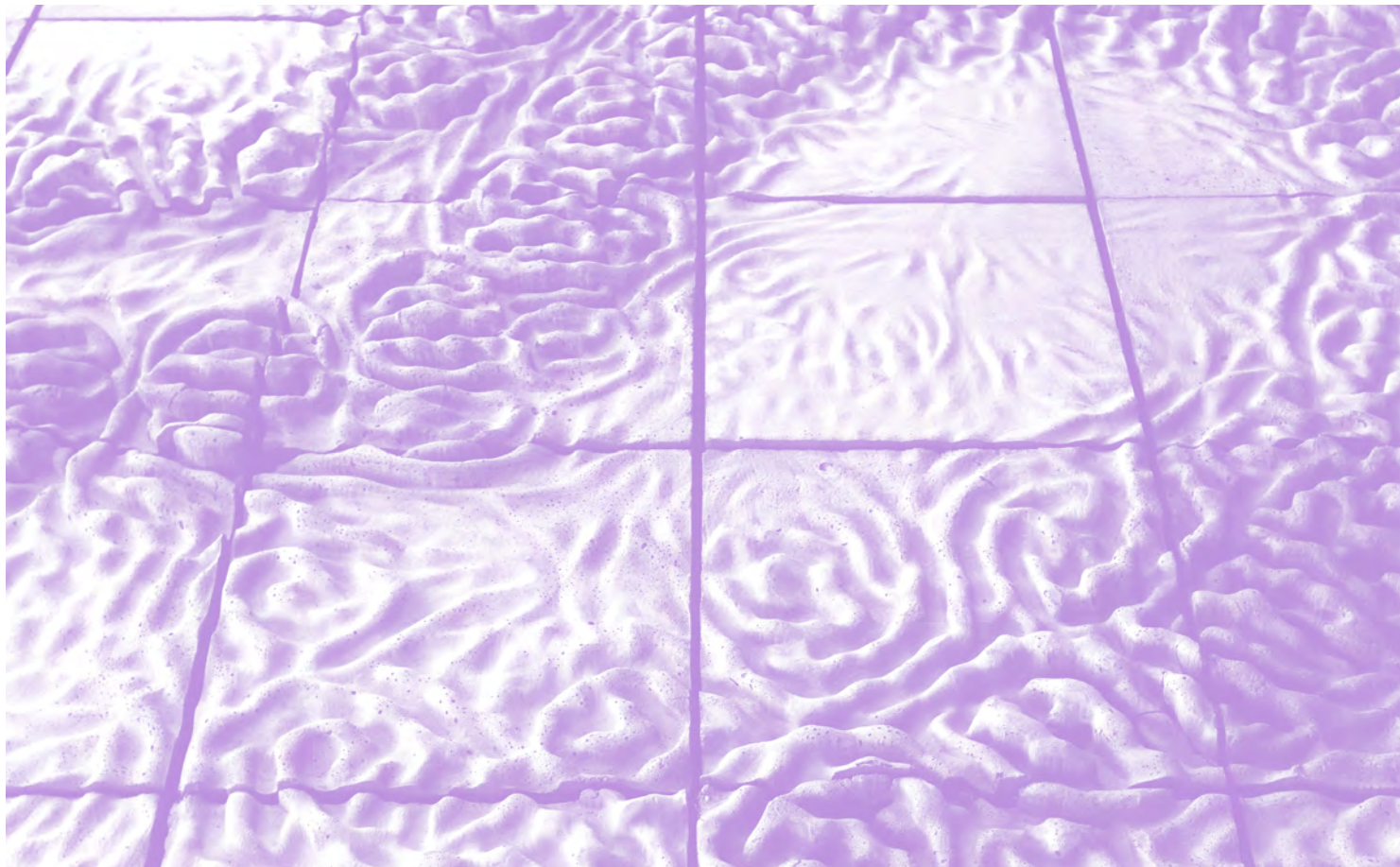


UMĚLECKÝ VÝZKUM NA UMPRUM



MILENA BARTLOVÁ, ZDENĚK BEZECNÝ (EDS.)

UMPRUM



Milena Bartlová, Zdeněk Bezecný (eds.)
Umělecký výzkum na UMPRUM

© Vysoká škola uměleckooprůmyslová v Praze, 2020

Koncepce © Milena Bartlová, Zdeněk Bezecný, 2020

Texty © Milena Bartlová, Zdeněk Bezecný, Petra Dočekalová, David Kovařík, Radim Labuda,
Vojtěch Märč, Michaela Režová, 2020

Fotografie © Anna Baštýřová (s. 49), Daniela Dostálková (s. 58), archiv autorů
a UMPRUM, 2020

ISBN 978-80-88308-25-6

UMPRUM

Tato publikace vznikla díky finanční podpoře z centralizovaného rozvojového projektu Analýza a definování specifik a rozvojových možností uměleckých vysokých škol ve výzkumné činnosti Ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy ČR.

OBSAH

04...Úvodem

05...Milena Bartlová: Praxe, teorie a jazyk uměleckého výzkumu

11 ...David Kovařík: Umělecký výzkum a rtuťová kapka

20...Michaela Režová: Náročný balanc mezi teorií a praxí

29...Petra Dočekalová: Umělecký výzkum jako primární cíl studia

38...Radim Labuda: Umelecký výzkum ako prax v teréne: prípadová štúdia Punctum

50...Pracovní skupina pro výzkum mimosmyslové estetiky: Pseudoumělecký výzkum

52...Jan Brož – Jan Čumlivski – Pavel Karous – Alice Klouzková – Tereza Říčanová – Pavel Sterec –
Tomáš Svoboda – Shota Tsikoliya: Můj umělecký výzkum na UMPRUM: několik úspěšných případů

ÚVODEM

UMPRUM je díky velké šíři zájmů svých ateliérů a kateder mimořádnou institucí, což se projevuje i v oblasti uměleckého výzkumu. Donedávna bylo jeho doménou doktorské studium výtvarných umění a architektury, v poslední době se ale zájem o něj rozšiřuje. Umělecký výzkum se bude zřetelněji prosazovat jako možnost rozvoje všech ateliérů a oborů. Umožní jim přesněji zacílit jejich činnost k aktuálním potřebám společnosti a vyrovnávat se tak s nároky mnohočetné krize – environmentální, ekonomické, politické i krize společenské důvěry. Pokud se má krizový rozklad stát šancí na nový restart, musíme se všichni učit jinému pohledu na stávající svět a nebát se zcela nových výzev.

Připravili jsme proto soubor několika textů, které by měly pomoci porozumět smyslu uměleckého výzkumu i jeho působení na umělecké škole. Cílem této publikace je poskytnout inspirační platformu pro vyučující i (budoucí) studující. Úvodní text na základě desetileté zkušenosti autorky s doktorským studiem výtvarných umění představuje některé obecnější a společné rysy

uměleckého výzkumu na UMPRUM a vytváří rámec pro další příspěvky. Další čtyři jsou případové studie, jež napsali nynější studenti a studentky postgraduálního (doktorského) studia, kteří se v nich snaží zachytit své vlastní zkušenosti a z nich vytěžit obecnější poučení. Autoři a autorky reprezentují různé typy uměleckého výzkumu, protože se zabývají architekturou, animací, tvorbou písma a tzv. volným, konceptuálním uměním. Kratší pátý text informuje o aktuálním projektu Pracovní skupiny pro výzkum mimosmyslové estetiky, nominované na Cenu Jindřicha Chalupického.

Závěrečnou část tvoří stručné zprávy o dobré praxi a úspěšných výsledcích uměleckého výzkumu v úspěšně obhájených doktorských disertacích z posledních let.

Milena Bartlová,
profesorka Katedry teorie dějin umění
Zdeněk Bezecný,
prorektor pro vědu, výzkum a rozvoj

PRAXE, TEORIE A JAZYK UMĚLECKÉHO VÝZKUMU

MILENA BARTLOVÁ

Výtvarné umění je tradičně chápáno jako oblast, která je primárně zakotvená v duchovních sférách krásy, vznešenosti, důstojnosti, ideálních a symbolických hodnot. Pražská Uměleckoprůmyslová škola musela vzhledem k tomu, že pěstuje také užité umění, grafiku, architekturu a design neboli umělecký průmysl, vynaložit nemalé úsilí, než v roce 1946 dosáhla zařazení mezi vysoké umělecké školy – akademie. Ty se hlásí k pojetí vzdělanosti, jež se primárně nevztahuje a ani nechce vztahovat k praxi. Přitom ale dobře víme, že nejen architektura a umělecký průmysl, design a užité umění, ale rovněž umění *volné* či *krásné* se od materiální praxe odpoutává jen v extrémních, okrajových polohách. I na akademiích se výuka realizuje v ateliérech, což je vznešenější synonymum výrazu *dílna*. Nevyhnutelně

do velké míry probíhá v osobním vztahu mezi učitelem/ učitelkou a žákem/žákyní. Je dokonce možné tvrdit, jak to navrhuje teoretik James Elkins, že vyučovat umění vůbec nelze a že pedagogický proces uměleckých škol spočívá jednak v ovládnutí řemeslné stránky výtvarné činnosti, jednak v podpoře osobnostního rozvoje budoucích umělců a umělkyně.¹ Podstatnou součástí akademického typu vysoké školy není jen výuka dějin umění, ale i jeho *teorie*. Specifičnost pedagogických potřeb a požadavků Vysoké školy uměleckoprůmyslové vedla již od čtyřicátých let 20. století k tomu, že zde působily osobnosti, které hledaly originální cesty k prohlubování teoretické výuky prakticky orientovaných témat, jako byli Václav Nebeský, Miloslava Holubová, Dušan Šindelář, Josef Hlaváček či Jan Rous.²

1 James Elkins, *Why Art Cannot Be Taught*, Chicago 2001; částečně dostupné online na <https://saic.academia.edu/JElkins/Papers>, vyhledáno 20. 8. 2020.

2 Více k tématu viz Milena Bartlová, *Dějiny českých dějin umění 1945–1969*, Praha 2020.

Zdá se, že dnes se jednou ze zajímavých a potenciálně plodných možností takového prohloubení může stát právě orientace UMPRUM na umělecký výzkum. Ten patří k *výzkumu orientovanému na praxi*, podobně jako technické obory nebo lékařství. V nynější pandemické krizi, která si vynucuje přechod značné části výuky do online prostředí, se jasněji než jindy projevují povaha a důsledky této praktické orientace: nejen umělecké, ale i mnohem vlivnější technické a lékařské vysoké školy jsou postaveny před skutečnost, že ústřední část pedagogických cílů a kompetencí nelze do online prostředí přenést bez ztráty kvality. Teorii uměleckého výzkumu proto považuji spíše za komentáře k praxi, jejichž cílem není budovat „filozofický“ fundament, nýbrž zjednávat nadhled nad souvislostmi a kontextem, jenž by měl umožnit lepší porozumění tématu.

Hlavní typy uměleckého výzkumu

Neexistuje dosud jediná a obecně přijímaná definice uměleckého výzkumu. To není příliš překvapivé, vždyť takovou definici nemáme ani pro samotné umění – s definicí *krásou* již dávno nelze vystačit. Jedno možné vymezení uměleckého výzkumu by mohlo znít tak, že je to činnost zacílená na vznik takové realizace, která bude zároveň kvalitním uměleckým dílem i přínosem k rozšíření poznání. Jinak řečeno, *se vznikem kvalitního uměleckého díla se cosi nového stane, avšak zároveň*

bude vytvořeno nové vědění. Tato činnost se proto pohybuje v průsečíku vědeckých metod a uměleckých postupů a vedle vizuality a tvarovosti produkuje i text psaný specifickým jazykem. Společným jmenovatelem obou ohnisek je *tvořivost* jako fundamentální lidská vlastnost, ve výtvarných uměních vedoucí k smyslově vnímanému *výtvoru*. Důležité je umístění v průsečíku různých metod a postupů, inspirované aktuálním důrazem na intersekcionalitu, jež zpřesňuje a nahrazuje konvenční kategorii vlivu. Zatímco vliv nutně zahrnuje hierarchické hodnocení, kdy to nebo ten vyšší, mocnější a aktivní působí na nižší, bezmocné a pasivní, průsečík je místem, kde se obě položky setkávají rovnoprávně a mohou dát vzniknout zcela nové kvalitě, aniž by byla jedna ze vstupních položek oslabena a podřízena.

Takto zformulovaná – s patrným úsilím, doufejme ne násilím – charakteristika si ale hned vyžádá upřesňující výjimku. Důležitou částí uměleckého výzkumu v doktorském studiu na UMPRUM byly a jsou *výzkumné projekty technologického rázu*. Jejich výsledkem jsou nové technologické postupy produkce věcí a staveb a setkáváme se s nimi zejména v architektuře, designu a užitém umění. Nelze je hodnotit z hlediska tradičního pojetí umělecké kvality jako *krásy přidané* k praktické funkci. Podstatnou kvalitou je v těchto případech skutečnost, že nové technologie vznikají neoddelitelně od tvůrčího či uměleckého záměru. Tato do hloubky

sahající neoddělitelnost přístupů je usnadněna tehdy, pokud jde o aplikaci nových digitálních technologií.

Podobně samozřejmým přístupem uměleckého výzkumu a v jistém smyslu přechodným stupněm mezi technologií a metodologií jsou projekty, které představují *prohloubení a rozšíření úvodní rešerše*, jaká je standardem při zpracování zadání v architektuře a urbanismu i v produktovém, průmyslovém a grafickém designu. Dokumentační a výzkumné postupy zde představují vytvoření mapy myšlenkových předpokladů a přípravnou fázi vlastní individuální umělecké tvorby.

Jiná oblast uměleckého výzkumu zkoumá specifickými metodami historické téma, které je standardně předmětem studia akademického oboru teorie a dějin umění. Takto zaměřený výzkum byl typický pro první období po zavedení doktorského studia na uměleckých školách a zůstává důležitý na pracovištích, kde nejsou rozlišeny akreditované obory doktorského studia výtvarných umění od oboru teorie a dějin umění. UMPRUM od takového pojetí ustoupilo

zejména proto, že zde hrozí nebezpečí vzniku textů, které vnějškově napodobují umělecko-historické metody, aniž by až na zcela ojedinělé výjimky výtvarní umělci a umělkyně – studující i vedoucí ateliérů – měli při vysoké kvalitě své umělecké práce zároveň i standardní vědecké kompetence v této oblasti. „Psát dějiny“ vlastního uměleckého zaměření je přesto velmi přitažlivé v oblastech, které akademické dějiny umění soustavně zanedbávají, tj. v designu, v uměleckém řemesle a užitém umění. Takové případy výzkumu jsou paradoxně velmi náročné, protože je třeba dbát na to, aby vznikal skutečně specificky umělecký přínos k poznání, a nikoli „špatná kunsthistorie“.

Výzkum jako umělecká strategie

Oblast tzv. volného umění si přivlastnila umělecký výzkum jako jednu ze svých tvůrčích strategií.³ Stal se tak další strategií postmoderní distance od *umělecké authenticity* moderny, podobnou například institucionální kritice nebo postprodukcí. V tomto pojetí se umělecký výzkum věnuje reflexi a tvůrčímu vyjádření nároku umění vstupovat na místo vědy jako jiný (alternativní),

3 Sebastian Mühl, *Umělecký výzkum jako výzva pro uměleckou kritiku, Sešit pro teorii, umění a příbuzné zóny*, 2016, č. 20, s. 51–62, dostupné online na http://vvp.avu.cz/wp-content/uploads/2014/08/2016_20_Muhl.pdf, vyhledáno 20. 8. 2020.

ale stejně oprávněný přístup člověka ke světu. Je to značně dynamické pole, sestávající z řady kontroverzí a napětí, což posiluje jeho přitažlivost pro takový typ uměleckých osobností, které tendují k racionálnějšímu pojetí umělecké tvorby, nebo se aspoň takovému pojetí nebrání. Mezi otázky, jež dynamiku uměleckého výzkumu jako strategie volného umění vytyčují, patří především vzpoura proti autoritativnímu nároku vědy (rozumí se především přírodní) na jedinou možnou pravdivost. Důraz je přitom kladen na specifické schopnosti umělecké individuality, optimálně *génia*. Umění tak znovu obnovuje svou rebelskou pozici, již je definována jeho kvalitou od dob rané moderny a impresionismu. Přitom je ale zachována rozhodující role umělce jedinečné osobní vize a výsledky zůstávají v konvenční oblasti uměleckých děl, která jsou vystavitelná, dokumentovatelná a mohou fungovat v komerčním provozu. Originální je v této souvislosti činnost Pracovní skupiny pro mimosmyslový výzkum, která se stala v letošním roce finalistkou Ceny Jindřicha Chaloupeckého: autoritu vědeckosti ukázali členové

skupiny ve zcela novém světle, když na místo uznávané přírodní vědy dosadili to, čemu se někdy říká pavěda.⁴

Domnívám se, že úsilí o postulování rovných práv umění a vědy v přístupu ke světu je oprávněné spíše z hlediska napětí mezi obrazem a textem či promluvou, jinak řečeno mezi obrazovou a verbální komunikací. Na tomto poli nastává skutečně plodná diferenciací dvou možností vědy jakožto cesty k vědění. V principu nejde o absolutně novou myšlenku. Specifické možnosti čistě vizuální, obrazové komunikace pro dosahování poznání, kterého jinak dosáhnout nelze, patřily před rozšířením noetických důsledků knihtisku a literárního humanismu v 16. století k uznávaným intelektuálním praktikám.⁵ Dnešní možnosti jsou ovšem nesrovnatelné především z hlediska snadnosti vytváření a sdílení obrazů. Audiovizuální komunikace jako vedlejší důsledek technického rozvoje poháněného marketingem, spotřební reklamou a ideovou propagandou převážila během posledních pouhých deseti let nad textovou komunikací. Spolu s tím se rychle a zatím bez

4 Protože členové skupiny jsou bývalými nebo nynějšími studenty UMRPUM, požádali jsme je o příspěvek do tohoto sborníku, viz dále.

5 Podrobněji viz Milena Bartlová, *Skutečná přítomnost: středověký obraz mezi ikonou a virtuální realitou*, Praha 2012.

dostatečné reflexe proměnily důkazní schopnosti obrazu natolik, že dnes najednou „nelze věřit vlastním očím“.

Tuto pozici můžeme rozšířit na ne-mimetické zobrazení, a ještě lépe na nezobrazovací strategie současného volného umění, založené na prožitku diváka, přesněji účastníka, v množném čísle publika. Pozapomenutý, ale výstižný český termín *obecenstvo* poukazuje na skutečnost, že vnímání uměleckých děl je nejen individuálním prožitkem, ale zároveň i jeho sdílením v komunitě.⁶ Analogií vědeckého referátu o jedinečném pokusu se tak může stát dokumentace umělecké události, ovšem pokud jí, a především její sdělnosti bude věnována dostatečná péče. Ve vědě je právě sdělnost ve smyslu opakovatelnosti pokusu či dohledatelnosti informačních zdrojů podstatným kritériem vědeckosti. Pokud nechce strategie uměleckého výzkumu zůstat jen ornamentem a další komerční novinkou standardního provozu světa umění a chtěla by přesáhnout k produkci nového vědění, měla by se zřejmě zabývat zejména tím, *jak může prožitek*

jedinečné události umění nabývat obecné sdělnosti. Velmi specifickou rovinu vztahu textové a obrazové složky uměleckého výzkumu představuje animovaný film a knižní tvorba, a to nejen ilustrace, ale také úprava obsahu. V těchto případech je samotnou podstatou uměleckého vyjádření synergie obrazu a vizuálního uspořádání na jedné straně a textu, v případě filmu také promluvy, na straně druhé. To umožňuje velmi originálně pracovat s noetickými možnostmi obrazu, který se stává plnohodnotným komunikačním kanálem, ale zároveň (a především) přináší nové poznání, které integrálně a bezprostředně doplňuje rovinu textu či vyprávění. Intenzivnější emocionální působivost vizuální a obrazové informace je tradičně známá, v uměleckém výzkumu však může docházet k vědomému umocnění této schopnosti. Tato okolnost však na knižní tvorbu a animovaný film klade také vysokou zodpovědnost za výsledky synergického působení textu a obrazu. Umělecký výzkum by měl v této oblasti napomáhat tomu, aby tvůrci dokázali svoji práci takto sebereflexivně chápat.

6 Viz k tomu například slavný esej Waltera Benjamina z roku 1936, nejnovější české vydání: Walter Benjamin, *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, in: Walter Benjamin, *Literárněvědné studie: výběr z díla I*, Praha 2009, s. 299–326.

Vztah mezi obrazem, objektem či konstrukcí na jedné straně a promluvou či textem na straně druhé je však vedle toho hlavním tématem realizace uměleckého výzkumu ve všech tvůrčích oborech. Výtvarní umělci všech zaměření a typů, včetně designérů a architektů, pracují s hmotným světem. Převažuje u nich inteligence vizuální, pohybově-prostorová a emocionální, naproti tomu jen někteří z nich mají stejné nadání také v oblasti verbální inteligence, nemluvě o matematické. Závažným tématem uměleckého výzkumu je proto komunikační forma výsledků. Navzdory snahám docílit i zde intersekcionality vizuálního, hmotného a verbálního zůstává dominantní formou vykazování a komunikace výsledků výzkumu psaný text a více či méně vědecký žánr psaní. To se týká nejen doktorského studia a jeho ukončení obhajobou písemné i umělecké části, ale i případů, kdy se umělecký výzkum obrací k institucím zajišťujícím financování uměleckých děl. Zejména v posledním případě se nelze vyhnout maximální racionalizaci a formalizaci vyjadřování. Tento problém lze řešit technickou podporou ze strany školy a byla by škoda, kdyby tato nezbytnost vedla k obavám z uměleckého výzkumu.

Tato racionalizovaná, ba formalizovaná mluva se totiž velmi zřetelně odlišuje od jazyka, který se k rozmluvě o umění na uměleckých školách běžně používá.

Tím je specifický diskurz, jehož sdělnost spočívá ve zcela jedinečné synergii osobního a neosobního, emocionálního a věcného, hodnotícího a empatického, ba dokonce i verbálního a tělesného. Nikoli náhodou je doprovázen tělesným pohybem a gestikulací a nelze jej plnohodnotně převést do online podoby, natožpak do písemného záznamu. Tento jazyk se ideálně hodí pro jedinečnou situaci umělecké výuky, jak o ní byla řeč na počátku tohoto příspěvku, tedy pro místo, kde se střetávají teoretické a praktické učení, jedinečnost a sdělnost, vizualita, prostorovost a slova. Je to však jazyk interní, a pokud je převeden na platformu například kurátorského úvodu k výstavě či výtvarné kritiky, stává se velmi snadno překážkou porozumění. Pro prezentaci záměrů i výsledků uměleckého výzkumu je nevhodný a neúčinný, a to právě z důvodu špatné sdělnosti v textu a mimo ateliérovou situaci. Ovšem stejně jako o tom byla řeč v předchozím odstavci, i zde platí, že by se racionalizace a formalizace jazyka neměla stávat překážkou výzkumného zaměření výtvarných umělců a jejich ateliérů.

UMĚLECKÝ VÝZKUM A RTUŤOVÁ KAPKA

DAVID KOVAŘÍK

„Hlavní důvod, proč se Pozemská i Flotilní internacionála rozhodly vyslat k sondě živého člověka, ve skutečnosti neměl nic společného se studiem. Když lidé cizí plavidlo poprvé spatřili, jeho elegantní zevnějšek je doslova uchvátil. Rtuťová kapka byla tak nepopsatelně krásná, tak jednoduchá, a přesto po všech stránkách dokonalá. Čišela z ní ladnost a dynamika, jako by vesmírnou nocí klouzala pouhou silou vůle. Působila dojmem, že i kdyby se její kapkovitý tvar pokusili napodobit všichni umělci lidstva, originálu by se stejně nevyrovnali. Přesahovala hranice možného. Ani v Platónově republice neexistoval tak bezchybný tvar, přímější než přímka, okrouhlejší než dokonalý kruh, zrcadlový delfín, který vyskakuje nad hladinu moře snů, ztělesnění kosmické krásy... Krása jde vždy ruku v ruce s dobrem, pročež kdyby vesmír rozlišoval mezi dobrem a zlem, sonda by se jednoznačně řadila k prvnímu táboru...“⁷

Možná ani není třeba dodávat, že ve vědecko-fantastické trilogii *Vzpomínka na Zemi* ušetří *kapka* lidstvu zdrcující ránu a zdecimuje armádu dvou tisíc kosmických lodí během několika málo hodin. Zmíněná citace popisuje moment, kdy se lidská civilizace poprvé střetne se svým mimozemským protivníkem, vesmírnou civilizací podobnou té lidské. Civilizací, která se v technologickém pokroku dostala dále a která se vyvíjela jinak a zároveň podobně jako ta lidská. Je netradiční zahajovat esej o uměleckém výzkumu citací z vědecko-fantastické literatury. Autor trilogie se ale ve výše zmíněné pasáži ocitl v jednom ze zásadních momentů každé sci-fi: lidé se setkávají s jinou civilizací, s mimozemským objektem. Jak vůbec takovýto objekt popsat? Jaký jazyk zvolit? Jak popsat objekt, který nikdo nikdy neviděl, který nemá žádné estetické pozadí, který nedokážeme zařadit, který jednoduše neznáme?

⁷ Liou Cch'-sin, *Temný les*, Brno 2017, s. 470 a 476.

Je paradoxní, že sáhl ke srovnání s nedosažitelnými pozemskými ideály (odkaz na Platona a platonská tělesa) nebo k existujícím stereotypům a vzorcům krásy. Možná je to prostě nejjednodušší reference. Úvodní citace však zároveň pokládá zajímavou otázku: Jak přistupovat k objektu nebo k jevu, který neznáme, ke kterému nemáme manuál?

V posledních letech jsem se do podobné situace několikrát dostal, a to právě tehdy, když jsem měl mluvit o experimentech vznikajících v rámci mé doktorské práce v oboru architektury. Překvapivě často jsem se setkával s otázkami typu, proč vlastně dělám doktorát, proč ho dělám z architektury a v neposlední řadě proč dělám doktorát z architektury na umělecké škole. Vzhledem k tomu, že jsem nechtěl rozvádět komplikované debaty, jsem často odpovídal, že mě to prostě baví. To je samozřejmě pravda, zároveň (přestože většinu tazatelů uspokojila) je to vyhýbavá odpověď. Všechny tyto otázky vlastně pátrají po účelu a smyslu mého výzkumu. V následujícím textu se pokusím poukázat na rozdíl mezi uměleckým a klasickým vědeckým výzkumem. Vzhledem k mé profesi architekta uvedu příklady právě

z oboru architektury, kde je specifický architektonický výzkum již poměrně etablovanou záležitostí. Nechci psát výčet existujících relevantních výstupů, spíše se pokusím pracovat se samotnou definicí výzkumu. Co tedy obecně znamená výzkum a jaké jsou jeho cíle? Jednu mezinárodně uznávanou odpověď nabízí tzv. *Příručka Frascati*, dokument OECD stanovující metodologii sběru statistik o výzkumu a vývoji: „*Vývoj a výzkum zahrnuje kreativní a systematickou práci, jejímž účelem je rozšíření množství vědomostí a hledání nových uplatnění dostupných vědomostí.*“⁸ *Příručka Frascati* definici dále rozšiřuje o tři hlavní typy výzkumu: základní, aplikovaný a experimentální výzkum. Asi by nás nemělo překvapit, že v anglickém originále je použit termín *stock of knowledge*, který nepřímě odkazuje k termínu *stock exchange*. Výzkum a vývoj je zde prezentován jako komodita, kterou je možné volně tržně distribuovat za účelem ekonomického růstu, a tím i zisku. Cílem výzkumu jsou v tomto případě objektivně získané a porovnatelné vědomosti, které přímo nebo nepřímě vedou do aplikační sféry, k tvorbě patentů a tím i větší konkurenceschopnosti firem na mezinárodním trhu. Takovýto výzkum upřednostňuje objektivitu, účelnost

8 *Frascati Manual 2015: Guidelines for Collecting and Reporting Data on Research and Experimental Development*, Paris 2015, s. 44. Dostupné online na <https://doi.org/10.1787/9789264239012-en>.

a praktičnost danou její aplikovatelností v praxi. To je zároveň jeden z častých dotazů ohledně mého doktorátu: *Má můj výzkum praktické uplatnění?* Občas se mi chce odpovědět něčím jako: *Musí mít výzkum automaticky praktické uplatnění?*

Není nutné zabývat se pokusem umělecký výzkum našroubovat na definici výzkumu podle *Příručky Frascati*. Ta totiž umělecký výzkum z vědy a výzkumu rovnou vylučuje.⁹ Důvodem je především skutečnost, že umělecký výzkum (na rozdíl od výzkumu o umění) generuje *expression* (výraz), a nikoliv *knowledge* (vědomosti). Za tímto účelem je rozlišován výzkum o umění a umělecký výzkum. Výzkum o umění je například umělecko-historický výzkum, který splňuje obvyklá kritéria výzkumu. Výzkum o určité éře v umění nebo umělci totiž generuje právě nové *knowledge* (vědomosti). Proti němu stojí umělecký výzkum, jenž generuje *expression* (výraz), který není možné kvalifikovat nebo kvantifikovat.¹⁰ Aby umělecká

instituce mohla získat grant vypsaný podle *Příručky Frascati*, musí se tato instituce spojit s jinou, která data dokáže vyhodnocovat, v praxi s tzv. „garantem grantu“ – někým, kdo zajistí aplikovatelnost výzkumu do praxe. Důvodem, proč *Příručka Frascati* umělecký výzkum neuznává, je tedy jednoduše skutečnost, že není kvantifikovatelný a že negeneruje nové vědomosti.

Zajímavě s touto definicí pracuje Marjan Colletti působící na Bartlett School of Architecture v Londýně. Ve své knize *Digital Poetics* poukazuje na možné posunutí pojmů: *knowledge* je rozšířeno o *understanding*. Spojení *creative and systematic work* je změněno na *creation and generation a phenomena and observable facts* se mění na *ideas, images and performances*, a konečně výraz *experimental* na *experiential*.¹¹ Výzkum se tak stává porozuměním, tvorbou a vytvářením nápadů, obrazů a činů. Tak se zároveň zkouška (*experiment*) proměňuje ve zkušenost (*experience*). Podle Collettiho je výzkum především zkušeností. Toto porovnání

9 Ibidem, str. 65.

10 Ibidem.

11 Marjan Colletti, *Digital poetics: an Open Theory of Design-Research in Architecture*, Farnham 2013, s. 4–8. Colletti vychází z prvního vydání *Příručky Frascati* z roku 1963 a z definice základního výzkumu (*basic research*), ve vydání z roku 2015 (pozn. 8) se tato definice vyskytuje na str. 50.

definice vede zpět k otázce vyhodnocování uměleckého výzkumu. Ve vědě existuje univerzální mezioborový jazyk, který umožňuje výsledky výzkumu porovnávat. Aby byl vědecký výzkum nebo např. experiment věrohodný, musí být opakovatelný. To znamená především vyčíslitelný, vypočitatelný a objektivně (tj. na základě zjištěných dat) zhodnotitelný. Pokud budeme umělecký výzkum vyhodnocovat podobně jako výzkum vědecký, totiž zhodnocováním dat a modelů výzkumu, dostáváme se do slepé uličky, protože umění zkrátka nedisponuje univerzálním mezioborovým jazykem. Pokud však definici posuneme tak, jak to navrhuje Colletti, nabízí se nám nové možnosti vyhodnocování. Výzkum najednou nezprostředkovává objektivní data, ale *nápady, obrazy a zkušenosti*, což umění dokáže minimálně stejně dobře jako věda. Co to znamená pro architektonický a umělecký výzkum?

Architektura má ve vztahu k ryze uměleckým disciplínám specifické postavení, podívejme se tedy nejprve na ni. Je v určité výhodě (nebo nevýhodě – záleží na úhlu pohledu), a to i ve srovnání s tak příbuzným oborem, jako je design. Tou odlišností je její komplexita. Jak každý praktikující architekt zjistí, architektura je v drtivé většině případů výsledkem dialogu, dohody a kompromisu mezi množstvím aktérů a faktorů. Je to právě souhra

těchto aspektů, která dělá architekturu komplexní a mnohvrstevnou. Díky tomu je architektura mnohem více integrována do stávajících socio-ekonomických struktur a přímo ji ovlivňuje mnohem více faktorů než umění. Tyto faktory jsou v každém architektonickém projektu jiné. Každý projekt je naprostým unikátem, a to ve všech svých aspektech. Zanedbání nebo špatná interpretace určitých rovin v komplexním architektonickém projektu vyústí často do nepochopení, nesouladu nebo odmítnutí. Je ale extrémně složité, možná dokonce nemožné, věnovat se v rámci jednoho projektu plně všem aspektům architektury. Jednotlivým aspektům se můžeme věnovat až v momentě, kdy se zaměříme na vybrané body komplexního celku. Takové zaměření probíhá právě formou architektonického výzkumu. V dnešní době má z tohoto důvodu mnoho renomovaných architektonických kanceláří své vlastní oddělení, které se výzkumu věnuje (jmenujme například OMA/AMO, Zaha Hadid Research nebo Gehry Technologies). Úkolem těchto oddělení je zaměřit se na aspekty komplexních a náročných projektů, které tyto projekty přesahují a kterým se během práce na jednotlivých projektech není možné systematicky věnovat. Těmito aspekty mohou být například výzkum v oblasti skořepinových konstrukcí (Zaha Hadid Research), implementace výpočetních technologií

do stavebního procesu (Gehry Technologies) nebo výzkum globálních urbánních charakteristik a jevů (OMA/AMO). Výstupy těchto výzkumů jsou jednak interní expertízy a aplikace vybraných témat do fungujících struktur architektonických kanceláří, jednak publikační nebo organizační činnost zahrnující výstavy, knihy, konference nebo workshopy. Ze stejného důvodu je architektonický výzkum etablovaný i na akademické půdě. Neznám snad jedinou významnější univerzitu, na niž se vyučuje architektura a která by zároveň nebyla aktivně zapojena do mezinárodních výzkumných tendencí. I v minulosti se již prokázalo, že výstupy generované akademickými architektonickými výzkumy mohou mít pro vývoj architektury zásadní význam. Například kniha Roberta Venturiho, Denise Scott Brownové a Stevena Izenoura *Learning from Las Vegas* byla právě výsledkem architektonického výzkumu.¹² Venturi a Scott Brownová vedli od roku 1968 výzkumné architektonické studio na Yale School of Art and Architecture, v rámci jehož činnosti

publikace vznikla. Součástí výzkumu nebylo pouze vypracování teoretického textu, ale i výzkumná práce se studenty v ateliéru a několik studijních cest. Kniha vyšla poprvé roku 1972 a ve světě architektury způsobila okamžitě poměrně bouřlivou diskusi. Architekti budoucí Newyorské pětky (*The New York Five* – Peter Eisenman, Richard Meier, John Hejduk, Michael Graves, Charles Gwathmey) knihu silně kritizovali, zatímco jiní (Robert Stern, Charles Moore nebo Allan Greenberg) její závěry obhajovali.¹³ Kniha tak pomohla definovat postoj amerických architektů k postmoderně.

Architektonický výzkum je tedy spíše důsledkem situace v oboru: zaměřuje se na jednotlivé aspekty architektury v komplexním a často nepřehledném celku a na jejich analýzu, výzkum a vývoj. Domnívám se, že výše zmíněné výstupy mají mnohem blíže ke Collettiho posunuté definici, protože zprostředkovávají zkušenosti, a to i mimo instituci, kde původně vznikly – do veřejného prostoru. Je rozdíl mezi tím, když si něco

12 Robert Venturi – Denise Scott Brown – Steven Izenour, *Learning from Las Vegas: the Forgotten Symbolism of Architectural Form (Revised Edition)*, Cambridge (MA) 1977.

13 Více k tématu viz Emanuela Giudice, *The Architecture between Whites and Grays: Tools, Methods and Compositive Applications*, viz <https://DOI.10.12838/issn.20390491/n30.2014/2>, vyhledáno 7. 9. 2020.

pouze přečteme, a když s daným tématem získáme faktickou zkušenost (číst o knize je něco jiného než číst knihu). Zprostředkování této zkušenosti bychom potom mohli nazvat výstupem výzkumu. Umělecký nebo architektonický výzkum tak vytváří nápady, obrazy a zkušenosti a dále je zprostředkovává. Skoro jako by takovýto typ výzkumu rušil hranici mezi oborovou praxí a teorií nebo mezi aplikovaným a teoretickým výzkumem, dokonce i hranici mezi obory samotnými. Například v mém doktorském výzkumu jsem tímto způsobem přistupoval k materiálům: experiment s materiálem neznamenal pouze zopakování předchozího vědeckého experimentu, ale i získání nové zkušenosti s tímto materiálem. Nabytá zkušenost potom rozšířila spektrum možností, jakým materiál běžně nahlížíme a jak s ním pracujeme. Zároveň jako by realitu deformovala. Skoro to vypadá, že podstatu uměleckého výzkumu nejlépe vystihl Gaston Bachelard ve své *Poetice prostoru*, když popisoval vědeckého pracovníka s „kázni objektivit“, který „v mikroskopu popisuje to, co již viděl a paradoxně nikdy nevidí poprvé“.¹⁴ Najednou

před sebou máme opět situaci z *Temného lesa*, kdy se lidstvo poprvé setkává s kapkou. „Čím se stane vnější svět skrz toto sklovité vřeténko, tuto kočičí zornici?“¹⁵ Příkladem takto zaměřeného výzkumu může být projekt *Dementia. Arts. Society*, na který jsem nedávno narazil. Zaměřuje se na stigmatizaci pacientů trpících demencí v současné evropské společnosti. Podle slov autorů projektu je centrem výzkumu nalézt způsob, jak mohou umělecké a designové strategie otevřít pacientům s demencí nové perspektivy ve vztahu k jejich schopnostem a sociálnímu prostředí.¹⁶ *Dementia. Arts. Society* organizuje workshopy a výstavy k tématu „Demence a společnost“. Snaží se umělecko-designovými metodami přiblížit veřejnosti situace, v nichž se pacienti s demencí ocitají. Zároveň se tak zvyšuje kulturní povědomí a reflexe této problematiky. Myslím, že tento projekt je docela dobrým příkladem uměleckého výzkumu jako zprostředkování zkušenosti. Umění a design se v tomto projektu mění a deformují skrz optiku nemoci. Možná je někdy jednodušší komunikovat skrze deformaci než podle zažitých schémat a racionálně ověřitelných dat. Toto

14 Gaston Bachelard, *Poetika prostoru*, Praha 2009, s. 155–185.

15 Tamtéž, s. 162.

16 Viz <https://www.dementiaartssociety.com/en/>, vyhledáno 7. 9. 2020.

přiblížení je ale možné pouze díky novým a specifickým designovým a uměleckým strategiím vytvořeným za tímto účelem.

Rozdíl mezi uměleckou nebo architektonickou praxí a uměleckým nebo architektonickým výzkumem proto podle mě leží právě ve schopnosti tvůrčí uměleckou činnost zprostředkovat, komunikovat a kriticky a teoreticky reflektovat, a ne v umělecké činnosti samotné (ačkoliv ta je neoddělitelnou součástí výzkumu). Pokud je takovýto výzkum realizován na univerzitě, získává univerzita vlastní, originální perspektivu a zkušenost s daným tématem, kterou může dále předávat, ať už formou konferenčních příspěvků a interních kolokvií nebo organizováním výstav či účastí na nich. Myslím, že je zároveň důležité nedívat se na umělecký výzkum jako na rigorózní faktograficky orientovaný vědecký výzkum a ani ho s ním neporovnávat, protože umělecký výzkum by se měl více týkat reflexe a komunikace zkušenosti a zážitku, tvorby myšlenek a obrazů, zkoumání nových scénářů a jejich zpětné teoretické interpretaci. V tomto kontextu se potom umělecký výzkum jeví jako rozšíření spektra vědeckého výzkumu. Dohromady s klasickým vědeckým výzkumem může umělecký výzkum rozšířit pochopení a společenský dopad relevantních témat jako je například ekologie nebo

právě probíhající pandemie, aniž by se z umění stával nástroj ideové propagandy. Z tohoto pohledu je těžké představit si umělecký výzkum jako separovanou, čistě uměleckou akademickou činnost. Umělecké univerzity by se měly snažit v rámci doktorského (nebo už předtím v rámci navazujícího magisterského) studia o koordinovanou výzkumnou činnost a o spolupráci s ostatními univerzitami, obory a výzkumnými instituty na relevantních tématech. Taková spolupráce zvýší expertní kompetenci školy, relevanci jednotlivých výzkumů i uměleckého výzkumu obecně, a také schopnost tyto výzkumy publikovat. Proto jsem toho názoru, že umělecký výzkum by měl být jednou z priorit uměleckých škol, organizovanou a systematicky rozvíjenou mezioborovou činností, kterou se škola zaměří na relevantní témata, a nikoliv pouze „bonusem“ k tradičnímu ateliérovému systému vzdělávání nebo jen dalším běžným ateliérovým projektem. Nakonec to byl totiž ten z výzkumu vyloučený „výraz“, který v *Temném lese* rozhodl o osudu lidstva.

MgA. David Kovařík, Ph.D.,

absolvoval doktorské studium v Ateliéru architektury III., které dokončil v roce 2020.



Obr. 1
Výraz, nebo vědomosti? Zkušenosti, nebo zážitek? Výsek z objektu „Foam Tower“, architektonické struktury generované spoluprací digitálně navržené geometrie a obtížně předvídatelného chování expandující pěny, 3D tisku a chování materiálu. Nakolik se jedná o *expression* a na kolik o *knowledge*? Pěna generující výraz je zároveň důležitým strukturálním elementem.



Obr. 2

Uspořádání digitálně navržených spirál využívá přirozeného chování granulárních materiálů k formování nových objektů. Je tím dosaženo nové, beztvaré estetiky vznikajících objektů, které jsou však založené na výzkumu chování granulárních materiálů vědeckými metodami. Kde leží hranice mezi vědomostmi a výrazem? Je vůbec možné tyto dva pojmy oddělit?

NÁROČNÝ BALANC MEZI TEORIÍ A PRAXÍ

MICHAELA REŽOVÁ

Umělecký výzkum je poměrně nový přístup, jsem však přesvědčena, že ve skutečnosti je už ve světě pevně etablován. Ráda bych se v tomto textu zaměřila s ohledem na vlastní zkušenost umělce–výzkumníka na vymezení pojmu „umělecký výzkum“, na jeho přínos i jeho problémy. Umělecký výzkum pro mě představuje již neodmyslitelnou součást mé umělecké praxe. Znamená pro mě systematickost v tvorbě, možnost opřít se pevněji o teorii a mít k vlastní tvorbě odstup a přistupovat k ní nejen emočně, ale i pragmaticky.

V běžném významu slova je výzkum spojován s vědami. I když to není vždy jasně viditelné, jsem přesvědčena, že výzkum předchází vzniku každého nového díla. Umělci vždy prováděli výzkum: vždy reflektovali, zkoumali a studovali různé druhy technik, médií nebo

materiálových forem. Z tohoto obecného úhlu pohledu se zdá adekvátní říci, že umělci vždy zapracovávali výzkum do svých děl a že umění zahrnuje specifické technické, materiálové či konceptuální poznání. Toto poznání sestává z dovedností, jež umělci získali praxí a jež jsou pozadím každé výtvarné realizace, i když nemusí viditelně stát v popředí pozornosti. Dalo by se dokonce říci, že není žádného umění bez prvotního výzkumu, který produkci umění umožňuje a spoluutváří její podmínky. To samozřejmě neznamená, že by bylo možné umělecké aktivity ztotožňovat s běžnými vědeckými metodami.¹⁷

Umělecký výzkum je praktický, založený na ověřování teorie praxí a podporování praxe teorií, tyto dvě roviny stojí vedle sebe a osobně vnímám, že ani jedna

17 Mühl (pozn. 3), s. 50–61, zejm. s. 53.

z nich by neměla dominovat. Pouze k sobě navzájem odkazují. Pokud bych tento vztah měla vysvětlit pomocí vzletné metafory, napadá mě pohled na dva delfíny, kteří spolu proplovají nekonečným oceánem. Jeden vedle druhého, střídavě vyskakují nad hladinu, někdy souběžně, jindy každý sám, ale plují stále dál bok po boku. Představují pro mě teorii a praxi, které se jako významné součásti uměleckého výzkumu doplňují.

Odlišnost uměleckého výzkumu od výzkumného diskurzu ve vědách tkví zejména v tom, že uznává umělecké metody a subjektivitu jako relevantní a rovnocennou součást výzkumu a umělecké dílo jako jeho výstup.¹⁸ Umělecký výzkum nelze vnímat jako výzkum, který na umění nahlíží přísnými vědeckými postupy. Spíše se na něj můžeme dívat jako na proces, který vlastní uměleckou praxi podrobuje zkoumání a analýze, z níž vyvozuje závěry jak pro samotné výsledné dílo, tak pro teorii jeho tvorby. Nemusíme umění a vědu nezbytně vnímat jako neslučitelná opozita. Jistě, umění v sobě

zahrnuje jedinečnost, věda spíše snahu o pojmenování obecně platných pravidel. Cesta k cíli bývá však u obou odvětví často podobná – hledání, zkoušení, ověřování hypotéz, kombinování racionality s intuicí.

Podle Henka Borgdorffa existují tři možná propojení umění a výzkumu. Jsou to *výzkum o umění* (oddělen od umělecké praxe, umění předmětem výzkumu, výsledkem je teorie o umění), *výzkum pro umění* (umění výsledkem výzkumu, výstup je užitý v umění – např. nové technologie), *výzkum skrze umění* (umění předmětem i výsledkem výzkumu, umělec je zároveň výzkumníkem, reflexe umělecké akce).¹⁹

Posledně jmenovaný výzkum skrze umění je výzkumem umělecky praktickým a pro mnohé velmi kontroverzním. Hlavním důvodem je jistě nedostatečný odstup výzkumníka od zkoumaného. Je totiž zároveň umělcem-tvůrcem zkoumaného objektu. Tento postup tedy vyžaduje značnou míru sebereflexe a kritické analýzy

18 Marcel Kraus, *Umění jako součást výzkumu a inovací aneb mohl by mít Rudolf II. z programu ÉTA radost?*, <https://vedavyzkum.cz/z-domova/technologicka-agentura-cr/umeni-jako-soucast-vyzkumu-a-inovaci-aneb-mohl-by-mit-rudolf-ii-z-programu-eta-radost>, vyhledáno 5. 6. 2020.

19 Henk Borgdorff, *The Debate on Research in the Arts (2006)*, [https://konst.gu.se/roduction-to-dOCUMENTA\(13\)](https://konst.gu.se/roduction-to-dOCUMENTA(13)), *dOCUMENTA (13)*, http://d13.documenta.de/uploads//tx_press, vyhledáno 12. 7. 2020.

vlastní práce. Výstupy takového typu výzkumu však mohou být velmi pestré a přínosné a neměli bychom je ohraničovat pouze formou uměleckého díla. Může se jednat i o texty, knihy, audiovizuální díla, prototypy, materiály atd. Jejich přínos by zároveň neměl být omezený jen na samotného tvůrce, tým či instituci, kde projekt vznikal. Výstup by měl být využitelný k inovacím v různých oborech, pro inovace technologií, v pedagogické praxi a jinde.

Pokud ve svém případě hovořím o uměleckém výzkumu, neodmyslitelně jej propojuji s faktem, že v současné době absolvuji doktorské studium na umělecké škole. Podnětem mi k němu byla právě nejen touha umělecky se rozvíjet ve spojení s institucí mé školy, ale i snaha podpořit vlastní tvorbu výzkumem, který ji na základě studia teorie a vlastní analýzy posune dále. Umělecký výzkum chápu jako touhu podrobit vlastní tvorbu subjektivní analýze, k níž mi dopomůže kritické zkoumání mého díla společně s jeho vlastním utvářením. Není to proces jednoduchý, mnohdy je proto samotný akt tvorby potlačen, odsouván a zatěžkán zkouškou obhajoby autorovy práce před sebou samým. Jde

o hledání rovnováhy mezi teorií a uměleckou tvorbou. Existují tu vedle sebe dvě rovnocenné složky: teoretická a praktická. Ani jedna se nesnaží zvítězit nad tou druhou, doplňují se, v procesu se střídají a vzájemně podporují. Pokud se dostanou do konfliktu, hledá umělec cestu, jak je opět sladit dohromady.

Ze své zkušenosti vím, že studium teorie je pro proces získávání odstupů a analýzy vlastní tvorby zásadní a často se jedná o studium materiálů, které se z uměleckého pohledu mohou zdát vzdálené či přímo nesouvisející s mou odborností. A většinou právě konfrontace s nimi pro mě bývá největším přínosem a posunuje mě kupředu. Umělec se v určitých momentech výzkumu může cítit zavalen nápořem faktů a východisek, které na první pohled nenechávají prostor umělecké invenci – a tento pocit je zcela legitimní. Vlastní umělecký výzkum vnímám jako proces vzniku díla, který je aktivně spojen s teorií, aniž by stál v jejich službách.²⁰ Studium teorie mi nemůže dát přesný návod, jak by mělo výsledné umělecké dílo vypadat a umělec stejně nemůže vytvářet něco nového podle návodu. Podobně dílo z rukou umělce jistě necílí jen na to stát

20 Press Release: Introduction to dOCUMENTA, dOCUMENTA, č. 13, http://d13.documenta.de/uploads//tx_pressesection/3_Introduction.pdf, vyhledáno 31. 5. 2016.

se obhajobou byt sebelepší teorie. Umělecké projekty, díla a artefakty vycházející z praktik založených na výzkumu je možné považovat za akty prezentace či reprezentace konkrétních vědomostí generovaných výzkumnými procesy umělkyň a umělců. Takové poznání by bylo do té míry specifické, do jaké by bylo kontextualizované a zároveň zohledňovalo individuální metodologie umělců provádějících daný průzkum.²¹

Umělecký výzkum definuji jako cestu, která – pokud jí v umělecké tvorbě věnuji odpovídající pozornost – má schopnost dovést mě k hodnotnému cíli. Cíli, který je pro mě jako autorku syntézou zpochybnování, ověřování a definování toho, co je pro zamýšlený umělecký výstup nejlepší, jak ve smyslu obsahu, tak i formy. Takový cíl spolu s procesem, který mě k němu vede, může obohatit nejen mne, ale i můj obor, v ideálním případě i obory jiné.

Umělecký výzkum vnímám nejen jako možnost osobního uměleckého rozvoje, ale i jako možnost upevnění své pozice v oboru. Dává mi kompetence k dalšímu akademickému působení i jistotu v případné teoretické práci či pedagogické praxi.

Ze společenského hlediska pro mě umělecký výzkum představuje možnost, jak vystoupit mimo bublinu svého oboru a infiltrovat umění do jiných oborů a oblastí, nebo naopak vnést něco nového do umění. Nemusí se jednat jen o vývoj nových technologií nebo materiálů, ale mohu se například pokusit použít umění jako médium sloužící k porozumění dvou naprosto odlišných oblastí. Tato představa může znít naivně, tkví však v mém zaměření, jímž je animovaný film, konkrétně animovaný dokument. Možnost mezioborového přesahu je zde silná a oboustranně obohacující.

Jak jsem již zmínila, umělecký výzkum nemá smysl jen pro samotného umělce. Považuji za velmi důležité, aby umělec sledoval teorii svého oboru a snažil se ji aplikovat na vlastní tvorbu i výstupy ve svém okolí. Často si ve svém okolí všímám studentů umění i umělců, kteří se ve svém oboru pohybují jako slepí. Neznají jeho historii a ani dostatečně nesledují aktuální otázky, trendy a směry, technologické inovace a možnosti, které jejich obor nabízí. Možná považují za hodnotnější na všechno si přijít sami, ale vznikají tak díla, která často neobstojí před odbornou veřejností ani před nimi samotnými. Jsem přesvědčena, že ve své práci citelně postrádají byt jen minimální výzkum.

21 Mühl (pozn. 3), s. 55.

Nejsou k němu vedeni, nebo nechtějí být vedeni, ale hranice oboru tak neposouvají. Není potřeba být za každou cenu inovativní, ale kritiku a analýzu aplikovanou na vlastní tvorbu považuji za nezbytnou.

V rámci svého oboru – animovaného filmu – v České republice citelně vnímám nedostatek kvalitního teoretického obsahu. Teoretických textů je málo, mnohdy sklouzávají do prostého vyjmenování děl nebo popisu jejich děje a vizuálního zpracování. Často slyším od samotných tvůrců, že jim schází hodnotné a obsahově zajímavé texty, analýzy, výzkumy. Specializovaných teoretiků je málo a ne každý umělec-animátor má touhu kromě kvalitního filmového snímku předat dál i proces jeho tvorby se vším, co přinesl. Pokud se tak ale stane, je to pro obor velmi obohacující. Právě samotný umělec, jehož praxe zasahuje do roviny uměleckého výzkumu, může zanechat významný odkaz, který má dopad pro celý obor a může ovlivnit další praktické i teoretické výstupy.

Považuji za zásadní, aby hranice oboru nebyly posouvány jen samotnými výstupy (filmy, uměleckými díly), ale

i výzkumem, který nemusí být výsadou teoretiků či (filmových) vědců. Právě umělecké výzkumy mohou významně doplnit spektrum aktuálních otázek, týkajících se daného oboru a zpřístupnit je pro samotnou komunitu umělců. Milena Bartlová v závěru svého textu, který se věnuje doktorskému studiu výtvarných umění, píše: „Vznikání komunity tvůrčích pracovníků, kteří kromě onoho ‚titulu za jménem‘ disponují i sebevědomím a dovednostmi získanými při uměleckém výzkumu, může napomáhat rozvoji možností sebe-organizace světa výtvarného umění, která je nezbytným předpokladem pro vyjednávání mimo struktury trhu s uměním. Konečně, ale určitě nikoli na posledním místě, pak na praxi orientovaný umělecký výzkum skutečně přináší nové poznání, kterého by se jinými cestami nedalo dosáhnout. Je to poznání vtělené (*embodied*) a zanořené (*embedded*) v realitě, což dnes nesporně patří k nejdůležitějším směrům myšlení ukazujícím do budoucnosti.“²²

Ideálně vidím jako dokonalý stav, kdy i samotný obor a vzdělávání v něm bude podněcovat k umělecko-výzkumným otázkám. V mém případě mě k hlubšímu zájmu o animovaný dokument přivedla i skutečnost, že

22 Milena Bartlová, Doktorské studium výtvarných umění: nesmysl, nebo šance?, <https://artalk.cz/2018/12/05/doktorske-studium-vytvarnych-umeni-nesmysl-nebo-sance/>, vyhledáno 5. 6. 2020.

ačkoliv se tento žánr mezi českými tvůrci animovaného filmu výrazně prosazuje, je řazen do výukových plánů studentů animace a vznikají hodnotné snímky ceněné u nás i v zahraničí, je zde zároveň minimální povědomí o jeho teorii, historii a metodice. K tomu se přidal již zmiňovaný fakt nedostatečné teoretické reflexe v rámci českého animovaného filmu obecně – k uměleckému výzkumu mě tedy podnítil i samotný obor.

Ve spojitosti s doktorským studiem by mi přišlo velmi příhodné, pokud by samotné vysoké školy vypisovaly témata, která reagují jak na aktuální teoretické, ale i umělecké otázky svého oboru. S konkrétními tématy by mohli přicházet kromě vedoucích ateliérů i významné osobnosti oboru, třeba i s ohledem na umělecko–výzkumné otázky řešené v zahraničí. Pro studenta by tak mohla být motivací i možnost řešit v rámci studia téma navázané na aktuální stav oboru, což vnímám jako perspektivní i pro samotnou instituci.

Uměleckým výzkumem je možné se v současné době zabývat v rámci doktorského studia, které v České republice v programu výtvarných umění nabízí několik škol. Podporu tu díky studiu naleznou jak výzkumy o umění, pro umění, tak i výzkumy skrze umění. Student doktorského studia je ve výzkumu podpořen jak vlastním stipendiem, tak i možností žádat o podporu

v rámci grantové soutěže, která může být investována jak do praktického uměleckého výstupu, tak do studijních cest a teoretického vzdělávání. Bohužel se zdá, že tyto studijní umělecké výzkumy jsou často velmi neukotvené, studenti si někdy zvolí téma bez větší návaznosti na aktuální otázky oboru, vyčerpají zázemí a podporu školy a samotné studium zůstává neukončeno.

To, že vysoké umělecké školy umělecké výzkumy podporují, je bezesporu správné, ale osobně bych si přála, aby tu existoval hlubší zájem přímo o vlastní výzkumy studentů, které mohou být pro školu zpětně velkým přínosem. Zájem o umělecký výzkum studenta bývá často zaměňován se zájmem o studenta jako o dalšího šikovného pedagoga či pracovníka. Což je od instituce sice vstřícné, ale do této fáze by se jistě dostala i po ukončení výzkumu.

Nedomnívám se také, že student nezakončí studium z důvodu nedostatečné finanční podpory ze strany školy nebo že o téma ztratí zájem (i když i takové případy jistě jsou). Jsem přesvědčena, že školy mají vysokou míru nedokončených doktorátů, protože studentova práce často nikoho doopravdy nezajímá, nemá na škole nikoho, kdo by jej skutečně motivoval. Nikoliv k samotnému studiu, ale k uměleckému výzkumu

jako takovému. Je třeba, aby instituce o výzkumjevila zájem a vážila si toho, že pod její střechou probíhá aktivita, která i po ni samotnou může být perspektivní. Jestli se mýlím a děje se tak, měla by to dávat více najevo. Pokud během celého studia student cítí, že je na něj pohlíženo optikou „vždyť ty přece víš, co děláš, pracuj samostatně a občas se ozvi, jak jsi na tom“ – pak nás nemůže překvapit, když student vyčerpá podporu a několik grantů a uteče do praxe, která je pro něj mnohdy lepší motivací. Myslím, že adept doktorského studia musí být silným jedincem s ambicemi, důvěrou v sebe a svůj projekt a velkou vnitřní motivací. Musí být připraven na to, že na svůj úkol bude opravdu sám. Nerozporuji, že student doktorského programu musí být dosti zralý na to, aby ho nikdo nevodil za ruku, ale jsem přesvědčena, že si ze strany své instituce zaslouží mnohem větší pozornost a vážnost.

Ocenila bych tedy větší soustředění především na mentoring a zájem studenty vědecky podpořit. Mentoringem myslím například důraz ze strany školy na školitele, aby pokud doktorandy vedou, nezahlcovali je vedlejší administrativní či pedagogickou prací, ale vnímali je jako studenty, kteří přestože neodevzdávají klauzurní práce, potřebují pravidelné konzultace. I sám školitel by si měl hlídat, jestli má přehled o tom, co student v doktorském programu dělá a jak se ve

výzkumu, ať už praktickém či teoretickém, posouvá. Také bych přivítala, kdyby škola podporovala, či možná i přímo vyžadovala, aby si studenti našli externí konzultanty, klidně i v zahraničí. Student by tak konzultoval pravidelně i s někým, kdo je jeho výzkumu blízký – především z uměleckého hlediska. Na takové konzultace by samozřejmě měla být dostupná finanční podpora. Věřím, že i takové propojení by zpětně zvedalo kredit samotné vysoké školy.

Dalo by se oponovat, že studenti jsou již samostatní umělci a jsou za svou práci zodpovědní. To jistě, ale právě škola jako organizace, na které výzkum probíhá, by měla mít větší zájem na jeho úspěšném dokončení, na jeho dopadu, mezioborovém přesahu i zahraničním rozšíření. Vše výše zmíněné je i její vizitkou a v diskusi o potřebě uměleckých výzkumů to může hrát významnou roli. Navíc umělci ověnění titulem „Ph.D.“ s úspěšně ukončeným uměleckým výzkumem nebudou nezbytně školu ihned opouštět, ale mohou navázat další prací provázanou třeba s pedagogickou praxí, a zvyšovat tak úroveň samotné instituce.

Umělecký výzkum se neustále rozvíjí a stejně jako umělecké doktorské studium hledá své podoby a místo. Je navázán na akademické prostředí a často spočívá i ve spolupráci několika univerzit a jiných institucí. Má své

oprávnění a zaslouží si podporu, ale jistě o ni bude muset ještě bojovat. Každé (dobré) umělecké dílo je originální a jedinečné a k jeho vzniku vede vždy jedinečná cesta, během které se z nekonečné rozmanitosti světa okolo nás i v umělcově hlavě stane konkrétní umělecký artefakt. Výstupem uměleckého výzkumu tak nikdy nebude obecně platná metodologie umělecké tvorby či dokonce návod, jak vytvořit umělecké dílo, ale přesto o jeho potřebnosti a přínosnosti nemusíme ani v nejmenším pochybovat.²³

Z pohledu umělce-výzkumníka věřím, že se k němu mnoho schopných umělců bude obracet a že nastavení jeho strategie, prohloubení spolupráce uvnitř akademické sféry a zlepšení jejího zázemí napomůže – spolu s dalšími institucemi – vzniku výsledků, které umělecký výzkum obhájí jako pevnou součást výzkumných politik.

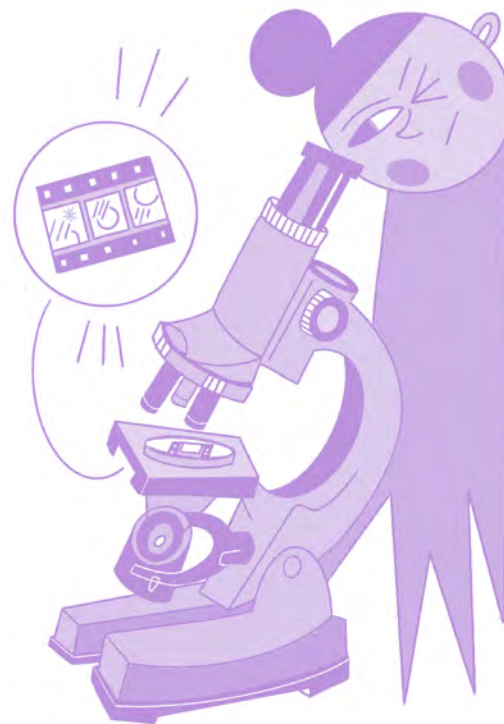
MgA. Michaela Režová

je postgraduální studentkou UMPRUM
v Ateliéru filmové a televizní tvorby.

23 Srov.: Marek Hlavica, *Velcí tvůrci vždy překračovali hranice mezi vědou a uměním* (2018), <https://www.universitas.cz/forum/2204-velci-tvurci-vzdy-prekracovali-hranice-mezi-vedou-a-umenim>, vyhledáno 5. 6. 2020.



Obr. 3 a 4
Asociace k textu o uměleckém výzkumu



UMĚLECKÝ VÝZKUM JAKO PRIMÁRNÍ CÍL STUDIA

PETRA DOČEKALOVÁ

Dostala jsem možnost vyjádřit se k průběhu a smyslu uměleckého výzkumu z pozice doktoranda, který má těsně před obhajobou disertační práce a který se svým výzkumem nyní žije nonstop. Nejprve jsem chtěla budoucím uchazečům o doktorské studium adresovat text o dalekosáhlém přesahu tohoto studia, který naprosto změní jejich pohled na vlastní výtvarnou tvorbu. Motivační text považuji za velmi podstatný zejména pro studenty, kteří mají z doktorského projektu obavy, pochybují o jeho smyslu, nebo k němu dokonce pociťují despekt. V prostředí našeho vzdělávacího ústavu je však na doktoráty nahlíženo bez despektu, neboť jejich přínos výtvarným oborům je nesporný. Proto by podobně pojatý text mohl sloužit jen hrstce jedinců.

Uvažovala jsem také o shrnutí pozitiv a negativ, jež mi přinesla spolupráce s mými školiteli a konzultanty během celého doktorského studia, včetně průběžného

hodnocení. Uvědomila jsem si ale, jak hloupě by zněly stížnosti na nedostatečnou přísnost pedagogů od studenta, který má cejch šprta a který (kromě svých vlastních zábrán) nenarazil během studia na žádný větší zádrhel, který by jeho práci bojkotoval, vyvracel nebo znemožňoval. Navíc když se díky relativně malému množství studentů i pedagogů naší školy a zdravé atmosféře, která zde panuje, dá většina problémů řešit otevřenou diskusí. Proto by ani takový text nebyl příliš užitečný. Další z možností bylo pohlédnout na problém z hlediska pedagogiky. Měl by být doktorand platným členem pedagogického týmu již během studia? Jak by měl v takovém případě pracovat se studenty a kolegy? Jakým způsobem by měl prezentovat svůj obor, zabývat se tvorbou oborové literatury a nakolik by se měl plynule přizpůsobit administrativě vyplývající ze školních povinností? Taková úvaha by směřovala zejména k ateliérovým

kolegům a katedrám samotným – jako zamyšlení, nakolik a zda vůbec doktorandy „vytěžovat“, případně jakou prací a proč. Nabízí se i sepsání příspěvku, který by srozumitelně vysvětloval průběh a smysl uměleckých výzkumů laické veřejnosti. Obávám se, že bych jen sama pro sebe nacházela argumenty, proč trávit dlouhé hodiny bádáním nad československými písmi namísto jiných vědeckých disciplín, aniž bych měla jistotu, že se s nimi ztotožní i veřejnost.

Nezbývá mi tedy než se obrátit k těm, kteří dávají většině uměleckých výzkumů „zelenou“, a rozhodují o jejich směřování a vývoji, tedy na tzv. vyšší místa. Ráda bych nabídla malé srovnání úrovně a rozdílů mezi doktoráty na naší škole s doktoráty v zahraničí a zabývala se možností mezinárodní spolupráce, rozvojem a rozšířením doktorského studia tak, jak bych jej sama ráda absolvovala. Nepoložila jsem si tedy otázku, *komu bych chtěla vysvětlit průběh a smysl uměleckého výzkumu, ale kdo by mohl pomoci vylepšit umělecké výzkumy.*

Umělci mohou svými znalostmi a zkušenostmi, které jsou bezprostředně navázané na praxi, velmi

efektivně přispívat mnoha společenským vědám. Zcela konkrétně třeba tím, že vytváří nový přístup k nástrojům a materiálům, vymyslí, jak vybrat, uspořádat, zobrazit a předat informace, mění ustálené definice a technologické postupy a dokážou je rozvíjet zcela novým způsobem v kreativní praxi. K tomu koneckonců slouží „uměleckoprůmyslové“ vzdělávání. Umělecké výzkumy navíc generují nová poznání a pomáhají překračovat hranice oborů. Zcela adekvátně doplňují řadu společenských věd a přinášejí společnosti novou perspektivu společně s užitkem, takže i potenciál zapojení doktorandů uměleckých škol do interdisciplinární spolupráce může být velký. Je však zapotřebí umělecké obory i na ně navázaný výzkum plynule začlenit do řetězce dalších vědeckých disciplín a významně podporovat jejich prorůstání. Tak to vnímám na základě vlastní zkušenosti a doufám, že podobně smýšlí také většina mých spolužáků.

V únoru jsem se účastnila semináře zaměřeného na doktorské výzkumy v oblasti typografie ve francouzském Amiensu v rámci konference Atypl,²⁴ kde jsem proslovila přednášku o svém vlastním doktorském tématu. Náplní dvou dnů byla vzájemná konfrontace

24 Atypl, Working Seminar: *The current state of PhD research in type design and typography*, Amiens, únor 2020.

doktorských projektů, jejich průběhu a začlenění do praxe, a také hodnocení smysluplnosti jejich výstupů. Vznikla zde velmi podnětná a perspektivní diskuse mezi účastníky z řad dosud studujících doktorandů, doktorských absolventů, školitelů, konzultantů i pedagogů, z níž jasně vyplývalo nadšení pro specializované výzkumy na poli výtvarných oborů. To je velmi podstatná zpráva, dokládající, že stále více univerzit, institucí a specializovaných pracovišť vidí v uměleckých výzkumech narůstající potenciál a stále více pedagogů, pracovníků a studentů v nich spatřuje primární cíl studia a následné praxe. Hlavní smysl doktorského studia nevidí studenti v možnosti získat čas a finance na provedení výtvarného díla, získání titulu či pedagogického postu a rychlého návratu do praxe, ale v zapojení svých znalostí a dovedností do chodu školy či jiné instituce tak, aby rozšiřovaly pole působnosti daného oboru. Jednoduše řečeno: smysl studenti hledali ve snaze být svou činností i prací skutečně užiteční i během následujících let po ukončení studia, aniž by motivací byla potřeba stát se kmenovým pedagogem školy.

Taková symbióza umožňuje vědeckým pracovištím rozšířit hranice výzkumu a dovést větší část výstupů k testování nebo dokonce do praxe. Pro doktorandy je to úžasná příležitost, jak již během studia pracovat na projektech, které se automaticky stávají jejich praxí, pomáhat škole a zároveň se soustředit na svůj vlastní individuální výstup.

Na základě srovnání s univerzitami, které se této konferenci zúčastnily, je třeba UMPRUM jistým způsobem pochválit.²⁵ Po konfrontaci s praxí na zahraničních školách a na základě vlastní zkušenosti jsem s jistým časovým odstupem a zohledněním mnoha individuálních faktorů přehodnotila svůj názor na nastavení studijních programů a průběh uměleckého výzkumu na UMPRUM, a to z původně negativního na pozitivní. Ke změně názoru jsem dospěla sama, když jsem si uvědomila širší kontext základních parametrů studia, daných délkou studijního programu. Tento širší kontext je podle mého uvážení adekvátní, kladně hodnotím také nastavení typologie doktorského studia a větve studijního programu. Vyvážení praxe a teorie je během studia

25 Konference se účastnily především: University of Reading (<https://www.reading.ac.uk/typography/>), Atelier National de Recherche Typographique (<https://anrt-nancy.fr/en/>) a Post-diplome EsadType (<http://www.esad-amiens.fr/typographie>).

i u finálního výstupu velmi důležité. Jediné, o čem bych asi diskutovala, je zvýšení pozornosti katedrových pedagogů věnované výtvarnému výstupu u výtvarných doktorátů. Mohli by například více kontrolovat rozpracovanost, a také zavést možnost průběžného hodnocení mezinárodní komisí.

Největším přínosem, který v nastavení uměleckých výzkumů na naší škole vidím nejen já, ale také zahraniční studenti konfrontovaní s našimi realitami, je bezpodmínečný kontakt s praxí a vyváženost výtvarné a teoretické části práce. Narážím tím na problematiku, kterou řeší každý uchazeč o doktorské studium. Čemu dát přednost: praxi, nebo výzkumu? Doktorské studium na UMPRUM nutnost takové volby nevytváří a neklade ani žádná omezení, která by bránila kontaktu s bezprostřední praxí, bez níž si nelze představit prakticky jakoukoliv (produktivní) činnost. Na rozdíl od zahraničních škol, které lpí na čistě teoretických elaborátech a nezakládají si na jejich praktickém využití, se umělecký výzkum na UMPRUM řídí především praxí. Pokud totiž umělecká praxe bude řešit reálné problémy, může nabídnout praktická a využitelná řešení. Jednou z ambicí našich doktorátů je řešení problémů, které vznikají během „obyčejné“ praxe, namísto hledání složitých vědeckých definic.

V kontextu ostatních škol jsou umělecké výzkumy na UMPRUM definovány rozumně, svobodně a velmi otevřeně, přesto by se měly plynule vyvíjet a v blízké budoucnosti nastavit přísnější kritéria hodnocení. UMPRUM nabízí doširoka otevřený prostor pro umělecký rozvoj studentů v jejich konkrétních specializacích. Doktorské studium tu studentům umožňuje uvědomit si své nezaměnitelné místo v mezinárodním kontextu i v rámci oboru, takže se většině doktorandů i magisterských absolventů daří pochopit svou roli v uměleckém prostředí. Studium se chytře opírá o „vlastní“ hnací motor, a přestože to na první pohled může znít nebezpečně, primárním cílem této otevřenosti je ověřit studentovu motivaci a jeho ambice pokračovat ve studiu a posouvat a dokončit vědecký výzkum. Výhoda takového typu doktorátu tkví v samostatnosti, což jen potvrzuje střet s reálnou praxí, v níž není prostor na bloumání a snění, ale kde existují reálné termíny a podmínky. Samozřejmě, že pro řadu studentů to může být metoda neřízeného pádu a mnoho z nich studium nedokončí. („Úmrtnost“ doktorandů je ale zcela běžná a nemá na ni žádný vliv to, jak jsou umělecké doktoráty nastaveny, protože ve hře je často spousta osobních faktorů, které se netýkají doktorského projektu jako takového.) Přesto na UMPRUM absolvuje doktorské studium velké množství

studentů, kteří vysoko nastavenou laťku hravě přeskočí a svým výzkumem významně rozšiřují hranice oboru.

Doktorské studium, potažmo umělecké výzkumy otevírají dveře skutečné akademické práci, na kterou se řada studentů těší již během studia, kdy na ni není čas ani prostor. Zároveň je příležitostí pro absolventy nebo pedagogy ke skutečně smysluplné, intenzivní a cílevědomé badatelské činnosti, která má hlubší význam. Nemyslím tím jen možnost získat konečně šanci k seberealizaci a uskutečňování vlastních snů. Akademická půda nabízí velmi široké možnosti a pevné zázemí, zároveň tvoří síť společně s dalšími institucemi, které jsou jinak otevřené komunikaci, pokud ji chce navázat někdo z profesionálního nebo komerčního sektoru, těžko přístupné. Vydávat publikaci o autorovi, jehož díla se nachází v archivech deseti různých institucí, je bez vzájemné provázanosti takových pracovišť běh na dlouhou trať. Nehledě na teoretické zázemí či finance, které jsou s tím spojené. Organizovat konferenci s odborníky ze třiceti zemí je složité, pokud se nepohybujete v patřičných kruzích, nepůsobíte dlouho v oboru a nemáte dlouholeté kontakty v oblasti zvoleného tématu. Oslovit ministerstvo s návrhem na změnu čehokoliv je složité, pokud za vámi nestojí další kolegové a odborníci. Všechny podobné problémy musí řešit i studenti prvních ročníků doktorských studií.

V dalších ročnících pak jejich výzkum mnohdy přerůstá rámeček původně vytyčeného obsahu a řada z nich má skutečnou šanci přinést svému oboru průlomový objev. Potenciál a rozsah uměleckých výzkumů může být daleko větší, bude-li jim dostatečné množství osob věnovat náležitou pozornost. Dobře motivované umělecké výzkumy probíhají dlouhodobě a mohou vytvářet inspirativní pracovní prostředí i pro budoucí kolegy. Správně vedené doktorské projekty rozšiřují pole působnosti jednotlivých kateder a obohacují je o další buňky, organizace či studia. A vhodně nastavené týmy propojují znalosti různých univerzit a vytvářejí zdravé pracovní prostředí, které neposouvá obor v rámci univerzitního soutěžení, ale v rámci univerzitní spolupráce.

Umělecký výzkum by se dal v jistém slova smyslu chápat jako růst a rozpínání vzdělání, na něž ateliérová výuka nemůže stačit. A přestože akademická půda nemá změřitelné hranice, rozsah a přesný cíl uměleckých výzkumů je vždy pevně specifikován. Pokud bychom chtěli umožnit, aby programy uměleckých výzkumů dále rostly, například jejich rozšířením na vědecká pracoviště nebo samostatné buňky, bude zapotřebí uvažovat o rozšíření zmíněných týmů. UMPRUM dosud vychovává především užité umělce a výtvarníky, musíme si však přiznat, že jistá pomoc z oblasti teorie

by nám, praktikujícím výtvarným umělcům, přišla velmi vhod. Umělecké výzkumy přijímají teorii jako organickou součást celého procesu, navíc ve většině případů v čistě teoretický výzkum samovolně přerostou. Přesto však uměleckému průmyslu citelně chybí „oborové teoretici“. Nezapomínejme, že „výtvarná tvorba se řídí praxí“ a že „teorie dále podporuje dobrou praxi“.²⁶ Užitek výtvarné tvorby potřebují teoretiky vycházející z jejich vlastních řad, kteří rozumí všem praktickým „povinnostem“ užitého umění a jsou schopni o nich hovořit i psát v širším kontextu, rozvíjet je a analyzovat. Noordzij si ve svém textu rovněž stěžuje na neexistenci teorie psaní.²⁷ Tuto teorii bude schopen vytvořit užitý výtvarník, ovšem jen pokud se nám podaří propojit vědecké pracovníky, technologie a teorii s výtvarným uměním. K zacelení této trhliny se umělecké výzkumy přímo nabízejí. Myslím, že je nevyhnutelné, aby se část uměleckých doktorandů postupně profilovala do role teoretiků, pomohla se vznikem chybějící oborové literatury a platform, na nichž by bylo možné o naší tvorbě komunikovat, a přitom se příliš nevzdálila od vlastní praxe. Užité výtvarníky mají zcela specifický

jazyk a úhel pohledu, jímž mohou zprostředkovat procesy, které uměleckou činnost doprovázejí. Slovy Donalda E. Knutha: „Schopnost zachytit záměry designéra spíše než pouhou kresbu, která z těchto záměrů vyplývá, se ukáže být mnohem důležitější než cokoli jiného.“²⁸ Měli bychom výzkum směřovat právě k záznamu a popisu uměleckých záměrů, jak je uvedeno v předchozím citátu. Pokud budou lépe reflektované, lze očekávat, že jim bude rozumět i laická veřejnost. Pokud bude práci doktorandů chápat pouze hrstka zainteresovaných odborníků, nezajmeme nové studenty a zájemce o obory užitého umění. Měli bychom se pokusit nalézt stejný jazyk pro konkrétní oblast zájmu, kterou bychom chtěli zprostředkovat těm, již se v dané problematice neorientují.

Jakou cestou bychom mohli rozšířit povědomí o tak úzce specializovaných disciplínách, kterými se zabýváme, a jejichž terminologii, historii ani praktickým výstupům nerozumí téměř nikdo, kdo stojí mimo okruh našich kolegů? Psaní o tak specifické činnosti, jakou je například tvorba písma (nahraďte si ji dle vlastního

26 Gerrit Noordzij, *The Stroke Theory of Writing*, London 1985, s. 10.

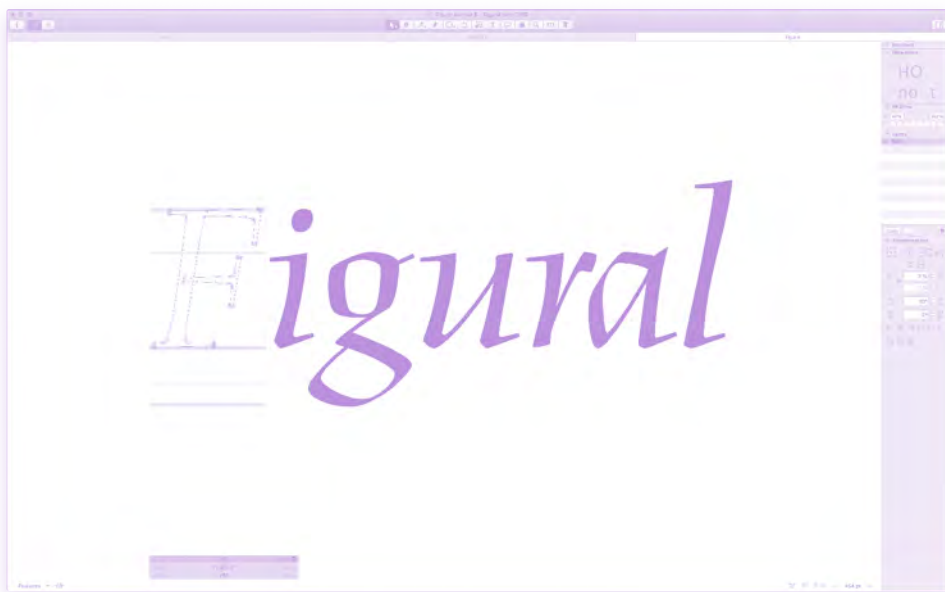
27 Ibidem, Předmluva, s. 9.

28 Donald E. Knuth, *Lessons Learned from Metafont*, *Visible Language* XIX, 1985, č. 1, s. 38.

uvážení libovolným oborem), je stejně náročná činnost jak pro oborové teoretiky, tak pro užité výtvarníky. Proto bychom se měli zabývat skutečným propojením teorie s praxí a naopak. Smysl uměleckých výzkumů spočívá především v revizi oborů, ze kterých výtvarníci přicházejí, v péči o tyto obory, v jejich rozvoji a posunu vpřed. Pokud pro ně vytvoříme stabilní podhoubí, bude kvalita uměleckých výzkumů a vzdělání slibně růst.

MgA. Petra Dočekalová, Ph.D.,

absolvovala v roce 2020 doktorské studium
v Ateliéru typografie.



Obr. 5
Digitalizace písma Figural
(Grafotechna n.p., 1948)



Obr. 6
Kovový štoček pro ražbu do plátna dle
návrhu Jaroslava Bědy
(Archiv Jana Laichtera, 1928)

UMELECKÝ VÝSKUM AKO PRAX V TERÉNE: PRÍPADOVÁ ŠTÚDIA PUNCTUM

RADIM LABUDA

So zmenami vysokoškolského vzdelávania, ktoré prináša v celoeurópskom meradle Bolonský proces, sa dostavilo na scénu zavedenie doktorského programu aj v umeleckom školstve spolu s pokusmi o definovanie umeleckého výskumu. V najpozitívnejšom chápaní je umelecký výskum založený na predstave „*umeleckej praxe ako reflexívnej formy výskumu, ktorý zdôrazňuje rolu imaginatívneho intelektu a hry kultúrnej produkcie vo vytváraní vedenia s kapacitou transformovať ľudské porozumenie*“.²⁹ Zatiaľ čo tento vývoj otvára mnohé možnosti, neprináša iba pozitíva a kritika na seba nenechala dlho čakať. Ani za dvadsať rokov

neutíchla, možno dokonca naopak, ako dosvedčujú aj mnohé príspevky na konferencii „Odkiaľ a kam? Modely umeleckého vzdelávania“ na Fakulte umenia Technickej univerzity v Košiciach v roku 2018, ktorej som sa zúčastnil a z ktorej zborníka tento príspevok viackrát cituje. Už dve dekády od Bolonskej deklarácie z roku 1999 sa ozývajú hlasy, že zavádzané reformy sú motivované predovšetkým ekonomicky a prinášajú byrokratizáciu, homologizáciu a „*menia univerzity na podnikateľský subjekt*“.³⁰ Vo výsledku tak dochádza k tomu, že „*... humanitné a umelecké obory sú vytláčané vďaka jednostrannej orientácii štúdia na ciele hospodárskej*

29 Graeme Sullivan, *The Artist as Researcher: New Roles for New Realities*, in: Janneke Wesseling (ed.), *See it Again, Say it Again: The Artist as Researcher*, Amsterdam 2011, s. 80.

30 Ondrej Kaščák – Branislav Pupala, *Škola zlatých golierov: vzdelávanie v ére neoliberalizmu*, Praha 2012, s. 128.

využitelnosti“.³¹ Na Bolonský proces si vystrelil aj Slavoj Žižek, keď ho prehlásil za „verejný útok na používanie rozumu“ ako ho cituje Zuzana Branišová, ktorá ďalej dodáva, že „ideál absolventa vysokej školy je adaptabilný bez hlbšej schopnosti kriticky premýšľať. Viac ako poznanie sa do popredia dostáva výcvik.“³²

Umenie je zvláštna oblasť ľudskej činnosti. Vzpiera sa štandardizácii. Ľudová mytológia stále tvrdí, že umelkyne a umelci sú tí, od ktorých môžeme očakávať neočakávateľné. Pri bližšom preskúmaní tohto truizmu v ňom nájdeme stopy umeleckej paradigmy dvadsiateho storočia, keď bola vysoko cenená individuálna originalita, čo sa následne stalo aj meradlom ocenenia umenia na trhu. Za dvadsiate storočie vyrástol na tomto predpoklade systém produkcie a obchodovania s umením, ktorý si už vyslúžil označenie „priemysel“. Mnoho kritických hlasov lamentuje v súvislosti s Bolonským procesom práve nad pokračujúcim upevňovaním tohto priemyslu,

ktoré robí z umelcov podnikateľov s vlastnou kreativitou a manažérov samých seba. Posuny v chápaní umenia a funkcie umeleckého vzdelávania na zmienenej konferencii ilustroval vo svojom príspevku aj Václav Janoščík na troch príkladoch architektúry budov umeleckých akadémií v časovej postupnosti modelov vzdelávania. Súčasnému postfordovskému modelu produkcie najviac zodpovedá posledná z predstavených budov Toni Areal ZhdK vo švajčiarskom Zürichu, ktorá zo všetkého najviac pripomína kancelársku budovu a práve takú funkciu aj plní. Umelec je v súčasnej neoliberalnej paradigme ten, kto prostredníctvom notebooku vzdialene riadi produkciu svojho diela. Janoščík uzatvára svoj príspevok nečakane v prospech tradičnejších metód umeleckého vzdelávania, ako je ateliérová výučba a individuálne pedagogické vedenie. Vyzdvihuje „schopnosť (umění) myslieť mimo rámec daných a hotových forem či řešení, možnost zapojit a zhmotnit naši představivost, snahu dělat

31 Zuzana Branišová, Akademické (umelecké) vzdelávanie a edukačný obrat, in: Juliana Sokolová – Zuzana Révészová – Peter Tajkov (eds.), *Odkiaľ a kam? Modely umeleckého vzdelávania: umelecké vzdelávanie v kontexte súčasnosti*, Košice 2019, s. 25.

32 *Ibid.*, s. 26.

*něco úplně jiného nebo třeba neděláním ničeho. Je to především schopnost rozumění si a bytí spolu.*³³

Príspevky z košickej konferencie ako aj mnohé ďalšie kritické hlasy odhalujú zásadnú neredukovateľnosť umenia – neredukovateľnosť na štandardizované postupy, neredukovateľnosť na vzdialené riadenie, neredukovateľnosť tvorivej medziludskej komunikácie a osobnej blízkosti. Nie je však možné vidieť v Bolonskom procese iba negatíva, podporuje mobilitu študentov, podporuje systematickú prácu a podporuje dlhodobejšie akademické vzdelávanie umelkýň a umelcov, čo zase podporuje nárast toľko oceňovanej a potrebnej interdisciplinarity. Všetky otázky však nemusia byť zodpovedané a my môžeme stále pracovať v oscilácii medzi oboma pólmi, využívajúc pozitívne možnosti stále otvorenej formulácie umeleckého výskumu, pričom nebudeme spúšťať z očí ani úskalía negatívnych aspektov. Dúfajme, že toto napätie ešte dlho ostane nerozriešené,

pretože možno práve tento pohyb deteritorializácie a reteritorializácie vytvára praskliny, v ktorých môže rásť autentické nové poznanie. Azda práve na tomto mieste môžeme zmieniť, že rovnako ako je umelecký výskum výrazne subjektívny a stojí na autorovej individualite, aj hodnotenie práce často vyvoláva nerozhodnutelné otázky, ktoré berú do úvahy osoby hodnotiace výsledky výskumu z pohľadu inštitúcie, stále nesúcej celú sedimentovanú históriu umenia a umeleckej reflexie. Nechcem tým povedať, že by doktorské štúdium na umeleckých školách bolo benevolentnejšie, iba jeho výsledky sa chápu otvorenejšie. Výskum tu nie je orientovaný na utilitárne ciele, je v podstate cestou, ktorá je cieľom sama o sebe. Podstatné je, ako poctivo tú cestu adeptka či adept na titul prešli.³⁴

Nech ako ilustrácia posluži prípadová štúdia, ktorou je moja vlastná práca. Doktorský projekt začal záujmom o uzavreté a polouzavreté systémy a poetickým názvom Metafora ostrova, ostrov metafory, ktorý plnil

33 Václav Janoščík, *Jatka, kasárny a kanceláre: prostory a modely umeleckého vzdelávania*, in: Sokolová – Révészová – Tajkov (pozn. 31), s. 20.

34 Či tieto nároky splním ja sám, ešte ostáva otvorené.

funkciu magickej sigily.³⁵ Inak povedané, názov bol výzvou šťastnej náhode. Na začiatku som nemal žiadnu predstavu, čo by malo byť obsahom projektu, len vcelku jalový text krúžiaci okolo predstáv o ostrovoch, ekosystémoch, utópiách či dočasných autonómnych zónach. Názov bol krásne eliptický a pol roka som ho bezcieľne prevaľoval na jazyku. Potom začal konať svoju mágiu. Začiatkom roka 2016 som narazil na komunitu formujúcu sa od leta 2015 okolo vznikajúceho projektu nazvaného Punctum. Že jeho názov bola tiež náhoda a že s Barthesom to nemá prakticky nič spoločné teraz ponechám bokom. V tom čase som sa už označoval seabironickým termínom *umelec v post-praxi*, čo mi uvoľnilo ruky a otvorilo možnosti znova definovať, čo ako umelec vlastne robím a akým spôsobom, teda znovu umožnil premyslieť, čo je umelecká prax.

Od leta roku 2016 som sa teda vrhol do organizovania komunitného života v priestore prístavby s terasou vo dvore jedného žižkovského činžiaka. Ústredným

hybným princípom sa stala hudba. Práve vášeň pre hudbu, ktorá však nikdy v žiadnom smere neprerástla do profesionálneho záujmu, ma priviedla k vznikajúcemu projektu. Okolo priestoru vznikol kolektív nadšencov a so zvyšujúcim sa tempom sme v priestore hostili koncerty organizované ďalšími kolektívami podobných nadšencov, robili sme to a dodnes tak robíme vo „voľnom“ čase a bez nároku na žiadnu ďalšiu odmenu okrem intenzívnej vzájomnosti a radosti z hudobných zážitkov. Každý z členov prinášal a prináša vklady podľa svojich možností, schopností a záujmov. Čo sa týka rozmerov, projekt sa za päť rokov rozrástol málo, o to viac sa zvyšovala jeho komplexnosť a intenzita. Pre niektorých promotérov sme sa stali kľúčovým priestorom na organizovanie koncertov. Robili sme to všetko asi dosť dobre, pretože začiatkom roka 2020 sme si vyslúžili ocenenie Vinyla aj určitú mieru mediálnej pozornosti, čo často vnímame s miernymi rozpakmi a neistotou. Potom samozrejme prišla pandémia, ale o tom viac už v samotnej práci.

35 V chaosmágii sa sigilou označuje fyzický alebo imaginárny artefakt, ktorý koncentruje pranie praktizujúceho subjektu smerom k žiadanej zmene. Nemá to nutne nič spoločné s naivitou či bludom, je to hravá prax s pozitívne a kriticky využitou kapacitou ľudského vedomia k magickému mysleniu. Chaosmagický pohľad dobre korešponduje so súčasnými antropologickými teóriami, ako je napríklad Latourova *actor-network theory* alebo *art and agency: an anthropological theory* Alfreda Gella.

Komunitný projekt v kontexte výtvarného umenia súčasnosti skutočne nie je ničím radikálne novým či prevratným, ale to nie je cieľom. Podstatné je, akú funkciu plní tu a teraz, pre konkrétne osoby, pre konkrétnu komunitu a nie pre abstraktné dejiny umenia s ich univerzalistickým nárokom. Je historicky a sociálne situovaný. Ako hovorí Donna Harawayová, „...musíte neustále písať tento konkrétny, nie len všeobecný príbeh ... musíte byť tu a nie všade, musíte byť spojení s niektorými vecami, nie so všetkými...“³⁶ Je na mieste naznačiť afinitu projektu s feministickým myslením. Vedenie, ktoré projekt generuje, má situovaný charakter, je partikulárne a performované. Jeho asi najústrednejším motívom je starostlivosť (česky *péče*). Pre mňa sa stalo toto slovo až magickou formulkou. To hlavné, čo robíme, sa dá vždy interpretovať ako starostlivosť. Starostlivosť o budovu (údržba), starostlivosť o výživu (varenie, fermentácia), starostlivosť o telesné blaho členov komunity aj hostí (cvičenie jogy či občasný *qui gong*, strihanie vlasov, ošetrovanie zranení či vyťahovanie kliešťov), starostlivosť

o vystupujúcich a organizátorov koncertov, ale aj starostlivosť o mimo-ludských aktérov. V tomto smere zvyknem uvažovať o mojom vlastnom pôsobení ako o kurátorstve v rozšírenom význame, pretože aj vytvorenie pohody pripravením jedla prispieva k úspešnému priebehu večera. Podobným spôsobom používa hudobný antropológ Christopher G. Small termín *musicking*,³⁷ ktorým zahrnuje do vytvárania hudobného zážitku všetky funkcie prispievajúce k priebehu večera. To zároveň ladí s našou všeobecne ľavicovou až anarchistickou orientáciou, ktorá priznáva rovnocennú vážnosť a pozornosť každej práci, ktorá musí byť odvedená, než začne koncertné vystúpenie a ktorá musí byť odvedená aj po jeho skončení. Punctum reaguje na urgentnú potrebu politického boja za udržateľnosť života na planéte tým, že jedna frakcia pravidelne ozvučuje demonštrácie environmentálnych iniciatív ako sú *Limity jsme my*, *Fridays For Future* či *Greenpeace*, či im poskytuje priestor a organizuje benefičné akcie. Zároveň je však aj priestorom, kde sa adresuje environmentálny žiaľ z nadchádzajúcich

³⁶ Donna Haraway, *Story Telling for Earthly Survival*, réžia Fabrizio Terranova, 2016; citovaný fragment zaznie v traileri: <https://youtu.be/Zg8mrkY6aOM>, vyhľadáno 10. 9. 2020. Film bol uvedený v kine Světozor a projekciu navštívila podstatná časť kolektívu.

³⁷ Christopher G. Small, *Musicking: the Meanings of Performing and Listening*, Middletown (CT) 1998.

a nevyhnutelných katastrofických zmien. Punctum distribuuje semená a sadeničky stromu, ktorý je naším spoločníkom. Hoci zmienený javor horský (*Acer pseudoplatnus*) rastie na susednom pozemku, je pre nás dôležitý natoľko, že je aj súčasťou loga.

Punctum nie je názorovým monolitom. Sme kolektív a nie všetci sa vždy na všetkom musia zhodnúť. Napriek deklaráciám prebiehalo a naďalej prebieha tvarovanie podoby spoločného projektu ani nie tak konsenzuálnym, ako skôr permissívnym spôsobom. Ak niekto chce robiť to či ono, tak mu v tom nikto nebude brániť a existuje stále vôľa vytvoriť priestor pre akúkoľvek aktivitu, do ktorej sa dotýční chcú pustiť. Pochopiteľne sa vyskytujú rôzne antagonizmy a pnutia medzi individuálnymi členkami a členmi. Napokon sa však vždy zhodujeme v tom, že existuje spoločné „my“ a že dávame dohromady celok, živý organizmus, na ktorý môžeme v dôsledku nahliadnúť ako na samostatný agens. Na otázku, koľko členov má náš kolektív, odpovedáme zvyčajne neurčitým „asi desať“. Je to viac-menej vedomý spôsob, ako nechávať naše „my“ otvorené novým možnostiam, ako byť s druhými, s kým a ako sa definovať. Punctum robí

toto alebo tamto, Punctum robí veci takýmto alebo onakým spôsobom, aj keď je často za konkrétnou činnosťou len jeden či určitá frakcia členov. Punctum sa stalo komplexným projektom, ktorý zahrnuje množstvo podsekcí. Okrem koncertnej činnosti je tu internetové Radio Punctum, vydavateľstvo Punctum Tapes, moja archívna práca pod značkou Punctum Video Archives a zopár ďalších okruhov, ktoré (ešte) nemajú stabilizované pomenovanie.

Hudba je síce centrálnym motívom, zďaleka nie však výlučným. Punctum si pestuje vlastný diskurz, z ktorého moja teoretická práca výrazne ťaží. Väčšina tém, ktoré hosťujúci participanti prinášajú, sa podstatným spôsobom pretína s teóriou a praxou projektu. Dôležitým vkladom je napríklad dlhodobá spolupráca s anglofónnym filozofickým zoskupením Diffractions Collective v spolupráci s kontrakultúrnou komunitou /-\,³⁸ ktorí v priestore uskutočnili sériu sympózií Wyrd/Patchworkshop. Ťažisko diskusie spočíva v špekulatívnom premýšľaní o ekológii, autonómii či o možných scenároch globálneho sociálneho a environmentálneho kolapsu. Ďalšími prienkami s teóriou bolo napríklad hostovanie akcie Microfestival

38 SDBS čiže *slash dash backslash*, označovaní aj ako „lomky“.

alebo začínajúca spolupráca s nakladateľstvom Neklid. Na edukatívnej strane musíme zmieniť aj našu domovskú sériu prednášok a posluchových večerov Audire, ktorá už štvrtý rok kultivuje naše posluchácke kapacity.

Času je málo, je potrebné konať. Prax má prioritu, ale zároveň je generátorom i technikou overenia teórie. Podstatným výstupom pre účely inštitúcie sa stáva teoretizovanie práce prostredníctvom textu a iste je na mieste zdôrazniť, že je to subjektívna interpretácia, pretože ani ja nemôžem vždy v plnej miere hovoriť za celý kolektív. Táto teória je doširoka rozkročená, ale zato s množstvom medzier, zošívaná ako *patchwork*.³⁹ Projekt je teoretizovaný z mnohých uhlov

a komplexným spôsobom, hoci literatúra ani zďaleka nie je vyčerpávajúca. S Judith Halberstamovou alebo McKenzie Warkovou môžeme hovoriť o tzv. „nízkej teórii“ (*low theory*) ako o autonómnej produkcii vedenia mimo inštitucionálne rámce. „Nízka teória venovaná praxi, ktorá je kritikou, a kritike, ktorá je praxou,“⁴⁰ píše Warková a v rozhovore spresňuje: „Nízka teória je pokusom premýšľať o každodennom živote v rámci praxí vytvorených pre každodenný život, v ňom a s ním, s použitím či zneužitím vysokej teórie na iné účely. Deje sa tak v kolaboratívnych praxiach, ktoré vynachádzajú svoje vlastné ekonómie vedenia.“⁴¹ Judith Halberstamová ďalej identifikuje nízku teóriu ako svojím spôsobom *queer*, experimentálnu, unikajúcu binárnym vymedzeniam,

39 Slovom *patchwork* sa zvyčajne myslí prikrývka zošívaná z malých kusov látky (patch = záplata) a v prenesenom zmysle ju používajú Deleuze a Guattari. Viz Gilles Deleuze – Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis 1987, kap. „1440: The Smooth and the Striated“, s. 1494 a ďalej. V zmysle decentralizácie a budovania adíciou je tiež v blízkej afinite so známejším pojmom rizoma. Ako leitmotív pojem používali Diffractions Collective v ich sérii štyroch sympózií Wyrddpatchworkshop (Punctum, 2018–2019).

40 McKenzie Wark, *The Beach Beneath the Street: the Everyday Life and Glorious Times of the Situationist International*, London – New York 2015, s. 12.

41 <https://stirtoaction.wordpress.com/2011/08/31/interview-with-mckenzie-wark/>, vyhledáno 10. 9. 2020.

hegemónii a logike kapitalistickej produkcie a spotreby, čo sú všetko atribúty, ktoré rezonujú s projektom a komunitou Punctum.⁴²

Mohlo by sa zdať, že nízka teória má vo svojom základe antagonistické naladenie k akademickému prostrediu. Pripomeňme si však, že všetci proponenti tohto typu teoretizovania, spolu s pôvodcom tohto termínu Stuartom Hallom pôsobia či pôsobili práve na akademickej pôde. Nízka teória predstavuje ponuku ozdraviť často formalizované formy vedenia, ktoré sa na inštitúciách pestujú ako zacyklenené a zahladené do seba, strácajúce kontakt s žitým svetom a takto je formulované voči mojej materskej inštitúcii aj Punctum. Ako umelec v post-praxi sám lavírujem na takejto hranici, tam a zase naspäť, v sarkastickom postoji k súčasnému výtvarnému svetu sa zároveň nechávam angažovať do galerijnej prevádzky kurátorkami a kurátormi, pretože ich moja pozícia dráždi a zaujíma. Dôležitá je na mojej pozícii práve schopnosť ju teoreticky reflektovať a dokonca zaradiť do dominantného naratívu o umení. Opäť môžeme nájsť mnoho prekursorov, počínajúc Marcelom Duchampom.

Smerovaním tejto snahy nie je odmietnutie umenia, ako skôr odmietnutie neblahých efektov vo funkciách súčasného umenia a obzvlášť v jeho prepojení s hegemonickými systémami produkcie, prezentácie a diseminácie.

Vo vzťahu k doktorskej práci a k inštitúcii, pod ktorej supervíziou pracujem, je Punctum externé laboratórium. Počas aktívneho štúdia som nevyužíval kapacity ateliérov ani dielní či špecializovaných pracovísk UMPRUM a moje návštevy budovy školy boli obmedzené iba na nevyhnutné minimum, hoci v časoch fungovania Ateliéru supermédií som za toto nutné minimum považoval aj ateliérové schôdzky. V terminológii súčasnej teórie môžeme prístup označiť za tzv. *post-studio practice*. So školou je môj doktorský projekt zviazaný iba putom situovania prezentovaných výsledkov práce. Táto situácia má vo svete inštitucionálneho umenia precedens, a to už od šesťdesiatych rokov s vývojom performatívnych, dematerializovaných a in-situ foriem umenia. Dokumentácia diela zastupuje, pripomína, zviditeľňuje pre odborovú reflexiu, prípadne sa dokonca stáva dielom

42 Judith Halberstam, *Queer Art of Failure*, Durham 2011.

samotným.⁴³ Fenomén už bol mnohokrát diskutovaný a reflektovaný teoretickým diskurzom.⁴⁴ Zmieňme si na tomto mieste posun v jazykovom označení; zatiaľ čo sa v ére performance, land-artu a konceptu označovalo dielo slovom *piece*,⁴⁵ v dnešnom kontexte oveľa častejšie hovoríme o *practice*, praxi, ako o kontinuálnej činnosti, ktorá sa zdá byť v súčasnom umeleckom diškurze nadradená nad hotovým a uzavretým dielom. V rámci umenia môžeme Punctum ďalej konceptualizovať napríklad beuysovským termínom sociálna plastika a v pokračovaní tohto pohybu ho môžeme zaradiť k súčasným sociálnym, politickým a edukatívnym tendenciám.

Nízka teória reaguje na akútnu potrebu interdisciplinárneho porozumenia. Špecializované vedenie je súčasťou pohybu automatizácie, ktorý môžeme vnímať ako všeobecnú tendenciu života zvyšovať komplexitu

už od prvých samoreplikujúcich molekúl. V tomto kontexte môžeme vidieť aj Bolonský proces ako súčasť toho istého pohybu. Za stabilných podmienok sa procesy stávajú komplexnými, stabilizujú sa, môžu sa spoľahnúť na výstupy iných procesov, s ktorými ďalej pracujú. Nie inak je to s udržiavaním ľudskej civilizácie v stabilných planetárnych podmienkach. To, že sa stabilita planetárneho prostredia začína akcelerujúcim tempom rozpadáť, neoliberalný systém ešte stále tvrdošijne (prinajmenšom) ignoruje. Rozpadajú sa materiálne podmienky existencie nielen umeleckého prostredia, ale aj prostredia celej ľudskej spoločnosti. Práve v tejto chvíli je dôležité, aby aktéri zo svojich izolovaných odborov podnikali výlety za ich hranice, aby porozumeli, akým spôsobom vytvárajú iné oblasti expertízy podmienky pre fungovanie ich vlastnej domovskej zóny, tzn. chápať vlastný obor v komplexnej ekológii celého ľudského vedenia. Dôvodom, prečo

43 Medzi dôležité diela, ktoré týmto spôsobom zapadli do umeleckého diskurzu – a to publikáciou tridsaťpäť rokov po ukončení projektu –, zmieňme: Raivo Puusemp, *Beyond Art: Dissolution of Rosendale*, N. Y., Dublin 2012.

44 V súčasnosti túto tému pre digitálny a internetový vek významne posúva napr.: Boris Groys, *In the Flow*, London – New York 2016.

45 *Piece* – v doslovnom preklade „kus“ – sa používa v anglofónnom prostredí. V českom a slovenskom jazyku o žiadnom uspokojuvom preklade neviem, okrem termínu „dielo“, ktorý má však univerzálnejšiu platnosť.

často používam jazyk ekológie je snaha vyhýbať sa vzťahom dominancie a hierarchizovaniu. Hráči v ekosystéme sú viacmennej rovnocenní, ich interakcie vznikajú obvykle náhodou a pozitívne výsledky interakcie závisia od vôle pozitívnej interpretácie. V teórii Puncta zošívam všetko, čo mi prichádza pod ruku, a to často aj náhodou. Biosemiotika, teoretická a evolučná biológia, súčasná špekulatívna filozofia, antropológia, feministické myslenie, ekonómia, varenie, chaosmágia, šamanstvo i ľudové truízmy. A nešťítim sa citovať ani Nicka Landa.

Podstatné je osobné zviazanie s projektom, denno-denná plná pozornosť a starostlivosť. Často sa dostávam do situácií, ktoré možno hraničia až s patológiou, keď vyslovene trvám na tom, že špinavý riad, podlahu či záchod umyjem osobne. Vlastnými rukami. Je nesmierne dôležité nevytvárať vzťahy vzdialenej regulácie systému – napríklad najatím pomocnej pracovnej sily na upratovanie. Je to sústavná prax pokory, ako v zenovom kláštore, kde služobne najstarší mnísi vykonávajú tie najpodradnejšie úkony zabezpečujú chod kláštora. Táto práca má ešte jeden podstatný a neredukovateľný rozmer,

a to je osobný prežitok. Umelec v post-praxi kladie umeleckému svetu kacírsku otázku: skutočne je nutné, aby sa odohrávala (celá) umelecká prax pred zrakom verejnosti? Nie je do istej miery vždy prax umenia zároveň osobnou činnosťou, ktorá prináša radosť a uspokojenie iba samotnému autorovi? Nie je umenie zároveň podobné praxi alchýmie, kde cieľom adepta je transmutácia z (s odpustením za vulgarizmus) hovna na zlato v hľadaní osobného majstrovstva, s nesmierne dôležitým dôvetkom – ktoré sa potom dáva v prospech spoločenstva? Posun podobného druhu skúma vo svojej dizertačnej práci Isabela Grosseová, keď dáva hlas umelcom a umelkyniam, ktoré sa nestali úspešnými a slávnymi, ako káže hypersúťaživá paradigma neoliberalného kapitalizmu a miesto toho využívajú kompetencie získané umeleckým vzdelaním v službách inej práce.⁴⁶ Kompetencia, ktorú som si odniesol ako umelec v post-praxi, je to, čomu hovorí Luis Camnitzer „*art thinking*“, teda myslenie umenia, ktoré ostáva po tom, ako odumreli všetky nezdravé ambície a ja som prijal ako súčasť pekne zaokrúhleného estetického celku všetky činnosti, ktoré smerujú k celistvému dielu, ktorým je život odovzdávaný v prospech spoločenstva.

46 Isabela Grosseová, *Gravitate umělecké kompetence*, disertační práce, AVU 2020.

Umenie celého dvadsiateho storočia skúmalo svoje hranice. Skúmalo, čo je vnútri a ako sa dá to, čo je vonku, vtiahnuť do hry. Dnes, keď klimatické zmeny ohrozujú jeho materiálnu základňu, skúma umenie prostredníctvom svojich agensov ďalšiu hranicu: akým spôsobom sa môže mobilizovať v boji o zachovanie toho, čo sa ešte pred deštrukciou zachrániť dá, ako premeniť spoločnosť, či aspoň ako zmierniť úzkosť iným, ak sa už nepodarí nič iné. A to možno aj za cenu toho, že si umenie už neudrží svoju identitu. Klimatológ Bill McKibben napísal prelomovú knihu varujúcu pred prichádzajúcimi zmenami. Knihu nazval Eearth, aby odlíšil tú starú planétu s miernou a priateľskou klímou, so životom prekypujúcim nespočtom foriem od tej novej, na ktorej bude život neporovnateľne ťažší. Známy mém hovorí: „*Earth without art is just eh.*“ Možno je načase začať uvažovať o premenovaní a možno by sme v tomto duchu mohli začať nazývať umenie *aart*. Aj k tomu by nás mohol doviesť umelecký výskum.

MgA. Radim Labuda

je postgraduálnim študentom UMPRUM
v (bývalém) Ateliéru supermédií a laureátom
Ceny Jindřicha Chalupeckého za rok 2008.



Obr. 7
Uvedení desky PIO
(Pražský improvizační orchestr) 9. 11. 2018

PSEUDOUMĚLECKÝ VÝZKUM

PRACOVNÍ SKUPINA PRO VÝZKUM MIMOSMYSLOVÉ ESTETIKY

Když se řekne umělecký výzkum, snad vždycky se – byť nevyččeně – nějakým způsobem mluví o vědě. Předpokládá se přitom, že vztahy umění a vědy mohou nabývat rozmanitých a spletitých podob. Tyto vztahy a jejich podoby také představují význačný předmět uměleckých výzkumů. Naléhavost takových projektů vyplývá z postavení vědy coby výsadního způsobu poznání a vědění, které se ukazuje zároveň příliš neotřesitelné i příliš vratké, a které určuje nynější uspořádání společnosti i světa.

S tímto vědomím by se dalo tvrdit, že záměna vědy za pseudovědu v rámci uměleckého výzkumu představuje jakousi výstřední hříčku, nebo dokonce znevážení dobře míněných snah o vyjasnění poměru mezi vědou a uměním a o jejich vzájemné obohacování. Domníváme se, že se tím výčet důsledků oné záměny nevyčerpává, ba že se tak dokonce ani nepostihuje to hlavní. Řečeno velmi obecně, pseudověda je něco, co

se vědy týká, nějak se jí podobá, a přitom jí z různých důvodů není. Právě jako taková nabízí určitý model vztahu umění a vědy v rámci vědeckého výzkumu. Umění v této souvislosti vystupuje jako jiný – vůči vědě alternativní nebo komplementární – způsob poznání a vědění, který musí stále znovu dostávat nároku být raději dobrým uměním než špatnou vědou. Umělecký výzkum tak získává nejen svébytnou genealogii, ale i vzhled do vlastních podmínek. S ohledem na rozvíjející se uměnovědné bádání není těžké najít četné příklady historického sepětí umění a pseudovědy, zvláště když si připomeneme značně proměnlivé chápání toho, co je a není ezoterní a okultní.

Otázka, co je a co není věda, se pak zdá návodná pro výzkum uměním, který je vždy také výzkumem umění. Střetání vědy a ne-vědy se totiž kříží s poměrem mezi uměním a ne-uměním. Ten ustavuje současné umění napnuté mezi autonomií (umění jako takové) a hetero-

nomií (umění jako něco jiného), ale i dějiny umění, jejichž základní zápletkou je dělání umění z ne-umění (jak říká Christopher Wood). V tom se umění liší od vědy, která pro své sebeurčení musí ne-vědu vždy znovu vylučovat. Podobně se umění a věda rozcházejí, když dojde na expertní vědění. Věda ho musí bránit, a to mimo jiné tím, že ho podrobuje kritice. Umění, ať už ve jménu univerzality, anebo inkluze jej musí problematizovat, a to často z expertních pozic. Vyjevuje se tak podstatná společenská konstruovanost obou kategorií. Nezbyvá než zkoumat, kdo je ona společnost a jak je konstruuje.

Pracovní skupina pro výzkum mimosmyslové estetiky je finalistkou Ceny Jindřicha Chalupeckého 2020.

Jan Kolský, Matěj Pavlík a Peter Sit absolvovali magisterské studium v Ateliéru fotografie I,

Vojtěch Márc absolvoval magisterské studium a nyní studuje v postgraduálním studiu na Katedře teorie a dějin umění.

MŮJ UMĚLECKÝ VÝZKUM NA UMPRUM: NĚKOLIK ÚSPĚŠNÝCH PŘÍPADŮ

JAN BROŽ, vlastní grafická praxe v Praze

Doktorské studium absolvoval v roce 2017
pod vedením prof. Petra Babáka na Katedře grafiky
v Ateliéru grafického designu a nových médií,
konzultantkou byla prof. Milena Bartlová.

DISERTACE: Paralelní praxe – vztah současného umění
a grafického designu

Projekt byl zaměřen na rešerši vizuálních identit kulturních institucí a jako praktický výsledek vznikla identita centra pro současné umění Futura. Výsledný několikaletý projekt byl postaven na úzkém propojení dramaturgie centra s hravě rigidním vizuálním jazykem. Projekt definoval pojem „živá identita“, tedy vizuální styl, který primárně nepracuje se šablonovitým řešením, ale vychází pokaždé z nového kontextu daného dramaturgií.

Díky výzkumu vzniklo stejnojmenné experimentální grafické studio (Parallel Practice), které po čas své existence realizovalo řadu projektů, vždy se zájmem posouvat či znejišťovat standardy oboru. Studium posunulo moje uvažování o oboru neměřitelným způsobem.

JAN ČUMLIVSKI, vedoucí Ateliéru tvorby písma a typografie na UMPRUM a pedagog ateliéru TypoLab Katedry vizuální komunikace Vysoké školy výtvarných umění v Bratislavě

Doktorské studium absolvoval v roce 2013 v Ateliéru písma a typografie pod vedením Františka Šorma a doc. Karla Halouna. Konzultantkou byla PhDr. Kaliopi Chamonikola, Ph.D.

DISERTACE: Prosta Haná Tatar vrahů. Švabachy a runy – frakturní písmo dnes

Analyzoval jsem tiskoviny 19. století z českých zemí, zkoumal jsem vývoj užití frakturního písma pro češtinu, lomené písmo v gastronomii apod., postupně jsem se víc a víc zaměřoval na sociokulturní aspekty užití písma a jeho ideologizaci, nakonec se stala stěžejní částí mé práce studie „Sokol a Bauhaus: dva chiliastické kulturní systémy“, ve které jsem se pokusil analyzovat ideologizaci písma typickou pro obě organizace. Výsledek mé doktorské práce by se dal – zjednodušeně – shrnout do tvrzení „Písmo je jen nástroj“.

Během studia jsem absolvoval stipendijní pobyt Fulbrightovy nadace v Herb Lubalin Study Center na Cooper Union v New Yorku, který měl zásadní dopad na mě osobně. Nejsem si jist, jestli měly výsledky tohoto studia zásadní dopad i na mou uměleckou či širěji společenskou praxi, relativizovat jsem uměl dobře už předtím. Jako každé studium mi i toto umožnilo uvidět obor mojí činnosti ze širší perspektivy a uvědomit si, jak zásadně záleží na kontextu práce.

PAVEL KAROUS, vedoucí Ateliéru sochy na Škole současného umění Scholastika, lektor Galerie hl. m. Prahy

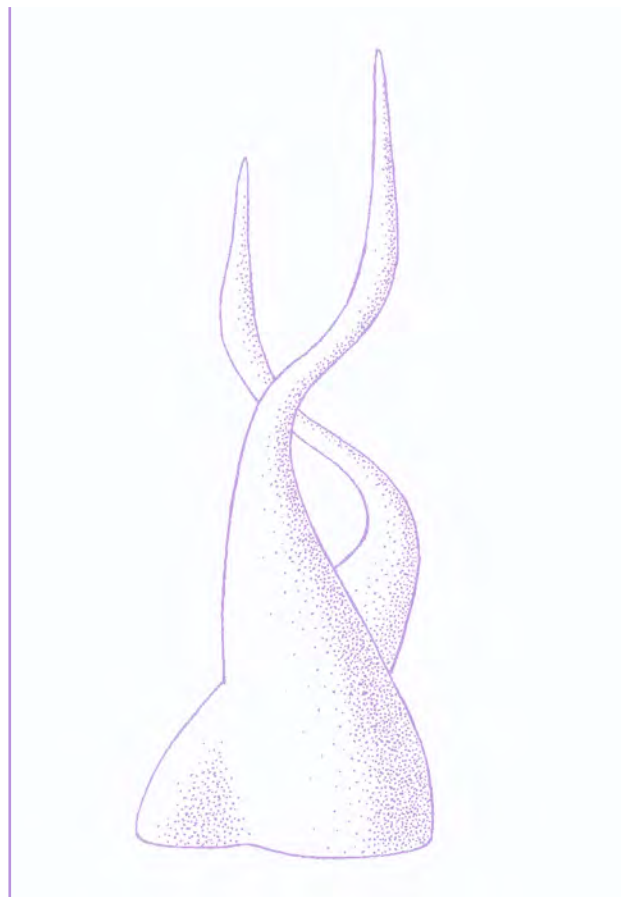
Doktorské studium absolvoval v roce 2015 v Ateliéru sochařství vedeném Dominikem Langem a Edith Jeřábkovou a Ateliéru supermédií pod vedením Federica Díaze, konzultantkou byla prof. Milena Bartlová.

DISERTACE: *Vetřelci a volavky, výtvarné umění ve veřejném prostoru v sedmdesátých a osmdesátých letech 20. století v Československu*

Zdokumentoval jsem kolem 500 výtvarných děl ve veřejném prostoru. Vydal jsem publikaci Vetřelci a volavky, která získala ocenění Nejkrásnější kniha v sekci odborné knihy o umění a její anglický překlad se uplatnil i v zahraničí. Vydal jsem mapu Jižního Města, uspořádal výstavu v galerii DOX, napsal scénář pořadu pro Českou televizi a pořádám od té doby již řadu let četné komentované prohlídky ve veřejném prostoru.

Projektu Vetřelci a volavky se podařilo dostat téma do médií a začít reálně proměňovat pohled širší veřejnosti na výtvarná díla ve veřejném prostoru vzniklá za minulého režimu.

Přímým důsledkem se pak stalo schválení programu 2% podpory umění ve veřejném prostoru v Praze „Umění pro město“. V důsledku projektu jsem získal možnost mít vlastní pořad na Seznam TV o současných dílech ve veřejném prostoru a moje vlastní tvorba se významně zpolitizovala.



Obr. 9 a 10
Pavel Karous: Větřelec a volavka, 2013

ALICE KLOUZKOVÁ, odborná asistentka Ateliéru módní tvorby UMPRUM, vedoucí kurzu Módní design na Škole současného umění Scholastika

Doktorské studium absolvovala v roce 2018 v Ateliéru módní tvorby Pavla Ivančice, vedoucím práce byl prof. Josef Ťapřuch, konzultantkou doc. Lada Hubatová-Vacková.

DISERTACE: Reinterpretace tradičních textilních technik v kontextu soudobého oděvního designu

Uspořádala jsem výstavu Dědictví. Tradice, inovace, móda v Galerii UM, která představila tradiční textilní techniky Čech a Moravy a možnosti jejich využití v oděvním designu. K výstavě jsem vydala i stejnojmenný katalog/knihu. Následně jsem ve spolupráci s Českými centry vytvořila výstavní projekt Modré inovace prezentující současné tendence v českém modrotisku, který se už představil mimo jiné ve Vídni, Londýně nebo Tokiu. Svoje poznatky využívám i ve vlastní tvorbě, v současnosti pracuji hlavně s modrotiskem.

Od roku 2012, kdy jsem začala studovat, se mimo jiné i díky mým aktivitám velmi zvýšil zájem o tradiční rukodělné techniky a jejich současné využití. Práci s tradičními technikami se chci i nadále věnovat a na doktorské studium navazuji prakticky neustále. V současnosti zvažuji dokonce další umělecký výzkum v rámci postdoktorského programu UMPRUM.



Obr. 11
Alice Klouzková: Modrotisk

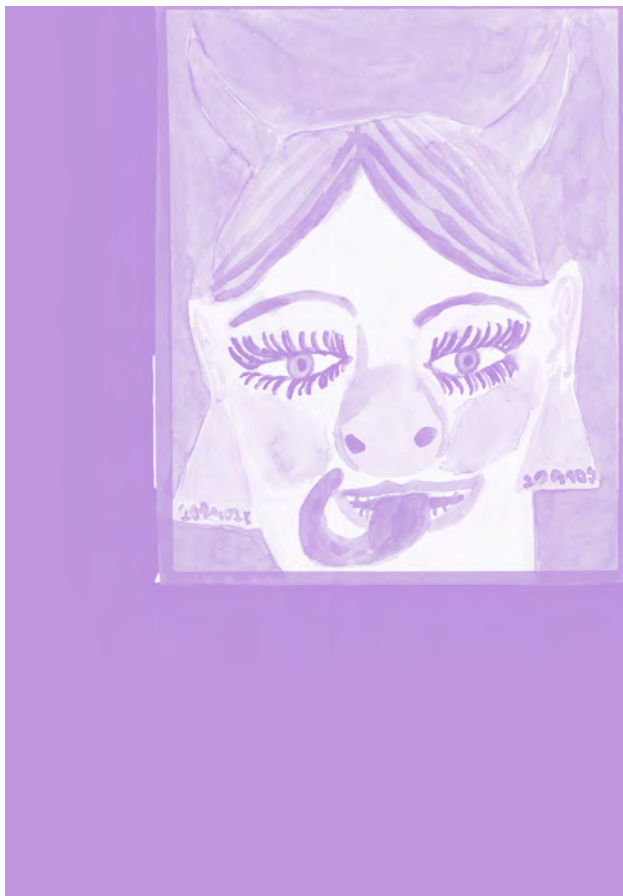
TEREZA ŘÍČANOVÁ, ZŠ Vlásaenický dvůr a ateliér
Malby a ilustrace SUPŠ Jihlava-Helenín

Doktorské studium absolvovala v roce 2016 v Ateliéru ilustrace a grafiky pod vedením Juraje Hortvátha, konzultantkou byla PhDr. Kaliopi Chamonikola, Ph.D.

DISERTACE: Vzpomínané ilustrace

Zkoumala jsem obrazovou paměť, rané vizuální vjemy, spojení slova a obrazu, kolektivní/společenskou paměť a faktory vzniku vzpomínky. Ukázalo se, že obrazové vzpomínky jsou většinou podmíněny opakováním (masové vydávání určité publikace), emočním vypětím (strašidelné momenty textové předlohy), nebo vůlí mentora („tahle byla babiččina oblíbená“). Jen okrajově zasahují osobitý zájem/vkus dětského čtenáře.

Výzkum měl na praxi velmi razantní dopad: pořídila jsem si skot, věnuji se výchově a vzdělávání zvířat a dětí různých věkových skupin. Věřím, že vzdělávání esteticky hledajících bytostí má formativní smysl a obrovskou potenci pro všechny.



Obr. 12
Tereza Řičanová: Závěrečná ilustrace
k připravované publikaci s pracovním
názvem *Kráva Řičanová, Ph.D.*

PAVEL STEREC, vedoucí Ateliéru intermédíí
Fakulty výtvarných umění VUT v Brně

Doktorské studium absolvoval v roce 2016
v Ateliéru fotografie vedeném MgA. Hynkem Altem
a doc. Alexandrou Vajd, vedoucí práce byla
prof. Milena Bartlová.

DISERTACE: Politika uměleckého výzkumu, Boloňský
proces a kritická umělecká praxe

Výzkum byl prováděn skrze realizaci šesti uměleckých děl, vzniklých vždy ve spolupráci s vědeckými institucemi a dalšími aktéry mimo umění. Experimentálně jsem ověřoval různé radikálně rovnostářské výklady doporučení Boloňského procesu související s vytvářením jednotného vysokoškolského prostoru napříč Evropou, ale také různými druhy vysokých škol. Prozkoumal jsem, jak je deklarovaná rovnost různých typů výzkumu (vědecký, umělecký) realizována a hodnocena v praxi vybraných českých institucí.

Seznámení se se základy metodologie vědy, specifiky uměleckého výzkumu, prohloubení schopnosti textové reflexe vlastní práce stejně jako zkušenost z bádání v interdisciplinárním týmu a mezioborová spolupráce pro mě znamenala zásadní zkušenost, která významně

ovlivnila mou další uměleckou a pedagogickou práci a myšlení. Díky výzkumnému projektu realizovanému v rámci doktorátu na UMPRUM se mi otevřela možnost dále spolupracovat s nejrůznějšími pracovišti a ústavy AV ČR, se kterou průběžně realizuji výstavní projekty s tematikou od geologie po sociologii.

TOMÁŠ SVOBODA, vedoucí Ateliéru nových médií I
Akademie výtvarných umění v Praze

Doktorské studium absolvoval v roce 2017 v Ateliéru
sochařství vedeném Dominikem Langem a Edith
Jeřábkovou, konzultantkou byla
Mgr. Johana Lomová, Ph.D.

DISERTACE: Jako z filmu

*Během celé doby studia směřovala jak moje teoretická,
tak praktická práce ke vzniku hraného celovečerního
filmu Jako z filmu, jehož tématem je prolínání reálného
života se zkušeností konzumenta audiovizuálních děl
a ztráty schopnosti tyto polohy od sebe rozlišit.*

*Díky práci na tomto projektu jsem shromáždil velké
množství materiálů, textů, ze kterých doposud
čerpám inspiraci pro vznik dalších audiovizuálních děl.
Současně jsem získal širší rozhled, co se týče způsobů,
jak promýšlet pozici pohyblivého obrazu v současném
světě, které mohu nadále zprostředkovávat studentům
na mém současném působišti.*



Obr. 13
Tomáš Svoboda: *Jako z filmu*,
fotografie z natáčení (2017)

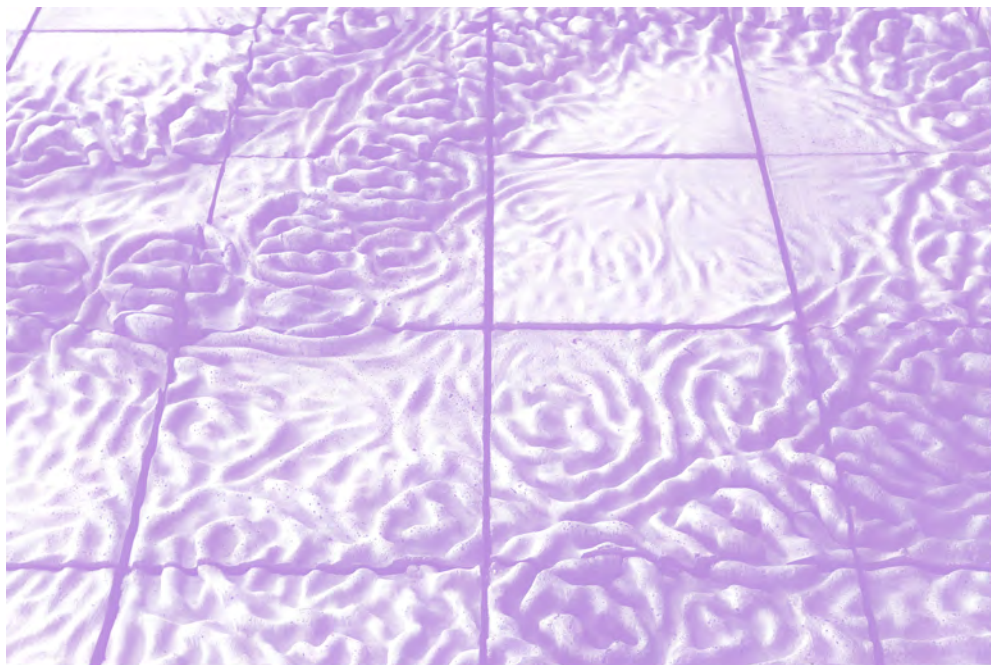
SHOTA TSIKOLIYA, odborný asistent Ateliéru architektury III na UMPRUM, spoluzakladatel a partner ve studiu COLLARCH

Doktorské studium absolvoval v roce 2017 v Ateliéru Architektura III pod vedením prof. Imricha Vaška. Část výzkumu probíhala též v rámci studijního pobytu na Stuttgartské univerzitě pod vedením prof. Achima Mengese a prof. Jana Knipperse.

DISERTACE: Emergentní jevy v architektuře

Zkoumám emergentní jevy ve středním a malém architektonickém měřítku. Ačkoliv emergence a komplexita obecně jsou v oblasti urbanismu vnímány a zkoumány již několik desetiletí, pokud jde o střední a malé měřítko, jde o téma nové, aktuální a relativně neprobádané. Pochopení emergentního, často nedeterministického a nepředvídatelného chování materiálu v malém architektonickém měřítku může vést k novým formám, novým výrobním metodám a novým navrhovacím nástrojům. Důležitým důsledkem může být optimalizace množství použitého materiálu, způsobu jeho aplikace a jeho užívání, což může vést k úsporám a pomoci udržitelnému rozvoji.

Výsledkem mého uměleckého výzkumu bylo mapování potenciálních oblastí, kde se dají pozorovat emergentní jevy v malém měřítku a vytvoření základního teoretického rámce pro jejich uchopení z pozice architekta. Zároveň jsem se v rámci několika testů snažil aplikovat vytvořené navrhovací nástroje na práci s nedeterministickým chováním materiálu.



Obr. 14
Shota Tsikoliya, Emergentní vzory ve
veřejném prostoru

MILENA BARTLOVÁ, ZDENĚK BEZECNÝ (EDS.)
UMĚLECKÝ VÝZKUM NA UMPRUM

Koncepce, editace: Milena Bartlová, Zdeněk Bezecný

Texty: Milena Bartlová, Zdeněk Bezecný, Petra Dočekalová, David Kovařík, Radim Labuda, Vojtěch Márc, Michaela Režová

Redakce: Radovan Beneš

Jazyková korektura: Radovan Beneš (čeština), Jana Palečková (slovenština)

Fotografie: Anna Baštýřová, Daniela Dostálková, archiv autorů a UMPRUM

Vydala Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze v roce 2020.

Vydání první (elektronická forma pro formát PDF).

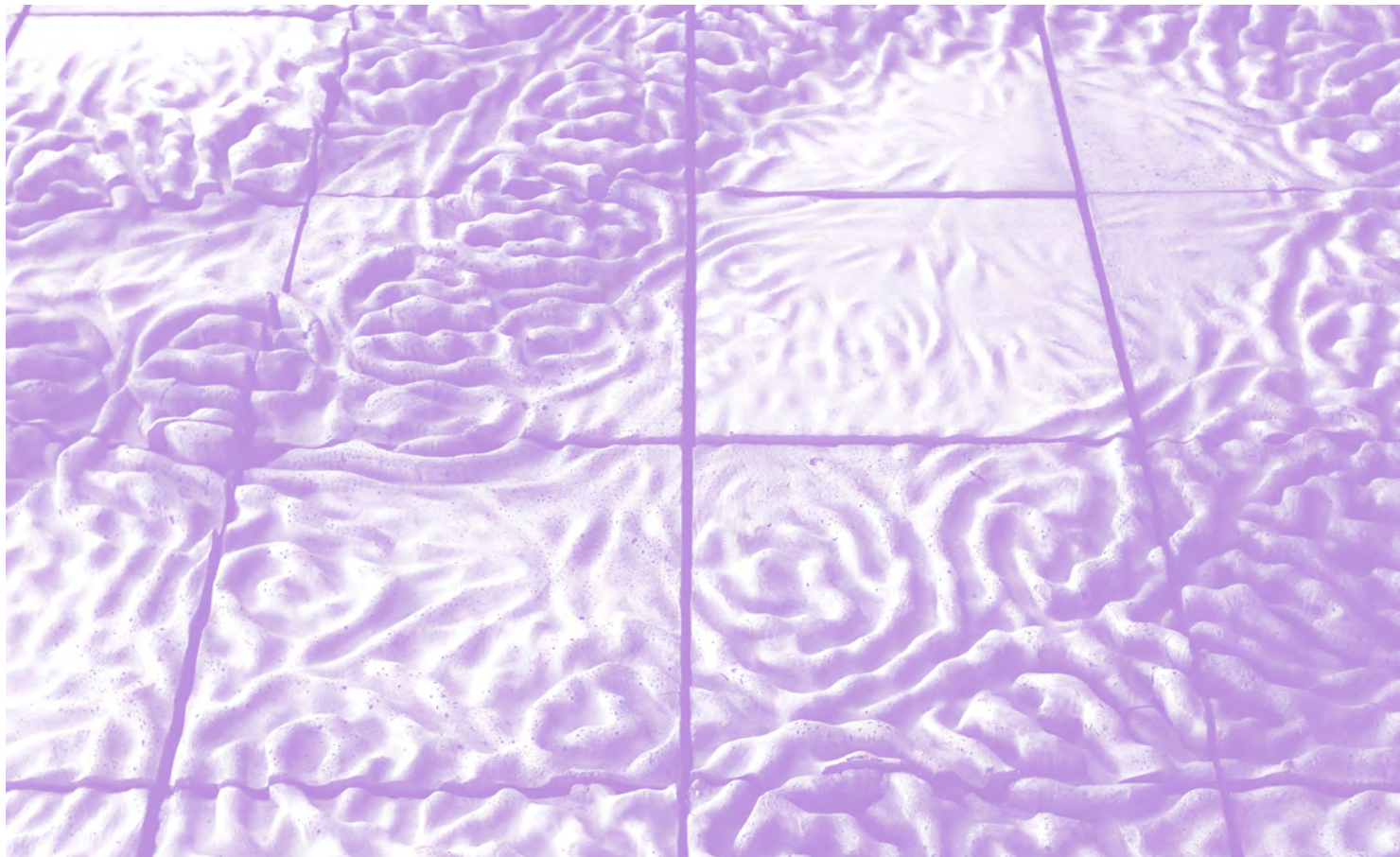
www.umprum.cz

UMPRUM



MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY

UMPRUM



WWW.UMPRUM.CZ