

Hyperrealismus v sochařství

JAROSLAV SEDLÁŘ

Hyperrealismus v sochařství je méně frekventovaným pojmem než hyperrealismus v malířství, pro který se ujal spíše termín fotorealismus a který je také daleko podrobněji historicky i teoreticky zpracován. Vznikl samozřejmě zároveň s fotorealismem, na rozdíl od něj nevyznávalo však jej tolik umělců jako právě fotorealismus. Fotorealismus (hyperrealismus) vznikl v šedesátých letech 20. století, tedy v době, kdy se plně rozvíjí moderní výtvarné umění. Doznívají v něm nebo se nově formují informel, pop-art, nová figurace, minimal art, lettrismus, land-art, konceptuální umění, kinetismus, geometrická abstrakce, design. Šedesátá léta přinesla důležité jevy: zrodila se například rocková hudba a hudební průmysl. Doznival ještě neorealismus a nová vlna. V roce 1976 zemřel italský režisér Lucchino Visconti, nejvýznamnější představitel neorealismu, jenž ve 40. letech zásadním způsobem přispěl k obnově italského filmu; jeho odkaz v šedesátých a sedmdesátých letech rozvíjeli Francesco Rosi, Bernardo Bertolucci a bratři Paolo a Vittorio Tavianiové. V literatuře byl na scénu uváděn Alberto Moravia. Souběžně probíhala obnova francouzského filmu v tzv. nové vlně (1959–1960), která se soustředila na provokování tehdejší společnosti; představovali ji zejména François Truffaut, Claude Chabrol (Dvě přítelkyně) a Jean-Luc Godard (U konce s dechem, Pohrdání, Vdaná žena). Významnou roli v intelektuálních vrstvách sehráli kritičtí filozofové Ernst Bloch, Georg Lukács, Theodor W. Adorno a Herbert Marcuse, ale i existencialisté Jean-Paul Sartre a Albert Camus, kteří v padesátých a šedesátých letech silně ovlivnili mladou generaci.

Podobně jako v neorealismu dochází i ve fotorealismu k návratu předmětného umění. Tento návrat vyústil zpočátku ve dva základní směry, v pop-art a v novou figuraci. Pop-art byl zaměřen na velkoměstskou civilizaci, na všední svět, na triviální skutečnost a upozorňoval na jednoducho a vnitřní prázdnotu soudobé spotřební společnosti. Noví figuralisté podobně jako neorealisté kladli důraz na obecně lidskou situaci, na duševní stavy. Umění jako by ovládla touha po těsnějším kontaktu se světem. Zároveň to však byla také reakce na převládající abstraktní tvorbu, která se projevila právě ve fotorealismu.

Fotorealismus (hyperrealismus) je směr v malířství a sochařství 20. století, který vznikl kolem poloviny a po polovině šedesátých let a plně se rozvinul na počátku let sedmdesátých, kdy se v umění stal na čas dokonce převládajícím směrem. První umělecké projevy fotorealismu zaznamenáváme v roce 1966 na výstavě, která se pod názvem The Photographic Image (Podoba fotografie) konala v New Yorku. Tyto projevy ovšem zároveň vyvolaly diskuse o realistických tendencích v umění po druhé světové válce. Tyto diskuse nebyly dodnes jednoznačně uzavřeny a proud realismu nebyl přesněji vymezen. Nejde o vymezení realismu vůči abstraktním směrům, ale o rozdíly mezi realismem a naturalis-

mem. Poukázalo na ně Whitney Muzeum of American Art v New Yorku, které v roce 1970 uspořádalo výstavu nazvanou 22 Realists (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 v roce 1972 na výstavě Documenta 5 v Kasselu, kde vystavovali malíři Chuck Close, Robert Cottingham, Don Eddy, Richard Estes, Franz Gertsch a Ralph Goings, ale i John de Andrea. V úvodu ke katalogu této výstavy jsou definována kritéria fotografického realismu: 1) předlohou je fotografie nebo diapozitiv; 2) rukopis autora má stát v pozadí, má být potlačen; 3) obraz z fotografie nebo diapozitivu je precizně reprodukován; 4) náměty pocházejí z každodenního života umělce a jeho okolí; 5) fotografická předloha není pomocným prostředkem, ale výchozí situací.

V úvodním textu katalogu se také poprvé objevily výrazy fotorealismus a sharp focus. Ostatně používala se různá pojmenování, například superrealismus, hyperrealismus, radikální realismus, fotorealismus nebo 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 se tehdy rozšířil pop-art, kde se dařilo reklamě a kde každodenní život ovládaly fotografické obrazové prostředky, například magazíny. V newyorském prostředí vznikala díla Richarda Estese, Roberta Cottinghama, Malcoma Morleyho a Howarda Kanovitze, zatímco 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 přídavky, 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 nějž se opíral a z něhož vycházel. Pro fotorealisty byly série fotografií tím, čím kdysi bývaly nebo i dnes jsou pro ostatní malíře skicáře. Obrazy velkých formátů malovali protagonisté fotorealismu s pomocí barevného diapozitivu, který promítli na plochu obrazu, do detailů jej obkreslili a dílo pak s maximální přesností dokončili, většinou akrylovými barvami a často střikací pistolí, technikou tzv. americké retuše. 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. Toto tzv. fotografické vidění ve spojení 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 níž 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 ze Západního pobřeží, k nimž patřili zejména představitelé pop-artu Wayne Thiebaud a Mel Ramos. Americký i evropský fotorealismus s jeho ideou iluze reality a realitou iluze můžeme vzdáleně přirovnat ke studené objektivnosti evropské nové věčnosti dvacátých let, a to jak německé, tak rakouské. Společná je jim totiž snaha nadměrně zdůrazňovat skutečnost, nazírat realitu ostrým pohledem až do nejskrytější hloubky, zobrazit ji jako něco naprosto 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 jejím věcném obsahu. Proto základní motto fotorealismu zní: skutečnější nežli skutečné. Fotorealismus tím chce 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.“

Podobně jako nová figurace našel i fotorealismus velké množství různých způsobů zobrazení. Žádný směr současnosti také neměl tolik přívrženců jako tento -ismus, který zkoumal skutečnost prostřednictvím iluze. Z nejznámějších



Duane Hanson, Cestovatel, 1985



Duane Hanson, *Žena s kabelkou přes rameno*, 1974

amerických malířů fotorealismu jsou to Howard Kanovitz, Chuck Close, Robert Cottingham, Don Eddy, Richard Estes, Ralph Goings, Richard McLean, Malcom Morley; k nim se řadí Kanadčan Alex Colville. Patří sem ovšem i sochaři, kteří se od nich odlišují pouze použitým materiálem, zacházením s hmotou, kterou plasticky zpracovávají a rozvíjejí do prostoru. Jsou to četní sochaři z doby velkých výstav v USA, z nich samozřejmě nejvýznamnější je Duane Hanson a John de Andrea. K nim se řadí jako jakýsi jejich předchůdce George Segal (1924–2000), který studoval v New Yorku na Rutgers University a v šedesátých letech se pod vlivem neorealismu obrátil zpočátku v malířství a pak i v plastice k figurativnímu projevu. Proslavil se bílými sádrovými plastikami běžných lidí v životní velikosti, kteří jako by ztuhli v určitém postoji

v prostředí, které tvoří reálné předměty všedního života, stůl, rám dveří, automat na Coca colu. Figury ve své ztuhlosti ztělesňují izolaci a anonymitu a připomínají často asambláže pop-artu. Segal se jimi zabýval od roku 1958, když z drátu, režného plátna a sádry dělal figury, které předznamenávaly svou životní velikostí a svou bílou barvou už dva podstatné znaky jeho pozdějších odlišných figur. Se svým přítelem Allanem Kaprowem probíral možnosti zapojení nejrůznějších rekvizit do umění. K tomu jim výtečně pomohl Allanem Kaprowem vynalezený happening, který realizovali na Segalově slepičí farmě v New Jersey. Tyto happeniny přivedly George Segala na myšlenku odlévat figury přímo do sádry. Pomohla mu k tomu náhoda. Jeden jeho známý s sebou přinesl v roce 1960 nový druh lékařských bandáží impregnovaných sádrkou, které Segal ihned vyzkoušel. Požádal manželku, aby ho jimi obalila a pak na bandážce nanasla sádru. Objevil tak nový způsob vytváření soch, nejprve na svých známých a o něco později na modelech. Mimořádnou pozornost věnoval v duchu pop-artu všedním motivům opakujícím se pravidelně v běžném životě – spojoval sádrové figury s reálnými předměty, např. *Žena myjící si nohy ve skutečném umyvadle* (1960), první Segalův autoportrét nazvaný *Muž u stolu* (1961), *Rock and Roll Combo* (1964), *Okno restaurace I* (1967, sádrové figury se skutečným oknem), *Umělec ve svém*

studiu (1968). Segalovy postavy jsou sestaveny z předmětů světa, který vytvořil sám člověk a z kterého se nedá uniknout; proto se staly také symboly pro jeho uzavřenost do pevných norem soudobé kultury, a tak Segal ve skutečnosti využitím reálných předmětů všedního světa stupňoval reálný obsah svých figurálních sestav. Zvláštní pozornost věnoval činnostem, které se denodenně opakují, totiž přecházení ulice, holení, praní prádla, pití kávy, sezení u stolu, tedy banálními jevům, které ovšem tímto povyšoval na podstatné znaky života, spontánní a přirozené. Na první pohled uvěříme tomu, že máme před sebou hrubé naturalistické vyobrazení. Při bližším pohledu se však tento dojem ztratí a my si povšimneme toho, že autor ignoroval popis detailů, například individuální rysy obličejů. Naopak povrch plastik pojednal velmi hrubě, dokonce až strupovitě a na mnoha místech poznáme, jak Segal nanášel sádro vlastníma rukama; zřetelná je rovněž textura gázy ležící pod povrchem. Nicméně právě to patří k reálnému charakteru Segalova díla, v němž se ohlašuje již naturalismus hyperrealismu, protože Segalovy sochy nejsou v žádném případě iluzionistickými portréty, ale přibližují nám spíše typy všedních situací.

V americkém fotorealismu nacházíme ovšem i polohy, které bychom mohli nazvat intimní a odcizenou všedností nebo ságou o člověku. Sem lze zařadit především veristické sochařství, které se připojilo k malířskému fotorealismu, jehož metody odvozené z fotografických záběrů nahradilo odléváním 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 používali nejen skutečné šaty, boty, klobouky, ale i paruky a další rekvizity.

John De Andrea, narozený v Denveru (Colorado) 24. listopadu 1941, studoval na University of New Mexico v Albuquerque v letech 1966–1968. John de Andrea společně s Hansonem je nejvýznamnějším zástupcem hyperrealismu. Specializoval se na tvorbu aktů, nejčastěji na milostné (zamilované) páry, které vytvářel podle sádrových odlitků, v životních velikostech, z umělé hmoty, polyesteru, sklolaminátu a na hlavy nalepoval vlasy. Postavy byly vesměs lidé z jeho bezprostředního



Duane Hanson, Žena s nákupním vozíkem, 1969



George Segal, Rock and Roll Combo, 1964

okolí, přátelé a ateliérové modely. Sochař se snažil zachytit autenticitu a jedinečnost lidí tvarováním jejich těl a odléváním do materiálů, které exaktně zobrazovaly jejich podobu a povrch.

Bližší informace o umělci nacházíme jen velmi sporadicky. Většina jeho děl, jak se zdá, jsou akty štíhlých mladých žen. Vzácná jsou seskupení (např. starší paní s mladým děvčetem, obě jen lehce oblečené), pářečky *Bez názvu*, 1977 (nahá



John de Andrea, Bez názvu, 1977

žena a oblečený muž – Ludwigova sbírka v Cáchách) nebo několikrát je to *Umělec a jeho model*, přičemž umělec je oblečený a většinou ženský model je nahý. Samozřejmě realismus tohoto umění můžeme posuzovat pouze do určitého stupně, který nemůže dosáhnout nikdy přirozené reality, protože hyperrealismus má toto vymezení dáno už ve svém programu a speciálně u Johna de Andrey hraničí jeho některé figury s líbezností panenek (loutek).

Diváci velmi často nepovažují realistická díla automaticky za umění, i když obdivují jejich uměleckou dovednost jako takovou. Týká se to i soch milenců. Sochy mileneckého páru, které představovaly právě dosažený vrchol Andreova díla, vystavené na documenta 5 v Kaselu 1972, budily pohoršení. Význam tohoto díla však nespočívá v provokaci nebo v neskrývaném vyobrazení sexuality, nýbrž přinejmen-



Patricia Piccinini, Big Mother, 2012

ším v problémovosti lidského páru, který po milostném aktu není naplněn v žádném případě překypujícími láskyplnými a šťastnými pocity, nýbrž je zmaten ve stavu odcizení, což připomíná spíše neštěstí. Odcizení a jakýsi pocit neštěstí je ještě zřetelněji vyjádřen v sousoší mezi párem milenců, které bylo vystaveno v Cáchách. Nejen že muž je zde oblečen a žena nahá, nýbrž ona se k němu toužebně tulí, zatímco on se jí dotýká jen, pokud to dovoluje slušnost, aniž by z toho vyzářovalo přímé odmítání.



Patricia Piccinini, Mladá rodina, 2003



Patricia Piccinini, Velká matka, 2005

Naproti tomu jsou díla na téma *Sochař a jeho model* charakterizovaná věcnými vztahy mezi mužem a ženou; umělec se zde předvádí v situaci, kdy se koncentruje na svoji práci, nad kterou se zamýšlí a zároveň se připravuje na její další pokračování. Při pečlivějším pozorování si všimneme, že se umělec usilovně snaží vystihnout jádro portrétované osoby. To vynikne obzvláště jasně ve variantě *Sochař a jeho model*, která byla v osmdesátých letech 20. století vystavena v Ludwigově muzeu v Kolíně nad Rýnem (dnes ji muzeum vlastní); v protikladu ke všem ostatním modelům je zde zobrazena černá dívka a má také neobvyklé tělo do té míry, že její prsa jsou vskutku velká, na rozdíl od jiných modelů, které umělec upřednostňoval. V literatuře se objevují snahy srovnávat Andreovy sochy s klasickou řeckou plastikou. Ovšem zatímco řecká plastika je srovnávána s jeho pracemi a chtěla by představit jeho ideálně typické práce pro toto srovnání, pak je třeba říci, že jeho sochy jsou vždy naprosto konkrétní, přičemž každá z těchto postav je naprosto odlišná, takže srovnání zde kulhá.

Ve srovnání s jinými realistickými sochaři chybí u Johna de Andrey sociálně kritický moment. Duane Hanson zobrazuje převážně ošklivé, ba přímo neforné osoby a tím pěstuje kritiku americké společnosti, George Segal prostřednictvím své techniky zavádí do sochařství odcizení a osamělost a mohl by tematizovat izolaci člověka v jeho všedním dni, kdežto u Andrey zůstává přesvědčivým tématem sochařova práce, mezilidské problémy mileneckých párů a nad tím vším propracované individuální rysy člověka, a to velmi zdařile provedené.

Výjimku představuje již vzpomenutá skupina starší ženy a dívky. Dívka očividně utrpěla enormní duševní otřes. Sochař zde vypráví jakýsi příběh, aniž divák tuší, co se stalo. Tématem je proto emocionální podpora dívky starší

ženou, která uklidňuje toto v podstatě ještě dítě svou blízkostí a pevným sevřením a dodává mu tím trvalou podporu při překonávání bolesti. V takových dílech se ukazuje velikost sochaře.

Druhým nejvýznamnějším hyperrealistickým sochařem byl Duane Hanson, který se narodil 17. ledna 1925 v Alexandrii ve státě Minnesota v rodině švédských emigrantů. Objevuje se jako ostatní hyperrealisté ke konci 60. let a jako např. John de Andrea i on vychází z pop-artu, inspirován Segalovými sádrovými sochami a postupně dobývá americkou výtvarnou scénu. Podobně jako de Andrea i on tvoří polyesterové nebo sklolaminátové sochy na základě sádrových odlitků snímaných přímo z živých modelů, které ovšem na rozdíl od černobílých plastik de Andreových pomalovává barvami. Usiluje tím přímo o maximální iluzi reality. Říká k tomu: „Mé sochy jsou velmi naturalistické a iluzionistické, což vede diváky k jistému šoku, k velké kritice a k hektické psychické reakci... Doufám, že ve své práci dospěji k určitému robustnímu realismu, který vypovídá něco o fascinujícím idiosynkretismu naší doby.“

Hansonovy naturalistické sochy zobrazují současné lidské typy americké společnosti v jejích typickém osobním, sociálním a politickém životním stylu, obsáhly velkou oblast života, od autoportrétů až k rockerům, od uklízečky až k průměrné paní domácí *Žena s nákupním vozíkem* (Supermarket Lady, 1971), od dělníků až k drogově závislým. Hyperrealistická přesnost, která je zobrazována s rekvizitami a v prostředí typickém pro zobrazovaného, přitom vede ke skličující izolaci, která samozřejmě relativizuje normálnost. Jeho postavy ztuhly v situacích, které by mohly být ve své banalitě normálně sotva uvědoměle vnímány: paní při úklidu, muž při čtení nebo stojící žena se závažnou taškou přes rameno. Hansonovy plastiky jsou provedeny v životní velikosti, sochař na nich nevynechá jediný detail, malé nebo obézní a velké tělo, skutečné vlasy, křečové žíly, krevní podlitiny. Obléká je do oděvů z obchodů second hand a doplňuje rekvizitami odpovídajícími jejich sociálnímu zařazení. Pocit skutečnosti u diváka je pak stupňován ještě tím, že plastiky neumísťuje na sokly nebo na podesty, nýbrž přímo na zem, mezi diváky. Proto jsou velmi často



Patricia Piccinini, Výsledek laboratorních pokusů, 2002



Patricia Piccinini, *The Mutant Genom Project*,
1994–1995

v Segalových plastikách je použita pouze běloba, která je zabarvením dvojdimenzionálního plátna a tato běloba nám malířství stále připomíná, to znamená, že vidíme taková vyobrazení očima umělce. A to je právě to, co Hanson zásadně odmítá. Divák je před Hansonovými objekty ponechán sám sobě, cítí se odcizený; nemůže se opřít o žádnou uměleckou zkušenost, je konfrontován s nezaštrnou realitou. Hanson mu odhaluje, jak sám říká „latentní, v našem sociálním prostředí stále přítomný strach“. Přitom ale svými díly prozrazuje hluboký lidský postoj, protože považuje každého člověka za nenahraditelného a za ústřední



Patricia Piccinini, *Pomocnice, ale....*, 2010

motiv svého umění volí ty, kteří jsou obvykle přehlíženi. Například ve svém přirozeném postoji při zběžném pozorování zaměňovány s živými aktery událostí *Starý muž na lavičce*, *Žena s dítětem v kočárku*, *Cestovatel* (Traveller, 1985). *Žena se závěsnou taškou přes rameno* je často vnímána v Ludwigově sbírce v Cáchách jako návštěvnice muzea. Je to efekt odcizení, který není v umění ničím novým. Nyní tento efekt vložil do interpretace svého díla sám umělec, a to dříve než dílo vystavil. K jeho uvedení mu pomohla co nejvěrnější nápodoba reality, včetně barevnosti.

Například ve svém přirozeném postoji při zběžném pozorování zaměňovány s živými aktery událostí *Starý muž na lavičce*, *Žena s dítětem v kočárku*, *Cestovatel* (Traveller, 1985). *Žena se závěsnou taškou přes rameno* je často vnímána v Ludwigově sbírce v Cáchách jako návštěvnice muzea. Je to efekt odcizení, který není v umění ničím novým. Nyní tento efekt vložil do interpretace svého díla sám umělec, a to dříve než dílo vystavil. K jeho uvedení mu pomohla co nejvěrnější nápodoba reality, včetně barevnosti.

De Andreovi, který zobrazoval blízké, důvěrně známé lidi v nejintimnějších situacích (často se jedná o nahé akty) *Seated Blond Figure with Crossed Arms* (Sedící světlovlasá postava se zkříženými rukama, 1982) šlo o bezprostřednost, kterou by jakýkoliv mezičlánek narušil. Také Duane Hanson potřeboval přímý kontakt se svými modely. Jeho námětem se stala odcizená každodennost nebo –

umělcovými vlastními slovy – „just fixed moment“ – právě zachycený okamžik *Woman with a Shopping Cart* (Žena s nákupním vozíkem, 1969). Byl přesvědčen o tom, že tam, kde není pohyb, zastavil se i čas; proto jeho pomalované figury jsou statické, stále stejné, mají stále stejné potřeby. Tvář a postava v něm nehybnosti vyjadřuje celý jejich život a fyzická přítomnost sopekтуры odráží i psychickou realitu. Hanson chápe umění jako estetický produkt a zároveň jako dokument, neupřednostňuje ani surrealistické, ani symbolické reminiscence. Pomalovanými figurami, které opatřil jejich vlastními potřebami, náradím a typickými atributy, fotografickými preciozity v detailu, se jeho dílo stalo tím nejlepším, co bylo v malířském a sochařském neorealismu vytvořeno.



Ron Mueck, *Big baby*,
1996–1997

K americkým hyperrealistům se v posledních letech přiřazují dva Australané, a to Ron Mueck a Patricia Piccinini. Ron Mueck, narozený roku 1958 v Melbourne, v rodině německých přistěhovalců, přesídlil v roce 1983 do Londýna, kde chvíli pracoval v televizi a pro film *Labyrinth* vytvářel speciální efekty, velké postavy obrů nebo zase trpaslíků, což mu zůstalo i poté, co od roku 1996 začal tvořit umělecké sochy, a to po úspěchu plastiky *Mrtvý otec*, která měřila



Ron Mueck, *Velký muž (Big Man)*, 2000

Ron Mueck, *Dívka*, 2006

sotva 102 cm a která vzbudila velký zájem na výstavě v Royal Academy of Arts a kdy se začal o jeho díla zajímat sběratel umění Charles Saatchi. Tehdy se také trvale usadil v Londýně, kde vznikla i první obrovská hlava chlapce *Big Baby* (1996–1997) a Hansonovy blízký výjev se sociálního prostředí *Skloněný muž* (1997). S americkými hyperrealisty, zejména s Hansonem, má společné technologické postupy. Stejně jako Hanson i Mueck vytváří své sochy ze sklolaminátu, polyesteru a latexu a navíc z daleko flexibilnějšího silikonu. Následně je barví a doplňuje o detaily, vlasy a oblečení. I to ho zařazuje mezi hyperrealisty. Svou zručnost rovnající se Hansonovi získal při práci na speciálních efektech pro televizi, film a pro loutky v londýnském Jim Hensons Teamu. Postavy obřů nebo trpaslíků poznamenaly samozřejmě i jeho dnešní umělecké dílo, jak dokládají sochy *Divoký muž* (*Wild Man*, 2005), *Dvě ženy* (*Two Women*, 2005), *Dívka* (*A Girl*, 2006). V naddimenzovaných nebo naopak v podživotních rozměrech vytvářené sochy jsou v celém hyperrealismu zcela ojedinělé. Jeho sochy

vykazují mimořádný hmatový smysl, typický pro sochařství a jeho vnímání, a to i přes svou velikost, která v dějinách byla vyhrazena vždy především zobrazování bohů, vojevůdců a vládců. Na rozdíl od nich ovšem Mueckovy obrovské sochy vyjadřují lidskost, zranitelnost a jakýsi metafyzický strach – *Divoký muž* (*Wild Man*, 2005) nebo jsou prostě plně přirozených pudů – *Velký muž* (*Big Man*, 2000) a běžných lidských situací, jak je to vidět v soše novorozeněte *Dívka* (*A Girl*,

Ron Mueck, *Maska II*, 2000–2001

2006). Prohlásil: „Chtěl bych dělat něco, čeho není schopna fotografie... Přestože strávím mnoho času úpravou povrchu, chci přece jen zachytit vnitřní život zobrazovaných.“

Právě prostřednictvím velikostí jeho soch je potvrzen status vyobrazených, opomíjen heroický patos tradičních monumentálních skulptur, kde velikostí je ještě zdůrazňována současnost, jak ji reflektovali ve svých hyperrealistických figurách George Segal, John de Andrea nebo Duane Hanson. Avšak zatímco de Andrea se specializoval na zobrazování aktů a Hanson se tematicky orientoval na společenské prostředí, jsou Mueckovými náměty narození, život, smrt – *Dvě ženy* (2005), *Žena s roštím* (2008). Mueck vystupňoval zobrazení reality často nadměrnými velikostmi proto, aby se mu staly prostředkem k naturalistickému *Sedící žena*



Ron Mueck, *Sedící žena*, 1999

(1999), ba až k veristickému zobrazování *Chlapec* (Boy, 1999, výška 5 m), ve kterém jsou figury propracovány do všech detailů, s pigmentací a záhyby kůže *Maska II* (2000–2001), s detailně provedenými vlasy a vousy *Divoký muž*, takže se zdají být přímo živými. Byla to právě proměna velikostí, která podstatně změnila divákovo vnímání perfektně napodobené lidské figury. Umělecky stojí Mueckův styl v ostrém protikladu k abstrakci a nonartificiálním stylům a lze říci, že v těchto protikladech i umění vyjadřuje soudobý rozpad společnosti, její posthegemonní stav.

Patricia Piccinini se narodila v roce 1965 ve Freetownu v Sierra Leone. Do Austrálie se přestěhovala s rodiči v sedmi letech. V Melbourne pak získala v letech 1985–1988 bakalářský titul umění na Australian National University a v letech 1989–1991 stejný titul na Victorian College of Arts. K hyperrealistům ji řadí natura-



Ron Mueck, *Skloněný muž*, 1997

listický sochařský projev, sochy vytvářené ze silikonu a dalších moderních umělých hmot, obohacované na rozdíl od Hansona i Muecka také mixed-medii, instalacemi, videi, kresbami a digitálními tisky, vlasy, krejčovskými přídatky, skelnými vlákny, kůží, polyuretanem. Proslavila se sérií *Truck Babies* a instalací *Jsme rodina* (*We are Family*), které vystavovala na Bienále v Benátkách v roce 2003, kde se jedno z jejích monster stalo miláčkem publika. Inspirovala se náměty z biotechniky, biotechnologie a prostředí, ve kterém žijeme a pohybujeme se. Sestavuje plastiky umělých zvířat i lidských mutantů, jimiž poukazuje na prolínání lidí se zvířaty, vědy, přírody a techniky ve věku informačních technologií, genetického inženýrství, eugeniky a pokusů s kmenovými buňkami, jimiž klade současnému světu etické otázky: *Mladá rodina* (2003), *Velká matka* (2005). Tísňivý pocit neurčitého, metafyzického strachu, objevující se v sochách Rona Muecka, stupňuje do konkrétní podoby veristického naturalismu – *Pomocnice, ale...* (2010), *Big Mother* (2012).

Vedle už vzpomenutých sérií *Truck Babies* a *We are Family* byla jejím nejznámějším a nástupním dílem série computerovaných fotografií a instalací nových médií *The Mutant Genome Project* (TMGP, 1994–1995), které se zabývalo genetickým vývojem a spotřebitelskou medicínou, v rámci kterých umělkyně prezentovala formy života s příznaky vedlejších znaků mutantů; tyto



Ron Mueck, *Žena s roštím*, 2008

bylo možné zakoupit jako tzv. *Designer-Baby*, Lifeform with Unevolved Mutant Properties (LUMP). Je to úplně nová lidská forma vytvořená inženýrem a reklamní agenturou. Je fyzionomicky vyspělá a pro svoji líbeznost velmi dobře prodejná.

Piccinini má ambivaletní postoj k technice, kterou využívá ve své umělecké praxi jako fórum k diskusi o tom, jak působí technologie na život. Zabývá se tedy také současnými představami o přírodě, o vztahu přirozeného a umělého pojetí v genetickém inženýrství a jak tyto představy proměňují soudobou společnost, jak se budou dále vyvíjet a kam povedenou experimenty v biotechnologii a v genetické terapii. V této oblasti je patrně nejrenomovanější umělkyní, jejíž výtvořiny fantazie nám předvádějí cizí světy umělých a mutovaných bytostí, které vycházejí nebo budou ještě dále vycházet z experimentů biotechnologie – *Výsledek laboratorních pokusů* (2002). V tomto smyslu její práce zlidšťují neživé objekty a ukazují na jejich vysoký stupeň průmyslového zpracování. Jeví se nám pak jako fantazie z období 19. století nebo jako surrealistické výtvořiny 20. století. Její témata odvozená z biotechnologie a moderních idejí o přírodě patří do postdarwinistické doby. Vyznává transhumanismus, věří v pokrok v medicíně, zároveň ale její dílo upozorňuje na nebezpečí nekontrolovatelných mutací, které mohou ohrozit svět fantastickými kreaturami a zaplavit novou společnost biotickými záhadami.