

Fakulta výtvarných umění VUT
Faculty of Fine Arts BUT

favu.guide

Brno, 2021




2.np sal4



306 Pavel Ondračka



Kabinet audiovizuálních technologií
206 Audiostudio / režie
207 Audiostudio
208 Strážna / prepisovací pracoviště
210 Půjčovna techniky, Zbyněk Navrátil
212 Dílna
213 Videostudio / režie / 
214 Videostudio
215 Workroom
216 Zbyněk



Kabinet informačních technologií
218 Počítačová učebna
219 Počítačová studovna
220 Vít Kalvoda

221 Jan Šrámek, Martin Mazanec
223 Ateliér video
225 Slavomír Krekovič, Tomáš Hruza
227 Ateliér multimédií
229 Ateliér performance
231 Tomáš Ruller
WC ženy



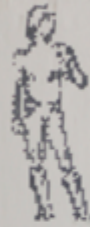


Personal
public
nostalgia.





Sochařské dílny






















Jo, Baruš, já bych chtěla, aby i všichni
lidi v Rudné věděli, že jsi byla v televizi

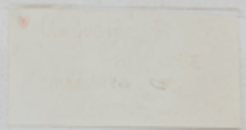








mámm
Tě
rád





~~rain obsessed~~
~~Dalibor Knapp~~
~~Estaline Po~~
Erika Stepanova
Ti. 4.

~~Message from Copenhagen~~
~~2018~~
~~2018~~
~~2018~~
~~2018~~

Message from Copenhagen



Termin
Johann

100

Enka

100

2/10

Your Face
& 11-6

Dalibor K
Estaline Po
Jonana No
Perez

This is a landscape architect based in Amsterdam. He has designed many projects of enclosures for animals in zoos. In particular for Artis, the oldest zoo in the Netherlands and one of the oldest zoos of mainland Europe. I have met Thijs in his studio to talk together about his ideas and knowledge about animals.

Angelo Frenna: Can you introduce me to your work? You speak about nature optimism, it would be great to hear more about it.

Thijs van Zuij: Well I am a landscape architect. In that sense I think I am more prone to work with animals because landscape architects tend to work with the dynamic, with living plants basically but also in that case with animals.

Continue reading:
www.zooindex.net



The image is a complex collage. It features several overlapping photographs. On the left, there's a close-up of a person's face, possibly a woman, with a white lab coat or shirt. In the center, there's a person in a white shirt, looking down. On the right, there's another person in a white shirt, looking towards the camera. The background is a mix of these images, with some parts appearing distorted or warped. The word "Speculative" is written in a large, white, sans-serif font across the middle of the image, partially overlapping the photos.

Speculative



**FMZ
FAVU**

Dny otevřených dveří
Fakulty výtvarných umění
Údolní 53, Brno









POZOR
KLUZKA PODLAHA
Přetřep Video
? Vstup ?

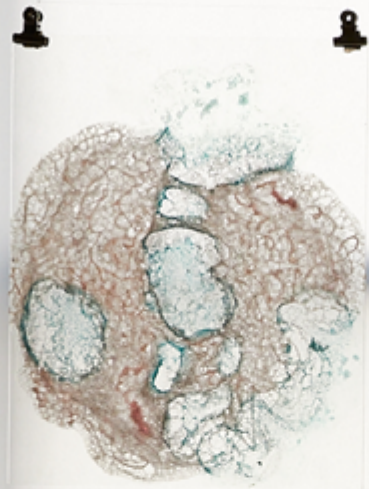


B2 500x707













I, SPOLEČENSKÝCH
IGNU CHCEME UVA
IPAČNÍM POTENC
STÍ UMĚLÉ INTE
KAŽDÝM Z NÁS

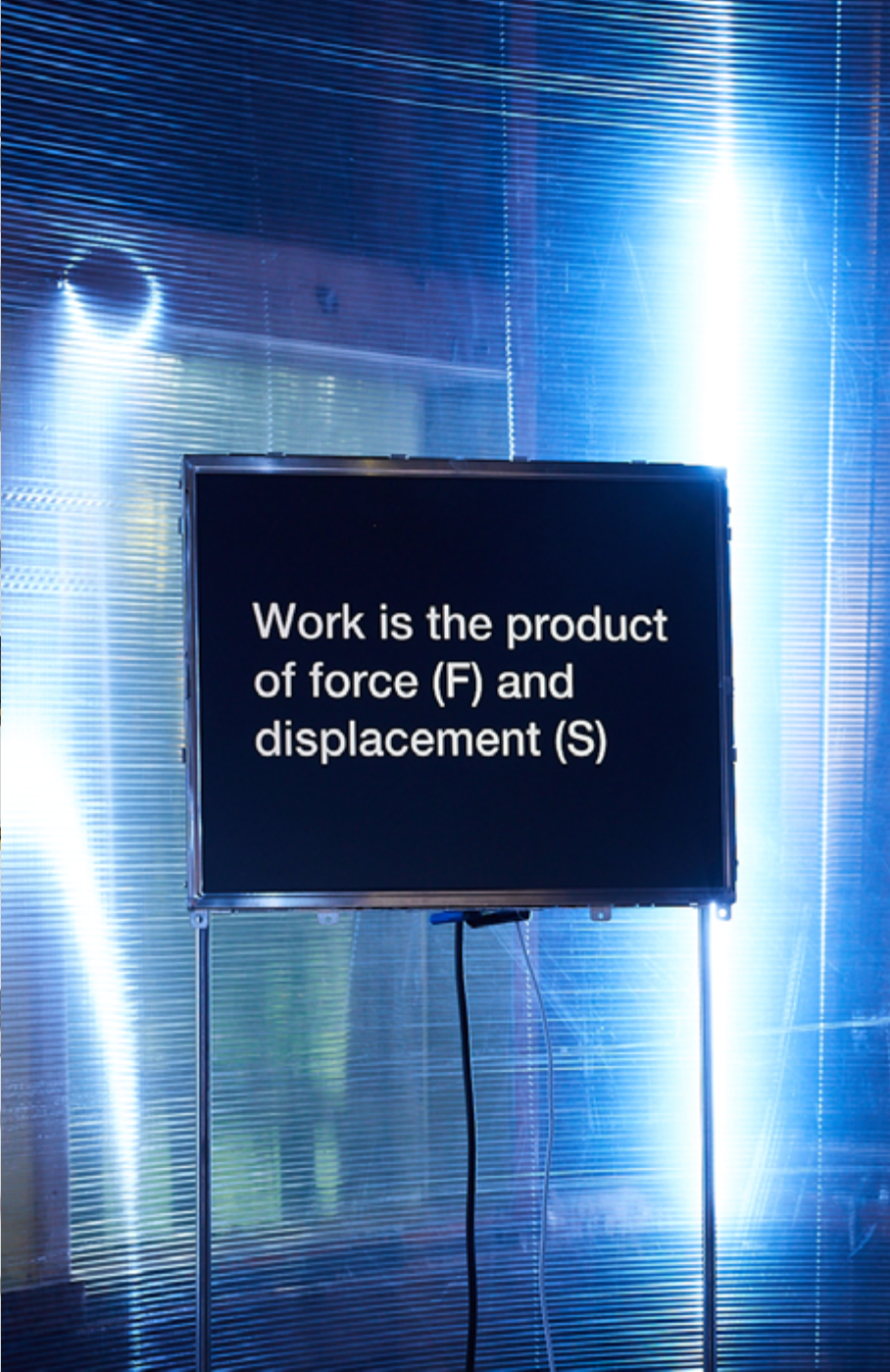
MAI

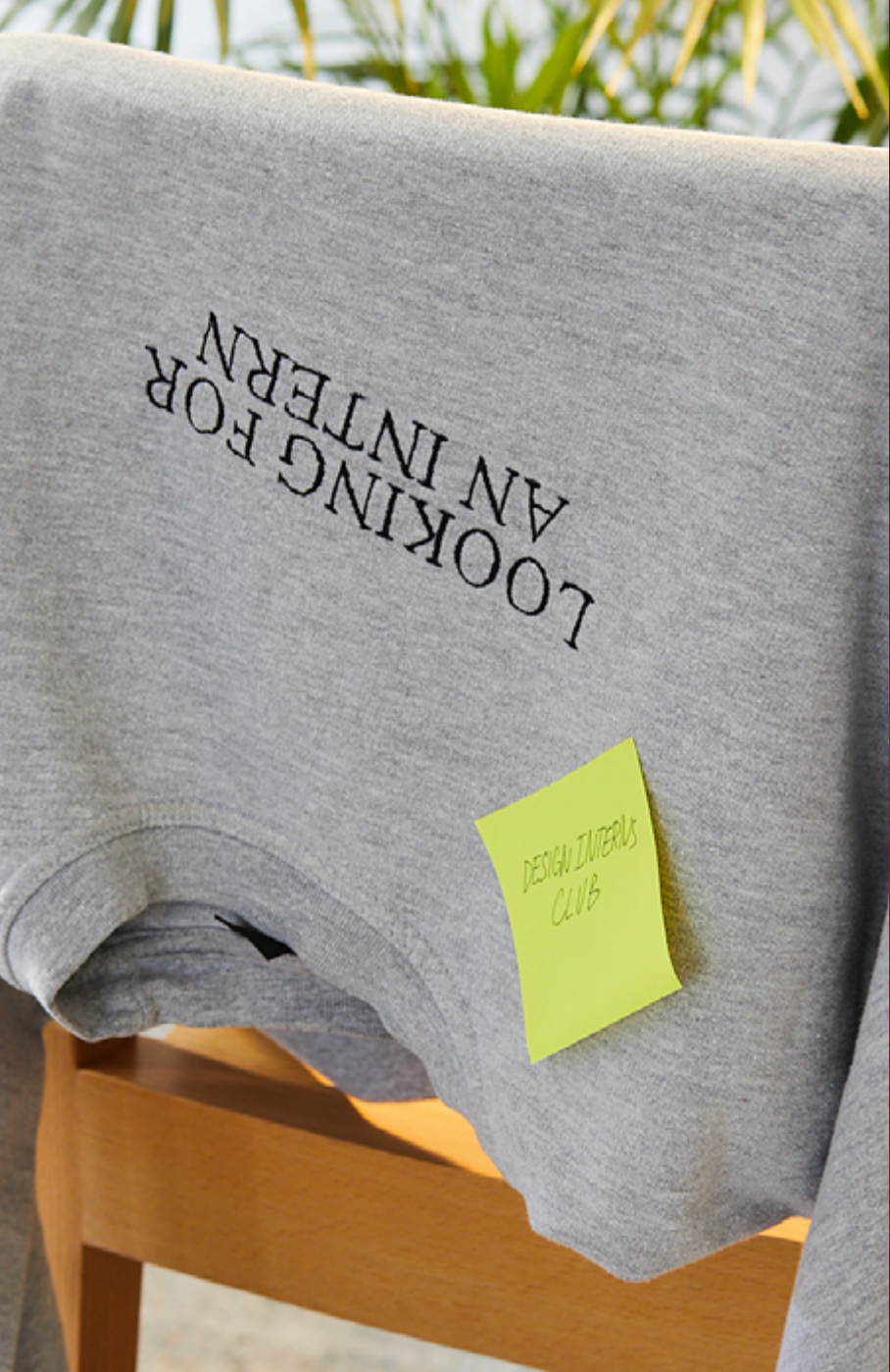
UMĚNÍ & UMĚLÁ INTELLIGENCE

BRNO INDUSTRIA

PŘEDPRODEJ → GOOUT.NET






























Prodám TikTok účet - špatná reputace, hodně sledujících

1 100 Kč

Inzerováno před 12 hod v Brno, Jihomoravský kraj

 Upravit



Podrobnosti

Stav

Použité, zachovalý stav

Prodám TikTok účet, který za sebou již má pár internetových skandálů. Lidi Vás budou sledovat - to je zaručeno!!

Označení

dobrykup

skandál

obočí

účet

tiktok



Brno, Jihomoravský kraj

Poloha je jen přibližná

Informace o prodejci



Bats Avi Favu

Je na Facebooku od 2021





SEE YOU
LATER
Ü

| | | | |
|-----|---|-----|--|
| 94 | A na co myslíš ty? Úvod | 138 | And what are <i>you</i> thinking of? Introduction |
| | Rozhovory | | Interviews |
| 100 | Dobře namalovaný obraz. Současnost tradičních médií | 144 | A well-painted picture. The present of traditional media |
| 115 | Proces a řemeslo | 160 | Process and craft |
| 122 | Převaděčky mezi světy | 168 | Ferryman between worlds |
| 184 | Pracoviště Fakulty výtvarných umění VUT | 190 | Workplaces of the Faculty of Fine Arts BUT |
| 186 | Kabinety | 192 | Departments |
| 188 | Dílny | 194 | Workshops |
| 218 | Ateliéry | 272 | Studios |
| 301 | Seznam pracovníků | 301 | Staff list |
| 302 | Index | 302 | Index |

Kniha určená zájemkyním a zájemcům o studium nebo studijní pobyt na Fakultě výtvarných umění, ale zároveň také kolegům a kolegyním z uměleckých škol a obecně všem těm, koho dění a vývoj na těchto školách zajímá, sleduje více cílů a setkává se v ní více strategií. Chceme, abyste se o škole něco dozvěděli, a přitom jsme vám jen v jiném obalu neprodávali informace, které jsou již dostupné jinde. Nečekejte praktické informace pro uchazečky a uchazeče – ty jsou přehledně shrnuty v pravidelně aktualizované e-knize.¹ Nečekejte ani působivé doklady výsledků práce studujících a čerstvých absolventek a absolventů – ty najdete v katalogích diplomantských výstav nebo v magazínu *Enter FaVU*.² Obrazová část u publikace o Fakultě výtvarných umění samozřejmě nemůže chybět, chceme však jejím prostřednictvím spíše zachytit atmosféru a doplnit textové informace o infrastruktuře školy než nabízet nějakou estetickou potěchu, respektive sebeuspokojení. Tím hlavním, co bychom knihou chtěli předat, je tak vzhled do našeho uvažování o tom, co tady vlastně děláme.

Pro účely této knihy vznikly nové profilové texty k šestnácti ateliérům FaVU, do kterých se zájemkyně a zájemci o studium mohou hlásit. S pedagožkami a pedagogy ateliérů vedla rozhovory Silvie Šeborová a v těchto rozhovorech, stejně jako v medailonech, které na základě rozhovorů vznikly, se soustředila na pedagogické přístupy a vymezení základního poslání ateliéru. Velký prostor zde získaly úvahy o proměňujícím se vztahu k médiím, jejichž názvy je vytvořena struktura ateliérů, a také o proměňujícím se chápání způsobů a role pedagogického vedení. Autorkami

sedmnáctého profilu Ateliéru hostujícího pedagoga jsou Lenka Klodová a Jennifer Helia DeFelice, které se o chod ateliéru, v němž se od roku 2019 po semestrech střídají výrazné osobnosti současného umění a designu, starají. Hlavní záměr knihy – nabídnout jasně situovaný vzhled do uvažování nad aktuálními problémy, které školou na různých úrovních „hýbou“ – pak rozvíjí a doplňuje trojice rozhovorů, v nichž zaznívají vedle hlasů pedagogů také hlasy studujících. Systematická práce na posilování studentské samosprávy je výrazným rysem současného vedení fakulty a výraznou manifestací rostoucí sebedůvěry studentek a studentů se stal např. online časopis *Bublina*.³ Ve třech rozhovorech, jež budou vzápětí krátce uvedeny, se při úvahách nad konkrétními tématy sešly studentky doktorského studia FaVU s vyučujícími. V dialogické formě jsou diskutována témata designu, tradičních či klasických médií a uměleckého výzkumu nahlížena z různých perspektiv. Rozhovory tato témata spíše představují jako něco, co je ve stálém pohybu, než aby nabízely normativní hodnocení nebo definice. Zároveň však tyto rozhovory jsou (a proto jsme je iniciovali) příležitostí dospět k pevnějšímu, byť jen dočasnému a v čase proměnlivému chápání toho, o čem v uměleckém vzdělávání běží.

Zatímco identita oborů tvořících vibrující a neklidný splepenec současného umění se již téměř půlstoletí utváří na neklidné linii, kde se vede boj mezi souhlasem a kritikou (konkrétně pak mezi přijímáním a odmítáním trhu s uměním), design dlouho zůstával stranou, komfortně spojen se svou zdánlivě nezpochybnitelnou rolí zlepšovatele objektů a našich životů. Během posledního desetiletí nicméně i tato oblast prošla řadou výrazných otřesů. Část designu dnes „zumělečtěla“ do té míry, že na sebe jako design kritický či spekulativní bere roli spolutvůrce veřejné diskuse. Vedle designu orientovaného na člověka, na uspokojování jeho „přirozených“ potřeb a řešení

¹ Dostupné online na webu fakulty: <https://www.favu.vut.cz/uchazeci>

² Tři čísla (tři „zprávy“) magazínu *Enter FaVU* si „vynutila“ pandemie a nemožnost prezentovat veřejnosti výsledky práce studujících přímo. Dostupná jsou na webu fakulty: <https://www.favu.vut.cz/f26745/d204971>

³ <https://bublina.favu.vut.cz/>

problémů, které stejná údajná lidská přirozenost vyprodukovala, získává hlas design, který Klára Peloušková v úvodu tematického čísla *Artalk revue* označila jako transformativní.⁴ K tomu, aby spolu mluvili o podobách a možnostech vzdělávání v oblasti designu, jsme oslovili Martinu Růžičkovou a Mikuláše Macháčka. Martina Růžičková, doktorandka a iniciátorka mezioborového týmu zabývajícího se možnostmi angažovaného aplikovaného výzkumu na pomezí designu, architektury, společenských věd a sociální práce, k chápání své praxe jako součásti oborového pole designu dospěla postupně. Design pro ni znamená rozšíření možností intervencí umělecké praxe. Ta sice dokáže být velmi efektivní v působení na naše smysly a touhy, ale velmi často trpí rychlými pohyby světa umění podmíněnými potřebou neustálého fluktuování témat, stylů a tendencí, a postrádá tak schopnost dosáhnout systémové změny stavu řešeného problému. Mikuláš Macháček spolu s Terezou Hejmovou deset let vedl Ateliér grafického designu a spolu s dalšími vedoucími designových ateliérů přispěl k postupné proměně chápání možností a podob a smyslu vyučování designu na FaVU. Rozhovor se ve své větší části ohlíží do minulosti, a vrací se tak k počátkům procesu, který v současnosti dospěl až k diskusi nad dalším akcentováním postavení designu a jeho oborů ve struktuře fakulty. Úvahy o akreditování designu jako studijního programu s sebou nesou i potřebu uvažování o vnitřním členění, obsahu, struktuře ateliérů (či naopak jejím rozpuštění) a způsobech propojování ateliérové výuky s výukou realizovanou jinými formami. Rozhovor uvedený názvem „Proces a řemeslo“ lze chápat jako jeden z možných úvodů do diskuse, která se nyní musí naplno rozeběhnout a která ovlivní podobu školy na dalších mnoho let.

4 Klára Peloušková, „Možnosti designu jako transformativní praxe“, *Artalk revue* č. 5 „Záměr“, 2020, <https://artalk.cz/category/artalk-revue/5podzim-2020zamer/> (cit 1. 12. 2021)

Vyslovením spojení „tradiční média“ jako by místnosti zavanul odér lehkého konzervatismu. Bohužel až příliš často jsou tradice a všechno to „staré dobré“ využívány jako nástroj zachování či navrácení pořádků, zvyklostí, systémů či institucí, bez nichž bychom se již mohli docela dobře obejít. Stejně tak jsou „tradiční média“ lapena v nepřilíživě produktivním dualismu starého versus nového. Jaksi samozřejmou protistranou by jim měla být „nová média“. Je ale dobré si připomenout, že nová média (a celý aparát spojený s jejich etablováním v průběhu osmdesátých a devadesátých let) mají své kořeny v neoavantgardním pojetí intermédií, jejichž zastánci se příliš netrápili esencí jednotlivých médií, a pokud ano, tak se takové představě spíše vysmívali. Přes všechny potíže má odlišování mezi obory, v nichž přetrvává důraz na školení v tradičních technikách spojených s tradičními výtvarnými materiály, od grafitu po pískovec, a obory, v nichž se využívají novomediální, dnes především digitální nástroje (post)produkce obrazu a větší míra „dematerializované“ konceptuální práce, své opodstatnění. Už jen proto, že na trhu práce míří absolventky a absolventi prvně, respektive později zmíněných oborů často do jiných míst. Na druhou stranu je nepřehlédnutelná všeobecná hybridizace médií, přecházení od „tradičního“ k „novému“ v rámci jednoho souboru autorského díla, ba dokonce v rámci jednoho díla či projektu. Někdy těžko pochopitelná řevnivost mezi „pocitivými řemeslníky“ na jedné straně a „(post)konceptualisty“ na straně druhé je zjevně daná především nechotou uznat závažnost toho, co dělá ta druhá strana. Umělecká škola, kde se minimálně v nominální skladbě ateliérů setkává celé spektrum médií umělecké tvorby, by měla být ideálním místem pro rozpouštění výše naznačených dualismů a pro překlenování vzdáleností, které brání pochopit práci těch druhých jako umění. Na FaVU jsme si toho dobře vědomi a většina „tradičních ateliérů“ jde důsledně cestou kritického hledání místa a opodstatnění vizuálních jazyků tradičních médií v poli současného umění. Rozhovor nad postavením a možnostmi tradičních médií na Fakultě výtvarných umění vedla s Markétou Filipovou, Katarinou

Hládekovou a Marií Štindlovou Silvie Šeborová. Markéta Filipová s Marií Štindlovou působí jako doktorandka, respektive asistentka v malířských ateliérech FaVU. Jsou, spolu s další absolventkou FaVU Danou Balážovou, součástí kolektivu Comunita Fresca, a byť i v jejich autorské tvorbě má malba zásadní místo, vždy je v dialogu s jinými druhy komunikace a sdílení. Katarína Hládeková na FaVU působí v Ateliéru kresby a grafiky a v rámci Kabinetu tradičních médií se podílí na chodu grafické dílny a výuce spojených předmětů. Ve své umělecké praxi zároveň reprezentuje výrazně konceptuální přístup, který není vázán na jeden okruh výrazových prostředků. V rozhovoru se zmíněná čtveřice dotýká mnoha již naznačených problémů, ale zprostředkovává nám také pohled na takové věci, jako jsou talentové zkoušky, konzultace a další aspekty pedagogického procesu na umělecké škole.

Spojení „umělecký výzkum“ se během poslední dekády stalo v prostředí uměleckých škol snad nejvytíženějším termínem. Jeho vymezení, pokud k němu nepřistoupíme kriticky, se snadno napíná do širě hraničící s bezobsažností. Důvody pro popularitu uměleckého výzkumu v kurikulech uměleckých škol jsou v zásadě dvojí. Na jednu stranu jsou institucionální: vzestup uměleckého výzkumu souvisí s rozvojem uměleckých doktorátů a se zajištěním přístupu uměleckých škol k financím určeným na vědu a výzkum. Na druhou stranu rozmach zájmu o umělecký výzkum odráží vývoj umělecké praxe, která si často přivlastňuje nejen kulturní obsahy a formy, ale také postupy vybraných oborů a profesí. Umělecký výzkum v širším chápání prostupuje i Fakultou výtvarných umění. Již od konce devadesátých let reflektovala zájem o tento způsob uměleckého uvažování postupně se rozvíjející skladba ateliérů, mezi něž byly zařazovány ateliéry s inovativními zaměřeními i názvy. Ateliéry intermédií, multimédií, environmentu nebo tělového designu již svým názvem odkazují na hybridní charakter práce a přesahy do dalších oborů poznání. Uměleckovýzkumný přístup založený na vnitrofakultní i mezioborové spolupráci, zájmu o teoretické koncepty

a zhodnocování poznatků napříč obory nalezneme v současnosti v určité míře ve všech ateliérech FaVU. Mimo prostředí jednotlivých ateliérů je zdrojem tohoto typu myšlení široká nabídka teoretických kurzů nabízejících množství inspirativních poznatků z humanitních a dalších oborů. Studenti a studentky mají dále možnost zapisovat si takzvané svobodné předměty na ostatních fakultách VUT, z nichž řada je na hybridní spolupráci se studujícími z jiných oborů založená a blíží se tak uměleckovýzkumné praxi. Významná je také dlouhodobá spolupráce a sdílení kurzů s Teoriemi interaktivních médií Filozofické fakulty MU a kurz Umělecký výzkum uskutečňovaný ve spolupráci s Fakultou sociálních studií MU. Od roku 2006 je na FaVU akreditován doktorský studijní program, který se stal, podobně jako na ostatních uměleckých školách a akademiích, kde k zavedení uměleckého doktorátu došlo, důležitou platformou jak pro rozvoj, tak pro kritickou reflexi přístupů k uměleckému výzkumu. Rozhovor nazvaný „Převaděčky mezi světy“ se před námi rozvíjí jako společné pátrání po minulosti a rozjímání o přítomnosti a možné budoucnosti uměleckého výzkumu na FaVU. Vedly jej spolu Lenka Veselá, doktorandka a vyučující kurzů Feminist Seminar 1 a 2, a Lenka Klodová, vedoucí Ateliéru tělového designu a vyučující kurzů, které na uměleckovýzkumném způsobu práce staví. V současnosti se podílejí na výuce předmětu Výzkumná práce uměleckou tvorbou, který nabízí systematický vstup do problematiky uměleckého výzkumu pro doktorandky a doktorandy FaVU.

Markéta Filipová je malířka a členka uměleckého kolektivu Comunitě Fresca (s Danou Balážovou a Marií Štindlovou). Na FaVU absolvovala Ateliér malířství 3 a nyní zde působí v rámci doktorandského studia. Ve své tvorbě se věnuje průnikům snového, imaginativního a reálného světa.

Katarínu Hládekovou zajímají vztahy mezi jazykem, textem a obrazem a jejich vazby k společensko-historickým souvislostem. Na FaVU studovala v Ateliéru malířství 3 a následně zde absolvovala doktorské studium. Dnes zde působí jako asistentka v Ateliéru kresby a grafiky a prodávka pro studium.

Marie Štindlová je umělkyně zkoumající malířskou poetiku, a to jak prostřednictvím obrazu, tak prostřednictvím textu. Spolu s Danou Balážovou a Markétou Filipovou tvoří pod skupinovou identitou Comunitě Fresca. Jako absolventka FaVU dnes na škole pokračuje v rámci doktorandského studia a spolu s Václavem Artamonovem vede Ateliér malířství 2.

Silvie Šeborová (SŠ): Klasická média. Jak byste je charakterizovaly a co pro vás tento pojem znamená?

Marie Štindlová (MŠ): Pokud to mám vztáhnout k časovému úseku, tak se budeme bavit o médiích, jež jsou tu s námi dvě stě let nebo déle.

Katarína Hládeková (KH): Jsme v sítotiskové dílně, která funguje pod Kabinetem tradičních médií. Takže tu máme kromě slova „klasická“ ještě další přídavné jméno, které odkazuje k nějaké tradici, k něčemu, co tu je už dlouho a k čemu se v současnosti vztahujeme z perspektiv charakteristických pro přítomnost. Prostředky, které si v současnosti spojujeme s novými technologiemi, jsou oproti tradičním médiím živé. Například s digitálními médii komunikujeme běžně, dennodenně. Naopak klasická (nebo tradiční) média jsou často komunikačně ohraničena v kontextu umění a skrz rámec umění je i interpretujeme.

MŠ: Abychom co nejlépe zarámovaly téma, o kterém chceme mluvit, je podle mého názoru slovo tradiční asi výstižnější. V kontextu Fakulty výtvarných umění (FaVU) se tradiční pojetí umění může samozřejmě objevovat i v novomediálních ateliérech, ale primárně se na něj soustředí ateliéry malířské, kresba a grafika a do toho rámce bychom měly zařadit i sochu.

SŠ: Jak se kresba a malba proměnily z vašeho pohledu od oněch dob před dvěma sty lety? V čem se posunuly, čím jsou dnes od svých předchůdců odlišné?

MŠ: Jejich vývoj byl turbulentní. Ve 20. století toho tato média hodně absorbovala, stala se řada zvrátů. Pro mě osobně je zajímavá doba, kdy jsme studovaly (ale dělo se to už i v devadesátých letech), kdy v Česku převládal (post)konceptuální přístup, který se projevoval i v malířství nebo kresbě. U současných studentů tento zájem o konceptualismus necítím.

KH: Možná je zajímavé, že se nakonec ani tak nevztahuje-
me k proměnám zmíněných médií kresby, malby
a sochy, které započaly někdy v 19. století, ale
až k vývoji posledních let. Po roce 1989, kdy se
začaly na uměleckých školách měnit způso-
by výuky, nastoupila nová generace a na vlnu
přístupů této generace přišla reakce v podobě
revolty a odmítnutí tradičních modelů. Teď jsme
v době, kdy se tímto odmítnutím trochu trápíme
a hledáme cestu, jakým způsobem zpracovávat
to dobré a funkční, co bylo odmítnuto, a zároveň
neopustit výhody revolty.

MŠ: Podle mě se v současné malbě projevuje hodně rozdílných
pozic. Na jedné straně směřujeme k větší
řemeslnosti a na druhé k jejímu odvržení: třeba
u některých nejmladších tvůrců, kteří pracují
s instalací. Dá se to pozorovat i v hudbě, kde si
skladatelé jakoby nezávazně vytahují ze všech
stylů něco. Stejně tak můžeš vzít malbu a nějak
ji poskládat do celku. O nemalířském přístupu
se můžeme bavit už od 80. let, ale tohle je ještě
trošku něco jiného.

KH: Možná se to týká i volby profesionálního přístupu
k malbě. Není totiž samozřejmé, že bude probí-
hat na institucionální platformě. Dnes je také
legitimní zvolit si praxi mimo ni. Nyní, v době
po zkušenostech z lockdownu, se bavíme o tom,
jaká je vlastně budoucnost umění vůbec. Slyšela
jsem názor, že to, co přetrvává, je umělecký trh.
S tím podle mě souvisí, že když si studující volí
profesionální přístup k tvorbě, musí se také
rozhodnout, zda bude nějak konkurenceschopná
na uměleckém trhu, anebo zda vlastní autorský
umělecký výzkum zaměří na volnější pojetí.

MŠ: To je určitě pravda. Pro mě spočívá tradiční přístup
k malbě ve zkoumání média, v němž jsem po-
nořená. Beru malbu jako prostředek, který
se nějak vyvíjí a snažím se docílit toho, abych
co nejlíp artikulovala své myšlenky a nápady.

V hudební teorii se často mluví o Billie Eilish,
která jakoby bez jakýchkoliv okolků vychytává
inspiraci z různých žánrů, vezme si z nich, co se
jí líbí, a přitom je něčím hodně odlišná.

Markéta Filipová (MF): Jenže Billie Eilish byla zároveň od
malíčka hudebně vzdělávaná. Ať již budeš samp-
lovat různé přístupy, nebo budeš sledovat jednu
linku, stejně se nakonec musí projevit kvalita
spočívající v řemeslnosti. Jinak si myslím, že
bude obraz zavržený diváky.

MŠ: Vezměte si třeba postupy, které praktikuje taková
platforma Tzvetnik. Představte si instalaci
složenou z objektů svázaných provázkem, za
nimi je pověšená nějaká malůvka a je vidět, že
je to přesně ta věc, která vůbec nemá základ
v řemeslnosti.

MF: Ale má silný estetický základ.

SŠ: Není ten základ dán právě schopností vizuálního
vnímání, které pomáhá odlišit jednoduché readymade
instalace vytvořené umělcem od přístupu malého dítěte?
MŠ: Tradičnosti se prostě nevyhneme (smích).

SŠ: Zabýváte se při výuce nebo při rozhovorech mezi pe-
dagogy otázkou, co to znamená, když se řekne, že je něco
dobře namalované?

KH: Často o tom mluvíme, mezi přáteli i v ateliéru se stu-
dujícími. Rozhodně to není tak, že bychom už
měli tyto otázky uzavřené. Stále jsme je vlast-
ně ještě nezačali řešit. To, jak odpovídáme na
otázky uměleckého mistrovství, se přímo po-
dílí na tom, co chápeme jako dobrý obraz nebo
dobrou grafiku. V těchto názorech rozhodně
nepanuje shoda. Najít prostor, kde se klasické
médiu uplatní autonomně a svébytně v kon-
textu současného umění, není jednoduché. Beru
to jako úkol, kterým se sama zabývám – a to
jako pedagožka i umělkyně.

MŠ: Pro mě je důležité nepřestávat si klást tyto otázky a odpovídat na ně procesem tvorby. Myslím si, že neexistuje žádný definitivní cíl, že bychom něco završili a řekli si, že odteď už to budeme dělat jinak.

MF: Nazvala bych to neustálou kultivací komunikačních schopností.

MŠ: Ona je to vlastně otázka samotného mluvení o malování. Třeba já vlastní práci vnímám jako ohledávání možností jazyka a sdílení snahy převést tuto zkušenost do předvídatelných, racionálně předatelných vzorců. To je úkol sám o sobě. Kromě toho je pro mě důležitá otevřenost a uvědomění si nejasnosti, zpochybňování danosti, snaha věci zkoumat. Mám limity jako každý jiný v tom, co jsem schopná vnímat, ale snažím se posouvat své hranice. A když to vztáhnu k výuce, tak se nechci bavit o tom, jestli je obraz dobře namalovaný, ale jestli je udělaný pozorně. Jestli to člověka, který na díle pracoval, bavilo, je velmi vidět. Z toho vyplývá, že když umělec důvěřuje tomu, co dělá, tak tomu můžete důvěřovat taky. Ale připouštím, že existují i malby, o kterých si člověk řekne, že jsou namalované blbě (smích).

MF: Pro mě je důležitý samotný proces malby. Umělecké dílo posílám dál do světa a ono se tam může o sebe postarat relativně samo. Ale pro mě jako pro tvůrce je zásadní, zda jsem se u toho něco naučila, jak jsem se u toho cítila, jestli jsem se díky tomu s někým propojila. Možná bych tedy tuto otázku sama pro sebe nahradila jinou: neptám se, zda je obraz dobře namalovaný, ale zda je dobře malovaný. Samotný proces malování má více parametrů, o nichž se dá rozmlouvat, než je jen výsledné dílo, které je většinou hotovou uzavřenou formou. Dokážu se bavit o tom, jak na mě dílo působí, ale vynést soud, zda to je forma dobrá, nebo špatná, je hodně osobní a pro další

postup to může být i zavádějící. Je to taková seberozvojová momentka, ale pro mě je důležitá.

SŠ: Takže podstatnější je cesta než cíl.

MF: V podstatě ano. Je to klišé, ale ano.

SŠ: Když jsem mluvila s vedoucími ateliérů FaVU, zaujalo mě, že všichni zdůrazňují prostupnost různých médií. Nikdo neříká – včetně pedagogů Ateliéru herních médií – my se vyhýbáme malbě nebo kresbě. Naopak tvrdí, že i tato média jsou součástí jejich výuky.

KH: Podle mě záleží na konkrétním ateliéru. Nepochybně neodmítají prostupnost médií, ale zásadní je, jak moc je jejich náruč otevřená. A v tom jsou velké rozdíly.

MŠ: Vnímám rozdíl mezi tradičními médii a těmi neklasickými, kde můžeš být režisér, který využívá servisu jiných profesionálů. Naopak u klasických médií se sám staneš odborníkem na konkrétní činnost. To by mohl být jeden ze základních rozdílů.

MF: Podle mě spočívá rozdíl mezi ateliéry nových médií a mezi ateliéry tradičních médií v tom, že v jedněch si víc buduješ svoji individualitu a ve druhých převládá týmová hra. Pokud chcete v ateliéru malby vytvářet skupinové projekty, může se stát, že o ně nikdo nebude mít zájem. Anebo zájem mít bude, ale vydrží to jen měsíc a pak si každý bude chtít malovat své obrazy. Ale na environmentu nebo intermédiích vytvářejí velké skupinové celosemestrální projekty, dělají divadlo a upřednostňují komunitu spíše než individualitu.

KH: Možná ta jedna schopnost, která se vyučuje v malířských, sochařských a dalších ateliérech, není jednoduše přenositelná věc, mám však pocit, že souvisí se schopností kontextualizace. Ona technologická zručnost je něco, co je následně vyhledávané těmi, kdo vytvářejí intermédiální projekty, kteří když potřebují svoje objevy externalizovat, sahají po dovednostech technologických specialistů.

MŠ: Jen bych nechtěla, aby to vyznělo tak, že studenti, kteří se zabývají kultivací řemeslných schopností, se vlastně vyškolují, aby se stali pracovníky pro umělce intermediální.

KH: Ale ono to může být i naopak. Protože naše absolventky a absolventi se často stávají značkami s rozpoznatelným rukopisem.

SŠ: Odráží se váš přístup k tradičním médiím, který jste právě popsaly, i u přijímacích zkoušek?

KH: V tomto kontextu bych na úvod ráda zmínila, že FaVU tento rok přechází na systém odevzdávání digitálních portfolií. U tradičních ateliérů se uchazečkám a uchazečům nabízí možnost doložení originálních prací. Jejich pojetí také tyto ateliéry často mediálně specifikují, zatímco u těch intermediálních je to jedno. Nás víc zajímá, když někdo přinese studijní kresbu nebo deníkový záznam, zajímáme se o volný projev, a to nám také dovoluje jednodušeji porovnávat a posuzovat práce při přijímačkách.

MŠ: Potřebujeme vidět originální díla, protože jenom vyfotit dobře malbu je samostatná disciplína, kterou my nemůžeme po uchazečích chtít: dokumentace nebývají dostačující a zrovna u malby i u kresby je strašně moc nuancí ve výrazu, které je prostě potřeba vidět. A na zručnost se díváme také. Řešíme, jakým způsobem uchazeči zacházejí s médiem a jakou s ním mají zkušenost. Zároveň je však pro nás důležitý osobní pohovor a to, jak případní budoucí studenti fungují v kolektivu. Občas přijmeme uchazeče s menší zkušeností, u nichž vidíme, že mají cit pro zacházení s médiem. Stejně tak občas bereme lidi, u kterých zjistíme, že dokážou přemýšlet. Přijímačky stojí na tom, že si vyzkoušíme komunikaci s lidmi a ověřujeme si, jak reagují na zadání a na náš – třeba i kritický – feedback. A to je důležitější než dokonalé studijní kresby.

KH: S tím souhlasím. Hledáme ty, kteří chápou, že nám nejde jen o „ilustraci a perfektní kresbu“, ale o schopnost myslet dál.

SŠ: Doposud jsme mluvily o profilu uchazeček a uchazečů, kteří se na školu teprve hlásí. Jak se vaše nároky proměňují v průběhu studia? Co třeba očekáváte od člověka, který je již v magisterském stupni?

MŠ: Očekáváme, že do magisterského programu vstupují lidé s nějakým vymezením, se svým projektem, programem. Předpokládáme, že již mají nějak specifikovaný okruh svého zájmu, který kultivují, a my jim v tom můžeme pomáhat. Očekáváme, že se studující budou hlásit na stáže do jiných ateliérů i škol, aby vystupovali ze své komfortní zóny a uměli se dívat i jiným směrem.

KH: Myslím si, že studentky a studenti našich ateliérů to mají těžší v komunikaci rozvoje svého jazyka v daném médiu. Navíc se následně musí naučit své schopnosti vztahovat k současnému umění, protože tradiční médium disponuje nekonečně velkým množstvím postupů, a tak je velmi jednoduché zapadnout do nějakého anachronismu anebo do světa, v němž je člověk obrácen jen sám do sebe. V tomto porovnávání a vystupování vůči současné situaci je výzva. A ten rozdíl mezi magisterským a bakalářským stupněm podle mě netkví jen v emancipaci vlastních schopností. U mladších studentů ještě sem tam dáme zadání, u starších už jen zjišťujeme, jak propracovaný mají program.

MŠ: Je velmi důležité, jak se proměňuje role studujících v rámci ateliéru. Snažíme se budovat dialog tak, aby byl otevřený pro všechny. Rozvíjí se tak i schopnost starších studentů dávat svým spolužákům feedback, což je velmi cenná součást výuky.

KH: Studující v magisterském stupni pracují mnohem samostatněji a svou aktivní účastí na kolektivních

konzultacích a chodu ateliéru nabývají i část pedagogických kompetencí.

MF: Kdo si projde čtyři roky bakaláře, už má nějaký trénink a pak si kultivuje svoje komunikační schopnosti, tedy i pojmenovávání své práce, kterou musí neustále vztahovat k pracím svých spolužáků.

MŠ: Já mám radost z toho, že naši studenti dokážou sdílet své názory na tvorbu ostatních. Když vidí, že prvák se svojí prací zápasí, tak za ním jdou a říknou: „Já jsem taky byl ve tvé situaci, také jsem se cítil podobně blbě jako ty.“ A tím si dodávají i emocionální podporu. Myslím, že jsou víc otevření, sdílejí své zápasy a vytvářejí docela fajn prostředí.

SŠ: To jsme se z trochu nečekané strany dostaly k otázce, co se proměnilo ve studiu, ať už v přístupu pedagogů nebo ostatních studentů, od dob, kdy jste studovaly vy?

KH: Jak si vzpomínám, i za nás – pokud mluvíme o svých studiích na FaVU – probíhal aktivní dialog mezi kolegy a kolegyněmi z ateliéru. Tento feedback byl však mnohem tvrdší, než si mezi sebou dávají studující dnes. Mám pocit, že jsme o sebe v tomto smyslu pečovali oproti dnešním standardům mnohem méně.

MF: To bylo dáno třeba tím, že když nikdo nemluvil, použil náš pedagog svoji oblíbenou metodu: všichni si měli stoupnout k dílu, o němž jsme diskutovali, a každý o něm měl říct něco negativního.

SŠ: Ono je možná jednodušší přijmout kritiku od spolužáka nebo spolužačky než od vedoucí či vedoucího ateliéru. Nicméně myslíte si, že ostrý, kritický přístup byl charakteristický i pro další ateliéry?

MŠ: Myslím si, že větší tvrdost a autorita u nás byly brány za obecný princip. Samozřejmě každý měl jiné metody.

KH: Ze studií v Košicích si pamatuji například, že se konzultovalo po jednotlivcích v kabinetu nebo že nám pedagog říkával větu: „Tomu se maluje, kdo nemá talentu.“ A taky další poznámky, které byly z pedagogického hlediska naprosto scestné. Ze svých studentských let na FaVU si nic takového nepamatuji. Naopak. Jako pedagožka jsem si z této zkušenosti vzala to, že potřebujeme dávat konstruktivní a citlivou zpětnou vazbu. Zároveň se neustále musíme snažit o takový feedback, jenž posouvá dál lidi, kteří ještě nejsou hotoví. Těm hotovým se to chváří snadno.

MF: Mocenský přístup ze strany pedagoga může také vyvolat efekt společného nepřítele: když dveře ateliéru jednou za týden otevře nějaká autoritativní osoba, která přijde, vyřkne soudy a pak zmizí, studenti se proti ní začnou společně vymezovat, a to je v konečném důsledku tmelí.

MŠ: Já si pamatuji, že za našich studií hrál roli i aspekt macho přístupu: poukazovalo se na to, že ženy mají jiné kvality než muži, a tento přístup byl docela obvyklý. Stejně jako časté komentování vzhledu.

SŠ: Vzhledu osoby?

MŠ: Ano, u žen se komentoval více vzhled osoby než vzhled díla. Často zazníval ultimátní argument, který souvisel s ženskostí. Když se o něčem řeklo, že to je holčičí – to znamená „holčičkovsky“ namalované, tak to bylo pejorativní. Doufám, že teď se to už neděje.

SŠ: Dobrá, to nebyl – eufemisticky řečeno – přístup hodný následování. Nicméně myslíte si, že v přístupu k výuce, který se praktikoval řekneme před nějakými deseti lety, je něco, co byste rády zachovaly? Něco, v čem by bylo dobré pokračovat?

MŠ: Já jsem individuální konzultace nezažila, a i když nemám srovnání na vlastní kůži, myslím si, že je dobře, že se v ateliérech vytváří nějaký druh komunity. Samozřejmě to, jakým způsobem se to dělalo,

můžeme problematizovat, ale líbí se mi přístup, kdy konzultujeme práce studentů společně a všichni se mohou nějakým způsobem vyjádřit.

KH: Co by podle mě mělo být zachováno, je jistá vážnost v přístupu ke studentům, studentkám a jejich práci. Když jsem přišla na FaVU, poprvé na umělecké škole jsem zažila pocit, že mě někdo bere vážně, a ne jako člověka, který na něco aspiruje, ale není schopný toho dosáhnout. Až zde jsem měla pocit, že se skutečně účastním debaty, a to i společně s pedagogy. Když bereme věci vážně, znamená to, že na ně klademe velké nároky. Jen zůstává otázka, jak takovéto nároky dávkovat těm, kdo zatím nemají tak velké zkušenosti. V ateliérech se setkávají čerstvě přijatí prvňáci s magistry a s doktorandy a myslím, že v těch začátcích může být velmi těžké ustát tlak na to, že moje školní práce je součástí takto velké konkurence a že je brána vážně.

MŠ: Kromě toho vedoucí ateliéru často přichází s nějakým svým příběhem o tom, jak se z něj nebo z ní stal umělec nebo umělkyně. A pokud jej nějakým způsobem čistě a čitelně sdílí, tak v něm studující mohou najít inspiraci. Ale mělo by to být sdílené transparentně, tak aby bylo jasné, že je možné se inspirovat třeba jen částí příběhu, že není potřeba vytvářet kopie vedoucího.

SŠ: Zmínily jste mistrovský přístup vedení. Dá se odpovědět na otázku, zda k tomuto přístupu více tíhnou ateliéry tradičních médií?

MF: Absolvovala jsem několik stáží v zahraničí a všude v rámci tradičních médií byl ten mistrovský model do nějaké míry uplatňován. Samozřejmě když člověk jde vyzkoušet nějaký video ateliér, může to tam fungovat úplně jinak, ale u malby jsem se s jiným přístupem nesešla. Takže nevím, jestli je možné jej úplně zrušit.

MŠ: Myslím si, že to do určité míry jde. Přejde mi docela důležité, že se smývá rozdíl mezi rolí asistenta a vedoucího, často to bývá jenom papírová věc. To je samo o sobě velký rozdíl. A také to, jak se přistupuje k práci s komunitou. A samozřejmě není možné se tvářit, že neexistuje žádná hierarchie. My dostáváme za to, že chodíme do školy, plat. Jsme etablovaní umělci – byť někteří více a jiní méně – a to už samo o sobě vytváří hierarchii. Ve chvíli, kdy se bavíme o tématu, snažíme se být co nejvíc respektující a snažíme se mít co nejvíc otevřenou debatu. A když se bavíme o řemeslných věcech, tak se k tomu vyjadřují i ostatní. A samozřejmě ti, kteří mají nejvíc zkušeností, se vyjadřují častěji.

KH: Ono je to postavené na paradoxu, a možná proto je to nevyřešené. Na jedné straně je technologická zručnost, která jde ruku v ruce se sociálním statusem a která směřuje k mistrovství. Na druhé straně máme autentické a svobodné výpovědi uměleckého záměru, kterým můžeme toto mistrovství i popřít. Myslím, že tento paradox je možné udržet v určitých hranicích, a tím pádem mistrovství nemusí existovat v radikální poloze, ale v poloze, kdy o sobě oba póly vzájemně ví.

MŠ: Přesně o tomto je potřeba mluvit. O řemeslné stránce, o projevu média, ale také o atmosféře díla a jeho působení.

KH: Nicméně v jednom momentě se to, že je vyučující mistr, ztrácí. A to tehdy, když udělám něco, co se mi podaří, ale za dva roky pak zjistím, že variiuji sama sebe. Myslím si, že tato nestabilita nebo vrtkavost vlastní tvorby je stejná pro ty, kdo se učí, i pro ty, kdo vyučují.

SŠ: Jak na škále mistrovských a jiných přístupů vnímáte samy sebe?

MŠ: Vidím se jako průvodce nebo společníka, jako někoho, kdo se do té věci snaží proniknout, porozumět jí

a pak podpořit studenta v hledání. Což může znamenat i to, že studentovi doporučím jiné vedení.

MF: Toto mně osobně přijde na výuce jako nejtěžší. Protože existuje určitá hranice, která určuje, co tobě připadá dobré, ale to vůbec nemusí znamenat, že to autora díla niterně naplňuje nebo že je to dobré pro něj. Takže je potřeba najít nějaký balanc mezi tím, aby člověk nezačal něco studentovi nutit: třeba uvidím, že má talent na malování modré oblohy, která by se mohla líbit i řadě dalších lidí. Ale musím se vyhnout tomu, aby se pod tlakem názoru někoho jiného neuzamkl v programu, který mu vůbec nevyhovuje.

MŠ: V tom je právě dobré narušovat ten mistrovský model. Pak v takovéto chvíli uslyšíš nejen hlas vedoucích, ale také hlasy kolegů, kteří mohou vytvářet nějakou rovnováhu. A vnímám jako velké plus, že s Vasilem Artamonovem, se kterým vedu ateliér, máme hodně odlišný způsob přístupu k umění i k malbě, ale cítíme vzájemný respekt, čímž vzniká jistá dynamika a nevádí, když spolu v něčem nesouhlasíme.

KH: Existují různé metody, jak v ateliéru pracovat. My máme společné konzultace, do kterých se zapojují všichni, a pro mě je velmi důležité, aby se při tom vytvářelo prostředí, které je bezpečné, abychom měli všichni důvěru v ostatní a mohli si vzájemně říci, co si kdo myslí. Ať se bavíme o jakékoli práci, je potřebné, aby byl každý v rámci svých možností aktivní. Povídáme si o různých dilematech, která nás na umělecké cestě potkávají: o dilematech formálních, o otázkách motivace, technických záležitostech nebo vysloveně obsahových tématech, týkajících se vztahu umění s vizuální kulturou. S těmito dilematy se střetáváme někdy všichni, a i když je rozebíráme jen u jednoho z nás, mohou se v budoucnu přihodit komukoliv. Někdy se pak stane, že na konzultace studující nic nepřinese – přesto se

však společnou analýzou a rozpitváváním konkrétních problémů kohokoliv dalšího z ateliéru něco učí. Nicméně netvrdím, že se to tak musí dělat všude, ale skrze dialog a otvírání problémů nacházíme styčné body, které jsou všeobecné.

SS: Již tady padla zmínka o studiu na zahraničních školách. Myslíte si, že atmosféra na ateliérech tradičních médií na FaVU je v něčem specifická? Má nějakou svoji charakteristiku? Nebo naopak je to podobné na všech ostatních školách, potažmo školách, se kterými máte zkušenosti?

MF: Přijde mi, že mám moc malý vzorek na to, abych to nějakým způsobem zhodnotila.

MŠ: U nás se to prostě hodně odvíjí od konkrétních lidí. Nejen od osobnosti pedagogů, ale také studentů. Ateliéry se proměňují v čase, i když tam pořád jsou ti stejní vedoucí.

SS: Jsem ráda, že to zaznělo. V momentě, kdy se do výuky dostává citlivější přístup, se lépe reaguje na to, jací jsou v ateliéru v danou chvíli studenti, a tomu je možné přizpůsobit i výuku. Čímž se dostáváme k otázce, kam byste rády do budoucna směřovaly výuku vy?

MŠ: Mám pocit, že by bylo fajn, kdybychom dávali víc příležitostí k vystavování nebo zkušeností s další prací s již hotovými díly. I u závěrečných prací se setkávám s tím, že studenti nemají žádnou zkušenost se zacházením s prostorem a s adjustováním svých prací. Tento poslední krok dost často pokulhává.

SS: Nemá to být role kurátora, který s tím umělcům pomůže?

MŠ: Může být. Samozřejmě existují různé přístupy, ale myslím si, že je dobré mít alespoň nějakou rámcovou představu, jak s věcmi dále zacházet.

MF: Přišla by mi zajímavá právě spolupráce s kurátory. Mohl by existovat předmět, v jehož rámci by se s nimi připravovaly výstavy. Když už vyjdeš ze školy a nějak se snažíš fungovat v profesním

životě, stává se jen velmi ojediněle, že se tvé práci někdo kriticky věnuje. Možná by dávalo smysl propojení s teoriemi umění. Za důležité také považují předměty o autorském právu (které zde chybí), aby absolventky a absolventi nemuseli tři roky řešit, jakou mají mít právní subjektivitu. A ještě bych byla ráda, kdyby studující absolvovali stáže v galeriích, aby se naučili třeba instalovat.

KH: Otázka je, čemu se budou naše absolventky a absolventi věnovat. Někdo se třeba vydá úplně jinou cestou, než je příprava a realizace výstav. Nicméně vnímám jako důležité, aby fakulta více podporovala lidi, kteří jsou krátce po škole. FaVU je svět sám pro sebe a je velice těžké najít si po škole místo. Zároveň však přemýšlím nad tím, nakolik je skutečně v kompetenci školy, aby studující připravila na reálný život.

Martina Růžičková se na FaVU věnuje aplikovanému výzkumu. Iniciovala vznik mezioborové výzkumné a intervenční buňky, jejíž činnost koordinuje. Působí v ní architekti, designéři, umělci, antropologové, sociální geograf, právník a expert na sociální bydlení. V současnosti dokončuje disertační práci a jejím školitelem je Mikuláš Macháček. Ten vedl společně s Terezou Hejmovou na FaVU v letech 2011–2021 Ateliér grafického designu 2.

Martina Růžičková (M): Pamatuji si, že jsme na FaVU přišli, já jako studentka a ty jako pedagog, v podobné době, kolem roku 2010, mám pravdu?

Mikuláš Macháček (MM): 2011.

M: Já jsem nastoupila v roce 2010 a zpočátku jsem jen zpovzdálí sledovala výstupy Ateliéru grafického designu.

MM: Na FaVU jsem přišel v době, kdy fakulta procházela velkými změnami. Například náš Ateliér grafického designu 2 ještě neexistoval. Převzali jsme ho, nebo jak to říct, byli jsme vybráni spolu s Terezou Hejmovou v konkurzu na ateliér, který se věnoval původně úplně jiné disciplíně – jmenoval se Ateliér papír a kniha a vedl ho J. H. Kocman.

M: To si pamatuji.

MM: Mně to připadalo jako velká změna a zároveň velká výzva. S Terezou jsme přišli z oborově jasně definovaného prostředí grafického designu. Najednou jsme začali komunikovat se studenty z ateliéru volného umění a ti měli úplně jiné představy o budoucím směřování a praxi. Byla to velká výzva, plná nejistot.

M: Mohl bys zavzpomínat na představy tehdejších studentů? Popsat je?

MM: Ateliér papír a kniha byl veden jako hodně umělecko-řemeslný ateliér. Vytvářely se tu artefakty na poli paper design a art book, což byl zcela jiný obor, než kterému se věnuji já. U několika studentů došlo k velkému zděšení, že najednou přichází praktický grafický designér, který po nich bude chtít samá loga a nevím co všechno. Studenti měli takové dogmatické představy o designu, co všechno se musí splnit, aby to byl ateliér grafického designu. Ale myslím, že po krátké době jsme s tehdejšími studenty pochopili, že je to o vzájemné interakci, o komunikaci názorů, o náhledu na daleko širší pole designu

nebo grafického designu, než si představovali. Když si vzpomenu na jeden z prvních ateliérových projektů (to bylo někdy v roce 2012/2013), na kolaborativní projekt s Fakultou umění a architektury na Technické univerzitě v Liberci pro město Aš nazvaný Ašané, tak to je do dnešní doby pro mě jeden z nejlepších projektů, který jsme se studenty udělali. A byli to povětšinou ještě studenti z Ateliéru papír a kniha.

M: O co v projektu Ašané šlo?

MM: Na liberecké Fakultě umění a architektury byl otevřený ateliér, který zval externí pedagogy na semestr nebo dva a přihlásit se do něj mohli studenti z celé školy. Nebyl to ateliér v klasickém režimu, s mistrem, který je tam jako vedoucí po celou dobu studia. Byla to pro mě v českém prostředí nová zkušenost. Studenti architektury s jejich tehdejšími lektory už měli rozpracovaný projekt, opozitní studii pro developerský projekt ve městě Aš. Nějak se dozvěděli, že radnice se domluvila s developerem, který má za městem navrhnout obří struktury. Vytvořili čtyři alternativní návrhy a snažili se je integrovat do města, ne za město, tak aby development komunikoval s obyvateli a oni nemuseli za práci dojíždět. Do projektu jsme vstoupili v čase, kdy byly alternativní návrhy téměř hotovy, a hledali jsme se studenty kanály, jak je komunikovat směrem k radnici, která byla samozřejmě „strategickým partnerem“ toho developera, a pak taky obyvatelům města, o kterých jsme zjistili, že o záměru developera vůbec nevědí.

M: Jaké role tvoji tehdejší studenti v projektu Ašané zastávali?

MM: Studenti se spolu domluvili na menších týmech. Byly to myslím čtyři týmy po čtyřech a vždycky to byli dva architekti a dva grafici. Někdo se věnoval

tiskovíně, kterou jsme distribuovali do schránek. Jiní kampani, která probíhala na sociálních sítích, nebo takovému analytickému webu, další výstavě. Asi je ještě důležité zmínit, že projekt Ašané byl poměrně dlouhodobý. Pracovali jsme na něm oba semestry. Po prvním semestru nás přitom čekalo ještě hodně praktické části, kdy se musely navržené kroky realizovat. Studenti už z toho byli trochu unavení a bylo pro ně těžké udržet pozornost. Navíc museli cestovat mezi Brnem, Libercem a Aší. Zpětně se však na Ašany dívám jako na velmi úspěšný projekt. Nemyslím jenom z pohledu učitele, kdy mě to naplňovalo po všech stránkách. Především vnímám, že jsme společně dokázali, že design může mít politickou sílu a roli.

M: Když vzpomínáš na tenhle dost ambiciózní a v mnoha aspektech současný projekt, který jsi se studenty realizoval už v roce 2012, zajímá mě, jestli se ti v průběhu působení na FaVU měnily představy o povaze vlastní práce?

MM: FaVU mě nějakým způsobem formovala i proto, že jsem se mohl věnovat projektům, jako byli Ašané, které jsem předtím ve své praxi nedělal. Sice mě vždycky zajímalo spolupracovat s více autory, ale to bylo v jiné rovině než později na FaVU. Dnes, po deseti letech učení, vnímám design daleko komplexněji, ve větší šířce. Sám jsem studoval před dvaceti lety a byli jsme hodně orientovaní na výsledek, praxi a myslím, že dnes je věnována daleko větší pozornost procesu.

M: A co myslíš tím procesem, jak jej chápeš?

MM: Já jsem byl vzdělávaný s tím, že vždy, když se odevzdává práce, tak je to ten hotový výsledek. Dnes se namísto toho snažím vést studující k tomu, aby daleko víc vážili svá jednotlivá rozhodnutí a kroky, které k výsledku vedou. Možná vůbec není od věci odevzdat i více variant, protože se

k nim dostanou různými rozhodnutími. Nejlepší řešení není jedno, může jich být víc, prezentace pak může být složená z několika postupů, což je oproti mým studiím posun. V mé praxi, možná taky i pod vlivem FaVU, vnímám, že je pro mě důležitý čas, který prací strávím. Při vši rychlosti, obrátkovosti designu je pro mě procesualnost důležitá pro to, abych se rozhodoval, kterou práci budu dělat a kterou ne.

M: Co by podle tebe měl být momentálně ten hlavní směr vzdělávání v designu?

MM: Snažili jsme se v ateliéru, a teď mluvím v množném čísle, protože ateliér jsme vedli společně s Terezou Hejmovou, o diverzitu názorů. V tom systému, jak je nastavený na FaVU, kdy ateliér po šestileté období studia vedou většinou dva pedagogové jako hlavní názorový proud, k diverzitě chtě nechtě nemůže docházet, jako kdyby těch vedoucích, lektorů či mentorů, kteří vedou jednotlivé kurzy, bylo pět šest. Rigidnost ateliérového pojetí výuky považuji za něco, co je v českém uměleckém vzdělávání téměř neúnosné a co je potřeba změnit.

M: Jaké formy či kategorie designérské praxe kolem sebe momentálně vnímáš?

MM: Roli designu vnímá každý jinak. Ve školním prostředí ji vnímáme odlišně, než jak ji vnímá široká veřejnost nebo zadavatelé. Ve škole se snažíme dotýkat nejrůznějších forem designu, nejrůznějších řešení – od toho, jak správně navrhnout formu, až po to, jak řešit dopady designu, jak řešit sociokulturní otázky kolem designu a tak dál. Je důležité projít si během studia celou škálou rolí a fází, od toho, jak k problému přistoupit, až po hledání finální formy a způsobů, jak ji artikulovat směrem k částem společnosti, která není v těchto oblastech vzdělána. Je potřeba najít

klíč, jak adresátům podat či vysvětlit problém, který řešíme. Pro mě je tu ukázkový již zmiňovaný projekt Ašané. Ale ty ses ptala na kategorie designérské praxe a já jsem na ně neodpověděl. Asi v těchhle škatulkách nepřemýšlím nebo možná přemýšlím o designu často mimo tyhle kategorie, které přenechávám spíš teoretikům.

M: Posouvali se tvoji studenti k jiným médiím vyjádření, než je grafický design?

MM: Určitě, ateliér jsme vedli deset let. Za tu dobu se hodně změnila společenská atmosféra, změnily se komunikační kanály a studující na to reagovali. Zároveň je pořád, aspoň u nás v ateliéru, poptávka po řemeslných dovednostech. Může za to možná celospolečenský tlak, pocítovaná povinnost uživit se po skončení školy ve vystudovaném oboru. Po fázi, kdy jsme se studenty dělali více abstraktnějších a volnějších úkolů, pak poptávali úkoly, které byly víc spojené s realitou.

M: Co jsou ty „řemeslné dovednosti“, o kterých mluvíš?

MM: Je to soubor poznání, intelektuálních dovedností a praktických zkušeností. Je to řemeslná dovednost – v typografii, v motion designu nebo v ovládání softwarů – a taky její kombinace s něčím, co se dá těžko pojmenovat. Je to určité estetické vnímání a vidění formy. To se dá pilovat a cvičit a touto praxí člověk získává názor a pohled na to, co dělá.

M: To jsou důležité dovednosti pro mnou již zmiňovanou persvazivní funkci grafického designu. Grafický designér je tím, kdo bojuje na poli přesvědčování primárně vizuálními prostředky. Studenti by proto měli přemýšlet, jaké cíle budou svojí praxí amplifikovat. Praxi grafického designéra vnímám pragmaticky – jako jeden dílek v komplexním boji o moc, který prostupuje obory. Některé z „řemeslných dovedností“, které jsi jmenoval, ale ovládá čím dál tím více

lidí. Díky přístupnému uživatelskému rozhraní je snadné tyto dovednosti získat, a tak jejich hodnota na trhu práce klesá. Studující vyžadují výuku dovedností, které se jim jeví na současném trhu práce jako hodnotné. V praxi už ale může být všechno jinak. Poměrně rozšířené jsou dnes platformy, které zprostředkovávají zakázky pro grafické designéry. Ty fungují na principu platform, jako je Wolt nebo Uber, a mají stejné důsledky: snižují hodnotu grafické práce na minimum.

MM: Já jsem tím myslel, že jakmile máš zkušenosti, víš, jak s nimi nakládat. Když budeš umět kódovat, ovládat určitý software, ať už je to grafický, animační nebo 3D modelovací, budeš mít daleko širší paletu nástrojů k tomu, jak přesvědčit, jak ty říkáš, cílovou skupinu.

M: Souhlasím s tím, že ovládat paletu nástrojů a přístupů je důležité. Můžeš si pak vytvářet zadání sám pro sebe a nečekat na iniciativu klienta. Profesionální grafický design je nicméně v Česku luxusem. Nemůže si ho dovolit každý klient. Ti, kteří na to nemají, raději použijí generickou šablonu. A je otázka, jak s tímto vědomím máme pracovat my? Možná že spíše než budovat niche portfolio návrhů pro majetné klienty bychom se měli zamýšlet nad tím, jak využít studiem nabyté dovednosti pro získání zdrojů a následně k analýze a rozplétání problémů, kterým se teď nedostává pozornosti.

Lenka Veselá (LV): Historie uměleckého výzkumu na FaVU je provázaná s tvou vlastní historií tady. Tak bychom možná mohly začít tím, že bys řekla něco k tomu, co tě přivedlo na myšlenku začít ten termín používat pro označení způsobu práce, který z pozice ateliérové vedoucí prosazuješ na tělovém designu. A kdy a jak vznikla ta myšlenka na vytvoření kurzu Umělecký výzkum, ve kterém se svými studentkami a studenty testuješ potenciál mezioborové spolupráce s humanitními obory?

Lenka Klodová (LK): Příběh se váže k mému nástupu na FaVU, ale jde ještě dál do historie, ke vzniku Ateliéru tělového designu. Já jsem ateliér zdědila po Janě Prekové, která je výtvarnou umělkyní vázanou na dramatické umění. Ateliér býval pravidelně označován za anomálii v systému fakultní výuky. Jeho název je určitým reliktem dávnější, dnes již neviditelné koncepce. Vymyslel ho Tomáš Ruller v době svého děkanství v rámci zdvojování ateliérů (figurální sochařství plus nefigurální sochařství, abstraktní malba plus figurální malba...). Tělový design měl být ideový pandán k produktovému designu. Produktový design měl fungovat jako ta materiální složka a tělový design jako ergonomický pohled na design nebo obecně tvarování ve vztahu k lidskému tělu. Ateliér tělového designu byl pravidelně zmiňován jako určitá anomálie i proto, že v tom ideovém konceptu vznikl v sekci design. Byli jsme tím ohroženi, občas se po mně, volně umělkyni, chtělo, ať děláme víc designu. Později se mi ale povedlo ateliér převést pod obor intermediaální tvorba.

Lenka Klodová je vizuální umělkyně, performerka a sochařka, která ve své tvorbě zpracovává témata spojená s genderem, sexualitou, intimitou a mateřstvím. Na FaVU působí jako vedoucí Ateliéru tělového designu (od roku 2010), pedagožka teoretických předmětů a proděkanka pro umění a rozvoj.

Lenka Veselá je doktorandkou FaVU zabývající se vlivem syntetických chemických látek na těla a prostředí. S Lenkou Klodovou se podílí na výuce předmětu Výzkumná práce uměleckou tvorbou.

LV: Už předtím jsi tu ale učila pornostudia, takže jsi navazovala i na ně.

LK: Já jsem přišla na školu původně jako svého druhu teoretička. Po doktorátu na UMPRUM mě pozvala Vlasta Čiháková-Noshiro, ať s ní na FaVU učím na střídačku Umění a gender. To uznání,

že jsem schopná učit teoretický předmět, mě moc poctilo. V té době bylo ještě dost rozšířeno vnímání výtvarných umělců a umělkyní jako lidí, kteří intelekt úplně nepoužívají. Když jsem jezdila učit ten jeden předmět do Brna, Jana Preková mi nabídla, jestli si nechci založit ještě svůj vlastní předmět. A tak jsem otevřela Kurz pornostudií.¹ Když jsem pak přebírala po Janě formou mírového předání konkurzem ateliér, zachovala jsem si ten teoretický předmět jako svým způsobem teoretickou přípravu pro ateliér. Já jsem vlastně vždycky měla spojenou praktickou výuku s nějakým teoretickým backgroundem.

LV: Takže tvůj zájem o umělecký výzkum vyplynul z potřeby více zapojovat teorii do praxe a nějak si to pojmenovat?

LK: Pamatuji si další významný moment z období volby děkana po Michalu Gabrielovi. Na uvolněné místo bylo hodně kandidátů a při jejich představování probíhala vzrušená debata. Pravidelně se tam otázka tělového designu objevovala, především ve spojení s redukcí počtu ateliérů. Zároveň ale v programech, myslím že to bylo u Jaroslava Vančáta, se začal objevovat termín umělecký výzkum a podpora hraničního myšlení. A mně v tu chvíli došlo, že to je vlastně naše cesta, že to zdůvodňuje přesně postavení našeho ateliéru a že tady bychom měli klást důraz. Takže jsem okamžitě psala Kateřině Liškové, se kterou jsme se znaly přes naše téma pornografie, jestli neuděláme společný předmět, v němž bychom vytvořily základnu, která dokáže, že je možné naše obory a způsoby myšlení spojit. A Kateřina byla nadšená. V té době se už v hu-

manitních vědách pomalu etabloval termín vizuální studia. Velkou fanynkou visual studies je Eva Šlesingerová, která začala na to téma pořádat i konference. To byl další takový průsečík, proč se Eva stala třetí pedagožkou kurzu. Bylo zajímavé, že na začátku se nám do kurzu hlásil poměr studentů a studentek humanitních věd a našich studujících tři ku jedné.

LV: Ve prospěch těch humanitních?

LK: Ano. Ale ten poslední kurz (v akademickém roce 2020/2021) už byl složený obráceně, dva ku jedné ve prospěch FaVU. Z toho je vidět, že se na FSS rozšířila nabídka, že mají už víc takových hybridních předmětů nebo že je pro ně spolupráce s uměním běžnější. U nás se naopak studenti a studentky už nebojí předmětů, které vybočují z umělecké bubliny. Začátek byl ale docela náročný, a když jsme první dva ročníky s Evou Šlesingerovou prezentovaly na konferenci na AVU, nazvaly jsme to „Experimenty na studujících“.² Byla v tom silná pedagogicko-psychologická složka. Jak dát ty lidi dohromady, aby se vzájemně bezděčně neuráželi.

LV: A myslíš, že se povyšovali nebo že vyvyšovali svoje metody a svůj pohled na svět? Nebo se spíš snažili najít společnou řeč?

LK: Byly tam dost přítomné předsudky. Studenti a studentky humanitních věd se opírali o to, že měli načteno hodně odborné literatury. V tom jim naši studující nemohli stačit. Například takový první, bezděčný popis role umělce v pracovní skupině byl, že graficky upraví plakát na konci

¹ Lenka Klodová, *Červenající se papír*, Brno: Vysoké učení technické, Fakulta výtvarných umění, 2020. Dostupné z: doi:10.13164/book-cervenajici-se-papir (cit. 1. 12. 2021).

² Lenka Klodová a Eva Šlesingerová, „Umělecký výzkum a experimenty na studujících“, *Mezi tvorbou a výrobou. Proměny umělecké práce*, AVU, 21.–22. 5. 2013.

projektu. Pro naše studentky a studenty bylo mnohem těžší si prosadit svoje ego a svůj pohled. Ale nakonec se to vlastně už i v tom prvním běhu povedlo výborně. Skvělý nástroj spolupráce, kdy se uplatní umělecký pohled, jsou třeba performativní a participativní formy řešení úkolů. Byla tam třeba věc o emocích ve veřejném prostoru, která spočívala v tom, že jedna naše studentka začala brečet v supermarketu. Z hlediska umění taková krystalická performance, a do toho byly v davu skryté socioložky, které si dělaly polní zápisky. Mě fascinoval způsob jejich zápisů. Pozorovaly okolí a psaly si reakce a k tomu přiřazovaly interpretace podle jednotlivých teorií. Skutečně popsaly dynamiku reakce veřejnosti na pláč.

LV: Takže kurz pokračoval dál dalšími cykly.

LK: Takhle se nám povedlo plynule udělat tři cykly.³ Termín umělecký výzkum jsme v tu dobu používaly hlavně jako nejpřesnější popis toho, co jsme v praxi dělaly. Když jsem se potom dostala k teoretické literatuře o uměleckém výzkumu, našla jsem i argumenty proti našemu používání toho termínu. V naší práci tak trochu každý zůstal na svém. Nakonec vznikla nějaká synkretická práce, ale z teoretiček se nestaly umělecké výzkumnice a ani z umělkyně se nestaly umělecké výzkumnice. Takže je možné, že ve skutečnosti je to, k čemu v kurzech dospíváme, spíš mezioborová spolupráce. Není to ještě „vypělý“ umělecký výzkum.

³ Lenka Klodová, Eva Šlesingerová, Kateřina Lišková a kolektiv studujících, *UV FAKTOR 3: Tři cykly Uměleckého výzkumu mezi FaVU VUT v Brně a FSS MUNI*, Brno: FaVU VUT, 2016, s. 52–63.

LV: To je otázka, co je vlastně ten „vypělý“ umělecký výzkum? Jestli to není právě to, že se ke spolupráci sejdou lidé z různých oborů a dojde k produktivnímu nahlodávání toho, na co jsou ze svých oborů zvyklí, co považují za danost. Muselo přece dojít k nějaké změně v přístupu jednotlivých stran, když se spolu studenti a studentky bavili a vyjednávali o podobě společné práce. K nějakému přehodnocení pohledu.

LK: Já si myslím, že určitě došlo k takzvanému „opylení“ – to je termín, který používá Kateřina Lišková. Tedy, že se studentky a studenti z FSS skutečně přiblížili k umění a hodně z nich to ovlivnilo. Třeba jednou z našich studentek byla Zuzana Jakalová. A já si třeba můžu myslet, že ji náš kurz dovedl k doktorátu na FaVU... Podstatné taky je, že jsme kurz dělali se strašně mladými studenty a studentkami. Ta volba byla jednak ovlivněná systémem na FaVU – když chce člověk získat nějakou masu studujících, musí kurz vypsat pro bakaláře. Hlavně mi ale přišlo dobré ukázat studentům a studentkám metody uměleckého výzkumu už na začátku jejich studia.

LV: Já bych se ještě jednou otázkou vrátila k Ateliéru tělového designu, k diskusi, jestli změnit, nebo nezměnit název ateliéru a jak případně naložit s tím designovým elementem. Zaujalo mě, jak jsi říkala, že se po vás chtělo, abyste dělali „design“. Přijde mi, že teď už existuje třeba kritický nebo spekulativní design, který je spíše o nějaké intervenci do světa nebo kladení si otázek a který definici designu v tomto smyslu docela dobře naplňuje.

LK: Když jsem ateliér převzala, přišlo mi jako nejjednodušší řešení jej přejmenovat, a vyhnout se tak neustálému dotírání. Měli jsme dlouhou debatu, jak se jmenovat, protože to přejmenování bylo nutné udělat tak, aby se název nekryl s jiným ateliérem. Ale nepřišli jsme na nic, co by bylo rozumné. „Tělové umění“, „Umění těla a duše“, „Antropologické umění“... Vymýšleli jsme samé

novotvary. Nakonec jsme uznali, že bychom stejně nepřišli na nic standardního, a rozhodli jsme se, že si název necháme i s tím, že každý student a každá studentka jsou zatíženi tím, že musí ateliér nějak interpretovat. Máme tak určitý handicap, který se projeví vždycky u přijímaček. Míváme míň uchazečů a uchazeček, protože přihlásit se k nám vyžaduje určité intelektuální úsilí, ale na druhou stranu zase adepti nejsou nahodilí. Proto jsme si název nechali, včetně slova design. Já se můžu vztahovat k designu tak, že jej interpretuji jako obecně tvarování.

LV: A to právě může být i tvarování společenského života.

LK: Tendence, kdy se design posouvá třeba ke spekulativnímu, jsou nám vlastně hrozně sympatické a vidíme v tom odlesky naší praxe.

LV: Mně se takto chápaný „Body Design“ nebo „tělový design“ moc zamlouvá, i víc než „Body Art“, který je zatížený určitou historií. Navíc to, co děláte vy, má zřetelné společenské přesahy. Takže vlastně název dorostl k nějaké smysluplnosti.

LK: Taky se mi zdá, že jsme udělali dobře, když jsme si počkali, až termín design dozraje.

LV: A co pojem „umělecký výzkum“? Jak ses k němu dostala a proč ses rozhodla ho využívat? Protože třeba já jsem se s ním setkala až po zahájení svého doktorského studia. Ve tvém předmětu Umělecká práce výzkumnou tvorbou.

LK: Pojem umělecký výzkum jsem začala používat až ve spojitosti se svým pedagogickým působením na FaVU. Byla jsem ráda, že se tento pojem objevil, protože mi pomohl pochopit i lépe komunikovat část mé umělecké praxe. Při své umělecké práci s pornografickými časopisy jsem se čím dál hlouběji dostávala za vizuální stránku děl. V kritické feministické a genderové literatuře jsem nalézala odrazy svých vizuálních myšlenek a začala jsem svůj zájem o teoretickou reflexi vědomě prohlu-

bovat. To, co začalo jako hravá práce s kolážemi, se pro mě postupně stalo cestou k objevení obrovského mezioborového pole poznatků, které později dostalo název porn studies. Pojem umělecký výzkum dokázal popsat můj záměr výtvarnou tvorbou neřešit formální otázky výtvarného umění, nezabývat se příliš vizuální podobou svých děl, ale tuto vizuální stránku použít jako nástroj k předávání konceptuálních a kritických obsahů. Zároveň mě umělecký výzkum ujišťuje v tom, že umělecká forma má velký potenciál formulovat určité poznatky mnohem přímější formou než jejich rozsáhlá odborná verbalizace.

LV: Pro mě byl koncept uměleckého výzkumu ze začátku velká neznámá, ale atraktivní neznámá. Příslib něčeho, co mi v ateliérové praxi chybělo. A snaha rozklíčovat, co přesně si pod propojením umění a vědy představit, mě pak přivedla k obecnějšímu zájmu o problematiku vědy a produkce vědění vůbec. A protože feministický pohled, se kterým se ztotožňuji, vidí paradigma západní vědy velmi kriticky, součástí mého uvažování se stala i nějaká reflexe toho, že akademický umělecký výzkum je toho monstra západní vědy vlastně součástí. Jednou z věcí, které řeším, je třeba i to, že se ptám, jak může umělecký výzkum ze své hybridní a z hlediska akademického výzkumu hraniční pozice přispět ke kritickému přehodnocení principů a autority západní vědy.⁴

LK: K předmětu Umělecký výzkum pro doktorandy a doktoranky jsem se dostala přes už zmíněný bakalářský kurz. Až na základě doktorandského předmětu jsem se začala připravovat teoreticky na práci s pojmem „umělecký výzkum“. Svůj vlastní doktorát jsem absolvovala, aniž by

⁴ Lenka Veselá, „Artistic Research as Academic Borderlands“, *Journal of Artistic Research*, 24. 5. 2021. Dostupné z: <https://www.jar-online.net/artistic-research-academic-borderlands> (cit. 1. 12. 2021).

tento pojem existoval. Ještě když jsem získala svoji první doktorandku, Kateřinu Olivovou, chápala jsem umělecký doktorát jako vlastně jakýsi upgrade umělecké praxe se schopností reflektovat. Takže když jsem se pak dostala k teoretické reflexi uměleckého výzkumu, dost mě to zaujalo. Zvláště se mi líbilo poznání, že obdobné pochyby o vlastních metodách a validitě poznání, jaké prožíváme v umění, jsou vlastní i exaktní vědě. Líbily se mi myšlenky anarchistického teoretika vědy Paula Feyerabenda a to, jak se odráží třeba ve skandinávské větvi chápání uměleckého výzkumu.

LV: A co spojení uměleckého doktorátu a uměleckého výzkumu jako jeho náplně? Přijde mi, že se začalo ustavovat teprve nedávno. Já, jak už jsem zmiňovala, jsem na ten pojem narazila až v prvním ročníku. A teď se mi zdá, že jak skupina loňských prvaček a prváků, tak ti letošní jsou docela dobře obeznámení nejen s tím pojmem, ale s celou agendou výzkumných cílů, metod a výsledků, do které jsem já začala pronikat až během studia. Takže myslím, že se to vyvíjí, rok od roku.

LK: Taky je velký rozdíl mezi školami – a mezi školami v čase. Třeba já jsem měla svoji zkušenost z UMPRUM, kde má písemná obhajoba diplomové práce v roce 1997 čítala jednu stránku a ani doktorandská práce nebyla příliš rozsáhlá. Když jsem přišla na FaVU v roce 2010, byla tu už velká tradice psaní. Teoretická diplomka byla docela postrach, to si možná budeš pamatovat.

LV: To ano, ale tehdy chybělo propojení s praxí. Byl to skoro úplně oddělený úkol, který se musel splnit. Chyběla provázanost, která by tu teoretickou část učinila smysluplnější.

LK: Bylo to náročné a častokrát i dost jiné téma, a přitom docela velký rozsah. Ten poměrně velký rozsah psaní v magisterském stupni je zachovaný do-

sud. Takže si myslím, že uchazeči a uchazečky o doktorát přicházející z FaVU jsou v tom směru poměrně dobře nachystaní.

LV: To je pravda. Přesto se hned několik kandidátek na doktorandské studium, se kterými jsem o tom mluvila, vyjádřilo v tom smyslu, že je to pro ně strašák, který odrazuje. Ne reflexe tvorby v písemné podobě nebo práce s teoretickými pojmy, což jsou věci, které jsou jim vlastní, ale ten akademický způsob. Takže já jsem určitě zastánkyní toho, aby se umožnily hybridní formy psaní – nejen čistě akademického, ale i performativního, spekulativního... Měli bychom hledat, jak se v rámci psaní odborného textu může uplatňovat umělecká kompetence a co odbornému textu může dát, když třeba nebude psaný úplně lineárně, ale bude mít více perspektiv, nebo když si dovolí být emotivní a osobní. Myslím, že spíš než se snažit napasovat umělecké myšlení do akademického formátu je cestou využívat a tvořit formáty, které uměleckému způsobu uvažování o světě vyjdou vstříc.

LK: Já jsem teď třeba nadšená z naší studentky prvního ročníku doktorátu Eriky Velické, kterou znám jako sochařku. Přichází z toho nejvíce sochařského ateliéru na AVU a vytvořila diplomku z betonu. A v tomto prostředí si sama našla metodu autoteorie, která ji teď nesmírně zajímá. Právě autoteoretické psaní by se mohlo etablovat jako způsob psaní pro umělecký výzkum.

LV: Já jsem s ní shodou okolností o tom také mluvila, když jsme se krátce potkaly v doktorandské pracovně, a je to i můj názor, že tohle je cesta. Autoteorie, tedy teoretizování založené na velmi osobní, vtělené zkušenosti, se podle mě jako vhodný formát pro rozvíjení poznatků získaných skrze uměleckou praxi vysloveně nabízí. A důležité je i to, že oproti třeba autoreflexi si autoteorie činí větší nárok na rozpoznání vlastní závažnosti, že se s využitím osobní zkušenosti tvoří skutečně teorie, s obecným přesahem.

LK: Já si pamatuji na sebe, jak mi bylo strašně dobře na doktorátu s pocitem, že konečně můžu použít i hlavu a dozvídám se podstatné věci. Stal se ze mě velký fanoušek uměleckých doktorátů. Vidím to i v ateliéru, jak doktorandka funguje jako člověk na hraně mezi akademickou pracovnicí a studentkou, je takovou převaděčkou mezi světy.

LV: Také mi připadá, že to takto začíná prosakovat do nižších stupňů studia a že se díky tomu studující na bakaláři a na magistru začínají zajímat nejenom třeba o to, že by šli na doktorát, ale i o ten způsob práce.

LK: Teď můžeš třeba představit svůj příběh. Protože já tě vnímám jako skvělý příklad užitečnosti doktorátu. Pozorovala jsem, jak jsi dokázala v prvním ročníku úplně změnit své přemýšlení a vystoupit z kolejí.

LV: Pro mě byl první ročník takový zrychlený proces učení. I s ohledem na to, že jsem chtěla více stavět na teorii, a chyběla mi potřebná průprava. Byla jsem hodně otevřená všem podnětům a našla jsem si skvělé zahraniční stáže, a to mi pomohlo srovnat si to v hlavě. Dokonce jsem i změnila téma, protože jsem pochopila, že musím být daleko osobnější, abych měla z čeho čerpat, a od politiky výstavních prostorů jsem přešla k politice intimního prostoru těla a myšlenek. Změna tématu mě na jednu stranu zbrzdila, znovu jsem se ocitla na začátku, na druhou stranu se mi ale nové téma „syntetických těl“ dařilo daleko lépe uchopit a poměrně brzy jsem si vybudovala potřebnou síť lidí, se kterými jsem ho mohla rozvíjet. Docela brzy vykrytalizovalo i paralelní téma „syntetického vědění“, tedy zájem nejen o to, jak jsou těla manipulována chemickými látkami, ale i o vznik vědění o těchto tělech, měnících se vlivem pomalého, neviditelného a celkově obtížně uchopitelného a prokazatelného působení chemických látek. A od uvažování o přehližených formách vědění, jako jsou poznatky žen o reprodukčním

zdraví nebo poznatky různých společenství a komunit o místech, která obývají, už k úvahám o uměleckém výzkumu a jeho epistemické autoritě nebylo až tak daleko. Protože z pohledu většiny ostatních disciplín je umělecký výzkum rovněž považovaný za méně „vědecký“, a proto méně hodnotný. Takže jedním z cílů mojí dizertace je právě i ukázat, v čem může být ten umělecký pohled na věc důležitý a přínosný. Teoreticky, i prakticky – formou kolektivního experimentu s tím „opylováním“ a hybridizací, kdy část kolektivu, který jsem pomohla dát dohromady, jsou umělkyně a umělci, kteří rozvíjejí a artikuluji svoji uměleckou práci jako výzkumnou, a část jsou výzkumnice z humanitních věd, které se naopak snaží vytvořit výstupy svého výzkumu, jež nejsou svázané akademickými pravidly jejich oborů, ale jsou osobní a angažované. Výsledky naší společné práce představíme příští podzim formou výzkumné výstavy Synthetic Becoming v Galerii FaVU a ve stejnojmenné monografii, která vyjde v koedici FaVU a berlínského vydavatelství K. Verlag.

LK: Pořád ale používáš ty termíny, umělkyně a teoretička.

LV: To je pravda. A byť rozdělování a škatulkování přistupů oponuji, přesto ho vnímám. Jakkoli bych si přála, aby to byla symbióza, tak je to, alespoň zatím, spíš taková schizofrenie a „přecvakávání“ z jednoho módu do druhého. Rozdělení doktorátu na praktickou a teoretickou část taky moc nepomáhá.

LK: A nemohlo by se to vnímat třeba podle toho, jakou převažující činnost děláš? Jsi to pořád ty jako badatelka, jenom když tvým prostředkem je chvíli víc umění, tak si říkáš umělkyně, a když víc čteš a píšeš, tak by se ti říkalo teoretička.

LV: Asi ano. Zatím je to tedy spíše boj, byť produktivní boj asi. Není to tak, že by se ty dvě složky úplně objaly, ale že opravdu dochází k nějakému vyjednávání a přehodnocování.

LK: A máš to jako vnitřní, nebo i vnější konflikt? Když si budeš říkat umělkyně, vystavuješ se jinému žebříčku hodnocení.

LV: Já jsem nálepku umělkyně vlastně už odmítla, a když prezentuji svoji práci, představuji se jako art-based výzkumnice. Asi to souvisí i s tím, že jsem se jako umělkyně cítila hodně zranitelná a že nechci, aby na mě byla uplatňována měřítko, kterými se hodnotí individuální umělecké výkony. Ale především to opravdu lépe vystihuje můj záměr i způsob práce, které jsou kolektivní povahy. Tedy vázané na vizi, kterou sdílím a rozvíjím se spřízněnými výzkumníci a výzkumníky na poli umění a humanitních věd. A součástí té vize je pak i to, že nechceme jen reflektovat, ale i intervenovat, že chceme tu relativně menší svázanost pravidly na poli uměleckého výzkumu využít pro tvorbu vědění, které je cíleně situované a subjektivní, plné emocí a prožitků, osobní, politicky angažované a vyhraněné.

LK: To už zní jako takové překročení k politice.

LV: Pro mě určitě, v rámci našeho kolektivu i obecně, já to vnímám jako politické působení. Třeba Hito Steyerl popisuje historii uměleckého výzkumu, ještě tedy před tím současným akademickým boomem, jako historii angažovaných estetických praktik, kdy nové estetické formy jako objekty ruských produktivistů, konstruktivistická montáž, filmová esej nebo situacionistická *dérive* byly tvořeny coby nástroje společenské změny.⁵ To mi přijde jako sympatický odkaz, že umělecký výzkum vyrůstá tady z té tradice.

LK: My jsme v Ateliéru tělového designu také vždycky kroužili kolem takové latentní političnosti. Všechna tělová témata už to v sobě mají, navíc jsme to občas ještě boostovali spoluprací s některými evidentně politicky zaměřenými neziskovkami. Co mě ale trošku na uměleckém výzkumu mrzí, je to, že je verbální. Že je tam kladen velký důraz na verbalizovanou znalost. Obecně platí pouč-

ka, že umělecké dílo je vždycky nějaký výzkum, vždycky něco sděluje, vždycky něco objevuje. Zdůrazňovalo se, že na rozdíl od vědy pracuje umění jinými prostředky... Takže to je asi něco, co je umělci a umělkyněmi vnímáno na uměleckém výzkumu jako minus, že musí svoje poznatky zpětně verbalizovat, a že tím někdy dochází k ochuzení.

LV: Je to tak. Ale třeba definice výzkumu ve Frascati manuálu vychází vstříc i možnosti, že výsledkem výzkumu nebude teoretická studie, ale umělecké dílo, které je rovněž nějakým médiem, sdělujícím závažné obsahy. Takže je to i na sebevědomí uměleckých institucí, aby dokázaly prodat výsledky uměleckovýzkumné práce, které nejsou jen psané nebo teoretické.

LK: A co si myslíš o praktičnosti doktorátu v další praxi?

V ateliéru se snažíme trochu podchytit naše absolventky a absolventy, abychom udělali nějakou společnou výstavu. A je jasné, že v jejich osudech bude klasický rejstřík: třetina zůstala u umění, třetina zůstala kousek od umění a třetina je někde daleko. Takže je otázka, jaké vlastně jsou osudy s doktorátem? Jestli to může někomu nastartovat uměleckou kariéru, nebo jestli myslíš, že budou vznikat třeba nějaké meziprostory, mezimísta?

LV: Myslím, že je to určitě nějaká přidaná hodnota, že doktorát pomáhá produkovat jak lepší umělkyně a umělce, tak lepší pedagogy a pedagožky. Vybavené víc teoreticky a empatičtější, i díky schopnosti komunikace a spolupráce, kterou doktorát rozvíjí.

LK: Motivace směrem do akademické sféry je jasná. Spousta lidí už třeba učí na vysoké škole a doktorát si dodělávají, protože na ně trošku tlačí kariéerní řád. Ale na druhou stranu si nemyslím, že by ho třeba vedoucí ateliéru museli mít jako podmínku.

⁵ Hito Steyerl, „Aesthetics of Resistance? Artistic Research as Discipline and Conflict“, *MaHKUzine: journal of artistic research*, č. 8, 2010, s. 31–37. Dostupné z: https://issuu.com/hku-online/docs/mahkuzine08_web (cit. 1. 12. 2021).

LV: Nekladla bych doktorát jako podmínku, ale je to skvělý způsob, jak se dál posunout. Nejen z hlediska akademických kariérních žebříčků, nebo že by se tak z praktikujících umělkyň a umělců stali více teoretičky a teoretikové, ale protože si tak mohou rozšířit obzory, třeba právě co se týče možnosti spolupráce s jinými obory.

LK: V dotazníku, kde se na závěr našeho společného kurzu ptáme studentek a studentů na vliv doktorského studia na jejich praxi, se schopnost práce v kolektivu zmiňuje hodně často. Kristína Jamrichová, doktorandka FaVU působící v mezioborovém týmu RUVK, to třeba popsala jako pro sebe velký objev, že se dokáže z individuální umělkyně posunout k tomu být součástí nějakého většího tělesa. A v podstatě asi vůbec neexistuje doktorský projekt, který by byl úplně individuální tvorbou bez dotyku s jinými subjekty.

LV: U nás na FaVU určitě. Obrovského příklonu ke kolektivnímu způsobu práce si nejde nevšimnout. Čím dál tím víc studujících nejen z řad doktorandů a doktorandek si uvědomuje, že společný výsledek je daleko víc, než by byl součet jejich individuálních snah. A moje přání je, aby to na základě ochoty ke spolupráci, sdílení a propojování svých kompetencí s druhými prorostlo i do ostatních sfér. Aby absolventky a absolventi uplatňovali své kompetence nejen v týmech na poli umění, ale i jinde v akademické nebo třeba neziskové sféře.

LK: Mně se zdá, že tím získáváme i zdůvodnění posloupnosti jednotlivých stupňů uměleckého vzdělání. Třeba bych mohla načrtnout takovou hypotézu, že v bakalářském stupni mají studující za úkol hlavně introspekci, sebepoznání, v magisterském už najít nějaký svůj jazyk a právě doktorský přístup je zařadit se do světa, svůj objev, svoje bádání kontextualizovat.

AND WHAT ARE YOU THINKING OF? INTRODUCTION.

This book is intended for those interested in studying at the Faculty of Fine Arts or research fellowships there, for our colleagues in art schools and, in general, for all those who are interested in events and developments in art schools. It pursues several aims, and several strategies are used there. We want you to get know something about the school, and in doing so we are not just giving you information in a different package that is already available elsewhere. Do not expect practical information for applicants – this is neatly summarized in a regularly updated e-book.¹ Neither expect impressive evidence of the work of our students and graduates – you will find this in the graduate exhibition catalogues or in the Enter FaVU magazine.² A pictorial part of the publication about the Faculty of Fine Arts (FFA) cannot be missing, of course, but we rather want to capture the atmosphere and complement the textual information about the school infrastructure rather than offer an aesthetic pleasure or self-satisfaction. Thus, the main thing we want to convey with this book is an insight into our thinking about what we do at the faculty.

For the purposes of this book, new profile texts have been created for the sixteen studios of FFA where prospective students can apply. Silvie Šeborová interviewed the teachers of the studios and in these interviews, as well as in the profiles that emerged from the interviews, she focused on pedagogical approaches and the definition of the basic aims of the studios. A great deal of space has been given to reflections on the changing approaches to

¹ Available online at the faculty website: <https://www.favu.vut.cz/uchazeci>

² Three issues (three “reports”) of Enter FaVU magazine were “forced” by the pandemic and the impossibility to present the results of the students’ work directly to the public. They are available on the faculty website: <https://www.favu.vut.cz/f26745/d204971>

the media whose names are used to structure the studios as well as on the changing perception of the modes and roles of the pedagogical management. The authors of the seventeenth profile called the Visiting Artist’s Studio are Lenka Klodová and Jennifer Helia DeFelice who manage a smooth operation of this studio, which has been staffed by prominent figures in contemporary art and design on a semester-by-semester basis since 2019.

The main purpose of the book – to offer a clear insight into thinking about current issues that affect the school at various levels – is then developed and complemented by three interviews in which the voices of students are heard alongside those of teachers. Systematic work on strengthening the students’ self-governance is a prominent feature of the current faculty management, and the online Bublina Magazine³, for example, has become a prominent manifestation of the students’ growing self-confidence. In the three conversations which will be briefly introduced hereinafter, PhD students from FFA met with tutors and discussed various topics. In a dialogical form, the topics of design, traditional or classical media and artistic research were discussed from different perspectives. The conversations present these topics as something that is in constant motion, rather than offering normative assessments or definitions. At the same time, however, these conversations are (and this is why we initiated them) an opportunity to arrive at a more settled, if only temporary and changing, understanding of what is at stake in arts education.

While the identity of the disciplines that make up the vibrant and restless patchwork of contemporary art has been formed for almost half a century in a struggle between approval and criticism (specifically, between acceptance and rejection of the art market), design has long been on the sidelines, comfortably connected to its seemingly

³ <https://bublina.favu.vut.cz/>

unquestionable role as an improver of art objects and our lives. Over the last decade, however, this field has also undergone a series of significant upheavals. Part of design today has “gone artistic” to the extent that it has taken on the role of a co-creator of the public debate in the form of critical or speculative design. Alongside the design oriented towards people, towards satisfying their “natural” needs and solving the problems that the alleged identical human nature has produced, the form of design that Klára Peloušková described as transformative in the introduction to the thematic issue of the *Artalk Revue*⁴ is gaining a voice. To talk about the forms and possibilities of design education we addressed Martina Růžičková and Mikuláš Macháček. Martina Růžičková, a PhD student and initiator of an interdisciplinary team working on the possibilities of engaged applied research at an intersection of design, architecture, social sciences, and social work, only gradually came to understand her work as part of the field of design. For her, design is an extension of the possibilities of interventionist artistic work. While this work can be very effective in affecting our senses and desires, it very often suffers from the rapid movements of the art world, conditioned by the need for constant fluctuation of themes, styles and tendencies, thus lacking the ability to achieve a systemic change. Mikuláš Macháček, together with Tereza Hejmová, headed the Graphic Design Studio for ten years and, together with other heads of design studios, contributed to the gradual transformation of the understanding of the possibilities and forms and meanings of design teaching at FFA. The interview mostly looks back to the past and thus returns to the beginnings of the process, which has now reached the point of discussing the further accentuation of the position of design and its disciplines in the structure of the faculty. Considerations

4 Klára Peloušková, “The Possibilities of Design as a Transformative Practice,” *Artalk Revue*, #5 “Intention,” 2020, <https://artalk.cz/category/artalk-revue/5podzim-2020zamer/> (accessed on 1 December 2021)

of accreditation of design as a degree program entail the need to reflect on the internal division, content, structure of studios (or, on the contrary, its dissolution) and ways of linking studio teaching with teaching in other forms. The interview entitled “Process and Craft” can be seen as one possible introduction to a discussion that now needs to get into full swing as it will be influencing the shape of the faculty for many years to come.

Uttering the phrase “traditional media” seems to give an air of mild conservatism. Unfortunately, all too often, traditions and all that “good old stuff” are used as a tool to preserve or restore orders, customs, systems or institutions that we could do without quite well. Similarly, the “traditional media” are trapped in a not very productive dualism of old versus new. The “new media” should be their obvious counterpart. But it is worth remembering that new media (and the whole apparatus associated with its establishment during the 1980s and 1990s) have their roots in the neo-avant-garde conception of the intermedia, whose proponents were not too concerned with the essence of individual media, and if they were, they tended to ridicule such a notion. Despite all the difficulties, it is still useful to distinguish disciplines that continue to emphasize training in traditional techniques associated with traditional art materials, from graphite to sandstone, and those that use new media, now primarily digital tools of image (post) production and a greater degree of “dematerialized”, conceptual work. One reason may be that graduates of both types of disciplines often go to different places on the labor market. On the other hand, the general hybridization of media, the shift from the “traditional” to the “new” within a single body of work, or even within a single work or project, cannot be overlooked. The hard-to-understand bickering between “serious craftsmen” on the one hand, and “(post)conceptualists” on the other, is obviously due primarily to unwillingness to acknowledge the relevance of what the others are doing. An art school, where all kinds of media meet in a mix of studios, should be an ideal place

for dissolving the dualisms outlined above and for bridging the gaps that prevent understanding the work of the others as art. At FFA, we are well aware of that – majority of the “traditional studios” consistently follow the path of critical inquiry into the place and justification of the visual languages of traditional media in the field of contemporary art. The conversation with Markéta Filipová, Katarína Hládeková and Marie Štindlová about the status and possibilities of traditional media at the Faculty of Fine Arts was conducted by Silvie Šeborová. Markéta Filipová and Marie Štindlová are a PhD student and an assistant, respectively, in the painting studios of FFA. Together with another FFA graduate, Dana Balážová, they are part of the *Comunitae Fresca* collective, and although painting has a fundamental place in their work, it is always in a dialogue with other forms of communication and sharing. Katarína Hládeková works at FFA in the Studio of Drawing and Graphics, and also in the Department of Traditional Media where she participates in the running of the graphic workshop and in the teaching of related subjects. By her artistic work she also represents a distinctly conceptual practice that is not bound to one range of expressive means. In the interview, these four participants touch on many of the issues already outlined and also provide insights into such things as talent tests, consultations, and other aspects of the teaching process at the art school.

The term “artistic research” has probably become the most used term in art schools in the last decade. Its definition, if not approached critically, can easily be stretched to lengths bordering on meaninglessness. The reasons for the popularity of artistic research in the art school curricula are essentially twofold. On the one hand, they are institutional: the rise of artistic research is linked to the development of PhD studies in arts and to art schools’ access to the funding of science and research. On the other hand, the boom in interest in artistic research reflects the development of artistic practice, which often appropriates not only cultural contents and forms, but

also methods of selected disciplines and professions. In a broader sense, artistic research also permeates the Faculty of Fine Arts. From the late 1990s onwards, interest in this way of artistic thinking was reflected in the gradually developing composition of studios, which included studios with innovative focuses and names. The studios of inter-media, multimedia, environment, or body design refer by their names to the hybrid nature of their work and to the overlap with other disciplines. An artistic-research approach based on intra- and inter-faculty cooperation, interest in theoretical concepts and the use of knowledge across disciplines can be found to some extent in all studios at FFA. Outside the individual studios, a wide range of theoretical courses offering a wealth of inspiring insights from the humanities and other disciplines is another source of this type of thinking. Students can also enroll in the so-called free courses at other faculties of BUT, many of which being based on hybrid collaboration with students from other disciplines and thus approaching the artistic-research practice. Important are also the long-term cooperation and sharing of courses with the Theories of Interactive Media of the Faculty of Arts of MU and the course Artistic Research conducted in cooperation with the Faculty of Social Studies of MU. Since 2006, FFA has an accredited doctoral program, which, like in other art schools and academies where the artistic doctorate was introduced, has become an important platform for both the development and critical reflection on approaches to artistic research. The conversation entitled “Ferryman between worlds” unfolds before us as a joint investigation of the past and a contemplation of the present and possible future of artistic research at FFA. It was conducted by Lenka Veselá, a PhD student and teacher of the Feminist Seminar 1 and 2, and Lenka Klodová, the head of the Body Design Studio and a teacher of courses that build on the artistic research approach. Currently, they are co-teaching the course Research through Artwork, which offers a systematic introduction to the subject of artistic research for PhD students at FFA.

Markéta Filipová is a painter and member of the art collective *Comunitae Fresca* (with Dana Balážová and Marie Štindlová). She graduated from the Painting Studio 3 at FFA and is currently a PhD student there. In her work she focuses on the intersections of the dream, imaginary and real world.

Katarína Hládeková is interested in the relationships between language, text and image and their links to socio-historical contexts. She studied at FFA in the Painting Studio 3 and subsequently completed her doctoral studies there. Nowadays, she works as an assistant in the Drawing and Graphics Studio and as the Vice Dean for Studies.

Marie Štindlová is an artist exploring the poetics of painting, both through image and text. Together with Dana Balážová and Markéta Filipová, she works under the group identity of *Comunitae Fresca*. As a FFA graduate, she is now a PhD student there and, together with Vasil Artamonov, she heads the Painting Studio 2.

Silvie Šeborová (SŠ). Classic media. How would you characterize them and what does this term mean to you?

Marie Štindlová (MŠ): If it refers to a specific period of time, we are talking about media that have been with us for 200 years or more.

Katarína Hládeková (KH). Now we are in the silk-screen printing workshop that functions within the Department of Traditional Media. So, we have another adjective besides the word “classic” that refers to a tradition, to something that has been around for a long time and that we relate to from the perspectives that are characteristic of the present. The media we associate with new technologies today are more vibrant than the traditional ones. For example, we routinely interact with digital media, on a daily basis. In contrast, the classic (or traditional) media are often communicatively confined within the context of art and interpreted through the framework of art.

MŠ: To best frame the topic we want to talk about I think the word traditional is probably more apt. In the context of the Faculty of Fine Arts (FFA), the traditional concept of art can of course appear in the new media studios, too, but it is primarily the focus of the painting studios and the Drawing and Graphics studio. We should also include there the Sculpture 1 Studio.

SŠ: From your point of view, how have drawing and painting changed since the time 200 years ago? How have they shifted, how are they different today from their predecessors?

MŠ: Their evolution has been turbulent. In the 20th century, these media absorbed a lot, there were many twists and turns. What is interesting for me personally is the time when we were students (but it had already been happening in the 1990s), when the (post)conceptual approach prevailed in the Czech Republic, which

was also manifested in painting or drawing. I don't sense this interest in conceptualism in our current students.

KH: Perhaps it is interesting that we are not so much referring to the transformations of the aforementioned media of drawing, painting and sculpture, which began sometime in the 19th century, as to the development of recent years. After 1989, when art schools started to change their methods of teaching, a new generation came in and the approaches of that generation was met with a reaction in the form of a revolt and a rejection of traditional models. We are now at a time when we are struggling a bit with this rejection and looking for a way to process the good and functional that has been rejected, while not abandoning the benefits of the revolt.

MŠ: I think there are a lot of different positions in contemporary painting. On the one hand, we are moving towards more craftsmanship, and on the other hand, we are moving away from it: we can find it, for example, in some of the younger artists who work with installations. This can also be observed in music, where composers seem to casually pick up something from all styles. In the same way you can take a painting and somehow put it together. We can talk about the non-painterly approach appearing since the 1980s, but this is a little bit different.

KH: Maybe it also has something to do with the choice of a professional approach to painting. Because it is not obvious that it will take place on an institutional platform. Today it is legitimate to choose a practice outside of it, as well. Now, in the aftermath of the lockdown experience, we're talking about the future of art in general. I have heard the opinion that what will survive is the art market. I think that this is also related to the fact that when a student chooses to take

a professional approach to art, they also have to decide whether their works will somehow be competitive in the art market, or whether they will focus on looser concepts in their own original artistic research.

MŠ: That's certainly true. For me, the traditional approach to painting is to explore the medium in which I am engaged. I think of painting as a medium that evolves somehow, and I try to achieve the best articulation of my thoughts and ideas. In music theory, people often mention Billie Eilish, who seems to pick up inspiration from different genres without any fuss, taking what she likes from them, and yet she is quite different in something.

Markéta Filipová (MF): But Billie Eilish was also musically educated from her childhood. Whether you sample different approaches or follow one line, in the end, the quality of the craftsmanship has to come through. Otherwise, I think it's going to be a picture that's rejected by the public.

MŠ: Take the practices of platforms like Tzvetnik. Imagine an installation made up of objects tied with a string, with some little painting hanging behind them, and you can see that it is exactly the kind of thing that has no basis in craftsmanship at all.

MF: But it has a strong aesthetic basis.

SŠ: Isn't the basis for this due to the ability of visual perception that helps to distinguish a simple readymade installation created by an artist from the approach of a small child?

MŠ: Tradition is simply unavoidable (laughs).

SŠ: In teaching, or in conversations between teachers, do you deal with the question of what it means to say that something is well painted?

KH: We talk about it frequently, among friends and in the studio with students. It's certainly not the case that we have answered these questions already. We haven't really sort of begun to address them yet. How we answer the questions of artistic mastery is directly involved in what we understand as a good painting or a good print. There is certainly no consensus in these views. It is not easy to find a space where the traditional medium is applied autonomously and distinctively in the context of contemporary art. I take it as a task that I am engaged in myself – both as a teacher and as an artist.

MŠ: For me it is important to keep asking and answering these questions through the process of creation. I don't think there is any definite goal of finishing something and saying that from now on we will do it differently.

MF: I would call it a constant cultivation of communication skills.

MF: It's actually a question of talking about painting itself. For example, I see my own work as an exploration of the possibilities of language and sharing an effort to translate that experience into predictable, rationally transferable patterns. That is a task in itself. Apart from that, what is important for me is openness and awareness of ambiguity, questioning the given, and trying to explore things. I have limits like everyone else in what I am able to perceive, but I try to push my limits. And when I relate this to teaching, I don't want to talk about whether a painting is well painted, but whether it's done thoughtfully. It's quite obvious whether the person who did it also enjoyed it. This implies that if the artist trusts what they do, you can trust it too. But I admit that there are some paintings that you think are stupidly painted (laughs).

MF: For me the process of painting itself is important. I send my artwork out into the world, and it can take care of itself there. But for me, as an artist, it's essential whether I learned something from it, how it made me feel, whether it made me connect with someone. So maybe I would replace this question with another one: I don't ask whether the painting is well painted, but whether it was being painted well. The process of painting itself has more parameters to talk about than just the final form, which is usually a finished, closed one. There I can talk about how it affects me, but to pass judgment on whether it is a good or bad form is very personal and can be misleading. It's kind of a self-development moment, but it's important to me.

SŠ: So, the journey is more important than the destination.

MF: Basically, yes. It's a cliché, but yes.

SŠ: When I talked to several heads of FFA studios, I was surprised by how they all emphasized the pervasiveness of different media. No one says – including the Game Media Studio teachers – we shy away from painting or drawing. On the contrary, they claim that these media are part of their teaching.

KH: I think it depends on individual studios. Sure, they don't reject the pervasiveness of media, but it's about how open they are. And there are big differences in that.

MŠ: I see a difference between traditional media and non-classic media, where you can be a director who uses the services of other professionals. On the other hand, with traditional media you become an expert in a particular activity. That could be one of the basic differences.

MF: In my opinion, the difference between new media studios and traditional media studios is that in one you more build your individuality and in the

other teamwork prevails. If you want to create group projects in painting, it may happen that no one is interested in them. Or there will be an interest, but it will only last a month and then everyone will want to make their own paintings. But in the Environment Studio or the Intermedia Studio, they create large group projects all semester long, they do theater, etc., and they prioritize community over individuality.

KH: Maybe a single skill that is taught in painting, sculpture and other studios is not an easily transferable thing, but I feel it is related to the ability to contextualize. That the technological skill is something that is subsequently sought after by those who create intermedia projects, who, when they need to externalize their discoveries, reach for the skills of technology specialists.

MS: I just don't want to make it sound as if students who cultivate craft skills were trained to become workers for intermedia artists.

KH: Well, it can be the other way around. Because our graduates often become brands with a recognizable style.

SŠ: Is the approach to traditional media that you have just described reflected in the entrance exams?

KH: As for this question, I would like to start by mentioning that FFA is switching to a digital portfolio submission system this year. In traditional studios, applicants are offered the opportunity to submit original works of art. These works are also often specified by the studios, whereas in the case of the intermediate works it doesn't matter. We are more interested in someone bringing a study drawing or a diary entry, we are interested in free expression, and it also allows us to compare and assess the works more easily in the admission process.

MŠ: We need to see original works, because just to take a good picture of a painting is a separate discipline that we cannot require from applicants: documentation is often not sufficient, and in painting and drawing there are too many nuances in expression that simply need to be seen. And we also judge skills. We see how the applicants handle the medium and what experience they have with it. But at the same time, a personal interview and how potential future students can work in a team is important to us. Occasionally, we accept students with less experience in whom we see that they have a feeling for how to handle the medium. Similarly, we sometimes accept people in whom we find that they can think. The admission process is all about trying to communicate with people and checking how they respond to assignments and to our – perhaps critical – feedback. And that's more important than perfect study drawings.

KH: I agree with that. We're looking for those who understand that we're not just interested in "illustration and the perfect drawing," but in the ability to think beyond that.

SŠ: So far, we have been discussing the profile of a person who is applying to the school. How do your expectations change during your studies? For example, what do you expect from a person who is already in the master's degree program?

MŠ: We expect people to be starting a master's program with a definition, with a project, a program. We assume that they already have a specified area of interest that they are cultivating, and we can help them with that. We expect students to apply for internships in other studios and schools to get out of their comfort zone and to be able to look in different directions.

KH: I think students in our studios have a harder time communicating the development of their language in a medium. Moreover, they subsequently have to learn to relate their skills to contemporary art, because the traditional medium has an infinite number of methods, so it's very easy to fall into an anachronism, or a world in which one is turned inward. There is a challenge in this comparing and confronting the contemporary situation. And the difference between the master's degree and the bachelor's degree, I think, is not only in the emancipation of one's own abilities. With younger students, we still give assignments here and there, with older students we just find out how sophisticated their programs are.

MŠ: It is very important how the role of the students in the studio is changing. We are trying to build a dialogue that is open to everyone. It also develops the ability of older students to give feedback to their fellow students, which is a very valuable part of teaching.

KH: The students in the master's degree program work much more independently, and through their active participation in collective consultations and the running of the studio they also acquire some pedagogical competences.

MF: Those who go through the four years of the bachelor's program already have some training and then cultivate their communication skills, including how to name their work, which they have to constantly relate to the work of their fellow students.

MŠ: I'm happy that our students are able to share their opinions of others' works. When they see a freshman struggling with their work, they go up to them and say, "Hey I've been in your situation too, I felt stupid just like you." And in doing so, they also give themselves emotional

support. I think they're more open, they share their struggles, and it creates a pretty cool environment.

SŠ: This brings us a bit unexpectedly to the question of what has changed in the studios, either in terms of the approach of teachers or other students, since the time you were students?

KH: As I recall, even in our time – I'm talking about my studies at FFA – there was an active dialogue among fellow students in the studio. However, this feedback was much tougher than what students give one another today. I have a feeling that we were much less careful of one another in this sense than we are today.

MF: This was also due to the fact that when no one spoke our teacher used his favorite method: everyone was supposed to stand next to a piece of art we were discussing, and everyone was supposed to say something negative about it.

SŠ: It may be easier to accept criticism from a classmate than from the studio head. However, do you think that a sharp, critical approach was also characteristic of other studios?

MŠ: I think that harshness and authority in our studio was taken as a general principle. Everyone had different methods for that, of course.

KH: I remember from my studies in Košice, for example, that we consulted the teacher one by one in his cabinet or that the teacher used to tell us: "He who has no talent has no problem with painting." And there were other remarks that were completely out of place from the pedagogical point of view. I don't remember anything like that from my student years at FFA. On the contrary. What I took from this experience as a teacher is that we need to give a constructive and sensitive feedback. At the same time, we need to continually strive for the kind of

feedback that moves forward those who are not mature yet. Those who are mature can be praised easily.

MF: The power attitude of the teacher can also produce the effect of a common enemy: when the door of the studio is opened once a week by an authoritative person who comes in, makes judgments, and then disappears, the students begin to define themselves against that person, and that ultimately binds them together.

MŠ: I remember that during our studies the macho approach played a role too: it was pointed out that women had different qualities than men and that approach was quite common as well as frequent comments on appearance.

SŠ: The appearance of a person?

MS: Yes, the appearance of a woman was commented on more than the work itself. Often the ultimate argument was made, which was related to femininity. If something was said to be girlish – that is, painted in a girlish way – it was pejorative. I hope that doesn't happen anymore.

SŠ: Well, that was not – euphemistically speaking – an approach worth following. However, do you think there is anything in the approach to teaching that was practiced, say, a decade or so ago that you would like to keep? Something that would be good to continue in?

MŠ: I didn't experience individual consultations, and although I don't have a first-hand comparison, I think it's good that some kind of community is being created in the studios. Of course, we can problematize the way it was done, but I like the approach of consulting the students' works together, when everybody can give their opinions on these works.

KH: What should be preserved I think is a certain seriousness in the approach to students and their

work. When I came to FFA, I experienced for the first time at an art school the feeling of being taken seriously, not as a person who aspires to something but is unable to achieve it. It was only here that I felt that I was actually participating in a discussion, even with the teachers. When we take things seriously, it means that we make great demands on them. The only question is how to make such demands on those who do not have much experience yet. In the studios, the first-year students are meeting with graduates and PhD students, and I think in the beginnings it may be very difficult to withstand the pressure of one's schoolwork being part of such a big competition and being taken seriously.

MŠ: In addition, the head of a studio often comes up with a story about how he or she became an artist. And if he or she shares it in a clear and accessible way, the students can find inspiration in that. But the story should be shared transparently so that it is clear that it is possible to be inspired by only a part of it, that there is no need to create copies of the head.

SS: You have mentioned the mastery approach of the heads. Can you answer the question of whether the traditional media studios tend more towards this approach?

MF: I went for several internships abroad and everywhere within the traditional media the mastery model was applied to some degree. Of course, when you go and try a video studio, things may be different there, but I have never encountered a different approach in painting. So, I don't know if it's possible to abolish the mastery model completely.

MŠ: I think it can be done to a certain extent. I think it's quite important that the distinction between the role of an assistant and the head is blurred, often it's just a formal thing. This fact

itself makes a big difference. And also, how you approach the work with the community. And of course, it's impossible to pretend that there is no hierarchy. We get paid for going to school. We are established artists – albeit some of them more and some of them less – and that itself creates a hierarchy. The moment we discuss a topic we try to be as respectful as possible and try to have as open a discussion as possible. And when we talk about craft, others comment on it as well. And of course, the more experienced ones comment more often.

KH: It's based on a paradox and maybe that's why it's unresolved. On the one hand, there is a technological skill that goes hand in hand with social status and that goes towards mastery. On the other hand, we have authentic and free expressions of artistic intent where the mastery lacks. I think it is possible to keep this paradox within certain boundaries, and thus mastery does not have to exist in the radical position, but in a position where both poles are aware of each other.

MŠ: This is exactly what we need to talk about. About the craftsmanship, about the expression of the medium, but also about the atmosphere of the work and its effect.

KH: However, at some point the fact that the teacher is a master disappears. And that's when I succeed in doing something, but two years later I find that I'm doing variations of myself. I think this instability or fickleness of one's own work is the same in those who learn as well as in those who teach.

SŠ: On the scale of mastery and other approaches, how do you perceive yourself there?

MŠ: I see myself as a guide or a companion, as someone who tries to get into the thing, understand it, and then support the students in their search.

Which may even mean recommending other guidance to them.

MF: This is what I personally find most difficult about teaching. Because there's a certain threshold that determines what feels good to you, but that doesn't necessarily mean that it's intrinsically fulfilling for the author of the work, or that it's good for them. So, you have to find a kind of balance, not to force something on a student. For example, I may see that a student has a talent for painting the blue sky that a lot of other people might like, too. But I have to prevent him from getting locked into a program that doesn't suit him at all.

MŠ: That's where it's good to disrupt the master model. Then in a moment like that you hear not only the voices of the heads, but also the voices of your colleagues who can create some balance. And I see it as a big plus that I and Vasil Arta-monov, with whom I run the studio, have a very different way of approaching art and painting, but we feel a mutual respect, which creates a kind of dynamism, and it doesn't matter if we disagree on something.

KH: There are different methods of working in the studio. We have collaborative consultations which everyone participates in, and for me it's very important to create an environment that's safe so that we all can trust each other and tell each other what everyone thinks. Whatever work we are talking about, it is necessary for everyone to be active to the best of their abilities. We are talking about different dilemmas that we encounter on the artistic path: formal dilemmas, questions of motivation, technical issues, or explicitly substantive topics concerning the relationship between art and visual culture. We all face these dilemmas sometimes, and even if we discuss them only with some of us, anyone

may face them in the future. Sometimes it happens that the student brings nothing to the consultation - yet by analyzing and dissecting together the specific problems of anyone else in the studio something may be learned. However, I'm not saying it has to be done everywhere, but through a dialogue and opening up problems we find points of contact that are universal.

SŠ: Studying abroad has already been mentioned. Do you think that the atmosphere in the traditional media studios at FFA is specific in any way? Does it have any characteristics? Or, on the contrary, is it similar to all other schools, or schools you have experience with?

MF: It seems to me that I have a sample size that is too small to evaluate it in any way.

MF: Well, it depends very much on particular persons. Not just on the teachers but also on the students. The studios change over time, even though the same heads are still there.

SŠ: I'm glad this has been brought up. When a more responsive approach gets into teaching it's easier to respond to what kind of students are in the studio and you can adjust your teaching accordingly. Which brings us to the question, where would you like to see teaching in the future?

MŠ: I feel it would be nice if we gave students more opportunities to exhibit or to work with completed pieces of art. Even in the case of the final projects, I find that students don't have any experience with handling space and adjusting their works. This last step is quite often missing.

SŠ: Isn't it supposed to be the role of the curator to help artists with this?

MŠ: It can be. There are different approaches, of course, but I think it's good to have at least some framework of how to proceed with it.

MF: I would find it interesting to work with the curators.

There could be a course within which exhibitions would be prepared with curators. When you come out of school and try to function in your professional life, it's very rare that someone takes a critical look at your work. Maybe, it would make sense to connect it to art theory. I also think it's important to have courses on copyright law (which are still missing) so that the graduate students don't have to spend three years figuring out what type of legal personality they should have. And I would also like to see students do internships in galleries so that they could learn how to install exhibitions, for example.

KH: The question is what our graduates will do. Some may take a completely different path than preparing exhibitions. However, I think it's important for the faculty to be more supportive of fresh graduates. FFA is a world in itself and it is very difficult to find a job after finishing the school. But at the same time, I wonder how much it is really within the faculty powers to prepare students for real life.

Martina Růžičková (M): I remember that we came to FFA, me as a student and you as a teacher, at about a similar time, around 2010, am I right?

Mikuláš Macháček (MM): 2011.

M: I got there in 2010 and at first, I was just watching the outputs of the Graphic Design Studio from distance.

MM: I came to FFA at a time when the faculty was going through big changes. For example, our Graphic Design Studio 2 didn't exist yet. We took it over, or how to say it, we were selected, together with Tereza Hejmová, in a competition for a studio that was originally dedicated to a completely different discipline – it was called Paper and Book and was headed by J.H. Kocman.

M: I remember that.

MM: It seemed to me like a big change and a big challenge at the same time. Tereza and I came from a very well-defined background in graphic design. We suddenly started to communicate with students from the fine arts studio and they had completely different ideas about their future direction and practice. It was a big challenge, full of uncertainties.

M: Could you reminisce about students' ideas at that time? And describe them?

MM: The Paper and Book studio was run as a very arts and crafts studio. Works of art in the field of paper design and art books were made here, which was a completely different field from what I was doing. There was a lot of consternation among a few of the students that a practical graphic designer suddenly came in and asked them to make logos, etc. The students had dogmatic ideas about design, about what had to be done for it to be a proper graphic design studio. But I think that after a short time,

Martina Růžičková (M) is engaged in applied research at FFA. She initiated the establishment of an interdisciplinary research and intervention unit, whose activities she coordinates. It includes architects, designers, artists, anthropologists, a social geographer, a lawyer and an expert on social housing. She is currently finishing her dissertation and her supervisor is Mikuláš Macháček (MM). Together with Tereza Hejmová, he headed the Graphic Design Studio 2 at FFA from 2011 to 2021.

I and the students came to an understanding that it was about interaction, about communicating ideas, about looking at a much broader field of design or graphic design than they had imagined before. When I think about one of the first studio projects (this was sometime in 2012/13), a collaborative project with the Faculty of Art and Architecture at the Technical University of Liberec, intended for the city of Aš, called The Aš People (Ašané), it is to this day one of the best projects I have done with my students. And it was mostly still students from the Paper and Book Studio.

M: What was the Aš People project about?

MM: At the Faculty of Arts and Architecture in Liberec there was an open studio that invited external teachers for a semester or two, and students from all studios could apply to join in. It wasn't a studio in the classical mode, with a master who is a supervisor there for the whole period of someone's studies. It was a new experience for me in the Czech environment. The architecture students with their instructors at that time already had a project in progress, a critical study of a development project in the city of Aš. Somehow, they learned that the city council had made an agreement with a developer to design a giant structure outside the city. They created four alternative designs trying to integrate them into the city, not outside the city, so that the development project would interact with the residents and they would not have to commute for work. We entered into the project at a time when the alternative designs were almost finished and we looked with the students for channels to communicate them towards the city council, which was of course the "strategic

partner" of the developer, and then also to the residents of the city who we found out were not aware of the developer's intention.

M: What roles did your students at the time play in the Aš People project?

MM: The students agreed to form small teams. I think there were four teams of four, always two architects and two graphic designers. Some people dealt with the printed matter that we distributed to mailboxes. Others did a campaign in social media, or ran an analytic website, and still others worked on an exhibition. I think it's also important to mention that the Aš People project was a long-term one. We worked on it for two semesters. After the first semester, there were still several practical parts when we had to implement the proposed steps. The students were getting a bit tired of it and it was hard for them to keep their attention. Moreover, they had to travel among Brno, Liberec and Aš. In hindsight, however, I see the Aš People project as a very successful one. I don't just mean it as a teacher, I found it fulfilling in every way. Above all, we proved that design could have a political power and role.

M: When recalling this rather ambitious and in many ways contemporary project that you did, you and your students, back in 2012, I wonder if your ideas about the nature of your own work have changed during your time at FFA?

MM: FFA shaped me in some way also because I was able to do projects like the Aš People, which I hadn't done before. Although I was always interested in collaborating with more than one artist, but that was on a different level than later at FFA. Today, after these ten years of teaching, I see design in a much more complex way, in a broader

range. I was a student twenty years ago and we were very result-oriented, practice-oriented, and I think today there is much more attention paid to process.

M: And what do you mean by process, how do you understand it?

MM: I was trained with the idea that every time a work is submitted, it's the finished result. Today I try to make students consider more their individual decisions and the steps that lead to the final output. It may not be at all out of place to submit multiple versions because the students arrive at them through different decisions. The best solution is not a single one, there can be more solutions, and a presentation can then be made up of several processes, which is certainly progression when compared to the days of my studies. In my work, maybe also under the influence of FFA, I consider the time I spend working to be very important. With the fast-moving design, the process is important for me in order to decide which work to do and which not to do.

M: What do you think should be the main direction of design education at present?

MM: What we have tried to do in the studio, and I'm speaking in the plural now because we ran the studio together with Tereza Hejmová, is to have a diversity of opinions. In the system set at FFA, where the studio is headed by one or two teachers over the six-year period of studies, diversity cannot happen as opposed to the situation with five or six of those heads/lectors/mentors running different courses... I consider the rigidity of the studio concept of teaching to be almost unbearable in Czech art education and in need of change.

M: What forms or categories of design practice do you notice around you at present?

MM: Everyone sees the role of design differently. In the school environment we see it differently than the public. Or the commissioners. At school, we try to touch on all sorts of forms of design, all sorts of solutions - from how to get the form right to how to deal with the impact of design, how to deal with socio-cultural issues around design, and so on. It's important to go through the whole range of roles and phases during your studies, from how to approach a problem to finding the final form and ways to communicate it to those parts of society that are not educated in these areas. We need to find a key to present or explain the problem we are solving to the addressees. For me, the aforementioned project of the AŠ People is an example. But you asked about categories of design and I didn't answer the question. I guess I don't think in those boxes, and if I do, perhaps I often think about design outside those categories that I leave to theorists.

M: Did your students move towards other media of expression than graphic design?

MM: Absolutely, we ran the studio for ten years. At that time, the social atmosphere changed a lot, the channels of communication changed, and the students responded to that. At the same time, there is still, at least in our studio, a demand for craft skills. This may be due to the social pressure and the sense of duty to earn a living after finishing the school. After a phase where we did more abstract and loose assignments with students, there was a demand for assignments that were more connected to real life.

M: What are the “craft skills” you’re talking about?

MM: It’s a set of knowledge, intellectual skills and practical experience. It’s a craft skill – in typography, in motion design, or in using software – and also a combination of these with something that’s hard to define. It’s a certain aesthetic perception and vision of form that can be practiced and trained, and through that practice one gains an opinion and a view on what one is doing.

M: These are important skills for the persuasive function of graphic design I mentioned earlier. I understand that the graphic designer works in the field of persuasion primarily through visual means. Students should therefore think about what goals they will be achieving in their practice. I see the practice of the graphic designer pragmatically - as one piece in a complex struggle that permeates various fields. But some of the “craft skills” you have mentioned are being mastered by more and more people. Accessible user interfaces make these skills easy to acquire, and so their value in the job market is declining. Students require instruction in skills that they consider valuable in the current job market. In practice, however, things may be different. Platforms brokering jobs for graphic designers are now quite widespread. These operate on the principle of platforms such as Wolt or Uber and have the same consequences: they reduce the value of graphic work to a minimum.

MM: I mean that once you have experience you know how to handle it. If you know how to code, if you know how to use certain software, whether it’s graphic, animation or 3D modelling, then you have a much wider range of tools to persuade the target group.

M: I agree that awareness of a variety of tools and approaches is important. You can then create assignments for yourself and not wait for clients’ initiative. However, professional graphic design is a luxury in the Czech Republic.

Not every client can afford it. Those who can’t afford it prefer to use a generic template. And the question is, how should we work with this? Perhaps rather than building a niche portfolio of designs for wealthy clients, we should be thinking about how to use the skills we’ve acquired in our studies to gain resources and then to analyze and solve problems that aren’t paid attention to now.

Lenka Veselá (LV): The history of artistic research at FFA is interconnected with your own history here. So maybe we could start by you saying something about what made you start using this term to describe the way of working that you promote at the Body Design Studio in your position as the studio head. And when and how did the idea of creating an artistic research course, in which you and your students test the potential of interdisciplinary collaboration with the humanities, come about?

Lenka Klodová (LK): The story is linked to my coming to FFA, but it goes even further back in history, to the founding of the Body Design Studio. I inherited the studio from Jana Preková, who is a visual artist linked to the dramatic arts. The studio used to be regularly described as an anomaly in the faculty teaching system. Its name is something of a relic of an earlier, now invisible concept. It was invented by Tomáš Ruller during his deanship as part of the concept of doubling studios (figurative sculpture plus non-figurative sculpture, abstract painting plus figurative painting...). Body design was meant to be an ideological counterpart of product design. Product design was to function as the material component and body design as the ergonomic view on design or shaping in general in relation to the human body. The Body Design Studio was regularly referred to as a bit of an anomaly because it originated in the section of design. We were threatened by that, sometimes I, a visual artist, was asked to do more design. But later I managed to include the studio in the branch of intermedia design.

LV: But you taught Porn Studies here in the past, so you were building on something.

LK: I came to the school originally as a kind of theoretician. After finishing my PhD at UMPRUM in Prague, Vlasta Čiháková-Noshiro invited me to teach

Lenka Klodová is a visual artist, performer and sculptor dealing with topics related to gender, sexuality, intimacy, and motherhood. At FFA she is the head of the Studio of Body Design (since 2010), teacher of theoretical subjects and vice-dean for art and development.

Lenka Veselá is a PhD candidate at FFA dealing with the influence of synthetic chemicals on bodies and the environment. Together with Lenka Klodová she co-teaches the course Research through Artwork.

Art and Gender with her at FFA on a rotating basis. I was very honored by her recognition that I was able to teach a theoretical course. At that time, the perception of male and female artists as people who don't use their intellect fully was still quite widespread. When I used to go to Brno to teach the single course, Jana Preková offered me to start my own course. So, I opened the Porn Studies Course.¹ Then when I peacefully took over the studio from Jana, I kept the theoretical course as a kind of theoretical preparation for the studio. Actually, I always combined practical teaching with some theoretical background.

LV: So, your interest in artistic research came out of a need to link theory with practice and to give it a name?

LK: I remember another significant moment from the time of the election of a new dean after Michal Gabriel. There were a lot of candidates for the vacancy and there was an excited debate when they were introduced. The issue of body design came up in their programs, especially in connection with the reduction of the number of studios. But at the same time, I think it was first mentioned by Jaroslav Vančát, the term of artistic research and the promotion of boundary thinking appeared in the candidates' programs. And it occurred to me at that moment that this was our way, that it exactly justified the position of our studio and that this was what we should emphasize. So, I immediately wrote to Kateřina Lišková, who I knew through our shared interest in porn studies, to see if we could do

1 Lenka Klodová, *Blushing Paper*, Brno: University of Technology, Faculty of Fine Arts, 2020, Available from: doi: 10.13164/book-cervenajici-se-papir (accessed on 1 December 2021)

a joint course proving that it was possible to combine our disciplines and ways of thinking. And Kateřina was thrilled. By that time, the notion of visual studies was slowly becoming established in the humanities. Eva Šlesingerová was a big fan of visual studies, and she started to organize conferences on the subject. That was another point why Eva became the third teacher of the course. It was interesting that at the beginning we had a three-to-one ratio of humanities students and our students enrolling in the course.

LV: In favor of the humanities?

LK: Yes. But the last run of the course (in the academic year of 2020/2021) was already composed in reverse, two to one in favor of FFA. It is obvious that FSS has expanded its offer, that they already have more of these hybrid courses, or that collaboration with the arts is more common for them. And in our school students are no longer afraid of subjects that break out of the art bubble. But the beginnings were quite challenging and when Eva Šlesingerová and I presented the first two years at a conference at AVU, we called our paper "Experiments on Students."² There was a strong pedagogical-psychological component to it... How to bring these people together so that they don't unintentionally offend each other?

LV: And was there any moment that they were boasting or emphasizing their methods and their world view? Or were they trying to find a common ground?

2 Lenka Klodová and Eva Šlesingerová, "Artistic Research and Experiments on Students," *Between Creation and Production. Transformations of Artwork*, AVU, 21–22 May 2013.

LK: There was a lot of prejudice there. The humanities students relied on the fact that they had read a lot of scholarly literature. In that respect, our students could not keep up with them. For example, an early, unconscious description of the artist's role in the working group was to graphically edit a poster at the end of the project. It was much harder for our students to assert themselves and their points of view. But in the end, it worked out great even in that first run. For example, performative and participatory forms of problem solving are a great collaborative tool when an artistic perspective is applied. For example, there was a project about emotions in the public space, when one of our students started crying in a supermarket. A crystal-clear performance in terms of art, and there were hidden sociologists in the crowd taking field notes. I was fascinated by the way they were taking notes. They were observing their surroundings and writing down their reactions and assigning interpretations according to individual theories. They really described the dynamics of the public's reaction to the crying.

LV: So, the course had more runs...

LK: We managed to do three runs.³ We used the term of artistic research at that time mainly as the most accurate description of what we were doing in practice. Then when I got to the scholarly literature on artistic research, I also found arguments against our use of the term. In our work, everybody kind of stuck to their own use. Eventually, a syncretic work emerged, but the

theorists didn't become art researchers and the artists didn't become art researchers. So, it's possible that what we're really arriving at in the courses is more of an interdisciplinary collaboration. It's not "advanced" artistic research yet.

LV: Well, that's the question of what "advanced" artistic research actually is. Isn't it just that people from different disciplines get together to collaborate and there is a productive eroding of what they are used to from their disciplines, what they take for granted? After all, there must have been some change in the attitude of the individual parties when the students were talking to each other and negotiating the form of their joint work. There must have been a rethinking of the perspective...

LK: I think the so-called "pollination" took place there – that's the term Kateřina Lišková uses. I mean the students from FSS really got closer to art and it influenced a lot of them. For example, one of our students was Zuzana Jakalová. And I can think that our course led her to doing her PhD at FFA... It is also important that we did the course with very young students. The choice was partly influenced by the system at FFA – if you want to get a mass of students, you have to offer a course for undergraduates. But more importantly, I thought it was good to show the students the methods of artistic research at the beginning of their studies.

LV: I would like to return to the Body Design Studio, to the discussion about whether or not to change the name of the studio and what to do with the design element. I find it intriguing how you said that you were asked to do "design." It seems to me that now that there is, for example, critical or speculative design that is more about some kind of intervention in the world or asking questions, it meets that definition of design quite well in that sense.

³ Lenka Klodová, Eva Šlesingerová, Kateřina Lišková and a team of students, *UV FAKTOR 3: Three Cycles of Artistic Research between FFA BUT and FSS MUNI*, Brno: FaVU VUT, 2016, pp. 52–63.

LK: When I took over the studio, I thought it was the easiest solution to rename it and avoid constant problems. We had a long debate about what to call it, because the renaming had to be done in such a way so as not to overlap with another studio. But we couldn't come up with anything that made sense. "Body Art", "Art of Body and Soul", "Anthropological Art"... Actually, we only came up with new names. In the end, we admitted that we couldn't come up with anything standard anyway and decided to keep the name even though every student is forced to interpret it in some way. So, we have a certain handicap that always shows up in the entrance exams. We have fewer applicants because it requires a certain intellectual activity to apply to our studio, but on the other hand, it is not a random choice. That's why we kept the name, including the word design. I can relate to design by interpreting it as a discipline or activity generally dedicated to shaping...

LV: Well, that may also be the shaping of social life...

LK: We do like the tendency of design to move towards the speculative form and we see reflections of our work in it.

LV: I really like "Body Design" understood in this way, even more than "Body Art", which is burdened with a certain history. Moreover, what you do has clear social overlaps. So, the name has grown to have a meaning.

LK: I also think we did the right thing by waiting for the term design to mature.

LV: And what about the term "artistic research"? How did you get to it and why did you decide to use it? Because I only came across it after I had started doing my PhD. In your course entitled Research through Artwork.

LK: I only started to use the term artistic research in connection with my teaching at FFA. I was glad that this term appeared because it helped me understand and better communicate part of my artistic work. In my artistic work with pornographic magazines, I was getting deeper and deeper behind the visual aspect of art-work. I found reflections of my visual ideas in critical feminist and gender literature and began to consciously deepen my interest in theoretical reflection. What began as playful work with collages gradually became a way for me to discover a vast interdisciplinary field of knowledge, which later came to be called porn studies. The term artistic research was able to capture my intention not to address the formal issues of art, not to be too concerned with the visual form of my works, but to use this visual aspect as a tool to convey conceptual and critical content. At the same time, artistic research reassures me that the art form has a great potential to articulate certain insights in a much more direct way than their extensive technical verbalization.

LV: For me, the concept of artistic research was a big unknown thing at the beginning, but an attractive unknown thing. A promise of something that was missing in my studio work. And the effort to discern what exactly the connection between art and science means then led me to a more general interest in the issue of science and knowledge production in general. And since the feminist perspective, which I identify with, sees the paradigm of Western science very critically, some reflection on the fact that academic artistic research is part of that Western science became part of my thinking. So, one of the things I'm dealing with is, for example, asking how artistic research, from its hybrid and borderline position in terms of

academic research, can contribute to a critical rethinking of the principles and authority of Western science.⁴

LK: I got to the course of Research through Artwork through the aforementioned bachelors's degree course. It was only after that PhD course that I started to prepare myself theoretically to work with the concept of "artistic research." I did my own PhD without this concept even existing. Even when I had my first PhD student, Kateřina Olivová, I understood the artistic doctorate as actually a kind of upgrade of artistic practice with the ability to reflect. So, when I got to the theoretical reflection of artistic research, I found it quite interesting. I particularly liked the realization that similar doubts about our own methods and the validity of knowledge that we experience in the arts are also peculiar to the exact sciences. I liked the ideas of the anarchist theorist of science Paul Feyerabend and how they are reflected in, for example, the Scandinavian branch of the understanding of artistic research.

LV: And what about the combination of artistic doctorate and artistic research as its content? It seems to me that it has only recently begun to be established. I, as I have mentioned, didn't come across the term until my freshman year. And now it seems to me that both last year's group of freshmen and this year's group of freshmen are quite familiar not only with the concept, but also with the whole agenda of research goals, methods, and outcomes that I only began to explore during my studies. So, I think it's evolving, year by year.

⁴ Lenka Veselá, *Artistic Research as Academic Borderlands*, *Journal of Artistic Research*, 24 May 2021. <https://www.jar-online.net/artistic-research-academic-borderlands> (accessed on 1 December 2021)

LK: There are also big differences among schools – and among schools over time. For example, I had my experience at UMPRUM, where the written defense of my diploma thesis in 1997 had only one page, and even my PhD dissertation was not very extensive. When I came to FFA in 2010, there had already been a great tradition of writing there. Writing a theoretical diploma thesis was quite feared by students, you may remember that...

LV: Yes, but back then there was a lack of connection with practice. It was almost a separate task that had to be done. It lacked the coherence that would have made the theoretical part more meaningful.

LK: It was challenging and often quite a different topic, being quite extensive, too. That rather large scope of writing in the master's degree program is still maintained today. So, I think that the PhD students coming from FFA are quite prepared in that respect.

LV: That's right. Nevertheless, several PhD students I spoke to about it expressed the opinion that it was a deterrent for them. Not the reflection on their work in writing or working with theoretical concepts, which are things that they are familiar with, but the academic way. So, I'm definitely an advocate of allowing hybrid forms of writing – not just purely academic, but also performative, speculative... We should be searching how artistic competence can be exercised in the context of writing a professional text, and what it can give to a professional text if it's not written in a completely linear way but has multiple perspectives, or if it is emotional and personal. Rather than trying to fit artistic thinking into an academic format, I think we should use and create formats that would accommodate the artistic way of thinking about the world.

LK: I am now excited about our first-year PhD student Erika Velická, whom I know as a sculptor. She comes from the most sculptural studio at the Academy of Fine Arts and created her degree work in concrete. And in this she found herself a method of autotheory, which she is now extremely interested in. It is precisely autotheoretical writing that could establish itself as a way of writing in artistic research.

LV: I also happened to talk to her about this when we met briefly in the PhD office, and I also think that this is the way to go. Autotheory, that is, theorizing based on very personal, embodied experience, seems to me to be a good format for developing knowledge gained through artistic practice. And it is also important that, in contrast to, say, self-reflection, autotheory makes a greater claim to recognize its own relevance, that it is really theorizing, using personal experience, with a general overlap.

LK: I remember having a terrific time while doing my PhD, feeling like I could finally use my head and learn the essential things. I've become a big fan of artistic doctorates. I can see it in the studio, too, how a PhD student functions as a person on the edge between an academic and a student, being a kind of a ferryman between worlds.

LV: That's what I also think that it's starting to get into the lower levels of studies and that it's getting BA and MA students interested not only in, say, doing a PhD, but also in that way of working.

LK: Now you can start telling your story. Because I see you as a great example of the usefulness of that doctorate. I watched how you were able to completely change your thinking and think outside the box in your first year.

LV: For me, the first year of my studies was an accelerated learning process. Also considering the fact that I want-

ed to build more on theory, and I lacked the necessary preparation. I was very open to all suggestions and found great internships abroad and that helped me get my head straight. I even changed the topic, because I understood that I had to be much more personal to have something to draw on, and I moved from the exhibition spaces to the intimate space of the body and thoughts. On the one hand, the change of the topic slowed me down, as I was at the beginning again, but on the other hand, I was able to grasp the new topic of "synthetic bodies" much better, and pretty soon I built up the necessary network of people with whom I could develop it. Pretty soon the parallel theme of "synthetic knowledge" crystallized as well, i.e. the interest not only in how bodies are manipulated by chemicals, but also in the emergence of knowledge about these bodies, changing due to the slow, invisible, and difficult to grasp and prove, effects of chemicals. And it was not so far from thinking about neglected forms of knowledge, such as women's knowledge about reproductive health or the knowledge of different communities about the places they inhabit, to thinking about artistic research and its epistemic authority. Because from the perspective of most other disciplines, artistic research is considered less "scientific" and therefore less valuable. So, one of the aims of my dissertation is precisely to show how the artistic perspective can be important and useful. Theoretically, and practically - in the form of a collective experiment with that "pollination" and hybridization, where part of the collective I helped put together are artists who develop and articulate their artistic work as research, and part are researchers in the humanities who, in turn, are trying to produce outputs of their research that are not bound by the academic rules of their fields but are personal and engaged. The results of our joint work will be presented next autumn in the form of the research exhibition *Synthetic Becoming* at the FFA Gallery and in a monograph of the same name, which will be published in a co-edition of FFA and the Berlin-based publishing house K. Verlag.

LK: But you keep using these terms, artist and theoretician.

LV: That's true. And even though I oppose the division and the pigeonholing of the approaches, I do perceive it. As much as I would like it to be a symbiosis, it is, at least for now, more of a kind of schizophrenia and "flipping" from one mode to another. The division of the PhD into practical and theoretical parts doesn't help much either...

LK: Couldn't it be perceived, for example, according to the predominant activity you do? It's still you as a researcher, it's just that when your medium is more art for a while you call yourself an artist, and when you read and write more you would be called a theoretician.

LV: I guess so. It has been more of a struggle so far, although a productive one, I guess. It's not that the two components have completely embraced each other, but that there's really some negotiation and renegotiation going on.

LK: And is it an internal conflict, or is it an external conflict as well? If you call yourself an artist, you're exposing yourself to a different kind of evaluation.

LV: Well, I've actually rejected the label of artist and when I present my work, I present myself as an art-based researcher. I guess it also has to do with the fact that I felt very vulnerable as an artist and that I didn't want to be subjected to the standards by which individual artistic performances are judged. But above all, it really better describes my intention and way of working which is collective in nature. That is, tied to a vision that I share and develop with allied researchers in the arts and humanities. And then part of that vision is that we don't just want to reflect but also to intervene, that we want to make use of that situation which is relatively less bound by rules in the field of artistic research to produce knowledge that is purposefully situated and subjective, full of emotion

and experience, personal, politically engaged and distinct.
LK: That sounds like a crossover with politics.

LV: Well, for me certainly, in our collective and in general, I see it as a political action. For example, Hito Steyerl⁵ describes the history of artistic research before the current academic boom as a history of engaged aesthetic practices, where new aesthetic forms like the objects of the Russian Productionists, the constructivist montage, the film essay, or the situationist *dérive* were created as instruments of social change. I find it to be a nice reference to artistic research growing out of that tradition.

LK: We at the Body Design Studio have also always circled around such a latent politic nature. All of the body themes already have it, and we've also sometimes boosted it by collaborating with some obviously political non-profit organizations. At the same time, what I find a little frustrating about artistic research is that it's verbal. That there's a lot of emphasis on verbalized knowledge. In general, the maxim is that a work of art is always research, always communicating something, always discovering something. It has been pointed out that, unlike science, art works with other sensory means... So that's probably something that is perceived by artists as a negative about artistic research, that they have to verbalize their knowledge back, and that this sometimes leads to a deprivation.

LV: That's right. But for example, the definition of research in the *Frascati Manual* also accommodates the possibility that the result of research will not be a theoretical study,

5 Hito Steyerl, "Aesthetics of Resistance? Artistic Research as Discipline and Conflict," *MaHKUzine: journal of artistic research*, No. 8, 2010, pp. 31–37. https://issuu.com/hku-online/docs/mahkuzine08_web (accessed on 1 December 2021)

but a work of art, which is also a medium that communicates serious content. So, it is also up to the self-confidence of art institutions to be able to present results of artistic research that are not just written or theoretical.

LK: And what do you think about the practicality of the doctorate in the future? In the studio we are trying to get our graduate students to do joint exhibitions. And it's clear that there will be a classic pattern in their careers: one third staying with art, one third staying a little bit away from art, and one third staying somewhere far away. So, the question is what are the careers of people with a PhD? If it can launch someone's artistic career, or if you think that there will be some in-between spaces...

LV: I think it's definitely an added value that PhD studies help produce both better artists and better teachers. More equipped theoretically and more empathetic, also because of that ability to communicate and collaborate that the PhD studies develop.

LK: The motivation towards academia is clear. A lot of people are already teaching at universities, for example, and they are finishing their PhD because they are a bit pressured by the career rules. But on the other hand, I don't think it should be a prerequisite for being a studio head.

LV: I wouldn't set PhD as a prerequisite, but it's a great way to move on. Not just in terms of those academic career ladders, or that it makes practicing artists more theoretical, but because it allows them to broaden their horizons, if only in terms of that possibility of collaborating with other disciplines.

LK: In the questionnaire where we ask students at the end of our joint course about the impact of their doctoral studies on their work, the ability to work in a team is mentioned very often. For example, Kristína Jamrichová, a PhD student

at FFA who participates in the RUVK interdisciplinary team, described it as a great discovery for her that she was able to move from being an individual artist to being part of a larger body. And there is probably no PhD project at all that is a completely individual creation without touching on other subjects.

LV: At FFA, definitely. It's impossible not to notice this huge inclination towards a collective way of working. More and more students, not just PhD students, are realizing that the collective result is far more than the sum of their individual efforts. And it is my wish that this willingness to collaborate, share and link their competences with others should extend into the other spheres. That the graduates should apply their competences not only in teams in the field of art, but also elsewhere in the academic or even non-profit spheres.

LK: It seems to me that this also provides justification for the sequence of individual levels of artistic education. Perhaps I could suggest a hypothesis that in the bachelor's degree program the students' main task is introspection, self-knowledge, in the master's degree program it is to find a language of their own, and in the PhD studies it is to place themselves in the world, to contextualize their discoveries and research.

Následující přehled pracovišť, tvořený formou stručných profilů a obrazové dokumentace, je sestaven s ohledem na zájemkyně a zájemce o studium či stáž na Fakultě výtvarných umění. Soustředí se proto na ty součásti fakulty, které přímo zajišťují výuku, především ateliéry a kabinety, jež jsou představeny krátkými medailony, a do jisté míry i na dílenské a další zázemí. Do textového přehledu nejsou zahrnuty podstatné součásti fakulty, jako je děkanát, studijní a ekonomické oddělení, jejich personální obsazení je nicméně uvedeno v závěru publikace.

Vzdělávání je hlavní náplní níže uvedených pracovišť, ne však jedinou. Dílenská pracoviště vedle podpory tvůrčí činnosti studujících a vyučujících uskutečňují také vlastní hospodářskou činnost; přijímají a realizují zakázky pro externí subjekty, mimo jiné také pro absolventky a absolventy školy. Ateliéry a kabinety, zejména Katedra teorií a dějin umění, se pak vedle vzdělávací činnosti soustředí rovněž na výzkum. Jednak výzkum uskutečňují sami pedagožky a pedagogové fakulty, ale zároveň jsou ateliéry a kabinety školicími pracovišti studentek a studentů doktorského studia v oboru Výtvarná umění a umělecký provoz. Narůstající role výzkumu se projevila také vznikem mezioborové výzkumné a intervenční buňky, již zřejmě v nejbližších letech čeká přerod na stálé pracoviště. Zkušenosti a síť kontaktů, které jsou při uskutečňování tvůrčí a badatelské činnosti akademických pracovníků, respektive doktorandek a doktorandů fakulty rozvíjeny, jsou následně zhodnocovány ve výuce ve všech stupních studia.

KABINETY

Kabinety mají ve struktuře FaVU zásadní místo. Zajišťují významnou část výuky celofakultních předmětů. Na výuce se podílejí jejich kmenoví pedagogové a pedagožky, externí spolupracovnice a spolupracovníci a v neposlední řadě také doktorandky a doktorandi (řada z nich má právě kabinety jako svá školicí pracoviště). Kabinety také různou měrou přispívají k zajišťování chodu technologického zázemí fakulty, které spolu s vybavením dílen slouží k praktické podpoře tvůrčích aktivit studujících i pedagogů fakulty.

Kabinet audiovizuálních technologií

Kabinet audiovizuálních technologií (KAT) je na fakultě garantem audiovizuální gramotnosti studujících. Vedle zajišťování výuky celofakultních kurzů v oblasti audiovizuálně kabinet nabízí asistenci při dokončování školních a dalších tvůrčích projektů studentů a studentek všech ateliérů. Kabinet poskytuje konzultace v oblasti zpracování fotografie, filmu, videa, zvuku a interaktivních realizací. KAT technicky i dramaturgicky spolupracoval na mnoha výstavních projektech a prezentuje FaVU na veřejnosti sestavováním tematických pásem videí, která na fakultě během její existence vznikla. Kabinet zabezpečuje provoz a metodické vedení při práci ve zvukovém studiu, video studiu a střížnách.

Pedagogové KAT:

Filip Cenek, Pavel Ryška, Jiří Suchánek, Tomáš Hruža

Kabinet tradičních médií

Nejmladší kabinet ve struktuře fakulty, Kabinet tradičních médií (KTM), vznikl koncem roku 2018 transformací Kabinetu večerní kresby. Vedle celofakultně povinných kurzů kreslení KTM zabezpečuje výuku také v oblastech technologie malby a klasických grafických technik. Ve zmíněných oblastech kabinet

rovněž poskytuje konzultace, metodické a technologické zázemí pro vznik studentských prací a tvůrčí činnost studujících a pedagogů. Se vznikem a činností kabinetu se postupně rozvíjí jeho pracoviště. Aktuálně kabinet spravuje vedle kreslírny také tiskařskou a litografickou dílnu, technologické pracoviště malby, zázemí pro sítotisk a šicí dílnu.

Pedagogové a pedagožky KTM: Milan Houser, Břetislav Malý, Petr Kvíčala, Kateřina Spáčilová, Blažková, Katarína Hládeková, Ján Lastomírský

Kabinet 3D technologií

Kabinet 3D technologií (K3D) vznikl v souvislosti s výrazným zaměřením Ateliéru sochařství 1 na oblast 3D sochařství. V současnosti kabinet nabízí studujícím a zaměstnancům fakulty komplexní metodickou asistenci a zázemí v oblasti zpracování 3D objektů. Pracoviště K3D jsou vybavena profesionálními zařízeními pro 3D tisk, 3D skenování a CNC nebo robotické obrábění. Kabinet spravuje také lakovnu, laminovnu, keramickou dílnu a sádrovnu – dílny, které umožňují vznik širší škály sochařských a objektových realizací. Vybavení kabinetu umožňuje realizaci projektů od těch nejjednodušších až po ty nejkomplicovanější a prostorově nejnáročnější. Kabinet ve všech zmíněných oblastech rovněž poskytuje konzultace a zajišťuje celofakultní výuku odborných předmětů.

Pedagogové K3D: Tomáš Medek, Dušan Váňa, Martin Králík, Jiří Pec

Kabinet informačních technologií

Kabinet informačních technologií (KIT) se stará o chod fakultní počítačové sítě, o počítačovou učebnu a počítačovou studovnu. Poskytuje konzistentní uživatelské prostředí pro všechny aktuálně používané

počítačové platformy (centrální přihlašovací systém), provoz e-mailu, jmenné služby, databázové služby, souborové služby a též komplexní webhosting včetně virtualizačních služeb. Poskytuje rovněž konzultace a poradenství v oblasti výpočetní techniky, tvorbu a údržbu webových prezentací některých součástí FaVU a v neposlední řadě integraci fakultní studijní agendy s centrálním systémem VUT. Zajišťuje výuku předmětu Základy výpočetní techniky.

Pedagogové KIT: Vít Baloun, Jan Fňukal, Zbyněk Navrátil

DÍLNY

Dílny především poskytují zázemí pro realizaci praktických tvůrčích projektů studujících, pedagožek a pedagogů fakulty. Některé jsou přitom plně ve správě kabinetů (viz texty ke KTM a K3D). Další dílny však mají vlastní vedení a jsou to nezávislá pracoviště. To se týká jednak konglomerátu dřevodílna – kovodílna – laserová gravírka – vakuový lis a dále knihařské dílny. Prvně zmíněný soubor dílenských provozů pod vedením Jana Lidmily je čím dál více nepostradatelnou součástí běžného chodu fakulty – pomáhá studujícím s realizací klauzurních a diplomových projektů a je rovněž významnou oporou činnosti fakultní Galerie Aula. Knihařská dílna vedená Karlem Bařinou slouží studujícím a zaměstnancům fakulty pro plnění úkolů souvisejících se studiem a výukou. Přispívá rovněž k realizaci výstupů publikační činnosti pedagogů a studentů a propagační činnosti fakulty; volné kapacity dílny jsou využívány k uskutečňování zakázek spřízněných kulturních institucí. Knihařská dílna disponuje polygrafickými zařízeními na velkoformátový tisk, malonákladový digitální tisk a dokončovacími zařízeními na vazbu publikací. Od dalších dílen se toto pracoviště liší tím, že zajišťuje rovněž výuku, a to předmětů orientovaných na knižní vazbu, tvorbu autorského portfolia a Riso tisk.

KATEDRA TEORIÍ A DĚJIN UMĚNÍ

Katedra teorií a dějin umění (KTDU) ručí za výuku celofakultních předmětů z oblasti dějin a teorie umění a designu a výuku anglického jazyka. Kmenové pracovnice a pracovníci KTDU zajišťují zejména výuku povinných předmětů svázaných s obsahem státních závěrečných zkoušek. Specifikem KTDU, respektive fakulty jako celku, je velká a průběžně aktualizovaná nabídka volitelných kurzů, na jejichž výuce se výrazně podílí okruh externích pedagožek a pedagogů, respektive doktorandek a doktorandů. Nabídka volitelných předmětů reaguje na dynamický vývoj současného umění a designu, s nímž se rovněž proměňují také oblasti a témata, k nimž se tvůrčí praxe vztahuje. Vedle výuky povinných a volitelných předmětů KTDU zajišťuje konzultování textových částí závěrečných prací a obecně poskytuje asistenci a konzultační činnost v souvislosti s tvorbou školních prací a s tvůrčí činností studujících.

Pedagožky a pedagogové KTDU:

Richard Fajnor, Kaliopi Chamonikola, Ladislav Jackson, Jana Kořínková, Barbora Lungová, Mikuláš Macháček, Tomáš Ruller, Václav Magid, Barbora Šedivá, Jan Zálešák, Markéta Žáčková

The following overview of workplaces, consisting of brief profiles and visual documentation, is compiled with regard to those interested in studying or interning at the Faculty of Fine Arts. It therefore focuses on those parts of the faculty that directly provide teaching, especially the studios and departments which are introduced by short descriptions. To some extent the overview also includes workshops and other facilities. Some essential parts of the faculty, such as the dean's office, the study department and the finance office, are not included in the overview, but their staffing is nevertheless listed at the end of the publication.

Education is the main function, but not the only one, of the workplaces listed below. In addition to supporting creative activities of students and tutors, the workplaces also carry out their own economic activities, accepting commissions from external entities, including graduates from the faculty. In addition to educational activities, the studios and departments, especially the Department of Art History and Theory, also focus on research. On the one hand, the research is carried out by the faculty tutors, but at the same time, the aforementioned departments are training centers for students of doctoral studies. The growing role of research has also been reflected in the establishment of an interdisciplinary research and intervention center, which is probably going to be transformed into a permanent workplace in the coming years. The experience and the network of contacts that are developed in the pursuit of creative and research activities by the academic staff and PhD students of the faculty are subsequently utilized in teaching at all levels of study.

DEPARTMENTS

Departments have a fundamental place in the structure of FFA. They ensure a significant part of the teaching of courses at the faculty. Teaching is carried out by the faculty tutors, external teachers and, last but not least, by PhD students (the departments are training centers for many of them). Departments also participate, to varying degrees, in the activities of the faculty technological facilities, which, together with workshops, serve to provide practical support for creative activities of students and tutors.

Department of Audiovisual Technology

The Department of Audiovisual Technology (DAT) is the faculty guarantor of students' audiovisual literacy. In addition to providing instruction in the field of audiovisual technology, it provides assistance in school and other creative projects of students in all studios. The department provides consultation in the areas of photography, film, video, sound, and interactive productions. It collaborated technically and dramaturgically on many exhibition projects, presenting FFA to the public by compiling thematic video strips produced at the faculty during its existence. The department provides operation and methodological guidance in the sound studio, the video studio and the editing rooms.

Tutors: Filip Cenek, Pavel Ryška, Jiří Suchánek, Tomáš Hružka

Department of Traditional Media

The most recent department of the faculty, the Department of Traditional Media (DTM), was established at the end of 2018 through the transformation of the Evening Drawing Department. In addition to the compulsory drawing courses, DTM also provides instruction in painting technology and traditional printmaking techniques. In the aforementioned areas, the department also provides

consultation and methodological and technological support to students and tutors in their creative activities. Currently, the department manages, in addition to the drawing room, the printing and lithography workshops, the painting techniques lab, facilities for screen printing, and the sewing workshop.

Tutors: Milan Houser, Břetislav Malý, Petr Kvíčala, Kateřina Spáčilová Blažková, Katarína Hládeková, Ján Lastomírský

Department of 3D Technology

The Department of 3D Technology (D3D) was established due to the strong orientation of the Sculpture Studio 1 towards the field of 3D sculpture. Currently, the department provides students and the faculty staff with comprehensive methodological assistance and facilities in 3D object processing. D3D workplaces are equipped with professional devices for 3D printing, 3D scanning, and CNC or robotic machining. The department also manages the paint workshop, the laminating workshop, the ceramics workshop, and the plaster workshop - workshops that enable the creation of a wider range of sculptures and objects. The facilities of the department allow projects to range from the simplest to the most complex and space-demanding ones. The department also provides consultations in all the above-mentioned areas and provides instruction in specialized subjects at the faculty.

Tutors: Tomáš Medek, Dušan Váňa, Martin Králík, Jiří Pec

Department of Information Technology

The Department of Information Technology (DIT) ensures the functioning of the faculty computer network and manages the computer room and the computer

study room. It provides a consistent user environment for all currently used computer platforms (central login system), email operation, name services, database services, file services, and comprehensive web hosting including virtualization services. It also provides consultations and advice in the field of computer technology, the creation and maintenance of the web presentation of several FFA units and, last but not least, the integration of the faculty study agenda with the central system of BUT. It provides instruction in the subject Fundamentals of computer technology.

Tutors: Vít Baloun, Jan Fňukal, Zbyněk Navrátil

WORKSHOPS

Workshops mainly provide background for practical creative projects of students and tutors of the faculty. Some workshops are fully managed by the departments (see texts on DTM and D3D). However, other workshops have their own management, being independent workplaces. These are the woodworking shop, the metalworking shop, the laser engraving shop, the vacuum press conglomerate, and also the bookbinding workshop. The former set of workshops under the management of Jan Lidmila is an increasingly indispensable part of the daily running of the faculty. It helps students with their final and diploma projects and is also an important support for the activities of the faculty gallery – Aula Gallery. The bookbinding workshop run by Karel Bařina helps students and the faculty staff to fulfil tasks related to their studies and teaching. It also helps with publishing activities of tutors and students and the promotional activities of the faculty; the free capacities of the workshop being used for work on commissions from related cultural institutions. The bookbinding workshop has printing equipment for large-format printing, small-run digital printing and finishing equipment for binding publications. This workplace differs from other workshops in that it also provides teaching in courses focused on bookbinding, students' portfolio development, and Riso printing.

DEPARTMENT OF ART HISTORY AND THEORY

The Department of Art History and Theory (DAHT) ensures the teaching of all-faculty courses in the field of art history and theory and design as well as the teaching of the English language. The department staff provide teaching of compulsory courses linked to the content of the state final examinations. A specific feature of the department, or the faculty as a whole, is a large and continuously updated offer of optional courses, involving a number of external teachers and PhD students. The range of optional courses reacts to the dynamic development of contemporary art and design. In addition to teaching compulsory and optional courses, the department provides consultation on diploma theses and generally provides assistance and consultancy in connection with school projects and creative activities of the students.

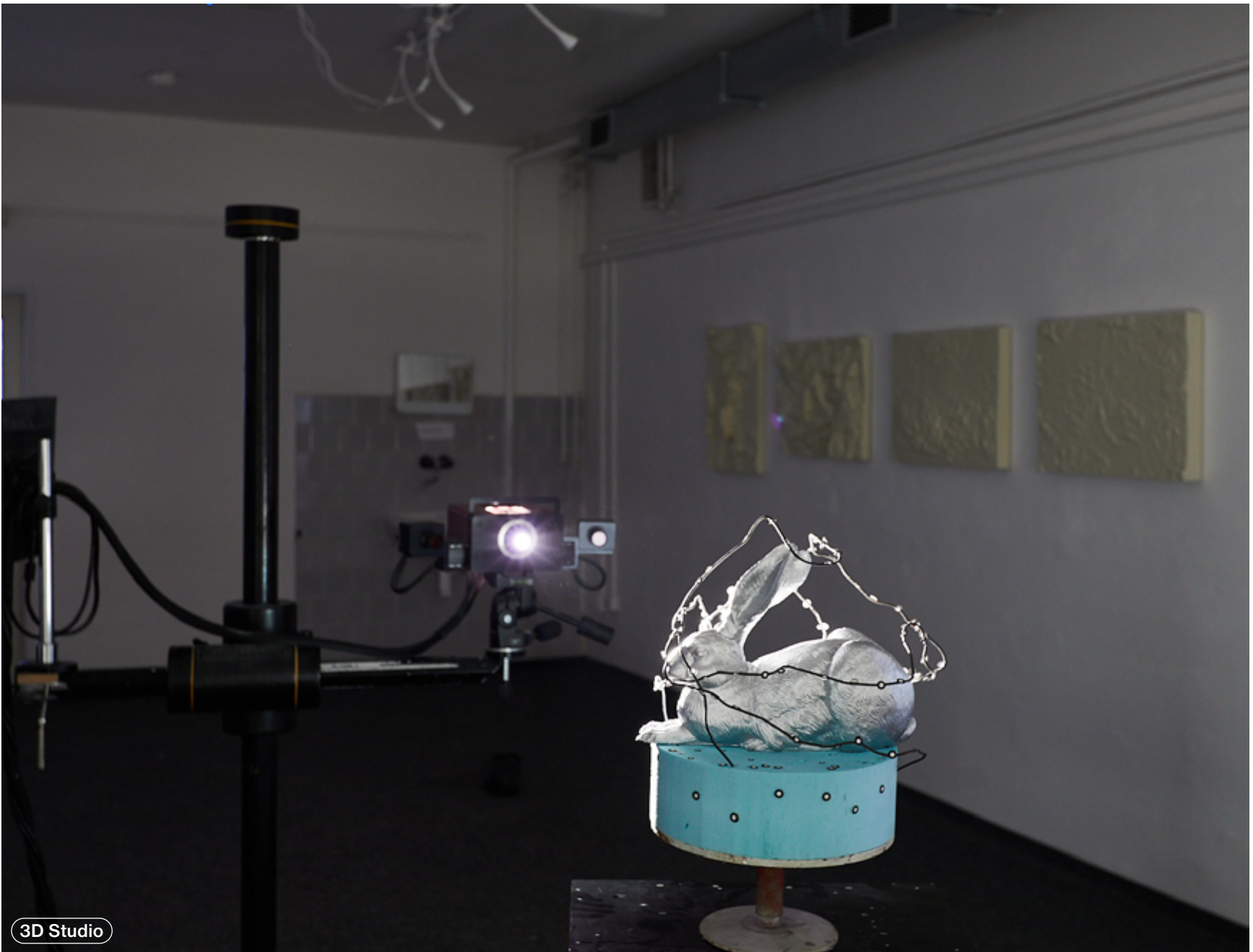
DAHT members:

Richard Fajnor, Kaliopi Chamonikola,
Ladislav Jackson, Jana Kořínková,
Barbora Lungová, Mikuláš Macháček,
Tomáš Ruller, Václav Magid, Barbora Šedivá,
Jan Zálešák, Markéta Žáčková



Knihařská dílna

Bookbinding workshop





CNC rameno

CNC Robot Arm



Audio Studio



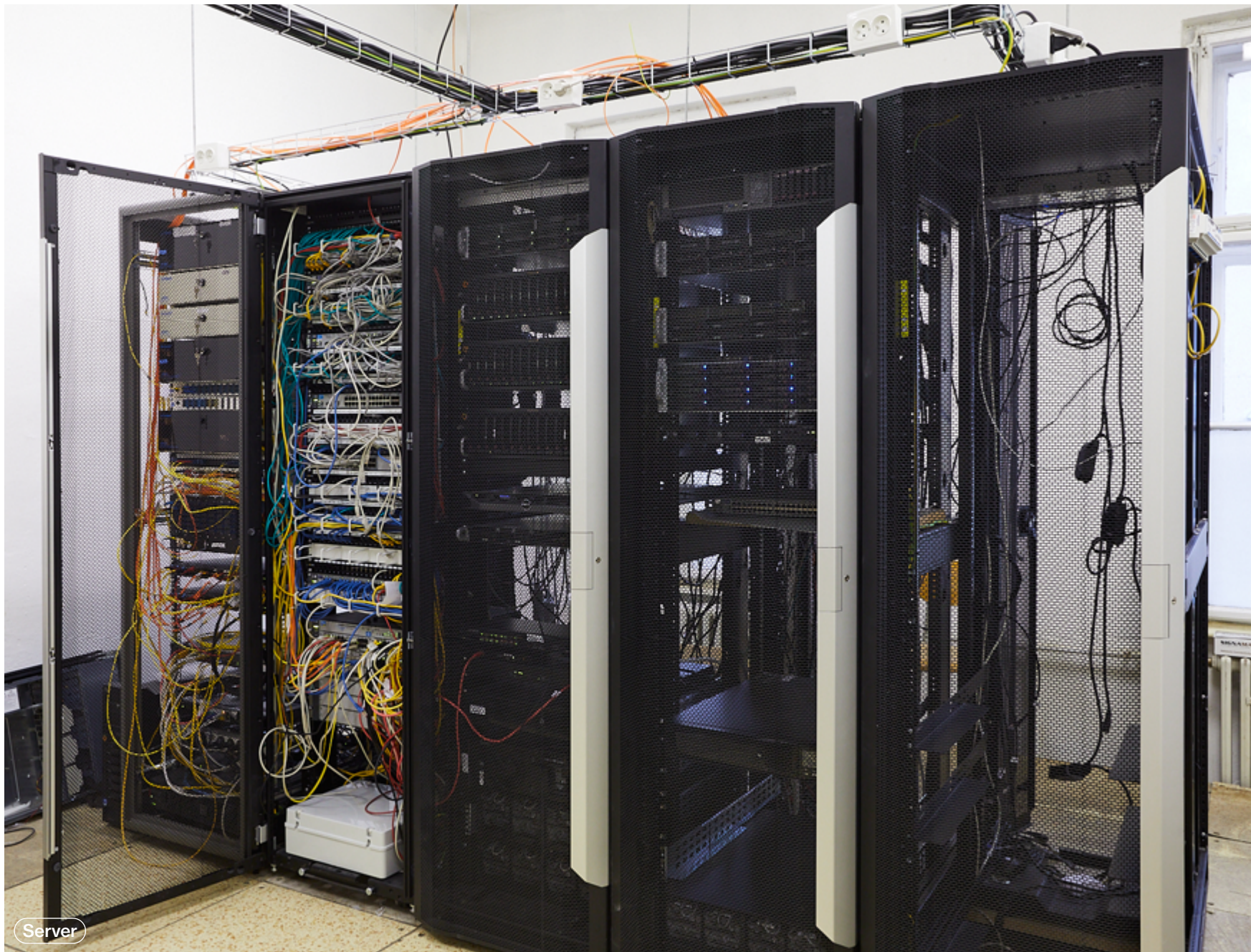




Keramická dílna

Ceramic Workshop





Server





Technologické pracoviště malby

Technological Workplace of Painting

ATELIÉRY

Ateliéry jsou z perspektivy studujících základní a neviditelnější organizační jednotkou školy. Do ateliéru se hlásí, zde vykonávají přijímací zkoušky, s jejich vedoucími se zpravidla setkávají již při dnech otevřených dveří a předběžných konzultacích. O přednostech a problémech ateliérové formy výuky na uměleckých školách se v současnosti vede intenzivní diskuse. Školní ateliéry a s nimi spojený „mistrovský model“ mají dlouhou tradici sahající hluboko do devatenáctého století, ovšem jejich alternativy jsou také již dlouho známé. Otevřenější systémy, v nichž se studující neskupují do malých, relativně uzavřených kruhů okolo svých „mistrů“, se rozvinuly v avantgardních školách a jejich varianty dále přibývají od sedmdesátých let minulého století dodnes. Také některé ze zahraničních partnerských škol FaVU VUT nabízejí alternativní model výuky spočívající v tom, že si studující nevolí ateliéry, ale spíše jednotlivé kurzy nebo jejich bloky.

FaVU, stejně jako další umělecké školy v České republice, zatím u modelu ateliérové výuky setrvává. Mezi její přednosti patří možnost učit se a pracovat v užším, stabilnějším okruhu kolegyň a kolegů či budovat dlouhodobější vztahy, kdy není nutné stále znova definovat, kým jste. Tyto přednosti jsou stále častěji kombinovány s projektovou výukou, zapojováním hostů a externích konzultantů a experimenty s horizontálními a kolaborativními formami práce. FaVU také systematicky podporuje jak vnitřní, tak mezi-univerzitní mobilitu studujících. Od druhého semestru studia je možné uskutečňovat stáže v jiných ateliérech fakulty a vyjíždět na studijní pobyty na školy do ČR i do zahraničí. Ateliér tak zůstává především pevným zázemím, o které se lze opřít, jímž se nicméně není nutné nechat svazovat.

Profily ateliérů jsou základní součástí veřejné prezentace školy. Za obecnými názvy, jako je ateliér malby či ateliér performance, se skrývají konkrétní pedagogické koncepce, které se přirozeně obměňují, dojde-li ke změně vedení pedagogického vedení ateliéru. Tyto konkrétní programy vedoucí ateliérů představují formou krátkých medailonů na webových stránkách fakulty, prezentovány jsou rovněž v elektronické a tištěné brožuře adresované přímo zájemkyním a zájemcům o studium. Přestože profily ateliérů ve zmíněné podobě již existují, rozhodli jsme se pro účely této publikace vytvořit ve spolupráci se Silvií Šeborovou nové. Zakladatelka platformy artalk.cz a činná organizátorka výtvarného dění v Brně (nově např. kurátorka festivalu Open Studios) se v podzimních měsících roku 2021 setkala se všemi vedoucími ateliérů FaVU a v rozhovorech, které se staly základem stručných profilových textů, se soustředila na postižení charakteristických rysů jednotlivých ateliérů – na pojmenování toho, čím se vyznačuje pedagogické vedení, jak je organizována práce, jakým způsobem funguje komunikace v ateliéru atd. Každý profil pak uvádí *claim*, který by měl v jedné větě koncentrovaně vyjádřit základní étos ateliéru.

Profily ateliérů jsou řazeny abecedně. Jejich pořadí záměrně neodráží historii postupného rozšiřování počtu ateliérů ani strukturu oborů, v nichž se shlukují podmnožiny ateliérů, které by k sobě z hlediska pojmenování měly mít blíže. Akcentujeme tímto řazením neřazením přesvědčení, že identita ateliérů je dnes především záležitostí určitého „vyjednávání“ mezi tradicí vepsanou do jejich názvu a konkrétními autorskými pozicemi a pedagogickými přístupy jejich vedoucích.

„Klademe důraz na vztah umění a prostředí“

Slovo environment je v poslední době oblíbené a v souvislosti s environmentální krizí také často skloňované. Nicméně pojem „environment“ vnímají v ateliéru po něm pojmenovaném nejen jako označení pro prostředí, jež nás obklopuje. Environment v tom nejširším slova smyslu znamená pro vedoucí ateliéru také myšlenkové pozadí, konkrétní situace či označení pro esenci, která je společná všem lidem. Díky tomu se zde vztahují k tradici konceptualismu, land artu a site-specific umění spíše než ke klasickým uměleckým disciplínám. Pedagogové ateliéru si přitom uvědomují, že site-specific umění není pro současnou generaci natolik dominantní téma – proto se snaží zdůrazňovat především to, že umění neexistuje ve vzduchoprázdnu, že naopak potřebuje společenský kontakt a ovlivňuje jej kontext, pro nějž vzniká. Ten může být jak prostorový, tak také společenský, politický nebo kulturní.

To v praxi znamená, že jednotlivé projekty, na nichž studentky a studenti pracují, se mohou odvíjet od konkrétních prostor a míst; avšak nejedná se o nezbytně nutné východisko. Mnohem důležitější je konceptuální zaměření ateliéru i přístup pedagogů, díky kterému se studenti učí volně se pohybovat mezi nejrůznějšími médii. Ostatně klima ateliéru se průběžně proměňuje s novými studenty a jejich zaměřením, které může být jednou více, jindy méně ekologické, jednou více, jindy méně malířské a podobně.

Studentky a studenti zde pracují na společných i samostatných projektech, společně chodí na vycházky, absolvují plenéry, jezdí do zahraničí, sledují dění v širším rámci současného umění a kultury v Česku i v dalších

zemích. Součástí jejich studia tvoří čtení literatury a textů souvisejících se zaměřením ateliéru. Pokud se cítí bezradní, snaží se jim vedoucí dávat impulzy či je někam směřovat, přičemž věnují pozornost individuálnímu přístupu, snaží se se studenty debatovat a dobrat se tak kontextově bohatších výsledků. Cílem tohoto ateliéru je, aby absolventkami a absolventy byli poučení lidé, kteří jsou schopni vytvářet kritické umělecké reflexe naší společnosti.

Pedagogické vedení:

Barbora Klímová

Matěj Smetana

„Cíl naší cesty je filozofie fotografie“

V úvodu textu o Ateliéru fotografie se nelze vyhnout otázce: „Co vlastně dnes fotografie představuje?“ Právě nad ní pedagogové často přemýšlejí a diskutují o ní i se studujícími. Uvědomují si přitom, že v posledních letech smazalo médium fotografie své dříve jasně vymezené mantinely. Jaký je například rozdíl mezi hrou s fotografickou aplikací na mobilu a uměním? Kde leží hranice, která by určovala, co je ještě hra a co už umění? Díky tomuto pojetí nevádí, když studentky a studenti přinesou i práce, v nichž se fotografie neobjeví. Zásadní však je, že výsledek se vždy dá k fotografii nějakým způsobem vztáhnout.

Zaměření Ateliéru fotografie je tedy poměrně široké. Jeho vedoucí podporují experimentální přístupy, nenutí studentky a studenty používat jen digitální přístroje: kdo se chce zabývat analogovou fotografií, dočká se ze strany pedagogů podpory. Jediné, čemu se zde ne-

„Společná diskuse a spolupráce“

věnují, je produktová fotografie, i když ani toto tvrzení nelze brát doslova. Lépe by bylo uvést, že produktovou fotografii zde nechápou jako výsledný výtvar, ale jako cestu, která může být inspirací ke konkrétnímu zadání (například food fotografie). Při výběru témat se totiž vedoucí ateliéru snaží pokaždé přijít s něčím novým, aby se ani oni, ani studující nenudili. Témata a úkoly, které volí, jsou často provokativní: považují za důležité, aby si studenti a studentky zvykli pohybovat se s fotoaparátem i v okamžicích, kdy se necítí zcela komfortně. Kdyby se zájemci chtěli věnovat například dokumentární fotografii, můžou se ocitnout v náročných situacích, ve specifických komunitách, a bude třeba, aby byli schopni se za fotoaparát sebevědomě postavit.

Přes vše výše uvedené je zde jeden společný jmenovatel. V ateliéru mají zájem o konceptuální přístup a chtějí si s médii pohrát. Výstupem pak může být práce s cizími snímky, jež si studující našli na internetu, performativní akce nebo divadelní hra. Tu v ateliéru nazývají „živou fotografií“: studenti se společně s pedagogy snaží vytvořit nějakou situaci, instalovat se do ní a případně ji rozvinout. Přestože v Ateliéru fotografie nikoho formálně neomezují, studentky a studenti se nakonec média fotografie stále drží či se k němu jako k záchytnému bodu vracejí. Pomáhá jim nejen plnit zadání, ale také rozvíjet schopnost pohrát si s tématem, uvažovat o něm a interpretovat je po svém. Neotřelá témata pak provázejí i nezvyklé formáty prezentací, například prostřednictvím vystoupení na ateliérových Pecha Kucha. Při nich se vedoucí ateliéru vracejí k základním otázkám: Měla by být fotografie uměleckým médiem, jako je malířství? Měla by být používána ke spekulaci nad významem umění? Anebo by měla být čistě náhodná, bez vědomého uměleckého záměru?

Pedagogické vedení:

Ivars Gravlejs

Tomáš Javůrek

Grafičtí designéři a designérky se v současné době nezřídka dostávají do situací, kdy musí o své zakázky bojovat v soutěžích a následně jsou tlačeni do šibeničních termínů, v nichž mají svoji práci odevzdat. Je to jeden z fenoménů, proti kterému se postavil Ateliér grafického designu 1, kde se rozhodli, že se nebudou zabývat prací na zakázku. Místo soutěže zde kladou důraz na dlouhodobou spolupráci, místo rychlosti na pomalost. Snaží se také vyhnout vytváření tlaku na výkon, sebe prezentaci či na individualismus. Naopak podstatná je ekonomická udržitelnost projektů nehledě na to, zda tyto projekty vznikají na školní půdě, nebo kdekoli jinde.

V Ateliéru grafického designu 1 považují za důležitou diskusi, vývoj společných nástrojů a postupů při práci i spolupráci obecně. Ateliér funguje jako místo, jež slouží k setkávání lidí, kteří se dokážou vzájemně obohacovat a inspirovat. V praxi to znamená, že zkoumají a definují, jak by všichni, nehledě na role, které jim škola přiřkla, mohli fungovat jako komunita, v níž se vzájemně sdílejí informace a zkušenosti. Není proto důležité, kdo zde oficiálně zastává roli pedagoga a kdo je studentkou či studentem. Vedoucí v tomto ateliéru nefungují jako mentoři, kteří by se snažili ostatním ze své pozice předat vlastní poznatky a zkušenosti; pedagogové jsou rovnocennou součástí celé komunity. Proto ani pod vedením ateliéru není podepsána konkrétní osoba či osoby: pod zkratkou AGDX vystupují všichni, kdo jsou součástí zde vytvořeného společenství.

Od tradičního pojetí ateliérové výuky se ovšem liší i v dalších aspektech. Ze samotné podstaty přístupu ke

vzdělávání v tomto ateliéru vyplývá, že zde nefungují vedoucí, kteří by zadávali studentkám a studentům nové úkoly. Každý zde pracuje na svých projektech a podle svého vlastního uvážení, přičemž důležitou roli hraje vnitřní motivace a vlastní zodpovědnost. Svoji práci hodnotí každý sám a zpětnou vazbu dostává, pokud si o ni řekne. Design samotný přitom chápou v jeho nejširším možném významu a designérku či designéra jako člověka, který svojí činností vědomě ovlivňuje svět, v němž se pohybuje.

Pedagogické vedení:
AGDX

Ateliér grafického designu 2

„Hledáme jiný způsob vidění“

V Ateliéru grafického designu 2 se snaží o to, aby studující dospěli k pochopení role designu. K tomu cílí by podle pedagogů měla vést živá diskuse, kterou podněcují a moderují s tím, že neexistuje jen jeden správný názor. Při takových rozhovorech přitom nemusí být v roli pedagogů jen vedoucí ateliéru, ale také hosté z Česka i ze zahraničí, které vyučující do hodin zvou, aby studujícím poskytovali zpětnou vazbu. V ateliéru díky tomu zaznívá víc hlasů a víc názorů, otevírají se cesty nejrůznějšími směry. Mezi nimi si následně studentky a studenti hledají tu, jež je jim nejbližší. K jakým při tom docházejí závěrům?

Grafický design není jen obor, který se zabývá navrhováním layoutů knih, plakátů, log, webových stránek či dalších nosičů, i když i tato práce je součástí studia. Spíše pro pedagogy a studující představuje komplexní formu, jak se světem komunikovat. Nevymezují se

přítom ani ke komerčnímu charakteru oboru, ani k jeho čistě uměleckým podobám. Neexistuje žádná mantra ideálního grafického designéra; důležité je pochopit možnosti profese, nebát se experimentovat a zajímat se o to, proč grafický design vlastně existuje a co nám přináší.

S tématy k diskusi, nad nimiž se zde zamýšlejí, přicházejí jak vyučující, tak studující samotní. Výstupem pak může být cvičení na dané téma, přičemž však studentům a studentkám zůstává široké pole možností, jak jej pojmout. Vedoucí ateliéru si uvědomují, že někteří ze studentek a studentů se cítí lépe, pracují-li na konkrétním tématu, jiní zase, mají-li určenou formu –, a těmto individuálním nárokům se snaží vyhovět. Důležitou součástí výuky je také dostatek času ke konzultacím, společné výlety nebo sledování filmů a dalších kulturní aktivity, od kterých se pak odvíjejí debaty směřující k designu nebo jiným tématům. Výsledkem je, že si studentky a studenti uvědomí, jaké možnosti grafický design má a jak je mohou využít v jakémkoli prostředí, pro něž se rozhodnou.

Pedagogické vedení:
Denisa Kollarová
Jozef Ondřík

Ateliér herních médií

„Herní média jsou skvělým nástrojem k umělecké tvorbě“

Digitální hry tvoří v současnosti velmi rozšířenou, atraktivní a oblíbenou součást životů nejen dětí, ale i dospělých. Byť se právě videohry v souvislosti s herními médii často vybaví jako první asociace, zužovat

záměr tohoto ateliéru právě na ně by bylo zavádějící. I když studentky a studenti Ateliéru herních médií pracují se současnými technologiemi a učí se tak řemeslu, pedagogům se nejedná jen o hru digitální, ale o téma her obecně, v nejširším možném významu tohoto slova: může se jednat o hry deskové, karetní, prostorové, ale i o hru samotnou jako princip. Proto se v tomto ateliéru zabývají například otázkou: „Jaká informace ještě může být předána formou hry?“

Hru přitom chápou jako něco běžného, jako komunikační a vzdělávací prostředek. Kromě herní kultury se proto v tomto ateliéru zajímají také obecně o kulturu současnou. I to je důvodem, proč zde ctí pokoru k tradičním médiím, pracují s nimi a hledají takové postupy, které umožní mezi zdánlivě neslučitelnými médii vytvářet mosty: pedagogové se tedy nevyhýbají práci s klasickou malbou, fotografií či ilustrací. Avšak na rozdíl od ateliérů zabývajících se jinými médii a přístupy je Ateliér herních médií civilní, nehledají zde populární témata či témata spojená s aktuální politikou. Díky tomu je také ateliér odolnější vůči různým projevům a postojům umělecké scény.

Výuka zde probíhá v semestrálních cyklech, v nichž studentky a studenti pracují na jednotlivých projektech. Vedoucí ateliéru se přitom snaží respektovat jejich záměry, pochopit, co a jak studující vnímají, nechat je, aby se řídili vlastními ideovými rozhodnutími. Z toho vyplývá, že se nejedná o čistě designový obor: pedagogové studentům a studentkám zdůrazňují, že herní design je jen jedna složka vývoje her. Na rozdíl od herního průmyslu si zde totiž můžou dovolit experimentovat, posouvat hranice média, vypouštět některé ze segmentů, z nichž se hra skládá, zkoušet si hrát s grafikou či s herní dynamikou. Vedle řemeslné dovednosti je součástí studia také práce s příběhem, dramatem či narativní zkratkou, pracovní metody jsou tak nejpodobnější renesanční dílně. Pochopení záměru

ateliéru dnes pomáhá také to, že se v posledních letech herní prvky a jazyk dostávají i do myšlení běžných lidí, a díky tomu začíná být práce absolventek a absolventů srozumitelná i mimo geekovskou bublinu.

Pedagogické vedení:
Vojtěch Vaněk
Tomáš Hruza

Ateliér intermédií

„Chceme, aby byli studenti šťastní“

Jakkoli takovéto motto zní jako otřepané klišé nebo jako výkřik z pera romanopisce (ostatně slovy „Štěstí pro všechny zadarmo a nikdo ať neodejde s prázdnou“ končí slavný sci-fi příběh *Stalker* od bratrů Strugackých), při důkladnějším vhledu do současného uměleckého provozu začne dávat smysl.

Co je pro tento provoz v posledních letech charakteristické? Přibylo vysokých uměleckých škol a zároveň se u těch stávajících rozrostly počty ateliérů, studujících i absolventů a absolventek. Proměňuje se definice a postavení umělce i to, kdo jej určuje: zatímco v minulosti bylo závislé na institucích, jako jsou muzea, galerie či aukční síně, dnes se na něm podílejí všichni, kteří tvoří součást uměleckého provozu: včetně studentek a studentů samotných. Vedoucí Ateliéru intermédií s těmito změnami vědomě počítají a díky tomu mohou se studentkami a studenty diskutovat o tom, jak s nimi nakládat. Zároveň si přejí, aby studující jejich tvorba naplňovala a aby se dokázal uplatnit co největší počet absolventek i absolventů. Uplatněním však není myšlen jen úspěch na trhu s uměním: týká se široké škály profesí, které na první pohled mohou, ale také nemusí s uměním souviset.

Vedoucí Ateliéru intermédií vycházejí z předpokladu, že umělcem může být i člověk, který aplikuje vědomosti získané při studiu umění v naprosto odlišném oboru.

Ateliér je tedy určen těm, které baví přemýšlet nad širokou škálou témat a zároveň přeskakovat mezi jednotlivými médii či používat více médií zároveň. Forma experimentu zvyšuje šanci, že studující objeví, co je zajímavá a naplňuje, zároveň však jejím výsledkem nemá být a není plytké střídání médií. Zásadní schopností absolventek a absolventů ateliéru je totiž kritické myšlení, které předchází samotnému výstupu. Tím pak může být video, happening, ale třeba i malba: absolventky a absolventi dokážou vidět celou škálu možností a forem, a vybrat si z nich právě tu, která nejlépe vyhovuje jejich záměru.

V Ateliéru intermédií neodmítají návaznost na směry a proudy, na nichž současné umění stojí, avšak tento ateliér je natolik specifický, že inspirace konkrétní tendencí by mohla být spíše zavádějící. Proto pedagogové více než s uměleckou minulostí pracují se současným stavem společnosti a inspirují se aktuálními politickými, vědeckými i kulturními událostmi. Přemýšlejí společně se studujícími nad tématy týkajícími se toho, co prožíváme teď a jak si představujeme naši budoucnost.

Pedagogické vedení:

Valentýna Janů

Jonáš Strouhal

„Snažíme se o zrovnoprávnění kresby jako média“

Kresba i grafika patří k uměleckým odvětvím, která provázejí lidstvo po staletí. Přesto je v našem prostředí kresba často vnímána jako médium méněcenné, které buď slouží pouze jako skica, nebo ze své podstaty nemůže dosáhnout „výšin“ ostatních technik. Tato zaujatost se projevuje i na českém uměleckém trhu, a to výrazněji než v některých jiných zemích. Proti takovýmto předsudkům se snaží bojovat Ateliér kresby a grafiky, jehož studující a absolventky a absolventi dokazují, že kresba je médiem naprosto rovnoprávným, se kterým lze pracovat podobně jako s malbou, sochou či jinými moderními výrazovými prostředky.

Dlouhá staletí, po která se kresba a grafika postupně ukotvovaly v dnešních dějinách umění, v tomto ateliéru vnímají pouze jako východisko, od něhož se studující mohou odrazit při hledání vlastní umělecké cesty. Vyučujícím nejde o dokonalou realistickou kresbu vytvářenou za účelem ohromujícího efektu. Tu je v ideálním případě třeba ovládnout již před vstupem do ateliéru, kde je možné ji využívat jen jako prostředek, ne jako cíl. V Ateliéru kresby a grafiky Fakulty výtvarných umění se nesetkáte ani s výukou klasické knižní ilustrace nebo užité grafiky.

O co se tedy vedoucím jedná především? Ateliér charakterizuje konceptuální přístup, ve kterém forma následuje obsah. Se studujícími pedagogové konzultují jejich myšlenky a nápady, až potom hledají vhodný způsob k jejich vyjádření. Důraz na obsahový rozvoj pak poskytuje možnost otevření se výsledným výstupům napříč nejrůznějšími médii. Klauzurní a diplomové

práce vzešlé z tohoto ateliéru ukazují, že po formální stránce nemusí být výsledným dílem pouze klasická kresba nebo grafika, ale i objekt nebo sofistikovaně propracované instalace.

Vedoucí ateliéru navazují na konceptuální tendence, které se v někdejších Československu projevovaly zvláště v 70. a 80. letech minulého století a reprezentují je umělci jako Július Koller, Dalibor Chatrný či Olga Karlíková. Z tohoto ukotvení vychází i snaha o vedení studentů a studentek ke vztahu ke krajině. Ta je sice v současné době i díky ekologickým a aktivistickým hnutím trendovou záležitostí (což není míněno pejorativně), avšak v tomto ateliéru se vztahem ke krajině pracují v jeho přirozeném smyslu. Tomu odpovídá i snaha trávit se studenty více času v plenéru. Výsledkem jsou potom promyšlená díla, která obtoji v konkurenci jiných médií.

Pedagogické vedení:
Svätopluk Mikyta
Katarína Hládeková

Ateliér malířství 1

„Nezapomenout na řemeslnou zručnost“

Každý ze tří malířských ateliérů, jež jsou součástí fakulty, se vyrovnává s odkazem klasického média malby po svém. Pokud hledáte obrazy, které čerpají náměty z každodenního života, a jsou tak dobře pochopitelné pro širší veřejnost, s největší pravděpodobností je naleznete právě u studujících a absolventek a absolventů Ateliéru malířství 1. Jeho pedagogům se jedná o řemeslnou zručnost, a proto se studujícími často diskutují o formálních hlediscích obrazu. Vysvětlují

jim, proč jsou jednotlivé malířské techniky důležité, a učí, jak se s nimi dá zacházet. Výsledkem takovéhoho přístupu je, že absolventky a absolventy neomezuje neschopnost zpracovat nápad po formální stránce.

Pro lepší představu, jak výuka probíhá, si zkuste vybavit skupinku malířů, třeba z barbizonské školy, jak se snaží společně, avšak každý po svém zachytit pohled na své okolí. Toto přirovnání, vyřčené v částečné nadsázce, může fungovat i v jiném než jen přeneseném slova smyslu. Nejen na plenérech, kam vedoucí se studentkami a studenty vyrážejí, opravdu pracují všichni společně. Při vyučovacích hodinách se mluví spíše o malbě současné než o tvorbě 19. století, nebrání se ovšem ani odkazům na minulost včetně středověku. Co je pro oba vedoucí ateliéru dále příznačné? Když se věnují své volné tvorbě, nepůsobí jen samostatně, fungují i v menších uměleckých kolektivech. Důležitou součástí tvůrčího procesu je pro ně vzájemná spolupráce a zkušenosti získané v této oblasti se snaží předat i studujícím. Netravají na tom, že by tvorba v kolektivu byla pro uměleckou praxi nezbytná. Studentky a studenty však motivují k tomu, aby komunikovali mezi sebou, a za důležitou součást uměleckého vzdělávání považují také to, co si studující „vezmou“ od svých kolegyn a kolegů. Občas pracují s krátkodobým zadáním, kdy mají studentky a studenti tvořit ve dvojicích či trojicích, jindy namísto ateliérové schůzky malují všichni společně model či zátíší, které mají před sebou. Pedagogům se při tom jedná hlavně o zkoumání a osvojování si možností malířského média; chtějí poskytnout svým mladším kolegům a kolegyním co nejuplnějši sadu prostředků k tomu, aby byli schopni prostřednictvím malby artikulovat to, co se jim zamane.

Zpracování námětů, kterými se studující zabývají, nemusí přesně odpovídat tomu, co vidíme ve skutečnosti. Vyučující považují za přínosnou práci s volnými asociacemi – v posledních letech je tak v ateliéru

patrná tendence ubírající se více k fantasy a mystice. To odráží postoj vedoucích, kteří se snaží být otevření podnětům, jež přicházejí od studentek a studentů. Nebrání se ani odlišným výstupům, avšak jsou přesvědčeni, že i těm, které zajímají abstraktnější experimenty, se v jejich tvorbě může hodit, když zvládnou vytvořit po formální stránce přesvědčivý portrét.

Pedagogické vedení:
Vasil Artamonov
Marie Štindlová

Ateliér malířství 2

„Potřebujeme čas na nudu, v níž se rodí kreativní nápady“

„Absolvent fakulty výtvarných umění nebo umělecky zaměřené univerzity by měl mít veškeré předpoklady k tomu, stát se profesionálním umělcem.“ Tato myšlenka, která původně stála za vznikem a fungováním uměleckých vysokých škol a jejich jednotlivých ateliérů, je dnes často podrobována kritice, někdy dokonce vyvracena, či přinejmenším zpochybňována. Vedoucí Ateliéru malířství 2 si nicméně myslí, že navzdory změnám, kterými svět za poslední století prošel, je stále platná a aktuální. A proto se snaží vycházet z tohoto tradičního přístupu a jen jej modifikovat pro potřeby dnešní doby. Umělci, již absolvují tento ateliér, by neměli být pouze skvělými malířkami a malíři: umělecká praxe zahrnuje kromě samotné kreativity i další, mnohdy opomíjené, ale potřebné aspekty. Umělkyně a umělci by měli být schopni mluvit o tom, co a proč dělají, stejně tak jako umět žádat o granty, rezidence či se přihlašovat do open callů. I s těmito aspekty profesionálního provozu umění výuka počítá.

Hlavní myšlenka, na níž práce se studentkami a studenty v tomto ateliéru stojí, však spočívá ještě v něčem jiném. Podle pedagogů má honba za kredity a vzdělaností své limity. Dobré nápady vznikají často ve chvíli, kdy se člověk trochu nudí a má prostor promýšlet nové věci. Proto se snaží uhájit pro studentky a studenty čas, který věnují umění, čas, jež považují za základ při přemýšlení o kreativním vzdělání. Tento přístup se následně snaží skloubit s individuální prací s jednotlivými studujícími. Výsledkem je, že výuka v Ateliéru malířství 2 může mít někdy formu pozorování, naslouchání, jindy se snaží studenty a studentky povzbudit a přimět k další práci. Důležitá je přitom premisa, že každý člověk může být lídr nezávisle na handicapech, které si s sebou v životě nese. Naopak to, co člověka hněte, může jako umělec přetavit do originálních výsledků.

Když vedoucí popisují díla, která zde vznikají, raději než o malbě mluví o 2D obrazech. Přestože se v zásadě nebrání ani instalacím, scházejí se v ateliéru studentky a studenti, kteří tíhnou k ploše a do prostoru se příliš nepouštějí. Její ztvárnění však, jak je tomu u současného umění zvykem, může i v tomto ateliéru nabývat nejrůznějších podob.

Pedagogické vedení:
Luděk Rathouský
Ondřej Homola

„Chceme myslet na malbu a být přitom otevření jiným médiím“

Vedoucí Ateliéru malířství 3 chápou malbu jeho médium, které dokáže obohacovat sebe samo. Vnímají ji v tom nejširším slova smyslu, se všemi možnostmi, přesahy a cestami, které si tato technika v současném světě hledá a jež vedou ke spolupráci s médii dalšími. Jinými slovy by se dalo říci, že Ateliér malířství 3 má v některých aspektech blízko k Ateliéru intermédií, na rozdíl od něj však zůstává v centru zájmu pedagožek i studentek a studentů stále malba. Co takovýto přístup znamená v praxi?

Vedoucí ateliéru se mimo jiné snaží studujícím předat poselství, které si samy vyzkoušely při své tvorbě: malířsky lze pracovat různými způsoby a malba je přirozeně propojená s konceptuálním uvažováním. Přesto zde zůstává důraz kladený na formu, kterou vyučující považují u malby za zásadní. Výsledkem tvorby pak může být nejen klasický obraz, ale i knižní ilustrace, animace, dílo vytvořené ve spolupráci s grafickým designérem nebo řada jiných výstupů, jež svět současného umění a jeho provozu nabízí. Takovéto uchopení výuky vyžaduje velmi individuální přístup. Toho se pedagožky snaží dosáhnout tím, že ateliér pojmají jako místo, kde se každá myšlenka nebo pocit mohou stát podnětem k hlubšímu prozkoumání a kde je vítaná každá odlišnost. Otevřenost, citlivost, trpělivost a vědomá práce se specifiky vnímání a uvažování jednotlivých studentek a studentů jsou chápány jako klíč k uchopení jejich potenciálu. Studující jsou vyzýváni k tomu, aby jej maximálně využili. Zároveň mají prostor vyjádřit svůj názor a pocity nejen z vlastní práce, ale i z prezentovaných děl svých spolužaček a spolužáků.

Přestože by se z výše uvedeného mohlo zdát, že obzory ateliéru určují hlavně současné trendy, opak je pravdou. Vedoucí se snaží zprostředkovávat studujícím všechny cesty, kterými se kdy malba v historii ubírala a kterými se vydává v současnosti. Výsledkem je ateliér stojící na ověřených zkušenostech výuky malby v akademickém prostředí a zároveň reflektující současné myšlení.

Pedagogické vedení:
Patricie Fexová
Veronika Vlková

Ateliér performance

„Performance je otevřený umělecký žánr“

Přestože internet je při nejrůznějších činnostech již neodmyslitelnou součástí našich životů, plnohodnotnou náhradou fyzické přítomnosti se zřejmě nikdy nestane. Stejně jako internet vstupuje do našich životů, stávají se součástí tvorby studentek a studentů tohoto ateliéru moderní nástroje jako video nebo digitální postprodukce. V hledáčku jejich zájmu však zůstává tradiční performance, jež pro ně představuje metodu sdílení emocionální zkušenosti. Přístupy k performance se ovšem míjí natolik, že se z ní stává otevřený umělecký žánr, který jde napříč jednotlivými médii. Pedagogové proto ateliér prezentují jako studio současného výtvarného umění. Toto pojetí jim, na rozdíl od divadla a filmu, které se také zabývají performance, avšak jsou mnohem více svázány se zábavním průmyslem, dává svobodu v uvažování a v experimentování s novými přístupy.

Studenti a studentky mohou pracovat s předem daným scénářem, anebo zvolit intuitivní přístup a reagovat

„Snažíme se naučit studující přemýšlet“

podle dané situace. Mohou sami na sebe vzít roli performerek a performerů, či se rozhodnout, že budou iniciátorkami a dirigenti, kteří řídí výstup realizovaný jinými lidmi. Vedoucí ateliéru se proto snaží přizpůsobit výuku individuálním potřebám, reagovat na to, zda se zde sejde skupina, která již má za sebou nějakou uměleckou praxi, či zda zrovna převažují studující, kteří konkrétní postupy teprve hledají. Podle toho také vyučující určují, zda budou v daném semestru pracovat na společném tématu, či zda tuto volbu nechají na rozhodnutí studentů a studentek.

Proměny ateliéru zároveň pedagogům umožňují kontinuálně pracovat na redefinici performance a zkoušet různé postupy, přičemž ty nosné ve výuce zůstávají. Mezi ně patří snaha poskytovat kritickou zpětnou vazbu či snaha uvést studentky a studenty co nejvíce do praxe. V ateliéru společně připravují výstavy a další umělecké projekty, při kterých si studující mohou vyzkoušet různé role od kurátora přes architekta, grafického designéra až po mediátora, jenž moderuje diskusi o daném projektu.

V ateliéru performance se zabývají tématy, jako je de-kolonialismus, segregace a rasismus, feminismus či otázky genderu, diskutují o současné performance a současném umění obecně. Tyto diskuse vedou volně asociativně na základě aktuálního zájmu studentů a studentek tak, aby jejich výstupy nebyly kopírováním již existujících přístupů, ale poučenými uměleckými díly. Výsledkem je ateliér, pro nějž je důležitý dialog a snaha nezapadnout do škatulky.

Pedagogické vedení:

Julie Béna

Jakub Jansa

Podle vedoucích Ateliéru produktového designu dodnes zůstává v našich myslích zažitá mylná představa o jejich oboru: designérky a designéři by měli vytvářet hlavně pěkné věci. Jenže nikdo už neumí definovat, co to taková hezká věc je, navíc estetika podléhá rychlé módě. Proto krása rozhodně není hlavním aspektem, na nějž se při studiu v Ateliéru produktového designu zaměřují. Naopak se soustředí na kontext, pochopení materiálu, přemýšlení o jeho vlastnostech a funkčnosti výsledného produktu, přičemž nezapomínají ani na sociální aspekt. Pedagogové se snaží učit studentky a studenty přemýšlet o situacích a problémech, které v životě nastávají. Jsou přesvědčeni, že když určitá věc funguje dobře, ocení ji i člověk, kterému se esteticky nelíbí. Cílem tohoto ateliéru je zkrátka vytvářet prostředí a nástroje k životu.

Ateliér produktového designu stojí rozkročen mezi designem a architekturou, historicky provázanými obory, což ostatně dosvědčuje řada architektů-designérů. Pro kontext střední Evropy jsou dodnes důležití umělci stojící na pomezí těchto dvou oblastí, ať už ti, kteří působili na začátku minulého století ve vídeňských dílnách Wiener Werkstätte, nebo ti, kteří později vzešli z okruhu Bauhausu. Takovýto přístup vyžaduje naučit studenty a studentky práci s různými měřítky, jejímž výsledkem je schopnost vytvářet předměty určené pro interiér i exteriér. Na jedné straně se může jednat o zadání, jehož výstupem je interiér malé chatky, vedle toho však mohou studující pracovat na návrhu funkčního mostu. Díky takovému přístupu se do prací studentek a studentů dostává širší kontext a výsledek jejich práce nespočívá jen ve vystavení židle na bílém pozadí.

Pro pedagogy je důležité, aby absolventky a absolventi věděli, že posláním designérů není jen navrhovat vázy. Vedou je k tomu, aby uměli pokrýt co nejširší spektrum zadání, zakázek a nápadů. Toto široké pole možných výstupů s sebou přináší též široké pole materiálů, jež je potřeba lépe poznat. Proto pedagogové a studující navštěvují různé dílny, kde zkoušejí, zda a co k danému materiálu sedí, zjišťují, co ten který materiál umí a jak se používá. Vedle řemeslného způsobu přemýšlení však v Ateliéru průmyslového designu učí i myšlení konceptuálnímu. Pedagogové vedou studenty a studentky k tomu, že mohou být k zadání kritičtí, snaží se je přimět nebát se experimentovat. Uvádí příklady, předkládají výzvy a prostřednictvím dialogu podněcující studující k přemýšlení a konfrontaci zažitých principů.

Pedagogické vedení:

Ondřej Tobola

Jan Mikoša

Ateliér sochařství 1

„Špachtle, hlína, skener a 3D tiskárna“

Ateliér sochařství 1 je znám tím, že propojuje tradiční techniky s 3D technologiemi. Kdo otevře jeho dveře, setká se s řadou soch, jež zobrazují figury. Ty jsou výsledkem zadaných úkolů, které studentky a studenti zpracovávají v průběhu prvních čtyř semestrů. Podle pedagogů není smyslem vysokoškolské výuky umění, aby absolventi a absolventky školy uměli jen reagovat na figurální zadání. Znalost proporcí a anatomie lidského těla zde však považují za základ, který slouží k pochopení hlubších vztahů a lze z nich vycházet i mimo oblast realistického sochařství. Studentky a studenti mohou

v budoucnu na anatomických znalostech stavět, ale také je mohou odmítnout či se vůči nim vymezit.

Z tohoto důvodu je stěžejní součástí výuky u mladších ročníků práce na tradičním zobrazení figury: studentky a studenti se učí, jak vymodelovat portrét a správně anatomicky zachytit lidské tělo, jak nastudovat a sochařsky ztvárnit architekturu látky nebo jiný měkký tvar. Následně studenti sami hledají, čím se budou zabývat a kterým směrem se vydají. Pedagogové však zůstávají jejich průvodci, konzultují se studujícími vybraná témata, poslouchají, ptají se a případně navrhuji dílčí posuny v zadáních tak, aby o nich mohli společně přemýšlet. Zároveň je tento ateliér místem, kde se intenzivně zabývají digitálními 3D technologiemi. Pedagogové přitom vycházejí z názoru, že být současný nemusí znamenat jenom kladení důrazu na politická témata. Současnost podle nich může do díla vstupovat právě prostřednictvím 3D technologie; a je to právě technologie, která možná dokáže do díla přinášet nová témata a nové formy. Počítačové programy a 3D tiskárny tedy představují v tomto ateliéru nástroj, který se studentky a studenti mají naučit používat a sžít se s ním.

O sochařské tvorbě se pedagogové a studující bavi také prostřednictvím autorů, jejichž díla studenty a studentky zajímají. Základem je archaické řecké sochařství, nevyhýbají se však ani konfrontaci s předními světovými tvůrci současného sochařství. Mezi ně se řadí například Ron Mueck, z jehož realisticky zpracovaných figur někdy až mrazí. Více než na proces je v tomto ateliéru kladen důraz na výsledek, který má splňovat požadavky na současnou sochu.

Pedagogické vedení:

Michal Gabriel

Tomáš Medek

„Uvědomovat si souvislosti, které sochařské dílo definují“

Když v devadesátých letech vedl sochařský ateliér na Akademii výtvarného umění v Praze významný umělec Stanislav Kolíbal, nazval jej „Socha, prostor, instalace“. Právě toto uchopení klasického sochařského média vyhovovalo pedagogům Ateliéru sochařství 2, a zvolili si jej tedy jako východisko k přístupu k vlastní výuce. Tvorbu Stanislava Kolíbala a dalších umělců, kteří pracovali s geometrickými tvary, přitom nepovažují za dogma. Intenzivně vnímají, že dochází k rozvolňování kolíbalovského přístupu a týká se to témat i materiálů, s nimiž studentky a studenti ateliéru pracují. Jsou to právě oni, kdo přináší do ateliéru nové přístupy a způsoby přemýšlení, a postupně jej tak proměňují.

Stejně tak kolíbalovský přístup rozvolňuje i možnosti, které nabízí prostředí, v němž sochařská díla vznikají. Jako příklad takového tvrzení poslouží projekty, do kterých vstupuje sociální aspekt. Studenti a studentky se například učí, jak pracovat s komunitou obyvatel vesnice, pro niž sochu vytvářejí. Přemýšlejí, jak správně analyzovat prostředí, kde má dílo stát, jak jednat s majiteli pozemku, jak získat pro svoji myšlenku lidi, kteří budou kolem díla každý den chodit. Učí se, že kromě volby tématu a materiálu je důležité brát v potaz i environmentální a sociální hledisko. Samotná témata pedagogové chápou jako pomocnou berličku, zároveň však jsou si vědomi toho, že jejich volba by neměla být, zvláště u mladších studentek a studentů, bezbřehá. Někdy se proto snaží přimět své mladší kolegy a kolegyně k dosud nevyzkoušené volbě motivu či neočekávané reakci. Když však studující dlouhodobě řeší jeden problém, který stále

nabízí možnosti, kam jej posunout, nechávají je si celým procesem v klidu projít.

I přes výše popsané změny zůstává v souladu s původními východisky premisa, že každá sochařská realizace vzniká v předem daném kontextu. Pedagogové tak nechápou dílo jen jako plastiku, která je uzavřena sama do sebe, a chtějí, aby si studentky a studenti uvědomovali prostorové i další souvislosti. Jaké? Třeba souvislost každého díla s jakýmkoli námětem s lidskou postavou. Ta totiž slouží k poměřování věci a k vnímání prostoru, který nakonec vždy vztahujeme k nám samotným. I přes zmíněné východisko v Kolíbalově pedagogické koncepci se vedoucí ateliéru odkazují k bohatému spektru aktuálních realizací českých i zahraničních umělců, jež považují za užitečné právě proto, že v něm studentky a studenti mohou hledat podněty pro svou vlastní tvorbu.

Pedagogické vedení:

Jan Ambrůz

Pavel Korbička

„Žít ve shodě s vlastním tělem“

Respekt ke studujícím a k tomu, čím se zabývají, je typický pro celou Fakultu výtvarných umění. Pokud by však bylo nutné jmenovat pouze jediný ateliér, jež tato charakteristika vystihuje, pak by to byl Ateliér tělového designu. Proč právě ten? Odpověď najdeme v samotném zaměření ateliéru, který není definován konkrétním médiem – studenti pracují různými přístupy a s širokou škálou materiálů od betonu až po textil. Předmětem jejich zájmu je lidské tělo, to ale neznamená, že byste se zde setkali s výukou kresby aktu.

Pedagožky ateliéru se tělem zabývají v konceptuálnějších rovinách, třeba při performativním zkoumání anatomie, lidských smyslů a vnímání.

Díky tomu se v Ateliéru tělového designu často řeší témata související s otázkou vlastní identity. Ateliér láká nejen extrovertní povahy, ale také studentky a studenty, kteří vnímají svoji totožnost jako něco nesamozřejmého a ve své tvorbě řeší osobní otázky, jejichž zpracování vyžaduje velmi citlivý pedagogický přístup. Vedle tématu identity zajímá vedoucí ateliéru také zobrazování lidské sexuality v umění v průběhu času, vztahy mezi lidskými těly navzájem, vztah módy k tělu, sociální témata, umění ve veřejném prostoru, jakož i otázky spojené s aktivismem. Díky tomu se do výuky v Ateliéru tělového designu dostává nejen spolupráce s aktivistickými skupinami, ale také s dalšími obory, které zkoumají lidské tělo neuměleckými metodami, jako je například antropologie. Ve srovnání s nimi poskytuje Fakulta výtvarných umění studentkám a studentům při práci s tématem větší svobodu: zbavuje je případné těžkopádnosti a umožňuje jim dojít k výsledku vizuální zkratkou.

Pro umělecká východiska, s nimiž v ateliéru pracují, jsou pak významná 70. léta 20. století, kdy se ve světě v poměrně krátké době začaly projevovat různé metody a nástroje, kterými lze prostřednictvím výtvarného umění zprostředkovat feministické myšlenky. Do českého prostředí tyto tendence dorazily až s výrazným zpožděním, a to v 90. letech, kdy se staly předmětem zájmu Veroniky Bromové a dalších umělkyně. V Ateliéru tělového designu netrvají na otevřeném deklarování feministických myšlenek. Ty do tvorby studujících pronikají nevyhnutelně skrze téma těla – při chápání feminismu jako pečujícího směru, který klade důraz na shodu s vlastním tělem.

Pedagogické vedení:
Lenka Klodová
Karolína Kohoutková

„Naše nejpoužívanější slovo je volnost“

Ateliér videa patří mezi ta pracoviště, u nichž není úplně jasně definované, do jaké míry spadají do oblasti užitého, či volného umění. Z nabídky možných přístupů ke svému médiu si pedagogové tohoto ateliéru vybrali ten konceptuální. Pojem „video“ chápou v jeho nejširším možném pojetí – jako sociálně-kulturní prostor, v němž se audiovizuální technologie uplatňuje. Studujícím sice nabízejí kurzy práce s animací či postprodukcí videí, které si mohou volit podle svého zájmu, nicméně řemeslem jako takovým se zde hlouběji nezabývají.

Pro Ateliér video je totiž charakteristická určitá svoboda a volnost v pojetí výuky. Snaží se zde vyhýbat šablonám a daným představám, které by měly být naplněny. Pro pedagogy není důležité, aby studující pracovali na konkrétních zadáních. Naopak, každá studentka a každý student mají možnost dělat to, co chtějí. Jejich vedoucí jsou otevření novým nápadům a snaží se, aby se studující ve své tvorbě posouvali, přičemž po nich nutně nepožadují, aby točili videa. Namísto toho je učí pracovat se širokou škálou médií, od kurátorských výstupů až po video eseje. Výsledkem mohou být příběhy na dokumentační i fikční úrovni; jako například projekt, který se zabýval udržitelnou módou a zahrnoval aspekty práce s historií módy (jeho autorka přešla návrhy, které se objevily ve zvoleném čísle časopisu *Burda*), či projekt, jehož autor zkoumal symboliku vlasů a zabýval se přesahy tématu směrem k antropologii. S návrhy na konkrétní témata přicházejí sami studenti a studentky, vedoucí se spíše řídí tím, co jejich mladší kolegyně a kolegové dlouhodobě sledují, radí jim s hledáním cesty a podporují je ke spolupráci mezi sebou navzájem.

Při ateliérových diskusích usilují pedagogové o to, aby práce studentek a studentů byla uvedena do kontextu

současného umění, hudby, kinematografie. Navazují na dějiny videoartu, diskutují o vzniku a historii videoartu v Čechách, pouštějí si konkrétní videa, povídají si o estetice z přelomu 80. a 90. let minulého století, o prvním používání 3D efektů. Pohyblivý obraz a jeho uplatnění v kontextu výtvarného umění je tedy vždy východiskem debaty, která se však může stočit různými směry. Přes velkou volnost se nakonec většina absolventů a absolventek natáčením videí živí. Pomáhá jim při tom, že prošli ateliérem otevřeným k diskusi nad systémem, zjistili, jak v umění funguje produkce, distribuce a řada dalších pozic, a že získali schopnost definovat své téma a prezentovat jej.

Pedagogické vedení:
Martin Mazanec
Jan Šrámek

Ateliér hostujícího pedagoga / hostující pedagožky

„Řetězec dočasných kolektivů s výraznou osobností v centru“

Ateliér hostujícího pedagoga (hostující pedagožky) nabízí každý semestr studujícím novou možnost potkat se s významnou osobností světového umění. Ateliér je pro studující skvělou příležitostí, jak konfrontovat své zavedené vnímání prostřednictvím setkání nejen s novým vedoucím či novou vedoucí ateliéru, ale i se studujícími z jiných ateliérů FaVU. Zvědavost, flexibilita, komunikativnost, touha analyzovat a ochota sdílet jsou předpoklady pro studium v tomto ateliéru.

Forma i obsah výuky jsou každý semestr jiné a vycházejí z konceptu aktuálního vedoucího či vedoucí ateliéru. Významné osobnosti na pozici vedoucí nebo vedoucího ateliéru vybíráme ze seznamu potenciálních kandidátů a kandidátek navržených vyučujícími a doktorandy fakulty

na základě jejich odborných doporučení. Vybraní umělci a umělkyně k nám přicházejí z prostředí s často odlišnými přístupy. Pro mnohé z nich je vedení ateliéru vítanou příležitostí k rozvoji pedagogické praxe, která vychází z jejich vlastních zkušeností z působení na mezinárodní umělecké scéně. V průběhu semestru studující často dostávají možnost sledovat aktuální tvorbu svého pedagoga či pedagožky, navštívit v zahraničí jejich aktuální výstavy, případně ateliér a nahlédnout do fungování světa umění v jiném než českém prostředí.

Rovněž forma studia v AHP je pro naše studující změnou. Studium může probíhat v jiném rytmu, než jsou pravidelné týdenní konzultace. Program může zahrnovat intenzivní několikadenní období společné práce a konzultací a období individuálnější distanční komunikace. Pro účast je nutná poměrně vysoká úroveň znalosti angličtiny.

Pro naše studující je ateliér přínosný nejen změnou nároků, jazykových, časových a profesních, ale také možností být součástí jedinečného, dočasně ustaveného kolektivu. O studium v AHP se mohou ucházet studující kteréhokoliv ateliéru FaVU, včetně doktorandů a doktorandek. Formu účasti nabízíme v případě dostatečné kapacity i našim absolventům a absolventkám. Studium zde se tak stává příležitostí potkat kolegy a kolegyně s podobnými zájmy napříč ateliéry a konfrontovat svůj způsob tvorby a myšlení s jejich přístupy. Ateliér hostujícího pedagoga je řetězcem dočasných kolektivů tvořených lidmi se soustředěnými zájmy, v jejichž středu stojí vždy výrazné osobnosti s velmi originálními postupy a praxí.

Pedagogické vedení od roku 2019:
Przemyslaw Kwiek
Karol Radziszewski
Sidsel Meineche Hansen
Antye Greie-Ripatti
Zuzanna Czebatul
Jennifer Helia DeFelice za FaVU



Ateliér environmentu

Environment Studio



Ateliér fotografie

Photography Studio



Ateliér grafického designu 1

Graphic Design Studio 1

Pioneer DJ



Ateliér grafického designu 2

Graphic Design Studio 2



Using Equipment
the [?] and [?] are pieces of equipment
and [?] is a [?]

I WANT TO BELIEVE



Ateliér intermédií

Intermedia Studio



Ateliér kresby a grafiky

Drawing and Graphics Studio



Ateliér malířství 1

Painting Studio 1



Ateliér malířství 2

Painting Studio 2



Ateliér malířství 3

Painting Studio 3



Atelier performance

Performance Studio





Ateliér sochařství 1

Sculpture Studio 1



Ateliér sochařství 2

Sculpture Studio 2





STUDIOS

From the students' perspective, the studios are the basic and most visible organizational units of the faculty. The students apply to studios, take entrance exams, and meet their supervisors already during the open days and preliminary consultations. The pros and cons of the studio form of teaching at art schools are currently subject to an intense debate. Art school studios and the associated 'master model' have a long tradition going back to the nineteenth century, but their alternatives have also been known for a long time. More open systems, in which students do not gather in small, relatively closed circles around their 'masters', developed in the avant-garde schools, and their variations have continued to grow since the 1970s to the present day. Also, some of the foreign partner schools of the FFA BUT offer an alternative where the students do not choose studios, but rather individual courses or blocks of courses.

FFA, like other art schools in the Czech Republic, has so far stuck to the model of studio teaching. Its advantages include the opportunity to learn and work in a closer and more stable circle of fellow students and the possibility of building longer-term relationships where it is not necessary to constantly redefine oneself. These strengths are increasingly combined with project-based learning, the involvement of guests and external consultants, and experimentation with horizontal and collaborative forms of working. FFA also systematically supports both intra- and inter-university mobility of learners. From the second semester of studies, the students can intern in other studios of the faculty and carry out study visits to universities in the Czech Republic and abroad. The studio thus remains a solid base on which one can rely but by which it is not necessarily bound.

Studio profiles are an essential part of the public presentation of the faculty. Behind the general names, such as painting studio or performance studio, there are specific pedagogical concepts that naturally change when the tutors in studios change. These specific programs are presented by the studio heads in the form of short descriptions on the FFA website and are also presented in electronic and printed brochures addressed directly to prospective students. Although the profiles of the studios already exist in the above-mentioned form, we decided to create new ones in cooperation with Silvie Šeborová for the purpose of this publication. The founder of the artalk.cz platform and an active organizer of art events in Brno (presently being a new curator of the Open Studios Festival) met all the heads of FFA studios in the autumn of 2021, and in the interviews that became the basis for the brief profile texts she focused on determining the characteristic features of each studio – on defining what characterizes the pedagogical approach, how the work is organized, how communication works in the studio, etc. Each profile should then express the basic ethos of the studio in a single sentence.

The studio profiles are listed alphabetically. Their order deliberately does not reflect the history of the gradual expansion of the studios or the structure of the fields in which subparts of individual related studios are clustered. We emphasize by this ordering our belief that the identity of studios is today primarily subject to a certain 'negotiation' between the tradition inscribed in their names and the specific authorial positions and pedagogical approaches of their heads.

“We emphasize the relationship between art and the environment”

Environment has recently become a trendy word, being often used in connection with the environmental crisis. However, in the studio of the same name, the term “environment” is understood not only as a designation of what surrounds us. For the heads of the studio, environment in the broadest sense also means a background of thought, a specific situation or a designation of the essence that is common to all people. As a result, the studio relates to the tradition of conceptualism, land art and site-specific art, rather than to classical artistic disciplines. The tutors are aware of the fact that site-specific art is not a dominant theme for the current generation – that is why they try to emphasize that art does not exist in a vacuum but needs a social contact, being influenced by the context for which it is created. This context can be spatial but also a social, political, or cultural one.

In practice, this means that the individual projects that students work on may be based on specific spaces and places, however, this is not a necessary starting point. Much more important is the conceptual orientation of the studio and the approach of its tutors, through which students learn to move freely among different media. The atmosphere in the studio constantly changes with new students, and their inclinations vary, being sometimes more or less ecological, more or less focused on painting, and so on.

The students work on joint and independent projects, go for walks together, attend plein air workshops, travel abroad, and follow the contemporary art and

culture in the Czech Republic and other countries. Their studies include reading literature and texts related to the orientation of the studio. If they feel helpless, the tutors try to give them impulses or point them somewhere, paying attention to individual approach, trying to discuss with the students and achieve contextually richer results. The aim of the studio is to form knowledgeable graduates who are capable of producing critical artistic reflections of our society.

Tutors:

Barbora Klímová
Matěj Smetana

Photography Studio

“The goal of our journey is the philosophy of photography”

In the introduction of the text about the Photography Studio it is impossible to avoid the question “What does photography actually represent today?” This is what educators often think about and discuss with students. In doing so, they are aware that in recent years the medium of photography has blurred its previously clearly demarcated boundaries. For example, what is the difference between someone’s playing with a photography app on their mobile phone and art? Where is the line that determines what is still play and what is already art? Due to this kind of thinking, it does not matter if the students produce a work in which there is no photography at all. But the crucial point is that the result can always be related to photography in some way.

It follows that the focus of the Photography Studio is quite broad. Its tutors encourage experimental

approaches. They do not force students to use only digital equipment, those who want to explore analogue photography will find support, too. The only thing they do not really deal with is product photography, although even this statement cannot be taken to the letter. We should rather say that product photography is not understood as a final product, but as a path that can inspire a specific assignment (i.e., food photography). In fact, when choosing topics, the studio tutors try to come up with something new every time so that neither they nor the students get bored. The topics and assignments they choose are often provocative: they consider it important that students get used to moving with the camera even in situations when they do not feel completely at ease. It is clear that if someone wants to pursue documentary photography, they will find themselves in challenging situations, in the midst of specific communities, and they will need to be able to confidently stand behind the camera.

Despite all that has been said, there is one common denominator. In the studio they rely on a conceptual approach and want to play with the medium. The output can then be work with someone else's images that the students have found on the internet, a performance event, or a theatre play. This is what the studio calls "live photography": the students, together with their tutors, try to create a situation, to install themselves in it, and to develop it if it is possible. Although no one is formally constrained in the Photography Studio, students end up sticking to the medium of photography, or returning to it as a footing. It helps them not only complete their assignments, but also develop the ability to play with, think of, and interpret the subject matter in their own way. The unorthodox topics are then accompanied by unusual presentation formats, for example through performances at the studio's adaptation of Pecha Kucha format. In these, however, the tutors return to

the basic questions: Should photography be an artistic medium like painting? Should it be used to think of the meaning of art? Or should it be purely accidental, with no intentional artistic intent?

Tutors:
Ivars Gravlejs
Tomáš Javůrek

Graphic design Studio 1

“Common discussion and cooperation”

Nowadays, graphic designers often find themselves in situations where they must fight for their jobs in competitions just to be later faced with harsh deadlines to submit their work. This is one of the things that Graphic Design Studio 1 were opposed to, when they decided not to accept commissioned work. Instead of competition, they emphasize long-term collaboration, and instead of speed, they emphasize slowness. They also try to avoid pressure for performance, compulsive self-presentation, or individualism. On the other hand, the economic sustainability of projects is essential, regardless of whether these projects are carried out at school or elsewhere.

In the Graphic Design Studio 1 they think it is essential to discuss with each other, to develop common tools and practices in their work, and to collaborate in general. The studio functions as a meeting place for people who can enrich and inspire each other. In practice, this means exploring and defining how everyone, regardless of the roles assigned to them by the school, could function as a community in which information and experience are shared. It is

therefore not important who officially holds the role of the teacher and who is the student. The tutors in this studio do not function as mentors, trying to pass on their own knowledge and experience to others from their position; the tutors are an equal part of the community. Therefore, there is no head of the studio - the acronym AGDX stands for all those who are part of the community.

Graphic Design Studio 1 differs of course from the traditional concept of studio-based art and design education in other aspects as well. The very nature of the approach to learning in this studio implies that there are no supervisors who assign new tasks to students. Everyone works here on their own projects and at their own discretion, with intrinsic motivation and self-responsibility playing an important role. Everyone evaluates their own work and receives feedback if they ask for it. The design itself is understood by them in its broadest possible sense and the designer is understood as a person who consciously influences the world in which they move with their work.

Tutors:
AGDX

Graphic Design Studio 2

“We are looking for a different way of seeing”

In Graphic Design Studio 2, they are trying to understand the role of design. To achieve this goal the tutors encourage a lively discussion which they develop with the general idea that there is no single right view. In conversations that follow, the pedagogues are not only the studio heads but also visiting professors from the

Czech Republic and abroad, invited by the tutors to provide feedback to the students. This allows more voices and more opinions to be heard in the studio, opening all kind of directions. Among them, students find the one that is closest to them. What conclusions do they come to?

Studying graphic design is not limited to designing layouts for books, posters, logos, websites, or other media, although this work is also part of the professional practice. Rather, for educators and learners, it is a complex way to communicate with the world. Neither the commercial nature of the field nor its purely artistic forms are solely embraced there. There is no mantra of the ideal graphic designer, yet there are some goals to achieve: to understand the possibilities of the profession, to experiment without fear of failure, and to keep on questioning why graphic design exists and what it brings us.

In the studio, both the tutors and students come up with topics for discussion. These topics can later be turned into assignments, yet students are free to choose from a range of options of how to conceptualise them. Educators are aware that some students feel more comfortable working on a specific topic, while others feel more comfortable when they have a set form – and they try to accommodate these individual demands. An important part of the teaching process is also having enough time for consultations, trips, or watching films and other cultural activities, from which discussions towards design or other topics are then developed. As a result, students become aware of the possibilities of graphic design and how they can use them in whatever life or work environment they choose.

Tutors:
Denisa Kollarová
Jozef Ondřík

“Game media are a great tool for artistic creation”

Digital games are now a widespread, attractive, and popular part of the lives of children and adults alike. Although video games are often the first association that comes to mind when it comes to game media, it would be misleading to narrow the intention of this studio to them. Although the students of the Game Media Studio work with contemporary technologies to learn their craft, the tutors are not only concerned with digital games, but with the subject-matter of games in general, in the broadest possible sense of the word: it can be board games, card games, spatial games, or even the game itself as a principle. Therefore, in this studio, questions like “What information can be conveyed in the form of a game?” are dealt with in the studio.

Asking these questions, they understand game and play as something common, as a means of communication and education. In addition to game culture, this studio is also interested in contemporary culture in general. This is also the reason why they honour the humility of traditional media, work with them and look for methods that allow bridges to be created between seemingly incompatible media – students are not shied away from working with classical painting, photography or illustration. However, unlike studios dealing with other media and approaches, this one is civil, not looking for trending themes or topics related to current politics. This makes the Game Media Studio more resistant to the various, and often volatile, manifestations and attitudes of the art scene.

Classes are taught in semester cycles, during which students work on individual projects. In doing so, the studio tutors try to respect their intentions, understand what and how the students perceive, and allow them to follow their own ideas. The implication is that this is not a plain design studio: the tutors stress to the students that game design is just one component of game development. In fact, unlike the game industry, here they can afford to experiment, to push the boundaries of the medium, to leave out some of the segments that make up a game, to try to play with graphics or game dynamics. In addition to craftsmanship, working with story, drama, or narrative shorthand is also part of the studio’s skill set, so the working methods are thus most similar to a Renaissance workshop. Understanding the intention of the studio today is also helped by the fact that in recent years, game elements and language have been making their way into the minds of everyday people, and as a result, the work of graduates is beginning to be understood outside the geek bubble.

Tutors:
Vojtěch Vaněk
Tomáš Hrůza

“We want students to be happy”

As much as such this motto may sound as a hackneyed cliché or a novelist’s statement (after all, the words “Happiness is free for all, and let no one leave empty-handed” end the Strugatsky brothers’ famous science fiction story *Stalker*), it begins to make sense upon a closer look into the contemporary art world. What has been characteristic of its operation in recent years? The

number of art colleges has grown, while the existing ones have seen an increase in studios, students, and alumni. Both the definition and status of the artist is changing as well as the person who determines it. While in the past it was dependent on institutions such as museums, galleries, or auction houses, today it involves everyone who is part of the art world: including the students themselves. These changes are consciously taken into account by the tutors of the Intermedia Studio. This allows them to discuss with the students how to proceed with their studies.

At the same time, they want the students to find their work fulfilling for them and to see as many graduates as possible succeeding in their careers. However, success and employability do not only concern the art market: they cover a wide range of professions that may or may not, on the face of it, be art related. The head of the Intermedia Studio draws on the premise that an artist can be a person who applies the knowledge gained from studying art in a completely different field. Thus, the studio is for those who enjoy thinking about a wide range of topics while moving among different media or using multiple media at the same time. The form of experimentation increases the chances that students will discover what interests and fulfils them, but at the same time, the result is not intended to be, and is not, a superficial alternating of media. In fact, critical thinking is an essential skill for studio graduates that precedes the actual output. This can be a video, a happening, or even a painting: the graduates are aware of the whole range of possibilities and forms, and they choose the one that best suits their intention.

The Intermedia Studio does not refuse to follow the trends and currents that underpin the contemporary art, but this studio is so specific that inspiration from a particular tendency could be rather misleading. Therefore, the tutors work more with the current

state of society and are inspired more by the current political, scientific, and cultural events than by the artistic past. They think together with the students about topics related to what we are experiencing now and how we imagine our future.

Tutors:
Valentýna Janů
Jonáš Strouhal

Drawing and Graphics Studio

“We aim at drawing to be recognized as a medium “

Both drawing and graphics are among arts that have been with mankind for centuries. Yet, nowadays, drawing is often perceived as an inferior medium that either serves only as a sketch or by its very nature cannot reach the “heights” of other techniques. This bias is also evident in the Czech art market, more so than in some other countries. Drawing and Graphics Studio try to refute such prejudices and its students and graduates prove that drawing is a medium equal to others and allows for the same aspirations as painting, sculpture or any other modern means of expression.

Those long centuries that drawing and graphics have gradually been establishing themselves in art are seen in this studio only as a starting point from which students can take off in their own artistic journey. The tutors are not concerned with perfect realistic drawing, created for the purpose of a stunning effect. Such skill ideally needs to be mastered before entering the studio, where it can only be used as a means, not an end. In the Drawing and Graphics Studio at FFA BUT you will

not encounter the teaching of classical book illustration or applied graphics. So, what is the tutors' main concern? The studio is characterised by a conceptual approach in which form follows content. The tutors discuss with the students their thoughts and ideas, and then look for an appropriate way to express them. The emphasis on the content development then provides an opportunity to develop potential outputs across a variety of media. The diploma projects resulting from this studio show that the degree work does not have to be only a classical drawing or graphic – it can also be an object or a sophisticated installation.

The tutors follow the conceptual tendencies that were particularly evident in the former Czechoslovakia in the 1970s and 1980s, represented by artists such as Július Koller, Dalibor Chatrný, and Olga Karlíková. This is also the basis for efforts to guide students towards a relationship with the landscape. This has become a trendy issue nowadays (which is not meant pejoratively), due to raising concerns about the environmental crisis. Yet, in this studio they work with the relationship to landscape in its natural sense. This corresponds with efforts to spend more time with students outdoors. The result is sophisticated works of art that stand up to competition from other media.

Tutors:

Svätopluk Mikyta

Katarína Hládeková

Painting Studio 1

“Not to forget craftsmanship”

Each of the three painting studios of the Faculty of Fine Arts deals with the legacy of the classical medium of

painting in its own way. If you are looking for paintings that find themes in everyday life and are thus easily understood by the public, you will probably see them in works of students and graduates from Painting Studio 1. Its tutors are concerned with craftsmanship, and they often discuss the formal aspects of painting with their students. They explain why different painting techniques are important and teach them how to use them. As a result of this approach, graduates are not limited by the lack of skill when it comes to developing their ideas.

To get a better idea of how teaching works in this studio, try to imagine a group of painters, perhaps from the Barbizon School, trying to capture a view of their surroundings together, but each in their own way. This simile, given in a partial exaggeration, can work in more than just a figurative sense. It is not only in the plein air sessions which the tutors undertake with the students that all really work together. In the classes, they discuss contemporary painting rather than 19th century works, but they do not shy away from references to the past, including the Middle Ages. What else is characteristic of both tutors? When they are engaged in their own artistic practice, they do not just work as individuals; both also work in artistic collectives. Collaboration is an important part of the creative process for them, and they try to pass on the experience gained in this area to their students. They do not insist that working in a collective is necessary for artistic practice. However, they encourage students to communicate with each other, and they also consider what students take from their colleagues to be an important part of artistic education. Sometimes they work with short-term assignments where students are asked to work in pairs or trios, other times, instead of a studio meeting, they all work together to paint a model or still life in front of them. For the tutors this is all about exploring and mastering the possibilities of the painting medium;

they want to provide their younger colleagues with as complete a set of resources and skills as possible so that they will be able to articulate all they want through painting.

As a result, the treatment of the subject matters that students deal with may not exactly match what we see as reality. The tutors find it beneficial to work with free association, so, in recent years, there has been a noticeable trend in the studio towards fantasy and mysticism. This reflects the attitude of the tutors who try to be open to suggestions coming from the students. They are not averse to different outcomes, but they are convinced that even those who are interested in more abstract experiments can benefit from being able to create a formally convincing portrait in their work.

Tutors:

Vasil Artamonov

Marie Štindlová

Painting Studio 2

“We need time for boredom in which creative ideas are born”

“A graduate of an art school should have all the qualifications to become a professional artist.” This idea, which was originally behind the establishing of art schools and their individual studios, is now often criticized, sometimes even refuted, or at least questioned. However, the heads of the Painting Studio 2 believe that despite the changes the world has undergone over the last century, it is still valid and relevant. Therefore, they try to build on this traditional approach and only

modify it for the needs of today. Artists who graduate from this studio should not only be great painters. Other, often forgotten but necessary aspects of artistic practice might be as important as creativity itself. Artists should be able to talk about what they do and why they do it, as well as to be able to apply for grants, residencies, or to register for open calls. The curriculum takes these aspects of professional art world into account as well.

But the main idea behind the educational process in this studio is something different. According to the tutors, the pursuit of credits and education for its own sake has its limits. Good ideas often arise when one is a little bored and has the space to think of new things. That is why they try to protect the precious time students can devote to art, i.e., the time they consider essential when thinking about creative education. They then try to combine this approach with individual tuition. As a result, the teaching in the Painting Studio 2 can sometimes take the form of observing and listening, while at other times it seeks to encourage and push the students to do more. The important premise is that every person can be a leader, regardless of the handicaps they might have. Conversely, as an artist one can transform what pesters them into an original artistic work.

When the tutors describe the works that are created in this studio, they prefer to talk about 2D pictures rather than paintings. Although they are not opposed to installations in principle, the studio gathers students who tend to surface and not much to space. However, articulations of the surface can truly expand and take many different forms in this studio.

Tutors:

Luděk Rathouský

Ondřej Homola

“We want to think about painting and be open to other media”

The tutors of the Painting Studio 3 see painting as a medium that can enrich itself. They perceive it in the broadest sense, with all the possibilities, overlaps and paths that this technique seeks in the contemporary world and that lead to collaboration with other media. One could say that the Painting Studio 3 is becoming close to the Intermedia Studio in some respects, but unlike it, painting remains the focus of the tutors and students. What does this approach mean in practice?

Among other things, the tutors try to convey a message to the students that they have experienced themselves in their own work: painting can be done in many ways, being naturally linked to conceptual thinking. Yet there remains an emphasis on form, which the tutors consider essential in painting. The result of the work can then be not only a classical painting, but also a book illustration, an animation, a work created in collaboration with a graphic designer, or a range of other outputs that the world of contemporary art offers. Such an approach to teaching requires a very individual approach. This is what the tutors try to achieve by conceiving the studio as a place where every idea or feeling can become a stimulus for deeper exploration and where every difference is welcomed. Openness, sensitivity, patience, and conscious work with the specifics of each student's perception and thinking are seen as the key to dealing with their potentials. Students are encouraged to make the most of it. At the same time, they have the space to express their opinions and feelings not only about their own work, but also about the presented works of their classmates.

Although it might seem that the horizons of the studio are mainly determined by the current trends, the opposite is true. The tutors try to convey to the students all the paths that painting has ever taken in history and is taking at present. The result is a studio built on the solid foundations of academic teaching of painting which also reflects contemporary thinking.

Tutors:
Patricie Fexová
Veronika Vlková

“Performance is an open artistic genre”

Although the internet is already an essential part of our lives, it will probably never become a full replacement for physical presence. Just as the internet has been entering into our lives, modern tools such as video and digital post-production are becoming part of the work of the students in this studio. However, their remain focused on traditional performance, cherished as a method of sharing an emotional experience. There are many approaches to performance, and it has in fact become an open artistic genre that goes across different media. The tutors therefore like to present the studio as a contemporary art studio. This conception gives them the freedom to think about and experiment with new approaches, unlike theatre and film, which also deal with performance, but they are much more closely tied to the entertainment industry.

Students can work with a pre-determined script or take an intuitive approach and react according to the situation. They can take on the role of performers

themselves, or choose to be initiators and organisers, directing the performance staged by others. The tutors try to adapt the teaching to individual needs, responding to whether there is a group that has already had some artistic experience or whether the majority of students are just beginning to find their own language and specific practices. Accordingly, the tutors decide whether they will work on a common theme in a given semester or whether they will leave this choice to the students.

Continuous transformations of the studio allow the tutors to continuously work on redefining performance and trying out different practices, those central to their teaching remaining. These include providing critical feedback or trying to get students acquainted with practical aspects of art world as much as possible. In the studio, they work together to produce exhibitions and other artistic projects in which students can try out different roles, from curator, to architect, to graphic designer, and mediator who runs the discussion about a given project.

The studio deals with topics such as de-colonialism, segregation and racism, feminism or gender issues, discussing contemporary performance and contemporary art in general. They conduct these discussions in a free-associative manner based on the students' current interests, so that their outcomes are not copies of the existing approaches, but informed works of art. The result is a studio for which dialogue and the desire to stay outside of the box is important.

Tutors:

Julie Béna

Jakub Jansa

“We try to teach students to think”

According to the tutors of the Product Design Studio, a common misconception about their field still prevails – designers should mainly create beautiful things. But no one can define what a nice thing is anymore, and aesthetics is subject to fast fashion. Therefore, beauty is not the main concern in the Product Design Studio. Instead, they focus on context, understanding the material, thinking about its properties and the functionality of the final product, while not forgetting the social aspect. The tutors try to motivate students to think about situations and problems that arise in life. They are convinced that if a certain thing works well, even a person who does not like it aesthetically will appreciate it. In short, the goal of this studio is to create environment and tools for living.

The Product Design Studio stands between design and architecture, historically intertwined disciplines, as evidenced by many architects-designers. Artists sharing these two fields are still important in the Central European context, including those who were active in the early 1900s in the Wiener Werkstätte workshops or those who later emerged from the Bauhaus circle. Teaching students how to work with different measures results in the ability to create objects for both interior and exterior use. On the one hand, an assignment may be the interior of a small cabin, but also the design of a functional bridge. With this approach, a broader context is brought into the students' work and the outcome of their work is not just displaying a chair against a white background.

It is important for the tutors to let students know that product design is not just about designing vases. They teach them to be able to cover the widest possible range of assignments, commissions, and ideas. This wide range of possible outcomes also brings with it a wide range of materials that need to be better understood. Visits to different workshops help students to learn and test what fits a given material, to find out what the material can do and how it is used. In addition to the craft way of thinking, the Product Design Studio also teaches conceptual thinking. The tutors encourage students to be critical of the assignments, and at the same time the guide them to use experiment as a working method. They provide examples, present challenges, and encourage students to think of and confront the existing principles through dialogue.

Tutors:

Ondřej Tobola

Jan Mikoška

Sculpture Studio 1

“Spatula, clay, scanner and 3D printer”

The Sculpture Studio 1 is known for combining traditional techniques with 3D technology. Those who open its doors will see a series of sculptures depicting figures. These are the result of assignments that students work on during their first four semesters. The studio tutors claim that the point of art school education is not only for the graduates to be able to respond to figural motif assignments. However, the knowledge of the proportions and anatomy of the human body is seen as a foundation that helps to understand deeper relationships and that can be built

upon outside the area of realistic sculpture. Students can build on anatomical knowledge in the future, but they can also reject it or define themselves against it.

For this reason, working on the traditional representation of the figure is a central part of the curriculum of the first years: students learn how to model a portrait and correctly capture the human body in anatomical terms; how to stage and sculpt the architecture of a fabric or other soft shapes. Then, the students themselves look for what they will do and which direction they will take. The tutors, however, remain their guides, consulting with the students on their chosen topics, listening, questioning and, if necessary, suggesting alterations so that they can think about the creative tasks together.

The Sculpture Studio 1 also intensively works with digital 3D technologies. The tutors draw on the opinion that being part of contemporary art need not only mean emphasizing political themes. Presence, in their view, can enter the work through 3D technology; and it is technology that can perhaps bring new themes and new forms to the work. Computer programs and 3D printers are then tools in this studio for students to learn to use and get to grips with.

The tutors and students also discuss sculpture through artists whose work interests the students. The ancient Greek sculpture is an essential reference point, but the tutors also deal with the world's leading contemporary sculptors, such as Ron Mueck whose realistically rendered figures sometimes give someone chills. More than on the process, the emphasis in this studio is put on the result which should always meet the requirements of contemporary sculpture.

Tutors:

Michal Gabriel

Tomáš Medek

“To be aware of the context that defines a sculpture”

In the 1990s, when the renowned artist Stanislav Kolíbal was the head of the sculpture studio at the Academy of Fine Arts in Prague, he called it “Sculpture, Space, Installation”. It was this approach to the classical sculptural medium that the tutors of Sculpture Studio 2 liked, and so they chose it as a starting point for their approach to their own teaching. The work of Stanislav Kolíbal and other artists who dealt with geometric forms is not perceived by them as a dogma, though. It is clear that Kolíbal’s approach is being broadened, and this also applies to the themes and materials that the students of the studio work with. They are the ones who bring new approaches and ways of thinking to the studio, thus gradually transforming it.

Kolíbal’s approach is also being broadened by the possibilities offered by the environment in which the sculptural works are created. An example may be the projects where a social aspect is included. For example, students learn how to work with and within the community of villagers for whom they are creating a sculpture. They must learn how to properly analyse the environment where the work is to be placed, how to negotiate with the landowners, how to get the people who will walk past the work every day to support their idea. They learn that environmental and social aspects of the work are as important as the choice of theme and material. The tutors see the theme as an aid but they also understand that choices of themes should not be limitless, especially for younger students. Therefore, they sometimes try to get their

younger colleagues to choose an unusual theme or an unexpected reaction. However, when students have been working on one problem for a long time and it still offers possibilities for taking further, they let the students go through the whole process.

What remains consistent with Kolíbal’s approach, despite the changes described above, is the premise that every sculptural realization occurs in a predetermined context. In this way, the tutors do not understand sculpture as a self-contained object and want the students to be aware of spatial and other contexts. The human figure is one of the crucial elements to take into consideration. This is because it serves to measure things and to perceive the space which, in the end, we always relate to ourselves. Bearing in mind the starting point in Kolíbal’s pedagogical concept, the tutors refer to a broad range of the current realisations by Czech and foreign artists, where students can look for stimuli for their own work.

Tutors:
Jan Ambrůz
Pavel Korbička

“Living in harmony with one’s own body”

What is typical of the entire Faculty of Fine Arts is respect to students and their activities. However, if it were necessary to name only one studio that fully fits this characteristic, it would be the Body Design Studio. Why? The answer can be found in the focus of the studio, which is not defined by a particular medium – students work with a variety of approach-

es and with a wide range of materials from concrete to textiles. The prime subject of their interest is the human body, but that does not mean that one might find nude drawing instruction there. The tutors deal with the body on more conceptual levels, for example in performative explorations of anatomy, human senses, and perception.

As a result, themes related to the question of self-identity are often addressed there. The studio attracts not only extrovert students, but also those who perceive their identity as something that is not taken for granted and address personal issues in their work, the processing of which requires a very sensitive pedagogical approach. In addition to the topic of identity, the tutors are also interested in the representation of human sexuality in art in the history, the relationship of human bodies to each other, the relationship of fashion to the body, social issues, art in public space, and issues related to social activism. As a result, the teaching of the studio includes not only collaboration with activist groups, but also with other disciplines that explore the human body through non-artistic methods, such as anthropology. In contrast, the Faculty of Fine Arts gives students more freedom when working with a topic: it sets them free from any potential cumbersomeness and allows them to arrive at a result through visual shortcuts.

The 1970s are then significant for artistic starting points which are dealt with in the studio. At that time various methods and tools for conveying feminist ideas through the visual arts began to emerge in the world. These tendencies got to the Czech environment with a significant delay in the 1990s, when they became the subject of interest for Veronika Bromová and other artists. The Body Design Studio does not insist on openly declaring feminist ideas. These inevitably penetrate the work of the students through

the theme of the body, understanding feminism as a caring movement that emphasises harmony with one's own body.

Tutors:

Lenka Klodová

Karolína Kohoutková

Video Studio

“Our most used word is freedom”

The Video Studio is one of those workplaces where it is not quite clearly defined to what extent it falls into the field of fine or applied art. From the range of possible approaches to their medium, the tutors of this studio have chosen the conceptual one. They understand the term “video” in its broadest possible sense – as a socio-cultural space in which the audio-visual technology is applied. Although they offer students courses in animation or video post-production, which they can choose according to their interest, they do not deal with video as a craft in depth.

The Video Studio is characterised by a certain freedom and liberty in the concept of teaching. Its tutors try to avoid pre-conceptions and “ready-made” ideas. Having students working on specific assignments is not a priority here. On the contrary, each student is free to do what s/he wants. The tutors are opened to new ideas and try to encourage the students in their work, while not necessarily requiring them to make videos. Instead, they teach them to work with a wide range of media, from curating to video essays. Documentaries and fictional narratives are frequent outputs there, such as a project that explored sustainable fashion

and also dealt with aspects of the history of fashion (its author recreated designs that had appeared in a selected historical issue of the Burda magazine), or a project that explored the symbolism of hair and dealt with the overlap of the topic and anthropology. The students themselves come up with suggestions for specific themes; the supervisors tend to follow what their younger colleagues have been dealing with for a long time, advising them to find their way and encouraging them to collaborate with one another.

In discussions, the tutors aim to place the students' works in the context of contemporary art, music and cinema. They refer to the history of video art, discuss the origins and history of video art in the Czech Republic, play specific videos, talk about aesthetics from the late 1980s and early 1990s, and the first use of 3D effects. The moving image and its application in the context of visual art is always the starting point of the debate which can take different directions. Despite this great freedom, most graduates end up making videos for a living. It surely helps that they have gone through a studio which is opened to discussing the system and that they have discovered how production, distribution and many other positions work in the field of art, and that they have gained the ability to define their themes and present them.

Tutors:
Martin Mazanec
Jan Šrámek

“A chain of temporary collectives with a distinctive personality in their center”

Each semester, the Visiting Artist's Studio offers students a new opportunity to meet a prominent figure of the art world. The studio is a great opportunity for students to confront their established perceptions through encounters not only with the new studio head, but also with learners from other FFA studios. Curiosity, flexibility, communication, a desire to analyze, and willingness to share are prerequisites for studying in this studio.

The form and content of the classes are different each semester, based on the conception of the current head or studio manager. The tutors are selected from distinguished individuals after a list of potential candidates proposed by the faculty members and PhD students has been compiled, based on their professional recommendations. The selected artists often come to us with different approaches. For many of them, running the art school studio temporarily is a welcome opportunity to develop their teaching experience which is based on their own experience of working on the international art scene. During the semester, students are often given the opportunity to observe the current work of their tutors, visit their current exhibitions abroad or their studios, and get a glimpse into the workings of the art world in a non-Czech environment.

The form of study in VAS is also a change for our students. The study can take place in a different

rhythm than the regular weekly consultations. The program may include intensive periods of several days of joint work and consultations or periods of more individual distance communication. A relatively high level of English is required for participation. For our students, the studio is beneficial not only in terms of the change in demands, in terms of language, time, and career, but also in terms of the opportunity to be part of a unique, temporarily established collective.

Students from any of FFA studios, including PhD students, are eligible to apply to study at VAS. We also offer participation to our graduates if there is sufficient capacity. Studying at VAS thus becomes an opportunity to meet colleagues with similar interests from various studios and to confront one's own way of making and thinking with their approaches. The Visiting Artist's Studio is a chain of temporary collectives made up of people with keen interests, always centered around distinctive personalities with highly original approaches and work.

Tutors of the studio since 2019:

Przemyslaw Kwiek

Karol Radziszewski

Sidsel Meineche Hansen

Antye Greie-Ripatti

Zuzanna Czebatul

Jennifer Helia DeFelice on behalf of FFA

Akademičtí a vědecko- výzkumní pracovníci / Academic staff

Jan Ambrúz
Vasil Artamonov
Karel Bařina
Julie Bena
David Březina
Filip Cenek
Richard Fajnor
Patricie Fexová
Martin Freund
Michal Gabriel
Ivars Gravlejs
Jennifer Helia DeFelice
Katarína Hládeková
Ondřej Homola
Milan Houser
Tomáš Hrůza
Kaliopi Chamonikola
Ladislav Jackson
Kristýna Jamrichová
Jakub Jansa
Valentýna Janů
Tomáš Javůrek
Barbora Klímová
Lenka Klodová
Karolína Kohoutková
Denisa Kollarová
Pavel Korbička
Jana Kořínková
Zuzana Kubíková
Petr Kvičala
Ján Lastomirský
Barbora Lungová
Václav Magid
Jakub Mácha
Břetislav Malý
Martin Mazanec
Tomáš Medek
Barbora Menšíková
Jan Mikoška
Svätopluk Mikyta
Ondřej Mohyla
Jozef Ondřík
Luděk Rathouský
Tomáš Ruller
Martina Růžičková
Pavel Ryška
Matěj Smetana

Kateřina Spáčilová Blažková
Jonáš Strouhal
Jiří Suchánek
Barbora Šedivá
Marie Štindlová
Jan Šrámek
Ondřej Tobola
Dušan Váňa
Vojtěch Vaněk
Veronika Vlková
Jan Zálešák
Markéta Žáčková

Neakademičtí pracovníci / Non-academic staff

Vít Baloun
Jan Fňukal
Martin Králík
Jan Lidmila
Pavla Macháčková
Zbyněk Navrátil
Jiří Pec

Školní administrativa / School administration

Pavλίna Borastero Olšanská
Tomáš Dalecký
Jana di Lenardo
Ivana Chvátalová
Jana Janečková
Hana Křížová
Martina Pěnčíková
Hana Richter
Monika Šimková

| | | | | | | |
|--------------|-------|---|----|--|----|---|
| Index | 30 | Pes Honza (Dům pánů z Kunštátu) | 66 | Kristýna Coufalová, Mechanické vlnění vzduchových částíček uvedení do pohybu chvějícím tělesem (2020, diplomová práce) | 87 | Kapucínské náměstí, večerní a noční projekce AVI) |
| | 31 | Enter FaVU (2019 zima) | | | | Guerillová prezentace AM1 v Hošnově vile (léto 2020) |
| 2 | 32 | Barbora Šimková, Politika všedního dne (2019, diplomová práce) | 67 | diplomantky.cz (2020, instalace v Domě pánů z Kunštátu) | 88 | AVI Yes_No_Yes (2021, výstava AVI v GMU v Hradci Králové, foto Jan Kolský) |
| 3 | 33 | Školní zátiší (AFO) | 68 | Alina Matějová, Humain (2020, diplomová práce) | 89 | Semestrální práce – iglů (2021, APD) |
| | 34 | Intervence veřejného prostoru | 69 | Ilona Hovězáková, Dialog (2020, diplomová práce) | 90 | Klára Lázníčková, Nature by Man (2020, semestrální práce) |
| | 35 | Adrian Altman (2019, výstava Transform, Galerie KUB Lipsko) | 70 | Leona Velebová, Možná se tak narodila (2020, diplomová práce) | 91 | Bára Bažantová, Hladová zed' (2021, veřejný happening pro Terén) |
| 4–5 | 38 | Workshop s EFEMÉREM (2019, součást akce Oslava sametu) | 71 | Michal Mitro, Planetárna Accepted (2020, diplomová práce) | 92 | Školní zátiší (AHM) |
| 6 | 39 | Školní zátiší (AM3) | 72 | Bára Růžičková, Credit Cards (2020, diplomová práce) | 93 | Nikola Macháčková, Podobnosti v latentnosti (2021, diplomová práce) |
| 7 | 40 | Druhý pes Honza & friends (nádvoří u budovy U4) | 73 | Diplomantské promoce (2021, budova asi U3, design události ATD) | 94 | Kateřina Šillerová, Slíthy, a Blend of Lithe and Slimy (2020, bakalářská práce) |
| 8 | 41 | Oslava sametu, akce FaVU ke 30. výročí Sametové revoluce, 2019, nádvoří FaVU | 74 | Školní zátiší (Kateřina Šillerová v ATD) | 95 | Nikol Urbanová, Za jistých podmínek (2021, projekt AVI na Facebook Marketplace) |
| 9 | 42 | FaVU 25, design shop (v popředí piece by Lucia Sádecká) | 75 | Adam Turzo, Lapidarium: Food and shelter (2020, diplomová práce) | 96 | Jan Bražina, Když je ateliér u mě, já tam nejsem (2021) |
| 10–11 | 43 | Terezie Štindlová, ZOO Index (2019, bakalářská práce) | 76 | Petra Daneková, Ja som tu neni (2019, výstava Transform v galerii KUB, Lipsko) | 97 | Zoom klauzury (2021 zima, APE) |
| 12 | 44–45 | Enter FaVU (2018 léto, AGD1) | 77 | diplomantky.cz (2020, Kristýna Kazdová, Štěpán Brož, prezentace diplomových prací, kanál diplomantky.cz) | 98 | See you later |
| 13 | 46 | Enter FaVU (2018 léto, AGD2) | | | | |
| 14 | 47 | Enter FaVU (2018 léto, banner by Anna Hrabalová a Nela Klímová) | | | | |
| 15 | 48 | Dřevodílna FaVU | | | | |
| 16 | 49 | Sítotisková dílna FaVU | | | | |
| 17 | 50 | Adéla Venturová, No hard feelings (2018, bakalářská práce prezentovaná na Enter FaVU) | | | | |
| 18 | 51 | Markéta Skalková, My comfort zone is behind my comfort zone (2021, AEN) | | | | |
| 19 | 54 | Enter FaVU (navigace by AVI) | | | | |
| 20 | 55 | Zrcadlo, zrcadlo... (AGD2) | | | | |
| 21 | 56 | FaVU 25 (PZH, stage za budovou U2) | | | | |
| 22 | 57 | FaVU 25 (? , stage za budovou U2) | | | | |
| 23 | 58–59 | Školní zátiší (AM3) | | | | |
| 24 | 60 | Semestr ends – Den otevřených dveří (2020 zima, AM2) | | | | |
| 25 | 61 | Semestr ends – Den otevřených dveří (2020 zima, AM3) | | | | |
| 28–29 | 62 | Kateřina Šillerová, Slíthy, a Blend of Lithe and Slimy (2020, bakalářská práce) | | | | |
| | 63 | Školní zátiší (AS1) | | | | |
| | 64 | Kateřina Rafaelová (2020, guerillová prezentace AM1 v Hošnově vile) | | | | |
| | 65 | Školní zátiší (AS1) | | | | |

favu.guide

editoři / editors

Lenka Klodová, Jan Zálešák

texty / texts

Markéta Filipová, Katarína Hládeková, Lenka Klodová,
Mikuláš Macháček, Martina Růžičková, Silvie Šeborová
Marie Štindlová, Lenka Veselá, Jan Zálešák

fotografie / photographs

Polína Davydenko, archiv FaVU VUT

překlad / translation

Radek Šimek

korektury / proofreading

Kateřina Havelková Štěpančíková

grafický design / graphic design

Day Shift Office (Bára Růžičková & Terezie Štindlová)

písmo / typeface

Montagu Slab
Neue Haas Grotesk

tisk / printing & binding

Quattro print, a. s., Brno



→ www.favu.vut.cz

→ favu.guide

Vydalo Vysoké učení technické v Brně, Fakulta výtvarných umění roku 2021.
Published by Brno University of Technology – Faculty of Fine Arts in 2021.

Vydání knihy finančně podpořila Komerční banka, a. s.
Published with a support of the Komerční banka, a. s.

ISBN 978-80-214-6016-4