

Kultura a umění**Hyperrealismus
(Fotorealismus)**

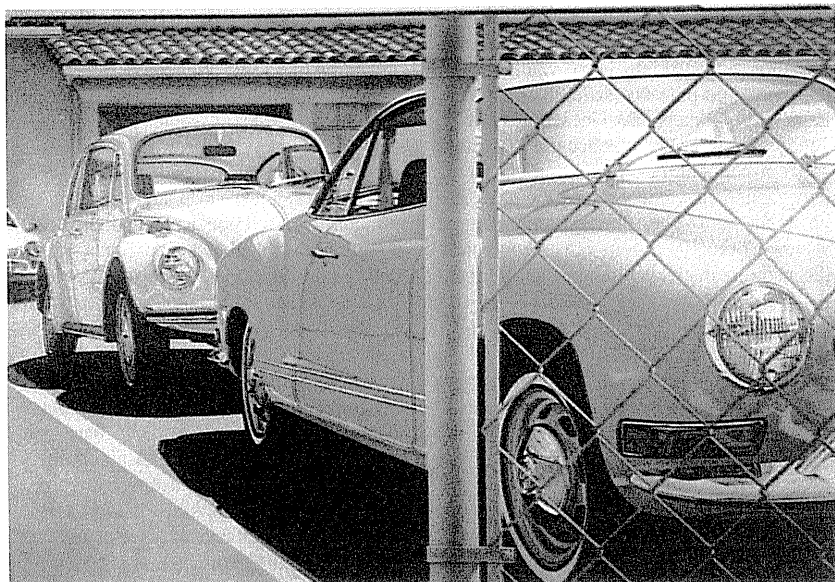
JAROSLAV SEDLÁŘ

Nedávno poznamenal Václav Bělohradský: „Přelomovou sílu nadějného roku 1968 jsem pocítoval i jako svoji šanci. Ten postoj ke slově byl ostatně v duchu doby: i v Paříži či Washingtonu se studenti rozhodli brát slova vážně a povstali proti pokrytectví svých rodičů, kteří říkali svoboda a mysleli výnosné pokrytectví či přijatelné přibrnění se. A tak přišla divoká léta šedesátá a ta dodnes hučí pod povrchem doby jako poslední léta stylotvorná a svobodonosná. Potvrdil to i Michal Procházka a Petr Zelenka v diskusi, ve které se zamýšleli nad současnou filmovou produkcí: ‘A co my a kontinuita ve filmu. Nežijeme tak trochu v zajetí mučednického pomníku kinematografie 60. let? Neočekávají od vás, že budete stále navazovat na Jana Němce, Pavla Juráčka či Věru Chytilovou?’ ...Epocha 60. let byla mimo-

řádná na celém světě. A nejenom proto, že Rusové trochu povolili ve své politice. Snad šlo o shůry seslanou dobu, během níž vznikly závažné věci, zrodila se například rocková muzika a vznikl hudební průmysl.“

V evropském rozměru doznával ještě neorealismus a nová vlna. Když v roce 1976 zemřel italský režisér Luciano Visconti, nejvýznamnější představitel neorealismu, který znamenal ve 40. letech obnovu italského filmu, rozvíjeli jeho odkaz ještě v 60. a 70. letech Francesco Rosi, Bernardo Bertolucci a bratři Paolo a Vittorio Tavianiové. V literatuře, speciálně u nás, byl na scénu uváděn Alberto Moravia. Souběžně došlo k obnově francouzského filmu novou vlnou (1959/1960), která se soustředila na provokování tehdejší společnosti a byla představována zejména Françoisem Truffautem, Claudem Chabrolem (*Dvě přítelkyně*, 1967) a Jean-Lucem Godardem (U konce s dechem, *Pohrdání*, *Vdaná žena*).

Velkou roli sehráli v intelektuálních vrstvách kritičtí filozofové Ernst Bloch, Georg Lukács, Theodor W. Adorno, Herbert Marcuse, ale i existencialisté, např. Jean-Paul Sartre, který v 50. a 60. letech silně ovlivnil



Don Eddy, Soukromé parkoviště III, 1971

mladou generaci, podobně jako literární existencialismus Alberta Camuse, u nás známého především překladem jeho již roku 1942 ve Francii vydaného románu *Cizinec*.

V šedesátých a sedmdesátých letech dochází k rozvoji také moderního výtvarného umění. Doznívají v něm nebo se nově formují informel, pop art, nová figurace, minimal art, lettrismus, land art, konceptuální umění, kinetismus, geometrická abstrakce, desing, hyperrealismus, jak na to poukázaly výstavy umění šedesátých let, které proběhly v minulém roce v západní Evropě. Podobně jako v neorealismu, dochází i zde k návratu předmětného umění. Tento návrat k předmětnému umění vyústil zpočátku ke dvěma základním směrům, k pop artu a k nové figuraci. Pop art byl zaměřen na velkoměstskou civilizaci, všední svět, triviální skutečnost a upozorňoval na jednoduchost a vnitřní prázdnotu soudobé spotřební společnosti. Noví figurálisté podobně jako neorealisté kladli důraz na obecně lidskou situaci, na duševní stavy. Umění jakoby ovládla touha po těsnějším kontaktu se světem. Zároveň to však byla také reakce na převládající abstraktní tvorbu, která se projevila především v tzv. hyperrealismu (fotorealismu).

Hyperrealismus (fotorealismus) je směr v malířství 20. století, který vznikl kolem poloviny a po polovině šedesátých let a plně se rozvinul na počátku let sedmdesátých. Tehdy se stal na čas dokonce převládajícím směrem v umění. První jeho umělecké projevy zaznamenáváme v roce 1966 na výstavě s názvem *The Photographic Image* v New Yorku. Ty ovšem zároveň vyvolaly diskuse o realistických tendencích v umění po druhé světové válce, které nebyly do dnes jednoznačně uzavřeny, a proud realismu nebyl dosud přesněji vymezen. Nejde o vymezení realismu proti abstraktním směrům, ale o rozdíly mezi realismem a naturalismem. Poukázalo na ně Whitney Museum, které uspořádalo v roce 1970 výstavu nazvanou *22 realistů*. Právě na ní se projevil nápadný protiklad mezi oběma tendencemi a enormní kvalitativní rozdíl mezi realismem a naturalismem. Nejvíce fotorealistických obrazů se však objevilo teprve na výstavě *Documenta 5* v Kassel, kde vystavovali

malíři Chuck Close, Robert Cottingham, Don Eddy, Richard Estes, Franz Gertsch, Ralph Goings. V katalogu, který byl k výstavě vydán, jsou v úvodním slově rozvinuta kritéria fotografického realismu: 1) předlohou je fotka nebo diapositiv; 2) rukopis autora má stát v pozadí; 3) obraz je precizně reprodukován; 4) motivy pocházejí z každodenního života umělce a jeho okolí; 5) fotografická předloha není pomocným prostředkem, ale výchozí situací.

V úvodním textu katalogu se také poprvé objevil název fotorealismus a sharp-focus. Ostatně než se ustálil dnešní název, užívalo se různých pojmenování, například superrealismus, hyperrealismus, radikální realismus, fotorealismus, sharp focus art (odborný termín z fotografie, označující zaostření nebo prokreslení). Z hlediska imanentního vývoje umění byl fotorealismus reakcí na abstrakci, na akční a konceptuální umění a na minimal art. Tento směr se projevil nejdříve v USA, v zemi, kde vznikl pop-art, kde se dařilo reklamě a kde každodenní život ovládly fotografické obrazové prostředky, například magazíny. V newyorském prostředí vznikala díla Richarda Estese, Roberta Cottinghama, Malcolma Morleyho a Howarda Kanovitze, v Kalifornii tvořili Don Eddy, Ralph Goings, Richard McLean.

Na rozdíl od pop artu a nové figurace fotorealismus na cestě k předmětnosti odstranil z obrazu všechny subjektivní přídávky, sentiment i pocity ohrožení a vypracoval si naprosto neosobní, nesentimentální, mohli bychom říci objektivní pohled na svět. Ten mu mohly dovolit pouze mechanické postupy fotografie a technicky dokonalý způsob malby, který dokonce usiloval o překonání fotografického snímku, o který se opíral a z něhož vycházel. Pro fotorealisty byly série fotografií tím, čím dřívě nebo i dnes byly a jsou pro ostatní malíře jejich skicáře. Obrazy velkých formátů malovali protagonisté fotorealismu za pomoci barevného diapositivu, který promítli na plochu obrazu, do detailů obkreslili a dílo pak s maximální přesností dokončili, většinou akrylovými barvami a často stříkáací pistolí, tzv. americkou retuší. Pomáhali si i speciálními fotografickými postupy, fotomontážemi, momentkami ustalujícími okamžik záběru,

koncentrací na detail. Z fotografie převzali strmou perspektivu, jak ji umožňuje širokoúhlý objektiv, ostré světlo a tvrdý sluneční svit, reflexy, zrcadlení, odrazy, protisvětlo, kontrasty. Bylo to tzv. fotografické vidění, které kombinováno s fotografickým výřezem, odvozeným většinou z dokumentární a reportážní fotografie, jejíž neuspořádanost, improvizace a náhodnost nastolovala civilní přirozenost pohledu, vedlo nakonec k tomu, že i tato naprosto neosobní malba mohla být nositelem emotivního účinku.

Nebyl to v žádném případě návrat k tradičnímu realismu ani jeho obnova, zejména v Americe, kde se fotorealismus nemohl opřít o tradici realismu minulých epoch, a proto vycházel především z obchodní reklamy, do které po odchodu ze scény opět upadl. Přesto se americký fotorealismus svou objektivní a klamivou perspektivou, ale i superostrou figurací připojil k chladné gestice amerických malířů z West-Coastu, jakými byli Wayne Thiebaud a Mel Ramos, představitelé pop artu. Hyperrealismus (fotorealismus), jak americký, tak evropský, můžeme s jeho ideou iluze reality a realitou

iluze vzdáleně přirovnat ke studené objektivnosti evropské Nové věcnosti dvacátých let, a to jak německé, tak rakouské. Společná je jim totiž snaha nadměrně zdůrazňovat skutečnost, nazírat realitu ostrým pohledem až do nejskrytější hloubky a dostat ji tak do vědomí diváka, zobrazit ji jako něco relativního, manipulovatelného. Zobrazování reality s precizností fotografické čočky, která artikuluje ostřeji než lidské oko, znamená zároveň rozpor, odcizenou distanci, což podněcuje k reflexi o zobrazené skutečnosti a o jejím věcném obsahu. Proto základní motto fotorealismu zní: skutečnější nežli skutečné. Chce tím dát jasně na srozuměnou, že optická zkušenost nepostačuje k poznání reality v její absolutnosti. Metaforicky, lapidárně, avšak velmi přesně to charakterizoval Howard Kanovitz, když prohlásil: „Všechno je, jaké je, a je přece jen jiné, než jak se jeví.“ Fotorealismus podobně jako nová figurace nalezl velké množství různých způsobů zobrazení. Žádný směr současnosti také nezplodil tolik přívrženců jako tento -ismus, který zkoumal skutečnost prostřednictvím iluze.



Ralf Goings, Plumbing – Heating Pick Up, 1969

K nejznámějším americkým představitelům patří vedle Howarda Kanovitzze, John De Andrea a Duane Hanson (iniciátoři), dále pak Robert Bechtle, Claudio Bravo, Chuck Close, Robert Cottingham, Don Eddy, Richard Estes, Ralph Goings, Richard McLean, John Salt, Ben Schonzeit, Paul Sarkissian a Kanadčan Alex Colville.

Původní přínos k uplatnění fotografie v malířství představuje tvorba Angličana Davida Hockneyho. Hockney se zprvu hlásil k pop artu, projevil se jako vynikající kreslíř a k přesné popisné kresbě se také velice často obracel, zejména při malbě portrétu, který mu umožňoval dokonalé a věcné znázornění objektu. Využíval k tomu vlastní fotografie, nicméně skutečnost z těchto fotografií odvozenou volně stylizoval a tím vtiskoval svým obrazům charakteristický malířský rukopis.

Fotorealisté využívali ve své tvorbě detail, a to jak při zobrazování věcí, tak lidských figur. Umožňoval jim to objektiv fotoaparátu, který formou tzv. transfokace dával možnost vyjmout například z tváře člověka oči, ústa, vlasy a zvětšit je s šokující přesností, jak to prokázal Chuck Close. Svou tvůrčí dráhu začínal celofigurovými obrazy a černobílými portréty, ale největší proslulosti dosáhl koncem šedesátých a zejména v se-

dmdesátých letech barevnými velkoplošnými formáty, kterými se proslavil a jimiž se snažil zdůraznit prvenství metody před námětem. Při přenosu malých formátů na velké si pomáhal známou metodou přenosu mřížkou. Tvořil nejprve akvarely a oleje dvoumetrových rozměrů a i na nich, aby napodobil jemný a lesklý povrch fotografie nebo diapozitivu, odmítl hrubý povrch olejové malby a používal raději stříkáci pistoli, která spotřebovala minimum barvy k překrytí plátna. Byla to technika známá pod názvem airbrush painting. Při pohledu na velkoplošné portréty nám Close odkrývá každou vrásku, každý pór kůže. Byl to také on, kdo vedle Itala Gnohliho s detaily kravat, Tomia Mikiho s obrazy uší nebo Roberta Birmelina Ruce (spojené) a na rozdíl od dřívějšího nahlížení na obraz z dálky, zavedl do malby pohled zblízka, který dovoluje sledovat rafinované malířské jednotlivosti, promalované detaily. V rámci mnohabarevné škály zobrazoval lidský obličej s mikroskopickou pečlivostí a využíval k tomu všech nejnovejších technik. Klasickou štetcovou malbu doplňoval barevnými tužkami, americkou retuší, škrabáním a rytím. Portrétoval především přátele z řad výtvarníků. Pocházeli ovšem většinou z tábora spíše konceptualistického než fotorealistického.



Richard Estes, Hotel Holland, 1984

Na jednotlivosti, detaily a výřezy, jak to činí nekomponovaný fotografický záběr, se zaměřil i Robert Cottingham. Na obrazech jeho prvních experimentů s uměním, které byly zcela závislé na pop-artu, nacházíme převážně architekturu. Teprve později začal využívat technických fotografií, které přenášel do obrazů, opět ovšem spíše detailů fasád a reklamních nápisů. V protikladu k tradicím klasických pravidel malby nepodstatné motivy nepotlačuje ani nevypouští, ale právě naopak – zvýrazňuje. Obraz reality skládá ze zajímavých prvků a fragmentů, například z reklamních nápisů, jak to dokládají obrazy *Carl's* (1973) nebo *Kresge's* (1984), na kterých reklamní plochy, písmena, tvrdě podaná světla a stíny vyběhají ven z formátu. Detailně popisuje jak část nápisu, která dodává celému obrazu smysl, tak i pomocnou konstrukci s černými nýty, rám okna i kusy dalších propagačních tabulí.

K americkým fotorealismům se řadili i Robert Bechtle, jeden ze zakladatelů hyperrealismu a jeden z prvních malířů, který využíval jako podkladu fotografie. David Parrish, který si vybíral různé stroje, jejich chromované součástky nebo motory, které zvětšoval do nadživotní velikosti a na kterých využíval efektu barevných reflexů, Richard McLean, který maloval od roku 1967 koně a zvláště rodeo. Zaměřil se na venkovskou tematiku, přičemž vycházel z fotografického záběru, nicméně se snažil svými obrazy fotografií překonat. Patří sem i John Salt. Zpočátku maloval vnitřky automobilů, později série rozbitých a opuštěných vozidel a stále pečlivějším zpracováním obrazů se zařadil k nejvýznamnějším představitelům fotorealismu na světě.

Na rozdíl od těchto malířů tvorba Paula Sarkissiana vyšla ze surrealismu a zdrojem jeho inspirace se staly koláže. Vrchol tvorby pak představují obrazy až několik metrů dlouhé, s náměty starých, bohatě rozrůzněných domů, namalovaných velmi tvrdě, které spolu s rozměry vyvolávají dokonalou prostorovou iluzi. K neaktivnějším autorům tohoto nového realistického proudu jsou přiřazováni vedle Chucka Close i malíři John Clem Clark, Robert Cottingham, Don Eddy a další. Don Eddy vyšel podobně jako Robert Cottingham z pop artu, z díla

Rosenquistova a maloval fragmenty různých předmětů na bílém plátně. Ty vystřídal perfektním zobrazováním automobilů podle fotografií akrylovými barvami na plátně (Soukromé parkoviště III, 1971), podobně jako Ralph Goings olejovými barvami (Plumbing-Heating Pick-Up, 1969). Vyvrcholením fotorealistickej tvorby Dona Eddyho byly pohledy přes výkladní skříně obchodních domů zvenku i zevnitř. V nich řešil problémy reflexů, odrazů a barevných posunů, podobně jako při zobrazování osobních automobilů vozidla libovolně překrývá, přitom však přesně definoval jejich typ, barvu i odlesky na karosériích.

Daleko nejvíce ovšem proslul zobrazováním reflexů na zrcadlících se výkladních skříních z newyorských zákoutí Richard Estes. Maloval je naprosto chladně, bez jakýchkoliv emocí. Jen za pomoci fotografie mohl dosáhnout pouhým okem nedosažitelné, až nadreálné preciznosti, rovnoměrnosti formulace a propracovanosti každého čtverečního centimetru plátna, kterého dosáhl rozdělením ohnisek několika snímků, jež soustředil na celou plochu obrazu. V jeho obrazech, které využívají postupy filmové reklamy, jsou stejně pečlivě propracovány blízkost i vzdálenost, fixace umělých reflexů stejně jako reálného světla a automobil nebo zrcadlící se fasáda se tak ocitají v jakési bezčasové magičnosti. Vzdáleně nám připomenou obrazy italské skupiny *pittura metafisica*, která rozvinula magičnost moderního malířství už na počátku 20. století. Byl ovšem vysloven dokonce i názor, že jsou blízké slavnému baroknímu malíři Canalettovi, který maloval odlesky na benátských lagunách. V tom smyslu byla Estesovi fotografie pouze pomocným prostředkem, stejně jako jiným fotorealismům, například v Brooklynu narozenému Robertu Cottinghamovi, který přenesl na fotorealismus principy pop artu, pohled zblízka, zobrazení skutečnosti ve fragmentárních výřezech. I Malcolm Morley, který zpočátku maloval přesně podle fotografií, jak dokládá naprosto přesná kopie pohlednice zachycující Základnu americké pěchoty ve Valley Forge (1968), v posledních obrazech však upadl do hluboké krize a nejistoty. Naopak Howard Kanovitz vycházel kriticky ze sta-

noviska umělce, že termín realismus „nebyl dosud dostatečně definován“ a že v současnosti neexistuje ani „realistická škola, ani realistická skupina“. Využíval fotografii především jako paměťových studií a jeho dílo odkazuje na vnější a myšlenkově společné ideje neorealismu. Také pro Keanovitzu se stal ústředním tématem vztah realoty a iluze. Jeho slavný obraz *Vernisáž* (1967) byl ovlivněn v barevnosti i v popisnosti osob zřetelně pop artem a na druhé straně zaměřen ironicky. Neurčité modré pozadí odkazuje na to, že se zde mluví „ins Blaue“ (do větru).

V americkém hyperrealismu nacházíme ovšem i polohy, které bychom mohli nazvat intimní a odcizená všednost a sága o člověku. Do ní lze zařadit i veristické sochařství, které se přidalo k malířskému fotorealismu. Je založeno na odlévání lidských těl – nahých i oblečených – do umělých hmot, nejčastěji do polyesteru a sklolaminátu. Protagonisty tohoto proudu se stali John de Andrea a Duane Hanson. K dosažení naprosté iluze reality užívali nejen skutečné šaty, boty, klobouky, ale i paruky a další nezbytné rekvizity. Pro Johna de Andreu, který zobrazoval blízké, důvěrné známé lidi v nejintimnějších situacích, nestačila fotografie k tomu, aby mohl zobrazit své jediné téma – člověka v jeho nezaměnitelné individuálnosti (*Sedící světlovlasá dívka se zkrfženými rukama*, 1982). Šlo mu o bezprostřednost, kterou by takový mezičlánek narušil. Také Duan Hanson potřeboval kontakt se svými modely. Jeho námětem se stala odcizená každodennost nebo umělcovými vlastními slovy – just fixed moment, právě zachycený okamžik (*Žena s nákupním vozíkem*, 1969). Tam, kde není žádný pohyb, mlčí i čas. Vstoupil do pomalovaných figur s jejich stále stejnými potřebami. Tvář a postava ve své němě nehybnosti vyjadřuje celý jejich život. Fyzická přítomnost skulptury je přímo výrazem psychické reality. Hanson chápe umění jako estetický produkt a zároveň jako dokument. V protikladu k velkému environmentistovi Edwardu Kienholzovi nenajdeme u Hansona žádné surrealistické ani symbolické reminiscence, žádnou anonymitu. Pomalovanými figurami, které opatřil jejich vlastními potřebami, náradím a typickými atributy, foto-

grafickými preciozitami v detailu, se jeho dílo stalo tím nejlepším co bylo v malířském a sochařském neorealismu vytvořeno.

S americkými precizionisty má mnoho společného Kanadčan Alex Colville. Jeho perfektní malby bazírují na kreslířských studiích, kterými utkvává abstraktně geometrickou osnovu. Do ní pak vkomponovává kresby podle živých modelů a teprve potom pomalu a trpělivě maluje obraz tenkými vrstvami barev. Proces trvající i několik měsíců končí lakováním, které dodává definitivní verzi díla opalizující povrch. Na rozdíl od pop artistů, kteří byli zaměřeni na velkoměstský život a moderní průmysl, zobrazuje Colville malá kanadská městečka a příběhy lidí.

Colvillovy tiché obrazy jsou statické, na každém z nich je zobrazen příběh, často bez konce, vyprávěný lapidárními zkratkami. Tyto ságy o člověku jsou o to jednodušší, oč náročnější jsou jejich náměty: osamělost, izolace, loučení, práce, volný čas, cizota a láska. Colville přítom udržuje harmonický balanc mezi nafouknutou dramatičností a melancholickou skromností, a to právě precizním provedením a angažovaností, za níž cítíme až jakousi surreálnost. Avšak bez teatrální inscenace, bez reflexů psychoanalytických nových mýtů, jimž Colville nedůvěřuje.

Colville také studoval intenzivně evropské malířství, dokonce celé dva dny v pařížském Louvru, ale i americké luministy a svými obrazy dokázal, že substancionální realismus nemá nic společného s naturalismem, že seriózní realista skutečnost nekopíruje, nýbrž analyzuje. Je přesvědčen, že objevil mýtus všedního dne, mýtus, který není vyhrazen pouze básníkovi typu Jamese Joyse, ale že s ním může pracovat i malíř. V této souvislosti lze připomenout Harald Seemana, který hovořil o přílišném americkém realismu v protikladu k humanističtějšímu realismu evropskému, který se manifestoval především v díle Švýcara Franze Gertsche. Zatímco u Colvilla je v rovnováze angažovanost a distance, u Gertsche k tomu přistupuje ještě romantika. I Gertsch potřebuje, podobně jako John de Andrea a Duan Hanson, lidskou blízkost, důkladnou znalost svých postav. K tomu přispívá

také namáhavý způsob jeho malby, jako např. u Colvilla, který odhaluje zda nazíral obraz zblízka nebo z dálky. Rovněž obkresloval barevné diapozitivy, jak ukazuje jeho obrovský obraz Medici (postavy mladíků u železničních závor – šraňků, 1971). Franz Gertsch maluje podle vlastní výpovědi obrazy obrazů, obrazy, „kde něco (realistický obraz) je tak čisté jako nic (bílé plátno)“, pak následuje odkaz na čistotu ultramarinového nebe Yvese Kleina. Napětí dostávají jeho obrazy v protikladu ideje kontra skutečnost. Ještě v roce 1986 je námětem jeho obrazů stále realita, i když se už nejedná o bezprostřední optický dojem, nýbrž o vzpomínku, ve které rozhodující roli nehraje člověk – osamělý nebo ve skupině –, nýbrž krajina a příroda. Vnější skutečnost, příroda a prostředí, ve kterém se nachází divák dosazený do reality obrazu, tedy na hranici mezi život a umění, to je také cílem raných zrcadlových obrazů Michelangela Pistoleta; jsou to fotografované a kolážované skupiny figur na polírovaných ocelových deskách, skulptury a environmenty. Naopak Francouz Jacques Monory zavádí své quasirealistické obrazové sekvence monochromní modří do snové roviny, zatímco jeho krajan Jean-Olivier Hucleux maluje obrazy lidských postav nebo automobilových hřbitovů podle diapozitivů. Občas podle fotografií tvořil svá díla i německý malíř Gerhard Richter, který mimo jiné vycházel jakoby z rozostřené, tedy rozmazané fotografie (Ema – akt na schodech, 1966).

V evropském hyperrealismu nacházíme vedle fotografické objektivnosti také reminiscence pozdně středověkého, renesančního, manýristického a barokního malířství nebo realismu 19. století. K evropským fotorealismům patří Francouz Jean-Olivier Hucleux, Němci Fritz Koethe, Jorge Stever, Gerhard Richter a skupina Zebra, Švýcar Marcus Raetz, Holanďan Her Sanders a Španěl Claudio Bravo, Francisco Lopez i Angličan David Hockney, který reprezentuje zcela osobitý, původní přínos fotografie do moderního malířství. Ital Domenico Gnoli, jak už řečeno, maluje zvětšené detaily oděvů, zapínání košile, kravaty, detaily dámských šatů a po jeho vzoru u nás slovenský autor Milan Bočkay v rané tvorbě

krajíce chleba, zapálenou cigaretu nebo v rozměrných kresbách pomačkané nebo potrháné plochy papíru, později kompozice vycházející ze zrakového klamu. Někteří umělci zachovávali klasický štětcový rukopis, například Alain Jacquet, jiní využívali optických vibračních tiskového rastru nebo rozmazaných fotografických snímků, například v Německu opět Gerhard Richter. V Číně podle fotografií maloval předimenzované obrazy Lijun Fang, známými autory se stali i ruský umělec Michail S. Borisov nebo Simon Fajbisovič, Polák Andrzej Sadowsky a četní čeští malíři, např. Oldřich Kulhánek, Theodor Pištěk, Petr Orišek, Jaromír Knotek, Olga a Josef Vyletalovi, Zdeněk Beran, Pavel Nešleha, blížili se jim Bedřich Dlouhý, Jaroslav Vožniak, Milan Ressel. Jsou ovšem zařazováni i do hyperrealismu nebo do Českého radikálního realismu.



Gerhard Richter,
Ema – akt na schodech, 1966