

## Od istého bodu

Pozrime sa na túto vetu slovo po slove. Bod vytvára problém rámu, rámcovania, v kontexte vety skôr časového ako priestorového. Od časového rámca sa dostaneme ku archívu (pamätaniu) alebo neprítomnosti (zabúdaniu), teda buď ku Foucaultovi alebo Derridovi. Je neisté čo viac podmieňuje vznik obrazov, či nejaký druh chýbania alebo „všetky tie minulé formy“. Minulé v sebe „už“ obsahuje absenciu, ktorá sa taktiež mení; dielo v kufríku v lietadle.

Začíname od istej miery množstva maľby dnes<sup>1</sup>, ale Alexandra v Phoinix gallery vystavuje „pokles“, sublimáciu, ktorou „si dovoľuje viac“, približne takto: Sublimácia je sublimáciou práve preto, že sa ňou ukazuje v diele to, že sa deje akosi menej, než čo by mohlo ku nej dostačovať; tým sa práve nepriamo ukazuje miera slasti (a tak hodnoty) nutnej k tomu aby sme hovorili o diele. Sublimácia musí byť nedostatková. Ale zároveň nemusí byť nutné vedieť rozlíšiť fantáziu nedostatku<sup>2</sup> a nedostatok. Existuje aj fantázia toho, že obrazu musí predchádzať nedostatok obrazu. A zároveň: sublimácia prestáva byť sublimáciou pokiaľ hovorí o „uspokojení nedostatkom“, teda pokiaľ hovorí o sebe samej. Prestáva byť sebou, pokiaľ sa reprezentuje, čo je problémom dandyizmu. Sublimujúci nepresvedčuje, nepredáva a nereprezentuje sublimáciu. Problematickým je to, že udianie sa sublimácie, nie je možné vymieňať, teda sublimácia prestáva byť sublimáciou, ak je s ňou „počítané“. Je možné s ňou jednať skôr v jej napodobení (zdanie umenia je súčasťou umenia) a práve voči tomu, akási vzácnosť diel vzniknutých sublimáciou.

Pozrime sa napríklad na Alexandrine vystavené diela na papieri. Presné striedanie šablón je postavené voči námet presahujúcemu spreju, ktorý sa dostáva do okolia, ale je „spolu s obrazom zanechaný“. Vzniká neistota ohľadom intentenciality. Dielo nie je vyrezané zo svojho vytvárania, tak sa s náhodou vezie aj neukončenosť. Tieto okolia budem u Alexandry volať *ozvuky* a *dozvuky*; všimni si dve najpočetnejšie variácie na stene. Voči presahovaniu rámca: divák väčšinou nevidí Alexandrine obrazy zo zadu; sú veľmi presne odrezané, nie násilné a chaotické „pribíjanie plátna“; maľba nepresiakuje okraj.

Pri sublimácii sa nepoužíva „je“ ale zároveň existujú dejiny princípov jednotlivých výtvarných rovín konzistencie, kde je sublimácia jednou z praktík. Isté je, že vzniká zanechaním<sup>3</sup> ktoré prevrhuje tiaž do ľahkosti, ktorej nelokalizovateľnosťou môžu vstupovať, (Freudova *verwerfung*, forklúzia) kvantá fantázií. To implikuje nejaký bod od ktorého je zanechávané avšak bez blúznenia vitalistickými fantáziami nám zostane len dielo ktoré je tu zanechané; zdá sa, že existuje miera cudzosti (čím je sprznená), teda „vzdialenia v zanechaní“, akosi hode do sveta na mieste. Imaginácia vymieňa priestor, ale existuje aj reálna zmena priestoru, ktorá ukazuje sublimáciu do istého bodu ako chudobu a od istého bodu ako luxus nepozornosti.

Všimli sme si slová prevrhnúť a miera. Už som spomenul, že existuje pre dobu daná miera (asi informácií) tvoriaca dielo ako dielo. Príliš málo na príliš veľký formát<sup>4</sup>, „veľa mála“ je dnes napríklad u Michaela Krebbera (1954) už overenou praktikou kritiky monetizácie diela. Alexandra vybrala na výstavu v Phonixe, akoby zvyšky z celkového svojho oeuvre, teda tie diela ktoré majú najďalej ku „splňaniu miery“. Sú vzácné, pretože vystupujú z radu produkcie, čím fiktívne zvrhávajú doteraz ňou vytvorené diela, ktoré

---

<sup>1</sup> Pozri môj paralelný text o Barth, *Mechanický kúpeľ*, kde je viac o flabej maľbe.

<sup>2</sup> Ktorá pochádza z poznania plnosti ale tiež plnosť vstupuje ako miera bez toho, aby bola zakúšaná, tak sa prenáša ako aparát.

<sup>3</sup> Ako sa tu „lepí“ na spodok jazyka: vyfotografovaná neprítomnosť je v každej fotografii.

<sup>4</sup> Ako v prípade Alexandriných vystavených diel na plátne: Kút, Predsieň a Chodba (všetky 2020).

paradoxne („plné“ ale len imaginované) nevytvoria voči nim pevnejší celok. Fiktívne, pretože sa to deje v „laboratórnych“ podmienkach výstavy, stretnutia diel navzájom; nevytvára záväznosť pre dielo neskôr, ale naopak „ukazuje málo, ktoré si môže dovoliť“, teda odkazuje na svoje „dostatočne plné diela“ mimo tejto výstavy, ktoré ju podkladajú.

Neviem od ktorého bodu preskakujem implicitne prítomné slovo obraz. Aká je jeho dnešná povaha? Budem rozlišovať medzi *picture* a *painting*<sup>5</sup>. *Painting* je strojom, ktorí jedná v rámci svojej roviny konzistencie. Ak napríklad Picabia jednal proti nej, svojimi neskorými maľbami žien podľa filmových plagátov, tak jednal proti fyziologickým princípom v maľbe, kedy následné obrazy<sup>6</sup> vzniknú vďaka optickej konfigurácii. Dnešná *network paintings* presúva následný obraz mimo obraz, niekedy až tam, odkiaľ ho už poznáme. Za *picture* budem považovať obraz oprostý od jeho materiálneho vyhotovovania vo všeobecnosti. Zobrazené a to, čím je zobrazené akoby boli úplne oddelené; zostáva „iba vizualita“, pre ktorú nie je vidieť jej časti. *Picture* akoby malo pôvod vo fotografii, ale tá sama má sfaľovaný pôvod pre neistotu indexikálneho vzťahu ku skutočnosti, ktorí sa ničí jej materiálным vyhotovením ktoré nie je rovné jej odsnímaniu, aj keď sa o fotografii hovorí hlavne z tejto perspektívy „pôvodu“ každej jednej. Fotografia bola sto rokov vnímaná hlavne v zmysle snímky, pričom medzitým vznikol aj pojem indexu, ale práve v tomto období bola vyvolávaná, bola omnoho „fyzickejšia“ ako dnes. Vyvolanie opakuje fantáziu acheiropoietického vzniku obrazov (fiktívne a-technických), vďaka ktorým môže byť na fotografiu nahliadané ako na vedecký dôkaz. Technika vyvolania fotografie, dnes vytlačenia a podobne je nekonečne vzdialená indexu; medialita vstupuje ale je prehliadaná symbolickými systémami. Čo s tými všetkými obrazmi, ktoré niečo robia mimo ich materialitu, ale svojou kompozíciou a kontextami, narozdiel od malieb majúcej dejiny každej jednej formy (ako vraví Barthes, fotografia nemá „časti“), ťahu a princípov maľby?

Tak isto od fotografie akoby pochádzalo, že *picture* je nahliadané apriori ako celok v jedinom okamihu, pretože z jediného okamihu aj pochádza; metaleptická výmena. To je taktiež na strane, Derridovými slovami, spojenia metafyziky a rétoriky, dotyku a autenticity. Následok, syntéza, zjavenie sa stali vďaka technike prvotnými aj keď napodobenými, nedokázateľná transcendencia. Narozdiel od *painting*, kde minimálne sedemsto rokov malo veľkú úlohu postupné nahliadanie, teda línia pohľadu, a jej riadenie umelcami, ktorá „ku niečomu smerovala“. Dnes charakter videnia naraz vstupuje aj tam, kde tomu tak nie je.

Na obrazoch *Predsieň a Kút* (obe 2020) môžeme sledovať, že pôsobia ako vytlačené digitálnou tlačiarňou. Tá je dnes, podľa môjho názoru, najrozšírenejšou materializáciou obrazov. „Nereálny charakter fotografie“ dobre uvidíme v prípade priblíženia prefotených fotografií, alebo ich vytlačením digitálnou tlačiarňou. Fotografia dnes nie je nasmerovaná len „do vonkajšieho sveta“, ale možno v omnoho väčšej miere fotografujeme aj „dovnútra“, čo sa vystupňuje vo virtualite. Na obraz *Kút* sa dívame „z pozície nohy“, naopak ako na *predsieň* „z výšky“: obe sú vytvorené v podstate „bez kresby“. Neexistuje tam linka bez toho, aby nebola aj niečím iným. Neexistuje tam kresba v zmysle ohraničenia, samostatného iba výtvarného prvku. Práve preto sa stáva výtvarným prvkom iba v rámci roviny konzistencie maľby. Takýto námet je nachádzaný ako dokonalé obklopenie (budúca virtualita) neukazujúce nič samostatne výtvarné, ale práve následok vzťahov foriem, ich zapadnutie do seba.

---

<sup>5</sup> Pozri viac v mojich textoch Zsigmund Justh v parku a Album fantázií s Guidom Renim (obe 2021).

<sup>6</sup> Následnosť ako princíp umeleckosti diela, pozri aj Theodor W. Adorno, Estetická teorie, Praha: OIKOYMENH, 2019,

*Picture a painting* sú v sebe napokon pozahýbané<sup>7</sup> teda určiť čo je picture je závislé od konkrétneho obrazu a je vždy len na chvíľu funkčné. Zároveň vzniká pre vzťah *picture* a maľby vzťah voči dejinám umenia: vznikajú jazykovými operáciami medzi *picture* alebo na základe prenosu vnútro-maliarských princípov? Paradoxne by sa zdalo, že písanie dejín *picture* je celkom mimo rúk umelkyň a umelcov.

Alexandra maľbou dokazuje už spomínané vnútorné sfaľšovanie fotografie: vždy je nejako nanosená. Ako je však voči digitálnej fotografii? Niektoré Alexandrine operácie s maľbou odkazujú ku jej modulárnemu charakteru.

Modulárna povaha digitálnej fotografie sa dobre ukáže v praxi *retuše*<sup>8</sup>. V prípade analógovej fotografie *retuš* vstupuje priamo do hmoty fotografie, odtiaľ pôsobí takýto zásah ako znehodnocujúci autenticitu, dôkaz, žurnalizmus a vedu. Digitálna snímka je zas formovaná v rámci kódu, ktorý sa dokáže preskupiť zachovávajúc číselnú štruktúru vzťahov. Charakter preskupiteľnosti je prítomný v digitálnych programoch úpravy fotografií, cez textové editory až po sociálne siete. Zdá sa, že maliarske operácie Alexandry, napríklad rezov, prebiehajú bez krvi, v neprítomnej hrúbke, nezanechávajú zvyšky, teda že „maľuje *retušom*“ (airbrush sa niekedy volal americká retuš). Vďaka použitiu airbrushu sa zmažáva a tak zneisťuje množstvo zásahov, premalieb: autorka a tak „maľujúci sa obraz“ akoby sa vznášali nad obrazom, alebo možno lepšie povedané vzniká dojem akoby sme sa dívali na ruky ktoré točia vedľa hrnčiarskeho kruhu, na ňom ale vzniká nádoba. Predstava skla, teda deliacej plochy bez toho aby ju bolo možné zahliadnúť či dotknúť sa jej pri maľovaní tu môže prichádzať na myseľ tiež. Je otázkou dokedy bude u Alexandry tenkosť nánosu fungovať ako pomlčka. Prekrytie ťahu vlastným ťahom je princípom *ujúkania* opísaného na konci textu *Mechanický kúpeľ*. Opakom *retuše* je v maľbe pojem *fugy*<sup>9</sup>, je to lokálne vynikajúce miesto voči nekvalitnému, zničenému a podobne okoliu. Vynikajúce miesto sa nerozlieva na celý povrch, *fuga* opisuje práve zachovanie chyby a tak neistotu ohľadom toho, „čo sa muselo stať, že je chyba zachovaná“ (a nie zanechaná)? A opačne: ako vynikajúce muselo byť miesto, že hocaká jeho expanzia predpokladá pád?

Druhou technikou ktorú nachádzam u Alexandry je *remaster*. O ňom, sme si mohli prečítať viac v súbežnom texte *Mechanický kúpeľ*, išlo o stopovanie charakteru obrazov jej vystavených obrazov kúpeľní, zjednodušene starých pôsobiacich mlado. Opačne to môžeme nachádzať, v podobe udržiavaného zostarnutia mladého na obraze *Chodba* (2020). V čom je to iné od sledovania nejakých gvašov architektúr z 18.-19. storočia? Domov, priečelí, presne tak presných, nie celkom malebné, *biedermaier*. Prichádza v odraze, zanecháva v nude (ktorú sme obdivovali). Ukazuje nám dané obdobie voči nemu takmer nevynovene (ale v maľbe „jednoznačne opustené“) a teda v neistote toho, ako maľba odstupuje od času námetu.

Treťou technikou je *remake*. V rámci Alexandrinho diela ho predpokladám, podobne ako boli a sú predvídateľné niektoré prvky v Mendelejovej tabuľke chemických prvkov. Možnosti variácií a možnosti rodov, spreje na papieri a maľby. *Remake* najskôr bude

---

<sup>7</sup> Existujú maliarské prvky charakteristické pre *picture* obrazy, pozri napríklad v mojom texte *Vzácná banalita obrazov Alexandy Barth o prvku vrezov*.

<sup>8</sup> Michaela Fišerová, Martin Charvát, *Kyberfotografie*, Praha: Togga, 2019, str. 76: „Z Derridova hľadiska je fotografický snímek „metonymickou substitúciou“, dotykem života prostredníctvom pohľadu, náhradou minulého bytí jeho obrazem. *Retušovať - re - toucher, opakovaně se dotknout* - znamená tedy provést druhý dotek pohledem, který záměrně změni zaznamenanou stopu prvního doteku. V tomto smysli je *retuš* sekundárním dotekem toho, co bylo původní, primární, „autentické“.

<sup>9</sup> Pozri môj text *Album fantázií s Guidom Renim*, 2021.

znamenat' sebaoptvrdenie, čo je vo zvlášt'nom vzťah'ahu ku predpokladu; krásny štýl? Zatiaľ, je *remake-u* najbližšie predstava: ako zostarnú jej maľby zakúpené v L.A.?

Napokon písať hocaký text o umeleckých dielach je ako písať/rozdávať fiktívne zmenky. A tak radšej: ako odstrániť Alexandru Barth bez stopy zo steny v Phoenix gallery? Aký sme smiešni v celom tom jednaní so stenou, keď je hmotná! Ale aj opačne: práca so stenou si zachováva, aspoň za necht niečoho z malieb v egyptských hrobkách. Alexandrine spreje na papieri sú však pripevnené tzv. žuvačkou.

Návod na odstránenie žuvačky: chytíme papier za oba horné konce. Ťaháme vo vektore ku sebe - hore. Žuvačka zostáva zväčša na stene. Zo štyroch miest, zostane na každom papieri kúsok z jednej alebo žiadna. Papier položíme na pevnú podložku a tenký povlak žuvačky ľahko zošúchame. Jednotlivé zostávajúce d'obky žuvačky na stene chytíme medzi prst a palec a potiahneme smerom ku sebe. Celý čas, nepoužívame iný nástroj ako ruku!

Matúš Novosad