

FASCINATION WITH REALITY  
HYPERREALISM IN CZECH PAINTING

F A S C I N A C E

S K U T E Ā N O S T Í

H Y P E R R E A L I S M U S

V Ā E S K É M A L B Ě



## K výstavě

Barbora Kundračíková

Michal Ožibko

Autorem vstupního slova katalogu výstavy americké hyperrealistické malby, kterou v roce 1975 připravila Linda Chase, byl Salvador Dalí. Svůj krátký esej uvodil názvem, který na jazyku pálí dodnes: „*Sharp Sybaritic Realism*“, tedy „*Ostrý požívačný realismus*“. Proč? Protože vizuální opulentnost hyperrealistického obrazu – zahlcení přemírou fyzické bytnosti toho, co je na něm zobrazeno – vede k dojmu, že se obraz stává skutečností a pravá skutečnost pod jeho tíhou ustupuje do pozadí. Tento efekt, ne nepodobný pohledu přes zvětšovací sklo, které navíc neslouží pozorovateli, ale pozorovanému, je – jak seznal sám autor – tak silný, že odvádí pozornost od „*nejmilovanější krajiny Gerony*“ k interiéru vozu, v němž je projížděna.

Hyperrealismus se intuitivně musí pohybovat na hranici mezi realitou a iluzí, mezi realitou a tím, co se skrývá za ní. Není však primárně záležitostí hry s divákem nebo autorskou projekcí idealizovaného světa, a není ani prostým výsledkem artistní snahy – tím, co jej charakterizuje nejlépe, je zájem o to, *co reálně existuje*, zaujetí tím, *co je viděno*. Hyperrealismus je soustředěním se na věc, ne způsob, jakým je nahlížena. Fascinace viděním nicméně spojuje umělce napříč médii, žánry i styly. Proto je naše prizma dáno výsostnou pozicí ideálu – pojmu, který nabízí bezpečné zázemí i potřebnou oporu. A proto také ve výběru autorů figurují nezřídka i ti, kdo se tímto způsobem malby zabývali pouze po omezenou dobu a jsou obecně spojováni s jinými kontexty, a chybí naopak realisté par excellence.

Dalí psal svůj esej z pozice toho, kdo se cítí být současníkem „*epochy intelektuální bídy*“ a kdo je proto odkázán na jazyk karikatury. Vztahoval se přitom především k bezprecedentnímu nástupu kultury ready-mades, jejichž principu, jak sarkasticky poznamenává, původně rozumělo 17 lidí – Pařížanů, zatímco ‚dnes‘ je jich 17 milionů – na celém světě. Z dnešní perspektivy viděno je ready-mades samozřejmě téměř sdíleným statkem, jakýmsi univerzálně platným momentem zrodu evropské moderní umělecké tradice – a v tomto smyslu je také hydrou,

## Intro

Salvador Dalí wrote the introductory article for the catalogue of the exhibition of (American) hyperrealistic painting, which was prepared by Linda Chase in 1975. He titled his short essay in such a way that burns our tongues even today: „*Sharp Sybaritic Realism*“. Why? Because the visual sumptuousness of hyperrealistic paintings – the engorgement with a surfeit of the physical presence depicted in the picture – gives us the impression that the painting has become reality and, vice versa, actual reality has receded into the background. The effect, somewhat similar

**Hyperrealismus však není primárně záležitostí hry s divákem nebo autorskou projekcí idealizovaného světa, a není ani prostým výsledkem artistní snahy – tím, co jej charakterizuje nejlépe, je zájem o to, co reálně existuje, fascinace tím, co je viděno.**

**Hyperrealism, however, is not primarily based on playing with the spectator or on the author's projection of an idealised world, nor is it the simple result of artistic efforts – it is best characterised by its interest in that which exists in reality, its fascination with that which is seen.**

to looking through a magnifying glass that serves the observed and not the observer, is, as the author himself admits, so powerful that it draws our attention away from the „*most beloved landscape of Gerona*“ to the interior of the car in which one is driving through that landscape.

An exhibition of hyperrealistic painting and its catalogue must intuitively balance on the border between reality and illusion, or reality and what is hidden behind it. Hyperrealism,

s níž se stále potýkáme. Naším záměrem není obhajovat nebo znovu-etablovat, není jím ale ani potřeba vztahovat se k ‚posledním‘ obrazům, k předpokládanému konci malby. To, oč nám jde, je ukázat pestrost a bohatství, které figurativní malba, navíc přísně realistická, nabízí. A také – zprostředkovat radost, jíž je jen ona schopna vzbuzovat.

Výstava *Fascinace skutečností. Hyperrealismus v české malbě* se konala v roce 2017 v Muzeu umění Olomouc. Její katalog pokračuje ve vyprávění tam, kde ona sama končí – v sedmi statích se vybraní autoři zamýšlejí jednak nad vlastním výrazem (hyper)realismus, jednak nad jeho kulturně-historickými souvislostmi. Obrazová část nabízí jak obsáhlé spektrum děl, tak možnost porovnat různé vizuální tradice. V tomto smyslu se jedná o první ucelenou reflexi dané domény, která by nicméně měla představovat výchozí bod, nikoli cíl – v to tedy alespoň doufáme.

## Fascinace skutečností

Název výstavy i publikace, která ji doprovází, se snaží postihnout výjimečnou obsesi – vidět a viděné malířsky zprostředkovat přesně a nezkresleně. Ačkoli se to může zdát překvapivé, jedná se alespoň v českém prostředí o ojedinělý pokus: Hyperrealismus, jako ostatně všechny druhy malířského realismu, stojí dlouhodobě na okraji teoretického zájmu.<sup>1</sup> Důvodem je – možná paradoxně – především technická dokonalost, na níž jakoby se jeho význam omezoval. Srozumitelnost a přístupnost, která je tomuto typu malby vlastní, mu ve skutečnosti činí medvědí službu – radí jej nejen do kontextu obrazů, vytvořených jinými médii (fotografie), obrazů neuměleckých (informační zdroje, reklama apod.), ale také špatného umění či kýče. Určit kvalitu uměleckého díla jen na základě řemeslného zpracování je přitom samozřejmě nemožné – a paušálně hyperrealismus odmítnou pak přijatelnější, než se vystavovat riziku, že by byl za hodnotný uznán právě kýč. Problematický postoj k habilitě, technické zručnosti a dovednosti, je nakonec přirozeným důsledkem vývoje umění dvacátého století. Už v roce 1912 si Arnold Schönberg více než příznačně posteskl: „Dnes se také významným dílům nadává jinak než dříve. Dříve se umělci vyčítalo, že nic nedovede; dnes je důvodem k pohaně, že něco umí. Hladkost, která byla dříve žádoucí, je dnes chybou, neboť je kýčovitá. Ano, dnes se právě maluje širokým štětcem. Všichni malují široce a ten, kdo nemaluje široce je kýčař. A ten, kdo nemá humor nebo povrchnost, hrdinskou velikost a řeckou radost, je sentimentální.“<sup>2</sup>

Ačkoliv je hyperrealismus místně i historicky zcela specifický – pojí se počínaje sedmdesátými lety s euro-americkým, ‚západním‘ prostředím, tendence k realismu lze pozorovat také ve střeoevropském či českém kontextu. Po radikálně nefigurativních 60. letech 20. století se figurace navrácí ne snad v původním rozsahu

however, is not primarily based on playing with the spectator or on the author’s projection of an idealised world, nor is it the simple result of artistic efforts – it is best characterised by its interest in that *which exists in reality*, its preoccupation with that *which is seen*. Hyperrealism is focused on the object, not the manner in which it is viewed. Fascination with seeing, however, connects artists across media, genres and styles. Therefore our prism is defined by the dominant position of the concept which offers a safe background as well as the necessary support. For this reason the selection of artists includes also those who engaged in this style of painting for only a limited period of time and are generally connected to different contexts while realists par excellence are not included.

Dalí wrote his essay from the position of someone who felt himself to be a contemporary of the “*epoch of intellectual poverty*” and was therefore dependent on the language of caricature. Naturally, he was primarily referring to the beginning of the ready-made culture, the principle of which, as he comments sarcastically, was originally understood by 17 Parisians, while ‘today’ it is comprehended by 17 million worldwide. From today’s perspective, ready-mades are naturally almost a shared estate, a type of universally valid point of origin for the European tradition of modern art – and in this sense they are also a hydra with which we struggle continuously. Our intention is not to defend or re-establish, nor do we have the need to refer to the ‘last’ pictures, to the anticipated completion of a painting. What we intend is, in the first place, to show the colourfulness and wealth offered by figurative, strictly realistic painting, and to mediate the joy that only this type of painting can bring.

The exhibition *Fascination With Reality. Hyperrealism in Czech Painting* was held in 2017 in the Olomouc Museum of Art. The catalogue you are holding takes up the story from the point where the exhibition ended – in seven articles the selected authors contemplate the meaning of (hyper) realism as well as its historical context. The picture section offers a broad spectrum of works and the opportunity to compare different visual traditions. In this respect, it is the first complete self-contained reflection on this domain. However, it should only represent the starting point, not the goal – at least that is what we hope.

## Fascination with Reality

The title of the exhibition and the accompanying publication tries to describe an exceptional obsession – to see and to convey what is seen in a painting, and to do it as accurately and as free of bias as possible. Surprising as it may seem, in the Czech context it is an isolated attempt: Hyperrealism, like all other types of realism in painting, has long been marginalized by theorists.<sup>1</sup> The reason mainly lies – maybe ironically – in the technical perfection to which its meaning seems to be reduced. The comprehensibility and accessibility typical of this type of painting is in fact a disservice to it – it not only puts it in the context of pictures created by other media (photography), as well as non-artistic pictures (information sources, advertising etc.),



---

**Zdeněk Beran**

Pokus o duševní únik dolů I / Attempt to a Mental Escape Downwards I, 1998, olej a akryl na plátně / oil and acrylic on canvas, 200 x 264 cm, Galerie Středočeského kraje v Kutné Hoře, foto © CASK

**Hyperrealismus, jako ostatně všechny druhy malířského realismu, stojí dlouhodobě na okraji teoretického zájmu. Důvodem je - možná paradoxně - především technická dokonalost, na níž jakoby se jeho význam omezoval.**

**Hyperrealism, like all other types of realism in painting, has long been marginalized by theorists. The reason mainly lies - maybe ironically - in the technical perfection to which its meaning seems to be reduced.**



či systematicky, rozhodně ale ve srovnatelné intenzitě – poučena jak modernou a konceptuálním uměním, tak zkušeností socialistického realismu. Jakkoli každý po svém, Zdeněk Beran, Bedřich Dlouhý, Pavel Nešleha a Theodor Pištěk jsou těmi, kdo se o obnovení vztahů mezi realitou a obrazem zasadili nejvíce.

Situace do roku 1989 je do značné míry dána specifickými politickými a společenskými podmínkami – zásadní zlom tedy nastává až v okamžiku, kdy se systém mění a Beran (1990–2012), Dlouhý (1990–1995) a Nešleha (1990–2002) začínají působit jako vedoucí ateliérů dvou hlavních pražských vysokých uměleckých škol, Akademie výtvarných umění a Vysoké školy uměleckoprůmyslové. Vyzdvihnout je v tomto směru potřeba především Beranův ateliér klasické malby – nijak překvapivě je také řada z jeho studentů zastoupena i v našem výběru. Nutno nicméně podotknout, že jeho záběr byl podstatně širší a reduktivní označení absolventů školy ‚beranovci‘ je proto více než

but also of bad art and kitsch. It is impossible to determine the quality of a work of art solely based on the workmanship – and summarily rejecting hyperrealism is more acceptable than being exposed to the risk that kitsch might be considered valuable. The problematic approach to ability, technical skill and dexterity is the natural result of the development of 20<sup>th</sup> century art. As early as 1912, Arnold Schönberg complained: “*The way of attacking significant works of art is different now from what it used to be. Formerly, an artist was reproached if he did not know enough; now it is a cause for criticism if he knows too much. Smoothness, which was formerly a quality to be sought, is today an error, for it is trashy. Yes, one paints with broad strokes today! Everyone paints with broad strokes, and he who does not paint with broad strokes is trashy. And he who does not possess humor or superficiality, heroic greatness and Greek serenity, is sentimental.*”<sup>2</sup>

Even though the hyperrealism is completely specific to a place and a period – it is connected with the Euro-American,

**Theodor Pištěk**

*Angelus*, 1978, olej na plátně

/ oil on canvas, 117 × 149 cm, s laskavým

svolením autora a Galerie Pecka

/ courtesy of the artist and Pecka Gallery

problematické. Pedagogické působení uvedených také nelze redukovat na ‚školu realismu‘, nárůst počtu těch, pro něž nicméně realismus představuje či představoval primární vizuální jazyk, je však zjevný.

Jak technické možnosti vedoucí k hypertrofii realistického obrazu, tak konceptualizace umění principy i zisky malířského realismu devalvují. Jestliže Wassily Kandinsky tvrdí, že „každé umělecké dílo je dítětem své doby. (...) Každá kulturní epocha vytváří svá vlastní, neopakovatelná díla;“ je na místě pochybnost: Čím je hyperrealismus vlastně aktuální?<sup>3</sup> V čem spočívá jeho hodnota a význam? Odpověď je jen zdánlivě jednoduchá: 1/ Efekt obrazu, malby, je nepřekonatelný. O jakkoli tradiční médium se jedná a jakkoli historickým je v tomto smyslu obrazový realismus, jeho vizuální účinek na diváka se nemění. Dokonalost malířské faktury, která dokáže přesvědčivě navodit dojem přítomnosti věci, také – nikoli samoúčelně – evokuje (snad) původní magicko-rituální kvality obrazu. 2/ Vizuální spektakl, který spočívá i v ‚oživování‘ tradičních schémat současnými prvky, pozornost cílí paralelně dvojím směrem – na to, co obraz zobrazuje; a na něj sám.

**Zatímco pro fotorealismus je referenčním bodem fotografie, hyperrealismus si přímo osobuje její hledisko.**

**While for photorealism the point of reference is the photo, hyperrealism directly assumes its perspective.**

Protože bylo našim cílem postihnout konkrétní tendenci, spíše než představit variabilitu obrazového realismu, byl výběr děl i autorů přísně omezen – jednak jejich věrností prizmatu (soustředění se na věc, ne její kontextuální význam či agendu), jednak atributy malířské techniky (přesnost namísto exprese či uvolněného rukopisu). Spektrum je samozřejmě daleko širší, přesně v tom smyslu, v jakém je pestré samotné užití výrazu *realismus*.

Hyperrealismus bývá nejčastěji spojován s fotorealismem, s nímž jakoby sdílel shodnou fascinaci – liší se však v tom podstatném: způsobu zacházení s fotografií.

‘western’ environment of the 1970s – realistic tendencies may also be observed in the Central European and Czech context. After the radically non-figurative 1960s, figuration came back, not quite to the same extent as originally and not in a systematic way, but definitely with great intensity – having gained experience both from Modern and Conceptual Art as well as from Socialist Realism. Zdeněk Beran, Bedřich Dlouhý, Pavel Nešleha and Theodor Pištěk, each in his own particular way, did most for the renewal of the relationship between reality and image.

Before 1989, the situation had been significantly determined by specific political and social conditions – the radical turn of events occurred only when Beran (1990–2012), Dlouhý (1990–1995) and Nešleha (1990–2002) started their careers as the heads of the studios at two major art academies in Prague; the Academy of Fine Arts and the Academy of Arts, Architecture and Design. We must especially emphasize the significance of Beran’s studio as, from the beginning, it attracted the aspirants of classic painting – unsurprisingly, many of them are represented in the present exhibition. However, it needs to be mentioned that his interest was much broader and calling the graduates of Beran’s school ‘Beranovci’, i.e. Beran’s followers, is limiting and therefore rather problematic. Their teaching practice must not be reduced to the ‘school of realism’, however, the increase in the number of those for whom it was the primary means of expression in art is obvious.

Both the technical possibilities leading to the hypertrophy of a realistic image, and the conceptualisation of art, devalue the principles and profits of realism in painting. If Wassily Kandinsky says that “every work of art is the child of its age (...). It follows that each period of culture produces an art of its own which can never be repeated;”<sup>3</sup> it is appropriate to express one’s doubts: What is it about hyperrealism that is actually topical? Where does its value and significance lie? The answer is seemingly simple: 1/ The effect of the image, *the painting*, is insurmountable. No matter how traditional the medium is, or how historical the realism in the image is, its visual impact on the audience remains the same. The perfection of a painter’s workmanship, which can convince you that the object is present, also evokes – not in an autotelic way – the original magical and ritual qualities of the image. 2/ A visual spectacle which consists of ‘activating’ traditional schemes through contemporary elements (such as a cell phone included in a still life with fruits etc.), draws our attention in two directions – to what the painting is depicting and to itself, its substance and functionality.

Zatímco pro fotorealismus je referenčním bodem ona, hyperrealismus si přímo osobuje její hledisko. Hyperrealisté buď využívají živého modelu (u nás tímto proslul zejména Tomáš Kubík) nebo rozsáhlé fotodokumentace, na jejímž základě obraz – vnější stav věci – *re-konstruují*.

Podobně tenká, avšak zásadní hranice odděluje hyperrealismus od klasické, ‚akademické‘ malby – příkladem za všechny budiž tvorba Karla Balcara a Filipa Kudrnáče. Na rozdíl od hyperrealistů si současní klasičtí malíři obyčejně zakládají na stylizaci motivu (Kudrnáč) nebo formální dramatickosti (Balcar). Filip Kudrnáč ve svých akademicky precizovaných malbách s oblibou reflektuje žánrové motivy; Balcarovy dekadentně laděné *náměty* s fetišitickým podtextem, temnosvitnou kompozicí a kontrastní světelností zase evokují kvality barokní malby. Podstatné je odlišovat pouhé ‚formální‘ hyperrealistické tendence (Jan Gemrot, Zdeňka Reinerová) od principů hyperrealismu jako takového.

Naše snaha o vymezení byla samozřejmě vyvážena potřebou neredukovat bohatství vlastního malířského projevu. Čtyři autoři první generace ji i její limity reprezentují dokonale: Je zjevné, že pokud se kdokoli přiblížil tradici tzv. amerického hyperrealismu, a to jak formou, tak obsahem, pak je to především Theodor Pištěk (1932). Důvodem je zcela jistě výjimečná možnost osobně se se západní kulturou setkat. Svět, který Pištěk zachycuje, nese stopy filmové obraznosti, s níž je nakonec také úzce spojen. Sám často zmiňuje, že podstatný je pro něj prostor, včetně toho mimo obrazovou scénu. Evokace surrealismu či povrchního pop-artu jsou však pouze zdánlivé, nefalšovaný zájem o jednotlivé prvky kompozice převažuje.

Bedřich Dlouhý (1932) s motivy zachází s podobnou vynalézavostí, často navíc pracuje s nadsázkou a humorem. Zvolené, i trojrozměrné předměty v ploše obrazu existují naprosto přirozeně, ačkoliv význam, který v jeho rámci získávají, nemá ve své překvapivosti daleko k absurditě. Efektu je dosaženo splyváním dvourozměrných iluzivních předmětů s trojrozměrnými, takže odlišit, které z prvků jsou reálné a které nikoli, je na první pohled nemožné.

Pavel Nešleha (1937–2003) je zjevně autorem zcela odlišného typu – tíhnoucím k budování minimálně pojatých, avšak vnitřně rozporných či přímo eruptivních situací, jejichž podtext je naopak metafyzicky či existenciálně podmíněný.

Posledním autorem generace je Zdeněk Beran (1937–2014), reprezentující latentní, silně expresivní polohu realismu. Podstatné je – a platí to v jistém ohledu pro všechny jmenované – že v momentě, kdy se v jeho díle (hyper)realistické tendence objevují poprvé, jsou součástí reakce na abstrahovanou informální polohu a přímo z ní také vycházejí. Teprve později se staly autonomním projevem, do něž naopak bylo možné vstoupit ‚přidáním‘ strukturálních fragmentů, jakousi reminiscencí nefigurativní minulosti.

As our aim was to show a particular tendency, *a concept*, rather than introduce the variability of realism in painting, the selection of works and authors was strictly limited – by the prism (concentrating on the object, not its contextual meaning or agenda), and by the attributes of the painting technique (exactness instead of expression or a relaxed painting style). The spectrum is, of course, much broader, in the same sense as the use of the term *realism* is manifold.

Hyperrealism is most often connected with photorealism, with which it seems to share the same fascination – however, they differ in one substantial element: the manner of treating a photograph. While for photorealism the point of reference is the photo, hyperrealism directly assumes its perspective. Hyperrealists either use a live model (in our country Tomáš Kubík became particularly famous for this method), or extensive photodocumentation, based on which they re-construct the image – the external condition of the object.

A Similarly thin but fundamental border divides hyperrealism from classic, ‘academic’ painting – as represented by, among others, Karel Balcar and Filip Kudrnáč. Contrary to hyperrealists, contemporary classic painters usually pride themselves on stylizing the theme (Kudrnáč) or on a formal dramatic character (Balcar). In his academically precise paintings Filip Kudrnáč keenly reflects on genre themes, while Balcar’s decadent themes with fetishist overtones, chiaroscuro composition and light contrasts evoke the qualities of Baroque painting. It is important to distinguish between mere ‘formal’ hyperrealistic tendencies (Jan Gemrot, Zdeňka Reinerová) and the principles of hyperrealism itself.

Our attempt at a definition was, naturally, balanced by the need to avoid reducing the richness of the actual artistic expression. Four painters represent the first generation and its limits perfectly. It is obvious that, first and foremost, Theodor Pištěk (1932) came close to the tradition of American hyperrealism, both in form and in content. This was clearly because of the exceptional opportunity to encounter western culture in person. The world offered to the viewer by Pištěk bears traces of film imagery, to which he is ultimately closely tied. He has often mentioned that it is the space that is substantial for him, including that *outside* the image scene. Evocations of surrealism and superficial pop-art are merely ostensible, while genuine interest in the individual elements of a composition prevails.

Bedřich Dlouhý (1932) deals with the motifs with similar inventiveness and he often works with overstatement and humour. The selected objects, even three-dimensional objects, exist on the surface of the painting completely naturally, even though the meaning they evoke is often surprising, almost absurd. The effect is achieved by blending of two-dimensional illusional objects with three-dimensional ones, so at first sight one cannot distinguish which elements are real and which are not.

Pavel Nešleha (1937–2003) is clearly an artist of a completely different type – inclined towards building minimalist, yet



---

**Miloš Engberth**

Muž zasažený bleskem / Man struck  
by Lightning, 1998, olej na plátně  
/ oil on canvas, 100 × 80 cm, s laskavým  
svolením autora / courtesy of the artist






---

**Tomáš Kubík**

Autoportrét s figurínou / Self-portrait  
with Mannequin, 2004, olej na plátně  
/ oil on canvas, 160 × 174 cm, s laskavým  
svolením autora / courtesy of the artist

Spojení s hyperrealismem je v případě uvedených pouze volné – postihuje určité tendence a prostředky, ne cíle. Metafora „opravny duší“, k níž se hlásila generace sedmdesátých let, je také ve středoevropském kontextu ojedinělou. Tato vstřícnost vůči poetismu se s rokem 1989 a nástupem nové generace proměňuje – nemizí ale docela.<sup>4</sup> Autoři nezatížení předrevoluční zkušeností totalitní společnosti mohli tvořit bezesporu daleko svobodněji, a také s výhodou své práce otevřeně konfrontovat. Podobně jako jejich učitelé se však vyrovnávají s vlastním historickým a kulturním kontextem. V tomto zvláštním spříznění mezi koryfeji a teprve se etabloujícími autory lze hledat určitý romantizující prvek – spočívající v rehabilitaci vidění a viděného.

Mezi těmi, kteří se programově obracejí k přírodě a navazují tak na bohatou tradici české krajinomalby, lze vyzdvihnout především Zdeňka Daňka (1977), Adama Kašpara (1993) a Jana Uldrycha (1984). První dva jsou bytostnými krajináři, reflektujícími celek věci či scenerie.

internally contradictory or even directly eruptive situations, the implicit meaning of which is metaphysically or existentially qualified.

The last artist of this generation is Zdeněk Beran (1937–2014), who represents the latent, strongly expressive aspect of realism. The important point is – and to a certain extent it applies to all the artists mentioned above – that at the moment when the (hyper) realistic tendencies appeared in his works for the first time, they were part of his response to the abstract informal style and were directly based on it. Only later did those tendencies become an autonomous expression to which structural fragments could be ‘added’ as a certain reminiscence of the non-figurative past.

Their connection to hyperrealism is only loose – it describes certain tendencies and means, but not goals. The metaphor of ‘soul repair shop’ used by the generation of the 1970s is unique in the Central European context. This openness to poetism was transformed after 1989 with the coming of the new generation – however it did not disappear completely. Painters who were

Uldrychovo zacházení s přírodními motivy je naopak postaveno na práci s vybranými krajinnými elementy či detaily. Všem jmenovaným se daří krajinomalbu revidovat bez sentimentu a nepateticky.

Vizuální zaujetí světem techniky, nepřiliš vzdálené některé z Pištěkových poloh, sdílí Pavel Holý (1968) a Jan Petrov (1985), částečně pak Adolf Lachman (1985). Jak Petrov, tak Lachman záměrně propojují postupy malířského hyperrealismu s digitálními technologiemi. Petrov přitom využívá možností 3D programů, s jejichž pomocí vytváří hyperrealistické animace organických forem. Lachman, spoluautor počítačové hry *Machinarium* (2009), využil techniku digitální malby poprvé už ve své diplomové práci.

Malířem, který je primárně spojen s lidskou figurou, je Miloš Englberth (1974), schopný zároveň nezúčastněně i sugestivně reflektovat její pozici v konkrétním okamžiku. Toutéž kvalitou pak disponují také technicky famózní, civilní malby Tomáše Kubíka (1977) – portréty i zátiší, citlivě snímající vnější stav lidí i věci.

Na rozdíl od první generace, pro niž radikálně realistická malba představovala v jistém smyslu vyvrcholení, příslušníci té mladší ji nezřídka chápou jako východisko, a jako takové její principy revidují či postupně opouštějí. Patří mezi ně Pavel Holas (1968–2015) se svým uvolněným malířským rukopisem; Pavel Vašíček (1979), tíhnoucí k expresivnímu kolorismu; Vladimír Véla (1980) s úsporným gestem na pomezí figurace; či Zdeněk Trs (1985), dospívající na hranu redukováného minimalismu. A zmínit je třeba v neposlední řadě také Daniela Pitína (1977), který principy dvourozměrného realistického obrazu téměř dokonale dekonstruuje, čímž se řadí vedle předních postav současné světové malby (Adrian Ghenie, Zsolt Bodoni nebo Justin Mortimer).

Příkladem autora, který je s hyperrealismem naopak spojen bytostně jak formou, tak námětem, je bezesporu Jan Mikulka (1980). V roce 2011 získal ocenění na *BP Portrait Awards*, o dva roky později (a v jiné kategorii opět v roce 2016) pak uspěl v soutěži *The Royal Society of Portrait Painters* – podobně, jako Hynek Martinec (1980), kterému se tímto způsobem ve světovém měřítku podařilo prosadit jako vůbec prvnímu z českých autorů. Cenu pro mladé umělce *BP Portrait Award* získal už v roce 2007 a ocenění *The Royal Society of Portrait Painters* pak o rok později. Posledním z trojice malířů, kteří uspěli na významných mezinárodních přehlídkách, je Michal Ožibko (1981), oceněný na *BP Portrait Award* v roce 2010. Tím, co všechny tři spojuje, je dokonale hladká, vysoce iluzivní malba a věrnost tradičním žánrům, které nicméně s chutí inovují – a to i za hranicemi samotného hyperrealismu.

Už jen z tohoto stručného výčtu je patrné, jak obtížné je spojovat abstraktní pojem a konkrétní umělecká díla, identifikovat a srovnávat tvůrčí strategie nejen historií, ale i perspektivou si vzdálených autorů. Tím, co je spojuje, je totožný zájem o skutečnost, jež je chápána jako nejen

not burdened by pre-revolutionary experiences from a totalitarian society were able to create in a much freer manner and enjoy the advantage of being able to confront their works directly. Nevertheless, similar to their teachers, they had to cope with their own historical and cultural contexts. In this special alliance between luminaries and beginning painters a certain romantic element may be found – it consists in the rehabilitation of seeing and that which is seen.

Those who systematically turn to nature, following the abundant tradition of Czech landscape painting, include Zdeněk Daněk (1977), Adam Kašpar (1993) and, to a certain extent, Jan Uldrych (1984). The first two are strictly landscape painters depicting the whole; in contrast, Uldrych's treatment of natural motifs is based on working with selected elements and details of a landscape. Landscape painting is without doubt one of the most overworked art categories, however, those painters are successfully revising it without sentiment and the usual pathos.

Pavel Holý (1968) and Jan Petrov (1985) are both visually captivated by the world of technology, such as can be seen in some of Pištěk's works. Jan Petrov utilises the possibilities of 3D applications to create hyperrealistic animations of organic forms. Adolf Lachman (1977), a co-creator of the computer game *Machinarium* (2009), uses the technique of digital painting – the first time he used it was in his thesis. Both Petrov and Lachman intentionally blend the techniques of hyperrealistic painting and digital technologies – to the nature of which hyperrealistic painting is often likened.

Miloš Englberth (1974) is a painter primarily connected with the human figure. Remarkably, he is able to reflect its position in a particular situation in a way that is both impassive and suggestive. The same quality is found in the phenomenal and informal painting techniques of Tomáš Kubík (1977) – in his portraits and still lifes which sensitively depict the outer appearance of people as well as objects.

Unlike the first generation of painters, for whom radically realistic painting meant a certain culmination, the members of the younger generation often understand it as a starting point and later abandon its principles. Among the latter are Pavel Holas (1968–2015) with his relaxed painting technique; Pavel Vašíček (1979), who inclines toward expressive colourism; Vladimír Véla (1980) with his economic gestures bordering on figuration; and Zdeněk Trs (1985), who approaches the edge of reduced minimalism. Last but not least, we must mention Daniel Pitín (1977), who almost perfectly deconstructs the principles of two-dimensional realistic images, placing him among the prominent figures of contemporary world painting (such as Adrian Ghenie, Zsolt Bodoni and Justin Mortimer).

Jan Mikulka (1980) is a clear example of a painter who is substantially connected with hyperrealism, both in form and theme. In 2011 he won the *BP Portrait Award* and two years later (and again in 2016 in a different category) he was successful in the competition of *The Royal Society of Portrait Painters* – similar to Hynek Martinec (1980), the first Czech painter to assert himself worldwide. Martinec was awarded the *BP*

nutný, ale také postačující motiv pro vznik dvourozměrného obrazu, který jakoby se tímto způsobem stával nositelem zprávy o autonomní realitě. Odtud sociální implikace: Hyperrealismus je symptomem doby, je spíše tendencí, než pozitivisticky definovatelným uměleckým směrem, který se silně váže k post-romantické západní tradici. Souvislost s postmodernou, relativistickou a eklektickou, je nasnadě. Stejně zjevné však je, že se jedná o do značné míry antitetickou polohu – jediným způsobem, který udržuje obojí, hyperrealitu formy i obsahu v souladu, je totiž vedle zručnosti či talentu také vědomý závazek vůči podstatě věci či záměru. Beran také příznačně říká: „*Já nechci dělat věci, které by byly jednoznačně jen krásné nebo jen ošklivé; všichni víme, že život není také jenom jedna poloha, je vždy mnohopolohový a střídají se tam drsné věci s věcmi lyrickými, takže pokud člověk chce být pravdivý, a o to v umění jde, tak musí používat obě strany toho, co vnímá.*“<sup>5</sup>

*Portrait Award* for young artists in 2007 and one year later he won the prize of *The Royal Society of Portrait Painters*. Michal Ožibko (1981) is the last of the three painters to have received awards at major international exhibitions; he won a *BP Portrait Award* in 2010. These three have in common their perfectly smooth, highly illusional painting and their loyalty to traditional genres, which they with pleasure innovate – even beyond the limits of hyperrealism.

From this short description it is clear that it is difficult to apply an abstract notion to actual visual material, and to identify and compare creative strategies, not just in relation to history but also from the perspective of different painters. They have in common a shared interest in reality, which is perceived not only to be a necessity, but also to be a sufficient motive for the creation of a two-dimensional painting. Hyperrealism is a symptom of the times, it is a tendency rather than an art form defined in a positivistic way. The connection with relativist and eclectic modern art is obvious. It is equally obvious that it is rather an antithetic position – the only thing that maintains the harmony between both the hyperreality of form and content, beside skill or talent, is conscious commitment to the concept or the intention. Beran poignantly says: “*I do not want to make things that are just positively beautiful or ugly; we all know that life is not a single position, there are always many aspects and rough things mingled with lyrical ones, so if you want to be truthful, which is the point of art, you must use both sides of what you perceive.*”<sup>4</sup>

Translation: Adéla Horáková

- 1 Z počátku devadesátých let je potřeba připomenout výstavy, připravené Vlastimilem Tětívou v Alšově jihočeské galerii (*Skutečnost a iluze: České zátiší 20. století*), přehlídku současné české figurace v Rudolfinu (*Poslední obrazy*, 1998) a výstavu *Hyperrealismus*, která se na přelomu let 2002 a 2003 uskutečnila v Galerii moderního umění v Hradci Králové a v Západočeské galerii v Plzni.
- 2 Arnold Schönberg. *Styl a idea*. Praha: Arbor vitae, 2004, s. 30.
- 3 Wassily Kandinsky. *O duchovnosti v umění*. Praha: Triáda, 2009, s. 11.
- 4 Příznačně společensky orientovanou maďarskou vlnu reprezentuje zejména trojice autorů, László Méhes, László Lakner a László Fehér. Polský fotorealismus a hyperrealismus je silně podmíněn modernou a také se (na rozdíl od konceptuálního umění) politicky vymezuje (Andrzej Sadowski, Andrzej Tryzno či Lukasz Korolkiewicz). Ze slovenských autorů lze jmenovat k iluzionismu tíhnoucího Milana Bočkaye, další malíři (Jozef Srna, Veronika Rónaiová) zůstávají spíše realisty.
- 5 Kultura.cz. *Portrét: Malíř Zdeněk Beran*. Česká televize, 2007. Online: [<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10166142313-vytvarnicke-konfese/207562263000003-zdenek-beran/>].

- 1 It is necessary to remember exhibitions held at the beginning of the 1990s and prepared by Vlastimil Tětiva in Aleš South Bohemian Gallery (*Reality and Illusion: Czech Still Life of the 20th Century*); and an exhibition of contemporary Czech figurative art in Rudolfinum (*Last Pictures*, 1998) and an exhibition titled *Hyperrealism*, held at the turn of 2003 in the Gallery of Modern Art in Hradec Králové and the Gallery of West Bohemia in Pilsen.
- 2 Arnold Schönberg. *Style and idea*. New York, 2004, pp. 16-17.
- 3 Wassily Kandinsky. *Concerning Spiritual in Art*. Praha: Triáda, 2009, intro.
- 4 Three painters in particular represent the Hungarian wave with social orientation; László Méhes, László Lakner and László Fehér. Polish photorealism and hyperrealism is strongly conditioned by modern art and (in contrast to conceptual art) it is politically defined (Andrzej Sadowski, Andrzej Tryzno and Lukasz Korolkiewicz). Among Slovak painters, there is Milan Bočkay with his tendency to illusionism, while other painters (Jozef Srna, Veronika Rónaiová) are mainly realists.
- 5 Kultura.cz. *Portrait: Painter Zdeněk Beran*. Czech Television, 2007. Online: [<http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/1183619616-kultura-cz/207562228000003/obsah/112864-portret-malir-zdenek-beran/>].

---

**Hynek Martinec**

Ve stejném čase, Londýn - Vauxhall  
/ At The Same Time, London - Vauxhall,  
2009, akryl na plátně / acrylic on canvas,  
70 x 70 cm, s laskavým svolením autora  
/ courtesy of the artist



**Vidění je to, co ustavuje naše místo v okolním světě.  
Tento svět vysvětlujeme pomocí slov, avšak slova nikdy  
nemohou vyvrátit skutečnost, že jsme jím obklopeni.**

**It is seeing which establishes our place in the surrounding  
world; we explain that world with words, but words can  
never undo the fact that we are surrounded by it.**

**John Berger** Způsoby vidění, 2016 / Ways of Seeing, 1972