou plochu v přirozeném stavu, nechal jsem tady tu sílu, která spojovala kámen se skálou... i když tu skála není, tak tu je. Tam, kde kámen zpracuješ, už tomu zamezíš. Na zpracované straně je komentář odlomení, komentoval jsem to řezy a odsekáváním, takže je to interpretovaný pohyb plochy lomu, objekt se mírně ztenčuje. A tady mám napsáno různými jazyky slovo náhoda: anglicky, francouzsky, řecky, rusky, německy, latinsky. Když kámen řežu a odsekávám, vypadá to jako řádkování, a protože je žula složena z krystalů různobarevných nerostů, jako by v těch řádkách byly nějaké znaky. Je to jako text, nebo by to mohly být i noty, mohl bys to zahrát. Když jsem tomu dal řádkování, tak se tam objevil text. Dole jsem vysekal skutečné písmo, tím je to zvýrazněno. Pojď se podívat dolů do zahrady, než se slunce schová za stromy. – Tohle je křížek-kaplička.

Vidiš, jak svítí bod uprostřed křížku?

AP: Jako věčné světlo?

ZH: Přes den.

Křížek vznikl vyříznutím čtyř hranolů v rozích malého žulového bloku a jejich posunutím. Ještě zbrousím kamennou stříšku, aby byla v jedné rovině se dřevem. Dřevěný sloup s vloženým kamenným křížkem zasadím mezi žulové segmenty. Na segmentech budou připevněny štípnuté dubové hranoly jako lavice. Kaplička s posezením. Bude to na místě, kde podobná dřevěná kaplička stála, když jsem byl kluk. Potom shnila, spadla. Chci ji obnovit.¹ Je to krásné místo s výhledem.

* * *

ZH: Tahle socha se jmenuje *Hora v hoře*. I když to pro ni není podstatné, taky v ní pracuji se světlem. Sokl je vyvrtaný, dole jsou zdroje světla... teď mi to nesvítí. Je to umělé světlo, které to nasvětluje z boku, takže hora uvnitř, pyramida v hoře, víc vystupuje. Přírodní balvan byl frézou dvakrát naříznut, pak pomocí klínů rozlomen na tři části. Střední část je řezem dotvořena do tvaru jehlanu, pyramidy, a je vybroušená. Nakonec jsem složil všechny tři části znovu k sobě. Tenhle objekt taky svítí. Zespodu jsou vrty, je tam úsporná žárovka. Když je sklo zabroušené do matného povrchu, tak světlo, které prochází



„Hora v hoře“, 105 x 130 x 95 cm / kámen – syenit / 1999

sklem, se díky zabroušené hraně zviditelní. Nazval jsem ho *Zlatý řez*, protože strany skleněných desek jsou v poměru zlatého řezu

AP: Světlo se zviditelní na hranách?



„Zlatý řez“, 120 x 135 x 50 cm / kámen – syenit, sklo, světelný zdroj / 2007

ZH: Ano, skleněné desky fungují jako vodič a hrany jak matnice.

Tahle socha je – stejně jako *Zlatý řez* – ze štěpánovického syenitu. Jmenuje se *Vzduch* a je to znovu objekt, kde pracuji s vnitřním prostorem.

AP: O *Uvnitř a vně* jsi řekl, že vnitřní prostor je větší než vnější. Vzpomněl jsem si na mystiku. Malinkatý mystik pojme v nitru celý vesmír. Nebo třeba historik a dějiny...

¹

Kapličku jsme postavili na její místo na jaře 2007.

ZH: Je to hezká úvaha – když si vezmeš hlavu, mozek Einsteina nebo nějakého hvězdáře, a on si umí představit vesmír, v malém prostoru ohromně veliký prostor. Při ohromující velikosti vesmíru je až legrační, že člověk, to zrníčko, ten prach, vytváří v mozku obraz tak nesmírné velikosti. A navíc je pěkné, kolik obrazů vesmíru v těch zrnkách je, každý si kosmos, tento šperk, nějak představujeme.

Mám pár soch roztroušených po světě, některé jsou docela velké. Jedna je součástí výborného projektu, realizovaného v letech 2003 až 2005 v Rakousku u obce Hetzmannsdorf. Výsledek projektu je řada jedenácti skulptur v krásné krajině. Jsou od různých autorů a bohužel ne všechny se úplně povedly. Objekty mají čtyři a půl metru na výšku, základna je osmdesát na osmdesát centimetrů. Sloupy jsou rozměrově stejné. Ukážu ti plakát. K té soše v Hetzmannsdorfu mám i příběh. Jak chodíme v neděli do kostela, tak než jsem odjížděl do Rakouska na sympozium, bylo čtení a kázání o povýšení kříže. K tomu je čtení ze Starého zákona. Židé dlouho chodí po poušti, lid se rouhá, Bůh na ně pošle hady, hadi je koušou a oni umírají. Mojžíš prosí Boha, aby to odvrátil, a ten mu řekne: Vytvořte měděného hada, toho vztyčte. Je to zvláštní, divné... šílené. Mají vyrobit modlu... Podle křesťanského výkladu je to předpověď povýšení Krista na kříži. Ten motiv se mi líbil, motiv spirály. A tak jsem začal pracovat na soše



„Vovýšení hada“, 453 x 80 x 83 cm / kámen – žula / 2003

Při sekání sloupu jsem měl na dohled malebné místo – je tam hezká zvlněná krajina – na obzoru kopeček a na něm kostelík. Když jsem skončil, měl jsem pár dnů volna, než se sloup bude osazovat, než bude vernisáž, a tak jsem se šel na ten kostel podívat. Vinice, poutní místo, socha Jana Nepomuckého. Kostelík byl zavřený, ale jen mříží, a tak byl vidět oltář – námětem oltářního obrazu bylo Povýšení svatého Kříže. Celou dobu jsem se tím směrem díval.



Tohle je taky spirála. Jmenuje se to *Země a had okeán*. Stojí to v Hořicích na kopci Gotthard.

AP: Odkdy to tam stojí?

ZH: To bylo myslím 1999, předposlední z oficiálních hořických sympozií. Ale bylo to už před Rakouskem.

AP: Kdy ses pro práci s kamenem rozhodl?

„Země a had okeán“, 240 x 200 x 210 cm / kámen – pískovec / 1999

ZH: Od dvaadvadesátého roku jsem se stále víc zabýval prostorovými objekty a k práci v žule jsem se dostal v devadesátém čtvrtém. Řekl jsem si, že udělám velkou kamennou sochu, a vznikl *Pramen II*.



Pramen II“, 167 x 167 x 210 cm / kámen – žula, dřevo – dub, železo / 1994

Tohle je fotografie z doby, kdy byl *Pramen II* před Technickým muzeem na Letné, teď je zapůjčený před ČVUT v Dejvicích. Jednotlivé části sochy jsou pasované přesně, díly k sobě těsně přiléhají a uvnitř je vložený dubový kmen.

Prostě jsem si řekl, že budu sochař. Sehnal jsem si sponzory. Mohl jsem si v Liberci v provozu firmy Ligranit vybrat kameny a pracovat tam. Sponzorovali mi kámen, vzduch, elektřinu, manipulaci a čtyři řezy frézou. Odjel jsem tam a tři měsíce jsem dělal sochu. Kameničinu jsem neuměl, vůbec nic... jenom jsem před tím zašel za Pavlem Opočenským. Naše seznámení zprostředkoval Karel Ujezdský. Tenkrát měl Pavel v pronájmu s několika sochaři starou fabričku v Tróji. Řekl mi: Kup si flexu, diamantový kotouče a frézu. Tak jsem si koupil flexu a kotouče. Když tuhle výbavu viděli kameníci v Liberci, smáli se mi, až se za

břicho popadali. Neměl jsem žádné zkušenosti. Musel jsem vybrat kameny, rozhodnout se, sedm tun kamení, to není sranda.

Dali mi plac, půjčili mi pneumatické kladivo. Vůbec mi to nešlo, často jsem si říkal, co se do toho hrabu. Pan Jelínek, starý kameník, mě postupně naučil zacházet s kladivem, lámat kámen, uvazovat kameny a spoustu dalších věcí. Smáli se mi pořád, ale vždycky někdo přišel a ukázal, jak se to dělá, a tak jsem se to pomalu naučil.

Ty tři měsíce pro mě měly velký význam. Chvilkami jsem ale byl v depresi. Makal jsem jak barevný, nevěděl jsem, jestli stihnu sochu dokončit. Nakonec mě čekalo zorganizovat a zaplatit odvoz, jeřáby, najít místo, kde skulpturu vystavit. Na druhou stranu to byla krása: bydlel jsem v Bedřichově v Jizerských horách, spal jsem v rozpadající se bývalé hospodě u mého bratrána, odtamtud mě někdy vezl k České Chalupě autem, většinou jsem ale ráno vstal a šel. Jsou to dva okresy, takže mezi nimi nejezdí autobusy. Přešel jsem přes kopec, z Bedřichova na Českou Chalupu to jsou asi čtyři kilometry, nasedl jsem do autobusu, dojel jsem do centra Liberce a pak jsem šel do Karlova Háje, kde je v nefunkčním lomu provoz Ligranitu. V půl páté jsem vstával a v půl sedmé, když jsem přicházel do provozu, zapnuli kompresor. Nechodil jsem na obědy, jen jsem měl něco koupeneho a ve dvanáct jsem chodil na polívku. Neměl jsem moc peněz a necpal jsem se, abych nezlenivěl. Když se najíš, už toho moc neuděláš. Na polívku a na kafe a potom jsem dělal zase až do večera. Večer jsem šel pěšky k autobusu, tam byla hospoda, dal jsem si jedno pivo, přejel jsem k České Chalupě, přešel jsem kopec a po osmé hodině jsem byl v Bedřichově. Šli jsme s Honzou na jedno dvě piva, pak jsem padl na postel a spal jsem až do rána. Ráno jsem vstal v půl pátý, přešel jsem kopec... bylo to nádherný.

Uvědomil jsem si, že takhle dřív žili kameníci. Chodili do práce každý den, v sobotu zašli na pivo, pomilovali ženu, v neděli do kostela a v pondělí zas do práce. Vlastně nic jiného není, žiješ s šutrákem a s přírodou. Přišel jsem tam, na kopcích byl ještě sníh, a byl jsem tam do léta.

Bylo zajímavé poslouchat, co si chlapi vyprávějí, poslouchat jejich příběhy. Pan Jelínek lámal v Ruprechticích blok na Stalinovu hlavu. Často to nebylo moc veselý, mezi kameníky bylo dost rakoviny, protože liberecká žula září. Nezáří pořád, ale když je blok čerstvě vylomený. Říká se tomu mokrej kámen. Když vyschne, ztverdne a nezáří. Každý kameník chce dělat z měkkého, čerstvě vylomeného. Jenomže ten šutrák září a oni jsou do půl pasu nahatý a všechno to záření chytají na sebe...

AP: Záření vyvolá rakovinu?

ZH: Podle toho, co říkali, to bylo dost častý. Mimo Jelínka, ten byl odolný.

AP: A co tam vytvářeli?

ZH: Byl tam provoz, kde se řezaly desky. Kameníci dělali pomníky, tomu se říká hrobařina, vedle toho schody, sokly, sloupky pro výškové značky: vylomí hranůlek a nahoře vyseknou křížek. Něco byla fajnovější kameničina, třeba když se opravují historické kanály.

AP: Jak ses dostal k použití zrcadel?

ZH: Tohle je *Barevná socha I*, převedení plošné kresby do prostorového rastru. Tady nebyly klaciky, tady byla zrcadla, malovaná a proškrabovaná. Byla to první práce, kde jsem použil skutečné zrcadlo. Se zrcadlením jsem ale pracoval už před tím. V roce 1974 jsem v obraze *Podivná krajina – Adam a Eva* pokryl část plochy obrazu tenkou kovovou vrstvou, povrch je matný a vzniká dojem stříbrné záře. Také v projektu *Pokus o jeden rok* jsem v některých

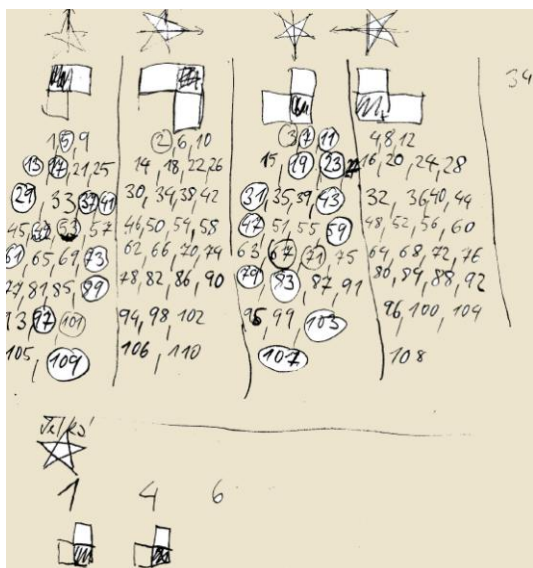
obrazech použil tento efekt, pokryl jsem části obrazové plochy zlatým a stříbrným kovem. Je zajímavé, co všechno můžeme vnímat jako zrcadlení: třeba bílá plocha odráží všechno světlo, které na ni dopadne, a tím ho vlastně zrcadlí. V tradičním čínském malířství je to chápáno tak, že bílá plocha zrcadlí celý vesmír. V evropské středověké malbě univerzum, veškerenstvo, zastupovalo zlaté, reflexní pozadí, na kterém se odehrávaly biblické příběhy. To, že zrcadlové plochy transplantují do soch a obrazů další prostor a čas, jsem využil v celé řadě prací. V osmdesátých letech jsem pracoval s tenkými duralovými plechy, později to bylo plátkové zlato. Skleněná zrcadla jsem několikrát využil ve skulpturách.

V *Barevné soše I* – byla to krychle o hraně dlouhé 168 centimetrů, sestavená z 64 krychlí o hraně 42 cm – se v zrcadlových plochách, uspořádaných v rastru a nastavených pod různými úhly, odráželo okolní prostředí i konstrukce skulptury. Proškrábnutím zrcadlicí vrstvy se zrcadlo stalo průhledným, a tím vtahovalo realitu do reflexe. Míchání prostorů umocnila gestická malba na skle. Svět před zrcadlem, za ním a v něm má pocitově, ale i reálně jiný čas. Nejasná a znesnadněná orientace v prostoru měla vyvolat pocit různých a různě se chovajících časů. Podobný princip vtahování jiné skutečnosti do soch jsem uplatnil v objektech *Kresba pro Alenku*, *Čára nad pyramidou*, *Ať se neskulí*, *Úzký průchod*.

Mám rozdělanou malou sérii soch. Zatím jsem udělal dvě a mohlo by jich být pět až deset. Jmenují se *Uvnitř*. Socha *Uvnitř II* je žulový balvan, rozměry má kolem sto dvaceti, sto třiceti centimetrů, do kterého je vyfrézovaný pravoúhlý zářez třicet krát třicet, dlouhý asi metr. Tento vnitřní prostor je obložen zrcadly. Je to nalezený bludný kámen, jeho povrch je nepravidelný, má tvar entého řádu a vznikl miliony let. Oproti tomu zářez je současný, přesně definovaný. Zrcadla vtahují okolní dění do virtuálního vnitřního prostoru. Dvě ze tří zrcadel jsou reflexní plochou postavena proti sobě, tak vzniká násobený odraz, a tím i pocit nekonečnosti. Třetí zrcadlo vtahuje informace z okolního světa. Světlo, které je lapeno do této pasti, vytváří jakési *déjà vu*. Čas kamene je kontinuální a ani moje manipulace, malé pozměnění hmoty kamene, nenaruší plynutí času hmotné metamorfózy tohoto segmentu univerza. Zrcadlový odraz, pro nás lidi obraz, je interpretací světelného toku, přenášeného pomocí našeho oka do mozku. Mysl, mozek tyto informace čte, v kontextu naší zkušenosti je interpretuje a vkládá do nich významy. Tyto interpretace pracují s časy, které již neplynou kontinuálně a jednosměrně, mají různé směřování a často překvapivý průběh.

Zrcadla jsem ještě použil při instalaci *Dveře do nekonečna* a u několika drobných objektů. Se zrcadlením jako tématem jsem pracoval v několika kresbách a obrazech.

AP: A zas je to trošku konceptualistické...



ZH: Nějakým způsobem je koncept obsažen v každém výtvarném díle. Někdy víc a někdy méně, já nějakou rozvahu při práci potřebuji. Divák ji nemusí ani postřehnout, nepotřebuji ji vystrkovat před dílo, je jeho přirozenou součástí. K obrazům mám scénáře...

AP: Scénáře? Tohle je spíš...

ZH: Úvaha, koncept.

AP: Ano. Scénář by asi byl formulován slovně.









ZH: Ne, to není. Je to princip, podle kterého pracuji. Některé jsou složitější, ale není to

formulované slovně. Vždycky je to ve znacích, je tam zaznamenán princip. V rastru jsou také barvy podmalby: okr, žlutá, světle modrá, hnědá. Potom je řazení gest: znak, gesto, znak, gesto, znak, gesto. Jak jsou gesta a znaky interpretovány, jakou mají barevnost a jak jdou za sebou, ve kterém rastru fungují a ve kterém ne.

Voda

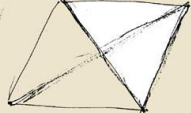
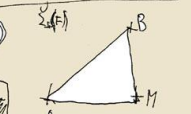
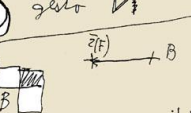
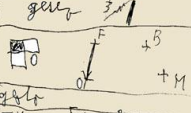




		B černá
		F ž

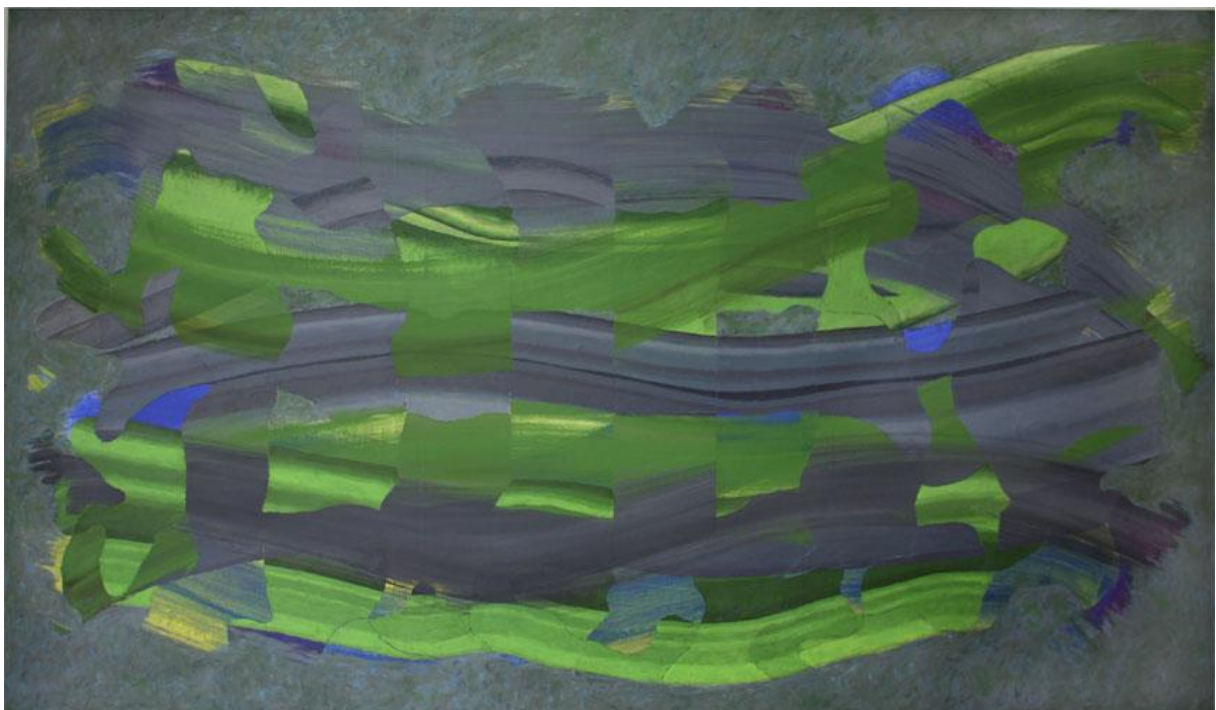
B, ž, F, č - podmalba (rastr)

1.  F znak (zeloná)
2.  gesto / ~~šedá~~ / ~~stříbrná~~ / zeloná
3.  ž znak (zeloná)
4.  gesto zeloná (šedá) / zeloná
5.  č znak (šedá)
6.  gesto zeloná
7.  B znak (šedá)
8.  gesto / ~~šedá~~ / šedá

Oheň

		F sv.M
		B oran

1.  gesto S
2.  F znak
3.  gesto M
4.  B znak
5.  gesto
6.  F znak
7.  gesto
8.  B znak



„Živly II Voda“, 140 x 240 cm / plátno, akryl, olej / 2009

AP: K sochám si taky děláš přípravu?

ZH: K sochám mám řadu malých skic, nápadů, poznámek. U objektů, kde je důležitá přesná konstrukce, kreslím a rýsuji plány. Výjimečně dělám i modely. K *Prameni* mám malý keramický model. Modely jsou součástí soutěžních návrhů. Ale některé věci ani modelovat nejdu.



„Čtverec a koule“, 140 x 130 x 100 cm / kámen – pískovec, dřevo – hruška / 1994

Například skulptura *Klenba* nemá model, zato má příběh, který začíná tím, že jsem si vymyslel sochu složenou z několika částí, fragment koule. Drobných kreseb k tomuto námětu mám spoustu. Práci na *Klenbě* mám fotograficky zdokumentovanou už od kamene, který jsem si našel na záhozu ve Vepicích² a řekl jsem si o něj. Mám ho nafocený, jak leží v lomu. Měl jsem už hotovou pískovcovou sochu *Čtverec a koule*. Ta se skládá ze dvou geometrických útvarů: čtverec je rám z hruškového dřeva a koule je z pískovce. Řekl jsem si: udělám z tohoto zahozeného kamene spodní část pro sochu *Klenba*, zaklenutou jako *Čtverec a koule*, ale bez dřevěného rámu.

Tohle je labradorit, jmenuje se *Zavinutý*. Je to zase s příběhem kamene... tady byl odlomený, má krásný krystalický povrch. Spirála začíná jakoby odnikud, a jak běží dál, postupně se prohlubuje, přechází z vyhloubeného do vypouklého a nakonec mizí. Je to cesta odnikud nikam, najednou se objeví a nakonec zase zmizí, od nejméně zpracovaného do nejvíc zpracovaného.



„Zavinutý“, 28 x 55 x 65 cm / kámen - labradorit / 2005

AP: Velký dojem na mne udělal zeleně svítící kámen na tvé výstavě v Českém muzeu výtvarných umění v Husově ulici. Díval jsem se na něj z chodníku, stál za sklem, už byla tma.

Ten kámen – rozsvícen zevnitř – se jakoby díval ven.

² Vepice, ves poblíž Kovářova (okres Písek).²

ZH: Tohle je podobné, jenže tam není sklo. Je to další labradorit, skulptura se jmenuje *Hvězdy*. Když se podíváš tak, abys měl sochu ve výši očí, uvidíš kříže. Podobně je konstruovaná *Stéla*, je prořezaná tak, že svislé řezy jsou z jedné strany a kolmé k nim ze strany druhé. Zářezy končí na společné rovině. Je to podobný princip, ale u *Hvězd* je rovin, kde končí zářezy, víc. Kde se potkají řezy, které jsou navzájem kolmé, vznikne bod, hvězda.

AP: Jde o světlo zevnitř, z kamene?

ZH: Vždycky je něco uvnitř, vzrušující je ten prostor zpřístupnit. Když je hmota kamene proříznutá z opačných stran kolmými řezy tak, aby zářezy končily v místě protnutí, vznikne malý otvor, kterým vstupuješ dovnitř. Světlo prochází hmotou, a tím ji komentuje.

Tady je *Bod I*, kde je to také říznuté, ale do řezů nejsou vloženy skleněné desky, takže viditelnost bodu je pouze z jednoho směru. Světlo je vidět jenom z jednoho místa. Když se proti tomu nepostavíš, tak to neuvidíš.

Jsou náměty, které pro mne mají význam, a ty se mi vrací. Bod je námět, který mne táhne od malička. Malované, kreslené hvězdy jsou také body.



„Stéla“, 1996



Bod I^a, 60 x 50 x 40 cm / kámen – žula / 2000

AP: Máš nějaký raný zážitek ohledně takových světýlek?

ZH: Existuje intenzivní zážitek, je spojen s touhle stodolou, ale nejen s ní. Když se v létě dostaneš do stodol, kde jsou díry ve střeše nebo ve stěně, paprsky dělají na protistranách kolečka. Je to sugestivní. Prolétne to prostorem a udělá to tečku. Jak nám soudruzi rozkulačili vesnice, tak tu bylo pustých stodol dost. Jako kluk jsem jezdil do Bedřichova, kde už nebyli Němci, tam byla prázdných stavení spousta. Stála tam nádherná „opuštěná“ pila, v ní spousta děr a škvír. Světla ve stodolách mě fascinovala, bylo to krásné. Ještě se mi líbila ta změna, že konce paprsků byly vždycky kruhové, přestože otvory, kterými světlo proniklo do stodoly, měly různé tvary. Jemný prach, který se v každé stodole stále vznáší, komentuje cestu paprsku.

Procházka v areálu hvězdárny (Ondřejov, květen 2007)

ZH: Průmyslník Josef Frič³ tady postavil hvězdárnu. Architekta si vybral velmi dobře, Josefa Fantu. V kontextu české architektury je to slušný autor, areál hvězdárny vyřešil krásně. V začátku byla jasná koncepce, kvalitní architekt, zahradník, vše bylo sladěno. Založené je to velkoryse.

Potom se tady v různých dobách přištipkovalo, dostavovaly se budovy, ale i boudy. Jak se měnily požadavky na provoz hvězdárny, tak se i měnila architektura. Něco přistavěli Němci, něco se přistavělo v padesátých letech, něco v šedesátých, původní jednotná koncepce se rozbila. Když přišel Honza, nový ředitel Jan Palouš, byly mezi ty krásné, slušné a jakžtakž vyhovující stavby nastrkané boudy, maringotky a dost velký bordel. On nechal ten nepořádek vyklidit a na uvolněná místa jsme stavěli sochy, kultivovali jsme zanedbané části areálu. Sochami a prostorovými úpravami jsme se snažili znovu sjednotit jedinečný prostor.

Teď jsme mezi pracovním a centrální kopulí, umístil jsem sem žulovou skulpturu *Co je nahoře, je i dole*.



„Co je nahoře, je i dole“, 240 x 199 x 175 cm / kámen – žula / 1999

AP: Co je nahoře, je dole?

ZH: Je to symbolika vesmíru, váže se to k observatoři a vlastně i k žábám z Nerudových Písní kosmických: „...jsou-li tam žáby taky!“⁴ A zároveň je to symbolika Davidovy hvězdy, nebo by se to dalo vyložit i jako jing a jang: věci se zračí navzájem, nemůžeš oddělit nebe od země a nemůžeš si myslet, že nějaká věc může být nezávislá, existovat sama o sobě. Davidova hvězda, co je nahoře, je i dole, symbolika propojení světa. Tady je pozitivní trojboký jehlan, základnu má v rovině terénu a čtvrtý vrchol ukazuje k nebi. Negativně vymezený čtyřstěn směřuje vrcholem do nitra země, je zahlobený, jeden vrchol je reálný, další tři jsou pouze myšlené v půlce výšky pozitivního jehlanu. Jsou to dva čtyřstěny, čtyřstěn je symbolem ohně.

AP: Symbolem ohně?

ZH: Platónská tělesa – pravidelná rotační tělesa, vícestěny – jsou přiřazována k jednotlivým živlům. K živlu oheň je přiřazen pravidelný čtyřstěn. Průnik dvou čtyřstěnu je pravidelný osmistěn, ke kterému je přiřazován živel vzduch.

³ Josef Jan Frič (1861-1945) byl český průmyslník. S bratrem Janem Ludvíkem Fričem založil v roce 1883 dílnu pro přesnou mechaniku, kde vyráběli velmi kvalitní optické a geodetické přístroje, především triangulační teodolity. Josef Frič zakoupil v roce 1898 vrch Manda u obce Ondřejov, 35 kilometrů od Prahy, a vystavěl tam hvězdárnu. V roce 1928 ji věnoval Karlově univerzitě.

⁴ Verše z básně Jana Nerudy *Seděly žáby v kaluži* jsou vepsány do sgrafita na fasádě tzv. pracovny: "Jen bychom rády věděly," / vrch hlavy pouli zraký, / "jsou-li tam tvoří jako my, / jsou-li tam žáby taky!"

Ted' jsme na jižním okraji plošiny, na které stojí historická část hvězdárny. Instaloval jsem sem objekt *Od slunovratu k slunovratu*. Skládá se ze dvou částí. Jedna část je menhir, druhá je vodorovná. V menhiru jsou čtyři řezy. První je svislý, další jsou na něj kolmé. Jeden je rovnoběžný s rovinou ekliptiky v době letního slunovratu, druhý v jarní a podzimní rovnodennosti a třetí je rovnoběžný s rovinou ekliptiky za zimního slunovratu. Vždycky v ten den projde slunce v pravé poledne asi na deset minut kamenem a padne na stejné místo. Sluneční světlo, paprsek, je zapojeno do konstrukce a fungování skulptury. Symbolika: objekt je paprskem propojen se sluncem a zaznamenává významné situace ve slunečním cyklu – cyklické fungování našeho pozemského světa. Svět se v tom cyklu stále obnovuje. Je tady taky ženský princip, vodorovná část objektu je zapuštěna do země a otevřena do hloubky, kdežto mužský princip, falus, je vztyčený menhir. Slunce propojí tyto dva podstatné principy čtyřikrát v roce, pokud není nad Ondřejovem zataženo. Dotykem jsou spojeny stále, ale v těchto astronomicky významných dnech se ještě propojí slunečním světlem, zdrojem energie, a tedy i veškerého života na zemi. Sluneční hodiny jsou další skulptura,



„Od slunovratu k slunovratu“, 1998

kterou jsem tady osadil a která je konstruovaná pro zeměpisnou šířku hvězdárny. Tady uprostřed je řez, kudy bude slunce svítit v poledne. Od středu na východ jsou řezy pro jedenáctou, desátou a devátou hodinu. Na západ jsou pro první až třetí hodinu odpoedne.



„Sluneční hodiny“, 1998

Za chvilku paprsek projde tímto řezem. Vidíš? Zasvítí sem, na podpěrnou desku. Slunce se bude zvedat, kde ho máme? Zatím svítí pouze na desku, neprochází žádným řezem, ale vrhá stín. Jak bude stoupat, tak paprsky za chvíli proklouznou

řezem jedenácté hodiny. Pak se slunce ještě posune na západ a projde prostředním řezem. Ta velká šikmá deska je rovnoběžná se zemskou osou...

AP: Takhle hodně šikmá je zemská osa?

ZH: Takový je úhel roviny, která je rovnoběžná se zemskou osou, k vodorovné ploše na padesáté rovnoběžce... to vím, neboj se. Rovina poledního řezu je kolmá k vodorovné ploše a směřuje k severu, jednoduše řečeno prochází zemskou osou. Patnáct stupňů je úhel, který svírají roviny řezů mezi sebou. Den má čtyřiačtyřicet hodin a během těch čtyřiačtyřiceti hodin opíše toto místo kruh. Kružnice má 360 stupňů, 360 děleno dvaceti čtyřmi je 15 stupňů, takže po hodině projdou sluneční paprsky dalším řezem a v pravé poledne projdou touhle soutěskou.

AP: To jsou mi věci.

ZH: V areálu hvězdárny jsou umístěny také práce Jana Ambrůze, Jiřího Kačera, Petera Rollera, Čestmíra Sušky, Michala Škody, Aleše Veselého, Jindřicha Zeithammla – a tahle instalace je od Pavla Opočenského. Jsou to čedičové krystaly, komentované několika řezy. Pavel vystavil tyhle skulptury v Mánesu, skrz řezy tam procházel laserový paprsek. Jirka, můj brácha, mu vytkl, že když ty čtyři objekty postavil sem, nesrovnal je tak, aby skrz řezy bylo vidět.



P. Opočenský, J. Ambrůz, Č. Suška,
J. Kačer, J. Zeithamml, A. Veselý,
P. Roller

AP: On to asi nedělal kvůli laseru?

ZH: Tenkrát s laserem dělal každý a on se toho taky chytil. Ale spíš otvírá kámen a řezy dělají v té přirozené struktuře další strukturu. To stačí, je to skvělé.
Tady se můžeš podívat na *Sféry*. Zbyly tu betonové brány...



"Sféry", 345 x 1300 x 195 cm / kámen – žula, železobeton / 1998-2000

AP: To je po Hitlerovi?

ZH: Není. Když se – asi v šedesátých letech – stavěla tahle budova, původně sluneční

observatoř, nyní astronomické muzeum Vojtěcha Šafaříka, instalovali tu jeřáb pro manipulaci s přístroji. Zůstaly po něm čtyři železobetonové brány. Zaujaly mě, a tak jsem začal uvažovat, jak je využít. Z několika koncepcí se vyloupla tahle jednoduchá varianta. Vybral jsem pěkně tvarované přírodní balvany, v nich jsem udělal zářezy, jejichž rozměry odpovídají betonovým překladům, a na ty brány jsem je nasunul. Instalace se jmenuje *Sféry* a je to v podstatě zase symbolika kosmu. Kosmos byl ve středověku vnímán a zobrazován jako řada sfér. Jsou sféry dostupné, v těch žijeme, dále ty, které jsou dostupné obtížně, a nakonec ty, které jsou úplně nedostupné. Na tuhle první můžeme vystoupit. Na druhou můžeš skočit. Kdybys byl šikovný, přeskočíš ještě na třetí, ale na čtvrtou se už nedostaneš. Brány se oddalují, zvětšují a zvyšují.

AP: Jsou to první ze tvých vznášejících se kamenů?

ZH: Ano, ale nenese je sklo, jsou na betonu.

AP: Dělá tyhle „levitace“ ještě někdo jiný?

ZH: Ne. Dělám je jediný.

AP: Mám dojem, že vznášející se kameny, trochu jako mraky, má Josef Šíma.

ZH: Namalované.

AP: Ano.

ZH: Kdysi mě vyděsil jeden objekt, velkej šutrák ve vzduchu – a pod ním nic. Japonský sochař Nobuo Sekine dal kámen na nerezový sokl. Vyleštěný povrch nerezů odráží okolí, a tak to z některých pohledů vypadá, že se kámen vznáší.

AP: On to taky myslel jako vznášející se kámen?

ZH: Jasně. Pro sochaře je vzrušující zavěsit hmotu do prostoru. Koncem padesátých a začátkem šedesátých let vznikaly u nás i v zahraničí jakoby plovoucí figurální a abstraktní skulptury, horizontálně se vznášející na úzkých tyčích. Na jakýsi trn postavili některé své objekty Jan Koblasa, Eva Kmentová, Olbram Zoubek a další.

Tohle je torzo, nedokončený projekt *Poslední večere*. Je to vymyšlené tak, že kamenem jsou vedeny tři k sobě kolmé roviny, a potom se hmota, vymezená těmito rovinami, odebere tak,



„Poslední večere“, 25 x 25 x 35 cm / dřevo / 2000

aby se zbytek nerozpadl a aby v něm byl jasně viditelný, definovaný bod. Takových variant, ve kterých je jasný průsečík rovin, existuje dvanáct.

AP: Jeden balvan se rozebere na dvanáct kusů?

ZH: Pro každou z těch variant je třeba jeden balvan. Doma mám dřevěnou skicu, můžu ti ji ukázat. Variant vyšlo přesně dvanáct. Balvan můžeš dělit tak, aby tam vznikl bod. Možností řezat a vyjmout výřez je dvanáct, víc jich není. Každý vzniklý objekt je jiný. Lze si to představit tak, že vedeš kulovitým kamenem tři k sobě kolmé roviny tak, aby jejich společný průsečík, bod, byl přibližně ve středu toho kamene. Roviny dělí balvan na osm segmentů. Z kamene pak můžeš vyjmout jeden, dva, tři až sedm segmentů. Je to symbolika lámání chleba. Chtěl bych to udělat z balvanů od sto padesáti centimetrů do dvou metrů v průměru. Leželo by vedle sebe dvanáct kamenů, v každém z nich průsečík tří rovin, které jsou na sebe kolmé.

A téhle budově se říká kosmická, je z šedesátých let. Je v ní kancelář ředitele hvězdárny,

pracovny a společenské místnosti.

AP: Tvoje socha téhle budově dost pomohla... je vidět, že k ní nemáš odpor.

ZH: Nemám, naopak, ta budova dává *Tančícím* měřítko. Působila tady možná trochu nepatříčně, zvláště když se porovnává s romantickými stavbami Josefa Fanty. Dnes už je taky trochu romantická a časem zapadla do přírody, už tolik netrčí.

AP: Socha *Tančící* je tu nejmladší?

ZH: Je to poslední socha, která byla do areálu hvězdárny umístěna. – Ještě mám jednu sochu nedaleko odtud, jestli ji chceš vidět.

AP: Ano.



„Tančící“, 236 x 75 x 40 cm / kámen – žula, sklo / 2003

ZH: U téhle skulptury, jmenuje se *Škvíra*, je v horní části vypálený žlábek. Vypadá jako klenba.



Škvíra“, 175 x 95 x 100 cm / kámen – žula / 1999

ZH: A tohle je *Eleonora*.

Bohužel mi to špatně slepili. Stálo to sto tisíc, ale udělali to blbě. Protože nejsem objednavatel, tím byla hvězdárna, tak jsem několikrát žádal, aby jako zadavatelé reklamovali tuto závadu. Začalo se to rozpadat hned první rok.



“Památník E.E.“, 70 x 120 x 130 cm / kámen – žula, sklo / 2002 AP:

Po první zimě?

ZH: Hm. Firma, která skleněný segment vyráběla, neměla o lepení žádné pochybnosti. Říkali, že lepidlo je vyzkoušené, vydrží, jenom se obávali, že skleněný blok by mohl v zimě prasknout, pokud jedna část bude zahřívána sluncem a druhá část by byla zastíněna. Myšlenka památníku je taková: Eleonora z Ehrenbergů byla pěvkyně, první představitelka Mařenky v Prodané nevěstě, a když je premiéra, sólistkám se nosí květiny, květinové koše – udělal jsem koš s květinami. Vkládám do vrtu v kameni bonsai, měla by to vždycky být česká dřevina s kvetoucí rostlinou. Bonsaj by se měl měnit každý měsíc a měl by kvést v tom měsíci, ve kterém tady bude instalován. Protože Eleonora byla vlastenka, je tady bílo-červená stuha, v té době tam ještě modrá nebyla. Ta stužka běží do prostoru, jedna barva zleva doprava a druhá zprava doleva. Když to bylo nové, tak to byly úžasné efekty... třeba tady z boku. Všechno bylo průhledné, vrhalo to barevné stíny, vznikaly tam zajímavé reflexy a průhledy. Čist'ouneké to bylo, v prostoru se vznášela dvoubarevná stuha. To všechno už zmizelo, osleplelo. Celé se to pokazilo.

AP: Muselo by se to rozebrat, vyčistit a znovu slepit?

ZH: To nejde rozebrat, musí se to udělat znovu.

Chci se přihlásit do soutěže na sochu před novou budovou Svobodné Evropy na Hagiboru. Tam chci dát na skla sto tun kamenů. Dva žuláky na sebe, každý by měl padesát tun. Teď zjišťuji technické a provozní věci, statik mi musí udělat dobrozdání, pojedou do lomu domluvit vylomení dvou kamenů pět sedmdesát na tři padesát, dopravce už mi projíždí cestu. A musíš vědět cenu: vylomit jeden kámen by stálo milion, je na to rozpočet čtyři miliony, takže to už jsou dva miliony pryč.

AP: A skla?

ZH: Skla nebudou tak drahá. Počítám, že bych to za tři miliony, možná za tři a půl pořídil, takže na můj honorář by už moc nezbylo.⁵



⁵ Svobodná Evropa nakonec soutěž zrušila.

Rozhovor v ateliéru (Kostelec nad Černými Lesy, květen 2007)

ZH: Koncem roku dělám novoročenky, malé grafiky. Jsou to série různých stádií, někdy kombinuji tisk s gestickou malbou. Z každé série si část nechávám.



„Spirála“, 20 x 15 cm / linořez / 2006



Dvě spirály“, 20 x 15 cm / linořez / 2006



Znak“, 20 x 15 cm / dřvořez / 2002

Vždycky zvolím motiv související s prací, kterou zrovna dělám, tady to byla spirála. Jindy jsem měl jako motiv dvě spirály. Někdy používám volné gesto, někdy konstrukci. Pod tisk často maluji tuší nebo akvarelem gestické, v podstatě spontánní znaky. Reju jednotlivé stavy, jak jsem si určil pořadí proměn a jejich místo ve struktuře, naplňuji zvolený systém. Je to tisk z jedné desky, takže co se vybere, to se už netiskne a je tam vidět předešlá barva. Na místě, kde z matrice nic neodeberu, nová barva překryje tu původní. V každé sérii to jde od nejjednodušších kombinací ke složitějším.

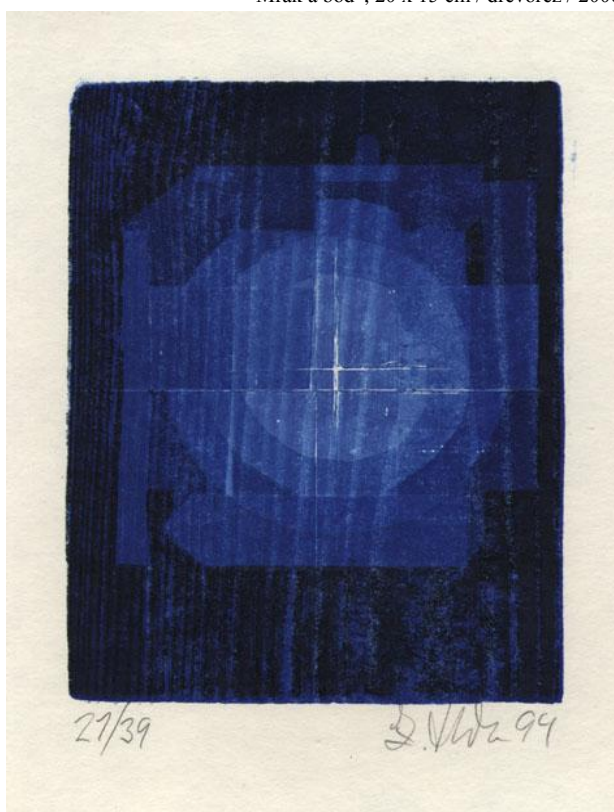
Protože musím udělat dost velký náklad, v průběhu tisku přidávám nové papíry a zajímá mě, se bude dít. Na novém papíru začínám tisknout od druhého, třetího a třeba pátého stavu, po páté barvě. Někdy tyhle druhotné tisky, doplněné gestickou malbou, mají ohromnou sílu.

Je to hra. V podstatě dělám grafiku v nákladu sedmdesát nebo sto tisků, ale dílčí série jsou po dvaceti, po pěti, po dvou, protože to není normální klasický postup. Jsou to série, pokaždé s jasným a jednoduchým námětem. Jedu od začátku do konce: mám jasno, kam chci dospět, vím, jak to budu dělat. Většinou pracuji s rastrem, zvolím systém, v jakém rastru se bude něco odehrávat. Náhoda tam vstupuje jednak tušovou kresbou, jednak změnou barevných valérů.

AP: Má to předem zvolený řád?



Mrak a bod“, 20 x 15 cm / dřevořez / 2000



Modrá krychle“, 20 x 15 cm / dřevořez / 1994

ZH: Ano, je zde zvolený řád, podle kterého je určeno, v kterém místě rastru bude určitá část zobrazovaného znaku vidět a v kterém vidět nebude... co bude dřív, co bude později. I barvy, jak budou za sebou. Ale do toho vstupuje i náhoda a někdy během tisku měním systém. Bylo by to lépe vidět, kdyby tu byl celý náklad, ale já si z toho vybírám vzorky.

U téhle grafiky je vidět, jak je už vyprázdněná, byl to poslední tisk ze zcela vybrané matrice. Je tady mrak a bod... a je to kolorované spektrem barev, duhou. Střed je bílý, konce fialové. Mrak a bod je téma, které jsem zpracoval v obrazech i v sochách, tady jsem si to udělal v grafice.

Tuhle grafiku – a objevuje se mi to i jinde – jsem řezal do lipové destičky, odříznuté motorovou pilou. Nechal jsem „původní“ strukturu, je to stopa, kterou zanechal řetěz pily. Přes ni jsem ryl. Překrývají se tam dvě struktury, vlastně tři: dřeva, motorové pily a mého rydla. Postupně se jejich dominance proměňuje, jedna

nabývá převahu nad druhou a také se různě a nečekaně potkávají. Na tomhle tisku jsou vyryty jen dvě linky, zbytek je otisk uříznutého kusu dřeva.

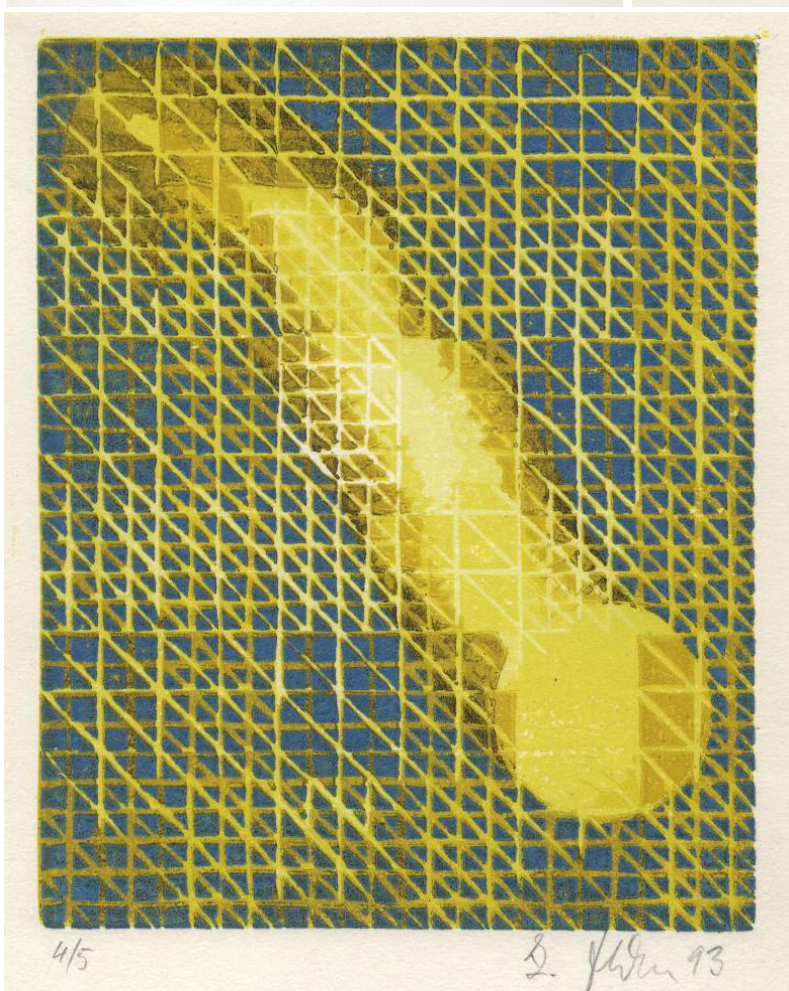
AP: A pak jsi do toho vkládal...

ZH: Postupně jsem ryl mrak, který je někde už velmi zřetelný, přibývají barvy. Z prvního stavu, z první barvy zůstává málo. Tady zůstává zelená, ta nejspodnější, pak světlý okr, potom je olivová zeleň, dále tmná zeleň, nakonec se to celé uzavře. Z prvotního stavu matrice se po dalším přerývání více projevuje přirozená struktura dřeva, jakýsi duch dřeva.

AP: A tohle jsi také měl rozvržené předem?

ZH: Věděl jsem, že budu postupně ubírat, dělat mrak. V grafice *Mrak a bod* jsem npracoval s rastrem, nejsou zde komplikované průniky prostorů. Téma objemů... vždycky začínám od prvního, úplně

jednoduchého stavu a pomalu ° rozvíjím zvolený motiv. Další téma je bod, něco jsou lina a něco dřevořezy. Tohle už je docela komplikovaný tisk, použil jsem pravidelný rastr,



„Krychle“, 20 x 15 cm / dřevořez / 1999
 „Bod“, 20 x 15 / dřevořez / 1995
 konstrukci, která v podstatě vymezuje množinu bodů. První stav je fragment, je bílý, další nárůst konstrukce je světle žlutý. Jak se prostorová struktura rozrůstala, přidával jsem na intenzitě barvy a postupně jsem barevné valéry ztmavoval. Jak se konstrukce vyřezává a přidávají se barvy, vytváří se prostor.

AP: Jsi analytik?

ZH: V roce 1996 jsem dělal projekt *Zátiší s ovocem*, bylo to šestnáct obrazů a čtyři sochy. K výstavě vyšel malinký katalog. Projekt měl tuhle koncepci: čtyři znaky – trojúhelník, čtverec, kruh a bod – budu různě interpretovat, vizualizovat v šestnácti obrazech, na plátnech o rozměrech sto

šedesát dva na výšku a sto čtyřicet

pět na šířku. Prostorově jsem tyto znaky zobrazoval jako jehlan,



„Žlutý trojúhelník na bílém pozadí“, 162 x 145 cm / akryl,olej, plátno / 1996

„Zátiší s ovocem“, Praha / obrazy, skulptury / 1996-1997 krychli, kouli a kříž. Vznikla série čtyř skupin po čtyřech obrazech pro jeden znak. Žlutý trojúhelník na bílém podkladu v rastru, který se rozpadá do středu, znova žlutý trojúhelník, ale rastr se rozpadá na kraji formátu. Dvojice trojúhelníků měla stejný systém na černém pozadí. Totéž se opakovalo u koule-kruhu, krychle-čtverce a bodu.

AP: Je tohle v tradici abstraktního malířství?

ZH: Může se to tak brát, ale ono je často skoro nemožné říci, co je abstraktní. Když obraz označím jako abstrakci, tak jsem toho moc nesdělil. Jednak je

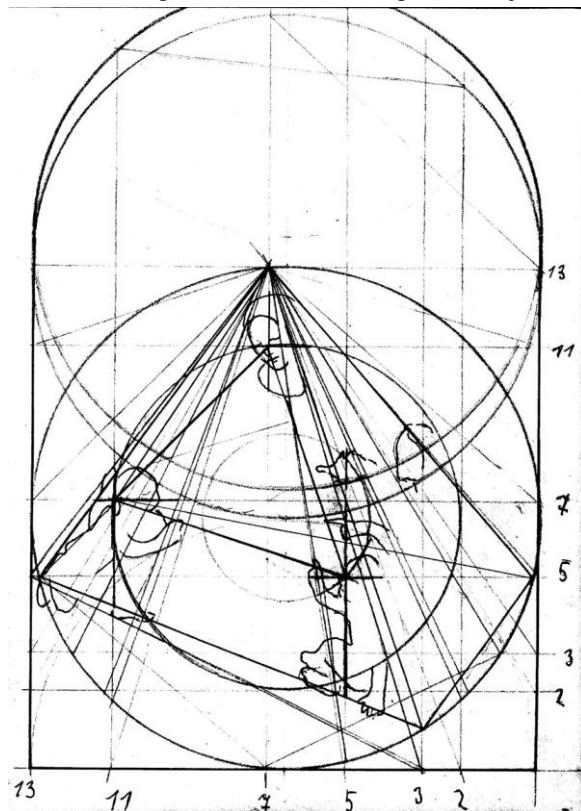
někdy velmi nesnadné určit hranici mezi zobrazujícím a nezobrazujícím, abstraktním. Druhý problém je, že oblast „abstraktního“ je velmi různorodá. Máme gestickou abstrakci, informel, minimalismus, konstruktivismus, konkretisty, lettristy a další směry. Třeba Jan Kubíček léta pracuje ve zvoleném systému, přemísťuje v přesném řádu segmenty základních geometrických znaků v ploše obrazu a různě je vyhodnocuje, malířsky interpretuje. Já jsem se nikdy necítil vázán konstruktivistickými nebo minimalistickými dogmaty. Pro mne je konstrukce strukturou, ve které se realizují výtvarné znaky, a zároveň konstrukce sama může být výtvarným



„Princip 13“, 100 x 100 cm / plátno, olej / 1985



„Den“, 162 x 140 cm / plátno, olej / 1991



znakem. Také může být iniciačním impulzem. Často mám v obrazech pevný řád, kterému nepřikládám buhvíjak velký význam, zvláště ne mystický nebo kosmický, ale vím, že to nějak působí. Je to iniciace, s jejíž pomocí vstupuji do malířského prostoru, jejíž mám tímto řádem do jisté míry omezený a sevřený, ale v tom sevřeném prostoru se mohu velmi dobře pohybovat. On mne na jednu stranu omezí, ale to omezení mi dává svobodu, svobodu soustředění. Do malby, do budování, tvoření obrazu potřebuji nějak vstoupit, otevřít dveře. Někdy používám konstruktivní postupy. Jsou to konstrukce související s čísly, se zlatým řezem nebo s jinými kompozičními systémy. Zlatý řez jsem skoro nepoužíval, až teď jsem s ním začal trochu pracovat. Léta jsem používal pro konstrukci kompozice prvočísla. Rozdělil

jsem strany zvoleného formátu na třináct dílů tak, aby číselná řada šla zleva doprava a zdola nahoru. V různých systémech jsem varioval propojování bodů s číselnou hodnotou 2, 3, 5, 7, 11, 13. Vznikaly různé sítě, struktury, ve kterých jsem hledal kompozici. Je zajímavé, že pětka dělí stranu v poměru, který je velmi blízký zlatému řezu. Podle tohoto systému jsem také udělal rozbor Leonardovy *Madony ve skalách*. Až neuvěřitelně to pasuje, musel jsem ale horizontální řadu čísel začít vpravo a pokračovat doleva, Leonardo byl levák a psal zleva doprava.

To je jedna linie. A druhá věc, co mne z konstruktivních věcí zajímá, jsou základní geometrické znaky, které jsou velmi čitelné. Proto mám rád platónská tělesa.



„Jehlan, bod a koule“, 210 x 160 x 160 cm / dřevo, dřevotříska, disperze / 1996

AP: Dopoledne na hvězdárně jsi řekl... čtyřstěn?

ZH: Čtyřstěn je oheň. Pravidelný šestistěn, tedy krychle, je země. Osmistěn je vzduch a dvacetistěn je voda. Jsou to platónská tělesa.⁶ Platon je přiřazoval k živlům, jsou tam určité

⁶ Platónský dvanáctistěn reprezentuje jsoucno.

logické konstrukce, s výjimkou krychle jsou všechna sestavena z rovnostranných trojúhelníků. Je to inspirující. Pravidelná rotační tělesa jsou jednoduchá, krásná a vzrušující.

AP: Bavila tě ve škole matematika?

ZH: Bavila, ale postupně jsem ztrácel dech. Když jsem končil na gymnáziu, už jsem v tom hodně haproval, protože jsem se neučil. Víc mě zajímalo malování a trochu pyšně jsem léta spoléhal na to, že jsem byl schopen různé věci si odvodit. A pak, když je matematika už složitější, to nejde... odvozování je tak dlouhé, že začneš bloudit.

AP: Fyzika?

ZH: Fyzika mě moc nebavila.

AP: A teorie barev?

ZH: To mě vždycky zajímalo.

AP: Vypočítáváš něco ohledně barev?

ZH: S barvami se moc počítat nedá.

AP: Ale jsou tam nějaké zákonitosti...

ZH: Pochopitelně, ale jaké? Podle teorie vlnění je bílé, viditelné světlo část záření o různých vlnových délkách. Na obou krajích spektra přestáváme barvy vidět, tam je záření buď kratší, nebo zase delší než to, které vidíme. Je ale ta hranice tak jasná a přesná, neprosakují neviditelné části záření do viditelného? Vidíme jenom to bílé světlo? Bílé světlo je jedno, ale přitom je to souhrn záření o různých vlnových délkách, tedy barev od ultrafialových po infračervené, je to spektrum od jedné délky ke druhé. Malíři pracují se spektrem barev buď jako s trojúhelníkem, nebo s kruhem. Ale ono by to tak nemělo být, trojúhelník nebo kruh je nesmysl, protože nenavazuje ultrafialová na infračervenou, to nejde, jsou to barvy na opačných stranách spektra. Ale přitom to docela funguje, a když se udělá spektrální kruh, tak protilehlé barvy jsou komplementární, to znamená, že když se překryjí, tak se zruší. Když jsou jednotlivé barvy ve formě záření, tak by se měly složit v bílou barvu, bílé světlo, a když je to v barvách, tak by výsledek měl být černá barva, ale není to tak. V malířské praxi to není tak jednoduché, protože nepracují s idejemi, ale s hmotou, s pigmentem a pojídlem. Takže máme světlo jako mnohoznačný fenomén a s barvou je to ještě komplikovanější.

Malíři pracují se světlem a s barvou svým způsobem a fyzikové vidí světlo a barvu zas jinak. Abychom v tom měli ještě větší zmatek, světlo je vlnová délka, tedy je to vlnění, a zároveň nám fyzici říkají, že jsou to také fotony, tedy že je to i hmota. To jsou dvě věci, které spolu vůbec nesouvisejí: takže je to hmota, nebo je to vlnění? Svět není úplně uchopitelný a totéž se dá říci o teorii barev. Je v pořádku, když vytvořím teorii tak, že s ní mohu pracovat, pak věci fungují. Ale vždycky je to segment, který si já nebo skupina lidí, třeba malířů, určitým způsobem vykládáme, a ono to funguje.

Práce s barvou, teorie barev také vycházejí z naší zkušenosti. Barvy se v přírodě vyskytují v různých souvislostech, jsou spojeny s určitými jevy a stavy a my to vnímáme. Například v krajině jsou vzdálené objekty namodralé, jejich barvy jsou studené, a proto vidíme studené barvy jakoby vzadu a teplé vpředu. Je to přirozené, tak se chovají barvy v přírodě: když se budeš dívat do krajiny na dlouhé pole řepky nebo něčeho jiného, tak vzadu bude studenější a

vpředu teplejší tón stejné barvy. Kopce jsou vzadu modré, vpředu zelené nebo hnědé. To jsou zkušenosti, které vnímáme jako prostorovou záležitost. Dále náš vztah k barvám modelují a určují naše fyzické zkušenosti, barvy vnímané emotivně. Sáhne-li na něco, co je do ruda rozpálené, a spálíme se, vnímáme po tomto zážitku některé barvy nebo barevné kombinace jako žhnoucí, žhavé. A teď jak s tím mám pracovat, když je to částečně racionální, částečně emotivní a zkušenostní? Přitom se tyto přístupy překrývají, nestojí úplně proti sobě.

AP: V malbě máš abstraktní tvary... a barvy. Jejich kombinace mi mnohdy nejsou jasné...



„Spirála“, 162 x 145 cm / plátno, akryl, olej / 1993

ZH: Abych ti vysvětlil, jak s tím pracuji. Platónská tělesa mají určitý význam, ale v malbě mě zas tolik nezajímají, protože některá nevycházejí v ploše obrazu čitelná a znakově výrazná.

Používám čtyřstěn a šestistěn, tedy jehlan a krychli. To jsou věci, které pro mě jako výtvarníka, ale i pro běžného člověka jsou pochopitelné a běžné. Spojuji si s nimi určitý prožitek a přidávám k nim další dobře rozlišitelné, výrazné objekty, znaky a tvary. Když jsem dělal projekt *Zátiší s ovocem*, inspiroval mě Cézanne. V Národní galerii je malinký obraz od Cézanna, *Zátiší s ovocem*, jablíčka na talířku. Cézannův výrok jsem použil jako motto: „Všechno v přírodě se modeluje podle tvaru základních stereometrických těles.“ On pochopitelně nemyslel platónská tělesa, ale myslel kouli, krychli, hranol, jehlan, válec. A já jsem udělal ten projekt tak, že jsem namaloval obrazy, ve kterých jsem pracoval s koulí-kruhem, krychlí-čtvercem, jehlanem-trojúhelníkem a bodem, to je můj výklad základních stavebních prvků. Jedno období jsem maloval kompozice, říkal jsem tomu univerza – jsou to obrazy, kde je jakoby všechno, základní znaky světa: trojúhelník, kruh, někdy čtverec, ale čtverec jsou vlastně dva pravouhlé trojúhelníky. Ještě jsem používal bod a křivku entého řádu. A to je jakoby univerzum.

AP: To není svět, to snad jsou nějaké elementy...

ZH. Ano. Víím, že to není svět. Je to obraz světa, tak jako prvomyslitelé hledali základní elementy, z kterých je konstruován svět, a došli k živlům. Chci něco uchopit, vstoupit do kontaktu se světem, který je naprosto nečitelný... ne, je čitelný, ale má tolik faset a hloubek a různých projevů, že to nemohu úplně postihnout... tak si vytvořím model světa, abych mohl se světem komunikovat. A jedna z těch věcí je, že si vytvořím nějaký obraz, jako si kdysi Řekové vytvořili teorii živlů jako prvotních elementů, jako si Einstein vytvořil teorii relativity, jako je teorie barev pro malíře nebo pro fyziky, ano, vždycky je nějaká úvaha, teorie, a ta mi pomůže komunikovat se světem. Ve výtvarném světě vezmu znak, který má čitelný nebo emotivní základ a informační hodnotu. A ten znak vložím do obrazu. Mohu říci jasnou úvahu o barvě a tvaru, proč jsem ke zvoleným geometrickým tvarům přiřazoval určitou barvu, například ke trojúhelníku. Možná jsem to někdy použil, ale dávat ke trojúhelníku červenou barvu mi nesedí, i když vlastně by to, s určitou licencí, tak mělo být... Trojúhelník může v ploše zastupovat pravidelný čtyřstěn, trojboký jehlan, a to je znak živlu oheň, ke kterému patří červená barva. Ale žlutý trojúhelník, to mi sedí. A koule: používal jsem červenou, dnes už bych to neudělal. Krychli jsem dělal modrou, dnes bych ji udělal zelenou. Když vypracuji nějaký systém, tak on nevysvětluje svět. Dělá jen určitý obraz, který mi umožňuje jistým způsobem vstupovat do světa.

Pro mě – jako sochaře i malíře – jsou materiál, barva, hmotnost, stejně jako gesto, energie, úžasně důležité. Když maluješ, taky obcuješ s hmotou. V obraze je hmota přítomná a uchopená jinak než ve sochařství, ale pracuješ s ní. Výsledek, jak práce nakonec vypadá, jakou má konstrukci, jaké má rozměry, hmotové vztahy, kompoziční vyváženost, je souhrn mnoha faktorů... Nechávám se vést a ovlivňovat náhodou, jsem emotivní, iracionální i racionální: jak v obrazech, tak v sochách najdeš systémy a logické řady, konstruované poměry, vztahy celku k části, části k celku, různá vyvažování. Také pracuji s prostorovými a plošnými tvary, které se pohybují ve velké škále od mraku po bod. I když obraz nebo objekt mají jasnou konstrukci, je tam spousta nevědomého, podvědomého, je tam náhoda. Nedělám jen to, co chci a víím, vždyť dělám obraz světa, a ten svět má svůj řád.

AP: Tvary v kombinaci s barvou... když je kombinuješ a pozoruješ, co se děje, je to úvaha?

ZH: Je to úvaha, ale kdybych ji měl popsat, tak není jen v rovině pojmů. Proto pracuji i s rastrem, aby moje úvaha byla v rovině prostoru, hmoty, barvy, rytmu a času. Protože slova, pojmy jsou již konstrukce a mohou být zavádějící, pracuji na bázi vcítění, jakési meditace: navozuji barevnou a tvarovou situaci, která má vedle logické úvahy i citové, emotivní

východisko. Jeden můj obraz se jmenuje *Rákosí*. Je v něm princip, který je obsažen v rákosí: zelená a modrá barva, vertikály a mírné diagonály. Podnětem k namalování tohoto obrazu byl



„Rákosí“, 162 x 145 cm / akryl, olej, plátno / 2000
pohled na rybník zarostlý orobincem. Obraz reálného rákosí nebo orobince to není, může se to jmenovat i jinak, diagonály, nebo nahoře i dole. Je tam příběh zvolené geometrie a jsou tam znaky vyabstrahované z růstu, pohybu, z viděné přírody. Mám obraz, který se jmenuje *Vykácený sad*. Je to v rastru, do kterého jsem podle předem stanoveného scénáře postupně volným gestem maloval hvězdy, kříže. A po každém jednotlivém kroku jsem přes malbu napsal: Vykácený sad, poslední přepis básně.

AP: V jakém vztahu byl scénář k sadu?

ZH: Maloval jsem hvězdy, může to být hvězdná obloha, ale také interpretované body, které

jsou a nejsou hvězdným nebem. Věci někde jsou, a zároveň už tam být nemusejí. Byl sad, měl



„Vykácený sad, poslední přepis básně“, 145 x 162 cm / akryl, olej, plátno / 2000
řád, někdo ho vysadil. Vysazený strom můžu zobrazit jako bod, křížek nebo hvězdu. Strom roste, někdo ho mohl porazit a vysadit jiný, a tak jsem přes ten nápis udělal v následujících krocích další křížky, škrty. A nakonec někdo sad vykácel. Je to můj osobní prožitek určitého místa, třešňového sadu, kam jsem na třešně chodil jako kluk, jako začínající malíř a jako otec s dětmi. Celou tu dobu se v určitém prostoru něco dělo, ale nakonec sad skončil. Je to uzavřené, věc skončila, teď jsem tam šel a meze, na kterých rostly stromy, jsou zaorané, je tam jen louka, vlastně je to abstraktum. Ta věc skončila i tím, že jsem obraz vymaloval, domaloval. Dokud jsem ho maloval, sad vlastně vykácený nebyl.

AP: Prosím tě?

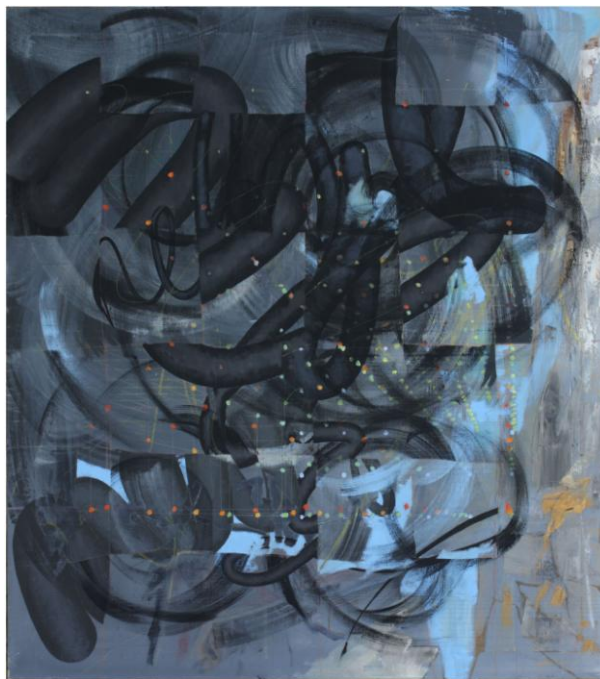
ZH: Protože jsem ho pořád maloval. Ale když jsem obraz dokončil, už je to ukončené i pro mě, příběh už nepokračuje. Zůstal tam jen čas. Obraz má takové možnosti. Když se člověk bude dívat na obraz a začne do něj vstupovat, bude-li mít čas a chuť do obrazu vstoupit... jestli si tam bude promítat úvahy o sadu, o sobě, o cestách a zastaveních, to už je jeho věc.

AP: Člověk by mohl kombinaci trojúhelníku, čtverce, krychle a různých barev... číst jako znakovou řeč?

ZH: Takhle to není. Když namaluji obraz, kde sedí celá rodina, budu vědět, kdo je kdo, budu znát jejich příběhy, ale co budeš vidět ty? Třeba když se podíváš na Goyu, na ten slavný skupinový portrét královské rodiny, nevidíš nic než figury, ale je to úžasně namalované, ta malba je sdělná, kompozice, barvy, rukopis, to je taky abstrakce. Bez skvělé Goyovy malby by to byli paňáčové. Když se podíváš na Rembrandta, příběh tam taky není tak významný, jak se zdá. Je celá řada obrazů s příběhem, ale Rembrandt to není.

AP: Je tam biblický příběh.

ZH: Co je podstatné, proč je Rembrandt zajímavý? Že namaloval dědka, jak plácal mladšího dědka po ramenou? Ne. Je to kompozice, jsou tam barvy v určitých vztazích. Když se začnu dívat, tak mě stavba, kompozice a konstrukce obrazu dovádějí k nepojmové úvaze, dostávám se do jiné roviny vnímání. Název, zobrazený příběh, a popřípadě podobnost s něčím, co jsem prožil, mě může vést, ale nepřemýšlím o tom, ani příběh není takový, že dědek přivítal jiného dědka, ale že mám vždycky šanci změnit život, když to myslím vážně, že mám šanci najít v životě podstatu. Není to o dědkovi, dědek je zbytečný. Teď ale neříkám pravdu, ani Ježíš by nebyl schopen sdělit, co chtěl, kdyby neudělal podobenství o návratu ztraceného syna. Ale příběh je jen malá část obrazu, větší a podstatnější je nepojmová složka a ta nekomunikuje s tvým rozumem, tradovaným příběhem, ale s citem a hledá odezvu, uchopení ve tvém srdci, v duši. Tam musíš otevřít příběhy, je to hlubinná úvaha. Tak je to se znaky. Když se budeš dívat na obraz, pochopitelně někde musíš začít, musíš proběhnout jakási iniciace, spouštědlo, může to být příběh, název, barvy, dynamika, umístění... když se člověk uvolní, začne si svůj příběh, zkušenost, konstrukci světa promítat do toho díla, začne si uvědomovat nějaké věci, osahávat svět, který mu zprostředkovává obraz, začne číst umělecké dílo, a je jedno, jestli je reálné, nebo abstraktní. Takhle to vnímám. Když jsme u toho biblického námětu, támhle mám obraz, je tam příběh.



„Nebyl“, 162 x 145 cm / akryl, olej, plátno / 2000

AP: Je to tmavé, rotuje to...

ZH: A je tam taky klid. Je to inspirované citátem z Bible o setkání proroka Eliáše s Bohem.⁷ Nejdřív byla bouře, a Bůh v ní nebyl. Byl oheň, a Bůh v něm nebyl. Bylo zemětřesení, a Bůh v něm nebyl. A potom byl jemný váněk. Nebyl, nebyl, nebyl – až ten tichý hlas. Tenhle úryvek z Bible mám moc rád, a tak jsem si to chtěl namalovat.

⁷ A hle, Hospodin se tudy ubírá. Před Hospodinem veliký a silný vítr, rozervávající hory a tříštící skály, ale Hospodin v tom větru nebyl. Po větru zemětřesení, ale Hospodin v tom zemětřesení nebyl. Po zemětřesení oheň, ale Hospodin ani v tom ohni nebyl. Po ohni hlas tichý, jemný. Jakmile jej Elijáš uslyšel, zavinul si tvář pláštěm, vyšel a postavil se u vchodu do jeskyně. Tu mu hlas pravil: „Co tu chceš, Elijáši?“ (Bible, ekumenický překlad, 1 Kr. 19,11–13)

AP: Je ten obraz abstraktní?

ZH: Je tam prostor, perspektiva odvozená od naší optické zkušenosti. Pracuji se znaky, které lidi vnímají. Osobně v tom nemám žádný problém: reálně zobrazující, nebo abstraktní, pro mě je to stejné, nerozlišuji to. Jsou to živly, konstrukce, jazyky... když udělám někde nahoře trojúhelník, kytku, portrét nebo flek, tak je to jiné sdělení, než když ho udělám dole, vpravo nebo na střed.

AP: A cítíš se v dosahu modernosti?

ZH: Co tím myslíš? Současné umění, nebo modernu? Pokud se jedná o modernu, tak mě její ortodoxní část moc nebaví.

AP: Například... Cézanne?



„Poslední večeře“, 150 x 140 cm / olej, disperze, plátno / 1970

ZH: To není moderna. Cézanne je sice na začátku, má jistou modernistickou tendenci, ale to je jen malá část jeho malířského světa. Moderna je pozitivistický koncept, ale neříkám, že všechna díla jsou pozitivistická. Modernisti měli pocit, že vše vyřeší... manifesty moderny na začátku dvacátého století byly tak trochu komunistické. Teď už to bude to pravé umění, dřív pravé nebylo. Tohle jsem nikdy nebral, pro mě je umění nepřetržitý proud, a dokonce ani není časově posloupný. Van Gogh je můj současník stejně jako Leonardo nebo Piero della Francesca. Jsou to autoři, se kterými komunikuji podobně jako s Otou Slavíkem nebo Vladimírem Kokoliou. Vidím obraz, který se mnou souzní.

AP: Ale tvůj projev vypadá... blíž van Goghovi než Leonardovi.

ZH: Chci, aby obraz promlouval přímo. Když jsem na akademii a po ní uvažoval o kompozicích a přišel jsem třeba k těm třináctkám, nevycházel jsem z Maleviče, ale z Leonarda da Vinci a z Dürera. Mám tady obraz *Poslední večeře*, pokládám jej za můj první obraz, který už není školní práce, ale je plně autorský. Dělal jsem si rozbor *Růžencové slavnosti*, která je komponovaná na pětiúhelníku. Použil jsem stejný princip komponování plochy obrazu a vložil jsem do něho jiný příběh a své vlastní znaky. Do centra kompozice

jsem dal prázdkno, to jsem chtěl, to se mi líbilo, prázdkno uprostřed.

AP: Je tady figurace.

ZH: Ano, v té době jsem dělal figuru.

AP: Umíš o své práci mluvit způsobem, který máš zvládnutý. Ale já jsem s tebou chtěl mluvit ještě jinou řečí než tvou vlastní.

ZH: Jakou?

AP: Nevím. Když mluvíš o znacích, tak je to podobné, jako když s nimi zacházíš v obraze. Vidím kreaci a slyším formulace, ale nevím, jestli mi to neuniká...

ZH: Pokusím se odpovědět. Mohlo by to vypadat, že se chci motat do filosofie... do strukturalismu.

AP: Jen se motej.

ZH: To bych nemohl, protože filosofii neznám tak, abych se o ni mohl pevně opřít. Přesto mě inspiruje. Řeším problém zobrazující a pojmové, svět a jeho obraz: v jakém vztahu je obraz k realitě? Je námi vnímaný svět konstrukce, kterou jsme schopni číst jen pomocí předem artikulovaných znaků, anebo jsme schopní také vnímat svět bezprostředně, bez kulturních kontextů? Do jaké míry je důležité znova oživovat pojmy, slova, obrazy? Jak uchopit živly, život, sebeuvědomění? Nevnímat, neuchopovat pouze podobu, znak, pojem, ale substanci, bytí. Pro mě jsou v malířské práci dost podstatné, už jsem se o tom zmínil, vztahy a proměny znaků a struktur. Je jedno, jestli je obraz abstraktní nebo zobrazující – malíř vezme znak a umístí ho do určité struktury. A co je legrační, a já si myslím, že to funguje... ten znak, který umístil třeba mistr v patnáctém století, už pro nás není znak, je to jen struktura, ale jako znak čteme něco jiného, co třeba v té době bylo strukturou. Když jsou ty věci dobře konstruované, mají vyvážené vztahy, tak je to dílo čitelné i pro nás. Nikdy nebudeme rozumět všemu a tak, jak to tvůrce zamýšlel, cítil; nevěřící člověk může rozumět náboženskému obrazu, protože on sice čte znaky jiné a jinak, ale přesto celý ten obraz cítí. Co je pro věřícího znak, to je pro nevěřícího struktura, a obráceně. Ale étos nebo živel sdělení, co skutečně pomocí díla prostupuje k citlivému nebo vnímavému člověku, je vlastně stejné, dopad by měl být stejný, když je to dílo dobré.

To mě zajímá, s tím pracuji... dávat znaky na určitá místa ve struktuře a čekat, jak to bude fungovat. Dokonce mnohdy pracuji už předem s tím, že je to dynamické, proměnné, jakoby labilní. Použiji strukturu, která se mění ve znak už tím, že se na obraz budeš delší dobu dívat, a ze znaku se zase stává struktura a ze struktury znak. Ty proměny tam chci zakomponovat, protože mám pocit, že to je jednak můj způsob komunikace, kam jsem došel, a taky si myslím, že to je nějakým způsobem aktuální... snad to bylo aktuální vždycky.

Svět poznáváme jako dynamický, proměnný, a ne tak, že ho zafixujeme a zkoumáme umrtvené sumy. Znak se nám začne proměňovat ve strukturu, a ta struktura se znova proměňuje, to je poznání... ne že vím, jak to je, nakreslím si to definitivně a tím to končí. Ale v tom momentu, kdy se to chystám definitivně zafixovat, tak se to rozpohybuje a ukáže mi to další fasetu.

AP: Jaký je rozdíl mezi obrazem a plastikou?

ZH: I obraz má hmotnou stránku, ale lidé ji většinou moc nevnímají. Bere se to jako obraz něčeho, a málokdo si uvědomuje, že obraz sám o sobě také funguje jako unikátní hmotný objekt. Ale u sochy, a právě u nezobrazující kamenné sochy lidé intenzivně prožívají, že je to kámen, materiál. Takže když člověk někomu ukáže abstraktní sochu, tak on o ní neuvažuje jako o abstrakci, ale uvažuje o tom, že je to předmět. V historii je spousta objektů, soch, které nic konkrétního nezobrazovaly, třeba egyptské obelisky jsou vnímány jako socha, i když to jsou dost velké abstrakce.

AP: Architektura, například nějaký zámek, má zároveň skutečný i symbolický význam. Nebo koryto řeky je zároveň tvar a reálná situace, kdežto ty platónské... ve skutečnosti je možná také potkám, ale sloup je sloup, je to kmen...

ZH: ... nebo člověk.

AP: Nebo člověk?

ZH: Člověk, jeho tělo, také samo za sebe nic nezobrazuje. Problém nastane, když lidskou postavu namalují: je to nějaký příběh nebo příležitost pokládat vedle sebe barvy tak, aby vyvolaly dojem, že vidíme figuru. Většinou se obraz vnímá tak, že má něco konkrétního zobrazovat, zrcadlit. Tedy že není sám sebou.

Ale v malbě je jedna věc důležitá, otisk autora... ten je tam mnohem víc, než je to v plastice. Materiál a prostorovost plastiky dostávají autora trochu mimo, ale když se budeš dívat na obrazy, a je jedno, jestli jsou malované gesticky nebo jemně, tak tam cítíš, když si to připustíš, fyzickou přítomnost autora, on tam je. Ale je to vlastně zase abstraktum, nemá tam podobenku, ale je v obraze nějakým způsobem otisknutý. Když vidíš obrazy od Zrzavého, jak jsou dělané, od Boštíka, od Slavíka, vždy je tam autor, malíř fyzicky přítomen.

Procházka kamenickým provozem (Příleпов, podzim 2007)

ZH: Je tady kameník, mistr, dělá odbornější práce, jinak tu vyučený není nikdo. Vrtali urny, lampičky. Laciněji to vyrábějí jiné firmy, takže už to tu přestalo mít smysl. Vrtačka je krásná a velká, ale už nekupují nové vrtáky. Bloky řezali na dvou katech. Řez nebyl rovný, a tak bylo nutné kámen frézovat a dlouho brousit. Teď mají diamantové pily, takže řez je celkem perfektní a už se leští jen na jedné mašině.

Tady je přístroj na pískování, úpravu povrchu. Žula se skládá z různých nerostů, různě tvrdých, a kde je kámen měkčí, tam písek vymele víc. Když se to bude dělat dlouho, bude kámen vypadat jako zkorodovaný. Taky se tím dá napravit špatný řez. Je to dobré na dlažbu nebo na schody, tady se to ofoukne, pak je to matný a drsný a neklouže to.

Tady je zához, z toho jsem bral dost kamenů... A tohle jsou povrchové kameny, jsou už zoxidované, takhle to vykvétá. Je to nekvalitní kámen, ale je taky pěkný. Tohle by měl být mramor. Odborník ti řekne: tohle je granit, diorit, něco vypadá jako žula, ale není to žula, a co nevypadá, je. To už je věc pro geology, já kameny rozpoznávám jen v hrubých skupinách. Dobře znám ty, s kterými jsem pracoval, a to z pozice kameníka, ne přírodovědce. Tyhle desky jsou slezská žula. Tady je africká žula, tohle je labradorit a tady jsou syenity.

Vepická žula, když se vyleští, je takhle tmavá, s velkým zrnem. Táhle je odlomenej blok vepický žuly, modřej, zdravěj, to se hodí na pilu, a tady už jsou z toho desky. Vepice jsou do modra. Ten kámen má půvab. Máš pocit, že čím víc je vyleštěný, tím víc vidíš do hloubky.

Když se do kamenů řízne, otevře se ti trochu jiný pohled. Vidíš do nich, co se tam děje, jsou tam různé pecky. Kameníci je sice nemají rádi, ale pro mě jsou krásné. Je to historie – když se do toho kamene podíváš, tak se ti otevře čas.

Vepickou žulu mám rád, protože je pokaždý jiná. Když ji vyleštíš, je tmavá, působí modře a má výraznou kresbu. Když ji máš jenom jemně zbrošenou, tak je světlounká, skoro bílá. A nádherná je na lomu: někdy to jsou skvostný kusy, mají dramatický lom. Tady vidíš, jak je nádhernej, provlněnej, má dynamiku. Když odlomíš ty jemnozrnné, jsou na lomu fádni. Ale vepická dělá v odlomení krásnej reliéf. Takže se ti objevují minimálně tři podoby kamene, což řada jiných kamenů nemá.

AP: Tři podoby?

ZH: Vyleštěný tmavý povrch, frézovaný nebo špicovaný světlý, a potom přirozený lom. Tady jsem řezal *Povolané*. A tohle je socha *Klenba*.

AP: Původně je to z jednoho kusu?

ZH: Ne. Je to skládaný.

AP: Jako zdi v Mykénách?

ZH: Nebo zdi v Machu Picchu. Jsou podobně pasované, na měkký dotek.

AP: Měkký dotek?

ZH: Já tomu tak říkám. Vždycky odleju povrch kamene, ke kterému chci další kámen připasovat, z odlitku udělám formu a podle ní vysekám plochu na novém kameni.

Začal jsem sekat spodek, potom hledáš kámen, který dáš jako první, pak druhý... Ty kameny si nacházíš, pak skládáš celek. Nějakou koncepci, ano, to jsem měl, ale abych si udělal model



Formy pro centrální skulpturu památníku v Letech a podle toho hledal kameny, to jsem nechtěl. Chtěl jsem, aby ty kameny byly samy za sebe.

Je to složeno do jednoho tvaru, ale některé kameny jsou víc z povrchu, některé jsou víc krystalické, některé jsou modřejší, některé jsou hnědší. Každý je trochu jiný, což jsem rád. Skála je už bůhví kde, je vytěžená, bloky a kameny se rozutíkaly po světě. A já jsem jich pár potkal a složil jsem je do racionální koule a iracionálního vnitřku, a tam se potkávají.

AP: Prosím, definuj měkký dotek.



„Klenba“, 160 x 160 x 160 cm / kámen – žula / 2009

ZH: Říkám, že je to jako podání ruky. Ty kameny si odpovídají v křivkách entého řádu.

AP: Dá se některá část zvednout?

ZH (mírně zvedá jeden díl, zasazuje ho zpátky): Vidiš, teď musím najít tu polohu...

AP: Aby si to podalo ruce?

ZH: Ano... a už je to.

AP: Co chybí k dokončení?

ZH: Kameny, až na jeden, jsou už všechny, zbývá jen doleštit některé plochy, dotáhnout detaily. Budu to rozebírat. Ještě by to mělo mít trochu větší lesk, malinko, takový matný lesk, aby to bylo tmavší.

AP: Tam, kde je to hlazený?

ZH: Ano, ten vnitřek. Princip je postavený na polaritách, na dualitě principů. Povrch koule je špicovaný a ručně přebroušovaný, a tím působí světle a suše, zastupuje princip mužský. Vnitřní prostor je vytvářen hmotami vymezenými plastickými plochami, pasovanými k sobě na měkký dotek. Jsou vyleštěné, a proto jsou mnohem tmavší než špicovaný povrch koule a vyvolávají dojem vlhkosti. Vnitřek koule zastupuje ženský princip.

AP: Tady je nějaký hlavolam?

ZH: No tam je díрка.

AP: Cha cha cha.

ZH: A tam je taky díra. Tam vytéká voda, která naprší dovnitř. Byla tam díra, vrt. Využil jsem ji, udělal jsem další a propojil jsem je, aby uvnitř sochy nestála a nehnla voda. Jemně vyteče.

AP: A tohle bílé místo?

ZH: Tam bude poslední kámen, kamínek... ten tam původně neměl být, a potom mi připadalo, že by tam chtěl být. Takže jsem si tam nalil sádro, a až to rozeberu, udělám podle odlitku tuhle malou poslední část.

AP: Zdeňku, ale ono se to hýbá!

ZH: Ano, je to viklan. Stojí na bodu.

AP: Tak to má být?

ZH: Ano, koule vždycky stojí na bodu.

AP: Takže to nebude mít čep?

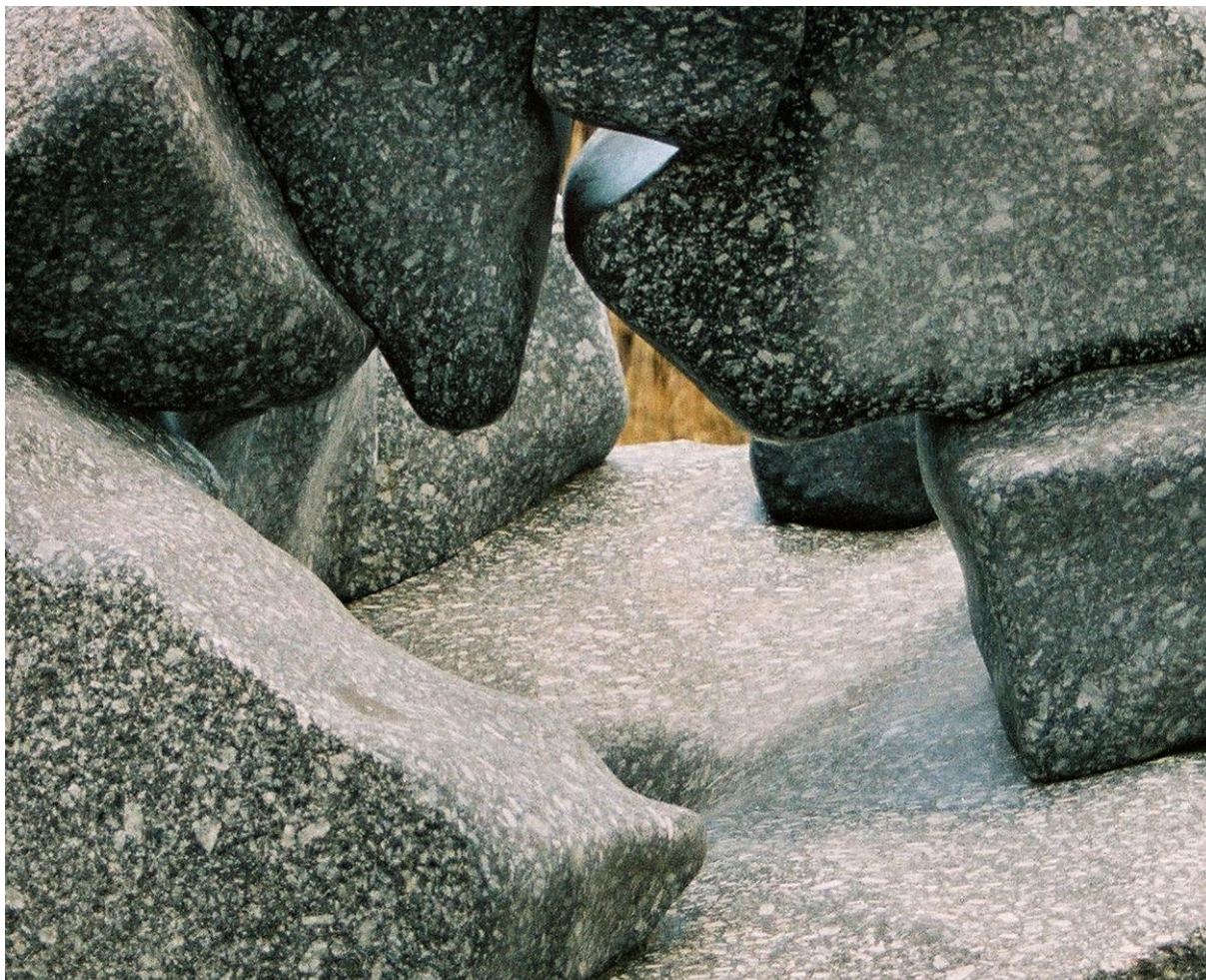
ZH: Bude to mít čep. Už jsem si kreslil, kde má být. Až to rozeberu, udělám díru, do ní zalepím nerezový šroub a udělám čep se závitem, abych ho mohl odšroubovat. Musím pod to mít desku, zřejmě kovovou, do které vyvrtám otvor. Čep tam bude takhle: máš tu klenbu, tady bude deska, v ní bude čep.

Když to jemně rozvikláš, můžeš sochou otáčet. Má sedm tun. Proti běžné skulptuře má tu výhodu, že je možné ji třeba čtyřikrát za rok pootočit. Pootočením se změní její vyznění v daném prostoru. Nebude statická.

Ještě ta myšlenka, o kterou jde. Koule je racionální tvar, matematicky přesně definovaný. Princip mužský. Ale je to složené ze hmot entého tvaru, jsou to křivky entého řádu, které se

vlastně nedají definovat. Je to jako mrak, typ mrak. Ty budou tmavé a mírně lesklé. Ženský princip: vlhké, temné. Mužský princip: světlý, suchý. Jo? Racionální – a emotivní. Jeden objekt se skládá ze dvou světů.

Když to ještě trochu vyleštím, tak se zvýrazní krystaly, které jsou různě barevné, mají různou světelnost – vidíš, že jsou různé – a ještě víc jakoby zpochybňují tu realitu



„Klenba“ - detail

AP: Je to jako chumelenice. Vločky jsou taky krystaly.

ZH: Je to jak maskáče. Špatně se definuje tvar, těžko se určuje hranice objektu. Ten vnitřní prostor je v podstatě fraktální. Čím víc ho budeš pozorovat, zkoumat, tím víc se stává nekonečný. Takže v ohraničené kouli je nekonečný prostor.

Kdybys to vzal jako koncept, úvahu o prostoru a hmotě, tak mezi těmi kameny mohly být původně desítky nebo stovky metrů. Ležely ve skále úplně jinde, takže teď vytvářejí jiný prostor.

AP: Sešly se?

ZH: Ano, vytvářejí prostor, který má v sobě přeuspořádaný původní prostor. Kdybych kouli vysekal z jednoho bloku a pak ji rozlámal, tak mám pořád jenom jeden prostor. Ale ony sousedily s jinými kameny, které jsou teď jinde, může z nich být dlažba, pomník, sokl, mohou být kdekoli v Čechách a třeba i v zahraničí. Takže *Klenba* je složená. Na kamenech je to i vidět, každý má trochu jinou strukturu a malinko jinou barevnost. I když jsou z jednoho lomu, jsou z různých vrstev. Dal jsem je do jiného řádu, složil jsem nový prostor.

AP: Jak vysoko staviš *Klenbu* mezi tvými sochami?

ZH: Jednička nebo dvojka jako ve sportu?

AP: Do jaké míry reprezentuje to, co chceš dosáhnout?

ZH: Já bych neříkal, co chci dosáhnout, nedával bych své práce – a zvlášť sochy – do jakési posloupné nebo hierarchické řady. Dá se s trochou nadsázky říci, že u soch naplňuji koncept, který byl už na začátku, hlavní okruhy mé sochařiny jsem měl jasné. Někdy mě práce přivedla k novým originálním řešením, ale to neznamená, že by to byla moje meta. Mohl bych sochy rozdělit na fyzicky náročné, pracné, dále na technicky náročné, nákladné, a na málo pracné, snadno vytvořené,



„Bod a mrak“, 38 x 35 x 15 cm / dřevo, pigment / 1995

ale to o jejich podstatě moc nevyovídá. Vedle sebe mohou stát *Klenba* a *Mrak a bod*. *Klenbu* jsem dělal několik let, byla pracná. *Mrak a bod* jsem vytvořil za dopoledne, do nalezené dřevěné krabice jsem dal kus starého mraveniště a do druhé krabice jsem udělal malý dřevěný kříž, bod. Obě stavím vysoko a skvěle reprezentují to, čeho chci dosáhnout.

Když jsem začal tyhle velké kamenné sochy dělat... první se jmenuje *Pramen*, stojí před Fakultou architektury ČVUT v Dejvicích. Je to krychle složená taky z fragmentů. Je z liberecké žuly, která má podobné krystaly, ale jinak barevné. Zpracování ploch je obrácené: vnitřní struktura je matná a ta racionální je lesklá. Už tenkrát jsem uvažoval o tom, že udělám i tuhle kouli, tedy *Klenbu*, jako protipól *Pramenu*.

Sestavované sochy s využitím měkkého doteku jsou hlavní proud mé sochařské práce. Z tohoto východiska jsem došel k dalším postupům a formám, třeba k levitujícím kamenům. Vždycky se snažím o to, abych zpřístupnil strukturu, aby se dalo do skulptury podívat, do koule nebo krychle. Aby to bylo možné, musím odstranit, vyjmout, vynechat nějakou část, a tak vznikne fragment. A totéž je, když zvedneš kámen a jakoby vynecháš hmotu, která by ho

měla nést. Zůstává tam prázdno, ale není to skutečné prázdno, místo hmoty je tam energie. Je to místo, které nám umožní nahlédnout do hmoty, obcovat s ní jiným způsobem. U soch-levitací je to údiv nekontinuity, u složených soch je to odhalení vnitřní struktury. Když to jakoby nedořeknu, když celou tu kouli nezaplním, tak se můžu dívat do hmoty, do času, do prostoru. Vnitřní prostor je v podstatě neuchopitelný. Skoro všechny mé sochy jsou fragmenty nějakého vyššího celku, nebo k nějaké minulé celistvosti ukazují. Fragment vždycky ukazuje k celku, je to svým způsobem podobenství. Když najdeš několik fragmentů, které se dají nějakým způsobem složit, když tam cítíš řád, tak víš, že někde je celek. Když umíš pochopit fragment, tak pomocí toho uchopení si můžeš představit, tušit celek. A pochopení je možná větší, než kdybys tvar, těleso, skutečnost uviděl rovnou jako celek. Pokud je to možné a uvidíš celistvou realitu, tak to většinou vezmeš jako fakt a moc o tom nepřemýšlíš. Když ale celek odvozuješ z detailů, musíš uvažovat o smyslu a stavbě možného celku, jsi schopen mnohem jasněji uchopit tuto realitu, protože cítíš její vnitřní strukturu. Josef Volvovič, když jsem mu vykládal tohle mé chápání fragmentu, říkal, že na stejném principu je založen jeden z pokusů o definici Boha.

U skulptury *Klenba* se jedná o fragment koule. Jednotlivé části nevznikly destrukcí nějaké původní koule, ale byly jednotlivě vytvořeny a poskládány do neúplné koule. Kameny jsem sice vybíral, ale byla v tom i dost velká náhoda. Když už jsem nějaký kámen našel, tak jsem ho moc neměnil, povrchově jsem ho zpracoval, ale základní tvary jsem zachoval. Tím se do systému vkládala náhoda, se kterou jsem ale pracoval... proto jsou různé šišatý, já jsem to jenom dořekl, dotáhl, protože jsem chtěl, aby vnitřek nebyl vykalkulovaný a aby viditelné křivky působily přirozeně. A kde se kámen dotkl myšlené hranice koule, osekával jsem ho a vytvořil jsem povrch. Kde se povrchu nedotkne, je její vnitřek.

A ještě: tohle sekám ručně, nejdřív jsem to řezal a odlamoval do hrubého tvaru. Definitivní povrch jsem dosekával špičákem a ručně přebušoval karborundovým kruhovým brusem... potom znova vyťukával špičákem a zase jsem to přibrousil.

AP: Tak jsi dosahoval kulatosti?

ZH: Na to jsem měl šablony a zvláštní kružítko. Ale teď dotahuji kvalitu povrchu. Jednak aby to bylo pěkně vypnutý, jo, aby tam nebyla povadlá, vypuštěná místa, ale taky proto, aby povrch byl suchý, proti vlhkému uvnitř ten suchý na povrchu.

AP: Jak dlouho ti vytvoření *Klenby* trvalo?

ZH: Asi šest let. Ta socha by se dala udělat za tři nebo čtyři měsíce intenzivní práce. Ale měl jsem to tu rozdělané i z toho důvodu, že když jsem čekal na techniku – řezání frézou, velkopřůměrové vrtání – nebo na něco, co jsem nemohl udělat sám, tak jsem mohl pracovat na *Klenbě*. Na to jsem nikoho nepotřeboval: vytáhnu si elektřinu a dělám sám, nebo sekám ručně. Třeba mi vedoucí slíbil, že mi budou něco řezat, ale nemohli, protože měli jinou práci. Berou mě tady velmi přátelsky, ale ne jako zákazníka, takže jsem vždycky ten poslední: až bude čas. Byl jsem tady tři dny nebo týden, čekal jsem a mezi tím jsem pracoval na téhle soše. Na druhou stranu, když jsem měl nějakou zakázku, dělal jsem oltář do Kostelce, dělal jsem *Strážce*, tak jsem práci na *Klenbě* přerušil. Nevadilo mi, že postupuju pomalu, vychutnával jsem si to.

Když jsme mluvili o Machu Picchu – všiml jsem si, že tam z nádherných kamenů vystupují výrůstky, zničehonic vyčnívá z té měkké roviny něco ven.

AP: Madla?

ZH: Tak jsem tady udělal takovouhle bobuli... i z toho důvodu, že věci nemají být dogmatické. Ano, kde je povrch koule, tam to končí, ale na jednom místě ne.



„Památník obětem romského holocaustu“ areál, 18 x 24 m / kámen – syenit / 1995 / Lety u Písku

Další socha na podobném principu je *Památník obětem romského holocaustu*. Je to taky skládané z částí, kámen je syenit. Je to fragment koule, jakoby zapuštěný do země. Další fragment koule ze syenitu se jmenuje *Slepýš*. Je to jiné než *Klenba*: jsou to tři kameny, stojí to na bodu, ale není to dokončená klenba. Velký kámen je dole a dva jsou na něm napasované.



„Slepýš“, 80 x 120 x 100 cm / kámen – syenit / 1995 / Praha – Malešice
Koupil si to jeden Holanďan, je to v Malešicích v soukromém parku. Jmenuje se to *Slepýš*,

protože když jsem na soše pracoval, zvedal jsem kámen a pod ním byl slepýš. Jak jsem se lekl, had, tak se mi kámen vysmekl, upadl a zabil ho... Do sochy jsem vysekal sarkofág a tam jsem uschlého slepýše uložil.

Mám tady ještě jeden kámen, ale to bych nedělal tady... odvezl bych ho do Vysokého Chlumce, tam mají frézu, která řeže koule, točí se stůl a fréza postupně zařezává jednotlivé kružnice a udělá ti kouli, je to na počítači. Takže se možná domluvíme a udělal bych variantu *Slepýše*, třeba ze dvou kamenů. A to zase obráceně, povrch koule vyleštěný, podobně jako *Památník*. Je to štěpánovický syenit. Štěpánovickej, ten je tvrděj, krásnej... a vidíš tu kůru? Když se podíváš, tak hned pod ní je to zdravý, tvrdý, černý, a když ho vyleštíš, jsou v té temné hmotě malé světlé tečky. Je to fakt tvrděj kámen, elegantní... z toho bych chtěl udělat půlkouli a tenhle druhý kámen napasovat takhle na spodní a nechat ty krásně rezatý povrchy.

AP: Mohl bys mi něco říci o termínu pasovat?

ZH: Dvě plochy, dvě hmoty k sobě přilehnou tak, že se stanou jedním celkem. V obrazech, v kresbách a v kolážích vkládám ve zvoleném rastru výtvarný příběh, figuru, gesto do jiného děje, gesta, figury. Musí to být tak „těsně“, aby vznikl nový celek a vytvořil nové figury, ale aby si zároveň zachoval paměť původních příběhů. Podobně „pasuji“ i hmotné, prostorové příběhy dřeva a kamene.

Mluvil jsem o štěpánovickém syenitu, jsou z něho sochy *Býk* a *Uvnitř a vně*.⁴ Na povrchu je zrzavej a pod tím je černej, ten kontrast jsem využil.



„Býk“, 95 x 150 x 70 cm / kámen – syenit / 1997

Tyhle čtyři kusy vepické žuly jsou *Hora v hoře II*. I když to tak nevypadá, je to skoro hotová socha. Až ji budu instalovat, tak ty tři části znova sestavím podle lomových ploch do původního tvaru, jen tu čtvrtou, odříznutou část položím na zem tak, aby nahoře byl přírodní, lomený povrch a aby se od základny zužoval. Vodorovná část jakoby vrůstá do země a zastupuje ženský princip. Jednu *Horu v hoře* ze syenitu mám doma, výchozí tvar byl přírodní balvan. U *Hory v hoře II* byl výchozí tvar kamenný blok, hranol. Třetí socha, co tady mám ještě rozdělanou, jsou tyhle dva kameny, ze tří stran zaříznuté. Bude to „levitace“ *Voda II*. Objevil jsem tu tenhle krásný kámen – vidíš, je úplně záhadný, co se v té hmotě děje – vyleštím to a v těchto zářezech budou skla. Rozřízl jsem ho na dvě části, v místě řezu se

objevila na obou stranách skoro stejná „kresba“, jen je zrcadlově převrácená. Postavím vzniklé bloky k sobě tak, aby ty zrcadlové stěny byly nad sebou, budou to dva světy: co je nahoře, to je i dole. Bude to vyleštěné, tak to ještě ztmavne, a tohle zase zesvětlá... takže



takovýhle malý objekt.

„Voda II“, 79 x 26,5 x 135 cm / kamen – syenit, sklo / 2008

Na procházce z Příleпова (hospoda v Kovářově, podzim 2007)

AP: Vlastně ty sochy děláš na blind, visíš s nimi ve vzduchu...

ZH: Jestli to někdo koupí?

AP: Ano.

ZH: To je problém „volného“ umění. Začalo to se vznikem závěsného obrazu, asi tak od renesance. Z umění postaveného do služby v institucích a integrovaného do architektury se začal vydělovat volný závěsný obraz. Začaly vznikat obrazy, které nebyly předem objednané. Říká se, že Leonardo nikdy nedal z ruky Monu Lisu a Jana Křtitele, vozil si je pořád s sebou. Vnímání výtvarného umění se proměnilo a začala vznikat díla, která nesloužila jasnému účelu. V té době také vznikaly kunstkabinety, různé sbírky, kde i věci, které byly původně určeny k nějaké známé funkci, byly prezentovány mimo původní rámec, osamostatnily se. Individualizování výtvarné tvorby vrcholilo koncem devatenáctého a začátkem dvacátého století. Ideál mého mládí byl van Gogh, s nezměrným nasazením vytvářel řadu vynikajících obrazů, které neměly žádné určení a objednávku, skoro nikdo je neviděl a taky je nikdo nekoupil. Výtvarné dílo se v těchto případech ocitá v novém postavení a prostoru, ve sféře filosofie, meditace, vnitřního promlouvání, osobní komunikace. Pochopitelně je dobré, když své věci můžeš někam umístit, ale funkčnost je jenom část smyslu takové práce.



„Bohatství země“, 350 x 1200 cm / kámen – pískovec, kov – pocínované železo / 1977

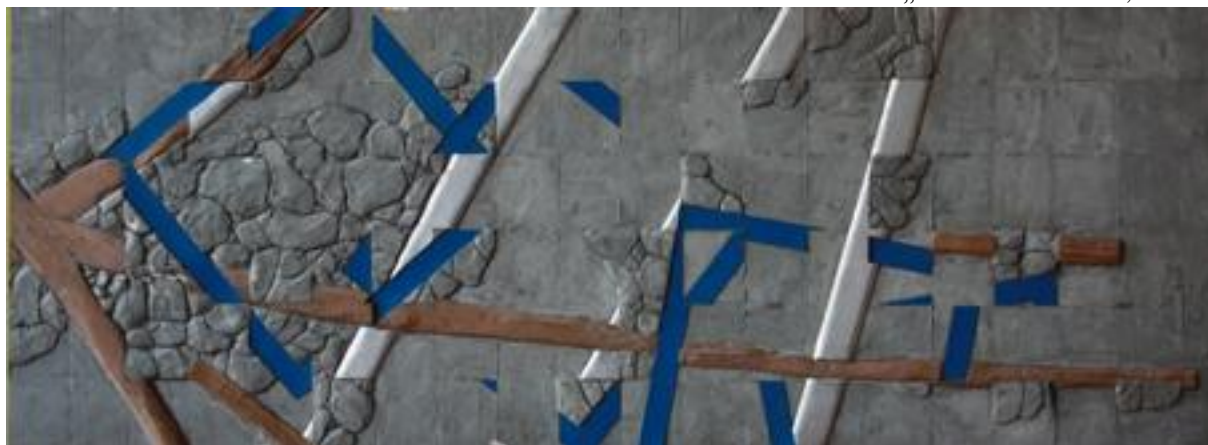
AP: Za komunistů to nešlo... ale pokoušel ses.

ZH: Pochopitelně, snažil jsem se výtvarničinou uživit. Měl jsem několik realizací. První a největší, *Bohatství země*, jsem dělal pro VŠE v Praze. Byla to shoda okolností a velká klika. Doktor Lhota, který v sedmdesátých letech pracoval ve Fondu výtvarných umělců, tak nějak se ta instituce jmenovala, viděl mou keramickou mozaiku *Koupání žen*. Ta vznikla v roce 1976. Pracoval jsem jako glazér v malé dílně v Kostelci, a když jsem zvládl glazování, udělal jsem si pro radost tu mozaiku. Lhota mě doporučil panu Bertlovi, to byl úředník a měl administrativně zajišťovat spolupráci s architekty. Obsadil mě jako křoví do konkurzu a já to kupodivu vyhrál.

Potom jsem dělal jednu věc do vysokoškolských kolejí. Dál to byl keramický objekt *Ticho*, ten chtěla architektka Hřebcová umístit na onkologii v Ústí nad Labem. Byl tam, ale už je zničen. Se stejnou architektkou jsem se snažil něco udělat pro polikliniku do Mělníka, ale to nám přes středočeské výtvarníky, komouše, neprošlo. V osmdesátých letech jsem měl ještě



„Do života“ – Studie, 1982



Návrh realizace pro stanici metra Skalka, 1989

jednu realizaci, keramickou mozaiku *Do života* pro gymnázium v Ostravě. Tu už jsem dělal na cizí jméno, na Tondu Kroču, ani ji nemám nafocenu. A potom už jsem si nelízl. Těsně ke konci osmdesátých let, asi aby si komisaři vylepšili kádrový profil, mě vyzvali k účasti v soutěži na výtvarné zpracování stanice metra Skalka. Pochopitelně to vyhrál Jan Grimm, přesto pro mě měla práce na návrhu velký význam. Tenkrát jsem prvně měl v projektu a v materiálové studii kameny pasované na měkký dotek, kameny v basreliéfu. Studii jsem daroval Josefu Volvovičovi, má ji za oknem ve stodole. V materiálu to měla být žula, smalt, dřevo a nerez.



Materiálová studie pro stanici metra Skalka, 1989

AP: Učením ve škole si něco málo vyděláš, ale...

ZH: Občas se zúčastním soutěže, něco jsem vyhrál. Památník v Letech byl placený směšně. Něco jsme dostali – realizaci se mnou dělal Pavel Mühlbauer – ale na to, jak šibeniční byl termín a jak náročná ta práce byla, to pro nás nebyl žádný velký zisk. V několika soutěžích jsem dostal skicovné. Dělal jsem také menší realizace: v Turnově prostorový obraz *Skály*. To je myslím pěkná věc, komponovaná do konkrétního prostoru, menšího koncertního sálu hudební školy. Součástí celkového řešení byly vitráže v oknech, které dělal Pavel Mühlbauer.

Školu přemístili do jiné budovy, přeinstaloval jsem i svou realizaci, bohužel nové umístění není dobré, práci dost poškodilo. S Pavlem Mühlbauerem jsme také měli zakázku na nábytek



„Stavebnice“, lavice pro Rokový klub Košutovka, Praha 1994 do rockového klubu. Potom jsem dělal *Strážce* do Dalajského údolí, taky za to něco bylo.



„Strážci“, 235 x 40 x 500 cm / kámen – mramor, sklo / 2003

Několik drobných realizací jsem dělal do soukromých domů. V Ondřejově si koupili *Od*

slunovratu k slunovratu a Tančící. Spíš jsem prodával obrazy a kresby. Ale v poslední době jsem několik soch prodal.

AP: Soch máš mnohem víc, než je jich prodaných.



„Voda 1.“, 2005

ZH: To je pravda. Začal jsem vlastně velmi pozdě. Bylo mi pětáctyřicet šestačtyřicet, když jsem se rozhodl, že budu sochařem. Ne že bych před tím nedělal prostorové věci, ale bylo to postavené tak, že do toho půjdu s plným nasazením a budu dělat velké sochy většinou z tvrdého kamene. Když se takhle rozhodneš, nemůžeš čekat, že si někdo od tebe objedná sochu. Těžko můžeš chodit a říkat: Jsem sochař, udělám ti sochu. Taky tě těžko někdo vyzve na sochařskou soutěž, když za tebou nebude žádná práce. Když to někdo vystudoval, tak nějaké věci měl a taky to měl napsané na diplomu. Já jsem si to, že jsem sochař, musel odsloužit, musel jsem ty sochy udělat.

Je pěkné, když se přihodí, že ze soch jsou nějaké peníze. Ale hlavní věc je, že jsem tu sochu chtěl dělat. Došel jsem do určitého stádia mého výtvarného života a věděl jsem, že chci jít do prostoru, chci dělat s materiálem, chci dělat ty a ty sochy. A kdybych to shrnul, tak to, co jsem chtěl, jsem v podstatě udělal. Původně jsem myslel, že budu sochařit deset let, protože jsem do toho šel starej – tělo je unavený, už tolik neposlouchá – a věděl jsem, že za deset let zestárnu ještě víc. Dělán sochařinu skoro patnáct let a ještě chvíli bude trvat, než dokončím projekty, které mám nakousnuté a nejsou dotažené do finální podoby. Budu se víc přiklánět k malbě, kde naopak se mi zase otevřely prostory, do kterých bych chtěl vstoupit a kde se těším z nových vrstev a hloubek.

Mám k mé sochařině ještě jistý dluh. Mám projekty soch, které nemohou plně fungovat, pokud nebudou dobře umístěny ve volné krajině, ve městě nebo ve vhodném interiéru. Některé bych neufinancoval, ale hlavně bez vhodného krajinného kontextu by promlouvaly jen částečně. Několikrát se mi podařilo sochu dobře včlenit, zapojit do krajiny. Je to památník v Letech, *Stéblo* v Jindřichově Hradci, *Hraniční kámen* v rakouském Klementu v okrese

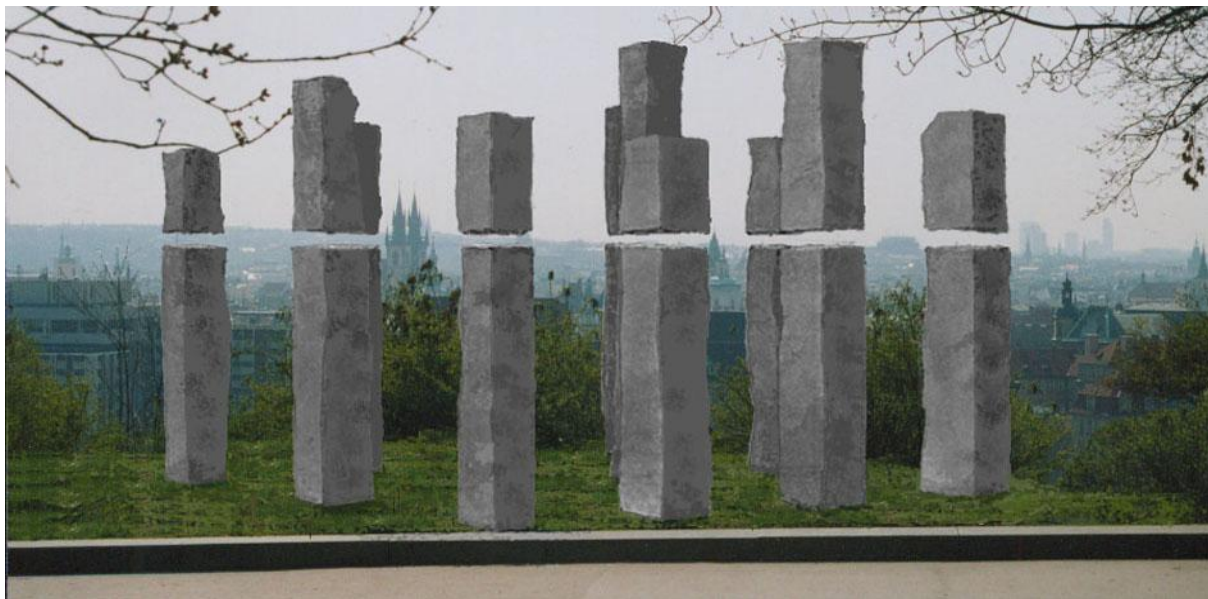
Korneuburg, *Mrak a bod* v Šiškově mlýnu u Telče, *Křížek svatého Gotharda* v Kostelci nad Černými lesy, *Sluneční brána* na Broumovsku. Jsem moc rád, že jsem mohl udělat oltář a



„Hraniční kámen“, 347 x 70 x 90 cm / kámen – žula / 2002
kříž pro kostelecký kostel Andělů Strážných. Taky v Ondřejově mám několik dobře začleněných věcí. Jednu z nich, *Sféry*, jsem hvězdárně daroval. Ostatní si odtamtud brát

nebudu, jsou tam na dobrém místě a to pro mě dost znamená.

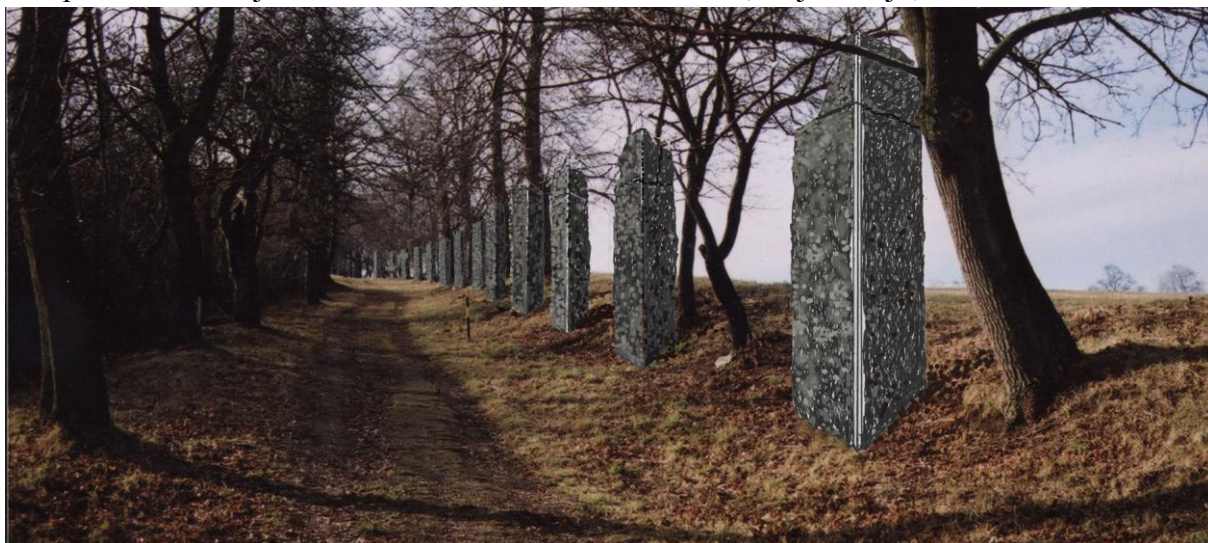
AP: Řekl jsi, že ty sochy jsi chtěl udělat.



„Povolání“ vizualizace

ZH: To je to nejpodstatnější. Pochopitelně, člověk musí žít a chce žít slušně. Musíš vydělat na to, co potřebuješ. Ale není to hlavní motiv, proč dělám sochu. Když ji někdo koupí, udělá mi dvojnásobnou radost. Jednak je vidět, že ho zajímá a těší, že on jí nějak rozumí a je ochoten za to dát dost peněz, i když nejsem nejdražší. A já z toho můžu žít, mám krytý záda. Takže je vždycky velká radost, když někdo přijde a řekne, vezmu tu sochu, a já řeknu cenu a on zaplatí.

Mám projekty, které bych rád realizoval a usadil je do krajinného kontextu. Pro *Povolání* jsem v Praze hledal lokalitu, kam by dobře pasovaly. Našel jsem dvě skvělá místa, dělaly by tam parádu. Jednal jsem s Prahou 1 i s Prahou 7. Řekli mi, že je to fajn, ale oni o tom



„Křížová cesta“, vizualizace

nerozhodují, je jiný plán, odlišná koncepce. V podstatě jsem pochopil, že vše je možné, jenom ne umístit volnou sochu. Když už se v Praze objeví nová socha, tak to musí být pomník, a pokud možno špatný pomník. Další projekt, o který jsem dost stál, je *Křížová cesta*

v Čížové. Dohodli jsme se, chtěli ji, byla domluvena spolupráce s architektem Josefem Pleskotem, ale je to u ledu, změnila se politická reprezentace kraje a už nejsou peníze. O objektu *Poslední večeře* jsem ti říkal, ten bych velmi rád realizoval na nějakém ne moc frekventovaném místě, spíš odlehlem, aby tam šel jen ten, kdo by chtěl sochu vidět. Najít místo, to bych možná zvládl, ale najít mecenáše je mimo mé schopnosti. Mám projekt *Stéblo*, původně jsem ho připravoval pro výstavu Česká kamenná skulptura na Pražském hradě. Projekt byl pro tu akci finančně náročný, a tak jsem tenkrát vystavil *Ticho III*. Modifikovaný projekt jsem připravil pro Medu Mládkovou do parku Kampa. Měla to být stéla 15 až 18 metrů vysoká, sestavená ze tří částí pasovaných na měkký dotek. Z toho taky sešlo, jednak – jak jsem později pochopil – to neměly být projekty určené a navržené pro konkrétní místo, ale zapůjčené hotové sochy, a za druhé městská část Praha 1 o tom nechtěla ani slyšet. Mám ještě jeden projekt, který bych chtěl vidět realizovaný, nazývám ho *Výbuch*. Také by to byla stéla, hranol na řezu asi metr krát metr. Výška celého objektu by byla kolem deseti metrů, nad polovinou by byl přerušovaný a do té pauzy bych vložil – mezi dvě řady skel – rozlámaný, roztrhaný fragment hranolu padesát krát sto krát sto centimetrů. Byl bych velmi rád, kdyby o tenhle projekt někdo stál a našlo se pro něj dobré místo.

AP: Na projekty je málokdo zvědavý, tak jsem to myslel: děláš si, co chceš. Neúčelná hra...

ZH: Asi to hra je. Ten účel je neúčelná hra. Už to, jak my lidi svět vidíme, je dost složité, a skoro to vypadá, že je to „vymyšlené“ jako hra. Skutečnost je v plné šíři neuchopitelná, ale když si vytvořím velmi dobrý obraz světa, dobré podobenství, a to je i socha, přece jen se dostanu do reality víc... a nejsem pasivní divák, ale jsem ten, kdo je ve světě, já tam jsem. Většina lidí ale netouží dělat si zbytečný obrazy jako Leonardo a zbytečný sochy jako já.

AP: Někdy mluvíš o věcech, které nejsou daleko od náboženství, mají blízko k filosofii... Společenská témata, to ve tvých sochách není?

ZH: Řada výborných tvůrců vkládala a vkládá do svých děl dobový společenský kontext, ale ono to v těch dílech nakonec moc není. V dopisech bratru Theovi píše van Gogh o sociálních aspektech některých obrazů. Myslel si, že to je dost podstatné, ale čitelnost této složky jeho děl je malá. Jeho díla jsou fakt obrazy světa, možná jsou blíže fyzice nebo matematice než nějakému sociálnímu románu. Ta věc je tak čirá a on ti otvírá dveře do světa s takovou čistotou, že ty v podstatě tendenční a časově podmíněné významy tam moc nejsou... i když se často vykládá jako málem sociálně patologický případ, ale není. A kdyby to tam bylo, tak už polovina jeho obrazů není čitelná. Jeho *Slunečnice*, je možné, že si představoval bůhvíco, ale je to obraz skutečně prozářeného světa. Mají podobnou energii jako gotické madony, to je úplně stejné vyzařování, stejné poslání. Já vidím umění tady a hra se sociálním sentimentem nebo sociální vydírání mě nikdy nezajímaly, ani ve starém umění, ani v moderním, a v mém už vůbec ne.

AP: A motiv *Vyvolených*?

ZH: Pochopitelně, v mé práci je určitá „společenská“ vrstva, polis, sociální rozměr. Jsem člověk a žiji normální, běžný život, uvědomuji si svou individuální existenci a vřazení do fyzického i společenského prostoru. To jsou věci, které jsou součástí mé práce. Startovací, námětová úvaha je vždy artikulována na reálném, žitém základě... třeba velký námět je *Poslední večeře*. To je moment, kdy se lidi setkávají s výjimečnou situací, nabitou sdělením, ale oni nevidí, nejsou schopni slyšet. Cítí, že se účastní úžasné věci, a přesto nevědí... je to sebestřednost, nechota se probudit a poslouchat toho, který je na pokraji utrpení, on jim to říká, a oni neslyší. V příběhu *Poslední večeře* je velké osamění, pocit člověka, který bude

umírat sám, opuštěný – třeba van Gogh – ale je tam i naděje: už tenkrát byl obklopen zástupem lidí, kteří s ním budou neustále komunikovat. Tak to je obraz, který by se dal zařadit do sociálně etické oblasti, ale myslím si, že je to o pobývání ve světě. Často vidíme jen svůj problém, nejsme ochotni jít dál... nevidíme kousek za obzor. Je i druhý extrém: když něco



„Poslední večere“, 162 x 145 cm / akryl, olej, plátno / 1995
hrozně chceš a tlačíš na pilu, taky nevidíš nic... a přitom co jsi měl vidět, byla prchavá věc, stín ve škarpě, to jsi možná měl vidět, a ty se cpeš do bůhvíjaké vidiny a ta ti taky uteče. Jsme schopni vidět svět, vnímat ho, být v něm? Musíme se pořád snažit uchopit svět, nahlédnout ho z různých míst a časů, uvidět jeho různé fasety, protože když se nesnažíme, tak nám svět proteče mezi prsty.

Člověk musí vyvažovat svět... věci jsou v paradoxech. Jedna z nejpodstatnějších skutečností pro výtvarné umění a vůbec pro náš život je světlo. A přitom máme velký problém, jak jsme o

tom už mluvili, světlo celostně, jednotně nahlédnout, jestli je světlo vlnění, nebo proud fotonů. Je to oboje. A takhle je to asi se vším...

Kdybys ve výtvarném umění pracoval jen s ideou nebo postojem a nedal bys tam kus kamene, kus dřeva, barvu na plátno... nedal bys to „primitivní“ fyzicky, tak by tam nic nebylo. Pracujeme vždycky ve dvou sférách: jedna je jakoby vyšší, ideální, duchovní, a druhá je na opačném pólu, ale právě to napětí mezi nimi dělá život životem a umění uměním. Myšlenkový koncept je většinou realizován dost primitivními postupy a často čím primitivnější ten postup je, tím je to napětí lepší a zjevnější, které k divákovi, ale i ke tvůrci přichází, je plnější... otevře to prostor, jako kdyby ty dvě polaridy roztáhly oponu a ty jsi na chvíli zahlédl svět... ale ten průzor byl rozevřen napětím, nesmí se vynulovat: když to splácneš dohromady, máš jen patlaninu. Takže říct, že je lepší myšlení, nebo že je lepší patlat barvy... ono to je oboje.

Někdy se mi stává, že za mě myslí kámen nebo dřevo... a já to jenom čtu. Ukazoval jsem ti ty kameny, jak se loměj... mám několik soch, že jsem se chodil dívat tři roky na kámen, než mě napadlo, co z něho udělám. Mám řadu skic, ale všechny jsem odložil, až potom najednou ti ten kámen řekne, co z něho máš udělat. Kdybych do něho jenom šel a chtěl mu vnutit nějakou svou ideu, tak proč bych bral kámen, kdybych mu nedal vůli být sám sebou? Proč mám vzít barvu, když ji nenechám být barvou? Proč maluju štětcem, když nechci, aby byla vidět stopa? Fyzická věc má sama o sobě myšlenkovou nosnost, sdělitelnost myšlenky bez hmoty je skoro nemožná, a někdy materie za tebe mluví. Nikdy jsem nechtěl kámen pokořit. Vždycky jsem chtěl, aby se mnou mluvil, aby mluvil on. Dávám mu tvar, ale zároveň si od něho ten tvar беру... je to dialog.

Nejsme odděleni od těla, ani naše mysl není oddělena. Ta představa, že tělo je někde... a mysl je jinde, je směšná. Často se to přelévá: myslíš, a najednou si uvědomíš, že jsi myslel tělem, a jsi mnohem moudřejší, rozumnější a mravnější... tělo je mravné. Často v historii, ve středověku, ale i v současnosti je taková představa, že tělo je nemravné a duše může být mravná, ale když se na to podíváš pozorně, tak to vypadá, že tělo by většinou bylo mravné, ale mysl je často velmi nemravná.

AP: Je to trochu praštěný, co řeknu, ale svatá chůze...

ZH: Chůze je úžasná a s člověkem bytostně propojená. Lidé s chůzí vždy pracovali, byly to poutě, filosofové chodili.... je to propojení rytmu, dostáváš se do harmonie. Jsi ve světě, nejsi statickej, pohybuješ se ve světě a svět je kolem tebe.

AP: Při chůzi zakouším, že tělo je obřad.

HZ: Člověk se zase obráceně může stát otrokem těla: vypudíš svou druhou polovinu, mysl. Jdeš krajinou a řekneš si: musím támhle dojít a podívat se tam. Myslíš jen na to, abys už tam byl, a začneš mít mysl jen jako funkci těla: dojdu pět kilometrů. Pak se ti může stát, že chůze je tupá, bezduchá, už nemyslí. Duši musíš uvolnit, aby tělo šlo v prostoru, ne pouze k cíli. Je to spojnice mezi nespojitelnými věcmi... člověk by je neměl chtít spojit, ale měl by je nechat na sebe působit.

Někdy se člověk dostane fyzicky a duševně do statického stavu, trochu deprese... nikam nesměruje, přestane mít pohyb, prostor se uzavře, mysl se zastaví, jsi sevřenej fyzicky i duševně. Říká se: Buď v klídku... to je bejt v těžký depresi.

Ateliér v Praze, prosinec 2007

ZH: Jsem neschopný někam vyjet. Pokud nejsem na sympoziu, nevedu kurz, nedělám někde

v lomu na skulptuře a nemám výstavu, tak jsem zalezlý v ateliéru nebo v dílně. Letos jsme se ženou plánovali, že si uděláme výlet do Bretaně. Představoval jsem si, že tam pojedeme autem a budeme spát v kempu, zůstali bychom u nějaké vesničky... jen tak se projít a podívat se na šutráky, ohmatat si krajinu a potom se vrátit. Ale nejeli jsme nikam.

Dostávám se do světa, jenom když jedu na sympozium, jako jsem jel na Slovensko do Tater, do Rakouska, do Švédska... nebo na malířské kurzy. Vedu je asi šest let, jsou pokaždé v jiném kraji. Obcházím frekventanty a říkám jim, že malují dobře nebo nedobře. Vedu je tak, aby se naučili dívat na konkrétní krajinu a vnímat ji. Chodím pět šest dní tím krajem. Někdy jdu za nimi a někdy si udělám dvacetikilometrový výlet, deset tam a deset zpátky. Objevím krásnou krajinu a mám na ni čas.

Letos byl kurz v Horní Chřibské na severu Čech. Vidíš tam kopce Středohoří, tvarované sopečnou činností, nádherné prudké kopce i stolové hory. Kopce jsou na povrchu pískovcové, ale jádro uvnitř jsou čediče. Přišli jsme ke starému lomu, nahoře je krásný měkký pískovec a uvnitř jsou čedičové sloupy, čedičová slunce. Čedič je krásný a zároveň trochu ďábelský: najednou vyrostou ze země sloupy... zvláštní geometrická pravidelnost. Ten kraj má dvojí tvář, měkký pískovec a pod ním síla, tvrdost a černost čediče. Je v něčem jakoby pastorální, ale pod malebným klidem je napětí. Pěkné, moc jsem si to tam užil.

AP: Jako kluk jsem okukoval desky na hřbitovech, betonové i kamenné. Viděl jsem na nich kotvy a kruhy. Připomínalo to mořeplavbu. Zároveň jsem vnímal tíhu, masivnost.

ZH: Na náhrobky se už od gotiky používají mramorové, pískovcové desky. Na hřbitovech takové náhrobky většinou nebyly. Devatenácté století to proměnilo. Čechy se zmohly, měšťanstvo zbohatlo. Hřbitovy – i na malém městečku, jako je Kostelec – se změnily, bohatší lidé si postavili kamenné náhrobky, kameničina byla vyvýšena a kámen tam funguje ve své kráse. Hřbitovy jsou přehlídky exotických kamenů, profesionálně zpracovaných, dokonale udělaných, jsou to miniarchitektury. V dětství mě to fascinovalo, kameny mne okouzlovaly. Netušil jsem, že někdy budu sochařem, ale měl jsem představu, že bych z těch krásných a výborně zpracovaných kamenů chtěl něco dál stavět, něco dělat. Připadaly mi chutný, promlouvaly ke mně.

V té době jsem se potkal s romantickou a utopickou literaturou devatenáctého století, byly to hlavně verneovky, kde se objevuje práce s kamenem, v podstatě s horou. V románu *Tajuplný ostrov* si do skály vytesají palác, dobudují původní jeskyni, je to tajuplné a zároveň racionální. Hřbitovy, plné často velmi podivných staveb, mi připadaly podobně romantické. Snil jsem, že by se někde dal vybudovat svět... na ostrově, kde by se ty kameny vyskytovaly, mohl bych z nich stavět paláce, utopické světy harmonie a práce, která se daří.

Možná mě ke kamenům přivedl i tenhle zážitek z dětství, romantický pocit z rozmanitých kamenů, svezných z různých koutů země. Část mé tvorby se hřbitovů dotkla, vytvořil jsem náhrobky pro Karla Kyncla a Jana Špátu.

AP: Chodil jsi na hřbitov sám?

ZH: Ne. Hřbitov je pro kluky výjimečné místo. Zkoušejí, jestli se bojí, nebo nebojí. Přece jen se tam vyskytují mrtví, je to hraniční místo. Co tam je? Staré stromy, náhrobky, je to místo, které přitahuje.

Zmiňoval ses o kotvách. To je pravda, jsou tam symboly, které jsem neuměl číst. Naděje – kotva, a myslel jsem si, že tam je pohřbený námořník. A byl tam hrob, na sloupku nerezové letadélko... vyprávěli jsme si legendy, že to byl letec. Potom civilizace trochu zhrubla a někdo letadlo ukradl. Vyprávěli jsme si vlastní interpretace těch znaků, příběhy převedené do dětské fantazie a přikrmované romantismem verneovských příběhů.

AP: Ještě jsi říkal něco o antických...

ZH: Je to jako u Vernea, okouzlení utopickou civilizací – co je v minulosti, je vlastně taky utopie. Naše vzdělávání bylo kouskované, pořád se dělaly šílené reformy, ale přece jen se nemohlo úplně odbýt staré Řecko, antika, takže jako kluk jsem něco málo věděl, vytvářel jsem si obrazy. Mramorové, kamenné chrámy, stavby zasazené do přírody, obestřené romantikou.

Teď už jsem dost imunní vůči pozitivismu – všechno se dá zvládnout atd. Myslím si, že svět je konstruován jinak. Ale mládí, dětství je pozitivistické: člověk věřil, že všechno se dá vyřešit důvtipem a vtípem. Morálka, mravnost dají člověku sílu, aby žil s přírodou a světem v harmonii. Vždycky jsem si tyto vize situoval na nějaký ostrov... když utopie, tak ostrov. Asi jsem podvědomě tušil, že běžný svět by nebyl schopen utopie přijmout. Mé okouzlení kamenem bylo v těchto snech dost podstatné.

Kámen se teď často objevuje v architektuře. Předevčírem jsem šel přes Kampu a díval jsem se na staré paláce, na portály z pískovce: ten pískovec je různě omlácený, ale nevdává mu to. Jeho stárnutí má delší horizont než lidský život – a stárnutí ho zkrášluje. To jsem si všiml na svých sochách: když jsou delší dobu na místě, je vidět, kde je sever, už jsou tam doma. Vrostou tam a mechy na nich jim dají větší krásu. To u jiných věcí nebývá, řekne se: je to zašlé. Ale tady je zašlost novou kvalitou, socha vrostle do země a dostane existenciální šmrnc.

AP: Ano, to jsem vnímal na hřbitovech: kámen se orosí lišejníkem, dostane barevný přídech, prostínuje se. Nejde tam jen o holé blýskání krystalů.

ZH: Když člověk vylomí kámen, dostává se do historie. Kámen má minulost velmi dlouhou. Strom má historii sto, dvě stě let, když se porazí. Ale kámen, když se vytěží, má za sebou miliony let. Vápence a syenity, tam jsou prokrytalizované puklinky, kudy tekla voda. Jsou to nepředstavitelně dlouhé časy a kámen je má v sobě. Když člověk najde staré dřevo, je okouzlený jeho historií. Ale u kamene se otevře prehistorie, pravěk.

AP: Ještě mi, prosím tě, řekni, kdy tě napadlo kombinovat sklo s kamenem a jak jsi přišel k sochám, které levitují.

ZH: První skici, kde se objevuje sklo a kámen, mám ze začátku devadesátých let, kdy jsem začal pasovat kameny na měkký dotek. Líbily se mi ty reverzní plochy a bylo mi líto, že nejsou vidět. Napadlo mě udělat přiléhající část ze skla, a pokud by se skleněný segment vyleštil, byla by skrz něj vidět ta připravená plocha. Myšlenka je to pěkná, ale zatím jsem ji nerealizoval.

Efekt to mělo ten, že jsem začal uvažovat o sklu jako o sochařském materiálu. Napadlo mě použít sklo jako vodič světla a také jako nosný prvek. Jak jsem už říkal, zajímá mě fragment, vytržení a ozvláštnění části hmoty. To mi transparentní skla, na kterých levituje kámen, umožňují. Byl to také pokus vložit jednu realitu do druhé, jak to s pomocí rastru dělám v obrazech. Tím, že jsem vizuálně zrušil zákon váhy, spočívání, a dokonce jsem u některých objektů i přerušil kontinuitu hmoty, vložil jsem, dalo by se říci, že v rastru, jednu skutečnost do druhé. Myslím, že se to povedlo.

Zatím jsem udělal těchto levitací asi patnáct, deset středních a malých a pět velkých. Poslední, *Tančící v Antibes*, jsou fakt pěkně umístěné. Je skrz ně vidět na mořský záliv, horizont moře prochází mezerou mezi oddělenými částmi, v létě mezi sloupy vychází slunce. Jednu vadu toto umístění má, je na soukromém pozemku.



