

Ján Krížik

Rozpaky a rozhrešenia

Pri mnohovýznamovom francúzskom slove „La Cultura“ môžeme uvažovať aj o kultúrnosti a kultúre v čase, teda určitého návratu v čase k významným výročiam, udalostiam alebo osobnostiam kultúry. Profesor Ján Krížik je jednou z týchto osobností, ktorá popri dlhom pedagogickom pôsobení na viacerých školách (SŠUP Bratislava, VŠVU Bratislava), aktívne tvorí aj po sedemdesiatke a ako výtvarník a fotograf reaguje vo svojich posledných dielach na dve kultúrne centrá Paríž (Francúzsko), Bratislava (Slovensko). Popri nedávnom veľkom jubileu má v tomto roku menšie, ale rovnako významné výročie inaugurácie na profesora na akademickej pôde Vysoké školy výtvarných umení v Bratislave. Pri tejto príležitosti uverejňujeme v našom časopise v plnom znení jeho inauguračnú prednášku – esej o kontextoch fotografie, ktorá aj po desiatich rokoch odborné „nevychladla“ a nabáda k uvažovaniu a ku kultúrnosti.

Jozef Sedlák

Vážená umelecká rada, milé dámy, vážení páni, ctení prítomní,

dovoľte mi, aby som dnes predstúpil pred vás so svojou prednáškou „ROZPAKY A ROZHREŠENIA“. Tento názov, vlastne jeho prvú polovicu, som si zvolil aj preto, lebo vždy sa ma zmocnia isté rozpaky, keď mám vystúpiť pred väčším zhromaždením a hovoriť „ex katedra“. Vo svojej pedagogickej praxi to robím málokedy. Teda málokedy vediem monológ. Vždy, alebo takmer vždy, vediem so študentmi dialóg tak trochu na peripatetický spôsob. Prechádzame sa od problému k problému, od témy k téme, od pokusu o odpoveď po pokus o riešenie. Ostatne, tak to zrejme robí väčšina kolegov.

Ďalším dôvodom pre tento názov boli isté rozpaky z toho, o čom by som mal hovoriť. V podobných situáciách sa zdá, že by človek mal povedať niečo závažné, nejaké slávne posledné (alebo predposledné) slová, čosi hodné zapamätania. Lenže veľké témy a veľké slová sa ľahko stávajú banálnymi. Takže budem radšej skromnejší.

prof. Ján Krížik, autor fotografie
Jozef Sedlák, jún 2015



Umberto Eco vo svojej knihe o tom, ako písať diplomové a dizertačné práce radí, aby autor písal radšej dôkladne o jednom probléme, než povrchno o viacerých. Neporadil mi však, ako písať prednášku. Navyše nie som teoretik a nechcem sa dopustiť teoretickej „brikoláže“ teda teoretického „kutilstva“. Tento výraz som si vypožičal od Petry Hanákovéj, výborne vystihuje smiešnosť diletujúcich „teoretikov“, čiže teoretických diletantov.

Pokúsím sa teda hovoriť o zopár skutočnostiach, ktoré ma uvádzajú do rozpakov, ktoré ma znepokojujú a s ktorými si niekedy neviem rady.

Už dlhšiu dobu si všimam, že postavy fotografov vo filme a literatúre nie sú príliš sympatické. Dokonca sa vyvíjajú k horšiemu. Pravdepodobne prvým slávnym fotografom vo filme bol Paparazzo vo Felliniovom „Sladkom živote“. Jeho meno sa dokonca stalo prezývku dnešných bezohľadných a cynických fotografov z bulvárnej tlače. Nedávno som si opäť premietol „Sladký život“ a bol som Paparazzom príjemne prekvapený. Jeho zlá povest' nezodpovedá jeho filmovej podobe. Na dnešné pomery je to vlastne celkom slušný chlapík, aj keď trochu dotieravý.

Je fotografickým partnerom novinára Marcella, epizodicky sa objavuje aj v jeho súkromnom živote (napríklad v scéne stretnutia a večierku s Marcellovým otcom) a je tak trochu tým, čím je v Mozartovej opere Leporello Donovi Sganarelle Donovi Juanovi a v Cervantesovom románe Sancho Panza Donovi Quijoteovi. Je to akýsi zrkadlový obraz svojho „pána“, ale je tu predsa rozdiel. Zatiaľ čo spomínaní hrdinovia – sluhovia sa občas voči pánovi búria, snažia sa ho priviesť k rozumu a napraviť ho, Paparazzo je len pasívnym príživníkom.

Druhým známym filmovým fotografom je bezmenný fotograf vo filme „Zväčšenina“ (Blow up) Michelangela Antonioniho. Dávid Hemmings (jeho predstaviteľ) tu prechádza dejom a je vlastne napriek svojej vôli vtáňovaný do deja, ktorý nakoniec nemá rozuzlenie. Je nevýrazný, tichý pozorovateľ, ktorý komunikuje so skutočným životom, teda aj s ľuďmi, len prostredníctvom kamery. Evidentné je to v scéne fotografovania vtedy slávnej modelky Verushky. Táto scéna výrazne pripomína erotický výjav, ktorý sa však deje prostredníctvom fotoaparátu. Tento fotograf je opakom Paparazza. Jeho konanie

je neutrálne a dojem z neho matný.

Pravdepodobne prvá naozaj odporná postava fotografa sa objavila vo francúzskom filme „Niet dymu bez ohňa“ zo začiatku sedemdesiatych rokov. Mathieu Carrière v ňom hral mladého fotoamatéra, ktorý obdivuje a neustále s voyeurskou posadnutosťou fotografuje Annie Girardot a jej portréty montuje do fotografií z pornografických časopisov. Istá politická frakcia využije toho, že je podozrivý z pedofilnej vraždy dievčatka a fotografie nasadí v predvolebnom boji. Tento fotograf ako keby pozbieral všetky ohavné ľudské vlastnosti.

V tom čase sa stále častejšie vo filmoch a v televízii objavujú fotografi i v epizódnych úlohách ako falšovatelia dokladov, vydierači, voyeuri a iní zvrhlíci.

Postava fotografujúceho architekta vo filme „Dobré svetlo“ pôsobí skôr trápne a odzrkadľuje všetky ľudové predstavy o fotografovi nahotiniak. Celý film, a tiež hlavný hrdina vyhovoval vtedajším zdanlivo liberálnym perestrojkovým predstavám o „meštiakoch“ a „bohémoch“.

Za pozornosť ešte stojí fotograf Milo O'Brannigan z Altmanovho filmu „Prêt-à-porter“. Mierne chrapúnsky Ír oblečený v koži a pijúci pivo sa výrazne odráža od prejemného, rafinovaného, dekadentného a trošku hysterického prostredia haute couture. Špičkový fotograf, o ktorého súperia tri časopisy a ich vydavateľky, sa motá s otráveným výrazom babylonom príprav na prehliadky, znudene vykonáva svoju prácu a utáhuje si zo svojich chlebobarkýň. Vyprovokuje intímne situácie a v týchto situáciách ich fotografuje. Vzbudzuje chvíľami sympatie a chvíľami odpor a je nakoniec jednou z posledných postáv, ktoré vidíme na konci filmu.

Dovolím si malú odbočku od témy. Vidím niektoré podobnosti medzi filmami „Sladký život“ a „Prêt-à-porter“, hoci tieto filmy delí tridsaťpäť rokov. Je to nielen prostredie high society, účinkovanie Marcella Mastroianniho a Anouk Aimée v úlohách, ktoré majú podobný charakter a postavy dvoch mierne protivných fotografov – ortuťovitého Paparazza a ležérneho O'Brannigana. Sú to nielen niektoré príbuzné scény – keď v „Prêt-à-porter“ asistentka vydavateľky v panike vlezie do fontány a hľadá kartu (kľúč) od izby a stáva sa akousi paródiou na veľkolepú Sylviu – Anitu Ekberg vo fontáne di Trevi. V záverečných scénach oboch filmov sa objaví Mastroianni. Raz v úlohe novinára Marcella, ktorý na pláži neporozumie slovám volajúceho dievčaťa a odchádza za preflámovanou spoločnosťou, druhý raz v úlohe Sergia-Sergeja, ktorý sa prebúdzá na lavičke a okolo neho

prechádza pohrebný sprievod a bez povšimnutia aj jeho mladícka a celoživotná láska. Konce bez katarzis.

Vidím tu však aj dôležitú podobnosť z fotografického hľadiska. V spôsobe snímania sa tu veľmi účinne strieda dokumentaristický štýl so štýlom veľmi náročne a dôkladne inscenovaným a artistickým. Zábery, snímané dynamickým či „blúdivým“ spôsobom, takmer akoby skrytou kamerou, naraz spomalia alebo celkom zastavia tempo a ustália sa vo veľmi rafinovanom obraze. Nesmieme však autorom filmu naletieť. Aj tie najreportážnejšie zábery sú rovnako premyslene komponované ako tie „inscenované“.

Nemôžem v tejto súvislosti nespomenúť aj dvoch mne blízkych fotografov, ktorí tiež kombinujú tieto dva spôsoby tvorby. Sú to Duane Michals a Helmut Newton.

Duane Michals svoje príbehy – sekvencie veľmi dôkladne inscenuje a sprevádza textom a nedáva dôraz na čisto výtvarné pôsobenie svojich fotografií. Zábery sú robené takmer nedbalo a zdanlivo tak pôsobia ako spontánna dokumentácia akcie, hoci ide o exaktnú inscenáciu.

Helmut Newton tvoril fotografie s mimoriadne silným výtvarným účinkom a výrazom a divák si nikdy nie je istý, či sú fotografie inscenované, alebo dokumentárne. Mnohé z jeho fotografií vznikli ako vedľajší produkt pri zákazkovom fotografovaní a napriek tomu patria k jeho najslávnejším a boli sústredené v knihe „POLA WOMEN“.

Vrátim sa však k postavám fotografov – tentokrát v literatúre. Zdá sa, že literáti sú k fotografom o čosi nemilosrdnejší než filmári. V skratke spomeniem tri prípady.

V knižke Paula Andreotu „CIK-CAK“ sa objavil módny fotograf pre Francúzov exotického maďarského pôvodu s nemaďarským menom Jesse Vadja. To „Vadja“ malo byť pôvodne asi „Vajda“. Je to mizerný charakter, ktorý spí so všetkými, opakujem so všetkými, modelkami a nielen s nimi. Nakoniec vypadne z deja, lebo ho jedna ohrdnutá milenka zavraždí – prebodne škrabádom na retušovanie negatívov.

V románe „REFLEX“ od Dicka Francisa je to reportér George Millace, ktorý je tiež zavraždený, pretože svojimi fotografiami vydieral nebezpečných ľudí. Vydieral síce zločincov a peniaze používal na charitatívne ciele, ale predsa len to bol vydierač.

Pred dvoma týždňami som si kúpil jednu detektívku kvôli názvu a obálke. Kniha sa volá „DVOJEX-POZICE“ a na obálke je východnemecký objektív Pentacon. Zaujalo ma to, pretože román je z amerického prostredia. Hemží sa to v ňom dvojčatami a fotografmi. Napísali ho autorky – dvojčatá, kladnými hrdinkami sú dve ženy – dvojčatá. Zápornými hrdinkami sú tu muži – dvojčatá. Sú to fotografi, ktorí sa na seba na nerozoznanie podobajú, vymieňajú si medzi sebou partnerky bez ich vedomia a nakoniec aj vraždia. Túto odpornú dvojicu doplnil ich bývalý spolužiak a spoločník, ktorý je tiež fotografom a, citujem:

„...fotí na kšeft pornografii. Kromě těch hanbatin, kterým říká umění“.

Tak a to by stačilo. Ostáva len dúfať, že nesympatické postavy fotografov budú postupne nahrádzať zlí počítačovní manipulátori, hackeri a podvodníci.

Prečo však sa objavujú tieto viac-menej negatívne typy fotografov, prečo sa ma vždy zmocnia rozpaky, keď sa na plátne, obrazovke alebo v knihe vynorí postava fotografa?

Asi to bude tým, že ľudia majú, ako k fotografii, tak k fotografom, ambivalentný vzťah. Lichotí im, keď niekto prejaví záujem fotografovať ich, ale samotný priebeh fotografovania ich väčšinou znervózňuje a zneisťuje. Väčšinou nie sú spokojní so svojou podobou na fotografii. Je to nielen preto, že každý z nás má predsa len o sebe isté ilúzie, ale najmä preto, lebo fotografi nám ukazujú inú tvár, než na akú sme zvyknutí. A to nemyslím metaforicky, ale veľmi konkrétne. Všetci máme totiž mierne asymetrickú tvár a poznáme ju zo zrkadla – teda stranovo obrátenú. A tak nám fotografia ukazuje našu pravú, čiže správne obrátenú tvár, na ktorú nie sme zvyknutí, a teda sa nám nepáči, a tak si my, fotografi, občas vypočujeme komentár: „Tá fotka je pekná, ale nie som to ja“. Sme teda podozriví z falšovania podoby fotografovaného.

A veľmi často aj z falšovania skutočnosti všeobecne. Ľudia vedia, alebo inštinktívne cítia, že fotograf môže ľahko manipulovať so skutočnosťou a interpretovať ju podľa svojich alebo chlebobarcových

požiadaviek. Vedia, alebo inštinktívne cítia, že objektívne fotografické zobrazenie reality je ilúziou. A to nehovorím o skutočne drastických manipuláciách a dezinformáciách, ktoré umožňuje digitálna manipulácia s fotografiou.

Ďalším dôvodom ambivalentného postoja k fotografom je skutočnosť, že sú na jednej strane ľuďmi „veľkého sveta“, pohybujú sa medzi politikmi, slávnymi ľuďmi rôznej proveniencie a motajú sa okolo známych žien, ktoré sú momentálne považované za krásne. Lenže aj v tejto spoločnosti sú vlastne cudzím prvkom, sú skôr trpení, než spoločensky akceptovaní. Ide o akúsi symbiózu: potrebujeme vás kvôli našej popularite, tak vám teda dovolíme, aby ste sa pri nás prizivovali, ale vážne vás neberieme. A diváci na jednej strane závidia fotografom ich exkluzívne prostredie a na druhej strane si hovoria, že sa im dostáva nezaslúženej pozornosti. Ved' predsa fotiť vie každý a keby som chcel, aj ja by som to dokázal.

Avšak ani ten fotograf, ktorý sa namiesto vysokej spoločnosti pohybuje predovšetkým vo svojom ateliéri a väčšinu času trávi v klauzúre tmavej komory, neujde podozreniu, že produkuje „hambatiny, ktorým říká umění“, aby som opäť citoval knihu „DVOJEXPOZICE“.

Vo fotografii je zrejme naozaj čosi dotieravé, veyeurske a násilnícke. Upozornila na to už pred rokmi Susan Sontagová, ktorá si všimla, že americké (alebo vôbec anglosaské) fotografické názvoslovie používa tak trochu pištoľnícky slovník. Fotografovať je „to shoot“, teda „strielať“,

záber je „shot“ – výstrel, založit film do kamery je „to load the camera“ – nabiť kameru. Kazete sa hovoriť „cartridge“, čo znamená „nábojnica“, alebo náboj do brokovnice.

Takže my, fotografi, asi ako jediní z umelcov, nesieme Kainovo znamenie násilníctva.

Keď už som spomenul Susan Sontagovú – trochu sa pristavím pri teoretikoch a teóriách.

Tu sa ma opäť zmocňujú isté rozpaky nad mojím dvojakým a rozdielnym vzťahom k teoretikom a teóriám. S teoretikmi si obvykle rozumiem, najmä ak sa stretne ako kurátor a autor. Zaujíma ma, ako vnímajú moje fotografie, ako ich interpretujú, čo považujú za dôležité a lepšie, čo za okrajové a slabšie. A nemýli ma, že rôzni teoretici majú rôzne názory navzájom a občas odlišné od mojich. Tá rôznorodosť ma, naopak, baví a teší ma, že reakcie môžu byť tak rôznorodé. Pri príprave výstav som vcelku disciplinovaný a poslúcham kurátorov, lebo si myslím, že sú pánmi situácie a ak namietam, robím to veľmi diskretné. To sa však týka živých teoretikov, s ktorými som v osobnom kontakte.

Sú však dvaja teoretici, ktorých spájajú tri spoločné črty. Obaja boli filozofmi, obaja písali aj o fotografii a obaja zahynuli pri autonehode. Môj vzťah k nim je zložitejší.

Prvým je Vilém (Wilhelm?) Flusser. Jeho knižku „ZA FILOSOFII FOTOGRAFIE“ som prečítal viackrát a vždy sa prejavil zvláštny efekt. Pri čítaní ma jeho text vždy zaujme, ba dokonca strhne. Obdivujem jeho spôsob myslenia, konštrukciu jeho textu a jeho štýl. Po prečítaní však

ako by všetko, čo som prečítal, zo mňa spadlo. A zostane len pár viet, pár pojmov, ktoré ma podráždili. Ako keby ma niekto polial vodou, tá stiekla a ostalo mi len pár kvapiek v uchu. Text je brilantný, ale nezasahuje ma. Vadí mi, že dáva nové významy ustáleným pojmom, čo je síce provokujúce, ale súčasne prináša pojmový chaos.

Napríklad podľa autora slovo „informovať“ znamená po prvé – vyrábať nepravdepodobné kombinácie prvkov a po druhé – vtisnúť ich do predmetov. Na jednom mieste teda hovorí, že stolička je informované drevo. Je to prekvapujúce, vtipné, lenže trochu mi vadí, že takto môžem považovať sám seba za informované mäso, prípadne klobásu za informované prasa. A vytratil sa pôvodný význam slova „informovať“ ako „priniesť správu, údaj alebo určité dáta“.

Ďalším výrazom je „idolatria“ – neschopnosť vyčítať z obrazových prvkov predstavy, hoci existuje schopnosť čítať tieto obrazové prvky; odtiaľ: uctievanie obrazov (koniec citátu). S prvou polovicou vety nepolemizujem, je to Flusserovo vyjadrenie, a tak mu ho ponechajme. Lenže namiesto „idolatrie“ by som radšej použil výraz „ikonolatria“, „idolatria“ znamená skôr uctievanie idolov, teda pohanských bôžikov. Nevieť, či môžem prijať jeho definíciu fotografie: „aparátmi vyrobený a distribuovaný obraz, podobný letáku“. Samozrejme, fotografie (niektoré) môžu pripomínať leták, ale väčšinu fotografov táto definícia asi neuspokojí. Nechcem polemizovať s filozofom, necítim sa k tomu povov-

laný. Chcel som len naznačiť vysvetlenie, prečo ma Flusser zasahuje len v oblasti „studium“ a nie aj v oblasti „punctum“.

A tu sme už pri druhom zo spomínaných filozofov. Je ním Francúz Roland Barthes. A pojmy „studium“ a „punctum“ sú podstatné v jeho knihe „SVETLÁ KOMORA – VYSVETLIVKA K FOTOGRAFII“. Týmito dvomi prvkami určuje Barthes účinok fotografie. Prvý – studium – zasahuje racionálnu oblasť. „Studium“ znamená predovšetkým záujem a ten sa zaoberá najmä analýzou jednotlivých prvkov fotografie, jej historickým, formálnym a obsahovým zaradením. Druhý prvok – punctum – zasahuje emocionálnu oblasť diváka, dojíma ho, zanecháva v ňom výraznú stopu.

Je zaujímavé, ako sa Barthesovo ponímanie účinku fotografie podobá na heslo skladateľa Giacoma Pucciniho, ktoré sformuloval viac ako päťdesiat rokov pred Barthesom. Toto heslo znie: „Prekvapiť, zaujať, dojať“, pričom prvé dve slová by sme mohli stotožniť s pojmom „studium“, „dojať“ je prakticky synonymom slova „punctum“.

Joan Miró v jednom rozhovore z roku 1931 vyjadruje zámer „nečakane zaútočiť na diváka a dojať ho skôr, ako zasiahne jeho úvaha“. Miró teda dokonca vynecháva „studium“ a zaujíma ho len „punctum“, priame bodnutie a zásah do divákových emócií.

Ďalším motívom, ktorý sa vinie Barthesovou knižkou, je zistenie, že fotografia dokazuje, že toto „bolo“ to, čo je na fotografii zobrazené. Fascinuje ho tento dôkaz existencie ľudí a udalostí a keďže sa veľmi

často zaoberá staršími fotografiami, znepokojuje a dojíma ho skutočnosť, že väčšina fotografovaných je už mŕtva. Toto poznanie akoby odštartovala fotografia atentátnika Lewisa Paynea, čakajúceho na popravu. Je mŕtvy a zomrie. Je už dávno mŕtvy, ale na fotografii čaká, že zomrie. Akási časová slučka, vedomie pomínutelnosti, neodvratnosti toho, čo sa má stať. Tie isté pocity v ňom vyvolávajú aj fotografie z detstva a mladosti nedávno zomrelej matky a potom už takmer všetky fotografie. Je to až posadnutosť. Punctum – čas, punctum – detail. Priznáva sa dokonca k akejsi zamilovanosti do fotografií – až natolko ho fascinujú. Tento cit si uvedomí pri scéne z Felliniho filmu, kde sa Casanova dáva do tanca s mechanickým dievčaťom – automatom. Toto dievča Barthesovi vo svojej krehkosti, nevinnosti, umelosti a oddanosti pripomenulo fotografiu.

Celá Barthesova kniha je jedno výrazné punctum. Ak ju porovnáваме s článkami z knihy „MYTOLÓGIA“, v ktorých sa prejavuje autorovo brilantné, jasné, ostré a často nemilosrdné a ironické myslenie, vidíme, že pri vysvetľovaní fotografie sa do nej naozaj zamiloval.

Predsa ma však uvádza do rozpakov zistenie, že Roland Barthes nikdy nehovorí o fotografii ako o umení, nezaraďuje ju medzi iné umelecké disciplíny. Neprekvapuje ma to u Flussera, ktorý sa vo svojej fascinácii technológiou zaoberá predovšetkým masovou produkciou „cvakárov“ (ako im hovorí), teda ani nie amatérov s umeleckými ambíciami, a trochu časopiseckou fotografiou.

Zaujíma ho technologický a filozofický aspekt fotografie, umelecký mu uniká. Flusser nikde nehovorí o konkrétnej fotografii, o konkrétnom fotografovi. Fotografia ho zaujíma len ako fenomén. Barthes píše o konkrétnych fotografiách a o mnohých fotografiách, ktoré považuje za umenie. Hovorí o emóciách, ktoré v ňom vyvolávajú, ale výraz „umenie“ nepoužíva. Možno je to prejav určitej zdržanlivosti až cudnosti, že nezasahuje do oblasti, ktorá mu nie je vlastná. Ostáva nám len ľutovať, že sa jeho dielo príliš skoro uzavrelo a že sa už jeho pohľad na fotografiu nemohol rozšíriť o ďalší rozmer.

Ďalšie rozpaky som pocítil, keď som pred niekoľkými týždňami sledoval v televízii program UME-NIE 05 o benátskom bienále. Istý mladý slovenský výtvarník o bienále povedal, že je podujatím s najväčším profánnym publikom. Rozpaky vo mne vyvolal výraz profánne publikum. Bolo to myslené ironicky? Bolo to freudovské prerieknutie, keď povieme čosi, čo sme ani veľmi nechceli povedať? Alebo to bolo sebavedomé vyjadrenie istej nadradenosti umelca, ktorý zaujímavým spôsobom rozdeľuje publikum, čiže obecnosť, prípadne verejnosť na profánnu a sakrálnu. Pretože ak je časť publika profánnu, iná časť musí byť sakrálna, čiže posvätná. Slovník cudzích slov uvádza slovo „profánný“ ako, po prvé: znesväcujúci, hanobný; a po druhé: svetský, všedný. Autor výroku zrejme považuje za sakrálnu obecnosť publikum odborné, za profánne označuje ostatné publikum, teda vlastne publikum, o ktorom by malo umelcovi ísť predovšetkým.

Neviem si predstaviť, že by sa takto vyjadril o obecenstve hudobník, dirigent alebo operný spevák. Títo ľudia obvykle svoje publikum milujú a možno sa ho trochu boja. Nie je mysliteľné, aby koncertné siene a divadlá existovali bez „profánneho“ obecenstva.

Mám obavy, že výtvarní umelci sa tak trochu odcudzili svojmu obecenstvu, aj keď ani obecenstvo nie je bez viny na tomto odcudzení. Možno je to aj tým, že my nikdy, alebo len veľmi zriedka, zažívame súzvuk tvorcu a diváka tak, ako ho prežívajú hudobní a dramatickí umelci, nezažívame bezprostrednú reakciu diváka a jeho potlesk. Sme čiastočne izolovaní od publika, a tak sme ho po čase schopní nazvať profánnym.

Nepochybujem o kvalitách súčasného umenia a súčasných umelcov. Dnešní umelci sú dobre profesionálne školení, talentovaní, mnohí sú veľmi inteligentní a ich koncepcie zmysluplné. Mám však podozrenie, že ich diela zasahujú diváka profánneho, či iného, v barthesovskej oblasti „studium“, ale nenastane „punctum“. Divák túži po emocionálnom zásahu, po stave „punctum“, a keď mu ho nedožičí „vysoké“ umenie, obráti sa k pokleslejším žánrom.

Nemyslím si, že niekedy existoval „zlatý vek“, keď sa ľudia masovo zaoberali výtvarným umením. Lenže bývali doby, keď súčasné umenie viac obklopovalo a zasahovalo diváka v jeho každodennom živote, či už to bolo v gotickej katedrále, barokovom kostole alebo na renesančnom námestí. Dnes sa súčasné umenie vo verejných priestoroch príliš nevyskytuje, o to viac je okolo nás pokleslých foriem umenia, ktoré spôsobujú akési vizuálne obžerstvo.

Nemyslím si, že by umelci mali byť romanticky emocionálne sentimentálni, aby dosahovali u divákov efekt „punctum“. Pravdepodobne by to malo opačný účinok. Slávny spevák Fjodor Saljapin vo svojej autobiografii opísal predstavenie Leoncavallových „Komediantov“, v ktorom sa predstaviteľ Cania tak dojal osudom svojej postavy, že sa počas árie rozvzlykal, čím spôsobil, že sa obecenstvo hromadne rozosmialo.

Možno by stačilo, keby sme trochu viac chceli zasiahnuť diváka, keby sme boli menej zahľadení do seba. Helmut Newton pri svojej návšteve Bratislavy povedal: „Neberiem vážne seba, ale beriem vážne to, čo robím“. Možno by sme mohli tento výrok považovať aj za radu pre nás.

Rozpakov už bolo dost. A čo rozhršenia? Má nám ich kto udeliť? Mali by sme ich dostať predovšetkým od svojho publika, či už „profánneho“, alebo „sakrálneho“. Ale keďže niekedy spätná väzba viazne, musíme si ho udeliť sami, alebo aspoň dosiahnuť pocit rozhršenia.

A možno postačí, ak budeme konať podľa Voltaireovho hrdinu Candidea a budeme, tak ako on, obrábať našu záhradku.

doc. akad. arch. Ján Krížik, ArtD.

November 2005

prof. Ján Krížik (*1943, Modra)

1967 absolvoval Odbor architektúry Vysokej školy výtvarných umení v Bratislave (prof. Kuzma a Vilhan).

1969 grafik v časopisoch Móda, Dievča, Pyramída. Zaoberá sa grafickým dizajnom, začína „vážne“ fotografovať a zúčastňovať sa výstav. Fotografuje módu pre časopis Dievča a venuje sa voľnej fotografickej tvorbe.

1978 začína učiť na Škole úžitkového výtvarníctva Praktické cvičenia, neskôr Fotografickú tvorbu a Fotografický dizajn. Naďalej sa venuje grafickému dizajnu, spolupracuje s vydavateľstvami Tatran, Smena, Slovenský spisovateľ, Opus a ďalšími. Venuje sa módnej a divadelnej fotografii a stále viac i voľnej tvorbe.

1992 začína učiť na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave. Vedie Kurz fotografie 1. ročníka a niektoré predmety. Sústreďuje sa na pedagogickú činnosť a voľnú fotografickú tvorbu.

1995 získal titul ArD na Wyszzej państwowej szkole sztuk plastycznych, Poznań, PL.

1999 habilitoval sa na docenta na Filmovej a televíznej fakulte Vysokej školy múzických umení v Bratislave.

2005 19. novembra svojou prednáškou Rozpaky a rozhršenia, uzavrel svoje vymenovací konanie za profesora v odbore výtvarné umenie – voľná tvorba. Na základe rozhodnutia UR VŠVU bol podaný návrh na Ministerstvo školstva SR na vymenovanie za profesora. V rokoch 1994 – 2003 bol vedúcim Katedry vizuálnych médií, neskôr Katedry fotografie a nových médií VŠVU. V rokoch 1999 – 2006 vykonával funkciu predsedu Akademického senátu VŠVU. V rokoch 2007 – 2012 žil a tvoril v Paríži.

V súčasnosti žije a tvorí v Bratislave.

Okrem pedagogickej činnosti sa dlhodobo venuje aj výstavným aktivitám. Autorsky a kolektívne vystavoval v Českej republike, Rakúsku, Francúzku, Poľsku, Chorvátsku, Rusku, Nemecku, Švédsku, Anglicku, USA.

Jeho diela sú zastúpené v zbierkach: Moravská galéria, Brno, Česká republika; Maison de la Photographie, Paríž, Francúzko; Musée de l'Élysée, Lausanne, Francúzko; Fondation Claude-Nikolas Ledoux, Francúzko; Fotofest Laser Disc Library, Huston, USA; SNG Bratislava, SEDF Bratislava, Slovenská republika.