

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

2012

Pavλίna Doubravová

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV DĚJIN UMĚNÍ

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Hyperrealistické tendence v tvorbě Theodora Pištěka

Vedoucí práce: Mgr. Hynek Látal, PhD.

Autor práce: Pavlína Doubravová

Studijní obor: Dějiny umění

Ročník: 3.

2012

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice,

.....

V prvé řadě bych ráda poděkovala Mgr. Hynku Látalovi, PhD., vedoucímu mé práce, za pomoc a užitečné rady. Dále děkuji své rodině za nekonečnou podporu a také všem přátelům za to, že mi byli oporou i inspirací.

ANOTACE

Pavčina Doubravová

Hyperrealistické tendence v tvorbě Theodora Pištěka

Bakalářská práce se zabývá jednou z výrazných tvůrčích etap českého malíře Theodora Pištěka. Ten v sedmdesátých a osmdesátých letech dvacátého století vytváří malby se silným hyperrealistickým rukopisem. Práce se zaměřuje na otázku východisek a vlivů, které mohly vést k tomuto způsobu Pištěkovy tvorby. K této analýze jsou použity komparace s díly amerických hyperrealistů, ale také srovnání s českými současníky autora. Bakalářská práce se snaží na základě srovnání definovat základní principy a výtvarná témata Pištěkovy hyperrealistické tvorby. Součástí je pokus o srovnání Pištěkových děl s obrazy několika vybraných autorů z Pištěkovy generace. V závěru práce je poukázáno na postavení hyperrealistické tvorby na současné české výtvarné scéně.

Vedoucí práce: Mgr. Hynek Látal, PhD.

ANNOTATION

Pavλίna Doubravová

Hyperrealistic tendencies in the work by Theodor Pištěk

The bachelor thesis is based on one of the most important etape of Theodor Pištěk's work. Mostly in 1970-1980 he used to create paintings with strong hyperrealistic gesture. The thesis deals with a question of influences on this phasis of his work. It is used a comparison with american hyperrealists. There is an attempt to compare Pištěk's works with paintings of several selected authors from Pištěk's generation. The bachelor thesis is trying to define basic principals and art themes of Pištěk's hyperrealistic work. The conclusion is made to the position of hyperrealism on the scene of Czech contemporary art.

Supervisor: Mgr. Hynek Látal, PhD.

Obsah

1. Úvod	1
2. Společensko – politická situace a její souvislost s vývojem výtvarného umění	4
2.1 Vývoj na americké a evropské umělecké scéně	4
2.2 Československé umění po roce 1948	6
Nové umělecké skupiny	7
Skupina Máj 57	8
2.3 Veristické zobrazování v československém prostředí.....	9
3. Osobnost Theodora Pištěka.....	10
3.1 Umělecké školení a vlivy	10
3.2 Vlivy na Pištěkovu tvorbu	11
Skupina Šmidrové	11
Paleta vlasti	12
Svět automobilismu.....	13
3.3 Fascinace prostorem.....	14
4. Hyperrealistické zobrazování.....	15
4.1 Tematické zaměření obrazů.....	15
4.2 Technika a způsoby malby	16
4.3 Automobil jako stěžejní téma	19
4.4 Otázka utváření krajiny	21
4.5 Srovnání Pištěkovy tvorby v sedmdesátých a osmdesátých letech s dalšími českými tvůrci	23
Pavel Nešleha	23
Zdeněk Beran	24
Bedřich Dlouhý	25
Komparace zmíněných autorů	26
4.6 Hyperrealismus v tvorbě nejmladší generace	29
Krise malby	29
Škola Zdeňka Berana.....	31
Karel Balcar	31
Hynek Martinec	32
Michal Ožibko.....	33
Zdeněk Trs	35
5. Závěr	37
6. Literatura.....	40
7.Obrazová příloha	42

1. Úvod

"Nechci, aby se v mých obrazech hledal jen verismus, ilusivnost a perfekce. Nechci, aby se pro klasifikaci formy zapomnělo na to, co jsem měl na mysli. Proto jsem opustil dosavadní způsob malby, který mohl svádět z cesty."

/Theodor Pištěk/

Theodor Pištěk jistě patří mezi výrazné české výtvarné umělce. Jeho jméno je v první řadě zatěžkáno slávou jeho otce – slavného filmového herce, v druhé pak jeho spoluprací s filmovým průmyslem, díky které ho zná široká veřejnost. Hlavní složkou jeho umělecké práce byla ale vždycky malba. V roce 1959 vystudoval Akademii výtvarných umění v Praze. V průběhu své umělecké dráhy se Theodor Pištěk projevoval různými výtvarnými způsoby, od informelu po surrealismem poznamenanou malbu. Byl členem několika uměleckých uskupení, která mu přinesla životní přátelství s dalšími významnými českými a slovenskými umělci – Hugem Demartinim, Bedřichem Dlouhým, Zbyněk Sekal. Dodnes tvoří ve svém ateliéru v Mukařově nedaleko Prahy.

Je pochopitelné, že ačkoliv název práce hovoří pouze o Pištěkově tvorbě, není možné vnímat jeho dílo v nějakém výtvarném vakuu bez pohledu na celkovou situaci v české malbě od sedmdesátých let do současnosti. Naopak, je zapotřebí dát Pištěkův hyperrealismus do kontextu s nejen domácí scénou.

Následující text se zaměřuje především na Pištěkovu tvorbu z let sedmdesátých a osmdesátých, popřípadě jeho malbami z období po roce 2000. Zatímco jiní jeho současníci a často i spolužáci z akademie ve své tvorbě reagují na politickou a společenskou situaci v zemi, Theodor Pištěk se začíná ubírat poněkud jiným směrem. Do jeho malby pronikají hyperrealistické tendence, jež vzešly částečně z vlny pop-artu ve Spojených státech amerických na konci šedesátých let dvacátého století. Je třeba ve stručnosti nastínit Pištěkův umělecký vývoj, jeho studium a vlivy, které mohly zasáhnout do jeho uměleckého projevu.

V první části práce se tak postupně dostáváme k Pištěkově tvorbě v sedmdesátých a osmdesátých letech, která se dá srovnávat právě s americkou fotorealistickou scénou. V souvislosti s tímto srovnáním se nám naskytne několik základních otázek, které je třeba zodpovědět. Nebo se o nalezení odpovědí alespoň pokusit.

Americký hyperrealismus je především vnímán jako směr usilující o technickou dokonalost malby. Autoři pracují na jednom obraze třeba šest měsíců, zkouší různé postupy a techniky pro dosažení silně realistického obrazu. Volba tématu stojí pravděpodobně až na druhém místě. Většinou jsou tématem pro malíře známé věci, krajina a prostředí, v němž žili.

Jednou z důležitých otázek tedy je, zda toto platí také u Theodora Pištěka. Je pro něj technika malby natolik důležitá jako u jeho amerických protějšků? A jakým způsobem nakládá s tématy svých obrazů? Je možné zjistit, do jaké míry se sám Pištěk ztotožňuje s tvůrčími procesy a názory americké skupiny fotorealistů?

Může se nám zdát, že Theodor Pištěk stojí svým malířským projevem v rámci české (či československé) výtvarné scény poněkud osamocen. Především v osmdesátých letech se mnoho autorů přiklonilo k figurativní malbě. Zda je možné hledat hyperrealismus i u jiných autorů Pištěkovy generace, je tedy otázkou další. V souvislosti s tím je zmiňován především Zdeněk Beran, v jehož tvorbě se hyperrealistické rysy rovněž uplatňovaly. Druhá polovina práce se tedy zabývá komparací vybraných děl Theodora Pištěka právě například s obrazy Berana a dalších tvůrců.

Na tuto část pak navazuje poměrně důležitá zmínka o hyperrealismu v současné české malbě autorů vycházejících právě z Beranovy školy. Je nastíněna základní otázka krize malby v devadesátých letech dvacátého století a její postupný vzestup po změně milénia. V poslední části práce je provedeno zkoumání paralel hyperrealistické malby Theodora Pištěka a mladých autorů Hynka Martince, Michala Ožibka a Zdeňka Trse.

Obecně se dá konstatovat, že tvorbě Theodora Pištěka dosud nebyla věnována příliš velká pozornost. Proto se hlavním zdrojem informací staly především výstavní katalogy (ať už k monografickým či skupinovým výstavám) a jednotlivé články v uměleckohistorických periodikách. Pro všeobecné nastínění společensko-politické situace a s tím souvisejícím vývojem výtvarného umění byly používány především dobové kritické texty a dokumenty, jež byly uveřejněny ve sbornících či odborných

publikacích. V části věnující se současné umělecké scéně pak bylo zapotřebí využít v hojném počtu rovněž odborné články a recenze dostupné v online archivech. Součástí práce je také bohatá obrazová příloha, která byla sestavena především z reprodukcí v odborné literatuře, ale také z online zdrojů v případě nemožnosti nalezení tištěné reprodukce.

2. Společensko – politická situace a její souvislost s vývojem výtvarného umění

Pokud chceme hodnotit výtvarné umění druhé poloviny dvacátého století, musíme vždy zohledňovat společensko – politickou situaci. Tak tomu bylo vždy ve všech historických etapách, ale ve století dvacátém je třeba dbát na tento aspekt mnohem více. Zvláště rychlé změny ve společnosti po ukončení 2. světové války a rozdělení světa na západní a východní část dopadly na kulturní vývoj v jednotlivých zemích. To vše se postupně promítá do uvažování výtvarných umělců a tím i do jejich tvorby. Ve zkratce se tedy vraťme k zásadním proudům poválečného výtvarného umění, které souvisí s postupným znovuoobjevováním realistického zobrazování.

2.1 Vývoj na americké a evropské umělecké scéně

Druhá polovina dvacátého století znamenala pro celý svět velké změny. Všichni se snažili vzpamatovat z válečných hrůz a vrátit svému životu běžný řád. V Evropě proběhlo k zásadnímu rozdělení na Západ a Východ. V poválečných Spojených státech amerických došlo k rychlému vývoji výtvarného projevu. Umělci cítili potřebu vymanit se ze stereotypu a vyjádřit své dojmy, postoje a názory novými způsoby. Objevil se nový směr pojmenovaný Haroldem Rosenbergem jako action painting (akční malba) se silnou osobností Jacksona Pollocka. Současně s ním nastoupil abstraktní expresionismus stavící se proti realismu, proti zažitému vnímání dosavadní umělecké tvorby. Ten se mimo jiné často obracel k umění primitivních národů. Tyto umělecké projevy – tedy jak akční umění, tak abstraktní expresionismus – můžeme vnímat také jako určitý politický postoj. Umění evropské bylo ve dvacátém století značně poznamenáno totalitními režimy a propagandou. Proto (socialistický) realismus byl v USA vnímán velmi negativně a mnoho pokusů o realistické zobrazení bylo považováno za nedobré. Nové proudy nefigurativního umění tak pro americký prostor znamenaly zásadní věc. Totiž odtržení se od umělecké historie Evropy a nastoupení své vlastní cesty.

Dalším důležitým momentem, který je pro nás vzhledem k vymezenému tématu zásadní, byl nástup pop-artu, který se maximálně prosadil v šedesátých letech. Slovního spojení „pop art“ poprvé použil Lawrence Alloway. On sám tím ale neměl namysli umělecká díla, jak je vnímáme dnes. Používal tento pojem v souvislosti s produkty masmédií. Nicméně se ukázalo, že právě americké prostředí – konkrétně New York se všemi barevnými blikajícími neony – pro něj bude ideální nosnou půdou. Světová metropole se tak stala současně světovým ohniskem současného umění a vyhodila ze sedla Paříž, jež mezinárodnímu estetickému koncertu udávala tón do té doby.¹ Z Ameriky se pak pop-art rychle rozšířil do západní části Evropy, především do Západního Německa. Nastalo období, kdy galeriím a přehlídkám současného umění vládli filmové tváře, hudební ikony, reklamní neony a slogany. Umělecké projevy pop-artistů se dostávaly do sbírek na celém světě. Díla Jamese Rosenquista (obr.1), Edwarda Ruschy (obr.2) či Waynea Thiebauda (obr.3) začínala naznačovat jeden ze směrů, kterým se umění v šedesátých, potažmo sedmdesátých letech, dále ubíralo.

Pop-art² se svým způsobem vracel k realitě všedního světa. Zaplavuje naši mysl obrazy, které nám už v paměti dávno uvízly, jsou pro nás denní skutečností. Sítotisky s Marilyn Monroe, či plechovka polévky, zátiší se sklenicí Coca Coly, pulty a vitríny s potravinami, ulice zaplněné reklamními cedulemi. Tyto tendence připravily podmínky pro novou vlnu realismu. Realismu, který je dotažen do posledního detailu. Louis K. Meisel³ přišel jako první s označením „photorealism“ – fotorealismus. V evropském prostoru se vžil spíše název hyperrealismus, používaný ve francouzském prostředí.

Právě Meisel byl také tím, kdo vymezil teoretické základy fotorealismu. Stanovil pravidla, podle kterých lze rozpoznat hyperrealistické dílo. Tento striktní řád vedl k vymezení třinácti umělců, kteří stáli u zrodu a vzestupu stylu, který měl ambici vyrovnat se reálnému stavu světa. Často je zmiňováno, že fotorealismus vznikl jako odpověď moderní fotografii. Jako odpověď na otázku, co si nyní počít s realistickou malbou, když realitu můžeme zachytit pomocí stisku jednoho tlačítka. Louis K. Meisel ale uvedl vše na pravou míru. Jeho označení stylu je odvozeno od faktu, že hyperrealista používá fotografii jako prostředníka. Přímou uvedl, že umělci používají fotoaparát ke sbírání informací. Argumentoval tím, že pokud má být obraz perfektní se vší jasností,

¹ Honnef Klaus, Grosenicková Ute, *Pop-Art*, Praha 2004, s. 6

² Hal Foster – Rosalind Kraussová – Yve-Alain Bois – Benjamin H.D. Buchloh, *Umění po roce 1900. Modernismus, antimodernismus, postmodernismus*, Praha 2007, s. 445 – 449

³ Louis K. Meisel, *Photorealism*, New York 1980, s. 12 - 24

ostrotí a zachycením detailů, musí být výjev „zmrazený“.⁴ Ostatně od vynálezu fotografie měli umělci tendenci používat ji jako pomocný nástroj při malbě. Někteří se k tomu hrdě hlásili, ale byli i tací, kteří tyto domněnky tvrdě popírali.

Hyperrealisté shodně přiznávali, že jim fotografie pomáhá vytvořit jasný, detailně propracovaný obraz. Dovoluje jim pracovat na portrétu, aniž by danou osobu nutili k mnohahodinovému sezení bez hnutí. Kompozici ulice jim neruší pohybující se auta či lidé. Zdá se, že hlavní je pro ně především zachytit všednost a obyčejnost okolního světa, každodennost každého z nás. Nutí člověka uvědomit si věci, které jinak vlastně vůbec nevnímá. A to všechno se děje za neuvěřitelně trpělivého přístupu k malbě ve snaze dosáhnout veristického zobrazení.

2.2 Československé umění po roce 1948

Zatímco západní země tedy nastoupily svoji cestu k novým uměleckým výzvám, v českém prostředí byla situace značně odlišná. Po volbách v roce 1948 se moci chopila socialistická vláda. V souvislosti s tím se mění samozřejmě i pole výtvarného umění. Vedle oficiální tvorby se objevila i tvorba do jisté míry undergroundová. V té vznikala mnohem zajímavější a různorodější umělecká díla než v té poplatné režimu.⁵ Umělci stojící mimo Svaz československých výtvarných umělců se snažili získávat přehled o tom, co se děje na zahraničních uměleckých scénách, nechávali se inspirovat a často přistupovali k vlivům zvenčí velmi specifickým a „svým“ způsobem. Tím vzniká velmi unikátní soubor nezávislé tvorby v komunistickém Československu.

Zatímco po roce 1958, tedy po roce konání světové výstavy EXPO v Bruselu, nastoupila uvolněná šedesátá léta, v srpnu 1968 nastalo rychlé vystřízlivění z předtím nabyté svobodnější atmosféry. Normalizace se opět silně promítla do tvorby umělců, kteří jsou dnes spojováni s nejdůležitějšími uměleckými projevy té doby. Bylo těžké hledat v československém prostoru umělecké paralely s ostatním světem. Je pochopitelné, že to, co bylo po tolik let skryto před zraky politické reprezentace i široké veřejnosti, nemůže okamžitě po „vyplutí na povrch“ začít fungovat na světové bázi. A

⁴ Louis K. Meisel uvádí pět zásad pro práci hyperrealisty. Louis K. Meisel, *Photorealism*, New York 1980, s. 13

⁵ Petr Wittlich, Umění a politika – některé zkušenosti z Československa, in: Petr Wittlich, *Horizonty umění*, Praha 2010, s. 552 - 555

otázkou je, zda vůbec bylo české umění schopno navazovat na světové podněty. Zatímco v západní části světa – především ve Spojených státech amerických – se umění velmi rychle komercializovalo a trh s uměním začínal nabírat na síle, v Československu nastaly pro umělce prakticky čtyři možné varianty.⁶ Tou první byla tvorba pro režim. Tedy tvorba v socialistickém realismu. Druhou možností byl odchod do undergroundu a nezávislé scény. Zde musel jedinec počítat samozřejmě s určitou mírou perzekuování ze strany politické. Zlatou střední cestou bylo zůstat v tzv. šedé zóně – nebýt ani zapřisáhlým komunistou, ale ani nijak zvlášť proti režimu nevystupovat (a pokud, tak to činit v náznacích a metaforách). Tou poslední, čtvrtou, variantou bylo opustit okruh výtvarného umění a zasvětit svůj život jiným činností.

Nové umělecké skupiny

V průběhu celého dvacátého století vznikaly na našem území různé umělecké skupiny. Členy povětšinou spojoval nejen podobný způsob tvorby a nadšení pro jistý umělecký směr. Vzhledem k společenským a politickým okolnostem se však čím dál tím více v programech a manifestech těchto skupin objevovaly hlasy vyjadřující nespokojenost se soudobou situací ve státě, potažmo v Evropě. V padesátých letech pak došlo k podstatným změnám.

Všechna do té doby působící umělecká uskupení byla zrušena a zakázána. Od roku 1956 pak v Československu začínal působit Svaz československých výtvarných umělců. I v jeho útrobách se postupně ale objevovalo volání po svobodnějším a uvolněnějším Československu, projevoval se souhlas s Pražským jarem. Proto v roce 1969 proběhla restrukturalizace a vznikly tak svazy dva – Svaz českých výtvarných umělců a Svaz slovenských výtvarných umělců. Záštitu nad nimi, včetně mezinárodní spolupráce, pak převzal Svaz československých výtvarných umělců (SČSVU). Členové svazu po své registraci tak přešli do „režimu“ svobodného povolání. Stát se členem však nebylo tak jednoduché. Existovala určitá pravidla jako délka výtvarné činnosti, vzdělání v oboru a další. Kromě toho, že SČSVU řídil své registrované členy, snažil se zasahovat i do

⁶ K otázce směřování českého moderního umění se vyjadřuje Jindřich Chaloupecký v jedné ze svých statí (12. 2. 1986) ze souboru *Tíha doby*. Vyjadřuje zde mimo jiné obavu, že české umění po letech v katakombách nastupuje cestu krize, cestu estetismu a nové formy akademismu. Jindřich Chaloupecký, *Tíha doby – Stati o časových souvislostech a situacích kultury 1968-1988*, Olomouc, 1997, nestr.

tvorby umělců stojících mimo svaz. Mladí umělci však stále volali po možnosti seskupovat se bez ohledu na své bydliště. Nakonec byly stanovy SČSVU upraveny a znovu se otevřela možnost zakládat nezávislé spolky.⁷ V roce 1957 vznikla Skupina Máj, v roce 1954 skupina Trasa, v roce 1963 pak například tvůrčí skupina Křižovatka. Uskupení vznikala i po roce 1968. Z nich nejvýraznější byla asi skupina Tvrdohlaví (1987).

Skupina Máj 57

Právě již výše zmiňovaná skupina Máj, byla jednou z vlaštovek letících proti proudu. Uskupení se zformovalo v roce 1957. Bylo tvořeno umělci, kteří nechtěli tvořit v socialistickém realismu a hledali svoje vlastní individuální vyjádření. Na jejich první výstavě se prezentoval široký okruh výtvarníků, kteří se rozhodli nepodílet se na oficiálních přehlídkách socialistického umění. Nehledejme zatím ale přílišnou revoltu a protest. Členové Máje představovali především mladou generaci umělců, která se neztotožňovala s názory generace starší. Tak jako v každé době i zde šlo o vymezení se vůči většině. I přesto ale nelze upřít těmto aktivitám obrovský význam pro formování českého poválečného umění. Jejich „revolučnost“ spočívala ve snaze navrátit malbě její přirozenou smyslovost, chuť z malování, vitalismus: cosi velice jemného, niterného a přece tak naléhavě očekávaného, také proto, aby se takové výrazy mohly stát přirozeností.⁸

Máj byla skupina mající poměrně široké mantinely tvorby. Během fungování docházelo pochopitelně k odchodům starých a příchodům nových členů. Ani program skupiny nebyl příliš uzavřený. Docházelo tedy ke konfrontaci různých výtvarných poloh přímo uvnitř skupiny, což mělo ještě znásobený efekt navenek. Zpočátku zástupci skupiny navazovali především na českou a evropskou předválečnou modernu (hlavně francouzskou). Na jejich výstavě v roce 1964 se ale objevila ta nejnovější díla, která směřovala hodně k abstrakci. Po roce 1964 činnost skupiny pomalu upadala, a to především z důvodu celkového společenského uvolnění v Československu. To bylo

⁷ Jiří Ševčík-Pavčina Morganová-Dagmar Dušková, *České umění 1938-1989. Programy, kritické texty, dokumenty*, Praha 2001, s.184-185

⁸ Vojtěch Lahoda, *Máj 57, Trasa a obroda modernismu*, in: Rostislav Švácha – Marie Platovská, *Dějiny českého výtvarného umění VI/1*, Praha 2000, s. 79 - 97

způsobeno mimo jiné úspěšnou prezentací státu na světové výstavě EXPO v Bruselu v roce 1958. Mezi nejvýznamnější představitele skupiny Máj 57 patřili Robert Piesen, Richard Fremund, Jaroslav Šerých, Eva a Jan Švankmajerovi nebo Theodor Pištěk.

2.3 Veristické zobrazování v československém prostředí

Pokud se opět vrátíme zpět k tendencím nového realistického zobrazování, obecně lze hovořit o tom, že americký hyperrealismus se na celém evropském kontinentu nesetkal s nadšeným přijetím. Evropa ho do jisté míry hodnotila jako příliš odosobněný a chladný. Žádala, aby v uměleckém díle byla zřetelná individualita autora.⁹ V našem prostředí se umělci museli často uchýlovat k jinotajům a metaforám. Mnoho představitelů tzv. nové figurace se začalo zabývat především tělem, na kterém zobrazovali duševní poranění způsobené totalitním režimem.

Nová figurace¹⁰ se stala v druhé polovině šedesátých let výrazným výtvarným proudem prolínajícím surrealismus, art-brut, informel i pop-art (ještě spolu s konstruktivními tendencemi). Jednou z významných představitelk tohoto směru byla zajisté Eva Kmentová. Její sádrové odlitky částí vlastního těla mohou diváka hluboce zasáhnout svou naléhavostí a symbolikou (obr. 4). Další osobností byl Zdeněk Beran, který ve svých kresbách, obrazech a instalacích zobrazoval lidské tělo jako zraněné či svázané, amputované (obr. 5).¹¹

Kromě těchto zmiňme ještě Bedřicha Dlouhého, Petra Orišku, Jaroslava Vožniaka nebo Pavla Nešlehu. Zároveň je nutné podotknout, že se nedá hovořit o jednotném stylu vyjádření u všech výše jmenovaných. Šlo spíše o ideové souznění nežli o společný způsob tvorby. Na vlnu jiných způsobů realistického zobrazení nastoupil také Theodor Pištěk a stal se jedním z důležitých představitelů realistické malby po roce 1970.

⁹ Mahulena Nešlehová, Nešlehová Mahulena, Různorodost realistického zobrazení, objekty a environmenty, in: Rostislav Švácha – Marie Platovská (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění VI/2*, Academia, Praha 2000, s. 650

¹⁰ Eva Petrová, Nová figurace, in: Jiří Ševčík-Pavčina Morganová-Dagmar Dušková, *České umění 1938-1989. Programy, kritické texty, dokumenty*, Praha 2001, s. 318 – 320

¹¹ Nešlehová Mahulena, Různorodost realistického zobrazení, objekty a environmenty, in: Rostislav Švácha – Marie Platovská (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění VI/2*, Academia, Praha 2000, s. 649-652

3. Osobnost Theodora Pištěka

Ačkoliv se dá jméno Theodor Pištěk označit za populární, jen málokdy je spojováno přímo s výtvarným uměním. Theodor Pištěk je veřejností vnímán spíše jako filmový výtvarník. Také je často zaměňován za svého otce, slavného českého herce stejného křestního jména. Přesto je Theodor Pištěk mladší především výtvarným umělcem. Tak jako u jiných, i on měl zřejmě uměleckou dráhu předurčenou povoláním svých rodičů. Narodil se 25. října 1932 již zmiňovanému herci Theodoru Pištěkovi a herečce Marii Ženíškové. Svůj výtvarný talent podědil ale nejspíš po svém pradědečkovi, Františku Ženíškovi, jenž se podílel na výzdobě Národního divadla (vytvořil nástěnnou malbu na stropě hlediště (alegorie architektury, sochařství, epiky, malířství, hudby atd.) a na jeho první oponě. Ta však byla poničena při požáru v roce 1881. Jeho tvorba byla vnímána jako silně vlastenecká, odvolávající se na renesanční malbu. Nastupující generací avantgardních umělců byl jeho projev kritizován jako příliš akademický a přehnaně sentimentální.¹² Díky svým rodičům pak objevil kouzlo filmové produkce, která se následně stala důležitou součástí jeho tvorby.

3.1 Umělecké školení a vlivy

Své umělecké školení započal Theodor Pištěk na Vyšší škole uměleckého průmyslu v Praze. V roce 1952 nastoupil na Akademii výtvarných umění do ateliéru Vratislava Nechleby. Nechleba byl především skvělým portrétistou. Na Akademii působil od roku 1918. Několikrát byl zvolen také rektorem.

Při svém vysokoškolském studiu se Theodor Pištěk seznámil s dalšími výraznými osobnostmi výtvarné scény – Karlem Neprašem, Jiřím Koblasou, Bedřichem Dlouhým nebo třeba Hugem Demartinim. Po šesti letech v ateliéru Vratislava Nechleby¹³ absolvoval ještě čestný rok v ateliéru Antonína Pelce. Pelc byl známý především jako karikaturista, který část života prožil ve Francii, kam se dostal při úniku před fašismem, v Maroku a také v New Yorku. V roce 1946 se Pelc vrací zpět do Československa, vyučoval na Akademii výtvarných umění. Vzhledem k tomu, že se jeho kreslířská

¹² Naděžda Blažíčková – Horová, *František Ženíšek*, Praha 2005

¹³ Oldřich Kuba - Václav Vilém Štech, *Jan Štursa, Vratislav Nechleba*, Praha 1975

tvorba neztotožňovala s náměty socialistického realismu, stala se z Pelce osoba nežádoucí.¹⁴

Brzy po ukončení studia na AVU začal pronikat do světa filmu. V roce 1960 spolupracoval na filmu *Holubice*, který režíroval jeho kamarád František Vlácil. Pištěk pro něj navrhl sochařský ateliér, protože Vlácil požadoval co největší autenticitu. Nakonec byl Theodor Pištěk podepsán i pod výběrem kostýmů. Hned na to spojení Pištěk – Vlácil pokračovalo u legendární Markéty Lazarové a Údolí včel. Skutečný úspěch a trvalé zaškatulkování Pištěka spíše do oddělení filmového průmyslu nežli do výtvarného umění přišel v sedmdesátých letech. Miloš Forman mu nabídl práci na snímku *Amadeus*.¹⁵ Na spolupráci vsadil i v případě dalších svých snímků, kterými byly *Valmont* a *Lid versus Larry Flynt*. Kromě těchto velkofilmů vytvořil Theodor Pištěk i mnoho kostýmů pro oblíbené pohádky (*Tři oříšky pro Popelku*) nebo televizní seriály (*Arabela*, *Návštěvníci*).

Sám Pištěk však vždy za stěžejní považoval svou malířskou tvorbu. To, že jeho kostýmy a práce pro filmové ateliéry znamenaly vzestup jeho popularity, pro něj nebylo nikdy tak důležité jako jeho pozice na umělecké scéně.

3.2 Vlivy na Pištěkovu tvorbu

V šedesátých letech začala neoficiální výtvarná scéna v československém prostředí inklinovat k projevům abstrakce. Hlavními proudy se stal informel, lyrická abstrakce, lettrismus, nová figurace, ale také pop-art. Pištěk vstoupil do skupiny Máj 57. Věnoval se figurálním kompozicím, často poměrně expresionistickým.

Skupina Šmidrové

Většina Pištěkových přátel se zorganizovala do skupiny Šmidrové, a to již koncem padesátých let. Seskupení tvořili Jan Koblasa, Bedřich Dlouhý, Karel Nepraš a Jaroslav Vožniak. Ti vnesli do výtvarného umění pojem divnosti. Pracovali s novými formami,

¹⁴ Vojtěch Lahoda – Mahulena Nešlehová – Marie Platovská – Rostislav Švácha – Lenka Bydžovská (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění IV/2 1890-1938*, Academia, Praha 1998, str. 92

¹⁵ Miloš Forman - Jan Novák, *Co já vím?*, Praha 1994, str. 214

stavěli se proti klasickému pojetí obrazu či sochy. Čím dál více se dala jejich tvorba označit jako objekt. Dá se hovořit o tom, že jejich estetika divnosti vychází z principů dada či surrealismu, zohledňuje autonomní projev každého autora. Často se odvolávala na fenomény manýrismu či baroka.¹⁶ Svou činností do jisté míry předznamenala nástup nové figurace a naplno uplatňovala informální principy.

Tímto směrem se na počátku šedesátých let vydala i tvorba Theodora Pištěka. To bylo jistě způsobeno nejen jeho touhou vymanit se s akademismu, ale také právě prostředím a lidmi, mezi kterými se pohyboval. Jeho „sousedem“ v šedesátých letech byl Zbyněk Sekal, s kterým našli společnou řeč nejen na poli výtvarného umění, spřátelil se s již jmenovaným Bedřichem Dlouhým nebo Hugem Demartinim.¹⁷

Pištěk v té době vytvářel obrazy-objekty za použití starých vyřazených chladičů z automobilů. Vznikl cyklus *Zápisky zmizelého* (obr. 6). Můžeme vidět souvislost s tvorbou právě Karla Nepraše a jeho *Lunety* (obr. 7) nebo Bedřicha Dlouhého s jeho *Studii č. 4 – Masožravá rostlina* (obr. 8), vše vytvořeno v roce 1963.¹⁸

Pištěk pracoval se sádrovými odlitky, které mají geometrizující charakter připomínající renesanční sgrafito (obr. 9) nebo prvek diamantového řezu (obr. 10). Na to navazuje objekty komponovanými z automobilových a motocyklistických součástí, které mají až religiózní rétoriku (obr. 11; 12).¹⁹

Paleta vlastí

Kromě své aktivity ve skupině Máj 57 založil společně se svými přáteli ještě jednu skupinu s názvem Paleta vlastí. Toto uskupení vzniklo v roce 1962 a jeho členy byli jak jinak také Hugo Demartini, Bedřich Dlouhý nebo Karel Nepraš. Paleta vlastí nebyla vlastně vůbec zaměřena na výtvarné umění. Hlavním posláním skupiny bylo zkoušet činnosti, ke kterým členové nemají v podstatě žádné větší předpoklady. Jedním z „produktů“ jejich aktivit byl mimo jiné hokejový tým složený nejen z výtvarných

¹⁶ Jan Kříž, Šmidrové, in: Jiří Ševčík - Pavlína Morganová - Dagmar Dušková, *České umění 1938-1989. Programy, kritické texty, dokumenty*, Praha 2001, s. 266 – 268

¹⁷ Jiří Šetlík, *Zamyšlení nad osobností a dílem Theodora Pištěka (2004-2005)*, in: Jiří Šetlík (ed.), *Theodor Pištěk*, Praha 2007, st. 321 – 322

¹⁸ Vlastimil Tetiva, *Současná minulost (Česká postmoderní moderna 1960-2000)*, Hlubová nad Vltavou 2000, st. 31, 41

¹⁹ Jiří Šetlík (ed.), *Theodor Pištěk*, Praha 2007, st. 19, 16-17, 29, 33

umělců, ale také přátel pohybujících se kolem filmu (obr. 13). Tendence pražských mladých umělců, výtvarníků a filmařů odlišit se nejen svým dílem, vedla k hledání podivného. Zejména když odlišit se dílem bylo krajně nežádoucí. S podniky Palety vlasti vstupovala do zachmuřených prostor normalizované Prahy svobodná veselost a donkichotská odvaha. K hokejovým tréninkům a zápasům přibýly aktivity širokého záběru – divadelní představení, automobilové rallye, hudební produkce, sportovní turnaje, varietní pásma (obr. 14) atd.²⁰ Svými akcemi, nebo ještě lépe happeningy, se obraceli k hnutí dada a opět tak navraceli evropskou modernu do prostředí normalizovaného státu. Byl to jeden z jejich způsobů, jak se vyrovnávat s totalitou a jejím rigidním prostředím.

Svět automobilismu

„... Prohlašujeme, že nádhera světa byla obohacena o novou krásu: o krásu rychlosti. Závodní automobil se svou kapotou, ozdobenou tlustými trubkami, jež se podobají hadům s výbušným dechem ..., vyjící automobil, řítící se vpřed jakoby na dělových nábojích je krásnější než Niké Samothrácká.“

Filippo Tommaso Marinetti (z prvního Manifestu futurismu, 1909)²¹

Tematicky byl Pištěk fascinován především moderní dobou, rychlostí, kterou se soudobý svět ubíral. Byl ovlivněn také svou velkou životní láskou, totiž automobilismem. Sám se účastnil automobilových závodů v rámci celé Evropy. Fascinaci stroji a motory využíval ve svých instalacích, do kterých včleňoval právě automobilové součástky a části deformovaných motorů. Ve své tvorbě často poukazoval na absurditu „náboženství přítomnosti“, tedy víru v předměty konzumní společnosti. Nečinil to však s negativním tónem či v depresi. Reflekoval moderní dobu, svět, v němž žijeme. Ukazoval prstem na absurditu našich životů, které jsme spojili s touhou

²⁰ Jan Václav Kratochvíl, *Výstava Paleta vlasti*, tisková zpráva k výstavě, Roztoky u Prahy 2011, <http://www.muzeum-roztoky.cz>, vyhledáno 3.5.2012

²¹ Martina Glenn, *Futurismus*, Artmuseum, http://www.artmuseum.cz/smery_list.php?smer_id=65, vyhledáno 7.5.2012

mít stále víc a víc. Nastavoval zrcadlo našemu svědomí. Archanděla Gabriela proměnil ve stojan z benzinové pumpy, tak jako společnost vyměnila víru za majetek (obr. 15).²² Obliba všeho technického se pak naplno projevila v druhé polovině sedmdesátých let, kdy vznikaly Pištěkovy realistické malby.

3.3 Fascinace prostorem

Začátkem osmdesátých let se Pištěk soustředil na ztvárnění prázdných prostorů, v nichž se skrývají tajemství minulých, současných i příštích životů.²³ Na svých obrazech ztvárňoval imaginární architekturu, kde pokračuje otázka prázdného prostoru a jakéhosi labyrintu (obr. 16). Otázka, zda je prostor již opuštěn nebo zda teprve čeká na svoje příchozí. Příkladem je cyklus obrazů *Poslední večere* (obr. 17; 18; 19). Když si Pištěk uvědomil, že k výjevu Krista a jeho učedníků již vlastně nelze přidat nic dalšího nebo nového, obrátil svou pozornost k okamžiku před nebo možná po významné události. Zanechal prostor prázdný a udržoval tak diváka v neustálém napětí.²⁴ V letech devadesátých pak navázal na tematiku prázdné architektury. Zde opět uplatnil svoji schopnost dokonalého prostorového vidění a smyslu pro perspektivu (obr. 20). Svě nadšení z technických vymožeností promítl i do přípravných skic, které konstruoval pomocí počítače (obr. 21). V návaznosti na to komponoval prostorové instalace připomínající barevnou dětskou stavebnici (obr. 22).

²² Jiří Šetlík, Chrám marnosti, in: Jiří Šetlík (ed.), *Theodor Pištěk*, Praha 2007, s. 223-225

²³ Jiří Machalický, 3x Theodor Pištěk, in: Mládková Meda - Machalický Jiří, *3x Theodor Pištěk*, katalog k výstavě, Praha 2007, s. 8

²⁴ Jiří Šetlík, Zamyšlení nad osobností a dílem Theodora Pištěka, in: Jiří Šetlík (ed.), *Theodor Pištěk*, Praha 2007, s. 331-332

4. Hyperrealistické zobrazování

Vraťme se ale do období po roce 1970. Po vystřízlivění z Pražského jara se Pištěk obrátil ke zcela jinému způsobu uměleckého vyjádření. Naplno začal uplatňovat svoje nadání pro dokonalé ztvárnění reálně viděného. Možná k tomuto daru přispěla i jeho zkušenost s filmem, s filmovou vizualitou a iluzivností. Stěžejními v jeho tvorbě sedmdesátých let se staly hyperrealistické výjevy, v nichž zajisté můžeme najít paralelu s americkou hyperrealistickou tvorbou. Zároveň můžeme hledat srovnání s dalšími českými umělci, kteří se vydali cestou fotorealistického zobrazování. Pokusme se tedy definovat, v čem tkví Pištěkův hyperrealismus. Jaké jsou podobnosti s tvorbou jádra amerického hnutí a jak by se dala jeho tvorba vymezit vůči dalším českým tvůrcům?

4.1 Tematické zaměření obrazů

Se svým talentem pro realistickou malbu se mohl Theodor Pištěk klidně stát jedním z oblíbených tvůrců ždanovismu²⁵. Namísto toho se však ve své tvorbě, tak jako jiní, uchýloval k metaforám a symbolickému vyjadřování. Rozhodl se své zklamání z doby ukázat svým vlastním způsobem. První obrazy bychom mohli vnímat jako zrcadlo moderní doby. Naplno se v nich projevovala Pištěkova láska k technice, automobilům. Jeho fascinace rychlostí a technickými vymoženostmi moderní společnosti skrývala ale především jedno smutné svědectví o soudobém světě. Totiž svědectví o odosobnění, určité prázdnotě.

„Uplyňující osobní čas autorův stěží uspokojovaly úspěchy spolupráce s filmem, jichž dosáhl (včetně získání prestižního Oscara). Měl sice možnost cestovat po světě, ale zdál se mu hluchý a prázdny marností spotřebních ideálů, bezohledností k ekologii, uměleckou sterilitou i politickou netečností vůči nesvobodným národům.“²⁶

Objevila se zde kritika konzumní společnosti, která v té době paradoxně nebyla záležitostí pouze západního světa. V jeho vyobrazeních částí motorů a automobilů můžeme také hledat kritiku socialistické společnosti, která nebyla tak technicky vyspělá, jak se snažil komunistický diktát občanům namluvit. I přes všechny negativní

²⁵ Hal Foster – Rosalind Kraussová – Yve-Alain Bois – Benjamin H.D. Buchloh, *Umění po roce 1900. Modernismus, antimodernismus, postmodernismus*, Praha 2007, s. 260 - 265

²⁶ Jirí Šetlík, Pištěkova výzva, *Ateliér VII*, 1993, č. 21, 14.10., s. 16

motivy na pozadí jeho děl, Pištěk odmítal pustit do svého projevu ošklivost, depresi, či dokonce násilí. Sám uváděl, že jeho fascinace neosobními stroji je pozitivní, obdivuje nepersonální krásu.²⁷

Východisko jeho stylového obratu můžeme vidět v přímém poznání americké hyperrealistické tvorby. Otázkou je, do jak velké míry mu byly vlastní principy fotorealistického malířství.

4.2 Technika a způsoby malby

Pokud jde o techniku malby a vůbec přípravu obrazu, jeho kompozici, nalezneme zřejmě důležitý rozdíl. Hlavním rysem téměř všech amerických autorů je snaha o co nejdokonalejší formu malířské techniky. Většina z nich v podstatě celou svou kariéru pracovala na neustálém zdokonalování. Extrémním případem je zde Chuck Close a jeho portréty. Jeho první série osmi portrétů svým přátel a známých je striktně omezena na černý pigment. Příkladem může být obraz *Self-Portrait* z roku 1976 (obr. 23). Místo štětců začal používat airbrush, plochu plátna rozděloval na čtverečky, z kterých se postupně vylupoval portrét (obr. 24). Sotva dovedl svůj černobílý um k jeho představě dokonalosti, obrátil se k použití barev.

Zde docházelo ke dvěma extrémům. Buď si zvolil určité omezené množství barev, které přes sebe postupně překrýval a tím dosáhl plné barevnosti, jako u portrétu *Nat/Horizontal, Vertical, Diagonal* (obr. 25) nebo naopak používal co největší barevnou paletu ihned, například u obrazu své ženy Leslie (obr. 26). K tomu ke všemu si ještě pohrával s velikostmi plátna či papíru od několikacentimetrových portrétů po několikametrová plátna (obr. 27).²⁸ Je zde tedy evidentní, že portrétovaná osoba byla pouze materiálem ke zpracování. Byla prostředkem, který Closeho vede k perfekcionismu.

V Pištěkově díle objevíme rovněž několik portrétů. Tím nejznámějším je *Ecce homo* z roku 1983 (obr. 28). Portrét pilota závodního auta s kuklou ještě na hlavě. Malba je opět excelentně technicky zvládnutá. Ale jde Theodoru Pištěkovi opravdu pouze o

²⁷Tento svůj pocit uvádí Theodor Pištěk v rozhovoru Václava Paciny Theodor Pištěk: Držitel Oscara pouští fantazii z klece z 19.6.2003, <http://www.czsk.net/svet/osobnosti.html>, vyhledáno dne 15.3.2012

²⁸Louis K. Meisel, *Photorealism*, New York 1980, s.111-112

kvalitu a dokonalost provedení? Dá se s jistotou říci, že nikoliv. Jeho malířské dovednosti jsou tu opět pouze jako prostředek pro jeho sdělení.

„Jeho obrazy nikdy nebyly jakousi soutěží s možnostmi techniky a technologie, ale vždy niternou interpretací události světa, kladením otázky po naší možnosti poznání, po možnosti neklouzat jen po snadnosti povrchu věcí i jevů.“²⁹

Za postavou pilota vidíme motor v mělkém neurčitým prázdném pozadí. Pištěk zde opět přistoupil k iluzivnímu potrhání plátna. To je více než symbolické. Není náhoda, že je obraz „poškozen“ právě na ruku závodníka. Můžeme zde opravdu hledat paralelu s Ježíšem a jeho ranami, motor je křížem (obr. 29). Znovu tedy nerážíme na onu adoraci techniky, tak typickou pro dvacáté století. To, že se zde objevuje hyperrealistická tendence, je především způsob, jak něco přesvědčivě sdělit.

„Mým programem není ukázat JAK umím CO namalovat, ale realizovat své jediné přání: Aby obraz nebyl jen estetickým kontaktem, ale aby dokázal navodit atmosféru – aby připomněl dávno zapomenutý okamžik, chvíli už jednou prožitou, příběh z mládí, o kterém začínáme pochybovat, jestli se skutečně stal.“³⁰

Zatímco Close a další používali fotoaparát jako svou hlavní pracovní pomůcku a je téměř nemožné najít v jejich portfoliu dílo, které by se o fotografii neopíralo, Pištěk takto nepostupoval. Jediná forma „fotopředlohy“ při práci byly fotografie uveřejňované ve sportovních magazínech, knihách či novinách. Plně čerpal také z ikonografie „západních“ periodik. Tím také někdy vznikl u diváka pocit, že Theodor Pištěk přinášel prostřednictvím svých obrazů do normalizovaného Československa závan něčeho nedostupného. Pro Pištěka byla stále nejdůležitější malba olejovými barvami. O to více je ceněn výsledek jeho snažení. Tahy štětcem jsou téměř neznatelné, malba je hladká a splývavá. Pištěk dociloval hyperrealistického výrazu bez použití polomechanických prostředků, jako je například airbrush.

Většina obrazů Chucka Closeho je vyobrazením jeho přátel a známých. Jedná se ale o velice uniformní pojetí. Jedním z požadavků výtvarníka totiž bylo, že má mít

²⁹Ivan Neumann, Skutečný iluzivní prostor (Praha 1998), in: Jiří Šetlík (ed.), *Theodor Pištěk*, Praha 2007, s. 254

³⁰Theodor Pištěk, Úvodní slovo ke katalogu, in: Jiří Šetlík (ed.), *Theodor Pištěk*, Praha 2007, s. 7

portrétovaný co nejvíc neurčitý výraz. Výraz, který nevyvolává emoci.³¹ Pokud bychom se obrátili k Pištěkově obrazu *Portrét pana O.* z roku 1984 (obr. 30), je jasné, že výše zmiňovaný požadavek zdaleka nenaplnuje. Miroslav Ondříček je zde zobrazen se zapáleným doutníkem v ruce, před pozadím, které diváka znovu mate. Před skutečnými nebesy je natažena plachta s nebesy namalovanými. Pištěk si zde také pohrává s určitým typem malované koláže, když k obrazu „přilepuje“ staré rodinné foto a připínáčkem je přidán ještě hlavičkový papír s ručně psaným pozdravem a odznáčkem připíchnutým níže (obr. 31). Používal tedy všechny možné prostředky, aby se obraz stal osobním. Můžeme zde hovořit o pojmu „*trompe l'oeil*“ (v překladu matení oka či šálení zraku), typickém znaku manýristického a barokního umění. Často používaným výrazem je právě iluzionismus či právě spojení s fotorealismem. „*Trompe l'oeil*“ se začalo rozvíjet v renesanční Itálii, ale kořeny můžeme hledat již v antickém Řecku.

K tomuto výtvarnému pojmu se váže příběh, který vypráví o dvou malířích, jež byli rivaly v umělecké soutěži. Každý měl namalovat obraz, který bude tak skutečný jako skutečnost sama. První z nich, Zeuxis, namaloval obraz hroznů tak skutečných, že se na ně začali slétat ptáci. Pak jeho protivník, Parrhasius, přinesl svůj obraz zakrytý látkou. Vyzval Zeuxise, aby odhrnul plátno, načež Zeuxis zjistil, že v soutěži prohrál. Ona látka totiž byla ve skutečnosti Parrhasiovým obrazem.³²

V sedmnáctém století se pak tato tendence iluzivní malby ještě více rozvinula v Nizozemí v souvislosti se vzrůstající oblíbeností žánru zátiší. Jedním z příkladů může být tvorba Cornelia Gijsbrechtse (1630-1675), vlámského malíře. Mezi jeho díla patří například obraz *Vanitas* (obr. 32), kde je pravý horní roh plátna uvolněný z rámu a je tak vyvolána iluze poničené malby. Dalším příkladem jeho tvorby je obraz nazvaný *Trompe l'oeil – Kabinet v umělcově ateliéru* (obr. 33).

Na tuto tradici formálně navazoval také Theodor Pištěk. Je to vidět na jeho obrazu *Zítřka* (obr. 34). Jedná se o jeden z jeho „zabalených“ obrazů. A do jisté míry se může jednat o parafrázi situace z výše uvedeného řeckého příběhu. Pištěk obraz balil do plátna, na kterém jsou se vši jeho iluzivní dovedností zachyceny všechny nerovnosti a záhyby. Nechybí ani provaz, kterým je celý zabalený obraz převázán. Ve střední části se nám ale otevírá pohled na skrytý obraz, na modré nebe s naznačenými oblaky a tenkou sotva

³¹ Louis K. Meisel, *Photorealism*, New York 1980, s. 112

³² Plinius starší, *Kapitoly o přírodě*, Praha 1974

znatelnou bílou linií, která je čarou, kterou za sebou zanechávají letadla. Opět se zde tedy objevuje symbolika určité naděje v lepší budoucnost.

Obecně lze říci, že se Pištěk v osmdesátých letech začal pomalu odklánět od čistě fotorealistického projevu a v jeho tvorbě se začínaly projevovat až surrealistické tendence. Je možné vzpomenout v této souvislosti významnou osobnost surrealismu, jakou byl bezesporu René Magritte³³. Ať už jsou to jeho iluzivní průhledy do krajiny, jako v obraze *Lidská situace* (obr. 35) nebo téma určité skrytosti a nemožnosti přímého kontaktu jako u obrazu *Milenci* (obr. 36). U Theodora Pištěka můžeme hledat tuto významovou hru v jeho „zabalených předmětech“. Jedním z děl je Autoportrét u okna 1 (obr. 37), který působí do jisté míry hrůzostrašně, podobně jako Magrittovi *Milenci*. U Pištěka se v tomto obraze setkáváme se zabalenou hlavou v opuštěné místnosti, což můžeme číst jako symbol určité tísně a bezradnosti, možná i ztráty individuality člověka.

4.3 Automobil jako stěžejní téma

Hned na počátku této etapy tvorby (sedmdesátá léta dvacátého století) vytvořil cyklus obrazů s tématem automobilu. Právě v tomto okamžiku můžeme v Pištěkově tvorbě spatřovat na první pohled jasnou podobnost s americkými autory. Jeho soustředěnost na zachycení detailů jako jsou například světla vozů je srovnatelné s tvorbou Dona Eddyho³⁴ nebo Johna Salta³⁵. Technicky jde o perfektní malbu. Zatímco Pištěk použil klasický postup, tedy štětce a olejové barvy, John Salt i Don Eddy se přiklonili k technice airbrush (podobně je to i u Eddyho). Obrazy ukazují elegantní chlad kovového povrchu. Ten v americkém prostředí sloužil kromě jiného k vyjádření nonpersonality bez emocionálního zbarvení. V této chvíli ale docházíme k zásadnímu rozdílu mezi uměleckými úmysly Pištěka a americkými autory.

Poměrně dobrým příkladem je Pištěkův obraz *Angelus* z roku 1978 (obr. 38). Detailní zobrazení kovových trubek, které jsou součástí těla stroje, jsou jedním z mnoha obsahů

³³ Hal Foster – Rosalind Kraussová – Yve-Alain Bois – Benjamin H.D. Buchloh, *Umění po roce 1900. Modernismus, antimodernismus, postmodernismus*, Praha 2007, s. 212 - 215

³⁴ Viz Louis K. Meisel (pozn. 3), s. 175-176

³⁵ Ibidem, s. 367, 369

Pišťekových děl. Zlatavý povrch brilantně vyleštěných ploch, podrobné zpracování svařených míst, odrazy světla reflektující svět kolem. Všechny tyto rysy jsou vlastní také tvorbě Američana Rona Kleemanna³⁶, původně sochaře, který se později začal věnovat malbě. Podobně jako Theodor Pištěk i Kleemann vnímal automobily, kamiony a letadla jako fenomén moderního světa a zároveň upozorňoval na to, že tady jsou. Že jsou součástí lidského života, ačkoliv jim lidé vlastně nevěnují zvláštní pozornost. Berou automobily jako samozřejmou součást existence. Tento paradox je ještě podpořen tím, že závodní auta jsou někdy považována za jakýsi kultovní předmět, ikonu. Pokud porovnáme Pištěkova *Angeluse* s Kleemannovým obrazem *Far/Closet Me/250 Hrs* (obr. 39), najdeme mnoho formálních shod. Prvním je výběr tématu, kterým jsou naleštěné kovové křivky stroje. Provedení je pak stejně pečlivé a detailní, i když hlavním Kleemannovým materiálem jsou akrylové barvy. Všudypřítomné odlesky kovových součástí motorů mohou z jednoho pohledu fungovat jako zrcadlo, které divákovi pomáhá nahlížet do bezprostředního okolí objektu. Z pohledu druhého ale mohou také signalizovat onu posvátnou oddanost stroji, kdy hrdý majitel opečovává neživou věc jako člena své rodiny.

Ale přece je v obrazech Pištěkových a Kleemannových jistý rozdíl. Pištěkovi totiž nešlo o pouhé vyobrazení skutečnosti. Šlo mu o určitou mystifikaci diváka. Vytvořil zvláštní koláž skutečného s neskutečným, koláž reality a iluze. Stavěl jeden plán nad druhý. Snažil se vidět skrz, dál, hlouběji. Nemusíme pozorovat obraz *Angelus* příliš pozorně, aby nás neupoutala jeho centrální část. Autor iluzivně trhá plátno a uprostřed kovových trubek se najednou objevuje parafráze (obr. 40) na obraz Jean-François Milleta³⁷ *Anděl Páně* (obr. 41). *Angelus*, obraz z let 1857-59 zachycující rolníky při práci na poli, se stal často interpretovaným dílem. Millet zobrazoval ve svých dílech život vesnických rolníků. Nejednalo se převážně o výjevy radostné. Lze zde nalézt určitý odkaz, že pokusy o co nejrealnější zobrazení sahají dále než do počátku dvacátého století. Můžeme to vnímat také jako otázku procesu lidské práce a její usnadnění nástupem techniky. Divák může rovněž pocítit kontrast mezi strojem, který nám dovolí zrychlení a moment zastavení veškeré práce rolníků, aby se mohli pomodlit.

³⁶ Ibidem, s. 303-306

³⁷ Ernst H. Gombrich, *Příběh umění*, Praha 1997, s. 508 - 509

Nereálné poškození povrchu plátna bylo vůbec velmi častým motivem v Pištěkových jinak fotorealisticky pojatých malbách. Jedním z nejlepších příkladů je jeho obraz *Z mého života* z roku 1982 (obr. 42). Pod vrstvou „odtrženého“ plátna svítí červené digitální číslice – 25. 10. 32. Datum malířova narození (obr. 43). Jakoby tímto obrazem bilancoval půlstoletí své přítomnosti na tomto světě. Použití ponurých barev, vytvoření iluze zničenosti, která jde až na kost. Je těžké rozpoznat, co je na obraze vlastně zaznamenáno. Je možné vidět v tom všem reflexi doby, v níž dosud Pištěk žil. Válečné roky, které zasáhly do jeho dětství, skon jeho rodičů, nástup komunismu, který ovlivňoval jeho tvorbu a další ubírání životem. Možná i rány, které mu způsobily odchody jeho přátel do emigrace. Tím vším nás Pištěk zároveň donutil sáhnout do své historie, do svých vzpomínek a zážitků. Protože to, co zobrazil, je na jednu stranu velmi osobní, ale zároveň tak obecné a všem známé vyznání.

Toto je další z momentů, v nichž můžeme vidět podstatný rozdíl mezi hyperrealismem v podání Theodora Pištěka a původní americkou verzí. Pištěk do svých obrazů vkládal odkazy na události často velmi osobního charakteru. Někdy je těžké pochopit smysl určitých symbolů a metafor. Pištěk tak ale mohl vyjádřit svou nespokojenost, obavy, nesouhlas a odmítání toho, co se v Československu v té době dělo, aniž by tím ohrozil svoji osobu a své blízké. Ačkoliv v obrazech můžeme hledat všechna tato vyjádření a poselství, nepůsobí negativně. Pištěk neuplatňoval ve svém díle princip deprese či ošklivosti. Hovořil o odmítání Nové malby, Zlé či Špatné malby.³⁸

4.4 Otázka utváření krajiny

Principy hyperrealistické malby můžeme naleznout také v obrazech, v nichž Theodor Pištěk řeší otázku prostoru, jeho prázdnoty či naplněnosti. Technika malby zůstala stejně precizní jako u jeho amerických kolegů, kompozičně a především obsahově se však dostáváme do zcela jiných souvislostí. Pištěk své obrazy komponoval velmi volně. Již bylo zmíněno, že nebylo jeho zvykem (a už vůbec rutinou) používat jako předlohu fotografii. Nepotkali bychom ho na ulici či v závodním depu s fotoaparátem v ruce

³⁸ Takto se Theodor Pištěk vyjadřuje k tendencím malby v osmdesátých letech v textu z roku 1984, in: Jiří Šetlík (ed.), *Theodor Pištěk*, Praha 2007, s. 7

chystajíc si materiál pro malbu. „Svou“ krajinu skládal z jednotlivých výjevů s různým významem a zbarvením a dával tak vzniknout velmi osobitému prostředí.

Komponoval celek z prvků humorných i tragických, vytvářel velmi specifickou koláž. Pokud bychom měli vybrat jedno dílo, které zapadá do výše popsaného scénáře, byl by to zřejmě obraz *Krajina s Hondou 1* z roku 1977 (obr. 44). Ocitáme se za řídítky motocyklu ubírajícího se krajinou. Krajinou, která je pustá a prázdná. To, co diváka upoutá, je horní polovina obrazu. Zde se hrozivě vzdouvá atomový hřib a oblaka nebezpečně černají. To vše je ale doplněno přilepenými či připíchnutými výstřižky z novin, které jsou ovšem také iluzivně namalovány. Na nich se objevují obrázky jakoby z každodenního stereotypu – brazilská karnevalová tanečnice, korejská skupinka či obrázek ze zničené africké vesnice. Spojuje se tu každodenní realita se snem, iluzí. A dohromady je vytvářen absurdní obrázek motocyklu, který i přes všechna varování na cestě ujíždí vstříc atomovému výbuchu, který je zárukou konce.³⁹

Iluzivní připínání či přilepování výstřižků, fotografií či kartiček s nápisy konečně patří k tvůrčím prvkům Theodora Pištěka. Tento způsob zobrazování hojně používal především v „obalených“ obrazech, například *Sdělení pro pravnuka, jablko* z roku 1978 (obr. 45). V nich se ale postupně začaly uplatňovat spíše surrealistické principy a snové prostory.

Pokusme se nyní definovat, jak je vnímána krajina či obecněji prostor jedním z představitelů amerického hyperrealismu, Richarda Estese. Estes⁴⁰ pracoval s tématem města. Potvrzuje se u něj pravidlo, které platí i u jeho kolegů, a to sice práce s motivy, které dobře zná, jsou pro něj obyčejné a všední. Na svých obrazech zpracovával téma městského environmentu. Jeho pracovní postup se pak dá přirovnat také k určitému typu koláže, která je ale ve výsledku naprosto nezřetelná. Richard Estes pořizoval vždy několik fotografií jednoho místa, a to za různého světla a se zachycením jednotlivých detailů. To vše pak ale složil zpět do jednotného výjevu.⁴¹ Město, ulice, obchody, domy, vše působí opuštěně a prázdňě jako po hromadném vyhubení lidstva. Estes nechtěl a ani nevyvolával přílišné emoce. Tou jedinou, která nás může napadnout, je určitý stupeň smutku (obr. 46). Shodně se u Estese a Pištěka jeví snad způsob a rychlost práce. Na

³⁹ Jan Kříž, Studie o osobnosti a díle Theodora Pištěka z let 1979 – 1981, in: Jiří Šetlík (ed.), *Theodor Pištěk*, Praha 2007, s. 103

⁴⁰ Louis K. Meisel, *Photorealism*, New York 1980, s. 109 - 111

⁴¹ *Ibidem*, s. 303 - 306

rozdíl od již zmiňovaného Chucka Close, který pracoval na jednom obraze třeba půl roku, byl Estes schopen namalovat obraz i během týdne či dvou a kromě fotografií si často vytvářel také přípravné skicy.⁴²

4.5 Srovnání Pištěkovy tvorby v sedmdesátých a osmdesátých letech s dalšími českými tvůrci

Již bylo zmíněno, že Theodor Pištěk nebyl zdaleka jediný, který se v sedmdesátých letech začal zabývat novými způsoby realistického zobrazování. Vedle něj zde působilo několik autorů, kteří se vydali dosti podobným směrem. Čeští umělci sledovali jak vlnu pop artistů, tak hyperrealistů. To u nich vedlo k rychlému uměleckému rozvíjení. A ačkoliv všichni vycházeli ze stejných vlivů, u každého z nich vznikl velmi individuální projev.⁴³

Mnoho autorů se od počátku sedmdesátých let přiklonilo v malbě k figurativním projevům. Většinou vycházeli právě z nové figurace, která zaujala v československém umění významné postavení. Hlavním tématem se pro autory stalo tělo nebo jeho části, často zraněné, vypreparované, amputované. Jedním z podnětů pro takové zobrazování se stal rok 1968 a probíhající normalizace. Je třeba zmínit jména Petera a Petry Oriškových nebo Evy Kmentové a další. Pro komparaci byli vybráni tři Pištěkovi kolegové a přátelé Pavel Nešleha, Zdeněk Beran a Bedřich Dlouhý.

Pavel Nešleha

V porovnání s tvorbou Theodora Pištěka lze zmínit například tvorbu Pavla Nešlehy⁴⁴. Jeho malby, lepty a kresby zachycují jednotlivé části lidského těla. Mezi ty nejvýraznější patří jeho cyklus leptů *Historie lidské ruky* (obr. 47) nebo cyklus *Židle* (obr. 48). Ačkoliv bychom zřejmě mohli u Pavla Nešlehy mluvit také zčásti o hyperrealistickém výtvarném projevu, nelze ho zcela zařadit do stejné umělecké větve

⁴² Ibidem, s. 109 – 111

⁴³ Mahulena Nešlehová, Různorodost realistického zobrazení, objekty a environmenty, in: Rostislav Švácha – Marie Platovská (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění VI/2*, Praha 2007, s. 649-652

⁴⁴ Petr Wittlich, *Pavel Nešleha*, Praha 2004

jako Theodora Pištěka, a to ani uměleckou technikou, ani volenými tématy. Na počátku sedmdesátých let se začal Nešleha zabývat velkoformátovými kresbami. Vyobrazoval smyslové orgány – oko, ucho, ústa, často se soustředí na lidské ruce. Právě předimenzovanost rukou vzhledem k židli, s níž jsou ruce různě srostlé či svázané, slouží u Nešlehy jako symbolika odkazující k charakteru doby.⁴⁵

Nešlehovy obrazy mohou na diváka působit temným a tíživým dojmem. Navíc propracovanost detailů, jako jsou jednotlivé vrásky a rýhy v kůži rukou, pocit těžké reality ještě prohlubuje. Při práci na těchto dílech Nešleha využíval často fotografie, aby konečný výraz byl co nejreálnější. Například pro svůj cyklus kreseb *Židle – typologie lidské pokleslosti* (obr. 49) využíval svou fotografickou tvorbu. V osmdesátých letech Nešleha pokračoval v černobílých kresbách, kde podobně jako Theodor Pištěk využíval iluzivního poškození povrchu obrazu (obr. 50).

Zdeněk Beran

Dalším z Pištěkových současníků, který vnášel do své tvorby některé hyperrealistické principy, byl Zdeněk Beran⁴⁶. Pouze o pět let mladší Beran absolvoval Akademii výtvarných umění v ateliéru Vladimíra Sychry. Beran se angažoval se v akcích Konfrontace⁴⁷ a podobně jako Pištěk se na počátku své tvorby zabýval informelem. Strukturální abstrakce byl pro Berana a další způsob, jak se vymezit vůči socialistickému realismu a také proti akademické malbě. Umělci prezentující se na Konfrontacích vyjadřovali ve svých dílech především depresi a pesimismus v souvislosti se soudobou lidskou existencí, a to silným expresivním gestem.

„Docela jiným způsobem tatáž zkušenost o existenci člověka v našem světě se odráží v díle Zdeňka Berana. Také jeho dílo má svou dlouhou historii. Beran začal [...] uprostřed rozhořčeného antiakademismu, který se projevoval abstrakcí temných obrazů či reliéfů s hluboko rozrušenou plochou [...] jako jiní jeho generace. Jestli mnozí

⁴⁵ Mahulena Nešlehová, Různorodost realistického zobrazení, objekty a environmenty, in: Rostislav Švácha-Marie Platovská (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění VI/II*, Praha 2007, s. 653

⁴⁶ Zdeněk Beran, *Zdeněk Beran*, Praha 2007

⁴⁷ Konfrontace představovala tvorbu nejmladší generace umělců. Do skupiny kolem těchto akcí patřili kromě Zdeňka Berana ještě Jan Koblasa, Aleš Veselý, Robert Piesen, Vladimír Boudník a další. První výstava jejich děl proběhla v březnu 1960. Mahulena Nešlehová, *Vůle k expresivnímu výrazu a informální struktury*, s.19, *Zdeněk Beran*, <http://www.zdenekberan.cz>, vyhledáno 26.4.2012

*vrstevníci hledali ještě pro sebe východisko v nějakém kompromisním estetismu, tato skupina se odhodlala rovnou k antiemetické brutálnosti; jejich umění bylo, [...], neskrývaným výrazem beznadějného pesimismu.*⁴⁸

Později, na přelomu šedesátých a sedmdesátých let, začal Beran uplatňovat více figurativní motivy. Tyto tendence realizoval nejen v malbě, ale často v objektech a instalacích v letech osmdesátých. V těch využíval své schopnosti hyperrealistické malby. Nejlepším příkladem je jeho instalace *Hra s hlávkami* (obr. 51), kterou vytvořil pro výstavu Forum 88⁴⁹. Součástí jsou jak skutečné zelné hlávky, tak jejich makety, k tomu je instalována stěna s maketami koupelnového obkladu a rozměrný obraz zelných hlávek. Silný existenciální tón je kromě destruktivních prvků a rozkládajících se hlávek zdůrazněn nosítky první pomoci.

Stejně naléhavě se Zdeněk Beran vyjadřoval i prostřednictvím svých závěsných obrazů z devadesátých let. Jeho monumentální malby z cyklu *Velkých obrazových torz* (obr. 52; 53) jsou dokladem perfektního zvládnutí malířské techniky, dokladem velkého smyslu pro detailní zpracování tématu. Beran se znovu navrátil ke klasickému závěsnému obrazu a iluzivní malbě také proto, že již odezněla jeho potřeba vymezovat se proti socialistickému realismu abstrakcí. Dalším důvodem pak byla také otázka, zda v devadesátých letech klasické médium ještě obstojí.⁵⁰

Bedřich Dlouhý

V díle Bedřicha Dlouhého je propojen fiktivní a reálný svět. Na svých obrazech a instalacích pracoval s imaginací, do reálného prostředí zasazoval fantazijní výjevy. I u něj se v malbě projevila fotorealistická tendence. O to více je v jeho tvorbě znatelná konfrontace reality a fikce. I on spojoval principy klasické veristické malby

⁴⁸ Jindřich Chaloupecký, *Lidský osud*, in: Jindřich Chaloupecký, *Nové umění v Čechách*, Praha 1994, s. 128

⁴⁹ Výstava Forum 88 proběhla v holešovické tržnici od 8.9. do 4.10.1988. Mezi zúčastněnými autory byli Hugo Demartini, Zdeněk Beran, Pavel Nešleha, Theodor Pištěk, Karel Nepraš, Bedřich Dlouhý, Aleš Veselý, Olbram Zoubek a další. K výstavě byl vydán katalog. *Artlist*, <http://www.artlist.cz>, vyhledáno 26.4.2012

⁵⁰ Výtvarnické konfese: Zdeněk Beran, *České televize*, <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10166142313-vytvarnicke-konfese/>, 19. 1. 2011, vyhledáno 8.5.2012

s dadaistickými a surrealistickými prvky, což je viditelné na obrazech *Kachničky* nebo *Husy*.⁵¹

Komparace zmíněných autorů

U Nešlehy, Berana i Dlouhého se dá stejně jako v Pištěkově případě hovořit o tom, že hyperrealistická malba (ve smyslu amerických autorů) nebyla tím prvním plánem autora. Byla opět prostředkem, jak důrazněji něco sdělit a lépe spojit vše dohromady. To souvisí se situací, která nastala v šedesátých letech. V té době obraz přestal být svébytným médiem, došlo ke stírání hranic mezi jednotlivými formami umění.⁵² Vznikaly prostorové instalace, kde obraz dotvářel celkový výraz díla. To můžeme vidět jak u instalace Pavla Nešlehy *Chumelenice* (obr. 54), tak u Zdeňka Berana a jeho již zmiňovaných zelných hlávek, Bedřicha Dlouhého s jeho instalací *Zed' a tělo* (obr. 55), ale také u Theodora Pištěka a jeho *Poctě dobyvatelům* (obr. 56).

Při tomto výčtu se naše pozornost logicky obrací zpět do baroka. Je to samozřejmě pouze jedna stránka jejich tvorby, která je ale poměrně důležitá. Paralelu s barokem můžeme hledat právě v nové objektivizaci umění, o čemž hovoří Petr Wittlich v jednom ze svých textů⁵³. Autoři se nesoustředili na klasický závěsný obraz, ale vršili kolem něj další objekty, ať už to byly asambláže s přírodninami či produkty lidské práce. Nešleha často vytvářel iluzivní prostory, které divákovi nabízí pohled ven z okna, ze dveří. Je to pohled do sněhové vánice, do plamenů. Soustředil se na přírodní živly, přes které bylo těžké prohlédnout do dále, kde zřejmě končí moc člověka a nastává vláda přírody. Iluzi reálného vytvořil svou detailně propracovanou malbou či kresbou, jejíž povrch je někdy nabourán přidáním látek či kůže.

Zdeněk Beran ve svých instalacích nechal diváka přijít do přímého kontaktu s objekty, nechal ho „procházet“ svým dílem, vytvářel scénu ne pro sebe, ale pro návštěvníka výstavního prostoru. Beran pracoval poměrně surovým, drastickým způsobem, ať už jde

⁵¹ Mahulena Nešlehová, Mahulena Nešlehová, Různorodost realistického zobrazení, objekty a environmenty, in: Rostislav Švácha – Marie Platovská (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění VI/2*, Praha 2007, s. 659 – 660

⁵² Vlastimil Tetiva, *Současná minulost (Česká postmoderní moderna 1960-2000)*, Hluboká nad Vltavou 2000, s. 25

⁵³ Petr Wittlich, Barokní lekce, in: Petr Wittlich, *Horizonty umění*, Praha 2010, s. 601 – 608

o asambláži z kusů pomačkaných a špinavých látek, vyřazených a zdemolovaných předmětů nebo z chuchvalců vaty. V kontrastu s tím je v environmentu umístěn obraz s hladkou fotorealistickou malbou, detailní a čistou. I když Beran tato díla vytvářel v sedmdesátých a osmdesátých letech pod určitým dojmem doby, dá se hovořit o tom, že ani dnes svou obecnou výpověď či možná poselství neztratila.⁵⁴

Bedřich Dlouhý často čerpal z dědictví starých mistrů, ať už je to Vermeerova *Dívka s perlou* (obr. 57), která je v Dlouhého podání doplněna podstavcem s okoralým krajícem chleba, nebo zpracování detailů z děl Caravaggia.⁵⁵

Theodor Pištěk se svými instalacemi a environmenty postupoval podobným způsobem. Výrazným počinem v tomto směru byla Pištěkova instalace výstavy v Alšově jihočeské galerii v letech 1993-1994. Celý prostor byl pojat jako „*Gesamtkunstwerk*“, podobně jako barokní interiéry chrámů. S návratem do minulosti a k barokní mytologii je spojen i *Kentaur pozorující rybkou* (obr. 58). Kentaura však nahrazuje zrezlý bagr, jehož drapák se sklání nad zlatou rybkou v akváriu. Celá tato scéna byla předstupněm k pyramidální *Skříňce s ostatky* (obr. 59) na místě oltářní menzy a monumentálnímu oltářnímu obrazu s barokním pohledem na krajinu (obr. 60).⁵⁶

Odkazy na barokní estetiku můžeme tedy vidět hned v několika formách. Jednak je to jakýsi odkaz na klasický „*Gesamtkunstwerk*“, jednak jsou to citace a propůjčování motivů od starých mistrů. A dalším podstatným prvkem je také propojení „vysokého“ s „nizkým“, či propojení uhlazených výtvorů člověka s nespoutaností a přirozeností přírody.⁵⁷

„Nejde jenom o to, že v jejich pracích shledáváme různé konkrétní citace motivů z výtvorů evropských a českých barokních mistrů. Podstatnější než tyto některé narážky je, že souvislost s barokem se u nich dotýká celkového pojetí díla nebo environmentu, že u nich dokonce vnímáme určitý příznačný citový tonus, který považujeme za barokní.“⁵⁸

I přes všechny tyto společné rysy v tvorbě jmenovaných autorů je možné spatřit rozdíl ve vyznění jejich tvorby. Zde se dá hovořit o tom, že Theodor Pištěk má v této skupině

⁵⁴ Ibidem, s.604 – 605

⁵⁵ Ibidem, s.606

⁵⁶ Jiří Šetlík, Chrám marnosti, in: Jiří Šetlík, *Theodor Pištěk*, Praha 2007, s. 224 – 225

⁵⁷ Viz Wittlich (pozn. 51), s. 606

⁵⁸ Ibidem, s. 607

poněkud autonomní postavení. Přestože všichni zmiňovaní autoři přistoupili ve své tvorbě k fotorealistickému vyjádření, Pištěk zaujímá zjevně jinou pozici. Jak Nešleha, tak Beran i Dlouhý uplatňovali poměrně surový přístup ke zpracovávanému materiálu. Díla působí temně, sklíčeně. Při pohledu na jejich obrazy a instalace lze cítit silnou vazbu na všeobecné reagování nezávislých umělců na politiku sedmdesátých a osmdesátých let. Theodor Pištěk přistupoval ke své tvorbě ale jinak. Nehodlal připustit depresivnost či ponurost, volil spíše sarkastický tón. Často se také objevoval určitý stupeň romantismu či poetiky.⁵⁹

Pokud bychom chtěli najít v českém, resp. československém, prostředí autora, který řeší podobná témata jako američtí hyperrealisté, můžeme se obrátit k tvorbě Petry Oriěškové⁶⁰. Oriěšková ve svých malbách řešila právě prázdnotu a s tím související odosobnění soudobého světa. Tento svůj záměr ještě podtrhnula použitými výtvarnými prostředky, jako je zobrazování chladných, hladkých a lesklých povrchů kovu, mramoru či skla. Příkladem jsou obrazy *Na podlaze* (obr. 61) nebo *Schodiště* (obr. 62). Přičemž obraz *Na podlaze* má ještě možnou paralelu v americkém malířství na přelomu čtyřicátých a padesátých let, a to v díle Andrew Wyetha⁶¹ *Christina's World* (obr. 63). Na tomto obraze Wyeth řešil existenciální otázku a ač se jedná o dílo zahrnuté do amerického regionalismu, můžeme v kompozici a použitých prostředcích spatřovat i něco s magického realismu. U Oriěškové se nalézá nejen stejná tematická, ale podobnost je také v kompozici. Na obou obrazech spatřujeme ženskou postavu otočenou k divákovi zády, nevidíme její obličej, prostor kolem je prázdný.

I přesto, že základní téma obrazů Petry Oriěškové bylo do jisté míry shodné s tvorbou americkou, nelze hovořit o původní formě fotorealismu, ačkoliv samotná fotografie velmi často sloužila jako inspirace. Pro Oriěškovou bylo důležitější spíše zachycení psychické tísně, která z prázdnoty a samoty může pramenit.⁶²

Co se týče techniky malby, jsou tito čtyři autoři srovnatelní. Výsledkem jejich práce je hladká malba s těžko čitelnými tahy štětcem. Pověštinou používali olejové barvy na

⁵⁹Jan Kříž, Studie o osobnosti a díle Theodora Pištěka, in: Jiří Šetlík (ed.), *Theodor Pištěk*, Praha 2007, s.103

⁶⁰Petra Oriěšková: *Kresby a grafika (kat. výst.)* - Hynek Rulišek, Hluboká nad Vltavou 1982

⁶¹Heslo Wyeth, in: Harald Olbrich (eds.), *Lexikon der Kunst*, Leipzig 1994, s. 656

⁶²Mahulena Nešlehová, Mahulena Nešlehová, Různorodost realistického zobrazení, objekty a environmenty, in: Rostislav Švácha – Marie Platovská (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění VI/2*, Praha 2007, s. 657 - 658

rozdíl od jejich amerických protějšků. Ti často pracovali s akrylovými barvami a technikou airbrush.

Ukazuje se tedy, že o hyperrealismu ve své původní americké podobě lze hovořit velmi stěží. Pokud se odpoutáme od techniky malby a zpracování obrazu a soustředíme se na témata či přímo problémy, jimiž se autoři zabývají, s velkou pravděpodobností zjistíme, že se opravdu od čistého hyperrealismu dostáváme k propojení několika směrů a tendencí. To zřejmě pramenilo z výtvarné minulosti vybraných autorů, ať už připomeneme jejich příklon k nové figuraci či členství v již zmiňované skupině Šmidrové.

4.6 Hyperrealismus v tvorbě nejmladší generace

Pokud se chceme obecně zabývat českou malbou po roce 1989, musíme nastínit jednu ze zásadních otázek, které byly v devadesátých letech vzneseny. A tou je: Co s klasickým obrazem v době nových médií? Či chceme-li: Jaký je smysl malby v současném umění? Začínalo se zde tedy uvažovat a mluvit o krizi malby. Na jedné straně vycházely tyto dotazy z pocitu, že kresba a malba jsou přece dávno překonány fotografií, filmem nebo počítačovým programem. Na straně druhé tu jde také o otázku co a jak malovat.⁶³

Krise malby

Krise malby devadesátých let dvacátého století spočívala více ve vývoji vztahu autora k sobě a své tvorbě než v otázce námětů či funkce nebo účelu malby. Východisko tohoto vývoje můžeme vidět v letech osmdesátých a skupině Tvrdohlaví, jak na to upozorňuje Marek Pokorný ve svém příspěvku⁶⁴ proneseném na sympoziu AVU v roce 1994. Zde Pokorný upozornil na to, že ačkoliv se členové uskupení věnovali malbě, vyvarovali se chápání malování jako projevu ryze subjektivního. Jejich tvorba je

⁶³ Milena Slavická, *Poslední obraz*, in: Jiří Ševčík-Pavčina Morganová-Terezie Někvindová-Dagmar Svatošová (eds.), *České umění 1980 – 2010. Texty a dokumenty*, Praha 2012, s. 421 – 423

⁶⁴ Marek Pokorný, *České malování 90. let*, in: *Podoba a smysl malby v současném umění. Sborník k sympoziu AVU*, Praha 1994, s. 79 – 82

charakteristická naopak určitým odstupem. O krizi malby se začalo uvažovat v souvislosti s novými médii a také v souvislosti s rozpadem tradičních hodnot dvacátého století. Jiří Sopko se v jednom ze svých textů malby zastává a upozorňuje na to, že „*nové techniky a média mohou doplňovat, ale nemohou nahradit a zrušit tradiční umělecké druhy.*“ Mají podle něj navíc ještě větší sklon k vyprázdnění a akademizaci než klasické formy umění.⁶⁵

Je potřebné upozorňovat na to, že malba se odlišuje od ostatních výtvarných projevů svojí individualitou. Od devadesátých let dvacátého století se stala možná ještě více pluralitní než v letech předchozích. Již nedochází ani k tak masivnímu vytváření uměleckých uskupení, jako tomu bylo před rokem 1989. Malířské projevy jsou tedy velmi rozrůzněné. Lze vidět návrat k figuraci a předmětnosti.

„Obraz jako statická výrazová forma se jeví z hlediska časovosti stabilnějším médiem [...]. Zároveň má schopnost nést a dlouhodoběji vyzářovat silné sdělení. Malba je v pádnosti sdělení méně přímočará než nová média, což bývá hodnoceno jako její handicap. Tato zdánlivá neefektivnost je ale vyvážena schopností obrazu uchovávat sdělení dlouhodobě, v několika vrstvách, v jakýchsi kódovacích řetězcích.“⁶⁶

V souvislosti s tímto tématem se vždy otevírá také diskuze o přístupu k malbě v akademickém prostředí, tedy na uměleckých školách. Otázkou, která zůstává stále více méně nezodpovězená, je, zda výtvarné školy jako Akademie výtvarných umění a další měly či stále mají k malbě ten správný přístup. Tato polemika probíhala již od začátku zmiňovaného období. Možná díky neustálým debatám o této problematice došlo po roce 2000 k obnovení zájmu o závěsný obraz, možná je to způsobené pouze přirozeným vývojem, který je běžný ve všech lidských činnostech.

⁶⁵ Jiří Sopko, Poučení z krizového vývoje, *Ateliér VII*, 1994, č.20, s. 2

⁶⁶ Petr Vaňous, Přes banalitu ke hvězdám? Unerträglicher Naturalismus (Název obrazu Neo Raucha z roku 1998), in: Jiří Ševčík-Pavčina Morganová-Terezie Nekvindová-Dagmar Svatošová (eds.), *České umění 1980 – 2010. Texty a dokumenty*, Praha 2012, s. 458 - 459

Škola Zdeňka Berana

Pokud byl v textu jedné z předchozích kapitol zmíněn Zdeněk Beran v souvislosti s hyperrealismem Theodora Pištěka, můžeme se pokusit tuto výtvarnou linii rozvést až do současné malířské tvorby. Zdeněk Beran je od roku 1990 vedoucím Ateliéru malířství IV. Ateliér svou činností navazuje na tradici klasické evropské malby s tím, že se po celou dobu snaží reagovat na aktuální proměny ve výtvarných technikách. Zároveň se ve svých počátcích soustředil i na restaurátorskou činnost. Soustředí se na klasické výtvarné médium, tedy závěsný obraz.⁶⁷ Možná právě proto bylo vhodné uvést toto téma nastíněním situace v devadesátých letech.

Škola Zdeňka Berana je často chápána jako jednostranně zaměřená právě na hyperrealismus, což jí bývá někdy vyčítáno. Na druhou stranu je možné tento ateliér vnímat jako jedno z mála míst, kde i v současné době promlouvá klasický přístup k malbě. Proto se možná otázka krize malby dotýkala v průběhu fungování více než ateliérů dalších. Zájem o hyperrealistický obraz je pochopitelně dán osobností vedoucího ateliéru. I přes tento fakt se i zde ovšem objevují příklony k abstraktnímu malířství. Pro již zmiňovanou údajnou jednostrannost byl ateliér Zdeňka Berana vnímán někdy spíše negativně. A to i přesto, že pokud si důkladněji prostudujeme tvorbu jednotlivých studentů, nalezneme poměrně velkou stylovou pluralitu.⁶⁸ Vzhledem k unikátnímu postavení této školy napříč všemi uměleckými vzdělávacími institucemi je zřejmé, že hyperrealismus v současném umění budeme hledat právě u Beranových žáků.

Karel Balcar

Jedním z prvních studentů v Beranově ateliéru byl Karel Balcar. Na AVU nastoupil v roce 1992, absolvoval v roce 1999. Jeho malby již z dob studia jsou provedeny hladkou precizní malbou odkazující k hyperrealismu. Formálně se Balcar odhodlal k jakémusi návratu do historie, k návratu do doby Caravaggia a jeho obdivovatelů. V jeho obrazech nacházíme onen temnosvit (obr. 64), který je už dávno uložen v našich pamětech. Výjevy by se daly hodnotit jako až alegorické. Karel Balcar pracuje

⁶⁷ Ateliér malířství IV/škola Zdeňka Berana, Programový text malby 4, in: *Bulletin AVU 1998*, Akademie výtvarných umění, *Akademie výtvarných umění*, dostupné z www.avu.cz, dohledáno 2.5.2012

⁶⁸ Robert Janás, Beranovci sobě, *Art&Antiques* VII, č.3/2008, archiv časopisu Art&Antiques, <http://www.artcasopis.cz>, vyhledáno 2.5.2012

s tématem smrti a pomíjivosti života. Nebojí se používat silně dramatické a rovněž surové scény (obr. 65). Smrt ve svých malbách netabuizuje, nedehonestuje. Naopak se dá mluvit o určité důstojnosti a navrácení váhy přirozené součásti našich životů.⁶⁹

Pokud se tedy ohlédneme zpět k přelomu sedmdesátých a osmdesátých let dvacátého století a pokusíme se srovnat Balcarovu tvorbu s tou Pištěkovou, zjistíme, že jsou to dva rozdílné světy. Pištěk pracoval se svými obrazy s jistou dávkou poetičnosti v hyperrealistickém hávu, jeho malba působí civilněji, neobjevuje se tak dramatické gesto jako u Balcara. Zatímco Pištěk velmi často pracuje s nadsázkou či sarkasmem, u Balcara bychom tyto sklony hledali zřejmě marně.

Dalšími výraznými autory vycházející z Beranovy školy jsou Hynek Martinec a Michal Ožibko. Oba umělci jsou do jisté míry důkazem, že zájem o hyperrealismus stále existuje, a to především v anglo-americkém světě, kde má tento způsob malby svůj původ a největší tradici.

Hynek Martinec

Hynek Martinec absolvoval studium na pražské AVU v letech 1999 – 2005. Na rozdíl od generace předchozí, tedy generace Karla Balcara, není Martincův výtvarný projev už tak temnosvitný a těžký. Malba je odlehčená, více svěží, jasnější. Jeho výtvarné postupy jsou velmi podobné těm, které používali američtí fotorealisté. Martinec sám se během své stáže v New Yorku setkal s Chuckem Closem a mohl tedy přímo poznat principy jeho práce a sdílet s ním myšlenky a názory. Hynek Martinec ve své tvorbě řeší svým způsobem problém dnešního světa, který je přeplněn fotografií a digitálními médii zachycující každodenní obrazy. Snaží se tyto obrazy zlidšťovat, dodávat jim určitou osobní výpověď.⁷⁰

To je patrné v obraze *Zuzana v Pařížském studiu* (obr. 66), který byl oceněn na soutěži BP Portrait Award⁷¹ v roce 2007. Na obraze je zachycena Martincova partnerka Zuzana, v jejíchž slunečních brýlích se odráží obraz autora a prostor jeho pařížského ateliéru.

⁶⁹ Milena Slavická, Smrt před očima, *Karel Balcar*, <http://www.karel-balcar.cz/>, vyhlédáno 7.5.2012

⁷⁰ Naďa Klevisová, Zuzana v ateliéru, *Hospodářské noviny*, 14.9.2007, <http://www.ihned.cz>, vyhlédáno 3.5.2012

⁷¹ Jan Skřivánek, Náš člověk v Londýně, *Art&Antiques IX*, 2010, č.10, 8.10.2010, s.8

Důvodem, proč se Martinec uchýlil k principu odrazu obrazu, tak jak to udělal již například Jan van Eyck ve svém *Portrétu Arnolfiniových*⁷² (obr. 67), je právě snaha zachytit osobní příběh a nezůstat pouze u odosobněné hyperreality Chucka Closeho. Zatímco van Eyck použil zrcadla na stěně za dvojicí, aby byl na obraze zvětšen jako svědek události, český autor se přiklonil k využití reflexního povrchu skla brýlí. Martinec tak v obraze dokázal zachytit klasický portrét ženy, svou osobu a prostředí, které Zuzanu a autora spojovalo, zároveň.

Technicky pak malíř postupoval stejným způsobem jako právě Close. Obraz vystavěl na základě čtvercového rastru nebo chceme-li pixel po pixelu. Pracoval na něm šest měsíců.⁷³ Dalšími jeho pracemi jsou *Angela from Sri Lanka* (obr. 68) nebo *Dorothy* (obr. 69). Oba obrazy maloval již během svého pobytu v Londýně, kam přesídlil z Paříže chvíli po obdržení ceny BP Portrait Award 2007. Podobnost s pracemi Chucka Closeho můžeme viditelně spatřovat v dvojici portrétů *Ben*. Jednou Martinec pracuje s temperou a vytváří černobílý obraz (obr. 70), podruhé ponechává rastr s RGB spektrem vytvořený digitálně (obr. 71).

Michal Ožibko

Michal Ožibko nastoupil na Akademii výtvarných umění v roce 2005, absolvoval v roce 2011. I on, podobně jako Hynek Martinec, oslovil návštěvníky londýnské BP Portrait Award. V roce 2010 obdržel cenu diváka jeho obraz *iDeath II* (obr. 72). Na něm zachytil svoji spolužačku se sluchátky v uších a se zrakem sklopeným k zemi. Je to pokus o zachycení dnešního světa na ukázce jedince, vlastně pokus o zachycení určité všednosti, protože takové lidi (se sklopeným zrakem a sluchátky v uších) potkáváme na ulicích každý den. Navíc je zde kritika tohoto moderního světa a s tím souvisejícího odcizení ve společnosti.⁷⁴ Tento obraz je původně součástí diptychu. Na obraze druhém dívka hledí pozorovateli přímo do očí (obr. 73). V Ožibkově tvorbě se často objevují citace starých mistrů, například Vermeera. Ožibko vytvořil parafrázi slavné

⁷² Ernst H. Gombrich, *Příběh umění*, Praha 1997, s. 240 - 243

⁷³ Hynek Martinec, *Zuzana v Pařížském studiu*, *Hynek Martinec*, <http://hynekmartinec.com/paintings2.html>, vyhledáno 3.5.2012

⁷⁴ 'Girl With An ipod' is Visitors' Favourite Painting at BP Portrait Award Exhibition, 9.9.2010, *National Portrait Gallery*, <http://www.npg.org.uk/about/press/bp-visitors-choice-2010.php>, vyhledáno 4.5.2012

Vermeerovy *Dívky s perlou* (obr. 74), jen místo perlové náušnice v uchu drží děvče v ruce cigaretu.

Další autor, s jehož odkazem pracoval, je Diego Velazquez, jehož portrét papeže Innocence X. (obr. 75) přetvořil opět k obrazu svému. Vznikl tak obraz *Pope as DJ* (obr. 76), kde Ožibko přidává papežovi pod ruce diskžokejské gramofony. To vše by ale nemělo být chápáno jako výsměch či pohrdání klasiky evropské malby, ale spíše jako snaha použít známé téma ke sdělení nějakého vlastního názoru. I Michal Ožibko pracuje velmi propracovanou technikou, na obraze *Girl with...* pracoval po téměř celý jeden rok, oceňovaný diptych *iDeath* zabral umělci osm měsíců.⁷⁵

Ačkoliv se Hynek Martinec i Michal Ožibko nejvíce prosadili díky své portrétní tvorbě, není to jejich hlavní umělecká poloha. Martinec se hojně věnoval také krajinomalbě. V letech 2006 a 2007 vytvořil cyklus obrazů zachycující vrcholky velehor *Oberland* (obr. 77; 78), u nichž je velmi těžko rozluštitelné, zda se jedná o malbu či fotografii.

Kromě toho Martinec pracuje na jednom ze svých obrazů také s motivem zabaleného předmětu, podobně jako již zmiňovaný René Magritte, potažmo i Theodor Pištěk. Formálně i obsahově má ale Martincův obraz *Dialog II* (obr. 79) blíž asi k Pištěkovi. Stejně jako u Pištěka si ani zde nejsme úplně jistí, co se skrývá pod obalem obtočeným lepící páskou. Jsou to busty, opravdové hlavy? Martinec ponechává pozorovatele v nejistotě stejně jako Pištěk a pracuje tak s určitým momentem tajemnosti a překvapení, dokud divák nezjistí, že se nejedná o nic jiného než dva stolní globusy. K tomuto zjištění mu poslouží obraz *Dialog I* (obr. 80), kde jsou ty stejné předměty, ovšem nezabalené. Každý globus zachycuje jiný obraz Země. Může to být tedy například dialog mezi tím, co bylo a již není, či tím, co je a co by mohlo být.

Michal Ožibko se zase kromě portrétů zabýval příběhy z periferie lidské společnosti, zachycoval bezdomovce spící v kartonech (obr. 81), zajímala ho opuštěnost věcí v neutěšeném prostředí, jako například na obrazech *Ze squatu* (obr. 82) či *Strukturovaný prostor* (obr. 83).

⁷⁵ Kristýna Křížová, Michal Ožibko chtěl dokázat, že udělá ještě lepší portrét, *Salon*, <http://www.novinky.cz/kultura/206061-michal-ozibko-chtel-dokazat-ze-udela-jeste-lepsi-portret.html>, vyhledáno 4.5.2012

Zdeněk Trs

Posledním autorem, kterého je možné mimo jiných zmínit, je Zdeněk Trs⁷⁶. Také on absolvoval školení u Zdeňka Berana. Trs se možná poněkud vymyká svým minimalistickým pojetím hyperrealistické malby. Tematicky ho zajímá otázka existence jako takové, nebo možná spíše to, co po každém tvorovi a jeho životě zbývá. Na jeho obrazech se objevují vybělené skelety ryb, lebky koní či rozkládající se těla zvířat. Velká část jeho tvorby ale zahrnuje díla, ve kterých hraje důležitou roli látka, plátno, kus bělostné pleny, která divákovi neumožňuje plně vidět, co nám Trs ukazuje. Někdy nám transparentnost látky dovolí vidět nahé tělo (obr. 84), jindy je rouška částečně poodhalena a můžeme spatřit býčí lebku (obr. 85).

Zdeněk Trs si hraje se smysly pozorovatele, má svou iluzi reality. Bílé plátno je na obrazech napnuté, často připevněno kancelářskou sponou. Je možné v tvorbě Zdeňka Trse hledat nějaké paralely s hyperrealismem Theodora Pištěka? Je samozřejmé, že malba Trse je stejně kvalitní jako ta Pištěkova, i když rozdílem v technice malby je v Trsově případě kombinace olejových barem s akrylem. Tematicky Trse tedy zajímají existenciální otázky, podobně jako Berana nebo Nešlehu. Také Theodor Pištěk poukazoval na otázku lidské existence v moderním světě. Formálně by ale bylo možné přiklonit se spíše k propojení Trsovy tvorby s tou Pištěkovou. Zdeněk Trs používá často značně podobné výrazové prostředky jako Pištěk, jimiž dociluje ve svých obrazech až jisté poetičnosti spojené s touhou vyvolávat v divákovi pokušení vidět dál, odhalit pravou povahu věcí. Podobně jako Pištěk „zabaluje“ své *Sdělení pro pravnuka* (obr. 86) nebo nechává pouze tušit nahé ženské tělo na obraze *Nahá Maja* (obr. 87).

Je tedy víc než patrné, že i v současném českém umění se objevují autoři, kterým hyperrealistická tvorba není cizí. Přírozeným epicentrem se jim stává škola Zdeňka Berana na pražské Akademii výtvarných umění, která zřejmě dosti pomáhá udržovat linii, která byla započata v českém prostředí v sedmdesátých letech dvacátého století. Zatímco hyperrealismus v podání autorů generace Theodora Pištěka není téměř vůbec totožný s americkou tvorbou šedesátých let a osobnost Theodora Pištěka se z této generace spíše vymyká, u nejmladší generace se naopak české pojetí hyperrealismu přibližuje americkému proudu. Možná by se tedy dalo říci, že autoři jako Balcar, Martinec, Ožibko či Trs mají blíže k tvorbě Pištěka nežli k dílu jejich učitele. Třeba je

⁷⁶ Zdeněk Trs, <http://www.zdenektrs.com>, vyhledáno 4.5.2012

to troufalé tvrzení, ale pokud se znovu podíváme na uměleckou tvorbu zde představenou, je možné o tom zcela vážně přemýšlet.

Zatímco Zdeněk Beran, Pavel Nešleha či Bedřich Dlouhý používají hyperrealistické malby k vyjádření svého odporu a dostávají se tím do poloh tísnivých a temných, které nevyvolávají v divákovi příliš radostné vzpomínky či myšlenky, autoři absolvující výtvarnou školu po roce 2000 k těmto postupům neinklinují. Možná můžeme tvrdit, že nemají důvod, protože doba, ve které dospěli jak lidsky, tak výtvarně, je zcela jiná než doba mládí jejich předchůdců. Je pravdou, že se naše země nenachází již v normalizačních dobách a politický režim je zde označován jako demokracie. To ale nevede k neexistenci jiným závažným společenských, mocenských a politických důvodů. Chtělo by se použít úsloví „*Každá doba si přece žádá své*“. Přesto se v dílech Martince, Ožibka i Trse objevuje v konečném důsledku spíše pozitivní tón nežli skepse. Podobně jako Pištěk možná hledají to dobré a sympatické, i když se občas objeví záchvěv sarkasmu.

5. Závěr

Vytyčeným cílem této práce se stalo zhodnocení konkrétní části malířské tvorby Theodora Pištěka a zároveň snaha o upozornění na tuto osobnost českého výtvarného umění. Hyperrealismus byl vždy spíše směrem uplatňujícím se především na americké a snad i britské výtvarné scéně. Theodor Pištěk byl jedním z mála, možná zcela jediný, který měl ze své generace možnost setkat se s americkou formou fotorealismu na vlastní oči. Díky svým kontaktům s filmovou produkcí se povědomí o jeho malířské tvorbě přesunulo i na americký kontinent, kde bylo uspořádáno několik málo jeho výstav. Jeho tvorba byla od sedmdesátých let dvacátého století silně ovlivněna hyperrealistickým viděním světa.

V porovnání s jeho americkými protějšky však docházíme ke zjištění zásadního rozdílu mezi Pištěkovou tvorbou a tvorbou autorů, jako byly Chuck Close, Don Eddy, Richard Estes, Ron Kleemann a další. Zatímco americký hyperrealismus, či spíše fotorealismus, byl založen především na dokonalém převedení skutečnosti do malby (k čemuž jako prostředník již nesloužila přípravná skica či kresba, ale fotografie), pro Pištěka se jeví fotorealistická malba pouze jako prostředek pro vyjádření hlubší myšlenky. Technikou malby se tedy Pištěk Američanům vyrovnává, ale konečná výpověď jeho obrazů spočívá v něčem zcela jiném.

Chuck Close maloval portréty svých blízkých, z jejichž tváří je nečitelná jejich povaha, nálady či vztah Closeho k nim. Je to něco jako fotografie z občanského průkazu. Don Eddy se kromě jiného zaměřoval na vyřazené automobily „zavřené“ za drátěným plotem a na zobrazování výkladních skříní obchodů. Vše bez přítomnosti lidských postav, ty se objevují maximálně jako odraz na skleněných plochách. Richard Estes se věnoval zaznamenávání dění na ulici. Pokud se o nějakém výrazném ději dá vůbec hovořit. Jeho městské ulice jsou liduprázdné. Z toho všeho vyplývají dva základní rysy amerického fotorealismu, totiž odosobněnost a prázdnota.

Hyperrealismus Theodora Pištěka má vždy svoji obsahovou, nebo spíše metaforickou, náplň. Ať už se jedná o portréty přátel, které skrývají odkazy na společně prožité události, nebo o jeho zpodobnění závodních automobilů, které vypovídá o důležité etapě jeho života. Tento obsah je podpořen skvěle zvládnutou malířskou technikou, která po sobě zanechává hladký splývavý povrch v tenké vrstvě bez použití techniky airbrush.

Theodor Pištěk dokončil Akademii výtvarný umění v roce 1959, tedy v době, kdy nezávislá umělecká tvorba byla velmi ztížena politickými okolnostmi. Ač v šedesátých letech přichází určité uvolnění, v letech sedmdesátých se začíná situace opět zhoršovat.

Mnoho výtvarníků nachází cestu zpět k figurativním projevům a hyperrealismus jim slouží k podpoření jejich uměleckých záměrů. Do jejich tvorby tak vstupuje surovost, destrukce a tíha. Theodor Pištěk se na rozdíl od svých kolegů a přátel uchyluje k méně drastickým vyjadřovacím prostředkům. Jeho realistická malba je často podporována surrealistickým gestem. Zajímá ho vztah člověka k moderní technice, ale také otázka existenciální. I přesto, že některá témata jsou všem společná, Pištěk přichází s malbou, kterou sám označuje jako „nový romantismus“. Pištěkova hyperrealistická tvorba je plná odkazů a metafor, které jsou někdy jen těžko čitelné. Tak jako američtí autoři si pohrává s nedokonalostí lidského oka a klade na svých obrazech jednu vrstvu přes druhou, jeden prostor představuje před druhý.

Můžeme hovořit o tom, že postavení Theodora Pištěka na české výtvarné scéně je unikátní právě pro ty prvky jeho práce popsané v předchozím odstavci. Po období devadesátých let dvacátého století, kdy se Pištěk zabývá především ztvárněním prostoru a architektonickými strukturami, se do jeho tvorby navrácí opět hyperrealistická tendence. Po roce 2000 tedy stále vytváří silně realistické obrazy, tak jako před dvaceti, třiceti lety.

Tento fakt rozvedl další myšlenku možných komparací. V devadesátých letech se do vedení jednoho z ateliérů pražské AVU postavil Zdeněk Beran, jen o pár let mladší autor než Pištěk a rovněž příznivce hyperrealistické malby. Beranovi studenti tak do jisté míry umožnili, aby hyperrealistická tendence mohla pokračovat i v současnosti. Často se negativně hovoří o velkém ovlivnění mladých umělců Beranových výtvarným projevem, jde však spíše o planý poplach.

Srovnatelná je u těchto autorů snad pouze jejich malířská dovednost, nikoliv formální a obsahová stránka obrazu. Snad je to dokázáno i v textu jedné z posledních kapitol této práce. Tam bylo také upozorněno na to, že současný český hyperrealismus je možné často spíše srovnávat právě s obrazy Theodora Pištěka nežli s jinými. Pokud se podíváme konkrétně na portrétní malbu Martince či Ožibka, lze zde najít jak prvky amerického fotorealismu, tak hlediska Pištěkových děl. Americký aspekt tvoří způsob malby, často

založený na stejném čtvercovém rastru jako u Closeho, Pištěkův odkaz pak hledejme především v symbolice a parafrázích.

Je zajímavé, že k těmto souvislostem dochází bez nějakého silnějšího vědomí. Nedá se totiž zřejmě tvrdit, že by se současní čeští malíři záměrně inspirovali u Pištěka. Celá tato situace zřejmě vyplývá z nějakých obecných trendů, které jsou v současném umění nastaveny. Možná, že vzestup a přesycenost konceptuálním uměním vedla k obnovení zájmu o klasické médium, jímž je závěsný obraz. Podobně jako se po vlně informelu znovu objevují figurativní sklony a zájem o realismus.

Theodoru Pištěkovi by nejen pro jeho malířské kvality, ale především pro jeho soliterní postavení na výtvarné scéně, mělo být možná v budoucnosti věnováno více pozornosti. V jeho díle je zajisté možné najít mnoho paralel s jinými autory nebo jeho osobnost vůči ostatním ještě více vymezit. Tato práce se pokusila odpovědět pouze na některé hlavní otázky a problémy týkající se hyperrealismu v Pištěkově díle, což může znamenat jedině začátek dalších snah.

6. Literatura

- 3x *Theodor Pištěk*, (kat. výst.) - Meda Mládková, Jiří Machalický, Muzeum Kampa, Praha 2007
- Beran Zdeněk, *Zdeněk Beran*, Praha 2007
- Blažičková–Horová Naděžda, *František Ženíšek*, Praha 2005
- Forman Miloš – Novák Jan, *Co já vím?*, Praha 1994
- Gombrich Ernst H., *Příběh umění*, Praha 1997
- Hal Foster – Rosalind Kraussová – Yve-Alain Bois – Benjamin H.D. Buchloh, *Umění po roce 1900. Modernismus, antimodernismus, postmodernismus*, Praha 2007
- Honnet Klaus, Grosenicková Ute, *Pop-Art*, Praha 2004
- Chalupecký Jindřich, *Cestou necestou*, Praha 1994
- Chalupecký Jindřich, *Nové umění v Čechách*, Praha 1994
- Chalupecký Jindřich, *Tíha doby – Stati o časových souvislostech a situacích kultury 1968-1988*, Olomouc, 1997
- Jiří Ševčík-Pavčina Morganová -Terezie Nekvindová - Dagmar Svatošová (eds.), *České umění 1980 – 2010. Texty a dokumenty*, Praha 2012
- Jiří Ševčík-Pavčina Morganová-Dagmar Dušková, *České umění 1938-1989. Programy, kritické texty, dokumenty*, Praha 2001
- Jiří Ševčík-Pavčina Morganová-Terezie Nekvindová-Dagmar Svatošová (eds.), *České umění 1980 – 2010. Texty a dokumenty*, Praha 2012
- Kuba Oldřich - Štech Václav Vilém, *Jan Štursa, Vratislav Nechleba*, Praha 1975
- Meisel Louis K., *Photorealism*, New York 1980
- Olbrich Harald (eds.), *Lexikon der Kunst*, Leipzig 1994
- Petra Orišková: Kresby a grafika* (kat. výst.) – Hynek Rulíšek, Hluboká nad Vltavou 1982
- Plinius starší, *Kapitoly o přírodě*, Praha 1974
- Pokorný Marek, *České malování 90. let*, in: *Podoba a smysl malby v současném umění. Sborník k sympoziu AVU*, Praha 1994, s. 79 – 82

Rostislav Švácha – Marie Platovská, *Dějiny českého výtvarného umění VI/1*, Praha 2000

Skřivánek Jan, Náš člověk v Londýně, *Art&Antiques IX*, 2010 , č. 10, 8.10.2010, s.8

Sopko Jiří, Poučení z krizového vývoje, *Ateliér VII*, 1994, č. 20, s. 2

Šetlík Jiří (ed.), *Theodor Pištěk*, Praha 2007

Šetlík Jiří, Pištěkova výzva, *Ateliér VII*, 1993, č. 21, 14.10., s. 16

Švácha Rostislav –Platovská Marie (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění VI/2*, Academia, Praha 2000

Tetiva Vlastimil, *Současná minulost (Česká postmoderní moderna 1960-2000)*, Hlubová nad Vltavou 2000

Wittlich Petr, *Horizonty umění*, Praha 2010

Wittlich Petr, *Pavel Nešleha*, Praha 2004

<http://artlist.cz/?id=2448> 26.4.2012

<http://hynekmartinec.com/paintings2.html> 3.5.2012

http://volby.ihned.cz/c4-10001125-22023420-v00000_d-zuzana-v-atelieru 3.5.2012

<http://www.artcasopis.cz> 2.5.2012

http://www.artmuseum.cz/smery_list.php?smer_id=65 7.5.2012

<http://www.avu.cz/content/programov%C3%BD-text-malby-4-z-bulletinu-avu-1998>
2.5.2012

<http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10166142313-vytvarnicke-konfese/> 8.5.2012

<http://www.czsk.net/svet/osobnosti.html> 15.3.2012

<http://www.karel-balcar.cz/> 7.5.2012

<http://www.novinky.cz/kultura/206061-michal-ozibko-chtel-dokazat-ze-udela-jeste-lepsi-portret.html> 4.5.2012

<http://www.npg.org.uk/about/press/bp-visitors-choice-2010.php> 4.5.2012

<http://www.roztoky.com/paleta-vlasti-50-let> 3.5.2012

<http://www.zdenekberan.cz> 26.4.2012

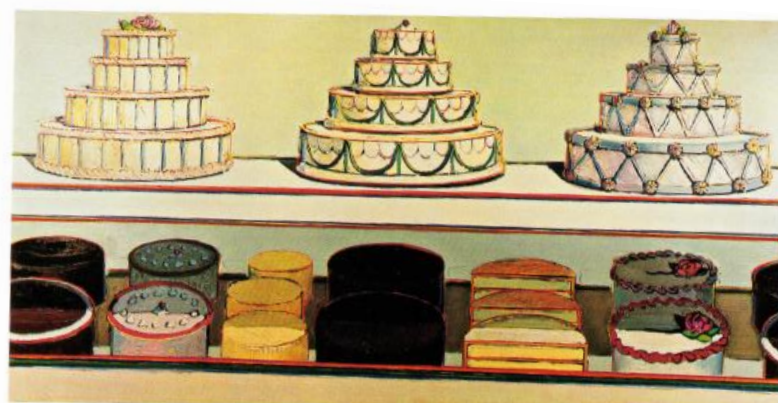
<http://www.zdenektrs.com> 4.5.2012

7.Obrazová příloha



Obrázek 1/ James Rosenquist, Bez názvu (Joan Crawford), 1964, olej na plátně, 92x78 cm, Museum Ludwig

Obrázek 2/ Edward Ruscha, Benzinová stanice Standard Amarillo Texas, 1963, olej na plátně, 165x315 cm, Hood Museum of Art



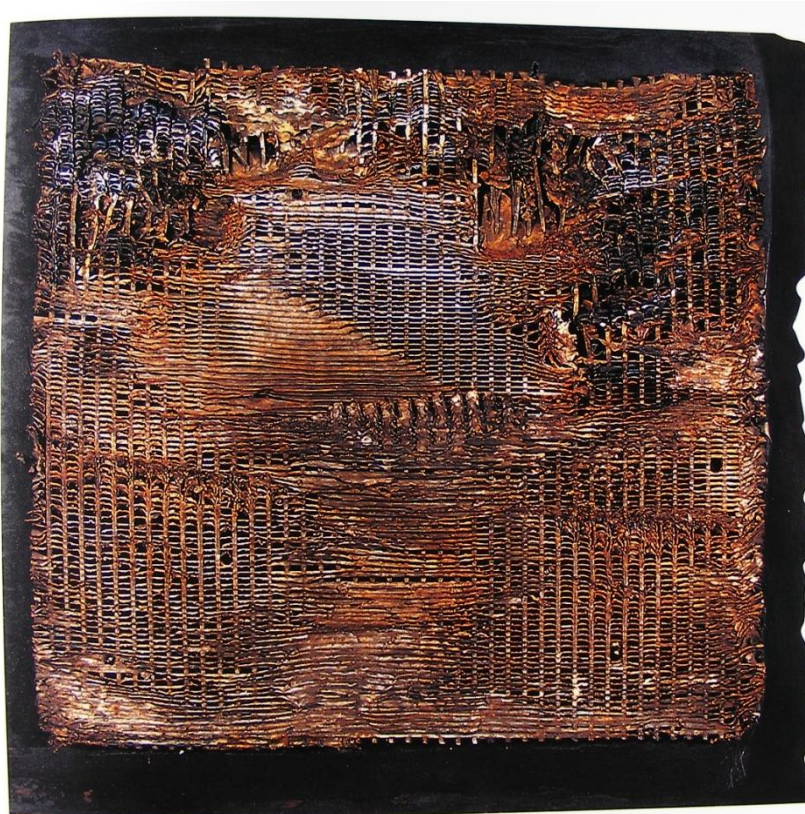
Obrázek 3/Wayne Thiebaud, Pult se zákusky, 1963, olej na plátně, 93x183 cm, Museum Ludwig



Obrázek 4/ Eva Kmentová, Pěsti, 1971, patinovaná sádra, 120x80 cm, soukromá sbírka



Obrázek 5/ Zdeněk Beran, Rehabilitační oddělení dr.Dr., 1970-71, část environmentu, asabláž, různé materiály, 800x450x340 cm, Národní galerie Praha



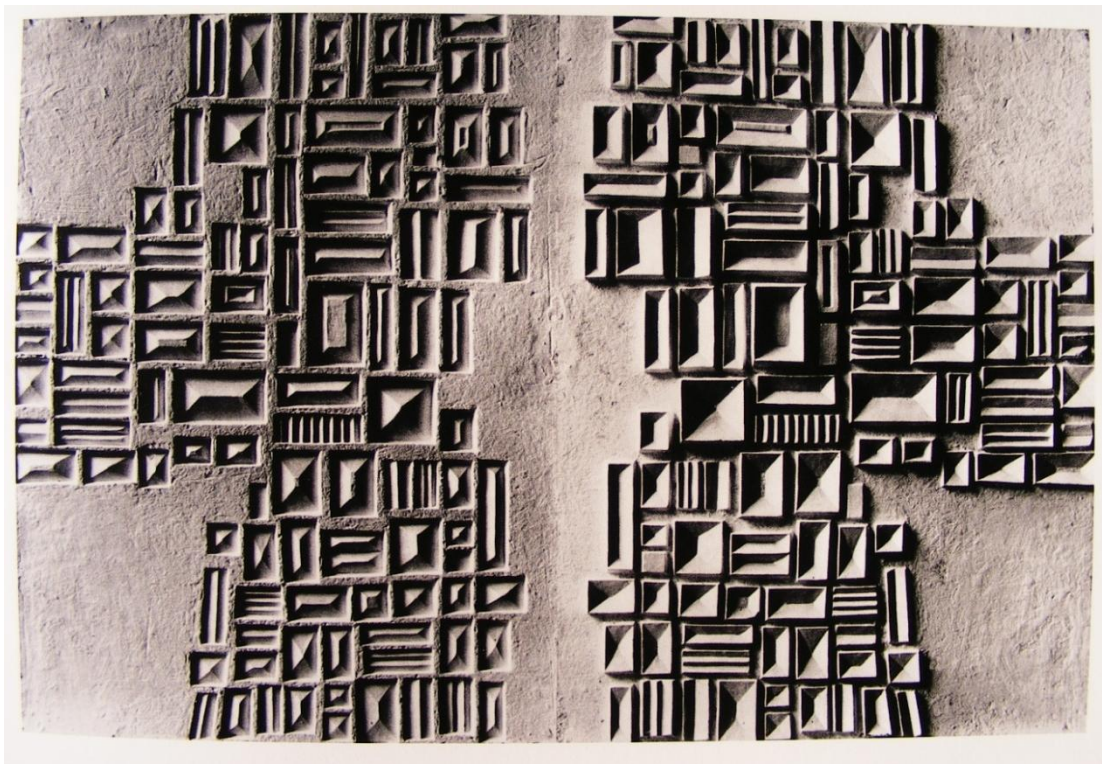
Obrázek 6/Theodor Pištěk, Zápisky zmizelého, 1963, hliník, mosaz, ocel, 44x44x5 cm



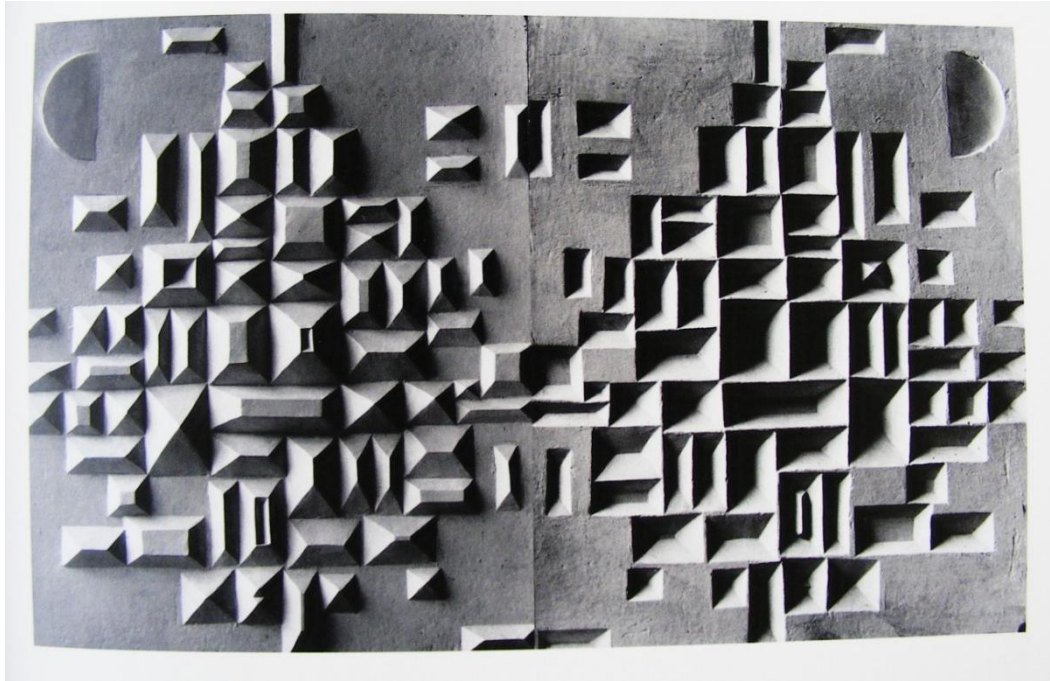
Obrázek 7/Karel Nepraš, Luneta, 1963, reliéf, mosaz, 41x60 cm, AJG



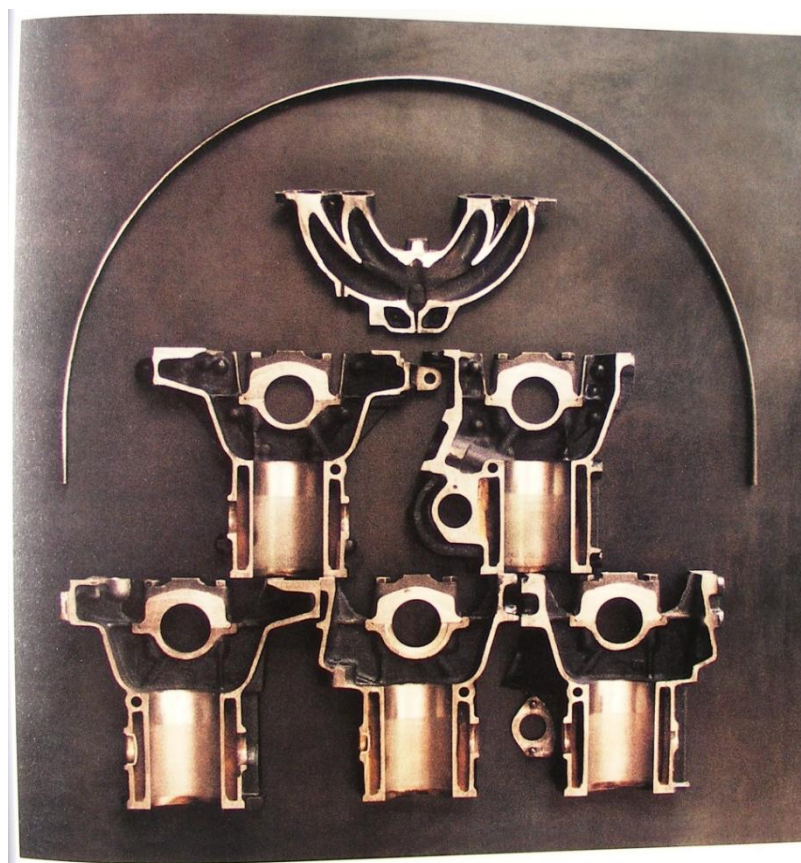
Obrázek 8/ Bedřich Dlouhý, Studie č.4 - Masožravá rostlina, 1963, perokresba na plastický sádrový podklad, sololit, 57x81,5 cm, AJG



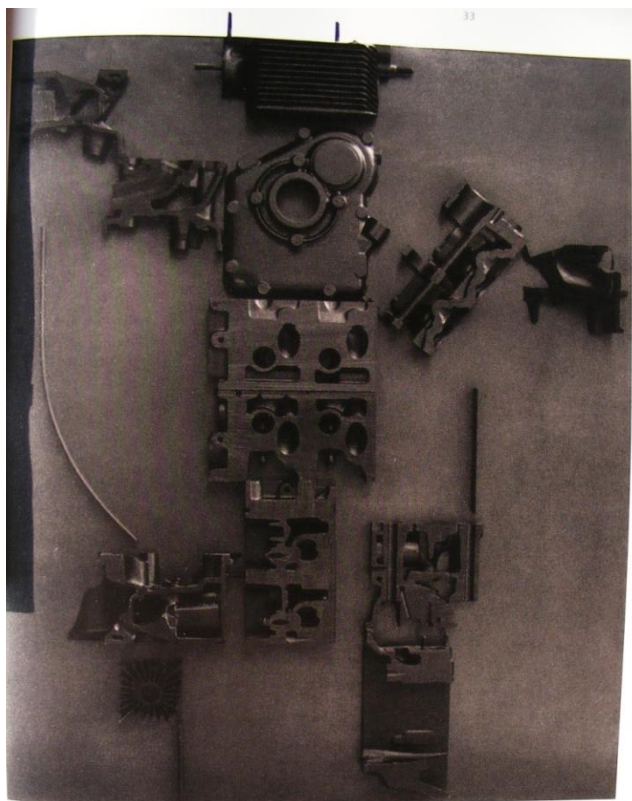
Obrázek 9/ Theodor Pištěk, Dvornitř a ven 2, 1961, sádrový reliéf, 70x100 cm



Obrázek 10/ Theodor Pištěk, Zrcadlo, 1961, sádrový reliéf, 60x80 cm



Obrázek 11/ Theodor Pištěk, Synagoga, 1962, ocel, litina, mosaz, 100x96 cm



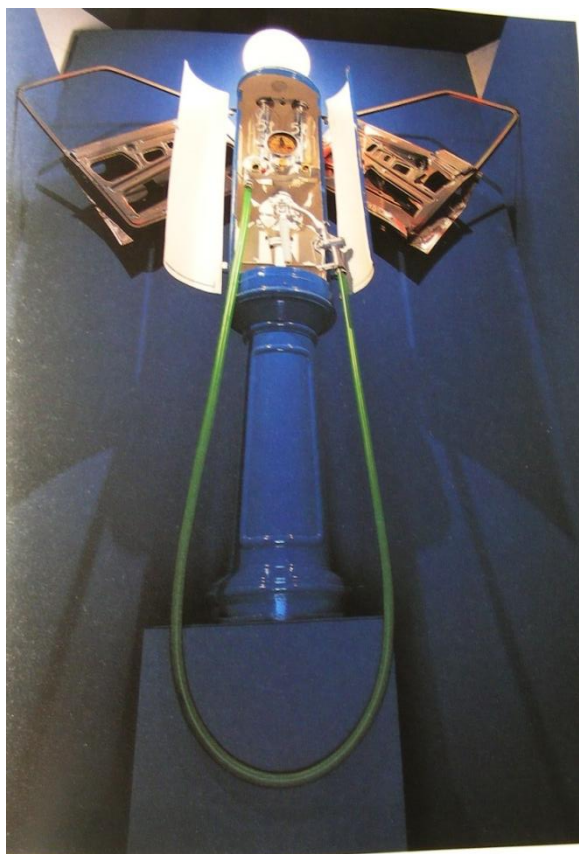
Obrázek 12/ Theodor Pištěk, Ukřižování, 1963, ocel, litina, 100x82 cm



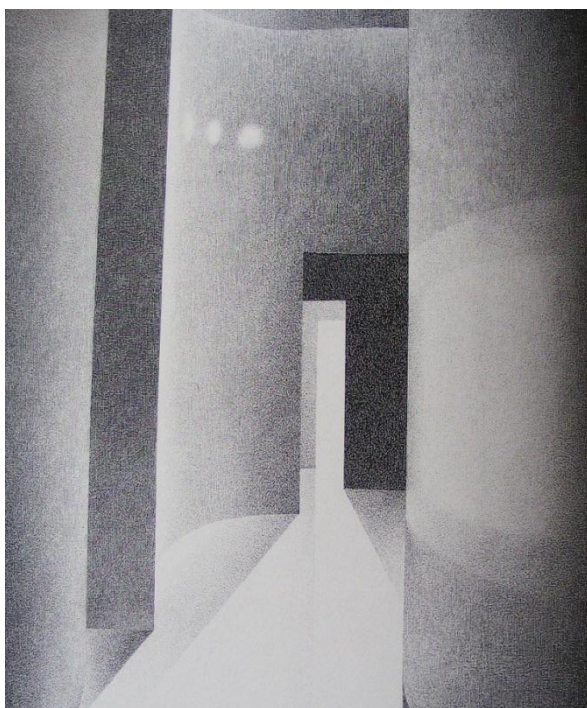
Obrázek 13/ Paleta vlasti, 1969



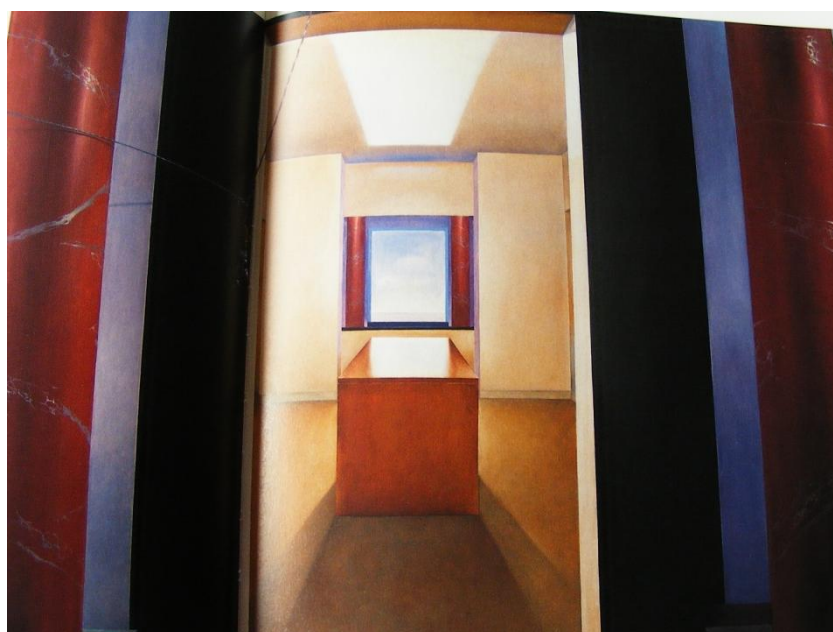
Obrázek 14/ Theodor Pištěk (vlevo) s Bedřichem Dlouhým při představení v pražském Varietě, 1973



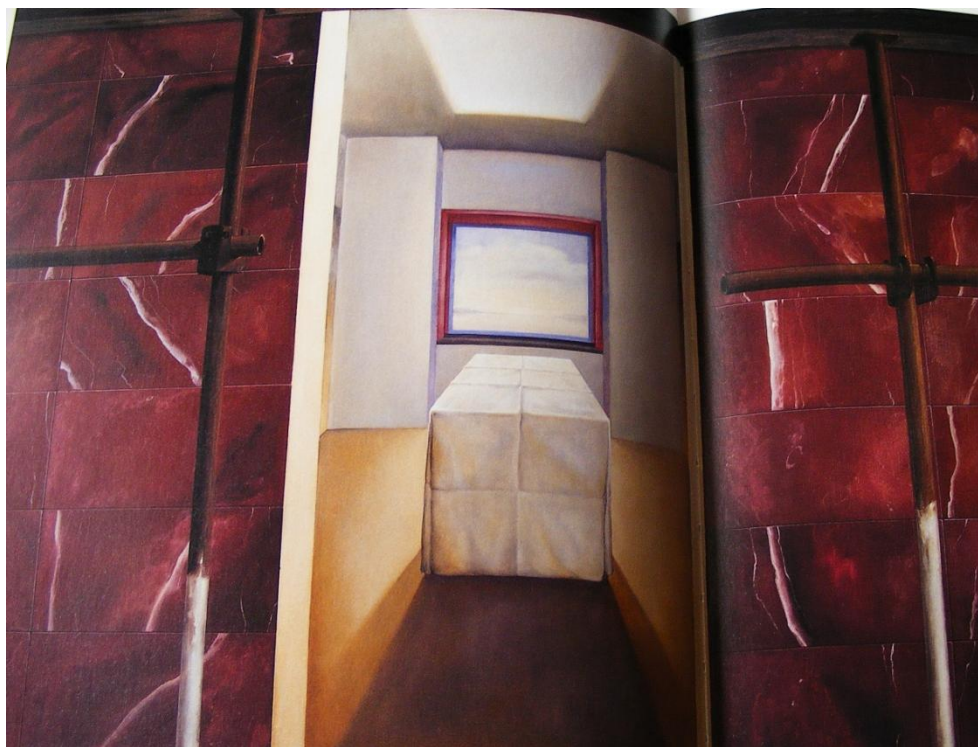
Obrázek 15/Theodor Pištěk, Zvěstování, 1994



Obrázek 16/ Theodor Pištěk, Kde budu žít příště 3, 1982, plexisklo, nitrolak, kresba tuší, 80x63 cm



Obrázek 17/ Theodor Pištěk, Poslední večere 1, 1983, olej na plátně, 140x200 cm



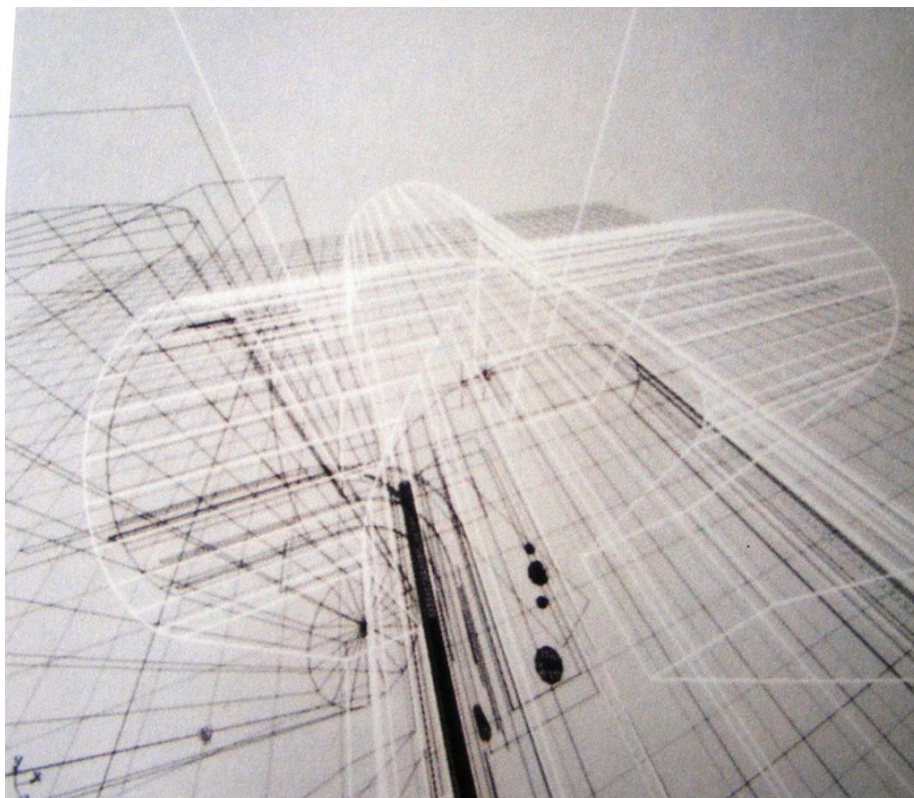
Obrázek 18/ Theodor Pištěk, Poslední večeře 2, 1983, olej na plátně, 140x200 cm



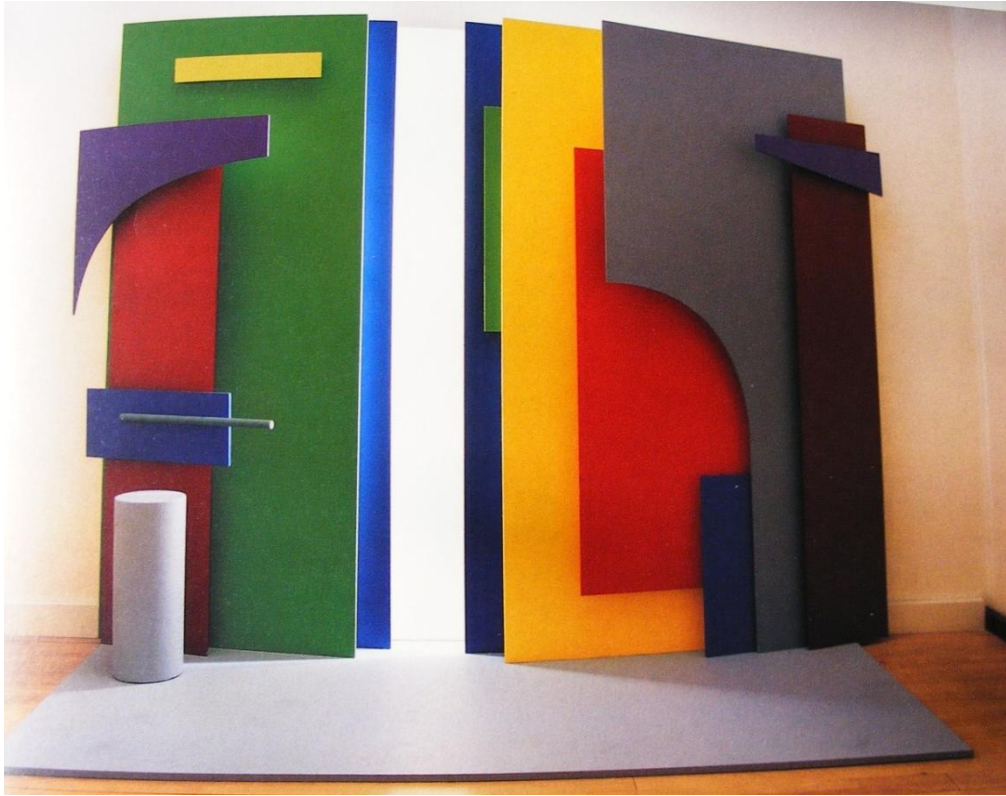
Obrázek 19/ Theodor Pištěk, Poslední večeře v Truro, 1983, olej na plátně, 140x200 cm



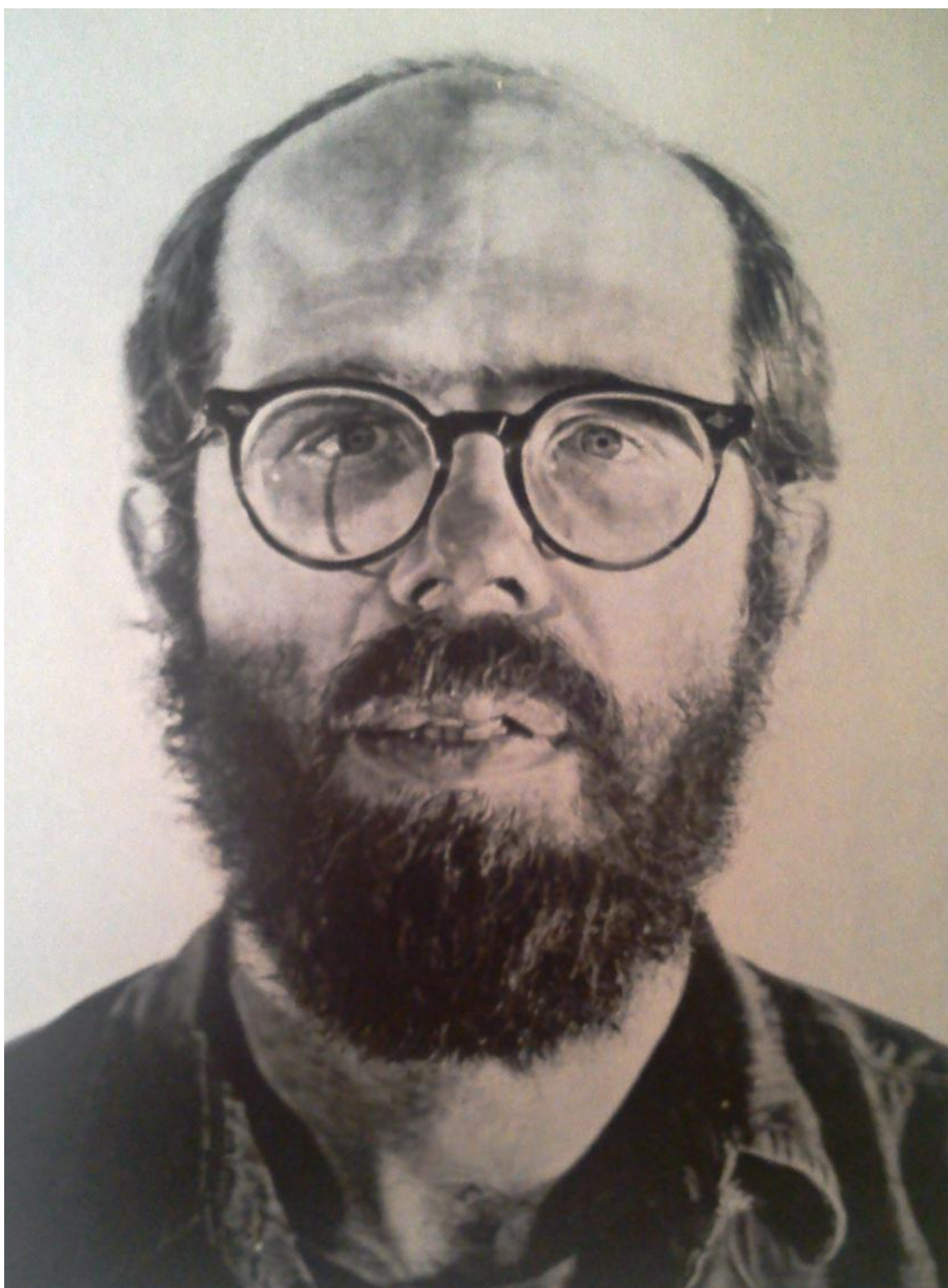
Obrázek 20/ Theodor Pištěk, Variace č.4, 1996, olej na plátně, 170,5x200 cm



Obrázek 21/ Theodor Pištěk, počítačová skica pro instalaci v Městské knihovně



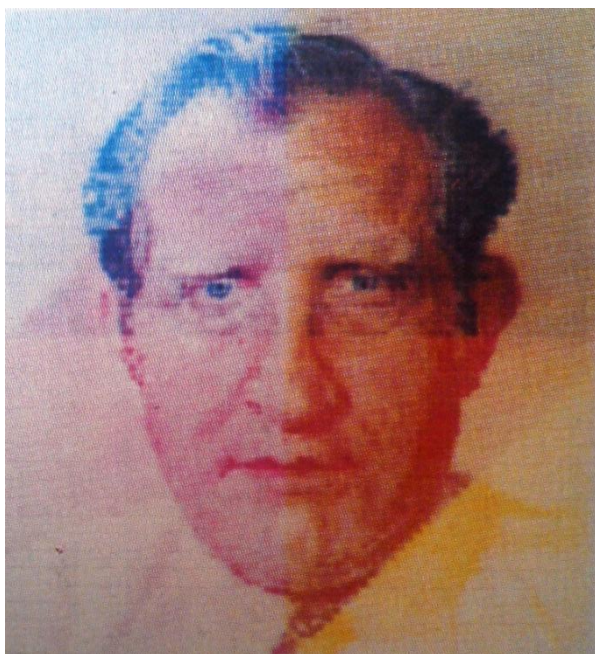
Obrázek 22/ Theodor Pištěk, Atlas, 1997, prostorová a světelná instalace



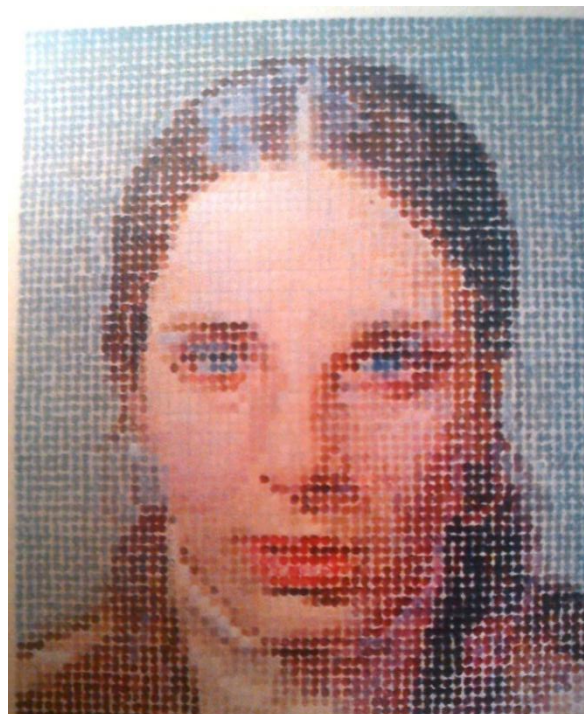
Obrázek 23/ Chuck Close, Self Portrait, 1976, akvarel na papíře, 206x145 cm, Neue Galerie der Stadt Aachen, Ludwig Collection



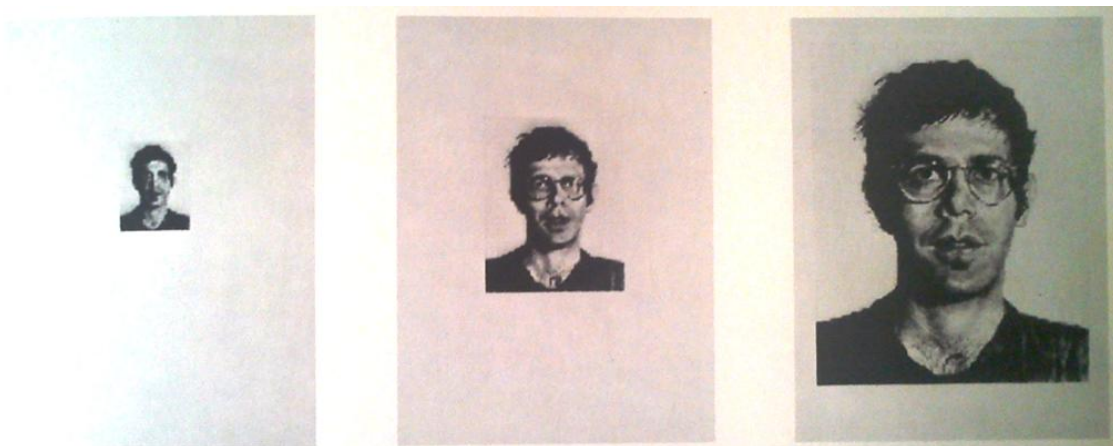
Obrázek 24/ Chuck Close, Self Portrait/Pastel, 1977, pastel na papíře, 77,5x56 cm, soukromá sbírka



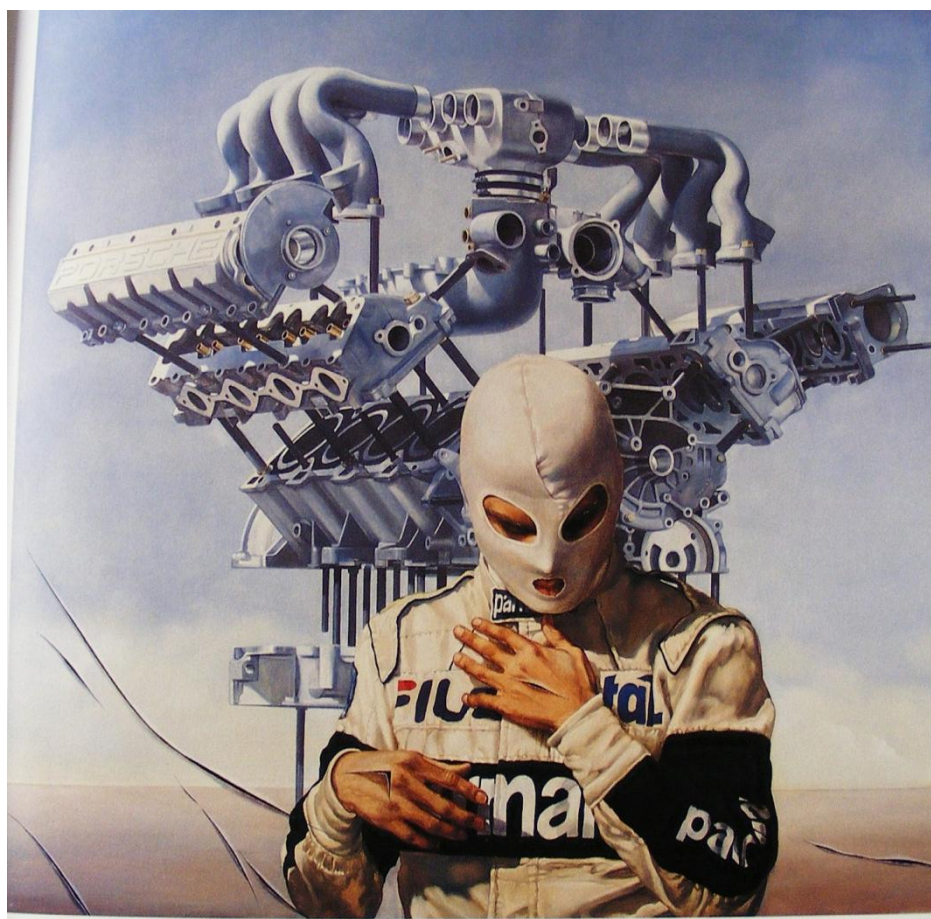
Obrázek 25/ Chuck Close, Nat/Horizontal, Vertical, Diagonal, 1973, akvarel na papíře, 76x57 cm, Collection Edmund P. Pillsbury, Connecticut



Obrázek 26/ Chuck Close, Leslie/Pastel, 1977, pastel na papíře, 77,5x56 cm, soukromá sbírka



Obrázek 27/ Chuck Close, Bob II-IV, 1973, tuš a uhel na papíře, 76x57 cm, soukromá sbírka



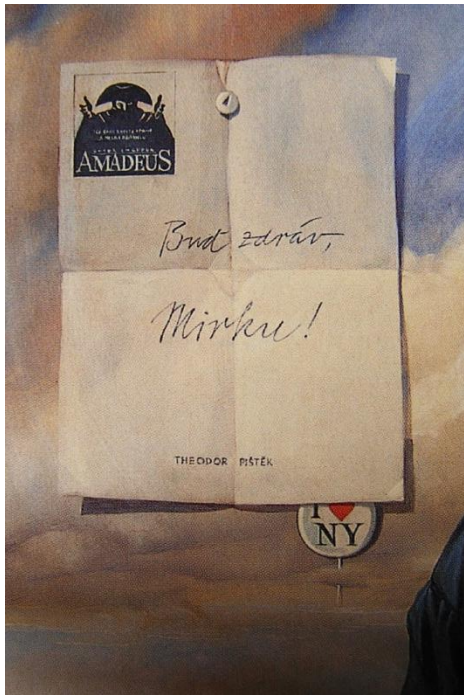
Obrázek 28/ Theodor Pištěk, Ecce homo, 1983, olej na plátně, 140x140 cm



Obrázek 29/ Theodor Pištěk, *Ecce homo (detail)*, 1983, olej na plátně, 140x140 cm



Obrázek 30/ Theodor Pištěk, *Portrét pan O.*, 1984, olej na plátně, 80x80 cm



Obrázek 31/ Theodor Pištěk, Portrét pana O. (detail), 1984, 80x80 cm



Obrázek 32/ Gijbrecchts, Vanitas, 17.století, olej na plátně, 89x62 cm, soukromá sbírka



Obrázek 33/ Gijbrecchts, Kabinet v umělcově ateliéru, Kabinet v umělcově ateliéru, 1670-1671, olej na plátně, 132x199 cm, Statens Museum for Kunst – National Gallery of Denmark, Kodaň



Obrázek 34/ Theodor Pištěk, Zítřka, 1979, olej na plátně, 60x83 cm



Obrázek 35/ René Magritte, Lidská situace, 1933, olej na plátně, 100x81 cm, soukromá sbírka



Obrázek 36/ René Magritte, Milenci, 1928, olej na plátně, 54x73 cm, MoMA, New York



Obrázek 37/ Theodor Pištěk, Autoportrét u okna 1, 1981, olej na plátně, 110x110 cm



Obrázek 38/ Theodor Pištěk, Angelus, 1978, olej na plátně, 117x149 cm



Obrázek 39/ Ron Kleemann, Far/Closest Me/250Hrs, 1975, akryl na plátně, 76x97 cm, soukromá sbírka



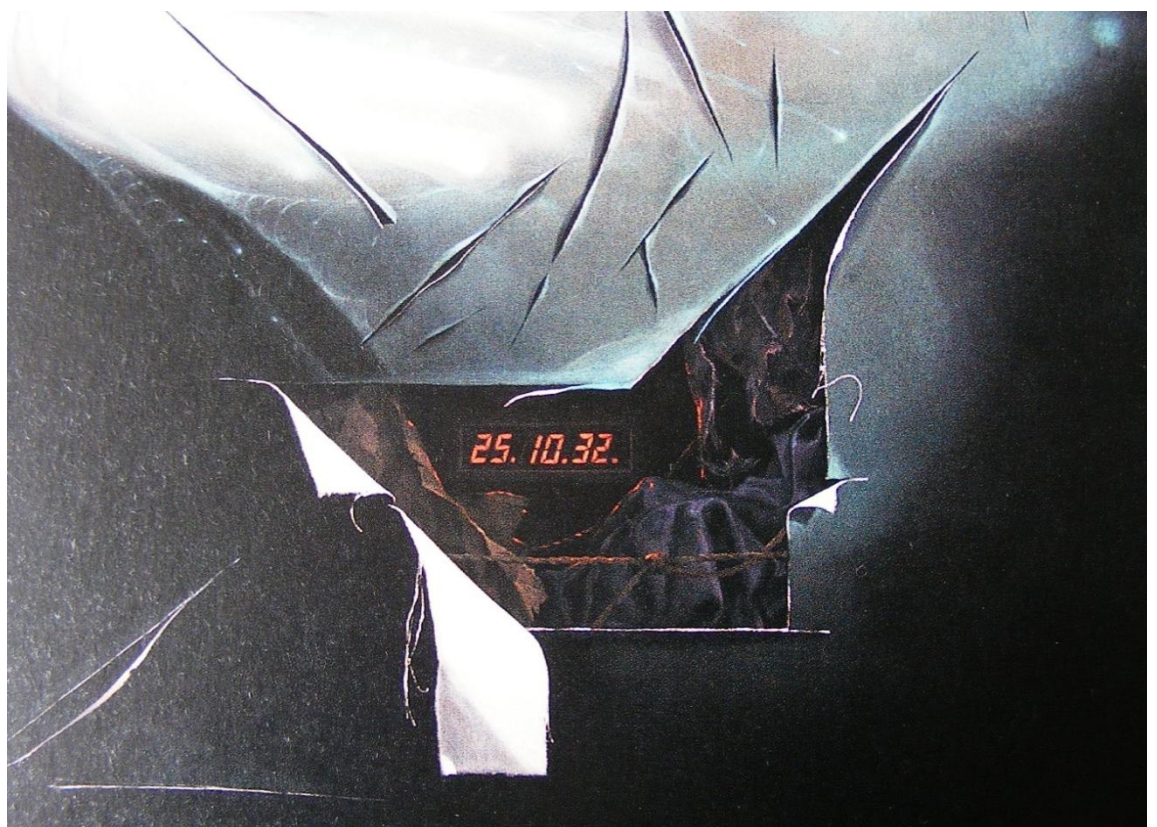
Obrázek 40/ Theodor Pištěk, Angelus (detail), 1978, olej na plátně, 117x149 cm



Obrázek 41/ Jean-Francois Millet, Angelus, 1857-1859, olejna plátně, 55x66 cm, Musée d'Orsay, Paříž



Obrázek 42: Theodor Pištěk, Z mého života, 1982, olej na plátně, 109,5x109,5 cm



Obrázek 43: Theodor Pištěk, Z mého života, olej na plátně, 109,5x109,5 cm



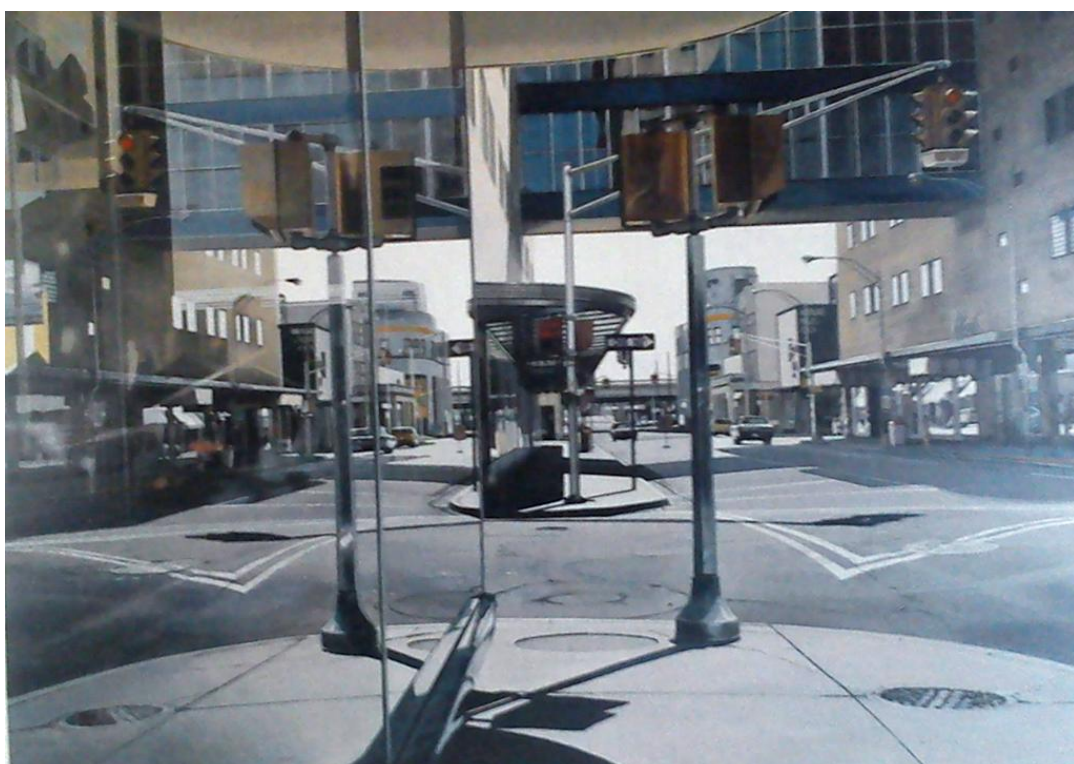
Obrázek 44/ Theodor Pištěk, Krajina s Hondou 1, 1977, olej na sololitu, 105x90 cm, AJG



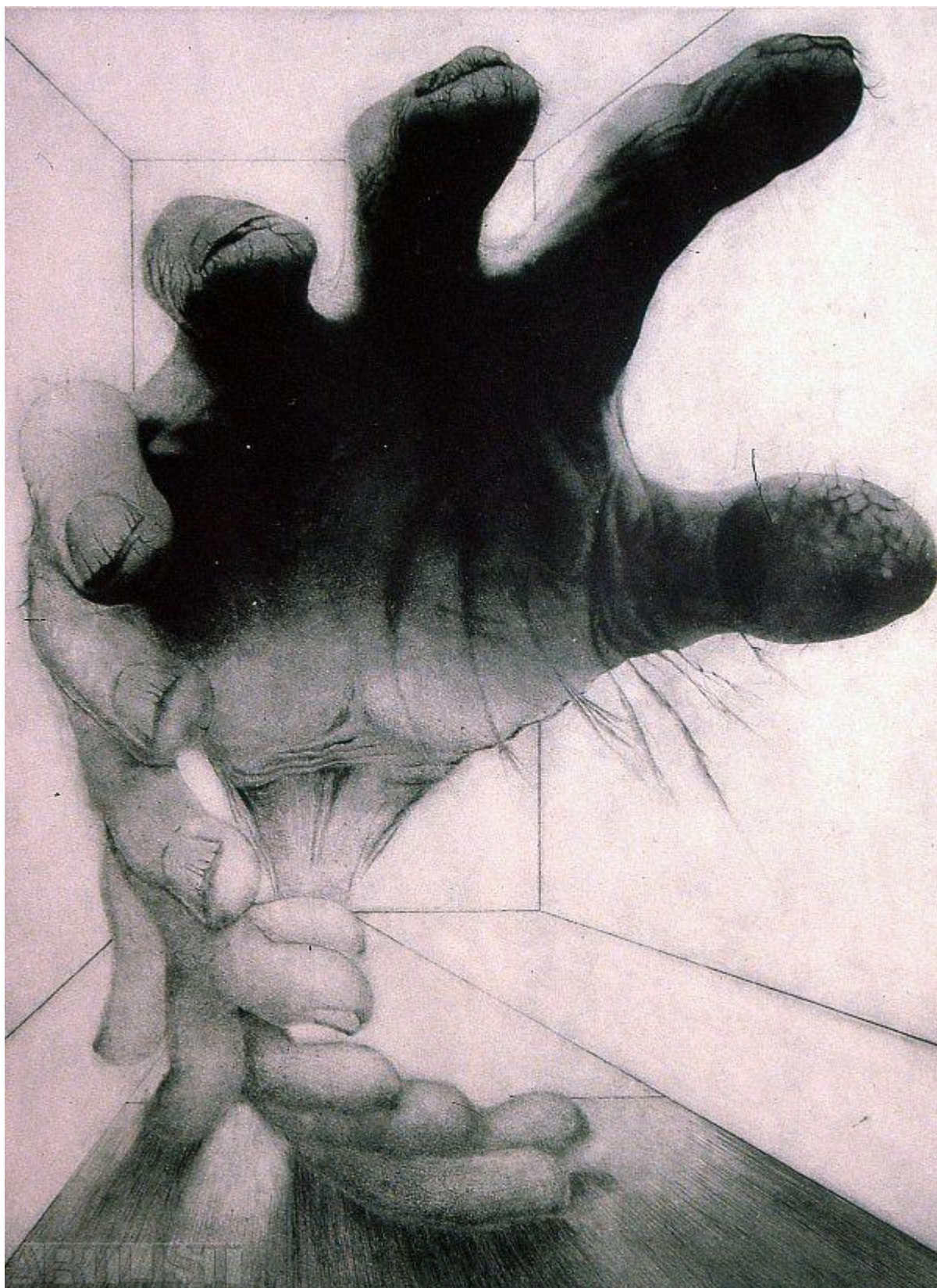
Obrázek 44/ Theodor Pištěk, Krajina s Hondou 1 (detaily), 1977, olej na sololitu, 105x90 cm, AJG



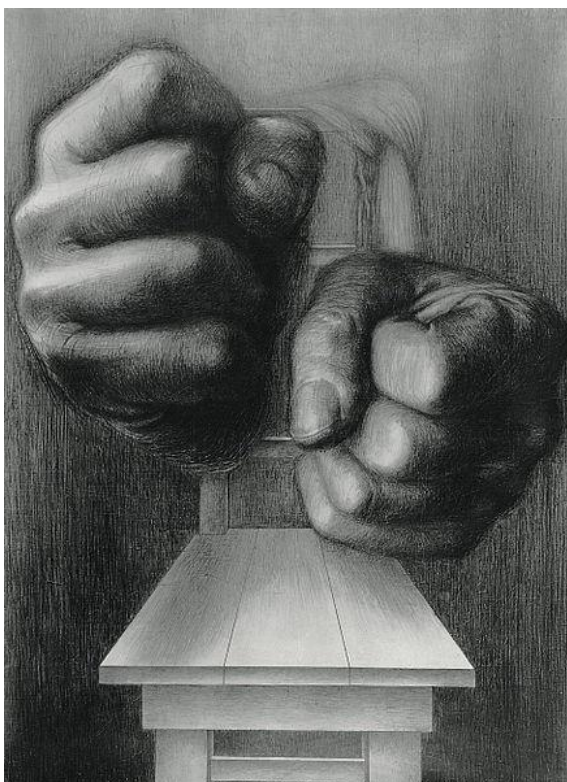
Obrázek 45/ Theodor Pištěk, Sdělení pro pravnuka, jablko, 1978, olej na plátně, 93x140 cm, AJG



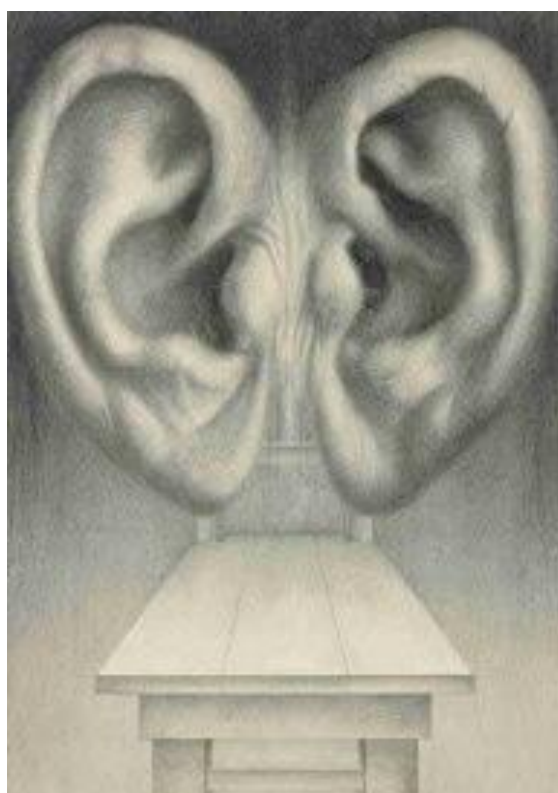
Obrázek 46/ Richard Estes, Miami Rug Company, 1974, olej na plátně, 102x137 cm, soukromá sbírka



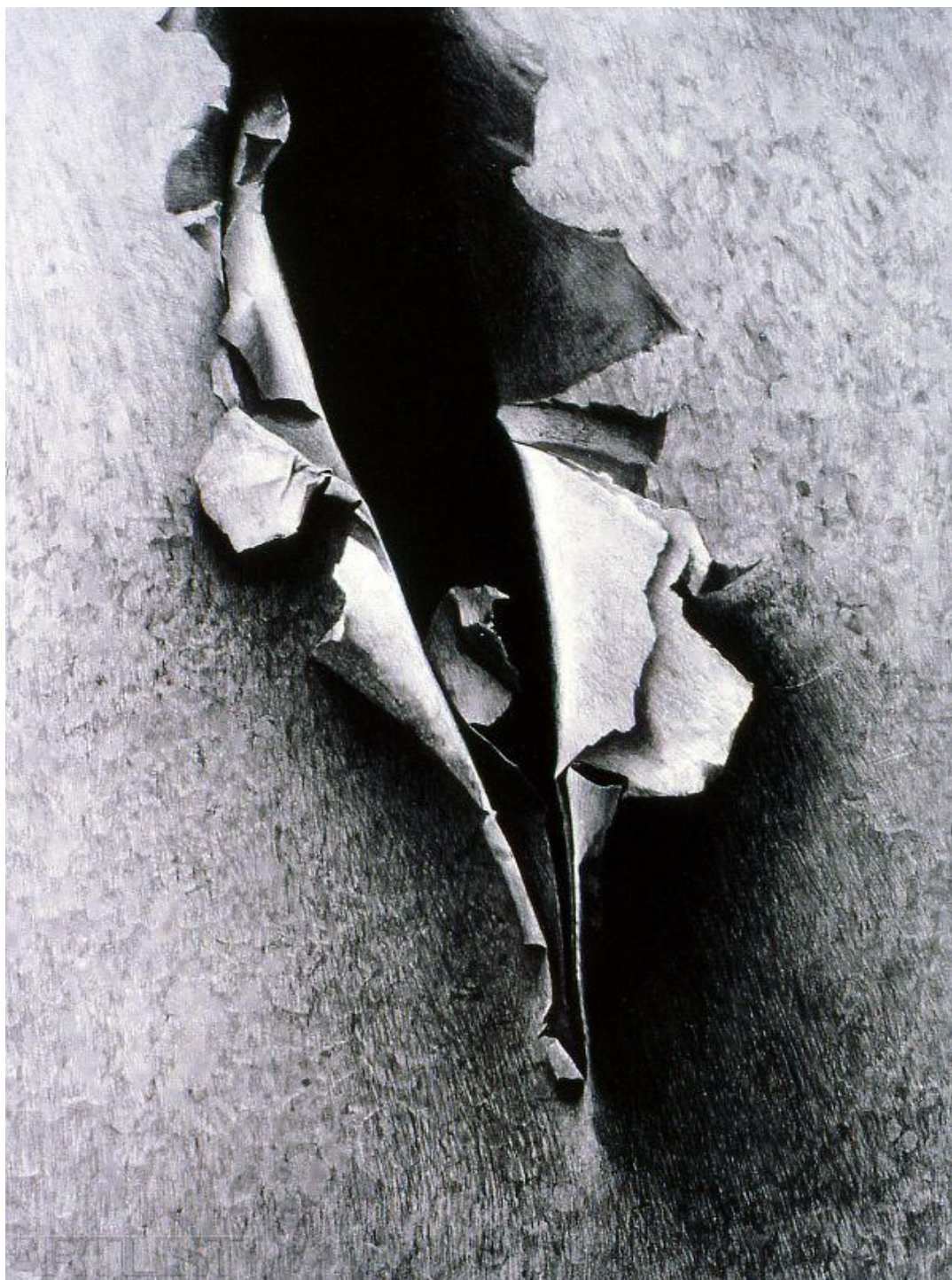
Obrázek 47/ Pavel Nešleha, Historie lidské ruky, 1970, lept a suchá jehla na papíře, 44x30 cm, soukromá sbírka



Obrázek 48/ Pavel Nešleha, cyklus Židle, 1972, 110x80 cm, soukromá sbírka



Obrázek 49/ Pavel Nešleha, cyklus Židle, 1970



Obrázek 50/ Pavel Nešleha, Studie konfliktu šedé plochy s předmětem IV, 1984



Obrázek 51/ Zdeněk Beran, Hra s hlávkami, 1988, akryl a olej na panelech (270x405x270 cm) a různé materiály



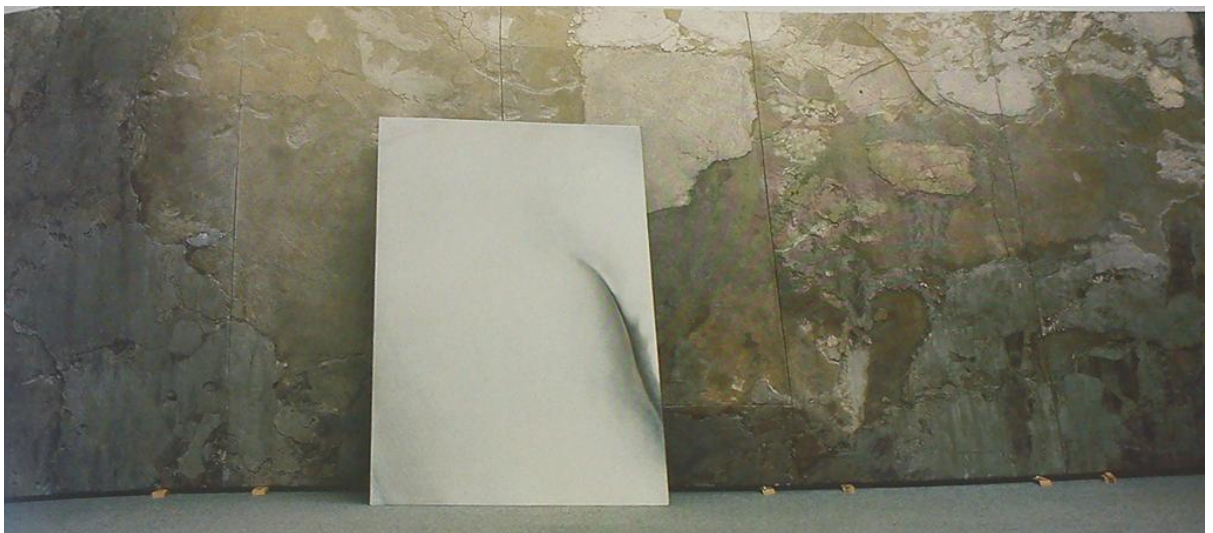
Obrázek 52/ Zdeněk Beran, Velké obrazové torzo I (groteskní řešení), 1994, akryl a olej na plátně, 323x229 cm, Národní galerie Praha



Obrázek 53/ Zdeněk Beran, Velké obrazové torzo II (duševní záchrana), 1995, akryl a olej na plátně, 323x229 cm, Národní galerie Praha



Obrázek 54/ Pavel Nešleha, Chumelenice, 1988, kombinované materiály, 230x360x90 cm, Národní galerie Praha



Obrázek 55/ Zed' a tělo, 1987-1990, obraz (olej na plátně, 205x140) a objekt (260x700 cm), Galerie moderního umění Hradec Králové



Obrázek 56/ Theodor Pištěk, Pocta dobyvatelům, 1988, instalace, 200x300x150 cm, Národní galerie Praha



Obrázek 57/ Bedřich Dlouhý, Vermeer, 1988, olej na plátně a kombinovaná technika, 206x140 cm, soukromá sbírka



Obrázek 58/ Theodor Pištěk, Kentaur pozorující rybku, instalace Pocta Boecklinovi, AJG 1994



74
Obrázek 59/ Theodor Pištěk, Skříňka s ostatky, instalace Pocta Boecklinovi, AJG 1994



Obrázek 60/ Theodor Pištěk, Oltářní obraz, instalace Pocta Boecklinovi, AJG 1994



Obrázek 61/ Petra Orišková, Na podlaze, 1973, olej na plátně, 162x130 cm, soukromá sbírka



Obrázek 62/ Petra Orišková, Schodiště, 1983, olej na plátně, 130x162 cm, Galerie umění Karlovy Vary



Obrázek 63/ Andrew Wyeth, Christina's World, 1938, 82x121 cm, MoMA New York



Obrázek 64/ Karel Balcar, F, 1996, olej na plátně, 174x132 cm



Obrázek 65/ Karel Balcar, Potrat, 1996, olej na plátně, 174x264 cm



Obrázek 66/ Hynek Martinec, Zuzana v pařížském ateliéru, 2007, akryl na plátně, 130x110 cm



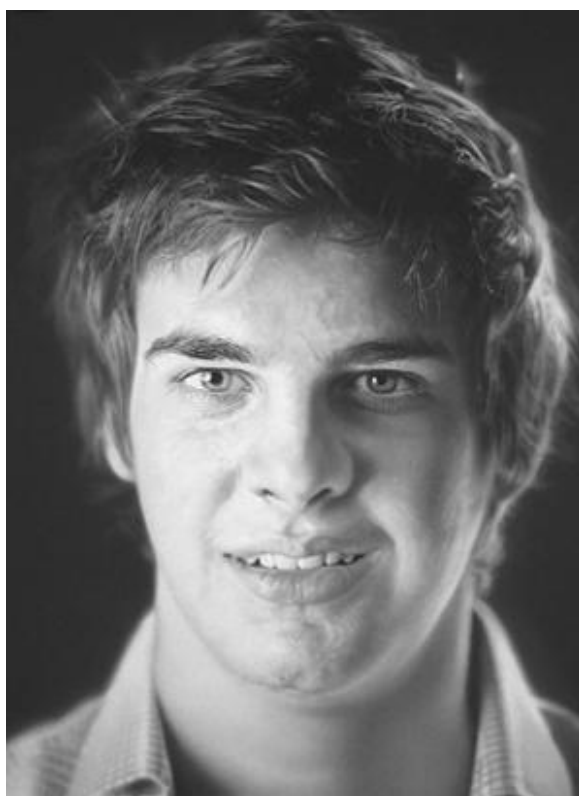
Obrázek 67/ Jan van Eyck, Portrét Arnolfiniových, 1434, olej na dřevě, 81,5x59,7 cm, National Gallery London



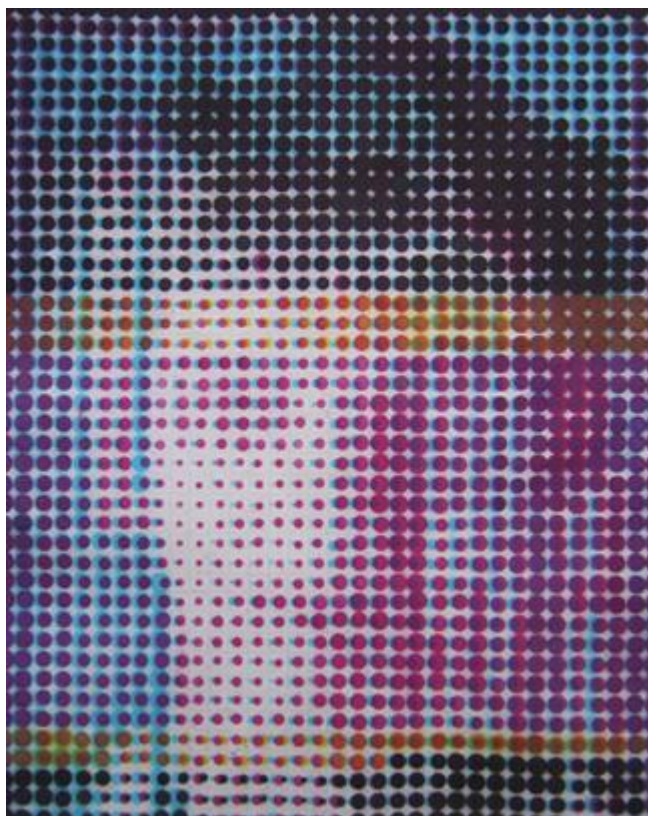
Obrázek 68/ Hynek Martinec, Angela, 120x120 cm, 2008, akryl na plátně, 120x120 cm



Obrázek 69/ Hynek Martinec, Dorothy, 2008, tempera na papíř, soukromá sbírka



Obrázek 70/ Hynek Martinec, Ben, tempera na desce, 2007, 75x65 cm



Obrázek 71/ Hynek Martinec, Ben, 2007, RGB spektrum na papíře, 90x75 cm



Obrázek 72/ Michal Ožibko, iDeath II, 2010, olej a akryl na plátně, 220x170 cm



Obrázek 73/ Michal Ožibko, iDeath I, 2010, olej a akryl na plátně, 210x170 cm



Obrázek 74/ Michal Ožibko, Girl with..., olej na plátně, 230x190 cm



Obrázek 75/ Diego Velazquez, Innocenc X., kolem 1650, olej na plátně, 140x120 cm, Galeria Doria Pamphili, Řím



Obrázek 76/ Michal Ožibko, Pope as DJ, 2007, olej na plátně, 80x100 cm



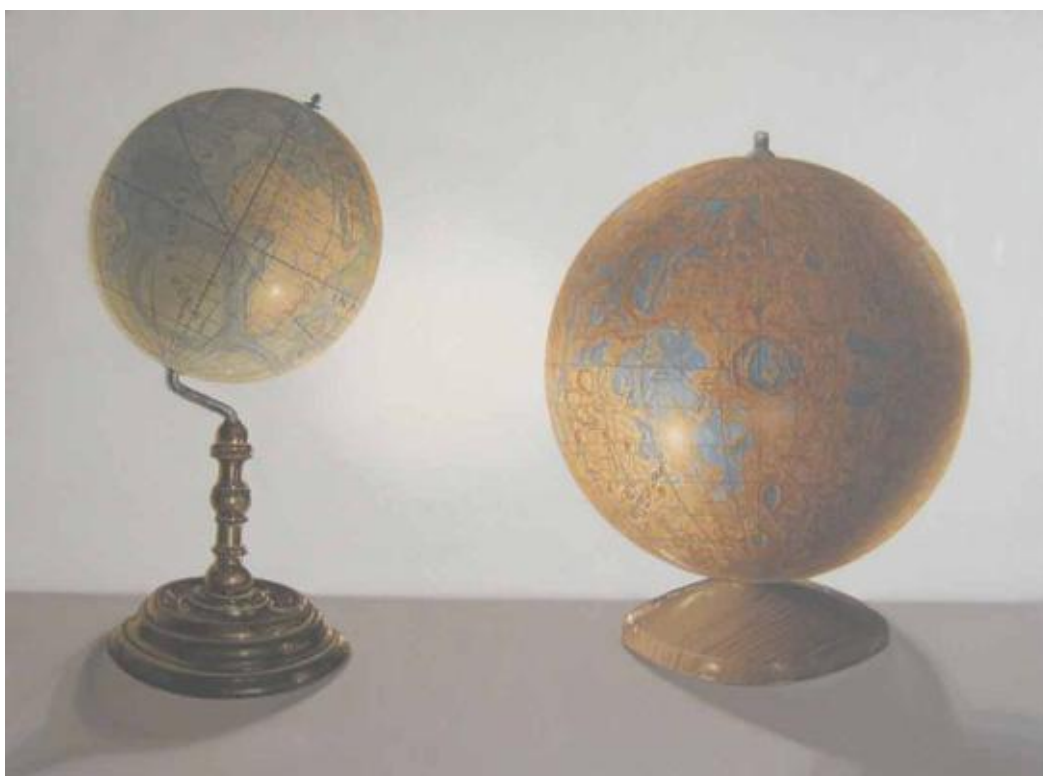
Obrázek 77/ Hynek Martinec, Oberland I., 2006, olej na desce, 45x45 cm



Obrázek 78/ Hynek Martinec, Oberland II, 2006, olej na desce, 45x45 cm



Obrázek 79/ Hynek Martinec, Dialog II, 2001, olej na plátně, 60x80 cm



Obrázek 80/ Hynek Martinec, Dialog I, 2001, olej na plátně, 60x80 cm



Obrázek 81/ Michal Ožibko, Spící, olej na plátně, 80x100 cm



Obrázek 82/ Michal Ožibko, Ze squatu, 2004, olej na plátně, 93x79 cm



Obrázek 83/ Michal Ožibko, Strukturovaný prostor, 2003, olej na plátně, 115x85 cm



Obrázek 84/ Zdeněk Trs, Bez názvu, 2010, olej a akryl na plátně, 85x 120 cm



Obrázek 85/ Zdeněk Trs, Bez názvu, 2011, olej a akryl na plátně, 140x125 cm



Obrázek 86/ Theodor Pištěk, Sdělení pro pravnuka, jablko, 1978, olej na plátně, 93x140 cm, AJG



Obrázek 87/ Theodor Pištěk, Nahá Maja, 1980, olej na plátně, 92x156 cm