

## Hyperrealismus a západní tradice realismu

Kenneth G. Hay

Když surrealisté ve 20. letech 19. století představili svůj nový přístup k malířství a sochařství, hodlali, jak název napovídá, „jít nad rámeček realismu“. Magritte si byl silně vědom rozdílných sémantických možností a limitů mezi verbálním jazykem a malbou. A když v roce 1902 Cézanne kritizoval, třebaže s jistým obdivem, Monetovu skvělou techniku, bylo to proto, že „byl pouze okem, ale můj Bože, jakým okem“.<sup>1</sup> Obě reakce naznačují kritiku realismu přinejmenším v jeho empirických a historicky konkrétních manifestacích. Realismus se v 19. století zrodil ze specifických příčin a měl konkrétní cíle. V literatuře Balzaca, Zoly a Flauberta ve Francii či Henryho Jamese a Marka Twaina v USA představoval realismus druh vyprávění, který měl kořeny v sociální historii a v empirickém pozorování a často byl řízen sociální či politickou agendou – odhaloval nerovnosti, třídní rozdělení či byl kritikou vládnoucích tříd, jejich zvyků a pohledu na svět. V Dickensových románech klade realismus důraz na sociální pozorování a na morální kritiku, třebaže se připalává k nostalgii a ke karikatuře. Ve všech těchto případech je realismus schopen fungovat jako kritika, protože se zaměřuje na v současnosti existující sociální nerovnost. Alternativu pro budoucnost nenabízí, dokud se nespojí s novou politikou socialismu.

V malbě měl Courbetův realismus podobný, leč přímější politický záměr. Courbet, celoživotní socialista a přítel anarchisty Pierra-Josepha Prudhona, zemřel v dobrovolném exilu ve Švýcarsku pro svou účast na pařížském komunálním stržení Vendômejského sloupu během revoluce v roce 1871.<sup>2</sup> Malba *Lamači kamene* (1849) zachycuje extrémní fyzickou práci – příliš náročnou jak pro mladého chlapce, tak pro starého muže, kteří jsou zde zachyceni. Jejich tváře jsou odvrácené, takže se s nimi nemůžeme ztotožnit, a stávají se tedy typickými zástupci dřiny jako takové. Courbetův hmotně laděný pigment a jeho bezprostřední řemeslný rukopis reprezentovaly politickou metaforu materialistické perspektivy, kterou zastával. Prvotní byla hmota; duch představoval klamné rozptýlení.

## Hyperrealism and the Western Realist Tradition

When the Surrealists introduced their new type of painting and sculpture in the 1920s, it was intended, as its name implied, to ‘go beyond realism’. Magritte was acutely aware of the different semantic possibilities and limits of verbal language and painting respectively. Earlier, (in 1902) when Cézanne had criticised, albeit with a certain admiration, Monet’s glittering technique, it was because, “he was only an eye, but my God, what an eye”.<sup>1</sup> Both responses imply a criticism of realism, at least in its empirical and historically specific manifestations. In the 19<sup>th</sup>-century, realism had developed for specific reasons, and with specific aims. In the literature of Balzac, Zola and Flaubert in France, and with Henry James and Mark Twain in the USA, realism was a type of narrative which was rooted in social history and empirical observation, and often directed by a social or political agenda – the exposure of inequality, class division or the criticism of the ruling classes, their mores and world-view. In the novels of Dickens, realism as social observation and moral critique is highlighted, albeit with a nod to sentiment and caricature. In all of these examples, realism is able to function as critique because it focusses on social inequality existing in the present. It does not directly offer an alternative for the future, until it aligns itself with the new politics of Socialism.

In painting, Courbet’s realism had a similar, but more directly political intention. Courbet, a life-long socialist and friend of the anarchist Pierre-Joseph Prudhon, died in self-imposed exile in Switzerland for his part in the Paris Commune’s demolition of the Vendôme Column during the Revolutions of 1871.<sup>2</sup> His painting *The Stonebreakers* (1879) depicts extreme physical labour – too harsh for either the young boy or the older man depicted. Their faces averted so that we can not identify with them individually, they become characteristic types of such labour. Courbet’s materially loaded pigment and its direct, trowelled handling, came to embody a political metaphor for his materialist perspective. Matter was primary; Spirit an illusory distraction.

Lukács, writing in 1932, observed that the aim of realism was, “to provide an image of reality in which the oppositions of appearance and essence, of the individual case and the general



René Magritte

Toto není dýmka / The Treachery of Images (This is not a pipe.), 1929, olej na plátně / oil on canvas, 60,33 × 81,12 cm, Los Angeles County Museum of Art

Lukács v roce 1932 poznamenal, že cílem realismu bylo „nabídnout obraz reality, v němž jsou vyřešeny protiklady vzhledu a podstaty, individuálního případu a obecného pravidla, bezprostřednosti smyslů a abstraktního konceptualismu atd.“<sup>3</sup> Domníval se, že úspěšné realistické dílo by mělo tyto protikladné prvky rozpustit ve spontánním celku, který by čtenáři [divákovi] představil neoddělitelnou jednotu, naznačujíc tím povzbudivé řešení nerovnosti a rozporů současného (kapitalistického) světa. Hlavní myšlenkou realismu bylo ukázat, že současnost má svou alternativu: nemusí tomu vždy být tak jako nyní. Pro Ždanova a Bucharina bylo cílem socialistického realismu v Sovětském svazu ve 30. letech 19. století překonat Zolův ‚naturalismus‘, který pouze zrcadlil či kritizoval nerovnosti sociální reality, a místo toho naznačit novou socialistickou realitu, která se právě rodila.<sup>4</sup>

Cézanne a mnoho modernistických umělců však vnímalo přímé vyjádření politického obsahu či verbálních

*rule, of the immediacy of the senses and abstract conceptualism etc., are resolved.”<sup>3</sup> A successful realist work, he felt, should dissolve these oppositional elements into a spontaneous whole, presenting an inseparable unity to the reader [viewer] and thereby suggesting a comforting resolution of the inequalities and contradictions of the present (capitalist) world. The message of realism, was to show that there is an alternative to the present: it need not always be like this. For Zhdanov and Bukharin in the Soviet Union of the 1930s, the aim of Socialist realism was to go beyond the ‘naturalism’, of Zola, which merely reflected or critiqued the inequalities of social reality, and instead, intimate the new socialist reality which was being born.<sup>4</sup>*

For Cézanne and many Modernist artists, however, the direct expression of political content or verbal ideas was felt to be extraneous to the modus operandi of painting, which, like music they thought, operated through more formal and metaphoric means. In his later years, Cézanne warned the coterie of young artists who gathered around him in Aix, to avoid



Hyperrealismus a západní tradice realismu

myšlenek jako irelevantní vůči *modu operandi* malby, který dle jejich názoru fungoval, podobně jako hudba, skrze formálnější a metaforičtější prostředky. Cézanne varoval ve svém pozdějším období kotérii mladých umělců, kteří se kolem něj shromáždili v Aix, aby se vyhýbali sklouznutí k literární či filozofické ilustraci: „Musí se vyvarovat literárního ducha, který tak často způsobuje malíři odchýlení od jeho pravé cesty – konkrétního studia přírody – ke ztracení se na příliš dlouho v neurčitěm hloubání.“<sup>5</sup>

### Realismus versus Naturalismus

Historicky největší ambicí malířství a sochařství, přinejmenším od středověku, bylo stále pokročilejší ovládnutí techniky, jež umělci umožnilo zrcadlit či jistým způsobem napodobovat vzhled předmětů a prostorů ve vizuálním poli. Mezi reprezentací a realismem je však rozdíl v záměru stejně jako ve stupni. Jeskynní malba je zřetelně ‚reprezentující‘ – bizoni, koně, lidské postavy, šípy atd. jsou divákovi vizuálně prezentovány s dostatečným množstvím informací, s liniemi/barvami, aby byl schopen pochopit, co je zobrazováno.<sup>6</sup> I v egyptském umění, přestože se kódy reprezentace odlišují od těch současných,

slipping into literary or philosophical illustration: *“He must beware of the literary spirit which so often causes the painter to deviate from his true path – the concrete study of nature - to lose himself too long in intangible speculation.”*<sup>5</sup>

### Realism versus Naturalism

Historically, the main ambition of painting and sculpture, at least since the Middle Ages, had been an ever-increasing mastery over techniques which enabled the artist to mirror or in some way imitate the appearance objects and spaces in the visual field. There is however, a difference of intention as well as of degree, between Representation and Realism. Cave painting is recognisably ‘representational’ – the bison, horses, human figures, arrows etc., are visually presented to the viewer with sufficient information, lines/colours, for him/her to be able to understand what is being depicted.<sup>6</sup> With Egyptian art, even if the codes of representation are different to our current ones, and the trees are laid out ‘flat’ around the four sides of a square representing a lake, and figures are represented with frontal torso, and faces side on and in profile, there are enough visual/conceptual clues for us to be able to decode the image and understand what is being depicted.<sup>7</sup>

Hyperrealism and the Western Realist Tradition

#### Gustave Courbet

Lamači kamene / The Stonebreakers.  
1849 (zničeno), olej na plátně / oil on canvas, 165 × 257 cm, dřívě / formerly Dresden Gemäldegalerie

stromy jsou položeny ‚naplocho‘ kolem čtyř stran čtverce, který představuje jezero, postavy jsou zobrazovány s čelním pohledem na trup a obličej bokem a v profilu, je pro nás dostatek vizuálních/konceptuálních vodítek, aby-chom byli schopni dekódovat obraz a rozumět tomu, co je zobrazováno.<sup>7</sup>

Ohromující úspěch helénistického sochařství představuje v historické nadvládě nad reprezentací vrchol, který je možná nepřekonatelný. Jak si byli soudobí komentátoři vědomi, Praxitelovo dílo, přestože bývá viděno přes snad pokřivený objektiv římských kopií, je ve své naprosté taktilní dokonalosti jedinečné – jak Plinius Starší, tak Lúkianos vyprávějí o fenoménu ‚thambos‘ (strnulosti), který byl inspirován sochou Afrodity Knidské; Kallikratés zmiňuje ‚afázii‘ a Plutarchos hovoří o ‚erotománii‘ v příběhu Kleisopha ze Selymbria zamilovaného do sochy Afrodity na Samosu.<sup>8</sup> Stran malby tradice praví, že Zeuxis byl pro schopnost zobrazení tak slavný, že oklamal ptáky svou malbou hroznů.<sup>9</sup>

Znovuobjevení tohoto překvapivě ‚realistického‘ klasického umění v 15. století, jemuž předcházely archeologické vykopávky v Římě, bylo jedním z hlavních popudů pro italskou renesanci, vytrhujíc ji ze středověké symbolické abstrakce a povzbuzujíc nově nalezené okouzlení empirickým pozorováním a vědeckými metodami. Brunelleschiho vynález lineární perspektivy (okolo roku 1425) nakonec ustanovil vědeckou techniku pro překlad trojrozměrných ploch do dvourozměrného povrchu plátne nebo desky.<sup>10</sup> Piero Della Francesca byl jedním z prvních umělců, který si tento zpřesňující nástroj osvojil pro vytvoření dokonale uspořádaných racionálních mistrovských děl, kde je prostorové umístění každé plochy vypočítáno z jediného pevného úhlu pohledu. Byl to Leonardo, kdo si povšiml, že se malba vztahuje pouze k povrchům, které odrážejí světlo a tedy i barvu: „Konec jakékoli barvy je pouze začátkem jiné a neměl by být nazýván linií, protože mezi nimi neleží nic kromě ukončení jedné oproti druhé, jež nemůže být vnímatelné, neboť to samo není ničím.“<sup>11</sup> Což také naznačuje, že se jedná pouze o výsledek odrážejícího se světla na různých strukturovaných površích trojdimenzionálního světa, jež můžeme vidět – a dokonce, že můžeme vidět pouze ty povrchy, které jsou orientovány směrem k nám (reverzy jsou neviditelné), takže pokud umělec úspěšně/přesně přepisuje právě ty povrchy, které může vidět, potom se bude výsledek (i když pouze vnější ‚skořápka‘) jevit jako zobrazená realita.

The stunning achievement of Hellenistic sculpture represents a pinnacle, perhaps unsurpassable, in the historical mastery over representation. Praxiteles’ work, even seen through the perhaps distorted lens of Roman copies, is unparalleled in its sheer tactile perfection, as contemporary commentators were aware – Both Pliny the Elder and Lucian narrate the phenomena of ‘thambos’ (stupor) which the statue of Aphrodite at Knidos inspired; Callicrates mentions ‘aphasia’ and Plutarch discusses ‘erotomania’ in the story of Cleisophos from Selymbria falling in love with the statue of Aphrodite in Samos.<sup>8</sup> In painting, Zeuxis was so famed for his skills in depiction that, so the story goes, he even fooled birds with his paintings of grapes.<sup>9</sup>

The rediscover of this startlingly ‘life-like’ Classical art in the 15<sup>th</sup>-century, following archaeological excavations in Rome, was one of the main drivers for the Italian Renaissance, jolting it out of its mediaeval symbolic abstractions and encouraging a new-found fascination with empirical observation and scientific method. Brunelleschi’s invention of single point perspective (c. 1425) finally codified a scientific technique for the translation of three dimensional surfaces onto the two dimensional surface of the canvas or board.<sup>10</sup> Piero Della Francesca

**Hlavní myšlenkou realismu bylo ukázat, že současnost má svou alternativu: nemusí tomu vždy být tak jako nyní.**

**The message of realism, was to show that there is an alternative to the present: it need not always be like this.**

was one of the earliest artists to adopt this precision tool for the creation of perfectly organised rational masterpieces, where the spatial position of every plane is calculated from a fixed single viewpoint. Leonardo observed that painting pertains only to surfaces, which reflect light and therefore colour: *“The end of any colour is only the beginning of another, and it ought not to be called a line, for nothing interposes between them, except the termination of the one against the other, which being nothing in itself, cannot be perceivable.”*<sup>11</sup> Which also implies that it is only as a result of light reflecting off the variously textured surfaces of the three dimensional world, that we can see – and

Jedná se přesně o to, čeho Caravaggio tak dokonale dosahuje zhruba o sto let později. Libovolná plocha je v jeho případě, jako je tomu ve vatikánském *Ukládání do hrobu* (1602/1603), souvisle propojena s každým dalším povrchem prostřednictvím jednotícího světla a prostorového uspořádání. Nejsou zde žádné opomenuté či náhodné tvary – každý milimetr obrazového povrchu je jasně vyjádřen v prostoru, takže se oko, podobně jako moucha pohybující se po zobrazených vrstvách, může hladce a jednoznačně pohybovat z tvaru na tvar. Po Caravaggiu tuto tradici v Římě, v Neapoli, ve Francii, v Nizozemí a ve Španělsku dále udržovali carravaggisté. Caravaggio nicméně položil základy nového realistického stylu natolik autoritativním způsobem, že jejich vlastní pokusy zcela zastínil. Ať už je to José Ribera, Georges de la Tour či Gerrit van Honthorst, jemuž se v některých případech podařilo přiblížit ke Caravaggiovým úspěchům, nikdy jej nepřekonali.

Dalším aspektem, který Caravaggia přibližuje moderní době, je empirická věrnost zobrazování bezprostředních, materiálních rysů každodennosti, protože byly pozorovány s takovým soustředěním a poctivostí: specifický způsob, jímž těžký závěs padá z postele či z garnýže, bledý povrch pokožky, ať už drsná pleť obyčejných lidí, které využíval jako modely, či neživý povlak mrtvol, ostrý záblesk špičky meče či hutná hmotnost kůže nebo plsti nás stále zasahují jako naprosto přesvědčivé. Jsou pro nás ‚skutečnými‘ i o čtyři sta let později.

Byla to touha po dramatickém efektu, která v období baroka vzbudila touhu po *trompe-l'œil*, doslova po ‚oklamání‘ (přesvědčení, že člověkem vytvořené provedení je tím skutečným). Tato rafinovanost (se svou schopností demonstrace a senzacechtivými efekty), přibližující umění k řemeslu, ve skutečnosti oponuje Caravaggiu projektu a blíží se k ‚hyperreálnému‘, jež reflektuje Umberto Eco na svém ‚road-tripu‘ po USA.<sup>12</sup> Je tomu tak proto, že se pozornost zaměřuje na povrchní detail a na vzhled ‚reálného‘ (imitace / ‚re-presentation‘) spíše než na skutečnost evokovanou formálním řešením obrazového či sochařského celku (‚presentation‘ uměleckého vyjádření jako u Caravaggia či Cézanna). Imitace se nás pokouší přesvědčit, že je ‚skutečnější‘ než skutečnost sama. Umělecké dílo nám předkládá přesvědčivou, avšak odlišnou, protože obrazově kódovanou realitu.

*Mater Dolorosa* (Panna bolestná) Pedra de Mena (1670–1675) odhaluje intenzivní zaujetí pravdivostí – jako řasy

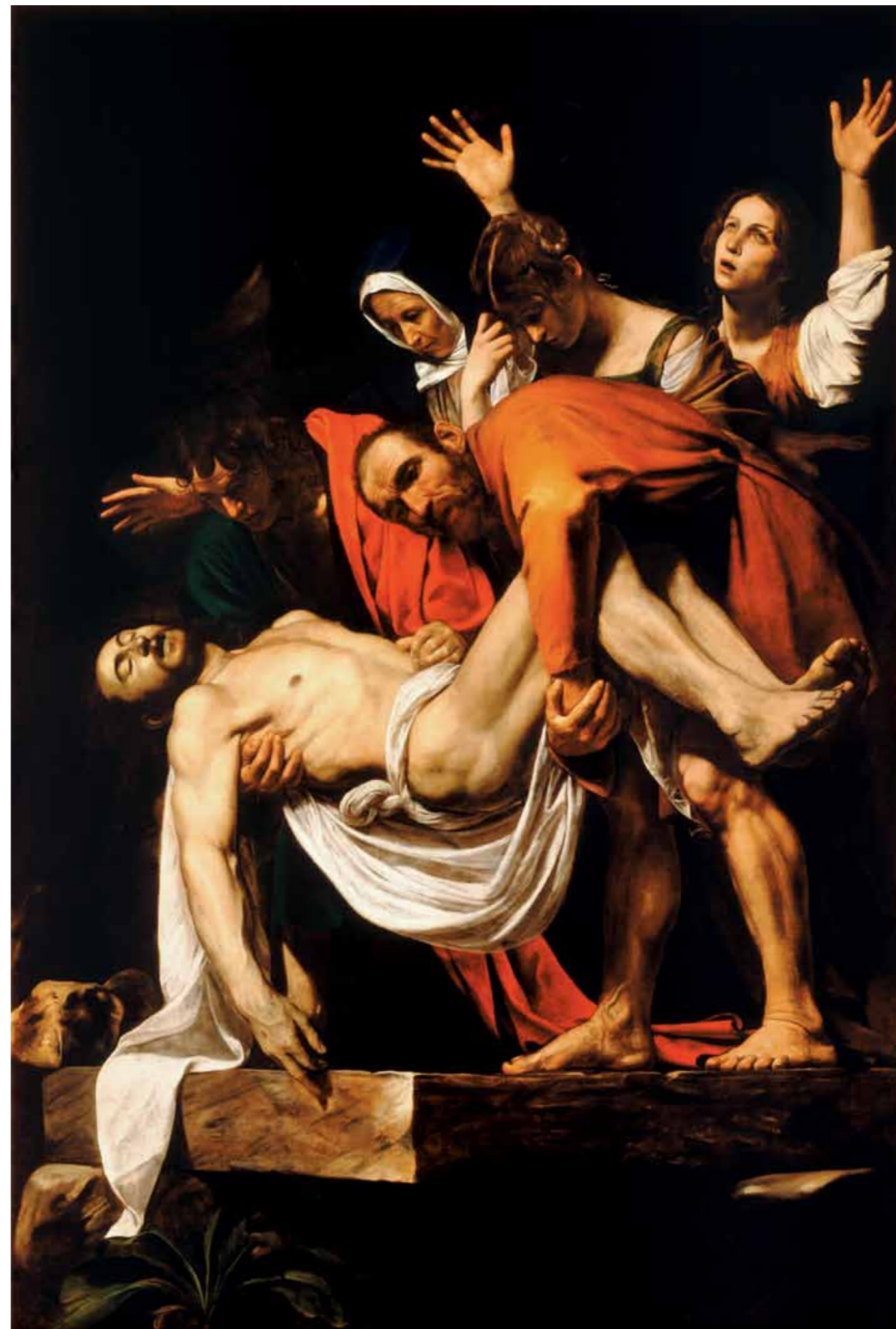
furthermore, that we can only see those surfaces which are facing us (the back being invisible), such that if the artist successfully/accurately transcribes just those surfaces that he can see, then the result (though only an outer ‘shell’) will appear to be the reality depicted.

It is precisely this which Caravaggio attains with perfection some hundred years later. Every surface depicted in a Caravaggio, such as *The Entombment of Christ* (1602/3) in the Vatican, is coherently linked to every other surface under a unifying light and spatial organisation. There are no lost or stray forms – every millimetre of the pictorial surface is clearly articulated in space, such that the eye, like a fly crawling across the depicted surfaces, can navigate seamlessly from form to form without ambiguity. After Caravaggio, the Carravaggeschi in Rome, Naples, France, the Low Countries and Spain continued this tradition. He had laid the essential groundwork for this new realist style in such an authoritative manner as to completely dominate their subsequent attempts. Whether it be José Ribera, Georges de la Tour, or Gerrit van Honthorst, who managed in some instances to approximate to Caravaggio’s achievements, they never surpass him.

Another aspect of Caravaggio which ties him to the modern period is his empirical truthfulness in depicting the direct, material characteristics of the everyday, because they were observed with such focus and honesty: the specific way a heavy drape falls from a bed or curtain rail, the pasty surface of skin, whether the rough complexion of the ordinary subjects he used as models, or the dead surface of a corpse, the sharp gleam of a swordpoint or the heavy materiality of leather or felt, still strike us as absolutely convincing. They are still ‘real’ to us, over four hundred years later.

The desire for dramatic effect and utterly convincing depiction develops, in the Baroque period, a taste for ‘*trompe-l'œil*’ literally ‘tricking the eye’ (into believing the man-made version is the real). Such artfulness (with its illustrative skill and sensationalist effects) moves art towards craft and is in fact opposite to Caravaggio’s project and closer to the ‘Hyper-real’ that Umberto Eco discusses on his ‘road-trip’ round the USA.<sup>12</sup> This is because the focus is on the superficial detail and appearance of the ‘real’ (imitation/‘re-presentation’) rather than the reality being evoked by the formal resolution of a pictorial or sculptural whole (the ‘presentation’ of an artistic statement, as in Caravaggio or Cézanne). The imitation tries to convince us that it is ‘more real’ than reality. The artwork presents us with a compelling, but different, because pictorially encoded, reality.

Michelangelo Merisi – Caravaggio  
Ukládání do hrobu / The Entombment  
of Christ, 1602–1603, olej na plátně  
/ oil on canvas, 300 × 203 cm, Musei Vaticani





**Pedro de Mena**

Mater Dolorosa, 1670–1675, polychromované  
dřevo (asi borovice) / polychromed wood  
(probably pine), 62,2 × 49 × 29 cm, kostel  
/ church Santa Maria de la Victoria, Málaga.  
© Foto: Imagen M.A.S.

byly do jejich očních víček vloženy skutečné chloupky, slonovinové zuby a skleněné oči byly na svá místa v jemně modelované, krásně vyřezané a namalované dřevěné tváři přilepeny.<sup>13</sup> Viditelné jsou dokonce i stopy po slzách, vytvořené nánosem lepidla či pryskyřice, slzy samotné byly vytvářeny ze skla, aby zachycovaly světlo, a následně přilepeny na tváře.<sup>14</sup> Barevné odstíny polychromie okolo očí naléhavě zdůrazňují způsob, jakým slzy mění tón pokožky mezi očními důlky a nosem. Důvod takto extrémní pozornosti k detailu vysvětluje sv. Jan z Kříže: „Použití obrazů bylo církví nařízeno jmenovitě pro dva základní účely. A sice že v nich můžeme uctívat světce a že jejich prostřednictvím může být pohnuta vůle a zbožnost vůči světcům. Pokud slouží tomuto záměru, jsou prospěšné a jejich užívání je nezbytné; proto musíme vybrat ty nejpravdivější a skutečnosti nejméně, a tím nejvíce pohnout vůli ke zbožnosti.“<sup>15</sup>

Propad do náboženského a historického kýče pramení právě z této snahy – klamat věřící a poskytovat jim ‚důkaz‘ věrohodnosti padělků, jako je tomu s muzejní knihovnou Lyndona B. Johnsona v Ecoových *Cestách*.<sup>16</sup> Čím větší důraz je kladen na klamání a na iluzionismus, tím důmyslnějším se umění stává. Tato tradice pokračuje do 18. století mechanickými stroji Pierra-Jaqueta Droze v Neuchâtêl: *Písařem, Kreslířem a Hudebníkem*. *Písař* je schopný ‚napsat‘ jakýkoliv čtyřicetiznakový text naprogramovaný písmeno po písmenu pomocí řady ozubených koleček, používajíc při psaní skutečného pera a inkoustu a pohybujíc během psaní hlavou, rukou a očima.<sup>17</sup> Je předchůdcem animatronických robotů, které Eco sleduje na ‚ostrově pirátů‘ v Disneylandu.<sup>18</sup> Mnoho podob realismu a naturalismu v umění od té doby se hrálo podobnou bitvu mezi iluzí a skutečností: ‚prezentovat‘ (umění) nebo ‚re-prezentovat‘ (iluze); klást důraz na vzhled, nebo podstatu.<sup>19</sup>

Aspekt ‚trompe-l'œil‘ (oka klamu) se v umění přerušovaně objevuje od dob Zeuxidových, jsme-li k sobě však upřímní, vyznívá poněkud naprázdno, podobně jako šestáková představení: zdatný, ale zavádějící; humorný snad, ale spíše ve smyslu ‚nezávaznosti‘.<sup>20</sup> Katalánský malíř devatenáctého století Pere Borrell y del Caso v malbách jako *Útěk od kriticismu* (1874) dosáhl svým vysoce rozvinutým naturalismem podivuhodně přesvědčivých efektů. Rozumíme vtípu, který je nepochybně dobře vyprávěn, od umění ale možná na druhý pohled požadujeme více.<sup>21</sup>

Toto ‚něco více‘ se nachází na hlubší metaforické úrovni a ve funkci umění, operujícím jak prostřednictvím

The *Mater Dolorosa* (Virgin of Sorrows) by Pedro de Mena, (1670-5) reveals an intense preoccupation with veracity – real hairs for her eyelashes were inserted into the eyelids, and ivory teeth and glass eyes were glued into position behind her delicately modelled and beautifully carved and painted wooden face.<sup>13</sup> Even the paths of her tears are visible, made from a glue or resin painted over the skin colour, and the tears themselves were moulded in glass to catch the light, and glued on to the cheeks.<sup>14</sup> The paint colours in the polychromy around her eyes accurately renders the way in which her tears alter the tone of her skin between the eyesockets and the nose. The purpose of such extreme attention to detail was made clear by St John of the Cross: “The use of images has been ordained by the Church

**Imitace se nás pokouší přesvědčit, že je ‚skutečnější‘ než skutečnost sama. Umělecké dílo nám předkládá přesvědčivou, avšak odlišnou, protože obrazově kódovanou realitu.**

**The imitation tries to convince us that it is ‘more real’ than reality. The artwork presents us with a compelling, but different, because pictorially encoded, reality.**

for two principal ends – namely. That we may reverence the saints in them, and that the will may be moved and devotion to the saints awakened by them. When they serve this purpose they are beneficial and the use of them is necessary; and therefore we must choose those are the most true and lifelike, and that most move the will to devotion.”<sup>15</sup>

The descent into religious and historical kitsch starts from this anxiety – to deceive the believers and give them ‘proof’ of the veracity of the fake, as with the Lyndon B. Johnson Library Museum in Eco’s *Travels*.<sup>16</sup> The more the focus is on trickery and illusionism, the more artistry becomes ingenuity. This tradition continues into the 18<sup>th</sup>-century with the clockwork automata of Pierre-Jaquet Droz in Neuchâtêl: *The Writer, The Draughtsman and The Musician*. The former is able to ‘write’ any 40-character text, pre-programmed letter by letter by means of a series of

techniky a postupů, tak zjevným obsahem. Viděli jsme, jak realismus 19. století buďto zaznamenával sociální skutečnost, nebo se ji pokoušel změnit. Heidegger, diskutující van Goghovu *Boty* (1888), i T.J. Clark, věnující se Courbetovu *Pohřbu v Ornans* (*Un enterrement à Ornans*, 1850), různě upozornili na způsob, jímž umění fyzicky ztělesňuje a konstituuje pohled na svět. To, co vidíte, se mění podle toho, jak to vidíte a vice versa.<sup>22</sup>

## Figurace versus abstrakce

Realismus představoval také záměrnou taktiku jak umělců, tak státních správ. Sovětský socialistický realismus může být a je vnímán jako ideologická opozice k dominantnímu americkému protežování abstrakce, konkrétně pak abstraktního expresionismu v období studené války.<sup>23</sup> Abstraktní expresionismus, zastoupený ohromujícími plátny Morrisa Louise a Jacksona Pollocka, může být v tomto světle chápán jako alegorická evokace příběhu „otevřených hranic“: Amerika, země svobody, se svými rozsáhlými krajinami a svobodnou ekonomikou v protikladu k úzkoprsé ekonomice a politickým omezením komunistického bloku (a jeho „staromódní“ nostalgii pro realismus).

Ideologická zátěž kladená na abstraktní expresionismus coby jediného ochránce všech (západních, progresivních) estetických hodnot byla enormní. Vůdčí američtí kritikové jako Clement Greenberg, Harold Rosenberg a Robert Rosenblum se nového umění nejen horečně zastávali, ale byli také odpovědní za nátlak na umělce, aby následovali jeho estetickou linii (tzn. nefigurativní).<sup>24</sup> Jejich logika byla neúprosná: Od Giotta k Cézannovi vedl přímý kauzální vývoj a od Cézanna pak, jemuž bylo přisuzováno zjednodušení umění, směřovalo stejně přímo progresivní modernistické hnutí skrze abstraktní expresionismus, radikální Hard Edge abstrakci a minimalismus k tomu, co Peter Fuller označil jako „kenosis“ (vyprázdnění nebo vyčerpání významu) moderního umění.<sup>25</sup> Spolu s tím, jak se formální prostředky zvětšovaly a stávaly se reduktivnějšími, snažily se stále více sdělit nějaký vnější obsah. Po absolutní redukovanosti (a úspěchu) minimalismu v 60. letech 20. století se měly alternativy pro umění stát více komplexními: buďto následováním konceptuálního směřování, nebo zvolením „návratu k figurativní reprezentaci“. Tento „návrat k figuraci“ ztělesnil Philip Guston, který již jako úspěšný abstraktní malíř kolem roku 1967 dramaticky změnil svůj styl z lyrického abstraktního expresionismu k protopop figurativnímu neoexpresionismu.<sup>26</sup>

Ve skutečnosti je samozřejmě tento příběh mnohem komplikovanější – umění sledovalo řadu paralelních a kontradiktorních linií. Figurativní umělci jako Giacometti, Picasso a Matisse pokračovali v tvorbě i během

cogs, using a real quill pen and ink on paper, moving his head, hand and eyes as he writes.<sup>17</sup> He is the precursor of the animatronic robots which Eco observes in the *Pirate Island* of Disneyland.<sup>18</sup> The many forms of Realism and Naturalism in art ever since have played out this battle between illusion and reality: to ‘present’ (art) or ‘re-present’ (illusion); to emphasise appearance or essence.<sup>19</sup>

The aspect of trompe-l’œil (deceiving the eye) reappears intermittently in art since Zeuxis’ day, but if we are honest with ourselves, it rings rather hollow, like a sideshow: skillful but deceptive: humorous perhaps, but in the sense of ‘not serious’.<sup>20</sup> In the 19<sup>th</sup>-century, the Catalan painter Pere Borrell y del Caso achieved startlingly convincing effects with his highly developed naturalism in such paintings as *Escaping Criticism* (1874). We understand the joke, and it is undoubtedly well told, but perhaps we demand more from art on repeated examination.<sup>21</sup>

The ‘something more’ lies in the deeper metaphoric level and function of art which operates as much through its technique and processes as its apparent content. We saw above how 19<sup>th</sup>-century realism either recorded social reality or attempted to change it. Heidegger, discussing Van Gogh’s *Pair of Boots* (1888) and T.J. Clark, discussing Courbet’s *Burial at Ornans* both, in different ways, highlight the way art physically embodies and constitutes a world-view. What you see is changed by how you see and vice versa.<sup>22</sup>

## Figuration versus Abstraction

Realism has also been a deliberate tactic by artists and governments alike. Soviet Socialist Realism can be and has been seen as an ideological opposition to the dominant US mainstream support for abstraction, particularly Abstract Expressionism during the Cold War.<sup>23</sup> Abstract Expressionism in this light, exemplified by the huge and diaphanous canvases of Morris Louis and Jackson Pollock, can be interpreted as an allegorical reiteration of the narratives of the ‘open frontier’: America, land of the free, with its huge landscapes and its unfettered economy, in opposition to the hide-bound economic and political limitations of the Communist block (and its ‘old fashioned’ nostalgia for realism).

The ideological strain on Abstract Expressionism, as the sole protector of all (Western, progressive) aesthetic value was enormous. Although the leading US critics such as Clement Greenberg, Harold Rosenberg and Robert Rosenblum were eloquently proselytising for the new art they were also responsible for exerting pressure on artists to follow a particular aesthetic (i.e. non-figurative) line.<sup>24</sup> Their logic was inexorable: there was a clear causal stylistic development from Giotto to Cézanne, and from Cézanne, who was credited with ‘simplifying’ art, the progressive Modernist movements led inexorably through Abstract Expressionism, Hard Edge abstraction and Minimalism, to the what Peter Fuller has called the ‘kenosis’ (emptying out or



**Pere Borrell y del Caso**  
Útěk před kritikou / Escaping  
from Critics, 1874, olej na plátně  
/ oil on canvas, 76×63 cm,  
sbírka / collection of the Banca  
de España

války stejně jako Edward Hopper a „regionalisté“ Thomas Hart Benton a Grant Wood ve Spojených státech, jejichž odkaz dále pokračuje skrze přetrvávající figurativní tradici ve Spojeném království (Euan Uglow, Leon Kossoff, Frank Auerbach, Lucien Freud, Jenny Saville, Stephen Conroy a mnozí další) prostřednictvím pop-artu až dodnes.<sup>27</sup> Pop-art, figurativní ze své podstaty, představoval zopakování realismu ve společenském smyslu, reflektující soudobou konzumní kulturu ironickými nebo kritickými způsoby, a může být chápán jako afirmativní

draining of meaning) of modern art.<sup>25</sup> As the formal means became larger and more reductive, they strained increasingly to convey extraneous content. After the absolute reductiveness (and success) of Minimalism in the 1960s, the alternatives for art were to become more complex by either following a conceptual direction, or opting for a ‘return to figuration’. This ‘return to figuration’ was personified by Philip Guston, already a successful abstract painter who altered his style dramatically around 1967, from a lyrical abstract expressionism, to a protopop figurative neo-expressionism.<sup>26</sup>



Hyperrealism and the Western Realist Tradition

**Richard Estes**  
**Paris Street Scene**, 1972  
 olej na plátně / oil on canvas,  
 101,4 × 152,4 cm, Marlborough  
 Gallery, New York

a oslavný (Warhol, Wesselman, Blake, Paolozzi), nebo jako kritický (Warhol, Richard Hamilton).<sup>28</sup> Warhol překlenuje oba tyto významy: na jednu stranu oslavuje popularitu, peníze, konzumní produkty, na straně druhé jeho série *Smrt a katastrofa* (*Death and Disaster*), *Lebka* (*Skull*) a *Stíny* (*Shadows*) narážejí na cosi mnohem temnějšího a kritičtějšího.

### Fotorealismus versus hyperrealismus

Pojem ‚fotorealismus‘ byl poprvé použit Louisem K. Meislem v roce 1968 a následně o dva roky později v katalogu výstavy *Dvaadvaceti realistů* (*Twenty-two Realists*) Whitneyho muzea.<sup>29</sup> Hnutí, které se vyvinulo z pop-artu

Of course, in fact the story is more complicated than this – art followed multiple parallel and contradictory trajectories. Figurative artists such as Giacometti, Picasso and Matisse continued working through the War, as did Edward Hopper and ‘Regionalists’ Thomas Hart Benton and Grant Wood in the US, and their legacy continues through an on-going figurative tradition in the UK (Euan Uglow, Leon Kossoff, Frank Auerbach, Lucien Freud, Jenny Saville, Stephen Conroy and many others) via Pop Art until the present.<sup>27</sup> Pop Art, which was figurative by default, was a reiteration of realism in the societal sense, reflecting contemporary consumer culture in ironic or critical ways, and can be seen as both affirmative and celebratory (Warhol, Wesselman, Blake, Paolozzi) or critical (Warhol, Richard Hamilton).<sup>28</sup> Warhol straddles both approaches: on the one hand he celebrates stardom, money, consumer products; on the other, his *Death and Disaster*, *Skulls* and *Shadows* series hint at something darker and more critical.

na přelomu 60. a 70. let 20. století, sdílelo společný zájem o obyčejný svět výkladních skříní a nablýskaných nákladáků, městských krajin a každodenních objektů. Mluvíme obzvláště o umělcích, jako jsou Malcolm Morley, Claudio Bravo, Robert Brechtle, Chuck Close, Robert Cottingham, John De Andrea, Don Eddy, Audrey Flack, Franz Gertsch, Ralph Goings, Duane Hanson, Brendan Neiland, John Salt a mnoho dalších.<sup>30</sup> Hnutí bylo silně procesuálně orientované: přijalo zjevně neutrální pohled analogového fotoaparátu přenesený na plátno s velkou zručností za použití polomechanických prostředků. Ačkoli někteří umělci, zejména Chuck Close, rozvinuli inherentní konceptuální polohu, hnutí jako celek reprezentovalo převážně ‚rozchod‘ s modernismem a návrat k oslavnější formě naturalismu zaměřující se na zářivě lákavý povrch konzumního kapitalismu doby inflace reálna. Je neoddelitelně spjata s obdobím boomu konzumního kapitalismu následujícím po 2. světové válce a s jeho základní průmyslovou technologií, analogovým fotoaparátem, obzvláště s 35 mm barevným filmem, který také ovlivnil obrazové proporce. Je oslavné, konzumní, zaměřené na individuální touhy, působivé a převážně afirmativní.

Malby Richarda Estese (1932) se obecně skládají z pozorně komponovaných městských krajin. Jsou proslulé svou nehybností, geometrií (dvojitý čtverec), absencí lidských figur a typicky také svou obsesí reflexí ve skle, zrcadlech a naleštěných kovových plochách. Ačkoliv jsou zjevně svým vzhledem ‚fotografické‘, jejich geometrie a prostorová organizace pasivní zrcadlení objektivu překračují. ‚Uklízejí‘ nebo vylepšují řád skutečnosti. V tomto smyslu

**Ačkoli hyperrealisté, malíři i sochaři, také používají jako zdrojový materiál fotografické obrazy, jejich práce je, na rozdíl od fotorealismu, narativnější a emotivnější.**

**Although Hyperrealist painters and sculptors also use photographic images as source material, their work, unlike Photorealism, is more narrative and emotive.**

### Photorealism versus Hyperrealism

The term ‘Photorealism’ was first used by Louis K. Meisel in 1968 and then in the 1970 catalogue of the Whitney Museum for the exhibition *Twenty-two Realists*.<sup>29</sup> Developing out of Pop Art in the 1960s and early 1970s, the movement shared a common concern for the mundane world of shop windows and polished trucks, urban landscapes and everyday objects. We are talking especially about artists such as Malcolm Morley, Claudio Bravo, Robert Brechtle, Chuck Close, Robert Cottingham, John De Andrea, Don Eddy, Audrey Flack, Franz Gertsch, Ralph Goings, Duane Hanson, Brendan Neiland, John Salt, and many others.<sup>30</sup> The movement was strongly process-oriented: it adopted the analogue camera’s apparently neutral gaze, transferred to the canvas with great dexterity using semi-mechanical means. Although some artists, notably Chuck Close, developed the inherent conceptual aspect, the movement as a whole largely represented a ‘break’ with Modernism and a return to a more celebratory form of naturalism focussing on the glitteringly seductive surface of consumer capitalism as an inflation of the real. It is inextricably linked to the boom period of consumer capitalism following the second world war in the 1960s, and its core industrial technology, the analogue camera and especially 35 mm colour slides, which also influence the pictorial proportions. It is celebratory, consumeristic, focussed on individual passions, spectacular and predominantly affirmative.

The paintings of Richard Estes (b. 1932) generally consist of carefully composed city landscapes. They are noted for their stillness, geometry (often a double square), lack of human figures, and characteristically, their obsession with reflections in glass, mirrors and polished metal surfaces. Though obviously ‘photographic’ in appearance, their geometry and spatial organisation go beyond the passive reflection of the lens. They ‘tidy up’ or improve upon the order of nature. In this sense they are idealising in tendency rather than ‘realistic’ in Eco’s distinction.<sup>31</sup>

The reflective surfaces of trucks, American Diners, neon signs and glassware are a common theme in the work of Ralph and Mark Goings, Robert Cottingham, Brendan Neiland, John Salt and Don Eddy. Eddy’s virtuoso *Glassware I* (1978) is a self-imposed challenge to faithfully represent an almost impossible subject. The contrasting linear emphasis and vertiginous perspective recalls the work of contemporary hard-edge abstractionists, particularly Al Held.<sup>32</sup>

**John De Andrea**

*Sedící žena / Seated Woman*, 1978,  
polyvinyl, olejová polychromie  
polyvinyl, polychromed in oil,  
životní velikost / life-size  
O. K. Harris Gallery

mají podle Ecova rozlišení tendenci být spíše idealizujícími než ‚realistickými‘.<sup>31</sup>

Reflexní povrchy nákladáků, americká občerstvení, neonové znaky a skleněné nádoby jsou běžným motivem v díle Ralpa a Marka Goingsových, Roberta Cottinghama, Brendana Nielanda, Johna Salta a Dona Eddyho. Eddyho mistrovská malba *Skleněné nádoby (Glassware I; 1978)* je přijatou výzvou věrně reprezentovat téměř nemožný předmět. Důraz na kontrastní linearitu a závratná perspektiva připomíná díla soudobých hard-edge abstrakcionistů, konkrétně Ala Helda.<sup>32</sup>

Audrey Flack (1931), jež je jak malířkou, tak sochařkou, oslavuje stejně tak konzumní laskominy, jako jsou koláče a cukroví, jako náboženský kýč (jak katolický, tak indický). V obojím se snad objevuje prvek spotřeby, toho být konzumován konzumem. Velké měřítko a často ‚roztékající se‘ jemná rozostřenost dává jejím pracím skvěle přemrštěný dojem. Rozjařenost a intenzivní barevnost *Dolores* (1971) odráží barokní drama, které jsme viděli u Pedra de Mena, reflektované skrze ryze latinskoamerickou zbožnost včetně skleněných slz.

Dalším opakujícím se motivem fotorealismu, reflektujícím snad to, co Laura Mulvey označila za voyeuristický aspekt mužského pohledu, je forma vysoce fetišizovaných aktů (obvykle ženských).<sup>33</sup> V malbách, jako u Philipa Pearlsteina nebo Johannese Grützkeho, se distinkce mezi povrchem fotografie a povrchem pokožky stává rozmazanou. U soch, jako např. u Johna De Andrea (1941), zaujímá dílo bezprostřednější fetišistický charakter. U soch jako *Sedící žena (Seated Woman; 1978)*, vytvořené z malované polyesterové pryskyřice s přidáním skutečných materiálů, jako jsou vlasy, De Andrea dále rozvíjí barokní touhu po absolutní uvěřitelnosti, ovšem bez náboženské motivace. V Ecově terminologii jsou zcela falešná, prezentující se tak přesvědčivě, aby se prohlásila za absolutně pravdivá. Nemají žádný vedlejší účel. Díky preciznímu důrazu na detail a na autentičnost textur, barvy, velikosti a proporcí nabývají jeho sochy přízračně znepokojivé přítomnosti. Pokračujíc v tradici, jež se rozvíjela od baroka k mechanickým automatům 18. století, skutečnými předchůdci této sochy byly Pygmalionova ‚amour fou‘ a antická svůdnost Praxitelovy *Afrodité*.<sup>34</sup> De Andreovo dílo tvoří most mezi fotorealismem a jeho nástupcem, hyperrealismem.

Stejně jako se fotorealismus vyvinul z analogové fotografie, z pop-artu, jenž mu předcházel, a z inflačního

Audrey Flack (b. 1931) who is both a painter and sculptor, celebrates consumer treats such as cakes and pastries as well as religious kitsch (both Catholic and Indian). In both there is perhaps an element of consummation, of being consumed by consumption. The large scale and the often ‘melting’ soft focus give her work a gloriously exaggerated feel. In *Dolores* (1971), the exuberant spirit and heightened colours echo the Baroque drama we saw above in Pedro de Mena, inflected through a particularly Latin American piety, even down to the glass tears.

A further recurrent theme in Photorealism, perhaps reflecting what Laura Mulvey has termed the voyeuristic aspect of the male gaze, takes the form of highly fetishised nudes (usually female).<sup>33</sup> When painted, as in Philip Pearlstein or Johannes Grützke, the distinction between the surface of the photograph and the surface of the skin becomes blurred. When sculpted, as with John De Andrea, (b. 1941) the work assumes a more directly fetishistic character. In sculptures, such as *Seated Woman* (1978) made of painted polyester resin with additions of real materials such as hair, De Andrea continues the Baroque desire

**Simulakrum není nikdy tím, co zakrývá pravdu – je to pravda, která zakrývá, že zde žádná není. Simulakrum je pravda.**

**The simulacrum is never that which conceals the truth—it is the truth which conceals that there is none. The simulacrum is true.**

for absolute believability, but without the religious motivation. In Eco’s terms, these are the absolutely false, presented so convincingly as to declare themselves to be absolutely true. They have no ulterior purpose. By their minute attention to detail and verisimilitude in texture, colour, size and proportion, his sculptures take on an eerily disturbing presence. Continuing the tradition which led from the Baroque to the clockwork automata of the 18<sup>th</sup>-century, it is however, the ‘amour fou’ of Pygmalion and the ancient allure of Praxiteles’ *Aphrodite* which are the true progenitors of this sculpture.<sup>34</sup> De Andrea’s work forms a bridge between Photorealism and its successor Hyperrealism.

Just as Photorealism develops out of analogue photography, the preceding art style of Pop art, and the inflationary world

světa konzumního kapitalismu, je hyperrealismus produktem digitální fotografie, fotorealismu a hyperinflation neoliberální ekonomie.

Hyperrealismus se nicméně od fotorealistické malby a sochařství, jež chápou věci více doslova, svým přístupem liší. Ačkoli hyperrealističtí malíři a sochaři také používají jako zdrojový materiál fotografické obrazy, jejich práce je, na rozdíl od fotorealismu, narativnější a emotivnější. Fotorealismus má tendenci imitovat vzhled fotografického obrazu abstrahujíc nebo idealizujíc některé jeho detaily. Fotorealisté tak v důsledku malují *povrch* fotografie, ne to, co fotografie zobrazuje, a obrazy jsou proto oproštěny od jakékoliv emoční, narativní nebo politické significance, jež může vyobrazený subjekt mít.<sup>35</sup> Vzhledem k tomu, že se fotorealismus vyvinul z pop-artu, byl tento styl malby podobně chladný, nekompromisní, precizní a ostře mechanický s důrazem na všední, každodenní obraznost. Ze svého dalšího zdroje, konceptualismu, si vzal lhostejný, mechanický a neosobní způsob práce.

Vztah fotorealismu a hyperrealismu k pop-artu je klíčový. Baudrillard skutečně považuje pop-art za ‚poslední‘ modernistický styl, po němž následuje nepřekročitelná propast postmodernismu.<sup>36</sup> Baudrillard byl mnoha umělci 70. a 80. let 20. století přivlastněn, jednalo se konkrétně o americké umělce z okruhu neo-geo či ‚simulacionisty‘ – Petera Halleyho, Rosse Blechnera, Jeffa Koonse, Haima Steinbacha a Philipa Taaffeho. Jeho analýza umění začala diskutovat pop-artu v *La société de consommation*, jež se soustředila na dramatické změny, kterými umělecké objekty prošly na počátku 20. století. Baudrillard tvrdil, že dříve byly uměleckým objektům přisuzovány symbolické, psychologické, morální a filozofické hodnoty, které jim poskytovaly spiritualistickou auru či funkci. Ve 20. století však umělecké objekty „přestaly žít pouze zástupně ve stínu člověka a začaly si osobovat výjimečný význam coby nezávislé prvky při analýze prostoru (v kubismu atd.)“.<sup>37</sup>

Ačkoli se raný modernismus ve zvýšené míře klonil k abstrakci, figurace byla ironicky vzkříšena dadaismem a surrealismem a následně znovu dekonstruována posunem k abstraktnímu expresionismu ve 40. a 50. letech 20. století. V 60. a 70. letech 20. století si Baudrillard všimá, že umělecké objekty „jsou zjevně smířeny s jejich obrazem v nové figuraci a v pop-artu“.<sup>38</sup> Ptá se, zda má být pop-art viděn jako autentická umělecká forma ‚společnosti znaků‘ a konzumu, nebo jen jako důsledek módy/reklamy a snahy o změnu. Otázka nemůže být jednoznačně zodpovězena – jedná se o obojí. Baudrillard argumentuje, že pop-art následuje logiku konzumu eliminací reprezentace coby ‚speciálního‘ nosiče významu (skrze symbolickou hodnotu a směnnou hodnotu) a jako komodifikace redukuje umělecké dílo na status pouhého symbolu, „zatímco všechno umění po pop-artu bylo založeno na vizi světa ‚uvnitř‘ – pop-art naopak tvrdí, že je homogenní s jeho industriální a sériovou produkcí, a tudíž i s umělým, smyšleným

of consumer capitalism, so Hyperrealism is the product of digital photography, the preceding style of Photo Realism, and the hyperinflation of neo-liberal economics.

However, Hyperrealism differs in approach from the more literal trend of photorealist painting and sculpture. Although Hyperrealist painters and sculptors also use photographic images as source material, their work, unlike Photorealism, is more narrative and emotive. Photorealism tends to imitate the appearance of the photographic image, abstracting or idealising certain details. In effect, photorealists paint the *surface* of the photograph, not what the photograph depicts, and are consequently removed from any emotional, narrative or political significance the depicted subject might have.<sup>35</sup> Since it evolved from Pop Art, the photorealistic style of painting was similarly cool, hard edged, precise, and sharply mechanical with an emphasis on mundane, everyday imagery. From its other source, Conceptualism, it took a disinterested, mechanical and extra-personal working procedure.

The relationship of Photorealism and consequently Hyperrealism to Pop Art is key. Indeed Baudrillard sees Pop Art as ‘the last’ Modernist style, after which comes the unbreachable rupture of the postmodern.<sup>36</sup> Baudrillard was adopted by many artists in the ‘70s and ‘80s – particularly by American Neo-Geo or ‘simulationist’ artists – Peter Halley, Ross Blechner, Jeff Koons, Haim Steinbach and Philip Taaffe. His analysis of art began with a discussion of Pop Art in ‘La société de consommation’ which focussed on the dramatic changes which art objects have undergone in the early 20<sup>th</sup>-century. Previously, he argued, art objects were invested with symbolic, psychological, moral and philosophical values which gave them a spiritualistic aura or

**Pop-art jednak propůjčil banálním každodenním věcem novou ‚auru umění‘, jednak desakralizoval umění tím, že ho učinil banálním a všednodenním.**

**Pop both invested banal, everyday things, with a new ‘art aura’ as well as de-sacralized art by rendering it banal and everyday.**

function. But by the 20<sup>th</sup>-century art objects ‘no longer live by proxy in the shadow of man and begin to assume extraordinary importance as independent elements in an analysis of space (in Cubism etc.)’.<sup>37</sup>

Although early Modernism increasingly moved towards abstraction, figuration was ironically resurrected in Dada and Surrealism, and then destructured again by the move towards abstract expressionism in the 1940s and ‘50s. Yet in the ‘60s and



**Alyssa Monk**  
**Důvěra / Trust, ????, olej na lnu**  
/ oil on linen, 81,3×121,9 cm,  
s laskavým svolením autora  
/ courtesy of the artist

charakterem celého prostředí, jež je homogenní s imanentním řádem znaků: s celkovou saturací a zároveň kulturalizovanou abstrakcí tohoto nového řádu věcí“.<sup>39</sup>

Pop-art jednak propůjčil banálním každodenním věcem novou ‚auru umění‘, jednak desakralizoval umění tím, že ho učinil banálním a všednodenním. Představuje proto bod zlomu v celých dějinách umění: „Někteří mohou říct (stejně jako pop-artoví umělci), že věci jsou opravdu jednodušší – řeknou to, protože jsou sami sebou posedlí – dobře se koneckonců baví – rozhlédnou se a malují to, co vidí, jedná se o spontánní realismus atd. To je však chyba: Pop-art představuje konec perspektivy a konec evokace, konec svědectví, konec aktivního tvůrce a v neposlední řadě konec rozvracení světa a obrazoboreckého umění. Nejenom,

’70s, observes Baudrillard, art objects: “are apparently reconciled with their image in New Figuration and Pop Art.”<sup>38</sup> Is Pop Art, he argues, to be seen as an authentic art form for the ‘society of signs’ and consumption or merely an effect of fashion/advertising and the quest for change? The question cannot be answered unambiguously – it is both. Pop Art, he argues, follows the logic of consumption by eliminating representation as a ‘special’ vehicle of meaning (through sign value and exchange value) and like commodification, reduces the art work to the status of a mere sign: “Whereas all art up to Pop was based on a vision of the world ‘in depth’ – Pop on the contrary claims to be homogeneous, with their industrial and serial production and so with the artificial, fabricated character of the whole environment, homogeneous with the immanent order of signs: homogeneous



Vesna Bursich

Martina, 2012, olej na plátně  
/ oil on canvas, 120 x 100 cm,  
s laskavým svolením autora  
/ courtesy of the artist



Hyperrealismus a západní tradice realismu

že usiluje o imanenci ‚civilizovaného‘ světa, ale i o jeho celkovou integraci v tomto světě. Je zde šílená tendence: zrušit rituály (a základy) celé kultury transcendence – třeba také celkem jednoduše: ideologie.“<sup>40</sup>

Pop-art představuje pro Baudrillarda okamžik, kdy se umění stalo celkem jednoduše reprodukcí znaků světa, konkrétně znaků konzumní společnosti, jež je sama jejich systémem. To, co proklamuje, je triumf znaku nad referentem – konec ‚reprezentačního umění‘, začátek nové formy umění, která bude ‚simulací‘. Umění jako simulace modelů: „Simulakrum není nikdy tím, co zakrývá pravdu – je to pravda, která zakrývá, že zde žádná není. Simulakrum je

with the all-over saturation and at the same time with the culturalised abstraction of this new order of things.“<sup>39</sup>

Pop both invested banal, everyday things, with a new ‘art aura’ as well as de-sacralized art by rendering it banal and everyday. Pop is thus a turning point in the whole history of art: “Some will say (and Pop artists themselves) that things are really more simple – they say this because they are taken with them – after all they are having a good time – they look around, and paint what they see, it’s spontaneous realism etc. This is wrong: Pop signifies the end of perspective and the end of evocation, the end of testimony, the end of the active creator, and by no means least of all, the end of subverting the world and

Hyperrealism and the Western Realist Tradition

pravda“.<sup>41</sup> Podle Baudrillarda je již tato situace naší skutečností. Když už nejsme nadále schopni poznat rozdíl mezi realitou a reprezentací, simulace přebírá formu a funkci skutečného života a vytváří hyperrealitu (kopii, která nemá žádný originál).<sup>42</sup> Baudrillard slavně uvádí příklady Disneylandu a Watergate, aby demonstroval funkci simulaker třetího řádu, a produkci hyperrealisty, která nám dává uvěřit, že můžeme rozlišit realitu od reprezentace, skutečné od imaginárního, kopii od originálu.<sup>43</sup>

Ve svém ‚road-tripovém‘ průzkumu hyperreálna v Americe popisuje Umberto Eco disneylandovou atrakci *Jeskyně pirátů* jako ‚vrchol‘ simulace.<sup>44</sup> Audio-animatronicí roboti, vytvoření podle vzoru skutečných herců, jsou konstruováni s důkladně precizními kostrami, ‚oblečení‘ v barevné latexové ‚kůži‘ a řízení počítačovými programy umožňujícími dokonalý ‚realistický‘ pohyb a synchronizaci rtů s předem zaznamenanou řečí. „Potěšení z imitace, jak v antice věděli, je jednou z nejniternějších radostí lidského ducha; v tomto případě si však užíváme nejen dokonalou imitaci, užíváme si i přesvědčení, že imitace dosáhla svého vrcholu a poté jí bude realita navždy podřízena.“<sup>45</sup>

To je zároveň i dilema, kterému čelí také hyperrealismus. Ačkoli byl pojem ‚hyperrealisme‘ poprvé použit belgickým obchodníkem s uměním Isou Brachotem pro výstavu jeho bruselské galerie v roce 1973, mezi vystavenými díly figurovaly práce amerických fotorealistů, např. Ralpa Goingse, Chucka Close a Dona Eddyho, a evropských umělců, například Domenica Gnoliho a Konrada Klaphecka, kteří byli spíše neorealisty či neo-surrealisty, a Gerharda Richtera, jehož neokoncepční práce takovou kategorizaci překračuje. Hyperrealismus snad přesněji odkazuje k druhé vlně umělců ovlivněných fotorealisty, včetně Charlese Bella, Denise Petersona, Gottfrieda Helnweina, Alyssy Monk, Vesny Bursichs, Rona Muecka a mnoha dalších.<sup>46</sup> Ti mají sklon soustředit se více na detaily a jsou schopni dosáhnout větší pečlivosti plynoucí z vyššího rozlišení digitálního zobrazení. Mají tendenci být méně ‚doslovní‘ a mohou dokonce používat digitální vylepšení nebo zkruslení k dosažení ‚reality‘, již nelze lidským okem vidět. Opakující se témata zahrnují figurální kompozici (občas s historickým nádechem), umělecké iluzionistické akty, pochutiny jako čokoláda, koláče, smažená vejce, navíc často zabalené v celofánu (k oslavě hyperkonzumu), ovoce a květiny, krůpěje rosy a městské krajiny, malby maleb (tahů štětce) a občas znovobjevené sociální a narativní subjekty, jež představovaly pro fotorealismus tabu.

Na jednu stranu reflektuje hyperrealismus extenzi virtuálních technik a mistrovství fotorealismu s mírně fundamentální změnou kánonu. Na stranu druhou vykazuje známky uvědomování si historie, politiky a sociálního světa, i když personalizovaného skrze osobní tělesnou zkušenost. Umělci jako Alyssa Monks (1977) využívají extrémně sofistikovanou manipulaci a implementují tyto prvky

of iconoclastic art. Not only does it aim for immanence of the ‘civilised’ world, but for its total integration in this world – There is a crazy ambition here: to abolish the rituals (and foundations) of a whole culture, that of transcendence – perhaps also quite simply an ideology.“<sup>40</sup>

For Baudrillard, Pop Art represents the moment when art becomes quite simply the reproduction of signs of the world and in particular the signs of the consumer society which is itself a system of signs – What it proclaims is the triumph of the sign over the referent – the end of ‘representational art’, the beginning of a new form of art which will be ‘simulation’ – Art as the simulation of models: “The simulacrum is never that which conceals the truth—it is the truth which conceals that there is none. The simulacrum is true.“<sup>41</sup> For Baudrillard, this situation has already become our reality. When we are no longer able to tell the difference between reality and representation, simulations take over the form and function of real life, creating a hyperreality (a copy that has no original).<sup>42</sup> Baudrillard famously gives the examples of Disneyland and Watergate to demonstrate the function of the third order of simulacra and the production of a hyperreality that lets us believe that we can tell reality from representation, the real from the imaginary and the copy from its original.<sup>43</sup>

In his road-trip survey of the hyperreal in America, Umberto Eco describes the *Pirate’s cave* ride in Disneyland as the ‘apex’ of simulation.<sup>44</sup> The audio-animatronic robots, modelled on real actors’ physiques, are constructed with carefully precise skeletons, ‘clothed’ in coloured latex ‘skin’ and driven by computer programs enabling perfect ‘realistic’ motion and lip-synching with the pre-recorded speech. “The pleasure of imitation, as the ancients knew, is one of the most innate in the human spirit; but here we not only enjoy a perfect imitation, we also enjoy the conviction that imitation has reached its apex and afterwards reality will always be inferior to it.“<sup>45</sup>

This is also the dilemma faced by Hyperrealism. Although the term ‘Hyperrealisme’ was first coined by Belgian art dealer Isy Brachot for a major exhibition at his gallery in Brussels in 1973, the work shown included American Photorealists such as Ralph Goings, Chuck Close and Don Eddy and European artists such as Domenico Gnoli and Konrad Klapheck who were more neo-realist or neo-surrealist and Gerhard Richter whose neo-conceptual work transgresses such categorization. More accurately, Hyperrealism refers to a second wave of artists influenced by the Photorealists, including Charles Bell, Denis Peterson, Gottfried Helnwein, Alyssa Monk, Vesna Bursichs, Ron Mueck, and many more.<sup>46</sup> They tend more to focus on details and are able to achieve greater meticulousness resultant from high resolution digital imagery. They tend to be less ‘literal’ and may even use digital enhancement or distortion to achieve a ‘reality’ which cannot be seen by the human eye. Recurrent themes include: figure compositions, sometimes with an historical angle, virtuosos illusionistic nudes, foodstuffs such as chocolates, cakes, fried eggs, often cellophane wrapped (in a celebration of hyper-consumption), fruits and flowers, dewdrops, city-scapes, paintings

raného fotorealismu do monumentálních prací, jež se nicméně zabývají intimitou, tělesnou zkušeností a empatií. Její velkoformátové akty jsou často překryty vrstvami poloprůhledné páry, vody nebo skla. Když mluví o svých dílech, poznamenává: „Snažím se v malbě dosáhnout momentu, v němž pozorovatel může vidět nebo cítit sebe sama, identifikovat se se subjektem, dokonce být subjektem, propojit se s ním, jako by byl obraz o nich osobně. Dosahuji toho tak, že dílům dovoluji být autobiografická, sdělovat pravdu o mých zkušenostech a pocitech bez hyperboly nebo metafory, protože jen skrze naši vlastní zranitelnost se pojíme s ostatními.“<sup>47</sup>

Podobně jako holandský umělec Tjalf Sparnaay (1954), jehož obří malby smažených vajec a plechovek od Coca-Coly jsou občas nazývány ‚megarealismem‘, dosahuje dílo Alyssy Monk svého efektu jak prostřednictvím velikosti, tak bezchybnou technikou. Část jejího půvabu tkví v oželení víry v ‚rukodělnost‘ iluze: zdá se být ‚realističtější‘ než realita, čímž vrhá stín na realitu samotnou.<sup>48</sup> ‚Megarealismus‘ coby styl vyvstal v 80. letech 20. století z hyperrealismu. Jeho hlavním identifikačním znakem je přebytek hyperrealistických detailů kombinovaný s monumentální velikostí. V tomto okamžiku není jasné, zdali je to opravdu samostatný styl, nebo v souladu s Baudrillardovým pojmem systému fenoménů ‚hnaných do excesu‘ pouze hyperbolická verze hyperrealismu.<sup>49</sup>

Pokus postoupit ještě dále a rozšířit hranice fotorealistické techniky můžeme pozorovat u italské autorky Vesny Bursich (1974) jednak v sérii obrazů do celofánu zabaleného vakuovaného ovoce, téměř ve smyslu zmraženého zátiší, jednak ve ‚pomačkaných portrétech‘, které vedou oko k domněnce, že se jedná o fotorealistické portréty v životní velikosti malované na papír, který byl zmačkan a následně rozbalen ve ‚skutečném‘ světě, představen v klasickém fotorealistickém stylu.<sup>50</sup> Reprezentují malby fotografií v malbách nebo iluze iluzí v iluzionistickém prostředí. Tento aspekt hyperrealismu může být chápán jako nafouklé opakování tradice ‚trompe-l'œil‘, vedoucí přes díla Giuseppe Arcimbolda skrze práce 19. století, například ty Pere Borrella y del Casa (výše), k ‚paranoidně kritickému‘ realismu surrealisty Salvadora Dalího až k technice hybridních ‚koláží‘ Jana Švankmajera.<sup>51</sup> Je-li reprezentační malba ‚oknem do světa‘, pak iluzionismus je oknem do okna. S takovýmto iluzionismem však, zatímco obdivujeme nepochybnou technickou zdatnost, riskujeme deziluzi. Mimo rám obrazu se nicméně nacházejí témata a problémy světa, jež vyžadují naši pozornost.

Přesně stejným způsobem jako realismus 19. století upřel naturalismu možnost angažovat se v sociálním světě, tak sociální a politický aspekt hyperrealismu proniká na povrch v díle Gottfrieda Helnweina (1948) a Denise Petersona (1944).<sup>52</sup>

Helnwein se profiluje jako malíř, kreslíř, fotograf, autor nástěnných maleb, sochař, autor instalací a performer

of paintings (brushstrokes) and, sometimes, a re-invention of the social and narrative subjects taboo in Photorealism.

On the one hand, Hyperrealism sees an extension of the virtuoso techniques and mastery of Photorealism with little fundamental change to the canon. On the other, Hyperrealism evinces a newly remembered awareness of history, politics and the social world, albeit personalised through personal bodily experience. An artist such as Alyssa Monks (b.1977) develops the extremely sophisticated handling and grand scale of the earlier photorealists into monumental works which nevertheless deal with intimacy, bodily experience and empathy. Her large scale nudes are often veiled by layers of semi-transparent steam, water or glass. Speaking about her work, she observes, *“I strive to create a moment in a painting where the viewer can see or feel themselves, identify with the subject, even be the subject, connect with it as though it is about them, personally. I do this by letting the work be autobiographical, telling the truth about my experience and feelings, without hyperbole or metaphor because it is through our own vulnerability that we connect to others.”*<sup>47</sup>

Like Dutch artist Tjalf Sparnaay (b.1954, Haarlem) whose huge paintings of fried eggs and cola cans are sometimes referred to as ‘Mega-realism’, Monk’s work achieves its effect as much through scale as by the immaculate technique, part of whose allure is the suspension of belief that the illusion is ‘hand-made’: they appear ‘more real’ than the real, thereby casting doubt on reality itself.<sup>48</sup> ‘Mega Realism’ emerged as a style in the 1980s from Hyperrealism. Its main distinguishing feature is an excess of hyperrealist detail combined with a monumental scale. It is unclear at this stage whether it is really distinct style, or merely a hyperbolic version of Hyperrealism in keeping with Baudrillard’s notion of a system or phenomenon ‘driven into excess’.<sup>49</sup>

The attempt to push ever further and extend the bounds of photorealist technique can be seen in Italian artist Vesna Bursich (b. 1974), firstly with a series of paintings of vacuum-packed cellophane wrapped fruits, like a frozen still life, and then through her ‘crumpled portraits’ which deceive the eye into thinking that they are life-size photorealistic portraits painted on paper which have been crumpled up and then unfolded back into the ‘real’ world, presented in a classic photorealist style.<sup>50</sup> They represent paintings of photographs within paintings, or illusions of illusions in an illusionistic setting. This aspect of Hyperrealism can be seen as an inflated reiteration of the ‘trompe-l'œil’ tradition which runs from Giuseppe Arcimboldo through 19<sup>th</sup>-century artists like Pere Borrell y del Caso (above) to the ‘paranoid-critical’ realism of Surrealist Salvador Dali and Jan Švankmajer’s hybrid ‘collage’ technique.<sup>51</sup> If representational painting is a ‘window onto the world’, then illusionism is a window onto the window. But as with such illusionism, whilst we admire the undoubted technical skill, we risk, perhaps, remaining disillusioned. There are, after all, themes and issues in the world, outside of the picture frame, which need attention.

Just as we have seen how 19<sup>th</sup>-century Realism rejected Naturalism to engage with the social world, so the social and political



Denis Peterson

Tombstone Hand, Graveyard Mind.  
2006, akryl na plátně / acrylic on canvas,  
61 × 92 cm, s laskavým svolením autora  
/ courtesy of the artist

využívající široké škály technik a médií. Jeho dílo se často zabývá psychologickou či sociologickou úzkostí, reflektovanou v souvislosti s historickými problémy a politickými tématy. V jeho díle se pravidelně vyskytují obrazy dětí zraněných nebo zjizvených fyzicky i emočně.<sup>53</sup> Stejně jako u Gerharda Richtera a Anselma Kiefera jsou jeho odkazy na tabu a kontroverzní témata nedávné historie, obzvláště z období nacismu a hororů holokaustu, často kontroverzní. Jedním z účelů umění je však právě nevyhýbat se kontroverzi, pokud nám to umožňuje reflektovat svět, to, jak v něm žijeme, i to, zdali by mohl být lepším. Italský filozof Galvano Della Volpe si ve své ‚kritice vkusu‘ všimá, že umění je zakořeněno v historickém ‚humusu‘, ze kterého jsme vzešli a z něhož v současnosti žijeme.<sup>54</sup> Kdyby tomu tak nebylo, neměli bychom důvod se uměním zabývat.

Denis Peterson je obecně považován za otce zakladatele hyperrealismu. Jeho rané malby se vyznačovaly náhlým ‚řezem‘ fotografického rámu. Pozdější práce jsou známé změnami v zaostření, jemnými barevnými přechody, perspektivou a prostorově komplexní kompozicí, avšak nejvýrazněji sociálním vědomím stran soudobé kultury a politiky. V sérii namalované ve spolupráci s agenturou OSN pro uprchlíky *Neroñte slzy* (*Don't shed no tears*) Peterson portrétuje anonymní, obyčejné lidi postižené soudobými konflikty, aniž by je glorifikoval nebo heroizoval. Zaslouží si totiž, aby byla jejich podoba zaznamenána – stejně jako jakákoliv slavná nebo ‚důležitá‘ osobnost, ba co víc: zaslouží si, aby bylo uznáno jejich lidství.<sup>55</sup> Emocionální souznění se subjekty odlišuje Petersonovo dílo od distancovanější odezvy fotorealistů. Jak je toho dosahováno, jestliže obě strany používají podobné fotomechanické prostředky? Zdůraznění figur ve spojení s měkčím zaostřením na prostředí, extrémní pozornost vůči fyziognomii, jež vyjadřuje pocit niternosti a reflektivního sebe-uvědomování si, odlišují idealizující a bezvýrazný výraz fotorealistických figur, které působí buď fetišisticky, anebo v rámci městských scénérií zcela nahodile. Pravděpodobně jsme od narození ‚naprogramováni‘ k tomu, reagovat na jemnost výrazu lidské fyziognomie. Tam, kde je postrádáme, je pro nás empatie složitější. Podobně je tomu i s jejich vyobrazeními.<sup>56</sup>

## Závěr

Umberta Eca jsme, podobně jako Simona a Garfunkela, nechali ‚hledat Ameriku‘, konkrétně pak její skutečnost, a on našel cestu do Las Vegas, Gettyho muzea a do Disneylandu.<sup>57</sup> Kde má být toto skutečné nalezeno? Historie je pro nás skutečnou, pokud ji žijeme. Je-li reprezentována, může být jak reálná, tak iluzivní. Jak to máme poznat? Eco sám navrhuje: „*Pokud je Amerika zemí Guggenheimova muzea či nových mrakodrapů na Manhattanu, pak*

aspect of Hyperrealism surfaces in the work of Gottfried Helnwein (b. 1948, Vienna) and Denis Peterson (b. 1944, NY).<sup>52</sup>

Helnwein has worked as a painter, draftsman, photographer, muralist, sculptor, installation and performance artist, using a wide variety of techniques and media. His work often deals with psychological and sociological anxiety, expressed in relation to historical issues and political themes. Images of children, wounded or scarred physically or emotionally recur frequently in his work.<sup>53</sup> Like Gerhard Richter and Anselm Kiefer, his references to taboo and controversial issues from recent history, especially the Nazi period and the horrors of the Holocaust, are often controversial. One of the functions of art, however, is not to avoid controversy, if this means enabling us to reflect on the world and how we are living in it, and whether it could be any better. Italian philosopher Galvano Della Volpe, in his ‘Critique of Taste’ observes that all art is rooted in the historical ‘humus’ from which we emerge, and from which we make our lives in the present.<sup>54</sup> If it were not so, we would have no reason to engage with art.

Denis Peterson is generally held to be the founding father of Hyperrealism. His early paintings were distinguished by the abrupt ‘cutting’ of the the photo frame. Later works are known for their alterations in depth of field, subtle color transitions, perspective and spatially complex compositions, but most significantly for their social awareness of contemporary culture and politics. In the series painted in association with the UN Refugee agency, *Don't shed no tears*, Peterson portrays the anonymous, ordinary people caught up in contemporary conflicts, neither glorifying nor heroising them. They are simply as deserving of having their likeness recorded as any famous or ‘important’ person, and more importantly, deserve simply to have their humanity recognized. (55) The emotional empathy with his subject distinguishes Peterson’s work from the cooler response of the Photorealists. How is this achieved, given that both parties are using similar photo-mechanical means? The foregrounding of the figures, combined with the softer focus of their environment, and the extreme attention to physiognomic expression which conveys a sense of inwardness and reflective self-consciousness, differs from the idealising, more deadpan aspect of figures in Photorealism who appear either fetishistic or as mere incidentals in the urban scene. We are probably ‘hard-wired’ from birth to respond to fine human physiognomic expressions, and where we find them lacking, we find empathy more difficult. So too with depictions of physiognomic expressions.<sup>56</sup>

## Conclusion

We left Umberto Eco, like Simon and Garfunkel, ‘to look for America’, and in particular the real, and he found his way to Las Vegas, The Getty Museum and Disneyland.<sup>57</sup> Where is the real to be found? History is real to us when we live it. When it is represented, it can still be real, or it can be an illusion. How are we to

*je Disneyland kuriózní výjimkou a američtí intelektuálové dělají dobře, pokud tam odmítají jezdit. Pokud je však Amerika tím, co jsme viděli během naší cesty, pak je Disneyland její Sixtinskou kaplí a hyperrealisté uměleckých galerií jsou pouze nesmělými voyeury nesmírného a souvislého ‚nalezeného objektu‘.*<sup>58</sup>

Rozdíl mezi Caravaggiovým drsným realismem a rozmanitými variantami iluzionismu, které se v dějinách umění vyskytují, nespočívá v manuální zručnosti nebo v umění klamu – Caravaggio je také schopný přesvědčit nás o ‚realitě‘ zobrazení – je jím síla jeho imaginace, která dává morální sílu jeho technice. Jeho malby jsou abstrakce přetvořené podle reality. *Konstituuje* nebo *prezentuje* realitu, spíše než by ji ‚re-prezentoval‘.<sup>59</sup> Je-li technika podřízena této ambici, ať už v případě hyperrealismu či kteréhokoliv jiného reprezentačního umění, pak má umělec možnost říci něco o našem světě. Pokud ne, dílo se stává kýčem.

Nakonec platí, že, „*historii nelze imitovat, musí být vytvořena*“.<sup>60</sup>

Kenneth G. Hay je emeritním profesorem University of Leeds. Je činným umělcem a kritikem umění.

tell? Eco himself suggests that, “*If America is the country of the Guggenheim Museum or the new skyscrapers of Manhattan, then Disneyland is a curious exception, and American intellectuals are quite right to refuse to go there. But if America is what we have seen in the course of our trip, then Disneyland is its Sistine Chapel, and the hyperrealists of the art galleries are only the timid voyeurs of an immense and continuous ‘found object’.*”<sup>58</sup>

The difference between Caravaggio’s stark realism and the manifold varieties of illusionism which recur through art history lies not in the manual dexterity or skill of the illusion – Caravaggio too is able to convince us of the ‘reality’ of his depictions – it is in the force of his imagination which gives moral force to his technique. His paintings are abstractions recreated after reality. He *constitutes*, or *presents* us with a reality, rather than ‘re-presenting’ it.<sup>59</sup> When the technique is subservient to this ambition, with Hyperrealism as with any other form of representational art, then the artist has space to tell us something about our world. If not, the work becomes Kitsch.

At the end of the day: “*History will not be imitated. It has to be made.*”<sup>60</sup>

Kenneth G. Hay is professor emeritus of University of Leeds. He is practising artist and art critic.

- 1 Ambrose Vollard. *En écoutant Cézanne, Degas, Renoir*. Paris, 1938, s.55.
- 2 Pro podrobný výklad vztahu mezi Courbetovým realismem a dobovou revoluční politikou srov.: T. J. Clark. *Image of The People: Courbet and the 1848 Revolution*. London, 1973.
- 3 Helga Gallas. *Georg Lukács and the League of Revolutionary Proletarian Writers*. In.: *Working Papers in Cultural Studies 4*. Birmingham: Centre for Contemporary Cultural Studies, 1973, s. 110. György Lukács. *The Meaning of Contemporary Realism*. London, 1979.
- 4 Dave Laing. *The Marxist Theory of Art*. Sussex & New Jersey, 1978, s. 40.
- 5 Charles Harrison; Paul Wood (eds). *Art in Theory 1900–2000 – An Anthology of Changing Ideas*. London, 2005, s. 34.
- 6 Henry Breuil. *Four Hundred Centuries of Cave Art*. Paris, 1952.
- 7 Ernst Gombrich. *The Story of Art* London. London, 1972, s. 34.
- 8 Plinius Starší, *Naturalis Historia*, 36: 20-22/ Lucian, *Amores* 13-14/ Kallistratos, *Descriptiones* 11/; Plútarchos, *Moralia*, XIII, 605/; London, New York : Loeb Classical Library. Srov. také: Jackie Pigeaud. *Praxitèle*. Paris, 2007.
- 9 Srov.: Plinius Starší, *Naturalis Historia* XXXV.
- 10 Johannes Grave. *Brunelleschi's perspective panels. Rupture and continuity in the history of the image*. In.: Alexander Lee; Pit Péporté; Harry Schnitker (eds). *Renaissance? Perceptions of Continuity and Discontinuity in Europe, c.1300–c.1550*. Leiden, 2010.
- 11 Leonardo da Vinci. *Notebooks*: Chap. CCLXIV – *Of Outlines*; and Chap. CCCXLII – *Various Precepts in Painting, (1452-1519)*. Dostupné online: [http://www.gutenberg.org/files/46915/46915-h/46915-h.htm#Chap\_IV] (cit. leden 2017).
- 12 Umberto Eco. *Travels in Hyperreality (1973)*. In.: Umberto Eco. *Faith in Fakes*. London, 1989.
- 13 Xavier Bray. *The Sacred made Real – Spanish Painting and Sculpture 1600–1700*. London: National Gallery, 2009, s. 44, 144-146.
- 14 V případě „Bolestné matky“ z Malagy již byly slzy odstraněny, u valladolidské verze jsou však stále přítomny.
- 15 St John of the Cross. *The Ascent of Mount Carmel* 3.35.3. In.: Bray 2009, s.45.
- 16 Eco to popisuje jako „důmyslný příklad narativního umění, muzeum voskových figurín, jeskyně robotů ... Aby bylo možné hovořit o věcech, u kterých chceme evokovat představu reálnosti, musí se tyto věci jevit jako reálné. „zcela skutečné“ se stává totožným se „zcela falešným.“ Srov.: Eco 1989, s. 6-7.
- 17 Jedná se o jeden ze tří mechanických automatů postavený mezi léty 1768–1774 Pierrem Jaquet-Drozem, jeho synem Henri-Louisem a Jeanem-Frédéricem Leschotem. Je schopný napsat libovolný text v délce 40 znaků daných systémem. K psaní využívá husí brk, který čas od času smáčí v inkoustu, zároveň jej zápěstím odklepává, aby zabránil vzniku kaněk. Jeho oči sledují psaný text a jeho hlava se pohybuje, když brk smáčí. Automat *Kreslíř* od stejných autorů je schopen nakreslit množství předem určených kreseb. Dostupné online: [http://en.neuchatelville.ch/profils/residents.asp/1-11-160-21345-10001-1001-1-1-2-1/2-0-1345-10001-1000-2-0/] (cit. leden 2017).
- 1 Ambrose Vollard. *En écoutant Cézanne, Degas, Renoir*. Paris, 1938, p. 55.
- 2 For a detailed and nuanced elucidation of the interrelationship between Courbet's realism and revolutionary politics: T. J. Clark. *Image of The People: Courbet and the 1848 Revolution*. London, 1973.
- 3 Helga Gallas. *Georg Lukács and the League of Revolutionary Proletarian Writers*. In.: *Working Papers in Cultural Studies 4*. Birmingham : Centre for Contemporary Cultural Studies, 1973, p.110. György Lukács. *The Meaning of Contemporary Realism*. London, 1979.
- 4 Dave Laing. *The Marxist Theory of Art*. Sussex & New Jersey, 1978, p. 40.
- 5 Charles Harrison; Paul Wood (eds). *Art in Theory 1900–2000 – An Anthology of Changing Ideas*. London, 2005, p.34.
- 6 Henry Breuil. *Four Hundred Centuries of Cave Art*. Paris, 1952.
- 7 Ernst Gombrich. *The Story of Art* London. London, 1972, p. 34.
- 8 Pliny the Elder, *Naturalis Historia*, 36: 20-22/ Lucian, *Amores* 13-14/ Callistratos, *Descriptiones* 11/; Plutarch, *Moralia*, XIII, 605/; London, New York : Loeb Classical Library. cf also Jackie Pigeaud. *Praxitèle*. Paris, 2007.
- 9 Pliny, *Naturalis Historia* XXXV.
- 10 Johannes Grave. *Brunelleschi's perspective panels. Rupture and continuity in the history of the image*. In.: Alexander Lee; Pit Péporté; Harry Schnitker (eds). *Renaissance? Perceptions of Continuity and Discontinuity in Europe, c.1300–c.1550*. Leiden, 2010.
- 11 Leonardo da Vinci. *Notebooks*: Chap. CCLXIV – *Of Outlines*; and Chap. CCCXLII – *Various Precepts in Painting, (1452-1519)*. Accessible online: [http://www.gutenberg.org/files/46915/46915-h/46915-h.htm#Chap\_IV] (January 2017)
- 12 Umberto Eco. *Travels in Hyperreality (1973)*. In: Umberto Eco. *Faith in Fakes*. London, 1989.
- 13 Xavier Bray. *The Sacred made Real – Spanish Painting and Sculpture 1600–1700*. London : National Gallery, 2009, pp.44, 144-146.
- 14 In the Málaga *Mater Dolorosa*, the tears have fallen off, but they are still present in the Valladolid version.
- 15 St John of the Cross. *The Ascent of Mount Carmel*, 3.35.3. In.: Bray 2009, p.45.
- 16 Eco describes it as, "an ingenious example of narrative art, wax museum, cave of robots...To speak of things that one wants to connote as real, these things must seem real, the 'completely real' becomes identified with the 'completely fake.'" Eco 1989, pp.6-7
- 17 One of three clockwork automata built between 1768 and 1774 by Pierre Jaquet-Droz, his son Henri-Louis, and Jean-Frédéric Leschot. He is able to write any custom text up to 40 letters long coded on a wheel. He uses a goose feather to write, which he inks from time to time, including a shake of the wrist to prevent ink from spilling. His eyes follow the text being written, and his head moves when he takes some ink. *The Draughtsman* from the same makers is able to draw a numer of pre-programmed drawings. Accessible online: [http://en.neuchatelville.ch/profils/residents.asp/1-11-160-21345-10001-1001-1-1-2-1/2-0-1345-10001-1000-2-0/] (January 2017)

- 18 Eco 1989, s. 47.
- 19 Herbert Marcuse chápal tento antagonismus jako jednu z hlavních hnacích sil západní kultury jako takové: Herbert Marcuse *The Concept of Essence in Negations: Essays on Critical Theory*. Harmondsworth, 1968, s. 31-64 (původně publikováno v Zeitschrift für Sozialforschung, 1936 / V).
- 20 Přípomínkou budiž reflexe fotografie anglického básníka Philipa Larkina „But o, photography! as no art is, Faithful and disappointing!“ Phillip Larkin. Lines on a young ladies' photograph album“. In.: *The Less Deceived*. London, 1953.
- 21 Příklady dalších autorů „trompe-l'œil“ 18. a 19. století, jako jsou Raphaelle Peale (1774–18250), James Peale (1749–1831) a William Michael Harnett (1848–92), nabízí: Edward Lucie Smith. *Super Realism*. London, 1979.
- 22 Martin Heidegger. *On the Origin of the Work of Art*. In.: David Farrell Krell (ed.). *Martin Heidegger, Basic Writings*. New York, 2008, s.143-212. Srov. také: T. J. Clark 1973.
- 23 Serge Guilbaut. *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War*. Chicago, 1985. Frances Stonor Saunders. *Who Paid the Piper?: The CIA and the Cultural Cold War*. London, 2000.
- 24 Clement Greenberg: „každý malíř, který dnes nepracuje abstraktně, tvoří v nižším stylu.“ Clement Greenberg. *Modernist Painting*. In.: John O'Brian (ed.). *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, Volume 4. Chicago, 1993.
- 25 Peter Fuller. *Beyond the Crisis in Art*. London 1981. Pojem ἐκένωσεν pochází z teologie a odkazuje ke Kristovu „sebevyprázdnění“ v přípravě pro reinkarnaci. Je použit ve 2. kapitole Pavlova dopisu Filištínům a diskutován v hermeneutice Gianního Vattima. Onno Zijlstra. *Letting Go: Rethinking Kenosis*. Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien, 2002.
- 26 Michael Auping. *Philip Guston: Retrospective*. London, 2006.
- 27 Howard E. Wooden. *The Neglected Generation of American Realist Painters: 1930–1948*. Wichita: Wichita Art Museum, 1981.
- 28 Pojmy ‚afirmativní‘ a ‚neafirmativní‘ pocházejí z: Theodor Adorno. *Aesthetic Theory*. Frankfurt, 1970. Srov. také: Marcuse 1968.
- 29 Louise K. Meisel. *Twenty Two Realists*. New York, 1970. Obsáhlejší výčet jmen nabízí: [http://www.meisलगallery.com/] (cit. leden 2017).
- 30 Louis K. Meisel. *Photorealism*. New York. 1980. s. 12-13. Srov. také: Lucie-Smith 1979.
- 31 „Domnívám se, že ‚idealistickým‘ odkazují k věčné hodnotě umění a ‚realistickým‘ k faktu, že zde může být uspokojena zděděná tužba ‚nahlédnout za rám obrazu, abychom viděli nohy portrétované busty.“ Eco 1989, s.12.
- 32 Marcia Tucker. *Al Held*. New York : Whitney Museum of American Art, 1974. Martin Filler. *Al Held Paintings 1979–1993*. London : Waddington Gallery, 2008.
- 18 Eco 1989, p. 47.
- 19 Herbert Marcuse saw this antagonism as one of the primary drivers in Western culture as a whole: Herbert Marcuse. *The Concept of Essence in Negations: Essays on Critical Theory*. Harmondsworth, 1968, pp. 31-64. (originally published in German in Zeitschrift für Sozialforschung, 1936 / V)
- 20 This echoes English poet Philip Larkin's comments on photography: "But o, photography! as no art is, Faithful and disappointing!" Phillip Larkin. Lines on a young ladies' photograph album. In.: The Less Deceived. London, 1953.
- 21 For other examples of 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup>-century 'trompe-l'œil' artists such as Raphaelle Peale (1774–1825), James Peale (1749–1831) and William Michael Harnett (1848–1892) see: Edward Lucie Smith. *Super Realism*. London, 1979.
- 22 Martin Heidegger. *On the Origin of the Work of Art*. In.: David Farrell Krell (ed.). *Martin Heidegger, Basic Writings*. New York, 2008, pp.143-212. cf also T. J. Clark 1973.
- 23 Serge Guilbaut. *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War*. Chicago, 1985. Frances Stonor Saunders. *Who Paid the Piper?: The CIA and the Cultural Cold War*. London, 2000.
- 24 Clement Greenberg: "any painter today not working abstractly is working in a minor mode". Clement Greenberg. *Modernist Painting*. In: John O'Brian (ed.). *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, Volume 4. Chicago, 1993.
- 25 Peter Fuller. *Beyond the Crisis in Art*. London 1981. The term ἐκένωσεν comes from the theology and refers to Christ's 'self-emptying' in preparation for the reincarnation. It is used in chapter 2 of Paul's letter to the Philippians and discussed in Gianni Vattimo's hermeneutics. Onno Zijlstra. *Letting Go: Rethinking Kenosis*. Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien, 2002.
- 26 Michael Auping. *Philip Guston: Retrospective*. London, 2006.
- 27 Howard E. Wooden. *The Neglected Generation of American Realist Painters: 1930–1948*. Wichita : Wichita Art Museum, 1981.
- 28 The terms 'affirmative' or 'disaffirmative' come from: Theodor Adorno. *Aesthetic Theory*. Frankfurt, 1970. Comp. also Marcuse 1968.
- 29 Louise K. Meisel. *Twenty Two Realists*. New York, 1970. For a fuller list of artists, Comp. also [http://www.meisलगallery.com/] (January 2017)
- 30 Louis K. Meisel. *Photorealism*. New York. 1980. pp.12-13. Comp. Lucie-Smith 1979.
- 31 Eco: "I imagine with 'idealistíc' they are referring to the eternal value of art, and with 'realistic' to the fact that here an ancestral desire can be satisfied, "to peer beyond the picture's frame, to see the feet of the portrait bust." Eco 1989, p.12.
- 32 Marcia Tucker. *Al Held*. New York : Whitney Museum of American Art, 1974. Martin Filler. *Al Held Paintings 1979–1993*. London : Waddington Gallery, 2008.

- 33 Laura Mulvey. Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, Oxford, 1975, 16/ 3: s. 6-18.
- 34 Z antických zdrojů víme, že Praxitelovy sochy, známé nyní především prostřednictvím svých bílých kopií, byly, stejně jako většina klasických soch, polychromovány, a dokonce známe i jméno Praxitelova oblíbeného řemeslníka: Nikias. Srov.: Plinius Starší, *Naturalis Historia*, 35, 131; resp.: Adolphe Reinach, *La Peinture ancienne*. Paris, 1985. Pigeaud 2007, s. 18, 56.
- 35 Kvazi mechanická technika malby je zvolena právě z tohoto důvodu. Začátku procesu může stále předcházet vztah emocionální náklonnosti nebo politického zájmu k referentu obrazu.
- 36 Jean Baudrillard. *The Precession of Simulacra*. In.: Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation*. Paris, 1981.
- 37 Jean Baudrillard. *La Société de consommation: Essais*. Paris, 2009.
- 38 Baudrillard 2009.
- 39 Baudrillard 2009.
- 40 Baudrillard 2009.
- 41 Mark Poster. *Jean Baudrillard, Selected writings*. Cambridge, 1988. Uvedený úryvek může být chápán jako parafráze Ecclesiastova zavržení usilování o moudrost jako příklad bláznovství a 'honění se za větrem'. (Ecclesiastes 1.16)
- 42 Ve svém textu definuje Baudrillard tři řády simulaker. První, v němž je realita reprezentována obrazem (jako když mapa reprezentuje území – doslova reprezentace jedna ku jedné jako je tomu u J. L. Borges); druhý řád simulaker, v němž je rozdíl mezi realitou a reprezentací zaměřený (např. iluze); třetí řád simulaker je řádem simulace, jež zaměňuje vztah mezi realitou a reprezentací. Realita se tedy ztrácí ve prospěch hyperreality. Baudrillard 2009.
- 43 Zajímavá, ačkoli depresivní odbočka: V pozoruhodné paralele k Orwellovu „Ministerstvu pravdy“ jeho dystopického románu 1984 *The Oxford English Dictionary* nedávno oznámil, že „post-pravda“ je „slovem roku“ 2016. Pojem odkazuje k opakování nepravdivé informace, konkrétně politiky a médií, i poté, co je pravda zřejmá a snadno dostupná.
- 44 Srov.: Eco 1989.
- 45 Eco 1989, s. 46.
- 46 Graham Thompson. *American Culture in the 1980s*. Edinburgh, 2007, s. 77-79.
- 47 Bo Bartlett; Betsy Eby. *Resolution: Exhibition Catalogue*. New York : Forum Gallery, 2016.
- 48 Dostupné online: [http://webneel.com/webneel/blog/25-mega-realistic-oil-paintings-dutch-artist-tjalf-sparnaay?m=1] (cit. leden 2017).
- 49 Jean Baudrillard: „Systém je zrušen pouze svým přesunem do hyperlogiky – tím, že mu vnucíme nadměrnou praxi, která je ekvivalentní brutální amortizací. „Tvým přáním je konzumovat“ – nu dobrá, pojďme konzumovat stále více a úplně cokoli z jakéhokoliv bezúčelného a absurdního důvodu“. Jean Baudrillard. *The Shadow of the Silent Majorities*. New York :
- 33 Laura Mulvey. Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, Oxford, 1975, 16/ 3: pp. 6-18.
- 34 Indeed we know from ancient sources that Praxiteles' statues, known to us now mostly through pale white copies, were, like most Classical sculpture, painted in polychrome, and we even know the name of Praxiteles' favourite craftsman: Nicias. Comp. Pliny the Elder, *Naturalis Historia*, 35, 131 passim. Comp. Adolphe Reinach. *La Peinture ancienne*. Paris, 1985. Comp. also Pigeaud 2007, pp. 18, 56.
- 35 Indeed the quasi-mechanical pictorial technique is chosen for this reason. There may still exist a relation of emotional attachment or political interest in the choice of image before painting begins.
- 36 Jean Baudrillard. The Precession of Simulacra. In: Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation*. Paris, 1981.
- 37 Jean Baudrillard. *La Société de consommation: Essais*. Paris, 2009.
- 38 Baudrillard 2009.
- 39 Baudrillard 2009.
- 40 Baudrillard 2009.
- 41 Mark Poster. *Jean Baudrillard, Selected writings*. Cambridge, 1988. The quote can be seen as a paraphrase of Ecclesiastes' condemnation of the pursuit of wisdom as folly and a 'chasing after wind'. (Ecclesiastes 1.16)
- 42 In the *The Precession of Simulacra* Baudrillard describes three orders of simulacra. The first in which reality is represented by the image (such as when a map represents a territory – literally a one to one representation as in J.L Borges); the second order of simulacra is one in which the distinction between reality and representation is blurred (for example in an illusion); the third order of simulacra is that of *simulation* which replaces the relationship between reality and representation. Reality itself is thus lost in favour of a hyperreality.
- 43 An interesting, if depressing aside: In a striking incarnation of George Orwell's 'Ministry of Truth' from the dystopian novel 1984, The Oxford English Dictionary recently announced that 'post-truth' is its 'word of the year' for 2016. The term refers to the reiteration of false information, particularly by politicians and the media, even after the truth has been made clear and is easily available.
- 44 Eco 1989.
- 45 Eco 1989, p. 46.
- 46 Graham Thompson. *American Culture in the 1980s*. Edinburgh, 2007, pp. 77-79.
- 47 Bo Bartlett; Betsy Eby. *Resolution: Exhibition Catalogue*. New York : Forum Gallery, 2016.
- 48 Accessible online: [http://webneel.com/webneel/blog/25-mega-realistic-oil-paintings-dutch-artist-tjalf-sparnaay?m=1] (January 2017)
- 49 Jean Baudrillard: "a system is abolished only by pushing it into hyperlogic – by forcing it into an excessive practice which is equivalent to a brutal amortization. "Your want is to consume – O.K. let's consume always more, and anything whatsoever, for any useless and absurd purpose." Jean Baudrillard. *The Shadow of the Silent Majorities*. New York :

- Semiotext(e), 1983. Simulace již nyní podle Baudrillarda natolik svírá realitu, že je nemožné tento trend obrátit. (Už nevíme, co je reálné.) Baudrillard naznačuje, že jedinou cestou ke znovunalezení reality je dotlačit simulaci do extrému, který v důsledku nebude schopna udržet, načež ‚se zhroutí‘. Jedná se však o zoufalou a nejistou taktiku.
- 50 Dostupné online: [http://trendland.com/vesna-bursichs-hyperrealism-paintings] (cit. leden 2017). Dostupné online: [https://vesnabursich.wordpress.com/2013/11/01/about-2/] (cit. leden 2017). Albert Zacher. Vesna Bursich Das Stilleben lebt. *NeuroTransmitter Journal*, 2012/12.
- 51 Sylvia Ferino-Pagden; Andreas Beyer. *Arcimboldo: 1526-1593*. Paris, Vienna, 2008. Robert Descharnes; Gilles Neret. *Salvador Dali. The Paintings*. Cologne, London, 2013. Kurt Bracharz; Thomas Macho; Gerald Matt. *The Universe of Jan Svankmajer*. Vienna, 2015.
- 52 Dostupné online: [http://www.denispeterson.com/] (cit. leden 2017).
- 53 Helnwein, narozený v Rakousku v roce 1948, studoval na Univerzitě výtvarného umění ve Vídni. Žije v Irsku a v Los Angeles. V roce 2013 měl ve vídeňské Albertině významnou retrospektivní výstavu. Srov.: [http://www.helnwein.com/] (cit. January 2017).
- 54 Galvano Della Volpe. *Critique of Taste*. London, 1978.
- 55 Z kolekce *Don't shed no tears*. Vytvořeno ve spolupráci s Úřadem vysokého komisaře OSN pro uprchlíky, s Muzeem genocidy Tuol Sleng a Yale Cambodian Genocide Project. Více zde: [http://www.denispeterson.com/GalleryPageFourth.html] (cit. leden 2017). Stephen Farthing. *From Cave Painting to Street Art – 40,000 Years of Creativity*. New York, 2010.
- 56 Wendy Olesker. Physiognomic Perception and Empathy. *Journal of Perceptual and Motor Skills*, 1997/ 45, s. 83-86. Lilly Dimitrovsky. *The ability to identify emotional meanings of vocal expression of successive age levels*. In.: J. Davitz (ed.). *The communication of emotional meaning*. New York 1964, s. 69–86.
- 57 Simon & Garfunkel. Homeward Bound. In.: *Old Friends*, 1997.
- 58 Eco 1989, s. 48.
- 59 Caravaggio nás nikdy nenechá na pochybách, že to, na co se díváme, je malba vytvořená rukou. Konstruktivní realismus britského malíře Euaana Uglowa dělá to samé, ačkoli mnohem jemněji. Akty od Uglowa a od Pearlsteina se mohou na první pohled ‚jevit‘ podobně ‚realistické‘. Uglow však dospívá k této realitě zdlouhavým procesem směřování pozornosti, vystavěním série pozorovaných abstrakcí, které nemají nic společného se zájmem o ‚iluzi‘ nebo efekt. Výsledný obraz je výsledkem série syntetických abstrakcí.
- 60 Eco 1989, s. 28.
- Semiotext(e), 1983. For Baudrillard, the Simulation has by now got such a hold over reality, that it is impossible to reverse the trend. (We don't know what is real any more). The only way, he suggests, to re-find reality is to push the Simulation to extremes which it ultimately can't sustain, whereupon it 'implodes'. It is however, a desperate and uncertain tactic.
- 50 Accessible online: [http://trendland.com/vesna-bursichs-hyperrealism-paintings] (January 2017) Accessible online: [https://vesnabursich.wordpress.com/2013/11/01/about-2/] (January 2017) Albert Zacher. Vesna Bursich Das Stilleben lebt, *NeuroTransmitter Journal*, 2012/12.
- 51 Sylvia Ferino-Pagden; Andreas Beyer. *Arcimboldo: 1526-1593*. Paris, Vienna, 2008. Robert Descharnes; Gilles Neret. *Salvador Dali. The Paintings*. Cologne, London, 2013. Kurt Bracharz; Thomas Macho; Gerald Matt. *The Universe of Jan Svankmajer*. Vienna, 2015.
- 52 Accessible online: [http://www.denispeterson.com/] (January 2017)
- 53 Helnwein, born in Austria, 1948 and studied at the University of Visual Art in Vienna (Akademie der Bildenden Künste). He lives in Ireland and Los Angeles and had a major retrospective in 2013 in the Albertina, Vienna. Accessible online: [http://www.helnwein.com/] (January 2017)
- 54 Galvano Della Volpe. *Critique of Taste*. London, 1978.
- 55 From the *Don't shed no tears* collection. Painted in collaboration with the UN Refugee Agency, Tuol Sleng Genocide Museum and the Yale Cambodian Genocide Project. Accessible online: [http://www.denispeterson.com/GalleryPageFourth.html] (January 2017) Stephen Farthing. *From Cave Painting to Street Art – 40,000 Years of Creativity*. New York, 2010.
- 56 Wendy Olesker. Physiognomic Perception and Empathy. *Journal of Perceptual and Motor Skills*, 1997 / 45, pp.83-86. Lilly Dimitrovsky. *The ability to identify emotional meanings of vocal expression of successive age levels*. In.: J. Davitz (ed.). *The communication of emotional meaning*. New York 1964, pp.69-86.
- 57 Simon & Garfunkel. Homeward Bound. In.: *Old Friends*, 1997.
- 58 Eco 1989, p. 48
- 59 Caravaggio never lets us forget that what we are looking at is a painting, made by hand. In a similar, if minor way, the constructive realism of UK painter Euan Uglow, does the same. At first glance a nude by Uglow and a nude by Pearlstein, might 'appear' to be similarly 'realistic'. But the Uglow arrives at this reality by a not an protracted process of direct observation, building up a series of observed abstractions, which have nothing to do with a concern for an 'illusion'or effect. The finished image is the result if a series of synthetic abstractions.
- 60 Eco 1989, p. 28.