

Vzácná banalita obrazov  
Alexandry Barth  
– Matúš Novosad

Tam by byl život snadný, prostý. Všechny povinnosti, všetky problémy materiálneho života by se nenásilně vyřešily. Posluhovačka by chodila každé ráno. Každých čtrnáct dní by přivezli víno, olej, cukr. Byla by tam prostorná světlá kuchyně obložená kachličky s erby, tři majolikové talíře zdobené žlutými, kovově pableskujícími arabeskami, všude vestavěné skříně, uprostřed krásný stůl z bílého dřeva, stoličky, lavičky. Bylo by příjemné se tady vždycky ráno posadit, po osprchování, jen tak polooblečený. Na stole by stála velká kamenná miska na máslo, sklenice se zavařeninou, med, topinky, rozpůlené grapefruity. Bylo by časně zrána. Začínal by dlouhý májový den.

– Georges Perec, *Things*

Ako AB zobrazí dva póly jej možnej budúcnosti, a to luxus a smrť? Existuje medzi nimi paradoxný vzťah vytvárajúci pocit prázdnoty; nafukovaním, narastaním nastáva smrť (pud smrti, Freud<sup>1</sup>). Koncom začína aj tento text, snáď napokon prideme na to, kde sa u AB nachádza „vzácná banalita“. Na jednej strane je pocit blízky Matissovým veľkým interiérom, na druhej je výstražný svojím rozširujúcim sa tvarom, tvarom hrobu, predvoja smrti *avant la morte*, obraz *Osobný pamätník* (2018). Hrob je otočený od

diváka, nevieme koho je, podstatný je len samotný tvar: ten je pôsobivejší ako zmysel toho, že je to hrob.

Podobne si všimni Warholove *Elektrické kreslá*:<sup>2</sup> už tvar kresla, všetko, čo ho obklopuje (interiér) a visí z neho, pôsobí ako znamenie smrti.

Luxus v oválnom, teda priznane deko-ratívnom portréte ženy (*Fajčiarka*, 2014), je v podaní AB zároveň idolom ženy pre ženy (v dominantnom, „mužskom“ diskurze pôsobí ako antihrdinka); malá fantázia o Coco Chanel:<sup>3</sup> vychladnutá až do tvrdosti,

- 1 Cieľom pudu smrti je návrat živého organizmu do pôvodného anorganického stavu. Pracuje ticho, kým sa neobracia navonok a neprejavuje sa ako agresívny alebo deštruktívny pud. Všetky pudy, ktoré sú prístupné skúsenosti, sú zliatinami pudov života a smrti. Existenciu pudu smrti postuloval Sigmund Freud v práci *Za princípom slasti* roku 1920. Freud v skorších prácach považoval sexuálne pudy a pudy Ja (pudy sebazáchovy) za protikladné. Ja sa však neskôr javilo zásobárňou libida, pretože objektové libido možno stiahnuť do Ja, pričom v tejto situácii už hovoríme o narcistickom libide. Ja má teda libidinózne komponenty, čím sa zaradilo medzi libidinózne objekty. Pudy Ja a sexuálne pudy tak Freud stotožnil s pudmi života (*Lebenstriebe*), ktoré majú snahu rozširovať život, obnoviť ho a zachovať, kým skutočným protikladom týchto pudov je pud smrti, ktorého cieľom je život zničiť. Neurotický konflikt, ktorý sa predtým vysvetľoval ako konflikt medzi pudmi Ja a sexuálnymi pudmi, sa má od práce *Za princípom slasti* interpretovať topicky, ako konflikt medzi Ja a libidinóznym obsadením objektov. Nové chápanie sa týka aj sadistického komponentu sexuálneho pudu, ktorého osamostatnením môže vzniknúť perverzia sadizmu. Tento sadistický komponent je vlastne pudom smrti, ktorý je však pôvodný a zameraný najprv na samotné Ja. Ide o primárny masochizmus, ktorého existenciu Freud najprv vytrvalo popieral, pričom mu teraz neostalo nič iné, ako ho naopak obhajovať. Čiže, primárny je masochizmus, sekundárny sadizmus. Ten je obratom pudu smrti na nejaký objekt. Masochizmus teda nie je obrátením sadizmu proti vlastnému Ja, ale len návratom k pôvodnejšej fáze tohto pudu. Opäť sa tu ukazuje konzervatívny a regresívny charakter pudu smrti. Michal Patarák: *Freudovo chápanie pudu smrti v čase jeho uvedenia*, 2015. Existencia a použitie pudu smrti je však neisté.
- 2 Warholove slová „uvedomil som si, že za všetkým, čo robím, je smrť“, alebo „kedykoľvek ste zapli rádio, počuli ste niečo ako štyri milióny zomrú“, boli začiatkom jeho série katastrof, nepokojov, lebiek. *Séria Malých elektrických kresiel* pochádza z roku 1964 – 1965.
- 3 Coco Chanel sa utiahla po jej afére s nacistickým dôstojníkom, aj keď dokázala v neskorom veku znovu preraziť so svojím módnym domom. Predtým jej zomrel partner pri autonehode. Bola známa svojou iróniou a sarkazmom.

samostatná, nedávajúca nič zadarmo, príliš inteligentná, teda ťažko oklamateľná a ťažko nachytateľná pri citoch, úspešná, ale sama so svojím telom, ktorého problémy s nikým nezdieľa.

Nepatrí do rovnakej triedy ako autorka. Ako by svojou maliarskou technikou AB zobrazila druhý pól, chudobu: pozliepané chatrče, zvyšky odevov, niečo neobývateľné, látkové, možno cary stanu; ako by potom zobrazila špinu? A ako bude AB zobrazovať sídlisko, keď jeho triedne určenie sociálno-ekonomicky prekročí?

Oproti obrazu vyššie opísanej emancipovanej *Fajčiarky* si všimni obraz *Na balkóne* (2016). V období od 2016 do 2017 je to obraz tvoriaci asi najharmonickejšie vzťahy súvislého preklápania medzi tvarovým (pri AB nebudem hovoriť o abstrakcii, ale jednoducho o tvaroch; abstrakcia pre mňa znamená nerozoznatelnosť, nepochopiteľnosť, teda Bataillovo beztvaré, informe,<sup>4</sup> to je zriedkavé a relačné, nenaviazané na „podobu“; tuším, že AB o informe ani nejde; informe sa netýka tvaru, hocako konkrétne môže byť abstraktným, informe je štrukturálne určiteľné ako rozrážajúce celok štruktúry; protijednanie tvaru) a referentom.

Pohyb je na obrazoch AB pomerne vzácný, ale tu je kontinuálny, tuším, že sa rozširuje z gesta ruky a neistoty výrazu: unavená, či arogantná? Obe sa spájajú

v utiahnutí do seba, ktoré sa však ukazuje na balkóne pre podobne neviditeľných ľudí. Do takejto pozície situuje diváka, stáva sa človekom zo sídliska, ale nie pre podobnosť s hrdinkou.

Keď teraz otočíme pohľad z balkóna do vnútra bytu, deje sa tam preklápanie samoty a samostatnosti: je to hrdá majiteľka bytu, alebo žena, ktorá má v byte „stále niečo“ na práci? Pracuje pre druhých, či pre seba?

Kde sa tu deje následný obraz, nehmatateľný (pre malbu sa často zabúda na obrazy, a opačne), ten, ktorý nemá každý obraz (obraz „bez“ neho nazveme picture), to nad obrazom – to, čo nazývame spolu s Deleuzom a jeho pohľadom na Prousta esencie: deje sa v geste či kolorite obrazu *Na balkóne*? Práve v tomto špecifickom prípade, keď gesto a kolorit hovoria to isté, akoby nenabíjalo, neodvodzovalo jedno od druhého. Teda, aký je rozdiel medzi esenciami a atmosférami? Všimni si tento rozdiel u Mednyánszkeho: väčšinou používa atmosféry, nie esencie, pretože je u neho následný obraz už apriórne daný, tým, že je zobrazený ako picture následného obrazu (technikou partikulizácie prevrátenia celku do častí – ťahov, ktoré „pôsobia ako autentické“), a tým je následný obraz rušený.

Dnes mnohokrát nie sú esencie výsledovateľné vďaka mechanickému

dôkazu fantázie (surrealizmus, psychoanalýza), napríklad v podobe riadenia oka. Dej sa tak, ako je tomu na obraze *Skrinky* (2017): tí, ktorí zobrazenú realitu zažili, ju vidia niečo jemnejšie, ako je ideológia; celý ten spôsob žitia tých čias, ktoré späťne vidíme ako sociálno-ekonomickú realitu, ktorú sme si nevyberali. Ak tu budeme hovoriť o ideológii, tak ako o interiéri, ktorý si zachováva cudzosť a nepoddajnosť exteriéru, pretože naše domovy si z veľkej časti nevyberáme. Triedne určenie je pociťované ako hanba, a tak o ňom – práve intelektuáli – často nehovoria, pokiaľ z vizualizovania „lacného“ nezískavajú prostriedky, čím prekračujú svoju danú triedu.<sup>5</sup> Naproti tomu, fantázia prekročenia, teda intelektuálne prekročenie triedy je v našom prostredí vnímané ako necosť. To a rozoznávanie pocitu „čiernych skriniek skorých deväťdesiatych“ rokov za nejaký čas prestane byť pochopiteľné. Teraz sa niektorí budú tešiť zo spriaznenosti, že ich aj niekto iný rozlišuje; tešiť sa z obrazu či zo spoločného prekročenia chudobnej minulosti?

Avšak čo bude s týmto obrazom a ako bude videný, keď všetci títo ľudia zomrú?

Nebude už nikto, kto by mal reálnu skúsenosť s Tou zelenou, s Tou hnedou, s bielymi rohmi a čiernymi výplňami, s obľými úchytkami, s Tým časom.

(Podobne ale nezabudni, že pre upadanie sa ukazuje previazanie času a štýlu v drobnom záreze [neskôr si všimni tento termín] tvoriacom opätok topánky, spájajúci sa v oblúku s tvarom vysávača na obraze *Predsieň na Vilovej*, 2017.)

5 Pozri knihu Didiera Eribona, kde opisuje svoju hanbu za svoj proletársky pôvod, ktorý zakrýval v rámci intelektuálneho akademicko-žurnalistického prostredia Paríža.

6 Pozri napríklad diela Nicolasa Ceccaldiho alebo za všetko len dielo Michaela Krebbera *Titul bude, musím to urobiť tiež*, 2004.

Odchádzanie, smrť tvoria vymieňanie kontextu, neabsolútnosť obrazov.

Napriek tomu, že ľudia, ktorí takéto obrazy budú vedieť rozoznávať, už nebudú, je nutné tieto obrazy opísať, pretože možno zanikne, aspoň na nejaký čas, princíp tvorenia takéhoto typu obrazov; stratia sa samotné obrazy. Preto, a pre štrukturálnu príbuznosť s AB, by sme sa mohli pýtať, na čo sa premenili alebo kde sa stratili holandskí malí majstri. Možno aj odtiaľto pre AB vzniká cesta k tzv. Sslabej malbe, teda dnešnému stavu malby.

Pojem *Sslabá malba* vyjavuje rozdielne dominancie medzi obrazmi; pre funkčnosť pojmu, malbu dnes určuje ako apriórne slabú. Jedným zo vzťahov, ktorý ukazuje, je vzťah medzi dominanciou vzniknutou množstvom slabej malby (s jej opačnou tendenciou k apriórne hodnotným, alebo lepšie povedané výhodným, ved' také vieme veľmi ľahko určiť, maliarskym znakom) a dominanciou vznikajúcu silným referentom bad painting (všetka malba je dnes po konceptuálnom umení a bad painting, ktorá podhodnocovala znaky na úkor dobrej štruktúry diela či procesu). Ani-ani sa deje medzi zlým-zlým; Ss.

Vedomé pokračovanie bad painting (oproti hocakej malbe, ktorá je dnes v princípe už „po podhodnotení znakov“) dnes falšuje skutočne zlú malbu, a tým jej v určitom zmysle pomáha k etablovaní nielen v rámci maliarskej roviny konzistencie. Zároveň v rámci špeciálnejšie zameraných konzistencií (autor, prostredie, maliarsky problém) môže byť tento prístup kritický. Takéto maľovanie je však pomerne vzácne.<sup>6</sup> Za zlú malbu považujeme malbu,

4 Bataillov pojem *informe*, popularizovaný medzi rokmi 1929 – 1930 v surrealistickom časopise *Documents*, je skôr naznačený ako definovaný, vzpierajúci sa definovaniu už od svojej podstaty. Ide o deštrukciu, roztrhnutie, prerezanie vo vnútri formy či veci, čím sa vynachádza niečo nové, čo sa dosahuje napríklad nejasnou podobnosťou s niečím obscénnym – v tom sa napája na psychonanalýzu a traumu. Beztvaré je hojne diskutované v diele Didi-Hubermana, pričom ponúka inú interpretáciu ako Yve-Alain Bois a Rosalind Kraus. Beztvaré však v mojom pojmosloví znamená tiež videnie nevidenia a dôrazný pocit straty referentu – v tom by bolo informe možné nachádzať napríklad v Mallarmého poézii.

ktorá je „príliš skutočná“, voči malbe je upútavajúca, pretože umožňuje hru, a v rozšírenom slova zmysle zahranie malby. Tolko k „stavu malby“.

Kto je napríklad autorom/autorkou Sslabej malby?

Občas sa človek, drsne povedané, cíti ako chudák, t. j. človek, ktorý má starosť o svoj život a nevie ju nemať, tým sa stáva pre druhých nepríjemným/nou, pretože akoby sa neovládal/a, keď/keďže celkom nevie ovládať svoj život. Šťastie nie je možné získať vlastnou nevinou, avšak tí, ktorí sú šťastní, sú druhými často videní ako vinní. Avšak chudákom sa človek cíti byť aj vtedy, keď je v postavení rozporu proti príliš veľa alternatívam, ako to o sebe vrazil Carl Einstein.

AB v sérii po škole z obdobia 2014 – 2015, vystavenej pod názvom *Pokoj*, zobrazuje človeka, ktorý sa stane chudákom napriek svojej mentálnej a emočnej vyspelosti a citlivosti: stáva sa „slúžkou“ (na obraze *V práci*, 2014) a tá je najdokonalejšou artikuláciou princípu práce. Obracia to však zdvihnutou hlavou, odvráteným zrakom, ukazuje na seba prstom, a tak zo seba činí paradoxnú hrdú slúžku.

U AB akoby došlo k nedôvere voči kultúre, pretože nespĺňa/nedeleguje svoju výlučnosť aj na sociálno-ekonomickej úrovni; odtiaľ je už blízko k nedôvere voči intelektuálnemu. Tomu intelektuálnemu, ktoré prináša nešťastie. Stať sa chudákom vďaka výtvarnej kariére. Výtvarnou kariérou k chudobe. Možno to je realita intelektuálov stredovýchodnej Európy.

Jej séria *Pokoj* je upútavajúca v tom, voči čomu sa ukazuje, a čo vyjavuje: v našom prostredí existuje aj protipohyb voči tragickým chudobným umelcom zo

stredovýchodnej Európy, a to v podobe úspechu Csudaiovho ateliéru; maskovať, aj sám pre seba, že umelec/umelkyňa vie viac. Je to alternatíva, mimikry v čase kapitalizmu, voči alternatíve bratislavských konceptualistov z obdobia socializmu: nestat' sa nešťastným a poníženým z dôvodu vlastnej citlivosti.

Chudák oproti tomuto pohybu znamená dehonestáciu na spoločenskej úrovni.

AB možno ako autorka, a tiež svojimi malbami, symbolizuje zvláštny tieň csudaiovskej školy (pre dnešný stav Sslabej malby by sme sa mohli dôkladnejšie pozrieť práve naopak na všetkých tých zabudnutých Csudaiovcov): autorka sa nestala na sociálno-ekonomickej úrovni Autorkou, autorka sa stala Slúžkou, Upratovačkou, a práve týmto opakom vyjavuje implicitný machizmus csudaiovskej školy; stať sa Autorom. To, čo si napriek tomu zachovala ako podobnosť s touto školou, je už spomenutá nedôvera voči intelektuálnemu, kultúrnemu – to je kritické, ktoré je na pomedzí nie úplného znechutenia z vlastných nárokov na úspech, ale je to sklamanie z toho, aké podmienky lákadlám života ponúka kultúra. Rozpor medzi dnes už výhodne pôsobiacim artist lifestyle a tvorením umenia je pokorenou premenou rozporu medzi modernistickými utópiami a dielom.<sup>7</sup> Pohyb, pád AB má svoju vlastnú dimenziu, nie je triviálny.

Václav Magid píše: *Nejhlubším a nejstudnejším tajemstvím tvých tajných přání je skutečnost, že se nijak zvlášť neliší od tajných přání kohokoliv jiného.*

Slúžka sa nevie stať „služobníčkou malby“, ale stáva sa malujúcou slúžkou, čo jej umožňuje perspektívu, ktorá je práve v niečom exkluzívna ako na obraze

*Pani domu* (2014), kde je zobrazený bohatý interiér s obrazom vlastníčky, nedosiahnuteľného alter ega. Aj tu sa opakuje akýsi intelektuálny „osud“, možno práve aj internetovej zlatej mládeže: vidíme viac iného, lepšieho života, než sme schopní žiť, viac možností, ktoré na prvý pohľad nevyzerajú ako nemožné v danom prostredí. Vidíme viac kultúry, náš rozhlád je omnoho väčší ako kultúra interiérov, ktoré nás obklopujú, teda miest, v ktorých musíme žiť. Ekonomický úspech a umelecká schopnosť a citlivosť sa nerovnajú, avšak v každom prostredí je tomu inak: AB ukazuje ten „náš“ charakteristický rozpor. Spomeň si na jej obraz *Mrakodrap* (2016) ako pohľad na nedosiahnuteľný pokoj vo výške.

Mnohí budú vypúšťať dym len vo fantáziách vo svojom veľkom dome (tak pomaly ako pri mimovoľnom zadívaní sa na dielo; bude stúpať ako ťažký a ľadový), nemusia ho vnímať, čo ukazuje, že vzťah k interiéru je tu artikuláciou vzťahu k obrazu; v dlhých rukaviciach sa spája postava na obraze, autorka a divák v chladnom prístupe k dielu; ako starší ženský idol pre ženy (spomeň si na vyššie opísaný obraz z rovnakej série *Fajčiarka II*, 2014) na obraze *Fajčiarka II* (2014) – díva sa na obraz?, je to „ideálna vlastníčka“ AB obrazov?; pokus o jej pritiahnutie: chce si autorka kúpiť nedostatkový tovar, zberateľku?

U AB pre jej chladnú techniku, nezanechávajúcu stopy štetca, nevznikajú vitalistické fantázie<sup>8</sup> sociability a telesnosti

autorky. Štrukturálne sú však analogické zobrazeniam prostredí, obklopení, teda miestam, kde sa človek vyskytuje, ktoré vyvolávajú práve vitalistické fantázie; vytvára ich teda na úrovni námetu, nie štruktúry procesu malby. Možno, keby začala „zanechávať stopy“, tak by prestala zobrazovať tesne priliehajúce okolie; netešte sa, bolo by to rovné zbúranie sídliska? Houellebecq píše: Rovnakým spôsobom na to, aby sme si uvedomili, čo si verejnosť naozaj myslí o architektúre, v ktorej je nútená žiť, stačí pozorovať, ako sa zachová, keď sa mesto rozhodne zbúrať králikárne postavené na predmestiach v šesťdesiatych rokoch: je to chvíľa čistej a veľmi agresívnej radosti analogická so šialenstvom z nečakaného oslobodenia. Duch tých miest je zlý, nevlúdny, neludský; ide o jedno z súkolí vyčerpávajúceho, krutého, neustále sa zrýchľujúceho stroja; každý to hlboko vo vnútri cíti a praje si jeho zničenie.

Tomu je najbližší jej obraz *Mangalia* (2018): do ostrosti vyschnuté vyparujúce sa krehké tvary, a preto nepochopiteľné v tom, že sa nerozpadnú a ešte aj stúpajú a udržiavajú sa navzájom: silueta rastliny je nájdená/umiestnená voči diaľke sídliska ako obrí rozsypaný pamätník; malé neverné ponaučenie sa z drobných neo-konceptuálnych praktík.<sup>9</sup>

Autorka sa dostáva naproti tomu do situácií, ktoré zakrývajú jej vykorisťovanie, ako na obraze *Na bare* (2014): zobrazené alter ega fajčí, čo je u AB opakujúci sa znak samostatnosti, ale zároveň nalieva; pracuje

7 Pozri Adornovu Estetickú teóriu.

8 Vitalistické fantázie v pojmosloví Isabelle Grawovej znamenajú videnie sociálnych interakcií a fantázií a tela autora so všetkým, čo takéto telo nesie v spoločenskom priestore skrz gesto, ktorému nemusíme rozumieť banálne vyhotene, ale ako pochopenie toho, ako je niečo učené vcítením sa do pohybu autora/ky.

9 V česko-slovenskom prostredí napríklad Július Koller, Jiří Kovanda, Roman Ondák, Ján Mančuška, Milan Tittel.

v „pomerne uvoľnenom“ prostredí baru, ktoré nezávislosť úspešne mimetizuje, alebo tak koná po práci a obsluhuje seba a svojich priateľov?

Možno zaznieva z tejto „prvej“ série esencia akejsi populárnej piesne z nultých rokov prespievanej po francúzsky, esencia campu: pes vedľa vodičky auta na obraze *Výlet* (2014). Vodičák je možno akási „malá samostatnosť“. (A prečo o tom nehovoriť – o samostatnosti? To je asi ten neustály štiplavý tón v prvej sérii AB po škole, a v tomto zmysle sa ukazuje ako provokovanie ideológie, ale takej, ktorú nechcem vidieť, pretože jej pomáhame; dávno sme v pozícii nepriznaných sluhov.)

Mám rád na tomto obraze to, že nevieme (a autorka nám to vracia jej dvihnutým obočím: muž!, tak už sa rozhodni, kto som!) či s týmto výstražným psom smeruje k svojmu milencovi, používajúc ho ako „drsného sluhu“ pre odovzdanie ruže, čo je dvojnásobným pretočením mužsko/ženských submisívno/dominantných rolí, či city obsiahnuté v ruži od milenca odovzdáva do úschovy silnému spoločníkovi (ako dandy Brummel pamät' svojmu sluhovi), alebo je to jej jediný spoločník, s ktorým *Výlet* prekračuje dané, príliš tvrdé rozdelenie.

Isté je, že AB má, sama s mačacími očami na obrazoch *Slabosť* a *Chcem sa páčiť* (oba 2014), „temných priateľov“, pomáhajú jej „temné sily“ (môžu znamenať aj prekrytie úplne konvenčnej podpory, podobne ako na obraze *Kamošky* [2014] – mladé priateľky obracajúce celibátový mníšsky háv na exkluzívne čarodejnícky), ktoré vedia pre jej samostatnosť byť jej blízkymi, ako vrana na obraze *Môj verný spoločník* (2014). Teda ak to nie sú zvieratá dodávajúce silu predtým, než sú zobrazené vo vzťahu s alter egom, potom sa takými stávajú pre jednanie s alter egom AB; vedieť sa hrať s prvými dotykmi

nevyspytateľného. Pred zobrazením sú to zvieratá, ktoré si hľadajú – tak ako autorkine alter ego – rovnocenne nezávislého.

Tu si spomeň na výraz tváre na obraze *Ochranná vrstva* (2014).

V rámci celej tejto série, je zaujímavý obraz *Slabosť* (2014), ktorý nadväzuje na Csudaiovho *Teddyho*: opakované spojenie melanchólie a príťažlivosti; zobrazí sa ako slabý, avšak ovládajúci malbu – tým odchádza artikulácia slabosti v rámci procesu/štruktúry maľovania. Naopak ovládanie voči slabosti pôsobí ako pocit manipulácie; trik je dobrý, ak je rozoznateľný, ak vieme, že sme boli „otrikovaní“. Opakom je záludnosť.

Všimni si, že *Slabosť* je zobrazená ostrými formami, táto ostrosť je jedným zo štýlotvorných prvkov AB, ktorý akoby postupne opúšťala (aj keď' nie celkom, ako na obraze *Mangalia* [2018], alebo skôr prechádzala do všimania si princípu ostrosti, t. j. presnosti na úrovni celku kompozície. Dôsledkom sú dve veci: ešte väčšie osamostatňovanie foriem voči tomu, čo zobrazujú, a pozornosť voči pravidlám.

Predtým bola ostrosť prvkom vyjadrovania, neskôr sa stala nachádzaným pravidlom: pôsobením pravidla, ktoré prestáva byť pichľavým jednaním voči námetu; namiesto formy hľadá kompozíciu, ktorá sa zarezáva niekedy hladko do života.

Ostrosť sa u AB objavovala napríklad na začiatku v spomenutom obraze *Fajčiarka* (2014) ako malý kúsok telovej farby vľavo hore, až ním sa pretkáva malba, čo v mnohých chýba: forma niekde inde než by mala byť, drobný pohyb, ktorého väčšia hodnota je niekde inde, ako v tom, že ukazuje „ako to je maľované“. Pohyb ako zárez: objavuje sa tam akési prerážanie foriem na úkor zobrazeného; na viacerých obrazoch je to prítomné, napríklad biela a hnedá čiarka na obraze *Ráno* (2014),

drobné červené formy vľavo a vpravo na obraze *Slabosť* (2014), tyrkysový polkruh na obraze *V posteli* (2014). Takéto ostré zárezy, (chcelo by to iný výraz, ktorý spája výrezy a zárezy: vrezania, „vrezy“) ani nie tak pre nezapadanie foriem do seba, čo sa objavuje neskôr „rozhojdane“ ako princíp celku obrazu na striekaných obrazoch na papieri. Je jeden drobný obraz *Prah* (2018) – veľkosti formátov voči zobrazenému volí AB vždy nadmieru vhodne, je to citlivosť analogická chuti a schopnosti vytvoriť „drobnú kolekciu“ na papieri –, v ktorom vrezanie, zárez ovláda celok obrazu, má funkciu provokatívneho odskoku. Pre nezapadanie foriem ich neustále priťahujeme k sebe, a tak vnímame napokon veľmi drobné formy a vzťahy medzi nimi; zahlbíme sa do narušania poriadku. Až v tomto zmysle má tento obraz rytmus, nie pre „rytmus foriem“ okolo odskoku (až od neho ich získavajú), ale pre opakované začínanie jeho vnímania; drobná neuspokojivá slučka nám dobre poslúži: prázdno a slasť. Kritické neprináša sublimáciu, preto chce byť kritické produkované v takom istom množstve ako to, proti čomu koná.

U AB to nie je ostrosť formy v zmysle Holbeina. Možno je najviac „jej“: u neho je to ostrosť vecí na svojom mieste, u AB pôsobí ako presiahnutie formy. Prehnane povedané, ale štruktúrne podobné je to vzťahu vo vnútri renesančných figurálnych kompozícií: spomínam si napríklad, ako do seba vchádzajú a vydľujú sa figúry na oltári Ducha Svätého v Bergame od Lorezna Lotta. U AB v podobe pretrvania jediného drobného sklíčka, odrazu v mačacom oku. Táto „jej“ ostrosť je upútavajúca, pretože je principiálne komplementárna

voči niekedy vulgarizujúcej „presnosti“. O zladenie toho, „čo je na svojom mieste“ a toho, „čo presahuje“ (Zenon o letiacom šípe), jej alebo stroju malby snád' ide (úspechom bude hĺbka apórie); do roku 2020 skôr v rámci námetov ako na obraze *Sťahovanie* (2019). Ostrosť je tiež dobre vidieť, ale „vždy približne“ (v tom je jej výtvarná bezmedznosť pre ekfrasis<sup>10</sup>) na obraze *Udice* (2018): umožňuje neustálu dvojznačnosť medzi tvarom a líniou, medzi pokračovaním formy ako línie a pádom formy na/do/v hrane či hranou línie (ku koncu textu si všimni písanie o hrane). Tieto zárezy sú niečím medzi nedôslednosťou a mrhaním voči jej akrylovému spôsobu malby – tým vytvárajú odlišenie od ilustrácií.

Pravidlá na ňu „dopadli“ v podobe toho, že sa stala Slúžkou, upratovačkou, prežíva *Slabosť*, unavená sa diva mimo knihy *V posteli*, *Ráno* ihneď siaha po cigarete, pretože tento deň nebude mať zmysel, je *Predavačkou*, a ešte aj pri troche času pre seba premýšľa, ako získať *Trochu času* (všetky 2014 – 2015).

Je tiež oddychujúcou *Na Draždiaku*, maľuje (sa), pretože *Chce sa páčiť*, je svieža *Fajčiarka III* po kúpeli, oddychuje od každého a všetkého *Na pokoji* – interiér sa zväčšuje (všetky 2014 – 2015).

Obraz *Večera* (2014) patrí tiež do tejto kategórie „oddychoviek“: z bežného sa stáva „niečo lepšie“, možno len preto, ako to vyzerá, alebo koľko sme za to dali peňazí. Chuť je prácou odcudzená.

Georges Perec v knihe *Věci. Příběh šedesátých let* píše:

*V tom se opět projevila dvojakost jejich postavení: představa, kterou měli o hostině, věrně odpovídala jediným*

10 Ekfrasis je literárny opis výtvarného diela. Za obraznosť neustále provokujúci je považovaný Homérov opis Achillovho štítu v Iliade.

pokrmům, které dlouho znali, totiž jídlům z menzy: protože stále jedli tenké tuhé bifteky, stalo se jim obložené hovězí a plátky předmětem opravdového kultu. Masa s omáčkami je nelákala, dlouho nedůvěřovali dokonce i hovězímu vařenému v polévce se zeleninou; měli příliš živou vzpomínku na kusy tuku plovoucí mezi třemi kolečky mrkve v těsném sousedství okoralého žervé a lžičky rosolovité zavařeniny. Vlastně měli rádi všechno, co zamítalo kuchyňskou úpravu a vypadalo okázale. Milovali zjevnou hojnost a bohatství; odmítali pomalé zpracovávání, které mění nanicovaté výrobky v jídla a které vyžaduje spoustu pánviček, hrnců, mlecích strojků, cedníků, plotýnek. Při pohledu na uzeniny se jim však někdy skoro až podlamovaly nohy, protože všechny se dají hned jíst: (...).

Je to pútavý obraz, pretože je presne na hrane: veci sú rovnaké, ale menia sa len kvalitou, ktorá je však nespozorovateľná, neurčiteľná, podobne ako hodnota obrazu. Lampa je už falšujúce, ale hodnotné art deco alebo Ikea? Na úrovni foriem: ako imaginárne stupňovanie pruhov, ktoré sa napokon takmer zlievajú. Modrou by mohol vzniknúť kontrast a ním pretočenie, pretože ten vzniká väčšinou modrou voči červenej a zelenej, to by platilo, keby tento obraz bol namalovaný len z troch farieb a bielej, a čierna vínová fľaša by získavala hĺbku zmiešaním červenej a zelenej; ostrie noža by malo pôvod vo farbe fľaše a zmiešanej s bielou by na obraze malo miesto lokálnej farby – tie AB neužíva, preto je tu pnutie spájania sa foriemi nie na úrovni odrážania sa všetkého vo všetkom; obraz teda akoby sa mal spojiť mimo seba. Isté ale je, že fľaša a údenina získavajú nielen formálne previazanie s napokon zamlčaným stupňovaním pozadia práve s bielou. Ani u Vermeera

(spomínam ho, pretože sa nevieme dopátrať toho, ako sú formy previazané) sa nedeje spájanie lokálnymi farbami, ale veľmi jemnými pretočeniami toho, „aké farby naozaj sú“ v danom svetle, čo je zvláštny paradox (ktorý však nespadá do impresionizmu), pretože čo je potom „pevne dané“? Príkladom sú zeleno- okrové pruhy: v miernom tieni je to sivá a doružova. Bez toho, aby sme poznali tieto pruhy v „pravom svetle“, chvíľu potrvá, kým ich farby správne odvodíme; v tieni sú dané ako jav, ktorý bez subjektu neexistuje. Keď v neskorších obrazoch z roku 2020 „vchádza do tieňa“, tak sa drží na hrane a len pozadia napríklad na obrazoch *Stolička* a *Stoličky* získavajú túto vlastnosť „výmenníka“ (funkcia previazania a pretočenia) v rámci obrazu. Na obraze *Večera* sú to už spomenuté biele miesta na produktoch.

Tie, ktoré obraz zobrazuje, môžu byť značne drahé, alebo je to bežná večera, ktorá len pôsobí draho, a samotné produkty sú lacné. Je tu ešte tretí medzityp: sú to veci, ktoré sú drahé, môžeme si ich dovoliť, ale (a práve preto) ich neskonzujeme veľa. Korenie života.

Táto ekonómia neistoty drahého či lacného, uchovávaného drahého a povyšovania lacného skrz delegovanie vlastností, ktoré priamo nesúvisia s konzumovaním, sú analógiou prístupu k umeniu či k tvoreniu obrazov, pokiaľ do času vstupuje práca.

Možno je únava najbežnejším módom prístupu: robiť preto unavené obrazy? Spomeň si na únavu Houellebecqových hrdinov, u AB ešte celkom nie sú – byť nimi je ešte len utópiou: všetko zažiť, všetko mať.

Niečo z toho, má v sebe aj grafika Čajový sáčok (2016): akýsi lepší čaj, čo je síce len drobná zmena, avšak prispieva ku komfortu a domáckosti, k pocitu zabezpečenia, teda odsunutia strachu

o život. Je naplnený tým malým potešením z niečoho lepšieho; nie je to o chuti, ale pritom máme na to chuť: mnohé veci sú vďaka nevnímaniu ich chladu príjemné: prostitúcia a sebaznásilňovanie, vo Foucaultovom zmysle biomoci<sup>11</sup> dejúcej sa na mnohých úrovniach túžby. Do zobrazenia vecí ihneď vstúpi ich hodnota, je tak ťažké zobrazit' tú ilúziu ľahkosti obrazu, omnoho ľahšie je nezobrazovať zdanie ťažoby hodnoty a poletovať ako motýľ opitý kvapkou – sebou samým. Obraz *Predavačka* (2014) zase ukazuje autorkine alter ego, ako niekde pri ceste predáva takéto grafiky, čím znova podkopáva hodnotu jej grafík a obrazov; ešte raz zobrazuje klebetu o stave hodnoty obrazov – získava tým však obraz; každý by mal byť kritický a všetci sú v niečom zaujímaví.

Houellebecq píše: „Nezanedbávajte nič, čo by vám mohlo priniesť trochu rovnováhy. Šťastie na vás tak či tak nečaká; to je už veľmi dlho isté. Ale ak sa vám podarí zachytiť niektorú z napodobenín šťastia, chyťte ju. Neváhajte. Tak či onak to dlho nepotrvá.“

Našťastie, túženie po lepšom živote, je výtvarne tak jemne podané, že je celkom sublimované námetom nešťastného vrecúška od čaju.

Spomíname si na Debussyho drobné *la plus que lente* (viac ako pomaly), o ktorom píše vydavateľovi: „(...) Je nemožné hrať len tak. Nie je saloon, ako salón. Musí existovať niekoľko prípravných opatrení.

11 Foucaultov pojem biomoci pochádza z jeho genealógií moci vysledovaných od 17. a 18. storočia na príklade bláznica, väzenia, kliniky a školy. Modernú dobu charakterizuje ako tú, ktorá používa silu na rozdiel od minulosti nenápadne (nie je tu priamy strach o život z dôvodu trestu smrti) a ktorá je normalizačná voči pôrodnosti, smrti, telu a sexualite. Biomoc v konečnom dôsledku znamená, že človek vykonáva kontrolu sám nad sebou namiesto napríklad štátu, ale od neho pochádzajú mechanizmy, priamo neovládané nejakým subjektom.

Neobmedzujeme sa však iba na pivárne. Spomeňme si na nespočetné čaje o piatej, kde sa zhromažďuje nádherné publikum, o akom som sníval.“

U AB sa výrazne objavujú podoby koinobity (pojem pre dielo, s ktorým „je možné žiť“; spolupustovník) v niekoľkých významoch: tvorí diela, s ktorými je možné žiť, zdieľať priestor, napríklad ako je to v prípade obrazov interiérov, ktoré nás „už“ obklopujú (obraz *Dvere*, 2020); lat. pro usu *interno* – pre vnútornú, domácu potrebu, ďalej k pojmu koinobita patrí pocit, že je možné prežiť, vďaka zdieľaniu toho, čo zobrazuje námet, napríklad ako na obrazoch *Na pokoji* (2014) a *Na návšteve* (2016); pocit koinobity môže mať aj divák tým, že autorka vie tvorením prežiť (a nezbláznit' sa), tak ako v prípade obrazov otáčajúcich skúsenosť upratovačky *V práci*, *Trochu času* (oba 2014). Koinobita je fantázia, autori ju môžu vedome podnecovať v divákovi, niekedy aj tak, že by i divák mohol týmto spôsobom tvoriť, byť umelcom, umelkyňou. Proust píše: „Budete Chardinom, isteže nie takým veľkým, iba do tej miery, v akej ho milujete, ale keď sa opäť stanete sebou samým, tak pre vás rovnako ako pre neho kovy a pieskovec ožijú a ovocie prehovorí.“

Pri AB obrazoch to môže vzniknúť už tým, že sa zdá, že zdieľa skúsenosť mnohých (napríklad už spomínané *Skrinky*, 2017) – čo je uľahčené, pretože v malbe nepoužíva nevypozorovateľné triky.

Tento pocit, pre diváka prichádza často ako opak: pocitom dokonalej sublimácie,

keď cíti, že „už“ nemusí nič tvoriť; tušenie bohatstva: preto znova vzniká podmienka trikov a komplikovanosti bez toho, aby vytvárali pocit tiaže.

Fantázie koinobity majú aj tvoriaci efekt iba medzi sebou (artist lifestyle), tak vzniká akási filozofia „ako žiť“, filozofia tvoriacich pre tvoriacich vypozerateľná z diel: najbližšie je tomu *Fajčiarka III, Chcem sa páčiť, Ráno a Na bare* (všetky 2014). Ďalšími typmi koinobity sú: je možné maľovaním prežiť – predávať veľa a lacno, ako napr. na obraze *Predavačka* (2014), alebo že je možné týmito obrazmi žiť život iného typu, triedy: *Pani domu* (2014), pohľad do interiéru bohatej majiteľky a na jej obraz tam zakotvený. Takisto AB spracúva vyššie opísané „ženské idoly“.

Pod' na chvíľu domov, existuje tam jeden zvláštny typ obrazov, pri ktorých človek vyrastá, sú „supermonadologické“,<sup>12</sup> dokonale odrážajú všetok vonkajšok, práve keď sme obrátení k nim a nie pohľadom mimo miestnosti.

Vzťah obrazu AB je vzťahom pohľadu v interiéru do interiéru, akejsi malej camery obscury, pretože všetko to, čo je

mimo interiéru, sa odráža do nich, preto akoby napokon daný priestor, v ktorom sa prezentujú, paradoxne nebol videný, a tak sa ukazuje ako vnútro či duch AB. Máme k nim silný vzťah, napriek ich zanedbateľnej umeleckej hodnote; je to trochu smiešne, ale je možné, že takéto obrazy sa nabíjajú umením, dôkladným odrážaním vonkajšej reality; nevieme rozlíšiť medzi pôsobením obrazu a tým, čím je nabitý, čo do neho bolo vložené. Ako solipcizmus,<sup>13</sup> najvyhrotenejší pól subjektivismu, ktorý ak je uvedomovaný v rámci umenia, tak nás neuzatvára v monáde, ale monádu dokážeme artikulovať ako bolestný a neprekonateľný rozdiel medzi vonkajškom a vnútrom; kolembáme sa medzi sebauspokojením z fantázie, že je niečo „prežívané len nami“ a nepochopiteľnosťou pre druhých, vytvárajúcou niekedy sebauspokojenie zo zdania vlastnej jedinečnosti.

Nevediac vysledovať vzťah vytvárajúci tento intenzívny pocit je analogické „vlastneniu duše“; nedotýkaného a nedotýkajúceho sa, čím sa znova vracia monáda.

12 Leibnizova monáda je neopakovateľná individualita. Monáda je ideálna, v sebe uzavretá substancia, úplne do seba uzavretý svet a úplná reprezentácia univerza. Je nekonečný počet monád. Monády sú emanácie (výblesky) Boha. Monády nemajú okná, ktorými by mohlo niečo do nich vstúpiť alebo z nich vyjsť, sú vrchným poschodím vedomia, do ktorého tak môže svet vstupovať len ako odraz či cez nejaký optický prístroj, napríklad cameru obscuru. Monády nemôžu preto vstupovať do vzájomných vzťahov. Preto ich treba pokladať za ideálne substancie, lebo všetko materiálne podlieha deliteľnosti. Nedeliteľná monáda teda nemá nijakú rozpriestranenosť, nie je zložená, ale jednoduchá. Ako taká predstavuje mikrokozmos, ktorý nepotrebuje nijaké doplnenie a vďaka predurčenej harmónii sa s nespočetnými inými monádami spája do celku makrokozmu. Leibnizov pojem monády chce v protiklade k dualizmu myslenia a rozpriestranosti (Descartes) uplatniť substanciálnu jednotu ako pôvodný moment súvislosti sveta.

13 Solipcizmus je filozofické učenie, ktoré uznáva „ja“ a jeho skúsenosti za jedinú skutočnú realitu, všetko ostatné sú len predstavy „ja“. Známe sú na túto tému Berkeleyho *Tri dialógy*.

Vo vystupňovanom solipcizme srdca koinobity sa psychoticky ozýva problém ekfrasis: nerozlíšiteľnosť medzi tým, či sú to celkom len naše fantázie, alebo je ich možné vysledovať v materiáli či zobrazení (Achillov štít), čo znova provokuje k formálnej analýze.

Tieto obrazy, nech budú pre túto chvíľu pre každého zamlčané, sú nahustené pocitmi. Napriek tomu, že tie pocity nedokážu svojim umením samé vytvárať obrazy, ktoré dlhodobo pôsobia – v tom sú považované za nekvalitné, avšak mali kvalitné umiestnenie a kvalitne dlhý časový úsek. Sú jadrom koinobity; nezáleží na tom, ako spolupustovníkovi smrdí z úst: spomeň si na koniec Flaubertovej poviedky *Legenda o svätom Juliánovi Hostiteľovi*.

Zvláštne, že pri týchto obrazoch prežívame tik, ako ja pri AB červenom monochrómnom obraze *Sušiak na prádlo* z roku 2016 (len na doplnenie, pre mňa spolu s jej obrazom *Prístav* z roku 2019 a so striekaným obrazmi na papieri *Prístav I, II* z roku 2020) je schopný silného koinobitného pôsobenia, a naopak pre mňa predpokladá dlhý čas svojho vlastného pôsobenia. Chcel by som, aby tento obraz bol rovnako silný pre každého. Chcel by som to nanútiť, aby som potvrdil, že to, čo vytvára pre mňa samého, nie je rozpojené s tým, ako pôsobí (opak je pravdou); keď toto uznanie neviem dosiahnuť, chcem, aby bol v každej domácnosti.

A keď ani to nie, tak vytvorím na AB pastiše–fotografie, takmer nerozlíšiteľné od jej posledných obrazov z roku 2020. Proust o Flaubertovi: Rovnako, pokiaľ ide o flaubertovskú intoxikáciu, ani nedokážem spisovateľom dostatočne odporúčať prečítajúci, exorcistný účinok pastišu. Len čo dočítate knihu, (pozn. autora: opakované prezeranie, zapamätávanie a tak vyvolávanie obrazov) nielenže sa nám žiada ďalej žiť s jej postavami (...),

ale aj nášmu vnútornému hlasu, ktorý bol počas celej lektúry usmerňovaný, aj sledoval rytmus Balzaca, Flauberta, sa žiada vyjadrovať ako oni. Treba tomu na chvíľu ponechať voľný priebeh, nechať pedál, aby predĺžil zvuk, čiže urobiť zámerný pastiš, aby sme sa potom mohli stať znovu pôvodnými a po celý zvyšok života nerobiť pastiš neúmyselný.

Koinobita je snád' najzaujímavejšia v momente určenia nejakého obrazu, ktorý ju pre nás má, vo chvíli, keď vyjavuje „pach domova“, teda všetko to „mimo nás“ (aký je človek krehký vo chvíli, keď je obsluhovaný ako na obraze *Na návšteve 2*, 2016), iných ľudí doma, alebo aj zatuchnutú samotu, ktorá môže byť v niečom opakom spokojnosti so sebou samým, ako je to naopak (ak nezoberieme do úvahy jej vlastnú monografickú rovinu konzistencie) na obraze *Na pokoji* (2014).

AB obrazy v interiéroch sú akoby „neustále spustené“, to znamená, že majú dopad na to, ako vidíme ich okolie, na rozdiel od obrazov, ktoré sa v interiéru ukazujú len občas, blikajú, bzučia.

(Postupne v prípade AB obrazov začneme naokolo seba vídať tieto motívy; ako vraví Wilde: bez umeleckých diel by sme všetky tie západy slnka nevideli.)

Nesú však širší rozdiel, Wölfflinom opísaný ako ten, ktorý vidí v dejinách umenia dve línie: lineárnu, nesúcu „bytie“ predmetu, a maliarsku, vyjavujúcu zdanie (optika je miestom, kde sa ľudia fyziologicky spájajú). (Vermeer je podľa mňa niekde presne medzi; ako je vyššie napísané: vznikajú tam vzťahy medzi vecami, ale nie sme si istí tým, že tam vôbec sú). Už Wölfflin upozorňuje na to, že to nie je rozdiel, ktorý by filozofi schválili; prevzal slovník opisu na základe formálnych rozdielov. Vzjomne sa tieto línie preplietajú a vystrelujú na seba otázky (všimni si, aj to, že Deleuze by povedal

maliarske stroje, ktoré ich pokladajú, očakávajú odpovede pre danú líniu nemožné, znova nezmieriteľné): čo sa môže v línii bytia udiat/zmeniť na obraze?

A ako sa ukazuje/dokazuje bytie/stav zmeny?

Línia toho, „ako to je“ (spomeň si za všetkých len na Holbeina a na tón jeho zelených pozadí, u AB podobne na obrazoch *Bez názvu a Kniha*, oba 2020) niekedy sadisticky volá po tom, čo je mimo nás, avšak nemyslí sa tým druhý, dívaj sa na niečo mimo seba, čo nedokážeš ovplyvniť; na rozdiel od javových sa spájame s takýmto obrazom tým, že sa tam nespájame. V tomto zmysle je akrylová a airbrushová technika malby AB artikuláciou daností a pravidiel obklopujúcich priestorov, málo ovplyvniteľnej sociálno-ekonomickej situácie (v ktorej sa spájame); málo ovplyvniteľná estetika, preto akoby každá krása, ktorú nájde, odráža sa na autorku späť ako obvinenie.

Čo znamená imaginácia v tvorbe AB? O akej dialke sníva?

Bude AB raz ako Flaubert, z ktorého si priatelia robili žarty pre jeho imaginovanie mnohomiliónovej cesty do Orientu?

Spomínam si na Flaubertovu Salambo: „Slávnosť mala trvať celú noc; a mnohoramenné svietniky stáli ako stromy na prikrývkach z farebnej vlny, ktoré zahalovali nízke stoly. Velké jantárové džbány, amfory z belasého skla, lyžice z korytnačiny a okrúhle chlebníky zapĺňali priestor medzi dvoma radmi tanierov s perlovými okrajmi; strapce hrozna aj s listami boli ovinuté ako thyrusy okolo vínnych krov zo slonovej kosti; hrudy snehu sa topili na ebenových misách a citróny, granátové jablká, dyne a melóny tvorili celé kopy pod vysokým strieborným náčiním; diviaky s otvorenými pyskami váľali sa v roztlčenom korení; zajace,

vložené do svojich koží, akoby chceli vyskočiť medzi kvetmi; najrozličnejšie druhy mäsa napĺňali lastúry; cukrovinky mali symbolické tvary; keď odťahli sklenené príchlopky z mís, vylietali spod nich holubice.“

Z pohľadu javových je problematické voči stavovým to, že ukazujú všade „len stav“, teda (akoby) nie zmenu. V tomto vytrvávaní môžu pôsobiť násilne, z čoho pre nestálosť vystavenia obrazu v interiéri vzniká pocit únavy, ktorý sa odstraňuje vzácnosťou diela alebo zobrazením nedostihnuteľnej, napríklad luxusnej reality: drahá látka. Pre ich neustále spustenie (ukazovania stavu predpokladajú zvyk odrážajú, vtahujú časom vonkajší svet, čo má za následok ignorovanie alebo splynutie s interiérom. Domáci miláčik. A tak pre ich schopnosť meniť realitu je niekedy ťažké s nimi žiť v jednom priestore.

... ako v priestore toalety na obrazoch na papieri zo série *Pozoruhodnosti*. Malý priestor toalety pre blízky pohľad vytvára „abstraktné“, formové videnie, divák skutočné časti priestoru spoznáva v blízkosti diela, teda z takého odstupu, ako je tomu na toalete.

Pre túto hru s odstupom sú tieto obrazy na papieri pozoruhodné, pretože vytvárajú virtuálne danosti priestoru; medzi obrazmi vzniká neviditeľná vizualizácia priestoru. Neskôr AB tento princíp odstupu obráti: abstraktné, formové je to, čím odchádza od námetu, divák to má možnosť na neskorších obrazoch uvedomiť si najmä z dialky. Tak sa už anticipuje AB prechod do hĺbky obrazu, ako je to na troch obrazoch stoličiek a stolov: *Bez názvu*, *Stolička* a *Stoličky* z roku 2020. Obraz *Stolička* má krásne dlhý čas prichodu druhého zadného plánu, ktorý, keď sa ukáže, tak o niečo obraz príde.

Toalety naproti tomu výstižne artikulujú to, aký princíp priestoru AB zobrazuje:

neovplyvniteľnú realitu, voči ktorej či napriek ktorej sa dejú naše životy túžiace mnohokrát po „dialke“, ktorú neskôr nachádza v javení sa na pomedzí tmy, v odchádzajúcom pohľade (*Stoličky*, 2020)... čo je to za stav pre divákov?

Odbiehanie od práce, domácej práce, obraz ako to, čo si všimneme v stave nabudenia bez toho, aby sme niečo museli robiť; zdanie neobmedzenosti síl a života, len v trochu vyhrotenej podobe, prinášajúcej pocit spokojnosti zo seba: obraz ako niečo, čo môžeme, ale pre plnosť života (konečne) nemusíme vnímať. Prekonanie nepochopiteľného strachu o existenciu opretím sa o veci, veci, veci vo svojom okolí. Obraz sa stáva slabým fetišom, ak je utilitárnou vecou v interiéri.

A aký je to stav, opakujúca sa skúsenosť pri nájdení námetov pre autorku? Akú skúsenosť prežívania pred obrazom implicitne predpokladajú? Nie sú to ideálne zobrazenia, avšak zároveň sú nesené nájdením oporného bodu tepla v chlade, ako je to na obrazoch *Žltá izba*, *Izba*, *Kuchyňa* (všetky z roku 2020). Pozastavenie sa, spomalenie sa stalo „bežnou technikou“ nadhľadu, ktorá má blízko k sebauspokojeniu, hygge, nadhľadu, ktorý sám nie je problematizovaný. Pozastavenie sa väčšinou deje ako ukázanie sa formových pravidiel, niečoho, čo je mimo nás: bezpečie či žmurknutie neznámeho? Ako napríklad na obraze *Elektrické vedenie* (2018), kde sa tri biele šmuhy dotýkajú jednej čiary vedenia. Všimni si tiež obraz *Polica* (2018) – čierny roh sa odchyluje (od El Lisického) a tie šróby! (zavrtávajú sa ako „real“ do El Lisického). Priznanie utilitárneho sa stáva provokujúcim, paradoxne, nie hladko prebiehajúcim vnímaním. Urobiť tú správnu čiernu odchýlku, štrbinu, môže byť obtiažne, nekričí, ale odsúva. Musí toho byť veľa, ale tak, aby sa nezrútil celý obraz: zobrazenie chyby v rámci námetu sa mohlo

stať tým, čo by zničilo pravú polovicu obrazu.

Prijatie chyby: sublimácia znamená aj to, keď sa niečo negatívne zmení bez toho, aby sme to my zmenili. Keď nemeníme negatívne (v tomto zmysle je sublimácia napojená na traumu), ale napriek tomu prichádza pocit, že „je to dobré“. Vyhňeme sa opravovaniu zmeny, teda akémusi fejkovému „vracaniu času“. Sublimácia môže byť zapojená do samotného maľovania, jej pôsobenie je rozoznateľné ako v princípe opačný pohyb sublimácie: zmena sa udeje mimo nás, a tak nie je nutná sublimácia: avšak to je práve pôsobenie/následok sublimácie, rovnako ako nevysledovateľnosť slasti, aj keď je prítomná. Sublimácia v tvorení môže znamenať roztvorenie priepasti medzi prácou a výsledkom: nie som si istý, odkiaľ pochádza pre AB „miera práce“ na obraze. Sublimácia je perverzná, pretože neznamená výmenu, ale aj tak nahrádza. Sublimácia prichádza sama od seba. Neexistuje „nízka kultúra“ v zmysle „hodnoty vecí“, ale existujú také veci, ktoré umožňujú sublimovať, keď sa „Ja rozhodne“ – to je však narcistické a je to problémom koinobity.

Opakujem: ak AB malby narážajú svojimi „danými“ námetmi určenými „zvonku“ na sociálno-ekonomicko-estetické nemožnosti zmeny, tak je to ich externým referentom alebo možnosťou zmeny reality, ktorú však predpokladajú ako príjemnú, bohatú zmenu? Zmena sa môže týkať aj napravenia vankúša: alebo je na tej sedačke už správne?

Dandy je kľúčovou figúrou sublimácie. Dandy ako jediný vie ukazovať druhému to, že nemá ako viac hodnotné než to, že druhý má.

Teraz si toto pôsobenie analogicky preved' na dandyho komplement aristokrata: z toho vzniká dandyho



vyžarovanie tajomstva.<sup>14</sup> Sfinga bez tajomstva.<sup>15</sup> Je takou AB na niektorých obrazoch s mačacími očami? Vzťah medzi dandym a estetikou campu (pocit po francúzsky prespievanej populárnej piesne) je jasný – AB obraz *Výlet* (2014).

Nevedomí dandies sú však dnes tou najbežnejšou figúrou, deje sa dandyfikácia, ochladzovanie, masky...

Avšak vzťah AB k dandies vidím skôr v tom, že dandies intenzívne vedia o svojom služobnom postavení a artikulujú ho tak dôkladne, až sa stáva absurdným – ako na vyššie spomenutom obraze *V práci* (2014). V tom sa začnú zdať nepochopiteľnými, v hocakom zmysle, pre dominantnejších. Kráľ Juraj IV. nevedel byť aristokratom voči Brummelovi. Mocnejší sa stávajú smiešnymi, keď sa chcú stať dandies: nevedia nemať moc. Jediná sila slabých je, že silní nevedia byť slabí – ak o tom slabí vedia, tak sa stávajú tajomne silnými pre silných: zabezpečení nevedia byť takí unavení ako slúžka po práci, ako sa to ukazuje na AB obrazoch *Fajčiarka III*, *V posteli a Ráno* (z rokov 2014 – 2015).

Naopak AB túži byť unavená, ale ako nezávislá žena; túto fantáziu vytvára na obraze *Na pokoji* (2014). Všimni si tiež,

asi žiaľ odvtedy jediný, perverzný campy<sup>16</sup> obraz *Veľké dievča* (2014).

Pre dandies je charakteristický aj nulový pohyb, žiadna geometria pohybu, ale také jednanie, ktoré aj tak môže pretáčať a byť kritické, napríklad pritakaním opaku. Nulový pohyb, ktorý sa obrazom otáča, je prítomný v námete chladného sídliska, blízkeho okolia, avšak aká sociabilita, aká hra tu vzniká? Akou figúrou sa stáva autorka, akú hru a voči komu hrá? Naše prostredie je často sociálne príliš riedke na to, aby tam mohli dandyovia vzniknúť – nemajú pre koho hrať, smutní, smutní dandies – dominantných málo zaujímame, pre šašov sú udané zničujúce podmienky. Množstvo figúr v našom prostredí je štruktúrne nemožných, a tak vznikajú len ich masky. Možno je maskou aj figúra „jedna z mnohých“, už len pre vytváranie luxusného tovaru, obrazov.

Aj keď je autor rôzne poobíjaný, tak stále môžeme písať chronologicko-monograficky. Obrazy rozoznávame ešte stále ako diela jedného autora (t. j. vlastná rovina konzistencie), tie vytvárajú medzi sebou zmeny v čase. S tým sa spája to, že ak chceme písať o obrazoch, musíme ich najprv vidieť v pamäti a tam ich vedieť spájať, teda si ich jednoducho zapamätať, a to možno tvorí profesionalitu písania.

14 Pozri napríklad Baudelairovu esej *Maliar moderného života*.

15 Pozri rovnomennú Wildeovu poviedku, v ktorej žena-objekt túžby vytvára ani nie tak pre hrdinu, ako jednoducho pre seba tajomstvo/á z ničoho a akoby pre nič.

16 Camp je pojem Susan Sontagovej priblížený na množstve príkladov v jej Poznámkach o campe z roku 1964. *Camp* je podobne ako *informe* pojem ťažko určiteľný, pretože „či je niečo campy“, sa musí posudzovať vždy na konkrétnom príklade. Podľa mňa je dobrým príkladom nadšenie secesného umelca pre vytvorenie „prírody“ a to, ako to bral vážne – camp nie je schválne nevážne, ale pritakanie neuveriteľnému. Camp nie je gýč, ale užívame si ho podobne ako niečo úpadkové, čo by malo svedčiť o schopnosti rozoznávať dobré. V texte k AB je ako camp použitý príklad „po francúzsky prespievanej piesne“, pretože vyjavuje rozdiel medzi tým, ako vnímajú jazyk insideri a outsideri, pričom outsideri sa môžu smiať z insiderov, pretože ich jazyk môže pôsobiť smiešne, ale pre insiderov veľmi vážne či skutočne.

Vďaka monografickému videniu autora si môžeme všimnúť, že hocako banálne zobrazený obraz môže byť medzi dielami – teraz v rovine konzistencie diela AB – niečím iným, utvára niečo iné. Spomeň si na jej obrazy *Ochranná vrstva* a *Slabosť* (oba 2014); v rámci jej kontextu sú „úplne iné“. „Vždy nevidíme“ všetky obrazy naraz. Práve až to vytvára ich kontextualitu. Nie je kontext dopredu daný v inom zmysle. Keď si uvedomíme obmedzenosť, teda nie neobmedzenosť vzťahov obrazov medzi sebou, vzťahy obrazov medzi sebou nie sú aktuálne neobmedzené.

U AB som chcel písať o dvoch líniách: o obrazoch, ktoré sa vymykajú jej doteraz utvorenému dielu. Druhú líniu by tvorilo nájdenie jej najviac nenápadného obrazu.

Do prvej patria podľa mňa obrazy *Veľké dievča* (2014) pre prítomnosť switchovania mužsko-ženských vzťahov, *Fajčiarka* (2014), pretože je v niečom idolom ženy (o tom vyššie), *Mrakodrap* (2016) pre náhle objavenie sa otázky, či je to skutočný pohľad, ďalej obrazy *Bez názvu* (2020) pre jeho úplne inú kompozíciu, *Antény / Verona* (2019) pre svetlo nevyskytujúce sa na iných obrazoch a *Slabosť*, pretože divákov dáva do iného postavenia ako zvyčajne, alebo skôr artikuluje dôveru a nedôveru, teda to, čo je na autorkiných obrazoch skryto prítomné. Niektorí by naopak povedali, že jej obrazy sú o samote či prázdne. Pre dôveru a nedôveru, ich vyváženie, teda čo je ešte cudzie a nie nepríjemné a cudzie, ktoré sa stáva príjemným, sú principiálne dandie tieto obrazy: ironický obraz *Komfort*, *Obývačka*, *Portál*, *Žltá izba* (všetky z roku 2020).

V druhej línii nenápadných obrazov, na ktoré sa ľahko zabúda, hľadám obraz, na ktorý zabudnem, na ktorý som už zabudol (a tak nezabúdaj: pre aké jeho vlastnosti?). Nebolo by to vzrušujúce, vedieť robiť

dôsledne také obrazy, ktoré sa určite nijako neudržia v pamäti?

V rámci doterajšieho diela AB to nebudú obrazy *Ochranná vrstva* (2014), *Polica* (2018) – tie sú skôr zjavne nenápadné ako odskok na obraze *Prah* (2018), pretože sa odkrývajú, keď si uvedomíme skladobnosť ich foriem. Tieto obrazy „na hrane“ považujem v jej diele za také, ktoré by sme označili ako experimentálne, snažím sa nevidiať sa cez javovú optiku. Nie som si istý, akým spôsobom v malbe „stavu“ sa deje syntéza a či tam má nejaké miesto, ale tu sa deje pohyb (hodnota pohybu v rámci malby). Spomeň si na Duchampovu presnosť a voči tomu neustály záujem o pohyb. Na rozdiel od neho v jej obrazoch s ventilátormi ako je *Sušiak na prádlo* (2016) a *Ventilátor* (2017) – sprej na (sídliskovom) umakarte rozptyľuje (sic!) atmosféru do interiéru: nájdenie týchto obrazov je učené v pohybe a to sa do nich aj nepatrne dostáva (až tu môže vzniknúť principiálny vzťah k fotografiám El Lisického a Moholyho-Nagya: jednanie v komplementárnom pohybe voči tomu, ako si to „žiadajú predmety“; diagonála a pád... kníh z *Police* (2018)). V tom je najsignifikantnejší tu reprodukováný obraz *Bez názvu* z roku 2020. Na úrovni námetov to činila najmä v rokoch 2018 a 2019. Príkladom by mohol byť obraz *Sťahovanie* (2019), kde sú predmety ešte len „poskladané“ proti sebe, pripravené na cestu. AB dielo obsahuje viaceré hraničné obrazy, napríklad: *Schody na terase* (2017), *Hranica* (2017), *Polica* (2018), *Autobus* (2018). (Niektoré sa vydáva na cestu. Ten autobus je zobrazený vo chvíli státi, nie je zobrazený cestujúci/a ani autobus na ceste. Autobus stojí. Dívame sa na autobus ako ešte len prichádzajúci „do autobusu“. Konáme proti jeho ceste v opačnej diagonále.)

Ďalej sú to *Prah* (2018), *Breh* (2018), *Rebrík* (2018). Zvláštne hraničný obraz, rebrík v rámci malby je tu ako reverz, teda ako to, čo AB nečinila maľovaním, a to je palimpsest, nevrstvená maľba. Ale námet je palimpsestový. Reverz alebo negatív námetu voči spracovaniu. Nasledujú diela *Strecha* (2020), *Múrik* (2020) či *Portál* (2020). Sú možno artikuláciou stavu prechodu „všimnutia“ si samotného námetu na úrovni foriem, sú najjemnejšími obrazmi, ktoré však môžu byť v niečom tvrdo sa zasekávajúce, ako je to na obraze *Bez názvu* (2020), vytvárajúceho líniu „stoličkových“ obrazov (*Stolička*, *Stoličky*, 2020): „zásekov“ v zohnutí sa, obsahujúcich druhý plán, hĺbku. Zastavenie sa v neočakávanej chvíli.

Pri obraze *Bez názvu* si vždy spomeniem na Goyov autoportrét s okuliarmi z roku 1801, ktorý pôsobí ako prvý digitálny. To je však Didi-Hubermanov anachronický pohľad, alebo možno lepšie hovoriť o metaleptickom pohľade? To zvädza k tomu, že budeme spätne vyvodzovať pre podobnosť medzi digitálnym a Goyom akési jeho digitálne vlastnosti, predpovede. To je v podstate špekulatívny realizmus, retrospektívna umenovedná fantastika. Oproti tomu Goyove obrazové princípy, premeny prítomné v jeho tvorbe, to už ma neprekvapuje, ale bude snáď tým umelcom, ktorý obsahuje všetko budúce na niekoľko rokov pre všetko maľujúce.

Oproti všetkým týmto obrazom som hľadal obrazy, na ktoré som naozaj úplne zabudol: sú to obrazy *Predsieň I* (2016), *Predsieň II* (2016) a *Chladnička* (2017). Až tu je paradoxne najplnšie zobrazená banalita. Akými vzácnyimi sa aj pre ich drobný počet stávajú!

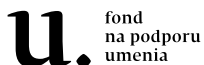
## Bibliografia

- Adorno, Theodor Wiesengrund: Estetická teorie. Praha: Oikoymenth, 2019, 480 s.
- Baudelaire, Charles: Úvahy o niektorých súčasníkoch. Praha: Odeon, 1968, 665 s.
- Deleuze, Gilles – Guattari, Félix: Tisíc plošín. Praha: Herrmann a synové, 2010, 585 s.
- Didi-Huberman, Georges: Pred časom. Bratislava: Kalligram, 2006, 286 s.
- Eribon, Didier: Návrat do Remeše. Praha: tranzit.cz, 2019, 172 s.
- Flaubert, Gustave: Salambo. Bratislava: SVKL, 1963, 253 s.
- Homér: Ílias. Praha: Odeon, 1980, 512 s.
- Houellebecq, Michel: Zostať nažive a iné texty. Bratislava: Inaque, 2016, 154 s.
- Jirsa, Tomáš: Tváří v tvář beztvarosti: Afektivní a vizuální figury v moderní literatuře. Praha: Host, 2016, 364 s.
- Magid, Václav: Malá encyklopedie nepatřičností. Praha: ArtMap, 2019, 124 s.
- Perec, Georges: Věci. Praha: Rubato, 2017, 134 s.
- Proust, Marcel: Eseje. Ivanka pri Dunaji: F.R. & G., 2017, 187 s.
- Valéry, Paul: Degas, tanec a kresba. Praha: Kovalam. 1998, 120 s.
- Wölfflin, Heinrich: Základní pojmy dějin umění: Problém vývoje stylu v novověkém umění. Praha: Academia. 2020, 310 s.

Copyright © Photoport, 2021  
© Alexandra Barth  
Text © Matúš Novosad, 2021  
Dizajn © Jana Bálík, 2021  
Editor Filip Vančo

All rights reserved. No part of this book  
may be reproduced, copied, or distributed  
without the Publisher's permission.

Z verejných zdrojov podporil  
Fond na podporu umenia



ISBN 978-80-969775-3-6

[www.photoport.sk](http://www.photoport.sk)

**PHOTOPORT**

ISBN 978-80-969775-3-6

