

## TRANSFER

*Nástin struktury současných malířských tendencí na Akademii výtvarných umění v Praze*

Kateřina Tučková

Výstavní projekt Transfer je po roce 2000 jednou z prvních souhrnných výstav představující současné české umění malby zahraničnímu divákovi v širokém generačním i formálním rozpětí. Vytyčuje čtyři nejvýznamnější proudy malby, která vychází z prostředí Akademie výtvarných umění v Praze, která je v Česku od roku 1799 nejvýznamnějším vzdělávacím uměleckým centrem.

Současná česká výtvarná scéna je -co se týče uměleckých programů a tendencí- poměrně rozptýlená a nesnadno definovatelná. Ponecháme-li stranou problematiku uměleckých kategorií a žánrů, která byla pro dialog v uměleckém provozu v Čechách v předchozích desetiletích neopomenutelná (stejně jako ve světovém provozu zde byla, ovšem až v 90. letech, napadena a obhájena pozice žánru malby ve chvíli, kdy díky změně politické situace vznikl prostor pro prezentaci konceptuálního umění), zjistíme existenci množiny různých podob malby. Srovnáme-li ji s tím, co nabízí výstavní projekt TRANSFER, působí aktuální mnichovská prezentace v podstatě kompaktním dojmem, který však nekoresponduje s realitou na české scéně. Nabízí se tak otázka, jak zahraničnímu divákovi ozřejmit tento problém. Odpovědí je prosté konstatování, že TRANSFER nabízí prezentaci malířských trendů existujících v současné chvíli na Akademii výtvarných umění v Praze, kde se ve všech malířských ateliérech s definitivní převahou rozvíjí figurální, zobrazivá malba. Výstava tak tedy neshrnuje celou existující škálu malířských tendencí a jejím cílem není její kategorizace ve veškerých variantách, nýbrž shrnutí malby v horizontu posledního dvacetiletí v podobě, v jaké se formovala na akademické půdě v rozpětí vztahů učitel a žák. Základním tématem výstavy je tedy pomyslné předání tradice v podobě principů, které žáci přebírají od svých učitelů a jako poselství výrazu je nesou dál. Proto je také výstava pojmenována Transfer – ve smyslu přesunutí, převedení poznatků a výtvarného umu z generace na generaci v každé z malířských škol, sekundárně pak opisuje i přenesení a představení české akademické malby v zahraničí.

Inklinace k zobrazivé malbě na Akademii převládá od počátku 90. let, kdy díky změně politické situace došlo k absolutnímu převratu ve vedení a směřování instituce. Tato tendence má však hlubší kořeny, neboť se obecně projevuje v českém umění už od přelomu 60. a 70. let, kdy na umělecké scéně došlo k emancipaci a potvrzení role figury (aniž by však byla usurpována souběžně se vyvíjející abstraktní tvorba), která mohla lépe než jakýkoliv jiný výtvarný projev nastavit zrcadlo soudobé společnosti a být tak nositelem vyššího morálního kreditu, případně apelem na etické hodnoty společnosti vyvíjející se v atmosféře nesvobody.

Tento důležitý historický a mravní prvek je dnes na Akademii přítomný díky výrazným osobnostem, které se ujaly vedení jednotlivých malířských ateliérů. Jsou to osobnosti generace 60. a 70. let, které se aktivně podílely na rozvoji dobových výtvarných tendencí a na platformě tzv. šedé zóny patřily mezi organizátory neoficiálních, případně trpěných polooficiálních výstav a akcí motivovaných opozicí vůči soudobému oficiálnímu umění, potažmo vůči

společenské struktury vůbec. Uskutečnily řadu akcí a výstav, které mají dodnes dopad na současnou střední a mladší generaci tvůrců. Jsou jimi Zdeněk Beran, Jiří Sopko, Michael Rittstein a Vladimír Skrepl.

Nejdéle působícím pedagogem je **Zdeněk Beran** (1937), jehož tvůrčí záběr se pohybuje od malby až po tvorbu objektů, prostředí a instalací, které rozvíjí či popírají klíčové téma v malbách, jež jsou většinou pouze jedním z prvků vystavených komplexů. Vzhledem k Beranově orientaci k fenoménu iluze reality, který se v části jeho tvorby objevuje ve stejné době, kdy tato tendence zažívá svůj největší rozkvět ve světě, vede na Akademii výtvarných umění ateliér klasické malby. Cestou hyperrealismu jdou téměř bez výjimek jeho studenti a absolventi a tradice odvíjející se z tohoto ateliéru je tak velmi výrazná. Malíř a současný rektor AVU, **Jiří Sopko** (1942), vstoupil na výtvarnou scénu na konci 60. let, v době, která rozvoji výtvarných myšlenek a mezinárodním kontaktům ještě relativně přála. O několik let později, už v době tuhé normalizace, poprvé vystoupil **Michael Rittstein** (1949). Oba klíčoví představitelé české malby 2. poloviny 20. století se na konci 80. let setkali ve skupině 12/15 - Pozdě, ale přece. Malba Jiřího Sopka byla ve svých počátcích charakteristická pro vlnu nové figurace. Sopko kladl důraz především na člověka jako osamělé individuum krácející světem, v němž je existence tísnivá. V jeho díle se objevoval pocit životní absurdity a mrazivého humoru, stejně jako v tvorbě mnohých dalších autorů tvořících v době vrcholící normalizace. Dodnes se Sopko pocitu tragikomického prožitku reality nezbavil, přestože jeho malby mají už klidnější, meditativnější ráz. V protikladu k tísnivým tématům však byl (a je) autorův malířský svět symfonií barev - Jiří Sopko patří k nejvýraznějším českým koloristům. Tuto tendenci však většina jeho žáků nepřejala a jeho studenti a absolventi se vyvinuli k nejrůznějším výrazům, přičemž se soustředí především na kultivaci formy.

Michael Rittstein je výrazným představitelem české expresivní malby s vysokou mírou narace. Konflikty cenzurované kultury a doby, v níž se začínal umělecky prosazovat, se v jeho tvorbě projevil zacílením na člověka žijícího uprostřed absurdně okleštěných podmínek. Jeho postavy nejsou nikdy osamělé, ocitají se uprostřed impozantní mašinérie anekdotických dějů, které nazývá lokálními historkami. Bytí člověka se mu nejevilo tristním důvodem pro existenciální přemítání, nýbrž důvodem ke specifickému druhu grotesky. Groteska tehdy byla jedním z možných opozičních postojů vůči režimu - byla ve své ironii, sarkasmu a přitom lehkosti rigidnímu komunismu nebezpečná. Dodnes je tato tradice v českém umění velmi silná, byť už ztratila na své naléhavosti a politické aktuálnosti. Můžeme ji vysledovat i u autorů nejmladší generace, jakými jsou například Lukáš Miffek. Dramatizace formy a temperament gesta, které byly a jsou v Rittsteinově malbě evidentní, se do tvorby jeho žáků přenesli jen v omezené míře. Většina z jeho absolventů je naopak malířsky ukázněná, jejich práce mají konzervativnější ráz založený buď na senzuační, ryze subjektivní zkušenosti (Anderlová, Kolářová, Salajka), nebo naopak na racionálním řádu a objektivizaci konkrétních, široce přístupných a pochopitelných relací (Grimmich).

Dramatická forma je typická také pro dílo **Vladimíra Skrepla** (1955), nejmladšího z vedoucích ateliérů malby, který na výtvarnou scénu vstoupil až s postmoderní vlnou osmdesátých let a jehož tvorba se odvíjí v kontextu principů malby gestického neoexpresionismu nových divokých a italské transavantgardy. Obecně lze vysledovat, že se v jeho ateliéru potlačuje důraz na klasické malířské

techniky, upřednostňuje se technická a materiálová stránka malby, a přihlíží se především k čisté ideji, jejímž nositelem je většinou kresba. Ta je společným jmenovatelem nejen malby Vladimíra Skrepla, jež ji užívá ve spontánním gestu a znakové zkratce, ale také absolventů Josefa Bolfa a Jakuba Hoška.

Výchozí pedagogická tendence má v mnohých případech výrazný vliv na formování osobního programu dalších generací výtvarníků. Jak už bylo řečeno výše, těsná malířská souvislost je viditelná mezi dílem Zdeňka Berana a jeho žáků, vyčleníme-li z díla pedagoga fotorealistickou formu, jejíž malířskou linii autoři tohoto ateliéru sledují. Ze starších je výrazným představitelem této tendence **Karel Balcar** (1966), mezi nedávné absolventy pak patří **Zdeněk Daněk** (1977) a **Hynek Martinec** (1980), a také **Filip Kudrnáč** (1975), absolvent jiného ateliéru AVU řadící se však k beranovské linii faktem formálního využití iluzivní malby a hyperrealistického výrazu.

Balcarova tvorba je charakteristická především sociologickým průzkumem různosti lidské existence, a to v kontextech historických i v kontextu nejsoučasnejším, v němž padlá tabu umožňují pohrávat si se zobrazením výjevů tematizujících rozměr erotiky až po hranice sexuální deviace. Pro autora je charakteristický vytříbený rukopis, který čerpá z principů barokního iluzionismu, využívá efektního šerosvitu a na druhé straně neodmítá ani práci s náznakem a experimentálními malířskými postupy.

Tvorbu Zdeňka Daňka charakterizuje především fascinace světem zvířat a přírodním, primitivním životem. Věnuje se pouze těmto motivům a předkládá je v obsáhle narativních malbách, v nichž vytváří nové mýty a podobenství. Ve své tvorbě užívá čistého, řemeslně dokonale zvládnutého rukopisu dobře sloužícího potřebám zobrazivé malby, ale i médií, které stejně jako jeho malířský projev simulují představu dokonalé reality (audiozáznamy zvířecích projevů k malbám). Poslední cyklus jeho prací je ještě těsněji spojen s problematikou ekologie. Je charakteristický monochromní barevností z důvodů užití nového druhu barev, které pohlcují z okolí zplodiny - autor tyto obrazy nazývá léčivé, případně detoxikační. Filip Kudrnáč je autorem, jehož tvorba vychází z romantické představy o absolutní kráse, již je v dnešní době možné (a dle jeho slov nutné) dosáhnout návratem k tradičním malířským technikám, preciznosti a výběru tématu. V postmoderním duchu, že „všechno je možné“, propojuje romantismus 19. století se současnými tématy i fantazijními prvky, a malířskými a sochařskými prostředky produkuje díla oscilující na tenké hranici mezi dokonalou krásou a kýčem. Přičemž jeho postoj neilustruje ironie, nýbrž zcela vážné pojetí renesance absolutní krásy. Nejmladším z autorů, kteří reprezentují výtvarnou tendenci Beranova ateliéru je Hynek Martinec, který se v komornějším duchu fotorealistické malby Chucka Close orientuje především na portrétní tvorbu. Hyperrealistickou formu doplňuje konceptem pozvolné proměny tváře zobrazovaného až k výsledné abstraktní kompozici. Za portrét *Zuzany* získal v roce 2007 cenu londýnské National Portrait Gallery.

Malířské východisko Jiřího Sopka volně sledují absolventi, kteří na výtvarnou scénu nastoupili na konci devadesátých let. **Jaroslav Valečka** (1972) patří mezi nepočetnou skupinu českých autorů, kteří i na počátku 21. století dokázali aktualizovat žánr krajinomalby. Tematické východisko nachází v krajinných motivech českého pohraničí, v němž vyrůstal, a které v něm zanechalo stopu syrové

vzpomínky na nehostinnost přírodního i lidského prostředí. Jeho noční panoramatické výjevy a scény s drobnou lidskou stafáží nesou neopakovatelnou meditativní atmosféru. Druhá linie jeho tvorby je ukotvena v tvorbě figurální, která snahou o vystižení tristní situace sociálně vylučného individua, jež sudetské prostředí v hojné míře nabízí, nese výrazné existenciální rysy. **Barbora Šlapetová** (1973) je výtvarnicí pohybující se nejen na poli malby, která se dotýká mezi genderové problematiky, ale je také úspěšnou fotografkou. Oba póly své aktivity kombinuje a propojuje v široce výpravné instalace. Výrazný malířský talent **Filip Černý** (1976) pokračuje v rámci Sopkova koloristického jazyka, jenž užívá jak ve figurálních pracích, tak hlavně v dílech, které se ocitají na hranici abstrakce. Podstatné je pro jeho tvorbu hledání nového výrazového jazyka, který v případech abstrahované malby hraničí až s kaligrafií. **Zbyněk Sedlecký** (1976) se ve své tvorbě zaměřuje na tiché výjevy popisující každodenní městskou skutečnost. Základem jsou mu fotomateriály z výletů s přáteli, momentky z prostředí města a života osob mu blízkých, jeho formální vyjádření je ale založeno na expresivní notě, která je pro absolventy Sopkova ateliéru spíše netypická. Do svébytné polohy přetavil své výchozí poučení **Robert Šalanda** (1976), který je originálním a úspěšným hledačem vlastního jazyka. Jeho práce, pohybující se na hraně od figurálního po abstraktní znázornění, jsou kombinací malby, stříkaných, lepených a tiskových technik. Hledá tak nové možnosti malby v technickém experimentu a nejúspěšnější je tam, kde se blíží k minimálnímu obsahovému vyjádření. **Miroslav Polách** (1980) rozvíjí stejné tendence, které se objevují v díle Roberta Šalandy. Experiment s technickými možnostmi a precizace formy je v jeho tvorbě doplněna o hledání nových prvků v možnostech instalace média obrazu. Střední generaci absolventů Jiřího Sopka zastupuje **Jiří Petrbock** (1962), který v současné chvíli působí na Akademii výtvarných umění jako asistent v ateliéru kresby. Pro jeho tvorbu, která se od výchozího poučení zcela odchýlila až k solitérní pozici, je typická mnohovrstevnatost dějových epizod a v bohaté narativní rovině zobrazování podivného světa plného neidentifikovatelných, bizarních fantomů v groteskních, fantasticky surreálných kombinacích výjevů.

Jako ve většině severských zemí je expresionismus a neoexpresionismus vlastní i české malířské tradici. Silná tradice expresionismu produkovala v českém umění množství výrazných osobností, na jejichž dnešním konci stojí Michael Rittstein. Pečeť jeho malířské tendence se do tvorby jeho žáků otiskla však jen okrajově, a to i z důvodu, že ateliér malby převzal teprve nedávno (2001) po senzuačnějším, plošně realisticky založeném Antonínu Střížkovi. Jeho odkaz je patrný především v díle absolventů, jakými jsou **Karel Jerie** (1977) a **Lukáš Miffek** (1978), u nichž se projevuje právě užití plošné malby s vysokou mírou výpravnosti. Nejviditelnějším spojením mezi žákem a pedagogem je v Miffkově případě grotesknost ve výběru námětu a vždy přítomná komika, která odkazuje k osobitému pojetí tradice české školy humoru (v autorově případě bohaté na aluze a intertextuální odkazy), do níž se nerozpakuje v postmoderním duchu přimíchat i postavy ze známých komiksů nebo animovaných televizních seriálů. Výsledkem jsou většinou díla s velkou obsahovou šíří, v nichž si Miffek svobodně a uvolněně pohrává s kontexty v duchu radostného, definitivně kompletního zmatení, které z něj v souvislosti s realistickou malbou, v níž se objevují prvky pop-artu, činí klasického postmoderního malíře. Těžištěm tvorby Karla Jerieho je komiks ve své široce výpravné, ale i gagové, podobě.

Fantastické, historické či mytologické výjevy a sakrální podobenství, které jsou námětem obrazů vedených cizelovanou technikou a čistým suverénním rukopisem, dokládají hloubku autorovy imaginace. K Rittsteinově škole se svým posledním dílem z prostředí koncertů a hudební produkce řadí také asistent tohoto ateliéru, **Roman Franta** (1962). Jeho dosavadní tvorba prošla několikrát zásadními zvraty, když se věnoval realistické malbě popisující nahromaděné množství předmětů nebo konceptuálním řetězením maleb a objektů, jejichž společným jmenovatelem byl brouk. V současné chvíli v rámci jeho tvorby probíhá produktivní výměna mezi expresivní a konceptuální výtvarnou tendencí, a to v případě maleb provedených bubenickými paličkami. Výrazným autorem je **Igor Grimmich** (1979), jehož zájem se upírá především k městskému prostředí a dějům, které v jeho rámci probíhají. V některých souborech se město, respektive jeho architektura, stalo dokonce hlavním aktérem autorových velkoformátových maleb. Ze samotného námětu pak vyplývá také forma, která do Grimmichovy tvorby v posledním roce intenzivně vplynula: základem jeho malby je konstrukce čistého racionálního řádu v kontextu prostoru a uchopení a povýšení celku na hlavní motiv díla. Tato cesta je pak v přímém protikladu k figurálním souborům, které za sebou autor během studia zanechal, v nichž se soustředil na akcentaci jediného motivu, případně detailu. Další z absolventů Rittsteinova ateliéru jsou autoři s výraznou senzuační složkou jak v obsahu, tak i ve způsobu malby. Mezi výrazné lyriky patří především **Marta Kolářová** (1976) zabývající se atmosférickou malbou spojenou s netypickým užitím materiálu a instalace. Subtilní expresivní projev je vlastní také **Aleně Anderlové** (1977), která se ve své tvorbě orientuje především na krajinné výjevy, doplněné o sekundární, většinou magický děj odehrávající se v nočních hodinách. **Martin Salajka** (1981) je typem individualistického autora, jehož malba je založena především na subjektivním, tudíž nepřenositelném prožitku. Věnoval se přírodním lyrickým motivům, posléze přešel k tematice destruovaného města a nyní oba své tematické plány spojuje v temných somnambulních vizích, snech o rybách osedlaných lidskými embryi a o temných vodních zákoutích. Jeho obrazy, které vyrůstají z niterné osobní zkušenosti, jsou proto nelehce čitelné, odehrává se v nich mnoho příběhů, jež jsou navíc šifrovány autorovým expresivním rukopisem, který nechává mnoho nedořečeného.

Neoexpresivní tendence v českém prostředí zastupuje malba **Vladimíra Skrepla** (1955) řadící se k linii malby Neue Wilde. Pro něj a pro studenty a absolventy jeho ateliéru je typická především textová složka, divokost v podobě kresebné malby, symbolické obsahy a streetartová nebo naivizující vizualita. Jedním z jeho nejvýraznějších žáků je **Josef Bolf** (1971), nominovaný v roce 2005 na Cenu Jindřicha Chalupeckého, cenu pro mladé české umělce do 35 let. Pro jeho tvorbu je typická především komiksová složka, bohatá výpravnost, a neopomenutelná morbidní atmosféra, ve spojení s netradičním technickým uchopením malby. Formální inovace je charakteristická také pro dílo **Jakuba Hoška** (1979), dalšího z úspěšných absolventů tohoto ateliéru, jenž byl také nominován na Cenu Jindřicha Chalupeckého (2006). Jeho malba je budovaná na propojení textové složky s obrazem, který většinou zachycuje statický děj s poselstvím, čímž se ocitá na pomezí komiksu. Z čerstvých absolventů je výrazným představitelem Skreplova ateliéru **Václav Girsá** (1969), který na výtvarnou scénu díky předchozím technickým studiím vstoupil teprve nedávno. Jeho jakoby neškolený, insitní výtvarný projev je

založen na plošné malbě bez zájmu o gradaci obrazového prostoru a na tematizaci emotivních, čistě individuálních prožitků. Posledním ze zastoupených autorů je **Mikuláš** (1982), jehož tvorba se ocitá v rozpětí mezi malířskou tvorbou a konceptuálními tendencemi s využitím nových médií a technologií. Nevyužívá klasické malířské prostředky, ale pracuje s litými laky, spreji, šablonovou malbou a dalšími prostředky. Instalace, které tvoří, jsou dokladem přesahu klasické malby k novým médiím: spojuje v nich malbu se zářivkami UV neonů v prostoru světelné instalace a s fotografiemi, a řadí tak malbu do nové role kooperující úspěšně s jinými médii.

Toliko o současném stavu malby odvíjející se z pražské Akademie výtvarných umění referuje zhruba pětadvacet autorů. Neděláme si iluze, že by české umění touto výstavou v Evropě způsobilo uměleckou revoluci. Na to není dostatečně silné ekonomické zázemí české umělecké tvorby, byť autorsky dokáže v evropském kontextu obstát. Před padesáti lety to dokázala česká prezentace v rámci výstavy EXPO 58 a čas od času to dokazují případy uměleckých osobností, které v Evropě uspěly a které z české tradice malby vycházejí (Toyen, Jindřich Štýrský, Jan Kotík, Zdeněk Sýkora, Milan Kunc, Jan Knap, neopomenutelný kolážista Jiří Kolář) nebo ani nevycházejí (Jiří Georg Dokoupil), které však dlouhodobě pobývaly v zahraničí, v současných strategických uměleckých centrech jako byla Paříž a jako je dnes Berlín nebo Londýn, proč se jim daří lépe do evropského kontextu proniknout. Komunikovat z České republiky je jako z každého mikroregionu stále obtížné, i když se situace díky individuálním aktivitám stále zlepšuje. Problematika uměleckého centra a periferie by však neměla překrýt umělecké hodnoty, které současná česká malba dokáže i přesto, že se vyvíjí v ústraní, nabídnout. Pevně doufám, že je zahraniční divák znalý světového kontextu malby docení.