

**Oponentský posudek diplomové práce Kataríny Chlustikové Jan Svoboda:
Dialóg fotografa s priestorovým objektom, FFUK Praha, 2012.**

Pod poměrně jasně znějícím názvem se skrývá košatá a sofistikovaně strukturovaná práce, které už svým věcným rozsahem (205 stran textu s bibliografií a seznamem vyobrazení, přes 700 (!) poznámek) přesahuje nároky na diplomovou práci. Jádrem práce je část Jan Svoboda a jeho fotografie uměleckých děl, přičemž umělecká díla, o které jde, vycházejí z vesměs niterného a osobního vztahu fotografa k nim, zprostředkovaně pak k umělcům, k nimž měl Svoboda buď sympatie, nebo jejichž dílo jej zaujalo (Veselý, Kolíbal, Palcr). Po charakterizaci vlastní fotografické tvorby Svobody přechází autorka k jeho technice a nakonec k pojmu „fotografický obraz“, čímž sleduje strategie, podobné malířství: autorizaci fotografie signaturou, uchopování části fotografie malířsky (např. pozadí), zdůraznění fyzické autonomie fotografie apod. Ukázka způsobu práce fotografa ve své volné tvorbě umožňuje autorce naznačit, že tato se nebude příliš lišit od jeho fotografie uměleckých děl, navíc ve většině případů jde o prostorové objekty, sochy, reliéfy, konstrukce, čili předměty, byť využité v uměleckém kódu, které Svoboda s oblibou fotografoval i ve své „běžné“ fotografické tvorbě.

V tom je vlastně esence práce: ukázat, jak tzv. „užitá“ fotografie uměleckých děl se v případě Svobody nelišila od jeho „volné“ fotografie, respektive jak byla vedena stejnými principy. Svoboda vskutku pracuje se sochami Pacíka nebo Palcra jako s „neuměleckými“ objekty, zasazenými do „informelního“ prostředí, v němž je zdůrazňována faktura ploch prostorů v pozadí a někdy „malířská“ „ošuntělost“ plochy. Je fascinující, že Svobodovo svébytné chápání uměleckého díla nebo objektu toho kterého umělce - a nebylo jich zase tak mnoho, Svoboda zjevně fotografoval jen to, co chtěl fotografovat - se časem příliš nemění, jen se zesiluje důraz na transcendentálnost situace, v níž se objekt (dílo) nachází, často v neurčitém a podivném prostoru. Srovnáme-li skvělé fotografie z žižkovského ateliéru Aleše Veselého z let 1962-1964 s téměř o deset let pozdějšími prostorovými objekty a sochami Stanislava Kolíbala, seznáme, že Svoboda sice dospěl k výraznější oproštěnosti a minimalismu, jehož specifický charakter Chlustiková dobře popsala, ale současně se nic nemění na důrazu vytěžit autentické napětí z usazení předmětu v neurčitě artikulovaném prostředí. Pokud Svoboda pracoval doslova na zakázku a měl se podřídit jistým pravidlům dokumentární fotografie, jako tomu bylo v jeho spíše nešťastném angažmá

v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze 1971-1983, pak nevyhovoval nárokům pro reprodukční fotografii kurátorů výstav, jak Chlustiková ukazuje (s. 121 n.). Přesto, nebo spíše právě proto, jsou snímky některých předmětů z UPM, které autorka reprodukuje (s. 122 -125), pozoruhodné, a jasně ukazují, že nešlo o tuctového reprodukčního fotografa.

Kdyby práce Chlustikové skončila zde, měla by autorka nejspíše vyhráno: charakterizovala nově vše podstatné, co o tématu Svoboda a fotografie uměleckých děl bylo možné napsat. Aby zdůraznila kontext Svobodova neortodoxního přístupu k fotografii uměleckých děl, autorka zvolila část, v níž ukazuje předchůdce a paralelní fotografy, kteří se rovněž zabývali fotografií uměleckých děl. Oprávněně věnuje velkou pozornost Josefu Sudkovi, k němuž se Svoboda hlásil, a který rovněž každou „řemeslnou“ fotografií přesahuje „užitkovost“ účelu (dokumentace, reklama). Je to zjevné na příkladu fotografií soch Hany Wichterlové a Josefa Wagnera (opět příznačné, že jde o sochaře, i když Sudek na rozdíl od Svobody fotografoval také masu obrazů a kreseb). Zde jen oprava údaje z Fototéky Ústavu dějin umění AVČR: na s. 138 fotografie Filly není z Peruce ze 40. -50. let, ale z Fillova pražského ateliéru z roku 1932. To je ovšem omyl instituce a nikoliv autorky. Také fotografové Jan Šplíchal Jan Ságel a Karel Kuklík, jak ukazuje Chlustiková, pracují podobně otevřeně ve vztahu k fotografiím soch (Šplíchal – Pacík).

Aby toho nebylo málo, autorka přidala ještě zajímavou kapitolu o fotografii soch ve světovém kontextu 1887-1970. Je to stručný nárys, který se výrazněji zastaví u Rodina, Brancusiho, Brassaie a Alberta Giacomettiho. Zcela explikativní je kapitola o nové úloze fotografie, která doprovázela proměnu sochařství v 60. letech 20. století zejména v souvislosti s minimalismem a novými projevy, jako je environmental art. Tak se stane, že výtvarný umělec, pracující s hmotným prvkem (země, hlína, kámen) jako Robert Rauschenberg se stává fotografem svých environmentů, které jsou chápány více jako obrazy (fotografie) než fyzická realizace. (s. 183).

Katarína Chlustiková napsala práci inovativní, rozsáhlou, výborně promyšlenou, založenou na hlubokém studiu jak umění 60. -70. let, tak na Svobodových fotografiích. Navštívila kdejaký archív a zdroj (viz. Muzeum Narodowe ve Vroclavi), aby z fragmentů složila přesvědčivou obhajobu Svobodova nekompromisního postoje, který vlastně fotil svoje „volné“ fotografie i tehdy, když dělal tzv. reprodukční fotografii. Nakonec bylo jedno, zda fotografuje roli papíru (válec) nebo objekt Stanislava Kolíbala. Práce je doprovázena dokonalým

obrazovým materiálem přímo v textu, má bohatou literaturu. Splňuje zcela podmínky kladené na diplomovou práci, domnívám se dokonce, že by splňovala i nároky pro dizertační práci.

Z výše uvedeného je jasné, že diplomovou práci Kataríny Chlustikové doporučuji s radostí k obhajobě.

V Praze 13. 9. 2012

Prof. Vojtěch Lahoda