

SYMETRIA VÝRAZU

Svojím pôsobením na slovenskej výtvarnej scéne a najmä svojím osobitým výtvarným programom prináša Mária Balážová typ vizuálneho vnímania, ktoré na jednej strane disponuje silnou vnútornou koherenciou, na strane druhej však dokáže posúvať hranice horizontov vždy k novým možným čítaniam. Už v roku 1992, v cykle Plynutie, sa nosnou figúrou jej maliieb stáva štylizovaná hlava a telo hada.¹ Tento zostáva prítomný ako emblematický kód počas nasledujúcich rokov jej tvorby až po dnes. Práve v plynutí dochádza k prvotnému zadefinovaniu výtvarnej morfológie, ktorá v nasledujúcom období prechádza ďalším vývojom. Ten je definovaný oslobodením sa od farebnej škály, opustením pointilistickej výstavby centrálného motívu a razantnej absencie výtvarného rukopisu.² Farebné aj tvarové redukovanie obrazového poľa smerujú postupne k zvýšenej miere konotácie a zároveň výrazne prispievajú k stabilnejšiemu ukotveniu sémantických rovín. Tak napríklad z dvoch negatívnych obdĺžnikov, simulujúcich ešte v Plynutí redukovanú podobu hadích očí, sa stáva jeden centrálny, výrazne posúvajúci problematiku hadej figúry k znakovkej polohe ženského princípu.³

KONTEXT PRENÁŠANÝ, KONTEXT STABILNÝ

Otázka znakových pozícií je v cykle Hadej geometrie transponovaná vo viacerých vrstvách, čo zodpovedá autorkinmu disciplinovanému prehodnocovaniu niektorých postmoderných tendencií. Tie difúzne prenikajú do kontextu celého cyklu, pričom ale dômyselne obchádzajú voluntaristické využívanie znakových systémov a ich prvoplánové projektovanie do obrazového poľa. Samotná štylizovaná hlava hada, prechádzajúca vizuálnym aj sémantickým vývojom, zostáva nositeľom širokospektrálnej informácie a spoločným menovateľom v tejto rovnici. Balážová neidentifikuje relevantnosť jednotlivých kontextov, ale ponecháva symboliku hada fungovať ako pluralitnú množinu hodnôt, ako elektrický obvod nabitý objemným kultúrno-pamäťovým súborom

odkazov. Tento súbor sa stáva akýmsi leitmotívom, poznávacou značkou, ktorá je neustále prítomná a nomádsky projektovaná do každého plátna. V takomto intonovaní nastáva zapájanie ďalšieho kontextu – lomeného hadieho trupu a tela, ktoré spolu s hlavou tvorí vždy nanovo definovanú premennú a nové konfigurácie s originálnymi vizuálnymi posunmi.

Hadia figúra sa tak stáva základnou skladbou, variabilnou konštrukciou a lámanou sústavou, v rámci ktorej je výstavba obrazovej plochy následne manipulovaná a vyskladávaná.

V nasledujúcej fáze tvorby prináša autorka radikálnejšiu polohu, ktorá sa prejavuje v čistejších maliarskych plochách (redukcia farebnej škály na čiernu a šedú), odosobnenom rukopise a prísnejšom zakotvení v jazyku geometrie. Systém skladby je podriadený horizontálno-vertikálnej symetrii, na pozadí ktorej vzniká nová znakotvorná syntax. Ukotvenie v kanonizovaných znakoch, symboloch, ich vzájomný dialóg a dialóg, ktorý s nimi vedie autorka sa stáva základnou výstavbovou maticou výtvarného vyjadrenia. Na prvý pohľad konštruktivistické riešenia obrazovej plochy sú tu konfrontované s intuitívnym zaznamenávaním novotvaru.⁴ Balážová pracuje nielen so štandardizovanými ikonami geometrie ako sú kríž a štvorec, ktoré sú v centrálnej schéme nepochybne dominantou, ale rovnako efektívne využíva archetypy kultúrnej pamäti, prípadne projektuje do obrazového poľa ich kódované mutácie, ktoré sú navyše obohacované o individuálne, sekundárne čítania.⁵ Kľúčovým sa stáva práve táto poloha projektovania, kde znak a symbol sú tvorené vopred definovaným aparátom zobrazovania. Tak je štylizované telo hada lámané v kontextoch kultúrnych a historických metamorfóz. Nakonfigurovanie vizuálneho záznamu je odvodzované od symbolickej znakovej schémy, ale jej definovanie vlastnou maliarskou rečou ponúka nové vizuálne riešenia.

Od roku 2000 zaznamenávame výrazné prehodnotenie ďalšieho autorkinho smerovania. Opustenie monochromaticky asketických pozícií vedie k uprednostneniu kontrastnejšej, signálnej farebnosti (červené obrazové pole a čierna hadia figúra), ktorá sa javí ako nová, emocionálne a výrazovo nasýtenejšia množina.⁶ Balážová tak vytvára priestor novým znakovým konšteláciám, ktorých vizuálne posuny definuje hneď v niekoľkých rovinách.

Predovšetkým ide o razantnejšiu individualizáciu vlastného výtvarného programu. Kým v predchádzajúcich maľbách jej výstavbové riešenia ponúkajú viac menej kanonizovanú skladbu znakov, s príchodom novej farebnosti dochádza k presunu zorného uhla na znaky piktogramové, čo sa v konečnom dôsledku javí ako kľúčový moment pri tvorbe nových obrazových kompozícií.

Dôležitý je práve tento posun, prejavujúci sa po formálnej stránke ako opustenie horizontálno-vertikálnej symetrie ornamentu a definovanie nového znakového systému. Konfigurácia hadích tiel zostáva naďalej základným pilierom vizuálnej informácie, ale výsledná skladba už podlieha výsostne autorkinmu individuálnemu prístupu.

Balážovej pohyb medzi znakovými metamorfózami, medzi difúznym exponovaním alfabetického kódu predpokladá kombinatoriku, v ktorej lomený trup hada tvorí zásadnejšiu organizáciu obrazového poľa, ako aj intuitívnejšie pracovanie s definíciou novoznaku.

2 + 2 = 4 a 3

Celý cyklus Hadej geometrie je vo svojej vizuálnej aj sémantickej zložke komponovaný ako párový systém, ako dvojková sústava s binárnym kódom tvoriacim spojovacie väzivo jednotlivých maliieb. Ako základná informačná matrica, nesúca v sebe atribúty programovacieho jazyka postmoderných maliarskych stratégií sa tento systém prejavuje v niekoľkých vrstvách.

V prvom rade ide o exponovanie redukovanej farebnosti, ktorú v širšom kontexte čítame ako vzťah dvoch maliarskych cyklov (v prvom je to šedý podklad, v druhom červený), ktorých výpovedná hodnota napriek užívaniu rovnakého jazyka je práve farebnosťou konotačne rozširovaná. Táto prvotná polarita je rovnako výrazne prítomná aj v jednotlivých plátnach, využívaním duálnej, neosobne a bez rukopisne projektovanej farebnosti.

Iným dôležitým momentom je autorkino uvažovanie vo vzťahovej rovnici hlava – telo. Kým v šedých maľbách podriadených horizontálno-vertikálnej symetrii sa vyskytuje ich párný počet, zoskupený harmonicky okolo centrálnej stredovej osi, v nasledujúcom období dochádza k redukovaniu ich počtu

(zvyčajne dve), čo na jednej strane vedie k ich užšej komunikácii, na strane druhej je týmto spôsobom kladený väčší dôraz na zoskupovanie a kombinatoriku lomených trupov.

U Balážovej teda môžeme čítať novú znakovú tvorbu, exponovanú cez vlastnú signatúru.⁷ Avšak rovnako dôležitý sa tu stáva druhý plán, zaznamenávaný ako vzťah pozitívu a negatívu. Mnohokrát je to práve plocha negatívu, usmerňujúca naše videnie a determinujúca predstavu o výslednom stave obrazu, ako vizuálna dominanta presakujúcej spodnej vrstvy. Zatiaľ čo v ornamentálnom rozohraní prvej etapy cyklu spočíva úloha negatívu v umocňovaní štruktúry výstavby, alebo tvorbe jeho znakového pendantu, v neskorších riešeniach nastáva mnohokrát jeho povýšenie do nosného piliera, tvoriaceho sémantiku maľby na rovnakej úrovni akou je hadia konfigurácia (Hadia geometria 14 - Raketa, 1998, Hadia geometria 15 - Chrám, 1998).⁸

Tradičnú maliarsku pozíciu Balážová v správnom dávkovaní obohacuje o iné výtvarné médiá (kresba, serigrafia). V závislosti od použitého média nastáva zväčšovanie formátového intervalu. Vzniknutá variabilita potom zahŕňa maliarske, kresliarske a grafické spracovania, ktoré sa prejavujú ako viacvrstvové uvažovanie s pevným podkladom vo vlastnej morfológii.

Môžeme tak definovať tri základné roviny, tri prístupy plošného prepisu vizuálnych štruktúr, nasávajúcich do seba široké spektrum odkazov a vzájomných premostení.

Rovina sémantická je určovaná pohybom medzi znakovými proporciami, v rámci ktorých dochádza k farebným a formátovým posunom. Symbolické prechádza do piktogramového, archetypy a znaky kultúrnej pamäte sa konfrontujú so znakmi individuálne konštruovanými, mystické sa premiešava s profánnym.⁹

Druhá rovina zaznamenáva konceptuálny prístup, postupné narastanie zvolenej konštrukcie, schému množenia, ako aj reflexiu rôznych umeleckých prístupov prekódovaných do autorkinej emblematickej šifry.¹⁰

Pre líniu chaosu je signifikantné dekonštruktívne lámanie hadích tiel¹¹, v ktorých je eliminované znakové myslenie prítomné v doterajšej tvorbe. Táto línia je definovaná najmä zásadnou zmenou konfigurácie (doteraz to bol farebný

posun a znakový pohyb), v ktorej síce ešte registrujeme napríklad kríž, ale len ako moment prenutia strácajúci svoju symbolickú hodnotu. Médium kresby tu predstavuje nielen formálnu reflexiu predchádzajúcej tvorby deväťdesiatych rokov, ale vytvára referenčný oblúk späť k Lexikónu, v ktorom sa formátujú obdobné prístupy.¹²

NEO A POST, POST A NEO

Tvorba Márie Balážovej v rámci širšieho výtvarného diskurzu geometrického uvažovania predstavuje kontextové vetvenie, ktoré počíta s postupmi hneď niekoľkých tendencií.

Vstup autorky do Klubu konkretistov v roku 1998 výrazne definuje jednu z možností čítania jej diela. Na jednej strane môžeme hadiu hlavu a telo vnímať ako konkrét¹³, ktorým sa formátujú nepredmetné estetické kategórie, čo sa ukáže ako relevantné najmä v ornamentálnom čítaní jej tvorby. Na strane druhej je ale tento konkrét sémanticky nasýtený a ponorený do paralelného fungovania s ďalšími kontextami, čím vzniká odklon od koncepcie konkrétneho umenia.¹⁴

Inú pozíciu tvorí konštruktivistická lekcija výstavby obrazu. Tá je autorkou prijímaná ako symetrické delenie a zapĺňanie obrazovej plochy, ktoré však v definitívnom vyznení tvorí sekundárnu rovinu obrazu, pretože jeho materská doska spočíva vo významovosti. Tak v rovnici pripúšťajúcej konštruktivistické čítania by sa na Hadiu geometriu pravdepodobne malo nazerať cez príponu post.¹⁵

Samotný významový rozptyl Hadej geometrie a využívanie širokého znakového repertoáru, systém odkazov a spomínaných posunov, ale hlavne autocitovanie, výrazne prispieva k začleneniu sa Balážovej do kontextu postmodernej geometrie. Avšak dôležitejším atribútom ako je prečerpávanie znakového kódovania postmoderny¹⁶ je syntetické uvažovanie v obrazovej šifre, zosúladenie sémantického a vizuálneho poľa.

Napriek tomu Balážová zaujímavým spôsobom obchádza metaforickú významovosť geometrie, uplatňovanú napríklad u amerického výtvarníka Petra Halleyho a hnutí Neo-Geo. Kým Halley geometrickými zobrazovaniami

pôdorysov bytových buniek, ciel, väzení a elektrických obvodov filtruje metaforu schematizácie spoločnosti¹⁷ a dostáva tak do svojich diel ťaživú kafkovskú atmosféru odcudzenia, Balážová svoje výpovede transformuje do harmonického hľadania absolútnej formy, novotvaru a osobnej mytológie, čím sa výrazne dištancuje od myslenia primárne reflektujúceho postindustriálnu spoločnosť a vnáša tak do svojej tvorby ženský prvok, výrazne prispievajúci k celkovému vizuálnemu súladu jej malieb. Prácou s klasickým médiom olejomaľby a symetrickým definovaním svojich kozmogramov sa zároveň jej tvorba odlišuje od radikálnej postmodernej schémy, prejavujúcej sa po formálnej stránke ako chyba v systéme¹⁸, ako aj od prepájania geometrie s prvkami ready-madu, či nevýtvarných materiálov.¹⁹

V rámci stredoeurópskeho priestoru teda zaznamenávame celkom osobitný prístup, ktorý by sme mohli definovať ako **post geo**.²⁰

Postmoderna Márie Balážovej tvorí kompaktnú polohu výtvarného programu a zároveň predstavuje výrazné individuálne obohatenie výtvarnej geometrie v rámci európskeho kontextu.

Roman Gajdoš

POZNÁMKY

¹ Tento cyklus vzniká ako logické vyústenie autorkinho snaženia zo začiatku deväťdesiatych rokov, keď v kresebnom cykle Lexikón, nachádzame difúzne, biologické a semifugaratívne znaky v komunikácii a konfrontácii so znakmi geometrickými.

² V tejto fáze chápe Balážová bodovú výstavbu hadej figúry ako metaforu ľudského spoločenstva, ako zoskupenie v čase a priestore. Odpútanie sa od tejto metaforiky tvorí jeden z posunov, ktorý výrazne prispieva k priamejšiemu nadviazaniu na jazyk geometrie.

³ Feminizmus je len latentnou polohou autorkinho výtvarného uvažovania. Ide skôr o dimenziu ženského prístupu a myslenia, o spôsob nazerania na svet a tlmočenia vlastných posolstiev (aj keď Hadia geometria 49-Portrét reprezentuje radikálnejší pohľad práve na túto dimenziu.)

⁴ Jiří Valoch na tomto mieste hovorí o obrazoch konštruovaných, ale nie konštruktivistických. BALGAVÁ, B. - ORAVCOVÁ, J. - VALOCH, J. 1997. *Mária Balážová*. Trnava : Galéria Jána Koniarka

⁵ Tak napríklad v niektorých maľbách fungujú okrem symetrie štvorca a kruhu aj kontexty mimoumeleckej reality – Hadia geometria 3 a Hadia geometria 4 môžu okrem pôvodných znakov obsahovať čítania vzťahujúce sa na post industriálnu spoločnosť - frézy, ozubené kolesá, súčiastky strojov v duchovnej súhre mandaly.

⁶ Hadia geometria 26- Hore, dole je vôbec prvým obrazom tejto novej etapy, ktorú by sme mohli vymedziť ako červené obdobie.

⁷ Hadia geometria 33 – Fatum tvorí najzložitejší systém odkazov, kódovaní, ktoré sú podporované silnou dávkou osobnej mytológie: zverokruh v lettristickej ikone panny a škorpióna (**M** a **M**)

⁸ Pôvod spomínaných malieb môžeme hľadať niekde v roku 1989, v ceruzových kresbách Raketový muž I a Raketový muž II. Zároveň tieto diela zaujímavým spôsobom reflektujú súčasnú pretechnizovanú znakovú ikonografiu, ukladanie ornamentálnych a veristických kontextov, ich zdanlivú nezlučiteľnosť na ploche jedného obrazu, ako aj ich vzájomný koexistenčný kontrast.

⁹ Zaujímavými sa v autorkinom programe javia odkazy na memoárovú architektúru a umenie sorely, ako novoprehodnocované kultúrne a sociálne kontexty (Hadia geometria 31-Slavín 1, Hadia geometria 32-Slavín 2, Hadia geometria 44 - Slavín 3, Hadia geometria 64 - Dukla).

¹⁰ Konceptuálny triptych Hadia geometria 66- Jedna, Hadia geometria 67- Dva, Hadia geometria 68- Tri, ale aj postlettristické permutácie a konfrontácie znakov latinky, s vlastnou vizuálnou abecedou – Hadia geometria 53- H, Hadia geometria 54- J, Hadia geometria 69- Z 2, Hadia geometria 73- Z 2.

¹¹ Hadia geometria – Chaos 1 – 5 otvárajú nové obdobie dekonštruktívnej a asymetrickej skladby.

¹² Tieto prístupy môžeme zachytiť napríklad aj v kresbách Póza VI a Póza VII, kde nastáva podobné komponovanie lomených línií, ktoré sú predzvesťou geometrického vyjadrovania autorky.

¹³ Konkrét, ako základný atribút konkrétneho umenia, sprostredkujúci čisto umeleckými kategóriami abstraktné myšlienky a vzťahy.

¹⁴ A to aj napriek faktu, že tieto maľby môžeme vnímať ako predmetné, keďže je v nich neustále prítomné aj figuratívne čítanie.

¹⁵ Kým pre výtvarné riešenia, posúvajúce problematiku výstavby a konštruovania obrazu do nových pozícií, ale selektujúce iné ako obrazové

koncepty, napríklad tvorba Adama Szentpéteryho (1956), by sme skôr volili predponu neo.

¹⁶ Eklektické prerastanie znakových rovín je dnes už klasickým znakom výtvarnej postmodernity.

¹⁷ Halley za kľúčové momenty ovplyvnenia a dekódovania súčasnej výtvarnej geometrickej produkcie pokladá text Michela Foucalta *Dozerať a trestať*, ako aj Baudrillardové *Simulations*.

¹⁸ Niektoré geometrické práce rakúskeho výtvarníka Gerwalda Rockenschauba

¹⁹ U čínskeho výtvarníka Guang Yao Wua dochádza k polemike medzi radikálnou polohou monochrómu a prvkami neumeleckej reality.

²⁰ Čomu nasvedčuje už komponovanie názvu celého cyklu - *Hadia geometria*, kde použitie adjektíva *hadia* by bola pre „klasikov“ geometrie predtým nemysliteľné.