

1. Úvod

Předkládaná diplomová práce se zaměřuje na zkoumání příčin *revivalu* realistického a především hyperrealistického umění v současné době. Výběr tohoto tématu velmi ovlivnila výstava *Beyond Reality /British Painting Today/*, která probíhala na konci roku 2012 v pražském Rudolfinu. Na výstavě byl zčásti představen reprezentativní vzorek současného britského neorealistického a hyperrealistického umění. *Stuckistické* tendence, které se postavily proti konceptuálnímu umění ve Velké Británii (tzv. Britartu) v devadesátých letech, jakoby byly dovršeny právě v dílech umělců, kteří na výstavě *Beyond Reality* vystavovali. Položila jsem si tedy otázku, co stojí za opětovným *nástupem* realismu, hyperrealismu či fotorealismu v současném umění. Tuto otázkou jsem si však položila nejen jako kunsthistorik, ale především jako divák výstavy. Obrazy (!) vystavené na výstavě se pro mě, jako zarytého obdivovatele konceptuálního umění (svou diplomovou práci na Ústavu pro dějiny umění FFUK jsem psala na jednu z nejexaltovanějších forem tohoto umění - na landart) staly vizuálním osvěžením, které mi však nepřipadalo ani trochu regresivní, jak tomu u některých kvazi realistických stylů bývá. Právě naopak - v některých vystavených obrazech jsem spatřovala současnou výpovědní hodnotu, která poněkud paradoxně vyplývala nejen ze zobrazovaných témat, ale především z jejich tradiční formy, ve které byly provedeny.

Předmětem této diplomové práce bude tedy na základě dvou předem stanovených hypotéz - filosofických tendencí - určit, co zapříčinilo znovunástup hyperrealismu. Je zřejmé, že pluralita stylů v postmoderní době nám nedovoluje určovat jeden vedoucí styl a já rozhodně nechci tvrdit, že hyperrealismus je tím stylem, který současnému umění vévodí. Avšak dle mého názoru je relevantní mluvit minimálně o zvýšeném zájmu o realistickou malbu, jak u umělců tak u sběratelů. Hypotézy, které jsem pro vybrala pro své zkoumání současného hyperrealismu zvolila jsou následující:

První hypotézou je teorie postprodukce, kterou v devadesátých letech definoval francouzský estetik Nicolas Bourriaud, aby souhrně pojmenoval různé styly a vlivy v umění přelomu tisíciletí. Tato teorie, vystavěná ještě na postmoderních základech, primárně reflektuje nová média, internetovou realitu a především to, jak nám tyto nové

technologie umožňují komponovat a kompilovat různé informace dohromady (tzv. dýdžejská kulutura). Jedním ze způsobů postprodukce je dle Bourriada také *pobývání ve starších stylech a formách*, kdy si současný umělec volně vybírá jakým stylem - v jakých formách - bude tvořit. To, co jeho dílo odlišuje od historické předlohy je téma, které současný umělec dle svého modifikuje. Bourriaud uvádí jako příklad umělce, který tvoří ve stylu minimalismu šedesátých let, mým příkladem by potom byli mladí umělci, kteří tvoří hyperrealisticky.

Za druhé je to Baudrillardova teorie hyperreality, simulaker a simulace, která částečně odůvodňovala právě nástup fotorealismu v sedmdesátých letech v USA (ze kterého současný hyperrealismus také částečně čerpá). Baudrillard správně předpověděl zánik reality a její proměnu v hyperrealitu, která se neustále prohlubuje a trvá. Nástup digitalizace, nových médií či demokratizace internetu po roce 2000 - to jsou jen některé příklady, které proměňují naše každodenní chápání světa. Myslím si, že hyperrealistická situace, o které Baudrillard hovořil a částečně jí pouze předvídal v sedmdesátých letech, ještě více prohloubená výše popsány prostředky v současnosti, by mohla mít vliv právě i na opětovný *nástup* hyperrealismu .

Pomyslně bychom mohli tuto diplomovou práci rozdělit do dvou kategorií - první je uměleckohistorická - zabývá se definicí pojmu realismus či iluzivním malířstvím, definuje fotorealismus, okolnosti jeho nástupu, jeho přerod v evropský hyperrealismus, již zmíněné stuckistické tendence a na závěr vybírá několik současných hyperrealistů, na jejichž základě, mohou být poté uplatňovány výše uvedené hypotézy. Druhou pomyslnou kategorií bychom mohli označit jako filosofickou - zabývá se Bourriaudovou teorií postprodukce na pozadí postmoderních teorií rhizomu Deleuze a Guattariho, definuje kategorie postprodukce a její vztah k současnému hyperrealismu. Dále je zde více rozvedena situace konzumní společnosti v USA pohledem některých evropských postmoderních filozofů. Nakonec do této kategorie spadá proklamovaná Baudrillardova teorie hyperreality. Obě kategorie - kunsthistorická i filosofická - jsou takto odděleny záměrně - pro větší přehlednost práce a nemohou fungovat jedna bez druhé.

Diplomová práce je doplněna případovou studií obrazů českého hyperrealistického malíře Jana Mikulky, který především se svou portrétní tvorbou slaví úspěch i v zahraničí. Využitím případové studie bych chtěla čtenáře blíže seznámit s tvorbou jednoho

konkrétního hyperrealistického umělce.

Co se týče výběru použité literatury, snažila jsem se využívat hlavně konzervativní zdroje. Téma hyperrealismu je však v česky psané literatuře téměř nedostupné. V mnoha případech jsem tak musela využít zahraniční knižní i internetové zdroje, které jsem sama překládala.

2. Zobrazení, iluze, realismus

Název této kapitoly postuluje tři termíny, které bývají v běžných výpovědích o výtvarném umění často zaměňovány. Obraz je jednou realistický, protože reprezentuje *reálnou* krajinu. Jindy je iluzivní, protože vytváří iluzi dané krajiny v ploše v obraze (2D -> 3D) nakonec obraz může být *jen* zobrazením krajiny, modifikovaný osobností autora. S těmito pojmy budu pracovat v celé své práci, zároveň jsou důležité i pro definici hyperrealismu či fotorealismu, považuji proto jejich přesné vymezení za důležité. Jacques Aumont, současný francouzský odborník na oblast vizuality a filmu tyto tři termíny definuje takto: *"... zobrazení je nejobecnější z nich, umožňuje pozorovateli vidět 'v zastoupení' nepřítomnou skutečnost, která je mu nabízena v podobě náhrady. Iluze je perceptivní a psychologický jev, k němuž někdy za jistých psychologických a kulturních podmínek vede zobrazení. A konečně realismus je souhrn společenských pravidel, jejichž cílem je řídit vztah zobrazení ke skutečnosti tak, aby byla uspokojena 'společnost, která tato pravidla vytváří'."*¹

2.1. Iluzivní tendence v umění

Iluzivní obraz není přesnou kopií zobrazovaného předmětu, nechceme vytvořit dokonalé zdvojení, ale spíše obrazovou zkratku, která by tento předmět na obraze zastupovala. *"Problém iluze musíme hledat jinde: naším cílem není vytvořit předmět, který je zdvojením jiného předmětu, nýbrž vytvořit předmět - obraz -, který zdvojuje 'zdání' předmětu původního."*²

Z historie umění víme, že iluzivní zobrazení bylo vždy (někdy více, jindy méně) určitým horizontem výtvarného umění - snaha o věrnou reprezentaci předmětů existovala kontinuálně až do rozpadu obrazového schématu v druhé polovině 19. století (např. u impresionistů či Cézanna), který je považován za následek vynálezu fotografie. Právě fotografie jako věrné zobrazení reality (oproti všem uměleckým směrům, které se řídí podle vlastních vnitřních estetických zákonů) byla pro některé radikální myslitele první

¹ AUMONT, J.: *Obraz*, Akademie múzických umění, Praha 2005, Str. 88.

² *Ibidem*, Str. 92.

třetiny dvacátého století argumentem ke konečnému překonání malířství.³ Iluzivní malba, která je dědictvím západní tradice (opakem je východních tradice zobrazování preferující ornamentálnost a plošnost) však byla také v některých historických obdobích zcela zavrhována. Uvedme nyní dva nejznámější příklady:

1. Kanonický příklad odmítání iluzivní, mimetické malby je obsažen v X. knize Platónovy Ústavy. Platón zde zavrhuje umělecká díla slovy: *"Umění napodobovat je tedy hezky vzdáleno od pravdy a dovede, jak se zdá, tvořit všechno proto, že z každé věci zachycuje jen nějakou malou část, a to její přelud. Například nám malíř namaluje řekněme ševce, tesaře nebo ostatní řemeslníky, ačkoliv o žádném z těchto umění nic neví; ale přece jen by mohl, kdyby byl zdatným malířem a svého tesaře by ukazoval zdálky, klamat děti a nerozumy zdáním, že tu jde o opravdového ševce."*⁴ Tento Platónův názor byl radikální, podobně jako i jiné návrhy jeho pozdního období, kdy se zabýval teoretickou konstitucí ideálního státu.

2. Ve druhém a třetím století našeho letopočtu se vůči římskému iluzivnímu malířství, které v poslední fázi císařství stále zdobilo vily, lázně a jiné budovy impéria, začalo vymezovat raně křesťanské umění a později i umění jiných náboženství, která přicházela z východu. *"Je možné, že zranitelnost umění mimésis zavinila nevyhnutelná trivializace zobrazování, která byla důsledkem šíření dovednosti a radosti z hraní... Quintiliánus nám vypravuje o znalcích umění, kteří dávali přednost strohému umění 'primitivních' Řeků před téměř dokonalými uměleckými díly pozdějších dob."*⁵ Příkladem tohoto odvratu od iluzivní malby mohou být malby v římských katakombách, které jsou výjimečné vytříbenou symbolikou, jenž je jakýmsi kódovacím systémem dané komunity.⁶

³ Ruský avantgardní spisovatel Osip Brik v roce 1926 píše: *"Nejllepšími bojovníky proti malířskému estetismu jsou sami bývalí malíři. Nikdo nezná lépe tajemství uměleckého tvoření lépe. Nikdo nedokáže lépe odhalit živost uměleckého reprodukovaní reality. Vědomě se odvrátili od malířství a vědomě bojují za fotografii. Jedním z nich je A.M. Rodchenko, který býval skvělým malířem, dnes je uznávaným fotografem."* (BRICK, O.: *Photography vs. Painting*, in: *Art in Theory 1900 - 2000*, HARRISON, CH./ WOOD, P. (ed.), Wiley-Blackwell 2002., Str. 470.)

⁴ PLATÓN: *Ústava - kniha X.*, Oikoymenh, Praha 1996, Str. 442.

⁵ GOMBRICH, E.H.: *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování*, Odeon, Praha 1985, Str. 161.

⁶ Raně křesťanské umění na počátku nového věku však tvořilo jakousi fúzi nového symbolického stylu, který sloužil pronásledovaným křesťanům jako kryptojazyk, zároveň například v Priscilliných katakombách vidíme ještě reminiscence římského iluzivního umění (Kristus jako

Naprosto opačný příklad chápání iluzivního umění nalezneme u Plinia staršího, který je chápe v pozitivním slova smyslu - jako estetická (krásná) díla, která jsou tím krásnější a hodnotnější, čím více se podobají realitě. U Plinia se tedy dočítáme výhradně o obrazech, které se nám do dnešní doby nedochovaly, a které nám ukazují (pomocí ekfráze) - alespoň částečně - obecné umělecké preference posledních tří století před naším letopočtem. Dokonalé dílo podle Plinia bylo to, které co nejvěrněji skutečnost zobrazovalo, a které tak, slovy Platóna mátl diváky. Dokonce se soutěžilo o co největší realističnost obrazu... *"O posledním (Parrhasios) je známo, že se pustil v zápas se Zeuxidem. Zeuxis přinesl hrozny tak dobře vystižené, že se na jevišti slétali ptáci. Parrhasios namaloval obrázek draperie; Zeuxis ji považoval za skutečnou roušku a žádal, aby ji Parrhasios odhrnul. Poznav svůj omyl, blahopřál Parrhasiovi, že oklamal umělce, kdežto on sám jen ptáky. Vypravovalo se dodatkem, že potom Zeuxis namaloval chlapce nesoucího hrozny, a když se opět na ně slétali ptáci, vyčítal si hněvivě s touž upřímností, že namaloval hrozny lépe než chlapce, ježto by se ho přece ptáci měli bát."*⁷

2.2. Trompe-l'oeil

Efekt trompe-l'oeil je součástí každé kvalitní iluzivní malby. Je to ten moment v malbě, který diváka fascinuje, strhává ho na svou stranu, do vizuální hry... Jedná se o uměleckou techniku, která využívá funkcí reálné lidské představivosti, aby zobrazila předměty, jako trojdimenzionální. Je to zkratka, která nesimuluje realitu, ale nadrealitu - ukazuje nám věci tak, jako se jeví *ve skutečnosti*. Jean Baudrillard o efektu trompe-l'oeil píše: *"Pokud se rozpadne hierarchická organizace prostoru s přednostním právem oka a vidění, pokud se rozpadne tato perspektivní simulace - a stane se atrapou - nastupuje něco jiného, o čem se vyjadřujeme v řádu hmatových smyslů, dotýkání, nastupuje taktilní hyper - přítomnost věcí, které jsou jako bychom je mohli uchopit."*⁸ Podobně chápe trompe-l'oeil i Ernst Hans Gombrich, který se jím zabýval ve své slavné knize Umění a iluze, ve které zkoumá perceptivní schémata umění. Tvrdí, že tento efekt je mistrovství iluze, které o několik generací předešlo fotografii. Gombrich píše: *"Během doby se umělcům skutečně*

Apollón jedoucí na slunečním voze, Poslední večere Páně jako římská hostina atp.).

⁷ PLINIUS starší: *Kapitoly o přírodě*, Svoboda, Praha 1974, Str. 272.

⁸ BAUDRILLARD, J.: *O svádění*, Votobia, Olomouc 1996, Str. 74.

podářilo simulovat postupně všechny klíče, na které hlavně spoléháme při statickém pohledu jedním okem; výsledkem je ono mistrovství trompe-l'oeil..."⁹. Trompe-l'oeil považujeme za skutečný do té doby než zobrazený předmět chceme uchopit, či se postavíme před obraz do jiného úhlu.

Rozvedený princip formace efektu trompe-l'oeil chápe Jean Baudrillard jako analogii k vytváření reality v druhé polovině dvacátého století, která přetrvává dodnes "... odhaluje nám, že 'realita' je vždycky jenom světem, uvedeným na scénu a režírovaným."¹⁰ Popisuje efekt trompe-l'oeil na příkladu vizuální reprezentace (umělecké i komerční) sedmdesátých let. Novodobé trompe-l'oeil vyprazdňuje znaky a přispívá tak k mizení reality, které je postmoderními filozofy označováno za hyperrealitu. "*Idoly bez perspektivy, figury iluzivního malířství se náhle jeví ve své nadzemské světelné přesnosti, jakoby byly zbaveny aury a ponořeny do prázdného étheru. Holé zdánlivosti v sobě obsahují ironii přílišné reality.*"¹¹

2.3. Realismus

Termín realismus je více než problematický, v žádném případě jej nemůžeme chápat zjednodušeně jako přesné zobrazení reality, zároveň jej také nemůžeme volně zaměňovat s termínem iluze, ve smyslu iluzivního zobrazení reality. Jak mnozí teoretici umění upozornili, do procesů zobrazení *reality* se v minulosti i v současnosti infiltruje mnoho dobových konvencí, předsudků, psychologismů, doznívajících tradic, schémat vnímání či politických záměrů. Jak jsem uvedla v úvodu této kapitoly, realismus je spíše jakousi společenskou konstrukcí dané doby.

Jacques Aumont určil dvě roviny, které se ve vnímání pojmu realismus často neoprávněně slučují - jedná se o rovinu psychicko - perspektivní a rovinu socio - historickou. Ta první je společná všem, bez ohledu na to, v jaké historické situaci, kultuře, zemi či sociální vrstvě žijí. Tato rovina vnímání reality pracuje se souborem psychických nastavení, které nám umožňují vnímat svět kolem sebe. Je to "*rovina psychicko - perspektivní. Viděli jsme, že v této rovině je odpověď na obrazy všech lidských bytostí v*

⁹ GOMBRICH, E.H.: *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování*, Odeon, Praha 1985. Str. 319.

¹⁰ BAUDRILLARD, J.: *O svádění*, Votobia, Olomouc 1996, Str. 75.

¹¹ Ibidem, Str. 72.

podstatě srovnatelná. Pojmy jako 'podobnost', 'dvoji skutečnost obrazů' nebo 'vizuální okraje' jsou známy všem normálně vnímajícím lidem (pokud ovšem netrpí nějakou poruchou vnímání), byť třeba v latentní podobě."¹² Druhou rovinou, kterou Aumont popisuje, jsou již kulturně podmíněné procesy vnímání. Typická je například distinkce mezi procesy zobrazujícími realitu v západní malířské tradici, která využívá perspektivy a stínů k vytvoření dojmu hloubky a malířskou tradicí východní (orientální), která realitu reflektuje v plošných a ornamentálních vyobrazeních. "...Rovina socio - historická. Některé společnosti kladou zvláštní význam na napodobující obrazy: potom ovšem musejí přesně definovat kritéria podobnosti, jež se mohou zcela změnit a jež nastolují hierarchii v míře přijatelnosti jednotlivých obrazů. Pro milovníka malby 19. století bude pomalovaná polynéská chatrč jen primitivní mazaninou bez umělecké hodnoty a naopak, když původní papuánští obyvatelé Nové Guineje zhlédli fotografie, zdály se jim podivné, naprosto nepochopitelné a esteticky nepovedené, protože byly málo schematizované"¹³

Právě definice kritérií podobnosti (vybraná témata, motivy, schémata, formáty, techniky apod.), jak čteme ve výše uvedené citaci, je důležitá pro celou konstrukci realismu. Všimněme si, že o realismu hovoříme (až na výjimky) vždy s přívlastkem - známe historický realismus, magický realismus či socialistický realismus, hyperrealismu a mnoho dalších. "Kritici a historikové umění vyčlenili několik 'realismů' (několik realistických škol), přičemž nenajdeme mnoho podobnosti například mezi realismem Courbetovým z poloviny 19. století, 'socialistický realismem', který několik desetiletí vládl v Sovětském svazu, 'neorealismem' v italském filmu po roce 1945 a tím, co je někdy posuzováno jako 'realistické' v holandském malířství 17. a 18. století."¹⁴

Na příkladě socialistického realismu, souboru kánonů, obrazových schémat a typů figur, které zobrazovaly idealizovanou realitu života v Sovětském svazu, si snadno uvědomíme, že tato snaha o realismus má s realitou společného jen málo. Nejen totalitní režimy, ale i kapitalismus vnutil dobovému realismu své specifické náměty...¹⁵ "v čase,

¹² AUMONT, J.: *Obraz*, Akademie múzických umění, Praha 2005, Str. 97.

¹³ Ibidem, Str. 97.

¹⁴ Ibidem, Str. 205.

¹⁵ Oproti tomu zmiňovaný Courbetův realismus byl ve své době kritizován právě proto, že se odklonil od salónní malby plné schémat, která zobrazovala jen to, co bylo společensky posvěceno k zobrazování (historismy, bitvy, panovníci atp.). Courbetův obraz Pohřeb v Ormans (1853), se stal ve společnosti posmívaným a vzniklo na něj mnoho anekdot a ironických parafrází - to vše proto, že zobrazil netradiční téma (ale pro život více než typické) ve zvláštní horizontální kompozici v popředí se psem...!

*keď sa buržoázia presazovala v dejinách, Salóny a Akadémie mohly plniť úlohu očisty a pod rúškom realizmu udeľovať ceny za dobré správanie v sochárstve a literatúre. Ale kapitalizmus má v sebe takú schopnosť derealizovať bežné veci, úlohy sociálneho života a inštitúcie, že takzvané 'realistické' predstavy môžu evokovať realitu už len na sbosob nostalgie alebo výsmechu skôr ako príčinu utrpenia než spokojnosti."*¹⁶

V nasledujúcich kapitolách uvidíme, že hyperrealizmus a více fotorealizmus, se snaží vůči všem těmto *realismům* minulosti vymezovat právě tím, že umělec při tvorbě nespolehá až tak na svoje oko (obraz promítaný na sítnici), ale na mechanické zobrazení reality pomocí fotoaparátu. Známým příkladem fotografie jako arbitra reality je zobrazení běžícího koně, který byl v malbě tradičně zobrazován prakticky *v letu* (se všema nohama nad zemí), jak to vidíme například na obraze Theodora Gericaulta: *Dostihy v Epsonu* (1821). Půl století po vytvoření tohoto obrazu vyvolaly diváckou senzací fotografické sekvence běžícího koně Eadwarda Muybridge (1872), které dokázaly, že ve skutečnosti má kůň při běhu vždy alespoň jednu nohu na zemi. Mechanické zobrazení dokázalo, jakými nedostatky a schematismy naše vidění světa trpí...

Umberto Eco v eseji *Realistická iluze*, ve které srovnává nacistický a socialistický realizmus s hyperrealismem - tento umělecký směr staví nad všechny realismy, které známe z historie umění. *"Hyperrealizmus odhaluje fakt, že realita, jak jsme zvyklí ji vidět, je výsledkem manipulace: a tedy zveřejňuje svou vlastní programovou falešnost. Podrealizmus, irealizmus, státní malebnost a akademizmus nacistického malířství se nás naopak snaží přesvědčit, abychom věřili skutečnosti, kterou nám předkládají. Nepřiznávají se ke lži, podsouvají nám ji. Podrealizmus je prolhaný, protože nás chce přesvědčit, že říká pravdu, hyperrealizmus dává okamžitě najevo, že říká lži. To je ten veliký rozdíl mezi nimi."*¹⁷

¹⁶ LYOTARD, J.F.: *Odpověď na otázku: Čo je postmoderna*, in: *Za zrkadlom moderny*, GÁL, E./MARCELLI, M. (ed.), Archa, Bratislava 1991, Str. 95.

¹⁷ ECO, U.: *O zrcadlech a jiné eseje*, Mladá Fronta, Praha 2002, Str. 79.

3. Fotorealistické tendence v malbě sedmdesátých let

3.1. Fotorealismus/Superrealismus/Hyperrealismus - vymezení pojmů

Termín **fotorealismus** použil pro detailní a přesnou malbu podle fotografické předlohy poprvé v roce 1970 Louis K. Meisel, sběratel a newyorský galerista.¹⁸ Meisel podporoval nejvýznamnější zakladatele tohoto uměleckého směru - Chucka Close, Charlese Bella, Rona Kleemanna a další. Od roku 1973 vlastní na newyorské Prince street galerii, která se dodnes zaměřuje výlučně na fotorealismus, neorealismus či hyperrealismus. Pojem **superrealismus** je jakýmsi americkým protějškem původně evropského termínu hyperrealismus (nyní se však většinou slučují). Termín **hyperrealismus** poprvé použil belgický galerista Isy Brachot při příležitosti výstavy amerických fotorealistů (kromě již zmiňovaného Chucka Close se zde představil i Robert Bechtle či Ralph Goings) ve své galerii Christine & Isy Brachot v roce 1973. Výstava a katalog s názvem Hyperréalisme, který byl doplněn i o některé evropské umělce tvořící částečně podle fotografie, byla pro evropské publikum jednou z prvních příležitostí¹⁹ k setkání s tímto novým americkým uměleckým směrem, který přepisoval fotografii na plátno, co nejděleji. V současné době se za hyperrealistické dílo považuje to, které si za základ bere fotografii, ale její malířský přepis na plátno není tak mechanický jako u fotorealismu sedmdesátých let. Malíři využívají různých obrazových zkratk a fines, aby obrazům dodali prostor a hloubku, která právě u fotorealistických obrazů často chyběla.

¹⁸ MEISEL, K.L. (interview): *They Were Really Nice Guys*, <http://www.bernarduccimeisel.com/imagesPROD/louisMeiselArticle.pdf>, vyhledáno 1.12.2013

¹⁹ Americký fotorealismus byl poprvé na evropském kontinentě představen v roce 1972 prostřednictvím výstavy Documenta 5.

3.2. Přijetí fotorealismu v USA veřejnosti

Na konci šedesátých let se v USA na základech tradičního amerického předválečného, meziválečného a poválečného realismu (Thomas Eakins, Edward Hopper, Winslow Homer či Andrew Wyeth s ikonickým obrazem *Kristýnin svět /1948/*) a pop-artu, vyvinul umělecký směr - fotorealismus - tento umělecký směr, který byl založen na principu zdůraznění a artificializace sekvence skutečnosti pomocí fotografie. Vznikal ve stejné době jako poněkud tradičnější americký nový realismus, který v podstatě obnovoval výše zmíněnou americkou realistickou tradici.²⁰

Fotorealismus byl však od počátku přijímán publikem poněkud rozpačitě. Ve stejné době, kdy fotorealismus vznikl, se tradiční umělecké dílo, redefinované již Duchampem a modernou, ještě radikálněji proměňovalo a vyvazovalo ze svých původních forem, aby se proměnilo v akci, event či happening. "Otevřené" umělecké dílo, jak jej popsali Eco ve své knize *Opera aperta*, představované právě konceptuálním uměním na první pohled ostře kontrastovalo s fotorealistickým obrazem, přesným přepisem fotografie na plátno. Někteří diváci považovali fotorealismus za regresivní²¹, obnovující předmodernistickou tradici realistické malby.

Právě afinitu tradiční realistické malby a prvotního nedůvěřivého přijetí fotorealismu však nesmíme opominout. Je zřejmé, že od sedmdesátých let devatenáctého století, kdy nejprve Cézanne - otec modernismu - začal opouštět klasické obrazové schéma - následován impresionisty, začala být více oceňována jakási prvotní myšlenka - nápad - koncept (např. kanonický příklad Duchampových *Readymades*), která uměleckému dílu dodávala hodnotu (v opozici k tradičně uznávanému kritériu provedení, k umělecké *zručnosti* a technice).²² Tuto skutečnost zmiňuje ve svém katalogu k biografické výstavě

²⁰ V některých publikacích se o hyperrealismu hovoří jako o separátním proudu. Nezmiňuje se v nich, že hyperrealističní umělci začali tvořit ve stejné době jako umělci amerického nového realismu.

²¹ MEISEL, K.L. (interview): *They Were Really Nice Guys*, <http://www.bernarduccimeisel.com/imagesPROD/louisMeiselArticle.pdf>, vyhledáno 1.12.2013

²² GREENBERG, C.: *Modernist painting*, Str. 2., <http://cas.uchicago.edu/workshops/wittgenstein/files/2007/10/Greenbergmodpaint.pdf>, vyhledáno 25.11.2013

Chucka Close, Robert Storr (bývalý kurátor oddělení malby v MOMA). *"Tak, jak se vyvíjel modernismus, běžná kritika začala znevažovat konkrétní formy malířství či sochařství přídomkem 'akademický', zatímco avantgardní směry byly uctívány."*²³

V souvislosti s diváckým přijetím fotorealismu se nejedná pouze o samotnou roli avantgardy, která reprezentovaná geniálním umělcem s neotřelými nápady, zcela proměnila chápání uměleckého díla jako takového, ale také o způsob umělecké výuky a umělecké instituce, kterými bylo toto vzdělávání zajišťováno. Storr tvrdí, že za určitým despektem, které si umělecké publikum vůči realistické malbě vytvořilo, stojí také umělecké vzdělávací instituce, které částečně od poloviny devatenáctého století nahradily tradiční akademie, potažmo jsme zpět u problematiky avantgardy. Tyto náhradní instituce vznikaly vždy v okruhu slavného a uznávaného avantgardního umělce (např. Legerovská škola), který pak svým nápadem/technikou inspiroval své žáky na úkor komplexnosti uměleckého vzdělání, tak jak je známe z akademií. *"Ač byly tyto organizace vytvořeny jako protiváha vůči konzervativismu, do kterého upadly v polovině 19. století Ecole-des-Beaux-Art, byly tyto soukromé školy, v některých ohledech návratem k ještě zastaralejším formám uměleckého školení, jelikož byly ve většině případů založeny na přímém přejímání stylu a techniky od učitele bez jakéhokoli širšího povědomí o dění v oboru."*²⁴ Výtvarné obory vyučované od padesátých let na prestižních amerických univerzitách jako byl Yale pak dodávaly umělcům (jedním z nich by právě i Chuck Close) potřebný umělecký, technický i teoretický rozhled a naučily je technické práci s materiálem i nejrůznější umělecké postupy.

Souvislost mezi výukou na výtvarných školách či v ateliérech, a novým vzestupem realismu definuje také James Monte - kurátor výstavy 22 Realists, která byla jednou z prvních přehlídek, na které byli zastoupeni noví realisté a fotorealisté. Monte chápe nové realisty i fotorealisty částečně jako revolucionáře v boji proti všudy přítomnému konceptuálnímu umění.²⁵ V předmluvě katalogu píše: *"Odmítnutí*

²³ STORR, R.: *Chuck Close (kat.výst.)*, The Museum of Modern Art, New York 1998, Str. 26.

²⁴ Ibidem, Str. 26.

²⁵ Podobnou situaci prožívali, shodou okolností, i někteří britští umělci na počátku devadesátých let. Obrovský vzestup konceptuálního umění v Británii téměř vytlačil tradiční malbu z britských vzdělávacích institucí. Na rozdíl od střední Evropy či Německa, kde zůstaly (a nadále zůstávají) zachovány ateliéry malby (například významný ateliér malby Zdeňka Berana na AVU), kde mají umělci možnost naučit se základy této tradiční techniky, v Británii byly tyto ateliéry částečně vystřídány ateliéry konceptuálního umění. Stuckisté poukazovali na uzavřenost britského uměleckého vzdělávání a *"protestovali proti nedostatku formálních instrukcí v kresbě a malbě na uměleckých školách, a proti faktu, že umělci mohli být*

stylistických postupů moderny již během studia některých umělců, má kořeny ve specifickém pedagogickém přístupu, který se vyvíjel na amerických výtvarných školách po druhé světové válce, kdy se většina těchto škol inspirovala modernistickými a abstraktními idejemi Bauhausu. Tato situace dávala velmi málo prostoru pro ty umělce, kteří se chtěli zabývat tradiční mimetickou /realistickou malbou."²⁶

*penalizováni za to, že tak vůbec činí." (JANÁS, R.: *Stuckism International*, Victoria Press London, Londýn 2009, Str. 23.)*

²⁶ MONTE, J.: *22 realists (kat. výst.)*, Whitney Museum of American Art, New York 1968, Str. 9.

3.3. Definice fotorealismu

New Yorský sběratel umění a galerista Louis K. Meisel, který jako první použil pojmu fotorealismus, sledoval umělecké snahy o detailní *přepisování* fotografií na plátno již od roku 1963. Meisel v rozhovoru pro časopis ArtMag (vyd. Deutsche Bank) uvedl: *"Robert Bechtle vynalezl fotorealismus. Byl první. On a Audrey Flack asi šest měsíců po sobě vytvořili první fotorealistické malby. To bylo v roce 1963 - Bechtle sám sebe vyfotil v zrcadle s autem v pozadí a namaloval to - to byl první takový obraz. Možná něco podobného udělal několik měsíců předtím, ale tím si nejsem jistý, ale byl to začátek toho, čemu dosud říkáme fotorealismus. Robert maloval podle svých vlastních fotografií, zatímco Flack v podobné době maloval podle obrázkových magazínů."*²⁷ Na přání sběratele Stuarta M. Speisera, který ještě na konci šedesátých let zakoupil velkou kolekci fotorealistických děl, definoval Meisel pět bodů, které by mělo každé fotorealistické dílo splňovat:

- "1. Fotorealisté používají fotoaparát a fotografie ke sběru informací.*
- 2. Fotorealisté používají mechanické či částečně mechanické prostředky k přenosu informací na plátno.*
- 3. Fotorealisté musí mít technickou zručnost, aby výsledné dílo vypadalo jako fotografie.*
- 4. Umělec musel do roku 1972 vystavit své dílo jako fotorealista, aby byl považován za centrální osobu tohoto uměleckého proudu.*
- 5. Umělec musel věnovat minimálně pět let vývoji a vystavování fotorealistických děl."*²⁸

Základní fotorealistickou technikou je tedy co nejdetailnější přepis fotografie na plátno (pomocí nazvětšování fotografie, její parcelace - vytvoření šablony, která se přenáší na plátno), výsledkem je pak jakási zvětšenina, která respektuje nedostatky fotografického záznamu - zaostření, přesvětlení atp. Fotorealistický obraz se snaží konzervovat konkrétní moment skutečnosti, přesně tak, jak byl zachycen fotografií. *"...namalovaná fotografie je fascinujícím momentem proměny, kvalitativní změny podstaty, jakýmsi alchymistickým*

²⁷ MEISEL, K.L. (interview): *They Were Really Nice Guys*, <http://www.bernarduccimeisel.com/imagesPROD/louisMeiselArticle.pdf>, vyhledáno 1.12.2013

²⁸ Photorealism, <http://www.saylor.org/site/wp-content/uploads/2011/06/Photorealism.pdf>, vyhledáno 1.12.2013

výkonem měnícím banální látku ve vznešenou matérii nadanou zvláštními a mimořádnými vlastnostmi."²⁹ Je důležité si uvědomit, že tato díla vznikala velmi pomalu a i když umělci pracovali denně 8 - 10 hodin, vyprodukovali jen několik obrazů ročně.³⁰ Myslím, že tento fakt činí fotorealismus tak fascinujícím - stačí malý moment na pořízení digitální fotografie a trvá měsíce než je přetvořená v obraz.

²⁹ NEDOMA, P.: *Za hranicí reality*, in: *Beyond Reality - British Painting Today* (kat. výst.), Rudolfinum, Praha 2012, Str. 30.

³⁰ MEISEL, K.L. (interview): *They Were Really Nice Guys*, <http://www.bernarduccimeisel.com/imagesPROD/louisMeiselArticle.pdf>, vyhledáno 1.12.2013

3.4. Fotografie jako východisko fotorealismu

Masivnější využití fotografie v umění, kterého svým osobitým způsobem využívali i fotorealisté, souviselo s demokratizací a zlevněním technologií v USA v průběhu šedesátých let. Konceptuální umění bylo často fotograficky dokumentováno, po happeninzích a uměleckých akcích to byly právě pouze fotografie (a vzpomínky účastníků), které přinášely svědectví o konaných eventech. *"Odkaz fotografie vstoupil do amerického umění šedesátých let několika protichůdnými způsoby. Za prvé to bylo zahrnutí 'nalezené fotografie' do díla Roberta Rauschenberga, čímž došlo ke zvláštní transformaci evropské estetiky fotomontáže dvacátých let. Za druhé tu byly několikanásobné, ale daleko komplikovanější a na první pohled nerozeznatelné odkazy na specificky americkou tradici fotografie...a dokumentární tradici, která byla programově formulována ve třicátých letech."*³¹

Avšak právě při porovnání fotografie, výsledného fotorealistického obrazu a předlohy zjistíme, že ani při sebevětší snaze se nikdy předloze ani fotografií a už vůbec ne obrazem nepřiblížíme. Na plátně vždy *zůstane* něco subjektivního, osobitého, něco co umělec nezámýšlel. Je to přesně ta situace, o které hovoří Ernst Hans Gombich na začátku své knihy *Umění a iluze*. Vypráví zde příběh z počátku devatenáctého století - dvě studentské skupiny se snaží co nejvěrněji a nejpravdivěji vyobrazit pohled na italské město Tivoli. Večer, když svoje práce porovnávají, zjistí, že se od sebe všechny velmi liší, i když každý ke kresbě města přistupoval s tím, že jej chce zachytit co možná nejvíce realisticky.³² *"Rovněž fotografie je novou realitou jako malovaný obraz, jenže jinou, s vlastními pravidly, s vlastním prostorem a časem. Když Malcom Morley v roce 1968 věrně zkopíroval podle fotografie Základnu americké námořní pěchoty ve Valley, vyšla při tomto experimentu najevo odlišnost 'fotografické' a 'obrazové' skutečnosti. Morley upozornil na to, že fotografie napodobuje proces percepce reality jen v její první optické fázi, zatímco obraz vždy zahrnuje i fázi, která se odehrává v lidské mysli - procesy zrakových vjemů v*

³¹ FOSTER, H./KRAUS, R./ BOIS, Y - A./BUCHLOCH, B.: *Umění po roce 1900*, Slovart, Praha 2007, Str. 591.

³² GOMBRICH, E.H.: *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování*, Odeon, Praha 1985, Str. 13.

mozkových centrech."³³

Pro některé umělce, například pro Gerharda Richtera, který ve svých dílech používal fotografické předlohy již od počátku šedesátých let, je právě objektivita snímku to, co jej na něm fascinuje: *"Fotografie nastoupila na místo všech maleb, kreseb a ilustrací, které sloužily k předávání informace o realitě, kterou reprezentovaly. Fotografie toto dělá o něco spolehlivěji než jakákoliv malba. Je to ten jediný obraz, který podává absolutní pravdu, protože vidí 'objektivně'"*.³⁴

³³ SLAVICKÁ, M.: *Pět komentářů k realitě*, in: *Beyond Reality - British Painting Today* (kat. výst.), Rudolfinum, Praha 2012, Str. 11.

³⁴ RICHTER, G.: *Notes*, in: *Changing ideas 1900 - 2000: Anthology of Changing Ideas*, HARRISON, C./ WOOD, P., Blackwell Publishing, Oxford 2002, Str. 757.

3.5. Oblíbené náměty fotorealismu

3.5.1. Autoportréty a portréty

Oblíbeným tématem fotorealistů byl portrét či autoportrét. Chuck Close vytvořil svůj první autoportrét podle polaroidové fotografie v roce 1967 již technikou přenášení jednotlivých polí polaroidu ve zvětšeném měřítku na plátno pomocí airbrushu - tzv. americké retuše. Podobně jako u pop-artu se setkáváme u fotorealistických maleb a především u portrétů s momentem serióvosti, který může být, podobně jako u pop-artu, referencí ke konzumní společnosti. Fotorealistické portréty a autoportréty pracují ale také s momentem hledání vlastní identity. *"V sérii autoportrétů Chucka Close je kladen důraz na opakující se subjekt. Ale, kde je ten opravdový subjekt? V těchto sériích je něco samogenerativního, odkaz na systémovou teorii a kybernetiku. Ale tyto portréty vždy postulují problém identity..."*³⁵ Portréty a autoportréty jsou jedněmi z nejčastějších námětů hyperrealistických umělců i v současnosti.

3.5.2. Esenciální Amerika

Velkou tématickou skupinu tvoří umělecké náměty, které přepisují předměty nebo prostory typické pro americkou kulturu. Od detailů aut, kde se jedná především o efekt lesku přes fotorealistické vyobrazení newyorské Broadwaye plné zářivé reklamy, neonů a světel až po zatiší s plechovkami od Coca-Coly. V těchto námětech více než ve výše popsaných vidíme jasnou spojitost fotorealismu s pop-artem. Umělecký kritik Edward-Lucie Smith ve své eseji *Ralph Goings: America's Vermeer* o slavném fotorealistovi píše: *"Goings, rodák z Kalifornie, reflektuje aspekty Ameriky, které jsou notoricky známé pro většinu Američanů, ale ne vždy jsou chápány jako umělecké předlohy. Jeho pick-upy a dinery reflektují mobilní kvalitu amerického životního stylu. Ve Spojených státech, pokud*

³⁵ BREDERKAMP, H./ STAFFORD, B.-M.: *One step beyond*, <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/one-step-beyond>, vyhledáno 2.12.2013

se vám nelíbí místo, na kterém právě jste, je zde vždy dálnice po které můžete uniknout někam jinam. V tomto smyslu jsou Goingsovy malby plné amerického optimismu, ale také malenholie - bude ono perfektní místo, kde se usadit, vůbec někdy nalezeno?"³⁶

3.5.3. Momentky z rodinného života

Při pohledu na fotorealistické obrazy, inspirované rodinnými snímky ze sedmdesátých let ještě více chápeme ono napětí mezi fotografií a obrazem - momentka převáděná na plátno několik měsíců, je pro fotorealismus velmi signifikantní. Robert Bechtle, který se proslavil svými fotorealistickými obrazy středostavovských rodin v San Franciscu, v jednom rozhovoru komentoval tuto svou zaujatost pro běžný rodinný život, který tak rád zobrazoval: *"Myslím, že je dobré mít stabilní život bez nutnosti prožívat nástrahy střední třídy... Mnoho lidí zapomíná na to, že vytvářet umění vyžaduje velkou spoustu času a vlastně to vyžaduje také prostor pro tvoření a situaci, která je stabilní natolik, že vám umožní dvě výše zmíněné činnosti vykonávat. Ale když pořád někde pobíháte a děláte bláznivé věci nebo pokud je váš život nevyjasněný, nikdy nebudete schopni dělat žádné umění, nemáte totiž emoční stabilitu, která je k tomu nutná."³⁷*

³⁶ SMITH, E.L.: *Ralph Goings: America's Vermeer*, http://ralphgoings.com/?page_id=407, vyhledáno 5.12.2013

³⁷ Interview with Robert Bechtle, <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-robert-alan-bechtle-12008>, vyhledáno 4.12.2013

3.6. Významné iniciační výstavy fotorealismu

Na konci šedesátých se konaly v New Yorku dvě výstavy, které sdružovaly díla neorealistů a fotorealistů - v této první fázi fotorealismu se tento směr ještě spojoval s nově *obrozeným* hnutím realismu (avšak, jak jsem psala výše americká tradice realismu nebyla oproti té evropské modernou natolik poznamenána). Již z názvů výstav poznáme, že tyto dva extrémně odlišné přístupy k zobrazování reality byly ještě na konci šedesátých let poněkud slučovány.

Americká kunsthistorička a feministka Linda Nochlin uspořádala v roce 1968 na Vassar University v New Yorku první soubornou výstavu mladých umělců, kteří tvořili realisticky a zaměřovali se výhradně na figurální motivy.³⁸ Její výstava *Realism Now* je považována, za první soubornou výstavu figuralistů nového směru. V úvodu katalogu si pokládá otázku, jak a zda se tito noví realisté dokážou prosadit v druhé polovině dvacátého století³⁹, kdy se zdá, že je moderna prostřednictvím minimalismu dovedena do svého důsledku a není cesty zpět... Tuto otázku si Linda Nochlin zodpoví kladně a svou odpověď dále rozvádí: *"Pokud pop-art vrazil pomyslný klín do pevně zakořeněného vidění modernismu, jako nutné posloupnosti pokroku, který začíná u Cézanna a končí u Franka Stelly, nový realismus nechal tento mýtus zcela expolodovat. I přes blahosklonné snahy některých kritiků zařadit nový realismus na periferii současného uměleckého světa, je zcela zřejmé (s ohledem na dění posledních dvou let) a není pochyb o tom, že nový realismus není odchylkou současného umění, je naopak hlavním inovativním impulsem. Jeho přesná kvalita originality, jak se mi zdá, se pojí více s fotografií, s novým směrem*

³⁸ Fenomén realismu, který se opakovaně objevoval v historii umění, Nochlin částečně zpracovala již ve své doktorandské práci *The Development and Nature of Realism in the Work of Courbet* (1963), která pojednává o umělci, jež je historiky umění považován za jednoho z prvních realistů. O tři roky později pak vydala dvě publikace, které zabíraly širší období vývoje novodobého realismu *Realism and Tradition in Art, 1848-1900* a *Impressionism and Post-Impressionism, 1874-1904*. Je zřejmé, že právě Nochlin, která se v dané době zabývala i současným děním na New Yorkské umělecké scéně, měla v souvislosti se svým výše zmíněným zájmem o historii malířského realismu ty nejlepší předpoklady proto, popsat nový styl - fotorealismus.

³⁹ Po 2. světové válce se pomyslné umělecké centrum přesunulo do New Yorku, kde v průběhu padesátých a šedesátých let krystalizovaly ty nejprogresivnější umělecké směry, které byly nezdědka kdy přejímány právě na Evropském kontinentě. Mezi ty nejdůležitější patří abstraktní expresionismus, happening, pop art či minimalismus ...

všech současných médií a filmu, než s tradicí tradiční realistické malby."⁴⁰

Nový realismus však Linda Nochlin nedefinuje jako protiklad vůči konceptuálnímu a abstraktnímu umění - právě naopak v některých dílech fotorealistů, kteří byli na výstavě zastoupeni (Alfred Leslie) nachází právě afinitu s těmito modernistickými uměleckými směry.⁴¹ *"V žádném případě nesmíme ignorovat centrální roli, kterou hraje v současnosti abstraktní malba ve formulaci nového realistického stylu. Velké formáty, plošnost zobrazení, znepokojivé rozměry, prostory, chladný urbánní tón, které přiznávají, že jsou dělané technikou duplikace (picture que picture), odmítnutí expresivních tahů štětcem... Všechny tyto elementy přibližují neorealistická díla blíže povaze současné abstrakce a slouží k jeho odlišení od samozvaných "staro" realistů jako je Andrew Wyeth."*⁴²

Druhá iniciační výstava nového realismu (potažmo i fotorealismu) s názvem 22 Realists se konala již ve významné americké výstavní instituci, ve Whitney Museu, na počátku roku 1970. Opět zde byli zastoupeni noví realisté, kteří, jak se dočteme ve výstavním katalogu, *"chtěli obnovit ve svých malbách malířský iluzionismus plně v souladu s tradicí západního umění, která zůstala poměrně neporušená především v období mezi vrcholnou renesancí a příchodem impresionismu"*⁴³. Tito revizionističní malíři cítili povinnost vrátit se před modernu, k předimpresionistickým formám malby. Pro naše téma je však zajímavější druhá skupina umělců (v katalogu jsou hlavním kurátorem nazýváni post-pop realisty), která si nekladla za cíl obnovovat západní uměleckou tradici. Hlavním východiskem těchto prvních fotorealistů (stejně jako prvních pop-artistů) byla kritika konzumní kapitalistické společnosti - především její konzumace vizuality skrze všudy přítomnou reklamu.⁴⁴ *"Komplexita fenoménu moderní městské vizuality, nepropůjčuje*

⁴⁰ NOCHLIN, L.: *Realism Now*, <http://art-squeek.angelfire.com/ah/realism-now.html>, vyhledáno 28.11.2013

⁴¹ Jean Baudrillard ve své knize *The Conspiracy of Art* hovoří o tom, že abstraktní umění a neorealismus sedmdesátých let se liší pouze ve formálním vzezření - jejich ideový obsah je však stejný, oba tyto umělecké proudy zobrazují naprosté odtělesnění (disembodiment) od prožívané reality a skutečného světa. (BAUDRILLARD, J.: *The Conspiracy of Art*, Semiotexte, New York 2005)

⁴² NOCHLIN, L.: *Realism Now*, <http://art-squeek.angelfire.com/ah/realism-now.html>, vyhledáno 28.11.2013

⁴³ MONTE, J. (ed): *22 Realists* (kat. výst.), Whitney Museum of Modern Art of America, New York 1970, Str. 8.

⁴⁴ Jejich kritika však byla podvrtná, používali podobné prostředky a mechanismy (např. pop art - sériovost) jako systém, který kritizovali. V důsledku toho také některé umělce tento systém pohltil. Baudrillard zmiňuje obrovský rozdíl mezi Warholem, který tvoří tisky Campbell's Soups a Warholem, který v je na konci osmdesátých let maluje Soup Boxes, dělá neoriginální kopie, které v dané době již o ničem nevypovídají, komerčně jsou však stále úspěšné. (BAUDRILLARD, J.: *The Conspiracy of Art*, Semiotexte, New York 2005) Některé

sebe sama k introvertním kontemplacím umělce s tužkou a papírem. Fotoaparát je užitečný nástroj k zaznamenání vizuálního fenoménu i navzdory náročným podmínkám".⁴⁵

Na rozdíl od první skupiny se druhá skupina natolik nevymezovala proti modernismu, zaměřovala se spíše na technickou stránku malby. Hlavní kurátor výstavy James Monte v katalogu píše: *"Pro většinu z nich je malířský akt v podstatě problematický a mnozí, pokud ne všichni, vidí malbu jako takovou s ironií a můžeme je proto zřetelně oddělit od revizionistických malířů. Výhradní využití barevných fotografií, pohledů a masových litografických tisků, je zřejmým důvodem k oddělení těchto dvou skupin)."⁴⁶* Této výstavy se účastnili nejvýznamnější fotorealisté sedmdesátých let - zakladatelé tohoto uměleckého směru: Chuck Close s monumentálním portrétem Frank (1969), Robert Bechtle s momentkou z rodinného života '61 Pointiac (1968 - 69), Richard Estez s obrazem výlohy velkoměsta The Candy Store (1968 - 69) či Audrey Flac s rodinným portrétem The Farb Family (1969 - 70) a jiní.

fotorealisty zdevalvoval trh s uměním, který především v osmdesátých letech prezentoval fotorealistické obrazy především jako líbivou iluzivní a senzační malbu.

⁴⁵ MONTE, J. (ed): *22 Realists* (kat. výst.), Whitney Museum of Modern Art of America, New York 1970, Str. 12.

⁴⁶ *Ibidem*, Str. 9.

4. Hyperrealismus v Evropě (nejen) jako reakce na americký fotorealismus

Recepce hyperrealismu v Evropě byla o několik let opožděná - do širšího povědomí se tento umělecký směr dostal až v roce 1972, ale nikdy se plně nerozvinul, tak jak tomu bylo právě v USA, spíše se zde objevovala velká jména, která jsou s hyperrealismem spojována. Německý malíř Gerhard Richter, který maluje částečně podle fotografií již od počátku šedesátých let, jeho forma hyperrealismu tedy vznikala paralelně s tou americkou. Švýcar Franz Gertsch také již v šedesátých letech tvořil podle fotografických snímků starou malířskou technikou, kterou používal například Vermeer. Francouz Jacques Monory, kterého obdivoval Jean Francois Lyotard a věnoval mu knihu *Assassination of Experiency by Painting*, Monory (1972), ve které popisuje Monoryho inspiraci mediálním světem, kterou malíř dále barevně modifikuje. Americký teoretik umění Edward-Lucie Smith píše o recepci fotorealismu na Evropském kontinentě: *"Je zajímavé, že hyperrealistický či fotorealistický přístup pronikl jen málo do evropského umění. Tato skutečnost souvisí jak s americkými postoji k umění, tak s převahou fotografických obrazových prostředků v dějinách americké kultury"*⁴⁷

Harald Szeeman - jeden z nejvýznamnějších kurátorů dvacátého století, přivezl v roce 1972 na Documenta 5 (ta byla toho času přehlídkou převážně konceptuálních tendencí⁴⁸) v německém Kasselu několik amerických nových realistů. Tématem jejich výstavy byly možnosti zobrazování světa (*Befragung der Realität – Bildwelten heute*). Tato výstava poprvé seznámila evropské publikum s tímto novým uměleckým směrem.

4.1. Franz Gertsch

Kromě amerických fotorealistů byl na výstavě zastoupen i výše zmíněný malíř

⁴⁷ SMITH, E.-L. (ed.), *Artoday*, Slovart, Praha 1996, Str. 208.

⁴⁸ Szeemanova výstava *When Attitudes Become Form*, která se konala v roce 1969 v Bernské Kunsthalle, je zásadní iniciační výstavou evropského konceptuálního umění a zásadním kurátorským konceptem. (BAKER, B.: *When Attitudes Become Form*, http://www.flashartonline.com/interno.php?pagina=articolo_det&id_art=672&det=ok&title=WHEN-ATTITUDES-BECOME-FORM, vyhledáno 28.11.2013)

Franz Gertsch, který "byl jedním z mála evropských představitelů pionýrské éry fotorealismu, který své první práce transformoval na plátno skrze dia - promítač v roce 1969, aniž by věděl, že se něco podobného děje v tu dobu také v Americe."⁴⁹ Na Documentě zaujal velkoformátovým skupinovým portrétem Medici, ten se stal hlavní atrakcí výstavy a zařadil Gertsche mezi světově uznávané hyperrealisty. "Gertsch se najednou stal hlavní postavou hyperrealismu, vedlejšího proudu fotorealismu, který na výstavě /Documenta/ představovali umělci jako Chuck Close, Duane Hanson a Richard Estes."⁵⁰

4.2. Gerhard Richter

Další velká postava evropského hyperrealismu Gerhard Richter se ve výběru témat svých maleb dodnes zaměřuje na vyrovnání se s německou minulostí a další politická témata. V dílech Richtera názorně vidíme rozdíl mezi evropským hyperrealismem a americkým fotorealismem. Richterovy vážné náměty, skrze které se snaží apelovat na otázky a témata, která by neměla být zapomenuta ostře kontrastuje s náměty amerického fotorealismu, který si je vypůjčuje především z běžného života, ikonizuje tak moment bezstarostného bezčasí. I formálně se Richterovy obrazy od obrazů fotorealistů liší. Fotografický snímek totiž Richter chápe pouze jako předlohu, kterou posléze různě transformuje, koloruje či rozmazává, fotografie pro něj není závazným dogmatem jako pro americké umělce. Richter má také poměrně vyhraněný názor na zobrazování reality, v jednom rozhovoru k tomuto tématu uvedl: "Copak tomu nerozumíte? To, co označujeme jako skutečnost není zde a není skutečné, dokud se to nestane skutečností v podobě umění. Umění tedy nikdy nepodává výpověď o skutečnosti, je samo jedinou skutečností, která existuje"⁵¹ Výše zmíněné vyrovnání se s vlastní minulostí tematizuje Gerhard Richter ve

⁴⁹ GOMMEL, S.: Photorealism, <http://www.hatjecantz.de/photorealism-5632-1.html>, vyhledáno 29.11.2013

⁵⁰ GRAMACCINI, N: *Franz Gertsch - Sylvia*, Lars Müller Publishers, Zürich 1999, Str. 8.

⁵¹ RUHRBERG, K.: *New York místo Paříže*, in: Umění 20. století, WALTHER, I.F. (ed.), Taschen, Köln 1998, Str. 342.

⁵² Richter se v tomto citátu hlásí k přesnému opaku toho, co Platón zatracoval - tj. nad samotnou realitu staví umělecké obrazy, které jediné jsou onou realitou, což dokazuje také jeden z jeho starších citátů: "Jelikož zde není žádná skutečnost jako absolutní pravda, stále usilujeme o dosažení pravdy umělé, vytvořené člověkem. Soudíme a zároveň vytváříme pravdu, která vylučuje pravdy jiných. Umění je formující součástí této 'manufaktury' pravdy." (RICHTER, G.: *Text. Writings, Interviews and Letters 1961 – 2007*, Thames&Hudson, London 2009, Str. 15.)

své slavné obrazové sérii Onkel Rudi, kterou maloval a dále různě modifikoval podle předlohy vlastní rodinné fotografie, na které je zachycen Richterův strýc v uniformě Wehrmachtu. Obraz malovaný podle této fotografie ukazuje křehký vztah mezi osobní a politickou identitou, někteří historici umění jej však považují za signifikantní obraz studené války. Strýček Rudi totiž stojí před zdí, která má symbolizovat Berlínskou zeď. *"Richterův zájem v politické dvojznačnosti (Východ, Západ), kterou sám prožil nejprve ve Východním a poté v Západním Německu podnítila zájem o výzkum strukturálních podobností mezi politickou situací a vizuální kulturou socialismu a kapitalismu. Jeho malby ze šedesátých let, zvláště Onkel Rudi, nabízejí nové interpretativní modely pro umění a vizuální kulturu na obou stranách rozděleného Německa..."*⁵³

4.3. Jacques Monory

Francouzský malíř Jacques Monory byl jedním z představitelů hnutí Narrative Figuration, které se ve druhé polovině šedesátých let ve Francii vymezovalo oproti abstraktnímu expresionismu. Monoryho figurativní chromatické malby, laděné většinou do chladných odstínů modré, byly inspirovány vizuální kulturou šedesátých let. Monory nečerpá ani tak z amerického fotorealismu, který se fotografie jako předlohy obrazu pevně drží. Spíše, jako výše zmínění autoři, využívá transformaci fotografie v obraz, jako východisko ke zkoumání běžné a každodenní reality. Monoryho obrazů si na počátku sedmdesátých let všiml i Jean Francois Lyotard, který jej nazval malířem moderního života (po vzoru Baudelaira). *"Lyotard chápe Monoryho realismus jako hyperrealismus či neorealismus a věří, že autor nevychází pouze z problematiky reprezentace, ale z libidiální a politické ekonomiky."*⁵⁴ Lyotard i Monory se zabývali fenoménem amerikanizace, který na evropský kontinent pronikal v podobě konzumního způsobu života, kinematografie, módy i myšlení právě v šedesátých letech. Lyotardova kniha obrazy The Assassination of Experience By Painting: Jacques Monory, zkoumá Monoryho obrazy právě na rozhraní postmoderny a moderny. Monory je podle Lyotarda malířem, který dovedl nejlépe vystihnou měnicí se realitu. *"Lyotardovy charakteristiky 'mužského rukopisu' nebo*

⁵³ MEHRING, C./ NUGENT, J.A. / SEYDL, J.L.: *Gerhard Richter: Early works*, Getty publications, Los Angeles 2010, Str. 32.

⁵⁴ MILLER, S. E.: *Michel Butor's Collaboration with Jacques Monory, Jiří Kolář and Piere Alechinsky*, Fairleigh Dickinson Press, Vancouver 2003, Str. 22.

modrých požitků kapitalismu, které připisuje Monoryho obrazům nebo Monoryho umělecké zpracování již vytvořených snímků - to vše jsou negativní způsoby vymezení se a odcizení. Jsou to způsoby, které v sobě ukrywají nepřipustné touhy po celistvosti a pravdě, které jsou ve fragmentované a umělejší společnosti již neuskutečnitelné."⁵⁵

⁵⁵ WILSON, S.: *Lyotard/Monory: Postmodern Romantics*,
<http://www.courtauld.ac.uk/people/wilson-sarah/lyotard-monory.pdf>, vyhledáno 15.12. 2013

5. Současný hyperrealismus

Je zřejmé, že v současné postmoderní době nemůže exaktně určovat dobu nástupu či naopak útlumu nějakého uměleckého stylu. Pluralita, která je hlavní premisou postmoderní společnosti je uplatňována v různorodosti přístupů - uměleckou scénou nevyjímaje... Pokud však chceme vysledovat stopy vedoucí k obnovenému zájmu (netvrdím, že někdy zanikl) o realistické umění, který s sebou přinesl mnoho nových umělců, kteří tvoří realisticky či hyperrealisticky, musíme zmínit moment založení stuckistické skupiny v Londýně v roce 1999.

5.1. Stuckismus jako protest proti neokonceptualismu devadesátých let

Zakladatelé Stuckistické skupiny, umělci Billy Childish a Charles Thompson, vydali při příležitosti vzniku skupiny manifest o dvaceti odstavcích. V něm se výrazně vymezovali vůči konceptuálnímu umění, které představováno především tzv. Britartem (Damien Hirst, Tracey Emin, galerista Charles Saatchi⁵⁶), výrazně ovlivňovalo britskou i globální uměleckou scénou. *"Založení stuckismu bylo přirozenou reakcí na mohutný vzestup konceptuálního umění v poslední třetině dvacátého století. Vznik stuckismu ve Velké Británii se možná zdá nepatřičný, ale není mnoho zemí s tak výjimečnou malířskou tradicí jako je právě Velká Británie."*⁵⁷

Británie byla opravdu, co do přijímání nových uměleckých podnětů poměrně konzervativní, tato situace se však změnila v osmdesátých letech, kdy britské umění v podobě konceptualismu začalo vládnout světové umělecké scéně a také spekulativnímu trhu s uměním. Byl to právě slavný galerista Charles Saatchi, který podporoval začínající konceptuální umělce. Jedním z nich byl i dnes již notoricky známý provokátor Damien Hirst.⁵⁸ Aureola velkého umělce své doby a mechanismy trhu s uměním zapříčinily to, že

⁵⁶ V současné době má Saatchi v online nabídce své slavné londýnské galerie na 200 hyperrealistických děl... <http://www.saatchionline.com/buy-art/for-sale?query=hyperrealism&page=2>, vyhledáno 2.12.2013

⁵⁷ JANÁS, R.: *Stuckism International: The Stuckists Decade 1999 - 2000*, Victoria Press Publishers, Londýn 2010, Str. 6.

⁵⁸ Na výstavě *Beyond reality* byly vystaveny dva Hirstovy obrazy z roku 2007, které maloval podle fotografie - jednalo se o *momentky* z porodního sálu, zachycující emotivní moment narození Hirstova syna. Hirst jako umělec konceptuální či hyperrealista? Na tomto příkladě

se ze jména Hirst stala značka - může vytvořit cokoli a ví, že se to dobře prodá. V roce 2008 se jeho díla prodala na aukční výstavě dohromady za 111 milionů liber. Hirst se tak stal historicky jedním z *nejceněnějších* umělců.⁵⁹ O několik let později však již umělečtí odborníci Hirstovým sběratelům umění radí, aby se jeho děl zbavili dokud je čas.⁶⁰ *"V relativně krátkém časovém odstupu dostala malba nálepku konzervativní formy uměleckého vyjádření, které se sice etablovalo ve společnosti, ale jehož vývojová perspektiva do budoucnosti byla téměř vyčerpána. Malba měla stále privilegovanou pozici na výstavách tradičních uměleckých společností, jako Royal Society of British Artists, nebo v exkluzivních galeriích v Cork Street a Bond Street v Londýnském West Endu."*⁶¹

5.2. Aktivity a příklady práce stuckistů

Aktivity skupiny stuckistů byly nejvíce zmiňovány v souvislosti s udělování prestižní britské ceny Turner Prize, kterou státní galerie Tate Britain oceňovala umělce do padesáti let. Stuckisté, kteří každý rok demonstrovali před Tate Britain v podivných kostýmech, kritizovali porotu Turner Prize za *nadržování* konceptualistům - jen zřídka byli na tuto cenu nominováni malíři. Tyto akce poutaly pozornost médií i společnosti a stuckismus se v prvním desetiletí nového tisíciletí stal celosvětově známým hnutím. *"Důležitým prvkem stuckismu bylo organické propojení tradičních výtvarných směrů se současnými uměleckými postupy nového tisíciletí. Stuckisté se představili manifestem, ve kterém pečlivě popsali principy svých vlastních uměleckých počínání a svého přístupu k záležitostem obecnějšího zájmu."*⁶²

Stuckisté malují především figurální plátna - na počátku převážně expresivní a temná, těžící z postpunkové tradice, později se jejich obrazy stylově vyvíjely do podoby, kterou bychom mohli formálně srovnat například s obrazy německé Nové věcnosti (Neue Sachlichkeit). Rané stuckistické malby byly především plošně stylizované. V následujících letech se stuckismus rychle vyvíjel a vznikaly nové stejně zaměřené skupiny v dalších

můžeme vidět modelový přístup současného umělce, který si volně vybírá mezi různými formami a styly ve výtvarném umění (viz kapitola o postprodukci v současném umění)

⁵⁹ <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/7619720.stm>, vyhledáno 11.12.2013

⁶⁰ <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/news/sell-up-now-before-its-too-late-expert-tells-damien-hirst-fans-7586374.html>, vyhledáno 11.12.2013

⁶¹ JANÁS, R.: *Stuckism International: The Stuckists Decade 1999 - 2000*, Victoria Press Publishers, Londýn 2010, Str. 6.

⁶² *Ibidem*, Str. 11.

britských městech, kontinentální Evropě, v Americe i v Austrálii.

Jediné, co tyto umělce spojovalo, bylo odmítání konceptuálního přístupu v umění. Stylově se jejich obrazy od sebe velmi lišily - především podle toho, v jaké historické stylizaci jejich tvůrci zrovna tvořili (srov. Bourriaud Umění jako postprodukce, pobývání v historických uměleckých stylech). V publikaci *Stuckism international*, která sleduje projevy stuckistů po celém světě se dozvídáme, že někteří umělci své obrazy stylizovali do secesní estetiky Muchových plakátů, jiní umělci pak formálně *pokračovali* v byzantské tradici. Malíř Peter Murphy nejenže svými obrazy referuje k byzantské epoše a k obrazům protorenesančních umělců (Giotto, Simone Martini), ale používá také dobové techniky malby (vaječná tempera, plátky zlata atp.) k zobrazování ikon současnosti (David Bowie aj.).

Snahy stuckistů o obnovení malby navzdory konceptuálnímu umění trefně vystihla Milena Slavická v eseji zařazené do katalogu k výstavě *Beyond reality* (Rudolfinum), která se věnovala současným neorealistickým a hyperrealistickým malířským tendencím. Slavická píše: *"Po nájездеch fotografie do dějin umění, po nájездеch konceptuálního a neokonceptuálního umění i po mediálních nájездеch, zbyly v našem kulturním prostoru jakési malované obrazy z minulosti, a není jasné, co s nimi dělat. Současní malíři se často pokoušejí si toto nežádoucí obrazové dědictví nějak osvojit. Pokoušejí se tento odpojený vagon zařadit do soupravy současného umění."*⁶³

⁶³ SLAVICKÁ, M.: *Pět komentářů k realitě*, in: *Beyond Reality - British Painting Today* (kat. výst.), Rudolfinum, Praha 2012, Str. 12.

5.3. Současní hyperrealističtí umělci

V současné době můžeme díky informačním technologiím a internetu vyhledávat nezpochybnitelné množství hyperrealistických děl (jak je tomu například na největším blogu o hyperrealismu <http://designmobius.blogspot.cz/2009/11/hyperrealistsphotorealists.html?m=1>). Umělecké galerie, které se na hyperrealismus a fotorealismus specializují - nejznámější londýnské PlusOne Gallery a Albemarle Gallery, nebo newyorské Forum Gallery, Louis K. Meisel Gallery či Bernaducci Meisel Gallery - mají ve svých portfoliích stovky mladých umělců, kteří tvoří hyperrealisticky. U takového množství je velmi těžké provést selekci umělců a vytvořit jakýsi reprezentativní vzorek, který bych mohla později použít při aplikaci svých hypotéz. Za pomoci českého hyperrealistického malíře Jana Mikulky jsem vybrala devět umělců, kteří reprezentují současné hyperrealistické tendence.

Britský hyperrealistický malíř **Philip Harris** (*1965) se figurativní malbou zabývá od počátku své kariéry tj. od roku 1991. Svá realistická díla začal tedy vystavovat v době, kdy figurativní a realistické tendence v malbě prožívaly útlum.⁶⁴ V roce 1993 vyhrál BP Portrait Award s obrazem *Two Figures Lying in a Stream /1992/*. Harris, který je často srovnáván s americkými fotorealisty, se vůči tomuto hnutí, které se drželo přesného popisu fotografie na plátno vymezuje. *"I když je hyperrealistickým umělcem, Harris nepovažuje svou práci za fotografickou, ale důraz ve svých dílech dává na spodní proud (významu) spíše než na samotný povrch obrazu."*⁶⁵ Ve velkoformátovém obraze *Firestorm* (2011) zachycuje ženskou postavu na pozadí rozsáhlého požáru - abstraktní forma dýmu, kouře a plamenů, která zabírá větší plochu obrazu, kontrastuje s ženskou figurou a společně se *zmraženým* momentem katastrofické scény vytváří atraktivní malířskou kompozici.

Britský malíř **Jonathan Wateridge** (*1972) byl svými obrazy zastoupen i na již zmiňované výstavě *Beyond Reality /British Painting Today/*, která se konala v pražském Rudolfinu. Wateridge maluje velkoformátové skupinové portréty lidí, kteří mu jen zdánlivě stojí modelem. Osoby zachycuje při běžných (děti hrají divadlo) i méně běžných

⁶⁴ http://www.plusonegallery.com/Exhibit_Detail.cfm?ShowsID=215, vyhledáno 23.12. 2013

⁶⁵ http://www.plusonegallery.com/Exhibit_Detail.cfm?ShowsID=215, vyhledáno 23.12. 2013

(kosmonauti u rakety při výcviku). Tyto grandiózní živé scény umělec nejprve sám aranžuje a fotí, podle vybrané fotografie je poté přenáší v několikanásobně větším měřítku na plátno. Jeho obrazy jsou často inspirovány také filmovou estetikou - série sedmi obrazů *Another Place*, která vznikla v roce 2009, je sérií zákulisních filmových scén z Los Angeles, které spojují realitu s fikcí. Autor však v Los Angeles nikdy nebyl... Wateridge zde naráží na proces formování naší fantazie, který se děje výhradně skrze sdílené televizní a internetové zdroje a jiné mediální kanály. *"Wateridge artikuluje velkou pravdu, že všechny země jsou pro vás nové, když je poprvé naštívíte, ale díky televizi a videu, všichni známe USA, aniž bychom tak kdy byli. Naše současná kulturní krajina je pod nadvládou Ameriky, která je hlavním referenčním bodem pro realitu, ve které žijeme: stejně tak, jak může být argumentováno, že vizuální kultura nezaznamenává realitu, ale vytváří ji, tyto vytvořené ideje jsou hluboce zakořeněny v moderním americkém vidění."*⁶⁶

Craig Wylie (*1973) původem ze Zimbabwe žije a tvoří od roku 1998 v Londýně. Je vítězem BP Portrait Award 2008, a právě velkoformátové portréty tvoří těžiště jeho tvorby. Ve snaze o co nejdokonalejší portrét využívá Wylie jednak fotografií portrétovaného modelu, pracuje především s digitální fotografií přímo na ploše laptopu - vyhovuje mu totiž, že fotografii si může zazoomovat podle toho, jak potřebuje. Největší důraz však klade na moment malování přímo podle živého modelu. Fotografie mu tak slouží pouze jako pomůcka k vytváření detailů malby. *"Komplexní vizuální hra mezi povrchem obrazu a subjektem, který je na něm zobrazen, smysl zakořeněného času, který se projevuje díky aplikaci mnoha vrstev malby v průběhu dlouhé doby, vytvářejí podivné působení figur. Osoby na obrazech jako by získávaly skutečnou existenci..."*⁶⁷ Na portrétu s názvem KR (2005), na kterém Wylie zachycuje mladou ženu z profilu, vidíme díky dokonalé technice, jako by se ženská figura *oddělovala* od monochromního pozadí obrazu.

Andrew Tift (*1963) je také vítězem BP Portrait Award, cenu za černobílý portrét bývalé manželky Luciena Freuda Kitty získal v roce 2006. Tift v jednom rozhovoru uvedl, že tento portrét svou monochromní barevností a úhlem, pod kterým byl zachycen - měl evokovat staré interview-show, kdy kamera najížděla k tvářím zpovídáných celebrit přesně

⁶⁶ GLEESON, D.: *Painting on the Grand Scale: Reality, Fiction and Illusion*, <http://www.aestheticamagazine.com/jonathan-wateridge>, vyhledáno 5.12. 2013

⁶⁷ <http://www.plusonegallery.com/Artist-Info.cfm?ArtistsID=527&info=Press&ppage=12>, vyhledáno 5.12. 2013

takto. Tift o sobě tvrdí, že je především malíř, přiznává však, že jako předlohu používá často fotografie. *"Co se týče rozdílu mezi malbou od fotografií, souhlasí že čas a koncentrace, která je nutná k získání precizní malby, kterou vytváří, podporuje intimitu s portrétovanou osobou, které se umělec vždy snaží dosáhnout."*⁶⁸ Fotografie Tiftovi, stejně jako dalším hyperrealistům pomáhají formálně dotáhnout obrazy k dokonalosti, často je proto srovnáván s americkými fotorealisty (například s Chuckem Closem) - Tift toto srovnání přijímá především proto, že se nesnaží ve svých obrazech zachytit duši portrétované osoby, jak to občas dělají jiní figurativní malíři - jde mu především a absolutní a detailní objektivnost.

Další britský malíř **Jason Brooks** (*1969) byl se svými obrazy také zastoupen na pražské výstavě Beyond reality, na které zaujal sérií černobílých portrétů známé modelky Natalie Vodianove, které díky námětu a sériovosti, mohly působit až Warholovsky. Brooks vytváří monochromní portréty slavných osobností (supermodelky Claudie Shiffer /2009/ či držitele nobelovy ceny vědce sira Paula Nurse /2008/), které jsou svým formátem i technikou jasnou reminiscencí na fotorealismus sedmdesátých let. *"V Brooksových portrétech je velmi patrná dimenze Memento mori, která je dále zvětšována v dalších Brooksových obrazech. Zachycení jednotlivého momentu zmrazeného v čase, který je pečlivě reprodukován skrze malbu se stává všudy a vždy přítomnou připomínkou nevyhnutelnosti smrti."*⁶⁹ Kromě hyperrealistických portrétů najdeme v jeho portofoliu i jiné umělecké předměty. V galerii Malborough contemporary je zastoupen také abstrahujícími, pastózními malbami květů (Deep Stroke /2011/) či kvazi klasicizující sochou v klasické póze, z bronzu a porcelánu (Cherry Truckers /2013/).

Německý malíř **Ulrich Lamsfuss** (*1971) si narozdíl od jiných hyperrealistů nepoživuje fotografie, podle kterých poté maluje, sám. Vybírá si je náhodně na internetu, pracuje s náhodným výběrem na googlu a jiných vyhledávacích, materiál hledá na stránkách různých časopisů, i v sekvencích ikonických filmů. Lamsfuss vytrhává tyto jednotlivé obrazy z informačního proudu a vytváří jakési koláže znaků, staví se tak do pozice editora, který sestavuje obsah, ale není vázán kontextem. *"Patří do generace*

⁶⁸ SPENCER, C.: *Andrew Tift*, <http://www.varsity.co.uk/arts/118>, vyhledáno 6.12.2013

⁶⁹ DOUGLAS, S.: *Jason Brooks*, http://issuu.com/spotonlynne/docs/two-faced_fame_catalogue_final/35, vyhledáno, 6.12.2013

mladých, úspěšných malířů, které zajímá transformace naší současné přemedializované společnosti v malovanou hyperrealitu."⁷⁰ Lamsfuss ve své tvorbě akcentuje situaci, kdy umělec v současnosti může tvořit pouze pomocí již vytvořených skutečností - ve smyslu hesla "tam, kam jdu, už každý byl..."⁷¹

Britský umělec **Paul Cadden** (*1963) je známý svými hyperrealistickými kresbami, ve kterých zachycuje především portréty osob. Pracuje podle fotografií, které se ve vlastní kresbě snaží oživit natolik, aby vytvořily novou realitu, kterou fotka nemůže zastoupit. Většinou je ve fotografiích nějaký pomíjivý či pohyblivý prvek (kouř či tekoucí voda), který ještě umocňuje kontrast mezi okamžikem zmrazeným ve fotografii a precizní prací autora v samotné kresbě. V jednom rozhovoru Paul Cadden na otázku, co pro něj znamená být hyperrealistou, odpověděl: "*Hyperrealismus se snaží vytvořit emoční, sociální, a kulturní účinek a liší se od fotorealismu, který je daleko více technický. Moje inspirace vychází z fráze 'zintenzivňovat běžné'. Vybírám si každodenní objekty a scény s lidmi a poté vytvářím kresby, které nesou onen emoční účinek, který je dělá krásnými.*"⁷²

Britský umělec **Ben Johnson** (*1946), také zastoupený na výstavě Beyond Reality, se ve své tvorbě dlouhodobě zpracovává především obrazy s tematikou architektonických interiérů (Room of the Niobis /2012/) a exteriérů. Vychází z digitálních fotografií daných prostorů - k přesnějšímu přenosu *reality* na plátno používá komplikovaného počítačového programu, který produkuje šablony, jež malíř poté na plátně vyplňuje vstříkáním barev přesných odstínů. "*V tomto ohledu je Ben Johnson skutečným dělníkem obrazu i zobrazování, je více oním renesančním mistrem, hledajícím cesty, jak přenést realitu do dvou dimenzí. Ideální město Piera della Francesca není ani zdaleka tak přesně namalováno jako jeho 'kopie' od Bena Johnsona, který si dokonce v zájmu přesnosti mírně posunul úběžník přesně do středu obrazu, tedy poopravil chybu renesančního mistra.*"⁷³

⁷⁰ <http://www.praguebiennale.org/artists/supereal/lamsfuss.php>, vyhledáno 5.12.2013

⁷¹ <http://slash-paris.com/en/evenements/ulrich-lamsfuss-afternoons-in-utopia>, vyhledáno 5.12.2013

⁷² Interview with Paul Cadden, <http://www.theexpressionist.com/2012/06/16/an-interview-with-hyperrealist-paul-cadden/#comments>, vyhledáno 3.12.2013

⁷³ NĚDOMA, P.: *Za hranicí reality*, in: Beyond Reality - British Painting Today (kat. výst.), Rudolfinum, Praha 2012, Str. 32.

Španělský malíř a bývalý restaurátor **Pedro Campos** (*1966) si vybírá podobné předlohy ke svým obrazům, jako někteří američtí fotorealisté sedmdesátých let; ikonické předměty - symboly americké kultury, jako jsou plechovky od Coca-Coly nebo Jelly Beans však nemaluje technikou airbrush, ale klasickou olejomalbou. Předměty navíc vždy zobrazuje na tmavém pozadí - dodává jim tak podobu barokních zátiší. Ambivalenci mezi tradičním uměním a kýčem nevidíme pouze ve formě a obsahu jeho obrazů, ale i v tématech, která se potkávají na jednom plátně. Vidíme to například na obraze *Have a Coke*, který představuje zátiší s plechovkou od Coca-Coly a knihou od Le Corbusiera...

6. Postprodukce jako rozvedení postmoderních přístupů ve výtvarném umění

Termín postprodukce, který známe především z mediálního prostředí, byl v knize *Postprodukce; kultura jako scénář: jak nově umění programuje svět*, aplikován na současné umění francouzským estetikem Nicolas Bourriaudem⁷⁴ (1965) poprvé v roce 2004. Postprodukce je technický pojem, používaný ve světě televize, filmu a videa: „označuje se jím veškeré zpracování natočeného materiálu: střih, vkládání dalších obrazových či zvukových zdrojů, titulkování, hlasy mimo kameru (off), zvláštní efekty. Jde o činnosti spjaté se světem služeb a recyklace; postprodukce tudíž patří do terciárního sektoru, který stojí v protikladu k sektoru průmyslu či zemědělství, tedy sektoru, kde se produkují výrobky.“⁷⁵ Bourriaud touto teorií reflektuje především umění let devadesátých, kdy v mnohosti různých uměleckých přístupů, hledal určité spojitosti, které našel právě ve způsobu chování umělců, kteří k vytváření uměleckých děl přistupují podobně jako dýdžej, který míchá hudbu. „Od počátku 90. let 20. století se stále více a více umělců zabývá interpretací, reprodukováním, novým vystavováním či jiným využíváním děl ostatních umělců nebo kulturních produktů, které jsou k dispozici.“⁷⁶

Termín postprodukce, kterým se Nicolas Bourriaud snaží pojmenovat uměleckou scénu počátku 21. století, vychází z koncepce autorovy předchozí knihy *Vztahová Estetika (Esthétique Relationnelle /1994/)*, ve které se zabývá proměnou společenských relací v souvislosti se vznikem celosvětové internetové sítě, která utvořila jakýsi nový veřejný prostor. „Obě tyto knihy pojímají jako výchozí bod proměnlivý mentální prostor, jenž se lidskému myšlení otevírá s příchodem internetu, jakožto ústředního nástroje informačního věku, do něhož jsme vstoupili. Zatímco však ve *Vztahové estetice* jsem se zabýval otázkami uživatelských praktik a interaktivity této revoluce (kupříkladu proč umělci produkují

⁷⁴ Nicolas Bourriaud je ředitelem École Nationale Supérieure des Beaux-Arts v Paříži. Je spoluzakladatelem Palais de Tokio, které vedl v letech 1999 – 2006 s Jérómem Sanssem. Byl šéfredaktorem a zakladatelem magazínu pro současné umění *Documents sur l'art* (1992–2000) a pařížským korespondentem *Flash Artu* v letech 1987 až 1995. Bourriaud byl hostujícím kurátorem současného umění v londýnské Tate Britain (2008-2010).

⁷⁵ BOURRIAUD, N.: *Postprodukce; kultura jako scénář: jak umění nově programuje svět*, Tranzit, Praha 2004, Str. 3.

⁷⁶ Ibidem, Str. 3.

modely spjaté s lidskou družností, proč se stále pohybují v oblasti mezilidských vztahů), v Postprodukcí se zabývám formami poznání, jež s sebou přinesla existence celosvětové sítě: zkrátka jde mi tu o to, jak se zorientovat v kulturním chaosu a jak z tohoto chaosu vyvodit nové způsoby produkce.“⁷⁷

6.1. Pojem rhizom a myšlení postmoderních umělců

Kromě toho, že Nicolas Bourriaud ve své teorii reaguje na technologické výdobytky dané doby (digitalizace, internet, neomezený přístup k informacím), které mohou potenciálně měnit naše vnímání světa, je také pokračovatelem postmoderního myšlení (někteří autoři hovoří o post-postmoderním myšlení), které se snaží relativizovat a přehodnocovat zavedené kánony, *an-archickým* způsobem, jakým to činili například Gilles Deleuze s Félixem Guattarim ve své knize *Tisíc plošin* (poprvé vydána v roce 1980), kde definovali pojem rhizomu, který je aplikovatelný na všechny aspekty a konání společnosti – výtvarné umění nevyjímaje.

Teorie rhizomu je založena na několika základních principech. Jedná se především o principy spojení a heterogenity. Každý bod rhizomu se může libovolně propojit s jiným bodem rhizomu, zaniká tak daný řád, který byl reprezentován arborescentním myšlením - autoři tento přístup ukazují na pojetí lingvistiky, konkrétně na Chomského generativní gramatiky (s rozbořením věty vždy začínáme od bodu S a podle daných pravidel postupujeme k menším jednotkám). Pro autory jsou tyto lingvistické modely nedostatečně abstraktní na to, aby dokázaly propojit jednotlivé výpovědi s jejich sémantickými a pragmatickými obsahy. *"Rhizom neustále spojuje sémiotické řetězce, organizace moci, okolnosti vztahující se k umění, vědám, společenským zápasům. Sémiotický řetězec se podobá hlíze soustředující v sobě velmi rozdílné akty, nejen lingvistické, ale i perceptivní, mimické, gestikulační, kognitivní: neexistuje jazyk o sobě ani univerzalita řeči, ale jen souběh dialektů, nářečí, slangů a odborných jazyků.“⁷⁸*

Dalším významným principem rhizomu je princip multiplicity. Právě multiplicita pomáhá překračovat *jednotu* tradičního arborescentního myšlení. Jednotlivé body se v multiplicitě stávají liniemi, které se navzájem libovolně spojují, vznikají a znovu zanikají,

⁷⁷ BOURRIAUD, N.: *Postprodukce; kultura jako scénář: jak umění nově programuje svět*, Tranzit, Praha 2004, Str. 4.

⁷⁸ DELEUZE G. / GUATTARI, F.: *Tisíc plošin*, Hermann & synové, Praha 2010, Str. 14.

tuto činnost nazývají autoři principem asignifikantního přerušení. Ukazují to na příkladu kolonie mravenců: *"Mravenců se nikdy nezbavíte, protože vytvářejí živý rhizom, který se nepřestává znovu utvářet, i když byla jeho větší část zničena."*⁷⁹ Dalšími jsou principy kartografie a dekalkomanie. Tyto principy opět vycházejí z protikladu představy západní civilizace, která se konstituuje na základě obtisků a hloubkové struktury, které poté vytváří onu *jednotu*, jež Deleuze s Guattarim odmítají. Její nadvládu potom vidíme nejen v lingvistice, ale například i v psychoanalýze. *"Cílem této logiky je popis nějakého faktického stavu, znovuvzvážení intersubjektivních vztahů nebo výzkum již přítomného nevědomí, ukrytého v temných zákoutích paměti a jazyka. Spočívá v tom, že na základě překódované struktury nebo nosné osy kopíruje něco, co se dává jako hotové. Strom artikuluje a hierarchizuje obtisky, obtisky jsou jako listy stromu."*⁸⁰ Rhizom tedy není obtiskem, ale pokud bychom ho měli něčím reprezentovat, byla by to mapa, která nereprodukuje jako nekonečná řada obtisků, ale sama konstituuje - *"je otevřená, spojená ve všech dimenzích, rozložitelná, převratitelná, schopná neustálých modifikací..."*⁸¹ Mapa má mnohonásobné vstupy a výstupy, stejně jako rhizom.

Podobně jako v teorii rhizomu, Bourriaud popírá originál, jakýsi prazáklad, ze kterého by výtvarné umění čerpalo - vše, co se děje (dělo) na výtvarné scéně se děje (dělo) právě na principu obtisku. Bourriaud popisuje modelový proces vzniku uměleckého díla v devadesátých letech: *"Tito umělci již nepracují se surovinami. Nevytvářejí novou formu ze surového materiálu, nýbrž pracují s objekty, které již objekty, které již obíhají na kulturním trhu, tj. nesou informace, které do nich vložili jiní lidé. Pojmy jako originalita (z latinského 'origines' - počátky, tedy stát u počátků něčeho...), ba dokonce i tvorba (tj. dělat z něco z něčeho) se tak v tomto novém kulturním světě, poznamenaném spřízněnými postavami dýdžeje a programátora, kteří se oba zabývají vyhledáváním kulturních objektů a jejich následným začleňováním do určitých kontextů, pomalu vytrácejí."*⁸² Částečně nám tato výpověď může konotovat Baudrillardovu teorii hyperreality, právě momentem popření originálu, který byl ještě součástí reality a místo něj dosazení simulakra, které je součástí hyperreality - je to řetězení určitých informací, které již nejsou, jako v minulosti, vytvářeny, ale existují všude kolem nás a my si z nich můžeme volně vybírat. Znakovou

⁷⁹ DELEUZE G. / GUATTARI, F.: *Tisíc plošin*, Hermann & synové, Praha 2010, Str. 16.

⁸⁰ Ibidem, Str. 19-20.

⁸¹ Ibidem, Str. 20.

⁸² BOURRIAUD, N.: *Postprodukce; kultura jako scénář: jak umění nově programuje svět*, Tranzit, Praha 2004, Str. 3.

hyperrealitu potvrzuje i Bourriaud svým tvrzením, že umělci jsou sémionauté, "kteří produkují především originální cesty světem znaků".⁸³

6.1.1. Konkrétní příklad parafráze v postmoderním umění

Jako hlavní princip postmoderny ve výtvarném umění je označována volnost a pluralita ve výběrů uměleckých technik, materiálů či stylů (Lyotardovo 'anything goes'). Postmoderna oproti moderně, již nezná velké příběhy (metanarace) - ty se rozpadly a dochází tak jakémusi cyklení. Příkladem může být mimo jiné i parafrázování obrazů slavných mistrů, které umělci pojmají pouze jako znaky a dál je manipulují.

Jedním z nejvíce parafrázovaných umělců je holandský malíř Jan Vermeer... V osmdesátých letech jej parafrázoval český umělec Bedřich Dlouhý, který poté vzniklý obraz zasadil do prostorové instalace. „*Od poloviny 80. let se v Dlouhého díle znovu projevila náklonnost k asambláži. Vznikají komplikované útvary, v nichž parafrázuje krásu klasické malby (jde o téměř doslovnou citaci starých mistrů Vermeera, Rembrandta, Caravaggia) a v nichž propojuje virtuózní malbu s rozměrnými předměty, které jsou buď reálné nebo imitují různé předměty.*“⁸⁴ V roce 2008 si vypůjčil námět obrazu od Vermeera také český hyperrealistický Michal Ožibko – parafrázoval obraz dívky s perlou, tak aby reprezentovala současné Holandsko – navzdory původnímu motivu jí tedy přimaloval skleněnou dutinku na kouření marihuany. Anglický malíř Andrew Hemingway namaloval Dívku s perlou pastelem, zrcadlově obrácenou oproti originálu. Mladý americký malíř Patrick Kramer také parafrázoval obraz slavného mistra - ve svém obraze s názvem Fading Vermeer, se subjekt obrazu ztrácí v naznačených krakelurách, které se na olejomalbě v důsledku času vytvářejí...

Někteří autoři však nepřipisují tyto tendence pouze postmodernímu umění. Tomáš Pospiszyl se v poměrně kritické recenzi na Bourriaudovu knihu Postprodukce, částečně vymezil vůči výše uvedené postmoderní myšlence, kterou ve své knize Bourriaud rozvádí v časovém vymezení devadesátých let. „... tato originalita byla často jen simulovaná a modernističtí velikáni ve skutečnosti přetvářeli a mixovali nejrůznější dostupné tracky. Édouard Manet v devatenáctém století remixoval Vélasquéze a Veroneseho, jen mu to díky

⁸³ BOURRIAUD, N.: *Postprodukce; kultura jako scénář: jak umění nově programuje svět*, Tranzit, Praha 2004, Str. 9.

⁸⁴ RAIMANOVÁ, I.: *Bedřich Dlouhý*, <http://www.artlist.cz/?id=1203>, vyhledáno 1.9.2013

zdlouhavé malířské technice trvalo o něco déle než dnešním umělcům pracujícím ve Photoshopu. Auguste Rodin vytvářel komplikované smyčky a recykloval sám sebe. Pablo Picasso byl takový Google světového malířství, všeobjímající search engine nadaný geniální rychlostí a jednoduchostí.“⁸⁵ I kdybychom tedy souhlasili s Pospiszylem, že daná umělecká tendence není výdobytkem osmdesátých let, který pokračuje prakticky až dodnes, její role v současném umění je stále relevantní.

6.2. Kategorizace umění dle Bourriaudovy teorie postprodukce

Nicolas Bourriaud koncepcí postprodukce tuto teorii posmoderního parafrázování dále rozšiřuje definováním pěti dalších kategorií, které ve své knize ukazuje vždy na případové studii konkrétního umělce a příkladu jeho díla. Bourriaud se tak snaží, co nejkompaktněji zachytit a popsat postupy (současných) umělců. Tuto rešerši však nečiní s nárokem na absolutní přesnost (což v natolik pluralizovaném a transglobálním uměleckém prostoru ani nejde), spíše se svým roztríděním současného umění na několik kategorií snaží podat pomocnou ruku divákovi, který často vnímá současné umění jako těžko uchopitelný monolit nebo právě jako mnohost, ve které se nelze orientovat. Společným prvkem všech níže zmíněných praktik, i když jsou jinak velmi různorodé, je to, že využívají již jednou vytvořených uměleckých děl, forem, stylů či technik. *"Dosvědčují, že jejich tvůrci záměrně vkládají svá umělecká díla do již existující sítě znaků a významů, místo, aby je považovali za nezávislé či originální formy."*⁸⁶ Bourriaud tedy na základě pozorování umělecké scény devadesátých let a počátku nového tisíciletí určil celkem pět kategorií, ve kterých umělci tvoří.

⁸⁵ POSPISZYL, T.: *Tancuj Bůh je přece dýdžej – mechanismy současného umění a úvahy Nicolase Bourriauda*, in: *Umělec*, https://www.divus.cz/umelec/article_page.php?item=1042&kind=, VYHLEDÁNO 5.11.2013

⁸⁶ BOURRIAUD, N.: *Postprodukce; kultura jako scénář: jak umění nově programuje svět*, Tranzit, Praha 2004, Str. 8.

6.2.1. Nové programování již existujících děl

Jedná se především o nové použití různých pieců akčního umění - eventů a happeningů. Ty jsou prováděny znova, ale v jiném prostředí či jinou formou. Inspirační zdroje jsou však vždy rozeznatelné. Jedná se však také o využití fyzických uměleckých děl v různých instalacích - Bourriaud zmiňuje například původem kubánského umělce Jorge Parda, který ve svých instalacích využívá mimo jiné designerských předmětů a obrazů finského umělce Alvara Aalta⁸⁷.

6.2.2. Pobývání v historických stylech a formách

Tento bod nás bude později v souvislosti s se současným hyperrealismem zajímat nejvíce. Jedná se o vědomé využívání některých uměleckých technik či námětů, které jsou dále manipulovány či doplňovány o současné témata. Můhou se proměňovat motivy původních obrazů avšak forma a technické provedení jsou identické jako v minulosti či naopak. Bourriaud zmiňuje příklad britského konceptuálního umělce Liam Gillicka⁸⁸, který se ve svých dílech inspiroje americkým minimalismem konce šedesátých let (Donald Judd apod.). V některých dílech švýcarské umělkyně Silvie Fleury je jasně vidět inspirace americkým pop-artem (hlavně zvětšeninami předmětů běžné potřeby, tak jak je vytvářel například Claes Oldenburg), Fleury vystavuje obří značkové kabelky.

6.2.3. Užití obrazů

Jedná se o umělecké využití sekvencí kultovních filmů, které jsou poté manipulovány - umělec k nim přidá vlastní zvuky, nebo tyto sekvence vystříhnout a vloží je do jiného kontextu. Jako příklad je zde uvedena manipulace s se slavným Hitchcockovým filmem *Psycho*, kdy umělec Douglas Gordon zpomalil film tak, aby trval

⁸⁷ BOURRIAUD, N.: *Postprodukce; kultura jako scénář: jak umění nově programuje svět*, Tranzit, Praha 2004, Str. 4.

⁸⁸ *Ibidem*, Str. 5.

24 hodin.⁸⁹

6.2.4. Využívání společnosti jakožto repertoáru forem

Jedná se například o využití mechanismů ekonomiky v nejrůznějších uměleckých akcích, za účelem kritiky konzumní společnosti. V malířském umění se jedná například o parafrázování kultovních značek a log spotřebního zboží.⁹⁰ Malíř Michel Majerus ve svých obrazech komponuje estetiku japonských animovaných filmů se známými obaly různých nápojů a potravin.

6.2.5. Vstup do světa módy a médií

Příkladem je to prolínání umělecké a módní fotografie, využívání módních značek či produktů v uměleckých dílech (viz již zmiňovaná Sylvie Fleury a její dílo Chanel bag). Je to také fúze estetiky televizních pořadů a televizního prostředí, které nechají někteří umělci, do svých děl pronikat. John Miller se nechal v sérii svých obrazů inspirovat scénografií televizních soutěží.

6.3. Současný hyperrealismus jako produkt postprodukce?

Při hledání odpovědí a definování různých hypotéz, které by objasnily znovunástup realismu a hyperrealismu v Evropě na konci devadesátých let se Bourriaudova teorie postprodukce jeví jako možné východisko. O návratu hyperrealismu v polovině devadesátých let hovoří například mexická historička umění Raquel Tibol v souvislosti s latinskoamerickým umělcem usazeným v New Yorku - Victorem Rodriguezem. *"Najednou v roce 1996, kdy hyperrealismus již dávno nebyl v popředí uměleckých zájmů, Victor Rodriguez potěšil porotu XVI. Národního setkání mladých umělců v Aguascalientes (byla jsem jednou z pěti porotců) a stejně tak i své kolegy a diváky. Jeho obraz Velká hlava (akryl/plátno, 2mx2m) ženy s vyplazeným jazykem a mouchou na tváři. Bylo to zjevení nejen jasného vědomí čistého stylu, ale také odvážné předurčení k jeho*

⁸⁹ BOURRIAUD, N.: *Postprodukce; kultura jako scénář: jak umění nově programuje svět*, Tranzit, Praha 2004, Str. 5.

⁹⁰ *Ibidem*, Str. 6.

další recyklaci."⁹¹

Pokud se tedy v případě definice příčin a důvodů, které způsobily revival hyperrealismu, nechceme spokojit s tradiční dichotomií konceptualismus vs. realismus (s nadvládou jednoho a utlačováním druhého), především druhá kategorie Bourriaudova rozdělení současných uměleckých přístupů - *pobývání v historických stylech a formách*, by mohla být jednou z odpovědí. V závěru své diplomové práce ji aplikuji na vybrané současné hyperrealisty.

⁹¹ TIBOL, R.: *Victor Rodriguez and the revival of the Hyper-realism*, in
: <http://www.hyperrealism.net/Victor%20Rodriguez.htm>, vyhledáno 1.12.2013

7. Konec šedesátých let v USA pohledem postmoderních filosofů - vznik hyperreality

V této kapitole se budu snažit načrtnout společenskou situaci konce šedesátých let v USA, ve které začínali tvořit všichni významní američtí fotorealisté, a která dala vzniknout významnému uměleckému směru, ze kterého fotorealismus také částečně čerpal, pop-artu. V této souvislosti nelze opomenout například Ecovy či Baudrillardovy zápisky z prvních cest do Ameriky, které mají pro nás, kteří žijeme již v plně globalizovaném světě, velkou výpovědní hodnotu, jelikož ještě srovnávají starý kontinent (Evropu) a nový kontinent (Ameriku). Občas se nám zápisky těchto autorů mohou zdát jako emotivní *farewell* tradičním hodnotám a křesťansko-židovské tradici. Na čem se však shodují všichni postmoderní autoři, kteří se k americké situaci konce šedesátých let vyjadřují je to, že tamní společnosti vládne hyperrealita a simulace, aniž si to kdo uvěduje.

Toto uvedení do situace šedesátých let v USA bude velmi důležité i pro zkoumání současných hyperrealistických děl - vizuální přesytení, mediální skutečnost, nové technologie - to jsou podněty, na které někteří současní hyperrealisté stále reagují, a které mají svůj původ právě v USA šedesátých let.

7.1. Definice hyperreality

Baudrillardovo rozlišení mezi reprezentací a simulací je zásadní pro celou jeho teorii simulaker, které jsou základními prvky hyperreality. První pojem - reprezentace, má vždy svůj předobraz v reálném světě, kdežto ten druhý - simulace, čerpá ze světa nereálného, z jakési Utopie principu ekvivalence, a radikální negace znaku jako hodnoty. *"Zatímco reprezentace se pokouší pohlít simulaci tak, že ji interpretuje jako falešnou reprezentaci, simulace obklopuje od základů samotnou reprezentaci jako simulakrum."*⁹² Dle Baudrillarda existují tři úrovně takové simulace; první je očividnou kopií reality, druhá potom je kopií tak dobrou, že stírá hranice mezi realitou a reprezentací (viz výše

⁹² BAUDRILLARD, J: *Simulacra and Simulation*, University of Michigan Press, Michigan 1993, Str. 6.

uvedený příklad dvou antických malířů). Třetí rovinou simulace je ta, která realitu produkuje, aniž by byla založena na reálném základu - nejlepším příkladem tohoto je virtuální realita.⁹³ Pojem simulakrum, který Baudrillard ve svých knihách a esejích tak hojně využívá známe již od Platóna. Právě Platón dal vzniknout samotnému pojmu simulakrum, který si Baudrillard vypůjčuje a ve svých pracích dále rozvádí.

Simulakrum definoval Platón na základě rozdílů mezi originálem, kopií a nápodobou. Kritiku umění, které pro něj představovalo pouhou nápodobu nápodoby, uplatnil především v X. knize Ústavy. Dle Platóna tak rozlišujeme originál, který je nejvyšší ideou, kopii, která je nápodobou originálu v lidském světě (ideálně řemeslný výrobek) a nakonec nápodobu kopie, která je vlastně nápodobou nápodoby - jejíž největším problémem podle Platóna je, že je bez užítka (viz kapitola 2.1).

7.2. Amerika - nový Řím

Jak se tedy projevovala hyperrealita v každodenním životě Ameriky šedesátých let? V této kapitole se to budu snažit naznačit právě skrze vzpomínky významných evropských postmoderních filosofů... Svě eseje o hyperrealitě začínají většinou zmínkou o bodu, ze kterého se tato nová skutečnost *nemilosrdně* šíří - jejich texty o Americe mají většinou pejorativní nádech. Tak to vidíme u Umberta Eca (*Travels in Hyperreality*), Jeana Baudrillarda (*America*) či u Françoise Lyotarda (*The Pacific Wall*). Tím pomyslným bodem, epicentrem nákazy, je Amerika, která se opravdu po druhé světové válce stává centrem, ze kterého se do celého světa šíří nové vlivy a myšlenky.⁹⁴

Evropa, jako by se dostala do role pouhého pozorovatele a komentátora.⁹⁵ *"Pro*

⁹³ LANE, R.: *Jean Baudrillard*, Taylor & Francis, Florence 2000, Str. 30.

⁹⁴ Také Theodor W. Adorno odmítal ve svém díle masovou americkou kulturu, která se jako nákaza šířila i na evropský kontinent. Známe je především jeho odmítnutí jazzu, které *"je v současnosti obecně zpochybněno jako určitá forma europocentrického alexandristu značně závislého - což je ze všeho nejhorší - na autorově naprostém nedostatku informací o hudebních jevech, kterými tak opovrhoval."* (in: FOSTER, H./KRAUS, R./ BOIS, Y - A./BUCHLOCH, B.: *Umění po roce 1900*, Slovart, Praha 2007, Str. 29.)

⁹⁵ Na tomto místě připomeňme fenomén amerikanizace, který měl vliv na celou západní Evropu - příkladem boje proti tomuto fenoménu může být například boj proti Coca-Cole v pařížských kavárnách na konci padesátých let, který připomíná ve svém článku "Is France Being Americanized?" z roku 1958 Pierre Emmanuel. (EMMANUEL, P.: *Is France Being Americanized*, <http://www.theatlantic.com/past/docs/issues/58jun/emmanuel.htm>, vyhledáno 2.12.2013)

*Lyotarda byla (americká) zkušenost fundamentální ve smyslu jeho předchozího pařížsky orientovaného intelektuálního a politického života. Jeho vyprávění Le Mur du Pacifique (Wall of the Pacific) nemohlo být více explicitní: 'Američtí prezidenti jsou císaři, Washington je říčí, Spojené státy americké jsou Itálie a Evropa je jejich město... Hostující profesori na kampusech jsou spíše akademickými tutory: svobodní otroci, klienti, chráněnci, sponzorování granty amerického kapitálu.'*⁹⁶ Toto Lyotardovo porovnání Ameriky k Římu je signifikantní i pro další výše jmenované filosofy; z jejich esejí o Americe je cítit jistá nadřazenost, se kterou k této zemi a k její kultuře jako Evropané přistupují. Baudrillard ve své knize Amerika píše: *"Evropa vynalezla umění myslet o věcech, analyzovat je, reflektovat je. Nikdo nám nemůže upřít tuto historickou zjevnost a tuto pojmovou představitost; dokonce i duchové na druhé straně Atlantiku na ní žárlí. Avšak pronikavé pravdy a vskutku průbojně účinky je třeba hledat na pacifickém pobřeží anebo kolem Manhattanu. Musíme říci, že New York či Los Angeles jsou uprostřed světa, třebaže nás toto tvrzení může těšit a současně cítíme jisté rozčarování. Jsme zoufale pozadu, pokud jde o hloupost a proměnlivost, naivní nedostatek míry, sociální, morální, morfologickou i architektonickou výstřednost jejich společnosti. Nikdo není schopen toto vše analyzovat, a už vůbec ne američtí intelektuálové uzavření ve svých kampusech, kde žijí v dramatickém odcizení od této konkrétní bájně mytologie, která všude kolem nich vzniká."*⁹⁷

Možným vysvětlením této distinkce mezi Evropou a Amerikou, která zesílila právě ve druhé polovině dvacátého století (aby na přelomu milénia v důsledku globalizace zmizela) je moment časovosti, který Američané nemohou v důsledku své krátké historie vnímat. Žijí přítomností a budoucností. *"Amerika vymýtá otázku původu, nepřestuje mytickou původnost, nemá ani minulost, ani zakládající pravdu."*⁹⁸

⁹⁶ WILSON, S.: *Lyotard/Monory - Postmodern Romantics*, <http://www.courtauld.ac.uk/people/wilson-sarah/lyotard-monory.pdf>

⁹⁷ BAUDRILLARD, J.: *Amerika*, Dauphin, Praha 2000, Str. 34.

⁹⁸ BAUDRILLARD, J.: *Amerika*, Dauphin, Praha 2000, Str. 96.

7.3. Evropa avantgardní, Amerika kýčovitá

Výše uvedené porovnání Evropy, jako arbitra dobrého vkusu a tradičního vzdělání a Ameriky, která žije konzumem a *budoucností*, je v některých bodech podobné Greenbergově distinkci mezi kýčem a avantgardou; koncepcí z roku 1939, která v některých momentech anticipovala i postmoderní myšlení (Greenberg například identifikoval kýč jako zakademičtělé simulakrum, podobně jako poté Umberto Eco.) Greenberg ve své slavné eseji píše: *"Tam, kde je avantgardní předvoj můžeme obecně nalézt i zadní voje. S nástupem avantgardy se na industriálním Západě současně objevil i další nový kulturní fenomén, to čemu dali Němci krásný název Kitsch (kýč). Populární komerční umění a literatura s jejich barvotisky, časopiseckými obálkami, ilustracemi, reklamou, červenou knihovnou, reklamou, komiksem, krváky, šlágry, stepem, holywoodskými filmy atd."*⁹⁹ Tato náhražková kultura má podle Greenberga kořeny v polovině devatenáctého století, kdy vznikla nová městská společnost - buržoazie, která již neměla vztah k tradičním lidovým dílům a vyvinuly si (nátlakem na tradiční městskou společnost) kýč, *"jenž byl určen pro ty, kteří neměli cit pro hodnoty skutečné, ale i tak byli hladoví po zábavě, již je schopen poskytnout pouze jediný druh kultury."*¹⁰⁰

To, co popisuje Greenberg na prahu Druhé světové války jako rozpor mezi vysokým a nízkým uměním, konkrétně mezi Repinovým realismem (efekt, kýč) a Piccasovým formalismem (příčina, avantgarda) se v padesátých a šedesátých letech v Americe předtransformovalo v daleko hlubší problém - ve všudy přítomnou hyperrealitu. Tuto skutečnost popisuje na základě své zkušenosti z cestování po západním pobřeží USA Umberto Eco ve své knize *Travels in Hyperreality*. Postmoderní Amerika je podle Eca prostorem, který se utápí v simulakrech. V úvodu svého textu však zdůrazňuje, že na východním pobřeží (New York) je situace povětšinou jiná. New York pro něj představuje určitý kompromis mezi hodnotami evropskými (avantgardou) a americkými (kýčem)¹⁰¹

⁹⁹ GREENBERG, C., *:Avantgard a kýč*, in: Labyrint Revue, Labyrint, Praha 2000, Str. 71.

¹⁰⁰ Ibidem, Str. 71.

¹⁰¹ Kulturní situace se v některých velkých amerických městech proměnila poté, co sem ve třicátých letech utekli někteří významní umělci a myslitelé, kteří zde pak založili nové instituce. Jedni z mnoha byli například Marcel Duchamp, Erwin Panofsky, Walter Gropius a mnoho dalších. Nemůžeme opomenout také vznik avantgardní instituce Black Mountain College ve třicátých letech, ze které vyšel hudební skladatel a konceptualista John Cage či pop-artový sochař John Chamberlain.

kladně hodnotí například mrakodrapy Mies van der Roeho - rodáka z Cách. Eco vymezuje americké osobnosti, které dostávají svým dílem evropských kvalit, vůči standardnímu americkému vkusu: *"Zajisté to není vkus Frank Lloyd Wrighta, Seagram building, mrakodrapů Mies van der Roeho. Není to ani vkus Newyorské školy ani Jacksona Pollocka. Není to dokonce ani vkus fotorealistů, kteří produkují realitu tak reálnou, že je to více než očividné (přiznané)."*¹⁰² Tyto kompromisy tedy Eco staví do protikladu vůči těm nejděsivějším příkladům hyperreality, které v koncentrované formě nachází právě na západním pobřeží, především v Los Angeles a Las Vegas. Eco tvrdí, že tyto příklady hyperreality byly dosud Evropany (!) a americkými intelektuály přehlíženy. Toto přehlížení má podle Eca jasné důsledky - prvky simulaker a hyperrality se nepozorovaně dostávají i do prostředí tzv. high culture.¹⁰³

7.4. Mizející realita

Mizení reality je popsáno v knihách Estetika mizení Paola Virilia a Společnost spektaklu francouzského autora Guye Deborda (na místo termínu Ecova a Baudrillardova termínu hyperrealita používá Debord k označení této situace termín pseudosvět). V úvodu své publikace píše: *"Veškerý život společnosti, v nichž vládou moderní podmínky produkce, se jeví jako obrovská akumulace spektaklů. Vše, co bylo dříve prožíváno přímo, se vzdálilo v reprezentaci."*¹⁰⁴ Debordův spektakl však není nadbytek (atraktivních) vizuálních vjemů kolem nás (reklamní poutače, televize, v současné době pak digitální technologie a virtuální realita), ale je to způsob vidění světa, které se stává skutečností, objektivizuje se. Spektakl je důsledkem abstrahující povahy našeho myšlení.

Narozdíl od Umberta Eca či Clementa Greenberga připisuje Guy Debord jistý podíl na vzniku společnosti spektaklu překvapivě právě umělecké avantgardě. Avantgarda vždy využívala abstrahování a moment abstrakce byl pro ni velmi významný (ve svých začátcích se avantgarda stavěla abstrahováním například proti realistické salónní malbě). *"Umění v době svého rozpadu je negativním procesem, jenž usiluje o překonání umění v dějinné společnosti, v níž dějiny nejsou dosud prožívány. Takové umění je tedy současné"*

¹⁰² ECO, U.: *Travels in Hyperreality*, Harvest Book, Florida 1990, Str. 5.

¹⁰³ Ibidem, Str. 5.

¹⁰⁴ DEBORD, G.: *Společnost spektaklu*, INTU, Praha 2007, Str. 3.

uměním změny i čistým vyjádřením její nemožnosti. Čím je jeho požadavek okázalejší, tím více mu uniká jeho opravdové uskutečnění. Toto umění je nevyhnutelně avantgardní, a zároveň neexistuje. Jeho předvoj je jeho zánikem."¹⁰⁵

7.5. Vybrané příklady hyperreality

Nyní však již přejdeme ke konkrétním případům, na základě kterých Eco hyperrealistickou situaci v Americe na počátku sedmdesátých let identifikoval. Základem pro něj je sémiotický rozbor systému, který je pro americkou společnost více než signifikantní - podobně jako Roland Barthes ve Francii, se zabývá reklamou.

7.5.1. Všudypřítomná reklama

Je snad něco více amerického než Coca-Cola, nápoj který se stal novodobým symbolem západní kultury a *svobody*? Eco analyzuje slogan reklamní kampaně na Coca-Cola, který říká: *It's a real thing*. Poměrně paradoxní a zároveň chytře stylizovaný výrok, uvědomíme-li si, že byl použit v době (v diskurzu), kdy podle Baudrillarda realita již neexistovala. "*tento výrok*) je využíváný Coca-Colou, ale stejně tak je zakotven v každodenní řeči jako určitá hyperbolická formule - 'it's the real thing' - 'je to opravdové'". Není náhodou, že se zdůrazňuje opravdovost něčeho, co vždy bylo jen nápojem - Coca-Cola nikdy sama nebyla nositelem svobody, ale stala se jejím znakem.

Jean Baudrillard píše v úvodu své knihy *Amerika*, že do této země odjel, aby pochopil budoucí katastrofu, to "*co Paul Virilio označuje jako estetiku mizení*"¹⁰⁶. V roce 1968 píše o tom, že Evropa narozdíl od Ameriky není tak zasažena nadměrnou spotřebou produktů, které jsou masovým způsobem propagovány reklamou. Stejně jako Eco, si Baudrillard všimá zásadních premis americké reklamy (ty se potom v důsledku globalizace rozšířily do celého světa). Paradoxně se jedná o to, přesvědčit potenciálního spotřebitele, že koupí daného produktu bude jednak výjimečný a zároveň, že se však bude

¹⁰⁵ DEBORD, G.: *Společnost spektaklu*, INTU, Praha 2007, Str. 103.

¹⁰⁶ BAUDRILLARD, J.: *Amerika*, Dauphin, Praha 2000, Str. 13.

podobat určitému modelovému spotřebiteli, který je povětšinou krásný, mladý a úspěšný.¹⁰⁷ (V této souvislosti si nemůžu odpustit poznámku o dlouhodobě kvalitním marketingu značky Apple, která ve spotřebitelích vyvolává právě výše zmiňované pocity a je proto jednou z nejúspěšnějších na celosvětovém trhu).

"Proměna objektu v systematický statut znaku znamená další proměnu lidských vztahů, které se stávají konzumními vztahy. Můžeme říci, že lidské vztahy mají tendenci být konzumovány (jak ve smyslu naplnění i ve smyslu zrušení) skrze objekty, které se stávají nezbytným zprostředkovatelem a také substitučním znakem, jakýmsi alibi samotných vztahů." V eseji *The System of Objects* stejně jako v o dva roky starší *Consumer Society* se Baudrillard postupně odklání od Marxovy kritiky kapitalismu, aby dokázal, že moderní poválečná společnost a její chování, které je pro něj nejvíce signifikantní právě ve smyslu konzumu, se může zkoumat jedině skrze sémiotický model. Ten je však podle Baudrillarda modifikovaný: *"Komodita ztělesňuje komunikační strukturu, která se velmi liší od tradičního porozumění znaku. V komoditě je vztah mezi slovem, obrazem nebo významem a referentem přerušen a restrukturalizován tak, že jeho síla není namířena na referenci kvality či potřeby, ale touhy."*¹⁰⁸ Jak dále u Baudrillarda uvidíme, tato objektifikace světa je jednou z hlavních příčin rozpadu klasické znakovosti, která je některými postmoderními filozofy označována přímo za absentující realitu či hyperrealitu. Ta je charakterizována především radikální proměnou historických hodnot¹⁰⁹. Baudrillard v eseji *Symbolic Exchange and Death* píše: *"Nacházíme se nyní ve třetím řádu, které není již řádem reality, ale hyperreality..."*¹¹⁰

7.5.2. Palace of Living Arts

Dalším ilustrativním příkladem hyperreality je Ecova návštěva San Francisca, konkrétně čtvrti Fisherman's Wharf, kde se nacházelo (nachází) nespočet unifikovaných fastfoodů, zábavních zařízení rozličného zaměření a hlavně muzeí voskových figurín: *"Ve*

¹⁰⁷ BAUDRILLARD, J.: *Selected Writings*, POSTER, M. (ed.), Stanford University Press, Stanford, Kalifornie 2001, Str. 11

¹⁰⁸ Ibidem, Str. 1.

¹⁰⁹ Baudrillard tvrdí, že tento rozpad a transformaci klasických hodnot vidíme dobře na příkladu práce /labour/, která není již produktivní, ale reproduktivní, je pouhým lidským zvykem, nic nevytváří pouze ví, že má existovat, tak existuje.

¹¹⁰ BAUDRILLARD, J.: *Selected Writings*, POSTER, M. (ed.), Stanford University Press, Stanford, Kalifornie 2001, Str. 121.

Fisherman's Wharf najdete jeden vedle druhého hned čtyři muzea voskových figurín - Paříž, Londýn, Amsterdam a Milán mají každé pouze jedno takové muzeum..."¹¹¹ Stejně tak i exponáty, které v evropských muzeích tohoto typu byly většinou zaměřeny pouze na historii, v amerických muzeích voskových figurín¹¹² (a v současné době hojně i v těch evropských) se historie bez promyšleného konceptu prolíná s kultovními scénami z filmů, s náboženskými postavami či s populárními herci a zpěváky. "Když vidíte Toma Sawyera chvíli potom, co jste zhlédli figurínu Mozarta nebo vstoupili do jeskyně z filmu *Planeta opic* nebo potom, co jste byli svědky kázání Ježíše Krista apoštolům na Olivetské hoře - logické rozlišení mezi Reálným světem a Možným světem byla definitivně narušena."¹¹³ Otázkou je, jestli americký návštěvník této výstavy v danou chvíli tyto distinkce vnímal, či zda měl již samotnou realitu s fiktivním světem homogenně propojený v *real world*.

Podle mého názoru je nejvíce děsivou institucí, kterou Eco v souvislosti s hyperrealitou zmiňuje, Palace of Living Arts v Los Angeles. Toto muzeum v signifikantně postmoderním tvaru čínské pagody s monstrózní sochou Michelangelova Davida u vchodu, obsahuje voskové figuríny malířů, kteří jsou zachyceni přímo při tvorbě svých ikonických uměleckých děl - v momentu extatického vytržení, které jistě podle místních kurátorů při tvorbě zažívali. Vidíme tu tedy Leonarda da Vinci, kterak maluje Mona Lisu i další slavné malíře jiných epoch (Rembrandt, El Greco, Guido Reni...) se svými modely. U každé formace je kopie původního díla, velmi nekvalitní, jak Eco znalecky usuzuje. Walter Benjamin přepověděl uměleckému dílu ztrátu aury v důsledku jeho možné reprodukovatelnosti - pokud jsme se tedy smířili s milióny kopií Leonardovy Poslední večeře, které visí v nejrůznějších interiérech po celém světě (i když původní freska v refektáři kláštera Santa Maria della Grazie je již téměř nečitelná), jak se máme smířit s tím, že někdo nejen, že napodobuje samotný obraz, ale také jeho vznik? Je nepochopitelné, že si někdo může usurpovat výsadní právo na tak explicitní interpretaci momentu v historii, kterým vznik každého uměleckého díla je... Je to jedna z podob hyperreality. "Filosofie instituce *Palace of Living Arts* není 'dáváme vám reprodukci, takže budete jednou chtít vidět originál', ale spíše 'předkládáme vám reprodukci, takže už nikdy

¹¹¹ ECO, U.: *Travels in Hyperreality*, Harvest Book, Florida 1990, Str. 8.

¹¹² Eco v souvislosti s voskovými figurínami připomíná lidskou přirozenost, která se těší onomu přesnému zrcadlení. Sádrové odlitky tváří významných italských osobností patnáctého století, které byly malovány a zdobeny pravými vlasy, aby se co nejvíce podobaly předloze. Podobný trend lze pozorovat na konci čtrnáctého století také ve střední Evropě, i když zde se v důsledku náboženských válek jednalo spíše o vyhrocený naturalismus.

¹¹³ ECO, U.: *Travels in Hyperreality*, Harvest Book, Florida 1990, Str. 14.

nebudete chtít vidět originál."¹¹⁴ Tato instituce, jejímž vrcholným exponátem je Venuše Mélská *brought to life* s oběma rukama, oslavila v roce 2013 své padesáté jubileum, rozšířila sbírky a těší se stále hojně návštěvnosti.

Všechny tyto věci, které se nám mohou zdát jakkoli zhůvěřilé, vypovídají v konečném důsledku o úpadku celé naší civilizace... Baudrillard píše: *"Ano, Kalifornie a spolu s ní i celá Amerika jsou zrcadlem naší dekadence, ale Kalifornie sama a stejně tak i celá Amerika nejsou vůbec dekadentní, je to hyperreálná vitalita a patří jí všechna energie simulakra.*

7.5.3. Disneyland

Umberto Eco i Jean Baudrillard ve svých esejích zmínili Disneyland, jako odstrašujícího příklad hyperreality. Eco dokonce tvrdí, že tento zábavní podnik svým promyšleným konceptem, který cílí přímo na peněženku návštěvníka, je ještě hyperreálnější než výše zmíněné Museum of Living Arts. *"Fasády na hlavní ulici Disneylandu jsou prezentovány jako domečky na hraní a zvou nás, abychom do nich vstoupili, ale interiér je vždy maskovaný supermarket, kde návštěvník obsesivně nakupuje, myslíc si, že si stále hraje."*¹¹⁵ Disneyland je realizací ideálního města, ideálního světa, kde funguje jiný řád než ve světě obyčejném a zároveň jsou tu maskovány určité mechanismy konzumního světa.

Podle Baudrillarda fascinuje Disneyland davu lidí nejvíce proto, že je jakýmsi mikrokosmem sám pro sebe, zmenšeninou ideální Ameriky, takové jaká by podle jejích občanů měla být. Baudrillard ve svém textu upozorňuje i na jednu poměrně ironickou záležitost: *"Je mimořádnou náhodou, že tento zamrznutý, dětinský svět byl koncipovaný a realizovaný mužem, který je nyní sám kryogenizován. Walt Disney očekává své vzkříšení skrze 180 stupňů celsia."*¹¹⁶ Baudrillard si však v souvislosti s Disneylandem všimá ještě jedné věci, která je v souvislosti s hyperrealitou a simulakry důležitější. Disneyland podle něj existuje kvůli tomu, aby svou prvoplánovou nereálností zakrýval pracně skrývanou nereálnost celé Ameriky. *"Disneyland je prezentován jako imaginární, aby nás přinutil věřit, že zbytek je reálný, zatímco celé Los Angeles a Amerika, do které patří, již dávno*

¹¹⁴ ECO, U.: *Travels in Hyperreality*, Harvest Book, Florida 1990, Str. 20.

¹¹⁵ Ibidem, Str. 43.

¹¹⁶ BAUDRILLARD, J.: *Simulacra and Simulation*, University of Michigan Press, Michigan 1994, Str. 12.

nejsou reálné, ale náleží hyperreálnému řádu a řádu simulace. Toto již není otázka falešné reprezentace reality (ideologie), ale utajení, že ve skutečnosti reálné již není reálné..."¹¹⁷

Disneyland prezentuje umělé věci (od zvířat přes uměle vytvořené přírodní prostředí) a není to tak, že by zde nemohla být umístěna opravdová zvířata nebo opravdové přírodniny, ale diváci v Disneylandu mají obdivovat právě perfektní provedení této nápodoby (podobně jako ve výše zmíněném Museu of Living Arts). *"V tomto smyslu Disneyland neprodukuje pouze iluzi, ale v tom, že ji přiznává, stimuluje touhu po ní - opravdový krokodýl může žít v zoo, ale vždy jako na potvoru spí nebo se schovává, ale Disneyland nás přesvědčuje že falešná příroda koresponduje daleko více s našimi přáními."¹¹⁸*

¹¹⁷ BAUDRILLARD, J.: *Simulacra and Simulation*, University of Michigan Press, Michigan 1994, Str. 12.

¹¹⁸ ECO, U.: *Travels in Hyperreality*, Harvest Book, Florida 1990, Str. 44.

8. Jean Baudrillard: Hyperrealita ve vztahu k fotorealismu (a později k hyperrealismu)

"In fact, we must interpret hyperrealism inversely: today, reality itself is is hyperrealistic"
Jean Baudrillard - Hyper-realism of Simulation, 1976

V této kapitole se budu věnovat Baudrillardově teorii simulaker, hyperreality a simulace, kterou jsem již částečně naznačila v 7. kapitole. Je zřejmé, že vznik fotorealismu souvisel (nějakým způsobem) právě se společenskou proměnou a postmoderním myšlením. Tyto souvislosti tj. spojitost teorie hyperreality a fotorealismu jako uměleckého směru se budu snažit naznačit právě v této kapitole a jejich rozvedení do současnosti bude poté sloužit jako základ mé druhé hypotézy příčiny *revivalu* hyperrealistického umění po roce 2000.

Základním Baudrillardovým východiskem při popisu hyperreality je především její referenční ztráta. To, že se znaky najednou řetězí v nekonečných řadách bez reálného referentu zapříčinilo právě proměnu reality v hyperrealitu. Baudrillard upozorňuje v tomto smyslu na paradoxní situaci - tímto řetězením je reálného ještě více (proliferace reality)! *"Opakem simulace tedy není reálné, právě naopak; reálného je stále víc, protože je produkováno a reprodukováno simulací a samo o sobě je pouhým modelem simulace."*¹¹⁹ Možná definice reality je: 'něco pro co je možné nalézt ekvivalentní reprezentaci'. Tato definice jde ruku v ruce s vědou, která postuluje univerzální systém ekvivalencí... V závěru tohoto procesu reprodukování se reálné stává nejen tím, co může být reprodukováno, ale tím co je vždy již vytvořeno - stává se hyperrealitou.¹²⁰

Jednou z příčin ztráty referentu a následného nekonečného řetězení znaku, které způsobují právě hyperrealitu, jsou podle Baudrillarda média a také umění. *"...žijeme ve světě, kde nejvyšší funkcí znaku je umožnit realitě, aby zmizela, a toto zmizení současně ještě maskovat. Umění dnes nic jiného nedělá. Média dnes nic jiného nedělají. To proto, že*

¹¹⁹ BAUDRILLARD, J.: *Dokonalý zločin*, Periplum, Olomouc 2001, Str. 14.

¹²⁰ BAUDRILLARD, J.: *Hyper-realism of simulation*, Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas, HARRISON C./WOOD, P., Blackwell Publishers, Oxford 2002, Str. 1020.

mají stejné osudové určení."¹²¹ V knize *Simulacra and Simulation* uvádí dva dobové mediální příklady, podle kterých určil hyperrealistickou situaci - jedním je válka ve Vietnamu, která je nazývána první televizní válkou a druhou je aféra Watergate. Třetí řád simulakra, vzniká dle Baudrillarda právě roztržení významu v médiích. Nadprodukce znaků v médiích způsobila jejich odtržení od objektu reprezentace (jak byla klasicky chápána reference) a svým zacyklením způsobila konec reality jako takové.

8.1. Hypotézy referenční ztráty znaku

Baudrillard zde navrhuje tři hypotézy odůvodnění této situace:

1. V rychlosti produkování informací se ztrácí jejich význam. Každodenně jsme zavaleni množstvím informací, některé z nich se opravdu staly, některé z nich jsou manipulované, další úplně vymyšlené, nedokážeme určit, co je pravda a co ne a slepě každý den tento informační proud hltáme.

2. Informace nemá nic společného s významem - je to provozní model jiného řádu mimo význam a mimo oběh významu. Informace může svůj zastírat pravý význam, může s ním účelově manipulovat, my opět nedokážeme rozeznat, zda je podávaná informace pravdivá, proto ji přijímáme.

3. Korelát výše uvedených dvou hypotéz; informace je přímo destruktivní k významu a signifikaci nebo je neutralizuje.

Média předstírají, že produkují a podporují socializaci, ale ve skutečnosti dělají přesně to opačné tj. podporují její zhroucení - vytvářejí ze společnosti masu. (Toto makroskopické zhroucení společnosti přirovnává Baudrillard v mikroskopickém měřítku, ke zhroucení znaku). *"Všichni žijeme vášnivým idealismem významu a komunikace, idealismem komunikace vnímané skrze význam a z této perspektivy je to opravdová katastrofa významu, která na nás číhá."*¹²²

¹²¹ BAUDRILLARD, J.: *Dokonalý zločin*, Periplum, Olomouc 2001, Str. 14.

¹²² BAUDRILLARD, J.: *Simulacra and Simulation*, University of Michigan Press, Michigan 1994,

8.2. Simulace

Základní pro Baudrillardovu teorii simulaker a hyperreality je také proces simulace znaků (znaky reálně neexistují, ale jsou uměle produkovány), tu autor přirovnává k běžné simulaci nemoci. Pokud simulant jednoduše předstírá nemoc, zůstane v posteli a nejde jeden den do práce, na jeho zdravotní stav to nemá žádný vliv. Pokud si však simulant nemoc dlouhodobě vsugerovává, stává se často, že symptomy nemoci se objeví i u člověka, který byl předtím zdravý - začne fungovat tzv. psychosomatika. To je podle Baudrillarda, trochu přeneseně a zjednodušeně, alegorií na zánik reality. U prvního případu předstírání můžeme u simulanta objektivně odhalit, že svou nemoc pouze hraje. V druhém případě jsou zde však symptomy, které signalizují opravdovou nemoc a my nedokážeme určit, zda je dotyčný opravdu nemocný nebo zdravý. Je to problém předstírané reality, která se stává simulakrem. Reality, která není ani pravdivá ani falešná, reality, která podle Baudrillarda přestala existovat.

Je pochopitelné, že proces napodobování a simulace, existoval již v minulosti (viz jeho zavrsování Platónem), ale až do zlomu, který přišel právě s rozvojem moderních technologií byly pro všechny simulace dohledatelné referenty. Baudrillard definuje tři řády simulace podle, tak jak šly za sebou od renesanční epochy:

8.2.1. Napodobení jako dominantní schéma klasické epochy

(od renesance po průmyslovou revoluci) - móda napodobování se zrodila právě v renesanci, v předchozích epochách kastovní a feudální společnosti byl význam znaku silně omezený vládnoucí třídou. V souvislosti s renesančním obdobím připomíná Baudrillard vznik simulakra přirozeného světa (např. obliba alegorie): *"Kvůli renesanci se zrodilo falešné zkrze přirozené..."*¹²³

8.2.2. Produkce jako dominantní schéma industriálního věku.

Znaky nenapodobují jako v předchozím období přirozený svět, ale jsou přímo uměle produkovány. S větší rovnoprávností ve společnosti (vznik nových středních tříd,

Str. 83.

¹²³ BAUDRILLARD, J.: *Selected Writings*, POSTER, M. (ed.), Stanford University Press, Stanford, Kalifornie 2001, Str. 137

buržoazie) již není tak silná touha někoho napodobovat (restrikce statutu). *"Problém jedinečnosti a originálu znaků již není na pořadu dne, technika je původem znaků. Nemají žádný význam za dimenzí průmyslového simulakra"*.¹²⁴ Možnost průmyslové reprodukce znaků s sebou nese problém sériovosti, tzn. není zde vztah mezi originálem a nápodobou, ale mezi originálem a nekonečným množstvím nápodob, které čím více jich je, tím více originál *zabíjejí*.¹²⁵

8.2.3. Simulace jako dominantní schéma současné fáze historie - ovládána kódem¹²⁶

Vyvíjí se ve společnosti, která je ovládána technologickými výtvarnými, které se velmi rychle zdokonalují a proměňují tak naše přirozené chápání světa (ty podvědomé zbytky, co přetrvávají). Baudrillard tvrdí, že žijeme v modu jakéhosi referenda, všechny znaky, které na nás působí se nám jeví ve formátu opozice otázka/odpověď.¹²⁷ Jazykový systém se proměnil v jakýsi binární syntax. *"Od nejmenších, navzájem se vylučujících jednotek (princip otázka/odpověď) až po makroskopické úrovně systému nápodoby, jenž řídí ekonomiku, politiku a globální koexistenci, tento matrix se neliší - je to stále 0/1, binární pozorování, které potvrzuje samo sebe jako zdánlivou stabilní formu současných systémů... Proč má Světové obchodní centrum v New Yorku dvě věže?"*¹²⁸

Ve třetí fázi simulace, kterou Baudrillard popsal, se svět nacházel v sedmdesátých a osmdesátých letech. Otázkou tedy je, zda by tato teorie byla podle autora aplikovatelná i

¹²⁴ BAUDRILLARD, J.: *Selected Writings*, POSTER, M. (ed.), Stanford University Press, Stanford, Kalifornie 2001, Str. 138.

¹²⁵ Nejen v souvislosti s výtvarným uměním tuto problematiku jako jeden z prvních řešil Walter Benjamin, ten rozlišuje reprodukci ruční a technickou (Řekové využívali při reprodukování uměleckých předmětů lití a ražení, dále následovala grafika, dřevorytina, mědirytina a lept, v 19. století potom litografie, o které Benjamin tvrdí, že je vrcholnou formou ruční reprodukce). Vynález fotografie predikoval reprodukci technickou, která se vyznačuje svou rychlostí, protože „*oko zachycuje rychleji, než ruka kreslí*“. Tato technická reprodukce potom začala kromě jiného napodobovat i umělecká díla. Benjamin chápe rozdíl mezi reprodukcí obrazu a originálem především v podmínce „Zde a Nyní“ a v podmínce "aury", kterou splňuje pouze originál, jenž je jedinečný. Technická reprodukce vykazuje vůči originálu vždy větší samostatnost než ruční reprodukce (fotoaparát zachycuje to, co by nebylo běžnou optikou viděno, může přiblížit a oddálit), ale díky množství kopií, které dokáže vytvořit zneviditelňuje originál, který mnohdy ani není reálný a z dané kopie se tak stává simulakrum. BENJAMIN, W.: *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, in: Walter Benjamin: *Dílo a jeho zdroj*, Praha, Odeon 1979)

¹²⁶ BAUDRILLARD, J.: *Selected Writings*, POSTER, M. (ed.), Stanford University Press, Stanford, Kalifornie 2001, Str. 136.

¹²⁷ *Ibidem*, Str. 42.

¹²⁸ *Ibidem*, Str. 43.

na současnost. Každopádně základní principy Baudrillardovy teorie simulaker a hyperreality přetrvaly dodnes - dle mně se jen několikanásobně zvýšil jejich výskyt či jejich intenzita, se kterou se projevují a jak mi je prožíváme a nevědomě přijímáme do svého života (současné každodenní pobývání ve virtuální realitě prostřednictvím internetu je daleko intenzivnější než občasné sledování televize a poslouchání rozhlasu v sedmdesátých letech).

8.3. Simulakra ve vztahu k vizuálnímu umění

Vzhledem k vymezenému tématu mé diplomové práce, které se týká výtvarného umění a jeho vztahu k filosofickým konceptům dané doby, se nyní v Baudrillardově teorii zaměřím konkrétně na problematiku vizuálního zobrazení. V knize *Dokonalý zločin* Baudrillard přirovnává současnou mediální hyperrealitu k Duchampovu *Porte-bouteilles*, který stejně jako například aktéři reality show, byl vytržen z *běžného života*, aby mu byla přidělena role naprosto odlišná. *"Je to stejný problém jako s těmi reality shows: televizního diváka je třeba přitáhnout k obrazovce (tam byl vždycky - ona je jeho alibi a útočiště), ale na obrazovku, na druhou stranu informace. Převést s ním stejnou operační konverzi, jakou provedl Duchamp se svým porte-bouteilles tím, že ho přemístil na druhou stranu umění, tak vytvořil definitivní nejasnost ze směsice umění a reálného."*¹²⁹

Výše popsané fázi, kdy se realita mísí s iluzí, kalkulem a uměním za účelem vytvářet pouhé simulace uměleckých předmětů, předcházely podle Baudrillarda ještě tři obrazové fáze.¹³⁰ *"V prvním případě je obraz božským zjevením - reprezentací svatého řádu. V druhém je to, zjevení d'ábelské - reprezentace řádu zla. Ve třetím je z řádu magie. Ve čtvrtém není již v řádu zjevování, ale v řádu simulace."*¹³¹

8.3.1. Obraz jako reflexe opravdové "profound" reality.

První fázi připisuje Baudrillard reprezentaci božského řádu (teologie pravdy a tajemství). V Platónské terminologii bychom mohli tuto první fázi přirovnat k pravým

¹²⁹ BAUDRILLARD, J.: *Dokonalý zločin*, Periplum, Olomouc 2001, Str. 36

¹³⁰ BAUDRILLARD, J: *Simulacra and Simulation*, University of Michigan Press, Michigan 1994, Str.6.

¹³¹ Ibidem, Str. 7.

idejím, které jsou božské a pro obyčejného smrtelníka nedosažitelné (Platónovo podobenství o jeskyni).

8.3.2. Obraz maskující a zbavující realitu původní podoby

Druhá Baudrillardova fáze uvádí již na scénu éru simulaker a simulace. Může to být obraz čehokoliv, ale zůstaňme u náboženského zobrazení. Problematika zobrazování *božského* se vine jako červená nit od počátku věků a řeší se v podstatě dodnes¹³². Baudrillard svou knihu *Simulacra and Simulation* uvádí jedním z příkladů z historie, kdy byla tato problematika velmi exponována - sporem ikonoklastů a ikonodulů v Byzantské říši¹³³ a poněkud odvážně naznačuje, že tito první ikonoklasté, jakoby byli prvními, kteří dokázali rozeznat zbytečnost vizuální reprezentace Božství (nelze jej materializovat žádnou uměleckou i neuměleckou formou). *"Vidíme, že ikonoklasté, které kdekdo obviňuje z opovrhování a negování obrazů, byli ti, kteří těmto dílům přikládali pravou podstatu na rozdíl od ikonodulů, kteří v nich viděli pohou reflexi světa, která jim nebránila v uctívání Boha."*¹³⁴

8.3.3. Obraz maskující to, co absentuje v realitě

Jedná se o technologicky reprodukováný obraz tak, jak jej popsal Walter Benjamin. Například sériově vyráběné levné kopie Poslední večeře od Leonarda da Vinci (abych zůstala věrná tématice náboženských obrazů).

8.3.4. Obraz jako simulakrum samo o sobě - nemá žádný vztah k realitě

¹³² Dobré příklady zobrazení "božského", které nesklouzlo k realisitickému vyobrazení fiktivní představy o Bohu nalezneme především ve dvacátém století. Kaple v Texasu vyzdobená Rothkovými černými malbami (1971) či kaple Rosarie de Vence ve Francii dekorovaná malbami a vitrajemi Henri Matisse. Dobré příklady nalezneme také v architektuře - je to například Le Corbusierova kaple Notre Dame du Haut či trapistický klášter v Dobré vodě architekta Johna Pawsona.

¹³³ Obrazoborectví, které se objevilo poprvé v polovině osmého století za vlády Isaurské dynastie, jakoby odhalovalo a dopředu implikovalo rozdílné pojmání vizuálního znaku východní a západní kulturou. Baudrillard však připomíná, že pokud by ikonoklasté nakládali pouze s platonovskou tezí o nezobrazitelnosti idejí, nemuseli by obrazy hned ničit.

¹³⁴ BAUDRILLARD, J: *Simulacra and Simulation*, University of Michigan Press, Michigan 1993. str. 5.

Je to počítačovou technikou, digitálně vytvořený obraz. V podstatě to může být i hyperrealistický obraz, jehož předlohou je fotografie, u níž nemáme jistotu jestli s ní bylo v minulosti nějak manipulováno. Všechny digitální obrazy, u nichž nevíme, kde mají počátek.

8.4. Estetická halucinace

"The only things I said about art, that excited me was on Warhol, Pop-art and Hyperrealism"

Jean Baudrillard: The Conspiracy of Art, 2005

Baudrillard tvrdí, že estetická fascinace, která byla vždy vyhrazena jen pro specifickou třídu předmětů (zrcadla, obrazy, umělecké předměty apod), je nyní všude. Prožíváme jakousi estetickou halucinaci (Aesthetic Hallucination¹³⁵). Tato estetizace běžného života je důsledkem toho, že umění vstoupilo do fáze nekonečné reprodukovatelnosti, tak jak to popsal Walter Benjaminnim v již zmíněné eseji Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. Baudrillard dodává: *"Kdo může vědět, kde začíná realita, kterou simulují?... Chladný vesmír digitality absorbuje svět metafory a metonymie, a princip simulace proto triumfuje nad principem reality a principem radosti."*¹³⁶

Ve světě, ve kterém převládá právě simulakrum, ve kterém nic není *doopravdy*, narůstá potřeba po *opravdových* věcech, zážitcích, skutecích - tímto si Baudrillard vysvětluje nástup tzv. neorealismu či hyperrealismu (a to nejen ve vizuálním umění). *"Ve skutečnosti je třeba hyperrealismus interpretovat opačně: dnes je hyperrealistická realita sama. Už tajemstvím surrealismu bylo, že i ta nejbanálnější skutečnost se může stát nadskutečnou, ale pouze ve výsadních chvílích, které ještě spadají pod umění a imaginárno. Od nynějška se do dimenze hyperrealistického předstírání začlenila veškerá každodenní realita, politická, sociální, historická, ekonomická atd.: všude už žijeme v 'estetické' halucinaci reality."*¹³⁷

¹³⁵ BAUDRILLARD, J.: *Hyper-realism of simulation*, Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas, HARRISON C./WOOD, P., Blackwell Publishers, Oxford 2002, Str. 1019

¹³⁶ Ibidem, Str. 1020.

¹³⁷ BAUDRILLARD, J.: *Realita překonává hyperrealismus*, in: Aluze, Praha 2007, Str. 75.

Právě skrze artificiální realitu - a to platí i o umění - se snaží společnost (marně) znovunalézt, co bylo ztraceno a rozptýleno. Podobně uvažoval o změně recepcce uměleckého díla také Walter Benjamin, podle kterého bylo vnímání a chápání obrazu vždy spojeno s kultovním významem díla (premise Teď a Tady) a jeho vystavovací hodnotou. Přičemž to první bylo zřetelné zejména v minulosti (pravěké kresby) a to druhé převážilo v přítomnosti. Toto ukazuje Benjamin na příkladu filmu a fotografie. U počátků fotografie si všimá, že častým námětem byl obličej (blízkého, zemřelého), který je nositelem kultovní hodnoty „v prchavém výrazu lidské tváře raných fotografií nám dává aura naposled znamení“.¹³⁸ Hyperrealistické dílo tak jakoby se snažilo získat zpátky ztracenou auru, kultovní význam (ono zvláštní teď a nyní uměleckého díla) paradoxně na základě fotografie, která je jednou z příčin ztráty aury u tradičních uměleckých děl. Hyperrealismus záměrně nereflektuje samotnou realitu (ta podle Baudrillarda přece již neexistuje!), ale fotografie či zastavené sekvence filmu. A činí tak vlastně v souladu s výše popsanou Baudrillardovou teorií hyperreality - fotografie, která je pro umělce předlohou (podobně jako médiích) dělá z běžného okamžiku Událost, která je v tomto případě ještě umocněna precizním ztvárněním obrazu.

Mizející realita však právě v lidech vzbuzuje touhu po opravdovosti.¹³⁹ Hyperrealismus jako důsledek zmizení reality, je tedy na první pohled poměrně paradoxní interpretace, avšak okolnosti vzniku tohoto uměleckého směru (konec 60. let, Amerika atp.), jej jenom potvrzují. *"Na hyperrealistických obrazech dokážete rozlišit kožní šupinku nějakého obličeje, podaného v neobvyklé mikroskopii, která však nenese kouzlo znepokojivé zvláštnosti. Hyperrealismus není surrealismus, je to příznačný záměr, který dohledává svádění silou zviditelnění. Dává se vám 'něco navíc'... Absolutní represe: tím, že se vám dostane 'něco navíc', něčeho příliš, odebere se vám všechno. Nenechte se oklamat tím, že je to tak dobře 'zařízeno', aniž byste sami něco vložili!"*¹⁴⁰

¹³⁸ BENJAMIN, W.: *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, in: Walter Benjamin: Dílo a jeho zdroj, Praha, Odeon 1979.

¹³⁹ V knize O svádění popisuje Baudrillard lidskou touhu po "opravdivosti", která se projevuje také v sexuální oblasti života. Na vývoji pornografie ukazuje autor, jak se vyvíjí naše touhy - popisuje například tzv. efekt anatomického zoomu - jako ztvárnění věci, která byla odcizena, ukradena. Baudrillard v knize tvrdí, že v důsledku hyperreality se proměnilo vnímání sexuality. Anatomický zoom i celá pornografie substituují toto vymezení exaltovanými scénami. *"Fantasmaty, strašícími v pornu, se musíme zabývat (fetišé, perverzity, primitivní scény atd.), protože jsou tam vmezeřeny jako návdavek 'reality'."* (BAUDRILLARD, J.: *O svádění*, Votobia, Olomouc 1996, Str. 35.)

¹⁴⁰ BAUDRILLARD, J.: *O svádění*, Votobia, Olomouc 1996, Str. 37.

Baudrillard naráží především na poměrnou uchopitelnost hyperrealistického obrazu (jsme na tuto formu zvyklí, společnost spektaklu atp.) ve srovnání s konceptuálním uměním. Tato problematika se řeší od doby Duchampových readymades dodnes. Zapojení imaginace a představivosti při pohledu na umělecké dílo - McLuhanovou terminologií bychom mohli umělecká díla s trochou nadsázky rozdělovat na horká a chladná. Hyperrealistické obrazy jsou zajisté fascinující, jak to dokládá většina novinových titulků, ve kterých je zmíněno hyperrealistické dílo (například Daily mail uvádí článek o hyperrealistovi Paulu Caddenovi slovy: *"Ne, nejsou to fotografie - ohromující kresby tužkou"*¹⁴¹). Zároveň jsou však hyperrealistické obrazy slovy Marshalla McLuhana podobně chladné jako například televize (chladné televizní světlo). *"V televizním obraze už není nic z toho obsaženo, nic už nevnukává, nesugeruje, ale magnetizuje."*¹⁴²

¹⁴¹ <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2115297/Paul-Cadden-The-hyperrealist-artist-recreating-photographs-pencil.html>, vyhledáno 2.12.2013

¹⁴² BAUDRILLARD, J.: *O svádění*, Votobia, Olomouc 1996, Str.191.

9. Závěr

V závěru své diplomové práce bych chtěla vyhodnotit, zda a jakým způsobem se hypotézy, které jsem ve svém textu postulovala, potvrdily či nikoliv. Tyto hypotézy budu dokazovat na umělecké produkci některých hyperrealistických autorů, které jsem zmínila v kapitole 5.3., a s jejichž výběrem mi pomohl Jan Mikulka.

Začneme hypotézou, která tvrdí, že *revival* hyperrealistického umění na začátku 21. století je zapříčiněn pozicí umělce, který se vžívá do role dýdžeje a sémionauta a ve svém díle tak komponuje nejrůznější znaky, informace, ale i malířské náměty a techniky minulosti, s vědomím, že originální dílo již nelze vytvořit... Tento přístup se potvrdil u několika výše zmíněných umělců - nejvíce snad u **Jasona Brookse**, který se kromě monochromních airbrushových portrétů supermodelek, které referují k fotorealistickým portrétům sedmdesátých let a svým námětem i sériovostí provedení k pop-artu, zabývá také vytvářením abstraktních obrazů, které hraničí s minimalismem, či klasicizujícími porcelánovými soškami na hranici kýče. Brooks širokou paletou námětů, které zpracovává a forem, ve kterých je vytváří, plně potvrzuje Bourriaudovu teorii umělce - sémionauta, který netvoří konkrétním stylem (nemá autorský rukopis), ale volně si náměty i formy vybírá. Jediné podle čeho bychom snad Brooksova díla mohli poznat jsou jejich názvy, které nikdy nesouvisí se zobrazovaným subjektem, ale jsou to přejaté názvy porno filmů ze sedmdesátých let...

Také španělský malíř **Pedro Campos** pracuje technikou postprodukce a mixování různých motivů a znaků ve svých obrazech. Jeho velkoformátové hyperrealistické malby, svou formou připomínají americký fotorealismus sedmdesátých let. Předměty, které jsou na nich zobrazeny jsou ikonickými znaky současné globální společnosti a každý z nich je nabitý sérií konotací (boty od Christiana Louboutina, kniha od Le Corbusiera, plechovka od Coca-Coly), a konečně poslední rovinou malířského "koktejlu", který Campos plně v souladu s teorií postprodukce obrazům dodává, je jejich očividná stylizace do barokního zátiší - předměty jsou umístovány na tmavé pozadí, ze kterého pak díky vizuálnímu efektu vystupují.

Ben Johnson se svými historickými interiéry a posedlostí přesnou renesanční perspektivou může být potvrzením postprodukčních tendencí v současném umění. Klasické

interiéry a exteriéry zpracovává netradiční (neklasičnou) formou počítačového programu, který určuje tóny barev i jejich rozmístění na plátně. Ve svých obrazech tedy současně kombinuje nejnovější technologie s tradičními přístupy a tématy.

Baudrillardova teorie simulaker a hyperreality je sama o sobě velmi široká a s hypotézou, že umělci znovuobjevili hyperrealistické či neorealisticke motivy proto, aby na tuto skutečnost, kterou v sedmdesátých letech Baudrillard prorokoval, poukázali, bychom mohli ztotožnit prakticky každého současného hyperrealistického umělce, kterého jsem v kapitole 5.3. jmenovala... U některých umělců je však vnímání přemedializované a vizuálními znaky přeplněné současnosti více signifikantní. Jedním z nich je **Ulrich Lamsfuss**, který materiály pro své velkoformátové hyperrealistické obrazy získává *random* výběrem prostřednictvím internetu, filmů, časopisů a dalších mediálních kanálů. Lamsfuss jakoby vytrhával jednotlivá vizuální sdělení ze zřetězení simulaker a jejich přemalováním na plátno jim chtěl nejen dodat *auru* tradičního uměleckého (artificiálního) díla, ale zároveň poukázat na problematiku estetické halucinace, kterou popisuje právě Baudrillard.

Výraznější tendenci ke zhodnocování hyperreálné společnosti ukazuje ve svých obrazech také **Andrew Tift**, který své černobílé portréty stylizuje, do role účastníků starých talkshow z padesátých let - v některých obrazech (například ve zmíněném portrétu manželky Luciana Freuda, Kitty) tomu podřizuje i úhel zobrazení portrétované osoby, ten přizpůsobuje úhlu, kterým zabíraly kamery účastníky starých talkshow.

Také **Craig Wylie** svou technikou, kdy překresluje digitální fotografie přímo z obrazovky laptopu na plátno, svým způsobem komentuje fotorealismus sedmdesátých let a rozvádí jej do současnosti. Wylieho technika zoomování digitálních fotografií, která mu umožňuje ještě detailnější hyperrealistické obrazy, potvrzuje také Baudrillardovu teorii simulaker, především v tom smyslu, že autor se za pomoci nejnovějších technologií snaží ještě více zobjektivizovat realitu.

Každá z postulovaných hypotéz se tedy potvrdila v díle několika autorů a předpokládám, že pokud bychom zvětšili vzorek, na který byly tyto hypotézy aplikovány, došli bychom se podobného výsledku. Možná by však převládala třetí kategorie hyperrealistických umělců, kteří v sobě spojují obě hypotézy - postprodukční tendence i povědomí a poukazování na vizuální přehuštěnost, ve které žijeme, aniž bychom si to uvědomovali... Jako příklad zde mohou posloužit monumentální obrazy ze série Another

Place (2009) **Jonathana Wateridge**. Tato série je první, se kterou umělec pronikl do světa hyperrealistické malby; předtím byl konceptuálním umělcem, který maloval naposledy na škole a jako mnozí považoval v devadesátých letech malbu za překonanou. Přerod konceptuálního umělce ve světově uznávaného hyperrealistu, který navíc přiznává, že je ovlivněn velikány světové malby od Velasquéze přes Maneta po Courbeta, je typickým dokladem postprodukčního přístupu v současném umění. V sérii *Another Place* si propůjčuje estetiku Los Angeleských filmových ateliérů, kterými je dlouhodobě fascinován především proto, jak americké filmy mění a ovlivňují naše představy o životě (Wateridge maloval L.A., dříve než se do něj sám podíval) Wateridgovy obrazy pracují s tématem simulaker amerických filmů, které se na plátně prostřednictvím zastavených scén setkávají s *realitou*... Reference na globální proces amerikanizace, proměnu myšlení v souvislosti s médií, zdůraznění estetické halucinace - to vše je obsaženo na Wateridgových plátnech, jakoby tím chtěl vzdát hold Baudrillardovým teoriím...

Na základě výše uvedených výsledků musím ukončit svou diplomovou práci relativistickým a snad i trochu alibistickým tvrzením... Stejně tak, jako jsem se vyvarovala prohlášení, že hyperrealismus je nejprogresivnějším proudem současného umění, stejně tak se musím vyvarovat i toho, abych tvrdila, že *revival* hyperrealismu se dá vysvětlit pouze na základě teorie postprodukce či teorie hyperreality. U každého umělce jsou tyto hypotézy zastoupeny větší či menší měrou, u někoho se snoubí dokonce obě. Nelze určit, která více převládá, a která návrat hyperrealismu zapříčinila. Nakonec, žijeme v *postmoderní situaci* a proto víme, že jedna pravda neexistuje.

10. Případová studie - Jan Mikulka

Jan Mikulka (*1980) patří k mladé generaci českých hyperrealistických malířů. Společně s Hynkem Martincem (*1980) či Michalem Ožibkem (*1981) je spojuje nejen studium v ateliéru klasické malby u Zdeňka Berana na pražské AVU, ale také významné úspěchy, které tito umělci se svými obrazy sklízí v zahraničí. Na prestižní britské portrétní soutěži BP Portrait Award, kterou každoročně pořádá britská instituce National Portrait Gallery, a kterou jsem již výše zmínila v souvislosti s některými současnými hyperrealistickými malíři, získal Jan Mikulka v roce 2011 diváckou cenu za portrét svého dlouholetého kamaráda Jakuba. Konkurence je v této soutěži, jenž je obesílána malíři z celého světa, obrovská. Z celkového počtu 2378 portrétů vybrala odborná porota 55 obrazů, které byly poté vystaveny galerii. V roce 2013 se Mikulkovi podařilo ve Velké Británii uspět i u odborné poroty - na prvním ročníku ceny Britské královské společnosti, která se rozhodla uspořádat speciální soutěž autoportrétů, získal první místo. Phil Hale, britský umělec a porotce této soutěže, píše ve svém textu o nesnadném procesu určování vítěze mezi téměř jedním tisícem přihlášených autoportrétů: *"Myslím, že jsme všichni hledali něco, co by přineslo důraz lidskosti, který nemůže být svázán samotným akademickým procesem tvorby, obraz, kde by technika malby a samotný námět fungovaly dohromady ve smyslu, který by nebyl pouhým řemeslným zpracováním."*¹⁴³ Mikulka porotu soutěže přesvědčil jednak svou malířskou vyzrálostí a technickou precizností, zároveň u něj však porota ocenila i psychologický rozměr obrazu, který u některých ostatních autoportrétů zcela chyběl. *"Pokud znáte Mikulkovu práci, nebudete mít problém jeho díla odlišit od děl jiných umělců. Není to pouze kvůli udivující podobnosti jeho oceněného díla s realitou; je to spíše kvůli tomu, že jeho malba vyjadřuje více než jen fyzickou podobnost s předlohou, něco mnohem hlubšího, než je pouhý vzhled: jeho vlastní identitu."*¹⁴⁴

Právě tento *psychologický* rozměr a samotná hloubka obrazů odlišují Mikulkovu práci od obrazů amerických fotorealistů sedmdesátých let, se kterými bývá často srovnáván. Jan Kříž v rámci umělcovy výstavy *Momenty* v galerii Anderle (2012)

¹⁴³ HALE, P.: *Jan Mikulka's Self-Portrait*, vlastnictví autora, 2013, nepag.

¹⁴⁴ MORTKOWITZ, S.: *Portrait of the Artist*, <http://www.praguepost.cz/tempo/16386-portrait-of-the-artist.html>, vyhledáno 5.12.2013

definoval Mikulkův ambivalentní vztah k používání fotografie jako předlohy obrazu. *"I Mikulka sice v portrétech vychází z fotografického snímku, jeho malířská interpretace však nese výrazně osobité rysy. Rozhodně to není chladná formalizace viděného, ale naopak snaha promalovat se k fyzické osobitosti konkrétního člověka ve všech detailech jeho individuální podoby. Tato lidská jedinečnost je v duchu historického realismu nově dovedena jakoby až ke hranici bolestného naturalismu."*¹⁴⁵

Ve svých portrétech, autoportrétech či figurálních obrazech [1], [2], [3], [4], [5] se Jan Mikulka snaží tradiční technikou olejomalby vystihnout osobnost portrétovaných postav... *"Vyjadřuje napětí mezi postavami v rozhodujících okamžicích, v momentech očekávání. Snaží se naznačit i problémy, které zobrazované postavy řeší. Vychází z odkazu předmoderní malby, klasické realistické ztvárnění využívá k vyjádření současných témat. Někdy maluje podle vlastních fotografií nainstalovaných situací. Na obrazech pracuje velmi dlouho, někdy týdny i měsíce."*¹⁴⁶ Těmto figurálním malbám předcházely obrazy předmětů, které Mikulka ztvárňoval expresivnější malbou či je komponoval do sestav, která svou formou připomínají barokní zátiší [6], a jsou podobná těm, která jsme viděli výše například u španělského malíře Pedra Campose.

Pokud bychom měli zhodnotit Mikulkovu malířskou tvorbu na základě výše uvedených dvou hlavních hypotéz, přikláněla bych se v jeho případě spíše k teorii postprodukce - Mikulka používá klasickou realistickou techniku, s využitím fotografie, která je mu předlohou. V jeho figurálních malbách se snoubí zároveň hyperrealita s psychologii individua. V obraze *Zátiší s jablky* zase vidíme zhodnocení tradiční barokní kompozice na tmavém pozadí a typickou barokní variaci na téma Vanitas (známou například z Caravaggiových obrazů), prostřednictvím shnilého ovoce bývalo totiž v zátiších šestnáctého a sedmnáctého století poukazováno na lidskou marnivost. Mikulka jako by chtěl vytvořit, doplněním obrazové kompozice igelitovou taškou nadnárodního obchodního řetězce, obraz současné Vanitas.

¹⁴⁵ KRÍŽ, J.: *Jan Mikulka*, <http://www.artalk.cz/2012/10/29/tz-jan-mikulka/>, vyhledáno 8.12.2013

¹⁴⁶ MACHALICKÝ, J.: *Výstava Důvěrná sdělení*, <http://nod.roxy.cz/aktuality?aktualita-detail=333>, vyhledáno 29.12.2013



1. Jan Mikulka: Klára, 2012, 45x40cm, olej na plátně



2. Jan Mikulka: Jakub 2, 2012, 100x70cm, olej na plátně



**3. Jan Mikulka: Autoportrét, 2012,
100x70cm, olej na plátně**



4. Jan Mikulka: Dvojice, 2012, 65x45cm, olej na plátně



**5. Jan Mikulka: Vana, 2013, 120x80cm,
olej na plátně**



6. Zátiší s jablky, 2011, 100x65cm, olej na plátně

11. Seznam použité literatury

- Aumont, Jacques: *Obraz*, Akademie múzických umění, Praha 2005.
- Baudrillard, Jean: *Simulacra and Simulation*, University of Michigan Press, Michigan 1994.
- Baudrillard, Jean: *Amerika*, Dauphin, Praha 2000.
- Baudrillard, Jean: *Selected Writings*, POSTER, M. (ed.), Stanford University Press, Stanford, Kalifornie 2001.
- Baudrillard, Jean: *O svádění*, Votobia, Olomouc 1996.
- Baudrillard, Jean: *The Conspiracy of Art*, Semiotexte, New York 2005.
- Baudrillard, Jean: *Dokonalý zločin*, Periplum, Olomouc 2001.
- Baudrillard, Jean: *Hyper-realism of simulation*, Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas, HARRISON C./WOOD, P., Blackwell Publishers, Oxford 2002.
- Baudrillard, Jean: *Realita překonáva hyperrealismus*, in: Aluze, Praha 2007.
- Benjamin, Walter: *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, in: Walter Benjamin: Dílo a jeho zdroj, Praha, Odeon 1979.
- Bourriaud, Nicolas: *Postprodukce; kultura jako scénář: jak umění nově programuje svět*, Tranzit, Praha 2004.
- Brick, Otto: *Photography vs. Painting*, in: Art in Theory 1900 - 2000, HARRISON, CH./WOOD, P. (ed.), Wiley-Blackwell 2002.
- Cutler, Anthony: *Byzantské umění*, in: Světové dějiny umění, Paříž 1990.
- Debord, Guy: *Společnost spektaklu*, INTU, Praha 2007.
- Deleuze Gilles / Guattari, Félix: *Tisíc plošin*, Hermann & synové, Praha 2010.

- Denos, Maurice: *Cézanne*, in: *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, HARRISON C./WOOD, P., Blackwell Publishers, Oxford 2002.
- Eco, Umberto: *O zrcadlech a jiné eseje*, Praha 2002.
- Eco, Umberto: *Travels in Hyperreality*, Harvest Book, Florida 1990.
- Foster, Hal/Krauss, Rosalind/Bois, Yve - Alain/Buchloch, Benjamin: *Umění po roce 1900*, Slovart, Praha 2007.
- Gombrich, Ernst - Hans: *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování*, Odeon, Praha 1985.
- Gramaccini, Norberto: *Franz Gertsch - Sylvia*, Lars Müller Publishers, Zürich 1999.
- Greenberg, Clement: *Avantgarda a kýč*, in: *Labyrinth Revue*, Labyrinth, Praha 2000, Str. 71.
- Janás, Robert: *Stuckism International: The stuckist decade 1999 - 2009*, Victoria Press London, Londýn 2009.
- Lane, Richard: *Jean Baudrillard*, Taylor & Francis, Florence 2000.
- Lyotard, Jean - Francois: *Odpoověď na otázku: Čo je postmoderna*, in: *Za zrkadlom moderny*, GÁL, E./MARCELLI, M. (ed.), Bratislava 1991.
- Miller, S. Elinor: *Michel Butor's Collaboration with Jacques Monory, Jiří Kolář and Piere Alechinsky*, Fairleigh Dickinson Press, Vancouver 2003.
- Nedoma, Petr: *Za hranicí reality*, in: *Beyond Reality - British Painting Today* (kat. výst.), Rudolfinum, Praha 2012.
- Mehring, Christine/ Nugent, Jeanne / Seydl, John L.: *Gerhard Richter: Early works*, Getty publications, Los Angeles 2010.
- Monte, James: *22 realists* (kat. výst.), Whitney Museum of American Art, New

York 1968.

- Platón: *Ústava - kniha X.*, Oikoymenh, Praha 1996.
- Pospiszyl, Tomáš: *Tancuj Bůh je přece dýdžej – mechanismy současného umění a úvahy Nicolase Bourriauda*, in: *Umělec*, Praha 2004.
- Plinius starší: *Kapitoly o přírodě*, Svoboda, Praha 1974.
- Richter, Gerhard: *Text. Writings, Interviews and Letters 1961 – 2007*, Thames&Hudson, London 2009.
- Richter, Gerhard: *Notes*, in: *Anthology of Changing Ideas*, HARRISON, C./WOOD, P., Blackwell Publishing, Oxford 2002.
- Ruhrberg, Karl: *New York místo Paříže*, in: *Umění 20. století*, Ingo F. WALTHER (ed.), Taschen, Köln 1998.
- Slavická, Milena: *Pět komentářů k realitě*, in: *Beyond Reality - British Painting Today* (kat. výst.), Rudolfinum, Praha 2012.
- *Smith, Edward - Lucie (ed.): Artoday*, Slovart, Praha 1996.

12. Internetové zdroje

- Baker, Berry: *When Attitudes Become Form*,
http://www.flashartonline.com/interno.php?pagina=articolo_det&id_art=672&det=ok&title=WHEN-ATTITUDES-BECOME-FORM, vyhledáno 28.11.2013
- Baudrillard, Jean, *Přeloženo z francouzského originálu „La réalité dépasse l’hyperréalisme“*, http://aluze.cz/2007_01/09_Studie_-_Baudrillard.php, vyhledáno 2.12.2013
- Brederkamp, Hosrst/Stafford, B.-M Barabara - Maria: *One step beyond*, <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/one-step-beyond>, vyhledáno 2.12.2013
- Douglas, Steven: *Jason Brooks*, http://issuu.com/spotonlynne/docs/two-faced_fame_catalogue_final/35, vyhledáno, 6.12.2013
- Emmanuel, Pierre: *Is France Being Americanized?*, <http://www.theatlantic.com/past/docs/issues/58jun/emmanuel.htm>, vyhledáno 2.12.2013
- Gommel, Stefanie: *Photorealism*, <http://www.hatjecantz.de/photorealism-5632-1.html>, vyhledáno 29.11.2013
- Gleeson, David: *Painting on the Grand Scale: Reality, Fiction and Illusion*, <http://www.aestheticmagazine.com/jonathan-wateridge>, vyhledáno 5.12. 2013
- Greenberg, Clement: *Modernist painting*, str. 2.,

<http://cas.uchicago.edu/workshops/wittgenstein/files/2007/10/Greenbergmodpaint.pdf>, vyhledáno 25.11.2013

- Hale, Phil: *Jan Mikulka's Self-Portrait*, vlastnictví autora, 2013, nepag.
- Kříž, Jan: *Jan Mikulka*, <http://www.artalk.cz/2012/10/29/tz-jan-mikulka/>, vyhledáno 8.12.2013
- Machalický, Jiří: *Výstava Důvěrná sdělení*, <http://nod.roxy.cz/aktuality?aktualita-detail=333>, vyhledáno 29.12.2013
- Meisel Louis, K. (interview): *They Were Really Nice Guys*, <http://www.bernarduccimeisel.com/imagesPROD/louisMeiselArticle.pdf>, vyhledáno 1.12.2013
- Mortkowitz, Siegfried: *Portrait of the Artist*, <http://www.praguepost.cz/tempo/16386-portrait-of-the-artist.html>, vyhledáno 5.12.2013
- Nochlin, Linda: *Realism Now*, <http://art-squeek.angelfire.com/ah/realism-now.html>, vyhledáno 28.11.2013
- Smith, Edward - Lucie: *Ralph Goings: America's Vermeer*, http://ralphgoings.com/?page_id=407, vyhledáno 5.12.2013
- Spencer, Catherine: *Andrew Tift*, <http://www.varsity.co.uk/arts/118>, vyhledáno 6.12.2013
- Wilson, Sarah: *Lyotard/Monory: Postmodern Romantics*, <http://www.courtauld.ac.uk/people/wilson-sarah/lyotard-monory.pdf>, vyhledáno 15.12.2013
- Photorealism, <http://www.saylor.org/site/wp->

content/uploads/2011/06/Photorealism.pdf, vyhledáno 1.12.2013

- Interview with Robert Bechtle, <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-robert-alan-bechtle-12008>, vyhledáno 4.12.2013
- <http://www.saatchionline.com/buy-art/for-sale?query=hyperrealism&page=2>, vyhledáno 2.12.2013
- <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/7619720.stm>, vyhledáno 11.12.2013
- <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/news/sell-up-now-before-its-too-late-expert-tells-damien-hirst-fans-7586374.html>, vyhledáno 11.12.2013
- <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2115297/Paul-Cadden-The-hyperrealist-artist-recreating-photographs-pencil.html>, vyhledáno 2.12.2013
- http://www.plusonegallery.com/Exhibit_Detail.cfm?ShowsID=215, vyhledáno 23.12.2013
- <http://www.plusonegallery.com/Artist-Info.cfm?ArtistsID=527&info=Press&ppage=12>, vyhledáno 5.12.2013
- <http://www.praguebiennale.org/artists/supereal/lasmfuss.php>, vyhledáno 5.12.2013
- <http://slash-paris.com/en/evenements/ulrich-lamsfuss-afternoons-in-utopia>, vyhledáno 5.12.2013
- Interview with Paul Cadden, <http://www.theexpressionist.com/2012/06/16/an-interview-with-hyperrealist-paul-cadden/#comments>, vyhledáno 3.12.2013

