

## Oponentský posudek na magisterskou diplomovou práci

Název práce: *Akusmatická situace*

Autor práce: Štěpán Mišurec

Diplomant se odvážně pouští na pole, které nemá zatím příliš prozkoumané. Připojuje se tím k dlouhé řadě vizuálních umělců, kteří se snaží zapojit do své práce hudbu či zvuk. Je to poměrně přirozené, neboť zvuk určuje atmosféru prostoru. Pro výtvarného umělce je zvuk rozšířením palety o další vlnové spektrum, pojednává jej spíše jako "hmotu" nebo "tvar" - zde připomeňme alespoň takové pokusy jako *Symphonie Monoton-Silence* (1947-8/1961) Yvese Kleina či varhanní improvizace Hermanna Nitsche, kterými doprovázel svoje *Aktionen*, akustické kresby Milana Grygara atd. V naší zemi a v současnosti jsou však častější ambice výtvarníků prosadit se spíše v rámci pop music. Proto vítám snahu Štěpána Mišurce o práci se zvukovým materiálem na elementární úrovni odpovídající geometrickému umění a jeho snahu hledat tímto způsobem nové komunikační možnosti. Po stránce přínosnosti tématu hodnotím tuto práci kladně.

Předložená práce je založena na napětí mezi abstraktní čistotou ideje a jejím problematickým uskutečňováním. Zde je třeba vyzdvihnout upřímnost s níž autor přiznává své tápaní a hledání adekvátní podoby diplomního projektu. Prostým a srozumitelným jazykem popisuje svá východiska, což je především konceptuální tvorba Roberta Barryho, připomenut je John Cage a jeho *Variations VII*, ale finální koncepci a její řešení pokládám za poměrně osobité. Výběr prvních čtyř tónů harmonického spektra je záležitostí ryze fyzikální, vztahující se k Pythagorovi i středověké koncepci "hudby sfér" (*Musica celestis*), ale realizace tohoto konceptu pomocí krátkovlnných vysílačů a přenosných tranzistorových přijímačů vnáší do této "ideální harmonie" prvky nečistoty a nepředvídatelnosti - nízká kvalita reproduktorů způsobuje ozev dalších tónů, antény pak zachycují i další signály přicházející z okolí, které tak vstupuje jako cizí prvek do hry a může vytvářet zajímavé kontrapozice. To pokládám rovněž za přínosné. Na druhé straně si dovoluji polemizovat s autorovým odhadem optimálního času pro pobyt v jeho "akusmatické situaci" na pouhých 6 minut. To - podle mého názoru - vytvoří pouze povrchní dojem statického průběhu, resp. jakousi základní informaci o něm - ale dosti těžko patřičný zážitek k dostatečnému uvědomnění si toho, co daná situace opravdu přináší. Podle mého odhadu by tato doba měla být aspoň 5-10x delší.

Součástí práce je i stručný přehled "kulturně historických souvislostí" (Kapitola 3), jež by za normálních okolností měl být zařazen již v Úvodu, ale zde mi jeho zařazení připadá vhodnější až poté, co je objasněn vlastní projekt a cesta k němu, neboť včleňuje do patřičného kontextu již představené dílo.

Na začátku formulovaná hypotéza "jestli lze pole z velmi krátkých vln uchopit jako médium k definování výtvarného objektu" (str. 9) je nakonec vyvrácena: "Dospěl jsem k závěru, že neviditelné pole z rádiových vln nelze vnímat jako objekt ve smyslu výtvarné skulptury. Myslím si, že není možné díla vytvořená procesem vysílání považovat za plastiky" (str. 27). To je sice možno brát jako pozitivní výsledek uměleckého výzkumu, ale domnívám se, že to ve zkoumané oblasti není ještě poslední slovo. Bude třeba prozkoumat toto pole mnohem důkladněji a také se zamyslet nad tradičními definicemi. Tvrzení "K tomu, abychom mohli dílo prohlásit za sochu, je potřeba, aby disponovalo jednoznačnou morfologií" (str. 27) je možná až příliš rigidní, protože už od dob Calderových *mobiles* a Tinguelyho *Homage to New York* je jednoznačná morfologie zpochybněna a u řady dalších sochařů už nehraje hlavní roli. Ostatně ani Venuši Milóskou (Mélskou) neznáme v původním tvaru....

Práci Štěpána Mišurce pokládám za velmi dobrou, není to sice práce splňující perfektně veškeré formální požadavky, ale je to autentické svědectví o tvůrčím hledání a zápolení s realizací. Samozřejmě jsou zde i nedostatky: kromě několika zbytečných překlepů (str. 25 "Radbergových" místo *Rydbergových* i nepřesné formulace: např. na str. 17 dochází k laickému zaměňování tónů (zvuk) a not (grafický zápis). Ve větě "V prostoru chodby jsou skryté čtyři vysílače, ke každému je přiřazena jedna ze zmíněných not", by správně mělo být *tónových výšek*.

Na str. 18 jsou zmiňovány "klouzavé tóny a glissanda", což je obojí totéž. **Klouzavé tóny** je otrocký překlad anglického výrazu *gliding tones*. V české hudební terminologii se nepoužívá (nicméně se objevuje u hudebních publicistů, užívajících běžně počítačových překladů z angličtiny, kteří zjevně české výrazy neznají).

Na str. 20 je poněkud matoucí popis provedení Cageových *Variations VII*: "Zvukové zdroje z celého New Yorku byly přenášeny do sálu" - ve skutečnosti jen několik telefonních linek do bytů přátel a či veřejných institucí (elektrárna, redakce New York Times atd.). "Signál byl veden z malých kontaktních mikrofonů připevněných na spotřebičích v domácnostech" - ve skutečnosti byly tyto ozvučené domácí spotřebiče přímo na scéně. Poznámka: Newyorská budova Armory byla skutečně původně postavena jako zbrojnice 69. pluku Národní gardy, ale začala být brzy využívána ke sportovním a kulturním účelům (např. známá Armory Show 1913), měla by být tedy uváděna jako Zbrojnice, případně rovnou anglicky bez překladu, tak jako i v češtině používáme originální názvy budov (Capitol, Empire State Building, Twins atp.).

Přes uvedené výhrady práci doporučuji k obhajobě a navrhuji hodnocení A. Mám zato, že je v ní naznačeno určité zajímavé směřování, jež by si zasloužilo dále rozvíjet. S tím souvisí i moje otázka k rozpravě: Jaké možnosti aukusmatických situací se nabízejí k dalšímu rozpracování a praktickému využití?

V Brně dne 29. 1. 2021

doc. MgA. Jaroslav Šťastný  
Katedra kompozice dirigování a operní režie  
JAMU  
Komenského nám. 6  
662 15 Brno