The Painting Roots of Contemporaneity in Central Europe

Lucia GREGOROVÁ STACH

Abstract
This study examines painting as an ontological and identity-forming practice in Central Europe from the post-war period to the present. It argues that painting in this region has functioned less as a stable medium or stylistic category than as a mode of embodied and situated thinking shaped by historical ruptures, political discontinuities, migration, and post-socialist transformations. Rather than operating through iconography or thematic representation, painting internalises these conditions as structural parameters of artistic practice. Through key case studies, the study outlines distinct models of painting as ontological inquiry. The article situates these practices beyond centre–periphery narratives. In dialogue with post-1989 positions, particularly those of artists working with autobiographical and reparative strategies, the text frames painting as a resilient ontological practice in which gendered and embodied identities are enacted as open, processual conditions, resisting discursive reduction within the post-media field.

Keywords: Central European identity – Postmedia painting – Postconceptual art – Ecology — Post-socialist art – Painting after 1989

Painting as Ontological Practice

In the history of postwar art in Central Europe, painting faced (among other things) its own discrediting, its relegation to the margins of "current" artistic strategies. As an exceptionally resilient and productive form of artistic practice, painting is capable of expanding and absorbing ontological questions that have formed in this space as a result of the historical ruptures of the 20th century.

The core of the study works with three main examples: Maria Lassnig, Peter Bartoš, and Stan Filko in open models of interpretation that allow us to follow the transformations of the language of painting from the postwar avant-garde to contemporary post-conceptual and post-media programs. The aim of the study, based on curatorial practice, is to highlight the enduring, so to say "painting roots of contemporaneity."

The question of identity has long been a problem in Central European art, especially after 1945. The experience of a region repeatedly shaped by disintegration, loss of continuity, and shifting borders has led to a specific type of artistic reflection in which identity is not possessed but practiced as a relationship, a test, and an experience in time. Piotr Piotrowski wrote in 2000: "There is no doubt that the historical and geographical coordinates of Central Europe are fluid and that we are experiencing a historical and geographical transformation, that we are between two different spatial curves. The 'trajectories' of Central European culture are changing: their geographical reference points are becoming more complex."[1]

[1] PIOTROWSKI, P.: The Grey Zone of Europe. In: PEJIĆ, B. – ELLIOT, D. Eds.: *After the Wall: Art and culture in post-communist Europe*. Stockholm 1999, p. 36.

As Edit András pointed out, after 1989 Central and Eastern Europe found itself in a paradoxical position: the region was reintegrated into global political and economic structures, yet simultaneously discursively constructed as "Other" – as a space of delay, insufficient modernity, or cultural incompatibility. In this setting, identity is not articulated through positive self-affirmation, but through constant negotiation between internal experience and external norms, expectations, and projections.[2]

The Former West project, led by Kathrin Rhomberg, focused on researching how, after 1989, not only the East became "former," but also the West, whose hegemonic cultural and political position could no longer be taken for granted.[3]

Homi K. Bhabha's concept of the "third space" shifts thinking about identity from static definitions to a process of negotiation, transfer, and hybridity: "And by exploring this Third Space, we may elude the politics of polarity and emerge as the others of ourselves."[4] Identity is created neither by a return to the "West" nor by an acceptance of the "East," but in the space between them. In painting programs, this "third space" is not articulated declaratively, but through hybrid visual languages, palimpsestic layering, interrupted narratives, and work with the body and memory.

In this expanded framework, Central European painting appears as a field in which various marginalized and suppressed experiences (Roma, Jewish, Rusyn, Balkan, Ukrainian, or migrant, but also gendered, such as female and queer) were indirectly inscribed into the image. These multiple identities often do not appear primarily as thematic representations in the paintings of local late modernist and neo-avant-garde approaches, but rather as techniques for working with the image.

Such painting strategies function as forms of performative negotiation between imperial, post-socialist, and gender legacies in the space between regional and international canons. Piotr Piotrowski's "horizontal art history," which rejects vertical *center-periphery* models in favor of situated, parallel narratives.

In a manifesto published in 2008, he insisted that "Western art history" should be regarded as one of several historical perspectives and placed alongside other regional narratives in the same analytical field.[5] Subsequent discussions revealed not only the potential but also the limits of this paradigm.[6] At the same time, however, they confirmed its political and epistemological significance: horizontal readings do not provincialize Central Europe, but allow its specificity to be articulated without repeating the binary oppositions of *center–periphery*. In this sense, Central European painting can be interpreted as a field of microhistories in polyphony rather than a delayed echo of Western trends.

The discussion about the so-called post-media state of art was based on the assumption that artistic meaning in contemporary art is shifting towards discursive and institutional frameworks.[7] In this model, painting appears as a form whose specificity has been absorbed by a broader field of artistic strategies. The conceptual dematerialization of art[8] did not mean the end of painting, but its shift to a different register. Western European revisions of the myth of the "death" of painting, such as the exhi-

---

[2] ANDRÁS, E.: Gender Minefield: The Heritage of the Past, attitudes to feminism in Eastern Europe. In: *n.paradoxa online issue*, no- 11, október 1999, p. 8.

[3] The curatorial research project was initiated by K. Rhomberg and M. Hlavajová at BAK, basis voor actuele kunst in Utrecht (2008–2016); see HLAVAJOVÁ, M. – SHEIKH, S. Eds.: *Former West: Art and the Contemporary after 1989*. Cambridge 2016.

[4] BHABHA, H. K.: *The Location of Culture*. London 1994, p. 56.

[5] PIOTROWSKI, P.: On the Spatial Turn, or Horizontal Art History. In: *Umění/Art*, 56, 2008, no. 5, pp. 378–383.

[6] See also ORIŠKOVÁ, M.: *Dvojhlasné dejiny umenia*. Bratislava 2002; HOCK, B.: Is There Life after Canonical Certainties? In: *Umění/Art*, 2021, 69, no. 2, pp. 164 – 173; RAMPLEY, M.: Networks, Horizons, Centres and Hierarchies: On the Challenges of Writing on Modernism in Central Europe. In: *Umění/Art*, 2021, 69, no. 2, pp. 145–162.

[7] KRAUSS, R.: *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London; New York 1979.

[8] LIPPARD, L. R. – CHANDLER, J.: *Six Years: The Dematerialization of the Art Object*… (orig. 1973; essays 1966–72); LIPPARD, L. R.: *The Pink Glass Swan: Selected Essays on Feminist Art*. New York 1995, pp. 121–122.

bition *Lieber Maler, male mir...*, reframed the already buried figurative painting as provocative and sincere, critical and affective. Sabine Folie interpreted the grotesque love of painting as a conscious acceptance of impurity in contrast to purist canons.[9] Jan Verwoert pointed out that the return of painting after conceptualism is an ethical act—a reassumption of responsibility for the image, gesture, and visibility in an environment where meaning is increasingly separated from experience.[10] Painting functions as a medium of decision: every gesture is also a commitment. It has remained a place of concentration for conceptual thinking, performative gestures, and time-based work. The image's surface has begun to serve as a carrier of text, diagrams, maps, or archival layers, while retaining its connection to physical labor and material presence. This shift can be understood as a form of post-media reflexivity rather than an abandonment of the medium.

From a phenomenological point of view, painting represents a material agreement between visibility and embodiment. Merleau-Ponty emphasized that "the painter takes his body with him" into the work. This "confusion" in which the subject perceives and is perceived at the same time establishes the specific ontology of the painted image.[11] According to Isabelle Graw, painting continues to retain the "auratic trace" of lived labor, which cannot be completely commodified. Its materiality is "life itself," as pigments and gestures have an immanent aspect of vitality and self-assertion. Painting "creates an effect of subjectivity" through the visible trace of work and the affective imprint of the artist's presence.[12] According to James Elkins, we should not forget how crazy painting is, that "it is born in a smelly studio, where the painter works in isolation, for hours and even years on end. In order to produce the beautiful framed picture, the artist had to spend time shut up with oils and solvents, staring at or wooden surfaces smeared with pigments, trying to smear them onto other surfaces in turn. (...) Writers and composers are much closer to the finished product: their words or notes appear instantly and cleanly on the page—there is no struggle forming the letters A, B, C, or writing J. j) —but painters have to work in a morass of stubborn substances."[13]

The emphasis on processuality and physicality strongly resonates with the Central European experience, in which creating an image was often associated with asserting one's own existence amid historical erasure, censorship, or political silencing. Painting has retained its exceptional status here despite repeated declarations of its exhaustion or replacement by conceptual and intermedia strategies. It has remained a place of concentration for individual visual language, as well as for performative gestures and conceptual thinking.

Discussions in Slovakia after 2000 have referred to this state of affairs in contemporary art as "painting after painting" or "painting in the post-media age."[14] Painting remains a space where concept, body, and time meet, and where identity can be realized as a process rather than a representation.

Maria Lassnig: The Central European Female Body

The work of Maria Lassnig[15] represented one of the most radical post-war attempts to redefine the very essence of painting in the Central European

[9] FOLIE, S.: Meta-Trash, or The Grotesque Love of Painting. In: GINGERAS, A. Ed.: *Lieber Maler, male mir…* Berlin 2003.

[10] VERWOERT, J: Why Are Conceptual Artists Painting Again? Because They Think It's a Good Idea. In: *Afterall: A Journal* of *Art, Context and Enquiry*, 2005, no. 12, pp. 7–16.

[11] MERLEAU-PONTY, M.: *The Primacy of Perception*. Evanston 1964, pp. 162–163.

[12] GRAW, I.: *The Love of Painting. Genealogy of a Success Medium.* London 2018, pp. 49–52.

[13] ELKINS, J.: *What Painting Is*. London 2000, p. 147.

[14] KUSÁ, A. – GREGOROVÁ, L. – MITÁŠOVÁ, M. Eds.: *Maľba po maľbe/Painting after Painting*. Bratislava 2010; GERŽOVÁ, J. Ed.: *Maľba v postmediálnom veku/Painting in the Postmedia Age*. Bratislava 2012.

[15] Maria Lassnig (1919 Kappel am Krappfeld – 2014 Vienna) was an Austrian artist and a key figure in post-war European painting and film. She studied at the Academy of Fine Arts in Vienna. From 1961 to 1968 she worked in Paris, and from 1968 to 1980 in New York. After returning in 1980, she taught painting at the Hochschule für angewandte Kunst in Vienna. In 2013, she received the Golden Lion for Lifetime Achievement at the Venice Biennale.

context. She shifted the focus of the expressionist tradition in the region from the heroized masculine subject to the hybrid, vulnerable body, a subject constantly re-established in the creative process.

According to Peter Pakesch, Lassnig turned painting into a "medium of radical subjectivity."[16] He understands her self-portraits not as psychological self-representations, but as images of perception itself.

During World War II, she studied at the Vienna Academy under professors who sympathized with National Socialism. She later recalled that "tone-on-tone painting" and academic realism prevailed at the academy, which she found suffocating. After graduating, she returned to Klagenfurt, and her studio became a meeting place for intellectuals and artists during the difficult period after 1945.

At the turn of the 1950s and 1960s, she formed the foundations of her program. In *Knödel-Figuration* (dumpling figuration), the body appears as a compact, shapeless mass that defies ideal anatomy and stable identity and is a carrier of tension. She continued in the series *Körperschreib-* and *Schrei-Bilder* in the 1960s, where colours "record" the inner states of the body as an affective field where "colour thinks and feels."[17]

The identity of the subject is always in process. Anna Schober situated this approach in the broader postwar epistemology, in which the discourses of science and myth overlap. "For Lassnig, painting was a wild physical act," writes Schober, emphasising that the painting process was a form of knowledge for her.[18] According to H. U. Obrist, "transcendence begins with the body" in *Körpergefühlsbilder* (images of body sensation) or later *Körperbewusstseinsbildern* (images of body awareness).[19] In her 1970 Manifesto Körperbewusstsein, she sharply distanced herself from the late modernist demand for stylistic coherence and stable artistic identity: "Oh, artists who are prisoners of your style, who look at the world with a frown and stubbornly want the green branch of super success, throw away your style, change it every week, change your names every week, change your vocabulary every week, change your prejudiced views of your surroundings and politics, change your way of life, change jobs, stay ahead of the changes that the times have in store for us."[20] Painting was a tool for her to constantly rewrite herself in changing historical, physical, and existential conditions.

The central ontological quantity in Marie Lassnig's work was pain as "the deepest point of the soul," without which "it is impossible to write a true sentence, impossible to draw an unquestionable line."[21] This is the epistemological threshold of painting, where bodily experience becomes the only reliable source of knowledge: "The only real reality is my feelings (...) inside my physical shell," explicitly referring to Franz Kafka's words that "pain is the only reality."[22]

In the introduction to Marie Lassnig's published correspondence, H. U. Obrist noted that her diaries and notes should not be understood as accompanying material to her work, but rather as a parallel space of painterly thinking. Lassnig "listens to herself and tries to fathom the depths of things in her writing. She leads the reader into questionable, insecure and invisible zones of the mind and the life of the soul (...)."[23] Lassnig's self-portraits and diary entries can

[16] HOLLER-SCHUSTER, G. – LUCKOW, D. – PAKESCH, P. Eds.: *Maria Lassnig. Der Ort der Bilder*. Köln 2012, p. 53.

[17] "Die Farbe denkt und fühlt" Maria Lassnig. In: OBRIST, H. U. Ed.: *Maria Lassnig: Die obrist ist die Schwester des Pinsels, Tagebücher 1943 bis* 1997. Köln 2020, p. 142.

[18] SCHOBER, A .: Innovationen des Mythischen und ironische Differenzierung in Maria Lassnig Spätwerk. In: NICOLINI, M. Ed.: *Ich bin ganz Landschaft*. Klagenfurt 2022, pp. 97–98.

[19] OBRIST, H. U. – PAKESCH, P. – POSCHAUKO, H. W. Eds.: *Maria Lassnig: Briefe an Hans Ulrich Obrist / Maria Lassnig: Letters to Hans Ulrich Obrist*. Köln 2014, p. 8.

[20] LETTNER, N.: Maria Lassnig: *Die Biografie. Die Emanzipationsgeschichte einer faszinierden Malerin der Gegenwart*. Wien 2017, p. 149.

[21] BOEHM, G.: Leib und Leben. Die Bilder von Maria Lassnig. In: HOLLER-SCHUSTER, G. – LUCKOW, D. – PAKESCH, P. Eds.: *Maria Lassnig. Der Ort der Bilder*. Köln 2012, pp. 12–13.

[22] ORSINI-ROSENBERG, M. – NICOLINI, M.: *Sie glaubte an sich. Meisterschüller zu sein, ist eine Lebensaufgabe*. In: NICOLINI 2022 (see in note 18), p. 194.

[23] OBRIST/PAKESCH/POSCHAUKO 2014 (see in note 19), p. 9.

be understood as hybrid forms of thinking in colour and language that blur the boundaries between seeing and writing, emotion and concept. Text and image are equal registers of a single ontological practice. For her, the painting process becomes *Selbstforschung* (self-research), a continuous experiment in self-discovery, taking place simultaneously in brushstrokes and in work with text.[24] This process also "presents the act of becoming a woman in history," and instead of a stable identity, Lassnig staged *werden* (becoming) as both a feminist and existential agenda.[25] Her numerous self-portraits do not document the changing female body, but critically rewrite its historical representations by replacing the viewer's gaze with an internal, affective gaze.

Lassnig consistently insisted on the autonomy of the painting process from technical apparatus. "I want to be as independent as possible from machines and complex tools. Pencil and brush are the primary arts."[26] She did not seek a nostalgic return to a "pure" medium, but consciously chose the slowness, concentration, and precision of experience that the "recording" of body awareness in drawing and painting requires. In this sense, her work was programmatically anti-photographic. She understood photography primarily as a tool of optical control, as a medium bound to the moment and the surface. In painting, on the other hand, she was able to articulate what is fundamentally inaccessible to photography, namely, the changing and often contradictory affective states and perception itself as a conceptual theme: "I could comment on my relationship to photography, to this moment of happiness that lasts only a fraction of a second. I want to look at people for a long time, to look them straight in the eye, because the longer I look, the more I see what is reflected in them. Happiness and unhappiness are hidden there in shyness, in fullness, in hope, and I can see it all through my own lenses and understand it all while I guide my pen or brush. In a hundredth of a second, nothing would be clear to me, nor to the camera lens."[27]

The death of her mother in 1964 during her Paris period affected her deeply. At that time, she was devoted to painting relaxed, large-format figurations. Paris appears in her notes, films, and paintings as a space of existential accumulation. After her mother's death, she created the so-called *Beweinungsbilder*, later monstrous paintings in which the physical form is deformed as a reaction to loss, anxiety, and an ambivalent relationship with her mother and motherhood. Lassnig repeatedly returns to the mother as a present yet lost loved one, for example, in her notes on films from 1979: "Start of continuous recording, continuous registration. I had an apocalyptic dream: fiery rain was falling on the tall house where I lived. I was saved in a neighbouring building, where beautiful ladies wore elegant dresses and talked about fashion. (...) The following night, I had a dream about my mother. She had an Afro hairstyle and was much bigger, and I cried after her as she walked by with a friend. I felt like an abandoned child and screamed. Here in Paris, I spent a year without my mother, who still lives here. Here I received her last letters. I stare at the same floor, washing it as I did 18 years ago. It's strange only because I haven't seen her in 10 years, and it came back to me as if she were dying now."[28] (Fig. 1)

In the 1970s, this ontological line expanded to include a reflection on the gaze and the apparatus. At the same time, the motif of a picture within a picture and the act of painting as an existential situation appeared in her paintings. Lassnig repeatedly depicts an artist who simultaneously paints and is painted, sees and is seen.

During her New York period (1968–1980), Lassnig extended the practice of *Körperbewusstsein* to the medium of film. This was not an abandonment of painterly ontology, but rather its extension into the temporal medium: "When a painter begins to make films, it is an adventurous undertaking, because his

[24] Ibid.

[25] BOJARSKA, K.: Maria Lassnig: Becoming Female in History. In: *Widok. Theories and Practices of Visual Culture*. 2019, 23. Dostupné na: https://doi.org/10.36854/.

[26] OBRIST 2002 (see in note 17), p. 73.

[27] Maria Lassnig. In: PAKESCH/OBRIST/POSCHAUKO 2020 (see in note 22), pp. 94–95.

[28] LASSNIG, M.: Filmnotizen. In: KONDOR, E. – LOEBENSTEIN, M. – PAKESCH, P. – POSCHAUKO, H. W. Eds.: *Maria Lassnig. Das Filmische Werk*. Wien 2021, p. 92.



Fig. 1: Maria Lassnig: Kind mit toter Mutter/Les tueurs (meurtriers) pleurent beaucoup/Trauerndes Kind | Child with Dead Mother/The Killers (Murderers) Cry a Lot/Grieving Child | Dieťa s mŕtvou matkou/Zabijaci (vrahovia) veľa plačú/Smútiace dieťa, 1965, oil, canvas, 73 × 92.1 cm. Photo: Roland Krauss. © Maria Lassnig Foundation, Vienna.

eyes are half replaced by a machine."[29] The camera is not an instrument of control, but an unstable organ that expands body awareness while exposing it to new forms of vulnerability.

After completing a course in animated film at the School of Visual Arts in New York in 1970, she created a series of animated films based on drawings of bodily awareness, several of which were publicly screened and awarded prizes. The film *Selfportrait* (1971) won the New York State Council Prize in 1972, making film work a full-fledged part of her artistic identity. A pivotal moment was the founding of the feminist film organisation Women/Artist/Filmmakers, Inc. (1974).[30] In this environment, Lassnig developed film as a collective, politically conscious, and deeply physical practice.

Stephanie Proksch-Weilguni interpreted the camera in Lassnig's film work as a "third eye" – a technical organ that extends the body's nervous system and disrupts the hierarchy between subject and apparatus. The camera does not become an instrument of control, but part of bodily perception: "the infallible inner gaze has opened up to the outside – not only on the screen, but also through the third eye – film."[31]

[29] Maria Lassing. In: PROKSCH-WEILGUNI, S.: Maria Lassnigs animierte Körperbewusstseinsbilder. In: KONDOR/LOEBENSTEIN/PAKESCH/POSCHAUKO (see in note 28), p. 60.

[30] BOADEN, J.: Soul Sisters. Incorporating Women Artist Filmmakers. In: KONDOR/LOEBENSTEIN/PAKESCH/POSCHAUKO (see in note 28), pp. 27–38.

[31] PROKSCH-WEILGUNI 2021 (see in note 29), p. 68.



Fig. 2: Maria Lassnig: Doppelselbstporträt mit Kamera | Double Self-Portrait with Camera | Dvojautoportrét s kamerou, 1974, oil, canvas, 180 × 180 cm. Photo: © Belvedere, Vienna. © Maria Lassnig Foundation, Vienna.

Proksch-Weilguni emphasised that the animated bodies in Marie Lassnig's film work acquire autonomy and themselves enter into relationships with objects, space, and time. In animation, bodily sensations "become independent, enter into relationships with things and people, disappear or merge in metamorphoses."[32] Film thus becomes a laboratory of ontological uncertainty, in which identity in motion constantly disintegrates and reassembles itself.

The painting *Double Portrait with Camera* (1974) can also be read as a painterly statement on the problem of authorship in the context of technical reproducibility. The camera is incorporated into the self-portrait as an extension of the body and, at the same time, an obstacle to vision. This motif directly follows on from the animated film Selfportrait, in which Lassnig depicts her own head as a camera and adds the sentence: "It's not easy to look out of your eyes." The gaze itself is a problematic point between the body and the apparatus. (Fig. 2)

From Donna Haraway's perspective, it is a prototype of a hybrid subject. The films *Encounter* (1970) and *Couples* (1972) develop this theme through metamorphoses, collages, and rhythm, with gender and relationship dynamics articulated as mobile, unstable configurations. After returning to Vienna, Lassnig institutionalized her film experience in her teaching practice at the Universität für angewandte Kunst, where she founded a studio for experimental film.

After returning from New York in 1980, she expanded her program to include landscape thanks to the establishment of a summer studio in her native

[32] Ibid.



Fig. 3: Maria Lassnig: Illusion von der versäumten Mutterschaft | Illusion of the Missed Motherhood | Ilúzia premeškaného materstva, 1998, oil, canvas, 125 × 100 cm. Photo: Roland Krauss. © Maria Lassnig Foundation, Vienna.

Carinthia. For example, she composed scenes where the landscape merges with the artist's head (*Flattnitz 87*, 1987). As Maria Nicolini pointed out, the landscape was also a space of resistance to fatigue and exhaustion for her.[33]

However, the landscape was not a departure from physical introspection but rather its expansion, "encrypted in an anthropomorphic code."[34] Lassnig shifts the model from symbolic analogy to existential identification because, for her, the landscape does not function as a projection surface for human characteristics but as a crypto-autoportrait register. While in dominant models of anthropomorphism, landscape often appeared as a heroic space, an allegory of power, or an objectified female equivalent, Lassnig developed a different relationship based on care. In this sense, she corrected the anthropocentric framework of landscape painting from a (latently) feminist perspective.

In her later work, Lassnig repeatedly addressed motherhood and partnership. Unlike traditional images of motherhood, which fix the female body in a role and function, Lassnig allowed it to disintegrate and outgrow itself. The feminist dimension of her work thus did not lie in the thematization of femininity, but in changing the conditions under which the female subject could be depicted at all. From this perspective, Lassnig's work transcended contemporary discussions about representation. The female subject could be temporarily kept alive without being bound to a particular view, role, or biological determination.

[33] NICOLINI, M.: Die Landschaft geht durch das Buch. In: NICOLINI 2017 (see in note 18), pp. 7–10.

[34] Pozri tiež HAĽÁK, M.: *Tvár krajiny: Teória antropomorfizmu vo výtvarnom umení*. Bratislava 2021, p. 339.

In her self-portrait, *Illusion of Missed Motherhood* (1998), she does not articulate biological motherhood, but rather a physical projection of the ambivalence between desire, doubt, and conscious decision. According to Natalie Lettner, the concept of illusion refers to the recognition of the incompatibility of artistic practice and traditional gender roles.[35] Lassnig thematized "motherhood of herself" through grotesque forms of hybrid human-animal bodies and embryonic figures. In the idea of a subject that is born from itself, painting becomes an act of care—a space in which the author creates conditions for survival outside the normative roles of femininity. (Fig. 3)

The autobiographical film *Maria Lassnig Cantata* (1992), which Lassnig made in collaboration with Hubert Sielecki, is a synthesis of several lines of the author's work. It combines drawing, painting, voice, and musical structure in a "trick film": "We filmed from Christmas 1991 until January 10, 1992. (...) according to the slogan: ‚Perfection is the refuge of the uncertain'. In 14 stanzas (...), it tells the life story of Maria Lassnig. Like a moral play, it begins with the death of her mother, once a week, monastic discipline, cruelty in the schoolyard; the infidelities of her lovers and career stages in Paris and New York also enter the picture. In the background, there are frightening micro-stories full of self-irony and humor. In the end, wisdom comes."[36]

The camera as a third eye, the landscape as an extended body, and the *Cantata* as a visual and vocal self-portrait in time are interconnected modalities of a single ontological practice. In this grotesquely ironic meditation on the body, memory, and finitude, she also works with parodic elements of Austrian cultural identity, such as Catholic imagery and a pathetic tone, which Lassnig deliberately unsettles and subverts.

In her later works, Lassnig confronted mortality, physical finitude, and the loss of control over her own body with extraordinary directness. The self-portrait *Du oder ich* (2005) disrupts the safe distance between the gaze and the body and raises the ethical question of the power of seeing in a situation where the subject can no longer rely on vitality or sovereignty. Painting is the last tool for survival.

Lassnig's work offers a model of Central European identity that is not established through representation, national narrative, or historical nostalgia, but in the present, in process, and in bodily experience. In this sense, her painting transcends the medium and becomes a form of ethics as a slow and resistant practice that resists immediate readability, visual control, and market instrumentalization. As an ontological act of constant self-creation, it retains its weight even in the expanded media field—and that is why Lassnig's work remains one of the most convincing examples of (woman) painterly continuity in postwar Central European art.

Painting as the ontology of relationship: Peter Bartoš

In Peter Bartoš's program[37], the painting process was transformed into an ontological practice—a way of thinking in time, working with substance, and in an open relationship with the landscape and nature. His relationship to painting was ambivalent from the beginning. He reached for the art of pure idea, process, and action as possibilities of non-art, from "poured painting" and "poured matter" (1964–1965) to "accumulation," "concentration," "dispersion," and "primal touch" to "trajectory," "independence," and free flight to heavenly heights. According to Tomáš Štrauss, Bartoš's conceptualism grew "from a painterly starting point."[38] This meant developing

[35] LETTNER 2017 (see in note 20).

[36] Hubert Sielecki in: SIELECKI, H. – NICOLINI, M.: Der Animotor und die *Maria Lassnig Kantate*. Gesang ihres Lebens. In: NICOLINI 2017 (see in note 18), pp. 245–255.

[37] Peter Bartoš (1938 Prague – lives in Bratislava) is a Slovak painter and conceptual artist, a key figure of the Czech-Slovak neo-avant-garde. He studied at the Academy of Fine Arts in Bratislava; since the 1960s, he has been developing paintings and environmental projects focused on the relationship between man, nature, and space, with an emphasis on ecological and spiritual thinking. His work is one of the fundamental contributions to Central European neo-avant-garde art.

[38] ŠTRAUSS, T.: *Slovenský variant moderny*. Bratislava 1992, pp. 55–62.

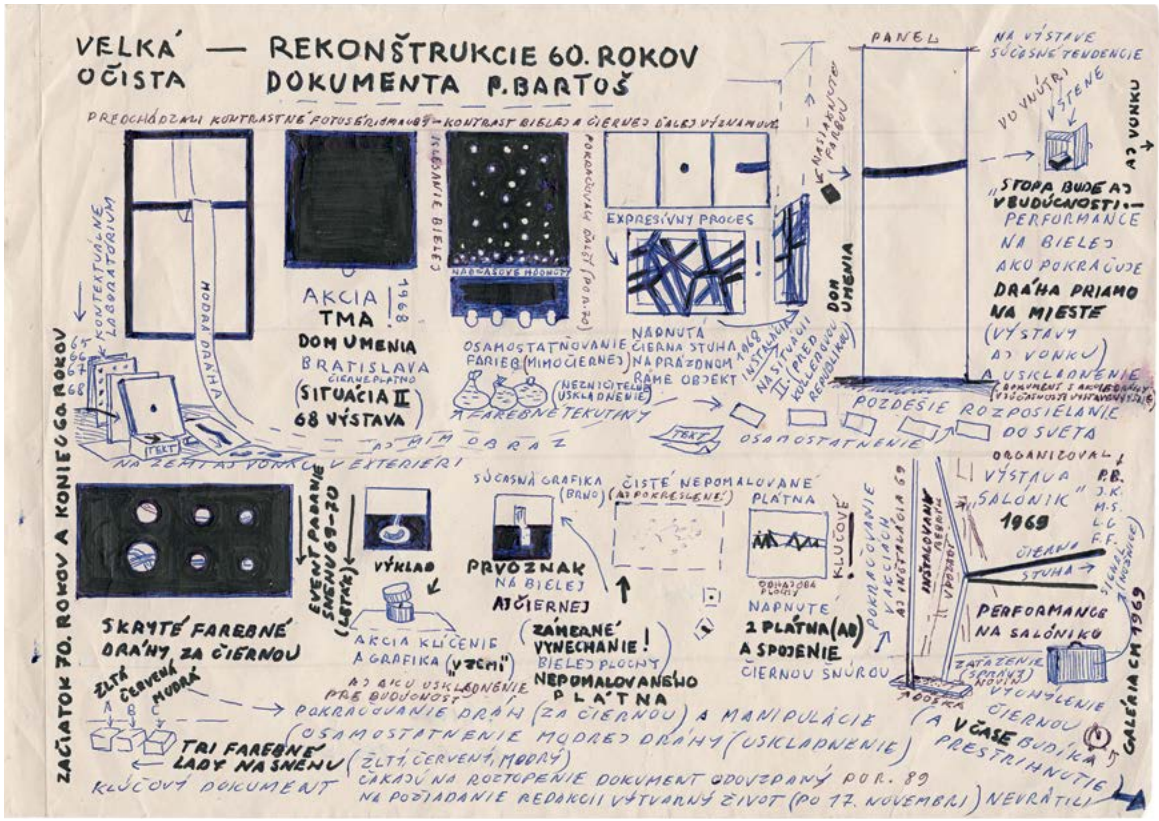

Fig. 4: Peter Bartoš: Veľká očista | The Great Purge, c. 2000. Private collection.

painting into an open field of relationships, where painterly ontology is applied beyond the traditional pictorial framework. (Fig. 4)

The happening *Giving Away* (1965) was one of the most radical gestures of the post-war Slovak neo-avant-garde. It cannot be understood as a negation of painting or as an iconoclastic gesture, but as a suspension of authorship: "I invite all my friends and former classmates to an exhibition of my paintings, which will be held on Gorazdova Street at the 8th-grade secondary school on Saturday, June 26, 1965. The exhibition will end on the same day with the distribution of the paintings." Bartoš "wanted to have a clean space around him that would in no way remind him of a traditional painting studio" so that he could develop his artistic thinking "without burden."[39] In 1992, he published his statement about his decision not to document his work, recalling this action: "I can summarize the most important actions with my attitude during the first, controversial one, where I gave away my paintings. ‚Give away your possessions and follow me,' my professor quoted from the Holy Scriptures when he found out what I wanted to do."[40]

In the 1960s, Bartoš systematically developed the concept of authorship as participation with natural forces. The work was not created through control, but rather as an event in which the material reacts

[39] Ibid., p. 57.

[40] In the catalog of the exhibition for which he created the concept of a dematerialized installation, *Conceptual Use of the Corner of the Room* (1992), he published that he had come to the conclusion of non-documentation. His focus was on "a corner of intimate meditation as a stop in the present time." Peter Bartoš. In: BARTOŠOVÁ, Zuzana: *Apelación/Výzva*. Bratislava 1992, p. 84.

to physical and temporal conditions. From *Substance "Natural Colored Juice"* (1966) ("a concentration of color that exists independently of art"), he arrived at *Reflections of Gravity* (1969–1971), a serial exploration of Earth's gravitational pull as a fundamental creative method of dripping liquid onto paper. "Inside the square ‚repetitions' ... I am interested in the timeless drop of natural juice, as it documents the indestructibility of painting as part of n a t u r e. Peter Bartoš painted in co-authorship with gravity."[41]

Bartoš also explored the expanded field of figurative and abstract painting. In the painting *Fly!* (1967), for example, he combined approaches from neo-Dada, pop art, and conceptual thinking. The silhouettes of cats leaping after pigeons are complemented by a measurement of the jump's height—a conceptual element that thematizes freedom as a detachment from gravity and matter.

The painting *Creation of the World* (1966) is clearly abstract, but it is not modernist autonomous abstraction. As Beata Jablonská points out, it is a painting of "biomorphic, restless shapes, which, although reminiscent of lyrical abstraction, nevertheless deceives with its ‚body'." The essential point is that "the center of the painting is crossed by three stripes of primary colors: yellow, blue, and red—the future motif of colored tracks."[42]

In the winter of 1969, Bartoš expanded the announcement titled "Činnosť snehu vo vzduchu a na zemi" (The Activity of Snow in the Air and on the Ground). He sent it out as mail art and also published it in the magazine Výtvarný život (Art Life). In February 1970, he received a rare reply from Jindřich Chalupecký by post: "Thank you for not forgetting me with your invitation to the nature event. It occurs to me that it should not even be signed (...) it would be even more impressive if people received it anonymously (...) and at the same time a manifestation that authorship is (perhaps) outdated."[43] Authorship was not abolished here, but ethically reformulated: the artist takes responsibility for the situation he sets in motion, not for its final form.

According to Zora Rusinová, processual concepts based on records of primary events observed in nature were anchored as a triad alongside other triadic relationships of geometric quantities in the *Physical-Optical Manifesto*.[44] Aurel Hrabušický noticed a common ground between the activities of Július Koller and Peter Bartoš: the "raster method of organizing structure of art." According to him, "by examining ‚activity in the air and on the ground' in an increasingly abstract sense, Bartoš gradually arrived at the cosmological explorations that a group of artists in Bratislava were engaged in during the first half of the 1970s."[45]

The concept of zoomedia represented a fundamental shift in Bartoš's work, moving from engagement with the landscape to a direct reflection on the relationship between humans and non-human beings. In the long-term program of breeding pigeons *Bratislava Pigeon Aesthetic* (since 1971), animals do not appear as objects of representation, but as co-participants in the event. *Zoomedium* also shifts painterly ontology into the realm of care. The artistic act here takes the form of a gentle intervention that respects the other's autonomy. This approach corresponds to Bartoš's long-standing interest in non-hierarchical relationships between humans and the world, in which authorship is transformed into responsibility.[46]

At the same time, Zoomedium cannot be separated from the broader ecological thinking that the author develops in the projects *ZOO*, *Lesno-lúčny ekopark Podháj* (1972–1979), *Podhradie*, and in socio-situations such as *Pasenie ovečky na Veľkonočnú nedeľu* (1979). In a letter to Tomáš Štrauss, Bartoš describes this project as a spiritual ritual and explains that he "understands the entire area as a painterly image, shifted by the touch of living trees directly into ecological cre-

[41] Peter Bartoš: *Using Gravity or Just the Earth*, 1969. Natural juice, pencil, paper.

[42] JABLONSKÁ, B.: *Rozštrený pojem maliarstva Petra Bartoša. Uschované farby. Večné, nadčasové a nezničiteľné*. 2015. Manuscript. Unpaginated.

[43] CHALUPECKÝ, J.: Letter to Peter Bartoš, February 22, 1970. Archive of Peter Bartoš.

[44] RUSINOVÁ, Z.: Peter Bartoš. In: *Umenie akcie 1965 – 1989*. Bratislava 2001, pp. 53–62.

[45] HRABUŠICKÝ, A.: Umenie fantastického odhmotnenia. In: HRABUŠICKÝ, A. Ed.: *Slovenské vizuálne umenie 1970 – 1985*. Bratislava 2002, p. 149.

[46] See also KERATOVÁ, M. – LIPSKY, T. – SÜDBECK, A. Eds.: *Peter Bartoš: "Situations 1945 – 2014"*. Wien 2014.



Fig. 5: Peter Bartoš: Dlhodobé bariéry krajiny (Životopis) | The Long-Term Barriers of the Country (Biography), 1980–2013, mixed media, oil on canvas, 70 × 120 cm. Collection and photo: Slovak National Gallery.

ation."[47] This statement shows the continuity between painterly thinking and ecological practice.

In 1992, he refused to accept citizenship of the newly formed states, gave up his own name and identity for a time, and decided to make a grand circular pilgrimage through his Central European "homelands" as Artoš (in the Czech Republic), Artosz (in Poland), and Art (in Hungary). In a letter to art historian Tomáš Štrauss from 1998, he described the pilgrimage project as (among other things) his reaction to the division of Czechoslovakia: "I ignored the loss of my former citizenship by choosing Central Europe as my new homeland and credo. So no east and west. From the Carpathian roof, rivers flow evenly to the north and south, to the Black Sea and the Baltic."[48]

Artistic cartography became a key tool in this context. Bartoš began to systematically work with maps as a medium that allows one to record a trajectory without aestheticizing it. The maps do not function as representations of territory in the traditional sense, but as diagrams of movement, residence, and orientation. As Mira Keratová emphasizes, "Central Europe as an ‚artistic relief' was fateful for him, or even a cultural or artistic fact-a geo-readymade (...). He recorded his travel notes from his stops in detail in hand-drawn and painted maps of landscapes, from which he made photocopies, enlargements of sections, and montages. He visualized the situations he found in the natural landscape and mental images of his new conception of it."[49] (Fig. 5)

[47] BARTOŠ, P.: List Tomášovi Štraussovi (1979). In: ŠTRAUSS, T.: *Utajená korešpondencia.* Bratislava 1999, p. 186.

[48] Ibid., p. 139.

[49] KERATOVÁ, M.: *Celok je menší ako súčet jeho častí/Whole is Less than Sum of its Parts.* Bratislava 2023, p. 29.

Nomadism as a project of radical dematerialization, with which he began his career as an artist in 1965, became a way for Bartoš not to be localized – neither territorially nor identitarily.

Purely painterly abstraction (and more often abstracted landscape) is the next stage of the author's dematerialization in his work, which is not a formal goal but an ethical horizon. Even in his later work, he longs for the abstract image, yet struggles with it. As he himself noted: "I want to create an abstract image, but reality keeps intruding, a different situation."[50] His rejection of painting as an autonomous image can be understood as a conscious abstention from painting's *jouissance*. It is precisely this excessive pleasure of the closed image that Bartoš systematically avoids: painting is kept in a state of postponement, displacement, and reduction so that it does not become a place of aesthetic satisfaction, but remains an ethical and ontological gesture. (Fig. 6) In this sense, we also understand his "secret painting" since the 1980s and his remark that "even Duchamp kept painting secretly" as an acknowledgment of the pleasure of painting in the conceptual program of an essential painter.

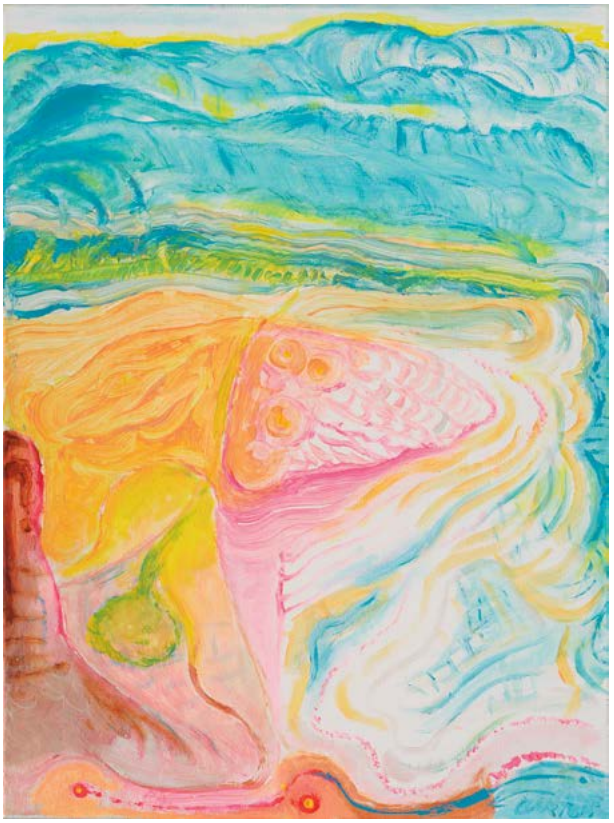

Fig. 6: Peter Bartoš: Bez názvu | Untitled, 2025, Indian ink, pen, paper, 29,7 × 21 cm. Courtesy and photo: the artist.

Painting as a cosmology: Stano Filko

Stano Filko's early work[51] was forged in the context of the powerful Czechoslovak neo-avant-garde generation of the 1960s and from the outset bore the hallmarks of extraordinary interdisciplinarity.

His early informal monotypes and paintings were created in the environment of post-war Central Europe, where the experience of historical trauma, violence, and ideological manipulation was still a living part of the collective memory. Even in this period, he was already disrupting the autonomy of the image with fragments of reality – objects, documents, texts, and photographs. Painting thus began to disintegrate into an open field of meanings in which visual, linguistic, and factual layers converged.

In the second half of the 1960s, he shifted radically toward environmental and participatory forms. In the projects *The Dwelling 66 of Reality Contemporaneity* (1967), *Universal Environment* (1967–1968), *Cathedral of Humanism* (1968), and *Cosmos* (1969), he activated the viewer as a participant.

The project *White Space in White Space* (1973–1976) represented a fundamental shift in his program and was also one of the key moments in Central European conceptual and environmental thinking in the 1970s. A joint project by three artists, Stano Filko, Miloš Laky, and Ján Zavarský, who renounced individual authorship in favor of the collective, it sought

[50] Interview with P. Bartoš by the author. Recorded on June 26, 2025, in Bratislava.

[51] Stano Filko (1937 Veľká Hradná – 2015 Bratislava) was a Czechoslovak and Slovak postmodern and intermedia artist, a key figure of the neo-avant-garde. After his emigration in 1981, he worked in Germany and the USA, exhibited at *documenta 7* (1982), developed the holistic *SF System*, and created the *SF Archive*.



Fig. 7: Stano Filko: Liebe zur Ontologie | Love to Ontology | Láska k ontológii, 1982. Installation featuring works from the Transcendency series, documenta 7, Kassel. Photo: SF Archive, Slovak National Gallery.

to transcend the boundaries of traditional media. White Space in White Space synthesized the artistic, philosophical, and political context of the time.[52] As a conceptual painting project (in opposition to analytical conceptualism), it was "the designation of point zero and the post-media beginning of installation art."[53] For Miloš Laky, the project of white infinite space also became the culmination of his work, as he fell seriously ill and died while creating it. The Laky family's apartment, where the trio met, also became a physical projection of the idea of White Space. *White Space in White Space*, a total installation of objects and canvases painted anti-handwriting and anti-artistically with white latex using a roller with its infinitely imprinted cyclical surface, was realized in a single night and presented for a single day in 1974 with the help of Jiří Valoch at the House of Arts in Brno.[54]

Photographic documentation was included as an image supplement in the catalog – a leaflet in which they published their *Manifesto of White Immaterial Space in White Immaterial Infinite Space*.[55] The manifesto was structured as a series of declarative statements. *White Space in White Space* was exhibited several times as an installation in gallery spaces. After their debut in Brno, they participated in the *Biennale de Paris* (1975), already without Stano Filko, who had exceeded the age limit of 35, and in the exhibition at the Young Artists' Club in Budapest, organized by its then curator László Beke. In their next joint manifesto, Sensitivity (1975), which replaced the concept of sensibility in the first manifesto, horizontal felt strips

[52] See also GRÚŇ, D. – HÖLLER, Ch. – RHOMBERG, K. Eds.: *White Space in White Space. Biely priestor v bielom priestore. Stano Filko, Miloš Laky, Ján Zavarský. 1973–1982*. Wien 2021.

[53] GREGOROVÁ, L.: K legitimite výkonu súčasného/ej maliara/ky. Pojem konceptuálneho maliarstva. In: GERŽOVÁ, J. Ed.: *Maľba v postmediálnom veku/ Painting in the Postmedial Age.* Bratislava 2015, s. 90.

[54] VALOCH, J.: (bez názvu). In: FILKO, S. – LAKY, M. – ZAVARSKÝ, J.: *Biely priestor v bielom priestore = A White Space in a White Space = Un Espace Blanc dans L'Espace Blanc = Weis[s]er Raum im Weis[s]en Raum. 1973 – 74*. S. l., 1973 – 1974 (samizdat).

[55] Ibid.

and white-painted cardboard coils were added. They further emphasized that not only the elements present in the installation were important, but also the interstitial spaces, the cracks in the space.

According to Verwoert, "in the twelve theses on *White Space in White Space* from 1974 (...) the trio crossed the boundaries of ‚their artistic metaphysics' in order to ‚experience a world without boundaries! Here and now!'"[56]

However, Laky authentically conceived the project based on his own existential experience, and his physical finitude became an implicit yet omnipresent part of the white space. Laky's death in 1975 was not only a personal loss but also a fundamental turning point in the understanding of the project.

Stano Filko continued to develop the concept of *White Space in White Space* independently. His solo cycles *Emotion* (1976), *Transcendency* (1977–1978), and later *Transcendental Meditation* (1979) built on the original project, but shifted it toward systematic ontological thinking. White Space became a medium for exploring the overlap between physical experience, emotion, and the metaphysical dimension of being. It was during this period that Filko's idea of the white fifth dimension as a space of ontology began to crystallize. These series were repeatedly presented in an international context, especially at exhibitions in Poland, where they were received in the broader discourse of conceptual and spiritually oriented art in Eastern Europe. Ultimately, they also resulted in his work *Liebe zur Ontologie* (Love of Ontology), exhibited at documenta 7 in Kassel. (Fig. 7)

Stano Filko emigrated from Czechoslovakia in 1981, on his third attempt. After arriving in West Germany, he settled in Duisburg, where he lived in a sublet arranged by Tomáš Štrauss. The Ruhr region was not entirely unfamiliar territory for him: as early as 1968, he had held several solo exhibitions accompanied by catalogs at Ursula Wentdorf's gallery, curated by Jürgen Weichardt. This earlier experience created an important continuity when he returned to the region as a political exile. Filko's integration into the local art infrastructure was based on a network of personal and professional contacts. Strauss, who worked at the Wilhelm Lehmbruck Museum, arranged accommodation for him, included him in the exhibition program in Essen-Kettwig[57], and gradually introduced him to the regional art scene.[58]



Fig. 8: Stano Filko: Untitled (I Love New York), c. 1985, mixed media. Photo: SF Archive, Slovak National Gallery.

[56] VERWOERT, J.: *Liebe zur Ontologie*. In: *Texte zur Kunst* 01.09.2021. Available at: https://www.textezurkunst.de/de/articles/jan-verwoert-liebe-zur-ontologie/

[57] STRAUSS, T.: *Bilder aus der Slowakei 1965–1980 I*. Essen-Ketwig 1982.

[58] Another figure of importance in this context was Peter Spielmann, an art historian from Brno who, after emigrating to West Germany in 1968, worked for many years as curator and director of the Kunstmuseum Bochum and had a close relationship with Strauss, whom he helped to establish himself in nearby Duisburg after his emigration. Filka's recommendation to curator Rudi Fuchs for documenta 7 was mediated by Joseph Beuys through his contacts in the milieu.



Fig. 9: Stano Filko: 5th dimension = ontology – metaphysics – uptime – absolute spirit – white chakra – transcendence = 1953–1995, 1995. Installed at the C. Majerník Gallery, Bratislava. Photo: Archive SF, Slovak National Gallery.

The West German art scene of the early 1980s was characterized by a plurality of approaches and a return to painting, especially in the form of gestural expressionism of the so-called Neue Wilde generation. This situation was also reflected in the gradual loosening of Filko's painterly gesture. During this period, Filko began to label some of his German paintings and objects as "SPIRIT" (*BIG POPULAR SPIRIT*, *ABSOLUTE POPULAR SPIRIT*).

Filko began developing canvases in Germany featuring a bleached figure, as if transferred from the *Transcendency* cycle (1980). Gradually, he added colorful accents and loosened his expressive style. As Pia-Marie Remmers showed, the work Er antwortet nicht gut (1981), which Filko painted after arriving in Germany, can be read as an inaugural gesture of an immigrant entering the Western art space. On one side of the canvas, a stark German sentence evoking a failure of communication, evaluation, or interrogation, while on the other side there are Filko's typical self-portraits and cryptic portraits of people important to him in the form of primitive silhouettes, with which he stages his *inbetweenness* in Germany as a mystical stranger, as "other" to the West, but also to the East, as an outsider, a shaman from another "tribe." Remmers considers the figures on the back of the painting Er antwortet nicht gut (1981) to be "thinkers, scholars, or hermits" as biographical and autobiographical in the figure of the iconographic type *Schmerzensmann* (Vir dolorum – Man of Sorrows), a symbol of sacrifice that has overcome death.[59] According to her, the white "shamanic" silhouettes belong to the conscious self-mythologization of an emigrant who, in a new

[59] REMMERS, P.: *Red Exile? Stano Filko and the (Post-)Modern Age*. Master's thesis, Wien 2024.

environment, presents himself as the bearer of a different, difficult-to-read knowledge. At the same time, however, these motifs belong to Filko's legend about the artist, in which the overcoming of two clinical deaths (1945 and 1952) is significant.[60]

The return to figuration from abstract emptiness and cosmic transcendence to the physically anchored experience of suffering in Filko's painting practice touches on the paradox that James Elkins identified as a structural problem of contemporary art. According to him, religious language has been pushed out of public discourse, but its affective forms persist. In this context, Elkins speaks of " rhetoric of disappearance, endings, and vitiated resurrection."[61]

Filko's painting from this period offers a view of the patriarchal model of postmodern spirituality, in which physical pain, affect, and suffering are inscribed into the artwork as proof of a mission or election, typical of the apocalyptic ideas of contemporary art, which personify the crises of the world in the male body, bearing the burden of redemption.[62] It arose from the specific situation of an emigrant from the socialist bloc, shaped by the myth of the avant-garde artist and its heroic, tragic, and utopian content, reflecting the archetypes of the Western canon, but also a completely different, structured scene dominated by political pressure and censorship.

In this sense, Filko's German paintings can also be read through the Christian ascetic imagination, which Virginia Burrus describes as an affective economy of scarcity that cannot be filled, but only overshadowed by the joy of suffering: "Lack is not filled but eclipsed, suffering not eradicated but surpassed in joy. The secreted physicality of pleasure and pain opens onto the expansiveness of the soul, cuts between souls, extends beyond, reaches for ... God? reaches, then, across every limit while honoring the finitude of all existence."[63] Filko's painting from this period visually articulates this paradox of bodily spirituality: pain, touch, and the body's trace do not become a negation of spirituality, but its condition. In this sense, Filko's work continues a long tradition of masculine-coded Christian spirituality, in which authority and knowledge are based on asceticism. During his American period, this affective-spiritual register was further expanded to include artistic, cosmological, technological, psychological, philosophical, esoteric, and other influences, culminating in a complex ontological model, later known as the *SF System*, in which Filko organized his own existential experience, knowledge, and emotions, including his fear of death. The handprints, crosses, and gestural interventions in his paintings, therefore, do not represent an expression of authorship in the traditional painterly sense but rather indexical traces of physical presence, work, and vulnerability. The painting becomes a place of touch, struggle, exhaustion, pain, but also the author's messianistic *drive*.

However, he also thematized and mystified his arrival in the America of his dreams. In several works and text art pieces, he referred to this very day: "December 13, 1982: first day in the USA – NYC in America." Documents from his private archive in New York illustrate that as early as 1985, Filko began to seriously consider a system of radiant en-

---

[60] *When I was a little 8-year-old boy, I experienced brain death: I was pasturing cows /TO PROTECT THEM FROM FALLING INTO A QUARRY PIT/, and fell into a hole five metres deep. I remember /SEEING FROM A HEIGHT my dead body /I ON THE EARTH 3-4-5-D ... AND I PARTED WITH MY FAMILY/ /SF SPIRITEAQ + SOULIFE – FLEW IN TUBEINDS 10. TO 11. WHITE – 12. TRANSPARENTEAOOQEEQ = THERE IN 5-D DECISIONS WERE FROM OTHER SPIRITSEAOQ + SOULIFE ABOUT ME SF . FATESF . KARMASF – FATE – FORTUNE – DESTINYSF/... /SF/ worked for /STATE/ tank producer /+ HEAVY WEAPONS – CANNONS – IN TRENČÍNIQ + ROCKETSAOOQ/ I worked on a crane, I slipped and caught a 380 V cable. I experienced a second brain death. /AFTER A SECOND PARTING WITH MY FAMILY I BEGGED ASKED + SF FLIGHTAOQ IN A TUNNEL – AT THE END WHITE + TRANSPARENTEAOOQ + RETURNINGSF – THEIR DECISIONQ 5-D – SOULIFE UPTIME – TOUCH OF SOUL – SOULOVE/ I fell /FROM A 5-6 M INDOOR CRANE/ onto a cannon, I fainted and they took me to hospital /THERE THEY RESURRECTED BY/ During my first and second brain deaths I was /in 4-D DSUQ UP 300,000 KM/S/ aware of my mind and sight. Here too I realized my thought structure through my central mind.*

[61] ELKINS, J.: *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art*. London 2004, p. 126.

[62] See also HEARTNEY, E.: *Doomsday Dreams: The End of the World and Contemporary Art*, London; New York 2019.

[63] BURRUS, V.: *The Sex Lives of Saints – An Erotics of Ancient Hagiography*. Philadelphia 2024, p. 162.

ergy centers in multidimensional space-time – seven chakras in the existing three-dimensional scale – with the intention of restructuring his entire body of work to date and setting future artistic strategies. Critic John Russell wrote in a 1984 review of an exhibition by three artists at the Jack Tilton Gallery in New York that Filko "brings the authentic energy of expressionism to his paintings of Superman and Superwoman."[64] Filko exhibited paintings and painting installations at the group exhibitions Special Projects (spring 1986) at MoMA PS1 and Working in Brooklyn: Painting at the Brooklyn Museum (1987), which was part of a series presenting the local and international art scene, which at that time was "dominated by individual sensibilities exploring various neo-isms."[65] In a statement in the catalog, he presented his legend—he is an "underground" artist from Czechoslovakia who is currently in his fourth creative period (the year 1970 is missing): 1st period, 1960–65: Gnostic; 2nd period, 1965–69: Cosmological; 3rd period, 1971–77: Theosophical-total... 4th period, 1978–87: Empirical, contemporary, transformers, garbage, abstract..."[66] This is followed by a series of concepts that the artist associates with this fourth period as defining, including the Moravian Venus around 25,000 BC. In a letter of recommendation to the Pollock-Krasner Foundation from this period, Charlotta Kotík wrote: "Filko calls his current creative period (1978–present) ‚empirical'. Among his current themes are motifs from Native American art, punk rock, and people living in the contemporary jungle. He also comments on his previous creative periods and criticizes contemporary materialism and decadence in a non-figurative way. Stano Filko appears to be a sensitive and imaginative artist who sticks to his unique principles. His life suggests that he does not mind sacrificing his personal comfort and material well-being for his ideals."[67]

New York in the early 1980s was a place of extreme concentration of opposites: economic boom and precariousness, media expansion and personal isolation, the return of painting and, at the same time, a deep crisis of modernist utopias. This situation was dramatically exacerbated by the AIDS epidemic, which fundamentally reformulated perceptions of the body, sexuality, intimacy, and death. Filko initially responded with a radical shift in his painting toward existential physicality, eroticism, and raw expressiveness, toward painting with collage and assemblage elements. While in previous periods white dominated as the color of ontology and transcendence, in his American works red and black came to the fore, the colors of blood and vulnerability, Eros and Thanatos. One of the most striking features of this phase was the repeated use of the word AIDS, which Filko painted directly onto the canvas as a raw, uncommented sign of the reality of the time. These works expanded his painterly language into the realms of assemblage and environment, reinforcing the autobiographical dimension of Filko's work. (Fig. 8)

Filko began systematically collecting notes, diagrams, text art, and conceptual records, in which the work of art ceased to be understood as an autonomous object and began to function as part of a growing whole. The turning point of his American exile was 1984, which he repeatedly recorded in the SF Archive as a moment of existential crisis. The experience of physical exhaustion, existential threat, and proximity to death was transformed into the concept of the black EGO, located above the three basic dimensions. This moment did not mean a retreat from painting, but its reformulation: expressive figurativeness gave way to non-referential compositions in which basic geometric shapes and color relationships were explored, as Charlotta Kotík reflected.[68]

American exile represented the most intense and conflicted phase of Filko's painting. Painting became a place where physical experience, social crisis, and spiritual search were transformed into raw, hybrid

[64] RUSSEL, J.: New Painters. In: *The New York Times*, June 6, 1984.

[65] Private archive.

[66] Stano Filko. In: KOSS, E. – ANTONIDES, J. Eds.: *Working in Brooklyn: Painting*. New York 1987, p. 22.

[67] Pozri HRABUŠICKÝ, A. – GREGOROVÁ STACH, L.: *Universal Environment*. London 2023; KOTIK, Ch.: *Working in Brooklyn/Painting*. In: KOSS/ANTONIDES 1987 (see in note 66), p. 10.

[68] KOTÍK, Ch.: *Working in Brooklyn/Painting*. In: KOSS/ANTONIDES 1987 (see in note 66), p. 10.

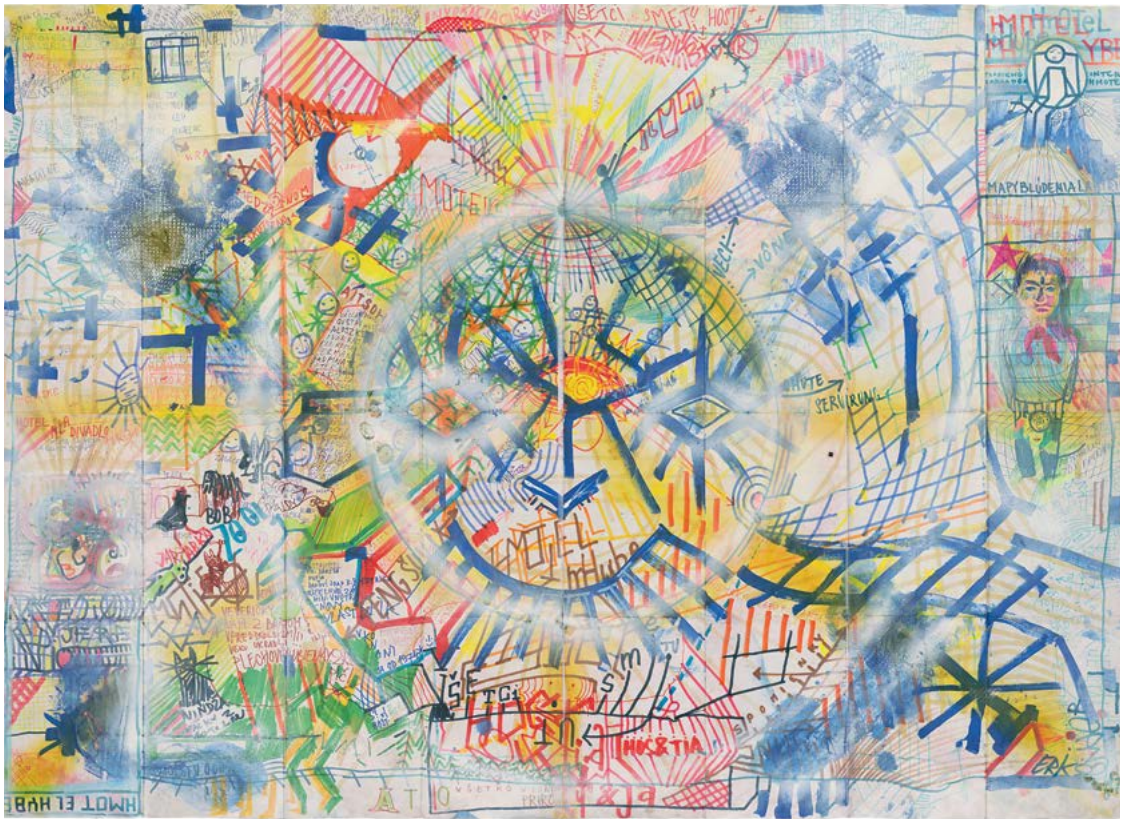

Fig. 10: Erik Binder: Porovnávací životopis zo série Hmotel Hybe | Comparative Resume from the Hmotel Hybe series, 2017, mixed media (pencil, felt-tip pens, acrylate sprays) on folded paper, 59.4 × 119 cm. Private collection.

imagery. For Filko, painting was a tool for survival and ontological struggle. (Fig. 9)

His artistic practice was never tied exclusively to the image, object, or installation, but to a long-term process of thinking, writing, and systematic self-creation. In addition to painting and working with space, he developed an ambivalent conceptual practice throughout his life, which he referred to as *text-art* or "verbal painting." For him, text was not a commentary on the work or an accompanying explanation, but an autonomous medium in which autobiographical, contextual, ontological, cosmological, and spiritual questions were articulated with the same intensity as in projects, paintings, objects, and installations.

It was in his text art that Filko most thoroughly developed his holistic SF System as a personal spiritual cosmology. Texts, diagrams, keyword entries, lists, chronologies, symbolic equations, and fragmentary manifestos created a parallel layer of his work that constantly responded to the emergence of new objects, installations, and painting cycles. *System SF* was thus formed not as a closed theoretical model, but as an open, constantly rewritten map of being, combining biographical events, metaphysical reflections, art history, science, religious systems, and personal mythology.

Ilya Kabakov, who emigrated from Russia via Austria in 1987 and eventually settled in the United States, demystified the dream of a cosmic future, particularly in his installation *The Man Who Flew into Space from His Apartment* (1987). It depicts a scene from a room in a Moscow communal apartment, where, after years of preparation, a fictional character representing certain aspects of the artist himself catapults himself into space using a homemade device. Like Kabakov, Filko had a strong calling for self-institutionalization and thus for the museumization of

his art. Kabakov realized this through fictional characters who were artists, while his installations served as metaphors for the museum and the world of art. Filko, on the other hand, developed his complex *SF System* and his own fictional identities.[69]

Of particular significance is the introduction of his four clones, the first three of which were created in the United States in 1988: *Stanislav Filko 1937–1977*, *Stan Fylko 1978–1987*, *Stan Phylko 1988–1997*, and *Phys 1998–2037*. They appear on a flyer for his solo exhibition at the Donnell Library Center in 1987, under a photograph of the work Mobile Installation – a mysterious spatial self-portrait as a painterly installation with soft reflective surfaces that reflect a pink rocket in the middle with the enigmatic inscription: "1958–60–78 Filko – Fylko." On the back of the leaflet is a three-color flag. In a handwritten note, Filko added a basic explanation of his art, which was probably intended for his compatriots: "My art belongs to the conceptual movement; it has three different dimensions or three paths of the same energy as the Slovak flag: biology – red; cosmology – blue; ontology – white."[70]

During his lifetime, Stano Filko became an institution, his own museum, which he materialized in his house-studio (in his own words, "depository") on Snežienkova Street in Bratislava: "From this two-story building, you can go out onto the roof, which offers a beautiful view of the entire city, the flowing Danube, and the plain around it. One gets the impression that this is an alien station that has built a hidden but ideal place to observe the world from this observatory. At the same time, Stano Filko himself acts as a mediator between different worlds, not as an ambassador of deeper layers of meaning, but rather in a more realistic sense, as a mediator between different levels of experience.[71]" Since 2005, he had been planning to build a *Gesamtkunstwerk* of his work as *Ark* in Veľká Hradná, although both projects of self-institutionalization ended up as ruins of utopian visions. Stano Filko painted, wrote, and systematized right up to the very last moment. In a state of physical exhaustion, he worked from his bed. This gesture concludes the entire arc of his work as a consistent and uncompromising ontological practice.

Painting as Identity after 1989: Erik Binder

For Erik Binder[72], painting was an integral part of his intermedia program, through which he navigated an unstable and fragmented world. It was like an open process of tuning, recording, and transformation.

Binder's painting practice grew out of the mountainous nature and urban dynamics of his native region, its visual and auditory stimuli, and constantly rewritten surfaces. The alternation of the rhythms of the countryside and the city was inscribed in his painting gesture in layers of (seemingly) random interventions. Through his creation of *urban poetry*, he expanded his artistic thinking ("the city sleeps/ and the city dreams/ and millions of dreams/ fall into the sewers"). Painting with anything on any surface, spray paint drips, and layering deposits of various techniques created a record of the artist's performative movement.

Binder's intensive drawing and graphic practice was also part of this expanded field. For him, drawing was a daily recording tool – a diary form of thinking in lines, gestures, and signs.[73] As a strong draftsman, he systematically worked with quick,

[69] For almost thirty years the life of an unofficial artist was spent inside a locked and sealed world. All this time unofficial artists and authors were barred by strict political, ideological and aesthetic censorship from exhibiting or publishing their work. Caught in this virtually 'cosmic' isolation, artists in these circles had to be entirely self-reliant and depend on one another to perform the roles that others should have played: viewers, critics, experts, historians and even collectors. GROYS, B.: Re-Inventing Authorship. In: BINGHAM, J. Ed.: *Not Everyone will be Taken to the Future*. London 2017, p. 37.

[70] Private archive.

[71] BROZMAN, D. – GRZONKA, P. Eds.: *Stano Filko*. Praha 2005, pp. 99–100.

[72] Erik Binder (1974 Hnúšťa-Likier – 2023 Bratislava) was a Slovak visual and intermedia artist. He worked in painting, drawing, objects, installations, performance, and music. He graduated from the Academy of Fine Arts and Design in Bratislava and founded several collective platforms. He exhibited at the 50th Venice Biennale (2003).

[73] TAMÁSOVÁ, A.: *Erik Binder: Nekonečný príbeh/Erik Binder: Neverending Story*. Bratislava 2023.



Fig. 11: Erik Binder: Et in Arcadia Ego; Freudistická analýza obrazu | The Freudist Analysis of the Painting; Doplnenie bezpečnostných prvkov v súlade s predpismi EÚ | The Completion of the Safety Components in Accordance with EU Regulations, zo série Pimp My Art (Dr. Binder zachraňuje umenie na hranici smrti) | from the Pimp My Art series (Dr. Binder Saves Art on the Verge of Death), 2017, mixed media, found objects, assemblage, acrylic on canvas, 63 × 92 × 5 cm; 77 × 104 cm; 78 × 104 cm. Installed in the exhibition NOITIBIHXE. Labyrinth of Erik Binder, 2021, Slovak National Gallery. Courtesy of the Erik Binder Estate. Photo: Martin Deko.

spontaneous drawing, fragments, text, and signs, which were later transferred to painting, objects, or installations. In Binder's case, drawing was not a preparatory phase, but an autonomous medium of thought and existence that maintained a continuous flow between body, consciousness, and image.

Maps and diagrams are part of Binder's apparatus of post-conceptual tools. *Comparative Biography* (2010) is an exceptional retrospective of personal experience in connection with historical, social, and cultural coordinates. (Fig. 10) In the series *Hmotel Hybe* (2016–2021), he returned to memories of his childhood. Motel Hybe, where Binder lived as a child, was a place where the local and the global met during socialism—the everyday life of work, care, and hospitality with the experience of foreign visitors. He captured the Central European post-socialist identity as a network of relationships between the country, family, work, specific places, and small "miracles" in everyday life.

Binder had a special relationship with the Slovak countryside. With hindsight, he understood nationality as a historically burdened category, which he subjected to criticism, humor, and destabilization in his work. In this context, we also read his conscious appropriation of Roma ethnicity, which he used as an act of protest against nationalism, xenophobia, and the homogenization of Slovak identity.

The series *Woodoo Čičmany*, created in 2010 during Binder's creative residency in the US, was a concentrated articulation of his relationship to the Slovak landscape and identity. By transferring the



Fig. 12: Erik Binder: Pra-sklá 1–15 | Grand Archaic Mirrors 1–15 (detail), 2019–2021, artist's own technique, glass, acrylate sprays, heights 73–180 cm. Installed in the exhibition NOITIBIHXE. Labyrinth of Erik Binder, 2021, Slovak National Gallery. Courtesy of the Erik Binder Estate. Photo: Martin Deko.

ornamentation of Čičmany wooden houses to the global urban environment of New York, he created an ironically inverted "piece of homeland" that also included a graffiti fresco painted in the public space opposite the window of his apartment (with the building owner's permission). His "čič-money" ironically commented on the museumification and self-colonization of Slovak culture through the exploitation of folklore. In addition, he created hundreds of letters in the series *Woodoourbanism* and *Subway Kabala*, spray-painted on maps of Manhattan.

Binder's studio in a former socialist grocery store in Bratislava's Karlova Ves provided the author with a working environment and an open space for meetings and collaboration. It emerged as a processual *total work*, in which unfinished paintings, found objects, musical instruments, technologies, archives, books, drawings, posters, fragments of older works, electronics, and equipment were layered. Binder's collecting and "bricolage" was his way of thinking; he first preserved things and ideas, then rearranged them, reactivated them, and allowed them to enter into new relationships.[74] The studio was a living ecosystem in which individual creation, collective situations, and the social dimension of art naturally intertwined. Collaboration was a fundamental part of Binder's practice. Projects with Gabriela Binderová (*Kunst-fu*), the painter duo Binderfresh with Viktor Frešo, collaborations with Palo Čejka, later with Ján Triaška, Martin Vongrej, and Michal Štrompach

[74] The exhibition Sediments of the World (Bratislava City Gallery, April 17, 2025 – September 28, 2025, curated by Naďa Kančevová) presented Binder's studio in the form of a video (by Michal Štrompach).

expanded the concept of authorship and blurred hierarchical divisions of roles.

Binder's studio inspired the title of an exhibition on contemporary painting – a medium after his acclaimed death: *Painting after Painting*. In his statement in the catalog, he wrote: "I'm into painting for reasons other than art. I see the surface I paint on as an untuned screen of a new receiver, where I search, tune, scratch, and caress the image. The image is like a broadcast. Sometimes the image is clear, and sometimes different channels and broadcasts get mixed up (...). Then the name "broadcast" often blossoms, introducing the viewer to the broadcast and selling tickets at the entrance to the image space. I like images that can be traversed, read. I also like the painting that remains after painting..."[75]

Binder's work was like a stream/river — i.e., a flow — an ontological diagram of a complex system of flows, identities, and time layers, enabling orientation amid instability, interruptions, and transformations characteristic of the post-socialist Central European experience. He described himself as a "non-conceptual artist, because he does not create, but finds."[76] At the core of his methodology was working with chance, error, failure, destruction, and reconstruction – with a sense of perspective: "Humor (but not adolescent jokes) is a means of communication, mediated by knowledge, through which reality is reevaluated."[77] Recycling, appropriation, and "conceptual repair" of found kitsch, rejected, or damaged painted images was evident, for example, in the series *Pimp My Art – Dr. Binder Saves Art on the Verge of Death* (2017). (Fig. 11)

He had a long-standing interest in spiritual, religious, and mythological systems, which he studied in historical, anthropological, and practical contexts. In the last years of his life, he devoted himself intensively to the practice of Dzogchen Buddhism, meditation, and physical exercises, which he understood as tools for expanding consciousness and cultivating attention and mindfulness. Naturally, he also transferred these practices into his artistic work. Spirituality did not function for him as an illustrative motif or symbolic repertoire, but as an ontological way of existing and perceiving the world, which was inscribed in the process of creation, the rhythm of work, and the relationship to the material.

He was an active musician, DJ, performer, and poet. In addition to the fujara (a traditional Slovak flute) and his own sound objects, he used electronic instruments and digital interfaces. He combined breath, sound, and rhythm with painterly gestures and physical movement. "Binder's work manifested itself as a sensory apparatus in which experience—often borderline, psychedelic—was directly transformed into material, object, and image.[78] The solo exhibition *Avatsýv* at the Slovak National Gallery also enabled the recording of a significant part of his painting and intermedia work.

The project *Pneumatrix* (2016), in collaboration with Zoja Zupková and with music by Andrej Šeban, connected painterly thinking with performance, scenography, and spatial installation. Peter Tajkov characterized it as "a microcosm of Binder's imagination,"[79] that transcended the collection of individual works and created a complex environment of entry and immersion. The painted used tires (like the painting itself) gained a new, transformed life. He created the video installation in collaboration with Pepo Ehrenberger and his sons, Max and Alek, thereby supporting the work's generational dimension.

Postsecularity manifested itself in his work as a consistent use of various religious codes in a situation where "visual signs and memory icons are no longer self-explanatory."[80] This approach had a long-

[75] BINDER, E. In: KUSÁ/GREGOROVÁ/MITÁŠOVÁ 2010 (see in note 16), unpaginated.

[76] BINDER, E. In: GREGOROVÁ STACH, L.: *AVATSÝV: Labyrint Erika Bindera/NOITIBIHXE: Labyrinth of Erik Binder*. Bratislava 2021, unpaginated.

[77] In: KUSÁ/GREGOROVÁ/MITÁŠOVÁ 2010 (see in note 14), unpaginated.

[78] MONCOĽOVÁ, I.: Postkonceptualizmus ostrých hrán – raz si na vrchole a raz dole (Erik Binder v Slovenskej národnej galérii). In: *Profil* 2021, no. 2, p. 109.

[79] TAJKOV, P.: *Pneumatrix*. Košice 2016. Unpaginated.

[80] PAHUD DE MORTANGES, E.: Icon Meets Icon. On the Intersection of the Visual Culture and Gender Performance in Postsecular Art and Fashion. In: GRENZ, S. – GUTH, D. – BOKA, E. – UYSAL, F. Eds.: *Gender and Postsecularity in Visual Culture and Knowledge Production*. Wien 2024, pp. 22–23.



Fig. 13: Emília Rigová (Bari Raklori): From the cycle The Place Where Nothing Will Grow Anymore | Z cyklu Miesto, kde už nič nevyrastie, 2026, mixed media (digital painting, pigment print, oil on canvas). Installed in the exhibition Golden Repair, Ludwig Museum, Budapest. Photo: the artist.

term continuity in his work. Already in the project Superstart (Venice Biennale, 2003), the post-secular position manifested itself in the transfer of Christian iconography into physical practice. As Michal Koleček wrote, "Jesus Christ exercises on gymnastic rings… His performance is absolutely flawless, almost divinely."[81] Here, Christ was neither an object of worship nor a target of irony, but a body in a mode of performance—a body that carried spiritual meaning through physical discipline. Spirituality did not appear outside the spectacle, but within it, as its tension and paradox. At the same time, the artists used art marketing aesthetics to mock the institutional mechanisms of the art world.

In the series *Pra-sklá* (2019–2021), Binder worked with the fragility, tension, and transparency of glass and its cracks as drawings in space and as records of physical intervention. According to him, the ruined art in the Pra-sklá series "in all its splendor of fragile beauty expressed moments in which flashes of nostalgia for days of safe games appear in the ruins of darkness."[82] (Fig. 12)

Binder was sensitive to issues of gender, identity, spirituality, and the power of representation. Attention to otherness was an integral part of his artistic practice and ontological thinking. He worked with religious, mythological, and cultural codes in a situation where they had lost their universal normative

[81] KOLEČEK, M.: We are willing to die a natural death for art. In: BONAMI, F. – FRISA, M. L. Eds.: *La Biennale di Venezia. 50th International Art Exhibition – Dreams and Conflicts: The Dictatorship of the Viewer.* Venezia 2003, p. 572.

[82] BINDER. E. The dispute over the labyrinth of consuming time. In: GREGOROVÁ STACH 2021 (see in note 76), unpaginated.



Fig. 14: Monika Pascoe Mikyšková: Untitled from the series Memories That Aren't Mine | Bez názvu zo série Spomienky, ktoré mi nepatria, 2025, acrylic and oil pastel on paper, each 150 × 160 cm. Installed in the exhibition Vzpomínky, které mi nepatří, PLATO Ostrava. Photo: Dominika Goralska.

validity. In his own words, he was a "child of change" and felt like "part of the transformative period of our country."[83]

Conclusion: Painting as a resistant ontological practice

Binder's expanded painting was an ontological practice of remaining in the present. Painting creates an intergenerational bridge to authors working with identity, body, and memory.

Authors such as Erik Binder form an important link between the post-war tradition of ontological, systemic, and environmental thinking and younger authors who develop painting as a sensitive tool for working with identity, the body, and historical experience. Emília Rigová[84] and Monika Pascoe Mikyšková[85] build on the expanded understanding of painting, but shift it to different ethical, political, and epistemological planes.

Rigová develops painting, intermedia, and performative practices as a medium for collective memory

[83] Ibid.

[84] Emília Rigová a. k. a. Bari Raklori (1980 Trnava) is a Slovak multimedia artist and pedagogue. She is a laureate of the Oskar Čepan Award (2018) and, since 2024, an associate professor at the Academy of Arts in Banská Bystrica. Her work focuses on Roma identity, collective memory, and historical violence.

[85] Monika Pascoe Mikyšková (1983, Žilina) is a Slovak visual artist who focuses on painting and its intermedia forms. She is a finalist for the Oskar Čepan Award (2022) and her practice focuses on the relationship between humans and plants, ethnobotany, and ecological memory.

and trauma, anchored in the Roma experience in Central Europe. As she states in her artist statement: "I am Emília, I am Bári, I am a woman, I am Roma, I am Slovak, I am European, and I am much more."[86] Her alter ego Bári Raklóri (since 2012) draws on the *in-betweenness* of different identities and understands her work as a model of space in which gaps and intersections of difference exist. Visually, as well as curatorially and research-wise, she addresses the suppression of national, ethnic, and sexual minorities in history and the present. In her new conceptual painting cycle featuring empty female bellies, she addresses the issue of violent and secret sterilizations of Roma women during socialism in Czechoslovakia, linking family experience with political history. Her approach allows for a "reparative reading," as formulated by Eve Kosofsky Sedgwick.[87] Rigová's painting thus serves as both a body and a medium of reparation, opening trauma and enabling transformation. (Fig. 13)

Pascoe Mikyšková develops her painting practice as a long-term relationship with nature, which she understands as a living archive of memory and experience. Her work is characterized by slowness and an emphasis on care, growth, and cyclicality. She consciously breaks away from the logic of rapid production and spectacularity. An important part of her program is her collaboration with botanists and ecologists, through which she connects her artistic research with her personal female and maternal experiences and with her care for the landscape. In her solo exhibition Memories That Do Not Belong to Me at PLATO Ostrava (2025), she introduced the expanded autobiographical dimension of her work. It is based on memories of her grandmother and their joint herb-gathering, especially St. John's wort (Hypericum perforatum). The plant became a carrier of intergenerational memory and matrilineal traditions of pain, care, and healing. (Fig. 14)

The common denominator among selected Central European artists of different generations and contexts is not similarities in style or iconographic registers. Rather, it is the remarkable ways in which they have placed painting at the center of their multifaceted work as an intrinsic art practice.

[86] RIGOVÁ, E. cit. podľa: GREGOROVÁ STACH, L.: Hranice navzájom sa prekrývajúcich (ne)identít. In: GAVULOVÁ, L. Ed.: *Cena Oskára Čepana 2018/Oskár Čepan Award 2018*. Bratislava 2018, p. 126.

[87] KOSOWSKY SEDGWICK, E.: *Epistemology of the Closet*. Berkeley CA 1990, p. 22.

Maliarske korene súčasnosti v strednej Európe

Lucia GREGOROVÁ STACH

Maľba ako ontologická prax

Maliarstvo čelilo (aj) v dejinách povojnového umenia v strednej Európe vlastnej diskreditácii, odsunutiu na okraj „aktuálnych" umeleckých stratégií. Ako mimoriadne odolná a produktívna forma umeleckej praxe je maľba schopná rozširovať sa a absorbovať ontologické otázky, ktoré sa v tomto priestore formovali v dôsledku historických ruptúr 20. storočia.

Jadro štúdie pracuje s tromi hlavnými príkladmi: Mariou Lassnig, Petrom Bartošom a Stanom Filkom v otvorených modeloch interpretácie, ktoré umožňujú sledovať premeny maliarskeho jazyka od povojnovej avantgardy až po súčasné postkonceptuálne a postmediálne programy. Cieľom štúdie, vychádzajúcej z kurátorskej praxe, je poukázať na pretrvávajúce „maliarske korene súčasnosti".

Otázka identity patrí k dlhodobo formujúcim problémom umenia strednej Európy, najmä po roku 1945. Skúsenosť regiónu opakovane formovaného rozpadmi, stratou kontinuity a posunmi hraníc viedla k špecifickému typu umeleckej reflexie, v ktorej sa identita nevlastní, ale praktizuje ako vzťah, skúška a prežívanie v čase. Piotr Piotrowski v roku 2000 napísal: „Niet pochýb, že historicko-geografické súradnice strednej Európy sú tekuté a zažívame historickú a zemepisnú premenu a sme medzi dvoma rôznymi priestorovými krivkami. ‚Trajektórie' kultúry strednej Európy sa menia: ich geografické referenčné body sa stávajú zložitejšími."[1]

Ako upozornila Edit András, po roku 1989 sa stredná a východná Európa dostala do paradoxnej pozície, keď bol región reintegrovaný do globálnych politických a ekonomických štruktúr, no zároveň diskurzívne konštruovaný ako „iný" – ako priestor oneskorenia, nedostatočnej modernity alebo kultúrnej nekompatibility. V tomto nastavení sa identita neartikuluje prostredníctvom pozitívneho sebapotvrdenia, ale prostredníctvom neustáleho vyjednávania medzi vnútornou skúsenosťou a vonkajšími normami, očakávaniami a projekciami.[2]

Projekt Former West pod vedením Kathrin Rhomberg sa zameral na výskum toho, ako sa po roku 1989 nestal „bývalým" len Východ, ale aj Západ, ktorého hegemonickú kultúrnu a politickú pozíciu už nebolo možné považovať za samozrejmú.[3]

Koncept „tretieho priestoru" Homiho K. Bhabhu posúva uvažovanie o identite od statických definícií k procesu vyjednávania, prenosu a hybridity: „A tým, že preskúmame tento tretí priestor, môžeme uniknúť politike polarity a stať sa inými verziami seba samých."[4] Identita sa nevytvára ani návratom k „Západu", ani prijatím „Východu", ale v priestore medzi nimi. V maliarskych programoch sa tento *tretí priestor* neartikuluje deklaratívne, ale prostredníctvom hybridných vizuálnych jazykov, palimpsestových vrstvení, prerušených naratívov a práce s telom a pamäťou.

[1] PIOTROWSKI, P.: The Grey Zone of Europe. In: PEJIĆ, B. – ELLIOT, D. (eds.): *After the Wall: Art and culture in post-communist Europe*. Stockholm 1999, s. 36.

[2] ANDRÁS, E.: Gender Minefield: The Heritage of the Past, attitudes to feminism in Eastern Europe. In: *n.paradoxa online issue*, č. 11, október 1999, s. 8.

[3] Výskumný kurátorský projekt iniciovala K. Rhomberg s M. Hlavajovou v organizácii BAK, basis voor actuele kunst v Utrechte (2008 – 2016); pozri HLAVAJOVÁ, M. – SHEIKH, S. (eds.): *Former West: Art and the Contemporary after 1989*. Cambridge 2016.

[4] BHABHA, H. K.: *The Location of Culture*. London 1994, s. 56.

V tomto rozšírenom rámci sa stredoeurópske maliarstvo javí ako pole, v ktorom sa rôzne marginalizované a vytláčané skúsenosti (rómske, židovské, rusínske, balkánske, ukrajinské či migrantské, ale aj rodové, ako ženské a queer) zapisovali do obrazu nepriamo. Tieto často mnohonásobné identity sa v maľbe lokálnych neskoromodernistických a neoavantgardných prístupov neobjavujú primárne ako tematické reprezentácie, ale ako techniky práce s obrazom. Takéto maliarske stratégie fungujú ako formy performatívneho vyjednávania medzi imperiálnymi, postsocialistickými aj rodovými dedičstvami v priestore medzi regionálnymi a medzinárodnými kánonmi.

„Horizontálne dejiny umenia" Piotra Piotrowského odmietajú vertikálne modely *centrum – periféria* v prospech situovaných, paralelných naratívov. V manifeste publikovanom v roku 2008 trval na tom, že „západné dejiny umenia" treba pomenovať ako jednu z viacerých dejinných perspektív a umiestniť ich vedľa iných regionálnych príbehov v rovnakom analytickom poli.[5] Nasledujúce diskusie ukázali nielen potenciál, ale aj limity tejto paradigmy.[6] Zároveň však potvrdili jej politický a epistemologický význam: horizontálne čítania neprovincializujú strednú Európu, ale umožňujú artikulovať jej špecifickosť bez opakovania binárnych opozícií *centrum – periféria*. V tomto zmysle možno interpretovať stredoeurópske maliarstvo ako pole mikrohistórií v polyfónii, nie ako oneskorenú ozvenu západných tendencií.

Diskusia o tzv. postmediálnom stave umenia vychádzala z predpokladu, že umelecký význam sa v súčasnom umení presúva k diskurzívnym a inštitucionálnym rámcom.[7] V tomto modeli sa maľba javí ako forma, ktorej špecifickosť bola absorbovaná širším poľom umeleckých stratégií. Konceptuálna dematerializácia umenia[8] neznamenala koniec maľby, ale jej presun do iného registra. Západoeurópske revízie mýtu o „smrti" maľby, ako napríklad výstava *Lieber Maler, male mir…*, prerámovali už pochovanú figuratívnu maľbu ako provokatívnu a úprimnú, kritickú a afektívnu. Sabine Folie interpretovala groteskná lásku k maľbe ako vedomé prijatie nečistoty v protiklade k puristickým kánonom.[9] Jan Verwoert upozornil, že návrat maľby po konceptualizme je etický akt – znovuprevzatie zodpovednosti za obraz, gesto a viditeľnosť v prostredí, kde sa význam čoraz viac oddeľuje od skúsenosti.[10] Maľba funguje ako médium rozhodnutia: každé gesto je zároveň záväzkom. Zostala miestom koncentrácie konceptuálneho myslenia, performatívneho gesta a práce s časom. Povrch obrazu začal fungovať ako nosič textu, diagramu, mapy či archívnej vrstvy, pričom si zachoval väzbu na telesnú prácu a materiálnu prítomnosť. Tento posun možno chápať ako formu postmediálnej reflexivity, nie ako opustenie média.

Z fenomenologického hľadiska predstavuje maľba materiálnu dohodu medzi viditeľnosťou a stelesnením. Merleau-Ponty zdôraznil, že „maliar si so sebou berie svoje telo" do diela. Tento „zmätok", v ktorom subjekt vníma a zároveň je vnímaný, zakladá špecifickú ontológiu maliarskeho obrazu.[11] Podľa Isabelle Graw si maľba naďalej uchováva „auratickú stopu" prežitej práce, ktorú nemožno úplne komodifikovať. Jej materialita je „život sám", keďže pigmenty a gestá majú imanentný aspekt vitality a sebauplatnenia. Maľba „vytvára efekt subjektivity" prostredníctvom viditeľnej stopy práce a afektívneho odtlačku prítom-

[5] PIOTROWSKI, P.: On the Spatial Turn, or Horizontal Art History. In: *Umění/Art*, roč. 56, 2008, č. 5, s. 378 – 383.

[6] Pozri tiež ORIŠKOVÁ, M.: *Dvojhlasné dejiny umenia*. Bratislava 2002; HOCK, B.: Is There Life after Canonical Certainties? In: *Umění/Art*, 2021, roč. 69, č. 2, s. 164 – 173; RAMPLEY, M.: Networks, Horizons, Centres and Hierarchies: On the Challenges of Writing on Modernism in Central Europe. In: *Umění/Art*, 2021, roč. 69, č. 2, s. 145 – 162.

[7] KRAUSS, R.: *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London; New York 1979.

[8] LIPPARD, L. R. – CHANDLER, J.: *Six Years: The Dematerialization of the Art Object…* (orig. 1973; essays 1966 – 72); LIPPARD, L. R.: *The Pink Glass Swan: Selected Essays on Feminist Art*. New York 1995, s. 121 – 122.

[9] FOLIE, S.: Meta-Trash, or The Grotesque Love of Painting. In: GINGERAS, A. (ed.): *Lieber Maler, male mir…* Berlin 2003.

[10] VERWOERT, J: Why Are Conceptual Artists Painting Again? Because They Think It's a Good Idea. In: *Afterall: A Journal* of *Art*, *Context and Enquiry*, 2005, č. 12, s. 7 – 16.

[11] MERLEAU-PONTY, M.: *The Primacy of Perception*. Evanston 1964, s. 162 – 163.

nosti umelca.[12] Podľa Jamesa Elkinsa by sme „nemali zabúdať na to, aká šialená maľba vlastne je“, na to, že „sa rodí v smradľavom ateliéri, kde maliar pracuje v izolácii celé hodiny a dokonca roky. Na to, aby vytvoril krásny obraz v ráme, musí umelec tráviť čas zavretý s olejmi a rozpúšťadlami, hľadieť na drevené povrchy potreté pigmentmi a snažiť sa ich nanášať na iné povrchy. (…) Spisovatelia a skladatelia majú k hotovému produktu oveľa bližšie: ich slová alebo noty sa objavujú na stránke okamžite a čisto – nemusia sa trápiť s písaním písmen A, B, C alebo J. – ale maliari musia pracovať v bahne nepoddajných substancií“.[13]

Dôraz na procesualitu a telesnosť silne rezonuje so stredoeurópskou skúsenosťou, v ktorej bol akt tvorby obrazu neraz spojený s presadzovaním vlastnej existencie v podmienkach historického vymazávania, cenzúry alebo politického umlčiavania. Maľba si tu udržala výnimočné postavenie napriek opakovaným vyhláseniam o jej vyčerpaní či nahradení konceptuálnymi a intermediálnymi stratégiami. Zostala miestom koncentrácie individuálneho vizuálneho jazyka, ale aj performatívneho gesta a konceptuálneho myslenia.

Odborné diskusie na Slovensku po roku 2000 tento stav v súčasnom umení pomenovali ako „maľbu po maľbe“ alebo „maľbu v postmediálnom veku“.[14] Maľba zostáva priestorom, kde sa stretáva koncept, telo a čas a kde sa identita môže uskutočňovať ako proces, nie ako reprezentácia.

Maria Lassnig: stredoeurópske ženské telo

Tvorba Marie Lassnig[15] predstavovala jeden z najradikálnejších povojnových pokusov redefinovať samotnú podstatu maliarstva v stredoeurópskom kontexte. Ťažisko expresionistickej tradície v regióne preniesla z heroizovaného maskulínneho subjektu na hybridné a zraniteľné telo ako subjekt, čo sa v procese tvorby neustále znovu ustanovuje.

Podľa Petra Pakescha urobila Lassnig z maľby „médium radikálnej subjektivity“.[16] Jej autoportréty podľa neho nemožno chápať ako psychologické sebazobrazenia, ale ako obrazy samotného vnímania.

Na viedenskej akadémii študovala počas druhej svetovej vojny aj pod vedením profesorov, ktorí sympatizovali s národným socializmom. Neskôr spomínala, že na akadémii prevládala „maľba tón v tóne“ a akademický realizmus, čo vnímala ako dusivé. Po skončení školy sa vrátila do Klagenfurtu a jej ateliér sa v zložitom období po roku 1945 stal miestom stretnutí intelektuálov a umelcov.

Na prelome 50. a 60. rokov sformovala základy svojho programu. V *Knödel Figuration* (knedľovej figurácii) sa telo objavuje ako zhutnená, neforemná hmota vzdorujúca ideálnej anatómii aj stabilnej identite a je nositeľom napätia. Pokračovala v sériách *Körperschreib* a *Schrei Bilder* v 60. rokoch, kde farby maliarsky „zapisujú“ vnútorné stavy tela ako afektívne pole, kde „farba myslí a cíti“.[17]

Identita subjektu je vždy v procese. Anna Schober situovala tento prístup do širšej povojnovej epistemológie, v ktorej sa prekrývajú diskurzy vedy a mýtu. „Maľovanie bolo pre Lassnig divokým telesným aktom,“ píše Schober, pričom zdôrazňuje, že maliarsky proces bol u nej formou poznania.[18] Podľa H. U. Obrista sa „transcendencia pre ňu začína telom“ v *Körpergefühlsbilder* (obrazoch telesného cítenia) alebo neskôr *Körperbewusstseinsbildern* (obrazoch telesného

[12] GRAW, I.: *The Love of Painting. Genealogy of a Success Medium*. London 2018, s. 49 – 52.

[13] ELKINS, J.: *What Painting Is*. London 2000, s. 147.

[14] KUSÁ, A. – GREGOROVÁ, L. – MITÁŠOVÁ, M. (eds.): *Maľba po maľbe/Painting after Painting*. Bratislava 2010; GERŽOVÁ, J. (ed.): *Maľba v postmediálnom veku/Painting in the Postmedia Age*. Bratislava 2012.

[15] Maria Lassnig (1919 Kappel am Krappfeld – 2014 Viedeň) bola rakúska umelkyňa, kľúčová osobnosť povojnovej európskej maľby a filmu. Študovala na Akadémii výtvarných umení vo Viedni. V rokoch 1961 – 1968 pôsobila v Paríži, 1968 – 1980 v New Yorku. Po návrate v roku 1980 vyučovala maľbu na Hochschule für angewandte Kunst vo Viedni. V roku 2013 získala na Benátskom bienále Zlatého leva za celoživotné dielo.

[16] HOLLER-SCHUSTER, G. – LUCKOW, D. – PAKESCH, P. (eds.): *Maria Lassnig. Der Ort der Bilder*. Köln 2012, s. 53.

[17] „Die Farbe denkt und fühlt“ Maria Lassnig. In: OBRIST, H. U. (ed.): *Maria Lassnig: Die Feder ist die Schwester des Pinsels, Tagebücher 1943 bis* 1997. Köln 2020, s. 142.

[18] SCHOBER, A.: Innovationen des Mythischen und ironische Differenzierung in Maria Lassnig Spätwerk. In: NICOLINI, M. (ed.): *Ich bin ganz Landschaft*. Klagenfurt 2022, s. 97 – 98.

vedomia).[19] V manifeste *Körperbewusstsein* z roku 1970 sa ostro vymedzila voči neskoromodernistickej požiadavke štýlovej koherencie a stabilnej umeleckej identity: „Ach, umelci, ktorí ste väzňami svojho štýlu, ktorí sa nevrlo pozeráte na svet a tvrdohlavo chcete zelenú ratolesť superúspechu, odhoďte štýl, každý týždeň ho meňte, každý týždeň meňte svoje mená, každý týždeň meňte slovník, svoj predpojatý názor na okolie a na politiku, na svoj spôsob života, meňte zamestnanie, predbehnite zmeny, ktoré nám pripravila doba.“[20] Maľba bola pre ňu nástrojom neustáleho sebaprepisovania v meniacich sa historických, telesných a existenčných podmienkach.

Ústrednou ontologickou veličinou v tvorbe Marie Lassnig bola bolesť ako „najhlbší bod duše“, bez ktorého „nemožno napísať pravdivú vetu, nemožno nakresliť nespochybniteľnú čiaru“.[21] Ide o epistemologický prah maľby, kde sa telesná skúsenosť stáva jediným spoľahlivým zdrojom poznania: „Jedinou skutočnou realitou sú moje pocity (…) vo vnútri mojej telesnej schránky,“ pričom sa výslovne odvoláva na slová Franza Kafku, že jedinou realitou je bolesť.[22]

V úvode publikovanej korešpondecie od Marie Lassnig H. U. Obrist upozornil, že jej denníky a zápisy nemožno chápať ako sprievodný materiál k dielu, ale ako paralelný priestor maliarskeho myslenia. Lassnig „načúva sama sebe a vo svojich textoch sa snaží pochopiť hlbší zmysel vecí. Čitateľa vedie do pochybných, neistých a neviditeľných sfér mysle a duševného života (…)“.[23] Lassnigovej autoportréty a denníkové záznamy možno chápať ako hybridné formy myslenia vo farbe a jazyku, ktoré rozmazávajú hranice medzi videním a písaním, emóciou a konceptom. Text a obraz sú rovnocenné registre jednej ontologickej praxe. Maliarsky proces sa pre ňu stáva *Selbstforschung* (sebavýskumom), nepretržitým experimentom sebapoznávania, odohrávajúcim sa súčasne v ťahoch štetca aj v práci s textom.[24] Tento proces tiež „sprítomňuje akt stávania sa ženou v dejinách“ a namiesto stabilnej identity v ňom Lassnig inscenovala *werden* (stávanie sa) ako feministickú aj existenciálnu agendu.[25] Jej početné autoportréty meniace sa ženské telo nedokumentujú, ale kriticky prepisujú jeho historické reprezentácie tým, že nahrádzajú pohľad diváka vnútorným, afektívnym pohľadom.

Lassnig dôsledne trvala na autonómii maliarskeho procesu voči technickému aparátu. „Chcem byť čo najviac nezávislá od strojov a zložitých nástrojov. Ceruzka a štetec sú primárne umenie.“[26] Nesnažila sa o nostalgický návrat k „čistému“ médiu, ale vedome si zvolila pomalosť, koncentráciu a presnosť prežívania, ktorú si „záznam“ telesného vedomia v kresbe a maľbe vyžaduje. Jej tvorba bola v tomto zmysle programovo antifotografická. Fotografiu chápala predovšetkým ako nástroj optickej kontroly, ako médium viazané na okamih a povrch. V maľbe, naopak, dokázala artikulovať to, čo je pre fotografiu principiálne nedostupné, teda premenlivé a často rozporné afektívne stavy a vnímanie samotné ako konceptuálnu tému: „Mohla by som sa vyjadriť k tomu, aký mám vzťah k fotografii, k tomuto okamžiku šťastia, ktorý trvá len zlomok sekundy. Ja sa chcem na ľudí pozerať dlho, bezostyšne im hľadieť do očí, lebo čím dlhšie sa pozerám, tým viac vidím, čo sa v nich odráža. Šťastie a nešťastie sú tam skryté v plachosti, v plnosti, v nádeji a môžem to všetko sledovať vlastnými očnými šošovkami a všetko pochopiť, kým vediem pero alebo štetec. Za

[19] OBRIST, H. U. – PAKESCH, P. – POSCHAUKO, H. W. (eds.): *Maria Lassnig: Briefe an Hans Ulrich Obrist / Maria Lassnig: Letters to Hans Ulrich Obrist*. Köln 2014, s. 8.

[20] LETTNER, N.: Maria Lassnig: *Die Biografie. Die Emanzipationsgeschichte einer faszinierden Malerin der Gegenwart*. Wien 2017, s. 149.

[21] BOEHM, G.: Leib und Leben. Die Bilder von Maria Lassnig. In: HOLLER-SCHUSTER, G. – LUCKOW, D. – PAKESCH, P. (eds.): *Maria Lassnig. Der Ort der Bilder*. Köln 2012, s. 12 – 13.

[22] ORSINI-ROSENBERG, M. – NICOLINI, M.: *Sie glaubte an sich. Meisterschüller zu sein, ist eine Lebensaufgabe*. In: NICOLINI 2022 (v pozn. 18), s. 194.

[23] OBRIST/PAKESCH/POSCHAUKO 2014 (v pozn. 19), s. 9.

[24] Ibidem.

[25] BOJARSKA, K.: Maria Lassnig: Becoming Female in History. In: *Widok. Theories and Practices of Visual Culture*. 2019, 23. Dostupné na: https://doi.org/10.36854/.

[26] LASSNIG, M.: Körpergefühle. In: OBRIST, H. U. (ed.): *Maria Lassnig. Die Feder ist die Schwester der Pinsels Tagebücher 1943 – 1997*. Köln 2002, s. 73.

stotinu sekundy by mi nebolo jasné nič a objektívu fotoaparátu tiež nie.“[27]

Smrť matky v roku 1964 počas parížskeho obdobia ju veľmi zasiahla. V tom čase sa venovala maliarsky uvoľneným veľkoformátovým figuráciám. Paríž sa v jej zápiskoch, filmoch a obrazoch objavuje ako priestor existenciálnej akumulácie. Po smrti matky vznikali tzv. *Beweinungsbilder*, neskôr monštrózne obrazy, v ktorých sa telesná forma deformuje ako reakcia na stratu, úzkosť a ambivalentný vzťah k matke aj k materstvu. Matka ako Lassnigovej prítomná aj strácaná blízka bytosť sa opakovane vracia, napríklad v poznámkach k filmom z roku 1979: „Spustenie kontinuálneho zápisu, kontinuálnej registrácie. Mala som apokalyptický sen: na vysoký dom, v ktorom som bývala, padal ohnivý dážď. Zachránila som sa v susednom dome, kde krásne dámy nosili elegantné šaty a rozprávali sa o móde. (…) Nasledujúcu noc som mala sen o matke, mala afroúčes, bola oveľa väčšia a ja som za ňou plakala, kým sa prechádzala s priateľkou, cítila som sa ako opustené dieťa, kričala som. Tu v Paríži som prežila rok bez matky, ktorá tu ešte žije. Tu som dostala jej posledné listy. Zízam na tú istú podlahu, umývam ju ako pred osemnástimi rokmi, je to zvláštne len preto, lebo som ju desať rokov nevidela a vrátilo sa mi to, ako keby umierala teraz.“[28] (Obr. 1)

V 70. rokoch sa táto ontologická línia rozšírila o reflexiu pohľadu a aparátu. V maľbe sa zároveň objavuje motív obrazu v obraze a akt maľovania ako existenciálna situácia. Lassnig opakovane zobrazuje umelkyňu, ktorá súčasne maľuje aj je maľovaná, vidí a je videná.

Lassnig počas newyorského obdobia (1968 – 1980) rozšírila prax *Körperbewusstsein* do filmového média. Nešlo o opustenie maliarskej ontológie, ale o jej rozšírenie do časového média: „Keď sa maliar začne venovať filmovej tvorbe, je to dobrodružný podnik, pretože jeho oči napoly nahradí stroj.“[29] Kamera nie je nástrojom kontroly, ale nestabilným orgánom, ktorý rozširuje „telesné vedomie“ a zároveň ho vystavuje novým formám zraniteľnosti.

Po absolvovaní kurzu animovaného filmu na School of Visual Arts v New Yorku v roku 1970 vytvorila sériu animačných filmov založených na kresbách telesného vedomia, z ktorých viaceré boli verejne uvedené a ocenené. Film *Selfportrait* (1971) získal v roku 1972 cenu New York State Council Prize, čím sa filmová práca stala plnohodnotnou súčasťou Lassnigovej umeleckej identity. Zásadným momentom bolo založenie feministickej filmovej organizácie Women/Artist/Filmmakers, Inc. (1974).[30] V tomto prostredí Lassnig rozvíjala film ako kolektívnu, politicky uvedomelú a zároveň hlboko telesnú prax.

Stephanie Proksch-Weilguni interpretovala kameru v Lassnigovej filmovej tvorbe ako „tretie oko“ – technický orgán, ktorý rozširuje nervový systém tela a ruší hierarchiu medzi subjektom a aparátom. Kamera sa nestáva nástrojom kontroly, ale súčasťou telesného vnímania: „neomylný pohľad dovnútra sa otvoril navonok – nielen na plátne, ale aj prostredníctvom tretieho oka – filmu“.[31] Proksch-Weilguni zdôraznila, že animované telá vo filmovej tvorbe Marie Lassnig nadobúdajú autonómiu a samé vstupujú do vzťahov s predmetmi, priestorom a časom. V animácii sa telesné pocity „osamostatňujú, vstupujú do vzťahov s vecami a osobami, miznú alebo sa spájajú v metamorfózach“.[32] Film sa tak stáva laboratóriom ontologickej neistoty, v ktorom sa identita v pohybe neustále rozpadá a znovu skladá.

Maľbu *Dvojportrét s kamerou* (1974) je možné čítať aj ako maliarsky statement k problému autorstva v podmienkach technickej reprodukovateľnosti. Kamera je vtelená do autoportrétu ako rozšírenie tela a súčasne ako prekážka videnia. Tento motív priamo nadväzuje na animovaný film *Selfportrait*, v ktorom

[27] Maria Lassnig. In: PAKESCH/OBRIST/POSCHAUKO 2020 (v pozn. 22), s. 94 – 95.

[28] LASSNIG, M.: Filmnotizen. In: KONDOR, E. – LOEBENSTEIN, M. – PAKESCH, P. – POSCHAUKO, H. W. (eds.): *Maria Lassnig. Das Filmische Werk*. Wien 2021, s. 92.

[29] Maria Lassing. In: PROKSCH-WEILGUNI, S.: Maria Lassnigs animierte Körperbewusstseinsbilder. In: KONDOR/LOEBENSTEIN/PAKESCH/POSCHAUKO (v pozn. 30), s. 60.

[30] BOADEN, J.: Soul Sisters. Incorporating Women Artist Filmmakers. In: KONDOR/LOEBENSTEIN/PAKESCH/POSCHAUKO (v pozn. 30), s. 27 – 38.

[31] PROKSCH-WEILGUNI 2021 (v pozn. 29), s. 68.

[32] Ibidem.

Lassnig zobrazuje vlastnú hlavu ako kameru a dopĺňa vetu: „It's not easy to look out of your eyes." (Nie je ľahké pozerať sa z vašich očí.) Pohľad samotný je problematickým miestom medzi telom a aparátom. (Obr. 2)

V perspektíve kyberfeministickej teórie Donny Harraway je to predobraz hybridného subjektu. Filmy *Encounter* (1970) a *Couples* (1972) ho rozvíjajú prostredníctvom metamorfóz, koláže a rytmu, pričom rodové a vzťahové dynamiky sú artikulované ako pohyblivé, nestabilné konfigurácie. Po návrate do Viedne Lassnig filmovú skúsenosť inštitucionalizovala v pedagogickej praxi na Universität für angewandte Kunst, kde založila štúdio experimentálneho filmu.

Po návrate z New Yorku v roku 1980 rozšírila svoj program o krajinu aj vďaka zriadeniu letného ateliéru v rodnom Korutánsku. Komponovala napríklad scény, kde krajina splýva s autorkinou hlavou (*Flattnitz 87*, 1987). Ako upozornila Maria Nicolini, krajina bola pre ňu aj priestorom odolnosti voči únave a vyčerpaniu.[33]

Krajina však nebola odklonom od telesnej introspekcie, ale priniesla jej rozšírenie „šifrované v antropomorfnom kóde".[34] Lassnig ju ako model posúva od symbolickej analógie k existenciálnej identifikácii, pretože krajina u nej nefunguje ako projekčná plocha ľudských vlastností, ale ako kryptoautoportrétny register. Kým v dominantných modeloch antropomorfizmu vystupovala krajina často ako heroický priestor, alegória moci alebo objektivizovaný ženský ekvivalent, Lassnig rozvíjala iný typ vzťahu, založeného na starostlivosti. V tomto zmysle korigovala antropocentrický rámec krajinárstva z (latentne) feministickej perspektívy.

V neskoršej tvorbe sa Lassnig opakovane venovala materstvu a partnerstvu. Na rozdiel od tradičných obrazov materstva, ktoré ženské telo fixujú v role a funkcii, Lassnig ho nechávala rozpadnúť a prerastať samo seba. Feministický rozmer jej práce tak nespočíval v tematizácii ženskosti, ale v zmene podmienok, za ktorých sa ženský subjekt vôbec dá zobrazovať. V tejto perspektíve Lassnigovej tvorba prekročila dobové diskusie o reprezentácii. Ženský subjekt mohol dočasne udržať pri živote bez toho, aby bol viazaný na pohľad, rolu či biologickú determináciu.

V autoportréte *Ilúzia premeškaného materstva* (1998) neartikuluje biologické materstvo, ale telesnú projekciu ambivalencie medzi túžbou, pochybnosťou a vedomým rozhodnutím. Podľa Natalie Lettner pojem ilúzie označuje rozpoznanie nezlučiteľnosti umeleckej praxe a tradičných rodových rolí.[35] Lassnig tematizovala „materstvo seba samej" groteskným formami hybridných ľudsko-zvieracích tiel a embryonálnych figúr. V predstave subjektu, ktorý sa rodí sám zo seba, sa maľba stáva aktom starostlivosti – priestorom, v ktorom si autorka vytvára podmienky pre prežitie mimo normatívnych rolí ženskosti. (Obr. 3)

Autobiografický film *Maria Lassnig Kantáta* (1992), ktorý Laasnig realizovala v spolupráci s Hubertom Sieleckim, je syntézou viacerých línií autorkinej tvorby. Spája kresbu, maľbu, hlas a hudobnú štruktúru v „trikovom filme": „Nakrúcali sme od Vianoc v roku 1991 až do 10. januára 1992. (…) podľa sloganu: Dokonalosť je útočiskom neistých. V štrnástich strofách (…) rozpráva životný príbeh Marie Lassnig. Ako morálna hra začína smrťou matky raz týždenne, kláštornou disciplínou, krutosťou na školskom dvore; do obrazu vstupujú aj nevery jej milencov a kariérne etapy v Paríži a v New Yorku. V pozadí bežia desivé mikropríbehy plné sebairónie a humoru. Na záver prichádza múdrosť."[36]

Kamera ako tretie oko, krajina ako rozšírené telo a *Kantáta* ako obrazový a hlasový autoportrét v čase, sú prepojené modality jednej ontologickej praxe. V tejto groteskne ironickej meditácii o tele, pamäti a konečnosti pracuje aj s parodickými prvkami rakúskej kultúrnej identity ako katolícka obraznosť a patetický tón, ktoré Lassnig cielene zneisťuje a podvracia.

V neskorých dielach sa Lassnig s mimoriadnou priamočiarosťou konfrontovala so smrteľnosťou, te-

[33] NICOLINI, M.: Die Landschaft geht durch das Buch. In: NICOLINI 2017 (v pozn. 20), s. 7 – 10.

[34] Pozri tiež HAĽÁK, M.: *Tvár krajiny: Teória antropomorfizmu vo výtvarnom umení*. Bratislava 2021, s. 339.

[35] LETTNER 2017 (v pozn. 20).

[36] Hubert Sielecki in: SIELECKI, H. – NICOLINI, M.: Der Animotor und die *Maria Lassnig Kantate*. Gesang ihres Lebens. In: NICOLINI 2017 (v pozn. 20), s. 245 – 255.

lesnou konečnosťou a stratou kontroly nad vlastným telom. Autoportrét *Du oder ich* (2005) ruší bezpečnú vzdialenosť medzi pohľadom a telom a kladie etickú otázku moci videnia v situácii, keď sa subjekt už nemôže oprieť o vitalitu ani o suverenitu. Maľba je posledným nástrojom prežitia.

Lassnigovej dielo ponúka model stredoeurópskej identity, ktorá sa neustanovuje prostredníctvom reprezentácie národného naratívu ani historickej nostalgie, ale v prítomnosti, procese a telesnej skúsenosti. V tomto zmysle jej maľba presahuje médium a stáva sa formou etiky ako pomalá a rezistentná prax, ktorá odoláva okamžitej čitateľnosti, vizuálnej kontrole aj trhovej inštrumentalizácii. Ako ontologický akt neustáleho sebautvárania si zachováva svoju váhu aj v rozšírenom mediálnom poli – a práve preto zostáva Lassnigovej tvorba jedným z najpresvedčivejších príkladov (ženskej) maliarskej kontinuity v povojnovom umení strednej Európy.

Maľba ako ontológia vzťahu: Peter Bartoš

V programe Petra Bartoša[37] sa maliarsky proces transformoval na ontologickú prax – na spôsob myslenia v čase, v práci so substanciou a v otvorenom vzťahu ku krajine a k prírode. Jeho vzťah k maľbe bol od počiatku ambivalentný. Siahal k umeniu čistej idey, procesu a akcie ako k možnostiam ne-umenia, od „liatej maľby" a „liatej hmoty" (1964 – 1965) k „akumulácii", ku „koncentrácii", k „rozptylu" a „prvodotyku" až po „dráhu", „osamostatnenie" a slobodný let do nebeských výšok. Podľa Tomáša Štraussa Bartošov konceptualizmus vyrástol „z maliarskeho východiska".[38] Znamenalo to rozvinutie maľby do otvoreného poľa vzťahov, kde sa mimo tradičného obrazového rámca uplatňuje maliarska ontológia. (Obr. 4)

Happening *Rozdávanie* (1965) bol jedným z najradikálnejších gest povojnovej slovenskej neoavantgardy. Nemožno ho chápať ako negáciu maľby ani ako ikonoklastické gesto, ale ako pozastavenie autorstva: „Všetkých svojich priateľov a bývalých spolužiakov pozývam na prehliadku svojich obrazov, ktorá bude na Gorazdovej ulici v 8. roč. strednej škole v sobotu 26. VI. 65. Prehliadka sa skončí v ten istý deň rozdaním obrazov." Bartoš „chcel mať okolo seba čistý priestor, ktorý by mu v ničom nepripomínal tradičný maliarsky ateliér," aby mohol rozvíjať svoje umeleckým myslenie „bez záťaže".[39] V roku 1992 publikoval svoj statement o rozhodnutí nedokumentovať svoju tvorbu s pripomenutím tejto akcie: „Najdôležitejšie akcie môžem zhrnúť mojím postojom už pri prvej, polemickej, kde som rozdal svoje obrazy. ‚Rozdaj svoj majetok a poď za mnou', citoval môj profesor z Písma svätého, keď sa dozvedel, čo chcem urobiť."[40]

V 60. rokoch Bartoš systematicky rozvíjal pojem autorstva ako spoluúčasti s prírodnými silami. Dielo nevznikalo ako výsledok kontroly, ale ako udalosť, v ktorej materiál reaguje na fyzikálne a časové podmienky. Od *Substancie „Prírodnej farebnej šťavy"* (1966) („koncentrácia farby, ktorá existuje nezávisle na umení") dospel v *Reflexiách gravitácie* (1969 – 1971) k seriálnemu skúmaniu zemskej príťažlivosti ako základnej tvorivej metódy kvapkania tekutiny na papier. „Vo vnútri štvorcových ‚opakovaní' ma… zaujíma nadčasová kvapka prírodnej šťavy, nakoľko tu dokumentuje neopotrebovateľnosť maľby ako súčasť aj p r í r o d y. Peter Bartoš namaľoval v spoluautorstve s gravitáciou."[41]

Bartoš skúmal tiež rozšírené pole figuratívneho aj abstraktného maliarstva. V obraze *Leťte!* (1967) napríklad kombinoval prístupy neodada, popartu a konceptuálneho myslenia. Siluety mačiek vymršťujúcich sa za holubmi dopĺňa kótovaný údaj výšky

[37] Peter Bartoš (1938 Praha – žije v Bratislave) je slovenský maliar a konceptuálny umelec, kľúčová osobnosť česko-slovenskej neoavantgardy. Študoval na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave; od 60. rokov rozvíja maľbu a environmentálne projekty zamerané na vzťah človeka, prírody a priestoru s dôrazom na ekologické a duchovné myslenie. Jeho dielo patrí k zásadným príspevkom stredoeurópskeho neoavantgardného umenia.

[38] ŠTRAUSS, T.: *Slovenský variant moderny*. Bratislava 1992, s. 55 – 62.

[39] Ibidem, s. 57.

[40] V katalógu výstavy, pre ktorú vytvoril koncept odhmotnenej inštalácie *Konceptuálne využitie rohu miestnosti* (1992), publikoval, že dospel k nedokumentácii. Jeho ťažiskom bol „kút intímnej meditácie ako zastávka prítomného času". Peter Bartoš. In: BARTOŠOVÁ, Zuzana: *Apelación/Výzva*. Bratislava, 1992, s. 84.

[41] Peter Bartoš: *Pomocou gravitácie alebo len Zem*, 1969. Prírodná šťava, papier, ceruza.

výskoku – konceptuálny prvok tematizujúci slobodu ako odpútanie sa od gravitácie a hmoty.

Maľba *Stvorenie sveta* (1966) má jednoznačne abstraktný ráz, ale nie je to modernistická autonómna abstrakcia. Ako upozorňuje Beata Jablonská, ide o maľbu „biomorfných, nepokojných tvarov, ktorá síce pripomína lyrickú abstrakciu, ale predsa len klame svojím ‚telom'". Podstatné je, že „stred obrazu pretínajú tri pruhy základných farieb: žltej, modrej a červenej – budúceho motívu farebných dráh".[42]

V zime 1969 Bartoš rozšíril oznam *Činnosť snehu vo vzduchu a na zemi*. Rozoslal ho ako mail-art a publikoval ho aj v časopise Výtvarný život. Vo februári 1970 dostal poštou vzácnu odpoveď od Jindřicha Chalupeckého: „Děkuji Vám, že jste na mne nezapoměl se svým pozváním na akci přírody. Napadá mne, že by to ani nemělo být podepsané (…) bylo by ještě působivější, kdyby ho lidé dostávali z neznáma (…) a zároveň manifestace, že autorstvo je (možná) přežité."[43] Autorstvo tu nebolo zrušené, ale eticky preformulované: umelec preberá zodpovednosť za situáciu, ktorú uvádza do chodu, nie za jej výslednú podobu.

Procesuálne koncepty, vychádzajúce zo záznamov primárnych dejov pozorovaných v prírode, podľa Zory Rusinovej ukotvil ako triádu popri iných triadických vzťahoch geometrických veličín práve vo *Fyzikálno-optickom manifeste*.[44] Aurel Hrabušický si všimol styčnú plochu medzi aktivitami Júliusa Kollera a Petra Bartoša, ktorou bol práve „rastrový spôsob usporiadania umeleckej štruktúry". Podľa neho, „skúmajúc ‚činnosť vo vzduchu a na zemi' v čoraz abstraktnejšom zmysle, dostal sa postupne aj Bartoš ku kozmologickým prieskumom, ktorými sa zaoberala skupina umelcov v Bratislave v prvej polovici sedemdesiatych rokov".[45]

Koncept zoomédia predstavoval v Bartošovej tvorbe zásadný posun od práce s krajinou k priamej reflexii vzťahu človeka a neľudských bytostí. V dlhodobom programe šľachtenia holubov *Bratislavský holub estetický* (od 1971) zvieratá nevystupujú ako objekty reprezentácie, ale ako spoluúčastníci udalosti. *Zoomédium* presúva aj maliarsku ontológiu do oblasti starostlivosti. Umelecký akt tu nadobúda podobu jemného zásahu, ktorý rešpektuje autonómiu iného. Tento prístup korešponduje s Bartošovým dlhodobým záujmom o nehierarchické vzťahy medzi človekom a svetom, v ktorých sa autorstvo transformuje na zodpovednosť.[46]

Zoomédium zároveň nemožno oddeliť od širšieho ekologického myslenia, ktoré autor rozvíja v projektoch *ZOO*, *Lesno-lúčny ekopark Podhájˮ* (1972 – 1979), *Podhradie* a v sociosituáciách, ako je *Pasenie ovečky na Veľkonočnú nedeľu* (1979). V liste Tomášovi Štraussovi Bartoš opisuje tento projekt ako spirituálny obrad a vysvetľuje, že celú plochu „chápe ako maliarsky obraz, posunutý dotykmi živých stromov priamo do ekologickej tvorby".[47] Tento výrok ukazuje kontinuitu medzi maliarskym myslením a ekologickou praxou.

V roku 1992 odmietol prijať občianstvo novovzniknutých štátov, na nejaký čas sa vzdal aj vlastného mena a identity a rozhodol sa uskutočniť veľkú kruhovú púť po stredoeurópskej „domovskej" krajine ako Artoš (v Čechách), Artosz (v Poľsku) a Art (v Maďarsku). V liste historikovi umenia Tomášovi Štraussovi z roku 1998 opísal projekt púte ako (okrem iného) svoju reakciu na rozdelenie Československa: „ignoroval som stratu niekdajšieho štátneho občianstva tak, že som si zvolil za svoju novú vlasť a za krédo Strednú Európu. Teda žiaden východ a západ. Z karpatskej strechy tu rieky tečú rovnomerne ako na sever, tak na juh, do Čierneho mora a do Baltiku."[48]

---

[42] JABLONSKÁ, B.: *Rozštrený pojem maliarstva Petra Bartoša. Uschované farby. Večné, nadčasové a nezničiteľné*. 2015. Rukopis. Nepag.

[43] CHALUPECKÝ, J.: List Petrovi Bartošovi, 22. 2. 1970. Archív Petra Bartoša.

[44] RUSINOVÁ, Z.: Peter Bartoš. In: *Umenie akcie 1965 – 1989*. Bratislava 2001, s. 53 – 62.

[45] HRABUŠICKÝ, A.: Umenie fantastického odhmotnenia. In: HRABUŠICKÝ, A. (ed.): *Slovenské vizuálne umenie 1970 – 1985*. Bratislava 2002, s. 149 – 150.

[46] Pozri KERATOVÁ, M. – LIPSKY, T. – SÜDBECK, A. (eds.): *Peter Bartoš: „Situations 1945 – 2014"*. Wien 2014.

[47] BARTOŠ, P.: List Tomášovi Štraussovi (1979). In: ŠTRAUSS, T.: *Utajená korešpondencia*. Bratislava 1999, s. 186.

[48] Ibidem, s. 139.

Umelecká kartografia sa v tomto kontexte stala kľúčovým nástrojom. Bartoš začal systematicky pracovať s mapami ako s médiom, ktoré umožňuje zaznamenať dráhu bez jej estetizácie. Mapy nefungujú ako reprezentácie územia v tradičnom zmysle, ale ako diagramy pohybu, pobytu a orientácie. Ako zdôrazňuje Mira Keratová, „stredná Európa ako ‚výtvarný reliéf' bola preňho osudový alebo hoc aj kultúrny či výtvarný fakt – geo-readymade (…). Cestopisné zápisky z priebežných zastavení si podrobne zaznamenával do ručne kreslených a maľovaných máp krajinných celkov, z ktorých vyrábal xerox, zväčšeniny výsekov a ich montáže. Vizualizoval nájdené situácie prírodnej krajiny a mentálne obrazy jej nového poňatia".[49] (Obr. 5)

Nomádstvo ako projekt radikálnej dematerializácie, ktorou v roku 1965 svoju dráhu umelca začal, sa pre Bartoša stalo spôsobom, ako nebyť lokalizovaný – ani teritoriálne, ani identitárne.

Čisto maliarska abstrakcia (a častejšie abstrahovaná krajina) je ďalším stupňom autorovho odhmotnenia v tvorbe, ktoré nie je formálnym cieľom, ale etickým horizontom. Aj vo svojej neskorej tvorbe túži po abstraktnom obraze, no zároveň s ním bojuje. Ako sám poznamenal: „Chcem robiť abstraktný obraz, ale vniká mi tam realita, iná situácia."[50] Jeho odmietanie maľby ako autonómneho obrazu možno chápať ako vedomé zdržanie sa *jouissance* maľby. Práve tejto excesívnej rozkoši uzavretého obrazu sa Bartoš systematicky vyhýba: maľba je udržiavaná v stave odkladu, presunu a redukcie, aby sa nestala miestom estetickej satisfakcie, ale zostala etickým a ontologickým gestom. (Obr. 6) V tomto zmysle chápeme aj jeho „tajné maľovanie" od 80. rokov a pripomienku, že „aj Duchamp tajne maľoval", ako uznanie slasti z maľby v konceptuálnom programe bytostného maliara.

Maľba ako kozmológia: Stano Filko

Raná tvorba Stana Filka[51] sa formovala v kontexte silnej československej neoavantgardnej generácie 60. rokov a od začiatku niesla znaky mimoriadnej interdisciplinarity.

Jeho rané informelové monotypie a maľby vznikali v prostredí povojnovej strednej Európy, kde bola skúsenosť historickej traumy, násilia a ideologickej manipulácie stále živou súčasťou kolektívnej pamäti. Už v tomto období narúšal autonómiu obrazu fragmentmi reality – objektmi, dokumentmi, textami a fotografiami. Maľba sa tak začala rozpadávať na otvorené pole významov, v ktorom sa stretávali vizuálne, jazykové a faktografické vrstvy. V druhej polovici 60. rokov sa radikálne posunul k environmentu a participatívnym formám. V projektoch *Obydlí 66 skutečností současnosti* (1967), *Univerzálne prostredie* (1967 – 1968), *Katedrála humanizmu* (1968), *Kozmos* (1969) aktivizoval diváka ako spoluúčastníka.

Projekt *Biely priestor v bielom priestore* (1973 – 1976) predstavoval zásadný obrat v jeho programe a zároveň jeden z kľúčových momentov stredoeurópskeho konceptuálneho a environmentálneho myslenia 70. rokov. Spoločný projekt trojice autorov Stana Filka, Miloša Lakyho a Jána Zavarského, ktorí sa vzdávali individuálneho autorstva v prospech kolektívu, sa snažil o prekročenie hraníc tradičných médií. *Biely priestor v bielom priestore* syntetizoval umelecký, filozofický a politický kontext doby.[52] Ako konceptuálny maliarsky projekt (v opozícii voči analytickému konceptualizmu) bol „určením bodu nula a postmediálnym počiatkom umenia inštalácie".[53] Pre Miloša Lakyho sa stal projekt bieleho nekonečného priestoru aj zavŕšením tvorby, pretože počas neho vážne ochorel a zomrel. Byt Lakyovcov, v ktorom sa

[49] KERATOVÁ, M.: *Celok je menší ako súčet jeho častí/Whole is Less than Sum of its Parts*. Bratislava 2023, s. 29.

[50] Rozhovor autorky s P. Bartošom. Zapísané 26. 6. 2025 v Bratislave.

[51] Stano Filko (1937 Veľká Hradná – 2015 Bratislava) bol československý a slovenský postmoderný a intermediálny umelec, kľúčová osobnosť neoavantgardy. Po emigrácii v roku 1981 pôsobil v Nemecku a USA, vystavoval na *documenta 7* (1982), rozvinul holistický *Systém SF* a vytvoril *Archív SF*.

[52] Pozri GRÚŇ, D. – HÖLLER, Ch. – RHOMBERG, K. (eds.): *White Space in White Space. Biely priestor v bielom priestore. Stano Filko, Miloš Laky, Ján Zavarský. 1973 – 1982*. Wien 2021.

[53] GREGOROVÁ, L.: K legitimite výkonu súčasného/ej maliara/ky. Pojem konceptuálneho maliarstva. In: GERŽOVÁ, J. (ed.): *Maľba v postmediálnom veku/Painting in the Postmedial Age*. Bratislava 2015, s. 90.

trojica stretávala, sa stal aj fyzicky projekciou myšlienky Bieleho priestoru. *Biely priestor v bielom priestore* ako totálna inštalácia objektov a plátien antirukopisne a antiumelecky pomaľovaných bielym latexom valčekom s jeho nekonečne odtláčanou cyklickou plochou sa zrealizovala počas jedinej noci a prezentovala počas jediného dňa v roku 1974 s pomocou Jiřího Valocha v Dome umenia v Brne.[54]

Fotodokumentáciu vložili ako obrazovú prílohu do katalógu – skladačky, kde zverejnili svoj *Manifest bieleho nehmotného priestoru v bielom nehmotnom nekonečnom priestore*.[55] Manifest bol štruktúrou deklaratívnych výrokov. *Biely priestor v bielom priestore* bol ako inštalácia viackrát vystavený v galerijnom priestore. Po brnianskom debute nasledovala účasť na *Biennale de Paris* (1975), už bez Stana Filka, ktorý prekročil vekový limit 35 rokov, výstava v Klube mladých umelcov v Budapešti, ktorú zorganizoval jeho vtedajší kurátor László Beke. V ďalšom spoločnom manifeste *Senzitivita* (1975), ktorý nahradil pojem senzibility v prvom manifeste, pribudli horizontálne filcové pásy a kartónové cievky namaľované na bielo. Ešte viac zdôraznili, že v inštalácii sú dôležité nielen prítomné prvky, ale aj intersticiálne miesta, trhliny priestoru.

Podľa Verwoerta „v dvanástich tézach k *Bielemu priestoru v bielom priestore* z roku 1974 (…) trojica prekročila hranice, svojej umeleckej metafyziky", aby mohli „zažiť svet bez hraníc! Tu a teraz!".[56]

Laky však tvoril koncept projektu autenticky na základe vlastnej existenciálnej skúsenosti a jeho telesná konečnosť sa stala implicitnou, no všadeprítomnou súčasťou bieleho priestoru. Smrť Lakyho v roku 1975 znamenala nielen osobnú stratu, ale aj zásadný zlom v chápaní projektu.

Stano Filko pokračoval v rozvíjaní konceptu *Bieleho priestoru v bielom priestore* samostatne. Jeho sólové cykly *Emócia* (1976), *Transcendencia* (1977 – 1978) a neskôr *Transcendentálna meditácia* (1979) nadviazali na pôvodný projekt, no posunuli ho smerom k systematickému ontologickému uvažovaniu. Biely priestor sa stal médiom pre skúmanie presahu medzi telesnou skúsenosťou, emóciou a metafyzickým rozmerom bytia. Práve v tomto období sa začala kryštalizovať Filkova predstava bielej piatej dimenzie ako priestoru ontológie. Tieto série boli opakovane prezentované aj v medzinárodnom kontexte, najmä na výstavách v Poľsku, kde boli prijímané v širšom diskurze konceptuálneho a spirituálne orientovaného umenia východnej Európy. Napokon vyústili aj do jeho diela *Liebe zur Ontologie* (*Láska k ontológii*) vystavenej na *documenta 7* v Kasseli. (Obr. 7)

Stano Filko emigroval z Československa v roku 1981, na tretí pokus. Po príchode do západného Nemecka sa usadil v Duisburgu, kde býval v podnájme sprostredkovanom Tomášom Štraussom. Prostredie Porúria pre neho nepredstavovalo úplne neznámy terén: už v roku 1968 tu realizoval niekoľko samostatných výstav sprevádzaných katalógmi v galérii Ursuly Wentdorf, ktoré kurátorsky uvádzal Jürgen Weichardt. Táto skoršia skúsenosť vytvorila dôležitú kontinuitu pri návrate do regiónu v pozícii politického exulanta. Filkova integrácia do miestnej umeleckej infraštruktúry sa opierala o sieť osobných a profesionálnych kontaktov. Štrauss, pôsobiaci vo Wilhelm Lehmbruck Museum, mu sprostredkoval bývanie, zaradenie do výstavného programu v Essene-Kettwigu[57] a postupné uvádzanie do regionálneho umeleckého prostredia.[58]

Západonemecká umelecká scéna začiatku 80. rokov bola charakteristická pluralitou prístupov a návratom maľby, najmä v podobe gestického expresionizmu generácie tzv. *Neue Wilde*. Táto situácia sa odrazila aj v postupnom uvoľňovaní Filkovho maliarskeho gesta. V tomto období Filko začal

[54] VALOCH, J.: (bez názvu). In: FILKO, S. – LAKY, M. – ZAVARSKÝ, J.: *Biely priestor v bielom priestore = A White Space in a White Space = Un Espace Blanc dans L'Espace Blanc = Weis[s]er Raum im Weis[s]en Raum. 1973 – 74*. S. l., 1973 – 1974 (samizdat).

[55] Ibidem.

[56] VERWOERT, J.: *Liebe zur Ontologie*. In: *Texte zur Kunst* 01. 09. 2021. Dostupné na: https://www.textezurkunst.de/de/articles/jan-verwoert-liebe-zur-ontologie/

[57] STRAUSS, T.: *Bilder aus der Slowakei 1965–1980 I*. Essen-Ketwig 1982.

[58] Dôležitou osobnosťou tohto kontextu bol aj Peter Spielmann, kunsthistorik pochádzajúci z Brna, ktorý po emigrácii do západného Nemecka dlhodobo pôsobil ako kurátor a riaditeľ Kunstmuseum Bochum a mal blízky vzťah s Štraussom, ktorému pomohol po emigrácii etablovať sa v blízkom Duisburgu. Odporúčanie Filka na documenta 7 pre kurátora Rudiho Fuchsa sprostredkoval Joseph Beuys práve prostredníctvom kontaktov v tomto prostredí.

niektoré zo svojich nemeckých malieb a objektov označovať ako „SPIRIT" (*BIG POPULAR SPIRIT*, *ABSOLUTE POPULAR SPIRIT*).

Filko začal v Nemecku rozvíjať plátna s vybielenou figúrou akoby prenesenou z cyklu *Transcendencia* (1980). Postupne do nich vkladal farebné akcenty a expresívne rozvoľňoval rukopis. Ako ukázala Pia-Marie Remmers dielo *Er antwortet nicht gut* (1981), ktoré Filko namaľoval po príchode do Nemecka, možno čítať ako inauguračné gesto imigranta, ktorý vstúpil do západného umeleckého priestoru. Na jednej strane plátna sa opakuje strohá nemecká veta evokujúca zlyhanie komunikácie, hodnotenie či výsluch, na druhej strane sa objavujú pre Filka typické autoportréty a kryptické portréty pre neho dôležitých ľudí vo forme primitivizovaných siluet, ktorými inscenuje v Nemecku svoju *inbetweenness* ako mystický cudzinec, ako „iný" Západu, ale aj Východu, ako outsider, šaman z iného „kmeňa". Remmers považuje postavy na zadnej strane maľby *Er antwortet nicht gut* (1981) „mysliteľov, učencov alebo pustovníkov" za biografické a autobiografické vo figúre ikonografického typu *Schmerzensmann* (Vir dolorum – Bolestný Kristus), symbol obety, ktorá prekonala smrť.[59] Biele „šamanské" siluety patria podľa nej k vedomej sebamytologizácii emigranta, ktorý sa v novom prostredí inscenuje ako nositeľ iného, ťažko čitateľného poznania. Zároveň však tieto motívy patria k Filkovej legende o umelcovi, v ktorej je významné rozprávanie o prekonaní dvoch klinických smrtí (1945 a 1952).[60]

Návrat k figurácii od abstraktnej prázdnoty a kozmickej transcendencie k telesne zakotvenej skúsenosti utrpenia sa vo Filkovej maliarskej praxi dotýka paradoxu, ktorý James Elkins identifikoval ako štrukturálny problém súčasného umenia. Podľa neho je náboženský jazyk z verejného diskurzu vytlačený, no jeho afektívne formy pretrvávajú. Elkins v tejto súvislosti hovorí o „rétorike miznutia, koncov a znehodnoteného vzkriesenia".[61]

Filkova maľba z tohto obdobia ponúka pohľad na patriarchálny model postmodernej spirituality, v ktorom sa telesná bolesť, afekt a utrpenie zapisujú do umeleckého diela ako dôkaz poslania či vyvolenia, typický pre apokalyptické predstavy súčasného umenia, ktoré personifikujú krízy sveta v mužskom tele, nesúcom bremeno vykúpenia.[62] Vyšla zo špecifickej situácie emigranta zo socialitického bloku, ktorého formoval mýtus avantgardného umelca a jeho hrdinský, tragický a utopický obsah, odzrkadľujúci archetypy západného kánonu, ale aj celkom odlišne štruktúrovanej scény ovládanej politickým tlakom a cenzúrou.

V tomto zmysle možno Filkove nemecké obrazy čítať aj prostredníctvom kresťanskej asketickej imaginácie, ktorú Virginia Burrus opisuje ako afektívnu ekonomiku nedostatku, ktorý sa nedá zaplniť, ale len zatieniť radosťou z utrpenia: „Skrytá živočišnost rozkoše a bolesti přechází v rozlehlost duše, proniká dušemi, přesahuje je, sahá po… Bohu? Přesahuje veškerá omezení a zároveň ctí konečnost veškeré

[59] REMMERS, P.: *Red Exile? Stano Filko and the (Post-)Modern Age*. Magisterská záverečná práca, Wien 2024.

[60] *Keď som bol malý 8-ročný chlapec, zažil som mozgovú smrť: Pásol som kravy /PRI ICH ZACHRAŇOVANÍ ABY NESPADLI DO KAMEŇOLOMU/, spadol som dolu kopcom do päť-metrov hlbokej jamy. Pamätám sa ako som /VIDEL Z VÝŠKY LEŽAŤ svoje mŕtve telo /NA ZEMI JA 3. 4. 5.D… A LÚČIL SOM SA S RODINOU/ /TELOSF SPIRITEAQ + SOULIFE – LETELO V IN TUBEINDS 10. DO 11. WHITE – 12. TRANSPARENTEAOOQEEQ = TAM V 5.D ROZHODOVALI INE SPIRITYEAOQ + SOULIFE O MNE SF. OSUDSF. KARMASF – FATE – FORTUNE – DESTINYSF/…*
/SF/ pracoval som pre /ŠTÁTNEHO/ výrobcu tankov /+ ŤAŽKÝCH ZBRANÍ – KANÓNOV – V TRENČÍNEIQ mh RAKIETEAOOQ/ Pracoval som na žeriave, šmykol som sa a zachytil som sa o dróty 380 V. Prežil som druhú mozgovú smrť. /PO DRUHOM LŮČENÍ SA SO SVOJOU RODINOU SOM PROSIL ŽIADAL + SF LETENIAOQ V TUNELY – NA KONCI WHITE + TRANSPARENTEAOOQ + VRATENISF – ICH ROZHODNUTIAQ 5.D – SOULIFE UPTIME – DOTYKY DUŠE – SOULOVE/ Padol som /Z 5 – 6 M HALOVÉHO ŽERIAVU/ dolu na kanóny, zamdlel som a potom ma vzali do nemocnice /TAM MA VZKRIESILI/ Počas mojej prvej a druhej mozgovej smrti som si /v 4.D DSUQ UP 300000 KM/S/ uvedomoval svoju myseľ a videnie. Tu som tiež realizoval svoju štruktúru myslenia cez centrálny mozog.
Stano FILKO: *AUTENTIKSF I. – III*. Okolo 2010, Digitálna tlač, pero, fixa, perforácia, 42.1 × 29.7 cm. Collection of the Slovak National Gallery, IM 824-826, detail.

[61] ELKINS, J.: *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art*. London 2004, s. 126.

[62] Pozri HEARTNEY, E.: *Doomsday Dreams: The End of the World and Contemporary Art*. London; New York 2019.

existence.“[63] Filkova maľba z tohto obdobia tento paradox telesnej spirituality artikuluje vizuálne: bolesť, dotyk a stopa tela sa nestávajú negáciou duchovna, ale jeho podmienkou. V tomto zmysle Filkova práca nadväzuje na dlhú tradíciu maskulínne kódovanej kresťanskej spirituality, v ktorej autorita a poznanie vychádzajú z askézy. V americkom období sa tento afektívno-duchovný register ďalej rozšíri o umelecké, kozmologické, technologické, psychologické, filozofické, ezoterické a iné vplyvy, a vyústi do komplexného ontologického modelu, neskôr známeho ako *Systém SF*, v ktorom Filko usporiadal vlastnú existenciálnu skúsenosť, vedomosti, emócie, vrátane strachu zo smrti. Odtlačky rúk, kríže a gestické zásahy v jeho maľbách preto nepredstavujú expresiu autorstva v tradičnom maliarskom zmysle, ale indexálne stopy fyzickej prítomnosti, práce a zraniteľnosti. Maľba sa stáva miestom dotyku, zápasu a vyčerpania, bolesti, ale aj mesiášskeho *drajvu* autora.

Príchod do Ameriky svojich snov však tiež tematizoval a mystifikoval. V niekoľkých dielach a text-artoch odkazoval práve na tento deň: „13. december 1982: prvý deň v USA – NYC v Amerike.“ Dokumenty zo súkromného archívu z New Yorku ilustrujú, že už v roku 1985 Filko začal vážne uvažovať o systéme žiarivých energetických centier v multidimenzionálnom časopriestore – siedmich čakrách v už existujúcej trojrozmernej škále – s úmyslom reštrukturalizovať celé svoje doterajšie dielo a nastaviť budúce umelecké stratégie. Kritik John Russell napísal v recenzii o výstave troch umelcov v roku 1984 v Jack Tilton Gallery v New Yorku, že Filko „vnáša autentickú energiu expresionizmu do svojich obrazov Supermana a Superwoman“.[64] Filko vystavoval maľby a maliarske inštalácie na skupinových výstavách Special Projects (jar 1986) v MoMA PS1 a Working in Brooklyn: Painting v Brooklyn Museum (1987), ktorá bola súčasťou série prezentujúcej miestnu aj medzinárodnú umeleckú scénu, v ktorej v tom čase „dominovali individuálne citlivosti skúmajúce rôzne neo-izmy“.[65] V statemente v katalógu predstavil svoju legendu – je „undergroundovým“ umelcom z Československa, ktorý sa v súčasnosti nachádza v štvrtom tvorivom období (chýba rok 1970): 1. obdobie, 1960 – 65: Gnozeologické; 2. obdobie, 1965 – 69: Kozmologické; 3. obdobie, 1971 – 77: Teozofické-totálne… 4. obdobie, 1978 – 87: Empirické, súčasné, transformátory, odpadky, abstraktné…“.[66] Nasleduje séria pojmov, ktoré umelec spája s týmto štvrtým obdobím vrátane moravskej Venuše okolo roku 25 000 pred n. l. V odporúčacom liste Pollock-Krasnerovej nadácii z tohto obdobia napísala Charlotta Kotík: „Filko nazýva svoje súčasné tvorivé obdobie (1978 – súčasnosť) ‚empirickým‘. Medzi jeho súčasnými témami nájdeme motívy z umenia amerických Indiánov, punk rocku a ľudí žijúcich v súčasnej džungli. Komentuje aj svoje predchádzajúce tvorivé obdobia a kritizuje súčasný materializmus a dekadentnosť nefiguratívnym spôsobom. Stano Filko sa javí ako citlivý a imaginatívny umelec, ktorý sa drží svojich jedinečných zásad. Jeho život naznačuje, že mu nevadí obetovať svoje osobné pohodlie a materiálny blahobyt svojim ideálom.“[67]

New York začiatku 80. rokov bol priestorom extrémnej koncentrácie protikladov: ekonomického boomu a prekarity, mediálnej expanzie a osobnej izolácie, návratu maľby a súčasne hlbokej krízy modernistických utópií. Túto situáciu dramaticky umocnila epidémia AIDS, ktorá zásadne preformulovala vnímanie tela, sexuality, intimity a smrti. Filko najprv reagoval radikálnym posunom svojej maľby smerom k existenciálnej telesnosti, erotike a surovej expresivite, k maľbe s kolážovými a asamblážovými prvkami. Kým v predchádzajúcich obdobiach dominovala biela ako farba ontológie a transcendencie, v amerických dielach sa do popredia dostávali červená a čierna farba, farby krvi a zraniteľnosti, Erosa a Thanata. Jedným z najvýraznejších znakov tejto fázy bolo opakované používanie slova AIDS, ktoré Filko maľoval priamo na plátna ako surový, nekomentovaný znak dobovej reality. Tieto práce rozširovali jeho maliarsky jazyk do oblasti asamblážе a environmentu a posilňovali autobiografický rozmer Filkovej tvorby. (Obr. 8)

[63] BURRUS, V.: *Sexuální životy svatých: Erotika ve starověké hagiografii.* Praha 2015, s. 187.

[64] RUSSEL, J.: New Painters. In: *The New York Times*, 1. 6. 1984.

[65] Súkromný archív.

[66] Stano Filko. In: KOSS, E. – ANTONIDES, J. (eds.): *Working in Brooklyn: Painting*. New York 1987, s. 22.

[67] Pozri HRABUŠICKÝ, A. – GREGOROVÁ STACH, L.: *Universal* Environment. London 2023.

Filko začal systematicky zhromažďovať poznámky, diagramy, text-arty a konceptuálne záznamy, v ktorých sa umelecké dielo prestávalo chápať ako autonómny objekt a začalo fungovať ako súčasť rastúceho celku. Zlomovým bodom amerického exilu bol rok 1984, ktorý opakovane zaznamenával v *Archíve SF* ako existenčne hraničný. Skúsenosť fyzického vyčerpania, existenčného ohrozenia a blízkosti smrti sa transformovala do konceptu čierneho EGA, nachádzajúceho sa nad tromi základnými dimenziami. Tento moment neznamenal ústup od maľby, ale jej preformulovanie: expresívna figuratívnosť ustupovala nereferenčným kompozíciám, v ktorých sa skúmali základné geometrické tvary a farebné vzťahy, ako to reflektovala Charlotta Kotík.[68]

Americký exil predstavoval najintenzívnejšiu a najkonfliktnejšiu fázu Filkovej maliarskej tvorby. Maľba sa stala miestom, kde sa telesná skúsenosť, spoločenská kríza a spirituálne hľadanie pretavili do surovej, hybridnej obraznosti. Pre Filka bola maľba nástrojom prežitia a ontologického zápasu. (Obr. 9)

Jeho umelecká prax nikdy nebola viazaná výlučne na obraz, objekt či inštaláciu, ale na dlhodobo rozvíjaný proces myslenia, písania a systematického sebautvárania. Popri maľbe a práci s priestorom celoživotne paralelne rozvíjal ambivalentnú konceptuálnu tvorbu, ktorú označoval ako *text-art* alebo aj ako „verbálne maliarstvo". Text pre neho nebol komentárom k dielu ani sprievodným vysvetlením, ale autonómnym médiom, v ktorom sa autobiografické, kontextuálne, ontologické, kozmologické a spirituálne otázky artikulovali s rovnakou intenzitou ako v projektoch, obrazoch, objektoch a inštaláciách.

Práve v text-artoch Filko najdôslednejšie rozpracoval svoj holistický *Systém SF* ako osobnú spirituálnu kozmológiu. Texty, diagramy, heslovité zápisy, zoznamy, chronológie, symbolické rovnice a fragmentárne manifesty vytvárali paralelnú vrstvu jeho diela, ktorá neustále reagovala na vznik nových objektov, inštalácií a maliarskych cyklov. *Systém SF* sa tak formoval nie ako uzavretý teoretický model, ale ako otvorená, neustále prepisovaná mapa bytia, v ktorej sa spájali biografické udalosti, metafyzické úvahy, dejiny umenia, veda, náboženské systémy a osobná mytológia.

Ilja Kabakov, ktorý v roku 1987 emigroval z Ruska cez Rakúsko a nakoniec sa usadil v Spojených štátoch amerických, demýtizoval sen o kozmickej budúcnosti, najmä vo svojej inštalácii *Človek, ktorý vyletel do vesmíru zo svojho bytu* (1987). Zachytáva scénu z izby v moskovskom komunálnom byte, kde sa po rokoch príprav fiktívna postava muža, reprezentujúca určité časti samotného umelca, katapultovala do vesmíru pomocou domáceho zariadenia. Podobne ako Kabakov mal aj Filko silné povolanie k seba-inštitucionalizácii, a tým aj k muzealizácii svojho umenia. Kabakov ho realizoval prostredníctvom fiktívnych postáv, ktoré boli umelcami, pričom jeho inštalácie boli metaforou múzea a sveta umenia. Filko, naopak, vyvinul svoj komplexný *Systém SF* a tiež vlastné fiktívne identity.[69]

Naozaj významné je uvedenie jeho štyroch klonov, z ktorých prvé tri boli vytvorené už v Spojených štátoch amerických v roku 1988: *Stanislav Filko 1937 – 1977*, *Stan Fylko 1978 – 1987*, *Stan Phylko 1988 – 1997* a *Phys 1998 – 2037*. Objavujú sa na letáku k jeho samostatnej výstave v Donnell Library Center v roku 1987 pod fotografiou diela *Mobile Installation* – tajomného priestorového autoportrétu ako maliarskej inštalácie s mäkkými odrazovými plochami, ktoré odrážajú ružovú raketu uprostred s enigmatickým nápisom: „1958 – 60 – 78 Filko – Fylko". Na zadnej strane tlačoviny je trojfarebná vlajka. V rukopisnom zápise Filko pridal základné vysvetlenie svojho umenia, ktoré bolo pravdepodobne určené krajanom: „Moje umenie patrí do konceptuálneho hnutia; má tri odlišné dimenzie alebo tri cesty rovnakej energie ako slovenská vlajka: biológia – červená; kozmológia – modrá; ontológia – biela."[70]

[68] KOTIK, Ch.: *Working in Brooklyn/Painting.* In: KOSS/ANTONIDES 1987 (see in note 66), s. 10.

[69] „Takmer tridsať rokov trávili neoficiálni umelci svoj život v uzavretom a izolovanom svete. Po celý tento čas boli neoficiálni umelci a autori prísnou politickou, ideologickou a estetickou cenzúrou zbavení možnosti vystavovať alebo publikovať svoje diela. Uväznení v tejto prakticky kozmickej izolácii museli byť umelci v týchto kruhoch úplne sebestační a spoliehať sa jeden na druhého, aby plnili úlohy, ktoré mali zastávať iní: diváci, kritici, odborníci, historici a dokonca aj zberatelia." GROYS, B.: Re-Inventing Authorship. In: BINGHAM, J. (ed.): *Not Everyone will be Taken to the Future.* London 2017, s. 37.

[70] Súkromný archív.

Už počas svojho života sa stal Stano Filko inštitúciou, vlastným múzeom, ktoré zhmotňoval v dome-ateliéri (podľa vlastných slov „depozitári") na Snežienkovej ulici v Bratislave: „Z tejto dvojpodlažnej budovy možno vyjsť na strechu, odkiaľ je prekrásny výhľad na celé mesto, prúdiaci Dunaj a rovinu okolo neho. Človek má dojem, že sa tu nachádza stanica mimozemšťanov, ktorí si touto pozorovateľňou vybudovali skryté, ale ideálne miesto pre sledovanie sveta. Pritom Stano Filko sám vystupuje ako prostredník medzi rôznymi svetmi, nie však ako veľvyslanec hlbších významových vrstiev, ale omnoho reálnejšie v zmysle rôznych rovín skúseností."[71] Od roku 2005 plánoval *gesamtkunstwerk* svojej tvorby postaviť ako *Koráb* vo Veľkej Hradnej, hoci obidva projekty seba-inštitucionalizácie skončili ako ruiny utopických vízií. Stano Filko maľoval, písal a systematizoval do poslednej chvíle. V stave fyzického vyčerpania pracoval z postele. V tomto geste sa uzatvára celý oblúk jeho tvorby ako dôsledná a nekompromisná ontologická prax.

Maľba ako identita po roku 1989: Erik Binder

Pre Erika Bindera[72] bola maľba integrálnou súčasťou jeho intermediálneho programu, prostredníctvom ktorej sa orientoval v nestabilnom a fragmentovanom svete. Bola ako otvorený proces ladenia, záznamu a transformácie.

Binderova maliarska prax vyrástla z horskej prírody a z mestskej dynamiky rodného kraja, jeho vizuálnych a zvukových podnetov a neustále prepisovaných povrchov. Striedanie rytmu krajiny a mesta sa zapisovalo do jeho maliarskeho gesta vo vrstvách (akoby) náhodných zásahov. Tvorbou *urban poetry* rozširoval svoje umelecké myslenie („mesto spí/ a mesto sníva/ a milióny snov/ padajú do kanálov"). Maľba čímkoľvek na akomkoľvek povrchu, stekance po sprejovaní a vrstvenie nánosov rôznych techník vytváralo záznam umelcovho performatívneho pohybu.

Súčasťou tohto rozšíreného poľa bola aj Binderova intenzívna kresliarska a grafická prax. Kresba preňho predstavovala denný záznamový nástroj – denníkovú formu myslenia v línii, geste a znaku.[73] V Binderovom prípade kresba nebola prípravnou fázou, ale autonómnym médiom myslenia a existencie, ktoré udržiavalo nepretržitý tok medzi telom, vedomím a obrazom.

Mapy a diagramy patria do Binderovho aparátu postkonceptuálnych nástrojov. *Porovnávací životopis* (2010) je výnimočnou retrospektívou osobnej skúsenosti v prepojení s historickými, sociálnymi a kultúrnymi súradnicami. (Obr. 10) V cykle *Hmotel Hybe* (2016 – 2021) sa vrátil k spomienkam na detstvo. Motel Hybe, kde Binder ako dieťa žil, bol počas socializmu miestom stretu lokálneho a globálneho – každodennosti práce, starostlivosti a pohostinnosti so skúsenosťou zahraničných návštev. Zachytil v ňom stredoeurópsku postsocialistickú identitu ako vzťahovú sieť krajiny, rodiny, práce, konkrétnych miest a drobných „zázrakov" v každodennosti.

Binder mal k slovenskej krajine osobitý vzťah. S nadhľadom chápal národnosť ako historicky zaťaženú kategóriu, ktorú v tvorbe podroboval kritike, humoru a destabilizácii. V tomto kontexte čítame aj jeho vedomú apropriáciu rómskej etnicity, ktorú využíval ako akt protestu proti nacionalizmu, xenofóbii a homogenizácii slovenskej identity.

Cyklus *Woodoo Čičmany*, vznikajúci od roku 2010 počas Binderovho tvorivého pobytu v USA, bol koncentrovanou artikuláciou jeho vzťahu k slovenskej krajine a identite. Prenesením ornamentiky čičmianskych drevenic do globálneho urbánneho prostredia New Yorku vytvoril ironicky prevrátený „kúsok vlasti", ktorý zahŕňal aj sprejerskú fresku realizovanú vo verejnom priestore oproti oknu jeho

[71] BROZMAN, D. – GRZONKA, P. (eds.): *Stano Filko*. Praha 2005, s. 99 – 100.

[72] Erik Binder (1974 Hnúšťa-Likier – 2023 Bratislava) bol slovenský vizuálny a intemediálny umelec. Venoval sa maľbe, kresbe, objektom, inštaláciám, performancii a hudbe. Absolvoval Vysokú školu výtvarných umení v Bratislave a založil viaceré kolektívne platformy. Vystavoval na *50. Bienále umenia v Benátkach* (2003).

[73] TAMÁSOVÁ, A.: *Erik Binder: Nekonečný príbeh/Erik Binder: Neverending Story*. Bratislava 2023.

[74] Výstava *Sedimenty sveta/Sediments of the World* (Galéria mesta Bratislavy, 17. 4. 2025 – 28. 9. 2025, kurátorka Naďa Kančevová) predstavila Binderov ateliér formou videa (autor Michal Štrompach).

bytu (s povolením majiteľa domu). Jeho „čič-money" ironizovali skanzenizáciu a sebakolonizáciu slovenskej kultúry zneužívaním folklóru. Okrem toho však vytvoril stovky listov sérií *Woodoourbanism* a *Subway Kabala* nasprejovaných na mapách Manhattanu.

Binderov ateliér v budove bývalých socialistických potravín v bratislavskej Karlovej Vsi poskytoval autorovi pracovné zázemie aj otvorené miesto stretnutí a spolupráce. Vznikal ako procesuálne *totálne dielo*, v ktorom sa vrstvili rozpracované obrazy, nájdené objekty, hudobné nástroje, technológie, archívy, knihy, kresby, plagáty, fragmenty starších diel, elektronika a aparatúra. Binderovo zberateľstvo a „brikolage" bolo jeho spôsobom myslenia, veci aj idey najskôr uchovával, neskôr preskupoval, znovuaktivoval a nechával vstupovať do nových vzťahov.[74] Ateliér bol živým ekosystémom, v ktorom sa prirodzene prelínali individuálna tvorba, kolektívne situácie a sociálny rozmer umenia. Spolupráca tvorila zásadnú súčasť Binderovej praxe. Projekty s Gabrielou Binderovou (*Kunst-fu*), maliarska dvojica Binderfresh s Viktorom Frešom, spolupráce napríklad s Palom Čejkom, neskôr s Jánom Triaškom, Martinom Vongrejom či Michalom Štrompachom rozširovali pojem autorstva a rušili hierarchické delenie rolí.

Binderov ateliér inšpiroval názov výstavy o súčasnom maliarstve – médiu po svojej ohlasovanej smrti: *Maľba po maľbe*. V statemente v katalógu napísal: „Maľbe sa venujem z iných dôvodov ako umeniu. Plochu, na ktorej ju realizujem, vnímam ako nenaladenú obrazovku nového prijímača, na ktorej hľadám, ladím, drásam a hladím obraz. Obraz ako vysielanie. Niekedy je obraz jasný a niekedy sa zmiešajú rôzne kanály a vysielania (…). Vtedy často pri-vy-kvitne názov ‚vysielania', ktorý potom uvádza diváka do vysielania a trhá lístky pri vstupe do obrazového priestoru. Mám rád obrazy, v ktorých sa dá prechádzať, čítať. Mám rád aj maľbu, čo ostáva po maľbe…"[75]

Binderova tvorba bola ako tok/rieka, teda *flow* – ontologický diagram komplexného systému prúdení, identít a časových vrstiev – umožňujúci orientáciu v nestabilite, prerušeniach a premenách charakteristických pre postsocialistickú stredoeurópsku skúsenosť. Sám o sebe hovoril, že je „nekonceptuálny umelec, lebo netvorí, ale nachádza.[76] Jadrom jeho metodológie bola práca s náhodou, chybou, zlyhaním, deštrukciou a rekonštrukciou – s nadhľadom: „Humor (ale nie pubertálny vtip) je spôsobom komunikácie, sprostredkovaným poznaním, ktorým prehodnocuje realitu."[77] Recyklácia, apropriácia a „konceptuálna oprava" nájdených gýčových, odmietnutých alebo poškodených maľovaných obrazov sa prejavila napríklad v sérii *Pimp My Art – Dr. Binder zachraňuje umenie na pokraji smrti* (2017). (Obr. 11)

Dlhodobo sa zaujímal o duchovné, náboženské a mytologické systémy, ktoré študoval v historických, antropologických aj praktických súvislostiach. V posledných rokoch života sa intenzívne venoval praxi dzogčenového budhizmu, meditácii a telesným cvičeniam, ktoré chápal ako nástroje rozširovania vedomia a kultivácie pozornosti a všímavosti. Tieto praktiky, prirodzene, prenášal aj do umeleckej práce. Spiritualita uňho nefungovala ako ilustratívny motív ani symbolický repertoár, ale ako ontologický spôsob existencie a vnímania sveta, ktorý sa zapisoval do procesu tvorby, rytmu práce a vzťahu k materiálu.

Bol aktívnym hudobníkom, dídžejom, performerom a básnikom. Okrem fujary a autorských zvukových objektov využíval elektronické nástroje a digitálne rozhrania. Dych, zvuk a rytmus prepájal s maliarskym gestom a telesným pohybom. „Binderova práca sa prejavovala ako senzorický aparát, v ktorom sa skúsenosť – často hraničná, psychedelická – priamo pretavovala do materiálu, objektu a obrazu."[78] Samostatná výstava *Avatsýv* v Slovenskej národnej galérii zároveň umožnila evidovať značnú časť jeho maliarskej aj intermediálnej tvorby.

Projekt *Pneumatrix* (2016) v spolupráci so Zojou Zupkovou a s hudbou Andreja Šebana prepojil maliarske myslenie s performanciou, scénografiou a priestorovou inštaláciou. Peter Tajkov ho

[75] BINDER, E. In: KUSÁ/GREGOROVÁ/MITÁŠOVÁ 2010 (v pozn. 16), nepag.

[76] BINDER, E. In: GREGOROVÁ STACH, L.: *AVATSÝV: Labyrint Erika Bindera/NOITIBIHXE: Labyrinth of Erik Binder*. Bratislava 2021, nepag.

[77] KUSÁ, A.: Erik Binder. In: KUSÁ/GREGOROVÁ/MITÁŠOVÁ 2010 (v pozn. 14), nepag.

[78] MONCOĽOVÁ, I.: Postkonceptualizmus ostrých hrán – raz si na vrchole a raz dole (Erik Binder v Slovenskej národnej galérii). In: *Profil* 2021, č. 2, s. 109.

charakterizoval ako „mikrokozmos Binderovskej imaginácie,“[79] ktorý presahoval súbor jednotlivých diel a vytváral komplexné prostredie vstupu a ponorenia. Pomaľované použité pneumatiky získali (podobne ako maľba samotná) nový transformovaný život. Videoinštaláciu vytvoril v spolupráci s Pepem Ehrenbergerom a svojimi synmi Maxom a Alekom, čo podporilo generačný rozmer diela.

Postsekularita sa v jeho tvorbe prejavovala ako dôsledná práca s rôznymi relionististickými kódmi v situácii, keď „vizuálne znaky a pamäťové ikony už nie sú samovysvetľujúce“.[80] Tento prístup mal v jeho tvorbe dlhodobú kontinuitu. Už v projekte *Superstart* (Benátske bienále, 2003) sa postsekulárna pozícia prejavila presunom kresťanskej ikonografie do roviny telesnej praxe. Ako uvádza Michal Koleček, „Ježiš Kristus cvičí na gymnastických kruhoch… Jeho výkon je absolútne bezchybný, takmer božský“.[81] Kristus tu nebol ani objektom uctievania, ani terčom irónie, ale telom v režime výkonu – telom, ktoré nieslo duchovný význam prostredníctvom fyzickej disciplíny. Spiritualita sa neobjavovala mimo spektáklu, ale v jeho vnútri, ako jeho napätie a paradox. Autori zámerne použili art marketingovú estetiku, aby sa vysmiali inštitucionálnym mechanizmom umeleckého sveta.

V cykle *Pra-sklá* (2019 – 2021) pracoval Binder s krehkosťou, napätím a priesvitnosťou skla a s jeho prasklinami ako kresbami v priestore, záznamom fyzického zásahu. Podľa neho zruinované umenie v sérii *Pra-sklá* „v celej nádhere dopukanej krehkosti vyjadrovalo momenty, v ktorom sa v troskách z tmy zjavujú záblesky nostalgie dní bezpečných hier“.[82] (Obr. 12)

Binder bol citlivý voči otázkam rodu, identity, spirituality a moci reprezentácie. Pozornosť voči inakosti bola integrálnou súčasťou jeho umeleckej praxe a ontologického myslenia. Pracoval s náboženskými, mytologickými a kultúrnymi kódmi v situácii, keď stratili svoju univerzálnu normatívnu platnosť. Podľa vlastných slov bol „dieťa premien“ a cítil sa ako „súčasť transformačného obdobia našej krajiny“.[83]

Záver: Maľba ako rezistentná ontologická prax

Binderova expandovaná maliarska tvorba bola ontologickou praxou zotrvania v prítomnosti. Maľba vytvára medzigeneračný most k autorom a autorkám, pracujúcim s identitou, telom a pamäťou.

Autori ako Erik Binder tvoria dôležité spojivo medzi povojnovou tradíciou ontologického, systémového a environmentálneho myslenia a mladšími autorkami, ktoré rozvíjajú maľbu ako citlivý nástroj práce s identitou, telom a historickou skúsenosťou. Emília Rigová[84] a Monika Pascoe Mikyšková[85] nadväzujú na rozšírené chápanie maľby, no posúvajú ho do odlišných etických, politických a epistemologických rovín.

Rigová rozvíja maliarsku, intermediálnu a performatívnu prax ako médium kolektívnej pamäti a traumy, ukotvené v rómskej skúsenosti strednej Európy. Ako uvádza v autorskom statemente*:* „Som Emília, som Bári, som žena, som Rómka, som Slovenka, som Európanka a som ešte omnoho viac.“[86]

[79] TAJKOV, P.: *Pneumatrix*. Košice 2016. Nepag.

[80] PAHUD DE MORTANGES, E.: Icon Meets Icon. On the Intersection of the Visual Culture and Gender Performance in Postsecular Art and Fashion. In: GRENZ, S. – GUTH, D. – BOKA, E. – UYSAL, F. (eds.): *Gender and Postsecularity in Visual Culture and Knowledge Production*. Wien 2024, s. 22 – 23.

[81] KOLEČEK, M.: We are willing to die a natural death for art. In: BONAMI, F. – FRISA, M. L. (eds.): *La Biennale di Venezia. 50th International Art Exhibition – Dreams and Conflicts: The Dictatorship of the Viewer*. Venezia 2003, s. 572.

[82] BINDER. E. Dišputa o labyrinte trávenia času. In: GREGOROVÁ STACH 2021 (v pozn. 76) unpaginated.

[83] Ibidem.

[84] Emília Rigová a. k. a. Bari Raklori (1980 Trnava) je slovenská multimediálna umelkyňa a pedagogička. Je laureátkou Ceny Oskára Čepana (2018) a od roku 2024 docentkou na Akadémii umení v Banskej Bystrici. Vo svojej tvorbe sa venuje rómskej identite, kolektívnej pamäti a historickému násiliu.

[85] Monika Pascoe Mikyšková (1983 Žilina) je slovenská vizuálna umelkyňa, ktorá sa venuje maľbe a jej intermediálnym formám. Je finalistkou Ceny Oskára Čepana (2022) a vo svojej praxi sa zameriava na vzťah človeka a rastlín, etnobotaniku a ekologickú pamäť.

[86] RIGOVÁ, E. cit. podľa: GREGOROVÁ STACH, L.: Hranice navzájom sa prekrývajúcich (ne)identít. In: GAVULOVÁ, L. (ed.): *Cena Oskára Čepana 2018/Oskár Čepan Award 2018*. Bratislava 2018, s. 126.

Jej alter ego Bári Raklóri (od 2012) čerpá z *in-betweennes* rôznych identít a svoju tvorbu chápe ako model priestoru, v ktorom jestvujú medzery, prieniky odlišnosti. Vizuálne, ale aj kurátorsky a výskumne sa venuje problematike potláčania národnostných, etnických či sexuálnych menšín v dejinách a v súčasnosti. V novom konceptuálno-maliarskom cykle s motívom prázdnych ženských brúch otvára tému násilných a utajovaných sterilizácií rómskych žien počas socializmu v Československu, v ktorom prepája rodinnú skúsenosť s politickou históriou. Jej prístup umožňuje „reparatívne čítanie", ako ho formulovala Eve Kosofsky Sedgwick.[87] Maľba u Rigovej tak pôsobí aj ako telo a ako médium reparácie, v ktorom je trauma otvorená a pripúšťa transformáciu. (Obr. 13)

Pascoe Mikyšková rozvíja maliarsku prax ako dlhodobý vzťah k prírode, ktorú chápe ako živý archív pamäti a skúsenosti. Jej tvorba sa vyznačuje pomalosťou a dôrazom na starostlivosť, rast a cyklickosť. Vedome sa vymaňuje z logiky rýchlej produkcie a spektakulárnosti. Dôležitou súčasťou jej programu sú spolupráce s botaničkami a ekologičkami, prostredníctvom ktorých svoj umelecký výskum prepája s osobnou ženskou a materskou skúsenosťou a starostlivosťou o krajinu. Na samostatnej výstave *Vzpomínky, které mi nepatří* v PLATO Ostrava (2025) predstavila rozšírenú autobiografickú rovinu svojej tvorby. Vychádzala zo spomienok na babičku a na spoločný zber byliniek, najmä „krvi sv. Jána", teda ľubovníka bodkovaného (*Hypericum perforatum*). Rastlina sa stala nositeľom transgeneračnej pamäti, matrilineárnych tradícií bolesti, starostlivosti a liečenia. (Obr. 14)

Spoločným menovateľom vybraných stredoeurópskych umelcov a umelkýň rôznych generácií a kontextov nie sú štýlové podobnosti ani ikonografické registre. Sú to pozoruhodné spôsoby, akými maľbu umiestnili do centra svojej rozmanitej tvorby ako bytostnú tvorivú prax.

Dr. Lucia Gregorová Stach
Institute of Art History,
Art Research Centre of SAS, Bratislava
Faculty of Fine Arts, Academy of Arts in Banská Bystrica
lucia.g.stach@savba.sk

[87] KOSOWSKY SEDGWICK, E.: *Epistemology of the Closet*. Berkeley CA 1990, s. 22.