

Painting Beyond the Human

Decolonial and Posthuman Rethinkings through Nonhuman Authorship

Adam HUDEC

Abstract

This study reframes painting as an ecologically entangled and epistemically decentered practice by foregrounding nonhuman authorship as a constitutive force of pictorial formation. It examines two case studies positioned along an authorship spectrum that extends from multispecies co-production to fully nonhuman image-making. The first case, the garden-based practice of Slovak artist Andrej Dúbravský, demonstrates how painting emerges within a porous, more-than-human ecology in which insects, plants, spores, and climatic forces materially intervene in the formation of the work. Situated within posthumanist theory and decolonial critique, his practice rejects the extractive gaze of colonial landscape and botanical representation, instead proposing a model of situated, reciprocal composition in which authorship is distributed across species and environments. The second case considers *biopatina*—the chromatic deposits produced by microbial growth on architectural surfaces—as a form of nonhuman painting. Algae, fungi, and cyanobacteria generate unsolicited, durational pigmentary inscriptions that challenge human-centered definitions of artistic agency and the modernist ideal of the “clean” architectural façade. Read together, these examples call for a theoretical rearticulation of painting as a more-than-human process: one in which pigment may be grown rather than applied, surfaces function as sites of ecological inscription, and authorship shifts from individual mastery to relational, multispecies co-creation. Such an expanded framework opens painting to posthuman and decolonial methodologies that acknowledge ecological agency, unsettle anthropocentric hierarchies, and reposition visual production within broader networks of environmental and political entanglement.

Keywords: Nonhuman authorship – Posthumanist art theory – Decolonial painting – Multispecies collaboration – Microbial pigmentation

Posthumanist and Decolonial Reframings of Painting

We no longer paint in a world where the human stands alone as the sovereign subject of expression. In an age of ecological crisis and unsettled ontologies, the boundaries that once separated nature from culture, subject from object, and artist from medium can no longer be assumed. To ask what it means to paint today is to confront the entangled agencies that shape every act of mark-making. This paper begins

from the proposition that to look at painting beyond the human requires, first and foremost, a re-examination of authorship. Who – or what – makes a painting? How do we define the author when pigment, surface, and composition emerge through ecological and material processes that exceed human intention?

The canon of European painting has long upheld a model of authorship that centres the human as the singular originator of creative acts. From Renaissance portraiture to modernist abstraction, the artist's name has functioned as both brand and

guarantor of originality, rooted in the philosophical legacy of Enlightenment humanism.¹ This tradition privileges the autonomous subject, endowed with mastery over inert matter, as the locus of creativity. Nonhuman life, whether vegetal, animal, microbial, or geological, has largely appeared in painting as representational content or symbolic motif, rather than as a co-producer of form. Such a model of authorship is not merely an art-historical convention; it is entangled with the same epistemic hierarchies that underpinned European colonial expansion, where the visual ordering of the world proceeded in tandem with its extraction and control.²

Posthumanist theory offers powerful tools for unsettling this hierarchy. Rosi Braidotti's posthuman subject is a *zoe-centred* being-in-relation, constituted through material and affective entanglements rather than autonomous selfhood.³ Jane Bennett's concept of *vibrant matter* foregrounds the capacity of nonhuman entities to act, resist, and affect, challenging the assumption that agency is the exclusive property of the human.⁴ Donna Haraway invites us to "stay with the trouble," to inhabit the messy interdependencies and "response-abilities" that shape all earthly life, recognising that making – including art making – always happens within situated webs of relation.⁵ Karen Barad's theory of *intra-action* goes further still, showing that entities do not pre-exist their relations; rather, phenomena emerge through the entanglement of agencies across scales.⁶ Together, these perspectives destabilise the solitary genius model of authorship and open conceptual space for painting as a distributed, multispecies process.

Yet if posthumanism recentres ontology beyond the human, decolonial thought asks us to confront the historical structures that made anthropocentrism

both thinkable and profitable. The visual cultures of modernity – including the canon of painting – were forged in the crucible of empire, plantation economies, and extractive capitalism. As Walter Mignolo has argued, coloniality is not a past event but the "darker side" of modernity, persisting in the epistemic frames that determines what qualifies as knowledge, culture, and art.⁷ Silvia Rivera Cusicanqui cautions against the mere "inclusion" of other knowledges into the existing canon without dismantling its hierarchies, noting how colonial logics persist through the appropriation and sanitisation of the other.⁸

In the realm of art, these dynamics are evident in the histories of natural history illustration, botanical painting, and landscape traditions, all of which developed alongside European imperial and scientific expansion. As Giovanni Aloï observes, botanical representation frequently served as a technology of classification and possession: specimens were removed from their ecological contexts, flattened into legible forms that could be catalogued, exchanged, and exploited.⁹ Landscape painting, similarly, often idealised land as stable, ordered, and available for ownership or aesthetic contemplation. In both cases, the nonhuman world was rendered knowable and ownable through the artist's hand: an authorial gesture that mirrored colonial claims to land and life.

To consider painting beyond the human, then, is not only to expand the circle of authorship to include nonhuman agencies, but also to challenge the colonial legacies embedded in its representational and material practices. Decolonial approaches demand attention that we attend to the conditions under which painting is made: produced worlds are

¹ ALPERS, S.: *The Vexations of Art: Velázquez and Others*. New Haven 2005, pp. 12–18.

² BENNETT, J.: *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham 2010, pp. 8–10.

³ BRAIDOTTI, R.: *Posthuman Knowledge*. Cambridge 2019, pp. 39–46.

⁴ BARAD, K.: *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham 2007, pp. 33–37.

⁵ MIGNOLO, W. D.: *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*. Durham 2011, pp. 6–9.

⁶ RIVERA CUSICANQUI, S.: Ch'ixinakax utxiwa: On Decolonising Practices and Discourses. Cambridge 2020, pp. 45–51.

⁷ ALOI, G.: *Why Look at Plants? The Botanical Emergence in Contemporary Art*. Leiden 2019, pp. 183–189.

⁸ TSING, A. L.: *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Princeton 2015, pp. 17–24.

⁹ ALOI 2019 (see in note 7), pp. 185–186.

represented, whose agencies are recognised, and whose marks are allowed to remain visible. This requires what Anna Tsing terms “arts of noticing”: practices that refuse to smooth over the unruly, the contingent, and the more-than-human, and that can reveal the entanglements erased by modernity’s aesthetic regimes.¹⁰

This paper addresses that task by focusing on *authorship* as the conceptual hinge for rethinking painting beyond the human. It argues that shifting the focus from representation to authorship enables us to see painting not as a uniquely human imposition of form on matter, but as an unfolding among material, biological, and climatic forces. This reorientation makes room for what is termed here the *authorship spectrum*: a continuum that extends from co-authorship, where human and nonhuman agencies interact under conditions deliberately facilitated by the artist to *fully nonhuman authorship*, where the human is absent as an intentional agent and the work emerges through autonomous ecological processes. To examine this spectrum, this paper brings into dialogue two distinct yet interconnected practices. The first is the painting of Slovak artist Andrej Dúbravský, whose studio is embedded within the ecological rhythms of his garden in rural southwestern Slovakia. In this context, painting emerges through porous boundaries between studio and environment, with insect tracks, airborne spores, and plant debris becoming part of the work’s material history. Dúbravský retains an active role, cultivating specific species and timing his painting to the cycles of pollinators, but his compositions are shaped by a network of more-than-human contributors. This exemplifies co-authorship: deliberate cultivation of conditions for multispecies participation.

The second case is *biopatina*: the pigmentary traces produced by microbial and environmental processes on architectural surfaces. This phenomenon naturally occurring stain on built surfaces, which was investigated in my doctoral research at the Academy of Fine Arts in Vienna, occurs without human facilitation. Algae, cyanobacteria, fungi, and lichens metabolise minerals in building materials, producing chromatic shifts over months or decades. Human presence is reduced to an infrastructural role and the composition is generated entirely by nonhuman actors. Here, authorship is not shared but wholly displaced: a form

of fully nonhuman authorship that prompts us to consider whether the category of “painting” can be extended to works without a human hand.

By situating these two cases within posthumanist theory and decolonial critique, the paper seeks not merely to expand the category of painting. It seeks to unsettle the epistemic and aesthetic hierarchies that have long defined its limits. To call *biopatina* a painting is not simply to metaphorise microbial stains; it is to insist that pigment, composition, and form can be authored by assemblages that exceed and at times exclude the human. To frame Dúbravský’s garden a site of painting is to recognise the intentional inclusion of nonhuman collaborators and to acknowledge their agency in shaping the work. Both cases compel that art history, theory, and criticism to contend with works whose authorship is distributed across species and materials, and whose aesthetics emerge from ecological processes rather than from human mastery.

In an era when climate change, biodiversity loss, and microbial ecologies occupy a central place in cultural and political life, the question of authorship in painting extends beyond a purely disciplinary concern. It is part of a broader endeavour to redefine how we live, create, and sustain within multispecies worlds. By reframing painting as an ecological, relational, and potentially posthuman practice, this paper aligns with calls from both posthumanist and decolonial thinkers to craft new forms of accountability, forms that can recognise and engage with the agencies of those whose marks have too often been erased from the canvas of history.

Multispecies Authorship in the Garden Studio of Andrej Dúbravský

The work of Slovak artist Andrej Dúbravský provides a case study in what may be termed *co-authorship* in painting: a practice in which the artist deliberately structures and maintains ecological conditions that enable nonhuman contributions while retaining an active role in compositional decision-making. His approach diverges from dominant traditions of painting as representation of a natural order; tradi-

¹⁰ TSING 2015 (see in note 8), pp. 22–23.



Fig. 1: Painting process in the garden photographed by Andrej Dúbravský, 2023, digital colour photography. Courtesy of the artist.



Fig. 2: Painting process in the garden photographed by Andrej Dúbravský, 2023, digital colour photography. Courtesy of the artist.

tions that have historically reinforced extractive visual economies tied to colonial and anthropocentric frameworks.¹¹ Instead, Dúbravský grounds his practice within the material and ecological specificity of his garden in southwestern Slovakia, a space where vegetal, insect, microbial, and climatic agencies are actively invited to participate in the formation of paintings. In this model of co-authorship, the human is not replaced but repositioned: no longer the sole originator of the work, but a responsive collaborator within a multispecies field. (Fig. 1–3)

Dúbravský's practice inverts this representational logic. His paintings emerge not from the detached observation of nature, but from a process of *sympoi-*

esis—Haraway's term for "making-with" rather than "making alone."¹² The garden in which he works is neither an ornamental enclosure nor a purely cultivated field; it is a shifting, partly feral habitat in which unmanaged growth and deliberate planting coexist. Certain areas are selectively maintained, for instance, a dedicated area for burdock, valued for its magnetism to bees and bumblebees, while others are left to spontaneous colonisation by nettles, thistles, wormwood, grasses, and saplings. New arrivals, whether carried by wind, insects, or birds, are not regarded as intrusions but as contributors to the site's evolving composition. A cherry tree that germinated from a bird-dispersed seed now anchors

¹¹ TONGIORGI TOMASI, L.: *An Oak Spring Flora: Flower Illustration from the Fifteenth Century to the Present Time*. Upperville (VA) 1997, pp. 15–40; OGILVIE, B.: *The Science of Describing: Natural History in Renaissance Europe*. Chicago 2006.

¹² HARAWAY, D. J.: *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham (NC) 2016, pp. 58–98.

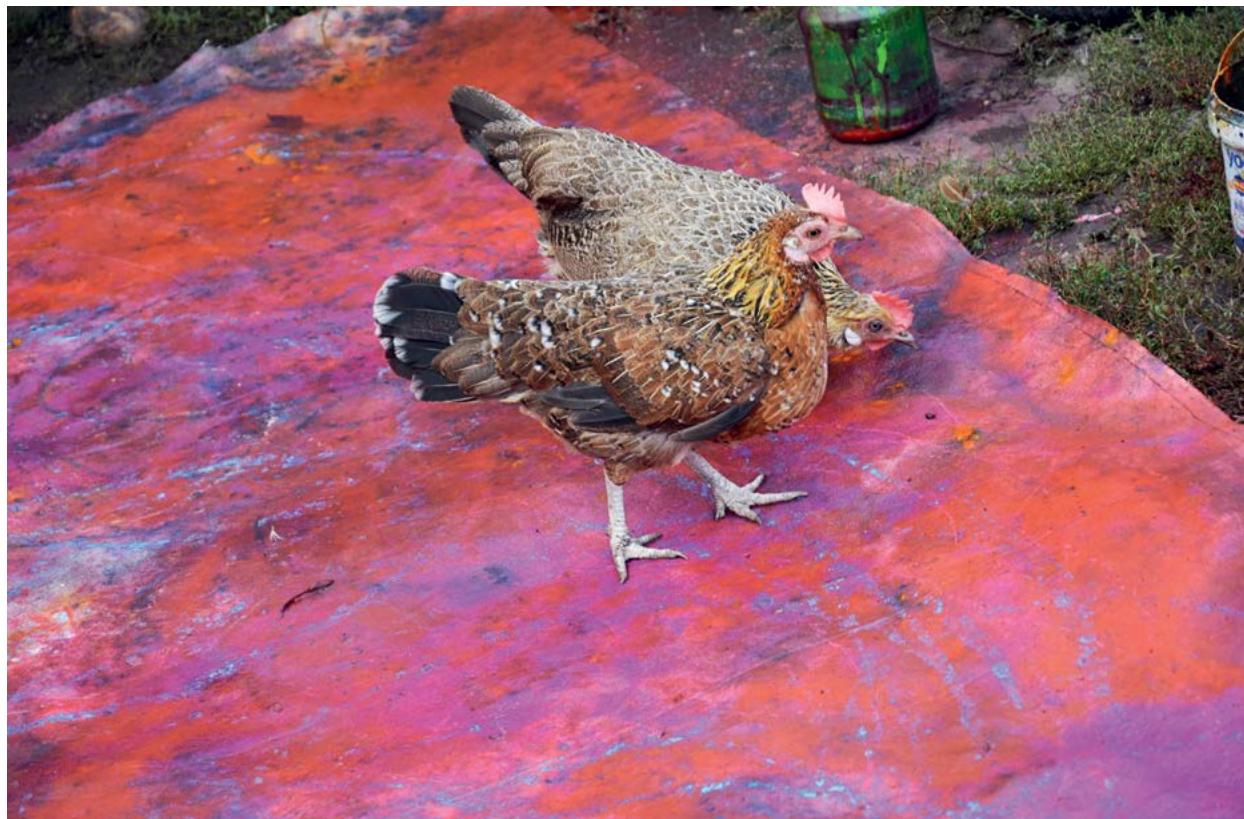


Fig. 3: Painting process in the garden photographed by Andrej Dúbravský, 2023, digital colour photography. Courtesy of the artist.

one section of the garden, not as a planned feature but as a co-produced presence.¹³

This open-ended vegetal community constitutes the living matrix from which his painting practice unfolds. Rather than extracting forms from their milieu for depiction, Dúbravský positions himself within a shared ecology, allowing the dynamics of plant–insect relations to shape his working rhythms. The garden functions as both subject and co-creator, its biological events – such as flowering, pollination, and decay – operating as compositional prompts. In this sense, his paintings are not representations of an ecosystem but expressions made *with* it, rejecting the

historical separation between the painter’s studio and the life-world beyond it.

Central to Dúbravský’s methodology is a porous studio embedded within the garden. Unlike the enclosed, climate-controlled atelier that enforces human dominion over materials, this workspace remains open to wind, temperature shifts, and the continual movement of airborne particles and insects. Here, the canvas becomes a site of inscription for what Jens Hauser terms *microperformativity*; the performative agency of biological and chemical processes at scales beyond human perception.¹⁴ Spores, pollen, dust, and microbial matter settle, act, react,

¹³ All this knowledge was acquired during a visit to Andrej’s studio garden in August 2024, together with Lucia Gregorová Stach, to conduct an interview on the topic Talking to Plants (co-authored text for the publication *Plant Space; Territories*,

Architectures and Technologies of the Vegetal, Sternberg Press, forthcoming December 2025).

¹⁴ HAUSER, J.: On Microperformativity. In: *Performance Research*, 17, 2012, No. 3, pp. 123–132.

and leave physical traces that alter the surface of the paintings over time.

Works in progress are often placed on the ground, exposed to the movements of ants, moths, or beetles, whose tracks become imprinted in drying pigment. The humidity of summer storms delays or accelerates paint absorption; sunlight alters chromatic intensity; and wind carries fine debris that adheres to wet layers. In this context, painting becomes an accumulation of interactions between pigment, canvas, climate, and more-than-human bodies. Such processes resonate with Michael Marder's concept of *vegetal being*, as a mode of existence grounded in interpenetration and interdependence,¹⁵ and with Emanuele Coccia's *metaphysics of mixture*, in which air and atmosphere function as mediums of constant exchange.¹⁶

By conceiving the studio as an ecological membrane rather than an isolated container, Dúbravský invites nonhuman forces to participate as co-authors in the material formation of the work. The integration of ecological, metabolic, and atmospheric processes into the act of painting reframes authorship from human sovereignty toward distributed agency. Seasonal cycles and species-specific behaviours impose their own temporalities on the production process: burdock blooms draw pollinators whose movements interrupt studio activity; nettles host butterfly larvae whose emergence signals shifts in garden use; and plant migrations following heavy rains rearrange spatial dynamics. These intervals and interruptions function not as disruptions but structuring forces, aligning the work with Anna Tsing's concept of *collaborative survival* in which life persists through unpredictable assemblages without a single organising centre.¹⁷

Dúbravský's deliberate maintenance of certain plant species such as burdock for pollinators, nettles for butterflies functions as an ecological curation that sustains the site's multispecies infrastructure. Yet this is not a design for fixed harmony; rather it is an adaptive process responsive to plant emergence,

insect behaviour, and climatic change. The garden is a living assemblage whose form and composition evolve through the interplay of both human and nonhuman decisions.

This approach offers a decolonial alternative to extractive traditions in art, rejecting the notion of nature as a passive repository of forms to be appropriated and fixed. Instead, it frames the artwork as an event in which matter, atmosphere, and organisms co-constitute the visual field. The canvas functions as a register of interspecies contact, serving simultaneously as a document of local ecological conditions and as an aesthetic object.

In this configuration, painting becomes a practice of *response-ability* – Haraway's term for the ethical and practical engagement with reciprocal relations.¹⁸ Authorship is shared across vegetal, microbial, climatic, and human agents; composition is guided by environmental responsiveness rather than predetermined form; and the studio dissolves into the garden's metabolism. The resulting works function as ecological membranes, carrying the sensory and material signatures of the place and its inhabitants. They stand as records of cohabitation, in which painting, as a cultural practice, is reconfigured into a site of sympoietic exchange and multispecies accountability.

By integrating the ecological, metabolic, and atmospheric dimensions of the garden into the painting process, Dúbravský demonstrates a form of co-authorship in which multiple species materially shape the work without displacing the artist's agency. The garden functions as a deliberately attuned ecology, and the paintings as records of sustained correspondence between human and nonhuman actors. This mode of authorship occupies a middle position on the spectrum between human-centred authorship and fully nonhuman production: the artist orchestrates conditions for interaction, yet the resulting forms emerge through shared agency. It is precisely this balance between intention and emergence, cultivation and autonomy that distinguishes Dúbravský's practice from both conventional studio

¹⁵ MARDER, M.: *Plant-Thinking: A Philosophy of Vegetal Life*. New York 2013, pp. 45–67.

¹⁶ COCCIA, E.: *The Life of Plants: A Metaphysics of Mixture*. Trans.: MONTANARI, D. J. Cambridge 2018, pp. 3–15.

¹⁷ TSING 2015 (see in note 8), pp. 27–32.

¹⁸ HARAWAY 2016 (see in note 3), pp. 105–126.

painting and the unsolicited processes examined in the following section.

Microbial Authorship and the Politics of the Surface

If Dúbravský's garden exemplifies painting as co-authorship, urban environments present an uninvited and often overlooked counterpart: façades and infrastructures that become uncured supports for what can be termed *nonhuman authorship*. Here, pigment is generated entirely through microbial, climatic, and material processes, with no human hand directing or selecting its formation. In this model, authorship is conceived not as an expression of individual intention, but as the property of an assemblage in which nonhuman agents are the primary initiators of pigment, form, and composition. This phenomenon, known as *biopatina*, was the focus of my doctoral research at the Academy of Fine Arts in Vienna, where the microbial pigmentation has been investigated as a socio-material process embedded in the urban fabric.¹⁹

To call a façade a “canvas” is not an casual metaphor. Historically, the canvas has served as the emblem of painting's human authorship: a primed, neutral support, insulated from the contingencies of climate and time, awaiting the intentional application of pigment. Architectural surfaces in modernist paradigms were likewise conceived as uniform, white, and inert, designed to display only sanctioned marks whether in the form of signage, ornament, or paint.²⁰ Yet, like a canvas, these surfaces are receptive grounds: their mineral chemistry, porosity, and orientation determine the deposition and binding of

pigment. In *biopatina*, this pigment is not laid down by brush but emerges from microbial metabolism such as algae, cyanobacteria, fungi, and lichens producing greens, blacks, ochres, and russets that register their life processes over months or decades.²¹ (Fig. 4–7)

The analogy between canvas and façade, however, does more than signal a visual similarity, it provokes a rethinking of how authorship functions in painting. In the humanist tradition, as Roland Barthes and Michel Foucault have argued, authorship has been tethered to intentionality, originality, and the coherent subjectivity of the artist.²² The work of art, in this model, is the expression of an individual vision imposed upon a passive medium. By contrast, post-humanist thought, particularly Donna Haraway's *sympoiesis*, Karen Barad's *intra-action*, and Jane Bennett's *vibrant matter*, proposes a model of authorship that is distributed, situated, and co-produced by human and nonhuman actants.²³ Here, the work does not arrive from an external imposition but emerges from the entanglement of diverse agencies.

Biopatina exemplifies this model. Pigment, form, and composition emerge from the interactions of organism, atmosphere, and mineral canvas. The wall does not simply “receive” marks; it participates in their production, shaping hue, texture, and pattern through its own material affordances: the roughness of the coating, the mineral composition of the stone, the porosity of the concrete. Environmental factors such as humidity, shade, and exposure to rainfall act as compositional constraints, influencing the speed and density of microbial growth.

Understanding *biopatina* as painting requires loosening the conventional association between painting and deliberate human intention. These formations

¹⁹ HUDEC, A.: *Epidermitecture: Socio-material investigation of biopatina on outer surfaces of built environments*. Dr.tech.diss., Academy of Fine Arts Vienna, 2025.

²⁰ FRAMPTON, K.: *Modern Architecture: A Critical History*. London 2007, pp. 272–275.

²¹ VILLA, F. et al.: In Living Color: Pigment-Based Microbial Ecology at the Mineral–Air Interface. In: *BioScience*, 72, 2022, No. 11, pp. 1036–1055. <https://doi.org/10.1093/biosci/biac091>; FAVERO-LONGO, S. E. – VILES, H. A.: A Review of the Nature, Role and Control of Lithobionts on Stone Cultural Heritage: Weighing-Up and Managing Biodeterio-

ration and Bioprotection. In: *World Journal of Microbiology and Biotechnology*, 36, 2020, No. 100. <https://doi.org/10.1007/s11274-020-02878-3>.

²² BARTHES, R.: The Death of the Author. In: *Aspen*, 5–6, 1967; FOUCAULT, M.: What Is an Author? In: *Language, Counter-Memory, Practice*. Ed.: BOUCHARD, D. F. Ithaca (NY) 1977, pp. 113–138.

²³ HARAWAY 2016 (see in note 12), pp. 58–98; BARAD 2007 (see in note 4), pp. 33–37; BENNETT, J.: *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham (NC) 2010, pp. vii–xiii.



Fig. 4: Painting process in the garden photographed by Andrej Dúbravský, 2023, digital colour photography. Courtesy of the artist.

are not aesthetic supplements to architecture but indexical traces of ongoing ecological processes as durational performances in which the pigment is grown rather than applied. Jens Hauser's notion of *microperformativity* is particularly resonant here: microbial agents act at imperceptible scales, composing over extended durations and altering not only the visual field but also the thermal, tactile, and olfactory qualities of the surface.²⁴ The "composition" is dynamic, shifting in response to weather cycles, pollution levels, and the arrival of new species via airborne spores or animal vectors.

This interpretation also aligns with Tim Ingold's concept of the "textility of making," in which form is not imposed on matter but emerges through the

interplay of forces, materials, and flows over time.²⁵ *Biopatina* is both textural and chromatic without being representational; its "design" depends on the mobility of water across a façade, the *micro-topography* of the wall, and the chemical affinities between mineral surfaces and microbial colonies.

The implications of this reframing are both aesthetic and political. As Giovanni Aloï has observed, aesthetic regimes often privilege life forms that can be readily rendered legible within established codes, whether through scientific illustration or representational art.²⁶ *Biopatina* resists such legibility: its compositions are indexical rather than iconic, emergent rather than planned, feral rather than framed. They inhabit architectural interstic-

²⁴ HAUSER 2012 (see in note 14), pp. 123–132.

²⁵ INGOLD, T.: *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. London 2013, pp. 21–25.

²⁶ ALOI 2019 (see in note 7), pp. 183–189.



Fig. 5: *Biopatina*, 2025, high-resolution scans. Photo: Natália Štundová.



Fig. 6: *Biopatina*, 2025, high-resolution scans. Photo: Natália Štundová.

es – shaded stairwells, rain-exposed balconies, the sheltered sides of housing blocks – often in defiance of maintenance regimes intent on restoring architectural “purity.” To read these surfaces as paintings is to challenge the modernist hygiene of the façade, to acknowledge that the city’s skin is alive, and to legitimise nonhuman mark-making as part of the urban aesthetic field.

This resistance is not merely symbolic. Modernist architectural ideals such as whiteness, smoothness, impermeability were often bound to colonial and industrial visions of controlling nature, where the “clean” façade signified order, progress, and cultural authority.²⁷ *Biopatina* disrupts this surface regime by asserting on the permeability and mutability of architectural skins. It reclaims the façade from a background of representation and transforming it into a site of metabolic exchange. The microbial stain is thus both a chromatic intervention and a political rupture – a refusal of the façade’s intended neutrality.

By extending the category of painting to encompass microbial inscriptions, nonhuman authorship becomes not a metaphor but an empirically observable process. In the case of *biopatina*, authorship is the property of an assemblage: sunlight modulating photosynthetic pigments, airborne spores initiating chromatic variation, rainwater producing vertical streaks, mineral salts producing efflorescent high-lights. The human, if present at all, is often a reluctant collaborator by providing the surface, determining its chemistry through material choice, or unintentionally directing water flow that shapes the composition.

This expanded conception of authorship carries significant implications for painting’s theoretical framework. It suggests that painting need not be confined to the frame, the studio, or the direct

²⁷ COLOMINA, B.: The Split Wall: Domestic Voyeurism. In: *Sexuality and Space*. Ed.: COLOMINA, B. Princeton 1992, pp. 73–98.



Fig. 7: *Biopatina*, 2025, high-resolution scans. Photo: Natália Štundová.

intervention of the artist. Instead, painting can be understood as any process that transforms a surface through pigment in ways that engage both material and perceptual registers. Whether in Dúbravský's cultivated garden or on the uncurated façades of the city, pigment can be grown, patterns may be co-produced, compositions allowed to emerge through the agency of nonhuman actors.

To take *biopatina* seriously as painting is to acknowledge that the history and theory of the medium must engage with works in which the "author" is not a singular human but a multispecies assemblage, whose authorship is embedded in the material, biological, and climatic life of the surface itself. In this light, nonhuman authorship does not constitute a rupture with painting's tradition but rather extends its central concern: the transformation of surface into a field of visual and material intensity – only now that transformation is enacted in collaboration with the more-than-human world.

Toward a Theory of Nonhuman Painting

The cases of Andrej Dúbravský's cultivated *co-authorship* and the unsolicited *biopatina* of urban façades together delineate a spectrum of authorship that challenges the humanist foundations of painting. At one end of this spectrum lies a mode in which human and nonhuman agencies co-produce a work through deliberately cultivated ecological conditions; at the other, pigmentary compositions arise entirely through nonhuman processes, without human facilitation. Considered in parallel, they point to the need for a theory of nonhuman painting; a conceptual and speculative framework that redefines the medium as an ecological process of distributed authorship, unfolding through the entanglement of material, biological, and climatic forces.

The shift from representing nonhuman life to collaborating with it marks a decisive ontological and epistemic turn. Within the representational paradigm, nonhuman entities appear primarily as motifs, their agency subsumed into the intentionality of the artist. Botanical painting often rendered living plants into flattened, legible specimens; landscape traditions depicted terrain as stable, ordered, and available for possession or contemplation. Such works participated in what Walter Mignolo has described as the "colonial matrix of power," embedding the visual ordering of the world within regimes of possession and control.²⁸ Collaboration, by contrast, recognises the nonhuman as an active author. In Dúbravský's garden, moths, pollen, humidity, and spontaneous plant growth materially inscribe themselves into the work. In *biopatina*, pigment is generated by microbial metabolism, modulated by the porosity of stone and the direction of rainfall. In both cases, the nonhuman acts, responds, and transforms shaping form and composition from within rather than being passively represented from without.

This shift from representation to collaboration aligns with posthumanist accounts of agency and co-constitution. Karen Barad's notion of *intra-action* reframes such processes as events in which entities do not pre-exist their relations but emerge through

²⁸ MIGNOLO 2011 (see in note 5), pp. 6–9.



Fig. 8: *Biopatina*, 2025, high-resolution scans. Photo: Natália Štundová.

them.²⁹ In this light, a nonhuman painting is not a picture of the world but part of the world's becoming. It is not an inert object that has been “made” but an active surface in which pigmentary and compositional properties arise through the interplay of diverse actants.

Nonhuman painting, then, may be defined as the emergence of pigmentary, textural, and compositional forms through the agency of nonhuman actors, whether in co-authorship with human intention or through fully autonomous processes. It is not tied to a specific medium such as canvas, wall, stone, or fabric, but rather to a redistribution of authorship. A work becomes nonhuman when the act of mark-making is materially and aesthetically co-produced by agencies beyond the human. Such

works share three characteristics: they are *situated*, emerging from the specificities of their ecological and material contexts; they are *processual*, developing over durations that often exceed human temporal scales; and they are *entangled*, shaped by heterogeneous interactions that cannot be reduced to linear cause-and-effect chains.

Within the European art-historical canon, authorship has been tethered to the artist's name, intentionality, and originality – values deeply embedded in Enlightenment humanism and in the economies of the art market.³⁰ Michel Foucault's concept of the “author function” describes how this figure of the artist regulates both meaning and value.³¹ Nonhuman painting disperses authorship across species, materials, and environmental forces, rendering the singular,

²⁹ BARAD 2007 (see in note 4), pp. 33–37.

³⁰ ALPERS 2005 (see in note 1), pp. 12–18.

³¹ FOUCAULT 1977 (see in note 22), pp. 113–138.

autonomous artist insufficient as an explanatory category. Dúbravský's work retains the human artist as a facilitator, shaping conditions by selecting plants and timing work to pollinator activity, yet embracing the unpredictability of nonhuman contributions. Biopatina dispenses with facilitation entirely: the human role is reduced to providing an architectural surface whose chemistry and orientation condition the work's emergence. This spectrum destabilises the binary between artist and environment, shifting authorship from a matter of identity to one of relational composition.

The ecological and political implications of this shift are considerable. Modernist ideals of the clean, white façade were never neutral; they embodied colonial visions of purity, permanence, and control over nature.³² Microbial stains, in refusing erasure, challenge these surface regimes and assert the permeability and vitality of the built environment. Likewise, Dúbravský's excitement for feral growth resists the monocultural logic of both industrial agriculture and the ornamental garden, proposing an alternative aesthetic grounded in multispecies cohabitation. From a decolonial perspective, recognising nonhuman authorship requires dismantling the hierarchies that privilege human-controlled marks while celebrating feral or microbial ones. Silvia Rivera Cusicanqui warns against tokenistically "including" other agencies into existing canons without altering the structural logics that sustain human mastery.³³ Nonhuman painting contests those logics by insisting that works authored by other-than-human agents be read as integral to the aesthetic field.

As a speculative framework, nonhuman painting raises questions that extend beyond art history. What does it mean to conserve a work whose author is a lichen colony or a network of algae? Is "restoration" the arrest of such growth, or its facilitation? How can such works be exhibited without removing them

from the ecological contexts that enable them? And how should value be assigned when authorship is distributed among an assemblage of nonhuman actants? These questions move painting toward what Donna Haraway calls *response-ability*: an ethics rooted in attentiveness to the agencies that co-shape our shared worlds.³⁴

Recognising painting as a co-produced or fully nonhuman act transforms how we think about artistic labour,³⁵ how we conserve and exhibit works,³⁶ and how we narrate the history of the medium.³⁷ It calls for a pedagogy attuned to material agencies, climatic forces, and nonhuman temporalities; a reconsideration of conservation's impulse to remove "foreign" matter; and a curatorial openness to works never intended as art yet operating within its expanded field.

If pigment can be grown rather than applied, if surfaces can resist their intended neutrality, and if authorship can be shared or surrendered entirely, what other species are already painting around us? How might we begin to see the chromatic work of lichens on stone, the trails of snails across wet asphalt, the bleaching and regeneration of coral reefs, or the shifting hues of bacterial blooms in waterways? To notice these gestures is not simply to expand the category of painting for novelty's sake, but to acknowledge that visual culture is already shaped, every day, by actors outside the human frame.³⁸

The challenge now is to develop perceptual, theoretical, and institutional tools to engage with these works on their own terms, to read the city wall, the leaf surface, and the riverbed as potential canvases in ongoing more-than-human compositions. Doing so will not only expand the history of painting but also reposition it as part of a larger ecological archive, one in which the human hand is only one among many that hold the brush.

³² COLOMINA 1992 (see in note 27), pp. 73–98.

³³ RIVERA CUSICANQUI 2020 (see in note 6), pp. 45–51.

³⁴ HARAWAY 2016 (see in note 12), pp. 34–36.

³⁵ BRAIDOTTI 2019 (see in note 3), pp. 39–46.

³⁶ COLOMINA, B.: Unbreathed Air 1956. In: *AA Files*, No. 27, 1994, pp. 38–54.

³⁷ ALPERS 2005 (see in note 1), pp. 12–18.

³⁸ ALOI 2019 (see in note 7), pp. 183–189.

Maľba za hranicami ľudskej tvorby Dekoloniálne a posthumanistické reflexie s dôrazom na mimolľudské autorstvo

Adam HUDEC

Posthumanistické a dekoloniálne preformulovanie maliarstva

Maľba dnes už nevzniká vo svete, kde človek stojí sám ako zvrchovaný aktér prejavu. Hranice, ktoré kedysi oddeľovali prírodu od kultúry, subjekt od objektu a umelca od média, sa vo veku ekologickej krízy a neistých ontológií nedajú viac považovať za samozrejmé. Otázka, čo dnes znamená maľovať, spočíva v snahe vyrovnať sa so spleťtými vplyvmi, ktoré ovplyvňujú každý tvorivý úkon. Táto štúdia vychádza z tézy, že pohľad na maľbu mimo človeka si vyžaduje predovšetkým prehodnotenie autorstva. Kto – alebo čo – vytvára obraz? Ako definovať autora, keď pigment, povrch a kompozícia vzniknú ekologickými a materiálovými procesmi, ktoré presahujú ľudský zámer?

Kánon európskeho maliarstva dlhodobo presadzuje model autorstva, ktorý považuje človeka za jediného pôvodcu tvorivých činov. Od renesančného portrétu po modernistickú abstrakciu slúži meno umelca ako značka a zároveň záruka originality, prameniaca z filozofického dedičstva osvietenského humanizmu.¹ Táto tradícia uprednostňuje ako zdroj tvorivosti autonómny subjekt, ktorý ovláda neži-

vú hmotu. Rastlinný, živočíšny, mikrobiálny alebo geologický život sa v maľbe zväčša objavuje ako reprezentačný námet alebo symbolický motív, a nie ako spolutvorca formy. Autorstvo v tomto modeli nepredstavuje iba umenovednú konvenciu, viaže sa na rovnaké epistemické hierarchie, ktoré tvorili základ európskej koloniálnej expanzie, kde vizuálne usporiadanie sveta sprevádzalo jeho vytváranie a ovládanie.²

Posthumanistická teória ponúka účinné nástroje na narušenie tejto hierarchie. Posthumánny subjekt Rosi Braidottiovej je *žoe-centrická* vzťahová existencia, ktorú tvoria skôr materiálne a afektívne prepojenia než autonómna individualita.³ Koncepcia *živej hmoty* Jane Bennettovej kladie do popredia schopnosť neľudských entít konať, vzdorovať a ovplyvňovať, čím spochybňuje predpoklad, že pôsobenie je výlučne ľudskou doménou.⁴ Donna Haraway nás vyzýva, aby sme „zotrvali pri problémoch“, aby sme prijali chaotické vzájomné závislosti a „reakcieschopnosti“, ktoré formujú všetok pozemský život, a uznali, že tvorba, vrátane umeleckej tvorby, sa vždy odohráva uprostred situovaných vzťahových väzieb.⁵ Teória *intra-akcie* Karen Baradovej ide ešte ďalej a uvádza, že entity neexistujú skôr ako ich vzťahy; naopak, úkazy vznikajú prostredníctvom prepletenia faktorov

¹ ALPERS, S.: *The Vexations of Art: Velázquez and Others*. New Haven 2005, s. 12 – 18.

² BENNETT, J.: *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham 2010, s. 8 – 10.

³ BRAIDOTTI, R.: *Posthuman Knowledge*. Cambridge 2019, s. 39 – 46.

⁴ BARAD, K.: *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham 2007, s. 33 – 37.

⁵ MIGNOLO, W. D.: *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*. Durham 2011, s. 6 – 9.

na rôznych úrovniach.⁶ Tieto perspektívy spoločne destabilizujú model autorstva samostatného génia a otvárajú konceptuálny priestor pre maľbu ako distribuovaný viacdruhový proces.

Zatiaľ čo posthumanizmus presúva ontológiu za hranice ľudského, dekoloniálne myslenie nás vyzýva, aby sme čelili historickým štruktúram, ktoré antropocentrizmus umožňujú a zvyhodňujú. Vizualne kultúry modernity, vrátane kánonu maliarstva, vznikli v podmienkach impéria, plantážového hospodárstva a ťažobného kapitalizmu. Walter Mignolo uvádza, že kolonialita nie je udalosťou z minulosti, ale „temnejšou stránkou“ modernity, pretrvávajúcou v epistemických rámcoch, ktoré určujú, čo sa považuje za vedomosti, kultúru a umenie.⁷ Silvia Rivera Cusicanqui varuje pred jednoduchým „začlenením“ cudzích poznatkov do existujúceho kánonu bez odstránenia jeho hierarchií a upozorňuje, že koloniálna logika pretrváva pri prisvojovaní a sanitácii tých druhých.⁸

V oblasti umenia sa táto dynamika prejavuje v histórii prírodovedných ilustrácií, botanických maľieb a krajinárskych tradícií, ktoré sa vyvíjali súbežne s európskou imperiálnou a vedeckou expanziou. Giovanni Aloisio poznamenáva, že botanická reprezentácia často slúžila ako technológia klasifikácie a vlastníctva, kde sa exempláre vyčleňovali z ich ekologického kontextu a zužovali do prehľadnej podoby, ktorá sa dala katalogizovať, vymieňať a využívať.⁹ Krajinomaľba taktiež často idealizovala krajinu ako ustálenú, usporiadanú a dostupnú pre vlastníctvo alebo estetickú kontempláciu. V oboch prípadoch sa svet mimo ľudí stal prostredníctvom ruky umelca poznateľným a ovládateľným, autorským gestom, ktoré odzrkadľovalo koloniálne nároky na pôdu a život.

Uvažovať o maľbe mimo človeka teda neznamená len rozšíriť okruh autorstva o iné ako ľudské činitele, ale aj spochybniť koloniálne dedičstvo obsiahnuté v jej reprezentačných a materiálnych postupoch. Dekoloniálne prístupy si vyžadujú, aby sme venovali pozornosť okolnostiam vzniku maľby,

teda tomu, ako sa znázorňujú svety, koho dejiny sa uznávajú a čie stopy zostávajú viditeľné. K tomu treba postupy, ktoré Anna Tsing nazýva „umením všimáť si“, ktoré odmietajú zahľadiť to, čo je nepoddajné, nepredvídateľné a iné ako ľudské, a ktoré dokážu odhaliť spleť vymazané estetickými režimami moderny.¹⁰

Táto štúdia prispieva k danej problematike tým, že *autorstvo* považuje za kľúčový koncept pre poňatie maľby mimo rámca ľudskej tvorby. Tvrdí, že presun pozornosti z reprezentácie na autorstvo nám umožňuje vidieť maľbu nie ako výlučne ľudské nanášanie formy na hmotu, ale ako vývoj ovplyvnený materiálnymi, biologickými a klimatickými zložkami. Táto zmena orientácie vytvára priestor pre *spektrum autorstva*, ktoré siaha od spoluautorstva, kde ľudské a mimoludské činitele spolupôsobia za podmienok zámerne určených umelcom, až po *výlučne mimoludské autorstvo*, kde človek ako účelový činiteľ chýba a dielo vzniká prostredníctvom autonómnych ekologických procesov. Na preskúmanie tohto spektra štúdia spája dva odlišné, ale vzájomne prepojené príklady. Prvým je tvorba slovenského umelca Andreja Dúbravského, ktorý svoj ateliér zakomponoval do ekologických rytmov vlastnej záhrady na vidieku juhozápadného Slovenska. Maľba v tomto prostredí vzniká cez priepustné hranice medzi ateliérom a okolím, pričom sa stopy hmyzu, spóry vo vzduchu a zvyšky rastlín stávajú súčasťou materiálnej histórie diela. Dúbravský zohráva aktívnu úlohu, pestuje konkrétne druhy rastlín a časuje svoje maľby podľa cyklov opeľovačov, avšak jeho kompozície utvára sieť iných ako ľudských prispievateľov. Toto je príklad spoluautorstva cez zámerne vytváranie podmienok pre účasť viacerých druhov.

Druhým príkladom je *biopatina*, čo sú pigmentové stopy, ktoré vznikajú v dôsledku mikrobiálnych a environmentálnych procesov na architektonických povrchoch. Tento prírodný úkaz škvŕn na zastavaných plochách, ktorý som skúmal v rámci svojho doktorandského výskumu na Akadémii výtvarných

⁶ RIVERA CUSICANQUI, S.: *Ch'ixinakax utxiwa: On Decolonising Practices and Discourses*. Cambridge 2020, s. 45 – 51.

⁷ ALOI, G.: *Why Look at Plants? The Botanical Emergence in Contemporary Art*. Leiden 2019, s. 183 – 189.

⁸ TSING, A. L.: *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Princeton 2015, s. 17 – 24.

⁹ ALOI 2019 (v pozn. 7), s. 185 – 186.

¹⁰ TSING 2015 (v pozn. 8), s. 22 – 23.

umení vo Viedni, sa vyskytuje bez ľudského pričinenia. Riasy, sinice, huby a lišajníky metabolizujú minerálne látky v stavebných materiáloch, čo spôsobuje chromatické zmeny v rozpätí mesiacov alebo až desaťročí. Ľudská prítomnosť sa tu obmedzuje na infraštruktúru, kompozíciu vytvárajú výlučne mimoľudskí aktéri. Autorstvo tu nie je zdieľané, ale presunuté, ide o formu čisto mimoľudského autorstva, ktoré nás nabáda uvažovať o tom, či sa kategória „maľby“ môže rozšíriť aj na diela bez ľudského zásahu.

Rozborom týchto dvoch prípadov z hľadiska posthumanistickej teórie a dekoloniálnej kritiky sa štúdia snaží nielen rozšíriť kategóriu maľby, ale aj narušiť epistemické a estetické hierarchie, ktoré dlho definovali jej hranice. Nazvať *biopatínu* maľbou neznamená len metaforizovať mikrobiálne škvrny, ale tiež poukázať na to, že pigment, kompozícia a forma môžu vzniknúť z asambláží, ktoré presahujú a niekedy aj vylučujú človeka. Rámcovať Dúbravského záhradu ako priestor maľby znamená uznať zámerne zapojenie iných ako ľudských účastníkov a priznať ich pôsobenie pri formovaní diela. Oba prípady nútia dejiny umenia, teóriu a kritiku vysporiadať sa s dielami, ktorých autorstvo sa rozdeľuje medzi rôzne druhy a materiály a ktorých estetika vychádza skôr z ekologických procesov než z ľudského majstrovstva.

V dobe, keď sú klimatické zmeny, strata biodiverzity a mikrobiálna ekológia stredobodom kultúrneho a politického života, presahuje otázka autorstva v maľbe čisto disciplinárny rámec. Tvorí súčasť širšieho úsilia o nové vymedzenie spôsobu života, tvorby a udržateľnosti vo svete viacerých druhov. Preformulovaním maľby ako ekologickej, vzťahovej a potenciálne posthumannej praxe sa táto štúdia pripája k výzvam posthumanistických a dekoloniálnych mysliteľov na vytvorenie nových foriem zodpovednosti, foriem, ktoré dokážu rozpoznať a zapojiť do diania tých, ktorých stopy sa až príliš často vymazávajú z plátna histórie.

Viacdruhovú autorstvo v záhradnom ateliéri Andreja Dúbravského

Práca slovenského umelca Andreja Dúbravského predstavuje príklad spoluautorstva v maľbe, kde umelec zámerne vytvára a udržiava ekologické podmienky, ktoré umožňujú inú ako ľudskú účasť, pričom si zachováva aktívnu úlohu pri kompozičnom rozhodovaní. Jeho prístup sa odchyľuje od dominantných tradícií maľby ako reprezentácie prírodného poriadku, ktoré z historického hľadiska upevňovali extrakčné vizuálne ekonomiky spojené s koloniálnymi a antropocentrickými rámcami.¹¹ Namiesto toho Dúbravský zakladá svoju prax na materiálnej a ekologickej osobitosti svojej záhrady na juhozápadnom Slovensku, kde sa na tvorbe obrazov aktívne podieľajú rastliny, hmyz, mikroorganizmy a klimatické faktory. V tomto modeli spoluautorstva človek mení, ale nenahrádza svoju pozíciu, už nie je jediným pôvodcom diela, stáva sa vnímavým spolupracovníkom vo viacdruhovom prostredí. (Obr. 1 – 3)

Dúbravského tvorba obracia tradičnú reprezentatívnu logiku. Jeho obrazy nevznikajú na základe nezaujatého pozorovania prírody, ale v procese *sympoiesie*, čo je Harawayovej výraz pre „tvorenie spolu“, namiesto „tvorenia samostatne“. ¹² Záhrada, v ktorej pracuje, nie je okrasná ani plne kultivovaná, je skôr premenlivým, čiastočne divokým biotopom, v ktorom koexistuje prirodzený porast a zámerná výsadba. Niektoré jej časti Dúbravský selektívne udržiava, napríklad plochu vyhradenú pre lopúchy, ktoré priťahujú včely a čmeliaky, zatiaľ čo iné ponecháva na spontánne osídlenie žihľavami, bodliakmi, palinou, trávami a samorastami. Nové prírastky, či už prenášané vetrom, hmyzom, alebo vtákmi, nepovažuje za narušenie, ale za doplnok k vyvíjajúcemu sa zloženiu lokality. Čerešňa, ktorá vyklíčila zo semienka preneseného vtákom, je teraz dominantou jednej časti záhrady, nie však ako plánovaný prvok, ale ako jej spoločne vytvorená súčasť.¹³

¹¹ TONGIORGI TOMASI, L.: *An Oak Spring Flora: Flower Illustration from the Fifteenth Century to the Present Time*. Upperville VA 1997, s. 15 – 40; OGILVIE, B.: *The Science of Describing: Natural History in Renaissance Europe*. Chicago 2006.

¹² HARAWAY, D. J.: *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham NC 2016, s. 58 – 98.

¹³ Všetky tieto poznatky sme získali počas návštevy Andrejovej záhrady v auguste 2024 spolu s Luciou Gregorovou Stach, kde sme realizovali rozhovor na tému Rozhovory s rastlinami (spoluautorský text pre publikáciu *Plant Space: Territories, Architectures and Technologies of the Vegetal*, Sternberg Press, vychádza v decembri 2025).

Toto otvorené rastlinné spoločenstvo predstavuje živú základňu, z ktorej odvíja svoju maliarsku tvorbu. Namiesto vyňatia zobrazovaných foriem z ich prostredia sa Dúbravský umiestňuje do spoločnej ekológie a necháva dynamiku vzťahov medzi rastlinami a hmyzom určovať jeho pracovný rytmus. Záhrada tu vystupuje ako námet aj spolutvorca, pričom jej biologické javy – kvitnutie, opelenie a rozklad – predstavujú kompozičné podnety. V tomto zmysle jeho obrazy nie sú *zobrazením* ekosystému, ale *spoločným vyjadrením*, ktoré odmieta historické oddelenie maliarskeho ateliéru od okolitého životného sveta.

Ústredným prvkom Dúbravského metodiky je priepustný ateliér vsadený do záhrady. Na rozdiel od uzavretého ateliéru, ktorý presadzuje nadvládu človeka nad materiálmi, tento pracovný priestor zostáva otvorený vetru, teplotným zmenám a sústavnému pohybu vzdušných častíc a hmyzu. Plátno sa tu stáva miestom vpísania toho, čo Jens Hauser nazýva *mikroperformativitou*, teda performatívnou činnosťou biologických a chemických procesov mimo ľudského vnímania.¹⁴ Spóry, peľ, prach a mikrobiálne látky sa usadzujú, pôsobia, reagujú a zanechávajú fyzické stopy, ktoré časom menia povrch obrazov.

Rozpracované diela Dúbravský často umiestňuje na zem, kde sú vystavené pohybu mravcov alebo chrobákov, ktorých stopy sa odtláčajú do vysychajúceho pigmentu. Vlhký vzduch letných búrok spomaľuje alebo urýchľuje vstrebávanie farby, slnečné svetlo mení kolorit a vietor roznáša jemné nečistoty, ktoré sa zachytávajú na mokrych vrstvách. V tomto kontexte sa maľba stáva súhrnom interakcií medzi pigmentom, plátnom, klímou a mimofudskými činiteľmi. Tieto procesy rezonujú s koncepciou *vegetatívneho bytia* Michaela Mardera ako spôsobu existencie založeného na vzájomnom prelínaní a vzájomnej závislosti¹⁵ a s *metafyzikou zmesi* Emanuele Coccia, v ktorej vzduch a atmosféra fungujú ako médiá neustálej výmeny.¹⁶

Dúbravský vníma ateliér ako ekologickú membránu a nie izolovanú schránku, čím nabáda mimofudské zložky, aby sa podieľali na materiálnom formo-

vaní diela ako spoluautori. Integrácia ekologických, metabolických a atmosférických procesov do aktu maľovania mení autorstvo z ľudskej suverenity na viacdruhovú pôsobenie. Ročné obdobia a správanie jednotlivých druhov vnášajú do procesu tvorby svoje vlastné časové súvislosti: kvitnutie lopúcha pritahuje opelovače, ktorých pohyb prerušuje aktivity v ateliéri; žihľava hostí larvy motýľov, ktorých výskyt signalizuje zmeny vo využívaní záhrady; a presuny semien rastlín po silných dažďoch menia jej priestorovú dynamiku. Tieto prestávky a prerušenia nepôsobia ako prekážky, ale ako usmerňujúce faktory, čím sa dielo zhoduje s koncepciou Anny Tsing o *kolaboratívnom prežití*, v ktorom život pretrváva prostredníctvom nepredvídateľných zoskupení bez existencie samostatného organizátora.¹⁷

Dúbravského zámerné pestovanie určitých druhov rastlín predstavuje ekologické kurátorstvo, ktoré udržiava viacdruhovú infraštruktúru lokality. Nejde však o dosiahnutie trvalej harmónie, ale o adaptívny proces, ktorý reaguje na výskyt rastlín, správanie hmyzu a klimatické zmeny. Záhrada je živé zoskupenie, ktorého podoba a zloženie sa vyvíjajú súhrou ľudských a mimofudských rozhodnutí.

Tento prístup ponúka dekoloniálnu alternatívu k extrakčným tradíciám v umení a odmieta pojem prírody ako pasívnej zásobárne foriem, ktoré si treba prispôbiť a upraviť. Namiesto toho rámcuje umelecké dielo ako udalosť, v ktorej hmota, atmosféra a organizmy spoluvytvárajú výtvarný priestor. Plátno slúži ako záznam medzidruhového styku, ktorý je súčasne odrazom miestnych ekologických podmienok a estetickým objektom.

V tejto konfigurácii sa maľba stáva príkladom *reakcieschopnosti*, čo je Harawayovej koncept pre etickú a praktickú angažovanosť vo vzájomných vzťahoch.¹⁸ Autorstvo sa delí medzi rastlinné, mikrobiálne, klimatické a ľudské činitele; kompozícia sa riadi skôr reakciou na prostredie než vopred určenou formou a ateliér sa spája s metabolizmom záhrady. Výsledné diela pôsobia ako ekologické membrány,

¹⁴ HAUSER, J.: On Microperformativity. In: *Performance Research*, 17, 2012, č. 3, s. 123 – 132.

¹⁵ MARDER, M.: *Plant-Thinking: A Philosophy of Vegetal Life*. New York 2013, s. 45 – 67.

¹⁶ COCCIA, E.: *The Life of Plants: A Metaphysics of Mixture*. Trans.: MONTANARI, D. J. Cambridge 2018, s. 3 – 15.

¹⁷ TSING 2015 (v pozn. 8), s. 27 – 32.

¹⁸ HARAWAY 2016 (v pozn. 12), s. 105 – 126.

ktoré nesú zmyslové a materiálne znaky miesta a jeho obyvateľov. Sú záznamom spolužitia, v ktorom sa maľba ako kultúrna činnosť mení na priestor sympoietickej výmeny a viacdruhovej zodpovednosti.

Integráciou ekologických, metabolických a atmosférických dimenzií záhrady do procesu maľby Dúbravský vytvára formu spoluautorstva, v ktorej viaceré druhy materiálne dotvárajú dielo bez toho, aby vytlačili umelcovu pôsobnosť. Záhrada vystupuje ako vedome prispôbena ekológia a maľby ako záznamy pretrvávajúcej súhry medzi ľudskými a inými aktérmi. Tento spôsob autorstva zaujíma strednú pozíciu na spektre medzi ľudským autorstvom a čisto mimoľudskou produkciou. Umelec tu vytvára podmienky pre interakciu, ale výsledné formy vznikajú na základe spoločného pôsobenia. Práve táto rovnováha medzi úmyslom a výskytom, medzi kultivovanosťou a autonómiou odlišuje Dúbravského tvorbu tak od konvenčnej ateliérovej maľby, ako aj od nezámerých procesov, ktoré skúma nasledujúca časť.

Mikrobiálne autorstvo a politika povrchu

Zatiaľ čo Dúbravského záhrada predstavuje maľbu ako spoluautorstvo, mestské prostredie prináša nepozvaného a často prehliadaného partnera: fasády a infraštruktúra sa stávajú neriadenými nositeľmi toho, čo možno nazvať *mimoľudským autorstvom*. Pigment tu vzniká výlučne mikrobiálnymi, klimatickými a materiálovými procesmi, bez zásahu ľudskej ruky. V tomto modeli autorstvo nepredstavuje individuálny zámer, ale vlastnosť asambláže, v ktorej sú hlavnými pôvodcami pigmentu, formy a kompozície mimoľudské činitele. Tento jav, známy ako *biopatina*, tvoril náplň môjho doktorandského výskumu na Akadémii

výtvarných umení vo Viedni, v ktorom som skúmal mikrobiálnu pigmentáciu ako sociálno-materiálny proces zakotvený v mestskej štruktúre.¹⁹

Pojem fasády ako „plátna“ nie je náhodný. Z historického hľadiska plátno symbolizuje ľudské autorstvo maľby ako základný, neutrálny podklad, izolovaný od klimatických a časových vplyvov, ktorý čaká na zámerné naniesenie pigmentu. Architektonické povrchy v modernistických paradigmatách podliehajú rovnakej koncepcii, sú biele a inertné, určené len na zobrazenie stanovených symbolov, či už vo forme nápisov, ornamentov, alebo náterov.²⁰ Podobne ako plátno sú však tieto povrchy náchylné na nánosy, ich minerálne zloženie, pórovitosť a orientácia určujú usadzovanie a viazanie pigmentu. V *biopatine* sa tento pigment nenanáša štetcom, ale vzniká z metabolizmu mikroorganizmov, ako sú riasy, sinice, huby a baktérie, ktoré produkujú odtiene rôznych farieb, a tie zaznamenávajú ich životné procesy v priebehu mesiacov alebo desaťročí.²¹ (Obr. 4 – 7)

Analógia medzi plátnom a fasádou však prináša viac než len vizuálnu podobnosť, podnecuje k prehodnoteniu princípov autorstva v maľbe. V humanistickej tradícii, ako uvádzajú Roland Barthes a Michel Foucault, sa autorstvo spája so zámernosťou, originalitou a ucelenou subjektivitou umelca.²² Umelecké dielo tu predstavuje vyjadrenie osobnej vízie, ktorá sa prenáša na pasívne médium. Naproti tomu posthumanistické myslenie, najmä *symptoiesia* Donny Harawayovej, *intra-akcia* Karen Baradovej a *živá hmota* Jane Bennettovej, ponúka model autorstva, ktoré sa delí, umiestňuje a spolu-vytvára ľudskými a mimoľudskými aktérmi.²³ Dielo tu nevzniká na základe vonkajšieho vnuknutia, ale zo spleti procesov rôznych aktérov.

¹⁹ HUDEC, A.: *Epidermiculture: Socio-material investigation of biopatina on outer surfaces of built environments*. Dr. tech. diss., Academy of Fine Arts Vienna, 2025.

²⁰ FRAMPTON, K.: *Modern Architecture: A Critical History*. London 2007, s. 272 – 275.

²¹ VILLA, F. et al.: In Living Color: Pigment-Based Microbial Ecology at the Mineral–Air Interface. In: *BioScience*, 72, 2022, č. 11, s. 1036 – 1055. <https://doi.org/10.1093/biosci/biac091>; FAVERO-LONGO, S. E. – VILES, H. A.: A Review of the Nature, Role and Control of Lithobionts on Stone Cultural Heritage: Weighing-Up and Managing Biodete-

rioration and Bioprotection. In: *World Journal of Microbiology and Biotechnology*, 36, 2020, č. 100. <https://doi.org/10.1007/s11274-020-02878-3>.

²² BARTHES, R.: The Death of the Author. In: *Aspen*, 1967, 5 – 6; FOUCAULT, M.: What Is an Author? In: *Language, Counter-Memory, Practice*. Ed.: BOUCHARD, D. F. Ithaca NY 1977, s. 113 – 138.

²³ HARAWAY 2016 (v pozn. 12), s. 58 – 98; BARAD, K.: *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham NC 2007, s. 33 – 37; BENNETT 2010 (v pozn. 2), s. vii – xiii.

Príkladom tohto modelu je *biopatina*, ktorej pigment, tvar a zloženie vznikajú vzájomným pôsobením organizmov, atmosféry a minerálneho povrchu. Stena nielenže „prijíma“ znaky, ale podieľa sa na ich vytváraní, určuje odtieň, štruktúru a vzor prostredníctvom drsnosti náteru, minerálneho zloženia kameňa, pórovitosti betónu a iných materiálových daností. Faktory prostredia, ako je vlhkosť, tieň a vystavenie zrážkam, ovplyvňujú zloženie, hustotu a rýchlosť mikrobiálneho rastu.

Pre vnímanie *biopatiny* ako maľby sa potrebujeme oslobodiť od tradičného spojenia medzi maľbou a úmyselným ľudským zámerom. Tieto útvary nie sú estetickými doplnkami architektúry, ale indexovými stopami prebiehajúcich ekologických procesov ako trvajúcich performancií, v ktorých sa pigment nenanáša, ale rastie. V tejto súvislosti je obzvlášť aktuálny pojem *mikroperformativity* Jensa Hausera, kde mikrobiálne zložky nepostrehnuteľne pôsobia v dlhšom časovom horizonte a menia nielen vzhľad, ale aj tepelné, hmatové a čuchové vlastnosti povrchu.²⁴ „Kompozícia“ je tu dynamická, mení sa v závislosti od počasia, stupňa znečistenia a výskytu nových druhov šírených spórmi alebo živočíšnymi prenášačmi.

Táto interpretácia je tiež v súlade s koncepciou Tima Ingolda „štrukturality tvorby“, v ktorej sa forma v hmote neurčuje, ale vzniká postupom času vzájomným pôsobením síl, materiálov a prúdov.²⁵ *Biopatina* je štruktúrna a chromatická; jej „dizajn“ závisí od pohybu vody po fasáde, mikrotopografie sten a chemickej príbuznosti medzi minerálnymi povrchmi a kolóniami mikroorganizmov.

Dôsledky tohto preformulovania sú estetické aj politické. Ako uvádza Giovanni Aloi, estetické režimy často uprednostňujú formy života, ktoré sú zrozumiteľné v rámci ustálených systémov, či už pomocou vedeckej ilustrácie, alebo reprezentatívneho umenia.²⁶ *Biopatina* odoláva takejto zrozumiteľnosti, keďže jej kompozície sú skôr indexové než ikonické, skôr vzniknuté než plánované, skôr prirodzené než rámcované. Osídľujú architektonické medzipriestory – zatienené schodiská, balkóny vystavené dažďu,

chránené strany obytných blokov a neraz sú v rozpore s režimami údržby, ktoré sa snažia obnoviť architektonickú „čistotu“. Vnímať tieto povrchy ako maľby znamená spochybniť modernistickú hygienu fasády, uznať, že plášť mesta je živý, a legitimizovať mimoludské znaky ako súčasť mestského estetického priestoru.

Odolnosť *biopatiny* nie je len symbolická. Modernistické architektonické ideály ako belosť, hladkosť a nepriepustnosť sa často viažu na koloniálne a priemyselné vízie ovládania prírody, kde „čistá“ fasáda znamená poriadok, pokrok a kultúrnu zvrchovanosť.²⁷ *Biopatina* naruša tento povrchový režim tým, že zdôrazňuje priepustnosť a premenlivosť architektonických plášťov. Vymaňuje fasádu z úzadia reprezentácie a pretvára ju na priestor metabolických premien. Mikrobiálna škvrna je teda chromatickým zásahom a zároveň politickou trhlinou, ktorá odmieta zamýšľanú neutralitu fasády.

Rozšírením kategórie maľby o mikrobiálne znaky sa mimoludské autorstvo mení z metafory na empiricky pozorovateľný proces. V prípade *biopatiny* je autorstvo výsledkom zoskupenia – slnečné svetlo moduluje fotosyntetické pigmenty, spóry prenášané vzduchom iniciujú chromatické zmeny, dažďová voda vytvára vertikálne pruhy a nerastné soli produkujú trblietavé odlesky. Človek, ak je vôbec prítomný, je skôr nedobrovoľným spolupracovníkom, ktorý poskytuje povrch, určuje jeho chemické zloženie výberom materiálu alebo neúmyselne usmerňuje prúdenie vody.

Toto rozšírené poňatie autorstva má ďalekosiahle dôsledky pre teoretický rámec maľby. Naznačuje, že maľba sa nemusí obmedzovať na rám, ateliér alebo priamy zásah umelca. Naopak, môže zahŕňať akýkoľvek proces, ktorý pretvára povrch prostredníctvom pigmentu spôsobom, ktorý podnecuje materiálové aj vnemové registre. Či už v Dúbravského kultivovanej záhrade, alebo na nekultivovaných fasádach mesta môže pigment rásť, vzory sa spoluvytvárať a kompozície vznikať prostredníctvom iných ako ľudských aktérov.

²⁴ HAUSER 2012 (v pozn. 14), s. 123 – 132.

²⁵ INGOLD, T.: *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. London 2013, s. 21 – 25.

²⁶ ALOI 2019 (v pozn. 7), s. 183 – 189.

²⁷ COLOMINA, B.: *The Split Wall: Domestic Voyeurism*. In: *Sexuality and Space*. Ed.: COLOMINA, B. Princeton 1992, s. 73 – 98.

Vnímať *biopatinu* ako maľbu znamená uznať, že história a teória tohto média sa potrebuje zaoberať dielami, v ktorých „autorom“ nie je iba človek, ale viacdruhové zoskupenie, a kde je autorstvo zakotvené v materiálnom, biologickom a klimatickom živote samotného povrchu. Z tohto hľadiska mimoľudské autorstvo nepredstavuje rozchod s tradíciou maľby, ale rozširuje jej hlavný zámer, ktorým je premena povrchu na priestor vizuálnej a materiálnej identity, lenže tu sa táto premena uskutočňuje v spolupráci so svetom, ktorý presahuje ten ľudský.

K teórii mimoľudskej maľby

Príklady riadeného *spoluautorstva* Andreja Dúbravského a nezamýšľanej *biopatiny* mestských fasád spoločne vymedzujú spektrum autorstva, ktoré spochybňuje humanistické východiská maliarstva. Na jednej strane spektra ľudské a mimoľudské činitele spoluvytvárajú dielo prostredníctvom zámerne kultivovaných ekologických podmienok, na jeho druhej strane pigmentové kompozície vznikajú bez ľudského pričinenia výlučne prostredníctvom iných ako ľudských procesov. Ich súbežné skúmanie poukazuje na potrebu teórie mimoľudskej maľby, čo predstavuje vytvorenie konceptuálneho a špekulatívneho rámca, ktorý by predefinoval toto médium ako ekologický proces zdieľaného autorstva založený na vzájomnom prepojení materiálnych, biologických a klimatických faktorov.

Posun od reprezentácie mimoľudského života k spolupráci s ním znamená rozhodujúci ontologický a epistemický obrat. V rámci reprezentačnej paradigmy vystupujú iné ako ľudské bytosti predovšetkým vo forme motívov, pričom ich pôsobenie je podriadené zámeru umelca. Botanická maľba často zobrazuje rastliny ako ploché, čitateľné exempláre; krajinárske tradície znázorňujú terén ako ustálený, usporiadaný a dostupný pre vlastníctvo alebo kontempláciu. Takéto diela sa podieľajú na tom, čo Walter Mignolo opisuje ako „koloniálnu maticu moci“, ktorá začleňuje vizuálne usporiadanie sveta do režimov vlastníctva a kontroly.²⁸ Spolupráca, naopak, uznáva ne-človeka ako aktívneho autora. V Dúbrav-

ského záhrade sa do diela materiálne vpisujú hmyz, peľ, vlhkosť a spontánny rast rastlín. V *biopatine* sa pigment vytvára mikrobiálnym metabolizmom, ktorý závisí od pórovitosti minerálneho povrchu a smeru zrážok. V oboch prípadoch ne-človek koná, reaguje a pretvára formu a kompozíciu zvnútra namiesto toho, aby bol pasívne reprezentovaný zvonku.

Tento posun od reprezentácie k spolupráci je v súlade s posthumanistickými opismi pôsobenia a spoluúčasti. Karen Barad v pojme *intra-akcia* vidí takéto procesy ako udalosti, v ktorých entity neexistujú vopred, ale vznikajú prostredníctvom vzťahov.²⁹ V tomto zmysle mimoľudská maľba nie je obrazom sveta, ale súčasťou jeho utvárania. Nepredstavuje inertný „vyrobený“ objekt, ale aktívne prostredie, v ktorom vznikajú pigmentové a kompozičné prvky v dôsledku vzájomného pôsobenia rôznych činiteľov.

Mimoľudskú maľbu teda možno definovať ako vznik pigmentových, štrukturálnych a kompozičných foriem pôsobením iných ako ľudských aktérov, či už v spoluautorstve s ľudským zámerom, alebo úplne autonómnymi procesmi. Nie je viazaná na konkrétne médium, ako je plátno, stena, kameň alebo látka, ale na prerozdelenie autorstva. Dielo sa stáva mimoľudským, keď sa na akte tvorby materiálne a esteticky spolupodieľajú subjekty iné ako človek. Takéto diela majú tri spoločné charakteristiky: sú situované, vznikajú zo špecifik svojho ekologického a materiálneho kontextu; sú procesuálne, vyvíjajú sa počas obdobia, ktoré často presahuje ľudské časové rozpätie; a sú spleť, formované heterogénnymi interakciami, ktoré nemožno redukovat' na lineárne reťazce príčin a následkov.

V európskom umenovednom kánone sa autorstvo viaže na meno umelca, zámer a originalitu, čiže na hodnoty hlboko zakorenené v osvietenском humanizme a v ekonomike trhu s umením.³⁰ Konceptia „funkcie autora“ Michela Foucaulta opisuje, ako táto postava umelca určuje význam a hodnotu diela.³¹ Mimoľudská maľba rozptyľuje autorstvo medzi rôzne druhy, materiály a environmentálne sily, čo spochybňuje samostatné pôsobenie autonómneho umelca. Dúbravského tvorba zachováva ľudského umelca ako

²⁸ MIGNOLO 2011 (v pozn. 5), s. 6 – 9.

²⁹ BARAD 2007 (v pozn. 23), s. 33 – 37.

³⁰ ALPERS 2005 (v pozn. 1), s. 12 – 18.

³¹ FOUCAULT 1977 (v pozn. 22), s. 113 – 138.

sprostredkovateľ, ktorý utvára podmienky výberom rastlín a načasovaním práce podľa aktivity opel'ovačov, ale zároveň prijíma nepredvídateľnosť mimoludských prínosov. *Biopatina* úplne upúšťa od sprostredkovania, úloha človeka sa obmedzuje na poskytnutie architektonického povrchu, ktorého chemické zloženie a orientácia podmieňujú vznik diela. Toto spektrum narúša binárny vzťah medzi umelcom a prostredím, a posúva autorstvo z otázky identity na otázku vzťahu.

Dôsledky tohto posunu v oblasti ekológie a politiky sú značné. Modernistické ideály čistej bielej fasády neboli nikdy neutrálne, stelesňovali koloniálne vízie čistoty, stability a kontroly nad prírodou.³² Mikrobiálne škvrny, ktoré vzdorujú odstráneniu, spochybňujú tieto povrchové režimy a potvrdzujú priepustnosť a vitalitu zastavaného prostredia. Podobne Dúbravského nadšenie pre prirodzený rast odoláva monokultúrnej logike priemyselného poľnohospodárstva aj okrasnej záhrady a navrhuje alternatívnu estetiku založenú na spolužití viacerých druhov. Z dekoloniálneho hľadiska si uznanie mimoludského autorstva vyžaduje odstránenie hierarchií, ktoré uprednostňujú tvorbu riadenú ľudmi, a zároveň ocenenie prírodných alebo mikrobiálnych vzorov. Silvia Rivera Cusicanqui varuje pred symbolickým „začlenením“ cudzích činiteľov do existujúcich kánonov bez toho, aby sa zmenila štrukturálna logika, ktorá udržiava ľudskú nadradenosť.³³ Mimoludská maľba oponuje týmto logikám naliehaním, aby sa diela vytvorené inými ako ľudskými aktérmi vnímali ako neoddeliteľná súčasť estetického priestoru.

Mimoludská maľba ako špekulatívny koncept vyvoláva otázky, ktoré presahujú rámec dejín umenia. Ako pristupovať k ochrane diela, ktorého autorom je kolónia mikroorganizmov? Predstavuje „reštaurovanie“ zastavenie takéhoto rastu, alebo jeho uľahčenie? Ako možno takéto diela vystavovať tak, aby zostali

v ekologickom kontexte, ktorý ich umožňuje? A ako sa dá dielu pripísať hodnota, keď je autorstvo rozdelené medzi skupinu iných ako ľudských aktérov? Tieto otázky posúvajú maľbu k tomu, čo Donna Haraway nazýva *reakcieschopnosť*, čiže k etike zakorenenej vo vnímavosti k javom, ktoré spoluvytvárajú naše spoločné svety.

Prijatie maľby ako spoluvytváraného alebo plne mimoludského úkonu mení spôsob, akým premýšľame o umeleckej práci,³⁴ ako uchováваме a vystavujeme diela³⁵ a ako opisujeme dejiny tohto média.³⁶ Tento posun vyzýva aj k pedagogike, ktorá zohľadňuje materiálne procesy, klimatické sily a mimoludské časové roviny, k prehodnoteniu ochranného impulzu odstraňovať „cudzie“ veci a ku kurátorskej otvorenosti voči dielam, ktoré nikdy neboli zamýšľané ako umenie, ale pôsobia v jeho rozšírenom priestore.

Ak pigment môže rásť, a nie sa nanášať, ak povrchy môžu vzdorovať svojej zamýšľanej neutralite a ak autorstvo môže byť zdieľané alebo sa ho možno úplne vzdať, aké ďalšie druhy už maľujú okolo nás? Ako sa dá vnímať biopatina na architektonických fasádach, myceliové kresby húb v dreve a minerálne výkveti solí či kovových oxidov? Tieto prejavy neznamenajú len rozšírenie kategórie maľby s cieľom inovácie, ale uznanie toho, že vizuálnu kultúru každodenne formujú aj aktéri mimo ľudského rámca.³⁷

Súčasnou výzvou je vyvinúť vnemové, teoretické a inštitucionálne nástroje, ktoré by umožnili zaoberať sa týmito dielami na ich vlastnej úrovni a vnímať mestskú stenu, povrch listov alebo riečne dno ako potenciálne plátna pre nepretržité kompozície za hranicami antropogénnej maľby. Tento prístup nielen rozširuje dejiny maľby, ale zároveň ich včleňuje do širšieho ekologického archívu, v ktorom je človek-autor len jedným z mnohých činiteľov podieľajúcich sa na tvorbe estetiky povrchu.

Dr. Techn. Adam Hudec

Institute for Art and Architecture,
Academy of Fine Arts Vienna
a.hudec@akbild.ac.at

³² COLOMINA 1992 (v pozn. 27), s. 73 – 98.

³³ RIVERA CUSICANQUI 2020 (v pozn. 6), s. 45 – 51.

³⁴ BRAIDOTTI 2019 (v pozn. 3), s. 39 – 46.

³⁵ COLOMINA, B.: Unbreathed Air 1956. In: *AA Files*, č. 27, 1994, s. 38 – 54.

³⁶ ALPERS 2005 (v pozn. 1), s. 12 – 18.

³⁷ ALOI 2019 (v pozn. 7), s. 183 – 189.