After the Certainty
Painting the Post-Communist Imaginary: Myth, Memory, and Technology in Contemporary Central and Eastern European Art[1]

Barbora KUNDRAČÍKOVÁ

Abstract
This study examines contemporary painting in Central and Eastern Europe after 2000 as a key site for negotiating the post-communist imaginary under conditions of digitalization and technological acceleration. Focusing on selected artists, it argues that painting operates less as a representational medium than as an ontological and performative space in which inherited trauma, mythic structures, and platform-driven visuality intersect. Drawing on Marianne Hirsch's postmemory, Roland Barthes's and Hans Belting's concepts of mediatized mythology, and Richard Coyne's techno-romanticism—supplemented by Joselit, Steyerl, Groys, Rancière, Haraway, Braidotti, and others—the study proposes that these practices stage painting as a "stratified image": layered, incomplete, posthuman, and structurally analogous to generative and algorithmic systems. Emotional tonality (melancholy, irony, ambivalent sensuality) is theorized as a form of affective intelligence that responds to post-socialist disorientation, the exhaustion of grand narratives, and the dematerialization of the image in AI-driven culture. By foregrounding fragmentation, situated knowledge, and "aesthetics of ruin," the essay conceptualizes contemporary CEE painting as a metamodern practice "after certainty": not a nostalgic return to medium-specificity, but a slow, materially insistent, and critically platform-aware mode of navigating memory, belief, and speculation in an oversaturated image world.

Keywords: contemporary painting – posthumanism – nostalgia – mythology – utopia and dystopia – post-digital aesthetics – Central and Eastern Europe

> *The black thing in her brain and the dark water on the page were the same thing, a form of knowledge. This is how myths work. They are things, creatures, stories, inhabiting the mind. They cannot be explained and do not explain; they are neither creeds nor allegories.*
> – A. S. Byatt, Ragnarök, 2011

Introduction

In 2025, two projects demonstrated how a new generation of central European artists negotiates the entangled layers of memory, personal history, and cultural anxiety in a rapidly shifting present. The exhibition Nostalgia: Seekers of Fading Stars at the Museum of Contemporary Art in Kraków (MOCAK) brought together 22 Polish artists born between 1979 and 2001. Grounded in painting, but extending into sculpture and installation, the show explored themes of memory, childhood, and personal mythologies.

Its curatorial framework drew on the notion of nostalgia and, through an intimate, often dreamlike visual language, returned to formative socio-historical experiences. At the same time in Prague, Hynek Martinec's Cyberlemon exhibition at DOX presented monumental drawings, hyperrealistic paintings, and surreal installations that connected classical vanitas symbols with contemporary themes such as artificial intelligence, polarization, and climate anxiety. The centrepiece of the show was a three-storey drawing of Atlas bearing a lemon, accompanied by real drying lemons and a burning model of a Tesla Cybertruck. These are just two examples among many.

This study explores contemporary painting practices present and observed in Central and Eastern Europe since 2000, focusing exactly on how artists navigate the complex interplay of post-communist memory, mythological reconstruction, and the technological imaginary. Utilizing theoretical frameworks such as Marianne Hirsch's concept of postmemory, Roland Barthes and Hans Belting's mediatized mythology, and the notion of techno-romanticism, the analysis delves into how artists engage with cultural nostalgia, post-digital aesthetics, and the hybridization of visual languages.[2] This study presents a close reading of selected works by Marius Bercea (b.1979, Cluj, RO), Pavel Otdelnov (b.1979, Dzerzhinsk, RU), Dimitar Genchev (b.1985, Plovdiv, BG), Katja Novitskova (b.1984, Tallinn, EE), Pavla Malinová (b.1985, Vsetín, CZ), Lenka Falušiová (b.1988, Bruntál, CZ), Karolína Netolická (b.1993, Prague, CZ), Justyna Mędrala (b.1988, Kraków, PL), Mateusz Szczypiński (b.1984, Piekary Śląskie, PL), Lucia Tallová (b.1985, Bratislava, SK), and Sophie Gogl (b.1992, Kitzbühel, AT). These artists—as well as others, given how extensive and colourful the phenomenon is—will be presented as those who systematically explore how the medium of painting serves more as a performative and ontological space, reflecting histories, identities, and speculative futures within a post-digital visual culture. Following the collapse of communist regimes, artists have engaged with themes of collective trauma, nostalgia, and mythmaking within the context of a rapidly globalizing and digitizing society. The technological imaginary—rooted in digital aesthetics, post-photographic influence, and augmented realities—has further transformed the medium's function and appearance. This shift offers a rare opportunity to reflect on current concepts of time, being, and ontology—somewhat paradoxically, given the subsequent events, which were associated, among other things, with the supposed end of painting or the end of art in general, but this makes it all the more interesting.

Selection of artists and their brief profiles

The selected artists are not representatives of a coherent group, nor do they necessarily share the same creative points of departure. Nevertheless, in their work, aesthetics, formal means, and themes, we can observe a similar effort to encompass the same ontological and epistemic heterogeneity. The material, or rather the new materialism, to which they informally turn, is understood in this sense as dual: the material of the medium and the material of memory (shaped by society in time and space) are identified and developed sequentially. In doing so, they offer rich material not only for art-historical or philosophical analysis, but also for sociological, political, and even general anthropological analysis. The consciousness associated with the prefix "post" is in many ways self-explanatory: it places the observer fatally outside "it," while at the same time denying them the possibility of viewing "it" in an unmediated or impersonal manner. The selected artists therefore serve us in many ways as surrogates for more complex processes or trends observed across the scene. The space referred to, for lack of a better term, as Central and Eastern Europe is proving to be a necessary, desirable, and even sought-after "shifting space."

At first glance, their combination may seem nonsensical, or merely vague and arbitrary. However, I believe that the opposite is true: that this selection demonstrates not the gradual defrauding of the

[1] The funding for the present paper was provided by the Czech Ministry of Education, Youth and Sports for specific research to UP Olomouc (IGA_FF_2025_023)

[2] HIRSCH, M.: *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust.* New York 2012; BARTHES, R.: *Image, Music, Text.* New York 1977; BELTING, H.: *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body.* Princeton 2011.



Fig. 1: Marius Bercea: View from the exhibition Concrete Gardens | Pohľad do výstavy Concrete Gardens, 2012, oil, canvas. Courtesy Francois Ghebaly Gallery, Los Angeles. Photo: the artist.

medium of painting, but rather its absoluteness. Through these works, we move from the individual canvas to world creation, the ultimate goal of art, from the brushstroke to its generalization, to the gesture of pointing.

The Romanian painter Marius Bercea creates atmospheric urban landscapes that intertwine memory, personal archives, and fiction. In his work *Concrete Gardens* (2012), Bercea revisits post-Soviet housing structures, embedding them in luminous, dreamlike compositions. His palette evokes faded optimism and unresolved utopias. The repetition of architectural motifs references collective housing blocks (the so-called "panelák"), while his romantic rendering suggests the persistence of memory through formal abstraction. Bercea's approach aligns especially with Hirsch's concept of postmemory: engaging not direct experience but rather emotionally transmitted cultural memory. (Fig. 1)

Also, the Russian artist Pavel Otdelnov documents the ruins coming from industrial modernity. His series *Promzona* (2016) uses subdued colours and blurred forms to portray deserted factories and polluted landscapes. Digital glitch effects simulate fragmentation, both visual and temporal. These interventions reflect a general decay of ideology and infrastructure, invoking the epistemic breakdown of Soviet modernism. The layering of realist technique and digital distortion corresponds with the post-digital aesthetics described by Marzec (2018),[3] turning decay into a post-memory artifact. (Fig. 2)

The Bulgarian Dimitar Genchev explores the uncanny within the mundane through hyperrealistic and abstracted figurative painting. His series *Light and Dust* (2022) employs mixed media—oil, acrylic, and epoxy resin—to create multilayered compositions that resemble both digital renderings and physical decay. The spatial depth and frozen stillness of his scenes evoke disorientation, as if time were suspended or fractured. This merging of painterly precision with synthetic surfaces aligns with post-digital aesthetics (Marzec 2018), where the tactile presence of materiality coexists with simulated, virtual per-

[3] MARZEC, A.: Postdigital Aesthetics – An Art of Imperfection. In: *Unframing Archives.* Poznań 2018.



Fig. 2: Pavel Otdelnov: Ruins, Building 537 from the Promzona series | Ruiny, budova 537 zo série Promzona, 2018, oil, canvas, 150 × 200 cm. Courtesy of Oktava Creative Industrial Cluster, Tula. Photo: the artist.

ception.[4] Genchev's works thus visualize the psychological residue of contemporary life, shaped by both memory and technological mediation. (Fig. 3)

Mateusz Szczypiński dives even deeper into the past and constructs surreal architectural collages from vintage materials. His *Mirage* series (2021) juxtaposes Bauhaus utopias with baroque fragments and postmodern textures. By layering stylistic epochs, Szczypiński performs visual historiography, converting painting into a critical archive. This aligns with so-called temporal ontology: painting as simultaneity, as coexistence of historicities. (Fig. 4)

What Otdelnov suggests, the Estonian artist Katja Novitskova thematizes directly, turning to media: she challenges the boundary of painting through digitally manipulated images printed on aluminium. In *Approximation V* (2015), animal figures sourced from stock imagery are digitally enlarged and cropped. The result is a surreal convergence of biological life and data. Novitskova's techno-romanticism lies in affective engagement with technological spectacle and artificial embodiment, echoing Coyne's theorization of the poetic within the algorithmic. (Fig. 5)

Media is present also in the "algorithmic" work of the Czech artist Lenka Falušiová, who works with painting and printmaking literally rooted in (landscape) memory. Her monochromatic works, such as *Woodlands* (2020), are inspired by the Jeseníky region, drawing upon visual forms reminiscent of scores or natural scripts. The minimalism and haptic quality evoke tactile recollection. Falušiová's paintings represent what we can describe as embodied temporality: a visual register of time that is neither linear nor monumental, but rather felt and lived. (Fig. 6)

In this "eternal" or rather post-human, world Karolína Netolická's pastels portray hybrid, nocturnal bodies and environments. In *Sleeping Figures* (2021), human-animal hybrids merge with forest topographies. The ambiguity of form suggests post-human desire, memory, and trauma. Her work recalls the affective ambiguity of mythmaking: part sacred, part grotesque. Through Netolická, myth becomes a form of speculative autobiography, enacted within a visual ontology of becoming. (Fig. 7)

[4] Ibid.

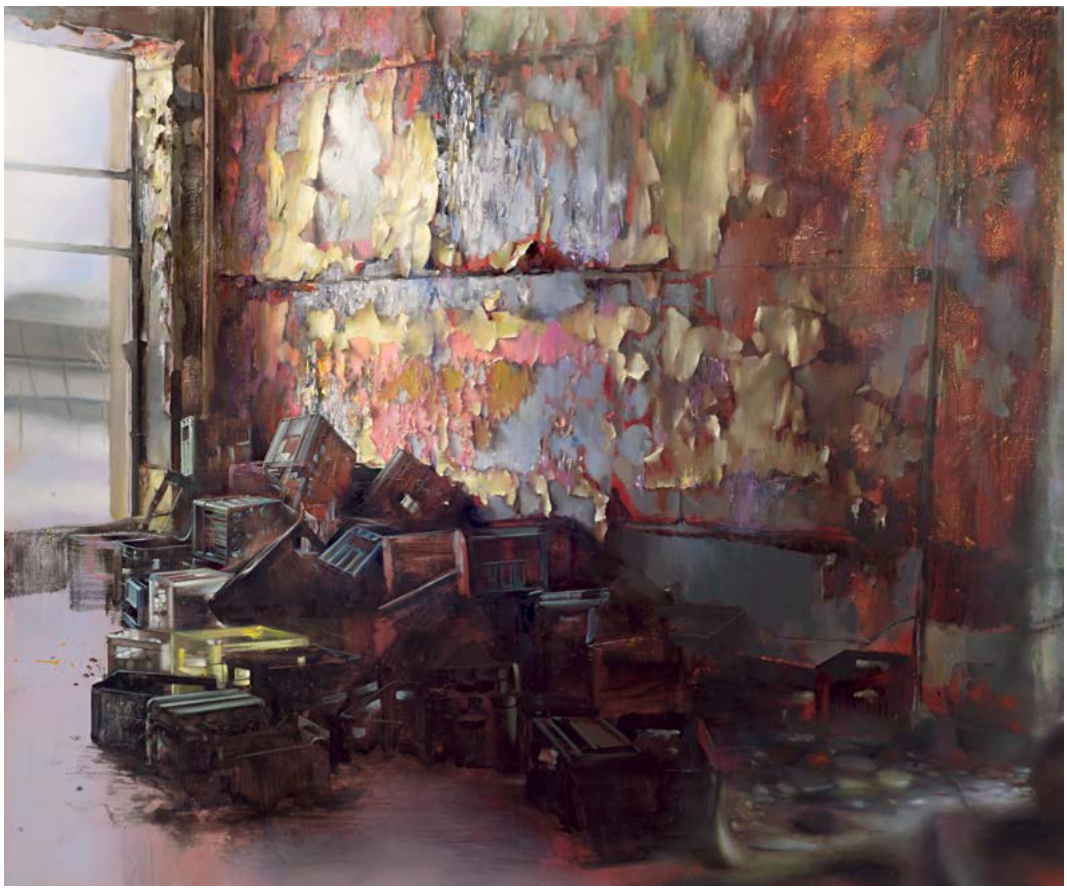


Fig. 3: Dimitar Genchev: Patisserie Workshop | Cukráreň, 2018, oil, canvas, 180 × 220 cm. Private collection. Photo: the artist.

The Polish artist Justyna Mędrala uses fragile materials—like soap and beeswax—to create time-sensitive reliefs. Her *Coal Drawings* (2019) emphasize material memory: soot as fossilized energy and narrative residue. Here, memory is inscribed into material, a literal layering of time and trauma. Mędrala's work aligns with Belting's notion of the image-body, where the medium itself holds a mnemonic and symbolic charge. (Fig. 8)

In a semantic shift, Sophie Gogl reanimates the fragments of contemporary image culture into a form of new mythology. Drawing on digital ephemera, memes, film stills, selfies, and design motifs, she creates layered tableaux that oscillate between intimacy and detachment, irony and sincerity. Gogl's practice often explores "non-places" and banal environments—parking lots, bathrooms, upside-down houses—as sites of symbolic and emotional potential, transforming them through lush colour, distorted perspective, and pop-cultural references, into uncanny narratives. Her paintings frequently incorporate text, artifice, and repetition, creating visual riddles that destabilize fixed meaning and reveal the strangeness beneath the everyday. (Fig. 9)

Theoretical Frameworks

The theoretical framework of this study is grounded in three key concepts that provide a lens for interpreting contemporary painting as a dynamic field of symbolic transformation and cultural reflection: postmemory, mediatized mythology, and techno-romanticism. These terms frame painting not merely as a static image but as a temporal event: a site where memory, media, and affect intersect in complex ways. And accordingly,



Fig. 4: Mateusz Szczypiński: From the Mirage series | Zo série Mirage, since 2021, installation view, oil, canvas, various dimensions. Courtesy and photo of the artist.

ontologically, painting is understood as activating temporal disjunctions, symbolic economies, and affective densities.

Postmemory in this context, as defined by Marianne Hirsch (2012), describes the relationship that the "generation after" bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before.[5] Although members of this generation do not directly experience the traumatic event, their lives are shaped by its lingering presence—especially through images, stories, and material traces. This notion of inherited memory subsequently becomes a visual grammar that artists use to reconstruct fragmented histories. It becomes redundant, acquires autonomous meaning, becomes a true aesthetic order—and abandons its status of vernacularity. In this sense, in the post-capitalist-post-communist environment, it takes the form of a political regime, while in the second instance it serves as a support for the real political practice of a second or even third order. In this respect, at a certain point it begins "naturally" to identify with the original visual aesthetic—while its original meaning is now only a distant memory. Vilém Flusser's observations on photography thus acquire a more far-reaching validity than might have been expected.[6]

Otdelnov in this sense visualizes industrial ruins and post-Soviet voids as haunted spaces of absence and ideological collapse. His paintings are imbued with atmospheric tension and a slow, meditative temporality, evoking collective loss and the echo of vanished futures. Lucia Tallová approaches memory through fictional cartographies and poetic archives, where delicate layers of paint and collage simulate the act of remembering. And Justyna Mędrala incorporates ash and wax into her works, embedding memory materially into the surface—a direct metaphor for trauma sedimented in the body of the image.

As suggested by reflections on the formation, articulation, and critical understanding or processing

[5] HIRSCH 2012 (see in note 2).

[6] FLUSSER, V.: *Towards a Philosophy of Photography*. London 2000.



Fig. 5: Katja Novitskova: Potential on Mars (Cat) | Potenciál na Marse (mačka), 2015, mixed media, various dimensions. Collezione Sandretto Re Reabaudengo. Photo: the artist.

of trauma, an integral part of this process is the tendency to form one's own mythology, capable of encompassing, accessing, and sharing the indescribable or uncommunicable. Mediatized mythology, originally conceptualized by Roland Barthes in his Mythologies (1957), describes how everyday cultural objects and signs are naturalized into dominant ideologies—how they become myths through semiotic layering. In Barthes' structuralist framework, myth is a second-order signification: a process where meaning is transferred and distorted, such that cultural constructs appear as natural truths.

This idea—myth as a process of semantic overcoding—was later reworked in the context of visual anthropology and image theory by Hans Belting, particularly in An Anthropology of Images (2011).[7] Belting moves beyond structuralism to propose that images operate not simply as signs but as embodied, mobile agents that circulate across time, media, and cultural regimes. For Belting, images carry anthropological functions: they inhabit the body, memory, and ritual, and become powerful vehicles for myth in the age of global visual culture.

Artists featured in this study clearly work in a post-Barthesian**,** post-Beltingian visual field—one defined by digital circulation, algorithmic mediation, and the hyper-production of images. Their engagement with myth is no longer just critical or anthropological; it is self-aware**,** hybrid**,** and often ironic, responding to a world in which the sacred and the synthetic continuously overlap. Here, myth is no longer hidden beneath ideology; rather, it is performed, parodied, and aestheticized in full view.

In this contemporary framework, painting becomes a tactical surface: a slow, affective space that counters the ephemerality of screens and memes yet draws upon the same visual vocabulary. It becomes a site where the symbolic overload of contemporary life can be slowed, reframed, or made strange.

Let us take into consideration Katja Novitskova, who, for instance, appropriates scientific and corporate imagery to create monumental forms that mimic evolutionary diagrams or eco-futurist propaganda.

[7] BELTING 2011 (see in note 2).



Fig. 6: Lenka Falušiová: Deep in the Forest | Hlboko v lese, 2024, ink, canvas, 215 × 500 cm. Private collection. Photo: the artist.

Her *Approximation* series dramatizes the absurdity of a technocratic worldview that aestheticizes data as destiny. Mateusz Szczypiński reassembles similar fragments of 20th-century propaganda, modernist utopias, and mass-cultural iconography to reveal how visual regimes shape historical memory and collective fantasy. Meanwhile Sophie Gogl channels the debris of internet culture—product slogans, emotive language, fragments of interface design—into enigmatic canvases that gesture toward contemporary idols, fears, and rituals.

These artists do not simply "decode" myth in the Barthesian sense, nor do they trace its anthropological function à la Belting.[8] Instead, they stage myth as a mediated aesthetic experience, exploring how belief, desire, and identity are performed within systems of technological reproduction. In this way, mediatized mythology today refers not only to the ideological structures behind imagery, but to the affective and symbolic economies of media as such—how myths emerge from memes, algorithms, databases, and the circulation of emotional content.

Mediatized Mythology in the Post-Digital Condition: From Structuralism to Platform Aesthetics

While Barthes in 1977 showed how signs become naturalized into myths—„cars as cathedrals", "wrestling as theatre"—his model assumes a largely one-way flow of meaning, from cultural artefact to mass audience.[9] Similarly, Belting's anthropology of images highlights their embodied and transhistorical roles but presupposes a pre-digital medial ecology in which the image retains a kind of symbolic gravity.[10] Today, however, we inhabit what David Joselit calls a regime of "image velocity"—where images are not merely read, but linked**,** tagged**,** shared**,** monetized**,** and operationalized. In After Art , Joselit argues that art is no longer defined primarily by its autonomy, style, or materiality, but by its capacity to circulate within networks of visibility and value. Painting, then, becomes a "node in a heterogeneous network": one that absorbs, reframes, or resists the flows of contemporary visual culture.[11] This shift

[8] BELTING 2011 (see in note 2).

[9] BARTHES 1977 (see in note 2).

[10] BELTING 2011 (see in note 2).

[11] JOSELIT, D.: *After Art*. Princeton 2013.



Fig. 7: Karolína Netolická: View from the exhibition Zrání | Maturation | Zrenie, 2023, oil, acrylic, canvas, various dimensions. Galerie Pekelné sáně, Kroměříž. Photo: the artist.

is echoed by Hito Steyerl, who in her seminal essay In Defense of the Poor Image describes the degraded, endlessly reproduced digital image as both symptom and weapon—carrying the scars of its circulation.[12] Myth, in this context, is not an ideological mask but a viral form, coded into platforms, social media rituals, and participatory economies of attention. Similarly, Byung-Chul Han describes the disappearance of ritual in contemporary society, replaced by algorithmic acceleration and emotional exhaustion.[13] In The Disappearance of Rituals ,[14] he laments how meaning-making practices—once slow, embodied, and symbolic—are now flattened by the homogenizing temporality of the digital. For Han, the modern subject is caught between hypervisibility and fragmentation, unable to ground experience in shared narratives or symbols. Myth becomes unstable affect, produced by and for the attention economy. And finally, Boris Groys writes in Going Public and On the New that contemporary art exists not to produce new content, but to curate visibility—to manage what is seen, repeated, and elevated within the media sphere. The artwork becomes a site of selection, no longer a vessel of truth, but a generator of contextual displacement. Groys reframes artistic myth not as belief, but as ritualized framing. [15]

[12] STEYERL, H.: In Defense of the Poor Image. In: *e-flux journal*, 2009, 10 (November), https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/

[13] HAN, B. C.: *The Disappearance of Rituals: A Topology of the Present*. Cambridge 2020.

[14] Ibid.

[15] GROYS, B.: *Going Public*. New York: 2010; GROYS, B.: *On the New*. London 2014.



Fig. 8: Justyna Medrala: Asphalt Water Lilies | Asfaltové lekná, 2024, asphalt, ichtyol, beeswax, diameter 120 cm. Private collection. Photo: the artist.

Contemporary Painting as a Site of Performed Myth: Toward a Platform-Aware Mythology

The above-mentioned artists inhabit precisely this post-digital, post-ideological landscape, where myth is no longer something to be unmasked, but rather performed, circulated, or even simulated. Their paintings are not resistant to mediation; they are born of it. They echo the form and logic of digital media, while simultaneously slowing it down—through texture, material, gesture, or silence.

Sophie Gogl, the youngest of this selection and perhaps most distant to the "proper" CEE Rancièrian aesthetic regime, works with slogans and image fragments in a way reminiscent of "poor images":[16] as compressed, contextless, disjointed. But by re-materializing them on canvas, she restores a degree of intimacy and opacity that digital platforms have evacuated. Mateusz Szczypiński mimics the operations of curation as creation (Groys), assembling pseudo-historical image networks that destabilize our faith in origin and authenticity. His method resembles algorithmic remixing, but filtered through analogue composition. Katja Novitskova engages with biological and technological mythology—data visualizations, ecological narratives, planetary imaginaries—creating hyper-objects that simultaneously seduce and unsettle. Her work mirrors Han's critique: the loss of symbolic grounding is replaced by abstract systems, graphs, and aestheticized catastrophe. Dimitar Genchev, by contrast, reactivates traditional religious symbolism through surreal and displaced forms. His paintings simulate sacred iconography while hollowing out its original function: producing what Groys might call a "post-sacral aura" in an age of image excess.

In this landscape, myth is no longer a false narrative to be debunked. Instead, it functions as a circulatory pattern—a relational structure of symbols, emotions, and references that artists engage with strategically. Myth becomes affective, procedural, and contingent on media infrastructures.

[16] STEYERL 2009 (footnote no. 12).

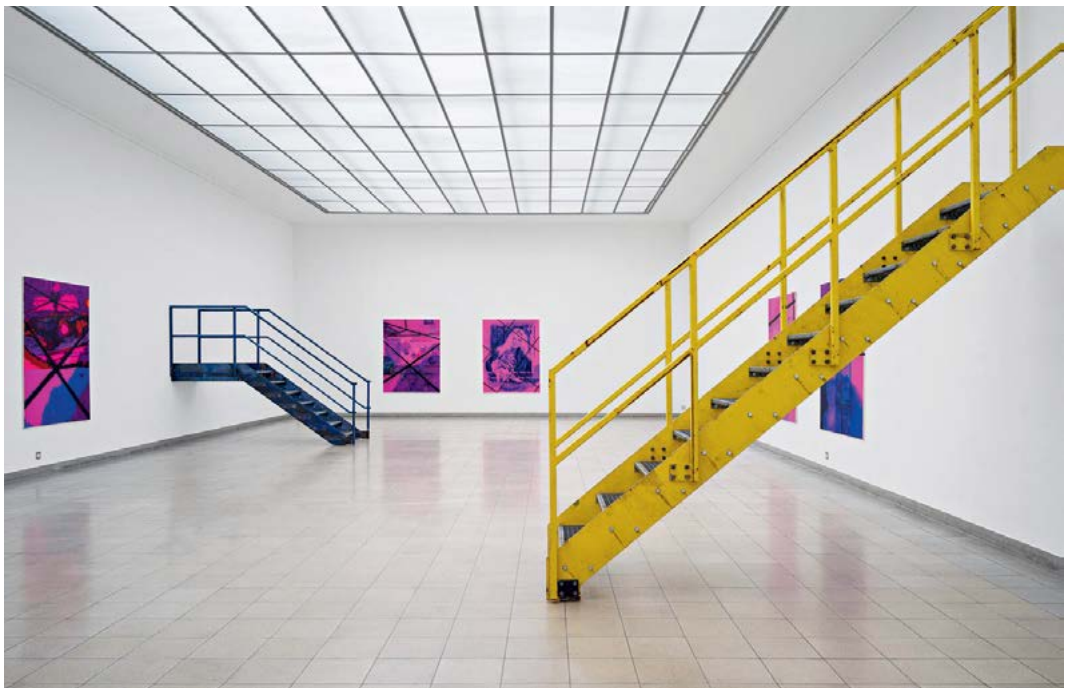


Fig. 9: Sophie Gogl: Die Knusprige Nichte | The Crispy Niece | Chrumkavá neter, 2023, mixed media, installation view, Glarus Kunsthalle. Photo: the artist.

Painting today responds not only to what is seen, but to how it is seen: under what conditions, with what level of attention, on which platform, and in what temporal frame. In this sense, the medium of painting gains new critical weight: it resists real-time circulation, asks for duration, and makes visible the symbolic labour required to produce meaning in an oversaturated image world.

Thus, mediatized mythology today cannot be understood outside of platform aesthetics, curatorial politics, and the emotional economies of digital life. These "new" painters are not merely mythmakers or critics of myth—they are orchestrators of mediated belief, composing images that absorb, warp, and re-circulate the signs of our time.

Relational Aesthetics and the Stratified Image: Selection, Subjectivity, and the Refusal of Totality

Contemporary painting, as reflected in the practices of the above-mentioned artists, no longer seeks to present an autonomous or complete representation of the world. Rather, it operates within the logic of relational aesthetics,[17] in which meaning arises not from depiction, but from interactions between fragments, perspectives, and contexts. The image becomes a situated construction, an assemblage of partial views, and a site of affective and symbolic negotiation.

This shift resonates with Jacques Rancière's (2004) conception of the aesthetic regime of art,[18] in which the role of art is not to reflect reality, but to reconfigure the visible—to challenge the hierarchies of perception and open new distributions of meaning. In this regime, representation no longer

[17] BOURRIAUD, N.: *Relational Aesthetics.* Dijon 2002.

[18] RANCIÈRE, J.: *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible.* London 2004.

functions as a claim to truth, but as a field of tension, shaped by selection, framing, and narrative distance. The image, therefore, emerges not as a mirror but as a relational event: always partial, situated, and contingent. It resists totality and embraces incompleteness as a mode of critique.

Please note that Szczypiński constructs his paintings from layered visual residues: fragments of propaganda, modernist graphics, and found images. These compositions do not form a single narrative, but rather an archive of inconsistencies, reflecting the fractured logic of historical memory. Gogl creates paintings that fuse corporate aesthetics, online vernaculars, and affective cues into ambiguous surfaces. Her canvases do not offer resolution but rather simulate the simultaneity and incoherence of screen-based visuality. Lenka Falušiová works with blurred, obscured imagery, evoking spaces of emotional suspension. The vagueness of her paintings mirrors the elusiveness of affect and recollection, embracing ambiguity as a visual strategy. And Netolická explores the body as a disassembled and recomposed entity: her anatomical fragments resist biological determinism, presenting the human form as a constructed and unstable sign system.

In all these cases, painting abandons the modernist aspiration to universality, and instead foregrounds positionality, fragmentation, and subjective curation. The painter is no longer a master narrator but a selector, an editor, a witness—and the viewer is invited to complete or disrupt the image through their own perspective. This approach echoes Donna Haraway's call for situated knowledges (1988): the recognition that all knowledge, like all images, is perspectival, partial, and embodied.[19] Rather than striving for neutrality or objectivity, these paintings operate within a logic of strategic selection and affective resonance.

From Stratified Image to Generative Form: Toward Posthuman Aesthetics

It is vital to understand that the layered, constructed image in contemporary painting directly parallels current shifts in digital and post-digital media, where visual culture is increasingly produced through non-linear, generative, and algorithmic systems. Painting becomes an analogue to modular, programmable aesthetics, in which images are not fixed objects but outputs of selection, remix, and processual construction. In this sense, the stratified image anticipates or mirrors the logic of generative art, including practices involving AI, procedural systems, and database aesthetics. These practices do not aim at finality or cohesion, but instead produce difference through variation, reconfiguration, and repetition.

Artists today increasingly engage with digital tools not merely as production methods, but as conceptual frameworks—embracing software logics of iteration, randomness, and multiplicity. This transformation of meaning is most interesting precisely where it relates to the transformation of sculpture history: from today's perspective, the generation of artists born in the late 1980s and early 1990s has invaluable experience with the ongoing technological paradigm shift and is moving precisely along its cutting edge. They do so with an equally heightened awareness of the previous paradigm shift, socio-political in nature, which they themselves did not experience but whose consequences they continue to live with. With escalating tensions in the region and the thematization of key questions of identity and values, this fact is becoming increasingly apparent. Painting, in this context, becomes both a resistant surface and a site of convergence, where hand-made, embodied marks intersect with the aesthetics of code, simulation, and synthetic vision.

The move toward AI-generated content further intensifies these dynamics. Generative systems operate through probabilistic composition, constructing images by drawing from vast archives of visual data, filtered through prompts, weights, and neural attention. These systems, like contemporary painters, do not "represent" reality but rather compose symbolic environments: unstable, affective, open-ended, yet most importantly open to subjective reactivation and selective participation. In this sense, painting becomes an example of a vernacular shared platform and, paradoxically, returns to its original potential: to create (some or someone's) world.

[19] HARAWAY, D.: Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. In: *Feminist Studies,* 14, 1988, č. 3, s. 575 – 599, https://doi.org/10.2307/3178066 .

A New Iconology of the Incomplete

Thus, the contemporary painting—layered, incomplete, perspectival—shares its ontology with posthuman aesthetics: both are relational machines, built from fragments, driven by interpretation, and embedded in socio-technical ecologies. What emerges is a new iconology—one that no longer seeks wholeness, clarity, or fixed meaning, but instead embraces the incomplete, the relational, the constructed. Painting is redefined as an epistemic and symbolic practice, in dialogue with digital media, generative systems, and affective economies.

Rather than opposing AI and generative tools, this kind of painting offers critical continuity: a slow, tactile, and embodied engagement with the same conditions of fragmentation and overproduction that define our algorithmic image world. The stratified canvas becomes a mirror to the stratified dataset, and the painter a co-navigator of visual culture's posthuman turn.

Let's look again at our experimental group: Novitskova transforms scientific diagrams and evolutionary imagery into oversized sculptural paintings, where data becomes deity. Her aesthetic fuses post-internet strategies with a semi-ironic exploration of techno-utopian mythologies. Szczypiński uses collage-like layering of vintage media and modernist motifs to reveal the constructed nature of historical visuality—his paintings are palimpsests of ideological residue. Gogl borrows from meme culture, consumer branding, and internet semiotics. Her enigmatic works (such as Stay in Touch) are contemporary mythologies in themselves: playful, opaque, and emotionally charged. And Genchev engages with religious and archetypal imagery, often referencing Eastern Orthodox iconography, which he reinterprets through fragmented and surreal visual vocabularies. His canvases operate between sacred and profane, historical and virtual, destabilizing fixed mythic meanings.

The third concept mentioned in the opening remark, techno-romanticism, coined by Richard Coyne (1999), describes the contradictory affective logic of post-digital culture: a longing for authenticity and transcendence within the framework of technologically mediated life.[20] Techno-romanticism reflects the impulse to re-enchant the digital through poetic visual forms and speculative aesthetics.

Viewed from this perspective, Marius Bercea paints saturated urban dreamscapes that fuse decaying modernist architecture with lush vegetation and cinematic lighting. His works carry a nostalgia for utopian futures and a romantic vision of post-communist space. Dimitar Genchev, too, reflects techno-romantic tendencies in his engagement with sacred visual forms reimagined in contemporary and often digitally inflected compositions. Netolická examines the boundary between body and abstraction—her fragmentary figures (*Maturation*, ad.) suggest disembodiment and datafication yet remain deeply sensual. Falušiová manipulates blurred surfaces and diffused atmospheres to generate spaces of emotional ambiguity and silence. Together, these artists reactivate the medium of painting as a site of speculative memory and symbolic inquiry. Their works do not offer direct narratives but rather layered constellations of meaning, where history, media, and emotion are constantly reconfigured. Whether through evocations of inherited trauma, reassembled mythic fragments, or a search for transcendence in the digital age, the paintings operate as events: temporal, affective, and ontologically rich. In this way, the exhibition suggests that painting remains a vital mode of reflection in an image-saturated, post-traumatic, and technologically complex world. The canvas becomes a screen of intensities, a myth-making machine, and a space of posthuman remembrance.

Emotional Tonality and Affective Intelligence in Contemporary Painting

Across the practices presented here, emotional tonality is shaped by a triad of melancholy, irony, and ambivalent sensuality—a spectrum of affect that reflects the uncertainties, dislocations, and desires of a post-utopian, post-representational era. Rather than being expressive in the traditional sense, the paintings cultivate what we might call affective intelligence: a visual sensitivity attuned to cultural fragmentation, technological mediation, and existential ambiguity.

The melancholy present in contemporary painting is thus not simply an emotional mood, but a cultural structure of feeling linked to loss, suspen-

[20] COYNE, R.: *Technoromanticism: Digital Narrative, Holism, and the Romance of the Real.* Cambridge MA 1999.

sion, and unfulfilled longing. It corresponds to what Svetlana Boym calls "reflective nostalgia"—a form of longing that does not seek a return, but lingers in the unresolved.[21]

This melancholic mode responds to post-utopian disillusionment, especially in the context of the post-communist landscape (e.g. Bercea, Otdelnov) and the erosion of historical grand narratives. As Mark Fisher argues in Capitalist Realism, the future has been foreclosed; what remains is a cultural recycling of past forms, stylized affect, and a "slow cancellation of the future."[22]

Marius Bercea's dreamlike cityscapes and twilight scenes are imbued with post-socialist melancholy—haunted by the failure of modernist optimism and the ambivalence of the present. Lucia Tallová composes intimate memory-archives that appear to mourn the erasure of personal and collective geographies. These works perform what Walter Benjamin called a melancholy gaze: a form of looking that dwells in ruins, fragments, and suspended time.[23]

Irony, the second strongly present emotion, in contrast introduces an epistemological hesitation, enabling artists to engage with myth, media, and identity without fully subscribing to them. As Linda Hutcheon describes in Irony's Edge, postmodern irony is a "semantic oscillation," a rhetorical structure that holds multiple meanings in tension.[24]

This form of irony is nevertheless not merely cynical or nihilistic. It enables a mode of critical inhabitation, in which the artist can perform the codes of visual culture while simultaneously subverting or reconfiguring them. It acknowledges complicity with aesthetic systems (e.g. digital interfaces, branding, meme culture) and yet it introduces friction and slippage.

Note how Gogl embraces visual idioms from internet aesthetics and corporate language, but distorts them into enigmatic, affectively rich compositions; or how Katja Novitskova appropriates scientific imagery in ways that expose the aesthetics of techno-capitalism, dramatizing the absurdity of its promises. Their paintings do not reject the contemporary image-world—they mirror it askew, using irony as a tool of reflexive engagement.

A third emotional register I would like to point out is that of ambivalent sensuality: a tension between embodiment and digital abstraction, presence and distance. In this affective mode, sensuality is not purely erotic or tactile; it is layered, mediated, and conceptually unstable. This reflects what Laura Marks has termed haptic visuality: a kind of seeing that mimics touch, evoking even absent skin, memory, and proximity.[25]

Contemporary painting engages this sensuality not as an expressive flourish, but as a material site for memory and desire—often blurred, interrupted, or filtered through digital logic. Falušiová thus constructs atmospheric surfaces that shimmer between softness and opacity, memory and dream. Netolická dissects and reconfigures the human figure, offering a corporeal multiplicity that is intimate, yet unstable. Meanwhile Justyna Mędrala literally incorporates material memory into the surface, engaging sensory presence as historical remnant, thus reminiscing what we describe as dialectical operations of image-processing.

This ambivalence marks a shift from sensuality as pure affect to sensuality as epistemology—a way of knowing and remembering through the body, even when filtered through code or screen.

Affective Intelligence and the Visual Navigation of Uncertainty

Together, these emotional tonalities reveal painting as a site of affective intelligence: a space where artists articulate feeling not as personal expression, but as culturally embedded response to the complexity of contemporary life. Affective intelligence implies sensitivity to historical wounds, technological environments, and psychological contradictions—

[21] BOYM, S.: *The Future of Nostalgia.* New York 2001.

[22] FISHER, M.: *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* Winchester 2009.

[23] BENJAMIN, W.: *The Arcades Project.* Cambridge MA 2003.

[24] HUTCHEON, L.: *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony.* London 1995.

[25] MARKS, L. U.: *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses.* Durham CA 2000.

channelled not through narrative, but through form, texture, rhythm, and omission. This is clearly evident in the works of the previous generation, which built the platform necessary for the younger generation to move on more easily: the School of Cluj (Radu Baies etc), Leipzig, or even media image (Grupa Ladnie etc), with their local incorporations (Daniel Pitín etc).

These works are not descriptive or didactic. Instead, they enact what Brian Massumi (2002) might call "the autonomy of affect": a capacity to move, resonate, and disturb before any naming takes place.[26] They map how emotional life is not only lived, but also mediated, archived, and aestheticized.

In the context of digital and AI-based image production, this affective orientation gains even more urgency. As generative systems begin to produce emotionally inflected images—stylized, idealized, hyper-targeted—the painter's work reclaims ambiguity, contradiction, and vulnerability. Against algorithmic clarity and predictive design, these paintings preserve the unresolved, the spectral, the partial.

Here, painting affirms its role not only as a visual medium, but as an emotional technology: a slow, embodied counterpoint to computational aesthetics, offering tools for navigating the unknown and feelin into the future.

Technological Disruption and the Future of Painting: Between Generativity, Dematerialization, and Affective Resistance

The contemporary moment is defined by an accelerating technological revolution, where images are no longer just representations but outputs of computation, systems, and code. This revolution profoundly reconfigures not only the means of image production, but also its ontology, authorship, and affective potential. As digital technologies become the dominant carriers of visual culture, the image loses its indexical tie to the material world. It is increasingly synthetic, fluid, and immaterial—stored in servers, dispersed across platforms, or generated by algorithms, rather than being witnessed experience.

This shift marks a return to the concerns raised by Lucy R. Lippard and John Chandler back in 1968 in their essay The Dematerialization of Art, now updated for the post-digital age.[27] Where conceptualism severed art from its object, the digital severs the image from its referent. In this context, contemporary painting reasserts its materiality as a site of resistance—a slow, embodied counterpoint to the frictionless flow of digital images. The tactility of brushstroke, the weight of pigment, the grain of canvas—all become political acts, anchoring the image in time, presence, and affect.

The rise of AI, machine vision, and computational imaging is bringing about what Trevor Paglen and Kate Crawford have called invisible images: images made for machines, by machines, and often inaccessible to human vision. We now inhabit a post-representational visual regime, in which the most consequential images are not seen, but calculated, predicted, and operationalized.[28] Facial recognition, surveillance, predictive policing—these are not representational images but images-as-data, functioning in the background of everyday life. In contrast, paintings reassert human-scale seeing: perspectival, situated, affective, incomplete. They reject total surveillance and perfect visuality in favour of ambiguous, partial, emotionally-intelligent seeing.

Generative AI, large language models, and GANs (Generative Adversarial Networks) introduce a profound automation of creativity. With tools such as DALL·E, Midjourney, or Runway ML, the artist no longer creates directly, but orchestrates prompts, parameters, and probabilities. This shift raises critical questions: What remains of intentionality? Where is authorship situated? How do we distinguish gesture from generation**,** craft from computation? Rather than dismiss AI-generated images, the artists offer a dialogue with computational aesthetics. They adopt visual grammars of layering, modularity, and fragmentation—not to simulate AI, but to reflect on its logic. Their paintings read like analogue counter-algorithms, material thought-objects that reintroduce delay, opacity, and sensual resistance.

[26] MASSUMI, B.: *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation.* Durham CA 2002.

[27] LIPPARD, L. R. – CHANDLER, J.: *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Berkeley CA 1972.

[28] STEYERL 2009 (see in note 12).

In the age of networks, autonomy is no longer a given. Artists today do not primarily create new content, but recurate and reframe the visible.[29] They become navigators of visibility regimes, working within infrastructural conditions shaped by algorithms, economies of attention, and platform politics. Painting in this context becomes a site of deliberate slowness—an insistence on the unquantifiable, the intuitive, the unresolved. The painter is no longer a sovereign genius but a sensitive calibrator of visual affect, standing within, yet critically apart from, the systems that surround them.

In the post-digital field, curating also undergoes fundamental changes. It is no longer just about selection; it is about filtering, contextualizing, slowing down. As the volume of imagery explodes, the curator's role shifts from gatekeeper to choreographer of meaning. This study reflects the same logic: each piece is not a closed object, but a provisional constellation, open to reconfiguration, interpretation, and relational framing. In this way, the exhibition itself performs a meta-image, a spatial and conceptual composition that reclaims visual agency from the algorithmic flood.

Finally, the technological revolution confronts us with ethical and ontological dilemmas. We are now definitely entering a posthuman paradigm, where subjectivity is no longer purely human, but hybrid: distributed across tools, data, machines, and environments.[30]

In this context, painting becomes a site of affective negotiation—a place where human, machinic, and ecological temporalities can be held together without collapsing into singularity. The emotional tonality of these works—melancholy, irony, sensuality—can be read as symptoms of ontological friction, where the body meets the system, the intimate meets the infrastructural.

Conclusion: Toward Poetics of Resistance

Contemporary painting in Central and Eastern Europe exemplifies a unique convergence of cultural memory, visual mythology, and post-digital affect. By engaging with inherited trauma and speculative identities, artists transform painting into a hybrid, ontological medium. Drawing on theories of postmemory, myth, and aesthetic ontology, this study has shown how works by Bercea, Otdelnov, Novitskova, Falušiová, Netolická, Mędrala, Szczypiński et al. reconfigure painting's relevance in a post-communist, algorithmic age. Rather than resisting technological change through nostalgia, these artists embrace its structural implications, translating abstraction into situated, embodied, and intimate visual language. Their work does not reject digital culture; it discloses what its systems of image-production obscure: contradiction, memory, vulnerability, friction.

If their work seems to emerge from ruins, this is not merely because they reference post-industrial or post-Soviet decay, but because they arise from what can be described as an aesthetic of ruin: an epistemological and affective mode attuned to fragment, aftermath, and the haunting presence of what no longer functions as it once did. The ruin, in this sense, is not a symbol of loss alone, but a structure that interrupts linear temporality and gestures toward unfinished meaning.[31] It is a form through which history is not narrated but sedimented, re-emerging as texture, residue, absence. In these works, painting becomes a ruinous surface: layered, unstable, suspended between excavation and erasure.

Such surfaces reflect the broader condition of the end of certainty. The late twentieth century heralded several conceptual closures: Francis Fukuyama's claim that liberal democracy marked the end of history (1992),[32] Arthur C. Danto's notion of the end

[29] GROYS 2014 (see in note 15).

[30] BRAIDOTTI, R.: *The Posthuman.* Cambridge 2013; HUI, Y.: *The Question Concerning Technology in China: An Essay in Cosmotechnics.* Falmouth 2016.

[31] DILLON, B.: *Ruins.* London 2011; HELL, J. – SCHÖNLE, A. Eds.: *Ruins of Modernity.* Durham CA 2010.

[32] FUKUYAMA, F.: *The End of History and the Last Man.* New York 1992.

of art (1997),[33] and critical declarations of the death of painting within post-medium discourses.[34] Each of these "ends" presumed a stabilized epistemology: a future free from ideological struggle, a present untethered from the burden of historical progression. Yet for artists in the post-socialist sphere, these closures were not liberatory—they were hollow. The so-called transition was not a moment of arrival but of disorientation: a collapse of ideological certainty without a coherent replacement.

In response, painting has re-emerged not as a nostalgic return, but as a metamodern gesture. Metamodernity is defined by the oscillation between modern enthusiasm and postmodern skepticism, between sincerity and irony, engagement and detachment.[35] Rather than choosing sides, metamodern artists inhabit both, simultaneously. This double movement characterizes the paintings examined here: their use of symbolism is neither wholly ironic nor naively expressive; their invocation of myth and memory is speculative rather than restorative. What emerges is a painting that navigates between belief and doubt, between historical gravity and speculative imagination: a practice of sensing and thinking that is fundamentally metamodern in spirit.[36]

In this framework, the ruin becomes not only a visual trope but a temporal condition. The aforementioned works refuse finality, mastery, or coherence. Instead, they open space for a different kind of visual knowledge: one that acknowledges uncertainty as structural, memory as recursive, and history as sedimented rather than linear. This is painting after certainty: a modality that does not resolve ideological collapse but renders it thinkable. It is not resistance in the heroic sense, but persistence within conditions of unresolved contradiction.

By working through the visual and emotional aftermath of ideological failure, these artists articulate what we might call metamodern aesthetics of the ruin: a way of painting that does not seek to overcome fragmentation, but to dwell in it, to make visible its textures and affects, and to imagine, from within it, forms of life still possible. In doing so, painting does not die—it transforms. It persists not as certainty, but as a means of navigating its absence.

[33] DANTO, A. C.: *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History.* Princeton 1997.

[34] SLAVICKÁ, M.: *Poslední obraz.* Praha 1998.

[35] VERMEULEN, T. – VAN DEN AKKER, R.: Notes on Metamodernism. In: *Journal of Aesthetics and Culture,* 2, 2010, https://doi.org/10.3402/jac.v2i0.5677.

[36] Porov. GIBBONS, A.: Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism. In: *Literature Compass,* 17, 2020, č. 9, e12585. https://doi.org/10.1111/lic3.12585.

Po strate istoty
Postkomunistická obraznosť v maliarstve: mýtus, pamäť a technológia v súčasnom stredo- a východoeurópskom umení[1]

Barbora KUNDRAČÍKOVÁ

„*Tá čierňava v jej mozgu a tmavá voda na stránke boli tým istým, formou poznania. Mýty takto pôsobia. Ide o veci, bytosti, príbehy, ktoré obývajú myseľ. Nedajú sa vysvetliť a nevysvetľujú; nie sú presvedčením ani alegóriou.*“
A. S. Byatt, Ragnarök, 2011

Úvod

V roku 2025 dva projekty prezentovali postupy novej generácie stredoeurópskych umelcov pri prenikaní do spletitých vrstiev pamäti, vlastnej minulosti a kultúrneho napätia v podmienkach prudkých spoločenských zmien. Výstava *Nostalgia: Hľadači vyhasínajúcich hviezd* (*Nostalgia: Poszukiwacze gasnących gwiazd*) v Múzeu súčasného umenia v Krakove (MOCAK) predstavila 22 poľských umelcov narodených v rokoch 1979 až 2001. Ich diela rozvíjali problematiku spomienok, detstva a osobných mytológií najmä v maľbe, ale prechádzali aj do sochárstva a inštalácie. Kurátorská koncepcia výstavy vychádzala z pojmu nostalgie a prostredníctvom intímneho, často snového výtvarného jazyka odkazovala na formatívne spoločensko-historické skúsenosti. Súčasne sa v Prahe v DOX-e konala výstava *Cyberlemon* autora Hynka Martinca, ktorá predstavila jeho monumentálne kresby, hyperrealistické maľby a surreálne inštalácie spájajúce klasické symboly vanitas so súčasnými témami, ako sú umelá inteligencia, polarizácia a obavy z klimatických zmien. Dominantu výstavy tvorila trojplošná kresba mýtického Atlasa s citrónom na pleciach, ktorú dopĺňal horiaci model Tesly Cybertruck a skutočné vysychajúce citróny. Podobných príkladov by sa dalo uviesť mnoho.

Táto štúdia skúma maliarske postupy, ktoré sa od roku 2000 začali objavovať v strednej a východnej Európe, pričom sa zameriava najmä na to, ako sa umelci orientujú v zložitej súhre postkomunistickej pamäti, mytologickej rekonštrukcie a technologickej obraznosti. Analýza sa opiera o teoretické rámce, ako sú koncept postpamäti Marianne Hirsch, medializovaná mytológia Rolanda Barthesa a Hansa Beltinga a pojem techno-romantizmu, na základe ktorých približuje, ako umelci pracujú s kultúrnou nostalgiou, postdigitálnou estetikou a hybridizáciou výtvarných jazykov.[2] Štúdia prináša podrobný výklad vybraných diel nasledovných autorov a autoriek: Marius Bercea (nar. 1979, Cluj, RO), Pavel Otdelnov (nar. 1979, Dzerzhinsk, RU), Dimitar Genchev (nar. 1985, Plovdiv, BG), Katja Novitskova (nar. 1984, Tallinn, EE), Pavla Malinová (nar. 1985, Vsetín, CZ), Lenka Falušiová (nar. 1988, Bruntál, CZ), Karolína Netolická (nar. 1993, Praha, CZ), Justyna Mędrala

[1] Príspevok vznikol s podporou Ministerstva školstva, mládeže a telovýchovy Českej republiky udelenej Univerzite Palackého v Olomouci (IGA_FF_2025_023).

(nar. 1988, Krakov, PL), Mateusz Szczypiński (nar. 1984, Piekary Śląskie, PL), Lucia Tallová (nar. 1985, Bratislava, SK), a Sophie Gogl (nar. 1992, Kitzbühel, AT). Títo a ďalší umelci rozmanitými spôsobmi systematicky skúmajú médium maľby ako performatívny a ontologický priestor, ktorý odráža minulosť, identitu a špekulatívnu budúcnosť v postdigitálnej vizuálnej kultúre. Po páde komunistických režimov sa umelci začali zameriavať na témy kolektívnej traumy, nostalgie a vytvárania mýtov v kontexte rýchlo sa globalizujúcej a digitalizujúcej spoločnosti. Technologická obrazotvornosť zakorenená v digitálnej estetike, postfotografickom vplyve a rozšírenej realite naďalej pretvára vlastnosti a podobu média maľby, čím ponúka vzácnu príležitosť zamyslieť sa nad súčasnými koncepciami času, bytia a ontológie. Vzhľadom na následné dianie, ktoré sa okrem iného spájalo s údajným koncom maliarstva alebo koncom umenia vôbec, je to trochu paradoxné, ale o to zaujímavejšie.

Výber autorov a autoriek a ich krátke profily

Vybraní autori a autorky nepredstavujú ucelenú skupinu a ich tvorivé východiská sú často rozličné. Napriek tomu možno v ich tvorbe, estetike, formálnych prostriedkoch a témach sledovať spoločnú snahu obsiahnuť rovnakú ontologickú a epistemickú rôznorodosť. Materiál, či skôr nový materializmus, ku ktorému sa neformálne obracajú, vnímajú duálne ako materiál média a materiál pamäti (formovaný spoločnosťou v čase a priestore), oba sa vymedzujú a rozvíjajú postupne. Ich diela sú bohatým zdrojom nielen pre umenovednú alebo filozofickú analýzu, ale aj pre sociologickú, politologickú či dokonca širšiu antropologickú štúdiu. Povedomie spojené s prívlastkom „post" je v mnohých ohľadoch zrozumiteľné – stavia pozorovateľa absolútne mimo „to" a zároveň mu upiera možnosť pozerať sa na „to" nesprostredkovane alebo neosobne. Vybraní autori preto zastupujú zložitejšie procesy alebo prúdy, ktoré sa vyskytujú naprieč spoločnosťou v oblasti, ktorá sa pre nedostatok vhodnejšieho názvu označuje ako stredná a východná Európa a ktorá sa tu ukazuje ako potrebný, žiaduci a dokonca vyhľadávaný „priestor posunu".

Na prvý pohľad sa výber autorov môže zdať nelogický alebo len neurčitý a náhodný. Verím však, že opak je pravdou – že autori spoločne poukazujú na absolútnosť maľby, nie na jej postupný úpadok. Ich diela nás vedú od individuálneho plátna k najvyššiemu cieľu umenia, k vytváraniu sveta, od ťahu štetca k jeho zovšeobecneniu, k prejavu nasmerovania.

Rumunský maliar Marius Bercea zobrazuje atmosférické mestské krajiny, v ktorých sa prelínajú spomienky, osobné archívy a fikcia. V diele *Betónové záhrady* (2012) sa Bercea vracia k postsovietskym obytným objektom a vkladá ich do svetelných, snových kompozícií. Jeho paleta evokuje zašlý optimizmus a nevyriešené utópie. Opakovanie architektonických motívov odkazuje na sídliskové bloky („paneláky"), zatiaľ čo romantické stvárnenie prostredníctvom formálnej abstrakcie naznačuje trvácnosť pamäti. Berceaov prístup nadväzuje najmä na Hirschovej koncepciu postpamäti, ktorá sa nezakladá na bezprostrednej skúsenosti, ale na emocionálne prenášanej kultúrnej pamäti. (Obr. 1)

Taktiež ruský umelec Pavel Otdelnov dokumentuje ruiny priemyselnej moderny. Vo svojom cykle *Promzona* (2016) používa tlmené farby a rozmazané formy na zobrazenie opustených tovární a znečistenej krajiny. Efekty digitálneho *glitchu* znázorňujú vizuálnu aj časovú roztrieštenosť. Tieto intervencie odrážajú všeobecný rozklad ideológie a infraštruktúry, pričom navodzujú epistemický rozpad sovietskeho modernizmu. Prelínanie realistickej metódy a digitálneho skreslenia koreluje s postdigitálnou estetikou, ktorú Marzec (2018)[3] opisuje ako premenu rozkladu na postpamäťový artefakt. (Obr. 2)

Bulharský umelec Dimitar Genchev objavuje prízračnosť vo všednosti prostredníctvom hyperrealistickej a abstrahovanej figuratívnej maľby. Vo svojom cykle *Svetlo a prach* (2022) kombinuje médiá, ako sú olej, akryl a epoxidová živica, na vytvorenie viacvrstvových kompozícií, ktoré pripomínajú digi-

[2] HIRSCH, M.: *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York 2012; BARTHES, R.: *Image, Music, Text*. New York 1977; BELTING, H.: *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*. Princeton 2011.

[3] MARZEC, A.: Postdigital Aesthetics – An Art of Imperfection. In: *Unframing Archives*. Poznań 2018.

tálne obrazce aj fyzický rozklad. Priestorová hĺbka a strnulosť jeho scén vyvolávajú dezorientáciu, akoby sa čas zastavil alebo roztrieštil. Toto spájanie maliarskej precíznosti a syntetických povrchov súvisí s postdigitálnou estetikou,[4] kde sa hmatateľnosť matérie stretáva so simulovaným, virtuálnym vnímaním. Genchevove diela tak zviditeľňujú psychologické dopady súčasného života, ktoré formuje pamäť aj technologické sprostredkovanie. (Obr. 3)

Mateusz Szczypiński siaha ešte hlbšie do minulosti a z dobových materiálov vytvára surreálne architektonické koláže. Jeho cyklus *Miráž* (2021) dáva do kontrastu utópie Bauhausu s barokovými fragmentmi a postmoderné štruktúry. Vrstvením štýlových epoch Szczypiński vytvára vizuálnu historiografiu a mení maľbu na kritický archív. To je v súlade s tzv. časovou ontológiou, ktorá prezentuje maľbu ako súbežnosť historických rovín. (Obr. 4)

Estónska umelkyňa Katja Novitskova priamo tematizuje Otdelnovovu prácu a zameriava sa na médiá, pričom digitálne manipulovanými obrazmi vytlačenými na hliníku spochybňuje hranice maľby. V diele *Aproximácia V* (2015) digitálne zväčšuje a orezáva postavy zvierat pochádzajúce z bezplatných fotobaniek. Výsledkom je surreálna konvergencia biologického života a dát. Techno-romantizmus Novitskovej spočíva v citovej účasti pri technologickom prejave a umelom zosobnení, čo je odrazom Coynovej teoretizácie poetického v rámci algoritmického. (Obr. 5)

Médiá figurujú aj v „algoritmickej" tvorbe českej umelkyne Lenky Falušiovej, ktorá pracuje s maľbou a grafikou doslova zakorenenou v (krajinnej) pamäti. Jej monochromatické diela, ako napríklad *Lesy* (2020), sú inšpirované regiónom Jeseníkov a čerpajú z vizuálnych foriem pripomínajúcich partitúry alebo písmo prírody. Minimalizmus a haptická kvalita vyvolávajú hmatateľné spomienky. Falušiovej obrazy predstavujú to, čo môžeme nazvať stelesnenou časovosťou – vizuálny register času, ktorý nie je ani lineárny, ani monumentálny, ale preciťovaný a prežívaný. (Obr. 6)

V tomto „éterickom", či skôr posthumánnom svete Karolína Netolická vo svojich pasteloch zobrazuje hybridné, nočné telá a prostredia. V diele *Spiace postavy* (2021) sa ľudsko-zvieracie hybridy prelínajú s lesnými topografiami. Neurčitosť formy naznačuje posthumánnu túžbu, pamäť a traumu. Jej dielo, sčasti posvätné, sčasti groteskné, evokuje citovú rozpoltenosť mýtov. V Netolickej podaní sa mýtus stáva formou špekulatívnej autobiografie, ktorá vzniká v kontexte vizuálnej ontológie osobného rozvoja. (Obr. 7)

Poľská umelkyňa Justyna Mędrala používa nestabilné materiály, ako sú mydlo alebo včelí vosk, na vytvorenie dočasných reliéfov. Vo svojom diele *Kresby uhlia* (2019) prezentuje sadze ako skamenenú energiu a pozostatky príbehu, čím zdôrazňuje pamäť materiálu, ktorá sa tu prejavuje v doslovnom vrstvení času a traumy. Mędralovej práca zodpovedá Beltingovmu konceptu „obraz-telo", kde samotné médium má mnemotechnický a symbolický náboj. (Obr. 8)

Sophie Gogl sémantickým posunom pretvára fragmenty súčasnej obrazovej kultúry na novú formu mytológie. Čerpá z digitálnych efemér, *mémov*, filmových záberov, *selfies* a dizajnových motívov a vytvára viacvrstvové tabule, ktoré oscilujú medzi intimitou a odstupom, iróniou a úprimnosťou. Goglovej tvorba často skúma „ne-miesta" a banálne prostredia, napríklad parkoviská, kúpeľne a prevrátené domy ako priestory so symbolickým a emocionálnym potenciálom, ktoré premieňa použitím sviežich farieb, skreslenej perspektívy a popkultúrnych odkazov na zvláštne príbehy. Jej maľby sa vyznačujú rafinovanosťou, opakovaním a často zahŕňajú text, čím vytvárajú vizuálne hádanky, ktoré narúšajú ustálené predstavy a odhaľujú podivnosť pod každodennosťou. (Obr. 9)

Teoretický rámec

Teoretický rámec tejto štúdie vychádza z troch kľúčových konceptov, ktoré poskytujú základ pre interpretáciu súčasnej maľby ako dynamického poľa symbolickej transformácie a kultúrnej reflexie: postpamäť, medializovaná mytológia a techno-romantizmus. Tieto pojmy rámcujú maľbu nielen ako statický obraz, ale aj ako udalosť v čase – miesto, kde sa komplexným spôsobom prelínajú pamäť, médiá a cit. Ontologicky teda maľba predstavuje aktiváciu časových rozpoltení, symbolických ekonomík a citových dimenzií.

Podľa Marianne Hirsch postpamäť popisuje vzťah, ktorý má „nasledujúca generácia" k osobnej, kolektívnej a kultúrnej traume tých, ktorí prišli pred

[4] Ibidem.

nimi.[5] Hoci táto generácia nezažila traumatickú udalosť priamo, ich životy ovplyvňuje jej pretrvávajúca sila – najmä prostredníctvom obrazov, príbehov a hmotných pozostatkov. Tento koncept zdedenej pamäti sa následne stáva výtvarnou gramatikou, ktorú umelci používajú pri rekonštrukcii roztrieštených histórií. Tá opúšťa svoj ľudový pôvod, získava autonómny význam a mení sa na skutočný estetický poriadok. V tomto zmysle sa v postkapitalisticko-postkomunistickom prostredí prejavuje ako politický režim, zároveň však slúži ako opora skutočnej politickej praxe druhého, či dokonca tretieho rádu. V určitom štádiu sa začne „prirodzene" stotožňovať s východiskovou vizuálnou estetikou – zatiaľ čo jej prvotný význam je už len vzdialenou spomienkou. Postrehy Viléma Flussera o fotografii tak získavajú ďalekosiahlejšiu platnosť, než sa pôvodne zdalo.[6] Otdelnov v tejto súvislosti zobrazuje priemyselné ruiny a postsovietske prázdne objekty ako desivé priestory neprítomnosti a ideologického kolapsu. Jeho obrazy sú nabité atmosférickým napätím a pomalým, meditatívnym časom, ktorý evokuje kolektívnu stratu a ozvenu zaniknutej budúcnosti. Lucia Tallová pristupuje k pamäti prostredníctvom fiktívnych kartografií a poetických archívov, kde jemné vrstvy farby a koláže stvárňujú akt rozpomínania. Justyna Mędrala do svojich diel vkladá popol a vosk, čím do povrchu materiálne vnáša pamäť ako priamu metaforu traumy usadenej v tele obrazu.

Úvahy o formovaní, artikulácii a kritickom pochopení či spracovaní traumy naznačujú, že neoddeliteľnou súčasťou tohto procesu je tendencia vytvárať vlastnú mytológiu, ktorá by bola schopná obsiahnuť, sprístupniť a zdieľať to neopísateľné alebo nekomunikovateľné. Medializovaná mytológia, ktorú pôvodne skoncipoval Roland Barthes vo svojich *Mytológiách* (1957), opisuje, ako sa každodenné kultúrne objekty a znaky naturalizujú do dominantných ideológií – ako sa prostredníctvom semiotického vrstvenia stávajú mýtmi. V Barthesovom štrukturalizme je mýtus významom druhého rádu, je procesom, v ktorom sa význam prenáša a deformuje tak, že kultúrne konštrukcie sa javia ako prirodzené pravdy.

Túto predstavu mýtu ako procesu sémantického prekódovania neskôr v kontexte vizuálnej antropológie a teórie obrazu prepracoval Hans Belting, najmä v knihe *Antropológia obrazov* (2011).[7] Belting presahuje štrukturalizmus a uvádza, že obrazy nepôsobia len ako znaky, ale ako stelesnené pohyblivé činitele, ktoré cirkulujú naprieč časom, médiami a kultúrnymi režimami. Pre Beltinga majú obrazy antropologickú funkciu, keďže obývajú telo, pamäť a rituál, čím sa stávajú mocnými nositeľmi mýtu vo veku globálnej vizuálnej kultúry.

Umelci a umelkyne zastúpení v tejto štúdii pôsobia v postbarthesovskej a postbeltingovskej vizuálnej sfére, ktorá sa vyznačuje digitálnou cirkuláciou, algoritmickým sprostredkovaním a hyperprodukciou obrazov. Ich vzťah k mýtu už nie je len kritický alebo antropologický; je sebareflexívny, hybridný a často ironický, reaguje na svet, v ktorom sa posvätné a syntetické neustále prelína. Mýtus tu už nie je skrytý pod ideológiou, otvorene sa predvádza, paroduje a estetizuje.

V tomto kontexte sa maľba stáva taktickou plochou – pomalým, emočným priestorom, ktorý čelí efemérnosti obrazoviek a *mémov*, ale využíva ten istý vizuálny slovník. Stáva sa miestom, kde sa symbolická preťaženosť súčasného života môže spomaliť, preformulovať alebo zdivnieť.

Katja Novitsková napríklad využíva vedecké a firemné zobrazenia na vytvorenie monumentálnych foriem, ktoré imitujú evolučné diagramy či ekofuturistickú propagandu. Jej cyklus *Aproximácia* dramatizuje absurditu technokratického svetonázoru, ktorý estetizuje dáta ako predurčené. Mateusz Szczypiński zostavuje obdobné fragmenty propagandy 20. storočia, modernistických utópií a masovej kultúrnej ikonografie, aby odhalil, ako vizuálne systémy formujú historickú pamäť a kolektívnu fantáziu. Sophie Gogl prezentuje na enigmatických plátnach úlomky internetovej kultúry, ktoré odkazujú na súčasné idoly, obavy a rituály, napríklad reklamné slogany, emotívny jazyk alebo fragmenty dizajnu rozhrania.

Títo umelci a umelkyne „nedekódujú" mýtus v barthesovskom zmysle ani nesledujú jeho antropologickú funkciu podľa Beltinga.[8] Namiesto toho

[5] HIRSCH 2012 (v pozn. 2).

[6] FLUSSER, V.: *Towards a Philosophy of Photography*. London 2000.

[7] BELTING 2011 (v pozn. 2).

[8] BELTING 2011 (v pozn. 2).

ho stvárňujú ako sprostredkovanú estetickú skúsenosť, pričom skúmajú, ako sa viera, túžba a identita prejavujú v systémoch technologickej reprodukcie. Medializovaná mytológia tak dnes odkazuje nielen na ideologické štruktúry, ktoré sa skrývajú za obrazmi, ale aj na emočné a symbolické systémy samotných médií a na to, ako mýty vznikajú z *mémov*, algoritmov, databáz a z obehu emocionálnych materiálov.

Medializovaná mytológia v postdigitálnom prostredí: od štrukturalizmu k estetike platforiem

Hoci Barthes v roku 1977 znázornil, ako sa symboly naturalizujú do mýtov – „autá ako katedrály", „zápas ako divadlo", jeho model predpokladá zväčša jednosmerný tok významu, od kultúrneho artefaktu k masovému publiku.[9] Podobne Beltingova koncepcia antropológie obrazov zdôrazňuje ich stelesnenú a transhistorickú úlohu, ale zároveň predpokladá preddigitálnu mediálnu ekológiu, v ktorej si obraz zachováva istú symbolickú dôležitosť.[10] Dnes však žijeme v režime, ktorý David Joselit nazýva „rýchlosť obrazu", kde sa obrazy nielen prezerajú, ale aj spájajú, označujú, zdieľajú, speňažujú a spracúvajú. V štúdii After Art Joselit tvrdí,[11] že umenie sa už primárne neurčuje autonómiou, štýlom alebo materialitou, ale schopnosťou kolovať v sieťach viditeľnosti a hodnoty. Maľba sa tak stáva „uzlom v heterogénnej sieti", ktorá absorbuje, pretvára toky súčasnej vizuálnej kultúry alebo im odoláva. Tento posun potvrdzuje aj Hito Steyerl, ktorá vo svojej priekopníckej štúdii „na obranu úbohého obrazu"[12] opisuje degradovaný, ustavične reprodukovaný a obehom zjazvený digitálny obraz ako symptóm a zbraň. Mýtus v tomto kontexte nie je ideologická maska, ale virálna forma zakódovaná do platforiem, rituálov sociálnych médií a participatívnej ekonomiky pozornosti. Podobne Byung-Chul Han opisuje zánik rituálu v súčasnej spoločnosti,[13] ktorý nahradila algoritmická akcelerácia a emocionálne vyčerpanie. Vyjadruje ľútosť nad tým, ako sa kedysi pomalé, zosobnené a symbolické významotvorné postupy v súčasnosti redukujú v dôsledku homogenizujúcej dočasnosti digitálnych technológií. Podľa Hana sa moderný človek nachádza medzi hyperviditeľnosťou a fragmentáciou, bez možnosti zakotviť skúsenosť v spoločných naratívoch alebo symboloch. Mýtus sa stáva nestabilným afektom, ktorý vytvára a využíva ekonomika pozornosti.[14] A napokon Boris Groys v publikáciách *Going Public* a *On the New* píše, že súčasné umenie neprodukuje nový obsah, ale riadi viditeľnosť – usmerňuje to, čo sa prezerá, opakuje to a vyzdvihuje v mediálnej sfére. Umelecké dielo sa stáva predmetom voľby, už nie je nositeľom pravdy, ale zdrojom kontextuálneho výtlaku. Groys nepovažuje umelecký mýtus za presvedčenie, ale za ritualizované rámcovanie.[15]

Súčasná maľba ako dejisko performovaného mýtu: na ceste k mytológii prispôsobenej platformám

Spomínaní umelci obývajú postdigitálne, postideologické prostredie, kde mýtus už nie je niečo, čo treba odhaľovať, ale skôr performovať, šíriť alebo dokonca simulovať. Ich obrazy neodporujú sprostredkovaniu; rodia sa z neho. Odrážajú formu a logiku digitálnych médií a zároveň ju spomaľujú prostredníctvom štruktúry, materiálu, prejavu alebo ticha.

Sophie Gogl, najmladšia z autorského výberu a azda najviac vzdialená „riadnemu" rancièrovskému estetickému režimu, pracuje so sloganmi a fragmentmi obrazov spôsobom, ktorý pripomína „úbohé obrazy" podľa Hito Steyerl – sploštené, bez kontextu a nesúvislé.[16] Ich opätovným zhmotnením na plátne však obnovuje istú mieru intimity a neprehľadnosti, ktorá digitálnym platformám chýba. Mateusz Szczy-

[9] BARTHES 1977 (v pozn. 2).

[10] BELTING 2011 (v pozn. 2).

[11] JOSELIT, D.: *After Art*. Princeton 2013.

[12] STEYERL, H.: In Defense of the Poor Image. In: *e-flux journal*, 2009, 10 (November), https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/.

[13] HAN, B. C.: *The Disappearance of Rituals: A Topology of the Present*. Cambridge 2020.

[14] Ibidem.

[15] GROYS, B.: *Going Public*. New York: 2010; GROYS, B.: *On the New*. London 2014.

[16] STEYERL 2009 (v pozn. 12).

piński prezentuje kurátorstvo ako tvorbu (Groys) a vytvára pseudohistorické siete obrazov, ktoré narúšajú našu dôveru v pôvod a autenticitu. Jeho metóda pripomína algoritmický remix, ale filtrovaný cez analógovú kompozíciu. Katja Novitskova sa zaoberá biologickou a technologickou mytológiou, vizualizáciami dát, ekologickými príbehmi či planetárnymi predstavami a vytvára z nich hyperobjekty, ktoré zároveň zvádzajú a znepokojujú. Jej práca odráža Hanovu kritiku, v ktorej stratu symbolického základu nahrádzajú abstraktné systémy, grafy a estetizovaná katastrofa. Dimitar Genchev, naopak, reaktivuje tradičnú náboženskú symboliku prostredníctvom surreálnych a vysunutých foriem. Vo svojich obrazoch napodobňuje posvätnú ikonografiu, no zároveň ju vykosťuje od jej pôvodnej funkcie, čím vytvára to, čo by Groys nazval „postsakrálna aura" v ére nadbytku obrazov.

V tomto prostredí už mýtus nie je mylným príbehom, ktorý treba vyvrátiť. Pôsobí skôr ako cirkulačný vzorec, ako vzťahová štruktúra symbolov, emócií a odkazov, s ktorými umelci strategicky narábajú. Mýtus sa stáva citovým, procedurálnym a závislým od mediálnych infraštruktúr.

Maľba dnes reaguje nielen na to, čo sa prezerá, ale aj na to, ako sa to prezerá, za akých podmienok, s akou pozornosťou, na akej platforme a v akom časovom rámci. V tomto zmysle získava médium maľby novú kritickú váhu tým, že odoláva bezprostrednému šíreniu, vyžaduje si trvácnosť a zviditeľňuje symbolickú prácu potrebnú na vytvorenie významu v presýtenom svete obrazov.

Medializovanú mytológiu dnes nemožno vnímať nezávisle od estetiky platforiem, kurátorskej praxe a emocionálnej ekonomiky digitálneho života. Títo „noví" maliari nie sú len tvorcami alebo kritikmi mýtov, sú orchestrátormi sprostredkovaného presvedčenia, ktorí svojimi obrazmi absorbujú, deformujú a recirkulujú znaky našej doby.

Vzťahová estetika a stratifikovaný obraz: výber, subjektivita a odmietnutie totality

Súčasné maliarstvo, ako vidno v postupoch vyššie uvedených umelcov, sa už nesnaží o autonómne alebo úplné zobrazenie sveta. Vychádza skôr z logiky vzťahovej estetiky,[17] v ktorej význam nevzniká zo zobrazenia, ale z interakcie medzi fragmentmi, perspektívami a kontextami. Obraz sa stáva situovanou konštrukciou, súborom čiastkových pohľadov a miestom citového a symbolického dialógu.

Tento posun rezonuje s koncepciou estetického režimu umenia Jacquesa Rancièra, podľa ktorého nie je úlohou umenia odrážať realitu, ale ju prekonfigurovať, spochybniť hierarchie vnímania a otvoriť nové šírenie významov.[18] V tomto režime už reprezentácia nepredstavuje pravdu, ale priestor napätia tvorený výberom, rámcovaním a naratívnou vzdialenosťou. Obraz teda nevzniká ako zrkadlo, ale ako vzťahová udalosť, ktorá je vždy čiastočná, situovaná a podmienená. Odporuje totalite a prijíma neúplnosť ako spôsob kritiky.

Szczypiński vytvára svoje obrazy z navrstvených vizuálnych zvyškov, z fragmentov propagandy, modernistickej grafiky a nájdených obrazov. Tieto kompozície nestvárňujú určitý príbeh, sú skôr archívom nezrovnalostí, ktorý odráža rozbitú logiku historickej pamäti. Gogl tvorí obrazy, ktoré spájajú firemnú estetiku, internetový jazyk a citové podnety do neurčitých povrchov. Vo svojich plátnach neponúka riešenia, skôr imituje súbežnosť a nesúvislosť vizuality na obrazovke. Lenka Falušiová pracuje s rozmazanými, zastretými obrazmi, ktoré evokujú priestory emocionálneho pozastavenia. Nejasnosť jej obrazov odráža prchavosť dojmov a spomienok, pričom neurčitosť uplatňuje ako vizuálnu stratégiu. Netolická skúma telo ako rozloženú a znovu zloženú entitu, kde anatomické fragmenty vzdorujú biologickému determinizmu a prezentujú ľudskú formu ako zostrojený a nestabilný znakový systém.

Vo všetkých týchto prípadoch sa maľba vzdáva modernistickej snahy o univerzálnosť a namiesto toho stavia do popredia situovanosť, fragmentárnosť a subjektívnu kuratelu. Maliar už nie je hlavným narátorom, ale výbercom, editorom a svedkom, ktorý diváka vyzýva, aby obraz doplnil alebo narušil svojou vlastnou perspektívou. Tento prístup zodpovedá odkazu Donny Haraway na situované poznania, v ktorom považuje každé poznanie, rovnako ako všetky obrazy, za perspektívne, čiastočné a zosobne-

[17] BOURRIAUD, N.: *Relational Aesthetics*. Dijon 2002.

[18] RANCIÈRE, J.: *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. London 2004.

né.[19] Namiesto snahy o neutralitu alebo objektivitu sa tieto obrazy riadia logikou strategického výberu a citovej rezonancie.

Od stratifikovaného obrazu ku generatívnej forme: na ceste k posthumánnej estetike

Treba si uvedomiť, že vrstvený, zostrojený obraz v súčasnom maliarstve priamo súvisí so súčasnými zmenami v digitálnych a postdigitálnych médiách, kde sa vizuálna kultúra čoraz viac vytvára prostredníctvom nelineárnych, generatívnych a algoritmických systémov. Obraz sa stáva analógiou modulárnej, programovateľnej estetiky, v ktorej obrazy nie sú pevnými predmetmi, ale výstupmi výberu, remixu a procesuálnej konštrukcie. V tomto zmysle stratifikovaný obraz anticipuje alebo odráža logiku generatívneho umenia vrátane umelej inteligencie, procedurálnych systémov a estetiky databáz. Cieľom týchto postupov nie je konečnosť alebo ucelenosť, ale vytváranie rozdielov prostredníctvom variácie, rekonfigurácie a opakovania.

Umelci dnes čoraz viac pracujú s digitálnymi nástrojmi nielen ako s produkčnými metódami, ale aj ako s konceptuálnymi rámcami, ktoré zahŕňajú softvérovú logiku opakovania, náhodnosti a plurality. Táto významová transformácia je najzaujímavejšia práve tam, kde súvisí s historickou transformáciou. Z dnešného pohľadu má generácia umelcov narodených koncom 80. a začiatkom 90. rokov neoceniteľné skúsenosti s prebiehajúcou zmenou technologickej paradigmy a pohybuje sa práve na jej špičke. Zároveň intenzívne vníma predchádzajúcu spoločensko-politickú zmenu paradigmy, ktorú sama nezažila, ale s ktorej dôsledkami stále žije. S eskaláciou napätia v regióne a tematizáciou kľúčových otázok identity a hodnôt je táto skutočnosť čoraz zreteľnejšia. Maľba sa tu stáva priestorom vzdoru a zároveň miestom zbližovania, kde sa ručne vytvorené, zosobnené znaky prelínajú s estetikou kódu, simulácie a syntetickej vízie.

Posun k obsahu generovanému umelou inteligenciou túto dynamiku ešte viac zintenzívňuje. Generatívne systémy fungujú na základe kompozície pravdepodobnosti, pričom vytvárajú obrazy čerpaním z rozsiahlych archívov vizuálnych údajov, ktoré filtrujú na základe podnetov, vyťaženosti a dĺžky sústredenia. Tieto systémy, podobne ako súčasní maliari, „nereprezentujú" skutočnosť, ale vytvárajú nestabilné a emotívne symbolické prostredia, ktoré umožňujú subjektívnu reaktiváciu a spoluúčasť. Maľba sa tak stáva príkladom vernakulárnej zdieľanej platformy a paradoxne sa vracia k svojmu pôvodnému potenciálu vytvárať (nejaký alebo niečí) svet.

Nová ikonológia neúplného

Súčasná vrstevnatá, neúplná, perspektívna maľba zdieľa svoju ontológiu s posthumánnou estetikou – obe sú vzťahovými mechanizmami zhotovenými z fragmentov, riadené interpretáciou a začlenené do sociotechnologických ekológií. Na základe toho vzniká nová ikonológia, ktorá už nehľadá celistvosť, prehľadnosť alebo pevný význam, ale prijíma neúplné, vzťahové a zostrojené. Maľba je redefinovaná ako epistemická a symbolická prax v dialógu s digitálnymi médiami, generatívnymi systémami a emočnými ekonomikami.

Namiesto konfliktu s umelou inteligenciou a generatívnymi nástrojmi ponúka tento druh maľby kľúčovú nadväznosť cez pomalé, hmatové a zosobnené stvárňovanie tých istých procesov fragmentácie a nadprodukcie, ktoré charakterizujú náš algoritmický svet obrazov. Stratifikované plátno sa stáva zrkadlom stratifikovaného súboru údajov a maliar spolutvorcom posthumánneho obratu vizuálnej kultúry.

Opäť sa pozrime na náš autorský výber: Novitskova premieňa vedecké diagramy a evolučné obrazy na nadrozmerné plastické maľby, na ktorých sa dáta stávajú božstvom. Jej estetika spája postinternetové stratégie s poloironickým skúmaním techno-utopických mytológií. Szczypiński používa kolážové vrstvenie historických médií a modernistických motívov na odhalenie konštruovanej povahy historickej vizuality, jeho obrazy sú palimpsesty ideologických zvyškov. Gogl čerpá z *meme* kultúry, značkovej reklamy a internetovej semiotiky. Jej enigmatické diela (napr. *Zostaň v kontakte*) zobrazujú hravé, neprehľadné

[19] HARAWAY, D.: Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. In: *Feminist Studies*, 14, 1988, č. 3, s. 575 – 599, https://doi.org/10.2307/3178066.

a emocionálne nabité mytológie súčasnosti. Genchev sa zaoberá náboženskými a archetypálnymi obrazmi, pričom často vychádza z východnej pravoslávnej ikonografie, ktorú reinterpretuje prostredníctvom fragmentárnych a surreálnych vizuálnych slovníkov. Jeho plátna sa pohybujú medzi posvätným a profánnym, historickým a virtuálnym, čím narúšajú ustálené mýtické významy.

Tretí pojem citovaný v úvode – techno-romantizmus, ktorý zaviedol Richard Coyne, opisuje rozporuplnú emočnú logiku postdigitálnej kultúry ako túžbu po autenticite a transcendencii v rámci technologicky sprostredkovaného života. Techno-romantizmus vyzýva k oživeniu digitálnych technológií prostredníctvom poetických vizuálnych foriem a špekulatívnej estetiky.[20]

Z tohto hľadiska maľuje Marius Bercea nasýtené mestské snové krajiny, ktoré spájajú chátrajúcu modernistickú architektúru s bujnou vegetáciou a filmovým osvetlením. Jeho diela v sebe nesú nostalgiu za utopickou budúcnosťou a romantickú víziu postkomunistického priestoru. Aj v prácach Dimitara Gencheva so sakrálnymi vizuálnymi formami sa odrážajú techno-romantické tendencie, ktoré autor prenáša do súčasných, často digitálne ovplyvnených kompozícií. Netolická skúma hranicu medzi telom a abstrakciou cez jej fragmentárne figúry (*Zrání* a i.), ktoré naznačujú odosobnenie a dátovanie, ale zostávajú hlboko zmyselné. Falušiová manipuluje s hmlistými povrchmi a rozptýlenou atmosférou, čím vytvára priestory emocionálnej neurčitosti a ticha. Všetci títo umelci oživujú médium maľby ako priestor špekulatívnej pamäti a symbolického skúmania. Ich diela neponúkajú priame príbehy, ale skôr viacvrstvové konštelácie významov, v ktorých sa história, médiá a emócie neustále pretvárajú. Či už ide o evokáciu zdedenej traumy, preskupené mýtické fragmenty, alebo hľadanie transcendencie v digitálnom veku, ich obrazy pôsobia ako časovo, emočne a ontologicky bohaté udalosti. Maľba tak zostáva dôležitým nástrojom reflexie v obrazmi presýtenom, posttraumatickom a technologicky zložitom svete. Plátno sa stáva obrazovkou náruživosti, mechanizmom na vytváranie mýtov a priestorom posthumánnej spomienky.

Emocionálne tónovanie a citová inteligencia v súčasnom maliarstve

Emocionálny kolorit všetkých tu uvedených postupov formuje trojica melanchólie, irónie a ambivalentnej zmyselnosti, spektrum afektu, ktoré odráža neistotu, posuny a túžby postutopickej a postreprezentačnej éry. Takto spracované obrazy nie sú expresívne v tradičnom zmysle, skôr kultivujú to, čo by sme mohli nazvať citovou inteligenciou a vizuálnou vnímavosťou voči kultúrnej fragmentácii, technologickému sprostredkovaniu a existenciálnej neurčitosti.

Melanchólia prítomná v súčasnom maliarstve nie je teda len citové rozpoloženie, ale kultúrna štruktúra pocitu spojená so stratou, pozastavením a nenaplnenou túžbou. Zodpovedá tomu, čo Svetlana Boym nazýva „reflexívna nostalgia" – forma túžby, ktorá nehľadá návrat, ale pretrváva v nevyriešenom.[21]

Tento melancholický štýl reaguje na postutopickú rozčarovanosť, najmä v kontexte postkomunistického prostredia (napr. Bercea, Otdelnov) a erózie veľkých historických naratívov. Ako tvrdí Mark Fisher v knihe *Kapitalistický realizmus*, budúcnosť už bola zmarená – to, čo zostáva, je kultúrna recyklácia minulých foriem, štylizovaný afekt a „*pomalé zrušenie budúcnosti*".[22]

Snové mestské krajiny a súmračné scény Mariusa Bercea oplývajú postsocialistickou melancholiou, zlyhaním modernistického optimizmu a ambivalentnosťou súčasnosti. Lucia Tallová vytvára intímne spomienkové archívy, ktoré akoby smútili nad stieraním osobných a spoločných geografií. Tieto diela predstavujú to, čo Walter Benjamin nazval melancholický pohľad – druh videnia, ktorý spočíva v troskách, fragmentoch a pozastavenom čase.[23]

Irónia, druhá silne prítomná emócia, poskytuje umelcom epistemologickú váhavosť a umožňuje im pracovať s mýtom, médiami a identitou bez toho, aby sa k nim plne hlásili. Ako opisuje Linda

[20] COYNE, R.: *Technoromanticism: Digital Narrative, Holism, and the Romance of the Real*. Cambridge MA 1999.

[21] BOYM, S.: *The Future of Nostalgia*. New York 2001.

[22] FISHER, M.: *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* Winchester 2009.

[23] BENJAMIN, W.: *The Arcades Project*. Cambridge MA 2003.

Hutcheon, postmoderná irónia je „sémantická oscilácia“ či rétorická štruktúra, ktorá udržiava viacero významov v napätí.[24]

Táto forma irónie však nie je len cynická alebo nihilistická. Umožňuje spôsob kritického prebývania, v ktorom umelec uplatňuje kódy vizuálnej kultúry a zároveň ich rozvracia alebo rekonfiguruje. Priznáva spoluúčasť na estetických systémoch (napr. digitálne rozhrania, branding, meme kultúra), zároveň však do nich vnáša napätie a sklz.

Gogl napríklad preberá vizuálne idiómy z internetovej estetiky a firemného jazyka, no deformuje ich do záhadných, citovo bohatých kompozícií. Katja Novitskova spracúva vedecké obrazy spôsobom, ktorý odhaľuje estetiku techno-kapitalizmu a dramatizuje absurditu jeho prísľubov. Ich maľby neodmietajú súčasný vizuálny svet, oni ho pokrivene odzrkadľujú, pričom využívajú ióniu ako nástroj reflexie.

Tretí emocionálny register, ktorý chcem zdôrazniť, je ambivalentná zmyselnosť, čiže napätie medzi stelesnením a digitálnou abstrakciou, medzi prítomnosťou a odstupom. V tomto citovom vyjadrení zmyselnosť nie je len erotická alebo kontaktná, je vrstvená, sprostredkovaná a konceptuálne nestabilná. Laura Marks nazýva tento jav haptická vizualita – druh videnia, ktorý pri fyzickej absencii napodobňuje dotyk a evokuje pokožku, pamäť a blízkosť.[25]

Súčasná maľba využíva túto zmyselnosť nie ako výrazový prostriedok, ale ako hmotné prostredie pre spomienky a túžby, ktoré sú často rozmazané, prerušované či filtrované digitálnou logikou. Falušiová tak vytvára atmosférické plochy, ktoré sa pohybujú medzi jemnosťou a nepriehľadnosťou, medzi spomienkou a snom. Netolická rozčleňuje a rekonfiguruje podobu človeka, čím vytvára mnohorakosť telies, ktorá je intímna, ale zároveň nestabilná. Justyna Mędrala doslova včleňuje materiálnu pamäť do povrchu, zapája zmyslové vnímanie ako historickú stopu a tým sprítomňuje to, čo označujeme dialektickou operáciou spracovania obrazu.

Táto rozpoltenosť znamená posun od zmyselnosti ako číreho citu k zmyselnosti ako epistemológii, teda spôsobu poznania a pamätania prostredníctvom tela, a to aj vtedy, keď prechádza cez kód alebo obrazovku.

Emočná inteligencia a vizuálna navigácia v neistote

Všetky tieto citové podtóny odhaľujú maľbu ako miesto emočnej inteligencie, kde umelci vyjadrujú pocity nie ako osobný prejav, ale ako kultúrne zakorenenú reakciu na zložitosť súčasného života. Emočná inteligencia znamená citlivosť na historické rany, technologické prostredie a psychologické rozpory, ktorú nevyjadruje narácia, ale forma, štruktúra, rytmus a vynechanie. Názorne to vidno na dielach predchádzajúcej generácie, ktorá vybudovala platformu potrebnú na to, aby sa mladšia generácia mohla ľahšie posunúť ďalej, napríklad škola v Kluži (Radu Baies atď.), v Lipsku, alebo aj mediálny obraz (Grupa Ładnie atď.) a ich miestne pridruženia (Daniel Pitín atď.).

Tieto diela nie sú opisné ani didaktické. Namiesto toho uplatňujú to, čo Brian Massumi nazýva „autonómiou afektu“ – schopnosť dojímať, rezonovať a znepokojovať ešte pred pomenúvaním.[26] Mapujú, ako sa emocionálny život nielen prežíva, ale aj sprostredkúva, archivuje a estetizuje.

V kontexte tvorby obrazu digitálne a pomocou umelej inteligencie je táto citová orientácia ešte naliehavejšia. V čase, keď generatívne systémy začínajú vytvárať emocionálne štylizované, idealizované a hypercielené obrazy, maliarske dielo znovu získava nejednoznačnosť, rozporuplnosť a zraniteľnosť. V rozpore s algoritmickou prehľadnosťou a predvídavým dizajnom tieto obrazy chránia to nevyriešené, spektrálne a čiastočné.

Maľba tak potvrdzuje svoju úlohu nielen ako vizuálne médium, ale aj ako afektívna technológia, ako pomalý, stelesnený protipól k počítačovej estetike, ktorý ponúka prostriedky na navigáciu v neznámom prostredí a na precítenie budúcnosti.

[24] HUTCHEON, L.: *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony.* London 1995.

[25] MARKS, L. U.: *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses.* Durham CA 2000.

[26] MASSUMI, B.: *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation.* Durham CA 2002.

Technologické zlomy a budúcnosť maliarstva: medzi generativitou, dematerializáciou a citovým vzdorom

Súčasnosť vymedzuje prudko napredujúca technologická revolúcia, v ktorej obrazy už nie sú len reprezentáciami, sú aj výstupmi výpočtov, systémov a kódov. Táto revolúcia zásadne mení nielen prostriedky produkcie obrazu, ale aj jeho ontológiu, autorstvo a citový potenciál. Digitálne technológie sa stávajú dominantnými nositeľmi vizuálnej kultúry, čím obraz stráca svoju indexovú väzbu na hmotný svet – je čoraz viac syntetický, premenlivý a nehmotný, uložený na serveroch, rozptýlený na rôznych platformách, generovaný skôr algoritmami než skúsenosťami.

Tento posun znamená návrat k obavám, ktoré Lucy R. Lippard a John Chandler vyjadrili už v roku 1968 vo svojej eseji o dematerializácii umenia,[27] teraz aktualizovanej pre postdigitálnu dobu. Tam, kde konceptualizmus odrezal umenie od jeho objektu, digitál oddeľuje obraz od jeho referenta. V tomto kontexte súčasná maľba obnovuje svoju materialitu ako priestor vzdoru, ako pomalý, stelesnený protipól k plynulému toku digitálnych obrazov. Dotyk štetca, váha pigmentu a zrnitosť plátna sa tu stáva politickým aktom, ktorý ukotvuje obraz v čase, prítomnosti a citovom dopade.

Rozmach umelej inteligencie, počítačového videnia a zobrazovania prináša to, čo Trevor Paglen a Kate Crawfordová nazývajú neviditeľné, ľudskému zraku často neprístupné obrazy, zhotovené strojmi pre stroje. V súčasnosti žijeme v postreprezentačnom vizuálnom režime, v ktorom sa najdôležitejšie obrazy nevnímajú, ale vypočítavajú, predpovedajú a operacionalizujú.[28] Rozpoznávanie tváre, sledovanie, prediktívny *policing* – to nie sú reprezentačné obrazy, ale obrazy ako dáta, ktoré pôsobia v pozadí každodenného života. Na druhej strane maľby presadzujú ľudské vnímanie, ktoré je perspektívne, situované, emočné a neúplné. Odmietajú totálny dohľad a dokonalú vizualitu v prospech neurčitého, čiastočného a emocionálne inteligentného videnia.

Generatívna umelá inteligencia, veľké jazykové modely a GAN (Generatívne adversárne siete) predstavujú rozsiahlu automatizáciu tvorivosti. Pomocou nástrojov ako DALL-E, Midjourney alebo Runway ML už umelec netvorí priamo, ale organizuje podnety, parametre a pravdepodobnosti. Tento posun vyvoláva zásadné otázky: Čo zostáva zo zámernosti? V čom spočíva autorstvo? Ako odlíšiť prejav od generovania, zručnosť od výpočtu? Namiesto odmietania obrazov generovaných umelou inteligenciou umelci ponúkajú dialóg s počítačovou estetikou. Používajú vizuálne gramatiky vrstvenia, modularity a fragmentácie nie na simuláciu umelej inteligencie, ale na úvahy o jej logike. Ich obrazy pôsobia ako analógové kontraalgoritmy, hmotné myšlienkové objekty, ktoré obnovujú oneskorenie, neprehľadnosť a zmyslový vzdor.

Vo veku sietí už autonómia nie je samozrejmosťou. Umelci dnes primárne nevytvárajú nový obsah, ale korigujú a pretvárajú to viditeľné.[29] Stávajú sa navigátormi režimov viditeľnosti a pracujú v rámci infraštruktúrnych podmienok formovaných algoritmami, ekonomikou pozornosti a politikou platforiem. Maľba sa stáva priestorom zámerného spomalenia, naliehania na nevyčísliteľné, intuitívne či nevyriešené. Maliar už nie je nezávislý génius, ale citlivý kalibrátor vizuálneho zážitku, ktorý pôsobí v medziach súčasných systémov, ale zároveň stojí kriticky mimo nich.

V postdigitálnej sfére prechádza zásadnými zmenami aj kurátorstvo. Nejde už len o výber, ale aj o filtrovanie, kontextualizáciu a spomalenie. S narastajúcim množstvom obrazov sa úloha kurátora mení zo strážcu na choreografa významu. Rovnaká je aj logika tejto štúdie, ktorej jednotlivé časti nie sú uzavretým predmetom, ale provizórnou konšteláciou, otvorenou rekonfigurácii, interpretácii a vzťahovému rámcovaniu. Samotná prezentácia tu predstavuje metaobraz, priestorovú a konceptuálnu kompozíciu, ktorá z algoritmickej záplavy vymaňuje vizuálny prenos.

Napokon, technologická revolúcia nás stavia pred etické a ontologické dilemy. V súčasnosti jed-

[27] LIPPARD, L. R. – CHANDLER, J.: *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Berkeley CA 1972.

[28] STEYERL 2009 (v pozn. 12).

[29] GROYS 2014 (v pozn. 15).

noznačne vstupujeme do paradigmy posthumanizmu, v ktorej už subjektivita nie je čisto ľudská, ale hybridná, rozdelená medzi nástroje, dáta, zariadenia a prostredia.[30]

V tomto kontexte sa maľba stáva priestorom citového vyjednávania – miestom, kde sa ľudské, technické a ekologické dočasnosti dokážu spájať bez toho, aby upadli do singularity. Afektívna tonalita týchto diel založená na melanchólii, irónii a zmyselnosti tak predstavuje prejav ontologického napätia, kde sa telo stretáva so systémom a intimita s infraštruktúrou.

Záver: na ceste k poetike vzdoru

Súčasné maliarstvo strednej a východnej Európy je príkladom jedinečnej súhry kultúrnej pamäti, vizuálnej mytológie a postdigitálneho vnímania. Umelci sa zaoberajú zdedenými traumami a špekulatívnymi identitami, a tým pretvárajú maľbu na hybridné a ontologické médium. Na základe teórií postpamäti, mýtu a estetickej ontológie táto štúdia ukázala, ako diela Bercea, Otdelnova, Novitskovej, Falušiovej, Netolickej, Mędrala, Szczypińského a ďalších rekonfigurujú význam maľby v postkomunistickej algoritmickej dobe. Umelci neodporujú technologickým zmenám, ale prijímajú ich štrukturálne dôsledky a prostredníctvom nostalgie pretvárajú abstrakciu do situovaného, zosobneného a intímneho vizuálneho jazyka. Vo svojich dielach neodmietajú digitálnu kultúru, ale odhaľujú to, čo jej obrazotvorné systémy zakrývajú: rozpor, pamäť, zraniteľnosť a napätie.

Ich diela pôsobia akoby pramenili z trosiek nielen preto, že odkazujú na postindustriálny alebo postsovietsky rozklad, ale aj preto, že vznikajú z toho, čo možno opísať ako estetiku ruiny, ako epistemologický a emočný prístup k fragmentom, pozostatkom a ťaživej prítomnosti toho, čo už nefunguje tak ako kedysi. V tomto zmysle ruina nie je len symbolom straty, ale štruktúrou, ktorá narúša lineárnu časovosť a poukazuje na nedokončený význam.[31] Je formou, prostredníctvom ktorej sa história nepopisuje, ale usádza, a následne sa vynára ako štruktúra, pozostatok či neprítomnosť. Maľba sa tu stáva vrstevnatou a nestabilnou ruinou povrchu na pomedzí odhalenia a vymazania.

Táto tvorba odráža širšiu problematiku konca istoty. Na sklonku 20. storočia došlo k viacerým konceptuálnym záverom: Tvrdenie Francisa Fukuyamu, že liberálna demokracia znamená koniec dejín (1992),[32] predstava Arthura C. Danta o zániku umenia (1997)[33] a kritické vyjadrenia o odumieraní maľby v rámci postmediálnych diskurzov.[34] Každý z týchto „koncov" predpokladal ustálenú epistemológiu budúcnosti bez ideologického boja a prítomnosti bez záťaže historického vývoja. Avšak pre umelcov v postsocialistickej sfére neboli tieto uzávery oslobodzujúce, boli prázdne. Takzvaný prechod nebol momentom príchodu, ale dezorientácie a zrútenia ideologických istôt bez ich adekvátnej náhrady.

Výsledkom je, že maľba sa nevynára ako nostalgický návrat, ale ako metamoderný prejav. Metamoderna sa vyznačuje osciláciou medzi moderným nadšením a postmoderným skepticizmom, medzi úprimnosťou a iróniou, angažovanosťou a odstupom.[35] Metamoderní umelci si nevyberajú strany, obývajú ich súčasne. Tento zdvojený posun je príznačný aj pre sledované obrazy, ktorých symbolika nie je ani čisto ironická, ani naivne expresívna a ich odkaz na mýtus a pamäť je skôr špekulatívny než obnovujúci. Vzniká tak principiálne metamoderná maľba, ktorá sa pohybuje medzi presvedčením a pochybnosťami a medzi historickou vážnosťou a špekulatívnou obraznosťou.[36]

---

[30] BRAIDOTTI, R.: *The Posthuman*. Cambridge 2013; HUI, Y.: *The Question Concerning Technology in China*: *An Essay in Cosmotechnics*. Falmouth 2016.

[31] DILLON, B.: *Ruins*. London 2011; HELL, J. – SCHÖNLE, A. (eds.): *Ruins of Modernity*. Durham CA 2010.

[32] FUKUYAMA, F.: *The End of History and the Last Man*. New York 1992.

[33] DANTO, A. C.: *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton 1997.

[34] SLAVICKÁ, M.: Poslední obraz. Praha 1998.

[35] VERMEULEN, T. – VAN DEN AKKER, R.: Notes on Metamodernism. In: *Journal of Aesthetics and Culture*, 2, 2010, https://doi.org/10.3402/jac.v2i0.5677.

[36] Porov. GIBBONS, A.: Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism. In: *Literature Compass*, 17, 2020, č. 9, e12585. https://doi.org/10.1111/lic3.12585.

Ruina tak nie je len vizuálnym trópom, je tiež podmienená časom. Dnešné diela odmietajú úplnosť, majstrovstvo alebo súdržnosť. Namiesto toho otvárajú priestor pre spôsob vizuálneho poznania, ktorý považuje neistotu za štrukturálnu, pamäť za rekurzívnu a históriu za usádzanú, nie lineárnu. Toto je maľba po strate istoty – modalita, ktorá nerieši ideologický kolaps, ale ho robí predstaviteľným. Nie je vzdorom v hrdinskom zmysle, ale vytrvalosťou v podmienkach nevyriešeného rozporu.

Umelci pracujú s vizuálnymi a emocionálnymi následkami ideologického zlyhania a vyjadrujú to, čo by sa dalo nazvať metamodernou estetikou ruiny, spôsobom maľby, ktorý sa nesnaží prekonať fragmentáciu, ale v nej prebývať, zviditeľniť jej štruktúru a účinky, a predostrieť z jej vnútra iné podoby života. Maľba pritom nezaniká, ale prechádza transformáciou. Pretrváva ako prostriedok navigácie po strate istoty.

Dr. Barbora Kundračíková
Olomouc Museum of Art
Department of Art History,
Palacký University in Olomouc
kundracikova@muo.cz