

MgA. Michaela Pálka Plachká:

TĚLESNÁ ZKUŠENOST A LIDSKÉ TĚLO JAKO VZTAH HUDBY A OBJEKTU

Disertační práce, Praha, 2018, 103 stran

Oponentský posudek

Disertační práce Michaely Pálky Plachké odráží autorčinu snahu a zájem o syntetický přístup jak v tvorbě, tak i ve vzdělání. Těžiště její pozornosti leží především ve fenoménu *Klangkunst*. V úvodu jasně definuje svoji motivaci o zmapování teoretického rámce intermediální tvorby, která překračuje, či kombinuje oddělené kategorie jednotlivých uměleckých oborů. Michaela chce své intuitivní vědění (či jak píše spíše i tušení) převést do vědomé úrovně, potvrdit si její, pregnantněji zformulovat či redefinovat tak, aby s objevenými znalostmi a souvislostmi dokázala ve své budoucí tvorbě vědomě pracovat. V tomto směru je její práce příběhem hledání a zajisté je pro ni, ale i pro čtenáře v mnohém objevující. Michaela dobře formuluje, její jazyk je čtivý a je z něj cítit zřetelný její osobní zájem o tematiku. Práce je informačně nabitá, dotýká se mnoha témat, která ale v některých pasážích nerozvádí do větších hloubek, ale naopak přechází do témat dalších. To však není úplně na škodu, jelikož kontext *Klangkunst* je velmi široký a chápu její snahu v teoretickém úvodu obsáhnout co nejširší pole myšlenek a souvislostí.

Zřejmě i z osobních důvodů těží její práce převážně z německého kontextu – a to jak volbou tří umělců, jejichž tvorbu detailněji popisuje: Heinerja Goebbelse, Christiny Kubisch a Bernharda Leitnera, tak i zaměřením na termín *Klangkunst*, jenž je používán v podstatě výhradně v německém prostředí oproti světově rozšířenému pojmu sound-art, sonic-art či audio-art. Terminologické souvislosti srozumitelně vysvětluje a ve zvoleném uměleckém výběru je její zaměření na německou terminologii a i německé teoretiky pochopitelné. Celkově je práce obsáhlá a tvorbu tří zvolených autorů představuje v zajímavých souvislostech, což umožňuje i široce rozkročený teoretický úvod. Nicméně jako oponent se musím zhostit kritické role a proto se nyní zaměřím na některé nedostatky a připomínky.

V úvodu Michaela popisuje nejen osobní motivace, ale i stav českého školství ve vztahu k intermediální tvorbě. Při výpisu pracovišť, kde se lze v České republice věnovat intermediální tvorbě bohužel vynechala i taková místa jako např. Centrum Audiovizuálních Studií na FAMU, ateliéry na Umprum – (bývalá) Supermédiá a ateliér Intermediální konfrontace. Taktéž nebyl zmíněn obor Fine Art an Experimental Media na Prague College. Z mé domovské Fakulty výtvarných umění zmiňuje pouze ateliér Intermédia, a už nikoliv ateliéry Video – Multimedia – Performance, jenž zde

zakládá a jejichž garantem je světoznámý multimediální umělec par excellence Woody Vasulka. Taktéž byl opomenut obor Multimediální kompozice na JAMU, který jako jediný v ČR se cíleně věnuje intermediálním přesahům v kontextu hudební akademie... V tomto směru stálo za to udělat hlubší průzkum současného stavu.

Nicméně zcela sdílím Michaelinu poznámku a potřebě větší propojenosti v zásadě jinak oddělených specializovaných škol. [Zde si dovoluji malou odbočku a kritiku: byt jsou zmíněné ateliéry inter/či multi–mediální, vždy se vyskytují v zaměření a kontextu většinou výtvarných, či výjimečně i hudebních institucí. Nezřídka pak chybí kvalitativní reflexe v rámci v dané instituce nepraktikovaných médií a oborů a tvůrčí přesahy se pak pohybují v jistém mnohdy i pro studenty příjemném myšlenkovém vakuu. Toto vakuum je ovšem jen na dané instituci, nikoliv v oboru samém. Jsem přesvědčen, že dnešní umění potřebuje zásadně novou koncepci uměleckých škol, kde pod jednou střechou budou studovat a pracovat hudebníci, výtvarníci, matematici, fyzici, programátoři, software designeři, teoretici... a budou moci své znalosti vzájemně propojovat a spolupracovat na aktuálních projektech skutečně komplexně. V zahraničí takto funguje například interfakulta Art&Science na KABK/Koncon v Holandsku. Zpět k práci...:](#)

V části věnované diskurzu *Klangkunst* Michaela Pálka Plachká, kromě samotné terminologie shrnuje i historické tendence syntetizující výtvarné a hudební projevy včetně jejich teoretických kritiků (Theodor W. Adorno), tak i obhájců a podporovatelů (Helga de la Motte-Haber). Popisuje teoretické rámce spojené s intermediální tvorbou překračující hranice (otevřené/uzavřené dílo), věnuje se filosofickým aspektům prostoru a času. Koncept času překračuje i daleko nad rámec *Klangkunst*. Věnuje se psychoakustickým a sémantickým souvislostem poslechu a slyšení. Je zde v kostce uvedeno pojetí Pierra Schaefera, ale nebyly zmíněny například teorie poslechu Michaela Chiona, Williama W. Gavera či přístup Pauline Oliveros. Jelikož je to tematika i k tělu nejbližší, čekal bych zde hlubší ponor.

V práci, která je postavena na snaze uchopit intermediální přesahy propojující média zvuku, obrazu, prostoru, objektu, těla... mi též chybí alespoň základní autorčino přiklonění se k nějaké historické interpretaci a definici slova intermediální (Dick Higgins?) potažmo terminologické vyhranění vůči multimediální umělecké tvorbě (Bob Goldstein, Lev Manovich), pakliže tento termín v práci vůbec nepoužívá (stejně jako se nezmiňuje o pojmech jako media art, hybrid art, mixed art, new media apod.). Vzhledem k rozsáhlosti v práci obsažených témat, bych to pro úplnost práce viděl jako vhodné.

Jako největší nejasnost práce však vidím v rozporu mezi jejím názvem a skutečným obsahem. Tělesná zkušenost a tematika těla je totiž v práci rozváděna zcela minimálně. V podstatě až v předposlední v kapitole o tvorbě Bernharda Leitnera se jí dotýká při popisu jeho děl a haptickému prožívání zvuku a konceptu *Kopfräume*. V popisu vlastního díla se této tematice věnuje, ale již zcela subjektivním pohledem. Pominu-li zmínku o módech slyšení a poslechu, tak v celé práci chybí tedy jakékoliv kapitoly zabývající se tělesností a tělem jako médii v uměleckém řetězci aktivním, či pasivním. Vzhledem k názvu práce *Tělesná zkušenost a lidské tělo jako vztah hudby a objektu* jsem toto očekával a absenci takto vymezených kapitol vidím jako

největší nedostatek. Přesto je práce obsahově zajímavá a koherentní. Jako návrh do diskuze proto přikládám úvahu nad nalezením vhodnějšího názvu práce, který bude více reflektovat představený obsah, nebo naopak zvážení možnosti doplnění práce o kapitoly, které budou soustředěné na avizovanou roli těla.

V textu jsem si všiml pár drobných chyb: na str. 27 se objevuje chyba ve jméně malíře Carlo Carrà (v textu uveden jako Carlo Carrí). Dále na str. 59 při překladu citace Christiny Kubisch použila: “Můžou být vnímány pouze čistě jako obrazový materiál,” místo “Mohou...”

K diskuzi uvádím dvě problematická tvrzení:

Na straně 11 uvádí údajný názor Sabine Saino: „*s uměle generovanými zvuky, koncerty z nahrávek a Live--Elektronik přišla nezávislost hudby na interpretech.*”

S touto reinterpretací lze však souhlasit jen částečně, protože v případě Live Electronics je hudba vždy prováděna na pódiu, v reálném čase, interpretem operujícím s byt' netradičním, ale vždy určitým specifickým hudebním nástrojem. Nevím, zda zde došlo k chybné reinterpretaci názoru Sabine Saino, nebo se jedná o názor původní, ale z výše uvedeného důvodu jej vidím u případu Live Electronics jako nesprávný.

Jako druhé téma k diskuzi nabízím zmíněný text na str. 72, kde popisuje, jak Leitner nechává viditelně umístěné reproduktory ve svém instalacích:

„...reproduktory nechal viditelně upevnit magnety na kovové předměty. Zde se dostáváme ke kontextu s německým diskurzem týkajícím se tématu (un)sichtbare Musik. Jedná se vlastně o přesně inverzní snahu proti tomu, kdy autoři akusmatické hudby zvukové zdroje systematicky schovávají.”

Je reproduktor skutečně zdroj zvuku? Nevznikl pojem akusmatický právě i díky rozvoji využívání reproduktorů při prezentaci hudby, kde není vidět slyšený zdroj (nahraného, syntetizovaného) zvuku, ale pouze reproduktor tento zdroj reprodukuje? A co v případě zpětnovazebních systémů? Tedy jde Leitner neskrýváním reproduktorů proti akusmatickému diskurzu, nebo nikoliv?

V praktické části Michaela představuje scénický projekt **Hmaty... doteky**. Dílo skládá z několika svých starších kompozic, ale také i kompozic manžela (?) Tomáše Pálky. Do projektu nechává vstupovat výtvarnici Věru Peleškovou a tanečnice Michaelu Dolákovou a Karolínu Kalinovou. Celý projekt tak vzniká a pulzuje v duchu otevřeného díla, jenž prosazuje a svou celoživotní tvorbou realizuje Heiner Goebbels. Je možné, že právě jeho hlubší studium mohlo Michaela potvrdit správnost a relevantnost takto zvoleného tvůrčího přístupu. Práce si hledá a zřejmě i neustále mění (a bude měnit) svoji formu. Ovšem například oproti Goebbelsově *Stifters Dinge*, kde se snaží o performanci bez performerů, je ve *Hmatech... dotecích* role tanečnic – performerek velmi výrazná a z videozáznamu, který jsem měl možnost vidět v podstatě značně přebíjejí hudební složku. Jelikož se jedná o scénický projekt,

který kombinuje hudbu, pohyb, světlo, výtvarné artefakty a kostým, tak se dívám na práci jako celek a zkoumám, jak se jednotlivé složky vzájemně podporují, či nikoliv. Z vizuální složky (hedvábné šátky, relaxační oblečení odkazující až na slovanskou lidovost, tibetské mísy, cvičení tai-chi, excitované taneční kreace) je cítit ezoterická estetika čajoven, jógových tělocvičen a new-age rekvizit. To vše je dle mého názoru kvalitativně úplně jinde, než hudební složka, jenž splňuje podstatně vyšší estetické nároky. Snad jedině zvuk větrných zvončků se stává spojnicí obou estetik. Další element, který tento scénický projekt bohužel nepodporuje je světlo na scéně a celková prostorová situace. Chápu, že je student limitován prostorovými možnostmi, ale proč nebyl pro vystoupení odklizen klavír, který zde nehraje žádnou roli a je celou dobu nasvícen plným světlem, které silně narušuje intimitu vystoupení? Ve skladbě se cíleně pracuje s dynamikou ticha, to ale zcela neplatí o práci se světlem na scéně. Taktéž řešení zavěšení hedvábí na výrazné černé, masivní mikrofonní stojany kontrastuje se zvolenou estetikou. Jistá instalační citlivost mi zde chybí. Zřejmě v duchu otevřeného díla a sdíleného autorství nechala Michaela volnu ruku přizvaným spolupracovnícím, přesto si troufám tvrdit, že je stále dobré jako autor vystupovat v roli „režiséra“, který koriguje, vidí a drží celek umělecky koherentní. Přestože Michaelu osobně neznám, mám dojem, že zůstala příliš ve světě své hudby a možná si neuvědomila posun, který přizvané „elementy“ jejímu dílu daly. I to je velké riziko a umělecká výzva intermediální, navíc skupinové tvorby. Když poslouchám skladbu *Hmaty...doteky* se zavřenýma očima, vnímám zcela jiné dílo, než když vidím záznam scénické akce. Jinými slovy hudební kvality přesahují vizuální estetiku scény, výtvarných artefaktů i pohybu a v tomto směru doporučuji projekt dále rozvíjet.

SUMMA SUMMARUM:

Disertační práce Michaely Pálky Plachké odpovídá nárokům kladeným na teoretickou práci tohoto druhu je přínosná z hlediska přiblížení německého kontextu Klangkunst a hlubšího představení tvorby tří významných autorů (Goebbels, Kubisch, Leitner).

Michaela Pálka Plachká píše srozumitelným jazykem a myslím, že její cíl, který si na úvodu vytyčila se jí povedl. Vzhledem k výraznější absenci tématu těla v představeném textu, navrhuji zvážení přejmenování práce, tak aby název lépe vystihoval celý obsah.

I přes tento nedostatek hodnotím práci jako velmi vydařenou a přínosnou a doporučuji aby byla práce přijata k obhajobě.

V Brně, dne 31.8.2018

Jiří Suchánek