

Univerzita Karlova v Praze
Katolická teologická fakulta
Ústav dějin křesťanského umění
Dějiny křesťanského umění

Eliška Kubínová

Současná situace malířských ateliérů.

Akademie výtvarných umění v Praze a nejmladší

generace malířů

bakalářská práce

Vedoucí práce Mgr. Milan Pech

2010

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, s využitím uvedených pramenů a literatury.

V Praze 29. 10. 2010

Eliška Kubínová

Poděkování

Chtěla bych poděkovat vedoucímu bakalářské práce panu Mgr. Milanu Pechovi, Mgr. Marii Rakušanové, PhD. a Lucii Skřivánkové, Davidu Pešatovi, Vladimíru Houdkovi, Davidu Böhmovi, Martinu Krajcovi a Danielu Pitínovi, bez jejichž pomoci by nemohla tato práce vzniknout.

Obsah

1	Úvod	4
1.1	Zhodnocení literatury	4
2	Současná situace Akademie výtvarných umění v Praze	5
3	Česká malba po roce 1945	7
4	Malířská škola I. Jiřího Sopka	11
4.1	„Vše pro obraz“	12
4.2	Pešatovi „Hranolky jdou do nebe“	12
5	Malířská škola II. Vladimíra Skrepla	16
5.1	Konfrontace médií	16
5.2	Vladimír Houdek – chlapec Náprstník	17
5.3	Individium Davida Böhma	21
6	Malířská škola III. Michaela Rittsteina	24
6.1	Expresivní formy	25
6.2	Nepatrné výbuchy Lucie Skřivánkové	26
6.3	Návštěva Martina Krajce	27
7	Škola klasické malby Zdeňka Berana	34
7.1	Nejen fotografické tendence	35
7.2	Nedělní odpoledne Daniela Pitína	35
8	Závěr	40
9	Přílohy	46
9.1	Obrazová příloha	46
10	Seznam vyobrazení	95
11	Seznam použitých pramenů a literatury	101

1 Úvod

Po mnohá staletí zastupovala malířská technika ve výtvarném umění dominantní roli. Vždy podléhala módním „trendům“ nebo aktuálním stylovým tendencím. V této studii jsem se zaměřila na současné postavení malby v Čechách, které ilustruji na žácích Akademie výtvarných umění v Praze, která již po více než dvě století patří mezi nejvýznamnější výtvarné školy u nás a za celou svoji existenci (i když mnohdy bojovala se stylovou neaktuálností) odchovala mnoho malířů.

Skoro vždy zde pedagogové ovlivňovali své studenty, ze kterých se poté často stávaly vůdčí osobnosti naší výtvarné scény. V současnosti se na této škole nacházejí čtyři malířské školy (což je nejvíce v Čechách na jedné škole zaměřující se na tuto techniku). Proto jsem si položila otázku, v jaké situaci se v současné době tyto ateliéry nacházejí a jaký vztah se rozvíjí mezi umělci- pedagogy a jejich žáky. Ovlivňují zdejší pedagogové vycházející z předchozích generací nastupující mladou generaci malířů? Jaké stylové tendence se v tvorbě těchto mladých umělců projevují? A jakým způsobem reagují malířské ateliéry na mnohočetnost současných moderních výtvarných médií? A v jakém vztahu s nimi jsou? Má stále malířská technika pro budoucí generace nějaký hlubší smysl a atraktivitu, nebo je již pouhým „mrtvým“ médiem minulosti, které se nedokáže vyrovnat s technickou mnohočetností? Práce se zaměří na instituci Akademie jako takovou, ale pouze do té míry, aby poskytla vhled do situace nejmladší současné malby.

V porevolučních 90. letech 20. století, v důsledku potřeby vyrovnání se s aktuální světovou tvorbou a vyplněním jakési mezery, která zde vznikla v dlouhých letech komunistického diktátu, byla malířská technika poněkud opomíjena a odsunuta „na druhou kolej“. Ve vztahu k malbě zavládly předsudky, že jde o mrtvé médium, které se jen těžko může vyrovnat s nově nastolenými pravidly umělecké tvorby a novými prostředky uměleckého vidění. Avšak malba se neztratila v propadlišti dějin a velice rychle si našla cestu, jak všechny tyto výtvarné „novinky“ reflektovat, přijmout a aktuálně zpracovat a využít je pro svůj výtvarný jazyk. Již na konci 90. let (a především v novém tisíciletí) se projevil nový zájem o tuto techniku u výtvarníků, kurátorů i umělecké veřejnosti. To dokazuje také rozrůstající se počet výstav, které se tímto médiem zabývají a snaží se zmapovat malířskou tvorbu mladších generací.

Např. Perfect tense (2003), Nová trpělivost, Typický obraz (obojí 2007), Normální malba (2008) a další. Obnovený zájem o malířství se projevuje ve výtvarných soutěžích např. Ars kontakt, Cena Galerie kritiků apod. Ve své práci se pokusím postihnout aktuální tendence, nastupující generace malířů, která již není zatížená nedostatkem informací a kontaktů se současnými výtvarnými přístupy, jak tomu bylo v minulosti.

V první kapitole se stručně zaměřuji na vztah pedagoga a studenta v historii Akademie a na současnou situaci a organizaci tohoto ústavu.

V druhé kapitole stručně zaznamenávám vývoj malířského umění v Čechách po roce 1945. Tato kapitola je důležitá z toho důvodu, že pedagogové malířských ateliérů mnohdy představovali ve své době významné osobnosti ve stylovém vývoji tohoto média a skrze jejich osobu je mohou reflektovat i jejich studenti.

Poté přijdou na řadu jednotlivé medailonky malířských škol AVU v Praze, tvorby jejich pedagogů a následovně tvorby jejich nedávných absolventů.¹ Jako ilustrativní příklady jsem vybrala takové mladé výtvarníky, kteří dostali nějaké ocenění, které je určitou zárukou kvality a významu jejich díla. Zvolení výtvarníci se převážně narodili v 80. letech 20. století.²

Z mladého věku prezentovaných také vyplývá, že jejich práce jsou zatím zřídka prezentované, a proto jsem i kromě jiného volila metodu osobních rozhovorů, ze kterých jsem pak pro svůj text čerpala. Tyto informace jsem doplňovala následně informacemi z periodik a katalogů. Studie proto může posloužit budoucím zájemcům o tyto umělce jako pramen informací o jejich nejranější tvorbě. Do budoucna téma nejmladší malířské generace nabízí ještě spoustu dalších otázek, které jsem si v textu nepoložila. Odpovědi na ně by se zřejmě lišily ve výběru výtvarníků a jiných klíčů k postihnutí současné malby v Čechách.

¹ Pouze Vladimír Houdek je stále aktivním studentem Akademie.

² Výjimkou je zde pouze Daniel Pitín, který se narodil již v 70. letech, ale jeho tvorba ukazuje velice zajímavou polohu klasické malířské techniky.

1.1 Zhodnocení literatury

V současné době existuje jen velice málo pramenů, které mi mohly k této sondě do nejmladšího českého umění posloužit. Převážná většina informací se nalézají pouze ve stručných katalozích z výstav, periodikách či na webových stránkách. Vzhledem k těmto skutečnostem jsem velice často vycházela z osobních rozhovorů, které jsem absolvovala s každým zde uvedeným umělcem.

2. Současná situace Akademie výtvarných umění v Praze

Během více jak dvoustleté existence Akademie výtvarných umění absolvovalo studium v jejích zdech nesčetné množství výtvarníků. Za celou svoji historii prošla mnoha těžkými údobími a ne vždy byla institucí, která by udávala směr českému umění.³ Mnohdy zápasila s neaktuálností, výtvarnou stagnací nebo stylovou diktaturou. Největší úpadek se odehrál v době totalitního režimu, kdy se škola přihlásila k idejím socialistického realismu.

Škola byla založena roku 1799 Společností vlasteneckých přátel umění. Původně sídlila v budově pražského Klementina, odkud se v letech 1885 – 1886 přemístila do budovy Uměleckoprůmyslové školy. Roku 1902 se přestěhovala do nové budovy na pražské Letné, kde setrvává dodnes.⁴

Nebudu zde do detailů popisovat podrobný vývoj školy se všemi fakty. Zaměřím se stručně na přínos a vliv vybraných pedagogů AVU na své studenty v historii a nastíním situaci, v jaké se škola nyní nachází.

Akademie byla původně školou kreslířskou, která rozvíjela umění v duchu klasicistních hodnot. Postupem času však přibývalo ateliérů, které se věnovaly malířskému umění, a skoro vždy se jejich zaměření odvíjelo od osoby vedoucího pedagoga. Postupem času škola přestávala být závislá na Společnosti vlasteneckých

³ Srov. NEŠLEHOVÁ, 2000, 7.

⁴ Srov. MATĚJČEK, 1926, 53.

přátel umění, která ji založila. Od roku 1896 začala být Akademie ustanovena školou spravovanou státem.⁵

Již od počátku života školy zde studovali a poté často i pedagogicky působili přední umělci českého výtvarného života. Byli mezi nimi např. František Tkadlík, Karel Postl, členové rodiny Mánesů, Julius Mařák, František Ženíšek, Max Pirner, Vojtěch Hynais nebo František Kupka, který měl pečovat o uměleckou výchovu českých stipendistů v Paříži.⁶

Vztah pedagoga a žáka podléhá na Akademii dlouhému vývoji. V historii školy se nacházela údobí, kdy nebyly příliš rozvíjeny individuální přístupy pedagogů ke studentům nebo dokonce panovala „stylová diktatura“ např. v době počátku Národního obrození nebo komunistického režimu.⁷ Na druhou stranu můžeme v dějinách AVU nalézt pedagogy, kteří k výtvarnému rozvoji studentů nepochybně v mnohém přispěli. Např. František Tkadlík, za svého vedení Akademie pozvedl školu vnitřními reformami. Vytvořil jimi nové podmínky studia, kde si studenti kupříkladu rozšiřovali své vědomosti i studiem dějin umění. Jiným významným pedagogem byl vedoucí krajinářské školy Max Haushofer, který odchoval většinu vedutistů první třetiny 19. století, nebo Julius Mařák, který také vedl krajinářskou školu a mnoho dalších. Pedagogická osobnost často ovlivnila studenty natolik, že ji poté následovali i na jiné školní působiště, např. Josef Maria Trenkvald nebo Karel Svoboda následovali Christiana Rubena do Vídně.⁸ Nebo v opačném případě vedla i k rozchodu studenta s Akademií. Takovým případem byl třeba Josef Mánes.⁹

Tak jako i dnes, měli studenti od 19. století možnost zakusit studium v zahraničí. V 60. a 70. letech často odcházeli na studia do Vídně, Německa, Belgie, do Francie – především do Paříže, tehdejšího centra rozvoje výtvarného umění. Tuto možnost dostali i díky školním soutěžím, které byly financovány podporovateli školy.

Na počátku 20. století mladí umělci reagovali na vývoj moderního umění a mnohdy stáli v opozici s Akademií, která nereagovala na aktuální výtvarné problémy.¹⁰ Aktivitu školy však nejprve narušila první a zanedlouho také druhá

⁵ Srov. MATĚJČEK, 1926 43.

⁶ Srov. MATĚJČEK, 1926, 54.

⁷ Srov. MATĚJČEK, 1926, 27. – 28.

⁸ Srov. MATĚJČEK, 1926, 30.

⁹ Srov. MATĚJČEK, 1926, 28.

¹⁰ Srov. KOTALÍK, 1979, 28.

světová válka. Po roce 1945 se škola přihlásila k idejím socialistického realismu a v tomto zaměření setrvala až do roku 1989.

V porevolučním roce 1990, kdy byl rektorem zvolen Milan Knížák, prodělala škola zásadní reformu celého školního systému. Od té doby vyžaduje absolutní nezávislost na jakýchkoliv ideologiích a nezávislostí na všech mocenských strukturách.¹¹ Pedagogické práce se tehdy ujaly přední osobnosti českého výtvarného umění. Škola po dlouhých desetiletích nabyla svobodomyšlného ducha.¹²

Tehdy zde byla zřízena celá řada nových ateliérových škol. Několik malířských, s různým stylovým zaměřením, sochařské, grafické, ateliéry konceptuálních tendencí, kresby, intermediální tvorby, objektového umění a monumentální tvorby, vizualizace komunikací, nových médií a ateliér architektury a restaurátorství. „V současné době, kdy je rektorem Jiří Kotalík, zde existuje 18 různých ateliérových škol, jejichž prostřednictvím se Akademie otevírá současným požadavkům a soudobému výtvarnému myšlení.“¹³ Každý ateliér se odvíjí od osobnosti pedagoga, který jej vede a rozvíjí svým osobním vztahem ke svým studentům, který formuje jejich postoj k umění i vlastní tvorbě. Rozvíjí jejich schopnosti vnímat výtvarný svět kolem sebe a reflektovat jej. Uskutečňuje se převážně formou otevřené komunikace a upřímných diskuzí a dialogů.

„Od reformy Akademie v 90. letech 20. století umožňuje volný systém studentům přestupovat a využívat pobyt v jiných ateliérech, rozšiřovat své dovednosti, zdokonalovat své technické a teoretické schopnosti.“¹⁴ Studenti mají nepřeberné možnosti rozšíření svých znalostí prostřednictvím studijních stáží na zahraničních školách díky mezinárodním výměnným programům. Mají tak příležitost konfrontace i se zahraničním prostředím. Získat zahraniční stipendium umožňuje studentům znovuoobnovené školních soutěží.¹⁵

Mnohdy jednotlivé ateliéry prezentují svoji činnost na ateliérových výstavách. I tato činnost se však odvíjí od osobnosti pedagoga a zaměření ateliéru.

¹¹ Srov. KNÍŽÁK, 1990, nepag.

¹² Srov. NEŠLEHOVÁ, 2000, 7.

¹³ NEŠLEHOVÁ, 2000, 7.

¹⁴ NEŠLEHOVÁ, 2000, 7.

¹⁵ Například v případě Martina Krajce, který svůj studijní pobyt získal na základě umístění se na 1. místě v soutěži Seat art emocion v roce 2007 s dílem „Automobilka“.

Bezpodmínečnou součástí výuky na Akademii je znalost dějin výtvarného umění. Student musí vykazovat všeobecný vzdělanostní rozhled, díky kterému se může kvalitně orientovat ve výtvarných sférách.

3. Česká malba po roce 1945

Současné studenty malířských ateliérů na Akademii vyučují dvě různé generace umělců. První se na české výtvarné scéně objevila na přelomu 50. a 60. let a na Akademii ji zastupují Zdeněk Beran a Jiří Sopko. Druhou je generace, která vstoupila na scénu v rozmezí od poloviny 70. let do 80. let 20. století. Představuje ji osobnost Michaela Rittsteina a Vladimíra Skrepla.

Od 50. let se v Československu v opozici k oficiálnímu směřování socialistického realismu samostatně formovaly umělecké skupiny, ve kterých se sdružovali mladí umělci. Mezi tyto skupiny patřily např. Máj 57, Trasa, Radar, UB12 a mnoho dalších. Umělci v nich sdružení reagovali na modernistické přístupy malby od pozdního kubismu až po abstraktní tendence.¹⁶ Někteří z nich se v 50. letech vyrovnávali s tradicí surrealismu. Byli jimi např. Mikuláš Medek, Zbyněk Sekal, Stanislav Podhrázký a Zdeněk Palcr. Tehdy započala svoji činnost i skupina Konfrontace, ve které umělci reagovali na informelní tendence, jež se ve světě začaly formovat již ve 40. letech. V zahraničí je představovala tvorba umělců jako Jean Debuffet nebo Henry Tàpies. Mimo to čeští umělci reagovali i na americký expresionismus či tašismus ve Francii, a to především díky mezinárodní přehlídce umění Expo 58 v Bruselu. Informelní struktury byly založeny na existencionálních pocitech. Projevovaly se nefigurativní expresí, vypjatou malbou s hutnými barevnými nánosy a abstraktními reliéfními strukturami. V Čechách byli představiteli informelu mimo jiné Mikuláš Medek, Bedřich Dlouhý, Zdeněk Beran, Josef Istler. Nejenom v našich zemích, ale i ve světě, byly akcentovány především prvky, které k tzv. uvolnění malířského rukopisu, jeho dělení nebo vrstvení, ke zdůraznění izolované barvy a k rozpadu či zpochybnění pevné formy.¹⁷

Od počátku 60. let se zde objevují další umělecké trendy, které se projevovaly v celé tehdejší evropské kultuře. Byla jím problematika přehodnocení náhledu na

¹⁶ Srov. LAHODA, 2007, 103.

¹⁷ Srov. BERAN, 1994, 2.

zobrazování lidské figury. Tyto projevy zahrnujeme pod pojem „nová figurace“. Novou figurací v malířském projevu prezentovala tvorba Jitky a Květy Válových, Jaroslava Vožniaka, Bedřicha Dlouhého, Karla Nepraše nebo tehdy mladého autora, Jiřího Načeradského, ke konci 60. let pak Jiřího Sopka.¹⁸ V meditativních polohách se pohyboval Jiří Balcar a jeho prázdné siluety. Od 2. poloviny 60. let se do novofigurativních projevů dostává groteskní ironická poloha, která byla specifická pro české prostředí. Díky ní se rozvíjela tzv. „česká groteska“. Jejimi mistry jsou již výše zmínění Jiří Načeradský a Jiří Sopko, kteří se projevují se „sytě barevnými expresivními formami.“¹⁹ Ve figurativní tvorbě se také objevila pozice, která spojuje gestickou a lyrickou abstrakci s figurativním tvarem, jako např. v díle Adrieny Šimotové. „Principy „nové figurace“ se pak dále rozvíjely v 70. a 80. letech. O poznatky nové figurace se opírali umělci jako Petra Orišková, Oldřich Kulhánek, Zdeněk Beran a Pavel Nešleha, kteří navazovali na své zkušenosti s materiálovou antimalbou.“²⁰

V této době se také objevil hyperrealistický směr, který původně vznikl v 60. letech v USA a v našich zemích v něm tvořili převážně umělci věnující se předtím informelu a abstrakci. Ti jej uvedli u nás do nových kontextů. Jeho představiteli se stali Zdeněk Beran, Bedřich Dlouhý a Theodor Pištěk. Tento směr se rozvíjel dále přes 70. léta a autenticky se vyslovoval ke stavu společnosti.

Před polovinou 60. let se již v Čechách také začala projevovat nefigurativní, abstraktní tvorba. Obrazy byly kombinovány s jinými výtvarnými technikami jako např. asambláží, koláží, objekty a mnohými dalšími. V těchto polohách se tehdy pohybovala tvorba Zbyška Siona, nebo tvorba členů Skupiny Šmidrů.

Vedle těchto tendencí se velice výrazně rozvinul princip geometrické abstrakce, nekonstruktivismu a op-artových principů. S nekonstruktivismem je dodnes spojena tvorba Milana Grygara nebo Karla Malicha. S op-artovými a geometrickými principy pak Zdeněk Sýkora, Vladimír Mirvald a Eduard Ovčáček. Z těchto geometrických principů dodnes čerpají někteří mladí umělci, ale nejde jim již pouze o čistou geometrickou linii, ale o hlubší souvislosti. Geometrie je jim pouhým prostředkem. Mezi ně patří Jan Šerých, Jan Nálevka, a především Petr Kvíčala.

¹⁸ Srov. KLIMEŠOVÁ, 2007, 169.

¹⁹ KLIMEŠOVÁ, 2007, 169.

²⁰ KLIMEŠOVÁ, 2007, 173.

Ve československé tvorbě 70. let navazovali umělci především na umělecké formy rozvíjené již od šedesátých let. Více se projevovaly expresionistické formy ve spojení s novou figurací a groteskností – v takových formách je nejvýraznější tvorba Michaela Rittsteina.

Počátkem 80. let se o slovo na české scéně začal hlásit také neoexpresionismus.²¹ K němu patřila negace individualistických tendencí. Autoři se snažili najít osobní a kulturní identitu člověka. „Zatímco expresionismus chtěl poukazovat k tajemství individuální existence, neoexpresionismus skrze stejný princip poukazoval k realitě a bohatosti sociálních vztahů.“²² Výrazným představitelem těchto tendencí u nás je Vladimír Skrepl a Martin John. Na Johnových a Skreplových výstavách vládl sloh velmi podobný tehdejšímu německému neoexpresionismu Neue – Wilde nebo italské transavantgardě, tedy směrům, které se prosazovaly v západní části Evropy již od 70. let. Dodnes mladí umělci pozitivně přijímají vliv umělců jako Georg Baselitz či Jonathann Messe.²³ Expresionistický směr se výrazně udržoval ve volném seskupení 12/15 pozdě, ale přece.

Ve 2. polovině 80. let vstoupila na scénu skupina Tvrdohlaví. Nejen v ní se prosazovala „konceptuálně laděná malba, ve které, v rámci ohlasů postmoderny, měli umělci zájem o jazykové hry, např. v realizacích Jiřího Davida, Stanislava Diviše nebo Petra Nikla.“²⁴

V 90. letech, po změně politické situace, bylo možno se svobodně a otevřeně vyjadřovat. Mladí umělci se museli vyrovnat s nástupem konceptuálního umění a neaktuálností české výtvarné scény. Malba se stala poněkud upozaděnou a umělecké vyjadřování se více přesunulo do roviny instalačních konceptů, nových médií a intermediální tvorby. Umělci samozřejmě hledali ztracenou návaznost na světové umění a nacházeli své vzory v umělecké tvorbě západní Evropy a USA.²⁵ Vedly se spory ohledně adaptability malby, a otázky, zda může toto tradiční umělecké médium v obrovské konkurenci mechanických zobrazivých médií obstát.²⁶ Avšak malba se neztratila a v posledních letech minulého století (nebo snad ještě více od prvních let století nového) se opět navrátila na jedno z čelných míst výtvarné scény. Malba

²¹ Srov. HLAVÁČEK, 2007, 717.

²² HLAVÁČEK, 2007, 721.

²³ Srov. HLAVÁČEK, 2007, 722.

²⁴ VAŇOUS, 2009, 24.

²⁵ Srov. SLAVICKÁ, 2000, 4.

²⁶ Srov. BERAN, 1994, 2.

rozdělila postmoderní princip obrazu, který vycházel z tradice amerického realismu, pop artu a fotorealismu. „Projevovalo se to např. v tvorbě Martina Kuliše, Ivany Lomové, ale i v návratu k předmoderním klasickým technikám jako u Karla Balcara a Jiřího Gruse.“²⁷

Soudobá malba tvoří velice zajímavou polohu současného umění. Tvoří ji dva základní principy – malba klasická a malba konceptuální. Klasická malba klade důraz na virtuozní zvládnutí malířské techniky a znázornění reality různými způsoby. V konceptuálním vyjádření je malba pouze „dílčí složkou uměleckého vyjádření a rozhoduje u ní celkový kontext a myšlenka.“²⁸ Od 60. a 70. let, kdy světová výtvarná scéna zažila střet umění vysokého s uměním „pouličním“ – převážně graffiti, projevil se i u nás v současnosti tento proces např. v tvorbě Jakuba Hoška, Jana Sytaře nebo Maskera. Mimo to je dnes také důležitá nápaditost, která se často projevuje v různých kombinacích materiálů a technik. Uvedme např. Františka Matouška, který využívá jako podkladu použité džínoviny, Josefa Bolfa, který k témuž účelu využívá dětské techniky podkreslení voskovkami, a mnoho dalších.

Zajímavou osobou tvořící na rozhraní malby klasické a konceptuální je Michal Pěchouček.

Stále velice výrazný je expresionistický, popřípadě neoexpresionistický proud – od 80. let stále jeden z nejsilnějších proudů zdejší figurální malby. Expresivní barevnost, živoucí tahy štětcem, hutná barevnost, pastózní nánosy barev, dynamická gesta.

„Hlavní proud současné figurativní malby je spojen se jménem Alexe Katze, který se prodral do českého prostředí již na přelomu 80. a 90. let.“²⁹ U nás jsou tohoto typu malíři Tomáš Císařovský nebo Petr Malina.³⁰

Dále jsou zde stále silné tendence navazující na klasicky zobrazivou malbu. Tyto postoje k tvorbě sledujeme u Jaroslava Valečky, Jana Spěváčka, Dagmar Hamsíkové, Filipa Kudrnáče, ale nemalé zastoupení mají i tendence hyperrealistické – Pavel Holý, Hynek Martinec, Karel Balcar, Jiří Grus.

V české malbě, jak je zřejmé, se v posledních letech rozvinulo mnoho odlišných tvůrčích principů, nejrůznějších jazyků a kódů malby.

²⁷ SLAVICKÁ, 2000, 4.

²⁸ JANÁS, 2006, 108.

²⁹ JANÁS, 2006, 111.

³⁰ Srov. JANÁS, 2006, 111.

4 Malířská škola I. Jiřího Sopka

Malíř Jiří Sopko, který svojí tvorbou patří již ke klasikům české malby 2. poloviny 20. století, vede pedagogicky malířský ateliér na Akademii výtvarných umění v Praze od roku 1990. Mimo to také na Akademii působil mnoho let jako její rektor (od 2003 do 2009). Jeho odborným asistentem při výuce je malíř Igor Korpaczewsky.

Sopko se narodil v roce 1942 v Dubovém na Podkarpatské Rusi a do povědomí umělecké veřejnosti se zapsal v 2. polovině 60. let. Konkrétněji společnou výstavou „Nová jména“, která se uskutečnila v roce 1967 ve Špálově galerii³¹. Sám v letech 1960 – 1966 studoval v malířském ateliéru u prof. Pelce a v letech 1969 – 1970 působil na AVU jako asistent v ateliéru profesora J. Smetany. Patří k nejvýznamnějším malířům domácí scény. Je jedním z představitelů „nové figurace“, ale také fauvisticky koloristického stylu. V jeho díle se snoubí abstraktnost s výraznou barevností a velikou škálou barev, banálností a absurditou. Stal se také jedním z čelních představitelů „české grotesky“ v malbě.³² V jeho obrazech převážně dominuje figura, kterou mnohdy rámuje výrazná obrysová linie a jež se nachází na ploše, která je buď čistě barevná, či pokryta dekorem, florálním, krajinným nebo dekorativním motivem apod.

4.1 „Vše pro obraz“

„Vše pro obraz“ – to je věta odborného asistenta Igora Korpaczewského, která asi nejjednodušeji a nejpodstatněji vystihuje princip zdejšího ateliéru.³³ Jak i ze Sopkova díla vyplývá, v jeho ateliéru je pro studenty základním předpokladem cit pro barevnou skladbu obrazu. Ale studium se neomezuje pouze na nějaké „hraní si“ s barvou. Zde (možná více než v jiných ateliérech) je s ním také velice těsně spjata studium kresby, základních malířských a kreslířských technik a anatomie. Tomu zpočátku studenti věnují mnoho času. Dále musí mít technické základy, rozhled v historii i současnosti umění.³⁴ Ateliér navazuje především na světovou modernu, ale přesto je mu

³¹ Srov. KROUTVOR, 1990, 5. – 8.

³² Srov. KROUTVOR, 1990, 5. – 8.

³³ Srov. <http://artycok.tv/lang/cs-cz/ateliery-avu-malirska-skola-i-jiriho-sopka/162>, vyhledáno 30. 11. 2010

³⁴ Srov. KVANDOVÁ, ŠTEFKOVÁ (ed.), 2004, nepag.

inspiračním zdrojem i celá historie malířského umění. Od 3. či 4. ročníku je studentům poskytnuta velká volnost a svoboda malířského vyjádření i experimentu. Pro Sopka pedagoga jsou důležité individuální přístupy ke každému studentu a na druhé straně jejich pravidelná, poctivá práce. Až na výjimky se zde studenti věnují výhradně malířské technice.³⁵

Nejdůležitější myšlenkou je forma obrazu, malba samotná. Řeší se zde problematika rukopisu, kompozice, barevné skladby, hledání individuálního jazyka. Po splnění výše uvedených základních požadavků ponechá pedagog umělce hledat své vlastní cesty a již výrazně nezasahuje do jeho tvorby. Mnohdy se tak studenti ovlivňují vzájemně mezi sebou. Jejich vývoj je zde postupný, pozvolný. A taková je i jejich cesta po ukončení studia. Sopkovi studenti se do povědomí umělecké veřejnosti a posléze i jejího uznání dostávají usilovnou a poctivou prací. Z absolventů tohoto ateliéru, kteří si již získali uznání umělecké veřejnosti, jmenujme např. Zbyňka Sedleckého, Roberta Šalandu nebo Petra Malinu.

4.2 Pešatovy Hranolky jdou do nebe

David Pešat se narodil roku 1980 v Praze a na pražské AVU studoval v letech 2001 – 2007. Jeho tvorba zde zastupuje technologický i strategický experiment v malířském umění. Je velkorysá a svěží.³⁶ Již za dob studia jsme ho mohli zaregistrovat na společných výstavách, které převážně prezentovaly tvorbu studentů Sopkova ateliéru, více pak však v Národní galerii při přehlídce diplomových prací studentů „AVU 18“ v roce 2007. Dále upoutal v roce 2008, když se účastnil udílení cen mladým umělcům v Galerii kritiků v Praze, kde obsadil 2. místo v diváckém ocenění.

Zpočátku ho během studia malby zaujalo téměř vše, co jej obklopovalo a jeho práce probíhala ve velkém hledání možností vlastního vyjádření. Od 3. ročníku se pro jeho nezdolnou chuť vše vyzkoušet stala velmi důležitá práce s principem experimentu s materiálem. Podpořilo jej i vedení ateliéru, když ponechalo těmto experimentům volnou ruku. Pešat mnoho nevyhází z příkladu svého profesora. Vztah s ním nebyl pro jeho tvorbu zase tak moc důležitý, jak sám uvádí.³⁷ Neuznává autority a kolektivismus a ke svému vývoji dochází jen svojí vlastní pílí.

³⁵ Srov. JIRKALOVÁ, 2007,18.

³⁶ Srov. VAŇOUS, 2005, 4.

³⁷ Rozhovor z 13. 3. 2010

Zpočátku, v roce 2004, bylo možné vysledovat v jeho tvorbě 3 hlavní tematické okruhy – krajinu, figuru a zátiší. Zatímco v malířsky tradičnějších, převážně figurativních scénách, kladl důraz především na obsahové sdělení a výraz byl poněkud formálnější, jeho zátiší a krajiny měly razantnější formu. Především krajina mu dopřála otevřenosti vyjádření. Zde tíhnul k celkové plošnosti a jednoduchosti kompozice.³⁸ Často plochu obrazu členil na určité „plošné segmenty, avšak místy do nich zasahoval dynamicky expresivním malířským tahem“³⁹ a narušil tak klidný běh plochy.

V tvůrčím výrazu mu pak velice pomohla studijní stáž v cizím prostředí, ve finském městě Kankaanpaa v roce 2005 – 2006. Bylo to díky školnímu prostředí s moderními otevřenými názory, ale především finským prostředím samotným a jeho přírodou. Z té pociťoval prázdnotu, stesk, depresivní impulsy, chlad, byla to krajina skoro bez vizuálních impulsů, jednotvárná, drsná až brutální, tichá. Prostedí, které bylo ve své podstatě abstraktní. Dodnes ve své tvorbě, právě pod finským vlivem, projevuje zájem o nesmlouvavé zákony přírodního dění, které často ztvárňuje v jistém moralistním hledisku. Tím je neoddalitelné směřování k zániku, a k tomu, že člověk nebude mít nikdy nad přírodou navrch. Inspirací se mu stal onen přírodní chaos; chaos, který má řád, ale je tvořen smrtí – záleží na tom, kdo koho dříve sežere, pohltí, porazí. A tento řád nestranní člověku, ale pouhé aktuální nutnosti. Neinspiruje se tedy onou romantickou krásou krajiny, ale její opravdovostí a krutostí, která vychází z její podstaty. Utvrdil se zde ve svém nesmlouvavém přístupu k tvorbě.

Věnoval se tehdy promyšlené práci s barvou, ale dával důraz i na formu – nebyla pro něj důležitá dějová linie obrazu či jeho koncept. Používal koláže, rastry, lití barev, přemalby atd. Tyto experimenty se v jeho tvorbě udržují dodnes. Typickým příkladem finského vlivu na jeho dílo je např. obraz *Krajina* (2006) [9]. Pracoval zde s novínovou koláží, rastry a výraznými gestickými zásahy štětce, do kterých ještě kreslil, propíjel apod. Krajina tak ve své jednoduchosti dostává silný energetický náboj. Často se v jeho dílech tohoto období objevují moralistní témata, jako např. v leptech *Muž bez domova* (2006), nebo *Muž z popelnice* (2006).

Po předchozím, velmi tmavém, až destruktivním období se v roce 2007 navrátil k rozjasněnosti své barevné palety. V tomto roce zpracovával svoji diplomovou práci, která byla souborem 12 obrazů. Předcházely jim mnohočetné kresby a v kresebné

³⁸ Srov. VAŇOUS, 2009, 49.

³⁹ VAŇOUS, 2009, 49.

rovině chtěl udržet i malované obrazy. Byly to denní záznamy, které zahlcovaly plochu papíru natolik, až byla skoro do detailu celá zakreslená. To jej inspirovalo k technice, kterou na malované obrazy použil. Obrazy zcela zamaloval načerno a poté do nich proškrabával kresbu na bílý podklad. Mimo svých denních záznamů našel inspirační zdroj také v kostrbatosti počítačových kreseb, které vznikají při kresbě počítačovou myší. Tak, jak je možné v monitoru počítače po sobě tyto „kresby“ vymazat, přemaloval stejným způsobem Pešat i své škrábance, čímž vznikaly působivé struktury. Používal také malování štětcem na dlouhé násadě. Výtvoř se tak někdy blíží akčnímu umění s tím rozdílem, že cílem mu není čistá abstrakce, ale především ztvárnění specifického tvaru. U jiných obrazů z tohoto souboru používal lití monochromní barakrylové barvy na plochu obrazu. Vznikly tak např. obrazy *Fanoušci na stadionu* (2007) [14], *Houština* (2008) [15]. V obrazech nelze rozeznávat konkrétní zobrazení, i když mu původně předcházelo – např. u stínů figur fanoušků, které se postupem práce změnilly pouze ve fragment. Někdy do této plochy opět užil až „pudově ryté kresby“⁴⁰ – např. *Raketová kachna* (2007), *Hranolky jdou do nebe* (2007). Pešat nám zde ukazuje svůj smysl pro odlehčení, ironii, parafráze a humor. Ten pak kontrastuje s tvaroslovím a radikálním formálním výrazem, který užívá.⁴¹ Celý tento soubor obrazů pojmenoval *Na pomezí abstrakce a figurace*. Střídají se v něm obrazy malované s těmi kresebnými, monochromní plochy s obrazy, jež oplývají barevností, celky tmavé s celky světlými, nánosy past s lazurními nátěry nebo povrchovými strukturami.⁴²

V roce 2008, kdy dokončil svoji diplomovou práci, se po těchto mnoha experimentech navrátil do o poznání klasičtějšího malířského vyjádření s expresivní barevností. Opět využíval formu olejomalby na plátně a opět se více zabývá problematikou kompozice. Zde plochu plátna důsledně zahušťoval, barvou vyplňoval plochu do všech krajů obrazu. Barva se měnila v „agresivní hmotu, v jakési obrazové bující nádory“.⁴³ Příkladem tohoto výtvarného projevu byl triptych *V lese hoří* (2008), se kterým se zúčastnil již zmiňované soutěže v Galerii kritiků.

V současné době stále udržuje zájem o přírodní motivy. Více ho však fascinují struktury přírodnin – kamenů, dřeva apod. Uvádí do konfrontace lidský svět se světem přírody, jako je tomu např. v sérii obrazů *TV show* (2009 – 2010), který se odehrává

⁴⁰ VAŇOUS, 2009, 50.

⁴¹ Srov. VAŇOUS, 2009, 50.

⁴² Srov. VAŇOUS, 2009, 50.

⁴³ Srov. VAŇOUS, 2009, 40.

v lazurových zemitých tónech a autor zde zamýšlí nad „neblahými důsledky rozvoje technické civilizace.“⁴⁴ Barvy v těchto obrazech nechává samovolně vyrůstat, místy je usměrní kresebným zásahem, obrazy nabývají na hutnosti a jsou jakýmsi „přehodnoceným“ realismem.⁴⁵

Pešatovi je velice blízká tvorba amerického malíře Philipa Gustona.⁴⁶ V některých dílech nezapře vliv tohoto malíře. Jeho rozmáchlé figuraci se ve své tvorbě přiblížil v obraze *Sekáč* (2007) [12], *Startka* (2008) [11], *Potlesk* (2008) [13]. Avšak ani s J. Sopkem nezapře nějaké společné rysy tvorby. Nejsou jimi sice formální znaky, ale náhled na svět. Ona banalita, ironie a dávka absurdity v jejich díle. Je to druh „hospodského“ humoru, kterým se oba umělci dívají na svět. Ale také je jím existenciální poloha, starost o lidského jedince, pohled na absurdní lidské jednání. Také Sopko hledal zpočátku svého uměleckého života formy – mimo jiné prošel obdobím lyrické abstrakce či organickými shluky hmot v obraze.⁴⁷ Avšak poměrně rychle si našel svůj styl, který si již po mnoho let v určitých mezích udržuje. Pešatovi toto nestačí. Ten ke svému uměleckému životu potřebuje bujarý život techniky a experimentů, věčného hledání a dobrodružství s ním spojené. Jeho tvorba je stejná jako jeho povaha, ze které pochází – impulsivní a neklidná. Nikdy nezůstává na prošlapané cestičce již nalezeného stylu a zkouší se stále posunovat dále přes jím již překonané hranice. Zkrátka – rozený experimentátor!

5 Malířská škola II. Vladimíra Skrepla

Malířský ateliér Vladimíra Skrepla byl na AVU založen roku 1990 a představuje zde jedno z míst s nejsvobodnějšími přístupy a otevřeností k tvorbě. Odborným asistentem je zde konceptuální umělec Jiří Kovanda.

Vladimíra Skrepl je již od 80. let respektovanou a jedinečnou personou na české umělecké scéně. Narodil se roku 1955 v Jihlavě a v povědomí umělecké veřejnosti je veden jako umělec samouk. V letech 1976 – 1981 studoval katedru Dějin umění a etnografie Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Brně. Vytváří malby, objekty i instalace. Reaguje na tvorbu New Wilde, Michaela Basquiata, na expresivní abstrakci

⁴⁴ <http://michalscollection.cz/?p=475>, vyhledáno, 30. 11. 2010

⁴⁵ Srov. <http://michalscollection.cz/?p=475>, vyhledáno 30. 11. 2010

⁴⁶ Srov. <http://www.advojka.cz/archiv/2007/50/zklidnujici-exprese>, vyhledáno 30. 11. 2010

⁴⁷ Srov. KROUTVOR, 1990, 14.

50. let 20. století i na street artovou scénu. Jeho malby se zmítají v bohaté expresivitě, kresebnosti, symbolismu, textualitě. Propojuje kresbu s malbou, barevné čáry vymačkává obrazy přímo z tub. Reaguje na subkulturu a popkulturu dnešní doby.⁴⁸ Důležité je pro Skrepla také využití textu. Ten se vztahuje k mnoha náhledům života – soukromým, uměleckým úvahám, k životu, k smrti atd.⁴⁹ Pro jeho práci jsou otevřeny všechna témata i formy. Pohybuje se v širokém rozmezí od malby na plátnech přes plastiku a objekt až po princip ready – made.⁵⁰

5.1 Konfrontace médií

Malířská škola Vladimíra Skrepla je místem svobodných přístupů a otevřenosti. A to nejen co se týče malířské techniky, ale také z hlediska jiných technik a médií – např. fotografie, instalace, konceptuálních projevů atd. Ty často z malby vycházejí nebo, méně často, jsou s ní v konfrontaci.⁵¹ Studenti mají možnost vyzkoušet mnoho koncepčních možností a řešení. Ve Skreplově malířské škole je kladen důraz nejen na výtvarnou formu díla, ale také na její proces vzniku a konceptuální význam. Přesto ateliér nelpí na jednotném „dogmatickém“ programu.⁵² Mnohdy se studenti ve finální podobě své tvorby věnují jiným výtvarným médiím.⁵³ Výuka probíhá na základě konfrontací, diskusí pedagogů i ve skupině a otevřeném dialogu. Posluchači musejí být soustředění, mít velké pracovní nasazení a alespoň minimální intelektuální zázemí.⁵⁴ Skreplova charismatická osobnost poskytuje svým studentům co nejvíce prostoru projevit se a požaduje, aby projevili svůj vyhraněný názor. Skrepl i Kovanda se snaží být co nejotevřenější a nejpřístupnější bez ohledu na to, jaké záliby a směřování mají sami.⁵⁵ Při každotýdenních ateliérových schůzkách, kde diskuse probíhají, se vytváří intimní a intelektuální atmosféra, do které je osobě zvenčí těžké proniknout a tuto konfrontaci narušit. Tyto přístupy nutí studenty uvažovat nad

⁴⁸ Srov. TUČKOVÁ, 2007, 69.

⁴⁹ Srov. LINDAUROVÁ, 2001, 89.

⁵⁰ Srov. ZÁLEŠÁK, 2009, 58.

⁵¹ Srov. SKREPL, 2007, 20.

⁵² Srov. <http://artycok.tv/lang/cs-cz/ateliery-avu-malirska-skola-ii-vladimira-skrepla/165>, vyhledáno, 30. 11. 2010

⁵³ Srov. <http://artycok.tv/lang/cs-cz/ateliery-avu-malirska-skola-ii-vladimira-skrepla/165>, vyhledáno, 30. 11. 2010

⁵⁴ Srov. SKREPL, 2007, 20.

⁵⁵ Srov. SKREPL, 2007, 20.

podstatou svého výtvarného vyjádření, své identity, hodnotí životní či citové zkušenosti a situace.

Kvalitu tohoto ateliéru potvrzuje také vysoká míra uplatnění studentů, které ateliér „odchoval“. Mnoho z nich jsou již velice výraznými a oceňovanými osobnostmi současného výtvarného umění. Např. Josef Bolf, Lukáš Rittstein, Jakub Hošek, Eva Kořátková, Jana Kochánková, Ján Mančuška, Jan Šerých, Marek Ther, Evžen Šimera, Jiří Skála, Ondřej Brody a mnoho dalších.

5.2 Vladimír Houdek – chlapec Náprstník⁵⁶

V roce 2009 se na umělecké scéně objevila osobnost výtvarníka Vladimíra Houdka. Narodil se roku 1984 v Novém Městě na Moravě. Mladý malíř, který se začal věnovat malířství teprve před 5 lety. Roku 2007 byl přijat na Akademii výtvarných umění v Praze, kde dosud studuje. Původně se věnoval aranžérství, ale po složité životní zkušenosti, která, jak sám uvádí, byla pro něj klíčová, se oddal malování. Původně s arteterapeutickým cílem, ale poté zjistil, že malba je jeho životním údělem a nejlepším prostředkem osobního vyjádření. Jeho malba je natolik osobitou, že jsem ho zařadila do své práce i přesto, že se stále nachází uprostřed svého studia a že ho jistě ještě čeká dlouhá cesta ve formování sama sebe. To ostatně můžeme říct o všech zde prezentovaných.

Díky své urputnosti, vytrvalosti a pílí byl přijat do malířské školy Vladimíra Skrepla. Zde ho plně pohltila tvorba i přístup pedagoga, který pomáhá tvořivosti svých studentů diskusemi a podporuje je v tvoření a osobitém vyjádření. Na základě volnosti ve Skreplově ateliéru se Houdkova tvorba během pouhých pár let vytříbila a Houdek si našel cestu do svého vlastního nitra. Malba už pro něj nemůže existovat jinak, než jen jako intuitivní proces. Jeho nekompromisní exprese vyžaduje velikou emocionální investici.⁵⁷ Jeho obrazy vycházejí z vnitřního snění i chmur a nesou silnou narativní složku. Jsou odrazem skutečnosti, ve které se nachází.⁵⁸

⁵⁶ http://vladimirhoudek.blogspot.com/2010_03_01_archive.html, vyhledáno 30. 11. 2010

⁵⁷ http://vladimirhoudek.blogspot.com/2010_03_01_archive.html, 30. 10. 2010

⁵⁸ Srov. <http://artycok.tv/lang/cs-cz/jsem-tvoje-nalada/1409>, vyhledáno 30. 10. 2010

Poprvé jsme Houdkovo jméno mohli zaregistrovat na udílení cen Galerie kritiků v roce 2009, kde obsadil 1. místo.⁵⁹ Účastnil se s obrazy *Berlínská zeď* (2009) [24] a *Zahradník* (2009).

Zpočátku pracoval ve svých obrazech velice často s archetypy a symboly, kterým sám Houdek přikládá velikou váhu. Setkali jsme se v nich s jelenem (symbolem přírodního elementu), se svícny (symboly světla), tajemným, opuštěným mlýnem (symbolické místo tajemných sil). Objevovaly se zde lebky (tradiční symbol smrti) a dále dýky, kosti nebo pavučiny. Obrazy prozařovala barevnost. Zachycovaly různé traumatické a snové výjevy, přičemž byly až po okraj zaplněny figurami.⁶⁰

Poté se jeho tvorba začínala měnit. Dnes stále zůstává důležitý obsesivní motiv lesa, který nabyl na důležitosti již v předcházejícím díle. Představuje zde entitu se zvláštní funkcí, místo, kterému se lidé instinktivně vyhýbají.⁶¹ Sám k lesním místům chová silné sympatie, ale zároveň také ohromný respekt a čirý strach do něj vstoupit.⁶² Z barevných, světlých břízkových lesů a houštin se dostáváme do tmavých, hlubokých hvozdů. Černý les, místo tajemných kouzel a bytostí, mezi nimi i zvířecí aspekt, království tajemných sil. Ztvárňuje jej jako neproniknutelnou houštinu, často dochází až na hranice abstrakce. Jeho obrazy jsou magické scenérie, jiné světy – *Lavička* (2009) [23].

Ve svých obrazech často používá lidské bytosti. Ty se časem transformují, protože jim nasazuje zvířecí hlavy. Takovou bytost vidíme i na obraze *Berlínská zeď*, za který byl oceněn cenou kritiků. Ztvárnil zde svůj osobní zážitek, který prožil při setkání s legendární „železnou oponou“ v Berlíně. V tříplánovém horizontálním členění obrazu vidíme zeď v červené barvě. Tou prezentuje svůj respekt. Smutek a pocit z Berlínské zdi jako symbolu zla, který odděloval Evropu. U ní stojí bytost, napůl zvíře napůl člověk, která je symbolem lidské bytosti zasažené zlem, ve které se však probouzí zvířecí pud a potřeba ohraničení svého vlastního území.

Horizontální rozplánování pozorujeme také např. na obrazech *Cesta a kufr* (2008) [27] či *Alej* (2008) [26]. Osoby na obrazech stojí na území svého teritoria. Avšak za jeho hranicí je již hluboká zelená houština, do které by se individuum se strachem odvážilo vstoupit. Malíř nám znázorňuje lidskou bytost v obraze, kdy se přírodě

⁵⁹ Srov. ČERNÁ, 2010, 6.

⁶⁰ Srov. ČERNÁ, 2010, 6.

⁶¹ www. http://vladimirhoudek.blogspot.com/2010_03_01_archive.html, vyhledáno 30. 10. 2010

⁶² <http://www.rozhlas.cz/mozaika/vytvarne/zprava/688122>, vyhledáno 30. 10. 2010

odcizila již natolik, že se přírody, ze které i sama vznikla, bojí a je pro ni něčím neznámým.

V Houdkových obrazech vystupuje zástupce zvířecí říše a samotné přírody. Nejčastěji v podobě koně či jelena, krále lesa. V určité době jím byl také motiv žízály. Ta zde představovala zranitelného zástupce země.⁶³ Tito zástupci přírody nám do ní otvírají dveře a umožňují nám ji vidět v jiných dimenzích.

Houdkův les nás pozoruje. Skrývají se v něm tisíce očí, tisíce tvorů, a proto má autoritu. Bytosti z něj se k nám pomalu blíží a sledují nás, např. v obraze *Čihátka* (2009) [28]. Pocit černých, pohádkových hvozdů, ve kterých nevíte, co se v nich skrývá.

Stále častěji nechává na obrazech působit černé plochy. Tato barva souzní s Houdkovým „velkým“ tématem temnoty, prázdnoty a tajemství.⁶⁴

V roce 2009 absolvoval semestrální stáž v Šalounově ateliéru pod vedením hostujícího pedagoga a umělce Jana Merty. Skreplův přístup k umění se projevuje v nerespektování ničeho a umožňuje jít za hranice, které mohou být pro lidi až neunesitelné vnímá Houdek, jak říká, velice pozitivně.⁶⁵ U Merty dospívá Houdek k inovativnímu řešení formy. Otevírá se více projevu v malém formátu, více abstrahuje – např. v malbě *Bílý les – Černá geometrie* (2009) [22]. Zde se již vytratilo jakékoliv konkretizování. Na pozadí černé tmy s původním bílým větvoším zbyla pravidelná geometrická struktura.⁶⁶

Svá díla ztvárňuje převážně technikou olejomalby na plátno. Velmi typické je pro něj proškrabávání barev, pastózní nánosy a textura, vymývání barvy, které často vzniká i nezáměrně. Občas zde můžeme najít i vlepenou fotografii. Inspiruje se dobovými fotografiemi, které u něj vyvolají prvotní impuls ke zpracování, ale posléze se jich už při tvorbě nechrání. Jeho obrazy působí až nekonstruktivně, ale jak Houdek říká, vždy chce dosáhnout celistvosti a racionality.⁶⁷ Díky opakovaným opravám vzniká nový náhled, nová forma. Mimo jiné je mu vnitřně velmi blízká tvorba Jonathana Messeho (která jej do jisté míry a především zpočátku ovlivnila), Gerharta Richtera, Enriqua - Claye či umění art brut.

⁶³ http://vladimirhoudek.blogspot.com/2010_03_01_archive.html, vyhledáno 30. 10. 2010

⁶⁴ http://vladimirhoudek.blogspot.com/2010_03_01_archive.html, vyhledáno 30.10.2010

⁶⁵ Rozhovor ze dne 22. 3. 2010

⁶⁶ <http://artalkweb.wordpress.com/2010/03/05/vladimir-houdek-male-drama-za-plotem/>, vyhledáno 30. 10. 2010

⁶⁷ Rozhovor ze dne 22. 3. 2010

Postupem času přichází k literárnějšímu zpracování. Vznikají obrazy jako např.: *Mrtvá nevěsta* (2010) [29], *Melancholie I.* (2010), *Malíř (Melancholie II)* (2010) [31]. V *Melancholiích* se sice inspirované konkrétně z románu severského spisovatele Jona Fosseho „Melancholie“, ale již samotné slovo v něm vyvolává malířské reakce. Zde se můžeme setkat se zpracováním starých fotografií. Mnohdy se nemusejí dotýkat jeho osobního života, ale vždy je reflektuje melancholickými a sentimentálními pocity. Pravděpodobně každý, kdo si takové fotografie prohlíží, prožívá zádumčivé stavy nad plynutím času a jeho záznamem. Fotografie tu však získávají aktivnější úlohu. Některé prvky nebo osoby se objevují v Houdkových obrazech. Osamoceny v abstraktním, pastózním, hutném, tmavém prostředí, ve kterém se až utápí, obvykle stojí tyto figury v dolním plánu obrazu a jsou malovány v „melancholických“ šedých tónech. Vyskytují se v absolutnu doby, stále žijí své životy uvnitř obrazu, nezapomenuty. V Houdkově díle se také objevuje vliv kubismu, speciálně Bohumila Kubišty, jehož tvorba malíře velice zaujala. Na obraze *Třesk (Melancholie III.)* (2010) nebo *Fyzik (Melancholie V.)* (2010) [30] se postava pohybuje v kubisticky provedeném prostředí. Na druhé straně se objevuje také abstraktně expresionistická forma, kdy se aktéři utápějí v monochromních stékajících barevných plochách jako na obrazech *Zvíře (Melancholie VI.)* (2010), nebo *Malíř židů (Melancholie)* (2010).

Oproti Skreplově výtvarnému projevu (jež je natolik ojedinělým zjevem na naší české výtvarné scéně, že je nám zatěžko jej s někým srovnávat), který se nám odhaluje v mnoha různých formách, se Houdkova osobnost vyjadřuje prozatím výhradně malířským médiem. Přesto, že je oba pojí určitý arteterapeutický záměr, skrze který ukazují svůj náhled na svět, dávají ho oba najevo odlišnými formami. Skrepl upřednostňuje otevřený prostor spontánnímu až diletantskému projevu. „Jeho malby mnohdy připomínají výtvar malíře „začátečníka“, blázna či dítěte.“⁶⁸ Jeho automatismus a čistotu umění bez jakéhokoliv zatížení uměleckou teorií a naučenými pravidly podtrhují např. i výrazné infantilní podpisy umělce. Jeho tvorba je pro mnoho lidí až šokující.⁶⁹ Houdkova tvorba je oproti Skreplově mnohem více narativní a divák jejím pozorováním může pocítit meditační přesah. Snaží se poodkrýt principy světa i s jeho tajnostmi. Poukazuje na cestu do lidského nitra a do nitra tohoto světa. Jeho tmavé obrazy dávají pocítit člověku ponoření se do jeho hloubek. Nejsou iritující jako tvorba jeho pedagoga. Skreplova tvorba v podstatě nutí diváka k jakémukoliv

⁶⁸ LINDAUROVÁ, 2001, 89.

⁶⁹ Srov. LINDAUROVÁ, 2001, 89.

vyjádření se – ať už pohoršení, či neoblomnému nadšení nad jeho „českým novátorstvím“. Jeho malba je vždy výrazně jiná a v podstatě nemá žádný rukopis.⁷⁰

Houdkova tvorba je velice jemným a citlivým výtvarným projevem v rámci současné české malby. Bezpochyby má smysl nadále pozorovat a reflektovat jeho tvorbu, protože už dnes je Houdkův přínos české výtvarné scéně zřejmý.

5.3 *Individium Davida Böhma*

Tvorba Davida Böhma, který se narodil roku 1982 v Praze, v této studii představuje přístup, který snad nejvíce přestupuje hranice malířského projevu do krajů konceptuálních.

Již od počátku svého uměleckého studia nechtěl být omezen pouze malbou. Při studiu na Střední uměleckoprůmyslové škole v Praze se nejprve věnoval oboru Užitě malby, ale po dvou letech přestoupil na obor grafický. Již tehdy projevoval velký zájem o kresbu. Poté byl roku 2001 přijat do Skreplovy školy na Akademii výtvarných umění, který jeho přístupu opravdu nejvíce vyhovoval. Zde ho především zaujala již výše zmíněná Skreplova schopnost vést dialog a jeho nápomoc studentům v hledání finálního výrazu. Nebyl zde omezován pouze na malířský projev. To podpořila také semestrální stáž ve 4. ročníku studia v kreslířské škole Vladimíra Kokolii, který naučil Böhma ptát se po důvodech své tvorby, důležitý se mu stal proces vzniku díla. Podobně jako Skrepl, směřuje Kokolia mladého člověka k hledání vlastní identity. Zpočátku studia na Akademii se Böhma věnoval ponejvíce malířské tvorbě, ale již tehdy začal své obrazy formátově ořezávat a přetvářet. Tvořil převážně figurální tematiku výrazné barevnosti mnohdy až neumělé formy. Posléze začal do svých obrazů vpisovat jednotlivá, často banální, s obrazem nesouvisející hesla a texty. Ty byly převzaty ze světa, který jej obklopuje – z mediálních prostředků, průpovědek. Texty v obrazech však neměly dodávat obrazům konkrétní význam, neměly je zjasňovat, ale naopak byly pouhou hrou s textem, který divákům měl umožnit nahlížet na spojení jiných souvislostí v obraze.⁷¹

Avšak díky jeho netrpělivé povaze přestával tradiční obraz vyhovovat jeho záměrům. Důležitým se pro něj čím dál tím více stával rychlý záznam skutečnosti. Začal se tedy více věnovat médiu kresby (na což poukazuje i stáž u Kokolii), která

⁷⁰ Srov. LINDAUROVÁ, 2001, 89.

⁷¹ Rozhovor ze dne 20. 5. 2010

poskytuje možnost sbírat více podkladů, podnětů a s těmi pak dále pracovat. Důležitějším se pro něj stával samotný proces tvorby. Mimo to jej práce s texty zaujala natolik, že se stala nosným prvkem jeho vyjádření. Začal s nimi pracovat zvlášť, bez spojení s obrazem.⁷²

Jeho první textovou prezentací na veřejnosti byla výstava *Zbohatni nebo chcípni* (2007) v galerii Eskort v Brně.⁷³ Představil zde pouhé věty, hesla namalovaná na čistě bílé zdi. Nápisy působily dojmem, že jsou to stará moudra, která jsou předávána z generace na generaci. Mohli jsme zde najít věty jako: „Lháři nikdo neuvěří, ani když říká pravdu“, „Život po životě je krásný“, „Mrtví nezapomínají“. „Ve skutečnosti to však byly věty nalezené v krátkých anotacích filmů, jež se objevují na přebalech VHS a DVD nosičích.“⁷⁴ S ironií tak reflektoval banálnost popisek.

Na zmíněné výstavě v Brně vystavoval s Jiřím Frantou, také studentem Skreplovi školy. S Frantou se sdružil již roku 2006 a od té doby pracují převážně jako umělecká dvojice. Tato umělecká spolupráce tvoří nezanedbatelnou kapitolu Böhmovy tvorby. A právě za společnou práci se zapsali do řad finalistů Ceny Jindřicha Chaloupeckého za rok 2009 a 2010.

Poprvé uskutečnili svůj společný projekt v roce 2006 v pražském experimentálním prostoru NoD, a to pod názvem *Není to to, co by to mohlo být* [35 – 37]. Sedm týdnů docházeli autoři do galerie a malovali na její stěny.⁷⁵ Zaznamenávali svoje nápady a postřehy ze světa, který je obklopuje, jež si poznamenávali do svých deníků. Tyto postřehy pak zpracovávali na stěny galerie v černobílém kresebno - malířském provedení. Důležitý však byl i průběh a závěr celé akce. Autoři započali s malbou v první den výstavy a každý den v ní pokračovali. Divák tak každý den mohl postupně pozorovat každým momentem, jak se výstava rozrůstá. V závěrečný den byla malba opět přetřena na původní bílou barvu.⁷⁶ S tímto principem pak pracovali ještě mnohokrát – např. v Galerii 35 metrů, nebo v Rakouském kulturním fóru, kde inspiraci pro své kresby čerpali ze dvou nejčtenějších českých deníků – Mladé Fronty Dnes a Blesku.⁷⁷ Na společných kresbách Franta – Böhm je výjimečná jejich živost, aktuálnost a důraz na samotný proces vzniku díla.⁷⁸ Ke svým výstavám přistupují

⁷² Rozhovor ze dne 20. 5. 2010

⁷³ Srov. ZÁLEŠÁK, 2007, 7.

⁷⁴ ZÁLEŠÁK, 2007, 7.

⁷⁵ Srov. ČERNÁ, 2009, 26.

⁷⁶ Srov. ČERNÁ, 2009, 26.

⁷⁷ Srov. ČERNÁ, 2009, 27.

⁷⁸ Srov. ČERNÁ, 2009, 27.

velice nápaditě, vtipně a s netradičními instalacemi. Smysl pro vtip mnohdy dokazují také názvy prezentací. Na výstavě *Z ničeho nic* (2009) [38], kdy své obrazy nepověsili na zeď, ale fixovali je ke stropu dřevěnými laťkami, na nichž byly nápisy, které vznikaly jako poznámky k tvorbě. Nápisy tak podpíraly kresby mentálně i fyzicky. „Objevila se mezi nimi také otázka „Jak se to stane, že člověka něco napadne?““, na niž odpovídal název výstavy: „Z ničeho nic“.⁷⁹

Mezi finalisty Ceny Jindřicha Chalupického za rok 2009 se zařadily s projektem *58 let* [41 – 42]. Princip díla tak vychází i z věkového omezení soutěživých, který je 35 let. Böhm s Frantou sečetli svůj věk, který se rovnal 58 let. Číslo tak ovlivnilo i další průběh projektu. Poté ve výstavním prostoru galerie DOX v Praze (kde se konala přehlídka finalistů), vytvářeli abstraktní neurčitou kresbu, při níž museli vykreslit 58 tužek – každý dle čísla svého věku. Na vedlejší stěnu napsali 58 vět, které byly psány okem neviditelným písmena přečíst je bylo možné pouze se speciální baterkou. Byl tím dán důraz na intimní individuální povahu diváka, který si vždy mohl větu přečíst sám. Nebylo je možné číst ve větších skupinách. Věty byly opět banální a nesouvisející. Za rok 2010 se ve stejnojmenné soutěži umístili s performance *Skoro nic není úplně* (2010). Jednalo se o experiment s kresbou, který byl vyjádřen principem performance, kdy umělci zvolili neadekvátní spojení nějaké profese nebo sami sobě určili nějakou překážku (např. fyzickou), a tak vznikaly adekvátní kresby, nad jejichž procesem vzniku neměli žádnou kontrolu. Opět zde byl důležitým momentem vznik kresby. Ať už šlo o Böhma malujícího s rukou v sádře nebo o violoncelistku, která měla na smyčci přivázanu tužku a svoji hudbou zaznamenávala skladbu, kterou hrála, v kresbě. V kontextu zde jde o ukázání široké škály možností využití kresby a její nepřeborné množství druhů záznamů.⁸⁰

Böhmova tvorba má inspiračně blízko ke komiksu, médiím a okolnímu světu, jež jej obklopuje. Díky pomíjivosti děl mohou být jejich díla připodobňována ke street artovému umění. Avšak oproti graffiti a street artu, jenž je zaměřen na specifickou skupinu diváků, chtějí oslovit širokou veřejnost. Popřípadě aby dílo u diváků vyvolávalo aktivní reakce. Tato výzva se projevila např. na výstavě v Galerii v průchodu v Plzni, kdy kolemjdoucí sami museli na černé stěny psát sdělení pro ostatní osoby. Pro Böhma s Frantou je důležitá práce a využití prostoru.

⁷⁹ ČERNÁ, 2009, 27.

⁸⁰ Srov. <http://artycok.tv/lang/cs-cz/cena-jindricha-chalupeckeho/jindrich-chalupecky-award/6765>, vyhledáno 30. 11. 2010

Tato forma práce, jak Böhm uvádí, se stala momentálně nejlepší variantou, jak ztvárnit svůj pohled na svět, jeho zkoumání, jak zachytit vnímání světa veřejností a jak je onen svět prezentován různými médii.⁸¹ Rád znázorňuje naprosto obyčejné, banální věci. Záznamy jeho okolí mu slouží nejen k zachycení vnějších jevů, ale především k reflexi sebe sama.⁸² Vyhovuje jeho potřebě neustále se ptát. Rád pracuje s časoměrnou metodou, vyhledává časově náročné práce, jež následně zaniknou.⁸³

Böhma jsme mohli zaregistrovat také jako ilustrátora. Největší úspěch v této oblasti zaznamenal s komiksovou knihou „černých“ pohádek *Ticho hrocha*, která byla oceněna jako 2. nejlepší kniha roku 2009.

I přes to, že se převážně věnuje kresebné prezentaci, malba se z jeho repertoáru úplně nevytratila. Volí formu plošných, jednoduchých forem s častým motivem hlavy, jež je mnohdy ztvárněna lineárně. Hlava, jako nekonkrétní portrét. Představuje pro něj výraz individua, ztvárnění neurčitého jedince. Zájem o něj se objevoval již dříve, s pozdějším využitím se však jeho forma zjednodušovala a linearizovala. Vyvíjela se natolik, že z ní zbylo pouhých pár linek. Má vzhled dětské kresby. K ztvárnění jedince volí plošnou barevnost.

Prezentace Böhmovi tvorby nám ukazuje na možnosti přesahů, k jakým lze malbu dovést, jaký postoj může malba získat v konfrontaci i kombinaci s jinými médii. Dokazuje nám, že se toto tradiční médium nemusí omezit pouze na tradiční život umělec – plátno – ateliér, avšak má možnost expandovat do světa a žít svým vlastním životem. Böhm jako umělec mnoha výtvarných médií zde prezentuje nejzazší hranici malířského projevu.

6 Malířská škola III. Michaela Rittsteina

Akademický malíř Michael Rittstein se svým odborným asistentem Romanem Frantou vedou svůj ateliér, jenž zde funguje od roku 2001, k umělecké svobodomyšlnosti a vztahu k malířské tvorbě.

Michael Rittstein je jedním z českých nejvýraznějších výtvarníků expresionistické tendence. Narodil se roku 1949 v Praze, od roku 1968 studoval na pražské Akademii ve škole Arnošta Paderlíka a na veřejnosti se poprvé představil roku 1972 výstavou na

⁸¹ Rozhovor ze dne 20. 5. 2010

⁸² Rozhovor ze dne 20. 5. 2010

⁸³ Srov. FRANTA, BŮHM, 2009, nepag.

chodbách Divadla E. F. Buriana.⁸⁴ Již tehdy pro něj byla příznačná výbušná kompozice, pastózní barevné hmoty a expresivní figurace. Díky svým tělesným deformacím, zkratkám, perspektivní divokosti se řadí ke směru „nové figurace“. Ve svých obrazech znázorňoval realitu moderního světa versus lidskou pudovost. Od 2. poloviny 70. let, kdy se již prosazuje jako významná osobnost nastupující generace, se ve své tvorbě zabývá pro něj příznačnými, civilizačními strukturami, městem, obývaným prostorem a lidskými vztahy, převážně mezi mužem a ženou. Ztvárňuje banalitu a kýč prostřednictvím břitké satiry.⁸⁵ Dokonale zvládnuté lidské typy, všední realita a vyhrocené konfliktní situace se objevují i v jeho kresbách. Díky těmto vlastnostem patří mezi umělce klasické české grotesky. V 80. letech se zúčastnil uměleckých Konfrontací a byl členem volného sdružení 12/15 Pozdě, ale přece. V porevolučních 90. letech, kdy karikatura společnosti podlehla novým nadějím, se Rittstein věnoval krajinným výjevům, avšak vzápětí se na prahu nového století navrátil k očištění plochy, karikaturnímu typu postav, projevující se často ve zvířecích akterech, díky nimž opět trefně komentuje společnost. Plochu čím dál tím víc drásají vrstevnaté plochy a barevné husté plochy.⁸⁶

6.1 *Expresivní formy*

Rittsteinova charismatická osoba je otevřena všem uměleckým vyjádřením, avšak přitahuje především studenty se zájmem o obraz a expresionistickou formou. Zájmem jsou zde především „současné podoby malířství a co nejintenzivnější komunikace s okolní realitou.“⁸⁷ Je zde sice prvotní malířské médium, avšak není zde potlačována ani touha vyzkoušet jiné formy výtvarného umění. Ateliér poskytuje možnost hledání technologických i tematických forem – student má možnost se vyjadřovat čistou abstrakcí, krajinou či figurální tematikou; kombinací technik, improvizací. Upřednostňován je zde zájem o upřímnou osobní výpověď a výtvarné názory studenta.⁸⁸ Ty je možné projevit např. v každotýdenních ateliérových schůzkách, kdy studenti vedou se svým pedagogem otevřený dialog a reflektují své postřehy ze světa

⁸⁴ Srov. KŘÍŽ, 1989, 5. – 14.

⁸⁵ Srov. KŘÍŽ, 1989, 20.

⁸⁶ Srov. MAYER, 2007, 68.

⁸⁷ RITTSTEIN, 2007, 26.

⁸⁸ <http://artycok.tv/lang/cs-cz/ateliery-avu-malirska-skola-iii-michaela-rittsteina/159>, vyhledáno 30. 10. 2010

umění, ze všeho, co je obklopuje. Studentům jsou zadávány různé úkoly, a to nejen v oblasti výtvarného rozvíjení vlastní osoby, ale také rozhledu v ostatní umělecké tvorbě – domácí i zahraniční a v teorii dějin umění.⁸⁹ I přesto, že převážná většina posluchačů volí ve svém projevu expresivní formy, nepreferuje vedení ateliéru žádný malířský směr, ať už historický či modernu.

Studenti této umělecké školy jsou velice aktivní ve své prezentaci, výstavní činnosti, uměleckých soutěžích apod. Je to dozajista dané i pedagogickým vedením Rittsteinovým a odborného asistenta Romana Franty, kteří napomáhají prezentaci studentů ateliérovými prezentacemi svého ateliéru.

Do této studie jsem vybrala dva absolventy, jež v tomto ateliéru úspěšně zakončili studium v roce 2009. Oba svojí uměleckou výpovědí prezentují expresionistické přístupy k tvorbě. Prvním je Lucie Skřivánková a její zájem o architekturu v obraze, druhým je Martin Krajc s vitální, expresivní, někdy i s abstrakcí hraničící tvorbou. Ale studentů nebo absolventů, kteří absolvovali studium v tomto ateliéru nebo zde stále studují a jsou hodni prezentace je nemálo – např. Lukáš Miffek, Karel Jerie, Linda Klimentová, Tomáš Němec, Jakub Tauš, Jan Chlup, Martin Salajka, Josef Achrer či Igor Grimmich.

6.2 Nepatrné výbuchy Lucie Skřivánkové

Lucie Skřivánková se narodila v roce 1984 v Opavě, kde také vystudovala školu výtvarného umění, obor design. Poté v roce 2003 úspěšně absolvovala přijímací řízení na Akademii výtvarných umění v Praze do ateliéru M. Rittsteina.⁹⁰

Specifickým rysem práce Skřivánkové je zejména řešení prostorového vidění, městská krajina, architektura v obraze a její vztah k lidskému vnímání, hra s vizuální stránkou díla.

Zpočátku se věnovala, jak sama nazývá, „živé“ architektuře, města jako celku, nočního prostředí města apod. Objevoval se zde výrazný světelný kontrast, ale stále převažovalo hledání osobní formy.

Ve 3. ročníku studia našla svůj výraz v technice koláže, přemaleb, využití fotografie, v kombinacích materiálů. Často používala jako podkladu pro malbu nalezené dřevěné desky, které pak ponechala, aby v obraze projevily povahu materiálu

⁸⁹ <http://www.lucieskrivankova.com/about.html>, vyhledáno 30. 10. 2010

⁹⁰ <http://www.lucieskrivankova.com/about.html>, vyhledáno 30. 10. 2010

a v malbě pak přímo ovlivnily, co na nich bude vytvořeno. Na tento materiál zpodobňovala především výseky pohledů z městské krajiny, jejichž cílem bylo především vystihnout atmosféru právě pomocí dřevěné struktury. U maleb z tohoto období stále ještě nepoužívala perspektivní deformaci, která přichází s pozdější tvorbou.⁹¹ Nyní s koláží pracuje jako s výsledným obrazem, nebo s výtvarnou pomůckou. Fotografie rozstříhá, sestaví v koláž a výsledný obraz poté namaluje technikou tradičního obrazu, akrylovou nebo olejovou technologií na plátěný podklad.

Svého nejvýraznějšího vývoje docílila díky zahraniční studentské stáži na Satakunta University of Applied Science ve finském městě Kankaanpa v roce 2007 a na Rooyal College of Fine Arts ve Stockholmu ve Švédsku v roce 2008.⁹² Zejména ve Švédsku ji oslovilo pedagogické vedení, u kterého oceňovala otevřený dialog, podporu volných, moderních a osobitých přístupů, ale především ji zaujalo střízlivé severské prostředí a jednoduchá moderní architektura. Ze studia v tomto prostředí čerpá dodnes. Našla zde svůj specifický přístup k tématu, jehož prapočátky jsme již sledovali v její předchozí činnosti.

Skřivánkovou fascinuje velikost moderní architektury, její obrovský jednoduchý prostor, ve kterém se malá lidská bytost cítí ztracena. Vytrácí se v něm vědomí o plynutí času a objevují se pocity existenční nejistoty. Začala tedy svoji techniku koláže aplikovat na pohledy konkrétní architektury z evropských měst – nejčastěji ze Stockholmu, Berlína, Vídně, Madridu či Prahy. Tedy z měst, která v ní zanechala silné, autentické pocity, jak sama prozrazuje. Tato konkrétní místa pak deformuje částečně podle své libosti, částečně podle náhody. Fotografickou dokumentaci, kterou při návštěvách míst pořizuje, pak zpracovává roztrháním a znovu sestavením, čímž vzniká nový prostor. Používá pohledů z ptačí perspektivy, z různých výšek, což podporuje perspektivní deformaci, přehnanost a umocňuje tak dojem velikosti architektury, které chce docílit. Vzniklou koláž pak aplikuje na dřevěný nebo plátěný podklad a opět přemalovává, přelepuje, vrstvenou malbou vytváří mírný reliéf, někdy zasahuje sprejem. Ve finální podobě dává vzniknout architektuře nové, která sice působí dojmem reálného prostoru, ale při detailnějším zhlédnutí zjistíme, že vzniklý prostor je imaginární, vymyšlený, pouhá vizuální hra s našimi smysly. K těmto výškovým polohám dospěla opět při studiu ve Stockholmu, kde pětipatrové působiště školy s vnitřním atriem umožnilo sledovat interiér architektury a dění v ní z různých

⁹¹ <http://www.freshflesh.cz/blog/lucie-skrivankova/>, vyhledáno 30. 10. 2010

⁹² <http://www.lucieskrivankova.com/about.html>, vyhledáno 30. 10. 2010

výškových pozic.⁹³ Díky těmto pohledovým změnám se výrazně měnila i perspektiva (odtud tedy perspektivní deformace).

Lucie Skřivánková si hraje se zákony vizuality, z destrukce se zde rodí nový výtvar. Vysvětluje, že architektura může působit jako již hotový objekt, ale ona k němu právě díky převádění perspektivy vyjádří své osobní přispění. Pracovala tak i při ztvárnění své diplomové práce v roce 2009.

Diplomová práce zahrnovala cyklus obrazů *Pohledy* a obrazový objekt *The book*. Celý projekt tvoří celek s názvem *Topografie vnějšího a vnitřního prostoru*. Objekt *The book* (2009) [59] je ústřední částí a dokládá, že studenti v ateliéru Michaela Rittsteina se nemusí omezit pouze na tradiční médium malby, ale že je možno zde pracovat i s jinými přístupy – objekty, instalací apod. Pro tento objekt použila materiál knihy s fotografiemi architektury. Tu skrz naskrz prostříhala, proděravěla, přelepovala, a díky této destrukci vznikly nové průhledy, prostory, nová města, nové souvislosti, iluze, jako důsledek principu náhody.

Série obrazů *Pohledy*, na kterém pracovala již od roku 2007, znázorňuje pohledy do interiérů budov ztvárněných výše zmíněným procesem. Tvoří jej např. obrazy *The coffe* (2008), *Purple* (2008) [47], *Videňské schody* (2008) [49], *Pohled dolů* (2008) [48] a další. Zatímco v *The book* Skřivánková řeší principy vnějšího prostoru, v sérii *Pohledů* je to prostor vnitřní. Jsou jimi pohledy z výšky do átrií budov, chodeb, na schodiště atd. V tvorbě tohoto cyklu pak kontinuálně pokračovala i po absolvování studií na Akademii. Obrazy někdy záměrně působí dojmem nedokončení, malba nepokrývá povrch do nejzazších koutčků formátu obrazu. Jak sama Skřivánková uvádí, nabývá sama ve svých obrazech dojmu, že se nacházíme v labyrintu, nemáme možnost úniku z budovy. Záměrné nedomalování nám však umožňuje únik z tohoto na nás se řítícího labyrintu.

Interiéry jsou prázdné, vylidněné, osamocené, čímž nabýváme dojmu bezčasí v prostoru. Čas je relativní. Ale přeci se jen tu a tam objeví stopa lidské přítomnosti, jež se kdysi dávno v prostoru vyskytovala. Vnímáme ji v podobě prázdné židle, prázdné sedačky nebo prázdných stolků v kavárně. Člověk zde již není přítomen, ale zanechal po sobě záznam života, který se zde vyskytoval. Záznam existence, která je již minulostí. Poukazuje na pomíjivost jakékoliv existence. Malířka vyjadřuje skutečnost, že i neživý princip architektury je tvořen z živého principu lidské činnosti.

⁹³ Rozhovor ze dne 17. 5. 2010

S tímto typem obrazů se Lucie Skřivánková zúčastnila několika soutěží, ve kterých se umístila mezi finalisty. Na soutěži Jung art v roce 2008 byla oceněna za obrazy z cyklu. *Pohledy* (jmenovitě *The coffe*) a koláží *Pták* (2007). Zde se objevil v její tvorbě poněkud ojedinělý zvířecí motiv. V roce 2009 se stala finalistkou 6. ročníku soutěže Ars kontakt se stejným cyklem – např. s obrazem *Arlanda Blu tower* (2008) a Winton Train roku, kde se prezentovala obrazem *Purple* (2007).⁹⁴

Díky expresivní hravosti a živému rukopisu máme z jejích obrazů svěží pocit. Barvu na plochu obrazu místy stříká a nechává ji samovolně stékat. Jinde naopak používá přesnou linii a konkrétnější rukopis. Obrazy tepají neklidem. Zdánlivě se tu nic neděje, ale přesto se nemůžeme ubránit pocitu skrytého dramatu.⁹⁵ Takto můžeme především popsat její další sérii obrazů, kterou jsme mohli zaznamenat ve výstavních síních. Jmenuje se *Nepatrné výbuchy* (2009) a také bezprostředně navazuje na švédský pobyt. Jak už název napovídá, v kontrastu s perspektivou se zde vyskytují intuitivní barevné výbuchy, exploze energie a temperamentu Skřivánkové. Všechny tyto prostory, jež autorka navštívila, v ní zanechaly silný citový dojem a ona zanechala kus své personality v nich. Vždy v nich duševně prožila pro jejího ducha něco významného. Neznázorňuje již stopy jakékoliv lidské existence, ale své vlastní. Svě stopy vizuálně zprostředkovává barevnými výbuchy v obrazech. Obrazy se tak stávají záznamy jejího vlastního intimního zážitku. Opět se zde dostáváme k pojetí času a prostoru. Začíná zde však častěji vycházet z interiéru do exteriéru.

Uvádí, že symbolický význam má pro ni barva šedi, která umělkyni upoutává díky svému rozsáhlému výskytu v architektuře. Je to barva betonu, materiálu, z něž je budova postavena. Snad je i pozůstatkem z jejího předchozího studia designu, kdy se modely návrhů vytvářely právě v šedivé barvě. Převážně ji kombinuje s kontrastní výraznou barvou – červenou, fialovou, modrou. Šedý beton vše živé, co je vytvořeno přírodou, zahlcuje a utápí. Sama vnímání „šedi“ přirovnává k popisům, které vyjadřuje italský spisovatel Alberto Moravia v románu *Nuda* z roku 1960.⁹⁶ Líčí v něm osobu malíře, který je znuděn životem a v jedné pasáži přirovnává cestu žití k procházení se mlhou. Mlhou tak hustou a šedivou, že po několika minutách se v ní naprosto ztrácí. Ztrácí orientaci, pojem o prostoru, pojem o čase. Stejně se můžeme ztratit i v prostoru betonové budovy. Toto ztracení nám Skřivánková zprostředkovává.

⁹⁴ Rozhovor ze dne 17. 5. 2010

⁹⁵ Srov. JIRKALOVÁ, 2009, nepag.

⁹⁶ Rozhovor ze dne 17. 5. 2010

V současné době se její tvorba více soustředí na vztah architektury, jako symbolu „vyspělé“ civilizace, a přírody. Do znázorněných objektů, dvorů či ulic zasazuje rostliny, které si razí cestu dusícím materiálem, jsou výrazné svojí šťavnatou zelení a tím také svým kontrastem k budově. Tak to můžeme např. pozorovat na obraze *Český rozhlas* (2010) [52]. Zajímá se také apriori o pojetí vnějšího prostoru, pozorování ulic a budov z výšky pozorování života v nich. I přes skutečnost, že se v ulicích opět nevyskytuje přítomnost člověka, jsou stále živé, stopy člověka jsou na každém kroku – v obchodech, restauracích, dopravních prostředcích apod. Podává zprávy o přerodu, o destrukci časem, ničení, obnovování, budování.⁹⁷

Nemůžeme opominout ani blízkost a vliv tvorby M. Rittsteina. I přesto, že je dozajista podvědomou záležitostí. Na první pohled je to jistě (tak jako u Martina Krajce) expresivní vyjádření, explozivnost pojetí. Také Rittstein se zabývá ve své tvorbě pojetím prostoru, ale na rozdíl od Skřivánkové se jedná o prostor osobní, ve kterém se odrážejí převážně vztahy figurantů v obraze. Otevřeně se v něm projevují a zprostředkovávají satirické pohledy do řad lidské společnosti a lidského chování. Oproti tomu Skřivánkové prostor je neosobní a nahlíží na existencionální lidská hlediska, prostory, které člověka obklopují ve veřejném prostoru a působí na něj. Člověk je v její tvorbě pouze nekonkrétní, zastoupen pouhým stínem své existence.

6.3 Návštěva Martina Krajce

Druhým zde prezentovaným absolventem Rittsteinovy školy je malíř Martin Krajc. Narodil se roku 1982 v Praze a nejprve absolvoval studium na Střední uměleckoprůmyslové škole v Praze v oboru scénografie. Toto zaměření mu jistě napomohlo v nahlížení a v pečlivém aranžování kulis při celkovém ztvárnění prostoru v obraze.⁹⁸ Již při tomto studiu se aktivně projevil jeho živoucí zájem o malbu. Záhy si našel svůj rukopis i tematiku a v roce 2002 byl přijat na Akademii výtvarných umění.

Již od počátku byla jeho tvorba, co do formální a stylové stránky, velmi vyhraněná. Projevuje se impulsivním gestem, intuitivním přístupem k tématu a specifickým, dobře rozpoznatelným rukopisem. Patří k autorům, kteří na sebe strhnou pozornost

⁹⁷ <http://www.ct24.cz/kultura/79644-recenze-lucie-skrivankova-nepatrne-vybuchy/>, vyhledáno 30. 11. 2010

⁹⁸ Srov. TUČKOVÁ, 2009, 26.

především svojí malířskou živelností. Je bytostným expresionistou. Svě „velkolepě uvolněné obrazy zpracovává bez předchozích studijních kreseb.“⁹⁹

Jedním z prvotních důležitých témat a zdrojem inspirace se mu stalo město. Bylo pro něj „proudem, rychlým sledem událostí, korytem, kterým proudí stroje a lidé, dva korespondující živly.“¹⁰⁰ Znázorňuje rychlost městského života v obrazech ulic, metra, nádraží. Registrujeme ji např. v obrazech *U-Bahn I.* (2006) [65], *U-Bahn II.*(2006), *Nádraží* (2004) [66]. Z mraveniště ulic, dějů, situací a životů se rodí různé skupiny obyvatel, které „okupují“ různé čtvrti města. Typickým je třeba obraz *Lunetics* (2006) [64], jenž se odehrává na předměstí Paříže. Vzniká zde tak subkultura hip hopu a beat boys. Tu Krajc s oblibou pozoruje a odráží do svých obrazů. Zúčastňuje se v nich tanečního a zpěváckého dění této specifické skupiny – např. *Upside down* (2004) [63], *South Side Rockers* (2004) [62], *Tělocvična I a Tělocvična II* (obojí 2004).¹⁰¹

Forma v Krajcových obrazech podporuje tematiku. Z tahů štětce necítíme pouze rychlost metra, ale také svižnost Krajcova rukopisu. Nechává barvy stékat, propíjet se do sebe, místy naopak volí pastózní nánosy barvy či vyjádření liniemi. Převážně pracuje s technikou akrylové, olejové malby či sprejováním a často pracuje i s kombinací těchto technik na plátěném podkladu.

Neopomenutelný vliv na jeho tvorbu měla také zahraniční studijní stáž ve španělském Madridu, kterou získal na základě vítězství v soutěži „Seat arte emocion“ v roce 2007. Zaujal zde porotu s obrazem „Automobilka“, k němuž navrhl jednoduchý chromový rám, ke kterému se inspiroval nárazníky vozu Seat 1400 Especial z roku 1953. Takovému rámu se dají přisuzovat mnohá využití. Může to být pouhý rám obrazu, samostatný sochařský objekt, ale také v sobě nese odkaz na historii firmy a na krásu automobilového designu. Mimo to se může také týkat tématu recyklace a jejího využití v uměleckých formách.¹⁰² Tyto významy, v kombinaci s rámem, dodává i sám obraz, který má vzhled fotografie z 50. let 20. let. Nahlížíme v něm do výroby automobilky a odehrává se v černobílých, nostalgických valérech. Jak sám uznává, měla na tento obraz vliv semestrální stáž v ateliéru Vladimíra Skrepla v roce 2007, kde se naučil přemýšlet nad obrazem v širších koncepčních spojitostech.¹⁰³

⁹⁹ TUČKOVÁ, 2010, nepag.

¹⁰⁰ TUČKOVÁ, 2006, nepag.

¹⁰¹ Srov. TUČKOVÁ, 2006, nepag.

¹⁰² Srov. SPĚVÁČEK, 2007, 6.

¹⁰³ Rozhovor ze dne 18. 5. 2010

Díky tomuto úspěchu tedy putoval do jižních krajin. I přesto, že pedagogická výuka ve škole Facultad de Bellas Artes de Universidad Complutense či studentské okolí na něj neměly velký vliv, samotná země s bohatou kulturou, historií, bujarým životem, živoucí barevností a španělským temperamentem vliv zcela určitě měly. Velikým přínosem mu byla možnost každodenních návštěv Museé del Prado s jeho jedinečnými sbírkami. Oslovila ho tvorba velikánů malířství Diega Velazqueze, Francisca de Goyi a Eduarda Moneta. Velazquezův obraz *Las Meninas* v něm vzbudil nadšení. A tak, jako už jednou malíř Francis Bacon transformoval Velazquezova papeže Inocence, využil také Krajc obraz královské dcery pro své výtvarné záměry. Vznikly tak obrazy *Princesitas I.*(2008) [73], *Princessitas II.* (2008) [74]. Jednotlivé postavy zde umělec přenáší z původních kontextů do prostoru vlastních obrazů.¹⁰⁴ Prostředí obrazu rozpíjí a postavy malířsky deformuje a místy se z nich stávají již pouhé stíny původního zobrazení. Subjektivně zde tak reaguje na své vizuální zkušenosti.¹⁰⁵ Motiv *Princessitas* se odráží i v následující tvorbě. Jeho detaily nalezneme např. na obraze *Periódico* (2008) [79]. Sám autor tyto soubory obrazů nazývá reinterpetacemi.¹⁰⁶

Jiným obrazem, který zanechal nerasmazatelnou stopu v Krajcově tvorbě, je obraz Eduarda Moneta *Bar ve Foliés – Bergérs* z roku 1882. Je to motiv zrcadla, ve kterém se odráží rozsáhlá scéna z baru, který se přenesl do Krajcových obrazů. Můžeme ho od té doby sledovat v mnoha jím ztvárněných obrazech, mnohdy v doprovodu naklánějící se dívčí postavy.

Od tohoto údobí nesou jeho obrazy časté erotické prvky. Těm se obsáhleji věnoval ve své diplomové práci, která pod názvem *Návštěva* zahrnovala 15 pláten různých tvarů a velikostí. Při malování tohoto cyklu čerpal z knih o historii erotických námětů nebo pornografických stránek. Často mají obrazy zaoblené rohy. Odkazují tak na tvar monitoru počítače nebo televizní obrazovky. Díky těmto médiím se mu dostávalo možnosti mnoha různých „návštěv“ a zastávaly u něj pomocný skicující blok. Základem se mu stává narativní pojetí obsesivní tematiky.

Na obraze *Putá I* (2008, [77] a *Putá II* (2009) [78] ztvárňuje již zmíněnou dívčí postavu. Její vyzývavě krátké ošacení a boty na vysokých podpatcích jsou v kontrastu s nevinností dívčích rysů. Její oděv tak poukazuje na předmětnost, jakou je

¹⁰⁴ Srov. TUČKOVÁ, 2009, 26.

¹⁰⁵ Srov. DOSTÁL, 2010, 4.

¹⁰⁶ Srov. TUČKOVÁ, 2009, 27.

vyjadřována symbolika sexuality. Tento motiv se dále objevuje i v několika následujících obrazech, kdy pozoruje ústřední děj. Spolu s ním se také opakuje motiv zrcadla, ve kterém se scéna odráží. Dívka zde nezobrazuje pouhý objekt obsesivních sklonů, ale zpodobňuje voyeur, návštěvníka, nahlížeatele do intimních scén. Nezapojuje se do děje, vypadá to, že o ní aktéři ani nevědí. Jako by se stávala reinterpetací barokních andílků „puttů“. Pozorovatel, který jen málokdy zasahuje do děje, a když, tak pro svoje potěšení. Takto se nám Puta objevuje v obrazech *Anonymus II* (2009), za který – společně s obrazem *Anonymus I* (2009) – získal Martin Krajc ocenění prvním místem v soutěži ARS kontakt, která se zaměřuje na malbu nejmladších českých výtvarníků. V obrazech, provedených v tmavé dekadentní barevnosti, se odrážejí třpytící se lustry, ostění či rámy zrcadla, textilní dekorace. „Odkazují tak k filmům 60. let, speciálně na Jeana - Luc Godarda nebo Clauda Chabrola“¹⁰⁷, které jsou mimo jiné také Krajcovou inspirací. Odtud je převzata také dekadentní tematika s výběry motivů v retrostylu.¹⁰⁸ Autor nechává vplout do obrazu prvek vyprávění, svého pohledu, který ovšem uvolňuje vedle malířových i naše asociace, a dává tak divákovi možnost účastnit se na dění v obraze.¹⁰⁹

Puta nás pak doprovází ještě na obrazech, kde se dostává více do pozadí a již od ní divák ani neočekává zásah do děje. Zmíníme např. obraz *Reina* (2009), *Tondo II*. (2009) [70], nebo již jen ve vyprchávacím fragmentu v *Black & White* (2009). V posledním ze zmiňovaných se již stává konkrétním objektem touhy.

Motiv ženy a její erotické aury byl však v Krajcových obrazech již dříve. Jmenovitě v triptychu *Chica I*, *Chica II* a *Chica III*. (vše 2006). Představují mladou dívku s květinou, mladou extravagantní ženu a ženu již zralou s rozhaleným oděvem a jasně vyjadřujícím se gestu. Pohybují se v rozmezí od bíločerných barevných škál, zdůrazňujících jemnost objektu až po výraznou variaci vulgárně hnědočervených tónů. Zachytil zde proměnu erotického symbolu jemné dívky v ženu a povrchnost krásných modelek.¹¹⁰

Díky španělskému vlivu se v mnoha obrazech, jež následovaly bezprostředně po návratu z pobytu, rozjasnila barevná paleta. Pohybuje se již na hranicích exprese a abstraktních tendencí. Převažuje výrazně žlutá, červená nebo zelená barevnost. Barvy se do sebe vpíjí, stékají, propojují se; místy malbu doplňuje pastózní tah štětcem. Tyto

¹⁰⁷ RITTSTEIN, 2010, 10.

¹⁰⁸ Srov. RITTSTEIN, 2010, 10.

¹⁰⁹ Srov. DOSTÁL, 2010, 7.

¹¹⁰ Srov. TUČKOVÁ, 2009, 26.

tendence sledujeme v *La Vegetación* (2007), *España* (2008) [68], *Trampa* (2008) [67]. Ze souboru *Návštěva* tento vliv postřehneme v kruhových plátnech *Tondo I* (2009) [69], *Tondo II* (2009) [70], *Tondo IV* (2009) [72]. Avšak zde se již navrací k zobrazení konkrétního prvku. V *Tondu I.* se navrací k zobrazení města, v *Tondu IV* k motivu vegetace. Styl vpíjení barev zde připomíná japonskou tušovou malbu. V obraze *Black & Wine* (2009) [75] v explozích kontrastních barev stále rozeznáváme postavu v „pornograficky“ vyzývavé poloze.

Na veřejnosti jsme Krajcovu tvorbu mohli také zaznamenat ve spojení s uměleckou malířskou skupinou OBR. Skupina je sdružením pěti umělců, kteří studovali (nebo stále studují) na pražských vysokých uměleckých školách.¹¹¹ OBR. znamená jednak zkratku pro obraz jako takový, ale také OBR ve smyslu obrovský, což můžeme chápat jako příslib velkých formátů, kterým se ostatně členové skupiny nebrání. Ale také to, že obraz je dominujícím fenoménem západních dějin umění.¹¹² Umělcům zde jde o výběrovou a systémovou možnost pracovat s různými obrazovými prvky minulosti, kombinovat je a zkoumat to, co je z jejich minulosti nosné. To činí vždy se zřetelem k účelu vytvořit „současný obraz.“¹¹³

Již na první pohled je zřejmá podobnost malířského přístupu pedagoga Michaela Rittsteina a jeho žáka Martina Krajce. Jejím ona vášnivá a expresivní forma.

7 Škola klasické malby Zdeňka Berana

Malířský ateliér klasických technik pod vedením umělce Zdeňka Berana vznikl záhy v roce 1990 při porevoluční restrukturační škole. Původně k němu byl přidružen také obor restaurátorských technik. Ale nyní již fungují jako dvě oddělené školy. Jako odborným asistent zde pomáhá malíř Pavel Holas.

Zdeněk Beran se narodil roku 1937 v Dolní Dobruči ve východních Čechách a od roku 1956 studoval na pražské Akademii výtvarných umění v ateliéru Vladimíra Sychry.¹¹⁴ Velmi záhy se stal zajímavou a posléze i významnou osobností se specifickými stylovými přístupy. Zpočátku na výtvarnou scénu vstoupil s expresivně

¹¹¹ V ateliéru Michaela Rittsteina na pražské AVU je to Martin Krajc a Josef Achrer a v ateliéru Stanislava Diviše na VŠUP David Hanvald, Karel Štědrý a Ondřej Maleček

¹¹² Srov. DOSTÁL, 2008, nepag.

¹¹³ MACHALICKÝ, 2007, 16.

¹¹⁴ Srov. KNÍŽÁK, 2007, 8.

malovanými portréty nebo krajinami malého formátu.¹¹⁵ Avšak na přelomu 50. a 60. let expresivnost přešla ve formy strukturální abstrakce. Již během studia byl členem skupiny Konfrontace, která v 60. letech vytvářela v Čechách specifickou podobu informelu, a později pak také skupiny Zaostalí. Pro jeho tvorbu byl typický princip destrukce, jež se stal výrazným východiskem i v jeho následující práci. Objevoval se v „strukturálně zpracovaných hmotách v obraze s nízkým reliéfem, s gestickými zásahy.“¹¹⁶ Od 2. poloviny 60. let se v jeho tvorbě s reakcí na světové hyperealistické tendence, objevuje figurální motiv.¹¹⁷ Hyperealistické části figury kombinuje s abstraktními destruktivními prvky. Uplatňoval sílu hrubých materiálů a nánosy hmot. Dále byla v jeho tvorbě specifická i výtvarná poloha v instalacích a objektech, které vytvářel od 70. let. Nejznámějším je například *Rehabilitační oddělení Dr. Dr.* (1970) nebo instalace vypreparovaných kufrů (1980). Pracoval s objektem i s obrazovými instalacemi a zajímavě je propojoval s nesourodými materiály, které se mohou zdát konfliktní vůči funkci závěsného obrazu.¹¹⁸ Jeho instalace se historicky i z dnešního hlediska objevuje jako významná česká paralela k „humanisticky angažovaným akcím ve světě.“¹¹⁹

7.1 Nejen fotografické tendence

Beranova škola vznikla z aktuální potřeby navázat v nově vzniklých podmínkách po roce 1989 na evropskou malbu. Jednou z priorit je zde orientace v klasických malířských technologiích.

Někdy má současná česká umělecká scéna k Beranově ateliéru poněkud složitý přístup. Je vnímán jako „pouhé“ jednostranné zaměření na hyperealistickou tendenci. Avšak přitom jde o místo s nejvíce stylovým rozpětím. Představuje jediné školní zaměření na současnou anglosaskou současnou uměleckou scénu v českých zemích.¹²⁰

Mnohdy místní posluchači od malířské techniky překračují hranice uměleckých přístupů a vyjadřují se instalacemi, objekty, nebo filmem a videem – tak blízkým

¹¹⁵ Srov. KNÍŽÁK, 2007, 8.

¹¹⁶ KNÍŽÁK, 2007, 8.

¹¹⁷ Srov. KNÍŽÁK, 2007, 8.

¹¹⁸ Srov. KNÍŽÁK, 2007, 8.

¹¹⁹ KŘÍŽ, 2007, 1.

¹²⁰ Srov. JANÁS, 2008, 70 – 71.

realistickému obrazu. Však i jejich pedagog jde jim v těchto polohách příkladem, jak ukazuje historie jeho tvorby.

Mnohdy z realistické malířské formy dojdou během svého vývoje k abstraktnímu rukopisu. Umělci absolvující tento ateliér, kde vstřebávají bohaté Beranovy životní zkušenosti, vstřebávají jako jedni z mála na našem výtvarném poli realistické tendence, které jsou dnes potlačeny tendencemi abstraktními, expresionistickými i konceptuálními. Můžeme zde jmenovat např. Karla Balcara, Hynka Martince a jeho úspěch v anglických zemích, Zdeňka Daňka, Pavla Holého, Jiřího Gruse, Jana Gemrota, Dagmar Hamsíkovou.

7.2 Nedělní dopoledne Daniela Pitína

Malíř Daniel Pitín se narodil roku 1977 v Praze. V této studii je jakousi výjimkou. Generačně se trochu vymyká skupině umělců, zde již prezentovaných, kteří se narodili v 80. letech. Je však velice zajímavým výtvarným příspěvkem na našem malém výtvarném poli a ukazuje možnost využití klasické malby v kontextu současné světové scény. Ukazuje nám různost poloh Beranovy školy. Na Akademii výtvarných umění byl přijat roku 1999.

První 2 roky studia se věnoval velice precizní, řemeslně zpracované malbě, ke které měl již průpravu z pražské uměleckoprůmyslové střední školy, kde také studoval malířský obor. Jak uvádí, zpracovával tehdy inscenované barokní scény s poetickými projevy. Ústředním tématem mu bylo současné zpracování dějin malířství. Například v obraze *Ofélie* (2002).¹²¹

Avšak již ve 3. ročníku začal své aranžované scény natáčet na videozáznam a poté malovat. Tehdy zároveň s Beranovým ateliérem začal studovat v ateliéru konceptuální tvorby Miloše Šejna. Zde si osvojil nové přístupy jak k technice filmu a videoinstalace, tak zpětně také k malířskému vyjádření. Film se odrážel v jeho malířském pojetí, ale reflektoval skutečné anabáze. Také jeho diplomová práce z roku 2002 byla ve formě videoinstalace. První roky po absolvování Akademie se pohybovaly opět v oblastech práce s filmovým materiálem. Do tohoto období se řadí i film *Type*. Avšak vzápětí začala jeho osobnosti chybět intimita malířské práce, která je neoddělitelnou součástí snad každého bytostného malíře.

¹²¹ Rozhovor ze dne 10. 6. 2010

Tehdy maluje obrazy ze scén známých filmů. Jedním ze zásadních byl cyklus z hitchcockových filmů. Ústředním obrazem zde byl např. obraz *Ptáci I.* (2004) [84]. Scény na obrazech jsou malovány realistickou technikou, místy formálně narušenou. Tak se tedy v *Ptácích* vytvořil rozmazaný čtverec jako v rozmazaném filmovém záběru, či v obraze *Ptáci II* (2004) [85] černý výsek uprostřed kompozice. Divák nevidí celek scény a může jen tušit díky své intuici, co se v ústředním momentu odehrává. Díky tomuto narušení pohybu dodává obrazům zvláštní výraz a význam. Poukazuje na použití špatného filmového materiálu a na relativnost zachytitelnosti daného momentu. Poškozením zde zakrývá identitu postav.

V roce 2004 obdržel Daniel Pitín ocenění Henkel Awards, díky němuž získal tříměsíční stipendium v rámci projektu Kulturkontakt ve Vídni. To mu umožnilo pracovat a vystavovat v zahraničí, seznámit se s tamním prostředím, ale především uvést svou tvorbu na mezinárodní scénu.¹²² Ale nebyl to jeho jediný úspěch. Roku 2006 získal ocenění Sovereign European Art Prize, na jejímž základě vystavoval v Londýně, roku 2007 cenu Mattoni na Prague Biennale 3 a roku 2009 cenu soutěže Jiné vize za dílo *Ztracený architekt*. V něm byly použity převážně archivní fotografie, které byly pozměněny tak, aby bylo narušeno jejich očekávané vyznění i jejich všední kontext. Toto video mělo nastolit otázku, která se dotýká pojmu paměti a kolektivní identity. Stal se rezidentem v centru současného umění Hudson Valley Center for Contemporary Art ve městě Peekskill v americkém státě New York.¹²³ Povětšinou byl oceněn za celkovou práci. Od této doby se také často prezentuje na výstavách v zahraničí – ve Vídni, Lisabonu, Los Angeles, Londýně.

Film zůstal ústředním tématem jeho tvorby dodnes. „Ukazuje nové myšlenky jak do filmu vstoupit, hraje si filmovou myšlenkovou strukturou.“¹²⁴ Mění ji a hledá na ni nové pohledy.

Z původních citací filmů došel do bodu, kdy pro jeho osobu bylo důležité vytvářet již vlastní scény. Také díky práci pódiového kameramana se projevil zájem o samostatné filmové a televizní dekorace.¹²⁵ Všimá si pozadí a detailů kulisy i jejich konstrukcí. Zajímá ho jejich pojetí prostoru. Kulisy samostatně vytváří a přetváří. Zpočátku bylo v popředí jeho zájmu pouhé zpracování holého prostoru, před který

¹²² Srov. TICHÁČKOVÁ, 2004, 12.

¹²³ <http://artlist.cz/?id=873>, vyhledáno 30. 10. 2010

¹²⁴ VITVAR, 2008, 55.

¹²⁵ http://www.artservis.info/index.php?option=com_content&task=view&id=9&Itemid=4, vyhledáno 30. 10. 2010

byla poté dodatečně postavena kulisová stafáž. Mnohdy kulisy na obraze vypadají, jako by se nám rozpadaly před očima. Tyto pocity vnímáme na obrazech *Periferie* (2007), *Podzimní vítr* (2008) [82], *Backdoor* (2008 – 09) [83]. Do nich umisťuje vypůjčené postavy z filmů nebo fotografií. Byly vytrženy z původních prostředí a zasazeny do jeho vlastnoručně ztvárněné architektury v obraze. Aktéři zde byli převzati z konkrétních filmů, ale Pitínovi nezáleží na tom, z jakých. Mnohdy má divák pocit, že právě probíhá natáčení nějaké filmové scény. Často jsou tato místa úplně opuštěna. Jsou to pouhé prázdné kulisy. Lidské bytosti tato místa již opustila. Zůstalo po nich jen takové ticho a prázdno. Tak jako v obrazech *Talk show I* a *Talk show II* (obojí 2007). Zůstala tam jen pouhá část jejich existence, která i přesto, že již pomalu doznívá, vsákla se do architektonické kulisy a tvoří tak součást jejího života. Dál rozvíjí filmovou strukturu. Začal za tímto účel zpracovávat i vlastní fotografie, momenty z ulice.¹²⁶ Například obraz *Kunratice* (2007), *Lavička* (2008).

Pitínovské pojetí obrazu nám nabízí daný prostor k adaptaci. Tato adaptace se odráží z celé naší společnosti. Člověk se neustále musí orientovat v novém prostoru – jak veřejném, tak někdy i soukromém. To se samozřejmě odráží i v jeho chování. Kulisy a prostor klamou charakter jeho chování.¹²⁷

V některých obrazech se staly z postav pouhé fragmentální záznamy. V obraze *Miss you* (2007) [91] použil anonymní záběr z pornofilmu z 80. let. Ale samotný sexuální akt pro něj nebyl podstatný. Zprostředkoval zde pouze odlitek této situace. Ze situace zbyly pouhé detaily. Pak už je jen na divákovi samotném, jak si obraz zrekonstruuje.¹²⁸ Lidská bytost je v čase a prostoru pomíjivá složka života. Takový princip pozorujeme také v obraze *Jean and Pauline* (2008) [92] nebo *Pornografie* (2008), kde již zbyly pouze rozházené polštáře na gauči.

Mezi postavami, které se na jeho plátnech vyskytují není jasně určený vztah. A ani situace na nich ztvárněná by neměla žádný naznačovat. Vyhovuje mu nejasný aktér, nejasná událost. Rychlá a pomíjející. Znázorňuje pády, pohyby, výkřiky. Vidíme jen okamžik z příběhu. Nevíme, jak probíhal, ani jak probíhat bude. Jde mu o to, aby scéna byla co nejotevřenější, a spíše se podobá zapomenuté myšlence, nebo

¹²⁶ Srov. VITVAR, 2008, 55.

¹²⁷ http://www.artservis.info/index.php?option=com_content&task=view&id=9&Itemid=4, vyhledáno 30. 10. 2010

¹²⁸ <http://www.divokevino.cz/2306/pitin.php>, vyhledáno 30. 10. 2010

vzpomínce, která se při pohledu na obraz opět aktivuje. Kousek myšlenky, který nám uvízl v paměti a specifikuje nám proběhlý moment.¹²⁹

Avšak někdy ústřední scénu zabírá figurální moment. Stále se v nich ale uplatňuje nezáměr o individuum. S danými postavami si pouze hraje a aranžuje je do jemu potřebných pozic. Jsou pouhými anonymními nositeli emocí nebo situací. Zajímavými jsou např. obrazy *Výkřik* (2005) [86], nebo *Shadow of a doubt* (2006) [93], kde zprostředkovává vztah mezi figurálním dějem v popředí a chladným, mlhovitým prostorem pozadí. Zde již nešlo o pouhý záměr zobrazení filmové iluzivnosti, ale obraz moderního člověka, který je sledován něčím neviditelným.¹³⁰

Někdy je až chladné vypočítání kulisy či interiéru v kontrastu s projevem emocí, jako např. v obraze *Hněv* (2006) [90]. Také vpravuje do obrazů své osobní pocity. Jako např. v *Sunday afternoon* (2006) [93] nebo *End of summer* (2008) [89]. V protikladu ke sluneční, zdánlivě optimistické náladě, je stavěn moment nějakého nepříjemného zážitku v pozadí. Tyto dojmy vycházejí ze samotných Pitínových vzpomínek.

Umělec převážně pracuje s olejovou nebo akrylovou technikou na plátěný podklad. Často využívá také kombinace obou technik. Občas můžeme zhlédnout jeho vyjádření v kolážové technice – *Lost memory* (2008), *Feeling angel* (2008).

Pitínovým záměrem je zkreslení reality. Z převzatých situací tak vzniká abstraktní zcelení momentů, jež následovně vytvářejí nové asociace. Vznikají za účelem napětí či nových intenzivních a nevysvětlitelných příběhů. Postupem času přeměňuje svůj malířský výraz, a jak sám poukazuje, přemýšlí o kulise a její podstatě. Zpočátku byl ovládnán touhou poukázat na demaskování filmové iluzivnosti. Později však pro něj tato iluzivnost znamená nucené i nenucené prostředí i mentální prostor. Stírá hranice přirozeného a nepřirozeného. Jde mu o setkání různých principů uměleckého vidění – filmového a malířského.¹³¹

Osobnost pedagoga Zdeňka Berana ovlivnila Pitína především v prvopočátcích jeho vysokoškolského studia. Příbuzný jim může být zájem o konstrukci a destrukci materiálu. Pitín se však na rozdíl od Berana drží dvouprostorového ztvárnění a nenechává své obrazy vycházet ven z plochy obrazu. Jeho práce nemají přivést diváka na myšlenky o zániku věcí, ale k uvědomění si relativnosti pravdivého ztvárnění

¹²⁹ <http://www.divokevino.cz/2306/pitin.php>, vyhledáno 30. 10. 2010

¹³⁰ <http://www.divokevino.cz/2306/pitin.php>, vyhledáno 30. 10. 2010

¹³¹ Srov. KERA, 2004,5.

obrazu. Jeho obrazy mají velice intimní atmosféru, která pozorovatele nutí se u obrazu pozastavit a pokoušet se proniknout do jeho nitra, do jeho scény, rozebrat ji a pochopit.

8. Závěr

Po revoluci v roce 1989 se v české malířské tvorbě mnohé změnilo. Malířské ateliéry AVU sice navázaly na moderní českou malbu a aktuálně ji reflektovaly, ale především se vyrovnávaly s tvorbou zahraniční a také s velice obtížným úkolem - adaptovat toto tradiční médium na nové podmínky, kde se dominantními staly konceptuálně a intermediálně laděné výtvarné postupy.

Příkladem navázání na českou tradici jsou na AVU školy Jiřího Sopka a Michaela Rittsteina. Sopkův ateliér reflektuje tradiční koloristické techniky malby. Rittsteinův pak dlouhou tradici českého expresivního výrazu obohacenou o nové náhledy. Zajímavěji se vyrovnávají se současnými výtvarnými postoji posluchači ateliéru Zdeňka Berana, kde snad nejvíce navazují na tendence anglosaského umění, fotorealismem 60. let počínaje a reakcemi na mediální tvorbu současnosti konče – jak nám v této studii dokládá tvorba Daniela Pitína. Nejosobitějším přístupem k malířskému médiu se vyznačuje ateliér Vladimíra Skrepla. Zde se malba adaptuje na současné konceptuální tendence snad nejvýrazněji a nejotevřeněji.

Mladá česká malba se dostala do zajímavé výtvarné pozice. Stále si uchovává svůj intimní ráz, jaká vidíme v dílech Martina Krajce, dotýká se obrazu společnosti a často se zabývá tématem lidské existence a jejího vztahu ke společnosti a prostoru, ve kterém se nachází a který se stává čím dál tím více otevřenější a multikulturnější. To je jasné z tvorby Lucie Skřivánkové, Daniela Pitína nebo Davida Böhma. Poslední uvedený je také velice zajímavým příkladem neohraničitelnosti malířské techniky.

Aktuálním tématem zdejší malby je reakce na nepravdivost a manipulativnost vizuálního vnímání a pojmu prostoru a času, který nám společenské informativní zdroje předkládají – média, film, fotografie. Vidění, které je relativní a podléhá obrazovým manipulacím, jež lidské oko nemůže rozpoznat. Tímto tématem se speciálně zabývá tvorba Daniela Pitína. Takové vidění však může podléhat i přírodním zákonům perspektivy, na které poukazuje Lucie Skřivánková. Avšak z naší scény se nevytratily ani technologické experimenty a abstrakce, v níž se projevuje osobnost Davida Pešata. Ale i v jeho tvorbě se technologické projevy setkávají s tématem existencionálním, a to v konfrontaci s přírodními zákony, kterým se dnešní člověk snaží uniknout.

Česká malba se neztrácí v propadlišti dějin a nestává se pouze předmětem historie dějin umění, ale je nadále přirozenou součástí naší současnosti. To dokazuje znovu nabytý zájem o malbu u mladé generace, která s veškerým vypjetím studuje principy, možnosti a přesahy tohoto média. Malířská výchova na Akademii výtvarných umění neztratila svoji kontinuitu a je nadále důležitým prvkem v rozvoji mladých umělců a snaží se v rámci možností postihnout ve své výuce i aktuální stav umělecké scény nejenom u nás, ale i ve světě.

Má studie může posloužit budoucím zájemcům o tyto umělce jako pramen informací o jejich nejranější tvorbě. Do budoucna téma nejmladší malířské generace nabízí spoustu dalších otázek, které jsem si v textu nepoložila. Odpovědi na ně se budou lišit podle zvoleného výběru výtvarníků a použitím jiných interpretačních klíčů k postihnutí současné malby v Čechách.

9.1 Obrazová příloha
Malířská škola I. Jiřího Sopka
JIŘÍ SOPKO



1. Tajemství/ Opice s čepicí, 1986



2. Hry, 1987



3. Za sloupem, 1999 - 2000

DAVID PEŠAT



4. Philip Guston: Špatné návyky, 1970



5. Philip Guston: Vstávání, 1975



6. Lebka, 2005



7. Kačky, 2005



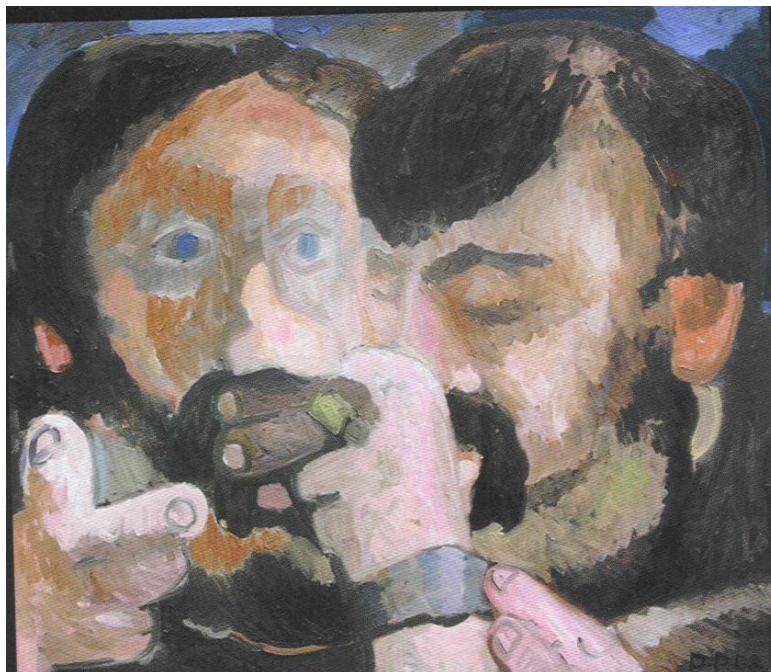
8. Zátiší, 2005



9. Krajina, 2006



10. Hromada, 2007



11. Startka, 2008



12. Sekáč, 2007



13. Potlesk, 2008



14. Fanoušci na stadionu, 2007



15. Houština, 2008



16. Hlava, 2008

Malířská škola II. Vladimíra Skrepla

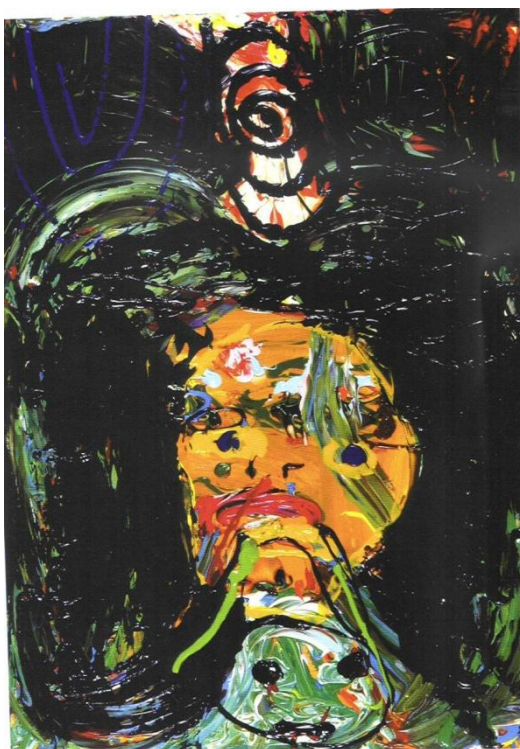
VLADIMÍR SKREPL



17. Lost Love, 2008



18. Mír, 2009



19. Černá vdova, 2008

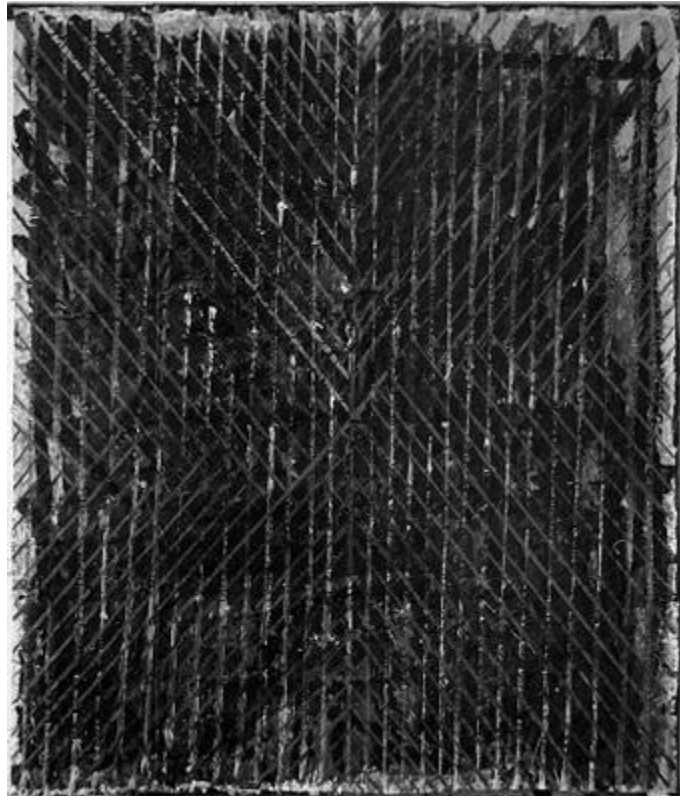
VLADIMÍR HOUDEK



20. Kruh, 2009



21. Divadlo, scéna, 2009



22. Bílý les – Černá geometrie, 2009



23. Lavička, 2009



24. Berlínská zeď, 2009



25. Školka, 2009



26. Alej, 2009



27. Cesta a kufř, 2009



28. Čihátko, 2009



29. Mrtvá nevěsta, 2009

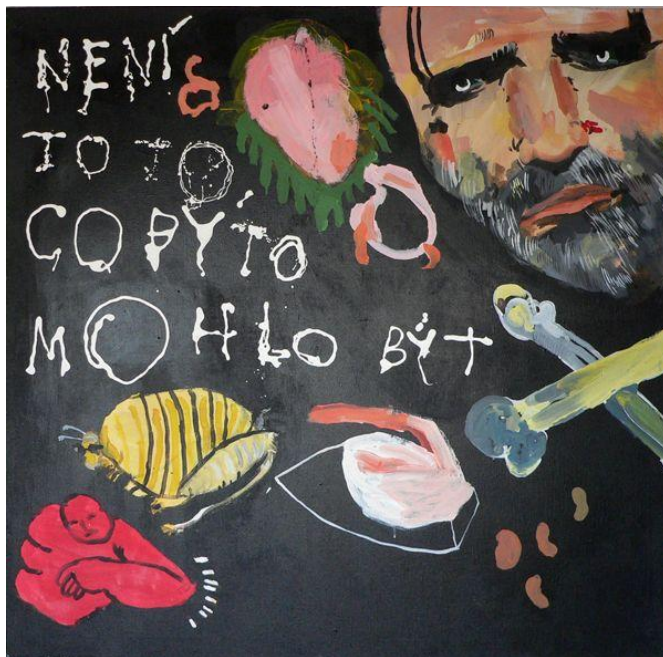


30. Fyzik (Melancholie V), 2010



31. Malíř (Melancholie II), 2010

DAVID BÖHM



32. Není to to, co by to mohlo být, 2005



33. Každý je rukojmí své doby, 2006



34. Některé věci připomínají některé jiné věci, 2004



35. Není to to, co by to mohlo být, 2006



36. Není to to, co by to mohlo být, 2006



37. Není to to, co by to mohlo být, 2006



38. Z ničeho nic, 2009



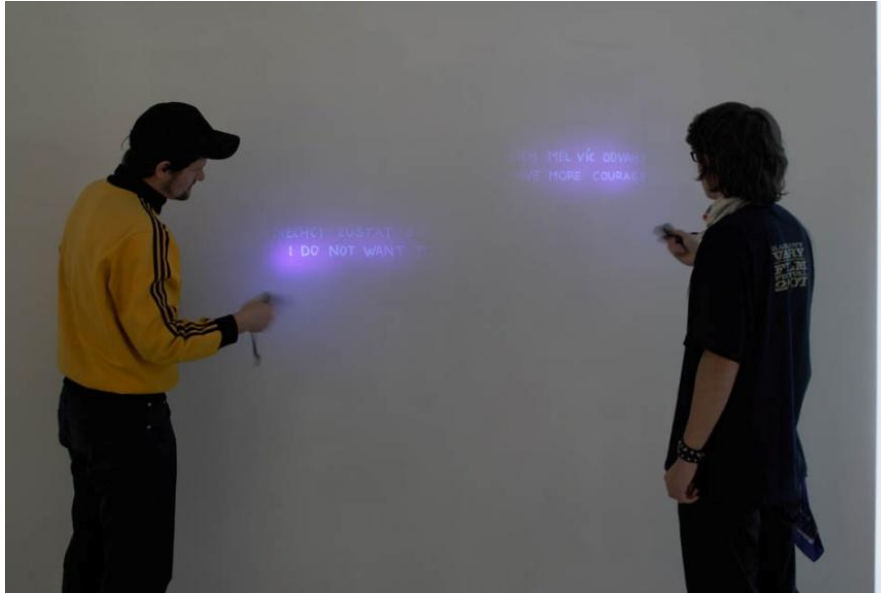
39. Snadná danost, 2008



40. Snadná danost, 2008



41. 58. let, 2010



42. 58. let, 2010

Malířská škola III. Michaela Rittsteina

MICHAEL RITTSTEIN



43. Výtah, 1980

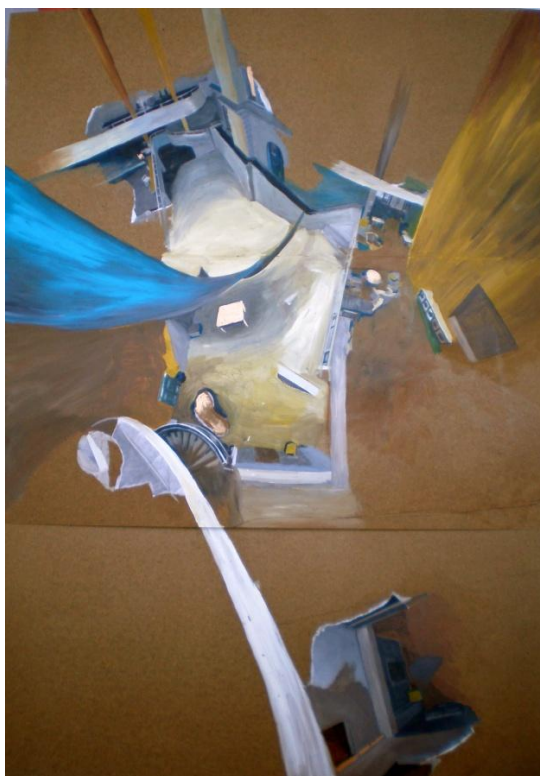


44. Levitace našikmo, 1982



45. Aktuality, 1983

LUCIE SKŘIVÁNKOVÁ



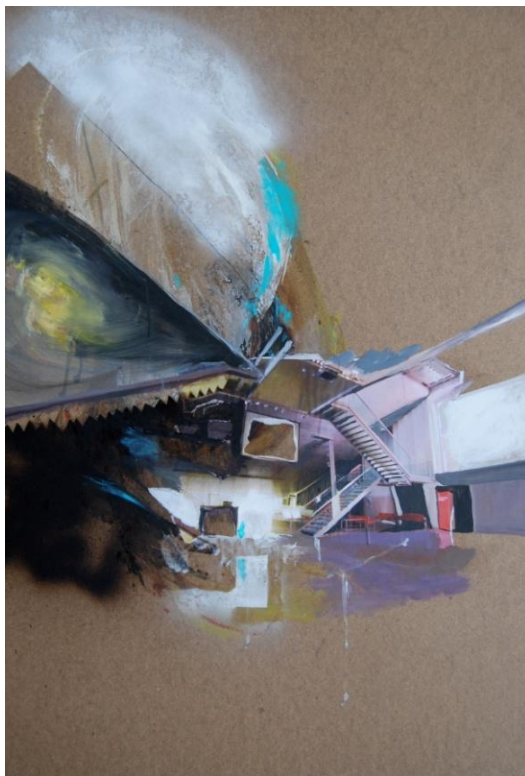
46. The blu coffe, 2008



47. Purple I., 2008



48. Pohled dolů, 2008



49. Vídeňské schody, 2008



50. Velká voda, 2008



51. Arlandas heavy air, 2010



52. český rozhlas, 2010



53. Soil destruction, 2008



54. Big hair on the steps, 2008



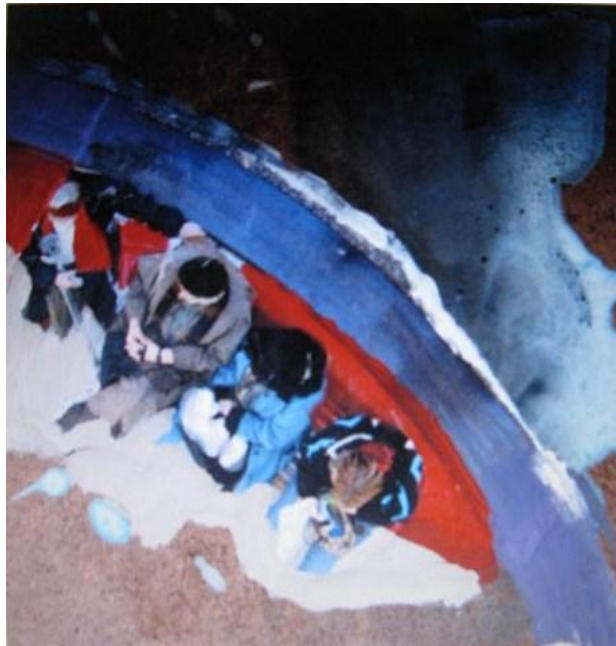
55. Slussen, 2010



56. Arlanda/ Stříbrná, 2009



57. Shopping/ Bílá, 2009



58. Shopping centrum, 2009



59. The book, 2009



60. Totally grey, 2010



61. Autoportrét, 2010

MARTIN KRAJC



62. South Side Rockers, 2004



63. Upside down, 2004



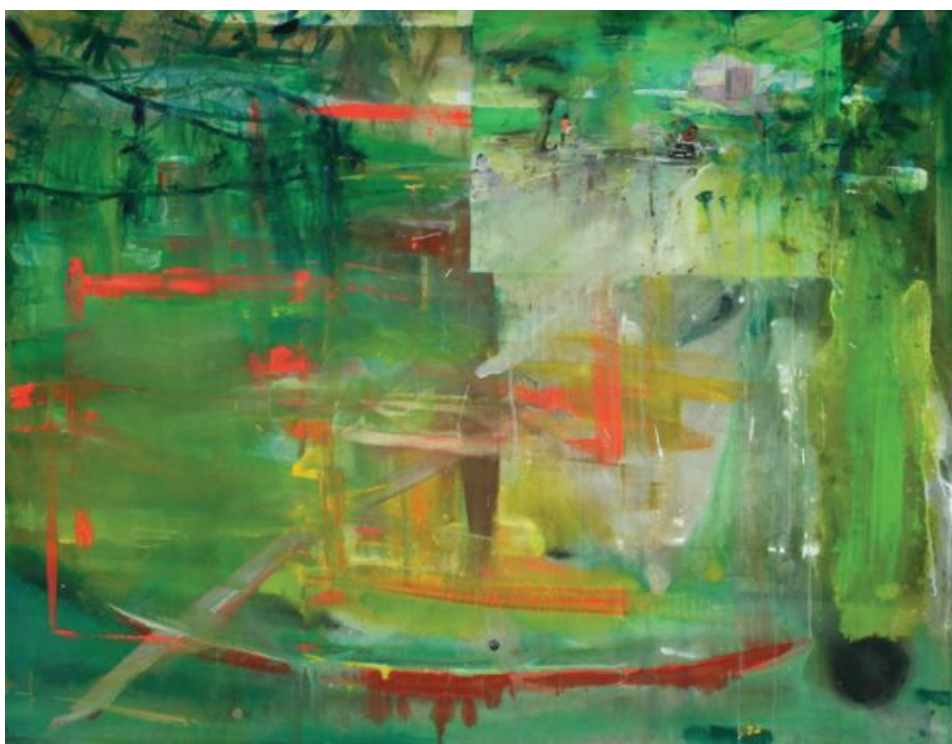
64. Lunetics, 2004



65. U - Bahn I., 2006



66. Nádraží, 2004



67. Trampa, 2008



68. España, 2008



69. Tondo I, 2009



70. Tondo II., 2009



71. Tondo III., 2009



72. Tondo IV., 2009



73. Princesitas I. , 2008



74. Princesitas II., 2008



75. Black & Wine, 2010



76. Automobilka, 2007



77. Puta I., 2008



78. Puta II., 2009



79. Periódico, 2008

Škola klasické malby Zdeňka Berana

ZDENĚK BERAN



80. Zánik obrazu, 1960



81. Pokus o duševní únik (spíše dolů), 1998

DANIEL PITÍN



82. Podzimní vítr, 2008



83. Backdoor, 2008 -09



84. Ptáci I., 2004



85. Ptáci II., 2004



86. Výkřik, 2005



87. Na ulici, 2006



88. Sunday afternoon, 2006



89. The end of summer, 2008



90. Hněv, 2006



91. Chybíš mi, 2007



92. Jane a Pauline, 2008



93. Shadow of doubt, 2006

10 Seznam vyobrazení

- 1. Jiří Sopko: Tajemství / Opice s čepicí**, 1986, olej na plátně, 145 x 110,5 cm. Reprodukce z: PEČÍNKOVÁ Pavla, BROZMAN Dušan, SEDLÁKOVÁ Linda, Praha 2007
- 2. Jiří Sopko: Hry**, 1987, olej na plátně, 160 x 147 cm. Reprodukce z: PEČÍNKOVÁ Pavla, BROZMAN Dušan, SEDLÁKOVÁ Linda, Praha 2007
- 3. Jiří Sopko: Za sloupem**, 1999 – 2000, akryl na plátně, 195 x 180 cm. Reprodukce z: PEČÍNKOVÁ Pavla, BROZMAN Dušan, SEDLÁKOVÁ Linda, Praha 2007
- 4. Philip Guston: Špatné návyky**, 1970, olej na plátně, 185,5 x 198,2 cm. Foto: <http://nga.gov.au>
- 5. Philip Guston: Vstávání**, 1975, olej na plátně, 67 x 129 cm. Foto: www.thecityreview.com
- 6. David Pešat: Lebka**, 2005, akryl na plátně, 60 x 50 cm. Foto: www.galeriexxl.info
- 7. David Pešat: Kačky**, 2005, kombinovaná technika na plátně, 180 x 160 cm. Foto: www.galeriexxl.info
- 8. David Pešat: Zátíší**, 2005, akryl na plátně, 120 x 100 cm. Foto: www.galeriexxl.info
- 9. David Pešat: Krajina**, 2006, kombinovaná technika na plátně, 160 x 170 cm, Reprodukce z: VAŇOUS, 2009, 49.
- 10. David Pešat: Hromada**, 2007, olej na plátně, 170 x 150 cm. Foto: www.galeriexxl.info
- 11. David Pešat: Startka**, 2008, olej na plátně, 120 x 140 cm. Reprodukce z: VAŇOUS, 2009, 53.
- 12. David Pešat: Sekáč**, 2007, akryl na plátně, 190 x 190 cm. Reprodukce z: VAŇOUS, 2009, 50.
- 13. David Pešat: Potlesk**, 2008, olej na plátně, 160 x 150 cm. Reprodukce z: VAŇOUS, 2009, 52.
- 14. David Pešat: Fanoušci na stadionu**, 2007, akryl na plátně, 230 x 200 cm. Foto: www.dvoraksec.com
- 15. David Pešat: Houština**, 2008, akryl na plátně, 180 x 160 cm. Foto: www.dvoraksec.com

- 16. David Pešat: Hlava**, 2008, akryl na plátně, 160 x 180 cm. Foto: www.dvoraksec.com
- 17. Vladimír Skrepl: Lost Love**, 2008, akryl na plátně, 100 x 70 cm. Reprodukce z: POKORNÝ, 2009, nepag.
- 18. Vladimír Skrepl: Mír**, 2007, různé materiály, 50 x 70 x 330 cm. Reprodukce z: POKORNÝ, 2009, nepag.
- 19. Vladimír Skrepl: Černá vdova**, 2008, akryl na plátně, 100 x 70 cm. Reprodukce z: POKORNÝ, 2009, nepag.
- 20. Vladimír Houdek: Kruh**, 2009, olej na plátně, 200 x 180 cm. Foto: <http://vladimirhoudek.blogspot.com/>
- 21. Vladimír Houdek: Divadlo, scéna**, 2009, olej na plátně, 180 x 180 cm. Foto: <http://vladimirhoudek.blogspot.com/>
- 22. Vladimír Houdek: Bílý les – Černá geometrie**, 2009, akryl na papíře, 215 x 100 cm. Foto: <http://vladimirhoudek.blogspot.com/>
- 23. Vladimír Houdek: Lavička**, 2009, olej na plátně, 120 x 180 cm. Foto: <http://vladimirhoudek.blogspot.com/>
- 24. Vladimír Houdek: Berlínská zeď**, 2009, olej na plátně, 180 x 190 cm. Foto: <http://vladimirhoudek.blogspot.com/>
- 25. Vladimír Houdek: Školka**, 2009, olej na plátně, 170 x 170 cm. Foto: <http://vladimirhoudek.blogspot.com/>
- 26. Vladimír Houdek: Alej**, 2009, olej na plátně, 180 x 190 cm. Foto: <http://vladimirhoudek.blogspot.com/>
- 27. Vladimír Houdek: Cesta a kufr**, 2009, olej na plátně, 180 x 190 cm. Foto: <http://vladimirhoudek.blogspot.com/>
- 28. Vladimír Houdek: Číhátko**, 2009, olej na plátně, 170 x 170 cm. Foto: <http://vladimirhoudek.blogspot.com/>
- 29. Vladimír Houdek: Mrtvá nevěsta**, 2010, olej na plátně, 185 x 300 cm. Foto: <http://vladimirhoudek.blogspot.com/>
- 30. Vladimír Houdek: Fyzik (Melancholie V.)**, 2010, olej na plátně, 220 x 190 cm. Foto: www.artlist.cz
- 31. Vladimír Houdek: Malíř (Melancholie II.)**, 2010, olej na plátně, 200 x 190 cm. Foto: www.artlist.cz
- 32. David Böhm: Není to to, co by to mohlo být**, 2005, akryl na plátně, 110 x 110 cm. Foto: www.davidbohmn.net/

- 33. David Böhm: Každý je rukojmí své doby**, 2006, akryl na plátně, 110 x 110 cm.
Foto: www.davidbohmn.net/
- 34. David Böhm: Některé věci připomínají některé jiné věci**, 2004, akryl na plátně, 135 x 100 cm. Foto: www.davidbohmn.net/
- 35. – 37. David Böhm: Není to to, co by to mohlo být**, 2006, Galerie NoD, Praha.
Foto: www.davidbohmn.net/
- 38. David Böhm: Z ničeho nic**, 2009, Galerie G99, Dům umění města Brna. Foto: www.davidbohmn.net/
- 39. – 40. David Böhm: Snadná danost**, 2008, Galerie Rakouského kulturního fóra, Praha. Foto: www.davidbohmn.net/
- 41. - 42. David Böhm: 58 let**, 2010, Galerie DOX, Praha. Foto: www.davidbohmn.net/
- 43. Michael Rittstein: Výtah**, 1980, kombinovaná technika na plátně, 100 x 130 cm.
Reprodukce z: KŘÍŽ, 1989, 35.
- 44. Michael Rittstein: Levitace našikmo**, 1982, olej na sololitu, 122 x 160 cm.
Reprodukce z: KŘÍŽ, 1989, 56.
- 45. Michael Rittstein: Aktuality**, 1983, olej na plátně, 145 x 100 cm. Reprodukce z: KŘÍŽ, 1989, 81.
- 46. Lucie Skřivánková: The blu coffe**, 2008, akryl a koláž na dřevěné desce, 133 x 93 cm. Foto: www.lucieskrivankova.com
- 47. Lucie Skřivánková: Purple I.**, 2008, akryl a koláž na dřevěné desce, 120 x 80 cm. Foto: www.lucieskrivankova.com
- 48. Lucie Skřivánková: Pohled dolů**, 2008, akryl a koláž na dřevěné desce, 31 x 52 cm. Foto: www.lucieskrivankova.com
- 49. Lucie Skřivánková: Vídeňské schody**, 2008, akryl a koláž na dřevěné desce, 120 x 80 cm. Foto: www.lucieskrivankova.com
- 50. Lucie Skřivánková: Velká voda**, 2008, akryl a koláž na plátně, 125 x 155 cm.
Foto: www.lucieskrivankova.com
- 51. Lucie Skřivánková: Arlandas heavy air**, 2010, kombinovaná technika na plátně, 55 x 55 cm. Foto: www.lucieskrivankova.com
- 52. Lucie Skřivánková: Český rozhlas**, 2010 kombinovaná technika na plátně, 130 x 150 cm. Foto: www.lucieskrivankova.com
- 53. Lucie Skřivánková: Soil destruction**, 2008, akryl a koláž na plátně, 114 x 75 cm.
Foto: www.lucieskrivankova.com

- 54. Lucie Skřivánková: Big hair on the steps**, 2008, akryl na dřevěné desce, 30 x 27 cm. Foto: www.lucieskrivankova.com
- 55. Lucie Skřivánková: Slussen**, 2010, akryl a koláž na plátně, 50 x 50 cm. Foto: www.lucieskrivankova.com
- 56. Lucie Skřivánková: Arlanda/ Stříbrná**, 2009, kombinovaná technika na plátně, Foto: www.lucieskrivankova.com
- 57. Lucie Skřivánková: Shopping/ bílá**, 2009, kombinovaná technika na dřevěné desce, 120 x 80 cm. Foto: www.lucieskrivankova.com
- 58. Lucie Skřivánková: Shoping centrum**, 2009, kombinovaná technika na dřevěné desce, 6x 6 cm. Foto: www.lucieskrivankova.com
- 59. Lucie Skřivánková: The book**, 2009, objekt, koláž, papír. Foto: www.lucieskrivankova.com
- 60. Lucie Skřivánková: Totally grey**, 2010, kombinovaná technika na plátně, 170 x 170 cm. Foto: www.lucieskrivankova.com
- 61. Lucie Skřivánková: Autoportrét**, 2010, kombinovaná technika na dřevěné desce, 42 x 42 cm. Foto: www.lucieskrivankova.com
- 62. Martin Krajc: South Side Rockers**, 2004, akryl a sprej na plátně, 200 x 180 cm. Foto: www.martinkrajc.com/
- 63. Martin Krajc: Upside down**, 2004, akryl, sprej a olej na plátně, 200 x 180 cm. Foto: www.martinkrajc.com/
- 64. Martin Krajc: Lunetics**, 2004, akryl a sprej na plátně, 115 x 115 cm. Foto: www.martinkrajc.com/
- 65. Martin Krajc: U – Bahn**, 2006, Akryl a sprej na plátně 170 x 135 cm. Foto: www.martinkrajc.com/
- 66. Martin Krajc: Nádraží**, 2004, akryl a sprej na plátně, 100 x 80 cm. Foto: www.martinkrajc.com/
- 67. Martin Krajc: Trampa**, 2008, akryl a olej na plátně, 146 x 114 cm. Foto: www.martinkrajc.com/
- 68. Martin Krajc: España**, 2008, olej na plátně, 140 x 160 cm. Foto: www.martinkrajc.com/
- 69. Martin Krajc: Tondo I.**, 2009, olej na plátně, 120 cm. Foto: www.martinkrajc.com/
- 70. Martin Krajc: Tondo II.**, 2009, akryl na plátně, 120 cm. Foto: www.martinkrajc.com/

- 71. Martin Krajc: Tondo III.,** 2009, email na plátně, 120 cm. Foto: www.martinkrajc.com/
- 72. Martin Krajc: Tondo IV.,** 2009, akryl na plátně, 120 cm. Foto: www.martinkrajc.com/
- 73. Martin Krajc: Princesitas I.,** 2008, akryl a sprej na plátně, 80 x 100 cm. Foto: www.martinkrajc.com/
- 74. Martin Krajc: Princesitas II.,** 2008, akryl a sprej na plátně, 80 x 100 cm. Foto: www.martinkrajc.com/
- 75. Martin Krajc: Black & Wine,** 2010, akryl a email na plátně, 280 x 210 cm. Foto: www.martinkrajc.com/
- 76. Martin Krajc: Automobilka,** 2007, akryl na plátně, 170 x 130 cm. Foto: www.martinkrajc.com/
- 77. Martin Krajc: Puta I.,** 2008, akryl na plátně, 170 x 130 cm. Foto: www.martinkrajc.com/
- 78. Martin Krajc: Puta II.,** 2009, akryl na plátně, 200 x 200 cm. Foto: www.martinkrajc.com/
- 79. Martin Krajc: Periódico,** 2008, akryl a email na plátně, 100 x 80 cm. Foto: www.martinkrajc.com/
- 80. Zdeněk Beran: Zánik obrazu,** 1960, asambláž, kombinovaná technika na plátně, 100 x 175 cm. Reprodukce z: MACHALICKÝ, 2007, 17.
- 81. Zdeněk Beran: Pokus o duševní únik (spíše dolů),** 1998, akryl a olej na plátně, 200 x 265 cm. Reprodukce z: MACHALICKÝ, 2007, 19.
- 82. Daniel Pitín: Podzimní vítr,** 2008, akryl a olej na plátně, 46 x 80 cm. Foto: www.artnews.org
- 83. Daniel Pitín: Backdoor,** 2008 – 09, olej a plátno na dřevěné desce, 140 x 200 cm. Foto: www.artnews.org
- 84. Daniel Pitín: Ptáci I.,** 2004, olej na plátně, 200 x 200 cm. Foto: www.artlist.cz
- 85. Daniel Pitín: Ptáci II.,** 2004, olej na plátně, (rozměry nenalezeny). Foto: www.artlist.cz
- 86. Daniel Pitín: Výkřik,** 2005, olej na plátně, (rozměry nenalezeny). Foto: <http://ridih.deviantart.com>
- 87. Daniel Pitín: Na ulici,** 2006, olej na plátně, 180 x 140 cm. Reprodukce z: www.artlist.cz

88. Daniel Pitín: Sunday afternoon, 2006, olej a akryl na plátně, 140 x 130 cm.

Foto: www.artlist.cz

89. Daniel Pitín: Konec léta, 2008, olej a akryl na plátně, 160 x 200 cm. Foto:

www.artlist.cz

90. Daniel Pitín: Hněv, 2006, olej a akryl na plátně, 50 x 45 cm. Foto: www.artlist.cz

91. Daniel Pitín: Chybíš mi, 2007, olej na plátně,(rozměry nenalezeny). Foto:

www.artlist.cz

92. Daniel Pitín: Jane and Pauline, 2008, olej na plátně, 33 x 26 cm. Foto:

www.artnews.org

93. Daniel Pitín: Shadow of doubt, 2006, olej a akryl na plátně, 140 x 200 cm. Foto:

www.artlist.cz

11 Seznam použitých pramenů a literatury

Syntézy:

KOTALÍK Jiří / DLOUHÝ Miloslav / AXMAN Miloš: Almanach Akademie výtvarných umění v Praze k 180. Výročí založení ústavu, Praha 1979

KOLÍBAL Stanislav / KOTALÍK Jiří / RATAJ Jan: Akademie výtvarných umění v Praze: Program a informace, Praha 1990

KOTALÍK Jiří / KOVANDOVÁ Jarmila (ed.): Akademie výtvarných umění v Praze: Program a informace, 1990

KOVANDOVÁ Jarmila / ŠTEFKOVÁ Zuzana (ed.): Akademie výtvarných umění v Praze: Program a informace, 2004

KOVANDOVÁ Jarmila / ŠEVČÍKOVÁ Jana (ed.): Podoba a smysl malby v současném umění: sborník symposia: symposium uspořádané Akademií výtvarných umění ve dnech 28. a 29. března 1994, Praha 1995

MATĚJČEK Antonín: Almanach Akademie výtvarných umění v Praze ke 125. Výročí založení ústavu, Praha 1926

PEČÍNKOVÁ Pavla / BROZMAN Dušan / SEDLÁKOVÁ Linda: Jiří Sopko, Praha 2007

PLATOVSKÁ Marie / ŠVÁCHA Rostislav / HOROVÁ Anděla / BREGANTOVÁ Polana (ed.): Dějiny českého výtvarného umění 1958 – 2000 (VI/1.) 2007

PLATOVSKÁ Marie / ŠVÁCHA Rostislav / HOROVÁ Anděla / BREGANTOVÁ Polana (ed.): Dějiny českého výtvarného umění 1958 – 2000 (VI/2.) 2007

POLÁK Martin / LINDAUROVÁ Lenka / ŠEVČÍKOVÁ Jana / ŠEVČÍK Jiří / PTÁČEK Jiří / ADAM Richard (ed.): Česká malba 1985 – 2005, Brno 2006

Monografie:

BERAN Zdeněk / MIKULEJSKÁ Dana (ed.): Zdeněk Beran: destrukce obrazu; rehabilitační oddělení Dr.Dr. a jeho transformace; kresby, objekty a instalace; hra o obraz, Praha 2007

KROUTVOR Josef: Jiří Sopko, Praha 1990

KŘÍŽ Jan: Michael Rittstein, Praha 1989

KŘÍŽ Jan / MAYER David: Michael Rittstein: Vlhkou stopou, Praha 2007

Články:

- BERAN Zdeněk: Hřebíky do rakve evropské malby. In: Ateliér, 1994, 19
- BERAN Zdeněk: Úvahy o smyslu a programu školy klasických malířských technik na AVU. In: Ateliér, 1995, 18
- ČERNÁ Kateřina: David Böhm. In: Art & Antique, 2009, 9
- JANÁS Robert: Beranovci sobě. In: Art & Antique, 2008, 3
- JANÁS Robert: Současná malba – mezi konceptem a klasikou. In: Art & Antique, 2006, 10
- JIRKALOVÁ Karolína: Unikat do klidu. In: Art & Antique, 2007, 9
- SPĚVÁČEK Jiří: Auta v galerii. In: Art & Antique, 2007, 6.
- KERA Denisa: Výchova starých smyslů k novým médiím. In: Ateliér, 2004, 12
- KŘÍŽ Jan: Retrospektiva Zdeňka Berana. In: Ateliér, 2007, 5
- LINDAUROVÁ Lenka: Umělec 21. Století. In: Umělec, 2001, 1
- MACHALICKÝ Jiří: Zdeněk Beran mezi opačnými póly. In: Art & Antique, 2007, 2
- NEŠLEHOVÁ Mahulena: Různé veristické obraznosti: k problematice českého umění 70. let. In: Bulletin Moravské galerie v Brně 54, 1998
- NEŠLEHOVÁ Mahulena: Akademie v Mánesu. In: Ateliér, 2000, 16 – 17
- POSPISZYL Tomáš: Deník kresbou. In: Ateliér,
- SLAVICKÁ Milena: Situace na české umělecké scéně na konci 90.let. In: Ateliér, 2000, 16 – 17
- TICHÁČKOVÁ Monika: Stipendisté čtyřikrát jinak. In: A2, 2009, 4
- TUČKOVÁ Kateřina: Grimmich, Krajc, Salajka a město. In: Ateliér, 2006, 9
- TUČKOVÁ Kateřina: Martin Krajc. In: Art & Antuque, 2009, 6
- VAŇOUS Petr: Neklidný tanec Pešatovi exprese. In: Revui art, 2009, 1
- VAŇOUS Petr: Exprese v mladé české malbě: Maleček, Pešat, Věla. In: Revolver Revui 2009, 75
- VAŇOUS Petr: Více . méně na začátku. In: Ateliér, 2005, 4
- VITVAR Jan H.: Na hranici reálného a nereálného. In: Respekt 2008, 2
- ZÁLEŠÁK Jan: Za zrcadlem muzea. In: Flash art, 2009, 11 – 12
- ZÁLEŠÁK Jan: V rychlosti je krása. In: Art & Antique, 2007, 19
- ČERNÁ Kateřina: Zrození malíře. In: Art & Antique, 2007, 3

Výstavní katalogy:

- BABOROVSKÁ Sandra / SRP Karel (ed.): Po sametu: současné české umění s přesahy do minulosti, (kat. výst.) Praha 2009
- DOSTÁL Martin: Malířská skupina OBR a co by to mohlo znamenat, Praha 2008
- DRURY Richard / MACHALICKÝ Jiří, VAŇOUS Petr: Typický obraz, Praha 2007
- JIRKALOVÁ Karolína: Tři tahy, Ostrava 2009
- POKORNÝ Marek: Vladimír Skrepl: Jako v zrcadle, Brno 2009
- POSPISZYL Tomáš (ed.): Cena Jindřicha Chaluppeckého – finále 09, Praha 2009
- PŘÍHODA Jiří: AVU 18, Praha, 2007
- RITTSTEIN / Michael TUČKOVÁ Kateřina / ČERMÁKOVÁ Blanka: Transfer: prezentace malířských ateliérů Akademie výtvarných umění v Praze, Praha 2008
- RITTSTEIN Michael / DOSTÁL Martin: Martin Krajc, Praha 2010
- STAUB Helena / VAŇOUS Petr / TUČKOVÁ Kateřina: Nová trpělivost, Praha 2007
- TUČKOVÁ Kateřina: Nositelé ceny Ars kontakt, Chrudim 2009
- TUČKOVÁ Kateřina: Normální malba, Praha 2008
- VAŇOUS Petr: Perfect Tense: malba dnes. Praha 2003

Internet:

- <http://artycok.tv/lang/cs-cz/ateliery-avu-malirska-skola-i-jiriho-sopka/162>
- <http://michalscollection.cz/?p=475>
- <http://www.advojka.cz/archiv/2007/50/zklidnujici-exprese>
- <http://artycok.tv/lang/cs-cz/ateliery-avu-malirska-skola-ii-vladimira-skrepla/165>
- http://vladimirhoudek.blogspot.com/2010_03_01_archive.html
- <http://artycok.tv/lang/cs-cz/jsem-tvoje-nalada/1409>
- <http://www.rozhlas.cz/mozaika/vytvarne/zprava/688122>
- <http://artalkweb.wordpress.com/2010/03/05/vladimir-houdek-male-drama-za-plotem/>
- <http://artycok.tv/lang/cs-cz/cena-jindricha-chalupeckeho-jindrich-chalupecky-award/6765>
- <http://artycok.tv/lang/cs-cz/ateliery-avu-malirska-skola-iii-michaela-rittsteina/159>
- <http://www.lucieskrivankova.com/about.html>
- <http://www.freshflesh.cz/blog/lucie-skrivankova/>
- <http://www.ct24.cz/kultura/79644-recenze-lucie-skrivankova-nepatrne-vybuchy/>
- <http://artlist.cz/?id=873>
- ¹http://www.artservis.info/index.php?option=com_content&task=view&id=9&Itemid=4
- <http://www.divokevino.cz/2306/pitin.php>

Resumé

Eliška Kubínová

Současná situace malířských ateliérů. Akademie výtvarných umění v Praze a nejmladší generace malířů.

bakalářská práce

Bakalářská práce je pojata jako syntéza do současné situace malířských ateliérů na Akademii výtvarných umění v Praze a nejmladší generace malířů, kteří školu absolvovali. Tvorba umělců je sledována v kontextu malířských ateliérů s přihlédnutím na osobnost vedoucího pedagoga a jeho vlivu na studenty. Zvláštní pozornost je pak věnována tvorbě vybraných představitelů mladé malířské generace.

Klíčové pojmy

Současné české umění – české umění 1. poloviny 20. století – malířské ateliéry
Akademie výtvarných umění v Praze – nejmladší generace umělců – malba

Abstrakt

Eliška Kubínová

Actual situation in the painting studios. Academy of Fine Arts in Prague and the youngest generation of painters.

bachelor thesis

The thesis is conceived as a synthesis of the current situation in the painting studios at the Academy of Fine Arts in Prague and the youngest generation of artists who attended the school. Making artists studied painting studios in the context of the head teacher and his influence on students. Particular attention is paid to the work of selected representatives of the young generation of painters

Main concepts:

Contemporary Czech art – Czech art of the 1st half of the 21st century – painting studios at the Academy of Fine Arts in Prague – the youngest generation of artist - painting