

## Mechanický kúpel

Pozrime sa na Čepanovo písanie Milana Lалу. Použijem jeho text *Na hraniciach reality a mýtu (Laluhov maliarsky vzorec)*<sup>1</sup>. Dôvody sú priečiace sa: činením iracionálneho naprieku sa podnieti racionalita, v ktorej je napriek už vpísaný. Napriek tu okrem iného, znamená postavenie sa o-proti miestnej vkusovej neafinite.

Vyvažuje Čepan Lалу? Vyťažovanie vkusu intelektom a naopak. Je poľutovaniahodné, že vkus, ktorí umožňuje Alexandru, znevažuje Lálu? Jeden je umožnený znemožnením niekoho druhého, trh a od toho znemožňovanie a znevažovanie sa umelcami navzájom.

Alexandra Barth sa narodila len krátko pred Čepanovým napísaním textu (1990). Pre jedného prichádza posledné obdobie, druhému o dva roky skončí život a tretia, Alexandra, sa rodí do priestoru Laluhovho domova, z ktorého cítiť niečo ťažké. V prípade Alexandry som už hovoril o *koinobite*<sup>2</sup>, teda o charaktere obrazu, vďaka ktorému alebo s ktorým „je možné žiť“ a tak to tu „prežiť“. *Koinobita* má množstvo podôb, ale isté je, že z Laluhových obrazov (pre dnešného mestského človeka Alexandrinej generácie?) je „cítiť“, že tými dielami „nie je možné žiť a tak prežiť“; ale možno len nevytvára spolu s Galandovcami dostatočne príťažlivý life-style? Je podivuhodne znepokojujúce, pokiaľ sa pocit nemožnosti prežiť dostáva do blízkosti obrazov autora, ktorého dielo sa spája s „vyjadrením slovenského“, teda miestneho; privierame oči.

Galandovci stáli v kruhu, držali sa za ramená a dívali sa na obrazy zvnútra múru; ghettoizácia a izolácia. Generačný spolupútnik Július Koller vytvoril zo seba „živý symptóm“, odrážal štruktúru, oproti Galandovcom, ktorých obrazy sú otočené na nich samých. Stredo-východná uzavretosť sa netýka len námetu foriem a nečitateľnosti, ale možno omnoho viac „nechuti sa dívať“, pochádzajúcej z toho, čo Čepan odchádzajúci na škodovke na konci textu pripisuje *rečiam* (OČ); znechuteniu. Chuť a nechť dívať sa sú spojené v pôvode z uzavretosti diela, syntetickosti obrazu, ktorí tým vytvára „dĺžku pohľadu“, ale nie pre „žiarivosť“, ktorá je prítomná u Alexandry aj Milana. Umožnenie dĺžky pohľadu, teda odobratie jej váhy do ľahkosti obtiažného, je stále v rámci obrazov, a možno ešte viac v období luxusu pozornosti, veľkou hodnotou.

Nie je isté, akú vitalistickú fantáziu dialky pohľadu na múr ponúkne dielo Alexandry Barth. Niečo ako „zaujímavý osud“, Tamara de Lempicka? Možno. Galandovci sa nachádzali medzi vrstvami klenby, ktorú tvoril: „*diktát pseudorealizmu*“ a „*vábenie svetom*“ (OČ). Pseudorealizmus, podľa môjho názoru, znamená dobovú produkciu Jána Mudrocha, teda generačného predchodcu, a vábenie svetom zas nastupujúce možnosti umenia 60. rokov. Rozpor vyriešil/i úplnou všednosťou, čo sa zdá, že nie je „prekonaním“ rozporu.

Oskár Čepan u Lálu spája exotiku s domovinou. „*Naša exotika*“ (OČ) však siaha až k Ukrajincom a Rumunom, teda k maľbe „o ktorej sa v diskurze nehovorí“, ale ktorá sa v bazároch dobre predáva. Tu sa na chvíľu zastavme pri charaktere dnešnej maľby. Je slabá, nazývam ju ťlabá, beta-maľba. Tvoria ju dva okruhy. Prvý zahŕňa množstvo maľby vyriešenej, úspešnej, cool. Nechce byť syntetická ani bad; transcendentné nemožnosti prijíma ako možnosť produkcie; vyberá si znaky, ktoré sú dnes a priori hodnotné. Druhý okruh tvorí maľba, ktorej je veľké množstvo, ale nie je vnímaná, pretože nechtiac používa podhodnotené znaky, väčšinou pri nej nepovieme „autor“. Voči všetkému, čo sa mihlo bola vždy už post a prúdy pôvodov jej foriem a autorov sú zahmlené; taktiež sa mení a „všíma si“. Obrazy z bazárov sú štrukturálne analogické „obrazmi na internete“. V umeleckom svete desaťtisíc miestností, je väčšina zaplnená obrazmi ťlabej maľby.

---

<sup>1</sup> ed. Norbert Lacko, Marian Zervan, *Oskár Čepan a výtvarné umenie*, Bratislava: Slovart, VŠVU. 2018, str. 560,

<sup>2</sup> Matúš Novosad, *Vzácná banalita obrazov Alexandry Barth*, 2021.

Ukázali sme si dva „typy“ jednej maľby a určitú slabosť, ktorá sa môže prejavovať v hodnote obrazu. U Lалуha, Čepan taktiež spoznáva typ, vzorec, pre ktorý podľa môjho názoru obraz nepôsobí draho, oproti prácam, ktoré sú v rámci Lalahovho diela najzaujímavejšie, a to tie, kde jedná inak. Vtedy vzniká heterogénnosť vo vnútri oevre, ktoré sa preklápa do autonómnosti jednotlivých diel; výnimočné nech je akokoľvek zničené. V *halucinačných* (OČ) kresbách sa to deje početnejšie, ako v jeho maľbách. Pokiaľ tieto obrazy nepatria do „typu slovacity“, tak čím a z akého typu územia sú?

Vzor je spájaný s *prazákladom a jednoduchosťou* (OČ); zložitost' nemusí kruciálne nič zmeniť aj preto, že Alexandra je strom nie len *presadený* (OČ), ale od základu dvojdomý. „*A tá krajina už nie je stavanou krajinou, ale vzorcom krajiny,*“ (OČ) môžeme otočiť: ako sa dostáva vzorec do krajiny? Vystavuje sa vo vnútri zastavaného.

Na Alexandriných obrazoch kúpeľní vystavených v *Stone projects* v Prahe (január 2022), môžeme sledovať ich štýlovú heterogénnosť, rozpornosť, teda zmazanie špáravých vitalistických fantázií. Táto heterogénnosť sa netýka výtvarných jazykov, ale námetu: „*Maliarovým krédom sú každodenné istoty tradície, ponor do zátiší sveta, v ktorom niet osudových kontroverzií.*“ (OČ) Nerozoznatelnosť štýlu kúpeľní, ktorá sa viaže na hodnotu znakov, sa u Alexandry neobjavuje prvý krát. V týchto vystavených dielach je to však zatiaľ učené najdôraznejšie. V rámci štruktúrnych analógií môže byť Lalahovou verziou simultánneho kontrastu: „*Maliarovým cieľom je výtvarne konkretizovať dvojité aspekt, t.j. simultánny kontrast spolužitia protikladných faktov, javov a vzťahov, ktoré sú tak či onak zviazané s ohrozením všetkého, čomu jedine dôveruje.*“ (OČ)

Štýlová rozpornosť spôsobuje, pre sociálnu vrstvu, z ktorej vychádza aj Alexandra, jeden z druhov *koinobity*, „je tu možné žiť“ teda vulgárne povedané domáckosť. Neistota, akoby v rámci foriem chytala na seba špinu, dokonca dostatok špiny. Tak, ako je Lalah (maľoval posadený takmer na zemi) zdá sa opozitom Alexandry, tak je tiež nezanedbateľné hovoriť, (pre Alexandrin charakter maľby) bližšie o tom, čo je to špinavá či zašpinená maľba. S akceptovanou mierou špiny sa spája aj Lalahove: „*(...) odníma jej* (pozn. autora, balady) *typické tragické zakončenie. Nahrádza ho akýmsi neurčitým stavom nedopovedanosti. V takto prispôsobenej koncovke sa hlási k slovu moment sebazáchovy spoločenstva, s ktorým maliar zviazal svoj osud.*“ (OČ)

Nedopovedanosť sa stáva kruhom, nie je vo vzťahu ku smrti, bez bezvedomia: od balady ku nekonečnému výberu „vhodnej kľučky“<sup>3</sup>. To je veľký pád pre výber medzi malé-malé (β maľba). Keď si nevyberieme, čo budeme konzumovať, ako budeme môcť byť súčasťou spoločenstva, teda produkovať? „*Sám je objektom vlastnej metafyzickej úzkosti a vlastných racionálne odôvodnených istôt.*“ (OČ) U Alexandry v podobe „metafyzickej úzkosti z možností“ a „istoty vizuálnych slastí“. (Nudný konzumenti sú dobrý len do určitej miery.)

Nekonečný výber znamená odkladanie (Heideggerov pred beh k smrti) ukladanie do košíka bez nákupu, čo je verzia Lalahovho jednanja so vzorom „*stabilizovať všetko nestabilné.*“ (OČ) Tak, ako on „*monumentalizuje odchádzajúcu tradíciu,*“ (OČ) tak Alexandra štýlovou dvojznačnosťou kúpeľní monumentalizuje (konzumno-identitárnu) možnosť (výberu).

Lalahovo „*archaista novátor*“ (OČ) sa objavuje štruktúrne analogicky aj u Alexandry, ako reverzibilita obrazu skrz pôsobenie námetu v obraze do podoby mladého zostarnutého, ale najmä starého, pôsobiaceho mlado. „Dobrá kvalita“ (ako miera slasti) a staré sa oddeľujú, sú na sebe nezávislé. Je to spôsobené aj generačne zostarnutými, ktorí svojím vkusom vytvárajú dopyt po remastrovaní „určitého starého“. To, čo je staré sa mení pre každý vek. Starý obraz vo vynikajúcej kvalite ukazuje neistotu indexového vzťahu ku predobrazu, tu fotografii, ktorá je však ako ukazuje Alexandrina maľba, už

<sup>3</sup> Všimni si tri spreje na papieri celkom na pravo v inštalácii na stene na Alexandrinej výstave v Phonix gallery v decembri 2021:

falšujúca neproblematiký vzťah k realite. Na fotografiu sa väčšinou dívalo z pohľadu snímky, nie toho, že (nie len) pokiaľ je nanosená, tak sa celkom zmazáva jej indexikálnosť. Remastrovaním, teda skvalitnením rozlíšenia, čo bude pre virtualitu kruciálne, sa dostávame bližšie k povahe Alexandriných obrazov, usadených medzi fotografiou a maľbou. Tu žiaľ na to nie je priestor, otázku virtuality, digitálneho spracovania obrazu a to, čo si ukazujú maľba a fotografia navzájom spracúvam v paralelnom texte *Od istého bodu* (2021). Naznačím len, že s povahou obrazov ako čerstvých starých, sa nestretávame ojedinele. Zmenilo sa len to, že tento dojem je naviazaný na určité digitálne techniky spracovania obrazov. Pozrime sa na Giovanni Belliniho, Tizianovho učiteľa, ako „čerstvo“ pôsobí oproti neskorému Tizianovi; sú dobrým príkladom pre rozdiel medzi picture a paintings.

Miera faktúry je sfetišizovaná rovnako, ako je nemiestna voči vznikaníu *pozavizuálnych* (OČ) priestorov obrazu. Otázka faktúry prechádza (až) do smiešneho „tukania do kalkulačky“: je Alexandra šikovná alebo dokáže technikou airbrushu šetriť svoju silu? Veľa alebo málo práce? Znova hodnota práce a tak opakujúca sa túžba vyvodíť z nej hodnotu obrazu. Nie každý obraz je vytvorený sublimáciou, aj keď ju môže spôsobovať. Rozlíšiteľnosť hodnoty je u Alexandry dandysticky prekrytá, ako z nej vyplývajúce vitalistické fantázie.

*„Aj z týchto slov vyplýva, že našu pozornosť si zasluhujú najmä tri momenty. Predovšetkým je to premena „všednosti“ na predtuchu tragédie, ďalej stlmenie reálneho svetla na osobitý šerosvit (potemnelosť), a konečne redukcia konkrétnych tvarov na abstrahované obrazce.“* (OČ)

Na „premenu všednosti na predtuchu tragédiu,“ (OČ) u Alexandry sme sa už pozreli. Čepan spája atmosféru Lalahových obrazov s tou u de Chirica, hoci „V tvarosloví oboch niet síce nápadnejších zhôd, ale princípy ich sémantiky sú si vo všeličom blízke.“ (OČ) Zároveň ale „Svoj vlastný program metafyzickej maľby Laluha zhrňa do tézy, stotožňujúcej jeho prvoradý záujem o „obyčajnosť všednosti“ s dráždivou „záhadnou krásou vecí.“ (OČ) V „tragicky potemnelo abstraktne,“ (OČ) ktoré z toho rastie sa Alexandra s Giorgom de Chiricom analogicky spájajú, ale medzi klenbami „osudovej bezvýhodiskovosti,“ (OČ) ktorú tvoria „o čom sa nepochybuje, o čom sa neuvažuje a čo a berie za hotovú vec.“ (OČ)

Základnú štruktúru v obrazoch kúpeľní vpísanú v reverzibilite ich „konkrétnych tvarov na abstrahované obrazce,“ (OČ) tvoria u Alexandry: rozostrené kachličky a svetlo blesku, nedokončený obklad, pričom nedokončené je tu zlým pojmom, skôr je to „zrezané bez toho, aby tam hocikedy bolo,“ čo vychádza z charakteru digitálnych nehmotných operácií používaných Alexandrou v prípravných fázach obrazu. Ďalej je to lokalizované rozpoznávanie voči dotváraniu okom, vlhkosť a suchosť, zostarnutá novosť a nové staré, ryhovanie diagonálne a plošné, ktorým sa zvýrazní „niečo ako rytmizácia“. Čím je? Je dejúcim sa prebiehaním dĺžky vzoru v oku, vzor pôsobí v línii napriek tomu, že je nanosený v šírke plochy.

Táto štruktúra ukazuje, že telo nezobrazuje, nemá tam kde byť, napriek tomu, že je to „tá kúpeľňa“, „tam sa umýva,“ teda feminin je mnohonásobne v nej vpísaný. Neprítomné telo oproti tomu všetkému informelu a informálnej faktúre 50. a 60. rokov na Slovensku. Laluha nevedel byť opakom, nevedel neurobiť telo. Telo vygniavil do toho nestierateľného oleja, stále sa ťahá, už olej je materiál, telo. (Oproti tomu informel, ako videnie toho, že nevidíme, všetko to prehliadanie a podtekanie pohľadu.)

Neprítomnosť materiálneho, ako som už vyššie spomínal, pri „nedokončenom obklade“ má aj svoj vlastný prvok. Už nie Lalahovo-Čepanovo-Tatarkova materialita kováča, ale nemateriálne odobratie bez zvyškov takmer zhodné s „nikdy tam nič nebolo“, čo je zvláštnou pointou pokiaľ sa jedná o domov. Odkedy sa dotkneme vrcholkov hôr, lesov a povodí riek, odvtedy sa dve formy vpisujú, rozbiľajú a tlačia, čo je komplementárne jednaníu v digitálnom programe, hoci aj takého písania, kde „zmeny nie sú zaznamenávané“.

Na bielych častiach sa ukáže to, čo Alexandra akoby už dávno opustila: konfigurovanie obrazu podľa optických prednastavení sa vracia v dvojitosť medzi rozpoznávacím videním a prítomnosťou ťahu, vôbec niečo nesúceho. Biele časti smaltu vytvárajú zmyslové na mieste svojej formy, čo je umožnené odražaním sa oblej formy v sebe; dejiny reflexu a lokálneho tónu v mal'be. Úzkym vzťahom k oku zneisťujú intelektuálne a naopak. Na rozdiel od toho je tu celkový pohyb oka po obraze ktorým napríklad na vzore vzniká „pocit vlhkosti“. Prvá dvojnosť končí, keď si začneme uvedomovať na danom mieste štruktúrovanie, konštrukciu, konštruovanosť daného miesta. Medzi rozpoznávacím dívaním sa a optickým kĺzaním sa primkneme k dielu. Tak uvidíme prechod od štruktúry, s ktorou sa mi spája pohyb do hĺbky materiálu, konštrukciu, pretože sa zaoberá: ako sa dostať ku druhému, ako tvoriť oddelené kusy foriem? Druhý typ zmyslového je umožnený celkovou konštrukciou diela, teda odchádzame od nej práve vtedy, keď sa premení na štruktúru tým, že sa ukáže v hĺbke lokálne zmyslovo pôsobiace, na rozdiel od prvého nahliadania, kedy ku konštrukcii prichádzame v neistote vlastného nahliadania medzi okom a kogníciou.

Napríklad každý z Alexandriných obrazov kúpeľní má mokrá časť, ale na inom mieste, často sa objavuje na miestach úniku, diagonály, drobného vrezu,<sup>4</sup>: napríklad *Cerulean blue bath (2021)* je úplne suchá, okrem podlahy. To znamená: prítomnosť fantázie mokrosti sa nedeje v rovnakom čase, ako sa deje dojem suchosti, predstavujú rozdielne časy fantázie jednanja iných ľudí a iných situácií.

Asi najzmyselnejšie v rámci doterajšieho diela Alexandry Barth sú, keď už sme pri Čepanovi, a teda aj mužsko - ženskom<sup>5</sup> princípe<sup>6</sup>, visiace uteráky na obraze *Two towels (2021)*. Obe drapérie sú vo vzťahu s kovom, jeden *mohutnejšie* (OČ) pôsobiaci uterák visí nad vloženým do kruhu. Hnedá kúpeľňa je dvojitou apóriou: vizuálne pôsobí nečisto, ale pocitovo keby sme tam boli, sála teplo. Vkus sa oddeľuje od zažívaného.

Nakoniec, kde sa môžeme všetci spojiť? Možno v tom, čo robím celý čas: v *ujúkaní* (OČ). Sú tri typy ujúkania. Za prvé sa objavuje ako tokanie, ritornel, vymedzenie a privlastnenie teritória (Laluha). Za druhé sa spája s hlasom hôr (a prenesene cesty), ozvenou, územím obsadeným v rozmarnom „ocitnutí sa“ (Barth).

Tretí typ, v ktorom sa spájajú obe predošlé, ukážem v troch podobách, princíp majú rovnaký. Je to ujúkanie na koncerte, ujúkanie od bolesti a tiež, nikto nevie prečo, psy ujúkajú na mesiac. Princípom pomenovania niečoho ujúkaním je dívanie sa na druhého s nepochopením vyplývajúcim zo zdania ovládnutia druhého niečím, čomu nerozumieme alebo do čoho sa nevieme vcítiť. Nie sme strhnutí, neobsadzujeme priestor spoločne, nezvolávame na poplach okolie; ujúkajúci pôsobí trápne. Tak ako sa Čepan díva na psa ujúkajúceho na mesiac, tak sa díva aj na „folkór“; reči, banality, politikárčenie. Cudzie zvoláva k účasti, avšak nevie sa prekonať, stať sa spoločným; nechť sa dívať a strhnutie k účasti. Pokiaľ nevyvodzujeme priamo z pozorovaného (druhého), pretože vlastným vyjadrovaním akoby pokrýval pôvod (v bolesti či neznámej zábave), tak to znamená, že dôvod sa presúva k pôvodu, ktorý je na inom mieste.

---

<sup>4</sup> Matúš Novosad, *Vzácná banalita obrazov Alexandry Barth*, 2021.

<sup>5</sup> Vedľa Alexandriných diel, napríklad: *Môj verný spoločník* (2014), *Veľké dievča* (2014), *Výlet* (2014) a *Kabát* (2017).

<sup>6</sup> ed. Norbert Lacko, Marian Zervan, Oskár Čepan a výtvarné umenie, *Maliar medzi Erosom a Thanatom*, Bratislava: Slovart, VŠVU, 2018, str. 516.

Matúš Novosad