

roč. 58, 2025

Špeciálne číslo / Special Issue

Časopis Centra vied o umení Slovenskej akadémie vied

Journal of the Art Research Centre of the Slovak Academy of Sciences

Ars

Súčasné maliarstvo: kontexty a paralely

Contemporary Painting: Contexts and Parallels



ars 2025

Ročník / Volume 58

Špeciálne číslo / Special Issue

Súčasná maliarstvo: kontexty a paralely / Contemporary Painting: Contexts and Parallels

Časopis Centra vied o umení Slovenskej akadémie vied Journal of the Art Research Centre of the Slovak Academy of Sciences

ŠÉFREDAKTOR / EDITOR IN CHIEF:

prof. PhDr. Ivan Gerát, PhD.

EDITORS:

Mgr. Lucia Gregorová Stach, PhD., doc. Mgr. Peter Megyeši, PhD.

REDAKČNÁ RADA / EDITORIAL BOARD:

prof. PhDr. Július Fujak, PhD. (Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre),
prof. PhDr. Ivan Gerát, PhD. (Centrum vied o umení SAV), doc. Mgr. Daniel Grúň, PhD. (Centrum vied o umení SAV),
doc. Mgr. Ingrid Halászová, PhD. (Filozofická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave), Mgr. Miroslav Haľák, PhD.
(Österreichische Galerie Belvedere), Mgr., Mgr. Art. Barbara Hodášová, PhD. (Centrum vied o umení SAV),
doc. Mgr. Katarína Kolbiar Chmelinová, PhD. (Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave),
Mgr. Alexandra Kusá, PhD. (Slovenská národná galéria), doc. Mgr. Peter Megyeši, PhD. (Centrum vied o umení SAV),
prof. PhDr. Marian Zervan, CSc. (Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave)

RADA PORADCOV / ADVISORY BOARD:

Prof. Dr. Wojciech Balus (Jagellonian University, Krakow), Dr. Marina Dmitrieva (Geisteswissenschaftliches Zentrum
Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas an der Universität Leipzig), Prof. James Elkins (School of the Art Institute
of Chicago and University College Cork), Prof. Robert Gibbs (University of Glasgow), Prof. Dr. Thomas DaCosta
Kaufmann (Princeton University), Prof. PhDr. Jiří Kuthan, DrSc. (Charles University in Prague),
Prof. Dr. Sergiusz Michalski (Eberhard Karls Universität Tübingen), Dr. Milan Pelc (Institute of Art History, Zagreb),
Prof. Dr. Michael Viktor Schwarz (Universität Wien), Prof. Paul Sturton (The Bard Graduate Center for Studies in the
Decorative Arts, Design, and Culture, New York), Prof. Dr. Viktor I. Stoichita (Université de Fribourg),
Prof. Dr. Wolf Tegethoff (Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München)

ADRESA REDAKCIE A VYDAVATEĽA / ADDRESS OF EDITOR'S AND PUBLISHER'S OFFICE:

Centrum vied o umení SAV, v. v. i., org. zložka Ústav dejín umenia SAV
Dúbravská cesta 9, SK-841 04 Bratislava 4, IČO: 00586986. Tel./Fax: 0421-2-54793895
www.cvu.sav.sk, www.ars.sav.sk, veronika.kucharska@savba.sk

PREKLADY / TRANSLATIONS ©

Lua & Michael Frontczak (Bajcurová, Megyeši, Moncoľová, Tamášová); Beata Bradford (Hudec, Kundračíková, Piekarska, Sariaslan, Wünsche) 2025

JAZYKOVÁ KOREKTÚRA / PROOFREADING ©

Miroslava K. Valová (SK), Lua & Michael Frontczak, Krištof Gregor (EN) 2025

TEXTY / TEXTS ©

Katarína Bajcurová, Lucia Gregorová Stach, Adam Hudec, Barbora Kundračíková, Peter Megyeši, Ivana Moncoľová,
Ada Piekarska, Lora Sariaslan, Alexandra Tamášová, Isabel Wünsche 2025

Za reprodukčné práva obrazových materiálov zodpovedajú autori príspevkov.
All rights of the producers of the pictures reproduced are reserved by the authors of contributions.

NA OBÁLKE / ON THE COVER:

Lucia Tallová: Zimný prístav / Winter Harbour, 2013, acrylic, canvas, 190 × 220 cm.
Zbierka Nadácie VÚB / Collection of VÚB Foundation.

Obsah / Contents

Katarína BAJCUROVÁ	
Editorial	3
<i>Editoriál</i>	4
Isabel WÜNSCHE	
Abstraction: On Beyond the Western World	5
<i>Abstrakcia: Za hranicami západného sveta</i>	20
Lucia GREGOROVÁ STACH	
The Painting Roots of Contemporaneity in Central Europe	31
<i>Maliarske korene súčasnosti v strednej Európe</i>	57
Ada PIEKARSKA	
Images of Instability. Painting as an Affective Geography of Late Transformation	75
<i>Obrazy nestability. Malba ako afektívna geografia neskorkej transformácie</i>	88
Alexandra TAMÁSOVÁ	
Naked Truths. The Female Body in the Work of Contemporary Women Painters in Slovakia	97
<i>Holé pravdy. Ženské telo v tvorbe súčasných slovenských maliarok</i>	114
Adam HUDEC	
Painting Beyond the Human. Decolonial and Posthuman Rethinkings through Nonhuman Authorship	125
<i>Malba za hranicami ľudskej tvorby. Dekoloniálne a posthumanistické reflexie s dôrazom na mimoludské autorstvo</i>	137
Barbora KUNDRAČÍKOVÁ	
After the Certainty. Painting the Post-Communist Imaginary: Myth, Memory, and Technology in Contemporary Central and Eastern European Art	145
<i>Po strate istoty. Postkomunistická obraznosť v maliarstve: mýtus, pamäť a technológia v súčasnom stredo- a východoeurópskom umení</i>	162
Ivana MONCOEOVÁ	
It's a Sign of the Times	175
<i>Je to znamenie doby</i>	191

Lora SARIASLAN	
Walking through the Frame. Nilbar Güreş and the Performativity of the Moving Image	203
<i>Prechod cez rám. Nilbar Güreş a performativita pohyblivého obrazu</i>	215
Peter MEGYEŠI	
Navigating Liquid Times. Iconology of Voyage in Slovakia's Contemporary Painting	225
<i>Navigácia v tekutej dobe. Ikonológia plavby v súčasnej slovenskej maľbe</i>	236
Katarína BAJCUROVÁ	
Sikora's Malevich – beyond Malevich	243
<i>Sikorov Malevič – za Malevičom</i>	257
Authors / Autori a autorky	269

Editorial

This special issue of the *Ars* magazine dedicated to the problematics of contemporary painting, which you are holding, was published thanks to the support of VÚB Foundation and its parent company, the VÚB bank. Since 2006, or for twenty years now it has been organizing a competition dedicated to young painters (*Painting – VÚB Foundation Award for Painting for Young Artists*), for twenty years the platform in Slovakia initiates the emergence of new works, supports young artistic talents, helps them establish themselves professionally on the art scene, and at the same time builds a collection of contemporary art from the award-winning works. Over this period, the competition has generated a truly impressive number of artistic talents, of whom many went on to become prominent, if not key figures in contemporary painting. Each year, the finalists (under 35 years of age) are selected and awarded by an international committee, which has included many influential artists, critics, and curators from Slovakia, neighboring countries, and Europe: beyond seeking talent, they reflected new levels of innovation and relevance, the “engagement” of contemporary painters’ works in the complex world we are living.

As the Institute of Art History of the Center for Art Sciences of the Slovak Academy of Sciences, v.v.i. , which is also dedicated to research and

professional reflection on contemporary visual art, we decided to contribute to the current dialogue on contemporary painting, which has been ongoing for some time now, not only in our country, but also on the European and Central European scene. We approached leading experts, art historians, and curators at home and abroad to attempt to reflect, through scientific discourse—scholarly studies, on the multifaceted situation in which contemporary painting finds itself. To approach it from a bird’s eye view, from a historical, theoretical, and critical distance, and also from various aspects and angles offered by our “post-truth” and “post-digital” present—from efforts to capture more general tendencies and trends in the broader international context, through an in-depth historical, iconographical, feminist, or interdisciplinary analysis, to model case-study interpretative studies focused on individuals: distinctive figures in contemporary painting, representing painting in a post-medium condition. Several studies also analyze the works of artists who have participated in this competition, received awards, and are now prominent figures in contemporary visual art. We thus present ideas for art historical and critical discussion about contemporary painting, for that, too, is a function of art theory—to enter into a dialogue with contemporaneity and keep opening up new horizons of knowledge.

Katarína Bajcurová

Director General of the Center for Arts Sciences,
Slovak Academy of Sciences

Editoriál

Toto špeciálne číslo časopisu *Ars* venované problematike súčasného maliarstva, ktoré držíte v rukách, vyšlo zásluhou a s podporou Nadácie VÚB a jej materskej VÚB banky. Od roku 2006, teda už dvadsať rokov organizuje súťaž venovanú mladým maliarom *Malba – Cena Nadácie VÚB za maliarske dielo pre mladých umelcov*, už dvadsať rokov funguje na Slovensku platforma, ktorá iniciuje vznik nových diel, podporuje mladé umelecké talenty, pomáha sa im presadiť na profesionálnej umeleckej scéne a súčasne – z ocenených diel – buduje zbierku súčasného umenia. Súťaž za tento čas vygenerovala naozaj slušné číslo talentov, z ktorých viacerí sa stali výraznými, ba kľúčovými osobnosťami súčasného maliarstva. Finalistov a finalistky (do 35 rokov) každoročne vyberá a oceňuje medzinárodná porota, v ktorej sa vystriedalo veľa mienkotvorných umelcov, kritikov a kurátorov zo Slovenska, zo susedných krajín, ako aj z Európy: hľadali nielen talenty, ale reflektovali aj novú mieru inovácií a aktuálnosti, „angažovanosti“ diel súčasných maliarov v zložitom svete, ktorý žijeme.

Ako Ústav dejín umenia Centra vied o umení Slovenskej akadémie vied, v. v. i., ktorý sa venuje tiež výskumu a odbornej reflexii súčasného vizuálneho umenia, sme sa rozhodli prispieť do aktuálneho

dialógu o súčasnom maliarstve, ktorý u nás, ale i na európskej a stredoeurópskej scéne prebieha už dlhšie obdobie. Oslovili sme popredných odborníkov a odborníčky, historikov a historičky umenia, kurátorov a kurátorky doma i v zahraničí, aby sa cez vedecký diskurz, cez odborné štúdie pokúsili reflektovať mnohohlasnú situáciu, v ktorej sa súčasná maľba nachádza. Aby sa na ňu pozreli z nadhľadu, z historického, teoretického a kritického odstupu, a tiež z rôznych aspektov a uhlov, ktoré nám núka naša „postpravdivá“ a „postdigitálna“ súčasnosť – od snahy postihnúť všeobecnejšie tendencie a trendy v širšom medzinárodnom kontexte cez hlbšiu dejinnú, ikonografickú, feministickú či interdisciplinárnu analýzu po prípadové modelové interpretačné štúdie venované jednotlivcom: výrazným osobnostiam súčasného maliarstva, reprezentujúcich maľbu v postmediálnej situácii. Vo viacerých štúdiách sú rozoberané aj diela umelcov, ktorí touto súťažou prešli, boli ocenení a dnes sú z nich výrazné postavy súčasného vizuálneho umenia. Predkladáme tak podnety do umelecko-historickej a umelecko-kritickej diskusie o súčasnom maliarstve, pretože aj to je funkciou vedy o umení: vstupovať do dialógu so súčasnosťou a neustále otvárať horizonty nového poznania.

Katarína Bajcurová

generálna riaditeľka Centra vied o umení SAV, v. v. i.

Abstraction: On Beyond the Western World

Isabel WÜNSCHE

Abstract

Abstraction profoundly shaped European and American modernism in the twentieth century, but it also left a significant mark on artistic practices in Latin America, the Middle East, Africa, Asia, and Australia. Consequently, the narrative of abstract painting as an exclusively Western modern invention requires closer examination. A Eurocentric approach produces a distorted value system in which certain works are regarded as more authentic than others. Such thinking, grounded in assumptions of Western primacy in artistic production, reinforces hierarchies of primary versus secondary, influencing versus influenced, and center versus periphery, as well as familiar “West versus the Other” dichotomies within modernist and avant-garde art history. This article examines the work of non-Western abstract painters in Latin America, the Arab world, India, and China, whose approaches to abstraction emerged through a sustained dialogue between local cultural traditions and intensive engagement with Western art practices.

Keywords: Abstract art – Modernism – Non-Western art – Decolonization – Geometric abstraction – Calligraphic abstraction – Gestural abstraction

Abstraction was one of the most viable and dominant artistic idioms in Western art of the twentieth century. This fundamentally new artistic practice and visual experience of modernism emerged at the beginning of the century in Central and Eastern Europe, reaching its peak in postwar North America and Western Europe. A closer look at abstraction in European modernism, however, reveals that it was

also a highly contested form of artistic expression that has served various artistic agendas and political ideologies.

Art historians have offered many interpretations and perspectives on its development and application.¹ Historically, the emergence of abstract art has been linked to Romanticism, Impressionism, Jugendstil, and Art Nouveau design.² Theorists as

¹ HEATH, A.: *Abstract Painting: Its Origin and Meaning*. London 1957; WADDINGTON, C. H.: *Behind Appearance: A Study of the Relation Between Painting and the Natural Sciences in this Century*. Edinburgh 1970; OSBORNE, H.: *Abstraction and Artifice in Twentieth-Century Art*. Oxford 1979; WHITEFORD, F.: *Understanding Abstract Art*. London 1987; MOSZYNSKA, A.: *Abstract Art*. London 1990; HALE, N. C.: *Abstraction in Art and Nature*. New York 1993; HARRISON, C.: *Primitivism, Cubism, Abstraction: The Early Twentieth Century*. New Haven 1993; ROSENTHAL, M.: *Abstraction in the Twentieth Century: Total Risk, Freedom, Discipline*. New York 1996; FER, B.: *On*

Abstract Art. London 1997; CROWTHER, P. – WÜNSCHE, I. Eds.: *Meanings of Abstract Art: Between Nature and Theory*. London 2012; WÜNSCHE, I. – GRONEMEYER, W. Eds.: *Practices of Abstract Art: Between Anarchism and Appropriation*. Newcastle 2016; METZGER, C.: *Theorie der Abstraktion*. Wien 2020; PURGAR, K. Ed.: *The Iconology of Abstraction: Non-figurative Images and the Modern World*. New York; London 2021.

² HOFMANN, W.: *Quellen zur abstrakten Kunst*. Baden-Baden 1958; ROSENBLUM, R.: *Modern Painting and Northern Romantic Tradition*. London 1975; CLAIR, J. Ed.: *Cosmos: From*

well as practitioners have invested considerable time and effort in devising complex strategies intended to ratify its existence as a legitimate art form, in general, and, in particular, as one endowed with expressive powers and capable of evoking alternative levels of reality and consciousness.³ Much has been written about the dissemination of abstract art and its influence throughout the world (for example, in transnational cultural histories, exile and migration studies, and global modernism),⁴ but it would be a mistake not to look beyond the Western art historical canon when pursuing regional/continental developments in abstract art.

Abstract Art as a Modern Western Invention

The artists whom we consider to be the pioneers of abstract painting, Wassily Kandinsky, František Kupka, Kazimir Malevich, and Piet Mondrian,⁵ shared the belief that art should not serve the reproduction of visible reality but be an expression of the “absolute”. They viewed art, particularly the abstract approach, as a medium for advancing human creative evolution and leading us into a new age of spiritual renewal.⁶ Fascinated by esoteric ideas, occultism, and theosophy, their interests included a syncretistic approach to the study of world religions,

as well as metaphysical, non-Western, and so-called primitive art forms. This interest in mysticism and the occult as a response to materialist thought and reductionist science in the late nineteenth century paralleled the search for spirituality in art. Artists such as Constantin Brâncuși, František Kupka, and Piet Mondrian believed they could perceive beyond the natural world, thereby gaining insight into the cosmic principles that underlie human existence. They viewed themselves as messengers between two worlds. (Fig. 1)

The interwar period witnessed a secularization of the spiritual concerns of the early abstractionists. Individual artists, as well as art institutions such as the Bauhaus, turned instead to new developments in science and technology, and the ideals of modern industrial production, ultimately leading to the emergence of the Constructivist movement.⁷ Abstract art became a hallmark of the modernist *Zeitgeist*, which took into account the experience of modern life in a world characterized by urbanization, industrialization, rapid social changes, advances in science and technology, new modes of transportation, and forms of global communication. It represented “an art which belonged to our twentieth century and not to the Renaissance or even to the ‘Impressionists’.”⁸ The extensive literature addressing this focus on science and technology, industrial production, and

Romanticism to the Avant-garde. Munich; London; New York 1999; GOODING, M.: *Abstract Art*. London 2000. *Towards a New Art: Essays on the Background to Abstract Art 1910–1920*. London 1980; GOLDING, J.: *Paths to the Absolute: Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko, and Still*. Princeton 2000; DICKERMAN, L. Ed.: *Inventing Abstraction 1910–1925: How a Radical Idea Changed Modern Art*. New York 2012.

³ LYNTON, N. Ed.: *Towards a New Art: Essays on the Background to Abstract Art 1910–20*. London 1980; GOLDING, J.: *Paths to the Absolute: Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko, and Still*. Princeton 2000; DICKERMAN, L. Ed.: *Inventing Abstraction 1910–1925: How a Radical Idea Changed Modern Art*. New York 2012.

⁴ BARRON, S.: *Exiles and Emigres: The Flight of European Artists from Hitler*. (Exh. cat.) Los Angeles 1997; JOYEUX-PRUNEL, B.: *Les avant-gardes artistiques 1918–1945: une histoire transnationale*. Paris 2017; DOGRAMACI, B. – MERSMANN, B. Eds.: *Handbook of Art and Global Migration: Theories, Practices, and Challenges*. Berlin – Boston 2019; KARMELE, P.: *Abstract Art: A Global History*. London 2020.

⁵ Meanwhile, it has been acknowledged that the Swedish painter Hilma af Klint created her abstract compositions before Kandinsky and Kupka. MÜLLER-WESTERMANN, I. – WIDOFF, J. Eds.: *Hilma af Klint – eine Pionierin der Abstraktion*. (Cat. exh.) Ostfildern 2013; *Hilma af Klint: Paintings for the future* (Cat. exh.) New York 2018.

⁶ TUCHMAN, M. – FREEMAN, J. Eds.: *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1985*. (Cat. exh.) Los Angeles; New York 1986; LOERS, V. Ed.: *Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900–1915*. (Cat. exh.) Frankfurt am Main; Ostfildern 1995; GOLDING, J.: *Paths to the Absolute: Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko, and Still*. Princeton 2000.

⁷ RICKEY, G.: *Constructivism: Origins and Evolution*. New York 1967; LODDER, C.: *Russian Constructivism*. New Haven 1983; BANN, S.: *The Tradition of Constructivism*. New York 1990.

⁸ DREIER, K. S.: ‘Intrinsic Significance’ in Modern Art. In: *Three Lectures on Modern Art. Philosophical Library*. New York 1949, No. 1.

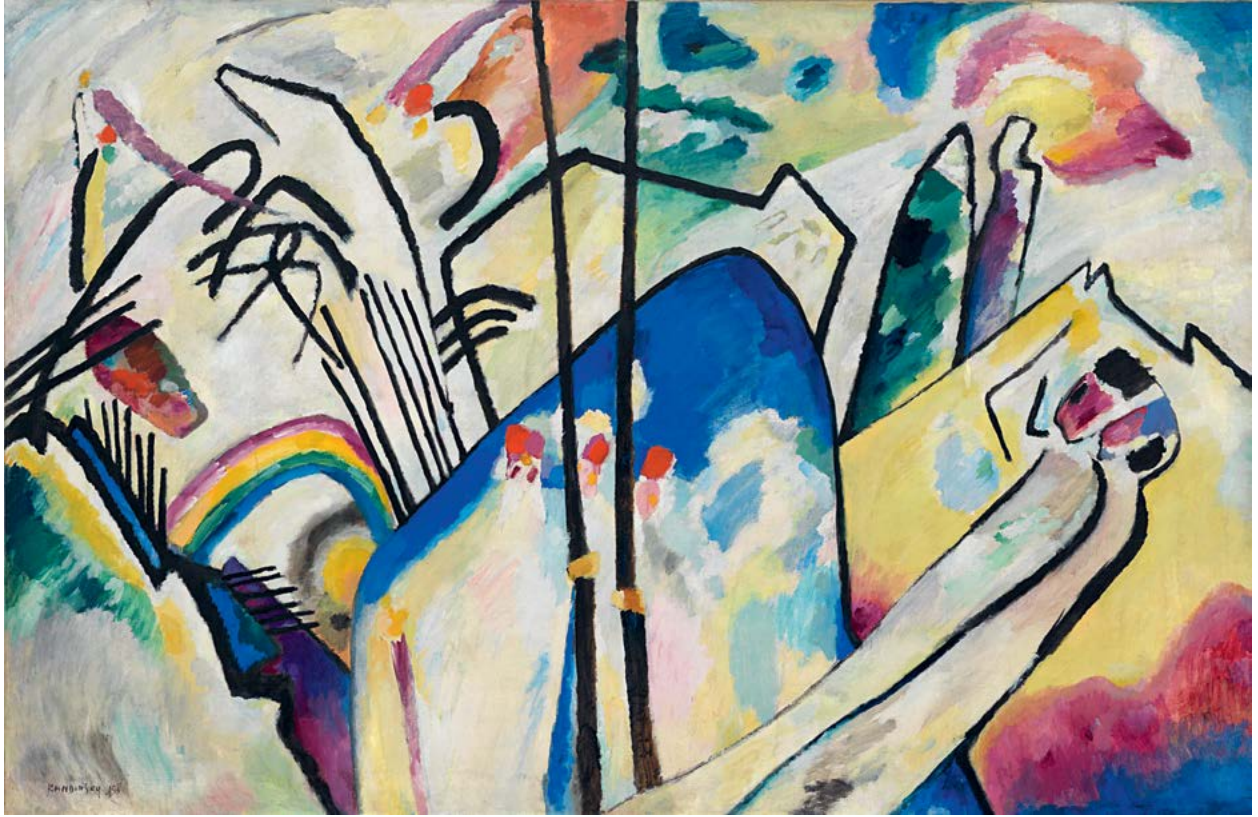


Fig. 1: Wassily Kandinsky: *Composition IV* | *Kompozycja IV*, 1911, oil, canvas, 159.5 × 250.5 cm. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. Acquired in 1965 through a donation from Westdeutscher Rundfunk. Photo: Achim Kukulies.

the urban lifestyle has shaped our understanding of modernism well into the present.

The constructivists saw themselves as part of a large, international network promoting modernism and specifically abstract art – a new, universal language that would lead to a new social consciousness. This idea was further enhanced by the constructivists’ desire to transform art into designs for everyday life, with many of its representatives working in fields such as typography, advertising, product and interior design, and architecture.⁹ Their belief, however, that abstract art would serve as a universal visual language accessible to all regardless of nationality or culture,

and that it could shape the design of an egalitarian society governed by mutual collaboration and an international spirit, remained a short and unrealized utopian ideal.¹⁰ (Fig. 2)

This utopian aspect of the scientific approach to abstract art is also evident in the evolutionary model that Alfred H. Barr proposed for the development of modernist art. As the founding director of the Museum of Modern Art in New York and one of the primary promoters of abstract art, Barr was drawn to the art form due to its purity of style, originality of invention, and the influence of the artist within an international matrix.¹¹ As one can

⁹ WILK, C.: *Modernism – Designing a New World, 1914–1939*. London 2006.

¹⁰ RIESE, H-P.: *Kunst: konstruktiv/konkret: gesellschaftliche Utopien der Moderne*. Munich; Berlin 2008.

¹¹ KANTOR, S. G.: *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*. Cambridge MA 2002. Pozri tiež WÜNSCHE, I.: From Universal Visual Language to Global Cross-cultural Dialogue. In: *Representing and Interpreting Abstraction Today*. Ed. FERRARO, A. Milano 2024, s. 12–25;



Fig. 2: László Moholy-Nagy: *Composition Z VIII* | *Kompozícia Z VIII*, 1924, oil, canvas, 114 × 132 cm. Collection and photo: Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin.

see in his chart of the development of modern art, included in the catalogue of the 1936 exhibition *Cubism and Abstract Art*, he viewed abstraction as the ultimate means of artistic expression.¹² The diagram traces the unfolding of modernist art chronologically, nationally, and stylistically from the 1890s to the present, indicating an “inevitable” teleological progression toward abstraction, thereby playing out the polar opposition between intellect and intuition,

technology and nature, the geometric and the organic. With his systematic perspective, suggestive of a scientific approach and relieving formal analysis of any interpretative responsibility, Barr had a lasting impact on art history writing and art criticism well into the 1960s. He not only paved the way for Clement Greenberg’s formalist theory of art,¹³ but also for efforts to rally abstract art as an instrument in the cultural battles of the Cold War.¹⁴

Artforum online. Available at: <https://www.artforum.com/columns/isabel-wunsche-universal-visual-world-language-to-global-cross-cultural-dialogue-559057/> (accessed July 15, 2025).

¹² BARR, A. H.: *Cubism and Abstract Art*. New York 1936. Pozri tiež LOWRY, G. D.: *Abstraction in 1936: Barr’s Diagrams*. Available at: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/archives/InventingAbstraction_GLowry_359_363.pdf (accessed July 15, 2025).

¹³ GREENBERG, C.: Modernist Painting. In: *The Collected Essays and Criticism*, 4. Chicago 1986, pp. 85–94.

¹⁴ LITTLETON, T. – SYKES, M.: *Advancing American Art: Painting, Politics, and Cultural Confrontation at Mid-Century*. Tuscaloosa 1989; KRENN, M. L.: *Fall-Out Shelters for the Human Spirit: American Art and the Cold War*. Chapel Hill 2005; BARRON, S. – ECKMANN, S. Eds.: *Art of two Germanys: Cold War Cultures*. Los Angeles; New York 2009; BARNHISEL, G.: *Cold War Modernists: Art, Literature, and American Cultural Diplomacy*.

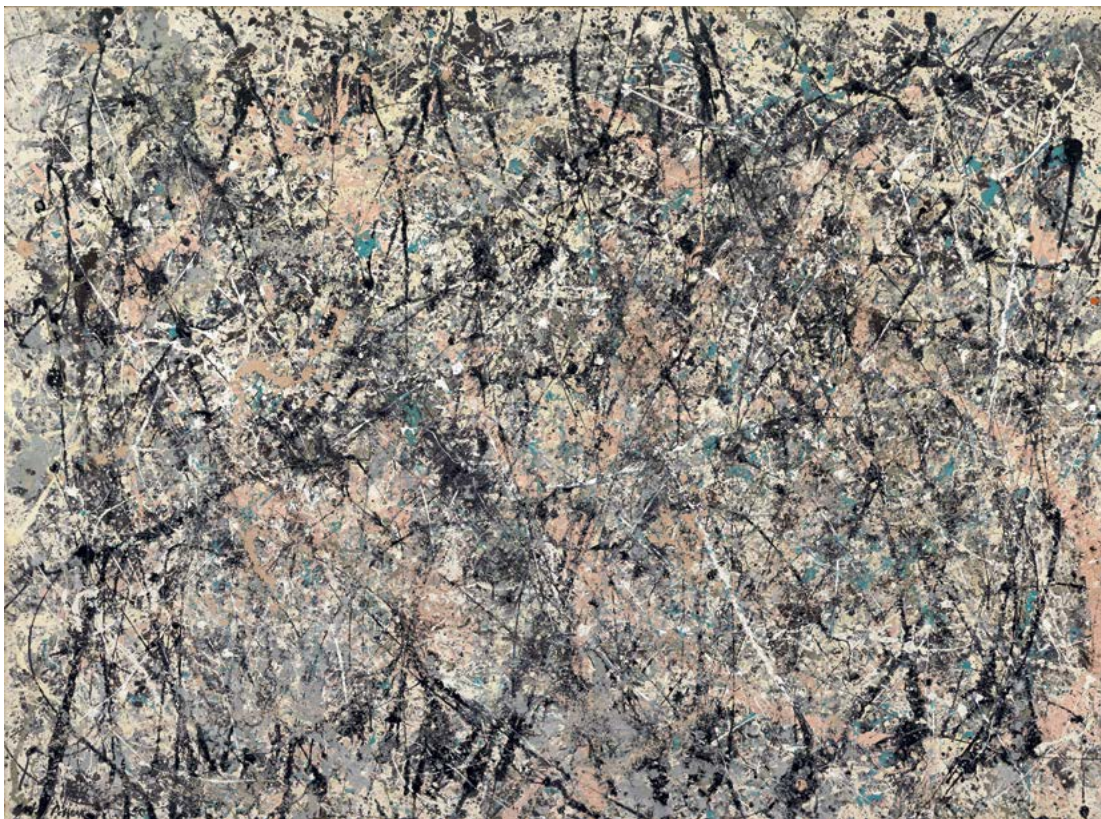


Fig. 3: Jackson Pollock: *Number 1 (Lavender Mist)* | *Číslo 1. (Levandulová hmota)*, 1950, oil, enamel, aluminum, canvas, 221 × 299.7 cm. Collection and photo: National Gallery of Art, Washington, DC.

With the rise of fascism in Italy and Germany, the establishment of Socialist Realism doctrine in the Soviet Union, and the growing dominance of Regionalism and American Scene painting in the United States in the 1930s, abstract art increasingly became the subject of heated political and ideological debates. It was denounced as leftist and degenerate in Germany, decadent and bourgeois in the Soviet Union, and foreign and communist in the United States.¹⁵ The ideological debates gained new momentum after the end of the Second World War.

Facing a Soviet “cultural offensive” in the Eastern bloc during the height of the Cold War, US officials came to recognize the merit of cultural diplomacy and the role that art could play in advocating American values abroad. Abstract art, particularly Abstract Expressionism, soon became “a weapon against communism.”¹⁶ This promotion of abstract painting as “an expression of the free world” was based on a reinterpretation of the concept of the avant-garde as evidenced in Clement Greenberg’s formalist art theory.¹⁷ (Fig. 3)

New York 2015; GUILBAUT, S.: *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Chicago 1984; COX, A.: *Art-As-Politics: The Abstract Expressionist, Avant-garde and Society*. Ann Arbor, MI 1982.

¹⁵ BARRON, S.: “Degenerate Art”: The Fate of the Avant-garde in Nazi Germany. Los Angeles; New York 1991; BOWN, M. C.: *Kunst unter Stalin, 1924–1956*. Munich 1991; KRENN 2005 (note 14).

¹⁶ LITTLETON, T. – SYKES, M.: *Advancing American Art: Painting, Politics, and Cultural Confrontation at Mid-Century*. Tuscaloosa 1989; KRENN 2005 (see in note 14); BARRON/ECKMANN 2009 (see in note. 14), BARNHISEL, G.: *Cold War Modernists: Art, Literature, and American Cultural Diplomacy*. New York 2015.

¹⁷ GREENBERG 1986 (see in note 13), pp. 85–94.

Although many members of the historic avant-garde between 1910 and 1925 considered themselves socially critical and/or politically engaged, their work was now being reinterpreted as a purely artistic revolt, concerned primarily with formal innovations. By the mid-1950s, a full-scale cultural battle was underway, and the debate on abstraction vs. realism in art became its centerpiece. Championed in the United States and Western Europe as a symbol of artistic freedom and, by extension, democracy, abstraction was condemned in the Soviet Union and Eastern Europe as overly formalist and a sign of artistic decay, associated with American cultural imperialism.

In the Eastern bloc, under the dominance of the Soviet Union after 1945, Socialist Realism became the only officially accepted art form.¹⁸ With its focus on realistic depictions that optimistically portray the everyday life of working people, it aimed to be relevant, accessible to the working masses, and supportive of the state's and the communist party's aims. The artists who chose not to adhere to the prescribed program of Socialist Realism did not constitute a unified group but were united by their belief in the freedom of individual creative artistic expression. Their so-called nonconformist art was not necessarily forbidden as long as it was kept private, but when it was shown publicly, its creators were often subjected to reprisals and persecution. Thus, forced to work in solitude and without official recognition, nonconformist artists developed alternative networks and became representatives of an alternative,

underground culture, acquiring, by default, a political stance and a degree of subversive intent.¹⁹

Through the efforts of art critics such as Clement Greenberg and Harold Rosenberg, and art historians like Werner Haftmann and Werner Hofmann, among others, abstract art began gaining mainstream acceptance in the Western world during the 1950s.²⁰ Their emphasis on its universal nature implied that abstraction, the most prominent example of the artistic and cultural superiority of the Western world and the ideal expression of modernity and progress, would become the dominant art form worldwide in the foreseeable future. This was a time when such thinking was shaped by the unwavering belief that the world was moving in one direction, characterized by the advancement of democracy, scientific and technical progress, and secularization. Abstract painting was the appropriate artistic expression of these modern realities.

On beyond the West

Abstraction did in fact leave its mark in Latin America, Africa, Asia, and Australia,²¹ but the dominant perspective that abstract art is solely an invention of Western modernism results in a distorted value system in which certain works are then seen as more authentic than others. Such thinking (with respect to western primacy in artistic creation) further enhances notions of primary vs. secondary, influencing vs. influenced, center-periphery and other dichotomies in modernist and avant-garde art.²²

¹⁸ JAMES, C. V.: *Soviet Socialist Realism: Origins and Theory*. London 1973; RUSNOCK, A.: *Socialist Realist Painting during the Stalin Era, 1934–1941*. Lewiston NY 2010; BAZIN, J. – KORDJAK, J. Eds.: *Cold Revolution: Central and Eastern European Societies in Times of Socialist Realism, 1948–1959*. Milan; Warsaw 2020.

¹⁹ STANISLAWSKI, R. – BROCKHAUS, C. Eds.: *Europa, Europa: Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa*. (Exh. cat.) 4. Bonn 1994; *Kunst im Verborgenen: Nonkonformisten Russland*. (Exh. cat.) Munich; New York 1995; RIESE, H.-P. Ed.: *Nonkonformisten: Die Zweite Russische Avantgarde 1955–1988*. (Exh. cat.) Cologne 1995; ROSENFELD, A. Ed.: *Nonconformist Art: The Soviet Experience, 1956–1986*. London 1995; ROSENFELD, A. Ed.: *The Art of the Baltics: The Struggle for Freedom of Artistic Expression under the Soviets, 1945–1991*. (Exh. cat.) New Brunswick NJ 2002.

²⁰ ROSENBERG, H.: *The Tradition of the New*. New York 1960; HAFTMANN, W.: *Malerei im 20. Jahrhundert, 2*. München 1954–1955; POENSGEN, G. – ZAHN, L.: *Abstrakte Kunst – Eine Weltsprache*. Baden-Baden 1958.

²¹ ALVAREZ, M. V.: *New Geographies of Abstract Art in Postwar Latin America*. Milton 2018; TAKESH, S. – GUMPERT, L.: *Taking Shape: Abstraction from the Arab World, 1950s–1980s*. Munich 2020; CLARKE, D. J.: *Chinese Art and its Encounter with the World*. Hong Kong 2011; MITTER, P. – MUKHERJI, P. D. – BALARAM, R.: *Twentieth-century Indian Art: Modern, Post-independence, Contemporary*. London 2022; STEPHEN, A. – McNAMARA, A. – GOAD, P.: *Modernism & Australia: Documents on Art, Design and Architecture 1917–1967*. Carlton Vic. 2006.

²² JUNG, H. Y.: *Abstract Art in 1980s Shanghai*. PhD Thesis, University of California, San Diego. Available at: <https://escholarship.org/uc/item/16g2v1dm> (accessed July 15, 2025).

Looking beyond the Western art historical canon when tracing the development of abstract art offers new insights. However, as Kobena Mercer has noted, abstraction's presence outside of Europe is "discrepant," its pathways inconsistent—"elusive and repetitive, obstinate and strange: it includes almost everything that does not neatly fit into the institutional narrative of abstract art as a monolithic quest for 'purity'."²³

Modernist artists in Latin America, North Africa, the Middle East, and Asia, for the most part, initially developed their approaches to abstraction in the form of a "dialogue" with the West. This is not surprising, as most had been educated or received training in the Western tradition, either in Europe or in colonial institutions in the region; many also traveled extensively, spending extended periods in European art centers and later in New York. However, for many, their intensive search for new artistic languages and ideas began during a period of decolonization, guided by an ardent desire to establish a modern, post-colonial cultural identity.

Geometric Abstraction in Latin America

In Latin America, geometric abstraction became a dominant artistic style between the 1930s and the 1970s.²⁴ The radical departure from traditional representational styles toward geometric abstraction was embraced by artists, as well as state officials, throughout the region as a means of culturally distancing themselves from the colonial past, while also signi-

fying their alignment with a modern, economically independent future. The artists working in geometric abstraction strove to unite international principles of modernist abstraction with local cultural traditions, often developing more participatory forms of art.²⁵

Uruguayan artist and theorist Joaquín Torres-García (1874–1949), who spent more than 40 years of his life in Europe and was active in the Parisian art scene between 1926 and 1932 before returning to Uruguay in 1934, sought to bring geometric abstraction to Latin America as a way to reconcile Western modernism with the region's own cultural histories and artistic traditions.²⁶ While in Paris, he had developed his own style called *Universalismo Constructivo* (Constructive Universalism), which sought to combine the rationality of Constructivism and *De Stijl* with the sources of abstract art found in Indo-American and pre-Columbian arts and crafts. The term became shorthand for a return to indigenous archaic forms specific to Mesoamerican civilizations.²⁷ Inspired by van Doesburg and Mondrian's approach to abstraction, Torres-García derived the grid as the basis for his compositions and began to incorporate pictographs from Indo-American and pre-Columbian ancient cultures into his works. He saw this as a way to discover the "universal" visual elements shared across cultures, underpinning his belief in the metaphysical wholeness of the universe, and also demonstrating that the geometric principles of pre-Columbian and Indigenous artistic styles had, in fact, anticipated later European geometric abstraction.²⁸ Seeing it as his task to restore the lost heritage of (mythic) abstraction, he inverted the art historical

²³ MERCER, K.: Introduction. In: MERCER, K. Ed.: *Discrepant Abstraction*. Cambridge MA; London 2006, p. 7.

²⁴ SULLIVAN, M. A.: *Radical Form, Modernist Abstraction in South America*. New Haven; London 1922; FAJARDO-HILL, C.: *Abstraction in Action: Contemporary Abstraction in Latin America*. Available at: <https://abstractioninaction.com/contexts/contemporary-abstraction-latin-america/> (accessed July 15, 2025). See also BIRBRAGHER-ROZENCWAIG, F.: *Essays on 20th-Century Latin American Art*. New York 2022, kap. 2; LUCIE-SMITH, E.: *Latin American Art of the 20th Century*. London 1993, pp. 121–143.

²⁵ BARNITZ, J.: *Twentieth-Century Art of Latin America*. Austin 2001, p. 127; SNEED, G.: *Geometric Abstraction in South America:*

An Introduction. Available at: <https://smarthistory.org/geometric-abstraction-south-america/> (accessed July 15, 2025).

²⁶ BARNITZ 2001 (v poz. 25), pp. 127–130.

²⁷ ROMMENS, A.: Barcelona-Paris – 'New Cusco' – Montevideo: The Routes to Roots of Joaquín Torres-García's South American Abstraction. In: Wünsche, I. – Gronenmayer, W. Eds.: *Practices of Abstract Art: Between Anarchism and Appropriation*. Cambridge 2016, p. 99. See also ROMMENS, A.: *The Art of Joaquín Torres-García: Constructive Universalism and the Inversion of Abstraction*. New York; London 2016; SULLIVAN 1922 (see in note 24), pp. 21–67.

²⁸ SNEED (see in note 25).



Fig. 4: Joaquín Torres-García: *Arte Universal* | *Universal Art* | *Univerzálné umenie*, 1943, oil, canvas, 106 × 75 cm. Collection and photo: Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo.

canon and reread the European abstract avant-garde as the rediscovery by the European conquistadors of Mesoamerica's abstract tradition – a tradition that had been eradicated through colonization.²⁹ (Fig. 4)

Following Torres-García's innovations in the 1930s and 1940s, artists across Latin America, particularly in Argentina, Brazil, and Venezuela, began working in geometric abstraction, a style that domi-

nated painting and sculpture in those countries well into the 1970s. In Argentina, two groups devoted to Concrete Art emerged in the mid-1940s from the Buenos Aires magazine *Arturo*: the *Asociación Arte Concreto-Invencción* (Association of Concrete-Invention, AACI, 1945) and the *Arte Madí* (1944).³⁰ Embracing Mondrian's and van Doesburg's strict geometric aesthetics while rejecting Torres-García's emphasis on symbolism and a hand-made aesthetic, AACI artists emphasized a rigorous, mathematical, even mechanical-looking approach to geometric abstraction with flat, planar colors. Like the AACI, the artists of the *Madí Group*, such as Gyula Kosice, Rhod Rothfuss, or Carmelo Arden Quinn, endorsed creating non-objective artworks with flat planes of bright colors. However, unlike the AACI, they were more playful and experimented with three dimensions, irregularly shaped canvases, and unusual materials, such as Plexiglas and neon.³¹

The development of postwar Brazilian Concrete Art was strongly influenced by Max Bill, who won the Grand Prize for Sculpture at the First São Paulo Biennial in 1951. His work also resonated with the construction of Brazil's new capital, Brasília, as well as with modernist architecture drawing on the principles of the International Style, most notably in the works of Oscar Niemeyer.³² The members of *Grupo Ruptura*, founded in São Paulo in 1952, sought to break away from traditional artistic styles, particularly those rooted in naturalistic painting. Their works were characterized by flat colors and a reduced palette, as well as geometry and industrialized media, such as enamels and mechanical techniques like spray painting, which would not reveal the artist's hand.³³ The artists of the *Grupo Frente*, formed in Rio de Janeiro in 1954, rejected the *Grupo Ruptura's* strict adherence to purity, science, and mathematics and promoted elements of sensuality and subjective expression instead.³⁴ This shift in orientation eventually led to a new style, known as Neo-Concrete art, which

²⁹ ROMMENS: Barcelona (v pozn. 27), p. 99.

³⁰ ALBERRO, A.: *Abstraction in Reverse: The Reconfigured Spectator in Mid-Twentieth-Century Latin American Art*. Chicago 2017, pp. 15–66. See also LUCIE-SMITH 1993 (see in note 24), pp. 121–122.

³¹ SNEED (see in note 25). See also BARNITZ 2001 (see in note 25), pp. 135–137.

³² BARNITZ 2001 (see in note 25), pp. 166, 184–188.

³³ ALBERRO 2017 (see in note 30), pp. 178–181.

³⁴ *Ibid.*, pp. 181–184.

was pioneered by artists Lygia Clark (1920–1988) and Lygia Pape (1927–2004), and later by Hélio Oiticica (1937–1980). In his 1959 “Neo-Concrete Manifesto,” the poet Ferreira Gullar (1930–2016) raised the question of “expression, incorporating the new ‘verbal’ dimensions created by constructivist neo-figurative art.”³⁵ Like Torres-García, he sought to distance the new movement from the dogmatic rationalism of European concrete art movements: “We do not conceive of a work of art as a ‘machine’ or as an ‘object’, but as a ‘quasi-corpus’ (quasi-body), that is to say, something which amounts to more than the sum of its constituent elements; something which analysis may break down into various elements but which can only be understood phenomenologically.”³⁶ From this, Gullar developed the theory of the “non-object,” by which he meant an art object that would reconcile “the material object with the viewing subject, and in particular with the space where the objective world and subjective experience meet.”³⁷ This approach is evident in Lygia Clark’s *Bichos* (Creatures) – hinged metal sculptures that come to life through the direct intervention and manipulation of the spectator, thus transforming themselves into organic three-dimensional objects or “quasi-bodies.”³⁸

In Venezuela, two other forms of geometric abstraction, Op Art and Kinetic Art, became popular in the 1950s and 1960s. While Brazilian Neo-Concretists sought to move away from the purely optical toward the experimental and sensual, the Venezuelans, including Carlos Cruz-Diez (1923–2019), Alejandro Otero (1921–1990), and Jesús Soto (1923–2005), embraced the visual, but also created participatory, sensual objects and interactive environments, such as Soto’s “penetrables.”³⁹ Op Art and Kinetic works by these artists were seen as promoting Venezuela as a modern and technologically advanced country and

thus received corporate and government support, resulting in the commissions of several large-scale public artworks in the 1960s and 1970s.

Calligraphic Abstraction in North Africa and the Middle East

In the wake of the Second World War, a wave of independence movements swept across Africa and Asia, as colonized nations sought independence and self-determination from their European colonial powers. The growing awareness of national sovereignty created a demand for a new aesthetics of decolonization, one that would remain in dialogue with metropolitan developments but also recover ‘native’ expressivity repressed under colonialism and consider regional and national specificities.”⁴⁰ Thus, the processes of decolonization in North Africa, the Middle East, and Asia influenced the artists’ engagement with abstraction and their pursuit of new national and regional cultural identities. The formation of the Casablanca Art School – an avant-garde movement that emerged from the city’s Ecole des Beaux-Arts in the mid-1960s, just a few years after Morocco gained independence in 1956 – was a result of these developments. The members of the school, the artists Farid Belkhaia, Mohamed Chabâa, and Mohamed Melehi, together with art critic Toni Marini and anthropologist Bert Flint, sought to liberate art from the legacy of French colonialism, turning instead to Islamic symbols, Arabic letterforms, and the Amazigh heritage – nonrepresentational elements that facilitated the rise of modern abstraction in postcolonial Morocco.⁴¹ Engaging with the ideas of the Bauhaus movement, these artists began to reevaluate the connection between art, crafts, design, and architecture in the local context, combining

³⁵ GULLAR, F.: Neo-Concrete Manifesto (1959). In FRANK, P.: *Readings in Latin American Modern Art*. New Haven 2004, pp. 172–175, here p. 173.

³⁶ *Ibid.*, p. 174.

³⁷ GULLAR, F.: *Concretos de São Paulo no MAM do Rio* (1960), cited in ALBERRO 2017 (see in note 30), p. 183.

³⁸ ALBERRO 2017 (see in note 30), p. 203–204. See also SULLIVAN 1922 (see in note 24), pp. 189–195; Lygia Clark – *Retrospektive*. (Exh. cat.) Leipzig 2025.

³⁹ BARNITZ 2001 (see in note. 25), pp. 199–214.

⁴⁰ DADI, I.: Rethinking Calligraphic Modernism. In: *Discrepant Abstractio*. Ed. MERCER, K. Cambridge MA; London 2006, pp. 96–98.

⁴¹ TAKESH/GUMPURT 2020 (see in note 21), pp. 17–19.

approaches from Western art with elements of the vernacular heritage that had been undermined during the colonial era.⁴²

In the early postwar period, numerous modernist artists across the Arab world drew inspiration for their abstract work from their historic heritage and traditional arts and crafts production.⁴³ Iraqi artists Saadi Kaabi and Dia al-Azzawi and Syrian Moustafa Fathi drew on pre-Islamic aesthetics, including Mesopotamian-inspired crescent moons and simple geometric shapes used in ancient cuneiform scripts; Algerian Mohammed Khadda turned to the precolonial past, using prehistoric rock art, Amazigh patterns, and Arab ornament; Iraqi Shakir Hassan Al Said, Egyptians Omar El-Nagdi and Mustafa Abdel Moity, and Algerian Rachid Koraichi found inspiration for their abstract works in Sufi philosophy and devotional rituals, Ancient Egyptian motifs, and Tuareg art forms.⁴⁴ In 1967, several Algerian artists, among them Mohammed Khadda, Choukri Mesli, and Dennis Martinez, declared the formation of the Aouchem (meaning “tattoo”) group, arguing that “magical signs were an element of popular culture that—despite enduring transformations under foreign influence—had been at the centre of local artists’ and artisans’ creative efforts ‘since the Roman period.’”⁴⁵

Iraqi artists Shakir Hassan Al Said and Jewad Selim, who both had studied in Paris, founded, in 1951, the Baghdad Group for Modern Art, with the aim “to reinterpret Western Modern Art” in order “to incorporate Iraqi heritage, culture, and tradition,” promoting the concept of *stilham al-turath*, which means “seeking inspiration from tradition.”⁴⁶ As they announced in the group’s manifesto, they strove to marry international modernist styles with their own heritage, developing a distinctly Iraqi visual language: “We thus announce today the beginning of a new school of painting, which derives its sources from the civilization of the contemporary age, with all the styles and schools of plastic art that have emerged from it, and from the unique character of Eastern civilization.”⁴⁷ This approach is also evident in the work of Iraqi artist Dia al-Azzawi, one of the most influential living artists of the Arab world, who was also trained as an archaeologist.⁴⁸

Postwar decolonization also saw the rise of modernist calligraphic abstraction in the Middle East, North Africa, and South Asia.⁴⁹ Using Arabic letters as a constituent element of their abstract compositions, the representatives of the Hurufiyya movement, also known as the Calligraphic School of Art, tapped into the beauty and mysticism of Arabic calligraphy but employed it in a modern, abstract sense.⁵⁰

⁴² *Casablanca Art School: A Postcolonial Avant-Garde, 1962–1987*. (Cat. exh.) Frankfurt am Main 2024. See also ALI, W.: *Modern Islamic Art: Development and Continuity*. Gainesville 1997, pp. 148–149.

⁴³ TAKESH/GUMPERT 2020 (see in note 21), p. 12.

⁴⁴ TAKESH, S.: Introduction: No Longer a Horizon, but Infinity. In: TAKESH/GUMPERT 2020 (see in note 21), pp. 12–25. Pozri tiež TAKESH, S.: *Painting Nothing: An Introduction to Abstract Art in the Middle East*. Available at: <https://dubaicollection.ae/en/story/painting-nothing-an-introduction-to-abstract-art-in-the-middle-east> (accessed July 15, 2025).

⁴⁵ TAKESH: citované v *Painting Nothing* (see in note 44). See also VOGL, M.: *Algerian Painters as Pioneers of Modernism*, s. 209–210. Available at: <https://dafbeirut.org/contentFiles/file/2021/03/Algerian-Painters-and-Pioneers-of-Modern-small.pdf> (accessed July 15, 2025).

⁴⁶ SHABOUT, N.: *Modern Arab Art: Formation of Arab Aesthetics*. Gainesville FL 2007, p. 27. See also The Baghdad Modern

Art Group. The Birth of Arabian Modernism. In: *The Art Wanderer*. Available at: <https://theartwanderer.co.uk/the-baghdad-modern-art-group-birth-of-arabian-modernism/> (accessed July 15, 2025).

⁴⁷ Baghdad Group for Modern Art, Manifesto (1951). In: *Modern Art in the Arab World: Primary Documents*. SHABOUT, N. – LENSSEN, A. – ROGERS, S. Eds. New York 2018, p. 151.

⁴⁸ SHABOUT 2007 (see in note 46), pp. 121–136. See also AL-AZZAWI, D.: *A Retrospective from 1963 until Tomorrow*. (Exh. cat.) Mathaf 2017.

⁴⁹ DADI, I.: Decolonization and Calligraphic Abstraction. In: *Postwar Revisited: A Global Art History*. Eds. ENWEZOR, O. – GUPTA, A. Durham 2025. <https://read.dukeupress.edu/books/book/3492/chapter-abstract/10352833/Decolonization-and-Calligraphic-Abstraction?redirectedFrom=fulltext> (accessed July 15, 2025). See also DADI 2006 (see in note 40), pp. 94–114.

⁵⁰ The term Hurufiyya was coined by the Lebanese poet and critic Charbel Dagher in his book *Huroofiya al-Arabiya*:



Fig. 5: Dia al-Azzawi: Calligraphical Garden | Kaligrafická zábrada, 1984, acrylic, canvas, 80 × 90 cm. Courtesy and photo: the artist.

(Fig. 5) They developed a style that integrated the Islamic visual traditions of calligraphy into their Western-trained artistic production, thus generating contemporary, indigenous compositions.⁵¹ This approach was pioneered by Syrian-Iraqi artist Madiha Umar (1908–2005), who became interested in the graphic possibilities of the Arabic letter and its abstract nature as a form while investigating Islamic calligraphy as an art student in the United States in

the late 1940s.⁵² As a result, she published the essay “Arabic Calligraphy: An Inspiring Element in Abstract Art,” in which she celebrated Arabic letters for their expressivity and abstract design, summarizing her approach as follows: “I started using the Arabic alphabet as a basis for my abstract painting, gradually developing it from plain surface manipulation into the more expressive dynamic movement of a thought in a picture, using the letters appropriate to the

Fan Wa Hawiya (Bejrút 1991) and introduced into English through the publication *Arabic Hurufiyah: Art and Identity* (Miláno 2016). Wijdan Ali rejects the term *hurufiyah* in favor of Calligraphic School of Art, see ALL, W.: *Modern Islamic Art: Development and Continuity*. Gainesville 1997, pp. 151–184. See also SHABOUT 2007 (see in note 46), p. 75–96 and SHABOUT, N. M.: Huroufiyah: The Arab Letter as Visual Form. In: SHABOUT/LENSEN/ROGERS (see in note 47), pp. 142–143.

⁵¹ MAVRAKIS, N.: The *Hurufiyah* Art Movement in Middle Eastern Art. *McGill Journal of Middle East Studies Blog*. Available at: <https://mjmes.wordpress.com/2013/03/08/article-5/> (accessed July 15, 2025). See also *Hurufiyah and the Inspiration of Arabic Letters*. Available at: <https://dubaicollection.ae/en/story/hurufiyah-and-the-inspiration-of-arabic-letters> (accessed July 15, 2025).

⁵² SHABOUT 2007 (v pozn. 46), p. 75.



Fig. 6: Madiba Umar: *The Eyes of Night | Oči noci*, 1961, oil, canvas, 60 × 90 cm. Courtesy and photo: Barjeel Art Foundation, Sharjah.

meaning of that abstraction, considering their force, individuality, rhythmic effect, power of expression, and adaptability.”⁵³ (Fig. 6)

Modernist experiments in calligraphic abstraction became widespread and multifaceted: Algerian Rachid Koraichi drew on multiple calligraphic traditions, including Chinese ideograms, pre-Islamic Amazigh, and Tuareg art forms; Ibrahim El-Salahi, one of the leaders of the of the Khartoum School, developed “a new Sudanese visual vocabulary, which arose from his own pioneering integration of Islamic, African, Arab and Western artistic traditions.”⁵⁴

Palestinian Kamal Boullata employed calligraphic abstraction to explore themes of Palestinian identity and the conditions of exile. Syrian Mahmoud Hamad used Arabic letters to create a mass of geometric forms. Iraqi Jamil Hamoudi defined his use of Arabic script as a rediscovery of Iraqi heritage within the confines of European abstract art.⁵⁵ Whereas the abstract compositions of the 1940s and 1950s by Umar and El-Salahi can be compared to Abstract Expressionism, artists such as Dia al-Azzawi and Kamal Boullata moved towards more hard-edge abstractions in the 1960s.⁵⁶

⁵³ UMAR, M.: *Arabic Calligraphy: An Inspiring Element in Abstract Art*. In: SHABOUT/LENSENSEN/ROGERS (see in note 47). New York 2018, p. 142.

⁵⁴ TAKESH/GUMPERT 2020 (see in note 21), p. 12.

⁵⁵ AMIRSADEGHI, H. – MIKDADI, S. – SHABOUT, N. M.: *New Vision: Arab Contemporary Art in the 21st Century*. London 2009, p. 32. WIJDAN 1997 (see in note 50), pp. 107, 195.

⁵⁶ Available at: <https://dubaicollection.ae/en/story/hurufiyya-and-the-inspiration-of-arabic-letters> (accessed July 15, 2025)

Combining tradition and modernity, these artists worked towards developing a culture-specific visual language, which instilled a sense of national identity in their respective nation-states at a time when many of these states were shaking off colonial rule and asserting their independence. However, they also worked towards a broader aesthetic that transcended national boundaries and represented an affiliation with an Arab identity in the post-colonial period.⁵⁷

Gestural Abstraction in India and China

The emergence of modernist art in the West was a result of efforts to come to terms with the rapid new developments in urban, industrial, and secular life that occurred during the nineteenth century. Artistic production in countries such as China and India was largely unaffected by the paradigms of one-point and then multi-point perspective, as well as the illusion of three-dimensional space that emerged in the Renaissance. Instead, an awareness of the formal and expressive possibilities of the media and techniques in use had been a commonplace understanding for Chinese ink painters and Indian miniature painters over many centuries.⁵⁸ Thus, the radicalism of the European and American avant-garde was alien to artists in the East. This becomes evident when one looks, for example, at the artistic production of modernist art scenes in Mumbai (formerly Bombay), India, and Shanghai, China.⁵⁹

In India, European modernism had a distinctive influence on the Progressive Artists' Group, founded by young artists based in Mumbai, among them Francis Newton Souza, Sayed Haider Raza, and Maqbool Fida Husain, in 1947, the year India gained independence. The members of the group rejected the colonial academic style and the nationalist art of

the Bengal School, instead embracing international modernist art practices.⁶⁰ They pursued various new styles, ranging from Expressionism to pure abstraction, as well as the depiction of traditional Indian art elements and media. Balancing international modernism and indigenous nationalism, the group's members strove to create a new equation between "modern" and "Indian" in line with India's modern, secular vision, becoming one of the most influential art movements in India.⁶¹

One of the painters associated with the Progressive Artists' Group in Mumbai, and today one of the most prominent representatives of abstraction in modern Indian art, is Vasudeo Santu Gaitonde (1924–2001). He studied at the Sir Jamsetjee Jeejeebhoy School of Art in Mumbai, where he was introduced to Indian mural painting and miniature painting as well as European modernism, including the works of Henri Matisse, Pablo Picasso, Georges Braque, Wassily Kandinsky, and Paul Klee.⁶² Gaitonde experimented widely, using various techniques, including oil painting, watercolor, and mixed media, and began to create his own non-representational works in the 1950s. Building upon his engagement with Zen Buddhism and ancient calligraphy, he used a layering process to create atmospheric works, whose surfaces he enriched with spontaneous calligraphic textures. His paintings are meditations on color, form, and texture, in which he considered Indian aesthetic theory, maintaining that a complete artistic experience requires the viewer to be both a *rasika* (one who experiences intuitively) and a *rasajna* (one who learns analytically).⁶³ Thus, he was able to create a unique identity for himself and, with his cosmopolitan worldview and approach to abstraction, he inspired young artists to experiment with this art form. (Fig. 7)

In early twentieth-century China, artists were also drawn to the diverse range of European styles they

⁵⁷ ALI, W. Ed.: *Contemporary Art from the Islamic World*. London 1990.

⁵⁸ CLARKE 2011 (see in note 21), p. 134.

⁵⁹ Pozri tiež WÜNSCHE 2024 (see in note 11), pp. 14–16.

⁶⁰ ALI, A.: Modern Art in India. In: *Heilbrunn Timeline of Art History*, October 2004. Available at: https://www.metmuseum.org/toah/hd/mind/hd_mind.htm (accessed July 15, 2025).

⁶¹ DALMIA, Y.: Bombay Modern: The Progressive Artists' Group and the Quest for Significant Form. In: MITTER/MUKHERJI/BALARAM 2022 (see in note 21), p. 156.

⁶² PODDAR, S.: The Non-Objective Art of V. S. Gaitonde. In: MITTER/MUKHERJI/BALARAM MITTER/MUKHERJI/BALARAM 2022 (see in note. 21), p. 170.

⁶³ Ibid.



Fig. 7: Installation view | Pohľad do inštalácie: V. S. Gaitonde: *Painting as Process, Painting as Life* (October 24, 2014 – February 11, 2015), Guggenheim New York. Photo: David Heald © Solomon R. Guggenheim Foundation, New York.

met, which spanned from academic realism to expressionism. Abstraction, however, was poorly received, a situation that gradually changed with the introduction of the gestural brushwork of the Abstract Expressionists, which resonated with the traditional language of Chinese ink painting among many artists.⁶⁴ In the late 1970s and 1980s, Wu Guanzhong (1919–2010) was one of several artists in China who sought to break free from the long-standing tradition of Chinese landscape painting. He began to draw inspiration from Western abstract art to create works that would capture the “essence” of the form. By marrying eastern tradition with western influences, he eventually found his own path to abstraction.⁶⁵ Wu Guanzhong had studied both Chinese and Western painting at

Hangzhou National Academy of Art from 1936 to 1942. In 1947, he received a government scholarship to study at the École nationale supérieure des Beaux-Arts, where he developed a great interest in modern French art, particularly Post-Impressionism, and became familiar with the principles of aesthetic formalism. After his return to China, he introduced aspects of Western art to his students at the Central Academy of Fine Arts in Beijing, where he taught from 1950 to 1953 (at the time, the academy was dominated by socialist realism). His life and career were dramatically interrupted by the Chinese Cultural Revolution; it was only after Mao Zedong’s death in 1976 that he was able to return to painting and his formalist approach to art. Focusing on formal beauty

⁶⁴ CLARKE 2011 (see in note 21), p. 137.

⁶⁵ When East Meets West: The Art of Wu Guanzhong. Available at: <https://thesublimeblog.org/2020/11/30/when-east-meets-west-the-art-of-wu-guanzhong/> (accessed July 15, 2025).

in the arrangement of color and form, he strove to use eastern rhythms in conjunction with a western approach to painting, combining oil painting and ink drawing, with the goal of “nationalizing oil painting and modernizing Chinese painting,” which in his view were “two sides of the same face.”⁶⁶

In the 1980s, artists in Shanghai searching for an individual artistic language were drawn to abstraction,⁶⁷ which offered a means of opposition to mainstream art.⁶⁸ Many of the Shanghai artists worked with mixed media, combining oil on canvas and ink on rice paper. Using pictorial elements such as lines, dots, and shapes, their abstract works offered multiple layers of interpretation and could be understood in either an Eastern or Western historical and philosophical context. The artists greatly influenced younger artists emerging in the mid-to-late 1980s who went on to form the '85 New Wave Movement.⁶⁹ By the late 1980s, abstract art practices in China had become a growing search for a “purified language,” representing both the initial resistance to mainstream art and the general transformation process of the society.

Conclusion

Clearly, it is possible to trace the expansion and reception of abstract art in the twentieth century, from its European origins to countries worldwide. In many cases, nascent, post-colonial states, keen to

make their own mark in a progressive world, eagerly adopted the European modernist narrative, linking their striving for an independent future, societal modernization, and scientific and technological progress to abstraction, the most modern form of artistic expression. At the same time, artists in Latin America, Africa, and Asia, many of whom had studied abroad and were directly familiar with abstract movements in the West, turned to their own cultural heritage, for example, prehistoric hieroglyphs, ancient motifs, and calligraphy, which often had been repressed or simply dismissed under colonial rule. In newly independent countries, artists rejected the colonial style of figurative representation, instead embracing modernist approaches to abstraction that they chose to enhance with elements of native artistic traditions and cultural heritage.

Artists throughout the world eagerly sought and found new approaches to modernism and abstract art, whether through the introduction of participatory practices into geometric abstraction, the incorporation of Islamic symbols and Arabic letterforms, or the merging of Western approaches to abstract art with traditional elements, media, and artistic techniques. Combining tradition and modernity, these artists sought to develop a culture-specific visual language that would instill a sense of national identity in their respective nation-states at a time when many of these countries were just beginning to assert their independence.

⁶⁶ Revolutionary Ink: The paintings of Wu Guanzhong. Available at: <https://joyblogblog.wordpress.com/2016/02/29/revolutionary-ink-the-paintings-of-wu-guanzhong/> (accessed July 15, 2025).

⁶⁷ JUNG (see in note 22).

⁶⁸ As David J. Clarke has pointed out, for Chinese artists, Pop art offered more possibilities in terms of coming to terms

with the Maoist cultural heritage; performance, video, and conceptual tendencies were also strong. CLARKE 2011 (see in note 21), p. 163.

⁶⁹ MINGLU, G.: *The 1985 New Art Movement*. Available at: https://monoskop.org/images/5/5f/Minglu_Gao_1986_1993_The_1985_New_Art_Movement.pdf (accessed July 15, 2025).

Abstrakcia: Za hranicami západného sveta

Isabel WÜNSCHE

Abstrakcia bola jedným z najživotaschopnejších a dominantných umeleckých prejavov západného umenia 20. storočia. Táto zásadne nová umelecká prax a výtvarná podoba modernizmu sa objavila na začiatku storočia v strednej a východnej Európe a svoj vrchol dosiahla v povojnovej severnej Amerike a v západnej Európe. Bližší pohľad na abstrakciu v európskom modernizme však ukazuje, že bola aj veľmi kontroverznou formou autorského vyjadrenia, ktorá slúžila rôznym umeleckým zámerom a politickým ideológiám.

Historici umenia ponúkajú viacero interpretácií a pohľadov na jej rozvoj a uplatnenie.¹ Vznik abstraktného umenia sa historicky spája s romantizmom, impresionizmom a umením jugenstilu a secesie.² Teoretici aj praktici investovali značné množstvo času a úsilia do vymýšľania komplexných stratégií,

ktorých cieľom bolo potvrdiť jeho existenciu ako všeobecne legitímnej umeleckej formy bohatej na výrazové prostriedky, ktoré dokážu evokovať alternatívne úrovne reality a vedomia.³ O šírení abstraktného umenia a jeho vplyve vo svete sa už napísalo veľa (napr. nadnárodné kultúrne dejiny, exilové a migračné štúdie, globálny modernizmus),⁴ avšak pri skúmaní regionálneho/kontinentálneho vývoja abstraktného umenia by bolo chybou nenazrieť za hranice západného umenovedného kánonu.

Abstraktné umenie ako moderný výdobytok Západu

Umelci, ktorých považujeme za priekopníkov abstraktného maliarstva, Wassily Kandinsky, František Kupka, Kazimir Malevič a Piet Mondrian,⁵

¹ HEATH, A.: *Abstract Painting: Its Origin and Meaning*. London 1957; WADDINGTON, C. H.: *Behind Appearance: A Study of the Relation Between Painting and the Natural Sciences in this Century*. Edinburgh 1970; OSBORNE, H.: *Abstraction and Artifice in Twentieth-Century Art*. Oxford 1979; WHITEFORD, F.: *Understanding Abstract Art*. London 1987; MOSZYNSKA, A.: *Abstract Art*. London 1990; HALE, N. C.: *Abstraction in Art and Nature*. New York 1993; HARRISON, C.: *Primitivism, Cubism, Abstraction: The Early Twentieth Century*. New Haven 1993; ROSENTHAL, M.: *Abstraction in the Twentieth Century: Total Risk, Freedom, Discipline*. New York 1996; FER, B.: *On Abstract Art*. London 1997; CROWTHER, P. – WÜNSCHE, I. (eds.): *Meanings of Abstract Art: Between Nature and Theory*. London 2012; WÜNSCHE, I. – GRONEMEYER, W. (eds.): *Practices of Abstract Art: Between Anarchism and Appropriation*. Newcastle 2016; METZGER, C.: *Theorie der Abstraktion*. Wien 2020; PURGAR, K. (ed.): *The Iconology of Abstraction: Non-figurative Images and the Modern World*. New York; London 2021.

² HOFMANN, W.: *Quellen zur abstrakten Kunst*. Baden-Baden 1958; ROSENBLUM, R.: *Modern Painting and Northern Romantic Tradition*. London 1975; CLAIR, J. (ed.): *Cosmos: From Romanticism to the Avant-garde*. Munich; London; New York 1999; GOODING, M.: *Abstract Art*. London 2000.

³ LYNTON, N. (ed.): *Towards a New Art: Essays on the Background to Abstract Art 1910-20*. London 1980; GOLDING, J.: *Paths to the Absolute: Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko, and Still*. Princeton 2000; DICKERMAN, L. (ed.): *Inventing Abstraction 1910-1925: How a Radical Idea Changed Modern Art*. New York 2012.

⁴ BARRON, S.: *Exiles and Emigres: The Flight of European Artists from Hitler*. (Kat. výst.) Los Angeles 1997; JOYEUX-PRUNEL, B.: *Les avant-gardes artistiques 1918-1945: une histoire transnationale*. Paris 2017; DOGRAMACI, B. – MERSMANN, B. (eds.): *Handbook of Art and Global Migration: Theories, Practices, and Challenges*. Berlin; Boston 2019; KARMELE, P.: *Abstract Art: A Global History*. London 2020.

zdieľali presvedčenie, že umenie by nemalo slúžiť reprodukcii viditeľnej skutočnosti, ale vyjadrovať „absolútno“. Umenie, a najmä abstraktný prístup, považovali za prostriedok rozvoja ľudskej tvorivej evolúcie a vstupu do nového veku duchovnej obnovy.⁶ Fascinovali ich ezoterické myšlienky, okultizmus a teozofia, pričom ich záujmy zahŕňali okrem metafyziky aj nezápadné a tzv. primitívne formy umenia a synkretistický prístup k štúdiu svetových náboženstiev. Tento záujem o mystiku a okultizmus, ktorý reagoval na materialistické myslenie a redukcionistickú vedu z konca 19. storočia, prebiehal paralelne s hľadaním spirituality v umení. Umelci ako Constantin Brâncuși, František Kupka a Piet Mondrian verili, že dokážu nahliadnuť do sveta prírody a prekročiť jeho hranice, a tým porozumieť kozmickým princípom ľudskej existencie. Považovali sa za poslov medzi dvoma svetmi. (Obr. 1)

V medzivojnovom období došlo k sekularizácii duchovných záujmov raných abstrakcionistov a jednotliví umelci, ako aj umelecké inštitúcie, vrátane napríklad Bauhausu, sa začali venovať novému vývoju v oblasti vedy a techniky a ideálom modernej priemyselnej výroby, čo nakoniec viedlo k vzniku konštruktivistického hnutia.⁷ Abstraktné umenie sa stalo charakteristickým znakom modernistického *Zeitgeistu*, ktorý zohľadňoval skúsenosti moderného života vo svete charakterizovanom urbanizáciou a industrializáciou, rýchlymi spoločenskými zmenami, pokrokom vo vede a technike, novými spôsobmi dopravy a formami globálnej komunikácie. Predsta-

voval „umenie, ktoré patrí do nášho, dvadsiateho storočia, a nie do renesancie či dokonca do čias ‚impresionistov‘“. ⁸ Rozsiahla literatúra venovaná tomuto zameraniu na vedu a techniku, priemyselnú výrobu a mestský životný štýl dodnes ovplyvňuje naše chápanie modernizmu.

Konštruktivisti sa považovali za súčasť rozsiahlej medzinárodnej siete presadzujúcej modernizmus a obzvlášť abstraktné umenie ako nový, univerzálny jazyk, ktorý povedie k novému spoločenskému vedomiu. Túto myšlienku ďalej rozvinuli svojím úsilím pretvoriť umenie na dizajn pre každodenný život, pričom mnohí z jeho predstaviteľov pôsobili v oblastiach, ako je typografia, reklama, produktový a interiérový dizajn a architektúra.⁹ Ich presvedčenie, že abstraktné umenie bude slúžiť ako univerzálny vizuálny jazyk prístupný všetkým bez ohľadu na národnosť alebo kultúru a že môže formovať dizajn egalitárskej spoločnosti riadiacej sa vzájomnou spoluprácou a medzinárodným duchom, však zostalo krátkodobým a nenaplneným utopickým ideálom.¹⁰ (Obr. 2)

Tento utopický aspekt vedeckého prístupu k abstraktnému umeniu sa prejavuje aj v evolučnom modeli, ktorý pre vývin modernistického umenia navrhol zakladajúci riaditeľ Múzea moderného umenia v New Yorku Alfred H. Barr. Barr bol jedným z hlavných propagátorov abstraktného umenia, ktorého na tejto umeleckej forme priťahovala čistota štýlu, originalita invencie a autorský vplyv v medzinárodnom kontexte.¹¹ Z jeho diagramu vývoja moderného umenia, ktorý je súčasťou katalógu výstavy *Kubizmus*

⁵ Medzičasom sa potvrdilo, že švédka maliarka Hilma af Klint vytvorila svoje abstraktné kompozície skôr ako Kandinsky a Kupka. MÜLLER-WESTERMANN, I. – WIDOFF, J. (eds.): *Hilma af Klint – eine Pionierin der Abstraktion*. (Kat. výst.) Ostfildern 2013; *Hilma af Klint: Paintings for the future* (Kat. výst.) New York 2018.

⁶ TUCHMAN, M. – FREEMAN, J. (eds.): *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*. (Kat. výst.) Los Angeles; New York 1986; LOERS, V. (ed.): *Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900-1915*. (Kat. výst.) Frankfurt am Main; Ostfildern 1995; GOLDING, J.: *Paths to the Absolute: Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko, and Still*. Princeton 2000.

⁷ RICKEY, G.: *Constructivism: Origins and Evolution*. New York 1967; LODDER, C.: *Russian Constructivism*. New Haven 1983; BANN, S.: *The Tradition of Constructivism*. New York 1990.

⁸ DREIER, K. S.: 'Intrinsic Significance' in Modern Art. In: *Three Lectures on Modern Art. Philosophical Library*. New York 1949, č. 1.

⁹ WILK, C.: *Modernism – Designing a New World, 1914-1939*. London 2006.

¹⁰ RIESE, H.-P.: *Kunst: konstruktiv/konkret: gesellschaftliche Utopien der Moderne*. Munich; Berlin 2008.

¹¹ KANTOR, S. G.: *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*. Cambridge MA 2002. Pozri tiež WÜNSCHE, I.: From Universal Visual Language to Global Cross-cultural Dialogue. In: *Representing and Interpreting Abstraction Today*. Ed. FERRARO, A. Milano 2024, s. 12 – 25; *Artforum online*. <https://www.artforum.com/columns/isabel-wunsche-universal-visual-world-language-to-global-cross-cultural-dialogue-559057/>

a abstraktné umenie z roku 1936, vyplýva, že abstrakciu považoval za najvyšší prostriedok umeleckého vyjadrenia.¹² V grafe chronologicky, národnostne a štylisticky sleduje vývoj modernistického umenia od 90. rokov 19. storočia až po svoju súčasnosť, pričom naznačuje „nevyhnutný“ teleologický posun smerom k abstrakcii a rozvíja polaritu medzi intelektom a intuíciou, technológiou a prírodou a geometriou a organickosťou. Barr mal významný vplyv na umenovedu a kritiku umenia až do 60. rokov vďaka svojmu systematickému pohľadu, ktorý navdzuje vedecký prístup a zbavuje formálnu analýzu akejkoľvek interpretačnej zodpovednosti. Pripravil tak pôdu nielen pre formalistickú teóriu umenia Clementa Greenberga,¹³ ale aj pre snahy o mobilizáciu abstraktného umenia ako nástroja v kultúrnych bojoch studenej vojny.¹⁴

Nástup fašizmu v Taliansku a Nemecku, zavedenie doktríny socialistického realizmu v Sovietskom zväze a rastúca dominancia realistického maliarstva regionalizmu a *American Scene Painting* v Spojených štátoch v 30. rokoch spôsobili, že abstraktné umenie sa čoraz viac stávalo predmetom ostrých politických a ideologických diskusií. V Nemecku ho odsúdili ako ľavicové a zvrhlé, v Sovietskom zväze ako dekadentné a buržoázne a v Spojených štátoch ako cudzie a komunistické.¹⁵ Po skončení druhej svetovej vojny získali ideologické diskusie nový impulz. V čase vrcholiacej studenej vojny, keď USA čelili sovietskej „kultúrnej ofenzíve“ vo východnom

bloku, si americkí predstavitelia začali uvedomovať význam kultúrnej diplomacie, ako aj úlohu, ktorú môže umenie zohrávať pri presadzovaní amerických hodnôt v zahraničí. Abstraktné umenie, najmä abstraktný expresionizmus, sa čoskoro stalo „zbraňou proti komunizmu“.¹⁶ Táto propagácia abstraktnej maľby ako „výrazu slobodného sveta“ vychádzala z reinterpretácie koncepcie avantgardy v teórii formalizmu Clementa Greenberga.¹⁷ (Obr. 3)

Hoci sa mnohí členovia pôvodnej avantgardy v rokoch 1910 až 1925 považovali za sociálne kritických a/alebo politicky angažovaných, ich tvorba sa teraz reinterpretovala ako čisto umelecká revolta, ktorá sa zaoberala predovšetkým formálnymi inováciami. V polovici 50. rokov sa naplno rozprúdila kultúrna vojna, ktorej stredobodom sa stala rozprava o abstrakcii a realizme v umení. Abstrakciu, ktorú v Spojených štátoch a západnej Európe obhajovali ako znak umeleckej slobody, a teda demokracie, v Sovietskom zväze a východnej Európe odsudzovali ako príliš formalistickú a ako znak umeleckého úpadku spojeného s americkým kultúrnym imperializmom.

Vo východnom bloku, ktorý po roku 1945 ovládal Sovietsky zväz, sa socialistický realizmus stal jedinou oficiálne uznávanou umeleckou formou.¹⁸ S dôrazom na realistické zobrazenia, ktoré optimisticky vykresľovali každodenný život pracujúcich ľudí, sa považoval za aktuálny a prístupný pracujúcim masám, čím podporoval ciele štátu a komunistickej strany. Umelci, ktorí sa rozhodli nedodržiavať pred-

¹² BARR, A. H.: *Cubism and Abstract Art*. New York 1936. Pozri tiež LOWRY, G. D.: *Abstraction in 1936: Barr's Diagrams*. https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/archives/InventingAbstraction_GLowry_359_363.pdf (cit. 15. 7. 2025).

¹³ GREENBERG, C.: *Modernist Painting*. In: *The Collected Essays and Criticism*, 4. Chicago 1986, s. 85 – 94.

¹⁴ LITTLETON, T. – SYKES, M.: *Advancing American Art: Painting, Politics, and Cultural Confrontation at Mid-Century*. Tuscaloosa 1989; KRENN, M. L.: *Fall-Out Shelters for the Human Spirit: American Art and the Cold War*. Chapel Hill 2005; BARRON, S. – ECKMANN, S. (eds.): *Art of two Germanys: Cold War Cultures*. Los Angeles; New York 2009; BARNHISEL, G.: *Cold War Modernists: Art, Literature, and American Cultural Diplomacy*. New York 2015; GUILBAUT, S.: *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Chicago 1984; COX, A.: *Art-As-Politics: The Abstract Expressionist, Avant-garde and Society*. Ann Arbor, MI 1982.

¹⁵ BARRON, S.: „Degenerate Art“: The Fate of the Avant-garde in Nazi Germany. Los Angeles; New York 1991; BOWN, M. C.: *Kunst unter Stalin, 1924-1956*. Munich 1991; KRENN 2005 (v pozn. 14).

¹⁶ LITTLETON, T. – SYKES, M.: *Advancing American Art: Painting, Politics, and Cultural Confrontation at Mid-Century*. Tuscaloosa 1989; KRENN 2005 (v pozn. 14); BARRON/ECKMANN 2009 (v pozn. 14); BARNHISEL, G.: *Cold War Modernists: Art, Literature, and American Cultural Diplomacy*. New York 2015.

¹⁷ GREENBERG 1986 (v pozn. 13), s. 85 – 94.

¹⁸ JAMES, C. V.: *Soviet Socialist Realism: Origins and Theory*. London 1973; RUSNOCK, A.: *Socialist Realist Painting during the Stalin Era, 1934-1941*. Lewiston NY 2010; BAZIN J. – KORDJAK, J. (eds.): *Cold Revolution: Central and Eastern European Societies in Times of Socialist Realism 1948–1959*. Milan; Warsaw 2020.

písaný program socialistického realizmu, netvorili jednotnú skupinu, spájala ich však viera v slobodu individuálneho umeleckého vyjadrenia. Ich tzv. nonkonformné umenie sa v súkromí tolerovalo, ale pri verejnom vystavovaní sa jeho autori často stávali terčom represíí a prenasledovania. Nonkonformní umelci, nútení pracovať osamote a bez oficiálneho uznania, vytvorili alternatívne siete a stali sa predstaviteľmi alternatívnej *undergroundovej* kultúry, čím implicitne nadobudli politický postoj a istý stupeň podvrtného zámeru.¹⁹

Vďaka úsiliu umeleckých kritikov, ako boli Clement Greenberg a Harold Rosenberg, a historikov umenia, napríklad Wenera Haftmanna a Wenera Hofmanna, sa abstraktné umenie začalo v 50. rokoch v západnom svete prijímať ako hlavný trend.²⁰ Dôraz, ktorý kládli na jeho univerzálnu povahu, naznačoval, že abstrakcia ako najvýznamnejší príklad umeleckej a kultúrnej nadržanosti západného sveta a ideálny výraz modernosti a pokroku sa v blízkej budúcnosti stane dominantnou umeleckou formou na celom svete. Ich úvahy sa riadili neochvejným presvedčením, že rozvoj demokracie, vedecko-technický pokrok a sekularizácia napredujú vo svete jedným smerom. Abstraktná maľba náležite vyjadrovala tieto moderné reálie.

Za hranice Západu

Abstrakcia skutočne zanechala stopy v Latinskej Amerike, Afrike, Ázii a Austrálii,²¹ ale prevládajúci názor, že abstraktné umenie je výlučne výtvorom západného modernizmu, viedol k deformovanému hodnotovému systému, v ktorom sa niektoré diela považujú za autentickéjšie ako iné. Takéto zmyšľanie (prihliadajúc na prevahu Západu v umeleckej tvorbe)

¹⁹ STANISLAWSKI, R. – BROCKHAUS, C. (eds.): *Europa, Europa: Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa*. (Kat. výst.) 4. Bonn 1994; *Kunst im Verborgenen: Nonkonformisten Russland*. (Kat. výst.) München; New York 1995; RIESE, H.-P. (ed.): *Nonkonformisten: Die Zweite Russische Avantgarde 1955–1988*. (Kat. výst.) Cologne 1995; ROSENFELD, A. (ed.): *Nonconformist Art: The Soviet Experience, 1956–1986*. London 1995; ROSENFELD, A. (ed.): *The Art of the Baltics: The Struggle for Freedom of Artistic Expression under the Soviets, 194–1991*. (Kat. výst.) New Brunswick NJ 2002.

²⁰ ROSENBERG, H.: *The Tradition of the New*. New York 1960; HAFTMANN, W.: *Malerei im 20. Jahrhundert*, 2. München

ďalej umocňuje koncepcie prvotného a druhoradého, vplyvajúceho a ovplyvňovaného, centra a periférie, ako aj ďalších dichotómií v modernistickom a avantgardnom umení.²²

Pohľad na vývoj abstraktného umenia mimo západného umenovedného kánonu prináša nové perspektívy. Ako však uvádza Kobena Mercer, prítomnosť abstrakcie mimo Európy je „nesúrodá“, jej dráhy sú nekonzistentné, je „neuchopiteľná a repetitívna, nepoddajná a zvláštna: zahŕňa takmer všetko, čo nezapadá do inštitucionálneho výkladu abstraktného umenia ako snaženia sa o „čistotu“.“²³

Modernistickí umelci v Latinskej Amerike, severnej Afrike, na Blízkom východe a v Ázii spočiatku rozvíjali svoje prístupy k abstrakcii formou „dialógu“ so Západom. Vzhľadom na to, že väčšina z nich získala vzdelanie alebo odbornú prípravu v západnej tradícii, buď v Európe, alebo v koloniálnych inštitúciách v regióne, to nie je prekvapujúce. Mnohí tiež veľa cestovali a strávili dlhší čas v európskych umeleckých centrách a neskôr v New Yorku. V období dekolonizácie však začali umelci intenzívne hľadať nové výtvarné prejavy a podnety, ktoré vychádzali z ich naliehavej túžby vytvoriť modernú, postkoloniálnu kultúrnu identitu.

Geometrická abstrakcia v Latinskej Amerike

V Latinskej Amerike sa v 30. až 70. rokoch stala geometrická abstrakcia dominantným umeleckým štýlom.²⁴ Radikálny odklon od tradičných reprezentatívnych štýlov smerom ku geometrickej abstrakcii prijali umelci aj štátnici v celom regióne ako spôsob kultúrneho odstupu od koloniálnej minulosti, a tiež ako prejav stotožnenia sa s modernou, ekonomicky

1954–1955; POENSGEN, G. – ZAHN, L.: *Abstrakte Kunst – Eine Weltsprache*. Baden-Baden 1958.

²¹ ALVAREZ, M. V.: *New Geographies of Abstract Art in Postwar Latin America*. Milton 2018; TAKESH, S. – GUMPERT, L.: *Taking Shape: Abstraction from the Arab World, 1950 s–1980 s*. Munich 2020; CLARKE, D. J.: *Chinese Art and its Encounter with the World*. Hong Kong 2011; MITTER, P. – MUKHERJI, P. D. – BALARAM, R.: *Twentieth-century Indian Art: Modern, Post-independence, Contemporary*. London 2022; STEPHEN, A. – McNAMARA, A. – GOAD, P.: *Modernism & Australia: Documents on Art, Design and Architecture 1917–1967*. Carlton Vic. 2006.

nezávislou budúcnosťou. Umelci, ktorí pôsobili v oblasti geometrickej abstrakcie, sa snažili spojiť medzinárodné princípy modernistickej abstrakcie s miestnymi kultúrnymi tradíciami, pričom často rozvíjali participatívne formy umenia.²⁵

Uruguajský umelec a teoretik Joaquín Torres-García (1874 – 1949), ktorý strávil viac ako 40 rokov svojho života v Európe a pred návratom do Uruguaja v roku 1934 pôsobil v rokoch 1926 až 1932 na parížskej umeleckej scéne, sa snažil uviesť geometrickú abstrakciu do Latinskej Ameriky s cieľom zosúladiť západný modernizmus s kultúrnymi dejinami a umeleckými tradíciami tohto regiónu.²⁶ Počas pobytu v Paríži vyvinul vlastný štýl s názvom Universalismo Constructivo (konštruktívny univerzalizmus), v ktorom sa usiloval spojiť racionalitu konštruktivizmu a De Stijl so zdrojmi abstraktného umenia v indoamerickom a predkolumbovskom umení a remeslách. Tento pojem sa stal označením pre návrat k pôvodným archaickým formám typickým pre stredoamerické civilizácie.²⁷ Torres-García, inšpirovaný van Doesburgovým a Mondrianovým prístupom k abstrakcii, si ako základ svojich kompozícií zvolil mriežku, do ktorej vkladal piktogramy z indoamerických a predkolumbovských starovekých kultúr. Považoval to za spôsob, ako objaviť „univerzálne“ vizuálne prvky spoločné pre všetky kultúry, a tým podložiť svoju vieru v metafyzickú celistvosť vesmíru a zároveň preukázať, že geometrické princípy predkolumbovských a domorodých

umeleckých štýlov v skutočnosti predchádzali neskoršej európskej geometrickej abstrakcii.²⁸ Za svoje poslanie pokladal úlohu obnoviť stratené dedičstvo (mýtickej) abstrakcie, pričom prevrátil umenovedný kánon a európsku abstraktnú avantgardu interpretoval ako znovuobjavenie abstraktnej tradície Strednej Ameriky európskymi dobyvateľmi – tradície, ktorú vykorenila kolonizácia.²⁹ (Obr. 4)

V nadväznosti na inovácie Torres-Garcíu začali v 30. a 40. rokoch umelci v Latinskej Amerike, najmä v Argentíne, Brazílii a Venezuele, pracovať s geometrickou abstrakciou, ktorá v týchto krajinách dominovala v maliarstve a sochárstve až do 70. rokov. V Argentíne vznikli v polovici 40. rokov v okruhu časopisu *Arturo* v Buenos Aires dve skupiny zamerané na umenie konkretizmu: *Asociación Arte Concreto-Invencción* (AACI, 1945) a *Arte Madí* (1944).³⁰ Umelci AACI, ktorí prijali Mondrianovu a van Doesburgovu prísnu geometrickú estetiku a zároveň odmietli Torresov-Garciov dôraz na symbolizmus a rukodielnu estetiku, vyzdvihovali strohý, matematický, dokonca mechanický prístup ku geometrickej abstrakcii farebných plôch. Podobne ako AACI, aj umelci *Arte Madí* ako Gyula Kosice, Rhod Rothfuss a Carmelo Arden Quinn vytvárali nepredmetné umelecké diela s hladkými plochami jasných farieb, ale na rozdiel od AACI boli hravejší a experimentovali s trojrozmernosťou, plátnami nepravidelných tvarov a neobvyklými materiálmi, ako sú plexisklo a neón.³¹

²² JUNG, H. Y.: *Abstract Art in 1980 s Shanghai*. PhD thesis, University of California, San Diego. Dostupné na: <https://escholarship.org/uc/item/16g2v1dm> (cit. 15. 7. 2025).

²³ MERCER, K.: Introduction. In: MERCER, K. (ed.): *Discrepant Abstraction*. Cambridge MA – London 2006, s. 7.

²⁴ SULLIVAN, M. A.: *Radical Form, Modernist Abstraction in South America*. New Haven; London 1922; FAJARDO-HILL, C.: *Abstraction in Action: Contemporary Abstraction in Latin America*. <https://abstractioninaction.com/contexts/contemporary-abstraction-latin-america/> (cit. 15. 7. 2025). Pozri tiež BIRBRAGHER-ROZENCWAIG, F.: *Essays on 20th-Century Latin American Art*. New York 2022, kap. 2; LUCIE-SMITH, E.: *Latin American Art of the 20th Century*. London 1993, s. 121 – 143.

²⁵ BARNITZ, J.: *Twentieth-Century Art of Latin America*. Austin 2001, s. 127; SNEED, G.: *Geometric Abstraction in South America: An Introduction*. <https://smarthistory.org/geometric-abstraction-south-america/> (cit. 15. 7. 2025).

²⁶ BARNITZ 2001 (v pozn. 25), s. 127 – 130.

²⁷ ROMMENS, A.: Barcelona-Paris – ‘New Cusco’ – Montevideo: The Routes to Roots of Joaquín Torres-García’s South American Abstraction. In: *Practices of Abstract Art*, 99. Pozri tiež ROMMENS, A.: *The Art of Joaquín Torres-García: Constructive Universalism and the Inversion of Abstraction*. New York; London 2016; SULLIVAN 1922 (v pozn. 24), s. 21 – 67.

²⁸ SNEED (v pozn. 25).

²⁹ ROMMENS: Barcelona (v pozn. 27).

³⁰ ALBERRO, A.: *Abstraction in Reverse: The Reconfigured Spectator in Mid-Twentieth-Century Latin American Art*. Chicago 2017, s. 15 – 66. Pozri tiež LUCIE-SMITH 1993 (v pozn. 24), s. 121 – 122.

³¹ SNEED (v pozn. 25). Pozri tiež BARNITZ 2001 (v pozn. 25), s. 135 – 137.

Rozvoj povojnového brazílskeho konkretizmu výrazne ovplyvnil Max Bill, ktorý získal hlavnú cenu za sochu na prvom Bienále v São Paule v roku 1951. Jeho tvorba zároveň rezonovala s budovaním *Brasílie*, nového hlavného mesta Brazílie, i s modernistickou architektúrou nadväzujúcou na princípy medzinárodného štýlu, najmä v dielach Oscara Niemeyera.³² Členovia skupiny *Grupo Ruptura*, založenej v São Paule v roku 1952, sa snažili prelomiť tradičné umelecké štýly, najmä naturalistickú maľbu. Ich diela sa vyznačovali plochými farbami, zúženou paletou, geometriou a industrializovanými médiami, ako smalt a mechanické techniky, napríklad maľba sprejom, ktoré nepriznávajú umelcov rukopis.³³ Členovia skupiny *Grupo Frente*, ktorá vznikla v Riu de Janeiro v roku 1954, odmietli prísne dodržiavanie čistoty, vedy a matematiky skupiny *Grupo Ruptura*, a namiesto toho presadzovali prvky zmyselnosti a subjektívneho vyjadrenia.³⁴ Tento posun v orientácii nakoniec viedol k novému štýlu, známemu ako neokongretizmus, ktorého priekopníkmi boli Lygia Clark (1920 – 1988), Lygia Pape (1927 – 2004) a neskôr Hélio Oiticica (1937 – 1980). Básnik Ferreira Gullar (1930 – 2016) vo svojom *Manifeste neokongretizmu* z roku 1959 nastolil otázku „výrazu, ktorý zahŕňa nové ‚verbálne‘ rozmery vytvorené konštruktivistickým neofiguratívnym umením“.³⁵ Podobne ako Torres-García sa usiloval dištancovať nové hnutie od dogmatického racionalizmu európskych hnutí konkrétneho umenia: „Umelecké dielo nevnímame ako ‚stroj‘ ani ako ‚objekt‘, ale ako ‚kvázi-korpus‘ (kvázi-telo), teda ako niečo, čo presahuje súčet svojich častí; niečo, čo možno analýzou rozložiť na jednotlivé prvky, no čo možno pochopiť iba fenomenologicky.“³⁶ Na základe toho Gullar vytvoril teóriu „ne-objektu“, pod ktorou rozumel umelecký objekt, ktorý by zosúladiť „materiálny objekt s vní-

majúcim subjektom, a najmä s priestorom, kde sa stretáva objektívny svet a subjektívna skúsenosť“.³⁷ Tento prístup je zrejmy v dielach Lygie Clark *Bichos* (*Stvorenia*) – kovových sochách na pántoch, ktoré ožívajú priamym zásahom a manipuláciou diváka, čím sa menia na organické trojrozmerné objekty alebo „kvázi telá“.³⁸

Vo Venezuele sa v 50. a 60. rokoch presadili ďalšie dve formy geometrickej abstrakcie: op-art a kinetické umenie. Kým brazílski neokongretisti sa snažili odkloniť od čisto optického prejavu smerom k experimentálnemu a zmyslovému, Venezuelčania vrátane Carlosa Cruz-Dieza (1923 – 2019), Alejandra Otera (1921 – 1990) a Jesúsa Sota (1923 – 2005) prijali vizualitu, ale tvorili aj participatívne zmyslové objekty a interaktívne prostredia, ako napríklad Sotove „penetrácie“.³⁹ *Op Art* a kinetické diela týchto umelcov sa považovali za propagáciu Venezuely ako modernej a technologicky vyspelej krajiny, čím získali podporu korporácií a vlády a v 60. a 70. rokoch viedli k objednávkam niekoľkých veľkorozmerných verejných umeleckých diel.

Kaligrafická abstrakcia v severnej Afrike a na Blízkom východe

Po druhej svetovej vojne sa Afrikou a Áziou prehnala vlna hnutí za nezávislosť, v rámci ktorých kolonizované krajiny presadzovali sebaurčenie a emancipáciu spod nadvlády európskych koloniálnych mocností. Rastúce povedomie národnej suverenity vytvorilo požiadavku novej estetiky dekolonizácie, ktorá by zostávala v dialógu s metropolitným vývojom, no zároveň by obnovovala *native* expresivitu potlačenú kolonializmom a zohľadňovala regionálne a národné špecifiká.⁴⁰ Procesy dekolonizácie v severnej Afrike, na Blízkom východe a v Ázii tak

³² BARNITZ 2001 (v pozn. 25), s. 166, 184 – 188.

³³ ALBERRO 2017 (v pozn. 30), s. 178 – 181.

³⁴ *Ibidem*, s. 181 – 184.

³⁵ GULLAR, F.: *Neo-Concrete Manifesto* (1959). In FRANK, P.: *Readings in Latin American Modern Art*. New Haven 2004, s. 172 – 175, tu 173.

³⁶ *Ibidem*, s. 174.

³⁷ GULLAR, F.: *Concretos de São Paulo no MAM do Rio* (1960), citované v ALBERRO 2017 (v pozn. 30), s. 183.

³⁸ ALBERRO 2017 (v pozn. 30), s. 203 – 204. Pozri tiež SUL-LIVAN 1922 (v pozn. 24), s. 189 – 195; *Lygia Clark – Retrospektive*. (Kat. výst.) Leipzig 2025.

³⁹ BARNITZ 2001 (v pozn. 25), s. 199 – 214.

⁴⁰ DADI, I.: *Rethinking Calligraphic Modernism*. In: *Discrepant Abstractia*. Ed. K. MERCER. Cambridge MA; London 2006, s. 96 – 98.

formovali angažovanosť umelcov v abstrakcii a ich úsilie o nové národné a regionálne kultúrne identity. Výsledkom tohto vývoja bol aj vznik Umeleckej školy v Casablance – avantgardného hnutia, ktoré sa zrodilo na mestskom umeleckom inštitúte L'École des Beaux-Arts v polovici 60. rokov, len niekoľko rokov po tom, čo Maroko získalo nezávislosť v roku 1956. Členovia školy, umelci Farid Belkahia, Mohamed Chabâa a Mohamed Melehi, sa spolu s umeleckým kritikom Tonim Marainim a antropológom Bertom Flintom snažili oslobodiť umenie od dedičstva francúzskeho kolonializmu a zamerali sa na islamské symboly, grafiku arabských písmen a berberské dedičstvo – nefiguratívne prvky, ktoré prispeli k vzostupu modernej abstrakcie v postkoloniálnom Maroku.⁴¹ Títo umelci začali v nadväznosti na myšlienky hnutia Bauhaus prehodnocovať vzťahy medzi umením, remeslami, dizajnom a architektúrou v lokálnom kontexte, pričom kombinovali prístupy západného umenia so zložkami miestneho dedičstva, ktoré sa počas koloniálnej éry podkopávalo.⁴²

V ranom povojnovom období sa mnohí modernistickí umelci naprieč arabským svetom vo svojej abstrakcii inšpirovali historickým dedičstvom a tradičnou umeleckoremeslnou tvorbou.⁴³ Irackí umelci Saadi Kaabi a Dia al-Azzawi a Sýrčan Moustafa Fathi čerpali z predislamskej estetiky vrátane mezopotámskych polmesiacov a jednoduchých geometrických tvarov starovekých klinových písiev; Alžírčan Mohammed Khadda nadviazal na predkoloniálnu minulosť, pričom vychádzal z pravekého skalného

umenia, berberských vzorov a arabských ornamentov; Iračan Shakir Hassan Al Said, Egypt'ania Omar El-Nagdi a Mustafa Abdel Moity a Alžírčan Rachid Koraichi našli inšpiráciu pre svoje abstraktné diela v súfijskej filozofii a náboženských rituáloch, staroegyptských motívoch a umeleckých formách Tuaregov.⁴⁴ V roku 1967 viacerí alžírski umelci, medzi nimi Mohammed Khadda, Choukri Mesli a Dennis Martinez, založili skupinu *Aouchem (Tetovanie)* a zastávali názor, že „magické znaky sú prvkom ľudovej kultúry, ktorá napriek pretrvávajúcim zmenám pod cudzím vplyvom tvorí základ tvorivého úsilia miestnych umelcov a remeselníkov už od rímskeho obdobia“.⁴⁵

Irackí umelci Shakir Hassan Al Said a Jewad Selim, ktorí študovali v Paríži, založili v roku 1951 Bagdadsú skupinu za moderné umenie s cieľom „preinterpretovať západné moderné umenie“ tak, aby „zahrnulo iracké dedičstvo, kultúru a tradície“, pričom presadzovali koncept *stilbam al-turath*, čo znamená „hľadanie inšpirácie v tradícii“.⁴⁶ Ako uviedli v manifeste skupiny, usilovali sa prepojiť medzinárodné modernistické štýly s vlastným kultúrnym dedičstvom a vytvoriť tak výrazne iracký výtvarný jazyk: „Dnes teda ohlasujeme začiatok novej maliarskej školy, ktorá čerpá svoje zdroje z civilizácie súčasnej doby so všetkými štýlmi a školami výtvarného umenia, ktoré z nej vzišli, ako aj z jedinečného charakteru východnej civilizácie.“⁴⁷ Tento prístup sa prejavuje aj v tvorbe irackého umelca a archeológa Dia al-Azzawiho, jedného z najvplyvnejších súčasných umelcov arabského sveta.⁴⁸ (Obr. 5)

⁴¹ TAKESH/GUMPert 2020 (v pozn. 21), s. 17 – 19.

⁴² *Casablanca Art School: A Postcolonial Avant-Garde, 1962 – 1987*. (Kat. výst.) Frankfurt am Main 2024. Pozri tiež ALI, W.: *Modern Islamic Art: Development and Continuity*. Gainesville 1997, s. 148 – 149.

⁴³ TAKESH/GUMPert 2020 (v pozn. 21), s. 12.

⁴⁴ TAKESH, S.: Introduction: No Longer a Horizon, but Infinity. In: TAKESH/GUMPert 2020 (v pozn. 21), s. 12 – 25. Pozri tiež TAKESH, S.: *Painting Nothing: An Introduction to Abstract Art in the Middle East*. <https://dubaicollection.ae/en/story/painting-nothing-an-introduction-to-abstract-art-in-the-middle-east> (cit. 15. 7. 2025).

⁴⁵ TAKESH: citované v *Painting Nothing* (v pozn. 44). Pozri tiež VOGL, M.: *Algerian Painters as Pioneers of Modernism*, s.

209 – 210. <https://dafbeirut.org/contentFiles/file/2021/03/Algerian-Painters-and-Pioneers-of-Modern-small.pdf> (cit. 15. 7. 2025).

⁴⁶ SHABOUT, N. M.: *Modern Arab Art: Formation of Arab Aesthetics*. Gainesville FL 2007, s. 27. Pozri tiež: The Baghdad Modern Art Group. The Birth of Arabian Modernism. In: *The Art Wanderer*. Dostupné na: <https://theartwanderer.co.uk/the-baghdad-modern-art-group-birth-of-arabian-modernism/> (cit. 15. 7. 2025).

⁴⁷ Bagdad Group for Modern Art, Manifesto (1951). In: SHABOUT, N. – LENSSEN, A. – ROGERS, S. (eds.): *Modern Art in the Arab World: Primary Documents*. New York 2018, s. 151.

⁴⁸ SHABOUT 2007 (v pozn. 46), s. 121 – 136. Pozri tiež AL-AZZAWI, D.: *A Retrospective from 1963 until Tomorrow*. (Kat. výst.) Mathaf 2017.

Povojnová dekolonizácia priniesla aj vzostup modernistickej kaligrafickej abstrakcie na Blízkom východe, v severnej Afrike a južnej Ázii.⁴⁹ Predstavitelia hnutia *Hurufiyya* (Kaligrafickej umeleckej školy) používali arabské písmená ako základný prvok svojich abstraktných kompozícií, čím nadviazali na čaro a mystiku arabskej kaligrafie, ktorú však stvárnili v modernom, abstraktnom zmysle.⁵⁰ Vyvinuli štýl, ktorý začlenil islamské vizuálne tradície kaligrafie do ich západného umeleckého vzdelania, a tým vytvorili moderné, domorodé kompozície.⁵¹ Priekopníčkou tohto prístupu bola sýrsko-iracká umelkyňa Madiha Umar (1908 – 2005), ktorá sa počas štúdia islamskej kaligrafie v Spojených štátoch koncom 40. rokov zaoberala grafickými prvkami arabského písma a jeho abstraktnosťou.⁵² Na základe svojho výskumu uverejnila štúdiu *Arabská kaligrafia: Inšpiratívny prvok v abstraktnom umení*, v ktorej vyzdvihovala výrazovosť a abstraktný dizajn arabských písmen, a svoj prístup zhrnula takto: „Ako základ pre svoje abstraktné maľby som začala používať arabskú abecedu, ktorú som postupne rozvíjala od jednoduchej manipulácie s povrchom k expresívnejšiemu dynamickému pohybu myšlienky v obraze, pričom som používala písmená zodpovedajúce významu danej abstrakcie so zreteľom na ich silu, individualitu, rytmický účinok, vyjadrovaciu schopnosť a prispôsobivosť.“⁵³ (Obr. 6)

Modernistické experimenty s kaligrafickou abstrakciou sa stali rozšírenými a mnohostrannými: Alžírčan Rachid Koraichi čerpal z viacerých kaligrafických tradícií vrátane čínskych ideogramov a predislamských berberských a tuaregských umeleckých foriem; Ibrahim El-Salahi, jeden z vedúcich predstaviteľov Chartúmskej školy, vytvoril „nový sudánsky výtvarný slovník, ktorý vznikol z jeho vlastnej priekopníckej integrácie islamských, afrických, arabských a západných umeleckých tradícií“.⁵⁴ Palestínčan Kamal Boullata použil kaligrafickú abstrakciu na skúmanie tém palestínskej identity a podmienok exilu; Sýrčan Mahmoud Hammad vytvoril arabskými písmenami masu geometrických foriem; Iračan Jamil Hamoudi definoval svoje uplatnenie arabského písma ako znovuobjavenie irackého dedičstva v medziach európskeho abstraktného umenia.⁵⁵ Zatiaľ čo abstraktné kompozície Umara a El-Salahiho zo 40. a 50. rokov možno prirovnať k abstraktnému expresionizmu, umelci ako Dia al-Azzawi a Kamal Boullata sa v 60. rokoch priklonili k prísnejším abstrakciám.⁵⁶

Títo umelci sa spojením tradície a modernity snažili o rozvoj kultúrnej špecifického výtvarného jazyka, ktorý v ich krajinách podnecoval národnú identitu v čase, keď sa mnohé z nich zbavovali koloniálnej nadvlády a presadzovali svoju nezávislosť. Zároveň však pracovali na širšej estetike, ktorá prekračovala

⁴⁹ DADI, I.: Decolonization and Calligraphic Abstraction. In: ENWEZOR, O. – GUPTA, A. (eds.): *Postwar Revisited: A Global Art History*. Durham 2025. Dostupné na <https://read.dukeupress.edu/books/book/3492/chapter-abstract/10352833/Decolonization-and-Calligraphic-Abstraction?redirectedFrom=fulltext> (cit. 15. 7. 2025). Pozri tiež DADI 2006 (v pozn. 40), s. 94 – 114.

⁵⁰ Pomenovanie *Hurufiyya* zaviedol libanonský básnik a kritik Charbel Dagher vo svojej knihe *Huroofiya al-Arabiya: Fan Wa Haniya* (Bejrút 1991) a do angličtiny ho predstavila publikácia *Arabic Hurufiyya: Art and Identity* (Miláno 2016). Wijdan Ali odmieta výraz Hurufiyya a uprednostňuje názov Kaligrafická umelecká škola, bližšie ALI, W.: *Modern Islamic Art: Development and Continuity*. Gainesville 1997, s. 151 – 184. Pozri tiež SHABOUT 2007 (v pozn. 46), s. 75 – 96 a SHABOUT, N. M.: Huroufiyah: The Arab Letter as Visual Form. In: SHABOUT/LENSEN/ROGERS, s. 142 – 143.

⁵¹ MAVRAKIS, N.: The *Hurufiyah* Art Movement in Middle Eastern Art. In: *McGill Journal of Middle East Studies Blog*. <https://mjmes.wordpress.com/2013/03/08/article-5/> (cit. 15. 7. 2025). Pozri tiež *Hurufiyya and the Inspiration of Arabic Letters*. <https://dubaicollection.ae/en/story/hurufiyya-and-the-inspiration-of-arabic-letters> (cit. 15. 7. 2025).

⁵² SHABOUT 2007 (v pozn. 46), s. 75.

⁵³ UMAR, M.: Arabic Calligraphy: An Inspiring Element in Abstract Art. In: *Modern Art in the Arab World: Primary Documents*. New York 2018, s. 142.

⁵⁴ TAKESH/GUMPART 2020 (v pozn. 21), s. 12.

⁵⁵ AMIRSADEGHI, H. – MIKDADI, S. – SHABOUT, N. M.: *New Vision: Arab Contemporary Art in the 21st Century*. London 2009, s. 32. WIJDAN 1997 (v pozn. 50), s. 107, 195.

⁵⁶ Dostupné na <https://dubaicollection.ae/en/story/hurufiyya-and-the-inspiration-of-arabic-letters> (cit. 15. 7. 2025)

národné hranice a reprezentovala príslušnosť k arabskej identite v postkoloniálnom období.⁵⁷

Gestická abstrakcia v Indii a Číne

Modernistické umenie na Západe vzniklo v reakcii na rýchly rozvoj mestského, priemyselného a sekulárneho života v 19. storočí. Umelecká tvorba v krajinách ako Čína a India zostala zväčša nedotknutá renesančnými paradigmami najskôr jednobodovej a neskôr viacbodovej perspektívy a ilúzie trojrozmernosti. Naopak, povedomie o formálnych a výrazových možnostiach používaných médií a techník bolo pre čínskych tušových maliarov a indických maliarov miniatúr po mnohé storočia samozrejmosťou. Radikalizmus európskej a americkej avantgardy bol teda umelcom na Východe cudzí. To sa ukazuje napríklad pri pohľade na produkciu modernistických umeleckých scén v Bombaji (dnes Mumbai) v Indii a Šanghaji v Číne.⁵⁸

V Indii mal európsky modernizmus výrazný vplyv na Skupinu progresívnych umelcov, ktorú v roku 1947, keď India získala nezávislosť, založili mladí umelci so sídlom v Bombaji, medzi nimi Francis Newton Souza, Sayed Haider Raza a Maqbool Fida Husain. Členovia skupiny odmietli koloniálny akademický štýl a nacionalistické umenie Bengálskej školy a osvojili si medzinárodné modernistické umelecké postupy.⁵⁹ Venovali sa rôznym novým štýlom, od expresionizmu po čistú abstrakciu a zobrazovanie tradičných prvkov a médií indického umenia. Vo svojej tvorbe vyvažovali medzinárodný modernizmus a domorodý nacionalizmus, čím sa snažili vytvoriť rovnováhu medzi „moderným“ a „indickým“ v súlade s novodobou, sekulárnou víziou krajiny. Pripojili sa k najvplyvnejším umeleckým hnutiam v Indii.⁶⁰

Jedným z najvýznamnejších predstaviteľov abstrakcie v modernom indickom umení je maliar z mumbajskej Skupiny progresívnych umelcov Vasudeo Santu Gaitonde (1924 – 2001). Vzdelanie získal na umeleckej škole Sir Jamsethji Jijibhai v Bombaji, kde sa zoznámil s indickou nástennou maľbou a maľbou miniatúr, ako aj s európskym modernizmom vrátane diel Henriho Matisa, Pabla Picassa, Georges Braqua, Wassilya Kandinského a Paula Kleea.⁶¹ Gaitonde intenzívne experimentoval s rôznymi médiami a technikami vrátane olejomaľby a akvarelu a v 50. rokoch 20. storočia začal realizovať vlastné nefiguratívne diela. Vychádzal z blízkeho vzťahu k zenbuddhizmu a starovekej kaligrafii a vrstvením vytváral atmosférické maľby, ktorých povrch obohacoval spontánnymi kaligrafickými štruktúrami. Možno ich chápať ako meditácie o farbe, forme a štruktúre, v ktorých reflektoval indickú estetickú teóriu s dôrazom na to, že úplný umelecký zážitok si vyžaduje, aby bol divák *rasika* (ten, kto prežíva intuitívne) aj *rasajna* (ten, kto skúma analyticky) zároveň.⁶² Dokázal si tak vytvoriť osobitú identitu a svojím kozmopolitným pohľadom na svet a prístupom k abstrakcii inšpiroval mladých umelcov k experimentovaniu s touto umeleckou formou. (Obr. 7)

Umelcov a umelkyne v Číne na začiatku 20. storočia rovnako priťahovala rozmanitosť európskych štýlov, s ktorými prišli do styku, od akademického realizmu po expresionizmus. Abstrakcia však mala slabú odozvu, čo sa menilo až postupne so zavedením gestickej maliarskej techniky abstraktných expresionistov, ktorá u mnohých umelcov rezonovala s tradičným prejavom čínskej tušovej maľby.⁶³ Koncom 70. a v 80. rokoch patril Wu Guanzhong (1919 – 2010) medzi viacero čínskych umelcov, ktorí túžili presiahnuť dlhú tradíciu čínskej krajinomaľby. V snahe vytvoriť diela, ktoré by zachytili „podstatu“

⁵⁷ ALI, W. (ed.): *Contemporary Art from the Islamic World*. London 1990.

⁵⁸ Pozri tiež WÜNSCHE 2024 (v pozn. 11), s. 14 – 16.

⁵⁹ ALI, A.: Modern Art in India. In: *Heilbrunn Timeline of Art History*, October 2004. Dostupné na: https://www.metmuseum.org/toah/hd/mind/hd_mind.htm (cit. 15. 7. 2025).

⁶⁰ DALMIA, Y.: Bombay Modern: The Progressive Artists' Group and the Quest for Significant Form. In: MITTER/MUKHERJI/BALARAM 2022 (v pozn. 21), s. 156.

⁶¹ PODDAR, S.: The Non-Objective Art of V. S. Gaitonde. In: MITTER/MUKHERJI/BALARAM 2022 (v pozn. 21), s. 170.

⁶² Ibidem.

⁶³ CLARKE 2011 (v pozn. 21), s. 137.

formy, sa začal inšpirovať západným abstraktným umením. Vlastnú cestu k abstrakcii nakoniec našiel spojením východnej tradície so západnými vplyvmi.⁶⁴ Wu Guanzhong študoval čínske aj západné maliarstvo na Národnej akadémii umenia v Hangzhou v rokoch 1936 až 1942. V roku 1947 získal vládne štipendium na štúdium na École nationale supérieure des Beaux-Arts v Paríži, kde sa intenzívne venoval modernému francúzskemu umeniu, najmä postimpresionizmu, a oboznámil sa aj s princípmi estetického formalizmu. Po návrate do Číny predstavil svojim študentom aspekty západného umenia na Ústrednej akadémii výtvarných umení v Pekingu, kde vyučoval v rokoch 1950 až 1953 (na akadémii v tom čase dominoval socialistický realizmus). Jeho život a kariéru dramaticky prerušila čínska kultúrna revolúcia; k maľbe a formalistickému prístupu k umeniu sa mohol vrátiť až po smrti Maa Ce-tunga v roku 1976. Vo svojej tvorbe sa sústreďoval na formálnu krásu v usporiadaní farby a tvaru a usiloval sa prepájať východné rytmy so západným prístupom k maľbe, pričom kombinoval olejomaľbu a kresbu tušom s cieľom „znárodniť olejomaľbu a zmodernizovať čínsku maľbu“, čo podľa neho predstavovalo „dve strany tej istej tváre“.⁶⁵

V 80. rokoch umelcov v Šanghaji, ktorí hľadali vlastné umelecké vyjadrenie, oslovila abstrakcia⁶⁶ ako prostriedok opozície voči hlavnému prúdu umenia.⁶⁷ Mnohí šanghajskí umelci pracovali s kombinovanou technikou, v rámci ktorej spájali olejomaľbu na plátne s tušom na ryžovom papieri. Ich abstraktné diela, využívajúce obrazové prvky, ako sú čiary, body a tvary, ponúkali viacero vrstiev interpretácie a mohli byť čítané tak vo východnom, ako aj v západnom historickom a filozofickom kontexte. Títo umelci výrazne ovplyvnili mladšiu generáciu umelcov a umelkýň, ktorá sa objavila v polovici a koncom

80. rokov a neskôr formovala hnutie '85 *New Wave*. Koncom 80. rokov sa abstraktné umelecké praxe v Číne čoraz viac stávali súčasťou úsilia o „očistený jazyk“, ktorý mal reprezentovať jednak pôvodný odpor voči strednému prúdu, jednak všeobecný proces transformácie spoločnosti.⁶⁸

Záver

Rozmach a recepciu abstraktného umenia v 20. storočí možno nepochybné sledovať od jeho európskych počiatkov až po krajiny celého sveta. V mnohých prípadoch si vznikajúce postkoloniálne štáty, usilujúce sa presadiť v pokrokovom orientovanom globálnom prostredí, ochotne osvojili európsky modernistický odkaz a prepojili snahu o nezávislú budúcnosť, modernizáciu spoločnosti a vedecko-technický pokrok s abstrakciou ako najmodernejšou formou umeleckého vyjadrenia. V tom istom čase sa umelci a umelkyne v Latinskej Amerike, Afrike a Ázii, z ktorých mnohí študovali v zahraničí a bezprostredne poznali abstraktné hnutia na Západe, obracali k vlastnému kultúrnemu dedičstvu, napríklad k prehistorickým hieroglyfom, starovekým motívom či kaligrafii, ktoré koloniálna nadvláda často potlačala alebo priamo odmietala. V nových nezávislých krajinách umelci a umelkyne zavrhovali koloniálny štýl figuratívneho zobrazovania, no zároveň prijali modernistické prístupy k abstrakcii, ktoré obohatili o prvky domácich umeleckých tradícií a kultúrneho dedičstva.

Umelci a umelkyne po celom svete sa tak intenzívne snažili nájsť nové prístupy k modernizmu a abstraktnému umeniu, napríklad zavádzaním participatívnych postupov do geometrickej abstrakcie, zapracovaním islamských symbolov a arabských písmen, alebo spájaním západných prístupov k ab-

⁶⁴ When East Meets West: The Art of Wu Guanzhong. Dostupné na: <https://thesublimeblog.org/2020/11/30/when-east-meets-west-the-art-of-wu-guanzhong/> (cit. 15. 7. 2025).

⁶⁵ Revolutionary Ink: The paintings of Wu Guanzhong. Dostupné na: <https://joyblogblog.wordpress.com/2016/02/29/revolutionary-ink-the-paintings-of-wu-guanzhong/> (cit. 15. 7. 2025).

⁶⁶ JUNG (v pozn. 22).

⁶⁷ Ako uvádza David J. Clarke, čínskym umelcom ponúkol popart viac možností, pokiaľ ide o vyrovnanie sa s maotickým kultúrnym dedičstvom; výrazné zastúpenie mali aj performance, video a konceptuálne tendencie. CLARKE 2011 (v pozn. 21), s. 163.

⁶⁸ MINGLU, G.: *The 1985 New Art Movement*. Dostupné na: https://monoskop.org/images/5/5f/Minglu_Gao_1986_1993_The_1985_New_Art_Movement.pdf (cit. 15. 7. 2025).

strakcii s tradičnými prvkami, médiami a umeleckými technikami. Prepájaním tradície s modernitou sa usilovali o vytvorenie kultúrne špecifického vizuálneho

jazyka, ktorý by v príslušných štátoch posilnil pocit národnej identity v čase, keď mnohé z týchto krajín len začínali presadzovať svoju nezávislosť.

Prof. Dr. Isabel Wünsche

History and Theory of Art, Constructor University Bremen
iwuensche@constructor.university

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 Walk: 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 represen-

tations 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 art⁸ 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.: *Dvojblasné 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 Lassnig¹⁵ 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.: *Malba po malbe/Painting after Painting*. Bratislava 2010; GERŽOVÁ, J. Ed.: *Malba 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 faszinierenden 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. Meisterschüler 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/Zabijáci (vrahovia) vŕela 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 Lassnig. 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: *Doppelsebstporträt 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 HALÁK, 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 program³⁷, 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.

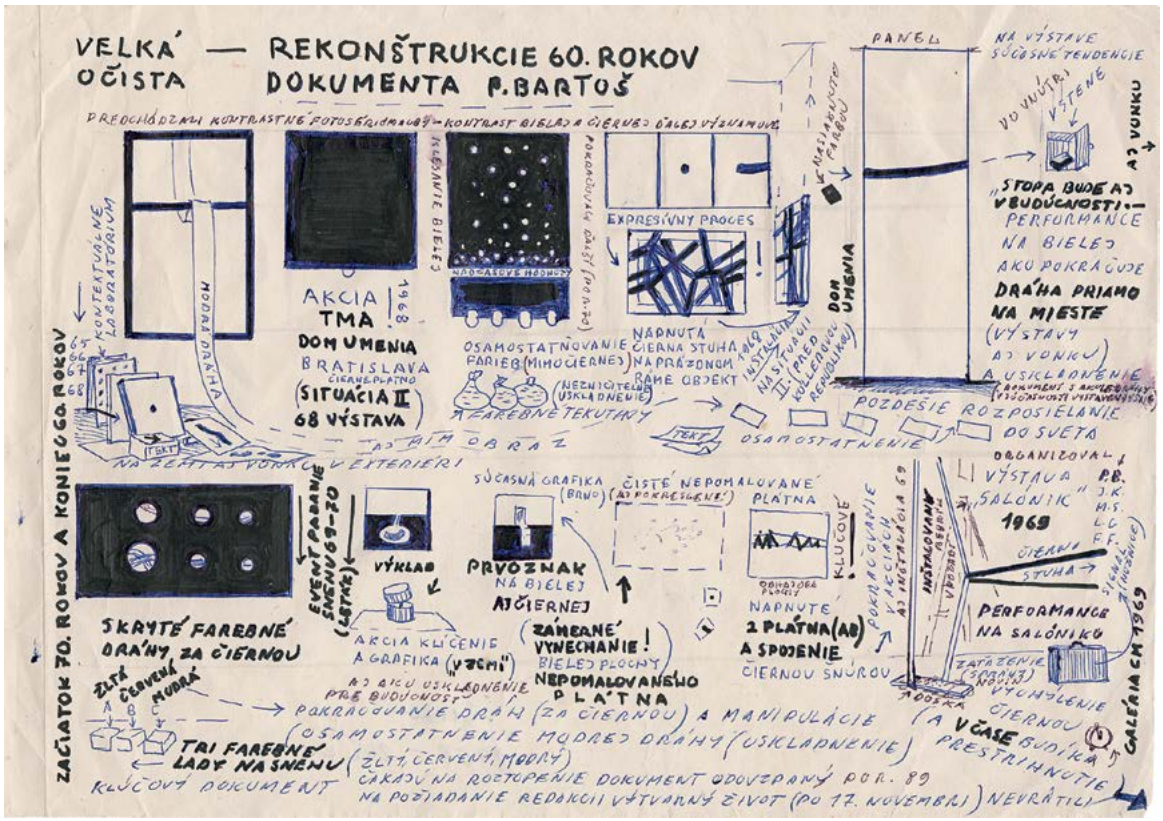


Fig. 4: Peter Bartoš: Velká očista | The Great Purge, c. 2000. Private collection.

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 nature. 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.: *Rozšírený 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 korespondencia*. 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.

Painting as a cosmology: Stano Filko

Stano Filko's early work⁵¹ 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.

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,

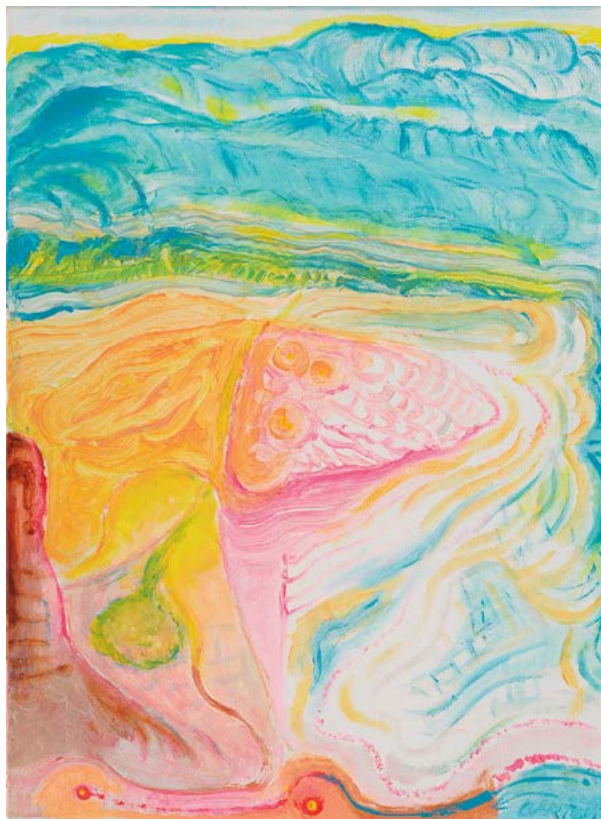


Fig. 6: Peter Bartoš: *Bez názvu* | *Untitled*, 2025, Indian ink, pen, paper, 29,7 × 21 cm. Courtesy and photo: the artist.

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

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 | Láaska 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 GRŮŇ, D. – HÖLLER, Ch. – RHOMBERG, K. Eds.: *White Space in White Space. Biely priestor v bielom priestore. Stano Filko, Miloš Laky, Ján Zavaršský. 1973–1982*. Wien 2021.

⁵³ GREGOROVÁ, L.: K legitimitě výkonu současného/jej maliara/ky. Pojem konceptuálního malířství. In: GERŽOVÁ, J. Ed.: *Malba v postmediálním věku/ Painting in the Postmedial Age*. Bratislava 2015, s. 90.

⁵⁴ VALOCH, J.: (bez názvu). In: FILKO, S. – LAKY, M. – ZAVARŠKÝ, 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. 1., 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), *Transcendancy* (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,



Fig. 8: Stano Filko: *Untitled (I Love New York)*, c. 1985, mixed media. Photo: SF Archive, Slovak National 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-Kettwig⁵⁷, and gradually introduced him to the regional art scene.⁵⁸

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-Kettwig 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. Filko’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 *Transcendancy* 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. TRANSPARENT EAOOQEEQ = THERE IN 5-D DECISIONS WERE FROM OTHER SPIRITSEAOQ + SOULIFE ABOUT ME SF . FATESF . KARMASF – FATE – FORTUNE – DESTINY SF/... /SF/ worked for /STATE/ tank producer / + HEAVY WEAPONS – CANNONS – INTRENČINIQ + ROCKETS.AOOQ/ 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 FLIGHTAQ IN A TUNNEL – AT THE END WHITE + TRANSPAR-*

ENTEAOOQ + 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 Pozří HRABUŠICKÝ, A. – GREGOROVÁ STACH, L.: *Universal Environment*. London 2023; KOTÍK, 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.

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 Binder⁷², 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-skla 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 proces-

sual *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 Štompach

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 Štompach).

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: Labyrinth Erika Bindera/NOITIBIHXE: Labyrinth of Erik Binder*. Bratislava 2021, unpaginated.

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

⁷⁸ MONCOLOVÁ, 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.

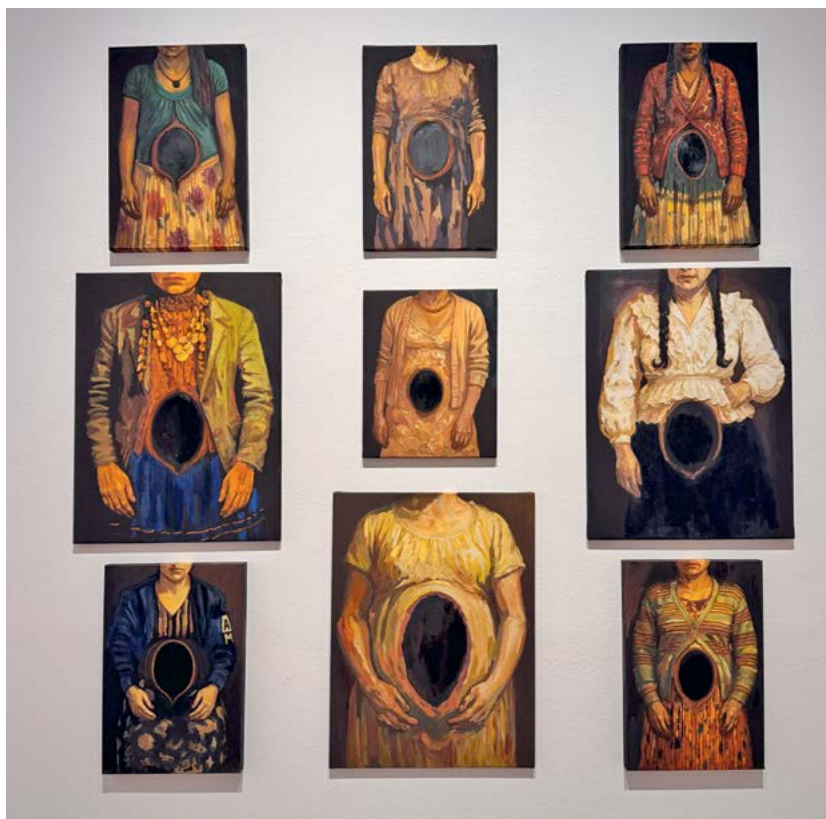


Fig. 13: Emilia Rigová (Bari Raklari): From the cycle *The Place Where Nothing Will Grow Anymore* | Z cyklu *Miesto, kde už nič nevyrastie*, 2026, mixed media (digital painting, pigment print, oil on canvas). Installed in the exhibition *Golden Repair*, Ludwig Museum, Budapest. Photo: the artist.

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.

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.

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

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, ktoré mi nepatria*, 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 Rigová⁸⁴ and Monika Pascoe Mikyšková⁸⁵ 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 cyclicity. 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 dlhodobým 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 pochyb, 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 sebaoprotvrdenia, ale prostredníctvom neustáleho vyjednávania medzi vnútornou skúsenosťou a vonkajšími normami, očakávaniami a projekciami.²

Projekt Former West pod vedením Kathrin Rhomberg sa zamerával 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 samozrejmu.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: PEJIC, 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 Utrecht (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 neo-avantgardných 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 umenia⁸ neznamenal 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 grotesknú 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.: *Dvojblasné 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, hľadiet’ 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 umlčivania. 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 Lassnig¹⁵ 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 „médiom 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 *Körpergefühlbildern* (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, odhodte 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 korešpondencie 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 sebaopoznávania, 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. Fotografie 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 pozerieť 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 faszinierenden 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. Meisterschüler 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. Zížam 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 newyorskeho 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 Lassnig. 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 pozerat' sa z vašich očí.) Pohľad samotný je problematickým miestom medzi telom a aparátom. (Obr. 2)

V perspektíve kyberfeministickej teórie Donny Haraway 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 splyva 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 funkcií, 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 *Illuzia 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“ grotesknými 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 Lassnig 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 týždenné, 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 mikropříbehy plné sebaironie 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 HALÁK, 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 Animator 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 Bartoša³⁷ 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 „koncentracii“, k „rozptylu“ a „prvodytku“ 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)

³⁷ Peter Bartoš (1938 Praha – žije v Bratislave) je slovenský maliar a konceptuálny umelec, kľúčová osobnosť česko-slovenskej neoavangardy. 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 neoavangardného umenia.

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

Happening *Rozdávanie* (1965) bol jedným z najradikálnejších gest povojnovej slovenskej neoavangardy. 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 školy v sobotu 26. VI. 65. Prehliadka sa skončí v ten istý deň rozdáním 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 pod’ 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 *Let’te!* (1967) napríklad kombinoval prístupy neodada, popartu a konceptuálneho myslenia. Siluety mačiek vymršťujúcich sa za holubmi dopĺňa kótovaný údaj výšky

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) přežitě.“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 Podháj* (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.: *Rozšírený 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 ‚výtvárny reliéf‘ bola preňho osudový alebo hoc aj kultúrny či výtvárny fakt – geo-readymade (...). Cesťopisné zápisky z priebežných zastavení si podrobne zaznamenával do ručne kreslených a maľovaných máp krajinných celkov, z ktorých vyrábala 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.

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. Zapisané 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*.

Maľba ako kozmológia: Stano Filko

Raná tvorba Stana Filka⁵¹ 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 skutočností súčasnosti* (1967), *Univerzálne prostredie* (1967 – 1968), *Katedrála humanizmu* (1968), *Kozmos* (1969) aktivizoval diváka ako spoluúčastníka.

Projekt *Bielý priestor v bielom priestore* (1973 – 1976) predstavoval zásadný obrat v jeho programe a zároveň jeden z kľúčových momentov stredo európskeho 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. *Bielý 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

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

⁵³ GREGOROVÁ, L.: K legitimitě 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 pomalovaných 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-Kettwigu⁵⁷ 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. I., 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-Kettwig* 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 maliieb a objektov označovať ako „SPIRIT“ (*BIG POPULAR SPIRIT*, *ABSOLUTE POPULAR SPIRIT*).

Filko začal v Nemecku rozvíjať plátna s vybieleňou 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 namaloval 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 *Schmerzmann* (Vir dolorum – Bolesťný Kristus), symbol obety, ktorá prekonal 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

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: Pásoľ som keravy /PRI ICH ZACHRAŇOVANÍ ABY NESPADLI DO KAMEŇOLOMU/, spadol som dolu kopcom do päť-metrov hĺbokej jamy. Pamätám sa ako som /VIDEL Z VÝŠKY LEŽAŤ svoje mírte telo /NA ZEMI JA 3. 4. 5.D... A LŮČIL SOM SA S RODINOU/ /TELOSF SPIRITEAQ + SOULIFE – LETELO V IN TUBEINDS 10. DO 11. WHITE – 12. TRANSPARENTEOOQEEQ = TAM V 5.D ROZHODOVALI NE SPIRITYEAOQ + SOULIFE O MNE SF. OSUDSF. KARMA SF – EATE – FORTUNE – DESTINY SF/... /SF/ pracoval som pre /ŠTÁTNEHO/ výrobcu tankov /+ ŤAŽKÝCH ZBRANÍ – KANÓNOV – V TREŇČINEIQ mb RAKIETEAOOQ/ Pracoval som na žeriave, šmykol som sa a zachytil som sa o drôty 380 V. Prežil som druhú mozgovú smrť. /PO DRUHOM LŮČENÍ SA SO SVOJOU RODINOU*

Návrat k figurácii od abstraktnej prázdnoty a kozmickej transcencie 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: „Skrýta živočišnosť rozkoše a bolesti prechádza v rozlehlost duše, proniká dušami, presahuje je, sahá po... Bohu? Presahuje veškerá omezení a zároveň ctí konečnost veškeré

SOM PROSIL ŽLADAL + SF LETENLAOQ V TUNELY – NA KONCI WHITE + TRANSPARENTEOOQ + VRATENISF – ICH ROZHODNUTIAQ 5.D – SOULIFE UPTIME – DOTYKY DUŠE – SOULOVE/ Padol som /Z 5 – 6 M HALOVÉHO ŽERLAVU/ 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: AUTENTIKSFI. – 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 maskulinne 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 mesaíšskeho *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 nevádi 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 hlbokkej 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 transcencie, 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 asambláže 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 RUSSELL, 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 dlhodobý rozvíjaný proces myslenia, písania a systematického sebauvárania. 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 svojej bytu* (1987). Zachytáva scénu z izby v moskovskom komunálnom byte, kde sa po rokoch priprav 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 vlnka. 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 vlnka: biológia – červená; kozmológia – modrá; ontológia – biela.“⁷⁰

⁶⁸ KOTÍK, 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 prísnu 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 krásny 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 rovin 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 Bindera⁷² 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. *Porovnávaci 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 stredo európsku 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 zaťažujúcu kategóriu, ktorú v tvorbe podrobil kritike, humoru a destabilizácii. V tomto kontexte čítame aj jeho vedomú apropráciu rómskej etnicity, ktorú využíval ako akt protestu proti nacionalizmu, xenofóbii a homogenizácii slovenskej identity.

Cyklos *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 dreveníc do globálneho urbánneho prostredia New Yorku vytvoril ironicky prevrátený „kúsok vlasti“, ktorý zahrňal 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 Hnúšťá-Likier – 2023 Bratislava) bol slovenský vizuálny a intermediálny umelec. Venoval sa maľbe, kresbe, objektom, inštaláciám, performansii 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 Štompach).

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 vrstvil rozpracované obrazy, nájdené objekty, hudobné nástroje, technológie, archívy, knihy, kresby, plagáty, fragmenty starších diel, elektronika a aparatura. 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, prerušeníach 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)

Dlhodobu 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 ňo 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 *Avatšjv* v Slovenskej národnej galérii zároveň umožnila evidovať značnú časť jeho maliarskej aj intermedialnej 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.: *AVATŠJV: Labyrinth 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 MONCOLOVÁ, 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 relikvijnými 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 spektaklu, 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-skla* (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-skla* „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 „dieta 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 Rigová⁸⁴ a Monika Pascoe Mikyšková⁸⁵ 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 rímskej 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 rímskej 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-betweenes* 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 botanicami a ekológkami, prostredníctvom ktorých svoj umelecký výskum prepája s osobnou ženskou a materskou skúsenosťou a starostlivosťou o krajinu. Na samostatnej výstave *Vzpomínky, ktoré mi nepatří* v PLATO Ostrava (2025) predstavila rozšírenú autobiografickú rovinu svojej tvorby. Vychádzala zo spomienok na babičku a na spoločný zber bylín, 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 stredo-európskych 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.gstach@savba.sk

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

Images of Instability

Painting as an Affective Geography of Late Transformation

Ada PIEKARSKA

Abstract

This study offers a theoretical analysis of contemporary painting in Poland as a site for the production and negotiation of social affect within the framework of post-1989 systemic transformation. It examines how painting participates in constructing and contesting collective imaginaries of identity, community, and failure, approaching it not as a nostalgic return to medium-specificity but as a displaced practice of affective reflection and radical introspection emerging under the accelerated conditions of crisis. Rather than emphasizing formal analysis, painting is understood as a practice of testimony and existential registration—a means of articulating experiences that elude the discourses of politics and economics, yet remain embedded in everyday life under late capitalism and the deferred promises of transformation. Situated within the broader context of Central and Eastern Europe, the essay argues that contemporary painting registers dissociation, exhaustion, and melancholic resistance not as symptoms but as political forces shaped by lived experience, revealing its potential to operate beyond representation toward an expanded politics of presence marked by memory and unrealised futures.

Keywords: Contemporary painting – Late Polishness – Affective geography – Precarity - Hauntology – Post-socialist transformation – Queer perspective

Introduction. An Affective Map of Polish Transformation

Can contemporary painting function as a form of emotional cartography of collective experience in late modernity and political transformation? In this essay, I adopt the framework of *affective geography*—an approach that considers space not as a neutral backdrop to events, but as a landscape saturated with traces of tension, attachments, and experiences that resist verbal articulation¹. This approach draws on the so-called affective turn in the humanities, which shifted attention from representation to experience and emphasized the role of emotion and embodi-

ment in shaping knowledge and social relations.² In the context of Poland's late transformation—after 2004 and 2015—this perspective proves especially useful: it enables us to grasp moods and affects that elude political or economic discourse, yet remain deeply present in everyday life. It is of interest to examine whether, and in what ways, contemporary painting can serve as a site for registering such affective tensions. The question arises as to whether painting—a sensual, slow, and materially grounded medium—can function as a means of perceiving what is socially diffuse, elusive, yet deeply real.

After 1989, Poland underwent turbulent political, economic, and cultural changes that significantly

¹ BENNETT, J.: *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham 2010.

² AHMED, S.: *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh 2004; KOSOFSKY SEDGWICK, E.: *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham 2003.



Fig. 1: Marcin Maciejowski; *Poreba Spytkowska*, 2002, oil, canvas. Zachęta – National Gallery of Art, Warsaw. Photo: Zachęta – National Gallery of Art.

shaped social life. The late phase of this transformation—especially the period after joining the EU in 2004 and following the political shift in 2015—brought with it a mix of emotions: euphoria and hope for a better future, but also disappointment, uncertainty, and mounting social tension³. These affective landscapes (collective emotions and social moods) find their reflection in art.

Here, I treat painting not so much as an object of formal analysis, but as a practice of testimony and a record of collective experiences. It often happens that artists working with this medium enter into a dialogue with the realities of change—challenging dominant imaginaries of identity, community, future, or failure. In this view, painting during the period of late transformation becomes a tool of alternative knowledge and a form of political presence: it enables the articulation of experiences excluded from dominant narratives and materializes individual voices—queer, classed, migrant—that are typically rendered invisible.

Between Euphoria and Disillusionment

The systemic transition initiated in 1989 was accompanied by enormous societal expectations—a promise of Western-style modernization, democratic

public life, and rising prosperity. The early 1990s were a time of euphoric freedom, but also of economic shock. In the visual arts, critical and conceptual tendencies dominated, responding to new realities (growing inequalities, consumerist explosion, erosion of previous certainties). Painting did not disappear, but it receded into the background. However, by the late 1990s and early 2000s, painting had clearly returned to the foreground—not as a simple renaissance of the medium, but as a form of displacement. A new generation of painters began using painting as a tool for critical and affective commentary on reality. Good examples are programs of Wilhelm Sasnal and Marcin Maciejowski, who, between 1996 and 2001, were associated with the Ładnie Group and depicted ironically everyday life in post-1989 Poland. Their paintings—often stylized like simple comic-book frames—addressed both major political events and banal episodes of life outside large urban centers, reflecting the capitalist reality of transformation-era Poland. In this way, painting became a chronicle of the first decade of change—recording both the enthusiasm of the free-market “chase after the West” and the disillusionment of those excluded from the new order. (Fig. 1)

Following Poland’s accession to the European Union in 2004, social moods evolved once again. The enlargement was accompanied by pride and hope for accelerated development—many Poles gained access to education and employment abroad. Simultaneously, new fault lines and tensions emerged. Labor migration of the younger generation to Western Europe led to a sense of demographic and emotional “drain” from smaller towns; domestically, the gap widened between the dynamically prospering urban centers and regions struggling with unemployment and stagnation. Disappointment with the modernization project intensified, especially after the 2008 global financial crisis, which undermined faith in endless growth. Although formally integrated into a unified Europe, Eastern and Central Europe continued to grapple with a sense of inferiority and processes of post-dependency—adapting Western cultural and economic models to local conditions. These complex processes found expression in paint-

³ BERLANT, L: *Cruel Optimism*. Durham 2011.

ing: artists increasingly explored themes of national identity, locality, collective memory, and the affective map of transformation—a sense of living “on the threshold” of eras and systems. As noted during the exhibition *Late Polishness. Forms of national identity after 1989* (*Późna polskość. Formy narodowej tożsamości po 1989 roku*, CSW Zamek Ujazdowski, 2017), it is artists who shape collective imagination, forming the images, symbols, and narratives of contemporary Polish identity. Post-2004 painting takes up the theme of emerging and dismantling communal mythologies within the context of globalization and neoliberal capitalism. Rather than employing overtly political gestures, it often works through metaphor and mood—frequently in deeply personal ways.

Another turning point came in 2015, when a change in government in Poland (the victory of conservative-populist forces) coincided with a broader political crisis in the Western world. Growing social polarization also became an *affective* issue—politics began to operate openly through fear, anger, and a sense of threat. The rhetoric of “rising from one’s knees” and appeals to national traditions mobilized emotions of pride and resentment, while on the other side of the ideological spectrum feelings of frustration, anxiety about the future of democracy, and fear for minority rights intensified. At the same time, Poland was affected by global crises, including the fallout of the migration crisis (the 2015–2016 dispute over accepting refugees), and in subsequent years the shock of the pandemic and the intensifying climate emergency. All of this contributed to a prevailing atmosphere that could be described as a sense of living under the shadow of impending catastrophe—an “accelerated end” of the world as we knew it.

In the art world, this shift was reflected in a change of tone: many artists turned toward social and political themes, seeking forms of expression for experiences of anger, fear, and discontent with reality. Others, conversely, responded with radical introspection, focusing on private feelings, corporeality, and psyche—as if in response to external chaos. Painting proved to be a medium particularly sensitive to these moods—capable both of com-

menting on reality through evocative imagery and allusion, and of creating spaces in which emotions such as fear, anger, or uncertainty could be grounded and processed. Images do not need to depict events directly; their force lies more in atmosphere than in explicit declaration.

Painting as Affective Testimony: From Formalism to Empathy

In traditional art history, painting has been analyzed primarily in terms of form, composition, and iconography. In the context of late transformation, however, it is worth looking at the painted image as a vehicle of affect. Within the so-called *affective turn* in the humanities, scholars emphasize that images do not merely represent reality but also affect viewers on the level of feeling and mood—often in nonverbal ways⁴. One might say that the painting of this period functions as a language of the unspoken—an attempt to communicate experiences that defy description, evading both political and economic discourse.

Many social phenomena tied to Poland’s transformation bear precisely this affective dimension. For instance, economic statistics or official political speeches fail to convey the trauma of abrupt systemic change felt by those who lost all sense of stability overnight. Nor can they capture the nostalgia for a lost sense of solidarity from the era of mass movements like *Solidarność*, or the bitterness of those who were promised “the West within reach” only to feel betrayed years later.

Painting—with its capacity for metaphor and expressive form—can become a medium through which such states are registered and materialized in atmosphere and affective tension, where meaning emerges more from mood than from linear narrative. As art historian Luiza Nader has noted, contemporary art is capable of creating a communicative language of sensation and affect that conveys the complexity of difficult (e.g., traumatic) experiences better than literal storytelling⁵. In other words, the painted image can reveal *affective truth*—not through

⁴ KOSOFSKY SEDGWICK 2003 (see in note 2).

⁵ NADER, L.: Afektywna historia sztuki. In: *Teksty Drugie*. Warszawa 2014, č. 1, pp. 14–40.

faithful depiction, but via emotional dynamics, fiction, and fantasy that reflect what is happening within memory and personal experience.

In post-1989 Polish painting, we can identify various strategies of affective testimony. Some artists take an approach close to emotional realism—depicting realistic scenes imbued with unease, disappointment, or anger. Others use dreamlike, surreal, or semi-abstract aesthetics to capture dispersion, chaos, or melancholy. What matters is that painting here becomes a form of experiential record—something akin to a diary of collective emotions. It may be read as an alternative archive of transformation, preserving images of fear, hope, longing, and frustration—emotions often absent from the official narratives of political change⁶.

Instead of a linear story about the success of democratization and the economic “catching up” with the West, painting offers a more complex vision: it reveals individual dramas of those “lost” in the new system, hidden value conflicts that never entered public debate, and latent anxieties gnawing at the social imagination.

From this perspective, painting plays not so much a representative as a diagnostic role—it helps to identify emotional and structural tensions inscribed in the landscapes of late transformation. On this map of meaning, we find not only individual bodies but also collective sites of condition: housing estates, shopping malls, abandoned factories awaiting redevelopment or already turned into lofts, small towns affected by emigration. Space here is not a neutral backdrop but a condensed record of change—a material trace of economic, class, and emotional inequality.

Against this backdrop, *Stocznia (The Shipyard)* by Iwona Zając (2004), realized on the walls of the former Gdańsk Shipyard, exemplifies what painting can be as an intervention into collective memory. Rather than affirming dominant narratives of transformational modernization, Zając gives voice to those excluded from it—former shipyard workers. Her strategy consists in combining monumental form with individual stories: memories, fragments

of conversations, and personal records of disappointment. As philosopher Ewa Majewska observes, *Stocznia* breaks with the aesthetics of propagandistic murals—it does not offer a single version of history but restores visibility to subjects expelled from public debate⁷. The artist’s self-portrait with “wings” composed of crane silhouettes is not meant to personalize the narrative, but to interweave individual experience with a local, class-inflected topography of memory.

In this sense, *Stocznia* is not only a work of commemoration, but a form of critical record—it reveals the erosion of the world of labor and the disappearance of its social visibility. Zając’s work evokes emotions that cannot be expressed through the language of politics or statistics: frustration, anger, mourning for lost community, disorientation. It does not illustrate the crisis but exposes it—through specific locality, through the materiality of the wall, through embedded voices and figures. Such gestures situate painting as a diagnostic medium—not claiming objectivity, but capable of capturing the social, emotional, and spatial stratifications that escape dominant descriptive models.

Images of Inequality: Class and the Incomplete Modernization

One of the key threads within the affective geography of Poland’s transformation is the experience of class divisions and the emotions that accompany them—from hope for upward mobility to the bitterness of exclusion and anger. The 1990s brought rapid social stratification: alongside emerging business elites and a growing middle class, a vast population of the unemployed appeared—former workers from collective farms and industrial laborers affected by restructuring. For a long time, contemporary art avoided directly representing the working class (partly out of fear of replicating socialist-realist tropes); the dominant gaze was that of the intelligentsia, often critical of “the people”—for their supposed backwardness or consumerist aspirations. Over time, however, artists began to reclaim these themes. Fig-

⁶ CVETKOVICH, A.: *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*. Durham 2003.

⁷ MAJEWSKA, E.: *Ślady pamięci i praca u podstaw*. Obieg 2006. 2006.



Fig. 2: Karol Palczak: *Stanął w ogniu nasz wielki dom* | *Our Great House Stood in Flames*, 2019 | *Náš veľký dom stál v plameňoch*, oil, canvas, 150 × 110 cm. Collection of Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biala.

urative painting proved particularly useful here—it allowed for the depiction of specific social worlds while infusing them with affective commentary.

An example is the work of Karol Palczak (b. 1987), a painter from a village in southeastern Poland who, after his studies, returned to his hometown and made it the central subject of his paintings. Palczak paints poetic, realist scenes of life outside the metropolis: portraits of local residents, landscapes, fragments of daily life—often on small formats and unconventional surfaces like sheet metal. His realism does not aim for “objective” representation; rather, he employs traditional painterly techniques such as

chiaroscuro and textured brushwork to reflect on the condition of life at the margins. Natural elements—fog, fire, snow—become in his paintings mirrors of the moods that permeate the depicted world. (Fig. 2)

In one of his cycles, Palczak references Jacek Kaczmarski’s ballad *We Do Not Want to Escape From Here*, which was inspired by the 1980 fire at a psychiatric hospital in Górna Grupa, where—due to gross negligence—fifty-five patients died and many more were injured. The painting’s title—*„Our Great Home Is in Flames, Home for the Mentally and Nervously Ill”*—recalls that catastrophe, although the scene itself is not a literal depiction: instead, it portrays a contemporary

episode from a village in the region—young men jumping over a bonfire. This seemingly mundane moment is charged with symbolic weight—it teeters between everyday life and catastrophe, evoking a collective sense of anxiety, suspension, and hard-to-name fears.

Rather than contrasting the late People's Republic of Poland with the present, Palczak points to the continuity of structural neglect. His images resonate with the current conditions in regions like southeastern Poland—less privileged and often ignored in dominant narratives. These are not direct commentaries but painterly intuitions: in a world without clear prospects, in a landscape of uncertainty and silences, the “great home” of modernization appears to be burning. The painting becomes a form of bearing witness to collective emotions: anger, exhaustion, a sense of abandonment. It is a story of a modernization that arrived unevenly—and of what settles into the landscape when promises remain unfulfilled.

Palczak's work is not isolated—in fact, painting has long served as a space for articulating the class tensions and social ruptures of post-communist Poland. Mariola Przyjemska (b. 1963), in her works depicting lipstick tubes and bottles of Western perfume, explored the economic and cultural transformation through the lenses of consumption, feminism, and everyday life. Przyjemska juxtaposed advertising and pop-art aesthetics with raw reflections on the illusion of upward mobility. Her paintings—imbued with humor, irony, and tenderness toward cultural material—created a portrait of transformation-era Poland from the inside out: from department stores, bathrooms, and refrigerators.

Only in recent years have class and economic issues begun to move from the margins to the center of the Polish art field. Cultural scholar Magda Szcześniak has emphasized that analyzing the art of the transformation period requires taking its class dimension into account—asking whose perspective has been represented, and whose has been systematically omitted⁸. The work of Palczak and related artists can be read as a form of visual empathy with peripheral Poland—their images neither idealize

nor condemn but seek to capture the condition of places and people left out of dominant narratives. Palczak portrays neighbors, familiar landscapes and motifs—like smoke rising from bonfires or chimneys—transformed into universal symbols of a “Poland B” experiencing existential tension and unrest. The internal landscape of these paintings is always grounded in the specificities of time and place—anchoring us in the realities of a southeastern village, while surfacing affects that typically remain voiceless in mainstream discourse.

Crises and the “Accelerated End”: Painted Images after 2015

The period after 2015—marked by the crisis of liberal democracy in Poland, escalating ideological conflicts, and global threats—brought a noticeable intensification of artworks reflecting a sense of the end of an era. Younger painters often reach for symbols and scenes referencing current events—frequently in a dreamlike or surreal aesthetic, heightening the impression of a reality on the verge of collapse. Cultural theorist Mark Fisher described the contemporary world as dominated by *capitalist realism*—the conviction that no alternative to the status quo exists—while simultaneously haunted by the ghost of a lost future, which he termed *hauntology*. These ideas also permeate the Polish artistic discourse, where we increasingly encounter images of a world filled with disquieting signs of destabilization—as though reality itself had cracked and the coordinates of order dissolved.

Among the younger generation of artists addressing the social consequences of transformation, the work of Adam Kozicki (b. 1992) remains a significant voice. His paintings can be read as a visual archive of tensions—motifs of protest recur, as do signs of institutional violence, alongside traces of everyday experiences of a childhood spent amid systemic upheaval. Kozicki deliberately draws on aesthetics borrowed from video games, but deploys them far from escapism—redirecting attention toward collective fears, violence, and affective pressures of the present.

⁸ SZCZEŚNIAK, M.: Sztuka bez klasy? Uwagi o badaniu sztuki czasów transformacji. In: Ed. BANASIAK, J.: *Założenia*

przewstępne w badaniu polskiej sztuki najnowszej. Warszawa 2015, s. 112 – 124.

He paints using an airbrush, creating scenes in which everyday life is distorted by the aesthetics of unreality: realistic frames are overexposed with artificial light; familiar spaces are disrupted; and elements of the real—housing blocks, police sirens, apartment interiors—appear in contexts charged with unease. Horror and absurdity mix with precise observation of detail—Kozicki’s paintings do not reconstruct specific events, but recreate a state of emotional tension that clings to post-1989 Poland.

This is painting immersed in affect—moods of disorientation, frustration, and abandonment. Everyday objects are juxtaposed with emptiness, traces of violence, and ghostly presences. In many of these works, we sense an attempt to capture something hauntological: the residues of unprocessed pasts, unfinished modernization projects, fears for the future. Kozicki constructs landscapes of destabilization—unsettling, yet eerily familiar.

Affective Economy of Late Transformation

After 2004, Poland entered a phase of accelerated capitalist transformation, which not only diversified standards of living but also deepened class divisions and reshaped social relations. Structural inequality became a daily reality—not only in material terms but also in the affective sphere: in emotions, imaginaries, and power dynamics⁹. The art field, despite claims of autonomy, operates within this same logic and remains an integral part of the economic system.

Painting—one of the most fetishized artistic forms—is particularly entangled in this economy: bought, collected, and evaluated based on market value. At the same time, many artists live and work under precarious conditions, without basic economic security, health care, or stable income. This duality—between the image of the artist and the reality of artistic labor—exposes key contradictions within the system of cultural production.

Labor theorist Guy Standing described the *precarariat* as a new class of exploitation—deprived of stable rights in relation to both the state and capital¹⁰. In

the field of art, this definition resonates powerfully: artists are not merely content producers, but participants in an emotional market, where feelings become a resource and empathy a form of symbolic currency. Affective economy—as described by scholars of the affective turn—suggests that emotions are not external to the economy; on the contrary, they are among the main mechanisms of social regulation under neoliberal capitalism.

Even when not explicitly political, painting functions as a medium of affective cognition—it enables us to recognize and process the effects of class stratification in ways that economic charts or policy analyses cannot. In this sense, paintings do not merely represent transformation—they participate in it, as part of a symbolic economy where affect becomes both a force of expression and a site of social negotiation.

At the same time, painting is not outside the logic of the market—on the contrary, it operates within its tight orbit. A painting becomes a commodity whose value is determined not only by form and context, but also by the emotions it elicits. Feelings—such as awe, anxiety, or empathy—become part of valuation: the stronger the affective resonance, the greater the market potential. This tension—between authentic expression of experience and its possible commodification—raises questions about the limits of political agency in art. Can rebellion and resistance be sold as style? Does the aesthetic of class trauma become a product for sale?¹¹

Transformational capitalism—based on ambivalence and absence of guarantees—marks the art field not only as a theme but also as the very condition of its existence. In this arrangement, a painting is no longer just a representation—it becomes an object that must circulate, resonate, and yield emotional and financial profit. It is at this intersection that affective geography meets the market biography of painting: the image as a bearer of anxiety and as a tradable good become inseparable.

Contemporary painting in Poland, enmeshed in these contradictions, does not so much escape them as it exposes their fractures: it reveals how capital op-

⁹ MIRZOEFF, N.: *How to See the World*. London 2015.

¹⁰ STANDING, G.: *The Precariat: The New Dangerous Class*. London 2011.

¹¹ JONES, C. A.: *The Global Work of Art: World’s Fairs, Biennials, and the Aesthetics of Experience*. Chicago 2016.

erates on emotions, how class shapes sensitivity, how the system seeks to neutralize experience through aesthetic surfaces. In this sense, these images become documents of post-transformation condition—not as transparent windows onto reality, but as complex forms of negotiating meaning, emotion, and value in a world where everything—including affect—can be priced.

Images of Identity Beyond the Center

The systemic transformation in Poland was not only a shift in economic and political systems—it also required a rearticulation of collective imaginaries: of who “we” are as a society, what history we tell, and what future we are capable of imagining. In this process, art—especially painting—played a vital role as a medium for confronting both new and inherited myths of community. The theme of identity—national, cultural, class—has returned in various intensities, assuming both affirmative forms (symbol-building, the creation of iconic figures) and critical ones (deconstruction, irony, subversion).

The exhibition *Late Polishness* was one attempt to grasp this complex process. It presented works by several dozen artists of different generations, confronting contemporary images of Polishness with their historical constructions. The curators suggested that Polish identity after 1989 is shaped under the conditions of a “post-era”: post-communism, postmodernism, postcolonialism, as well as post-memory and global network culture. In this context, painting—as a visual medium rooted in materiality and time—performs a specific function: it can simultaneously preserve and question; it can evoke icons of the past and re-situate them in new, often unsettling, configurations.

Painted images here become a space of negotiating communal imagination—not through the rhetoric of national pride, but through affective tensions: melancholy, ambivalence, the desire for belonging that cannot be fulfilled. Identity is not presented as a finished script, but as a process—embodied in figures that, on the one hand, wish to “feel at home” and, on the other, sense that the place they seek to return to either no longer exists or perhaps never did.

Questions of belonging and the possibility of forming new communities became particularly

urgent during the transformation—not only as a moment of systemic rupture, but also as a redefinition of who has the right to visibility and representation. Previously nearly absent from the mainstream of Polish art, queer, migrant, and class-based themes have gained greater prominence in recent years. Artists turn to the language of painting to bring to light experiences that had long existed on the margins, in hiding, or outside the realm of visual language.

The work of Malgorzata Mycek (b. 1993) illustrates this turn—and simultaneously destabilizes its conventions. An artist raised in a rural area of southeastern Poland, Mycek uses painting to queer local landscapes, symbols, and memories. Their paintings—colorful, flat, camp—combine intimate experiences with imagery of physical labor, village life, and nonbinary embodiment. Rather than aiming for realist representation, the works construct an affective geography—a map of memory and emotion where class, gender, and identity intersect in complex, non-obvious ways. (Fig. 3)

Instead of opposing the center to presumed zones of exclusion, Mycek reveals their coexistence within the same affective landscape. They embed queer sensibility within a space drawn from personal biography: a world of chickens, barns, and mud. This is not the village seen from above or from the outside, but from within—with tenderness, exaggeration, and attention. In this sense, Mycek’s painting becomes a tool of reclamation—of the self, of one’s language, of one’s place. These paintings affirm that queerness need not arrive from the city: it can emerge from the soil, from the field, from a childhood that was both a home and a site of misfit.

Similarly, in the work of Karolina Szwed (b. 1997), personal experience becomes the point of departure for addressing broader questions of embodiment, identity, and socially imposed roles. Although formally subtle, Szwed’s paintings are not devoid of critical potential. The artist works with biographical material, but does not depict it directly—instead, she constructs a visual language from fragments of daily life: infrastructural elements, ambiguous objects, things suspended between function and meaning. These scraps are woven into dense, multilayered narratives of individual experience within systems of norms, expectations, and uncertainties. (Fig. 4)



Fig. 3: Malgorzata Mycek: *Siewczyni* | *The Sower*, 2023 | *Rozsiewačka*, acrylic, banner, 161 × 92 cm. Courtesy of and photo by the artist.

Szwed does not build coherent stories or closed narratives—her strategy is rather one of fragmentation. Her paintings, though soft and dispersed in form, operate through carefully chosen elements: details taken from everyday life, extracted from

their context and transformed into signs of affective tension. Recurring motifs—ribbons, insects, pharmaceutical logos, beams of unclear light—do not serve decoration, but introduce disturbance and dissonance. This painting inhabits a space “in-be-

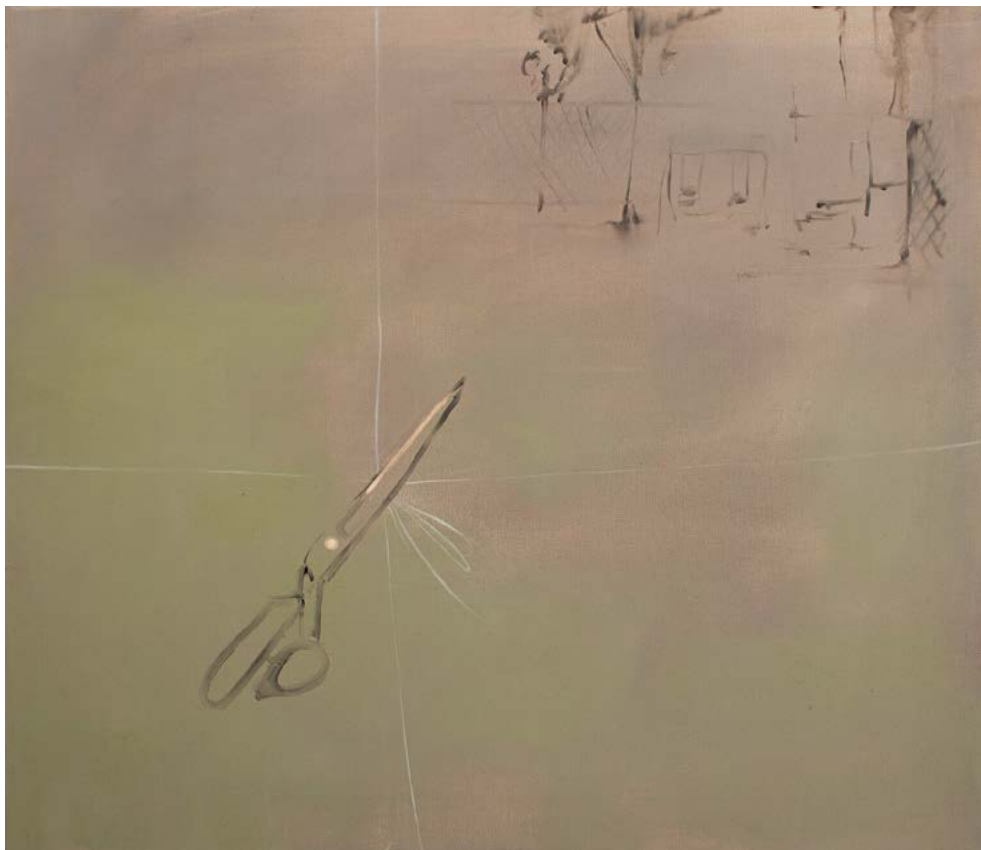


Fig. 4: Karolina Szwed: *Gift | Dar*, 2024, oil, canvas, 50 × 60 cm. Courtesy of and photo by the artist.

tween”: between the private and the political, the bodily and the symbolic, the sign and the material. Szwed thus reconfigures the status of the image—not as representation, but as affective intervention.

Her works do not so much depict the body as they use it as a medium of expression; they do not document but activate memory, resistance, and tension. Where Mycek queers the rural landscape, Szwed grounds queer sensibility in everyday spaces—stairwells, tram interiors, pharmacies. In both cases, the goal is to shift the frame: queerness and embodiment are not merely aesthetic strategies, but forms of political affect articulated through the language of painting.

A symbol of the tensions inscribed in the affective geography of contemporary Poland became the Warsaw *Rainbow*—an installation by Julita Wójcik in the form of an arch made of colorful artificial flowers,

erected in 2012 on Savior Square (Plac Zbawiciela). The artist intended it to be a universal sign of hope and community, yet it was almost immediately absorbed into the logic of political conflict. Identified with the LGBTQ+ movement, the *Rainbow* became the target of attacks from conservative and nationalist circles—as a real, material representation of a social change that, for many, proved unacceptable. The work was set on fire seven times before it was ultimately dismantled.

Its trajectory—from a communal act of installation to repeated acts of aggression—became a material record of the tensions embedded in Polish public life in the second decade of the 21st century. On one hand, it provoked mobilization: volunteers stringing flowers, grassroots defense initiatives, and a 2025 public vote by Warsaw residents in favor of its reconstruction. On the other, the spectacle of



Fig. 5: Zbawiciel (Saviour) Square in Warsaw with Julita Wójcik's installation *Tęcza* | Rainbow | Dúba,, 2011, mixed media. Photo: Adrian Gryczuk, 2014.

violence revealed the depth of social resentment and hatred that had not been neutralized by the modernizing myth of transformation. As Wójcik emphasized: “The *Rainbow* is meant to bring joy—it is pure beauty.” In practice, however, the installation became a screen for projections of social fears and tensions: from empathy and agency to symbolic and physical violence.

The conflict surrounding the installation reveals not merely a dispute over aesthetics, but a struggle over the boundaries of visibility: queer presence in public space is still perceived by parts of society as a violation of order. Visibility and violence intertwine here in a literal way—the charred frame of the *Rainbow* became embedded in the fabric of the city as a sign of social ambivalence and emotional strain. Though not a painting in the traditional sense, Wójcik's installation shares with the examples discussed

in this essay a capacity to materialize that which typically lies outside the frame of representation. It is a form of political recognition—not through declaration, but through the production of a space in which conflicts rooted in emotions, bodies, and urban structures are made manifest. (Fig. 5)

Landscapes of Displacement

Migration remains one of the key phenomena shaping the social landscape of Poland after 2004. The opening of European Union borders initiated a mass exodus of young labor, leaving behind disintegrated communities and a lasting deficit of social presence in many localities. At the same time, Poland became a destination for labor migration—intensifying tensions surrounding the redefinition of belonging and subjectivity under conditions of late capitalism. The

rejection of solidarity mechanisms during the 2015 refugee crisis, along with the rise of xenophobia, made clear that the process of transformation had not eliminated hierarchies—it merely reorganized them.

Poland's position—simultaneously a country of migration and emigration, a subject striving toward the center while remaining marginalized—creates a framework for decolonial reflection. This is not about drawing analogies with the experiences of the Global South, but about recognizing persistent asymmetries within Europe itself: relations of dependency, cultural mimicry, and economic subordination. In this context, art can serve as a form of affective cartography—a tool for registering tensions and memories inscribed in spaces of migration.

Painting and adjacent practices take up these themes in nuanced ways. One example is the work of Malgorzata Mirga-Tas, who combines visual form with a minority perspective. Her project *Re-enchanting the World* (Venice Biennale, 2022)—a monumental installation inspired by the frescoes of the Palazzo Schifanoia—inscribes the history of the Roma into a broader image of Europe, rejecting the national monolith in favor of cultural and ethnic co-presence. Decoloniality in her work does not rely on declarative politics, but on a redistribution of visibility—on including communities that have long been symbolically excluded.

Mirga-Tas's works do not so much depict specific landscapes of migration as they create symbolic spaces in which the memory of displacement—both historical and cultural—is recovered and rooted. Her monumental compositions become affective landscapes of community, where place is not geographic but emotional, genealogical, and relational. In this way, her practice resonates with broader tendencies in Polish painting, which increasingly operates at the intersection of memory, migration, and affective landscapes of loss.

In Polish painting, themes of migration and dispersed identity are not limited to the representation of particular groups or biographical experiences. Increasingly, it is the landscape—understood as a space marked by affect—that becomes the carrier of social tensions: a site where the effects of displacement, economic shifts, and the reorganization of communal relations are inscribed. Abandoned homes, temporary train stations, urban

marketplaces—these everyday spaces acquire in paintings the status of symptoms: material traces of discontinuity, erasure, and the losses brought by transformation.

In this sense, migration is not only a theme but a frame for affective geography: a way of seeing and thinking about space shaped by movement, absence, tension, and silencing. Decolonial theories—from Walter D. Mignolo to Gayatri Spivak—enable us to interpret such representations as symptoms of global (and intra-European) regimes of power. Painting does not simply illustrate these processes; it creates the conditions for their affective experience—through atmospheres of uncertainty, fragmentation, and dispersal that resonate with the everyday experience of transformational instability.

Painting as a Form of Situated Knowledge

Contemporary Polish painting often transcends the frame of an autonomous medium—not as a renunciation of aesthetic form, but as a conscious grounding of artistic practice in social, affective, and material realities. The knowledge generated through images is not neutral—it is situated, embodied, and relational. It arises from specific experiences: of gender, class, origin, and orientation.¹²

This shift aligns with a broader process of challenging the traditionally understood autonomy of art. Already in the 1970s, art theorist Jerzy Ludwiński pointed to a possible post-artistic turn—a situation in which art blends with other forms of life and knowledge, evading institutional categories. Today, these intuitions find expression in the practices of many women artists who integrate painting with educational, social, and communal activity. Painting here does not appear as an isolated gesture but as one element within broader political processes—embedded in specific spaces, conflicts, and relationships.

An example is the work of Cecylia Malik—artist, activist, and educator—who merges art with actions in defense of women's rights, ecology, and local communities. Her projects—such as *Matki Polki na wyrzebie* (Polish Mothers at the Logging Site)—cross the boundaries between performance, protest, and

¹² hooks, bell: *All About Love: New Visions*. New York 2000.

painting, creating forms of affective presence in public space. These are not heroic gestures, but consistent actions embedded in the rhythm of everyday life and collective labor.

In this context, the perspective of Silvia Federici—Italian philosopher and feminist activist—proves especially inspiring. She draws attention to the political potential of care work and affective labor. According to Federici, it is precisely communal, often invisible actions that can form the basis of real change—not through spectacular ruptures, but by transforming relationships. The same applies to painting: embroidery, collage, the manual labor of working with the image become forms of micropolitics that do not seek representation, but relation.

In this sense, painting functions as an alternative archive and an affective geography—it gathers traces of experiences excluded from official narratives of transformation. It not only records change, but also shapes social imagination—opening space for new forms of community and different ways of being together in post-transformation reality.

A Tool of Alternative Knowledge?

In many cases, contemporary Polish painting exceeds purely aesthetic boundaries, taking the form of visual social commentary or affective testimony—not so much representing reality as responding to it. Although not a political tool in the strict sense, the painting of recent decades participates in the ongoing reckoning with the collective experience of transformation. It registers fractures, shifts, and moods that escape the language of politics or statistics. Its operation is grounded more in affect and tension than in unambiguous messaging—images evoke emotions without offering ready-made diagnoses.

What characterizes many of these works is the presence of themes that elude dominant narratives: uncertainty, ambivalence, resistance to normative social roles. These paintings do not document such emotions directly; rather, they initiate them—as traces of unresolved histories, ambiguous identities, destabilized communal structures. They operate

through displacement, often employing aesthetics of ambiguity, privacy, and formal dispersion. In this sense, their politicality does not arise from declarative gestures, but from a sensitivity to what is indeterminate, fractured, and voiceless.

Underlying these practices is a broader regional context: modernization processes, tensions stemming from the unfulfilled promises of transformation, and the friction between locality and the global circulation of images and meanings. Some works address themes related to class, religion, gender, or the postsocialist legacy—not as closed topics, but as contested fields inscribed with power imbalances. Painting does not resolve these tensions, but it can, at times, make them visible. It offers not knowledge in a discursive sense, but a form of symbolic recognition: paintings may contain intuitions and affects that resist translation into political language but nonetheless shape social experience.

However, this is not a medium free of limitations. Painting is susceptible to aestheticization, to retreating into formalism, and to reproducing class or gender hierarchies. Its interventional potential is always conditional—dependent on institutional, social, and economic context. Still, in certain cases, images created in Poland today function as carriers of affective memory and tools for negotiating collective imaginaries. They reveal tensions between past and future, individual experience and structural forces, aesthetics and politics.

There is no single form of engaged painting—rather, it is a spectrum of positions and strategies: from ironic distance and nostalgic recapitulation to affective, confessional, or cool conceptual approaches. In this sense, images do not aspire to the role of a universal language, but act as local signs—points from which to read the social and emotional stratifications of late transformation. They are not a map, but a fragmentary register of vibrations—more a symptom than a solution. Their power lies not in clarity, but in the ability to provoke reflection—precisely where political or media discourse fails. A painting can serve as a tool of decelerated viewing: rather than closing meaning, it introduces time for its negotiation.

Obrazy nestability

Maľba ako afektívna geografia neskorej transformácie

Ada PIEKARSKA

Úvod.

Emočná mapa poľskej transformácie

Môže súčasné maliarstvo slúžiť ako forma emočnej kartografie kolektívnej skúsenosti v neskorej moderne a politickej transformácii? V tejto štúdii používame koncept afektívnej geografie – prístup, ktorý nevníma priestor ako neutrálne pozadie udalostí, ale ako prostredie nasýtené stopami napätia, náklonností a skúseností, ktoré odolávajú verbálnej artikulácii.¹ Tento prístup nadväzuje na tzv. afektívny obrat v humanitných vedách, ktorý posunul pozornosť od reprezentácie k prežívaniu a zdôraznil význam emócií a telesnosti pri formovaní poznania i spoločenských vzťahov.² V kontexte neskorej transformácie Poľska, po rokoch 2004 a 2015, je táto perspektíva obzvlášť prínosná, keďže umožňuje zachytiť nálady a vplyvy, ktoré unikajú politickému alebo ekonomickému diskurzu, ale zostávajú hlboko ukotvené v každodennom živote. Predmetom skúmania je, či a akým spôsobom môže súčasná maľba predstavovať priestor zaznamenávania takýchto afektívnych napätí. Zároveň sa otvára otázka, či maľba ako zmyslové, pomalé a materiálne zakorenené médium môže byť prostriedkom vnímania toho, čo je spoločensky rozptýlené, neuchopiteľné, a pritom hlboko skutočné.

Po roku 1989 prešlo Poľsko búrlivými politickými, hospodárskymi a kultúrnymi zmenami, ktoré výrazne ovplyvnili spoločenský život. Neskorá fáza tejto transformácie, najmä obdobie po vstupe do EÚ

v roku 2004 a po politickej zmene v roku 2015, priniesla zmes emócií – na jednej strane eufóriu a nádej na lepšiu budúcnosť, na druhej sklamanie, neistotu a rastúce sociálne napätie.³ Tieto citové prostredia (kolektívne emócie a sociálne nálady) nachádzajú svoj odraz v umení.

K maľbe tu pristupujeme hlavne ako k svedectvu a záznamu kolektívnych skúseností, menej sa zaoberáme formálnou analýzou. Umelci, ktorí pracujú s týmto médium, často vstupujú do dialógu s podstatou zmeny a spochybňujú dominantné predstavy o identite, komunite, budúcnosti alebo zlyhaní. Z tohto hľadiska sa maľba v období neskorej transformácie stala nástrojom alternatívneho poznania a formou politickej účasti tým, že umožňuje artikulovať skúsenosti vylúčené z dominantných naratívov a zhmotňuje individuálne hlasy – queer, triedne, migrantské, ktoré sú zvyčajne skryté.

Medzi eufóriou a rozčarováním

Systémovú transformáciu, ktorá sa začala v roku 1989, sprevádzali obrovské spoločenské očakávania – nádej na modernizáciu v západnom štýle, demokratický verejný život a rastúcu prosperitu. Začiatok 90. rokov bol obdobím euforickej slobody, ale aj hospodárskeho šoku. Vo výtvarnom umení dominovali kritické a konceptuálne tendencie, ktoré reagovali na nové skutočnosti (rastúce nerovnosti, rozmach konzumu, eróziu predchádzajúcich istôt).

¹ BENNETT, J.: *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham 2010.

² AHMED, S.: *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh 2004;

KOSOFSKY SEDGWICK, E.: *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham 2003.

³ BERLANT, L.: *Cruel Optimism*. Durham 2011.

V tomto období maľba ustúpila do pozadia, ale nevyzmizla. Do popredia sa vrátila koncom 90. rokov a začiatkom nového tisícročia, nie však ako renesancia média, ale ako jeho posun. Nová generácia maliarov začala používať maľbu ako nástroj kritického a emočného výkladu skutočnosti. Názornými príkladmi sú programy Wilhelma Sasnala a Marcina Maciejowského, ktorí v rokoch 1996 – 2001 pôsobili v skupine Ładnie a s iróniou zobrazovali každodenný život v Poľsku po roku 1989. Ich obrazy, často stvárnené ako komiksové rámčeky, zachytávajú významné politické udalosti aj banálne epizódy zo života mimo veľkomiest, pričom odrážajú kapitalistickú transformáciu Poľska. Maľba sa tak stala kronikou prvého desaťročia zmien, ktorá zaznamenala nadšenie „hony za Západom“ na slobodnom trhu i rozčarovanie tých, čo zostali z nového poriadku vylúčení. (Obr. 1)

Po vstupe Poľska do Európskej únie v roku 2004 sa spoločenské nálady opäť zmenili. Proces sprevádzala hrdosť a nádej na zrýchlenie rozvoja, pričom mnohí Poliaci získali prístup k vzdelaniu a zamestnaniu v zahraničí. Zároveň sa však objavili nové zlomové línie a napätia. Migrácia mladej generácie za prácou do západnej Európy viedla k demografickému a emocionálnemu „odlivu“ z menších miest, čím sa vnútroštátne prehĺbila priepasť medzi dynamicky prosperujúcimi veľkomestami a regiónmi, kde vládla nezamestnanosť a stagnácia. Sklamanie z procesu modernizácie sa prehĺbilo najmä po globálnej finančnej kríze v roku 2008, ktorá podkopala vieru v nekonečný rast. Hoci sa východná a stredná Európa formálne začlenila do zjednotenej Európy, naďalej zápasila s pocitom menejcennosti, procesmi postzávislosti a s prispôbovaním západných kultúrnych a hospodárskych modelov miestnym podmienkam. Tieto zložité procesy našli svoje vyjadrenie v maľbe, kde umelci čoraz viac skúmali témy národnej identity, umiestnenia, kolektívnej pamäti a citovej stopy transformácie ako života „na prahu“ epoch a systémov. Výstava *Neskorá poľskosť. Formy národnej identity po roku 1989 (Późna polskość. Formy narodowej tożsamości po 1989 roku)*, CSW Zamek Ujazdowski, 2017) poukázala na to, že sú to práve umelci, kto formuje kolektívnu predstavivosť vytváraním obrazov, symbolov a výpovedí o súčasnej poľskej identite. Maľba po roku 2004 tematizuje vznik a rozpad komunitných mytológií v kontexte globalizácie a neoliberalného kapitalizmu. Nepoužíva otvorené politické gestá,

pracuje najmä s metaforou a náladou, často veľmi osobným spôsobom.

Ďalší zlom nastal v roku 2015, keď sa zmena vlády v Poľsku (vít'azstvo konzervatívno-populistickej sily) časovo prekrývala so širšou politickou krízou v západnom svete. Narastajúca spoločenská polarizácia sa stala aj emočnou problematikou – politici začali čoraz otvorejšie verejne využívať strach, hnev a pocit ohrozenia. Rétorika „povstania z vlastných kolien“ a vyzdvihovanie národných tradícií mobilizovali emócie hrdosti a nenávisťi, zatiaľ čo na druhej strane ideologického spektra sa stupňovali pocity frustrácie, obavy o budúcnosť demokracie a strach o práva menšín. Poľsko zároveň zasiahli globálne krízy vrátane dôsledkov migračnej krízy (spor o prijímanie utečencov v rokoch 2015 a 2016) a v nasledujúcich rokoch šok z pandémie a narastajúca klimatická hrozba. Spoločne tieto faktory prispeli k prevládajúcej atmosfére, ktorá by sa dala opísať ako pocit života v tieni blížiacej sa katastrofy – „zrýchleného konca“ doterajšieho sveta.

V umeleckom svete sa tento posun prejavil zmenou tónu. Mnohí umelci sa zamerali na sociálne a politické témy, cez ktoré vyjadrovali hnev, strach a nespokojnosť so súčasnosťou, zatiaľ čo iní reagovali radikálnou introspekciou a sústredili sa na súkromné pocity, telesnosť a psychiku ako protipól vonkajšieho chaosu. Maľba sa ukázala ako médium mimoriadne citlivé na tieto nálady, ktoré dokáže vyjadriť skutočnosť prostredníctvom sugestívnych obrazov a odkazov, ako aj vytvoriť priestor, kde sa dajú zakotviť a spracovať emócie ako strach, hnev či neistota. Obrazy nemusia priamo zobrazovať udalosti; ich sila spočíva skôr v atmosfére než v explicitnom vyjadrení.

Maľba ako citová výpoveď: od formalizmu k empatii

V tradičnej umenovede sa maľba analyzuje predovšetkým z hľadiska formy, kompozície a ikonografie. V kontexte neskej transformácie sa však treba pozerieť na maľovaný obraz ako na prostriedok vnímania. V rámci tzv. *afektívneho obratu* v humanitných vedách odborníci zdôrazňujú, že obrazy nielen predstavujú skutočnosť, ale pôsobia na divákov aj neverbálnym spôsobom na roviny pocitov a nálad.⁴ Dalo by sa povedať, že maľba tohto obdobia slúži

ako reč nevysloveného, ako pokus o sprostredkovanie skúseností, ktoré sa vymykajú opisu a unikajú politickému aj ekonomickému diskurzu.

Mnohé sociálne javy spojené s transformáciou Poľska majú práve tento citový rozmer. Napríklad ekonomické štatistiky alebo oficiálne politické prejavy nedokážu vyjadriť traumu z náhlej systémovej zmeny, ktorú pocítili tí, ktorí zo dňa na deň stratili akýkoľvek pocit stability. Taktiež nedokážu zachytiť nostalgiu za strateným pocitom súdržnosti z čias masových hnutí, ako bola *Solidarność*, ani trpkosť tých, ktorým bol sľúbený „Západ na dosah“, ale ktorí sa po rokoch cítili zradení.

Vďaka svojej metaforickej a expresívnej forme sa maľba môže stať médiom, prostredníctvom ktorého sa takéto stavy zaznamenávajú a zhmotňujú v atmosfére a citovom napätí, kde význam vychádza skôr z nálady než z lineárneho výkladu. Ako uvádza historička umenia Luiza Nader, súčasné umenie je schopné vytvoriť komunikačný jazyk pocitov a vplyvov, ktorý lepšie vyjadruje zložitú a ťažkú (napr. traumatických) zážitkov než doslovné príbehy.⁵ Inými slovami, namaľovaný obraz vie odhaliť citovú pravdu – nie prostredníctvom verného zobrazenia, ale pomocou emocionálnej dynamiky, fikcie a fantázie, ktoré odrážajú dianie v pamäti a osobné skúsenosti.

Poľská maľba po roku 1989 využíva rôzne stratégie citovej výpovede. Niektorí umelci sa prikláňajú k emocionálnemu realizmu a zobrazujú skutočné scény preniknuté znepokojením, sklamaním alebo hnevom. Iné používajú snovú, surreálnu alebo poloabstraktnú estetiku, aby zachytili rozptýlenie, chaos či melanchóliu. V oboch prípadoch sa maľba stáva formou zážitkového záznamu, akoby denníkom kolektívnych emócií. Dá sa považovať za alternatívny archív transformácie, ktorý uchováva obrazy strachu, nádeje, túžby a frustrácie – emócie, ktoré často chýbajú v oficiálnych naratívoch politických zmien.⁶

Namiesto lineárneho príbehu o úspechu demokratizácie a ekonomickom „dobíhaní“ Západu ponúka maľba zložitejšiu víziu: odhaľuje individuálne drámy tých, ktorí sa v novom systéme „stratili“,

hodnotové rozpory, ktoré sa nikdy nedostali do verejnej diskusie, a skryté obavy, ktoré nahľadávajú spoločenskú obrazotvornosť.

Z tohto pohľadu maľba zohráva viac diagnostickú než reprezentatívnu úlohu v tom, že pomáha odhaľovať emocionálne a štrukturálne napätia zakotvené v prostredí neskoršej transformácie. Na tejto mape významu nájdeme tak individuálne, ako aj kolektívne objekty, ako sú sídliská, nákupné centrá a opustené továrne, ktoré čakajú na prestavbu alebo sú už prestavané, či malé mestá postihnuté emigráciou. Priestor tu nie je neutrálnou kulisou, ale zhusteným záznamom zmien – hmotnou stopou ekonomickej, triednej a emocionálnej nerovnosti.

V tomto kontexte je *Lodenica (Stocznia)* Iwony Zajac (2004) realizovaná na stenách bývalej gdanskej lodenice príkladom toho, čím môže byť maľba ako intervencia do kolektívnej pamäti. Namiesto potvrdzovania dominantných naratívov o transformačnej modernizácii dáva Zajac hlas tým, ktorí sú z nej vylúčení – bývalým zamestnancom lodeníc. Jej stratégia spočíva v kombinácii monumentálnej formy s individuálnymi príbehmi, spomienkami, útržkami rozhovorov a osobnými záznamami sklamaní. Ako uvádza filozofka Ewa Majewska, *Lodenica* sa rozchádza s estetikou propagandistických nástenných malieb tým, že neponúka jednu verziu minulosti, ale zviditeľňuje témy vylúčené z verejnej diskusie.⁷ Autorkin autoportrét s „krídlami“ zo siluet žeriavov nemá za cieľ zosobniť príbeh, ale prepojiť individuálnu skúsenosť s miestnou, triedne ovplyvnenou topografiou pamäti.

V tomto zmysle je *Lodenica* nielen spomienkovým dielom, ale aj formou kritického záznamu, ktorý odhaľuje eróziu sveta práce a zánik jej spoločenskej viditeľnosti. Zajacovej práca vyvoláva emócie chýbajúce v jazyku politiky alebo štatistiky, ako sú frustrácia, hnev, smútok za strateným spoločenstvom a dezorientácia. Krízu nevykresľuje, ale odhaľuje prostredníctvom konkrétnej lokality, materiálu steny a vsadených hlasov a postáv. Maľba sa vďaka podobným vyjadreniam stáva diagnostickým médiom bez nároku na objektivitu, ale schopným zachytiť soci-

⁴ KOSOFSKY SEDGWICK 2003 (v pozn. 2).

⁵ NADER, L.: Afektywna historia sztuki. In: *Teksty Drugie*. Warszawa 2014, č. 1, s. 14 – 40.

⁶ CVETKOVICH, A.: *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*. Durham 2003.

⁷ MAJEWSKA, E.: *Ślady pamięci i praca u podstaw*. Obieg 2006.

álne, emocionálne a priestorové rozvrstvenia, ktoré sa vymykajú dominantným deskriptívnym modelom.

Obrazy nerovnosti: trieda a neúplná modernizácia

Jednou z kľúčových tém afektívnej geografie transformácie Poľska je skúsenosť s triednym rozdeľovaním a emóciami, ktoré ho sprevádzajú – od nádeje na vzostup až po horkosť z vylúčenia a hnev. Deväťdesiate roky priniesli prudkú sociálnu stratifikáciu, v ktorej sa popri vznikajúcich podnikateľských elitách a rastúcej strednej triede objavila rozsiahla skupina ľudí bez práce, hlavne niekdajších družstevných zamestnancov a priemyselných robotníkov postihnutých reštrukturalizáciou. Súčasné umenie sa dlho vyhýbalo priamej reprezentácii robotníckej triedy (čiastočne zo strachu z opakovania socialistickorealistickej trópy); prevládal pohľad inteligencie, často kritický voči „ľudu“ pre jeho údajnú zaostalosť alebo konzumné ambície. Postupom času si však umelci tieto témy začali znova privlastňovať. Figurálna maľba sa tu ukázala ako obzvlášť vhodná, lebo umožňovala zobrazovať konkrétne sociálne svety a vnášať do nich citový odkaz.

Príkladom je tvorba Karola Palczaka (nar. 1987), maliara z dediny v juhovýchodnom Poľsku, ktorý sa po štúdiách vrátil do rodného mesta a vytvoril z neho ústrednú tému svojich obrazov. Palczak maľuje poetické realistické výjavy zo života mimo metropoly, vrátane portrétov miestnych obyvateľov, krajiny a fragmentov každodenného života, ktoré často realizuje na *malých* formátoch a netradičných povrchoch, napríklad na plechu. Jeho realizmus sa nesnaží o „objektívne“ zobrazenie, ale využíva tradičné maliarske techniky, ako je šerosvit a štruktúrovaná práca so štetcom na zachytenie života na pokraji. Prírodné prvky, ako sú hmla, oheň a sneh, sa v jeho obrazoch stávajú zrkadlom nálad, ktoré prenikajú vykresleným svetom. (Obr. 2)

V jednom zo svojich cyklov Palczak odkazuje na baladu Jaceka Kaczmarského *Nie chceme odtiaľto utiecť*, ktorá vznikla po požiari v psychiatrickej liečebni v Górnej Grupe v roku 1980, kde v dôsledku hru-

bej nedbanlivosti zahynulo päťdesiatpäť pacientov a mnoho ďalších bolo zranených. Názov obrazu *Náš veľký domov je v plameňoch, Domov pre duševne a nervovo chorých* pripomína túto katastrofu, hoci samotný výjav znázorňuje súčasnú udalosť z miestnej dediny, kde mladí muži skáču cez ohnisko. Tento zdanlivo všedný aspekt nesie symbolickú silu – kolíše medzi každodenným životom a katastrofou, vyvoláva kolektívny pocit úzkosti, pozastavenia a ťažko pomenovateľných obáv.

Palczak tu neporovnáva súčasnosť s neskorou Poľskou ľudovou republikou, ale poukazuje na kontinuitu štruktúrneho zanedbávania. Vo svojich obrazoch odráža súčasné podmienky v regiónoch, ako je juhovýchodné Poľsko, ktoré sú menej privilegované a ktorým sa v dominantných naratívoch často nevenuje pozornosť. Jeho vyjadrenia sú nepriame, skôr intuitívne – vo svete bez jasných vyhliadok, v krajine neistoty a ticha sa zdá, že „veľký dom“ modernizácie horí. Maľba sa tak stáva svedectvom kolektívnych emócií, najmä hnevu, vyčerpania a opustenosti. Je príbehom o modernizácii, ktorá prišla nerovnomerne, a o tom, čo zavládne v krajine, keď sa nenaplnia sľuby.

Palczakova tvorba nie je ojedinelá; v postkomunistickom Poľsku maľba často slúži ako priestor na vyjadrenie triedneho napätia a sociálnych rozkolov. Napríklad Mariola Przyjemska (nar. 1963) vo svojich dielach zobrazuje rúže a fľaštičky západných parfumov, čím cez prizmu spotreby, feminizmu a každodenného života skúma ekonomickú a kultúrnu transformáciu. Przyjemska stavia do protikladu estetiku reklamy a popartu so strohým pohľadom na ilúziu vzostupnej mobility. Jej obrazy preniknuté humorom, iróniou a nehou voči kultúrnym materiálom vytvárajú portrét Poľska počas transformácie zvnútra navonok cez zobrazenia obchodných domov, kúpeľní a chladničiek.

Triedne a ekonomické otázky sa až v posledných rokoch začali presúvať z okraja do centra pozornosti poľského umenia. Kulturologička Magda Szcześniak zdôraznila, že analýza umenia obdobia transformácie si vyžaduje zohľadniť jeho triedny rozmer a položiť si otázku, či pohľad bol zastúpený a či bol systematicky vynechávaný.⁸ Dielo Palcza-

⁸ SZCZEŚNIAK, M.: Sztuka bez klasy? Uwagi o badaniu sztuki czasów transformacji. In: BANASIAK, J. Ed.: *Zalożenia*

przedwstępne w badaniu polskiej sztuki najnowszej. Warszawa 2015, s. 112 – 124.

kovej a podobných umelcov možno považovať za formu vizuálnej empatie s periférnym Poľskom – ich obrazy neidealizujú ani neodsudzujú, ale snažia sa zachytiť stav miest a ľudí vynechaných z dominantných naratívov. Palczak premieňa povedomé motívy susedov a známej krajiny, napríklad dym stúpajúci z ohňov alebo komínov, na univerzálne symboly „Poľska B“, ktoré prežíva existenciálne napätie a nepokoj. Scenária týchto obrazov je vždy spätá s konkrétnym časom a miestom, čím nás zasaďuje do reálií juhovýchodnej dediny a zároveň vynáša na povrch vnemy, ktoré v hlavnom prúde diskurzu zvyčajne zostávajú nemé.

Kríza a „zrýchlený koniec“: maľované obrazy po roku 2015

Obdobie po roku 2015, ktoré sprevádzala kríza liberálnej demokracie v Poľsku, eskalácia ideologických konfliktov a globálne hrozby, prinieslo výrazný nárast umeleckých diel s motívom konca éry. Mladší maliari začali siahť po symboloch a scénach s odkazom na aktuálne udalosti, neraz v snovej alebo surreálnej estetike, ktorá prehľbuje predstavu skutočnosti na pokraji zrútenia. Kultúrny teoretik Mark Fisher opísal súčasnosť ako svet, ktorý ovláda kapitalistický realizmus – presvedčenie, že neexistuje alternatíva k terajšiemu stavu – a zároveň ho prenasleduje príznak stratenej budúcnosti, ktorý nazval *hauntológia*. Tieto myšlienky prenikajú aj do poľského umeleckého diskurzu, kde sa čoraz častejšie stretávame s obrazmi plnými znepokojujúcich znakov destabilizácie – akoby sa skutočnosť rozlomila a súradnice poriadku rozplynuli.

Medzi mladšou generáciou umelcov, ktorí sa zaoberajú sociálnymi dôsledkami transformácie, zohráva významnú úlohu tvorba Adama Kozického (nar. 1992). Jeho obrazy možno vnímať ako vizuálny archív napätia, kde sa opakujú motívy protestu, znaky inštitucionálneho násillia, ako aj stopy každodenných zážitkov z detstva stráveného v období systémových zmien. Kozicki zámerne čerpá z estetiky prevzatej z videohier, ale nevyužíva ju na únik z reality, skôr na vyjadrenie kolektívneho strachu, násillia a emocionálneho nátlaku súčasnosti.

Technikou *airbrush* vytvára scény, v ktorých každodenný život skresľuje estetikou neskutočnosti, realistické zábery prežaruje umelým svetlom, známe priestory naruša a bežné objekty, ako obytné bloky, policajné sirény, interiéry bytov, vsádza do kontextov nabitých znepokojením. Hrôza a absurdita sa tu premiešavajú s precíznym vyobrazením detailov. Kozického obrazy nerekonštruujú konkrétne udalosti, ale vyjadrujú stav emocionálneho napätia, ktorý v Poľsku pretrváva od roku 1989.

Do svojich obrazov vkladá emócie dezorientácie, frustrácie a opustenosti, kde všedné predmety stavia do protikladu s prázdnotou, stopami násillia a prízračnými zjavmi. Mnohé z diel zachytávajú niečo *hauntologické* – ako zvyšky nespracovanej minulosti, nedokončené modernizačné projekty alebo obavy z budúcnosti. Kozicki vytvára krajiny destabilizácie – znepokojivé, ale zároveň desivo známe.

Emočná ekonomika neskorej transformácie

Po roku 2004 Poľsko vstúpilo do fázy zrýchlenej kapitalistickej transformácie, ktorá diverzifikovala životnú úroveň, ale tiež prehľbila triedne rozdiely a zmenila sociálne vzťahy. Nerovnosť sa stala súčasťou denného života, a to nielen v materiálnej, ale aj v citovej oblasti, v emóciách, víziách a mocenskej dynamike.⁹ Umelecká sféra sa napriek nárokom na autonómiu riadi rovnakou stratégiou a tvorí neoddeliteľnú súčasť ekonomického systému.

Maľba je ako jedna z najfetišizovanejších umeleckých foriem do tejto ekonomiky obzvlášť zapletená, keďže obrazy sa kupujú, zbierajú a posudzujú na základe trhovej hodnoty. Mnohí umelci zároveň žijú a pracujú v neistých podmienkach, bez základného ekonomického zabezpečenia, zdravotnej starostlivosti a stabilného príjmu. Táto dualita, rozdiel medzi predstavou umelca a skutočnou umeleckou prácou, odhaľuje kľúčové rozpory v systéme kultúrnej produkcie.

Teoretik pracovného trhu Guy Standing opísal prekariát ako novú triedu vykorisťovaných, ktorá je zbavená istých práv vo vzťahu k štátu aj kapitálu.¹⁰ V oblasti umenia táto definícia silne rezonuje:

⁹ MIRZOEFF, N.: *How to See the World*. London 2015.

¹⁰ STANDING, G.: *The Precariat: The New Dangerous Class*. London 2011.

umelci nie sú len tvorcami obsahu, ale účastníkmi emocionálneho trhu, kde sa pocity stávajú zdrojom a empatia formou symbolického meny. Teoretici emočnej ekonomiky naznačujú, že emócie nie sú pre ekonomiku vedľajšie, ale naopak, patria k hlavným mechanizmom sociálnej regulácie v neoliberalnom kapitalizme.

Aj ak maľba nie je vyslovene politická, slúži ako nástroj citového vnímania, ktorý nám umožňuje rozpoznať a spracovať účinky triednej stratifikácie tak, ako to nedokážu ekonomické grafy alebo politické analýzy. V tomto zmysle obrazy nielen reprezentujú transformáciu, ale sa na nej aj podieľajú ako súčasť symbolického ekonomiky, v ktorej sa afekt stáva výrazovým prostriedkom a zároveň priestorom sociálneho dialógu.

Zároveň však maľba nie je mimo logiky trhu, naopak, pohybuje sa v jeho úzkej orbite. Obraz sa stáva tovarom, ktorého hodnotu určuje nielen podoba a kontext, ale aj emócie, ktoré vyvoláva. Pocity, ako sú bázeň, úzkosť alebo empatia, sa stávajú súčasťou ocenenia; čím silnejšou citovou odozvou obraz disponuje, tým má väčší trhový potenciál. Toto napätie medzi autentickým vnútorným vyjadrením a jeho potenciálnou komodifikáciou vyvoláva otázky o hraniciach politického pôsobenia v umení. Možno vzburu a odpor predávať ako štýl? Stáva sa estetika triednej traumy produktom na predaj?¹¹

Transformačný kapitalizmus, založený na neurčitých a chýbajúcich zárukách, je pre oblasť umenia nielen témou, ale aj samotnou podmienkou jeho existencie. Obraz v tomto poňatí už nie je len reprezentáciou – stáva sa objektom, ktorý potrebuje cirkulovať, rezonovať a prinášať emocionálny a finančný zisk. V tomto priesečníku sa stretáva emočná geografia s trhovou biografiou maľby; obraz ako sprostredkovateľ úzkosti a ako predajný tovar sú navzájom neoddeliteľné.

Súčasný poľský maliarstvo zapletené do týchto protirečení sa im ani tak nesnaží uniknúť, skôr odhaľuje ako kapitál pôsobí na emócie, ako trieda formuje citlivosť a ako sa systém snaží neutralizovať skúsenosť prostredníctvom estetických povrchov. V tomto zmysle sa obrazy stávajú dokumentmi posttransformačného statusu nie ako priehľadné okná do skutočnosti, ale ako komplexné formy vyjednávania o význame, emóciách a hodnote vo svete, kde sa všetko vrátane afektu dá naceniť.

Podoby identity mimo centra

Systémová transformácia v Poľsku neprinesla len zmenu ekonomického a politického systému, ale aj prehodnotenie kolektívnych predstáv o tom, kto sme, akú máme minulosť a akú budúcnosť si vieme predstaviť. V tomto procese zohrávalo umenie, najmä maľba, dôležitú úlohu ako médium, ktoré čelí novým aj zdedeným mýtom o spoločenstve. Téma národnej, kultúrnej a triednej identity získala novú intenzitu a nadobudla podobu afirmatívnu (tvorba symbolov, ikonické postavy), ako aj kritickú (dekonštrukcia, irónia, subverzia).

Výstava *Neskorá poľskosť* sa pokúsila zachytiť tento zložitý proces. Predstavila diela niekoľkých desiatok umelcov rôznych generácií, čím konfrontovala súčasné obrazy poľskosti s ich historickými konštrukciami. Kurátori načrtli, že poľská identita po roku 1989 sa formuje v podmienkach „post éry“: postkomunizmu, postmodernizmu, postkolonializmu, ako aj postpamäti a kultúry globálnej siete. V tomto kontexte plní maľba ako výtvarné médium zakorenené v materialite a čase špecifickú funkciu – môže zároveň uchovávať a spochybňovať, môže oživiť ikony minulosti a zasadzovať ich do nových, často znepokojujúcich konfigurácií.

Maľba sa tu stáva priestorom zobrazenia spoločnej predstavivosti, nie na základe rétoriky národnej hrdosti, ale prostredníctvom citového napätia, melanchólie, rozpoltenosti a túžby po spolupatričnosti, ktorá sa nedá naplniť. Identitu neprezentuje ako hotový scenár, ale ako proces zosobnený v postavách, ktoré sa na jednej strane chcú „cítiť ako doma“ a na druhej strane tušia, že miesto, na ktoré sa chcú vrátiť, už neexistuje alebo možno nikdy neexistovalo.

Otázky príslušnosti a vytvárania nových komunít sa počas transformácie stali obzvlášť naliehavými nielen ako súčasť systémového zlomu, ale aj ako nové vymedzenie toho, kto má právo na zviditeľnenie a reprezentáciu. Do popredia sa dostávajú queer, migrantské a triedne témy, ktoré sa dovtedy v hlavnom prúde poľského umenia takmer nevyskytovali. Umelci sa obracajú k maliarstvu, aby zviditeľnili príbehy, ktoré dlho existovali na okraji, utajené alebo mimo sféry výtvarného jazyka.

¹¹ JONES, C. A.: *The Global Work of Art: World's Fairs, Biennials, and the Aesthetics of Experience*. Chicago 2016.

Tvorba Małgorzaty Mycek (nar. 1993) tento obrat znázorňuje a zároveň narušia jeho konvencie. Mycek pochádza z vidieckej oblasti juhovýchodného Poľska a maľbu využíva na rodovú diverzifikáciu miestnej krajiny, symbolov a spomienok. Maľuje farebné, ploché, teatrálné obrazy, v ktorých sa spájajú intímne zážitky s výjavmi fyzickej práce, dedinského života a nebinárneho stelesnenia. V dielach nezachytáva realistické výjavy, ale vytvára citovú geografiu – mapu pamäti a emócií, kde sa trieda, rod a identita prelínajú zložitými, nejasnými spôsobmi. (Obr. 3)

Mycek nestavia do protikladu centrum a domnelé zóny vylúčenia, ale odhaľuje ich koexistenciu v rámci tej istej citovej roviny. Queer citlivosť umiestňuje do priestoru osobnej biografie, do sveta sliepok, stodôl a blata. Dedinu nezobrazuje z nadhľadu alebo zvonku, ale s nehou, zveličením a záujmom z jej vnútra. V tomto zmysle Mycek používa maľbu ako nástroj na prinavrátenie vlastnej identity, jazyka a miesta. Svojimi obrazmi potvrdzuje, že queerness nemusí pochádzať z mesta, môže sa vynoriť z pôdy, z poľa, z detstva, ktoré boli zároveň domovom aj miestom vylúčenia.

Podobne aj v tvorbe Karolíny Szwed (nar. 1997) sa osobná skúsenosť stáva východiskom pre riešenie širších otázok stelesnenia, identity a spoločensky určených rolí. Szwedove obrazy sú formálne subtilné, ale nechýba im kritický potenciál. Umelkyňa pracuje s biografickým materiálom, ktorý nezobrazuje priamo, ale cez výtvarný jazyk vytvorený z fragmentov každodenného života, z infraštruktúrnych prvkov, neurčitých predmetov a vecí rozpoltených medzi účelom a významom. Tieto útržky spleta do hustých, viacvrstvových príbehov o osobných skúsenostiach uprostred pravidiel, očakávaní a neistôt. (Obr. 4)

Szwed nevytvára súvislé príbehy ani uzavreté výpovede, používa skôr fragmentáciu. Jej mäkké a rozptýlené obrazy pôsobia prostredníctvom starostlivo vybraných prvkov, všedných detailov, ktoré vyníma z kontextu a premieňa na znaky citového napätia. Často opakuje motívy, ako sú sužky, hmyz, farmaceutické logá a lúče nejasného svetla, ktoré nie sú dekoratívne, ale vyvolávajú nepokoj a nesúlad. Jej maľba sa nachádza v priestore „medzi“ – súkromným a politickým, telesným a symbolickým, znakom a hmotou. Szwed tak rekonfiguruje status obrazu z reprezentácie na citovú intervenciu.

Vo svojich dielach využíva telo ako výrazový prostriedok, ktorý neznázorňuje jeho podobu, ale

podnecuje pamäť, vzdor a napätie. Tam, kde Mycek *queeruje* vidiecku krajinu, Szwed zakotvuje queer citlivosť v obyčajných priestoroch – na schodiskách, v interiéroch električiek, v lekárňach. V oboch prípadoch ide o zmenu rámcových východísk, kde queerness a zosobnenie nie sú len estetickými stratégiami, ale formami politického apelu artikulovaného jazykom maľby.

Symbolom napätia zapísaného v emočnej geografii súčasného Poľska sa stala varšavská *Dúha*, inštalácia Julity Wójcik v podobe oblúka z farebných umelých kvetov, ktorú v roku 2012 postavila na Námestí Spasiteľa (Plac Zbawiciela). Autorka ju koncipovala ako univerzálny znak nádeje a spoločensťva, no takmer okamžite ju pohltila vlna politického konfliktu. *Dúha*, stotožnená s hnutím LGBTQ+, sa stala terčom útokov zo strany konzervatívnych a nacionalistických kruhov ako skutočná hmotná reprezentácia sociálnej zmeny, ktorú mnohí považovali za neprijateľnú. Dielo sedemkrát podpálili, až ho nakoniec rozobrali. (Obr. 5)

Trajektória diela, od spoločného aktu inštalácie až po opakované akty agresie, sa stala vecným záznamom napätia v poľskom verejnom živote v druhom desaťročí 21. storočia. Na jednej strane vyvolala mobilizáciu v podobe dobrovoľníkov, ktorí navliekali kvety, občianskych iniciatív na jeho ochranu a verejného hlasovania obyvateľov Varšavy za jeho rekonštrukciu v roku 2025. Na druhej strane intenzita násilia odhalila hĺbku spoločenského odporu a nenávisť, ktoré sa nepodarilo neutralizovať modernizačným mýtom transformácie. Ako zdôrazňuje Wójcik: „*Dúha* by mala prinášať radosť – je to čistá krása.“ V praxi sa však inštalácia stala plátnom na premietanie sociálnych obáv a napätí, od empatie a sprostredkovania až po symbolické a fyzické násilie.

Konflikt okolo inštalácie nie je len sporom o estetiku, ale aj bojom o hranice viditeľnosti, ktorý odhaľuje, že queer prítomnosť vo verejnom priestore časť spoločnosti stále vníma ako porušenie poriadku. Viditeľnosť a násilie sa tu prelínajú doslovným spôsobom – obhorený rám *Dúhy* sa vryl do štruktúry mesta ako znak sociálnej rozpoltenosti a emocionálneho vypätia. Hoci nejde o maľbu v tradičnom zmysle slova, Wójcikovej inštalácia zdieľa s príkladmi v tejto štúdii schopnosť zhmotniť to, čo sa zvyčajne nachádza mimo rámca reprezentácie. Predstavuje prejav politického priznania nie formou vyhlásenia, ale vytvorením

priestoru, v ktorom sa prejavujú konflikty zakorenené v emóciách, telách a mestských štruktúrach.

Krajiny presunu

Migrácia zostáva jedným z kľúčových faktorov, ktoré formujú spoločenskú situáciu v Poľsku po roku 2004. Otvorenie hraníc Európskej únie vyvolalo masový odliv mladých pracovných síl, ktorý v mnohých oblastiach spôsobil rozpad komunít a trvalý spoločenský pokles. Poľsko sa zároveň stalo cieľovou krajinou pracovnej migrácie, čím sa zvýšilo napätie okolo otázky spolupatričnosti a subjektivity v podmienkach neskorého kapitalizmu. Odmietnutie mechanizmov solidarity počas utečeneckej krízy v roku 2015 spolu s nárastom xenofóbie poukázali na to, že proces transformácie hierarchie neodstránil, len ich zreorganizoval.

Pozícia Poľska ako krajiny imigrácie aj emigrácie, ktorá sa snaží dostať do centra a zároveň zostáva marginalizovaná, vytvára rámec pre dekoloniálnu reflexiu. Pritom nejde o analógie so skúsenosťami krajín globálneho Juhu, ale o rozpoznanie pretrvávajúcich asymetrií v samotnej Európe, ako sú systémy závislosti, kultúrneho mimikry a ekonomickej podriadenosti. V tomto kontexte môže umenie slúžiť ako forma emočnej kartografie, ako nástroj na zachytenie napätia a spomienok obsiahnutých v priestore migrácie.

Maľba a príbuzné umenia rozvíjajú tieto témy rôznymi spôsobmi. Príkladom je práca Maľgorzaty Mírge-Tas, ktorá spája výtvarnú tvorbu s menšinovou perspektívou. Jej monumentálna inštalácia *Znovuzrodenie sveta* (Bienále v Benátkach, 2022), inšpirovaná freskami v Palazzo Schifanoia, včleňuje históriu Rómov do širšieho obrazu Európy a odmieta národný monolit v prospech kultúrneho a etnického spolužitia. Dekolonializácia v jej tvorbe nespočíva na deklaratívnej politike, ale na prerozdelení viditeľnosti – na začlenení komunít, ktoré boli dlho symbolicky vylúčené.

Mírge-Tas vo svojich dielach nezobrazuje špecifické scenérie migrácie, skôr vytvára symbolické priestory, v ktorých obnovuje a zakoreňuje historickú a kultúrnu pamäť vysídlenia. Jej monumentálne kompozície sa tak stávajú citlivými obrazmi spoločensva, kde miesto nie je geografické, ale emocionálne, genealogické a vzťahové. Jej postupy rezonujú so širšími tendenciami v poľskom maliarstve, ktoré čoraz viac pôsobi na priesečníku pamäti, migrácie a pocitu straty.

V poľskej maľbe sa témy migrácie a rozptýlenej identity neobmedzujú len na zobrazovanie určitých skupín alebo biografických skúseností. Čoraz častejšie sa nositeľom sociálneho napätia stáva krajina uchopená ako emočné prostredie, v ktorom sa prejavujú dôsledky vysídlenia, ekonomických zmien a reorganizácie spoločenských vzťahov. Opustené domy, dočasné vlakové stanice, mestské trhoviská – tieto každodenné priestory získavajú v maľbách charakter príznakov, materiálnych stôp prerušenia, vymazania a strát spôsobených transformáciou.

Z tohto pohľadu je migrácia nielen témou, ale aj rámcom pre emočnú geografiu, ktorú charakterizuje pohyb, neprítomnosť, napätie a umlčanie. Teoretici dekolonializmu, ako sú Walter Mignolo či Gayatri Ch. Spivak, nám umožňujú interpretovať tieto reprezentácie ako príznaky globálnych (a vnútroeurópskych) režimov moci. Maľba tieto procesy nielen znázorňuje, vytvára tiež podmienky pre ich citové prežívanie prostredníctvom atmosféry neistoty, fragmentácie a rozptýlenia, ktoré rezonujú s každodennou skúsenosťou transformačnej nestálosti.

Maľba ako forma situačného poznania

Súčasná poľská maľba často prekračuje rámec autonómneho média, pričom sa nezrieka estetickéj formy, ale vedome zasadzuje umeleckú prax do sociálnej, emočnej a hmotnej skutočnosti. Cez obrazy vytvára poznanie – nie neutrálne, ale situované, zosobnené a vzťahové, založené na špecifických podnetoch, ako sú pohlavie, trieda, pôvod a orientácia.¹²

Tento posun je v súlade so širším trendom, ktorý spochybňuje tradičnú autonómiu umenia. Už v 70. rokoch poukázal teoretik umenia Jerzy Ludwiński na možný postumelecký obrat, v ktorom sa umenie prelína s inými spôsobmi života a poznania a vymyká sa inštitucionálnym kategóriám. Dnes sa tieto myšlienky prejavujú v praxi mnohých umelkýň, ktoré spájajú maľbu so vzdelávacími, sociálnymi a verejnými aktivitami. Maľba tu nevystupuje ako izolované médium, ale ako súčasť širších politických procesov, ktoré súvisia s konkrétnymi priestormi, konfliktmi a vzťahmi.

Napríklad Cecylia Malik je umelkyňa, aktivistka a pedagogička, ktorá spája umenie s prácou na ob-

¹² hooks, bell: *All About Love: New Visions*. New York 2000.

ranu práv žien, ekológie a miestnych komúnít. Jej projekty, ako *Poľské matky na rúbanisku (Matki Polki na wyrębie)*, prekračujú hranice medzi performanciou, protestom a maľbou, čím prinášajú emocionálne prvky do verejného priestoru. Nejde pritom o hrdinské gestá, ale o dôsledné činy zakotvené v rytme bežného života a kolektívnej práce.

V tomto kontexte je obzvlášť podnetný postoj talianskej filozofky a feministickkej aktivistky Silvie Federici, ktorá poukazuje na politický potenciál opatrovateľskej starostlivosti a emočnej práce. Podľa Federici práve spoločné, často neviditeľné akcie vedú k skutočným zmenám, a to nie formou veľkolepých rozbrojov, ale transformáciou vzťahov. To isté platí aj pre umenie, kde sa výšivka, koláž alebo manuálna práca s obrazom stávajú prejavmi mikropolitiky, ktoré nehľadajú reprezentáciu, ale príbuznosť.

V tomto zmysle maľba slúži ako alternatívny archív a emočná geografia, ktorá zhromažďuje stopy skúseností vylúčených z oficiálnych naratívov transformácie. Zachytáva zmeny a zároveň rozvíja sociálnu predstavivosť, čím otvára priestor pre nové formy spoločenstiev a rôzne spôsoby spolužitia v posttransformačnej dobe.

Nástroj alternatívneho poznania?

Súčasná poľská maľba v mnohých prípadoch prekračuje striktné estetické hranice a nadobúda podobu vizuálneho sociálneho posolstva alebo citovej výpovede, pričom skutočnosť menej zobrazuje, ako na ňu reaguje. Nie je politickým nástrojom v užšom zmysle slova, podieľa sa však na procese vyrovnávania sa s kolektívnou skúsenosťou transformácie tým, že zaznamenáva zlomy, zmeny a nálady, ktoré sa vymykajú jazyku politiky alebo štatistiky. Pôsobí skôr na báze afektu a napätia než jednoznačného posolstva a vyvoláva emócie bez toho, aby ponúkala hotové diagnózy.

Mnohé diela sa zaoberajú témami, ktoré sa vymykajú dominantným naratívom, ako sú neistota, rozpoltenosť a vzdor voči normatívnym spoločenským rolám. Tieto emócie nedokumentujú priamo, skôr ich navodzujú ako stopy nevyriešených dejín,

nejednoznačných identít a destabilizovaných komunitných štruktúr. Pôsobia prostredníctvom posunu, často využívajú estetiku neurčitosti, súkromia a formálneho rozptylu. V tomto zmysle ich politickosť nevyplýva z deklaratívnych prejavov, ale z citlivosti na to, čo je neurčité, roztrieštené a bez hlasu.

V pozadí týchto postupov je širší regionálny kontext modernizačných procesov, napätia vyplývajúceho z nenaplnených sľubov transformácie a rozporov medzi lokálnosťou a globálnou cirkuláciou obrazov a významov. Niektoré z diel sa venujú námetom, ktoré súvisia s triedou, náboženstvom, *rodom* alebo postsocialistickým dedičstvom, nie však ako s uzavretými témami, ale ako spornými oblasťami poznačenými nerovnováhou moci. Tieto napätia neriešia, ale ich zviditeľňujú. Neposkytujú poznanie v diskurzívnom zmysle, ale formu symbolického prejavu, kde obrazy vyjadrujú intuície a afekty, ktoré odolávajú prekladu do politického jazyka, zároveň však ovplyvňujú sociálnu skúsenosť.

Na druhej strane maľba podlieha obmedzeniam. Je náchylná na estetizáciu, ústup do formalizmu a reprodukciu triednej alebo rodovej hierarchie a jej intervenčný potenciál vždy závisí od inštitucionálneho, sociálneho a ekonomického kontextu. Napriek tomu sú mnohé súčasné poľské obrazy nositeľmi emočnej pamäti a prostriedkami na vytváranie kolektívnych predstáv. Odhaľujú tak napätie medzi minulosťou a budúcnosťou, individuálnou skúsenosťou a štruktúrnymi silami a estetikou a politikou.

Angažovaná maľba má rôzne podoby. Prechádza spektrom pozícií a stratégií, od ironického odstupujúceho a nostalgickej rekapitulácie až po citové, výpovedné či rozvážne konceptuálne prístupy. Obrazy sa neusilujú o univerzálny jazyk, ale vystupujú ako miestne symboly, z ktorých možno porozumieť sociálnym a emocionálnym stratifikáciám neskoršej transformácie. Sú skôr príznakom ako riešením, nemapujú, ale fragmentárne registrujú vibrácie. Ich sila nespočíva v zrozumiteľnosti, ale v schopnosti podnietiť k zamysleniu presne tam, kde politický alebo mediálny diskurz zlyhá. Obraz sa tým stáva nástrojom spomaleného sledovania, ktorý význam neuzatvára, ale poskytuje čas na jeho spracovanie.

Ada Piekarska, MA

Galeria Bielska BWA

ada.piekarska@galeriabielska.pl

Naked Truths

The Female Body in the Work of Contemporary Women Painters in Slovakia

Alexandra TAMÁSOVÁ

Abstract

This study examines how a younger generation of Slovak women painters rewrite the long-standing patriarchal coding of the female body in the history of painting and visual culture. It departs from the notion of the female body as a “battlefield” on which struggles over social relations, gender roles, and economic orders are historically inscribed (S. Federici, L. Nochlin, C. Duncan, J. Berger). Focusing on the practices of Dajana Hroššová, Lucia Dovičáková, Katarína Janečková Walshe, Dominika Kováčiková, and Paula Gogola, the text analyses how these artists appropriate and transform canonical iconographic types – Venus, Madonna, the girl in distress, the monster, or the angel – through expressive figurative painting. The study concentrates on three interconnected fields: sexuality and the “monstrous” female body; the ambivalences of motherhood and the conflict between the roles of mother and artist; and the representation of trans/queer bodies in a post-digital environment (glitch feminism, trans-body). Painting, understood as a medium historically saturated by patriarchy, becomes in their work a site of self-representation, trauma, and resistance, as well as a laboratory for new forms of female and queer subjectivity. The article argues that these practices not only expose the constructed nature of visual stereotypes and the cultural normalization of violence against women, but also propose alternative models of life and femininity that negotiate the tensions between eroticism, vulnerability, and political emancipation.

Keywords: Contemporary painting – Female body – Feminist art – Iconography of motherhood – Monstrosity – Queer representation – Glitch feminism

We encounter pictures of naked and half-naked women practically everywhere, not just in galleries and art museums, but in films, magazines, and advertising too. Commonly, their authors or directors (figuratively and literally) are men. Feminist theoreticians, philosophers, and artists have since the 1960s been pointing out that the pictures we see in public space (and especially in established cultural institutions) can never be neutral: they

are “artifacts of rule”¹. The narratives they push become a subconscious part of how we look at the world and at ourselves. As a rule, the way art and visual culture overall treats the female body feeds the patriarchy and capitalism, as it works with a very limited repertoire of “iconographic types”. Among these are “Venus”, “mother”, and “maid-en”, as well as frightening, “monstruous” women.² What they have in common is their being assigned

¹ DUNCAN, C.: The MoMA’s Hot Mamas. In: *Art Journal* 48, no. 2 (Summer 1989), pp. 171–178.

² I have borrowed this specific typology from McCORMACK, K.: *Women in the Picture: What Culture Does with Female Bodies*. New York 2021.

either for the pleasure of (heterosexual) men³ or to discipline women.

This text presents and analyses the work of several contemporary female painters of the younger generation in Slovakia, who work with the motif of the (naked) female body. In an introduction I outline the complexity in the relationship between visual art and the female body. What interests me in these selected artists is how their approach differs from the classic genre of the female nude, and how they expand the noted range of iconographic types.

Female Body as a Battlefield

The woman's body was historically and still is a battlefield, where symbolic and, unfortunately, literal battles as well are waged over the form of individual human lives, family structures, and even the economy's direction. From the historical perspective, Silvia Federici gives an excellent analysis of this problem, demonstrating in her book *Caliban and The Witch* how the 16th- to 18th-century witch hunts were among other things symptomatic of burgeoning capitalism, which needed to deprive women of their bodily autonomy and push them into the role of unpaid domestic workers; their chief task became reproduction of the workforce under the pretence of "female nature", which could only fulfil its potential in motherhood and caring for others.⁴

This configuration of social relations had far-reaching implications, reaching even into the sphere of art. In her celebrated 1971 study⁵ Linda Nochlin asked why there were no great female artists, and in answering she explained why the question itself is wrongly posed. The very "great artist" idea

has mythical foundations: specifically the mythologized biographies of artists, with the key role played by their innate genius, usually coming out in spite of unfavourable exterior circumstances. (The authors of the book *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist*, Ernst Kris and Otto Kurz, titled an entire chapter "Uncovering Talent as a Mythological Motif".⁶) Such a schematized "mythology" or "hagiography" links the names of artists from the Renaissance to the avant-garde, with their societal or institutional background being considered secondary or immaterial – although in reality many of the most famous artists came from families of artists, which (in today's vernacular) makes even Picasso a *nepo baby*. I mention all this in the introduction to a study on Slovakia's contemporary female artists because it is important to understanding how complex the relationship is between (visual) art and the (female) body.

Just as art biographies separate talent (or genius) from specific realities, at least to the end of the modern, artistic creation itself has in art history and canonical museum exhibitions been presented as almost a spiritual struggle, in which (male) artists gradually through their work transcend the visible, material world.

„According to the established narrative, the history of art is made up of a progression of styles and unfolds along certain irreversible lines: from style to style, it gradually emancipates itself from the imperative to represent convincingly or coherently a natural, presumably objective world. Integral to this narrative is a model of *moral action*, exemplified by individual artists. As they become liberated from traditional representation, they achieve greater subjectivity and hence greater artistic freedom and autonomy of

³ The film theorist and director Laura Mulvey in a renowned essay in 1975 identified the issue of the *male gaze*, for which images of naked female bodies are as a rule targeted. The "gazer" is always in a position of power, the "object of the gaze" in submission. Since then this comparison has been further problematized, as it has been pointed out that there is pleasure in being in the submissive position/object of desire; yet in any case this ought not to be the only position offered to women. Mulvey, L.: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. In: *Screen*, 16, 1975, no. 3, pp. 6–18.

⁴ FEDERICI, S.: *Caliban and the Witch: Women, the Body and Primitive Accumulation*. London 2021 (2004).

⁵ NOCHLIN, L.: *Why Have There Been No Great Women Artists?* 1971. Czech translation: *Proč neexistovaly žádné velké umělkyně?* In: *Neviditelná žena: Antologie současného amerického myšlení o feminizmu, dějinách a vizualitě*. Ed.: PACHMANOVÁ, M. Praha 2002 (1971), pp. 25 – 65.

⁶ KRIS, E., KURZ, O.: *Die Legende vom Künstler: Ein geschichtlicher Versuch*. Wien 1934; KRIS, E. – KURZ, O.: *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist: A Historical Experiment*. New Haven 1979.

⁷ DUNCAN (see in note 1), pp. 116–117, emphasis added by AT.

spirit.⁶⁷ In her essay *The MoMA's Hot Mamas* Carol Duncan draws attention to the fact that, paradoxically, these artists' paintings are themselves largely filled with naked women's bodies. It must be added that as a rule these are bodies "socially and sexually available"⁶⁸ with no personal identity, or often even a face. The writer goes on to ask why modern artists chose to express their grand and principled statements through the female nude in particular. One answer she offers is fear of women and associated anxiety. Men/artists, whether consciously or not, identify the aforementioned material "natural world" with a femininity that must be overpowered and subdued – where this effort is celebrated as a heroic act.

Thus while on the surface the woman's body is conceived of as a purely artistic problem (which if it refers to anything outside the art itself is an indicator of the artist's masculinity), in truth it is an indicator of deep-rooted misogyny and systemic subjugation.

Up to the second half of the 20th century, not only did women have hardly any chance of making it as professional artists, but furthermore the sexualization and objectification of their bodies were (are) normalized. Women who functioned at all in the art world were as a rule in the role of nameless models, lovers, and wives loyal or deserted.

In recent years, there is a growing awareness (at least in the sphere of culture) of the factual connection between objectification of women's bodies in visual culture and violence perpetrated on women in the real world. In fact visual art has been playing a principle role in normalizing violence – both in the implicit objectification of the female body, and in the innumerable explicit depictions of such scenes (as abduction or rape), which were in the eyes of an educated audience consecrated by their affiliation with ancient or Christian mythology or history. It is feminist artists and theoreticians that not only describe this problem in writing but embody it in their work, often through the medium of their own bodies.

At present, thanks in part to experience with the #metoo movement, the topic of violence on women is coming into the broader societal discourse. I will mention two pieces that made a powerful impression

on me in this way. First the very successful Rebecca Solnit essay *Men Explain Things to Me*. Beyond "mansplaining", the author addresses the theme of violence committed on women, and after noting many horrifying statistics writes a sentence that has stayed with me up to now: "Violence doesn't have a race, a class, a religion, or a nationality, but it does have a gender."⁶⁹

The second example is a piece by the stage director and actress Carolina Bianchi, specifically *The Brotherhood* (2025) play. This is the second part of an intended trilogy, in which the author discusses the problem of violence on women. In this case she concentrates on the artistic environment of the theatre world, along with art and film history and the various ways violence has in it been normalized, reproduced, or even romanticized. Both Bianchi and Solnit recognize that acts of violence on women are not individual chance failures, but rather structural symptoms of the patriarchy. Violence on women is simply one of its building blocks, and art is actively participating in this arrangement.

In her play, Bianchi among other things introduces countless examples of famous male artists that have not only composed violence into their work, but were also accused of it in real life without great (or adequate) consequences. The esteem we hold for the Great Artist and his Work remains very strong; much stronger than our willingness to believe victims of his acts and then to revise painstakingly his place and status in society. As Bianchi literally states in one of her monologues: "Genius is a fantasy that we collectively hold."

Feminist artists of feminism's second wave back around 1970 identified among the main themes of their works the systemic subjugation, inequality of women's representation at institutions, and even violence. Yet for multiple reasons they preferred media other than painting. If we now set aside the general development in western art in which men/artists also focused on conceptual, action art, or installation, we can find reasons specific to women/artists. One may be the inaccessibility or impenetrability of hallmark institutions, such that female

⁶⁸ Ibid., p. 119.

⁶⁹ SOLNIT, R.: *Men Explain Things to Me: And Other Essays*. London 2014, p. 33.

artists naturally inclined to such expressive means as the action or happening, which could be realized in public space – here they had a wider audience anyway to whom they could address their messages. Another cause was unquestionably the effort at establishing typically female “decorative” activity and materials (like textiles or clay) as serious art. Feminist figural painting by such artists as Alice Neel, Sylvia Sleigh, and Maria Lassnig, as well as those included in this text, have in my perspective a special position among all other media, because as Katy Hessel has said, this is “A medium deeply ingrained with patriarchy...for centuries, figurative painting had been almost entirely dominated by men, with their images of objectified, idealised female nudes – ‘men look, and women appear’, as the art historian John Berger summarised in 1972.”¹⁰ As figural painting has historically been an ideological tool of the patriarchy, it is particularly the women/painters that are, through their works, able to uncover its constructed nature, as well as to offer a more truthful and layered expression of the female experience

The Patriarchy is Alive and Well

Nowadays we often hear that we have achieved equality, making feminism pointless. The fact is that women (and images of them) are still presently accepted only when and where they satisfy unexpressed but therefore even more embedded rules for how they ought to behave and look. To mention one (recent) example: in 2023 as part of a sculpture week event, a Vasyl Korchovy statute, titled *Confident*, was exhibited in Strytsky Park in Lviv. It was a woman’s figure, larger than life sized and nude, made (with great technical proficiency) in a classicizing, even affectionate style. A wave of opposition immediately met the statue’s placement in public space. Hate flooded social networks, many demanded its removal, and unknown perpetrators even doused it in oil a tried to burn it. The reason? The woman in the statue was fat.

¹⁰ HESSEL, K.: *The Story of Art without Men*. London 2022, p. 346.

¹¹ From an interview with Kateřina Olivová at <https://www.heroine.cz/spolecnost/nechci-sokovat-akce-deti-bavila-rika-umelkyne-ktera-pobourila-verej->

A similar controversy occurred in the Czech Republic in 2024. A major conflagration met the artist Kateřina Olivová (b. 1984), known for her expressive performances and installations addressing themes of corporeality, relationships, and emotions. What roused the commotion was a performance called *Slay the Patriarchy*, which the Academy of Fine Arts student Vojta Dubcová initiated as a part of her thesis. The performance included the beating of a piñata from which flower seeds spilled out. Dubcová, together with the nude Olivová, scattered these seeds and planted them into the soil, while tossing earth at one another and rolling on the ground. A few children, brought by their parents, joined the activity. A video fragment of the performance appeared on social networks, causing a scandal. Almost all of Czech media reported on the event, along with Slovakia’s conservative daily *Štandard*. Police registered a formal complaint against Olivová. Hate comments filled internet discussions, from which there is a clear lacking understanding of the actual performance. The outrage’s pretext was the presence of children and the threat to their development, though in truth the greatest problem were manifestly the artist’s looks together with the fact that these were “women engaged in free action, having an opinion, and visibly expressing it”.¹¹ Naked or half-naked women’s bodies bother no one as long as they are young, of standard beauty, and above all else passive. The artist named the problem with great precision, saying: “The naked body has been present in art since the distant past. But usually, the women depicted are anonymous, motionless, unable to form a relationship with the onlookers, in that they are safe. Most of them are long dead, too. And here, all of a sudden, comes a live one, stout and naked, who communicates.”¹²

I give both these examples to illustrate that the female body still remains the venue for political battle. Despite all the successes achieved by the equality movement, women (and their bodies) are even now

nym-vystoupenim-bez-obleceni> (6 May 2024). [I do not want to shock anyone, the children enjoyed the event, says the artist who caused outrage with her public performance undressed,]

¹² Ibid.



Fig. 1: Dajana Hroššová: *Animal Ambition*, 2021, acrylic, canvas, 180 × 150 cm. Courtesy of the artist. Photo: David Štrunc.

forced to navigate a narrowly defined zone, from which any deviation is symbolically castigated.

Woman (and) the Beast

The woman in the painting kneels on all fours, with her rump and genitalia extended provocatively. Her face is turned toward us, as if to ensure we are watching. Here, the pose observed from pornography has a very different context. Three hyenas surround the woman, and, together with her, feast on an animal carcass. Thus, instead of the awaited man's penis, our main character takes into her mouth a hunk of decaying meat, trying to rip it from the bone with her teeth.

The artist is a young painter, Dajana Hroššová (b. 1995). The work in question made it into the finals of the 2023 VÚB Foundation's prestigious competition The Painting Award, and was exhibited at the VUNU Gallery in Košice at a joint exhibition with Lucia Dovičáková (b. 1981).¹³ The painter, still just getting her career under way, is still mostly known through Instagram. There she presents herself both through her paintings and her own attractive looks and erotic poses. Doing so often provokes criticism with questions as to whether women of this "sexy girls of Instagram" type can be considered serious artists, or whether their priority are social media likes.¹⁴ (Fig. 1)

¹³ Lucia Dovičáková, Dajana Hroššová: *On Body and Soul*, 27 July 2022 – 31 August 2022 .

¹⁴ These questions were prompted by a curatorial project by the painter Andrej Dúbravský, where he exhibited work by



Fig. 2: Robert Bielík: *Kúpanie s tigrom* | *Bathing with a Tiger*, 2011, oil, canvas, 190 × 160 cm. Private collection. Photo: the artist.

For a comparison that will hopefully make the difference clear, let us look at a similar motif (combining a naked woman with a predatory animal) in a man's canvas – that of the painter Robert Bielík (b. 1963). The work *Bathing with a Tiger* (2011) portrays three naked female figures standing up to the knees in water around one tiger. (Fig. 2) This association

of humans and wild animals appears rather often in the artist's work; usually it expresses either an otherworldly reality¹⁵ or a meditative state of mind overcoming the illusion of the separation and dichotomy of good and evil¹⁶. In the case of the presented painting, there is, it seems, no need to seek a spiritual dimension. After all, the artist himself, with disarm-

Dajana Hroššová, Anna Mária Beňová, Paula Gogola, Juraj Černák and Mira Haberernová (*OH MY GOD, SHE GOT THE POWER, WELL, LOOK AT HER, SHE GOT THE POWER*; White & Weiss Gallery, 5 May – 3 June 2022).

¹⁵ Such as “heaven” in the 2002 painting *Sunday Afternoon*, where three nude children play with jaguars in a cloudscape.

¹⁶ See e.g. the painting *Zen Nun*, 2005.

ing frankness, explains that he likes to paint nude women simply because he likes them. In this case they are women of the Venus type, with improbably ideal figures, depilated body hair, and a skin surface (both bodily and as painted) quite smooth. Nothing spoils their absolute availability. Rounding out the idyllic, calm atmosphere are glowing background ornaments, stars in the night sky. Even the tiger is manifestly harmless. He turns his head toward one woman, as if not sure which one to look at (or sexually jump?) first. In this case, I dare say the beast is a symbol of the artist himself; put in a position that is the dream come true of many (heterosexual) men.

In contrast, the kneeling woman in Hroššová's painting evokes, besides a sexual experience, a particular danger. Consorting with hyenas symbolizes her own animal, instinctive drive (as suggested by the title, *Animal Ambition*); the brandished teeth threaten castration.¹⁷

Here I would mention that feminist artists in the 1970s also faced accusations of sexualizing and objectifying their own bodies, such as Carolee Schneemann or Hannah Wilke. Many critics considered female body artists (especially if they were conventionally beautiful) damaging to feminism. Lucy Lippard wrote of Wilke in 1976: "She has been making erotic art with vaginal imagery for over a decade, and, since the women's movement, has begun to do performances in conjunction with her sculpture, but *her own confusion of her roles as beautiful woman and artist, as flirt and feminist, has resulted at times in politically ambiguous manifestations* which have exposed her to criticism on a personal as well as on an artistic level."¹⁸ (Lippard would later retract her own statement, which, of course, did not sum up the artist's later work; and in the meantime, more

current and complex interpretations of Wilke's oeuvre emerged.¹⁹) However, as Lauren Elkin noted, "It is instructive to remember that once upon a time, even feminists didn't know what to make of feminist body art."²⁰

Dajana Hroššová is in the early phase of her career, and while some of her paintings of hypersexualized female figures are questionable in possible feminist readings, the last period has seen a slant in her work to rougher and more critical positions. She draws inspiration from pop culture as well as mythology and biblical stories. For instance, at what is so far her last exhibition²¹ she presented a painted interpretation of the story of Judith and Holofernes, where Judith has some of the painter's features. Another self-portrait, titled *Lilitu* (2025), portrays the painter as Lilith: a being known from Mesopotamian and later from Jewish mythology as the first wife of the biblical Adam, cursed and expelled from paradise for refusing to submit to the expected role of lying under Adam during sexual intercourse.²² (Fig. 3) Lilith symbolizes all the "negative" or monstrous aspects of femininity: she is disobedient, "sexually liberated, untethered from the restrictions of marital monogamy, erotically self-sufficient and has an unquenchable appetite."²³ Lilith tends to be designated the mother of demons, the embodiment of evil and sexuality, and a prefiguring of modern vampires; she is usually portrayed as a femme fatale, which is however just a deceptive disguise of her true form: a hybrid creature, part reptile or dragon. Hroššová's Lilith combines a pose of sexual challenge (spread legs, inclined torso) and monstrously huge claws instead of legs, which thanks to the perspective chosen unmistakably dominate the work. As in *Animal Ambition*, here again explicit erotica is joined with

¹⁷ Interestingly, the artist interprets her own painting quite differently, as metaphoric of street gang culture in poor urban neighbourhoods, where the only ambition is to survive (paraphrased from private email correspondence, 3 May 2024).

¹⁸ LIPPARD, L.: The Pains and Pleasures of Rebirth: Women's Body Art. In: *Art in America*, 94, 1976, no. 3, pp. 73–81, 75–6, emphasis by AT.

¹⁹ See e.g. JONES, A.: *Body Art: Performing the Subject*. Minneapolis 1998. Chapter: The Rhetoric of the Pose: Hannah Wilke and the Radical Narcissism of Feminist Body art, pp. 151–195.

²⁰ ELKIN, L.: *Art Monsters: Unruly Bodies in Feminist Art*. London 2023, pp. 182–3.

²¹ *Kiss: Monsters Kissing Better*, 15 July 2025 – 29 August 2025, DSC Gallery, Prague (group exhibition).

²² COWARD, S.: *Queer as folklore: The Hidden Queer History of Myths and Monsters*. London 2024, p. 81.

²³ McCORMACK 2021 (see in note 2), pp. 192–193.



Fig. 3: Dajana Hroššová: *Lilitu*, 2025, acrylic, canvas, 150 × 110 cm. Courtesy and photo of the artist.

repulsiveness – a woman not as a sexual object, but a subject with her own will and desires – and this is precisely what makes her a dangerous predator in men’s eyes.

There are, in Hroššová’s work, some parallels to something in the slightly older, established, and “crystallized” painter Lucia Dovičáková. For Dovičáková the main theme is women, or the discrepancy between society’s stereotyped expectations and the real-life experience of women. She works with symbolism, surreal reduction, and the aesthetic of bad painting, balancing on the threshold between

dark expression and humour, sometimes even caricature. Her early work already drew interest for its being direct (some would say provocative). The series she painted for her thesis portrays doll-like beautiful women in suggestive poses. We would probably call them lascivious were it not for the (braided) hair on their heads fusing with armpit and pubic hair. This feature impedes their natural movement, in effect locking them into the (uncomfortable) poses they find themselves in. Thus erotic magazine models transform into monsters that, rather than arousing, come across as disturbing.



Fig. 4: Lucia Dovičáková: *Som mnohí | I am Many*, 2017, acrylic, canvas, 110 × 120 cm. Courtesy and photo of the artist.

Dovičáková also has several paintings in which female sexuality is presented as unbridled, even dangerous. In her work, too, we find the fusion of a naked woman with a predatory animal, which continues the motif of braids “brought to life”. The best known example is the painting *Diana* (2010). In it, Dovičáková shifts from her earlier naive painting style to something more expressive and pastose; still, however working with the “bad painting” intent. The Roman virginal goddess is here depicted as a civilian, her face to some degree a self-portrait. The artist places the figure in the centre of the composition,

with a golden autumnal forest as background. She is naked, posing provocatively, plainly showing off to male and female viewers her vulva, which is at the canvas’ centre. As extensions of her body, more specifically her braided hair, two black dogs are baring their teeth. The aggressive dogs and vulva have a visual and semantic association too, referencing the motif of *vagina dentata* – the toothed vagina. Here Diana acts as a clearly active subject. For comparison, just think of the famous Botticelli *Birth of Venus*, in which, by the way, the vulva is also at the painting’s centre. However the Renaissance Venus’ legs are

chastely together, her hand (and hair) covering her loins and her gaze dreamily unfocused. Dovičáková's woman is on the other hand a menacing figure in a threatening pose, confidently returning the viewer's gaze. And we can tell that looking at her is perilous (as shown in the myth of Actaeon, whom, in Ovid's rendition, Diana changed into a deer for him to be torn apart by his own hunting dogs). Yet the dynamic in this work's narrative is more complex. Here Diana wants to display her body to be admired, taking delight in others gazing at her with desire. Her provocative pose might be, in addition to a challenge to combat, an invitation to the sexual act. Aggression and invitation, danger and delight. The painted figure's expression and attitude can be compressed into a simple question posed to the viewer: "Do you dare?"

The naked woman is in art generally accepted mainly in the type of the aforementioned Venus, who is either shyly trying to hide her nakedness or offering herself to the male gaze as a passive sexual object. A woman actively returning the gaze is seen as dangerous, unnatural, and – once more – as a monster.

Dovičáková frequently and delightedly works with the "monstrous woman" motif: a woman who under the influence of the circumstances or internal pressures loses her elegant, impassable "facade" and her body opens up, twists, and morphs, spinning out of control. It may be her hands she thrusts into her mouth so vehemently that they emerge out of her back, like weird and painful angel wings. Or legs that during copulation with a man multiply fivefold. (Fig. 4) Elsewhere her body opens like a closet, to reveal organs elegantly preserved in canning jars; the vulva becomes the door leading into a dark, vast interior; or the entire torso expands, allowing a little male figure entry to the temple space buttressed by her own ribs like Gothic vaulting.

The Shadows and Delights of Maternity

As this artist most often finds inspiration in her own life, she naturally put her experience during pregnancy and soon after giving birth into many

paintings. These works resonated vigorously even outside the art world's confines. Many were sharply criticized by the more conservative public. Social networks carried comments to the effect that the artist was "a frustrated mother" who "can't handle motherhood" or "hates nursing"²⁴. This was because Dovičáková (maybe unconsciously) took the liberty of tackling one of motherhood's most powerful stereotypes: mother as the Virgin Mary. From around the 15th century, the Virgin Mary in the iconographic Madonna and Child gradually became canonical as an ideal of motherhood that "defines mothering as something sacrosanct, monumental, self-sacrificing, subservient and desexualised"²⁵. This stereotype has made it into mass visual culture; simply look at any television commercial featuring disposable diapers or baby formula. Dovičáková's images of an exhausted mother with "stretched" breasts, whose baby scratches at her face, or whose limbs transform, for example, into wooden building blocks, did not correspond to these ideals. The artist paraphrased the mother-and-child iconography almost literally in paintings where the baby's head morphs into a carnivorous plant.

In connection with the nakedness theme, I would like to note paintings that reflect the time of pregnancy. For instance *Second Trimester* (2013) depicts a woman with a visibly prenatal stomach, surrounded by blue-and-black ghastly animals (we can detect a horse, a wolf, a bear, a cat...) licking at her naked body. (Fig. 5)

The brushstrokes are sketchy, and details only lightly suggested. The (future) mother is portrayed here in a noir atmosphere as a mysterious *femme fatale*, a woman associated with darkness, the night, the wild and uncontrollable forces of nature, which the darkness and animals symbolize. Not least of all, she is depicted as a sexual being (the animal tongues having a plainly erotic undertone), which is an association almost nonexistent in mainstream culture. Moreover, her sexual pleasure here has no connection to a male figure; clearly this woman is "self-sufficient". The indicated sexual relationship to animals is an extremely transgressive element, going

²⁴ International Women's Day podcast with Lucia Dovičáková, accessible at: <<https://podmaz.sk/podcast/podcast-sng/4809451609-mdz-s-luciou-dovicakovou>> (3 May 2024).

²⁵ McCORMACK 2021 (see in note 2), p. 81.

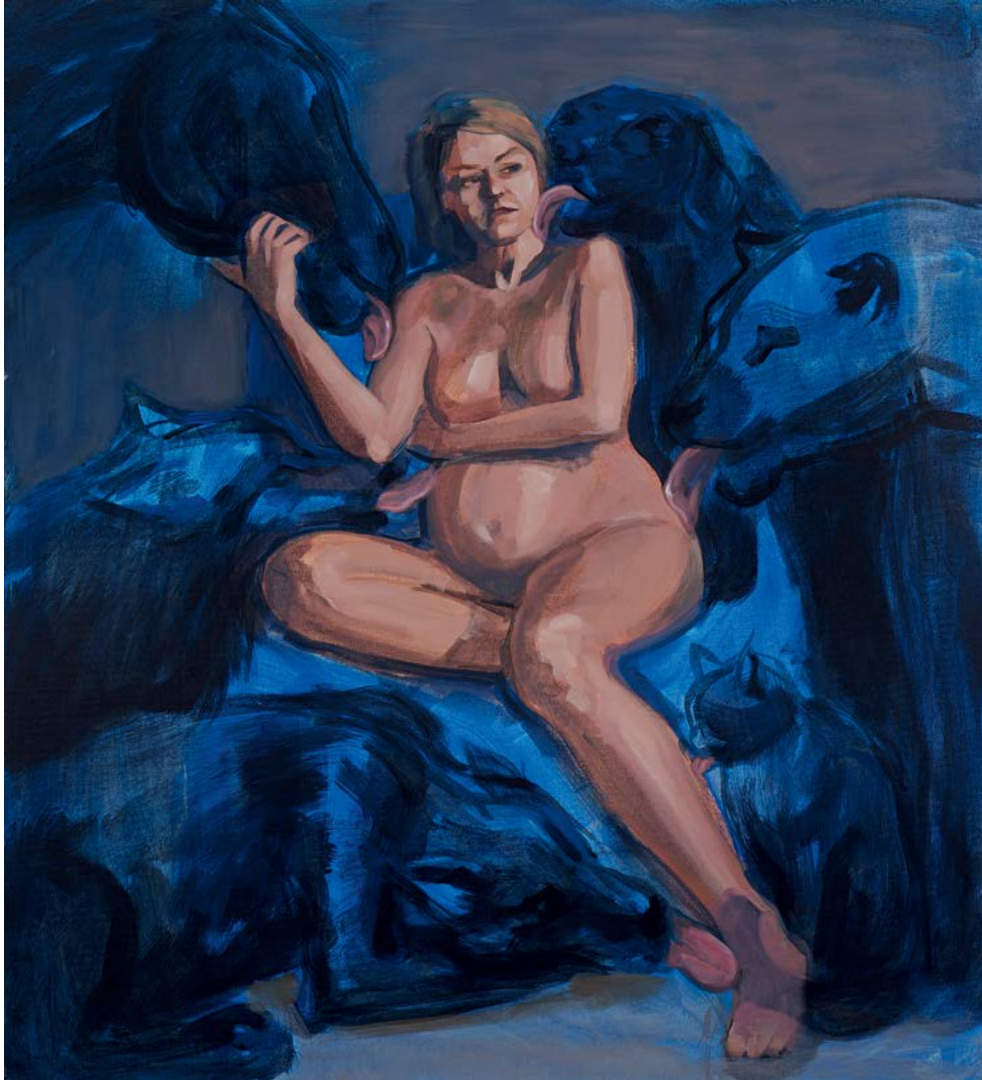


Fig. 5: Lucia Dovičáková: *Druhý trimestr* | *Second Trimester*, 2013, oil, canvas, 90 × 80 cm. Collection and photo of Nedbalka Gallery.

beyond moral bounds and nowadays appearing, if at all, only in a certain “niche” kind of pornography, while being, in the past, associated with women accused of witchcraft. In her aforementioned study on the connection between witch hunts and the advent of capitalism, Silvia Federici²⁶ argues that one of the goals of persecuting “witches” was “the transformation of female sexual activity into work, a service to men, and procreation... The repulsion that

non-procreative sexuality was beginning to inspire is well captured by the myth of the old witch flying on her broom, which, like the animals she also rode upon (goats, mares, dogs), was the projection of an extended penis, symbol of an unbridled lust”.²⁷ For witchcraft, consorting with the devil includes (among other attributes) any form of female sexuality not leading to conception and childbirth. In this work Dovičáková presents a woman who, while

²⁶ FEDERICI (see in note 4).

²⁷ Ibid., p. 213.

pregnant, is at the same time sexually emancipated and unfettered.

Another woman artist breaking down stereotypes of female sexuality and of what is “proper” to show is Katarína Janečková Walshe (b. 1988), a painter whose pictures of eroticized women’s bodies gained notice during her studies already. Regarding her early work, whether her paintings had any other aim outside of pleasing the eye aesthetically and erotically was perhaps a valid question, in her later work, however, she developed in most interesting direction. Like Dovičáková and Janečková, with the birth of her child she began exploring motherhood in painting. At the same time, she gave up none of the self-stylization as a seductive, sexy woman that men desire – or her own partner, often represented by a bear figure. Quite the contrary: with no precedent (yet very naturally), she joins pregnancy and motherhood with sexuality. As has been mentioned, there was never a problem with painting beautiful young eroticized bodies. After all, they are attuned to the iconographic Venus type, i.e. the perfect, passive woman with smooth skin, depilated of body hair, and thick hair, willingly offering herself to the heterosexual male viewer’s gaze. Meanwhile Venus references classical culture, and so, in a way legitimizes the visual pleasure derived from a beautiful body.

Indeed, along an imaginary scheme of female figures, the furthest thing from an eroticized “Venus” is probably “mother” in the aforementioned type of Madonna with child, which by contrast is completely asexual. The Virgin Mary prototype prompts us to quell the thought of sexual relations even in conception, as we can symbolically refer to the immaculate conception story. Janečková however floods us with sensual, vivid images of motherhood, where a naked pregnant woman spreads her legs and her breasts spray milk (which, as is established, occurs quite often during sexual arousal; and the milk indirectly suggests male ejaculation too). The giant bear head on which the figure sits symbolizes solid support, in fact expressing partner roles in a very conservative sense.

The painter did not retreat from portraying herself as a sexual being even after childbirth. We

can see a painting showing a reclining female figure (in self-portrait) in a position evoking Titian’s *Venus of Urbino* among others. (Fig. 6) Janečková’s “Venus”, however, has three pairs of breasts. A baby is cuddled up to one; an anthropomorphized bear in cowboy boots and hat fondles the second. The woman is the central figure in this work, but her subjective experience remains ambivalent. We cannot tell if this is a criticism of the woman’s standing, as she gives in all directions to satisfy the needs of everyone around her (two breasts are not enough), or the opposite: a celebration of woman’s life-giving power, almost in the role of a goddess of fertility.²⁸

In considering the motherhood theme, we cannot overlook the difficulty of joining the roles of mother and artist. The greater part of child- and home-care remains on women’s shoulders, and as a rule, a woman continuing in her artistic (or any) career alongside having children means a divided self and sense of inadequacy. (In itself this is a central theme in feminist art, which for example the artist Mary Kelly addressed in the 1970s with her *PostPartum Document* project.) It is interesting to observe the strategies various woman artists have created to conjoin these spheres. Janečková is the type of artist who not only brings her children to the studio and paints alongside them, but sometimes even paints with them. Besides her daughters becoming her paintings’ subjects, they often take up brushes and paint, thereby getting directly involved in the canvases. The artist must then resolve these unplanned painting interventions and work them into the composition. As a result, she adds her children’s names to the signatures of some pictures. For all the struggles in such a situation, the team painting is undoubtedly a meaningful shared activity, reinforcing her relationship with the children and infusing Janečková’s works with a new “art brut” visual quality.

Janečková is successful both commercially and in exhibiting. Thus we might ask whether my focusing attention on her themes’ unconventionality is not breaking down doors already open. Yet, we only have to look at the media’s mentions of her: we will, as a rule, encounter the word “provocative”²⁹. I am con-

²⁸ We can compare the symbolism of multiple breasts to some likenesses of Artemis/Diana, e.g. *Lady of Ephesus* iconography.

²⁹ See e.g. the 27 July 2023 FM interview, accessible at: <<https://www.rtvsk.sk/radio/archiv/1472/2102911>> (6 May 2024);



Fig. 6: Katarína Janečková Walshe: *Giver, Giver*, 2022, oil pastel, indian ink, paper, 45 × 38 cm. Private collection. Photo: the artist.

vinced that most mothers have experienced exactly the same situations this painter depicts, and her own primary intention is not to provoke. The perception of her paintings as controversial only points to the power of the pictorial stereotypes that, for all our lived experience, inform us as to what is acceptable and what is taboo. As Virginie Despentes writes, the shameless woman - mother dichotomy is ruler-lined on women's bodies like "borders on a map of Africa: not taking into account the realities of the terrain, only considering the interests of the colonizers. It does not come into existence in a natural process, but by political will."³⁰

Damsel in Distress

Another oft-repeated iconographic type in the history of depicting women is the "damsel in distress". "The maiden is a frequent protagonist across the history of our images and the stories that underpin them – appearing in those made for pleasure and those made for politics (or both). Her body is young, powerless, sometimes sleeping, sometimes ill, dead or captured, and whatever happens to her almost always bolsters male identity and male virility..."³¹ As an example we can cite the many variations of abducting Europa, associating seizure and raping

or in MIAU magazine, accessible at <<https://www.miaumagazin.sk/home/katarina-janeckova-walshe-sex-a-telesnost-nie-su-hanba-ale-zivot/>> (6 May 2024) [Sex and physicality are not shame, but life].

³⁰ DESPENTES, V.: *King Kong Théorie*. Paris 2006. Slovak translation: *Teória King Kong*. Bratislava 2023, p. 75.

³¹ McCORMACK (see in note 2), p. 126.

with founding a new civilization, thus manifesting an implicit “creative power of male desire.”³² (By contrast, female desire is in visual art either invisible or presented as destructive – let us mention in this context the aforementioned Lilith, or even Eve herself).

In her paintings, Dominika Kováčiková (b. 1996) frequently portrays a type of “damsel in distress” in an ironic, questioning manner. Kováčiková, who at the time of writing is a doctoral student at the Academy of Arts in Banská Bystrica, works on figural oil painting. She has already been awarded the VÚB Painting of the Year (2023), and exhibited at numerous group and solo exhibitions (most recently at BOLD Gallery in Prague)³³. She works with the kitsch aesthetic, or rather, naive painting, of the Kovačica village variety; her figure’s faces and their expressions are overexposed, and a pink “candy” colouring predominates. Girls with rounded bodies, full lips, and wide-open eyes; half-naked or wearing frilly clothing sit on a picnic blanket or in their bedrooms. At a first glance they appear available, innocent to the point of gawkiness. Yet the painter arms them with various weapons: sometimes bearing a knife, other times holding scissors behind their backs or aiming a loaded gun. Not infrequently, we see only some part/close-up of them: feet, mouth, backside, or back, for example in the painting titled *Instinct for Survival* (2023), which took the aforementioned VÚB’s The Painting Award. In it we see two girl figures from the neck down, their bodies seated cross-legged and filling the canvas. (Fig. 7) They wear underclothes, which taken with their full figures and details like pigtails and a cross pendant evoke girlhood on the brink of maturity. They are pressed together, one of them with her hand on the other’s knee in an intimate gesture, which may or may not indicate a sexual relationship. The other figure holds an open pocketknife. Kováčiková’s motifs take inspiration from her own and others’ stories, but also movie narratives, and experienced traumas; of sexual abuse, self-harm, and eating disorders among others. Her works are filled with tension and ambivalence, and

contrast between the cozy and gentle on the one hand and danger, even violence, on the other. Here, too, the girls’ bodies might come across as endearing; still their placement in the picture, from which they, so to speak, burst out, evokes physicality getting out of control, or a distorted self-image in which their own bodies seem too corpulent, unsatisfactory. They could be innocent girls threatened by an invisible aggressor, or two lovers/allies together plotting a bloody vengeance.

Representing the Invisible

All the painters mentioned so far work with motifs that have some precedent in traditional (male) art history. We have noted the iconography of mother, Venus, damsel in distress, and monster, which these female artists polemicize with, overhaul, even expand to include new takes – and above all, they subjectivise them. In contrast, the theme of the transgender female body has a different status; this theme until recently (and not just in visual art) has, with few exceptions, been overlooked and rendered invisible. If trans people want to find their identity represented in visual culture, they must read between the lines and creatively interpret various multivalent motifs, because direct references to their experience practically do not exist. Yet a yearning for self-identification is natural to all people, and so queer people have always found their stories resonate with beings that have somehow deviated from norms. These were often fairytale or mythic characters, or in more recent history figures from horror and fantasy movies or comics.³⁴

One of the most frequent figures whose gender cannot be simply determined is the angel. The painter Paula Gogola (b. 1998) is one who works with the angel as a metaphor for an androgynous or non-binary state. (Fig. 8) In her last series, culminating her Prague Academy of Art studies, Gogola brings together themes of identity, ecology, science, and spirituality. She has long worked on the trans-body subject matter, inventing for it her own artistic

³² Ibid.

³³ Dominika Kováčiková: *Soft Targets*, 30 May 2025 – 29 June 2025, Bold Gallery Prague.

³⁴ COWARD 2024 (see in note 22); VALLESE, J. Ed.: *It came from the closet: queer reflections on horror*. New York 2022.



Fig. 7: Dominika Kováčiková: *Inštinkt prežitia* | *Survival Instinct*, 2023, oil, canvas, 145 × 145 cm. Collection of VÚB Foundation. Photo: the artist.

language. Not bound to realistic figural depiction, she takes on the theme through painting qualities equally in form and content. She has for years worked with a limited colour palette (black, white, and shades of grey; formerly also in violet). In her canvases, figures are indicated rather than displayed, joining human body elements with machines, as well as other beings (besides angels, aliens and mermaids...). The artist is conscious of the cultural mainstream's dearth of representing trans bodies, therefore she turns for inspiration to folklore, where we find a residual existence of non-binary beings, and at times to the online space.

Online space has been an important formative environment for almost all contemporary female artists, particularly the younger generation, and not just because of accessibility to visual material that

can be utilized and mixed, or the new forms of marketing and self-presentation. For people of the queer community, online is often the only environment where they can safely explore and express their own identity, form relationships, and build community. The influential book *Glitch Feminism: A Manifesto*³⁵ by Legacy Russell is dedicated to this phenomenon. The writer posits a radical perspective on the body and gender identity, which she regards as constructs, and advocates they be overcome. The instrument of liberation from the binary, patriarchal world is the *glitch*: a system error that is in fact generative, because the system itself is “wrong” (functioning on subjugation). Bodies not falling into binary gender cate-

³⁵ RUSSELL, L.: *Glitch feminism manifest*. Praha 2023.



Fig. 8: Paula Gogola: *Bez názvu* | *Untitled*, 2024, mixed media, canvas, 260 × 160 cm. Private collection. Photo: Lucie Sasínová.

gories, or something other than white and healthy, are all a kind of glitch, and the internet is a space for testing and creating new forms of resistance, alternative modes of being. In themselves, these are not new ideas, but the book's particular influence on its young audience can be attributed to how its author thinks about online space. Here the internet is not understood as the "real" world's opposite; indeed, in a sense, we have all been cyborgs for a while now, our *afk* (away from keyboard) existence is interwoven with the one online. Queer art, as well as Paula Gogola, have taken up these ideas, which give a conceptual framework to themselves and their actions in the world. They want no polemics with a culture that is systematically erasing them; they wish to view themselves with their own, unfringed perspective, and they are not waiting until the ruling

class invites or approves them. These tendencies are not new; in 1974 Luce Irigaray was writing of the necessity to "break the machine", or smash the dominant narrative: "Overthrow syntax by suspending its eternally teleological order, by snipping the wires, switching the connections, by modifying the continuity, alterations, frequency and intensity. Make it impossible for even a moment to predict the whence, whither, when, how, and why..."³⁶ In the same way, Lauren Elkin, in the aforementioned extensive publication on monstrosity as a feministic concept in 2023 said: "To be gendered female is to be caught between beauty and excess: made to choose. To be a monster is to insist on both."³⁷ So in a sense, we can associate all feminist art with the terms Glitch and monstrosity, because feminist artists have quite stressed the aspects of bodiliness that patriarchal

³⁶ IRIGARAY, L.: *Speculum of the Other Woman*. New York 1985 (1974), p. 142, cited per: ELKIN 2023 (see in note 20), p. 50.

³⁷ *Ibid.*, p. 18.

culture suppresses: in terms of process (aging, body excretions, orifices...), otherness (gender, sexual, or social), or simply non-normative bodiliness (bodies disadvantaged by health or otherwise).

Two-Way Flow

All of the examples in this text show that when the female body appears in the works of women artists (who self-identify as feminist), it “behaves” differently than in works made by men. If, as we noted in the introduction, the story of “male” art is presented as the path to transcendence, an effort at depicting the invisible, then “female” art endeavours to depict a different kind of invisibility: it endeavours to liberate itself from the “second sex” status,

trapped in the dichotomy between imitating men and becoming their objects. It attempts to find its own language, visual and otherwise (from which perhaps comes the tendency toward expressive, “untidied” painting: a parallel to the “untidied” female body). Its significance lies not only in its representing a truly lived, often contradictory and chaotic experience, which the dominant culture has for centuries suppressed and turned invisible. Just as important is the “reverse flow”: art creating new models for living, which, because of it, gradually frees itself from the repressive behavioural patterns. By the way, this certainly does not necessitate giving up on erotica. Quite the contrary: it renders female sexuality as a phenomenon far more complex and layered than we could (based on mass visual culture) imagine.

Holé pravdy Ženské telo v tvorbe súčasných slovenských maliarok

Alexandra TAMÁSOVÁ

S obrazmi nahých a polonahých žien sa stretávame prakticky všade. Nielen v galériách a múzeách umenia, ale aj vo filmoch, v časopisoch, reklamách. Zvyčajne sú ich autormi či režisérmi (v prenesenom aj doslovnom zmysle) muži. Feministické teoretičky, filozofky a umelkyne už od 60. rokov upozorňujú, že obrazy, ktoré vidíme vo verejnom priestore (a obzvlášť v etablovaných kultúrnych inštitúciách) nikdy nie sú neutrálne – sú to „artefakty vládnutia“.¹ Naratívy, ktoré nám podsúvajú, sa podvedome stávajú súčasťou nášho nazerania na svet i na seba. Spôsob, akým umenie a celkovo vizuálna kultúra narába so ženským telom, spravidla nahráva patriarchy a kapitalizmu, pričom pracuje s veľmi obmedzeným repertoárom „ikonografických typov“. Patria medzi ne „venuše“, „matky“, „panny“, ale aj desivé, „monštruózne“ ženy.² Všetky majú spoločné to, že sú určené buď pre potešenie (heterosexuálnych) mužov,³ alebo pre disciplinovanie žien.

Nasledujúci text predstaví analýzu tvorby niekoľkých súčasných maliarok mladšej generácie zo Slovenska, ktoré pracujú s motívom (nahého) ženského tela. Na úvod načrtáva komplexnosť vzťahu medzi výtvarným umením a ženským telom. Pri konkrét-

nych vybraných autorkách potom sleduje, v čom sa ich prístup líši od klasického žánru ženského aktu a ako rozširujú spomenutý diapazón ikonografických typov.

Ženské telo ako bitevné pole

Ženské telo historicky bolo a stále je bitevným poľom, kde sa zvädzajú symbolické a, žiaľ, aj doslovné zápasy o podobu individuálnych ľudských životov, usporiadanie rodín, ale aj smerovanie ekonomiky. Z historického hľadiska ponúka skvelú analýzu tohto problému Silvia Federici, ktorá v knihe *Caliban and The Witch* ukázala, ako bol tzv. hon na čarodějnice v 16. až 18. storočí okrem iného symptómom rodiaceho sa kapitalizmu, ktorý potreboval obráť ženy o telesnú autonómiu a vtlačiť ich do roly neplatených pracovníčok v domácnosti; ich hlavnou úlohou sa stala reprodukcia pracovnej sily pod zámenkou „ženskej prirodzenosti“, ktorá naplňa svoj potenciál výlučne v materstve a starostlivosti o druhých.⁴

Toto usporiadanie sociálnych vzťahov má ďalekosiahle implikácie, ktoré presahujú aj do sféry umenia. Linda Nochlin sa vo svojej slávnej štúdií

¹ DUNCAN, C.: *MoMíny maminy* (1989). In: PACHMANOVÁ, M. (ed.): *Neviditeľná žena: Antológia súčasného amerického myslenia o feminizme, dejinách a vizualite*. Praha 2002, s. 115.

² Túto konkrétnu typológiu si požičiavam od McCORMACK, K.: *Women in the Picture: What Culture Does with Female Bodies*. New York 2021.

³ Filmová teoretička a režisérka Laura Mulvey vo svojej slávnej eseji z roku 1975 identifikovala problematiku tzv. *male gaze*, čiže mužského pohľadu, ktorému sú obrazy nahých ženských

tiel spravidla určené. „Pozerajúci sa“ je pritom vždy v pozícii moci, zatiaľ čo „objekt pohľadu“ v pozícii podriadenia. Táto rovnica bola medziasom tiež problematizovaná poukázaním na to, že byť v submisívnej pozícii/objektom túžby môže tiež prinášať potešenie. Rozhodne by to však nemala byť jediná pozícia, ktorá je ženám ponúkaná. MULVEY, L.: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. In: *Screen*, 16, 1975, č. 3, s. 6 – 18.

⁴ FEDERICI, S.: *Caliban and the Witch: Women, the Body and Primitive Accumulation*. London 2021 (2004).

z roku 1971⁵ pýtala, prečo neexistujú žiadne veľké umelkyne a v odpovedi na túto otázku v prvom rade vysvetlila, prečo je sama osebe nesprávne položená. Samotná idea „veľkého umelca“ stojí na takpovediac mýtických základoch – konkrétne mytologizovaných biografiách umelcov, kde kľúčovú úlohu zohráva ich vrodená genialita, ktorá sa prejaví spravidla napriek nepriaznivým vonkajším okolnostiam. Autori knihy *Legenda o umelci Ernst Kris a Otto Kurz* nazvali celú jednu kapitolu Odkrytie talentu ako mytologický motív.⁶ Takáto schematizovaná „mytológia“ či „hagiografia“ spája mená umelcov od renesancie až po avantgardu, pričom ich sociálne či inštitucionálne zázemie je považované za druhoradé až nepodstatné – hoci v skutočnosti mnoho najslávnejších umelcov pochádzalo z umeleckých rodín, čo (povedané dnešným slovníkom) robí napríklad aj z Picassa *nepo baby*. Toto všetko spomínam v úvode štúdie o súčasných maliarkach zo Slovenska, pretože je to dôležité pre pochopenie toho, aký komplexný je vzťah medzi (výtvarným) umením a (ženským) telom.

Obdobne, ako je v umeleckých biografiách talent (resp. génius) odtrhnutý od konkrétnych reálií, aj samotná umelecká tvorba sa minimálne do konca moderny prezentovala v dejinách umenia a kanonických muzeálnych expozíciách ako bezmála spirituálny zápas, v ktorom (muži) umelci postupne skrze svoju tvorbu transcendujú viditeľný a hmotný svet.

„Podle tradiční interpretace se dějiny umění skládají z posloupnosti stylů a odvíjejí se podél určitých neměnných linií: s nástupem každého dalšího stylu se umění postupně oprostuje od nezbytnosti přesvědčive nebo koherentně zobrazovat přirozený, dejme tomu objektivní svět. Neoddělitelnou složkou tohoto vyprávění je také model morální akce, jejímž příkladem jsou jednotliví umělci – kteří se stále víc osvobozují od tradičního modu zobrazování, čímž dosahují stále větší subjektivity, a tedy i větší umělecké svobody a svobody ducha.“⁷ Carol Duncan vo svojej eseji *Momas hot mamas* upozorňuje na to, že, paradoxne, samotné obrazy týchto autorov sú z veľkej časti zaplnené nahými ženskými telami.

Treba dodať, že spravidla telami, ktoré sú „sociálne a sexuálne dostupné“⁸ a nemajú osobnú identitu, ba často ani tvár. Autorka sa ďalej pýta, prečo si moderní umelci pre vyjadrenie svojich veľkých a zásadných výpovedí vybrali práve ženský akt. Jednou z odpovedí, ktoré ponúka, je strach a úzkosť zo žien. Muži/umelci, či už vedome, alebo nevedome, stotožňujú spomenutý „prirodzený svet“ hmoty so ženskosťou, ktorú treba prekonať a potlačiť – pričom táto snaha je oslavovaná ako heroický čin.

A tak hoci na povrchu sa ženské telo v modernom umení poníma ako čisto výtvarný problém (ktorý, ak vôbec odkazuje k niečomu mimo umenia samotného, je indikátorom umelcovej mužnosti), v skutočnosti je indikátorom hlboko zakorenenej mizogynie a systémového útlaku.

Ženy až do druhej polovice 20. storočia nielenže nemali takmer nijakú šancu uplatniť sa ako profesionálne umelkyne, ale navyše bola/je normalizovaná sexualizácia a objektivizácia ich tiel. Ak ženy nejakým spôsobom fungovali v rámci umeleckého sveta, bolo to spravidla v úlohe bezmenných modeliek, milieniek, verných či opustených manželiek.

V posledných rokoch sa čoraz viac (aspoň v kultúrnej sfére) zvedomuje i skutočnosť, že s objektivizáciou ženských tiel vo vizuálnej kultúre súvisí aj násilie páchané na ženách v reálnom svete. Výtvarné umenie pritom zohráva/lo zásadnú rolu v normalizovaní násilia, a to nielen implicitnou objektivizáciou ženského tela, ale aj početnými explicitnými znázoreniami takýchto scén (ako únosy či znásilnenia), ktoré v očiach vzdelaného publika posväcovala ich príslušnosť k antickej či kresťanskej mytológii, alebo histórii. Sú to práve feministické umelkyne a teoretičky, ktoré tento problém nielen popisujú v textoch, ale aj stelesňujú vo svojej tvorbe, často prostredníctvom vlastného tela.

V súčasnosti sa aj vďaka skúsenosti s hnutím #metoo dostáva téma násilia na ženách do najširších spoločenských debát. Spomeniem dve práce, ktoré na mňa v tomto zmysle silne zapôsobili – prvou je čitateľsky veľmi úspešná esej Rebeccy Solnit *Muži*

⁵ NOCHLIN, L.: Proč neexistovaly žádné velké umělkyně? (1971). PACHMANOVÁ 2002 (v pozn. 1), s. 25 – 65.

⁶ KRIS, E. – KURZ, O.: *Legenda o umělci: historický pokus*. Praha 2008 (1934).

⁷ DUNCAN 1989 (v pozn. 1), s. 116 – 117, zvýraznila AT.

⁸ *Ibidem*, s. 119.

mi to vysvetlia (2014, slovenský preklad 2018), kde sa autorka okrem „mansplainingu“ venovala aj téme násilia páchanom na ženách a po uvedení mnohých hrôzostrašných štatistík napísala vetu, ktorá so mnou zostala dodnes: „Násilie nemá rasu, spoločenskú triedu, náboženstvo alebo národnosť, ale násilie má rod.“⁹

Druhým príkladom je dielo divadelnej režisérky a herečky Caroliny Bianchi, konkrétne predstavenie *The Brotherhood* (Bratstvo, 2025). Ide o druhú časť plánovanej trilógie, v ktorej autorka rozoberá problém násilia na ženách. V tomto prípade sa sústreďuje na umelecké prostredie, svet divadla, ale aj dejiny výtvarného umenia či filmu a rôzne spôsoby, akými je v tomto svete násilie normalizované, reprodukovvané či dokonca romantizované. Tak Bianchi, ako aj Solnit rozpoznávajú, že prípady násilia na ženách nie sú náhodnými individuálnymi zlyhaniami, ale štrukturálnymi symptómami patriarchátu. Násilie na ženách je jednoducho jedným z jeho stavebných kameňov a umenie sa na tomto usporiadaní aktívne podieľa.

Bianchi vo svojej hre okrem iného uvádza bezpočet príkladov slávnych umelcov mužského rodu, ktorí násilie nielen zakomponovali do svojich diel, ale boli z neho obvinení aj v reálnom živote bez väčších (či adekvátnejších) následkov. Úcta k Veľkému umelcovi a jeho Dielu je totiž stále veľmi silná; oveľa silnejšia, než naša ochota uveriť obetiam jeho činov a následne prácne revidovať jeho miesto a význam v spoločnosti. Ako doslova hovorí Bianchi v jednom zo svojich monológov: „Genius is a fantasy that we collectively hold“ (Génius je fantázia, ktorú udržujeme spoločne).

Feministické umelkyne druhej vlny feminizmu už na prelome 60. a 70. rokov identifikovali systémový útlak, nerovnosť zastúpenia žien v inštitúciách, ale aj násilie ako jedny z hlavných tém svojich diel. Z viacerých dôvodov však preferovali iné médiá než maľbu. Ak teraz necháme bokom všeobecný vývoj západného umenia tých rokov, v rámci ktorého sa aj muži-umelci orientovali na konceptuálne, akčné umenie či umenie inštalácie, nájdeme aj dôvody, ktoré sú špecifické pre ženy – umelkyne. Jedným z nich môže byť neprístupnosť erbových inštitúcií, do

ktorých bolo ťažké preniknúť, a preto sa umelkyne prirodzene orientovali na výrazové prostriedky ako akcia či happening, ktoré bolo možné realizovať vo verejnom priestore – tu napokon mali aj širšie publikum, ktorému chceli svoje posolstvá adresovať. Ďalšou príčinou bola nepochybne aj snaha etablovať typicky ženské „dekoratívne“ činnosti a materiály (textilné techniky, hlina) ako seriózne umenie. Feministické figuratívne maliarstvo umelkýň ako Alice Neel, Sylvia Sleigh, Maria Lassnig, ale aj tých, ktoré som zaradila do textu nižšie, má z môjho pohľadu spomedzi všetkých ostatných médií zvláštnu pozíciu, pretože, povedané slovami Katy Hessel, ide o „médiu, hlboko prerastené patriarchátom... Po celé stáročia bolo figuratívne maliarstvo takmer úplne ovládané mužmi s ich obrazmi objektivizovaných, idealizovaných ženských aktov – muži sa pozerajú, ženy vyzerajú – ako to zhrnul historik umenia John Berger v roku 1972.“¹⁰ Keďže figuratívna maľba je historicky jedným z ideologických nástrojov patriarchátu, je to práve tvorba žien-maliarok, ktorá dokáže v jednotlivých dielach nielen odhaľovať jeho vykonštruovanosť, ale tiež ponúkať pravdivejšiu a vrstevnatejšiu výpoveď o ženskej skúsenosti.

Patriarchát je živý a zdravý

Dnes často počujeme, že rovnoprávnosť sme dosiahli, a teda feminizmus je zbytočný. Fakt je ten, že ženy (a ich obrazy) sú aj v súčasnosti akceptované len vtedy a len tam, kde spĺňajú často nevyslovené, ale o to silnejšie ukotvené pravidlá toho, ako by sa mali správať a ako by mali vyzeráť. Spomeňme jeden (nedávny) príklad: v roku 2023 v rámci podujatia Ľvovský týždeň sochy bola v Stryiskom parku v Ľvove vystavená socha autora Vasilja Korčevaja s názvom *Sebavedomá*. Ide o postavu nahej ženy v životnej veľkosti, vytvorenú (s veľkou technickou zručnosťou) v klasicizujúcom až Púбивom štýle. Voči umiestneniu tejto sochy na verejnom priestranstve sa okamžite zdvihla vlna odporu. Sociálne siete zaplavili nenávistné komentáre, mnohí žiadali jej odstránenie a neznámi páchatelia ju dokonca obľali olejom a pokúsili sa podpáliť. Dôvod? Je to socha tučnej ženy.

⁹ SOLNIT, R.: *Muži mi to vysvetlia a iné eseje*. Bratislava 2018, s. 31.

¹⁰ HESSEL, K.: *The Story of Art without Men*. London 2022, s. 346.

Ďalšia obdobná kauza sa udiala v Česku v roku 2024. Neprijemnému *shitstormu* musela čeliť umelkyňa Kateřina Olivová (nar. 1984), známa svojimi expresívnymi performansiami a inštaláciami, v ktorých sa venuje témam súvisiacim s telesnosťou, vzťahmi a emóciami. Rozruch vzbudila performance s názvom *Slay the Patriarchy* (*Zničte patriarchát*), ktorú iniciovala študentka AVU Vojta Dubcová ako súčasť svojej klauzúrnej práce. Súčasťou performance bolo rozbitie piňaty, z ktorej sa vysypali semenka kvetín. Dubcová spolu s nahou Olivovou tieto semenka rozsypali a sadili do zeme, pričom sa ohadzovali hlinou a váľali po zemi. Do aktivity sa zapojilo niekoľko detí, ktoré prišli na podujatie so svojimi rodičmi. Fragment performance sa objavil v podobe videa na sociálnych sieťach a spôsobil škandál. O udalosti informovali takmer všetky české médiá a napríklad aj slovenský konzervatívny denník *Štandard*. Proti Olivovej bol podaný podnet na políciu. Internetové diskusie zaplnili nenávistné komentáre, z ktorých je zrejme úplné nepochopenie samotnej performance. Zámienkou pre pohoršenie bola prítomnosť detí a ohrozenie ich vývoja, v skutočnosti však bol najväčším problémom zjavne vzhľad samotnej umelkyne spolu s faktom, že tu išlo o „ženy, ktoré niečo svobodne robia, majú nejaký názor a jsou s ním vidět“.¹¹ Nahé alebo polonahé ženské telá nikoho nerušia, pokiaľ sú to telá mladé, štandardne krásne a najmä pasívne. Samotná autorka pomenovala problém úplne presne, keď uviedla: „Nahé tělo je přítomné v umění od nepaměti. Většinou jsou to ale anonymní ženy, které jsou na obrazech, nehýbou se, nemohou s diváctvím přijít do nějakého vztahu, takže jsou bezpečné. Většinou už jsou taky dávno mrtvé. A tady najednou přijde jedna živá, tlustá a nahá, která komunikuje.“¹²

Oba tieto príklady uvádzam na ilustráciu faktu, že ženské telo je ešte stále miestom politického boja. Napriek úspechom, ktoré boli v hnutí za rovnopráv-

nosť dosiahnuté, ženy (a ich telá) sú stále nútené pohybovať sa v úzko vymedzených mantineloch, pričom každé vybočenie sa viac či menej symbolicky trestá.

Žena (a) zver

Žena na obraze kľáči na všetkých štyroch s provokatívne vystrčeným zadkom a genitáliami. Tvár otáča smerom k nám, akoby sa chcela ubezpečiť, že sa pozeráme. Póza odpozorovaná z porna tu má celkom iný kontext. Ženu obklopujú tri hyeny, ktoré spoločne s ňou hodujú na zvieracej mŕtvoľe. A tak má naša hlavná postava namiesto očakávaného mužského penisu v ústach kus hnijúceho mäsa, ktoré sa snaží zubami oddeliť od kostí. (Obr. 1)

Autorkou je mladá maliarka Dajana Hroššová (nar. 1995). Predmetný obraz sa ocitol aj vo finále prestížnej súťaže Maľba roka 2023 – Cena nadácie VÚB a bol vystavený napríklad vo VUNU Gallery v Košiciach na spoločnej výstave s Luciou Dovičákovou (nar. 1981).¹³ Autorka, ktorá je ešte len v rozbehu svojej kariéry, je zatiaľ známa najmä na Instagrame. Tu sa prezentuje okrem malieb aj svojim vlastným atraktívnym zovňajškom a erotickými pózami. Tento spôsob sbeaprezentácie vzbudzuje častú kritiku a vyvoláva otázky, či tento typ „sexi kočiek z Instagramu“ môžeme považovať za seriózne umelkyne, alebo sú pre ne prvoradé lajky na sociálnych sieťach.¹⁴

Pre porovnanie, ktoré azda objasní rozdiel, sa pozrime na podobný námet (spojenie nahej ženy a dravého zvierat'a) na plátne muža – maliara Roberta Bielika (nar. 1963). Obraz *Kúpanie s tigrom* (2011) stvárňuje tri nahé ženské postavy po kolená vo vode, stojace okolo tigra. (Obr. 2) Spojenie človeka a divého zvierat'a sa u autora objavuje pomerne často, pričom obvykle vyjadruje buď nadpozemskú realitu,¹⁵ alebo meditačný stav mysle, v ktorom je prekonávaná ilúzia o oddelenosti a dichotómii dobra

¹¹ Z rozhovoru s Kateřinou Olivovou na <https://www.heroine.cz/spolecnost/nechci-sokovat-akce-deti-bavila-rika-umelkyne-ktera-pobou-ri-la-verejnym-vystoupenim-bez-obleceni> (cit. 6. 5. 2024).

¹² Ibidem.

¹³ Lucia Dovičáková, Dajana Hroššová: *On Body and Soul*, Galéria VUNU, Košice, 27. 7. 2022 – 31. 8. 2022.

¹⁴ Tieto otázky inšpirovali kurátorský projekt maliara Andreja Dúbravského, v ktorom vystavil tvorbu Dajany Hroššovej, Anny Márie Beňovej, Pauly Gogoly, Juraja Černáka a Míry Haberernovej (*OH MY GOD, SHE GOT THE POWER, WELL, LOOK AT HER, SHE GOT THE POWER*; White & Weiss Gallery, Bratislava, 5. 5. – 3. 6. 2022).

¹⁵ Napríklad „nebo“ na obraze *Nedelné popoludnie* z roku 2002, kde sa nahé deti hrajú s jaguarmi v oblačnej krajine.

a zla.¹⁶ V prípade predkladanej maľby zrejme netreba hľadať spirituálny rozmer. Napokon, autor sám so sympatickou otvorenosťou hovorí, že rád maľuje nahé ženy, pretože sa mu jednoducho páčia. V tomto prípade ide o ženy typu Venuše s až nepravdepodobne dokonalými tvarmi, depilovaným ochlpením a (maliarsky aj telesne) hladkým povrchom. Nič nenaruša ich bezproblémovú dostupnosť. Idylicky útulná atmosféra je doplnená žiarivými ornamentmi na pozadí, ktoré znázorňujú hviezdy na nočnej oblohe. Samotný tiger je zjavne neškodný. Otáča hlavu k jednej zo žien, akoby sa nevedel rozhodnúť, na ktorú sa skôr pozerat' (alebo sexuálne skočiť?). V tomto prípade si trúfam povedať, že zvierat je symbolom samotného autora; ocitá sa v pozícii, ktorá je splneným snom nejedného (heterosexuálneho) muža.

Naproti tomu kľachiaca žena na Hroššovej obraze okrem potenciálneho sexuálneho zážitku evokuje najmä nebezpečenstvo. Spolčenie s hyenami symbolizuje jej živočíšnosť, pudovosť (ako napovedá samotný názov *Animal Ambition* – *zverská ambícia*); hryzúce zuby hrozia kastráciou.¹⁷

Tu by som chcela pripomenúť, že obvineniam zo sexualizácie a objektívizácie vlastného tela čelili aj feministické umelkyne v 70. rokoch, uved'me napríklad Carolee Schneemann alebo Hannah Wilke. Viaceré kritičky vnímali prácu bodyartových umelkýň (najmä, ak boli konvenčne krásne) ako škodlivú pre feminizmus. Lucy Lippard o Hannah Wilke v roku 1976 napísala: „Tvorí erotické umenie s vaginálnou obraznosťou viac než dekádu a od začiatku ženského hnutia realizuje aj performancie súvisiace s jej sochárskou prácou, ale jej vlastný zmätok medzi rolou krásnej ženy a umelkyne, kokety a feministky občas vyústil do politicky nejednoznačných prejavov,

ktoré ju vystavili kritike tak na osobnej, ako umeleckej úrovni.“¹⁸ (Samotná Lippard neskôr odvolala toto tvrdenie, ktoré, samozrejme, nepostihovalo autorkinu neskoršiu tvorbu a medzičasom vznikli aktualizovanejšie, komplexnejšie interpretácie jej diela.¹⁹) Avšak, ako píše Lauren Elkin, „je poučné si pamätáť, že kedysi dávno si ani feministky nevedeli rady s feministickým body artom“.²⁰

Dajana Hroššová je ešte len na začiatku kariéry, a hoci niektoré jej maľby hypersexualizovaných ženských postáv sú z hľadiska možného feministického čítania otáznе, v poslednej dobe vidno v jej tvorbe príklon k drsnejším, kritičejším polohám. Inšpiruje sa popkultúrou, ale aj mytológiou či biblickými príbehmi. Na zatiaľ poslednej výstave²¹ napríklad prezentovala maliarsku interpretáciu príbehu o Judite a Holofernovi, pričom Judita má črty samotnej autorky. Ďalší autoportrét s názvom *Lilitu* (2025) znázorňuje maliarku ako Lilith – bytosť známu z mezopotámskej a neskôr židovskej mytológie ako prvú ženu biblického Adama, ktorá bola prekliata a vyhnaná z raja, pretože sa odmietla podvoliť očakávanej role a pri sexuálnom styku si ľahnúť pod Adama.²² (Obr. 3) Lilith symbolizuje všetky „negatívne“ alebo monštruózne aspekty ženskosti – je neposlušná, „sexuálne slobodná, nespútaná manželskou monogamiou, eroticky sebastačná a s nenásytným apetitom“.²³ Lilith býva označovaná ako matka démonov, stelesnenie zla a sexuality, a tiež predobraz moderných upírov; býva zobrazovaná ako *femme fatale*, čo je však len klamlivá zásterka jej pravej podoby – hybridnej bytosti s prvkami plaza či draka. Hroššovej Lilith v sebe spája sexuálnu vyzývavosť pózy (rozkročené nohy, vypnutá hrud') a monštruózne obrovské pazúry namiesto nôh, ktoré

¹⁶ Pozri napr. obraz *Zenová mniška*, 2005.

¹⁷ Je zaujímavé, že autorka samotná interpretuje svoju maľbu celkom inak, ako metaforu kultúry pouličných gangov v chudobných mestských štvrtiach, kde jedinou ambíciou je prežiť (parafrázované zo súkromnej mailovej komunikácie, 3. 5. 2024).

¹⁸ LIPPARD, L.: The Pains and Pleasures of Rebirth: Women's Body Art. In: *Art in America*, 94, 1976, č. 3, s. 73 – 81, s. 75 – 76, preklad AT, zvýraznila AT.

¹⁹ Pozri napr. JONES, A.: *Body Art: Performing the Subject*. Minneapolis 1998. Kapitola: The Rheotric of the Pose: Hannah

Wilke and the Radical Narcissism of Feminist Body art, s. 151 – 195.

²⁰ ELKIN, L.: *Art Monsters: unruly bodies in feminist art*. London 2023, s. 182 – 183.

²¹ *Kiss: Monsters Kissing Better*, DSC Gallery, Praha (skupinová výstava), 15. 7. 2025 – 29. 8. 2025.

²² COWARD, S.: *Queer as folklore: The Hidden Queer History of Myths and Monsters*. London 2024, s. 81.

²³ McCORMACK 2021 (v pozn. 2), s. 192 – 193.

vd'aka zvolenej perspektíve jednoznačne dominujú obrazu. Podobne ako v prípade *Animal Ambition* aj tu sa spája explicitná erotika s odpudivosťou – žena nie je sexuálnym objektom, ale subjektom s vlastnou vôľou a túžbami – a práve to z nej činí v očiach mužov nebezpečného predátora.

U Hrošovej vidno isté paralely s tvorbou o čosi staršej, už etablovanej a „vykryštalizovanej“ maliarky Lucie Dovičákovej. Dovičákovej hlavnou témou sú ženy, resp. rozpor medzi stereotypnými očakávaniami spoločnosti a reálnym ženským prežívaním. Pracuje so symbolickou, surreálnou skratkou a s estetikou zlej maľby, balansujúc na hrane medzi tmnou expresiou a humorom, miestami až karikatúrou. Už jej raná tvorba vzbudila ohlas svojou priamosťou (niekto by povedal provokatívnosťou). Séria, ktorú namaľovala ako diplomovú prácu, zobrazuje bábikovsky krásne ženy vo vyzývavých pózach. Asi by sme ich označili za lascívne, nebyť toho, že vlasy (vrkoče) týchto postáv sú zrastené s chlpmi v podpazuší alebo ohanbí. Tento fakt znemožňuje ich prirodzený pohyb a svojím spôsobom ich fixuje práve v tých (nepohodlných) pózach, v ktorých sa nachádzajú. Modelky z erotických časopisov sa tak menia na monštrá, ktoré viac než vzrušujúco pôsobia znepokojivo.

U Dovičákovej tiež nachádzame viacero malieb, kde sa ženská sexualita prezentuje ako nespútaná až nebezpečná. Spojenie nahej ženy a dravého zvierat'a, ktoré je zároveň pokračovaním motívu „oživených“ vrkočov, nájdeme aj u tejto autorky. Najznámejším príkladom je maľba *Diana* (2010). V tomto obraze sa Dovičáková posunula od pôvodne naivistického štýlu maľby k expresívnejšiemu, pastóznejšiemu rukopisu; stále však pracuje v intenciaciach „zlej maľby“. Rímska panenská bohynia je tu znázornená civilne, jej tvár má autoportrétné črty. Autorka umiestňuje postavu do centra kompozície so zlatistým jesenným lesom na pozadí. Je nahá, v provokatívnej póze, doslova diváčke a divákovi otrčajúc na obdiv vulvu, ktorá sa nachádza v strede plátna. Extenziou jej tela, resp. spletených vlasov, sú dva čierne psy s vycerenými zubami. Agresívne psy a vulva navzájom vizuálne aj významovo súvisia, čím odkazujú na motív *vagina dentata* – ozubená vagína. Diana tu vystupuje ako jednoznačne aktívny subjekt. Pre porovnanie si stačí spomenúť na slávne Botticelliho *Zrodenie Venuše*, kde je, mimochodom, vulva tiež centrum obrazu. Renesančná Venuša má však nohy cudne spojené,

rukou (vlasmi) si zakrýva lono a jej pohľad zasnene smeruje do neurčita. U Dovičákovej je žena, naopak, hrozivou figúrou vo výhražnej póze, ktorá divácky pohľad seabedome vracia späť. A vieme, že dívať sa na ňu je nebezpečné (ako naznačuje mýtus o Aktaiónovi, ktorého v Ovídiovej verzii Diana premenila na jeleňa a následne ho roztrhali jeho vlastné psy). Dynamika obrazového naratívu je však komplexnejšia. Diana tu svoje telo chce vystavovať na obdiv, pociťuje rozkoš z toho, že sa na ňu druhí s túžbou dívajú. Jej provokatívna póza môže byť okrem výzvy na súboj aj pozvánkou k sexuálnemu aktu. Agresivita aj pozvanie, nebezpečenstvo aj rozkoš. Výraz namaľovanej postavy a jej postoj by sa dali skomprimovať do jednoduchej otázky, ktorú kladie divákovi: „Trúfaš si?“

Nahá žena v umení je všeobecne akceptovaná najmä v type spomínanej Venuše, ktorá sa buď hanblivo pokúša skryť svoju nahotu, alebo sa ponúka mužskému pohľadu ako pasívny sexuálny objekt. Žena, ktorá pohľad aktívne vracia, je vnímaná ako nebezpečná, neprirodzená, a – opäť – ako monštrum.

Dovičáková často a rada pracuje s motívom „monštruóznej ženy“ – ženy, ktorá pod vplyvom okolností alebo vnútorných tlakov stráca svoju elegantnú, uzatvorenú „fasádu“ a jej telo sa roztvára, skrúca, morfuje – vymyká spod kontroly. Môžu to byť ruky, ktoré si strká do úst tak vehementne, až jej na chrbte vychádzajú z tela von ako bizarné a boľavé anjelské krídla. Alebo nohy, ktoré sa pri súloží s mužom multiplikujú do piatich párov. (Obr. 4) Inokedy sa jej telo otvára ako skrinka, aby odhalilo orgány elegantne zakonzervované do závaracích pohárov; vulva sa stáva dvierkami, ktoré vedú do tmného, priestranného interiéru; prípadne sa zväčšuje cez celý trup a necháva mužskú postavičku vstúpiť do chrámového priestoru, ktorý podopierajú jej vlastné rebrá ako gotickú klenbu.

Tiene a rozkoše materstva

Keďže autorka najčastejšie nachádza inšpiráciu vo vlastnom živote, počas tehotenstva a krátko po narodení dieťaťa sa táto skúsenosť prirodzene pretavila do množstva malieb. Tieto obrazy silno rezonovali aj mimo úzkeho umeleckého sveta. Mnohé sa stali terčom ostrej kritiky konzervatívne orientovanej verejnosti. Na sociálnych sieťach sa objavovali ko-

mentáre v zmysle, že autorka je „frustrovaná matka“, ktorá „materstvo nezvláda“ či „nenávidí dojčenie“.²⁴ Dovičáková si totiž (možno nevedome) dovolila siahnúť na jeden z najsilnejších stereotypov spojených s materstvom – na predstavu matky ako Panny Márie. Panna Mária v ikonografickom type madony s dieťaťom sa zhruba od 15. storočia postupne kanonizovala ako obraz ideálneho materstva, ktorý „definuje materstvo ako posvätné, monumentálne, seba-obetujúce, podriadené a desexualizované“.²⁵ Tento stereotyp sa pretavil aj do masovej vizuálnej kultúry, stačí si pozrieť akúkoľvek televíznu reklamu na jednorazové plienky či dojčenské mlieko. Dovičákovskej obrazy unavenej matky s „vytáhanými“ prsníkmi, ktorú dieťa škriabe po tvári alebo ktorej končatiny sa napríklad menia na drevené hracie kocky, týmto idealizovaným predstavám nezodpovedá. Takmer doslovne autorka parafrázovala ikonografiu matky s dieťaťom v obrazoch, na ktorých sa detská hlavička roztvára do podoby mäsožravcej rastliny.

V súvislosti s témou nahoty by som chcela spomenúť maľby, ktoré reflektujú obdobie tehotenstva. Napríklad *Druhý trimester* (2013) znázorňuje ženu s viditeľným tehotenským bruchom obklopenú modročiernymi prízračnými zvieratami (rozoznávame koňa, vlka, medveďa, mačku...), ktoré olizujú jej nahé telo. (Obr. 5)

Ťahy štetca sú skicovité, detaily iba zľahka naznačené. (Budúca) matka je tu stvárnena v noirovej atmosfére ako tajomná *femme fatale*, ako žena spojená s temnotou, nocou, divokými a nezvládnuteľnými silami prírody, ktoré symbolizuje jednak tma, jednak zvieratá. V neposlednom rade je stvárnena ako sexuálna bytosť (zvieracie jazyky majú jednoznačný erotický podtón), čo je asociácia v mainstreamovej kultúre takmer neexistujúca. Jej sexuálne potešenie sa tu navyše nespája s postavou muža; žena si zjavne „vystačí sama“. Naznačený sexuálny vzťah so zvieratami je extrémne transgresívnym prvkom, prekročením hranice morálky, ktorý sa dnes vyskytuje iba ak v určitom „*niche*“ druhu pornografie a v minulosti sa spájal so ženami obvinenými z čarodejníctva. Silvia

Federici vo svojej spomínanej štúdií o vzťahu medzi honom na čarodejnice a rozvojom raného kapitalizmu²⁶ argumentuje, že jedným z cieľov perzekúcií „čarodejníc“ bola „transformácia ženskej sexuality na prácu, službu mužom a rozmnožovanie... Odpor, ktorý ne-plodná sexualita začala vzbudzovať, je dobre zachytený v mýte starej čarodejnice letiacej na metle, ktorá, podobne ako zvieratá, na ktorých tiež jazdila (kozy, osly, psy), bola projekciou penisu, symbolom nespútananej žiadostivosti“.²⁷ Čarodejníctvo či spolčenie s diablom teda zahŕňa (okrem iných atribútov) akúkoľvek formu ženskej sexuality, ktorá sa nekončí počatím a pôrodom. Dovičáková na tomto obraze prezentuje ženu, ktorá je síce tehotná, ale zároveň je sexuálne emancipovaná a nespútaná.

Ďalšou autorkou, ktorá búra stereotypy o ženskej sexualite a o tom, čo „sa patrí“ ukazovať, je Katarína Janečková Walshe (nar. 1988), maliarka, ktorá ešte počas štúdia zaujala obrazmi erotizovaných ženských tiel. Kým pri jej ranej tvorbe bola možno namieste otázka, či majú maľby aj iný zámer než esteticky a eroticky potešiť oko, neskôr sa vypracovala veľmi zaujímavým smerom. Obdobne ako Dovičáková aj Janečková sa s narodením vlastného dieťaťa začala materstvu venovať aj v maľbe. Neupustila pritom od sebaštylizácie do obrazu zvodnej sexi ženy, po ktorej túžia muži – resp. jej vlastný partner, často zastúpený postavou medveďa. Naopak, celkom nevidane (a pritom úplne prirodzene) spája témy tehotenstva a materstva so sexualitou. Ako už bolo povedané, krásne mladé erotizované telá spravidla nie sú na obrazoch problém. Ladia totiž s ikonografickým typom Venuše, teda dokonalej pasívnej ženy s hladkou pokožkou, depilovaným telesným ochlpením a bujnými vlasmi, ktorá sa ochotne ponúka pohľadu heterosexuálneho mužského diváka. Venuša pritom odkazuje na antickú kultúru, čím istým spôsobom legitimizuje vizuálne potešenie z krásneho tela.

Na pomyselných schémach ikonografie ženských postáv je od erotizovanej „Venuše“ azda najvzdialenejšia „matka“ v už spomínanom type madony s dieťaťom, ktorá je, naopak, úplne asexuálna. Vďaka

²⁴ Podcast MDŽ s Luciou Dovičákovou, dostupné na internete: <<https://podmaz.sk/podcast/podcast-sng/4809451609-mdz-s-luciou-dovicakovou>> (cit. 3. 5. 2024).

²⁵ McCORMACK 2021 (v pozn. 2), s. 81.

²⁶ FEDERICI 2004 (v pozn. 4).

²⁷ Ibidem, s. 213.

ka predobrazu Panny Márie sme ochotní potlačiť aj myšlienku na pohlavný styk pri splodení dieťaťa, pretože sa môžeme symbolicky odvolávať na príbeh nepoškvrneného počatia. Janečková nás však zaplavuje zmyselnými, šťavnatými obrazmi materstva, kde nahá tehotná žena rozťahuje nohy a z prsníkov jej strieka mlieko (čo, ako je známe, je pomerne častý jav pri sexuálnom vzrušení; mlieko však nepriamo odkazuje aj na mužskú ejakuláciu). Obria medvedia hlava, na ktorej postava sedí, symbolizuje pevnú oporu a je vlastne vyjadrením veľmi konzervatívnych partnerských rolí.

Ani po narodení detí maliarka neustúpila od zobrazovania seba samej ako sexuálnej bytosti. Pozrime sa na maľbu, kde je ležiaca ženská postava (autoportrét) v pozícii, ktorá evokuje napríklad Tizianovu *Urbinskú Venušu*. (Obr. 6) Janečkovej „Venuša“ má však tri páry prsníkov. K jednému z nich je pritulené batoľa, s druhým sa pohráva antropomorfizovaný medveď v kovbojských čizmách a klobúku. Žena je na tomto obraze hlavnou postavou, ale jej subjektívne prežívanie zostáva ambivalentné. Nevieme, či ide o kritiku postavenia ženy, ktorá sa rozdáva na všetky strany, aby uspokojila potreby všetkých navôkol (a jedny prsia jej na to nestačia), alebo naopak – oslavu ženskej životodarnej sily, takmer v úlohe bohyně plodnosti.²⁸

V súvislosti s témou materstva nemožno prehliadnuť ani to, aké náročné je spojiť rolu matky a umelkyne. Väčšia časť starostlivosti o deti a domácnosť je stále na pleciah žien a pokračovať v (nielen) umeleckej kariére popri deťoch spravidla pre ženu znamená neustále rozpoltenie a pocit nedostatočnosti. (Je to sama osebe jedna z kľúčových tém feministického umenia, ktorou sa zaoberala napríklad už v 70. rokoch umelkyňa Mary Kelly v rámci projektu *PostPartum Document*.) Je zaujímavé sledovať, aké rôzne stratégie jednotlivé autorky kreujú, aby dokázali tieto oblasti sklbiť. Janečková je typ umelkyne, ktorá nielenže berie deti do ateliéru

a maľuje popri nich, ale niekedy doslova spolu s nimi. Okrem toho, že sa dcéry stávajú námetmi obrazov, často berú do rúk štetce a farby a priamo do plátien zasahujú. Autorka sa potom musí s týmito neplánovanými vstupmi maliarsky vysporiadať a zahrnúť ich do kompozície. Vo výsledku niektoré obrazy podpisuje aj menami svojich detí. Napriek náročnosti takejto situácie je spoločné maľovanie nepochybne aj zmysluplnou spoločnou aktivitou, ktorá upevňuje vzťahy s deťmi a prináša do Janečkovej obrazov novú „art brut“ vizuálnu kvalitu.

Janečková je komerčne aj výstavne úspešná autorka. Môžeme sa teda pýtať, či upozorňovaním na nekonvenčnosť jej tém nerozokopávam otvorené dvere. Stačí sa však pozrieť na mediálne výstupy s ňou spojené: spravidla v nich natrafíme na slovo „provokatívne“.²⁹ Som presvedčená, že väčšina žien-matiek má zažitú presne tie situácie, ktoré maliarka stvára, a ani ona sama nemá úmysel primárne provokovať. Vnímanie jej malieb ako kontroverzných poukazuje na silu obrazových stereotypov, ktoré nás napriek našej žitej skúsenosti informujú o tom, čo je akceptovateľné a čo, naopak, tabu. Ako píše Virginie Despentes: „Dichotómia matka – nehanebnica je nakreslená pravítkom na ženských telách ako mapa Afriky: nezohľadňuje reálnu topografiu krajiny, len záujmy jej kolonizátorov. Toto rozdelenie nevychádza z „prirodzeného procesu“, ale z politickej vôle.“³⁰

Dievča v núdzi

Ďalším často sa opakujúcim ikonografickým typom v dejinách zobrazovania žien je „dievča v núdzi“. „Panna je častou protagonistkou naprieč dejinami obrazov a príbehov, na ktorých sú založené – objavuje sa v takých, ktoré slúžia potešeniu, politike, alebo obom. Jej telo je mladé, bezmocné, občas spiace, občas choré, mŕtve alebo zajaté, a čokoľvek sa s ním deje, takmer vždy ide o zdôraznenie mužskej identity a sily.“³¹ Ako príklad môžeme uviesť

²⁸ Symboliku mnohých prsníkov môžeme porovnať s niektorými zobrazeniami Artemis/Diany, napr. ikonografiou *Diany z Efezu*.

²⁹ Pozri napr. rozhovor v Rádiu FM z 27. 7. 2023, dostupný na internete: <<https://www.rtvs.sk/radio/archiv/1472/2102911>> (cit. 6. 5. 2024); alebo v časopise MIAU,

dostupný na internete: <<https://www.miaumagazin.sk/home/katarina-janeckova-walsh-sex-a-telesnost-nie-su-hanba-ale-zivot/>> (cit. 6. 5. 2024).

³⁰ DESPENTES, V.: *Teória King Kong*. Bratislava 2023, s. 75.

³¹ McCORMACK 2021 (v pozn. 2), s. 126.

viaceré varianty únosu Európy, kde sa únos a znásilnenie spája so založením novej civilizácie, a tým manifestuje implicitnú „tvorivú silu mužskej túžby“.³² (Naproti tomu ženská túžba je vo výtvarnom umení buď neviditeľná, alebo prezentovaná ako deštruktívna – uveďme v tomto kontexte napríklad spomínanú Lilith či napokon aj samotnú Evu.)

Dominika Kováčiková (nar. 1996) na svojich maľbách často znázorňuje typ „dievčaťa v núdzi“, ktorý však ironicky spochybňuje. Kováčiková, ktorá v čase písania tohto textu pôsobí ako doktorandka na Akadémii umení v Banskej Bystrici, sa venuje figuratívnej maľbe technikou oleja. Za svoju tvorbu už získala ocenenie VÚB Maľba roka (2023) a predstavila sa na viacerých kolektívnych aj samostatných výstavách (naposledy v BOLD Gallery v Prahe).³³ Pracuje s estetikou gýča, či skôr insitnej maľby kovačického okruhu; jej postavy majú preexponované tvary aj výrazy, prevláda ružová, „cukríková“ farebnosť. Dievčatá s obľými telami, plnými perami a široko roztvorenými očami, polonahé alebo oblečené vo volánoch sedia na piknikovej deke či vo svojej detskej izbe. Na prvý pohľad pôsobia dostupne, nevinné až neohrabane. Maliarka im však vkladá do rúk rôzne zbrane – niekedy držia nôž, inokedy majú za chrbtom nožnice alebo rovno mieria nabitou puškou. Nezriedka z nich vidíme iba časť/detail – nohy, ústa, zadok či chrbát. Ako napríklad na obraze s názvom *Instinkt prežitia* (2023), ktorý sa stal víťaznou maľbou spomínanej súťaže VÚB. (Obr. 7) Na obraze vidíme postavy dvoch dievčat od krku dole, ich telá v tureckom sede vyplňajú celú plochu plátna. Sú oblečené v spodnom prádle, ktoré spolu s ich plnými tvarmi a detailami ako vrkoče a krížik na krku evokuje dievčenskú na prahu dospelosti. Sú k sebe pritúlené, jedna z nich má položenú ruku na kolene druhej v intímnom geste, ktoré môže, ale nemusí naznačovať sexuálny vzťah. Druhá postava drží v ruke otvorený vreckový nôž. Kováčiková sa vo svojich námetoch inšpiruje vlastnými, ale aj cudzími či filmovými príbehmi a prežitými traumami, ku ktorým patrí sexuálne zneužívanie, sebapoškodzovanie, poruchy príjmu potravy. Jej obrazy sú plné napätia

a ambivalencie, kontrastu medzi útulnosťou a nežnosťou na jednej strane a nebezpečím až násilím na strane druhej. Aj tu môžu telá dievčat pôsobiť roztomilo, ale zároveň ich umiestnenie na obrazovej ploche, z ktorej takpovediac pretekajú von, evokuje aj telesnosť vymykajúcu sa spod kontroly či distorzovaný sebaobraz, v ktorom sa vlastné telo javí ako príliš tučné, nevyhovujúce. Môže ísť o nevinné dievčatá, ktoré ohrozuje neviditeľný agresor, ale takisto dve milenky/spojenkyne, ktoré spoločne kujú krvavú pomstu.

Reprezentácia neviditeľného

Všetky doteraz uvedené maliarky vo svojej tvorbe pracujú s námetmi, ktoré majú istý predobraz v klasických (mužských) dejinách umenia. Spomínali sme ikonografiu matky, Venuše, dievčaťa v núdzi či monštra, s ktorými tieto umelkyne polemizujú, revidujú či rozširujú ich o nové polohy a predovšetkým – prepožičiavajú im subjektivitu. Inú pozíciu má téma transrodového ženského tela, ktoré bolo (nielen vo výtvarnom umení) donedávna až na malé výnimky prehliadané a zneviditeľňované. Ak chcú transľudia nájsť vo vizuálnej kultúre reprezentáciu svojej identity, je potrebné čítanie medzi riadkami a kreatívna interpretácia rôznych viacznačných motívov, pretože priame odkazy na ich skúsenosť prakticky neexistujú. Túžba po sebaidentifikácii je však prirodzená všetkým ľuďom, a preto si kvíri ľudia vždy dokázali nájsť ozvenu svojich príbehov v bytostiach, ktoré sa nejakým spôsobom vymykali norme. Často išlo o rozprávkové či mýtické postavy, v novších dejinách postavy z hororových alebo fantasy filmov či komiksov.³⁴

Jednou z najfrekvencovanejších postáv, ktorá sa vymyká jednoznačnému rodovému určeniu, je anjel. S anjelom ako metaforou androgýnnosti či nebinárnosti pracuje aj maliarka Paula Gogola (nar. 1998). (Obr. 8) Vo svojej ostatnej sérii prepája témy identity, ekológie, vedy a spirituality. Inšpiruje sa vedeckými zisteniami ohľadom vody kontaminovanej xenostrogénmi, ktoré majú rôzne závažné vplyvy na živé

³² Ibidem.

³³ Dominika Kováčiková: *Soft Targets*, Bold Gallery Prague, 30. 5. 2025 – 29. 6. 2025.

³⁴ COWARD 2024 (v pozn. 21); VALLESE, J. (ed.): *It came from the closet: queer reflections on horror*. New York 2022.

organizmy. V tejto súvislosti sa hovorí o „feminizácii mužov“, neplodnosti a pod. Gogola tieto hororové správy posúva do ambivalentnej polohy, kde nie je jasné, či sú tieto zmeny negatívne, alebo žiaduce; náhodné či riadené. Kúpeľňa sa stáva priestorom mutácií a anjelské či mimozemské postavy dohliadajú na celý proces. Autorka sa dlhodobo venuje téme transtela, pre ktorú vynachádza vlastný výtvarný jazyk. Nedrží sa realistického zobrazovania figúr, ale uchopuje tému rovnako cez formálne, ako aj obsahové vlastnosti maľby. Dlhodobo pracuje s obmedzenou paletou farieb (čierna, biela, resp. rôzne odtiene sivej, v minulosti aj fialovej). Postavy na plátnach sú skôr naznačené než ukázané a spájajú v sebe prvky ľudského tela so strojom, ale aj inými bytosťami (okrem anjela napríklad s mimozemšťanom, morskou pannou...). Autorka si je vedomá neexistujúcej reprezentácie transtiel v kultúrnom mainstreme, a preto sa pre inšpiráciu obracia k folklóru, v ktorom nájdeme reziduá existencie nebinárnych bytostí, prípadne k online priestoru.

Online priestor je dôležitým formatívnym prostredím u takmer všetkých súčasných umelkýň, najmä mladšej generácie. Nielen v zmysle dostupnosti obrazového materiálu, ktorý je možné používať a mixovať, či nových foriem marketingu a seba prezentácie. V prípade kvír ľudí ide často o jediné prostredie, kde môžu bezpečne skúmať a vyjadrovať vlastnú identitu, nadväzovať vzťahy, budovať komunitu. Tomuto fenoménu je venovaná vplyvná kniha *Glitch feminismus: manifest*³⁵ od Legacy Russell. Autorka ponúka radikálny pohľad na telo a rodovú identitu, ktoré považuje za vykonštruované, a nabáda k ich prekonaniu. Nástrojom oslobodenia z binárneho, patriarchálneho sveta má byť *glitch* – chyba v systéme, ktorá je však generatívna práve preto, že samotný systém je „zlý“ (funguje na princípe útlaku). Telá, ktoré nezapadajú do binárnych rodových kategórií, či telá iné než biele a zdravé sú všetky svojho druhu *glitchom* a internet je priestorom, kde sa môžu testovať a kreovať nové formy odporu, alternatívne mody existencie. Tieto myšlienky samy osebe nie sú nové, ale vplyv knihy, najmä na mladšie publikum, možno

pripísať spôsobu, akým autorka uvažuje o online priestore. Internet tu nie je chápaný ako opozitum „skutočného“ sveta, naopak; všetci sme už dávno v istom zmysle kyborgami, naša *afk* (away from keyboard) existencia je prepletená s tou online. Na tieto myšlienky sa napájajú kvír umelectvá, ako aj Paula Gogola, a poskytujú im rámec uvažovania o sebe a o svojom konaní vo svete. Nechcú polemizovať s kultúrou, ktorá ich systematicky vymazáva; chcú sa na seba pozrieť vlastným, nezataženým pohľadom a nečakajú, až k tomu dostanú pozvanie alebo dovoľenie od vládnucej triedy. Tieto tendencie nie sú nové; už v roku 1974 písala Luce Irigaray o nutnosti „rozbiť stroj“ či roztrieštiť dominantný naratív: „Zvrhnime syntax odložením jej odvekého účelového poriadku; prestihnime drôty, prepnieme spoje, modifikujme kontinuitu, striedanie, frekvenciu a intenzitu. Aspoň na chvíľu nech je nemožné predvídať, odkiaľ, kam, kedy, ako a prečo...“³⁶ Obdobne Lauren Elkin vo svojej už spomínanej rozsiahlej publikácii o monštruozite ako feministickom koncepte z roku 2023 hovorí: „Byť ženského rodu znamená byť lapaná medzi krásou a excesom; musieť si vybrať. Byť monštrum znamená, že nástojíme na oboch.“³⁷ V istom zmysle teda môžeme všetko feministické umenie spojiť s pojmami *glitch* a monštruozita, pretože feministické umelkyne veľmi často zdôrazňovali tie aspekty telesnosti, ktoré patriarchálna kultúra potláča – procesualnosť (starnutie, telesné výlučky, otvory...), inakosť (rodovú, sexuálnu či sociálnu) alebo jednoducho nenormatívnu telesnosť (zdravotne či inak znevýhodnené telá).

Obojsmerný tok

Všetky príklady uvedené v tomto texte ukazujú, že keď sa ženské telo objavuje v tvorbe umelkýň (ktoré sa samy identifikujú ako feministky), „správa sa“ inak než na obrazoch, ktoré tvoria muži. Ak sme v úvode spomenuli, že príbeh „mužského“ umenia sa prezentuje ako cesta za transcenciou, snaha o zobrazenie neviditeľného, potom „ženské“ umenie sa pokúša zobraziť iný druh neviditeľnosti – pokúša

³⁵ RUSSEL, L.: *Glitch feminismus manifest*. Praha 2023.

³⁶ IRIGARAY, L.: *Speculum of the Other Woman*. Ithaca NY 1985 (1974), s. 142, cit. podľa: ELKIN 2023 (v pozn. 20), s. 50.

³⁷ ELKIN 2023 (v pozn. 20), s. 18.

sa vymaniť z pozície „druhého pohlavia“, ktoré je lapené v dichotómii medzi možnosťou napodobniť mužov, alebo sa stať ich objektom. Pokúša sa nájsť vlastný (nielen vizuálny) jazyk (odtiaľ možno pramení tendencia k expresívnej, „neupratanej“ maľbe, ktorá je paralelou „neuprataného“ ženského tela). Jeho význam spočíva nielen v tom, že reprezentuje reálne žitú, často protichodnú a chaotickú skúsenosť, ktorú dominantná kultúra už stáročia potláča

a zneviditeľňuje. Rovnako dôležitý je aj „spätný chod“ – umenie kreje nové modely života, ktorý sa vďaka nemu môže postupne oslobodzovať od represívnych vzorcov správania. A mimochodom, vôbec to neznamena, že pritom automaticky rezignuje na erotiku. Práve naopak – stvára ženskú sexualitu ako jav omnoho komplexnejší a vrstevnatejší, než by sme si (na základe masovej vizuálnej kultúry) dokázali predstaviť.

Dr. Alexandra Tamášová

Research Center,
Academy of Fine Arts and Design in Bratislava
alexandra.tamasova@gmail.com

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 Aloi 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.

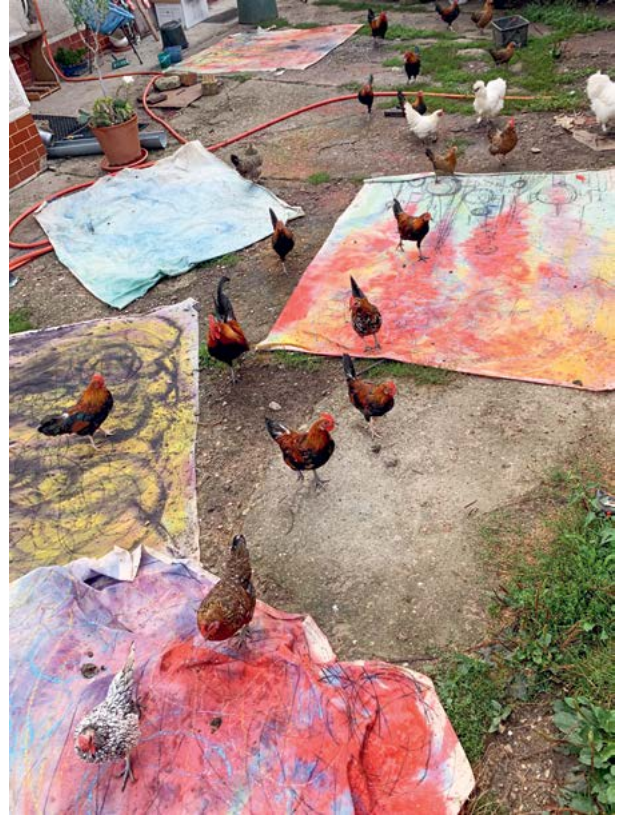


Fig. 2: Painting process in the garden photographed by Andrej Dúbravský, 2023, digital colour photography. Courtesy of the artist.

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 pre-determined 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 uncurated 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 Dúbranský, 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 ALOÏ 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 highlights. 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 vyrovnat' 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 osvieteniského 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 vyt'azovanie a ovládanie.²

Posthumanistická teória ponúka účinné nástroje na narušenie tejto hierarchie. Posthumánny subjekt Rosi Braidottiovej je *zoe-centrická* vzťahová existencia, ktorú tvoria skôr materiálne a afektívne prepojenia než autonómna individualita.³ Konceptia *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 Aloi 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 Krajnomalba 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 spochybníť 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 materiálovej 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, opeľovanie 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 odtlačujú 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 mokrých 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 viacdruhové pôsobenie. Ročné obdobia a správanie jednotlivých druhov vnašajú do procesu tvorby svoje vlastné časové súvislosti: kvitnutie lopúcha pritahuje opeľovače, 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 *reakcienschopnosti*, 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 prispôsobená 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 nezámerných procesov, ktoré skúma nasledujúca časť.

Mikrobiálne autorstvo a politika povrchu

Zatiaľ čo Dúbravského záhrada predstavuje maľbu ako spoluautorstvo, mestské prostredie prináša nepozvaného a často prehladaného 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 nanosenie 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 *sympoiesia* Donny Harawayovej, *intra-akcia* Karen Baradovej a *žijú hmotu* 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 štrukturalná a chromatická; jej „dizajn“ závisí od pohybu vody po fasáde, mikrotopografie steny 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 spochybnit’ 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 – snečné 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 vznikajú 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 redukovať 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 osvietenom 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.

sprostredkovateľa, 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 ľuďmi, 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, mycéliové 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.

After the Certainty

Painting the Post-Communist Imaginary: Myth, Memory, and Technology in Contemporary Central and Eastern European Art¹

Barbora KUNDRAČÍKOVÁ

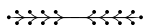
Abstract

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

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

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

– A. S. Byatt, Ragnarök, 2011



Introduction

In 2025, two projects demonstrated how a new generation of central European artists negotiates the entangled layers of memory, personal history, and cultural anxiety in a rapidly shifting present. The ex-

hibition *Nostalgia: Seekers of Fading Stars* at the Museum of Contemporary Art in Kraków (MOCAK) brought together 22 Polish artists born between 1979 and 2001. Grounded in painting, but extending into sculpture and installation, the show explored themes of memory, childhood, and personal mythologies.

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

This study explores contemporary painting practices present and observed in Central and Eastern Europe since 2000, focusing exactly on how artists navigate the complex interplay of post-communist memory, mythological reconstruction, and the technological imaginary. Utilizing theoretical frameworks such as Marianne Hirsch's concept of postmemory, Roland Barthes and Hans Belting's mediated mythology, and the notion of techno-romanticism, the analysis delves into how artists engage with cultural nostalgia, post-digital aesthetics, and the hybridization of visual languages.² This study presents a close reading of selected works by Marius Bercea (b.1979, Cluj, RO), Pavel Otdelnov (b.1979, Dzerzhinsk, RU), Dimitar Genchev (b.1985, Plovdiv, BG), Katja Novitskova (b.1984, Tallinn, EE), Pavla Malinová (b.1985, Vsetín, CZ), Lenka Falušiová (b.1988, Bruntál, CZ), Karolína Netolická (b.1993, Prague, CZ), Justyna Mędrala (b.1988, Kraków, PL), Mateusz Szczypiński (b.1984, Piekary Śląskie, PL), Lucia Tallová (b.1985, Bratislava, SK), and Sophie Gogl (b.1992, Kitzbühel, AT). These artists—as well as others, given how extensive and colourful the phenomenon is—will be presented as those who systematically explore how the medium of painting serves more as a performative and ontological space, reflecting histories, identities, and speculative futures within a post-digital visual culture. Following the collapse of communist regimes, artists have engaged with themes of collective trauma, nostalgia,

and mythmaking within the context of a rapidly globalizing and digitizing society. The technological imaginary—rooted in digital aesthetics, post-photographic influence, and augmented realities—has further transformed the medium's function and appearance. This shift offers a rare opportunity to reflect on current concepts of time, being, and ontology—somewhat paradoxically, given the subsequent events, which were associated, among other things, with the supposed end of painting or the end of art in general, but this makes it all the more interesting.

Selection of artists and their brief profiles

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

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

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

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



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

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

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

Also, the Russian artist Pavel Otdelnov documents the ruins coming from industrial modernity. His series *Promzona* (2016) uses subdued colours and blurred forms to portray deserted factories and

polluted landscapes. Digital glitch effects simulate fragmentation, both visual and temporal. These interventions reflect a general decay of ideology and infrastructure, invoking the epistemic breakdown of Soviet modernism. The layering of realist technique and digital distortion corresponds with the post-digital aesthetics described by Marzec (2018),³ turning decay into a post-memory artifact. (Fig. 2)

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

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



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

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

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

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

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

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

⁴ Ibid.



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

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

In a semantic shift, Sophie Gogl reanimates the fragments of contemporary image culture into a form of new mythology. Drawing on digital ephemera, memes, film stills, selfies, and design motifs, she creates layered tableaux that oscillate between intimacy and detachment, irony and sincerity. Gogl’s practice often explores “non-places” and banal environments—parking lots, bathrooms, upside-down houses—as sites of symbolic and emotional po-

tential, transforming them through lush colour, distorted perspective, and pop-cultural references, into uncanny narratives. Her paintings frequently incorporate text, artifice, and repetition, creating visual riddles that destabilize fixed meaning and reveal the strangeness beneath the everyday. (Fig. 9)

Theoretical Frameworks

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



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

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

Postmemory in this context, as defined by Marianne Hirsch (2012), describes the relationship that the “generation after” bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before.⁵ Although members of this generation do not directly experience the traumatic event, their lives are shaped by its lingering presence—especially through images, stories, and material traces. This notion of inherited memory subsequently becomes a visual grammar that artists use to reconstruct fragmented histories. It becomes redundant, acquires autonomous meaning, becomes a true aesthetic order—and abandons its status of vernacularity. In this sense, in the post-capitalist-post-communist environment, it takes the form of a political regime, while in the second instance it serves as a support for the real political practice of a second or even third order. In

this respect, at a certain point it begins “naturally” to identify with the original visual aesthetic—while its original meaning is now only a distant memory. Vilém Flusser’s observations on photography thus acquire a more far-reaching validity than might have been expected.⁶

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

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

⁵ HIRSCH 2012 (see in note 2).

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



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

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

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

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

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

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

⁷ BELTING 2011 (see in note 2).



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

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

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

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

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

⁸ BELTING 2011 (see in note 2).

⁹ BARTHES 1977 (see in note 2).

¹⁰ BELTING 2011 (see in note 2).

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



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

is echoed by Hito Steyerl, who in her seminal essay *In Defense of the Poor Image* describes the degraded, endlessly reproduced digital image as both symptom and weapon—carrying the scars of its circulation.¹² Myth, in this context, is not an ideological mask but a viral form, coded into platforms, social media rituals, and participatory economies of attention. Similarly, Byung-Chul Han describes the disappearance of ritual in contemporary society, replaced by algorithmic acceleration and emotional exhaustion.¹³ In *The Disappearance of Rituals*,¹⁴ he laments how meaning-making practices—once slow, embodied, and symbolic—are now flattened by the

homogenizing temporality of the digital. For Han, the modern subject is caught between hypervisibility and fragmentation, unable to ground experience in shared narratives or symbols. Myth becomes unstable affect, produced by and for the attention economy. And finally, Boris Groys writes in *Going Public and On the New* that contemporary art exists not to produce new content, but to curate visibility—to manage what is seen, repeated, and elevated within the media sphere. The artwork becomes a site of selection, no longer a vessel of truth, but a generator of contextual displacement. Groys reframes artistic myth not as belief, but as ritualized framing.¹⁵

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

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

¹⁴ *Ibid.*

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



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

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

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

Sophie Gogl, the youngest of this selection and perhaps most distant to the “proper” CEE Rancièrian aesthetic regime, works with slogans and image fragments in a way reminiscent of “poor images”:¹⁶ as compressed, contextless, disjointed. But by re-materializing them on canvas, she restores a degree of intimacy and opacity that digital platforms have evacuated. Mateusz Szczypiński mimics the operations of curation as creation (Groys), assembling pseudo-historical image networks that destabilize our faith in origin and authenticity. His method re-

sembles algorithmic remixing, but filtered through analogue composition. Katja Novitskova engages with biological and technological mythology—data visualizations, ecological narratives, planetary imaginaries—creating hyper-objects that simultaneously seduce and unsettle. Her work mirrors Han’s critique: the loss of symbolic grounding is replaced by abstract systems, graphs, and aestheticized catastrophe. Dimitar Genchev, by contrast, reactivates traditional religious symbolism through surreal and displaced forms. His paintings simulate sacred iconography while hollowing out its original function: producing what Groys might call a “post-sacral aura” in an age of image excess.

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

¹⁶ STEYERL 2009 (footnote no. 12).



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

From Stratified Image to Generative Form: Toward Posthuman Aesthetics

It is vital to understand that the layered, constructed image in contemporary painting directly parallels current shifts in digital and post-digital media, where visual culture is increasingly produced

through non-linear, generative, and algorithmic systems. Painting becomes an analogue to modular, programmable aesthetics, in which images are not fixed objects but outputs of selection, remix, and processual construction. In this sense, the stratified image anticipates or mirrors the logic of generative art, including practices involving AI, procedural systems, and database aesthetics. These practices do not aim at finality or cohesion, but instead produce difference through variation, reconfiguration, and repetition.

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

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

¹⁹ HARAWAY, D.: *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*.

In: *Feminist Studies*, 14, 1988, č. 3, s. 575 – 599, <https://doi.org/10.2307/3178066>.

A New Iconology of the Incomplete

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

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

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

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

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

Emotional Tonality and Affective Intelligence in Contemporary Painting

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

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

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

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

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

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

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

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

Note how Gogl embraces visual idioms from internet aesthetics and corporate language, but distorts them into enigmatic, affectively rich compositions; or how Katja Novitskova appropriates scientific imagery in ways that expose the aesthetics

of techno-capitalism, dramatizing the absurdity of its promises. Their paintings do not reject the contemporary image-world—they mirror it askew, using irony as a tool of reflexive engagement.

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

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

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

Affective Intelligence and the Visual Navigation of Uncertainty

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁸ STEYERL 2009 (see in note 12).

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

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

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

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

Conclusion: Toward Poetics of Resistance

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

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

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

²⁹ GROYS 2014 (see in note 15).

³⁰ BRAIDOTTI, R.: *The Posthuman*. Cambridge 2013; HUI, Y.: *The Question Concerning Technology in China: An Essay in Cosmo-technics*. Falmouth 2016.

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

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

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

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

imagination: a practice of sensing and thinking that is fundamentally metamodern in spirit.³⁶

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

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

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

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

³⁵ VERMEULEN, T. – VAN DEN AKKER, R.: Notes on

Metamodernism. In: *Journal of Aesthetics and Culture*, 2, 2010, <https://doi.org/10.3402/jac.v2i0.5677>.

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

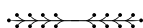
Po strate istoty

Postkomunistická obraznosť v maliarstve: mýtus, pamäť a technológia v súčasnom stredo- a východoeurópskom umení¹

Barbora KUNDRAČÍKOVÁ

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

A. S. Byatt, Ragnarök, 2011



Úvod

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

truck a skutočné vysychajúce citróny. Podobných príkladov by sa dalo uviesť mnoho.

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

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

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

Výber autorov a autoriek a ich krátke profily

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

sa pre nedostatok vhodnejšieho názvu označuje ako stredná a východná Európa a ktorá sa tu ukazuje ako potrebný, žiaduci a dokonca vyhľadávaný „priestor posunu“.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

V tomto „éterickom“, či skôr posthumánnom svete Karolína Netolická vo svojich pasteloch zobrazuje hybridné, nočné telá a prostredia. V diele *Spiace postavy* (2021) sa ľudsko-zvieracie hybridy prelínajú s lesnými topografiami. Neurčitost' formy naznačuje posthumánnu túžbu, pamäť a traumu. Jej dielo, sčasti posvätné, sčasti groteskné, evokuje

citovú rozpoltenosť mýtov. V Netolickej podaní sa mýtus stáva formou špekulatívnej autobiografie, ktorá vzniká v kontexte vizuálnej ontológie osobného rozvoja. (Obr. 7)

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

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

Teoretický rámec

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

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

⁴ Ibidem.

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

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

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

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

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

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

Títo umelci a umelkyne „nedekodujú“ mýtus v barthesovskom zmysle ani nesledujú jeho antropologickú funkciu podľa Beltinga.⁸ Namiesto toho

⁵ HIRSCH 2012 (v pozn. 2).

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

⁷ BELTING 2011 (v pozn. 2).

⁸ BELTING 2011 (v pozn. 2).

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

Medializovaná mytológia v postdigitálnom prostredí: od štrukturalizmu k estetike platforiem

Hoci Barthes v roku 1977 znázornil, ako sa symboly naturalizujú do mýtov – „autá ako katedrály“, „zápas ako divadlo“, jeho model predpokladá zväčša jednosmerný tok významu, od kultúrneho artefaktu k masovému publiku.⁹ Podobne Beltingova koncepcia antropológie obrazov zdôrazňuje ich stelesnenú a transhistorickú úlohu, ale zároveň predpokladá preddigitálnu mediálnu ekológiu, v ktorej si obraz zachováva istú symbolickú dôležitosť.¹⁰ Dnes však žijeme v režime, ktorý David Joselit nazýva „rýchlosť obrazu“, kde sa obrazy nielen prezerajú, ale aj spájajú, označujú, zdieľajú, speňajú a spracúvajú. V štúdiu *After Art* Joselit tvrdí,¹¹ že umenie sa už primárne neurčuje autonómiou, štýlom alebo materialitou, ale schopnosťou kolovať v sieťach viditeľnosti a hodnoty. Maľba sa tak stáva „uzlom v heterogénnej sieti“, ktorá absorbuje, pretvára toky súčasnej vizuálnej kultúry alebo im odoláva. Tento posun potvrdzuje aj Hito Steyerl, ktorá vo svojej priekopníckej štúdiu „na obranu úbohého obrazu“¹² opisuje degradovaný, ustavične reprodukováný a obehom zjazvený digitálny obraz ako symptóm a zbraň. Mýtus v tomto kontexte nie je ideologická maska, ale virálna forma zakódovaná do platforiem, rituálov sociálnych médií a participatívnej ekonomiky pozornosti. Podobne Byung-Chul Han opisuje zá-

nik rituálu v súčasnej spoločnosti,¹³ ktorý nahradila algoritmická akcelerácia a emocionálne vyčerpanie. Vyjadruje ľútosť nad tým, ako sa kedysi pomalé, zosobnené a symbolické významotvorné postupy v súčasnosti redukujú v dôsledku homogenizujúcej dočasnosti digitálnych technológií. Podľa Hana sa moderný človek nachádza medzi hyperviditeľnosťou a fragmentáciou, bez možnosti zakotviť skúsenosť v spoločných naratívoch alebo symboloch. Mýtus sa stáva nestabilným afektom, ktorý vytvára a využíva ekonomika pozornosti.¹⁴ A napokon Boris Groys v publikáciách *Going Public* a *On the New* píše, že súčasné umenie neprodukuje nový obsah, ale riadi viditeľnosť – usmerňuje to, čo sa prezerá, opakuje to a vyzdvihuje v mediálnej sfére. Umelecké dielo sa stáva predmetom voľby, už nie je nositeľom pravdy, ale zdrojom kontextuálneho výtlaku. Groys nepovažuje umelecký mýtus za presvedčenie, ale za ritualizované rámcovanie.¹⁵

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

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

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

⁹ BARTHES 1977 (v pozn. 2).

¹⁰ BELTING 2011 (v pozn. 2).

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

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

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

¹⁴ Ibidem.

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

¹⁶ STEYERL 2009 (v pozn. 12).

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

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

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

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

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

Súčasný maliarstvo, ako vidno v postupoch vyššie uvedených umelcov, sa už nesnaží o autonómne

alebo úplné zobrazenie sveta. Vychádza skôr z logiky vzťahovej estetiky,¹⁷ v ktorej význam nevzniká zo zobrazenia, ale z interakcie medzi fragmentmi, perspektívami a kontextami. Obraz sa stáva situovanou konštrukciou, súborom čiastkových pohľadov a miestom citového a symbolického dialógu.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Posun k obsahu generovanému umelou inte-ligenciou túto dynamiku ešte viac zintenzívňuje. Generatívne systémy fungujú na základe kompo-zície pravdepodobnosti, pričom vytvárajú obrazy

čerpaním z rozsiahlych archívov vizuálnych údajov, ktoré filtrujú na základe podnetov, vyťažnosti a dĺžky sústredenia. Tieto systémy, podobne ako súčasní maliari, „nereprezentujú“ skutočnosť, ale vytvárajú nestabilné a emotívne symbolické pro-stredia, ktoré umožňujú subjektívnu reaktiváciu a spoluúčasť. Maľba sa tak stáva príkladom verna-kulárnej zdieľanej platformy a paradoxne sa vracia k svojmu pôvodnému potenciálu vytvárať (nejaký alebo nieč) svet.

Nová ikonológia neúplného

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

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

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

¹⁹ HARAWAY, D.: Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective.

In: *Feminist Studies*, 14, 1988, č. 3, s. 575 – 599, <https://doi.org/10.2307/3178066>.

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

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

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

mechanizmom na vytváranie mýtov a priestorom posthumánnej spomienky.

Emocionálne tónovanie a citová inteligencia v súčasnom maliarstve

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Táto rozpoltenosť znamená posun od zmyselnosti ako číreho citu k zmyselnosti ako epistemológii,

teda spôsobu poznania a pamätania prostredníctvom tela, a to aj vtedy, keď prechádza cez kód alebo obrazovku.

Emočná inteligencia a vizuálna navigácia v neistote

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁸ STEYERL 2009 (v pozn. 12).

²⁹ GROYS 2014 (v pozn. 15).

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

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

Záver: na ceste k poetike vzdoru

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

Ich diela pôsobia akoby pramenili z trosiek nielen preto, že odkazujú na postindustriálny alebo postsovietsky rozklad, ale aj preto, že vznikajú z toho, čo možno opísať ako estetiku ruiny, ako epistemologický a emočný prístup k fragmentom, pozostatkom

a ťaživej prítomnosti toho, čo už nefunguje tak ako kedysi. V tomto zmysle ruina nie je len symbolom straty, ale štruktúrou, ktorá narúša lineárnu časovosť a poukazuje na nedokončený význam.³¹ Je formou, prostredníctvom ktorej sa história nepopisuje, ale usádza, a následne sa vynára ako štruktúra, pozostatok či neprítomnosť. Maľba sa tu stáva vrstevnatou a nestabilnou ruinou povrchu na pomedzí odhalenia a vymazania.

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

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

³⁰ BRAIDOTTI, R.: *The Posthuman*. Cambridge 2013; HUI, Y.: *The Question Concerning Technology in China: An Essay in Cosmo-technics*. Falmouth 2016.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

It's a Sign of the Times

Ivana MONCOLOVÁ

Abstract

This study analyses the position of Slovak painting after 1989 in relation to the cultural, political, and theoretical transformations that followed the end of state socialism. It argues that the medium's marginal status in the 1990s resulted from the convergence of two forces: the local resumption of interrupted neo-avant-garde trajectories and the reception of Western post-medium discourses that proclaimed the "end of painting." Through selected case studies, the text examines how Slovak painters gradually re-engaged the medium by adopting strategies of cultural memory, archival reference, and critical reflection on collective and political histories. The article demonstrates that, after 2000, painting in Slovakia became an active site for negotiating post-communist identity, processing historical trauma, and responding to the socio-economic transformations of the new republic. Rather than a conservative revival, this return to painting reveals a hybridized post-media practice that incorporates conceptual, documentary, and affective registers while addressing broader Central European debates on remembrance, place, and historical responsibility.

Keywords: Collective guilt – West German painting – Slovak painting after 1989 – Post-communist transformation – Visual historiography – Neo-expressionism – Socio-political critique

Painting in Slovakia after 1989's historic political revolution was a comparatively undesirable medium. A cultural upheaval followed the regime change from socialist to quasi-democratic, with a new beginning in defining art's frameworks. So after 1989, reconciliation with the socialist past also affected the painting medium as such. Of course, rejection of the medium as unattractive to the fast-changing society's current reality had several local roots. Coming into Bratislava's Academy of Fine Arts and Design as an educational institution were mainly those, who had seen their neo-avant-garde project interrupted

and not presented in public institutions since 1968 or 1972. And so the project could, belatedly, be resumed.

American art scholarship was another aspect of this, having since the early 1970s shown a preference for intermedia approaches to traditional media. Zora Rusinová captured well the whole development of American critical theory of modernist painting and pictures in her text *Painting and the Magic of Words* from 2012.¹ In 1990s Slovakia, the "death of painting" and "death of the artist" narrative was taken quite fatalistically, and becoming definitive in

¹ Zora Rusinová presented this paper at the Academy of Fine Arts and Design's (AFAD) conference *Painting in the Postmedial Age*, held at the Slovak National Gallery in 2012. The event featured international participation and addressed questions relevant to the broader Central European media context (Eva Badura-Triska, J. Geržová, A. Ring Petersen, Z. Rusinová, L. Gregorová Stach, P. Vaňous, J. Zálešák, Z. Sárvári). The symposium was initiated and curated by Jana Geržová, then

employed at AFAD's Section of Visual and Cultural Studies. The proceedings were published as *Painting in the Postmedia Age* (ed. J. Geržová, 2012). A related symposium had taken place in 2010 under the title *Painting in Contexts, Contexts of Painting*, likewise published as *Painting in Contexts, Contexts of Painting* (ed. J. Geržová, 2010); it was the first symposium in the Czechoslovak/Slovak context to systematically address painting and critical reflections on the medium.

a limiting sense. I provide several topics for consideration in this text as well. These include the Slovak painters' artistic strategy, and reflections on historical events in their work after the year 2000.

Post-war West Germany and Intellectual Struggles to Interpret History – Painting Strategy

Understanding this text requires an account of yet another context that will interest us here, for the reason that the artists did not share a common aversion to painting techniques or approaches. Of more import was the role of West German painting after World War 2, the renown and artistic strategies of which came to influence all of European painting. Via the German example, work in Europe adopted an authorial strategy of delving into archives and archival reproductions, which is also commonly known as Culture of Remembrance. This of course links to reflection on German World War 2 history, associated with historical memory, collective memory, and the German *Historikerstreit* – the intellectual struggle and way to incorporate Nazi history into German historiography. For our context, West German artists are significant; many of them had contact with Düsseldorf's Art Academy community in the mid-1960s, at least in private consultations with J. Beuys (1926–1986), who taught at the Academy. The development of West Rhine-Westphalia was a success of the post-war Marshall Plan, a tale of German industry's post-war resurrection, accumulating capital and facilitating the birth of many private galleries, and, in time of museum institutions.

Since the late 1960s, Anselm Kiefer (b. 1945) has been involved with the aforementioned principle of reconciliation with the Nazi past, together with the purging of historical personalities and their works after being adopted by the Nazi ideology. The topic

of the Germans' two-war trauma has to do not just with collective memory, but with the principle of processing collective guilt as well. During the late 1960s, in his youthful recklessness he toyed with his own cultural determinants, first rashly (performing the Zieg Heil salute in European public spaces); from the early 1970s his work was still interpreted with ambivalence, he was, however, moving toward a picture that "could be read". Working with wooden slanted attic interiors, which maintain a symmetric partition, he is now adding text to his paintings.² These interiors, while derived from the interior of his actual studio, are associative. The windows' symmetry and lighted sconces suggest the grand halls of Valhalla, but in wood; these are impersonations of the Late German Parnassus motif, and revival of Late Romantic myths that Ludwig II of Bavaria brought about as a builder and arts patron.³ Kiefer wove his thematic arcs, often indirectly, and with ambivalence. He indirectly shared in invoking new realms of memory in his paintings. "Such a *lieu de mémoire* belongs to two different areas, which makes them interesting, yet they are "complex things. At once natural and artificial, simple and ambiguous, concrete and abstract, they are lieux—places, sites, causes—in three senses—material, symbolic and functional" or at once in all of these, to varying degrees.⁴

Sometime Kiefer developed a topic with a basis in acknowledged poetry (Paul Celan, Ingeborg Bachmann), or in Germanic myths or philosophers' and historians' public debates profaned by the Nazis; among these was Adorno, who appeared on the radio to advocate for discourse on Holocaust reflections and denazifying post-war Germany. It was ultimately Adorno who said that post-Auschwitz no forms of artistic expression were adequate to convey the current world's reality,⁵ thus reflecting a crisis of artistic expression. Adorno was to revise his posi-

² In the paintings "German Spiritual Heroes", "Father, Son, Holy Ghost", and "Nothing" (Notes).

³ Third Reich ideology took delighted inspiration in part from his example.

⁴ NORA, P.: *Realms of Memory*. Translated by Arthur Goldhammer. Columbia University Press, 1996. Czech translation:

Mezi paměti a historií: Problematika míst. In: *Politika paměti: antologie francouzských společenských věd*. Praha 1998, p. 14.

⁵ „Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben ist barbarisch.“ (To write a poem about Auschwitz is barbarism). ADORNO, T. W.: *Kulturkritik und Gesellschaft*. In: *Gesammelte Schriften*, Band 10.1: *Kulturkritik und Gesellschaft I*, "Prismen. Ohne Leitbild". Frankfurt am Main 1977, p. 30.

tions several times throughout his life, particularly in regards to Paul Celan's poetry⁶ and his *Todesfuge* (Death Fugue, written 1945, published 1948).⁷ Of what are we speaking when we speak of reflection on collective guilt? We look at paintings that do not engage through explicitly showing violence and gore, or wartime battlefield and civil population scenes. We look at outlines: large-format paintings, which through their impasto and material painting recall sodden fields or deep German forests, or mythic German rivers beginning with the letters "I" or "R". Landscapes and architecture bring to mind torched ruins; in architecture we can detect Albert Speer's or Wilhelm Kreis' real works.

Other West German painters worked with a similar principle and artistic strategy: Gerhard Richter (b. 1932), Jörg Immendorff (b. 1945–2007), Georg Baselitz (b. 1938) alongside Eugen Schönebeck (b. 1936) and others. For instance Richter's painting cycle *Birkenau* (2014) is pure abstract imagery. All Kiefer's works confront the weight of the past through associative references to symbols, places in a country, architecture, rivers, or Wagner operas. These artistic approaches set past against present, even today. And even today, they are present in social discourse. Their associative references to archives past or with societal significance are an authorial approach that was adopted, multiplied, and distributed during their painting era. The strategy of recalling the past and shaping public discourse on collective memory is, naturally, not only bound to the past associated with World War II. Its boundaries have transcended these limits to reflect on any society-wide problem, or rather to open up topics that have gone unaddressed, often having both public and personal implications. These artists uncover phenomena over which they themselves may feel shame and face social condemnation. Richter's grey painting *Onkel Rudi* (*Uncle Rudi*, 1965), portraying a

soldier in a Nazi uniform, painted from his family archive's photograph, depicts his mother's relative, who was serving in the Wehrmacht until his death in 1944. Also based on a family archive photograph, he painted a formally similar portrait of an aunt, his mother's sister, in a work titled *Tante Marianne* (*Aunt Marianne*, 1965), who died while playing a part in the German eugenics program. Building on this, Richter painted *Herr Heyde* (*Mr. Heyde*, 1965), a psychiatrist heavily involved with the program. For decades these artists proved that one must vigilantly explore one's own cultural determinants, and iteratively implement those that are currently shaping society.

Of course, their manner of constructing the artistic discourse on the past influenced the next generation of German artists – some of the *Neue Wilde* "bad boys" were bold enough to use their artistic strategy in public as a cynical farce, a criticism of painting through painting. The most visible of these was the "troublemaker" Martin Kippenberger (1953–1997). Exemplary of this is his painting titled *Ich kann beim besten Willen kein Hakenkreuz entdecken* (*I can't find a swastika, no matter how hard I try*, 1984). It evokes a constructivist abstraction of the German flag's colours: gold, red, and black. Through his painting he was poking at the existence of such various artistic movements as Neo-Geo, Bad Painting, the never-ending cultural revivals on the topic of Nazism.⁸

Similarly, Jörg Immendorff (1945–2007) from the late 1970s criticized West German society in the painting series *Café Deutschland*; it's mockery, collage strategy, and the situations recall the Berlin DADA or George Grosz in their being oversaturated with political messaging. Immendorff too formulated the state of the divided Germany as a brawl among various cultural and political figures. Of course the crowded and grotesque scenes featuring painters and philosophers had to include his teacher

⁶ Paul Celan (b. 1920 in Cernăuți, Bukovina – once a multi-ethnic area of Austria-Hungary, later Rumania, and now Ukraine), an author of Jewish origin in a German-speaking enclave, who despite living in Paris since 1948 remained linked to literature in German. He survived the Holocaust, which took both his parents. He ended his life by drowning in the Parisian Seine in 1970.

⁷ *Todesfuge* is a key Kiefer topic, with his pictures inscribed with "Margarete" and "Sulamith" set as girl names in Germanic and Jewish counterparts. In the pictures Kiefer employs citation of either Paul Celan's verse "dein goldenes Haar Margarete Dein aschenes Haar Sulamith", either in entirety or using some sequences as text fragments.

⁸ KIPPENBERGER, S.: *Kippenberger: The Artist and His Families*. Atlanta; New York 2011.

J. Beuys, the artist himself, and a whole constellation of painters – his contemporaries. He remarked on each based on the painting forms they took on, which he, in some, considered mannerisms.⁹

Eighties West German painting was interlinked with the New York scene. The first major milestone where American and West German artists presenting together was Documenta 7 in Kassel in 1982. Its artistic director Rudi Fuchs presented sculpture, painting, conceptual art, and minimalism without any restrictions of art scholarship. A. Kiefer exhibited there, Beuys' 7000 oaks were planted, neo-expressionists participated, and Arte Povera proponents, as well as Americans from The Pictures Generation, street art, post-modern American painting, and minimalism, and a whole constellation of forms and art presentation came together.¹⁰ The same exhibition launched the Neue Wilde painters' international recognition. Among those exhibiting was A. R. Penck, who only emigrated from East Berlin to West Germany in 1980. This art survey markedly expanded West Germany's market with the

USA, or to be more precise with New York gallery owners. This culminated even in marriages, as well as intercontinental fusion of galleries.¹¹ The art world went global on board the Concord,¹² and 1980s Neue Wilde paintings flooded the market. It was Hal Foster (apologist of the Pictures Generation) who became the main critic of Italian and West German painters, mostly for their appropriation of cultural artifacts from the fascist and Third Reich period.¹³ He undervalued the semiotic dimension of West German painting (as well as lived cultural experience) in broader societal issues, painters' criticism of their own kind, and likewise criticism of the painting medium as used in painted criticism of painting, as in works by J. Immendorf: *Hört auf zu malen/Stop Painting* (1966) and S. Polke: *Höhere Wesen befahlen: rechte obere Ecke schwarz malen!/ Higher Beings Commandment: Paint the Upper Right Hand Corner Black!* (1969).¹⁴

Due to the nature of Culture of Remembrance, the unification of Germany, which painters, among others, had been calling for throughout their careers, became a part of cultural history too.

⁹ For instance he portrays G. Baselitz in a sketch of a reclining pig – referencing Baselitz' upside-down pictures. See the J. Immendorf work: *Kleine Reise (Hazensülze)*, 1990, oil on canvas, 250 × 500 cm. See COHN, D.: In my paintings I elevated the situation, but it was reality. In: *Jörg Immendorf – For All Beloved in the World*. Köln 2018, pp. 29–37.

¹⁰ See DOCUMENTA 7, accessible at: https://de.wikipedia.org/wiki/Documenta_7 or in *Kunstforum International*, Bd. 53/54, 7/8, 1982.

¹¹ The influential American gallery owner Mary Boone married the major art dealer Michael Werner; she built partnerships among galleries, with artists traded among continents and Germans opening galleries in New York.

¹² Concord, the commercial jet airliner that halved the New York-Paris flight time, appears in the diaries of Keith Haring and Andy Warhol.

¹³ „The references in new Italian (and German) art are not only modish; as Buchloh has shown, they are also keyed to moments when regression in modern art has coincided with reaction in political life. The use of such precedents or analogues is hardly propitious today: however ironic, it is not critical but again pseudoscandalous. Thus when the Italians borrow elements from fascist art or when the Germans — especially Anselm Kiefer, Jörg Immendorf and Markus

Lüpertz — cite Nazi emblems or enthusiasms (e.g., Wagner), the gesture is less anti repressive or culturally revolutionary than risque, repressively seductive, grisly chic. In this way, whether lugubrious or fey, such historicist art cannot but reveal a certain frustration with freedoms and fantasies that it knows are franchised, a certain desperation in its flight. (But what does it flee? What is repressed here and elsewhere? The 'history' in this art offers a clue, for what is repressed is also a history — but one which cannot be reduced to funny figures or art-historical styles, to icons of alienation or reified signs: the history of social and political conflict. Traditionally, art has served to magically resolve this conflict. Some contemporary art seeks to articulate it; this art, however, ignores it, disavows it.) Such art, then, is as ambivalent in relation to history as its artists are (at once scandalous and servile) to its bourgeois audience, and as this audience is generally to high culture (attracted to it, suspicious of it). In the absence of any other relevance or legitimacy, the historical references in this art serve as a form of sanction. Yet these forms and modes are precisely ahistorical, severed as they are from social practice.“ In: FOSTER, H.: *Recordings. Art, Spectacle, Cultural Politics*. Seattle; Washington 1985, pp. 41–42.

¹⁴ GRAW, I.: Painted Critique of Painting. From Anti-essentialism to the Myth of Self-Activity in the 60's and 80's (Immendorf, Polke, Oehlen, Kippenberger). In: GRAW, I.: *The Love of Painting: Genealogy of a Success Medium*. Berlin 2018, pp. 145–148.

If we never learn that we've been here before... the Reality of the 1990s

As opposed to communicative memory, cultural memory is recorded and reified: in writing, pictures, rituals, buildings, and the *lieux de mémoire*.¹⁵ Its function is to secure culture consciousness of a shared past, and to contribute to creating a given society's common identity. It has 2 components, a passive – the archives – and an active – the canon.¹⁶ Political memory has characteristics in common with the cultural: both are created deliberately, and their preservation and transmission over time depends on institutions and organizations (museums, archives, educational system). Its form is purely active: all its content is active, alive, reminded. Its function is to, through recalling of historical events, personalities, places, phenomena, artifacts, and actions, uphold the common identity, relevant political entity, and to reinforce the existing government's power. Customarily, events and personalities that might provoke feelings of shame or guilt are wiped from political memory. Such negative impulses tend to be integrated into collective memory only under powerful external pressure.¹⁷

After Slovakia's birth (and Czechoslovakia's division), the country struggled to define itself - to find consensus on the value norms to which the people would be willing to commit. The problem persisted into the third millennium's early years, though it was overshadowed by such other issues as economic growth, unenforceability of rights, and coupon privatization. Yet the government at the time, in a huge ideological concoction, played to the emotions of traditional Slovak consciousness and majority society

through elements like “the land between the Danube and the Tatras”, Kriváň, Poľana, Zobor, Devín, the Váh and the Danube Rivers, and historical figures including Svätopluk, Constantine and Methodius, and Jánošík, although the stereotyped content abounds in fabricated qualities.¹⁸ From time to time the same agenda intensifies again, depending on who holds political power.

In the 1990s, modern Slovakia underwent its own version of *Historikerstreit*, a struggle of the academic community against the powerful political interventions attempting to skew history. Contemporary discourse was closely intertwined with the past of the Slovak state (1939–1945), originating with the Munich Agreement and the Vienna Arbitration advanced by the Nazi Third Reich. One such erroneous example in reflecting the first Slovak state's history in 1990s reality was the 1995 publication of a book by the historian and Roman Catholic priest Milan S. Ďurica, which Slovakia's ministry of education distributed to all primary and secondary schools the following year.¹⁹ Nationalist tendencies had already received political support before 1993, and played a part in political activation, in this case supporting Czechoslovakia's amicable separation. The word identity was everywhere, but only in the sense of national consciousness, which was linked with constructing a history of a nation proclaimed young and with no history. A further scandal in 1997 came with the artists' protests (actors and visual artists) in front of Slovakia's culture ministry building in Bratislava aimed at the culpability of the minister's reforms. At the time some of these artists functioned in activist cells, who as they reminiscence “protected Slovakia's culture with their own bodies”.²⁰ The offences included control of the

¹⁵ NORA 1998 (see in note 4), pp. 7–31.

¹⁶ ASSMANN, A.: Canon and Archive. In: ERLI, A. – NÜNNING, A. Ed.: *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Hand-book*. Berlin; New York 2008, pp. 96–108.

¹⁷ KUBIŠOVÁ, Z.: Kolektivní paměť a národní identity. In: MASŁOWSKI, N.; ŠUBRTI, J. et al: *Kolektivní paměť: K teoretickým otázkám*. Praha 2014, pp. 81 – 111.

¹⁸ ONDREJOVIČ, S.; KRUPA, V.: Identita a jazyk. In: KILIÁNOVÁ, G. – KOWALSKÁ, E. – KREKOVIČOVÁ, E.: *My a tí drubí v modernej spoločnosti: Konštrukcie a transformácie kolektívnych identít*. Bratislava 2009, p. 132.

¹⁹ ĎURICA, M. Š.: *História Slovenska a Slovákov*. Bratislava 1995. This writer publicly sympathized with the wartime Slovak state's ideology. Slovakia's education ministry, which published this book, was under E. Slavkovská of the Slovak National Party. For more see VRZGULOVÁ, M.: *Nerrozprávane susedské histórie: Holokaust na Slovensku z dvoch perspektív*. Bratislava 2016, p. 16.

²⁰ The government coalition comprised the Slovak National Party, Union of Workers of Slovakia, and People's Party – Movement for a Democratic Slovakia, the latter being the leading party and its chairman Vladimír Mečiar the prime minister.

Pro Slovakia fund (the minister of culture I. Hudec redirected finances from Pro Slovakia, intended to support culture, toward favoured individuals and interest groups, without any transparent assessment by expert commissions).²¹ Culture was seen as the handmaiden of political interests, its task that of imparting value to the political ruling elite's ideas. Still in the air hung the question of how to anchor historical heritage, how to anchor the new, budding republic's value system. Quite possibly these questions, now part of "cultural history", were a big concern of only a few, with statism being considered a "big man con game". Many more worried about high unemployment, inflation, and a hunger for material acquisition to fill the variable gap in owning possessions; in the 90s many emigrated from Slovakia to Western Europe or the US (little reflection is devoted to this exodus). Much was publicly said of freedom, but it became clear that people had different ideas as to what that meant. For example the economically-minded thought the free market would resolve everything fairly, with private firms gradually cultivating society as market competition drove them to proper behaviour. Artists spoke of free expression without the state's intervention, without censorship (which under socialism had decided their very existence) – and so they were most sensitive about any feedback or systemic interference. In Kantian style, freedom was perceived as autonomous acting based on reason and moral law. Another side of this were the universities, to which large numbers of students flowed, particularly in the humanities, with zeal for an open and free academia. Academics were the first to foster ideas breaking through "from Western Europe". They translated such philosophers as R. Barthes and M. Foucault relating to criticizing institutions and to the connections between the picture and visual art, to the death of the artist.²² Among the art documenting the presence of French philosophy were Roman Ondak's (b. 1966) early works *Taste of Thinking* (1995), *Sated Library* (1995), *Hunger* (1996), *Sated Table* (1997); they in fact reference preservation of European

heritage, and the topic of intellectual starvation and its subsequent saturation in the 1990s, and reflect the context of mainstream engulfing by consumption as a "mode of life".

At the start of the 1990s a group of artists worked here briefly, having entered the art scene since the mid-80s, so they were affected by the thaw of Gorbachev's perestroika. Here were artists importing western painting's influence: German neo-expressionism, Neue Wilde, Italian transavantgarde, or even Moscow's conceptualism and sots art. We group them under the label "post-modern painting in Slovakia"; some exhibited in groups, like Syzygia or Skupina A-R (Avance–Retard). Employment lured a number of them in the 90s: advertising for the entrepreneur boom, entering politics, and some going into teaching at secondary schools and universities. Those making their living in advertising had no time for art, and faded out of exhibition activity. Suddenly it seemed unfeasible to find a livelihood as a freelance artist in the 1990s. The state retreated from its role as commissioner of public art, through which it had for the forty years of socialism been subsidizing the making of artworks for public spaces and governmental buildings. In the 1990s reality, interlaced with an ongoing economic crisis and unbridled privatization, organized crime and its principles grew widespread. Freedom of taste was present too, climaxing in the form of "entrepreneurial Baroque" family houses, the financial undernourishment of state art institutions, and legislative reform. The first wave of immigrants swept in, who throughout the decade fled from Chechenya or the former Yugoslavia because of armed ethno-religious conflicts. Transforming from a socialistic planned economy to a capitalistic free market took on a sombre character. Though an art market came slowly into being, collectors were few and more interested in older art. Slovakia was evolving into a rustic democracy with many limitations.

Like islands of freedom in this problematic Slovak reality, private foundations – particularly the Soros Center for Contemporary Art,²³ later re-

²¹ ČTK press report. Minister Hudec podal podnet na umelcov. In: SME, 13 March 1997. Accessible online: <https://domov.sme.sk/c/2067767/minister-hudec-podal-podnet-na-umelcov.html>

²² The Slovak philosopher Miroslav Marcelli made a series of translations.

²³ Founded in 1993 by G. Soros, the American financier of Hungarian origins.

named Foundation – Centre for Contemporary Arts (NCSU), but also Pro Helvetia – were seen as formidable. Post-conceptual, post-object, performance, and photographic artists would “huddle” around these institutions. The foundation leadership’s aim was to “expand” the field of art²⁴ not just among the traditional genres and technical processes but of the individual arts themselves. The NSCU organized annual exhibitions, with accompanying lecture series on the individual topics. The curator role grew dominant: often, works would be created based on a curator’s topic, and art scholarship discourse spoke of the curator’s dominance as a determinant personality. Their activity put back into play the interrupted story of the neo-avant-garde. Artists also found doors opening to present in international art forums.

As a third element, art criticism scholarship started making a protégé of art outside modernist painting frameworks: breakthroughs in various artistic media, media installations, appropriations, ready-mades, and video art all caught up, and got copied. Art rapidly grew intellectualized, with a semantic overlap with efforts to layer on polysemy, referring to strategies of conceptual art and rationality.²⁵ Traditional narratives dwindled, as art became a laboratory, a research project; works were not called works, but rather projects, with artists meant to experiment to surpass accustomed boundaries – the language of interpreting the genesis of art inclined more toward science. Art scholarship became styled more as aesthetics and philosophy.

In many ways the context of Slovakia’s art scholarship took on the French and American academic debate mentioned earlier (on the death of the artist, the end of painting). I think these topics were taken fatally and literally, in keeping with the basic title of the article, and not with the developed aims of the artists in mind. Narrative paintings reaching into affect, pathos, and emotion, were not exhibited. Painters interested in such topics were regarded as insufficiently rational; or rather, rationality was presented as a societal certainty. Emotional impact was expected

of mass media, or photojournalism. The new era of artists graduating from Slovakia’s art schools right after the revolution opened up to western influences, and to impetus from contemporary art abroad, giving rise in generational parallel to Slovak versions of international artists. Originality fell to futile pieces. The effort became one of exporting one’s art to the west of our borders, and this desire remains present even now. Artistic work was not defining itself as a counterweight to public policy, history, and the situation in society, with some small exceptions of the older generation’s reflecting on the Holocaust – such as Juraj Bartusz, Ľubo Stacho, Dezider Tóth, and Monika and Bohuš Kubinskí. Work with mass media represented a different strategy, with artists adopting media information that the essence of the resulting work was derived from: as with Peter Meluzín, and partly with Veronika Rónaiová and Peter Rónai. At the same time, this non-conceptual generation displayed in their works no distinct political consciousness (though they always had distinct personal opinions), even as the older generation such as Rudolf Sikora and Peter Kalmus presented such consciousness publicly.

The younger generation finishing art training around 1995 and 1996 on principle did not work in referencing the past and reflecting on the two unfree regimes under which the current Slovak Republic lived from 1939 to 1989. Artists, and art, left all this to historians and the archives opening up, right from the start of the 1990s. The chief psychological milieu for oral history was Holocaust survivors.²⁶ Gradually, oral history reflecting on the Holocaust, the Slovak wartime state, the bitter 1950s, the late 1960s, and “normalization” in Czechoslovakia was to contribute significantly to changing society (as well as art) into something open in the sense of being interested.

On the other hand, we must note that in terms of educating the public, mass media had long undervalued all these activities. The 1990s’ rise of commercial television, the content of which was a new kind of cheap series and visceral entertainment, produced

²⁴ Barbora Geržová interview with Mária Hlavajová. In: ČARNÝ, J. – GREGOR, R. Ed.: *Paradox 90: Kurátorské koncepcie v období mečiarizmu (1993 – 1998)*. Bratislava 2014, p. 71.

²⁵ Conceptual art was defended as rational and cerebral; its transcendental side, which had appeared in work by significant artists, was disregarded.

²⁶ VRZGULOVÁ 2016 (see in note 19), p. 11.

a public “dumbing down” and the development of historical ignorance. Accompanying the decline was a frozen book market after Czechoslovakia’s division, with only recreational and easy pop literature surviving. Anything more intellectually demanding came to Slovakia in Czech translations, not excluding art history books. Contexts from foreign art scenes and paintings were absorbed through art surveys in Venice and journeys to individual monographic exhibitions. The state of German painting described here was not as known in Slovakia either contextually, or in its nuances of skilled handling of the picture, interpretation, progress with materials, and criticism. Many connections were lost in translation. But we were still living in the pre-digital age, an age precursory to the third digital revolution, in fact facilitating material painting by begetting all its digital “tools”. As new media became more accessible financially in the late 90s and afterwards, they also aged out more rapidly (or their devices went extinct), and an awareness rose of the need to stock it with content of quality.

It was around 2005 or 2006 that painting became noticed in Slovakia;²⁷ there was even talk of the return of painting, parallel to the same tendencies in the globalized western world and connected to gallery commerce. In this country it had links to the birth of two new art academies,²⁸ and teaching this medium stratified in space and in influence. Witnesses to this rising were the first generation that simultaneously graduated from the three schools in a finally-democratized society (the post-Mečiar era).

One who responded excellently, if cryptically, to this age was Roman Ondák, in his photographic diptych *Bad News is a Thing of the Past Now* (2003), where one black-and-white photograph captures his father reading a newspaper, and the other the artist himself in the same spot reading the same paper,

Smena from 22 August 1968.²⁹ Perhaps awareness was growing of the gradual surmounting of the worst decade since Czechoslovakia split, and of the five years since Vladimír Mečiar’s last government.

As a society we were still in transformation: rightfully, the society was angry at how the 1990s had gone. “Hung” paintings too began processing society’s transformation, being increasingly able to respond to very current societal issues. Regardless of where and when artists had studied, they began to take on visuals of serious issues in society. Painting began to work freely with strategies for which even the 90s had prepared it. Painters used found pictures as inspirational raw material: sought-after media images, and film sequences. They discovered emancipation in feminist thought – projecting issues from a woman’s perspective. Some fostered the religious freedom coming after 1989, linking it to the context of contemporary art and painting.

Painting as Associating Cultural Memory via Places, Architecture, and Environment

The reviving of cultural memory made it into the painting medium in a more societally mature period of the Slovak Republic’s history continuously during the painting revolution noted above. This is generally true of other art media too. Typical of this period were topics reflecting cultural memory or societal changes. The period around 2005 also saw the first real economic stability, pro-European direction, and distancing from the 1990s, when most time was spent fighting as a society to end on “the right side of history“. In public relations, Slovakia began to be dubbed the “Tatra economic tiger”.³⁰ After the year 2000, Slovakia’s visual art began depicting the presence of history – particularly of this homeland. For most artists, the source of this memory renewal

²⁷ An especially strong class graduated in 2006 under Ivan Csudai at the Academy of Fine Arts and Design. Graduates included Erik Šille, Andrea Bartošová, Michal Czinege... The presentations made by some of these graduates inspired other students to a carousel of exhibitions that the young artists mostly managed themselves.

²⁸ The Academy of Arts in Banská Bystrica has functioned since 1997, and the Faculty of Arts at the Technical University of Košice since 1998.

²⁹ On the Warsaw Pact armies’ invasion of Czechoslovakia, and the Soviet army occupation.

³⁰ This economic term also came into cultural practice in the early 21st century, and Galéria HIT members began giving an award of the same name to Oskár Čepan Award winners (the award’s visual was a tiger on the prowl).



Fig. 1: Jana Farmanová: Například Čečenka | For Example a Chechen Woman, 2006, print, acrylic, canvas, 111 × 133 cm. Photo: Daniel Veselský.

was documentary, a well-written book.³¹ Remembering, remembrance, and not forgetting is an act both private and civic. It also shows compassion for other people's reality. The painter Jana Farmanová (b. 1970) for her picture *For Example a Chechen Woman* (2006)³² took inspiration from Chechen women's fate. It is not, strictly speaking, a painting. Most of the picture comprises a print on canvas: a photo of a ski lift lost in a fog. On one of the tautened

lines she painted the figure of a Chechen woman holding a child. The artist's inspiration came from a documentary film telling of Chechen women's life, and of violence during the Second Chechen War. What inspired her was the strength of these women as they met in the evenings, to sing together or play the piano. Political instability of some former Soviet republics, with armed conflict and rising Islamic militarism, filled newspaper for years in the 1990s

³¹ It was somewhat different for sculptors, with questions asked about sculpture in public spaces, and about monuments and their relevance in group events: exhibitions, or lectures of civil organizations founded by sculptors and called Public Plinth and Resculpture. One such was the exhibition *Pantheon, Heroes and Anti-Monuments*, curated by Daniel Grůň at Bratislava's MEDIUM gallery in 2006. It was a collective exhibition by sculptors and intermedia artists; at it Anton Čierny (b. 1963) presented one piece consisting of video and sculpture, titled *Guests/All for Jozef T.* (2006). The work references the space and church in Bánovce nad Bebravou, where the resident

priest was Jozef Tiso, who was likewise the president of the fascist wartime Slovak state. Martin Piaček (b. 1972) similarly revisits a moment in Czechoslovak history in the minute sculptures *The greatest embarrassments of Slovak history* (2007–2019), where in one he returns to the topic of Adolf Hitler's meeting with Tiso. All the examples are based on historical reality, not the "fictive reality" artists later took on.

³² *For Example a Chechen Woman* appears in the publication KISOVÁ, G. – MONCOLOVÁ, I.: *Jana Farmanová*. Bratislava 2012, p. 53.

and early 2000s.³³ Farmanová focused on a certain surreal and imagined setting, a pictorial construction – atypical even in her own oeuvre – of a woman balancing on the lift’s steel rope backed by the misty photograph. (Fig. 1)

Another Farmanová artistic presentation, this one reflecting the fates of those persecuted during 1950s Czechoslovakia, had a basis in Žo Langerová’s book *Vtedy v Bratislave: Môj život s Oskarom L.* (2007).³⁴ The book relates a typical example of a Central European experiencing harassment during the harshest years of the 1950s communist regime. In spite of his high social standing and faith in communism, Oskar Langer was framed and sentenced to twenty years imprisonment. This happened even though he returned to Czechoslovakia from the USA after World War II as a staunch communist and prestigious economist with the aim of helping the post-war country. His wife Žo Langerová tells the story, in the context of her family with two daughters, abruptly socially isolated. Jana Farmanová turned the compelling book’s story into paintings and an installation – an exhibition project for the private gallery Krokus titled *Histoire – Life With(out) a Good Communist* (2009). The actual paintings are made on a variety of surfaces, such as paper and plywood, and in diverse shapes. In the installation they come across as shards of a broken mirror, reflecting the personal relationship of the narrator Žo Langerová to individual family members under the load of their fate. The exhibition’s pieces formed a puzzle, to create a new kind of Žo Langerová portrait. Farmanová mounted the exhibition in cooperation with Michal Hvorecký, who provided the societal context of Langerová’s life, and prepared an Oskar Langer letter voiced by a man, describing a political prisoner’s terror and duress. The exhibition’s aim was to recall “a flat full of memories”, which its inhabitants vacated “leaving the remnants of their lives”.³⁵ The group of works

was made for the exhibition; “remembrance” was the artist’s intention from the beginning.

The basis for Daniel Fischer’s (b. 1950) work *The Magnificent Eight (Resurgence)* (2010) was Cécile Vaissié’s book *Une femme en dissidence* (2000; Slovak translation *Dalo sa tak vôbec žiť?* 2001). The book’s story is told by the writer and dissident Natalya Gorbanevskaya, one of eight brave individuals participating in a public protest in August 1968 against the Warsaw Pact invasion of Czechoslovakia. Daniel Fischer realized his work based on installation and painting. He painted these eight valiant people’s portraits in black and white on parts of a circle using cylindrical anamorphosis. With a mirror column placed front and centre of each picture, at the proper angle the spectator could see the painted portrait of each, coming together into a readable image. For the resurgent and disintegrating portraits, Fischer employed several strategies to render aesthetically remembrance and forgetting.

In his early work František Demeter (b. 1975) approached the relationship between painting and archive photography, documentary, and film. His work *Wannsee* (2011),³⁶ a dark painting with an indicated figure from the back on a lakeshore, references the movie *Conspiracy* (2001), which tells the story of two top political operatives, and the decisions for the Final Solution of the Jewish Question. Demeter painted in grey-black pastose tones; his focus, to a great extent, was forgetting, and the visual fading of the image or photograph, or corrosion of film medium. His painting *Talk to Her (Me with Ester Krumbachova)* (2012) is a fictive portrait of the Czech costume designer and writer Ester Krumbachová. At the time she was unknown to the public, though she was a major contributor to the New Wave film aesthetic. Demeter had gotten interested in undiscovered and controversial personalities from the golden 1960s. His paintings flirt with the boundary between figurative and abstract, expressive stylization.³⁷ The

³³ A number of documentaries by Czech journalists and reporters covered this topic; it was also in 2006 that the Russian journalist and activist Anna Politkovskaya was murdered. See e.g. PROCHÁZKOVÁ, P.: *Aluminiová královna: rusko-čecenská válka očami žen*. Praha 2005.

³⁴ Originally published in English in 1979 as LANGER, Jo: *Convictions: Memories of a Life Shared With a Good Communist*. London 1979.

³⁵ KISOVÁ/MONCOLOVÁ 2012 (see in note 32), p. 36.

³⁶ He exhibited *Wannsee* along with his expanded paintings at the 1+2+3+4=10 exhibition in Bratislava’s House of Arts in 2011.

³⁷ KRALOVIC, J.: *František Demeter. Nie áno nie*. (Exh. cat.) Bratislava 2016.



Fig. 2: František Demeter: *Mluv s ní (Já s Ester Krumbachovou)* | *Talk to Her (Me with Ester Krumbachová)*, 2012, acrylic, canvas, 150 × 200 cm. Photo: Jakub Hauskrecht.

painting shows a fictional meeting between the late Krumbachová in her youth and the work's half-present painter, who stylized himself as a figure imitating paper spread out and unfolded. Here he amalgamates himself into the past, as if it had never ended but instead seeped into the next millennium. (Fig. 2)

In the next decade, painting began to respond to the contemporary societal events associated with the first years of the new millennium. The “Gorila” scandal ensued after a leaked, supposedly secret intelligence document code-named Gorila went public in December 2011. The artistic duo Miroir Noir – Miloš Kopták (b. 1969) and the Catalan painter Rai Escalé (b. 1964), who had cooperated since 2007 – responded with a large painting: *The Time of the Gorillas Has Come* (2012). Inspired by the corruption scandal, it depicts five men in suits. It was made in paper adjusted onto aluminium, also featuring washed-out acrylic paints. The artists utilized the

visual of broad-brush overpainted surfaces, with the expressiveness of gorilla heads over suits.³⁸ (Fig. 3)

Some of these artists painted “as if” renewing the landscape and cityscape genre with a critical undertone. The post-communist country’s transformation was protracted; edifices went to ruin in the countryside, historical buildings decayed, and prefabricated western construction elements came into application: from plastic windows, through heating systems, to bright-coloured family houses out of catalogues. “Forests and arbours” of billboards filled up the country. Teeming images of an ideal, consumable life flooded Slovakia. At the start of her career, Lucia Tallová (b. 1985) worked on paintings of peripheral and concrete buildings, later shifting her topic to melancholic paintings of modernist

³⁸ The work appears on the cover of the book NICHOLSON, T.: *Gorila*. Bratislava 2012.



Fig. 3: *Miroir Noir* (Miloš Kopták & Rai Escalé): *Nastal čas Goril* | *The Time of the Gorillas Has Come*, 2012, acrylic, paper, aluminum, 120 × 234 cm. Photo: Jakub Hauskrecht.

structures or urban brownfields. Rastislav Sedlačík (b. 1980) had a similar approach; he put a certain kind of sentiment into his early paintings by using xerox transfers. His works' topic was urban units of concrete housing estates and Bratislava's modern buildings. There was talk of aesthetic or lifestyle (n) ostalgia, for the socialist regime. Architecture – old and nostalgic as well as new and generic – began to inspire many painters.

Early globalization's then-popular slogan came to sum up a semantic paradox in painting: "Act local, think global". Vexation at the giant village of Bratislava (with its high prices and low potential for self-realization) became the topic of critical pictures. Roman Bicek (b. 1981) painted a jumble of these experiences, and of the dysfunctional public space, in his picture titled *Snake City* (2011). He placed text in the painting that aptly comments on what was presented to us as something exclusive. (Fig. 4) Ján Triaška (b. 1977) developed a similar topic in several series, titled *Building Unit* (2008), *deveLOOP* (2012), and *Smog* (2011–2012). His works are a commentary on economic transformation, real estate market dealings, privatization of apartment housing, and

creating a new investment segment that brutally privatized public space. Triaška opted for the formal appearance of the catalogue family homes that in the 2000s cropped up in suburbs of large cities, on small wall-enclosed plots. He adds the deceitfulness of advertising that promotes the exclusivity of living on the periphery. In Triaška's series, house architecture is symbolically "littered" around open spaces, proliferating identical catalogue houses in "candy" colours hyperbolically fabricates the visuality of "the Slovak dream". (Fig. 5)

In Slovakia, scandals in buying land connected to Slovak politicians, or to destroying technological historical sites, accompanied a real estate developer boom soon after 2000 – because capital can do whatever it wants. At times, the lifespan of technical campuses was ended in extensive fires... One such inferno, at the former Matador chemical works in Bratislava, occurred in summer 2006. Veronika Šramatyová (b. 1977) is the only among the artists mentioned here who paints in photorealism, with her works often made as conceptual art. She placed her painting on wood *Hobby Painting II (Explosion in Matadorka)*, 2012 – 2014) in an old-fashioned gilt



Fig. 4: Roman Bicek: Hadie mesto | Snake City, 2011, acrylic, canvas, 115 × 135 cm. Photo: Jakub Hauskrecht.



Fig. 5: Ján Trišačka: Smog, 2012, oil, canvas, 150 × 200 cm. Photo: Jakub Hauskrecht.



Fig. 6: Veronika Šramatová: *Hobby Painting II (Výbuch v Matadorke)* | *Hobby Painting II (Explosion in Matadorke)*, 2012–2014, oil, wood, 45 × 90 cm. Photo: Adam Šakový.



Fig. 7: Rastislav Sedláček: *Osada 3* | *Settlement 3*, 2013–2015, acrylic, canvas, 150 × 240 cm. Photo: Martin Dežo.



Fig. 8: Rastislav Podoba: *Pracovná plocha I.* | *Working Surface I*, 2018, oil, canvas, 200 × 240 cm. Photo: the artist.

frame. The painting's tale is a view over the picturesque Danube of stinging smoke spewing chemicals over a large area of inhabited territory. Visible on the left is the office building Penta Digital Park, under construction, all hemmed in by concrete housing blocks of the vastest socialistic housing estate of Petržalka. It might almost be a picture postcard, but the artist has no intention of focusing on aesthetically appreciating the cityscape. She is unlike any of the artists mentioned here so far, as most of them have a kinship for the aesthetics of neo-expressionism, where the brushstroke blurs reality. In realist painting it is difficult to carry off a visual effect of scepticism toward memory; Šramatytová pursued this with the gilt, rather kitschy frame, which would once have enclosed domestic reminiscence or embroidered pictures in small-town homes. (Fig. 6)

Rastislav Sedlačík (b. 1980) addressed the aesthetic of nature and prefabricates as a topic in

his *Settlements* (2013–2015) series of paintings; it references the hundred-year flood in Nižná Myšľa, Eastern Slovakia, where waterlogged earth sloughed onto the flood-damaged homes. The City of Košice had container buildings brought in for the affected families to live in. With use, the people came to feel at home in the prefabs, doing up the spaces between them. Sedlačík based his capturing of this phase of their long-term residence on documentary photography. His series comprises paintings on canvas, with various signal elements. In some, he works with a piece of fabric, another is a relief done in boards. The series takes on the phenomenon of temporary replacement housing for victim families, which turned into permanent dwellings and a new community. Unfortunately the painting series is no more, as it all burned together with many others of his works in a storage fire on 8 March 2023. (Fig. 7)

Rastislav Podoba (b. 1975) has been composing his paintings on the boundaries between the aesthetic

paradox of appreciating the countryside and the truly critical state of the natural environment, soil, and forests. Since 2017 he has been doing “portraits” of the Slovak forest landscape, which the uncoordinated forest management and overlogging has been degrading. In 2017 the civil initiative We Are the Forest put out a report that mapped a large quantity of harvested native woodlands, including protected forests. They used satellite photographs to buttress their claim of clearcut spaces, which lead to the area becoming warmer and less able to hold water. Any ecological problem is closely linked to high-level politics. Podoba’s painting *Working Surface* (2018) is a large-scale picture, utilizing satellite photography’s view of the land, showing large brown spots signaling overexploited territory. His technique is pastose in large format. This painting can be interpreted variously, in connection with “painting as such” and with how it is structured in four fields reminiscent of a map. (Fig. 8)

The painters made these works with a shared experience of surviving the same years culturally and politically. As we see, the 1990s were not “euphoric” in our discussions, though they are often presented

as such – in optimistic reminiscence. Maybe it felt this way as the decade began. In the works presented, the painters (perhaps just for a moment) renounced the “self-centred” perspective that is so pervasive in today’s art. After 2000, paintings were often made in the studio’s solitude (the works I have selected as exemplary never faced the confrontation of group exhibitions, though they have a significant place in monographs and on artists’ web pages). The painters acquired strategies for reflecting historical events, leaving behind “the narrative of painting as a medium of conservative, reserved, absorbed in self-reflection”.³⁹ It is certainly appropriate to ask the implied question of painting’s “impact”: whereas in the west it remains somewhat oppositional vis-à-vis official directions to be a leftist artist, in post-communist Czechoslovakia leftist meant a betrayal of November ’89 ideals. It took time to discover ways to articulate topics addressing questions of deviating from ethical norms – to find that “moral law within me” and render it in an understandable message.⁴⁰ Of course, in a post-modern world, these artists do not work continuously with a historical memory strategy – they employ it only occasionally.

³⁹ PETERSEN, R. A.: Expandujúca maľba: diskurzívne bojisko a intermediálne laboratórium. In: GERŽOVÁ, J.: *Painting in the Postmedial Age. Proceedings from an International symposium dedicated to the problems of contemporary painting*. Bratislava 2012, p. 47.

⁴⁰ We find painting that provokes through reflection on issues in other artists’ works too, such as Ivan Csudai’s series *Teddy on Swing* (2005) – a teddy bear swinging with a Nazi swastika flag; also some Martin Gerboc works, melding concentration camps and the erotic cabarets of Berlin, as in *Holiday Camp* (2011–2012).

Je to znamenie doby

Ivana MONCOLOVÁ

Maľba na Slovensku po politickom a historickom obrate v roku 1989 nebola príliš žiadaným médiom. Po zmene režimu zo socialistického na kvázi demokratický nastal kultúrny obrat a začali sa nanovo definovať rámce umenia. Po roku 1989 teda vyrovnávanie sa so socialistickou minulosťou postihlo aj médium maľby *per se*. Odmietanie tohto média ako málo atraktívneho k realite vtedajšej rýchlo sa meniacej spoločnosti malo, samozrejme, viacero lokálnych ukotvení. Do Vysoké školy výtvarných umení v Bratislave ako vzdelávacej inštitúcie nastúpili hlavne tí, ktorých prerušený projekt neoavantgardy sa od roku 1968, resp. 1972, verejne inštitucionálne neprezentoval. A teda sa mohol oneskorene obnoviť.

Ďalším aspektom bola americká umenovedná spisba, ktorá od začiatku 70. rokov 20. storočia preferovala intermediálne polohy klasických médií. Celý vývoj americkej teórie kritiky modernistickej maľby a obrazu dobre opísala Zora Rusinová vo svojom texte *Maľba a mágia slov* z roku 2012.¹ Na Slovensku bol v 90. rokoch 20. storočia naratív „smrti maľby“ a „smrti autora“ vnímaný veľmi fatalisticky, limitujúco definitívne. Niekoľko podnetov na úvahu poskytujem aj v tomto texte. Súčasťou zamyslenia je aj umelecká stratégia slovenských maliarov a maliarok a reflexie dejinných udalostí v ich tvorbe po roku 2000.

Povojnové západné Nemecko a intelektuálny zápas o interpretáciu dejín – stratégia maľby

Skladačke tohto textu chýba ešte ozrejmienie ďalšieho kontextu, ktorý pre nás bude v tomto texte zaujímavý, a to preto, lebo autori a autorky nezdieľali averziu k maliarskym technikám a spôsobom. Podstatnejšia je úloha západonemeckej maľby po druhej svetovej vojne, ktorej ohlas a umelecké stratégie ovplyvnili postupne celú európsku maľbu. Cez nemecký príklad si európska tvorba osvojila autorskú stratégiu prácou s archívmi, archívnymi reprodukciami, čo sa tiež zvykne označovať aj ako Kultúra spomínania. Naviazaná je, samozrejme, na reflexiu nemeckej histórie druhej svetovej vojny, súvisí s historickou pamäťou, kolektívnou pamäťou, ako aj s nemeckým pojmom „Historikerstreit“ – intelektuálnym zápasom a spôsobom, ako inkorporovať nacistickú históriu do nemeckej historiografie. Pre náš kontext sú dôležití západonemeckí autori – mnohí z nich sa dotkli okruhu Umeleckej akadémie v Düsseldorfe v polovici 60. rokov 20. storočia, respektíve aspoň súkromných konzultácií s J. Beuysom (1926 – 1986), ktorý na akadémii pedagogicky pôsobil. Rozvoj Porýnia-Westfálska predstavoval úspech povojnového Marshallovoho plánu, príbeh povojnového vzkrieseného nemeckého priemyslu, ktorý kumuloval zisk a umožnil vznik niekoľkých

¹ Text predniesla prof. Zora Rusinová na konferencii *Maľba v postmediálnom veku* usporiadanej Vysokou školou výtvarných umení (VŠVU) na pôde Slovenskej národnej galérie v roku 2012, s medzinárodnou účasťou a s presahom k širšiemu stredoeurópskemu kontextu média (Eva Badura-Triska, J. Geržová, A. Ring Petersen, Z. Rusinová, L. Gregorová Stach, P. Vaňous, J. Zálešák, Z. Sárvári). Sympóziu iniciovala a zastrešila Jana Geržová, vtedy zamestnankyňa Sekcie

vizuálnych a kultúrnych štúdií VŠVU. Príspevky zo sympózia vyšli knižne pod názvom *Maľba v postmediálnom veku: Zborník z medzinárodného sympózia venovaného problémom súčasnej maľby* (ed. J. Geržová, 2012). Obdobné sympóziu sa konalo už v roku 2010 s názvom *Maľba v kontextoch, kontexty maľby*. Tiež vyšlo knižne s rovnakým názvom (ed. J. Geržová, 2010). Zároveň to bolo prvé sympóziu, ktoré sa venovalo téme maľby a jej reflexii v československom kontexte.

súkromných galérií a postupne aj zberateľských inštitúcií.

Spomínaným princípom vyrovnania sa s nacistickou minulosťou a zároveň očisťovania osobností z histórie a ich diel, ktoré si osvojila nacistická ideológia, sa zaoberal a zaoberá od druhej polovice 60. rokov 20. storočia Anselm Kiefer (1945). Téma nemeckej traumy dvoch vojen má dočinenia nielen s kolektívnou pamäťou, ale aj s princípom, ako pracovať s kolektívnou vinou. Na konci 60. rokov 20. storočia sa z mladíckej rozšafnosti pohrával s vlastnými kultúrnymi determinantami najskôr nerozvážne (performancie s hailovaním na verejných miestach v Európe), od začiatku 70. rokov 20. storočia malo jeho dielo síce stále ambivalentné interpretácie, ale on smeroval k obrazu, ktorý sa „dá čítať“². Pracuje s témou drevených interiérov podkroví, ktoré dodržiavajú symetrické delenie, do malieb už vkladá texty.² Interiéry, aj keď ich odvodil od interiéru svojho ateliéru, sú asociatívne. Symetria okien či zapálené fakle asociujú siene slávy Walhally, len v drevenej verzii, ide o ponášky na neskoronemecké parnasy, ako aj oživenie neskoromantických mýtov, ktoré priniesol v 19. storočí Ľudovít II. Bavorský ako staviteľ a podporovateľ umenia.³ Kiefer svoje tematické oblúky budoval nie vždy priamo, ale skôr ambivalentne. Vo svojich maľbách sa nepriamo podieľal na invokovaní nových miest pamäti. „Miesta pamäti patria do dvoch rôznych oblastí, čo je dôvodom ich zaujímavosti, ale aj ich zložitosti: jednoduché a dvojznačné, prirodzené a umelé, bezprostredne prístupné bežnej zmyslovej skúsenosti a zároveň vytvorené tými

najabstraktnejšími metódami. Sú to vlastne miesta v trojakom zmysle, v materiálnom, symbolickom a funkčnom zmysle alebo vo všetkých súčasne, len v rôznej miere.“⁴

Niekedy Kiefer spracoval tému na základe priznanej poézie (Paul Celan, Ingeborg Bachmann), ako aj nacistami sprofanovaných germánskych mýtov či verejných intelektuálnych debát filozofov a historikov, napríklad Adorna, ktorý vystupoval v rozhlase, kde presadzoval diskurz o reflexii holokaustu a denacifikácií povojnového Nemecka. Nakoniec to bol Adorno, kto povedal, že po Auschwitzu sú formy umeleckého vyjadrenia neadekvátne na vyjadrenie vtedajšej reality sveta,⁵ čím reflektoval krízu umeleckého vyjadrenia. Adorno svoju pozíciu v priebehu svojho života viackrát revidoval, najmä v súvislosti s poéziou Paula Celana⁶ a jeho *Todesfuge* (Fúga smrti, napísaná 1945, publikovaná 1948).⁷ O čom rozprávame, keď rozprávame o reflektovaní kolektívnej viny? Pozeráme sa na obrazy, ktoré nepracujú s explicitným zobrazením násilia alebo krvi, či vojnových scén bojových polí a civilného obyvateľstva. Pozeráme sa na obrysy; veľkoplošné maľby so svojou pastóznou a materiálovou maľbou pripomínajú rozmočené polia či hlboké nemecké lesy, mýtické, nemecké rieky na „I“ a „R“. Krajiny či architektúry pripomínajú spáleniská, v architektúre je možné rozoznať reálne diela Alberta Speera alebo Wilhelma Kreisla.

S podobným princípom a autorskou stratégiou pracovali aj ďalší maliari západonemeckej maľby: Gerhard Richter (nar. 1932), Jörg Immendorff (1945 – 2007), Georg Baselitz (nar. 1938) spolu

² Maľby *Nemeckí duchovní brdinovia, Otec, syn a duch svätý, Nothung* (Zápisky).

³ Ideológia tretej nemeckej ríše sa inšpirovala nadšene aj jeho vzorom.

⁴ „Miesta pamäti náležia dvoma rôznym ríšim, což je důvodom jejich zajímavosti, ale také jejich složitosti: prostá a dvojznačná, přirozená a umělá, bezprostředně přístupná naprosto běžné smyslové zkušenosti, a zároveň vytvořená těmi nejabstraktnějšími postupy. Jsou vlastně místy v trojím smyslu slova, ve smyslu materiálním, symbolickém a funkčním, to vše ale zároveň, pouze v různé míře.“ NORA, P.: *Mezi pamětí a historií: Problematika míst*. In: *Politika paměti: antologie francouzských společenských věd*. Praha 1998, s. 14.

⁵ „Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben ist barbarisch“ (Napísať poéziu po Osviečime je barbarstvo). ADORNO,

T. W.: *Kulturkritik und Gesellschaft*. In: *Gesammelte Schriften, Band 10.1: Kulturkritik und Gesellschaft I, „Prismen. Ohne Leitbild“*. Frankfurt am Main 1977, s. 30.

⁶ Paul Celan (nar. 1920 v Černivci, časť Bukovina – pôvodne multietnická oblasť Rakúska-Uhorska, potom Rumunsko, dnešná Ukrajina) autor židovského pôvodu nemecky hovoriacej enklávy, ktorý napriek tomu, že žil od roku 1948 v Paríži, ostal naviazaný na literárnu tvorbu v nemčine. Bol preživším holokaustu, počas neho zomreli obaja jeho rodičia. Svoj život ukončil v Paríži skokom do Seiny v roku 1970.

⁷ *Todesfuge* je jedna z kľúčových tém samotného A. Kiefera a jeho obrazov inskribovaných Margarethe a Sulamith ako protikladom germánskej a židovskej dievčiny. Kiefer používa citát celého dvojveršia od Paula Celana „dein goldenes Haar Margarete Dein aschenes Haar Sulamith“ alebo len jeho sekvencie vo svojich maľbách ako fragment textu.

s Eugenom Schönebeckom (nar. 1936) a iní. Napríklad Richterov maliarsky cyklus *Birkenau* (2014) je spodobený čisto abstraktne.

Všetky Kieferove diela konfrontujú váhu minulosti cez asociatívne odkazy na symboly, miesta v krajine, architektúru, rieky, Wagnerove opery. Sú to autorské prístupy, ktoré konfrontujú prítomnosť s minulosťou aj dnes. A aj dnes sú v povedomí spoločenského diskurzu. Ich asociatívne odkazy na minulé alebo spoločensky významné archívy sú autorským prístupom, ktorý sa za ich maliarskej éry osvojoval, množil, distribuoval. Stratégia pripomínania minulosti a formovania verejného diskurzu o kolektívnej pamäti nie je, samozrejme, viazaná len na minulosť spojenú s druhou svetovou vojnou. Jej hranice prešli k reflexii akýchkoľvek celospoločenských problémov, respektíve k otváraní tém, ktoré neboli spracované, často majú osobný a zároveň verejný presah. Autori a autorky odkrývajú fenomény, pri ktorých môžu sami pocítiť hanbu a spoločenské zavrhnutie. Richterova monochrómna sivá maľba *Onkel Rudi* (*Ujo Rudi*, 1965), ktorá zobrazuje vojaka v nacistickej uniforme a je maľovaná podľa rodinnej archívnej fotografie, zobrazuje uja z matkinej strany, ktorý slúžil vo Wehrmachte až do svojej smrti v roku 1944. Zároveň podľa rodinnej archívnej fotografie podobne formálne namaľoval svoju tetu, matkinu sestru v diele s názvom *Tante Marianne* (*Teta Marianne*, 1965), ktorá zomrela počas realizovania nemeckého eugenického programu. V nadväznosti na to Richter namaľoval pána Heydeho (*Herr Heyde*, 1965), psychiatra, ktorý bol do tohto programu výrazne zapojený. Títo autori dekády dokazovali, že vlastné kultúrne determinanty je potrebné preskúmať starostlivo a opakovane pridávať tie, ktoré aktuálne formujú spoločnosť.

Ich spôsob konštruovania umeleckého diskurzu minulosti samozrejme ovplyvnil mladšiu generáciu nemeckých tvorcov – niektorí „zlí chlapi“ z Neue Wilde (Nových divokých) sa odvážili verejne použiť

ich autorskú stratégiu ako cynickú frašku, ako kritiku maľby maľbou. Najviditeľnejšie to robil „troublemaker“ Martin Kippenberger (1953 – 1997). Jeho maľba s názvom „*Ich kann beim besten Willen kein Hakenkreuz entdecken*“ („Pri najlepšej vôli tam nemôžem objaviť ďalší hákový kríž“, 1984) je toho príkladom. Maľba evokuje konštruktívnu abstrakciu z farieb nemeckej vlajky – žltej, červenej, čiernej. Svojou vlastnou maľbou provokuje existenciu rôznych umeleckých prúdov ako neo-geo, manieru Bad Painting a neustálych kultúrnych revivalov k téme nacizmu.⁸

Podobne sa kritike západonemeckej spoločnosti od konca 70. rokov 20. storočia venoval vo svojich dielach aj Jörg Immendorff (1945 – 2007) v sérii malieb *Café Deutschland*, ktoré svojím výsmechom a stratégiou kolážovitosti a situácie pripomínajú politickými odkazmi presýtené berlínske DADA alebo Georga Grosza. Aj Immendorff formuloval stav rozdeleného Nemecka ako skrumáž rôznych kultúrnych a politických postáv. V preľudnených groteskných scénach s maliarmi a filozofmi, samozrejme, nesmel chýbať ani jeho učiteľ J. Beuys, sám autor, ako aj plejáda maliarov – jeho súčasníkov. Komentoval ich podľa osvojenej maliarskej formy, ktorú u niektorých považoval až za manieru.⁹

Západonemecká maľba 80. rokov 20. storočia bola prepojená s newyorskou scénou. Prvým významným medzníkom, keď spolu vystavovali americkí aj západonemeckí maliari, bola *Documenta 7* v Kasseli v roku 1982. Jej umelecký riaditeľ Rudi Fuchs prezentoval sochu, maľbu, konceptuálne tendencie či minimalizmus bez akýchkoľvek umenovedných reštrikcií. Na vtedajšej dokumente vystavoval A. Kiefer, vzniklo tam 7 000 Beuysových dubov, zúčastnili sa jej neoexpresionisti, predstavitelia arte povera, ako aj americkí umelci z okruhu *The Pictures Generation* či *street artu*, postmodernej americkej maľby, minimalizmu a zišla sa tam celá plejáda foriem a umeleckých prezentácií.¹⁰ Výstava zároveň odštartovala medzinárodnú rozpoznateľ-

⁸ KIPPENBERGER, S.: *Kippenberger: The Artist and His Families*. Atlanta; New York 2011.

⁹ Napríklad G. Baselitz sprítomňuje cez skicu svine domácej ležiacej na chrbte – narážka na Baselitzove obrazy prezentované dolu hlavou. Pozri obraz J. Immendorff: *Kleine Reise* (*Hažensúlze*), 1990, olej na plátne, 250 × 500 cm. Pozri COHN,

D.: In my paintings I elevated the situation, but it was reality. In: Jörg Immendorff – *For All Beloved in the World*. Köln 2018, s. 29 – 37.

¹⁰ Pozri DOCUMENTA 7, dostupné na internete: https://de.wikipedia.org/wiki/Documenta_7 alebo *Kunstforum International*, Bd. 53/54, 7/8, 1982.

nost' maliarov Neue Wilde. Vystavoval tu aj A. R. Penck, ktorý až v roku 1980 emigroval z východného Berlína do západného Nemecka. Prehliadka umenia výrazne rozšírila umelecký obchod medzi Nemeckou spolkovou republikou a USA, presnejšie newyorskými galeristami. To sa spečat'ovalo svadbami, ako aj medzikontinentálnymi fúziami galérií.¹¹ Umelecký svet sa globalizoval na palube concordu.¹² Maľby Neue Wilde v 80. rokoch 20. storočia zaplavili trh. Hlavným kritikom talianskych a západonemeckým maliarom bol Hal Foster (apologét Pictures Generation), najmä pre používanie aproprácie kultúrnych artefaktov z obdobia fašizmu a nemeckej Tretej ríše.¹³

Podcenil semiotickú dimenziu západonemeckej maľby (ale aj žitú kultúrnu skúsenosť) v širších spoločenských otázkach, takisto maliarsku kritiku do vlastných umeleckých radov, alebo aj kritiku média maľby ako maľovanú kritiku maľby, napríklad v diele J. Immendorfa: *Prestaňte maľovať* (*Hört auf zu malen*, 1966), S. Polkeho: *Prikázanie vyšších bytostí: Právý horný roh vymaľujte na čierne!* (*Höhere Wesen befehlen: rechte obere Ecke schwarz malen!*, 1969).¹⁴

¹¹ Vplyvná americká galeristka Mary Boone sa stala manželkou významného galeristu Michaela Wernera, ďalej sa nadväzovali galerijné partnerstvá a vymieňali sa autori a autorky medzi kontinentami, nemeckí galeristi zakladali galérie v New Yorku.

¹² Concord sa ako komerčne používané lietadlo, ktoré skrátilo let medzi New Yorkom a Parížom na polovicu, spomínajú vo svojich denníkoch Keith Harring aj Andy Warhol.

¹³ „Odkazy v novom talianskom (a nemeckom) umení nie sú len módné; ako ukázal Buchloh, sú tiež spojené s momentmi, keď regresia v modernom umení súvisela s reakciou v politickom živote. Používanie takýchto precedensov alebo analógií je dnes sotva vhodné: akokoľvek ironické, nie je kritické, ale opäť pseudoškandalózne. Keď teda Taliani preberajú prvky z fašistického umenia alebo keď Nemci – najmä Anselm Kiefer, Jörg Immendorff a Markus Lüpertz – citujú nacistické symboly alebo nadšenie (napr. Wagnera), toto gesto je menej antirepresívne alebo kultúrne revolučné ako riskantné, represívne zvodné, desivo šik. Týmto spôsobom, či už je pochmúrne, alebo tajomné, takéto historizujúce umenie nemôže inak, ako odhaľovať určitú frustráciu zo slobôd a fantázií, o ktorých vie, že sú obmedzené, určitú zúfalosť vo svojom úteku. (Ale pred čím uteká? Čo je potlačené tu a inde? ‚História‘ v tomto umení ponúka vodidlo, pretože to, čo je potlačené, je tiež história – ale história, ktorú nemožno zredukovať na vtipné

Z podstaty Kultúry spomínania sa aj zjednotenie Nemecka, po ktorom volali aj maliari počas celej svojej tvorby, stalo súčasťou kultúrnych dejín.

Ak sa nikdy nenaučíme, že sme tu už boli... realita deväťdesiatych rokov

Kultúrna pamäť na rozdiel od komunikatívnej je zaznamenaná a spredmetnená: v písme, obrazoch, rituáloch, stavbách a miestach pamäti.¹⁵ Jej funkciou je zabezpečovať vedomie o spoločnej minulosti a prispievať k vytváraniu spoločnej kolektívnej identity daného spoločenstva. Má dve zložky: pasívnu – tzv. archív a aktívnu – tzv. kánon.¹⁶ Politická pamäť má spoločné charakteristiky s kultúrnou: obe sú zámerne vytvárané, ich pretrvávanie a odovzdávanie v čase závisí od inštitúcií a organizácií (múzeá, archívy, školský systém). Má iba aktívnu formu – všetko, čo je jej obsahom, je aktívne, živé, pripomínané. Jej funkciou je prostredníctvom pripomínania historických udalostí, osôb, miest, javov, artefaktov a činov udržiavať identitu spoločenstva, príslušný politický útvar a posilňovať existujúcu po-

postavy alebo umelecké historické štýly, na ikony odcudzenia alebo zvecnené znaky: história sociálnych a politických konfliktov. Tradičné umenie slúžilo na magické vyriešenie tohto konfliktu. Niektoré súčasné umenie sa ho snaží vyjadriť; toto umenie ho však ignoruje, popiera.) Takéto umenie je teda vo vzťahu k histórii rovnako ambivalentné ako jeho umelci voči svojmu buržoáznemu publiku (súčasne škandalózni a servilní) a ako je toto publikum vo všeobecnosti voči vysokej kultúre (priťahuje ho, ale zároveň je voči nej podozrivé). Pri absencii akejkoľvek inej relevantnosti alebo legitimity slúžia historické odkazy v tomto umení ako forma sankcie. Avšak tieto formy a spôsoby sú práve ahistorické, oddelené od sociálnej praxe.“ In FOSTER, H.: *Recordings. Art, Spectacle, Cultural Politics*. Seattle; Washington 1985, s. 41 – 42.

¹⁴ GRAW, I.: *Painted Critique of Painting. From Anti-essentialism to the Myth of Self-Activity in the 60's and 80's* (Immendorff, Polke, Oehlen, Kippenberger). In: GRAW, I.: *The Love of Painting: Genealogy of Success Medium*. Berlin 2018, s. 145 – 148.

¹⁵ NORA 1998 (v pozn. 4), s. 7 – 31.

¹⁶ ASSMANN, A.: *Canon and Archive*. In: ERLI, A. – NÜN-NING, A. (ed.): *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Hand-book*. Berlin; New York 2008, s. 96 – 108.

litickú vládu. Z politickej pamäti sú obvykle vylúčené také historické udalosti a osobnosti, ktoré by mohli vyvolať pocity hanby či viny. Takéto negatívne javy bývajú do kolektívnej pamäti integrované len pod silným vonkajším tlakom.¹⁷

Slovensko po vzniku (a rozdelení Československa) malo problém so sebadefiníciou a v spoločnosti sa nedarilo nájsť konsenzus, k akým hodnotovým normám sú jednotlivci ochotní priľnúť. Tento problém pretrvával aj v prvých rokoch tretieho milénia, bol však prekrývaný inými témami, ako napr. ekonomický rast, nevyhnutnosť práva, kupónová privatizácia. V masívnom ideologickom konštrukte vtedajšej vlády sa však hralo na city tradičného slovenského povedomia a väčšinovej spoločnosti prostredníctvom prvkov ako „krajina medzi Dunajom a Tatrami“, Kriváň, Poľana, Zobor, Devín, Váh, Dunaj a postáv ako Svätopluk, sv. Cyril a Metod, Jánošík, i keď ich obsahová náplň oplýva vykonštruovanými vlastnosťami a bola stereotypizovaná.¹⁸ Táto agenda z času na čas zosilnie, podľa toho, kto je aktuálne súčasťou vládnej moci. Územie dnešného Slovenska v 90. rokoch 20. storočia prešlo vlastným príkladom slovenskej verzie *Historikerstreit*, boja akademickej verejnosti voči silovým, politickým zásahom so snahou prekrútiť dejiny. Vtedajší diskurz bol úzko prepojený s minulosťou slovenského štátu (1939 – 1945), ktorý vznikol po Mníchovskej dohode a Viedenskej arbitráži s podporou nacistickej Tretej ríše. Jedným z takých chybových príkladov pri reflektovaní dejín prvého štátu Slovákov v realite 90. rokov 20. storočia bolo vydanie knihy historika a katolíckeho kňaza Milana Š. Duricu v roku 1995, ktorú v nasledujúcom roku rozdistribuovalo Ministerstvo školstva SR do všet-

kých základných a stredných škôl.¹⁹ Nacionalistické tendencie sa začali politicky podporovať už pred rokom 1993 a tiež slúžili na politickú aktiváciu, tentoraz k priateľskému rozdeleniu Československa. V mnohom sa vtedy skloňovala slovo identita, ale v zmysle národnej uvedomelosti, s čím súviselo aj formovanie dejín národa ako proklamovane mladého a bez dejín. Ďalším škandalom v roku 1997 boli protesty umelcov a umelkýň (hercov, výtvarníkov) pred Ministerstvom kultúry SR v Bratislave vinou pripravovanej ministerskej reformy. Umelci vrátane výtvarných umelcov v tom čase fungovali ako aktivistické úderky, ktoré, ako na to osobne spomínajú, „chránili slovenskú kultúru vlastným telom“. K tomu patrí aj ovládnutie fondu Pro Slovakia (minister kultúry I. Hudec presmeroval financie z fondu Pro Slovakia určeného na podporu kultúry na protežované osoby a záujmové združenia bez transparentného hodnotenia odbornými komisiami).²⁰ Kultúra bola vnímaná ako slúžka politických záujmov a jej úlohou bolo zhodnocovať názory vládnucej politickej garnitúry. Vo vzduchu stále visela otázka ako ukotviť historické dedičstvo, ako ukotviť hodnotové systémy novej, vznikajúcej republiky. Je dosť možné, že tieto dnes nazývané „kultúrohistorické“ otázky výrazne trápili len malú časť obyvateľstva, etatizmus považovali zrejme za „panské huncútstvo“. Väčšiu časť trápila vysoká nezamestnanosť, inflácia a chuť materiálne si doplniť chýbajúcu variabilitu vlastníctva tovarov, veľa ľudí sa v 90. rokoch odšťahovalo zo Slovenska na západ alebo do USA (tento exodus nie je veľmi reflektovaný). Veľa sa hovorilo o slobode ako verejnej téme, ale ako sa ukázalo, nie všetci si pod tým predstavovali to isté. Napríklad ekonomicky založení ľudia si mysleli, že slobodný trh všetko vyrieši sprá-

¹⁷ KUBIŠOVÁ, Z.: Kolektívni paměť a národní identity. In: MASLOWSKI, N. – ŠUBRT, J. a kol.: *Kolektívni paměť: K teoretickým otázkám*. Praha 2014, s. 81 – 111.

¹⁸ ONDREJOVIČ, S. – KRUPA, V.: Identita a jazyk. In: KILIANOVÁ, G. – KOWALSKÁ, E. – KREKOVIČOVÁ, E.: *My a tí druhí v modernej spoločnosti: Konštrukcie a transformácie kolektívnych identít*. Bratislava 2009, s. 132.

¹⁹ ĎURICA, M. Š.: *História Slovenska a Slovákov*. Bratislava 1995. Autor verejne sympatizoval s ideológiou vojnového slovenského štátu. Ministerstvo školstva SR, ktoré túto knihu vydalo, viedla vtedy E. Slavkovská, nominantka Slovenskej

národnej strany. Viac VRZGULOVÁ, M.: *Nevyrozprávané susedské histórie: Holokaust na Slovensku z dvoch perspektív*. Bratislava 2016, s. 16.

²⁰ Vo vláde vtedy boli Slovenská národná strana, Strana robotníkov Slovenska a Hnutie za demokratické Slovensko, ktoré bolo vedúcou stranou a jeho predseda Vladimír Mečiar bol aj predsedom vlády.

²¹ Správa ČTK. Minister Hudec podal podnet na umelcov. In: *SME*, 13. marec 1997. Dostupné na internete: <https://domov.sme.sk/c/2067767/minister-hudec-podal-podnet-na-umelcov.html>

vodlivo a súkromné firmy budú postupne kultivovať spoločnosť, lebo konkurencia na trhu ich bude nútiť správať sa korektne. Umelci a umelkyne hovorili o slobode tvorby bez externého zásahu štátu, bez cenzúry (ktorá počas socializmu determinovala ich existenciu) – preto na akúkoľvek spätnú väzbu alebo systémový zásah reagovali veľmi citlivo. Sloboda bola vnímaná kantovsky ako autonómne konanie na základe rozumu a morálneho zákona.

Na druhej strane boli univerzity, na ktoré, a to najmä na humanitné smery, prúdilo veľké množstvo študentov a študentiek dychtiacich po otvorenej a slobodnej akademickej pôde. Akademická pôda prinášala ako prvá prelomové myšlienky „zo západnej Európy“. Prekladali sa napríklad diela filozofov R. Barthesa a M. Foucaulta, ktoré sa vzťahovali ku kritike inštitúcií, ale aj k väzbám obrazu a vizuálneho umenia, k smrti autora.²² Prítomnosť francúzskej filozofie dokumentujú aj prvé diela Romana Ondaka (nar. 1966) *Sýta knižnica* (1995), *Chut' myslenia* (1995), *Hlad* (1996), *Sýty stôl/Sated Table* (1997) – sú vlastne odkazom k uchovávaniu európskeho dedičstva, téme intelektuálneho hladu a jeho saturácie v 90. rokoch 20. storočia, a reflektujú aj kontext mainstreamového zahľtenia konzumom ako možnosťou „životného modu“.

Na počiatku 90. rokov tu krátko pôsobila skupina umelcov a umelkýň, ktorí/é nastúpili na výtvarnú scénu po polovici 80. rokov 20. storočia, takže už boli ovplyvnení odmäkom Gorbačovovej perestrojky. Boli to autori, ktorí prevzali západné vplyvy maľby: nemeckej neoexpresie, Neue Wilde, talianskej transavantgardy, poprípade moskovského konceptualizmu a soc artu. Zhrňame ich pod názov „postmoderná maľba na Slovensku“, niektorí vystavovali pod skupinovými aktivitami, ako napr. autori zo skupiny Syzygia či umelecká Skupina A-R (Avance – Retard). Časť autorov zlákali v 90. rokoch iné zamestnanecké pozície – boom podnikania s reklamou, vstup do politiky, časť sa uplatnila v učiteľskej praxi na stredných a vysokých školách. Tí, ktorí sa živili reklamou, nemali čas na tvorbu a vytratil sa z výstavných aktivít. Uživiť sa v slobodnom povolani výtvarníka sa zrazu

v 90. rokoch zdalo ako nereálne. Štát vycúval z úlohy zadávateľa verejných umeleckých zákaziek, ktorými počas štyridsiatich rokov socializmu subvencoval umeleckú tvorbu realizáciami do verejných priestorov a verejných štátnych budov. V realite 90. rokov, ktoré boli prešpikované permanentnou ekonomickou krízou a divokou privatizáciou, sa rozmohlo právo mafie a jej zákonov. Sprevádza ju aj sloboda vkusu, ktorá vrcholila v podobe súkromných víl v štýle „podnikateľského baroka“, finančná podvýživa štátnych zbierkotvorných inštitúcií, reformné zmeny. Prehnala sa tu prvá emigračná vlna ľudí, ktorí priebežne počas desaťročia utekali z územia Česka či bývalej Juhoslávie v dôsledku ozbrojených nábožensko-etnických konfliktov. Transformácia zo socialistického zriadenia s riadeným hospodárstvom ku kapitalistickému voľnému trhu mala tristný charakter. Pomaly sa síce rodil trh s umením, ale zberateľov bolo málo a viac sa zameriavali na staršie umenie. Slovensko sa vyvíjalo smerom k rustikálnej demokracii s obmedzeniami.

Silným prvkom v problematickej slovenskej realite boli ako ostrovy slobody vnímané nadácie – najmä SCCA (Sorosovo centrum súčasného umenia),²³ neskôr premenované na NCSU (Nadácia – Centrum súčasného umenia), ale aj nadácia Pro Helvetia. Okolo tejto inštitúcie sa „točili“ umelci a umelkyne tvoriace v perspektívach postkonceptu, postobjektu, performancie, fotografie. Zámerom vedenia nadácie bolo „rozširovať“ pole umenia²⁴ nielen medzi klasickými rámcami žánrov, technologických postupov, ale aj jednotlivých umení. NSCU organizovalo výročné výstavy a k nim aj série prednášok na jednotlivé témy. Výstavám dominoval kurátor či kurátorka – diela sa často tvorili na základe kurátorskej témy, v umeňovednej spisbe sa vyskytol aj diskurz dominancie kurátora ako určujúcej osobnosti. Ich aktivity vrátili do hry prerušený príbeh neoavantgardy. Niekoľkým autorom a autorkám otvorili aj dvere k prezentácii na zahraničných umeleckých fórach.

Na strane tretej umeňovedná kritika protežovala umenie mimo rámcov modernistickej maľby – dohá-

²² O sériu prekladov sa zaslúžil slovenský filozof Miroslav Marcelli.

²³ Založené v roku 1993 G. Sorosom, americkým finančníkom maďarského pôvodu.

²⁴ Rozhovor Barbory Geržovej s Máriou Hlavajovou. In: ČARNÝ, J. – GREGOR, R. (eds.): *Paradox 90: Kurátorské koncepcie v období mečiarizmu (1993 – 1998)*. Bratislava 2014, s. 71.

ňali sa a kopírovali sa prieniky rôznych umeleckých médií, média inštalácie, apropriácie, ready-madeu, videoartu. Umenie sa prudko intelektualizovalo, významovo krylo so snahou vrstviť viacvýznamovosť, čo odkazuje k stratégiám konceptuálnej tvorby a racionality.²⁵ Vytratila sa klasická naratívnosť, pracovalo sa s umením ako laboratóriom, výskumom, diela sa nenazývali dielami, ale projektmi, umelci mali experimentovať, aby prekročili rámce zaužívaného – jazyk interpretácie vzniku umenia sa viac priklonil k vede. Jazyk umenovedy sa štylizoval smerom k estetike a filozofii.

Slovenský umenovedný kontext v mnohom prevzal akademickú debatu z Francúzska a USA (o smrti autora, o konci maľby), ktorú som spomenula vyššie. Myslím, že sa tieto témy brali fatálne a doslovne ako „znamenie doby“, nie podľa rozvinutých intencií ich autorov. Nevystavovali sa naratívne maľby s presahom k afektu, pátosu, emócií. Maliari a maliarky, ktorých tieto témy zaujímali, sa považovali za nedostatočne racionálnych/e. Resp. racionalita bola prezentovaná ako spoločenská istota. Emočný zásah sa očakával od masových médií či reportážnej fotografie. Nová éra umelcov a umelkýň absolvujúcich umelecké školy na Slovensku hneď v porevolučnom čase sa otvorila západným vplyvom a podnetom vtedajšej aktuálnej zahraničnej tvorby, čím akoby generačne paralelne vznikali slovenské verzie zahraničných autorov a autoriek. Originalita sa rozpadla na márne kúsky. Snaha bola vyviezť svoje umenie na západ od našich hraníc, táto túžba je tu prítomná dodnes. Pozícia samotnej umeleckej tvorby nezadefinovala sama seba ako protiváhu k verejným politikám, histórii a sociálnej spoločenskej situácii, teda až na malé výnimky staršej generácie reflektujúcej holokaust – napr. Juraj Bartusz, Ľubo Stacho, Dezider Tóth, Monika a Bohuš Kubinskí. Inou stratégiou bola práca s masovými médiami, kde autori prevzali mediálnu informáciu, ktorej podstata výsledného diela z nej vychádzala – napr. Peter Meluzín, čiastočne Veronika Rónaiová, Peter Rónai. Zároveň neokonceptuálna generácia nepreukazovala vo svojich dielach vyhranené politické vedomie (hoci

na osobnej úrovni ho vždy mala), zatiaľ čo staršia generácia to prezentovala verejne – Rudolf Sikora, Peter Kalmus.

Mladšia generácia, ktorá končila umelecké vzdelanie v roku 1995 – 1996, nepracovala v zásade s odkazmi na minulosť a v reflexii na dva neslobodné režimy, v ktorých územie dnešnej Slovenskej republiky žilo medzi rokmi 1939 – 1989. Umelci a umenie to prenechávali historikom a otvárajúcim sa archívom. Psychologický moment zverejňovania orálnej histórie sa hneď od začiatku 90. rokov uplatňoval najmä na preživších holokaust.²⁶ Orálna história v reflexii holokaustu, slovenského štátu, tvrdých 50. rokov, neskôr 60. rokov, ako aj normalizácie v Československu, postupne výrazne prispela k zmene spoločnosti (ako aj umenia) na spoločnosť otvorenú v zmysle zaujímavú sa.

Na druhej strane je potrebné povedať, že všetky tieto aktivity boli dost' dlhodobo podceňované masovými médiami, čo sa týka edukácie spoločnosti. Vznik súkromných televízií v 90. rokoch, ktorých obsahom bol nový typ brakových relácií a pudovej zábavy, viedol k ohlupovaniu verejnosti a rozvinutiu hlbokkej historickej nevedomosti. Sprievodným znakom úpadku bol aj zamrznutý knižný trh po rozdelení Československa, prežíval len na oddychovej a nenáročnej selankovej literatúre. Intelektuálne náročnejšia literatúra sa sem dostávala v českých prekladoch, základné knihy o dejinách umenia nevynímajúc. Kontexty zahraničných umeleckých scén a maľby sa nasávali cez prehliadky umenia v Benátkach a na cestách za individuálnymi monografickými výstavami. Popísaný stav vývoja nemeckej maľby tu nebol taký známy v kontexte a vo svojich nuansách narábania s obrazom, interpretáciou, materiálovými posunmi a kritikou. Veľa súvislostí sa strácalo v preklade. Žili sme však v preddigitálnej dobe. Dobe, ktorá predznamenávala tretiu digitálnu revolúciu a ktorá rozšírením všetkých digitálnych „tools“ materiálnej maľbe vlastne pomohla. Ako sa nové médiá stali na konci 90. rokov a začiatku milénia finančne dostupnejšími, zároveň nastúpilo aj ich rýchle starnutie (či zanikanie nosičov) a došlo aj k uvedomeniu si, že ich treba naplniť kvalitnými obsahmi.

²⁵ Koncept sa obhajoval ako racionálny a rozumový, opomenula sa jeho transcendentálna stránka, ktorá sa vyskytovala aj v tvorbe výrazných predstaviteľov.

²⁶ VRZGULOVÁ 2016 (v pozn. 19), s. 11.

Maľba sa dostala na Slovensku do pozornosti okolo roku 2005/2006,²⁷ hovorilo sa aj o návrate maľby, čo prebiehalo súčasne s rovnakými tendenciami v globalizovanom západnom svete a súviselo s rozvojom galerijného obchodu. U nás to súviselo so vznikom ďalších dvoch umeleckých vysokých škôl,²⁸ akademická výučba toto médium rozvrstvila v priestore aj vplyve. Nástup zaznamenala prvá generácia, ktorá končila naraz na troch školách už v demokratizovanej spoločnosti (pomečiarovskej ére).

Na túto dobu výborne, ale veľmi kryptovane reaguje Roman Ondak fotografickým diptychom *Zlé správy sú už minulosťou* (2003), kde je na jednej čiernobielej fotografii zachytený autorov otec čítajúci noviny, na druhej autor na tom istom mieste čítajúci tie isté noviny *Smena* z 22. augusta 1968.²⁹ Možno prichádzalo uvedomenie si postupného prekonania tých najhorších desiatich rokov po rozdelení Československa. Ako aj piatich rokov od poslednej vlády Vladimíra Mečiara.

Ako spoločnosť sme boli stále v transformačnej fáze – spoločnosť bola právom nahnevaná na vývoj v 90. rokoch. Aj „závesná“ maľba začala spracovávať transformáciu spoločnosti, postupne dokázala viac reagovať na úplne aktuálne spoločenské témy. Bez ohľadu na to, kde a kedy autori a autorky študovali, začali uplatňovať piktorálne vizuály seriózných spoločenských tém. Maľba začala úplne voľne pracovať so stratégiami, ktoré jej predpripravili aj 90. roky. Používanie nájdenných obrazov ako podkladových

surovín – vyhľadaných mediálnych obrazov, sekvencií z filmov. Objavila sa emancipácia na základe feministického myslenia – projektovala problematiky z pohľadu ženy. Niektorí posilnili náboženskú slobodu, ktorá prišla po roku 1989, a spojili ju s kontextom súčasného umenia a maľby.

Maľba ako asociácia kultúrnej pamäti cez miesta, architektúru a prostredie

Do média maľby sa oživovanie kultúrnej pamäti dostalo v spoločensky zrelšom období histórie Slovenskej republiky, kontinuálne počas obdobia spomínaného návratu maľby. Platí to všeobecne aj o iných umeleckých médiách. Ide o obdobie, do ktorého patrili témy reflektujúce kultúrnu pamäť alebo spoločenskú zmenu. Toto obdobie okolo roku 2005 bolo aj obdobím prvej väčšej ekonomickej stability, proeurópskeho smerovania, ako aj odstupu od 90. rokov 20. storočia, v ktorých sa väčšinu času bojovalo, aby sme ako spoločnosť skončili na „tej správnej strane dejín“. Slovensko v PR výstupoch začali titulovať ako „Tatranský ekonomický tiger“.³⁰ Po roku 2000 začali v slovenskom vizuálnom umení vznikáť diela, v ktorých sa sprítomňuje história – najmä vlastnej krajiny. Zdrojom obnovenia tejto pamäti bol pre väčšinu tvorcov dokument, dobre napísaná kniha.³¹ Spomínanie, pripomínanie a nezabúdanie je aktom súkromným, ale aj občianskym. Zároveň preukazuje súcit s realitou iných ľudí. Maliarka Jana

²⁷ V roku 2006 končil silný ročník u pedagóga Ivana Csudaia na Vysokej škole výtvarných umení. Medzi absolventami boli napríklad Erik Šille, Andrea Bartošová, Michal Czinege... Prezentačné úlohy niektorých z týchto absolventov podnecovali ďalších študentov k výstavnému kolotoču, ktorý si umelci a umelkyne manažovali prevažne sami.

²⁸ Akadémia umení v Banskej Bystrici funguje od roku 1997, Fakulta umení Technickej univerzity v Košiciach od roku 1998.

²⁹ Noviny reflektovali inváziu vojsk Varšavskej zmluvy do Československa a obsadenie Sovietskou armádou.

³⁰ Tento ekonomický termín sa vžil aj do kultúrnej praxe v nultých rokoch 21. storočia, rovnako pomenovanú cenu začali odovzdávať víťazom Ceny Oskára Čepana členovia Galérie HIT (Cena mala vizuál tgra a bola putovná).

³¹ V sochárskej tvorbe to bolo trošku inak, tam prichádzali otázky o sochách vo verejnom priestore a o pamätníkoch a ich relevancii v skupinových výstupoch – výstavách, prednáškach občianskeho združenia založeného sochármi s názvom Verejný podstavec a Resculpture. Jedným takým výstavným výstupom bola výstava *Panteón, brdínovia a anti-pomníky* v kurátorskej koncepcii Daniela Grúňa v galérii Medium v roku 2006 v Bratislave. Bola to kolektívna výstava sochárov, intermedialistov, dielo – pozostávajúce z videa a sochy – na nej predstavil Anton Čierny (1963) s názvom *Hostia/Za Jozefa T.* (2006). Dielo je odkazom k priestoru a kostolu v Bánovciach nad Bebravou, kde bol sídelným katolíckym farárom Jozef Tiso, ktorý bol zároveň prezidentom fašistického vojnového slovenského štátu. Podobne sa k dejinným okamihom Československých dejín vracia v drobnej plastike Martin Piaček (1972) v sérii *Najväčšie trapasy slovenskej histórie* (2007 – 2019), kde sa vracia aj k téme stretnutia Adolfa Hitlera s Jozefom Tisom. Všetky príklady sú na základe historickej reality, a nie „fiktívnej reality“, ktorú si osvojili umelci neskôr.

Farmanová (nar. 1970) sa pre svoj obraz *Napríklad Čičenka* (2006)³² inšpirovala osudom čečenských žien. Nie je to maľba v pravom zmysle slova. Väčšinu obrazu tvorí print na plátne – fotografia lyžiarskych sedačiek, lanoviek strácajúcich sa v hmle. Postava namaľovaná na jednom z natiahnutých lán je postava čečenskej ženy s dieťaťom v rukách. Autorka obrazu sa inšpirovala dokumentárnym filmom, ktorý hovoril o živote čečenských žien a o násilí počas druhej rusko-čečenskej vojny. Inšpirovala ju sila, to, ako sa čečenské ženy stretávali po večeroch, aby spolu spievali či hrali na klavíri. Politická nestabilita niektorých bývalých sovietskych republík s ozbrojenými konfliktami a nárastom islamského militarizmu plnila stránky novín celé deväťdesiate a začiatok nultých rokov.³³ Farmanová sa zamerala na istý surrealistický a vymyslený výjav, obrazovú konštrukciu – netypickú dokonca aj pre jej vlastnú tvorbu – ženy balansujúcej na železnom lane lanovky, na pozadí zahmlenej fotografie. (Obr. 1)

Iná Farmanovej výtvarná prezentácia reflektujúca osudy ľudí perzekvovaných počas 50. rokov 20. storočia v Československu vznikla na základe knihy *Žo Langerovej Vtedy v Bratislave: Môj život s Oskarom L.* (2007).³⁴ Kniha odкрýva typický príklad stredoeurópskeho príbehu človeka, ktorý prežil perzekúciu počas najtvrdšieho komunistického režimu v 50. rokoch 20. storočia. Napriek dobrému spoločenskému postaveniu a dôvere v komunizmus bol Oskar Langer vo vykonštruovanom procese odsúdený na dvadsaťdva rokov väzenia. Do Československa sa pritom vrátil z USA po druhej svetovej vojne ako presvedčený komunist a prestížny ekonóm s cieľom pomôcť povojnovej krajine. Kniha je rozpovedaná z pohľadu jeho manželky *Žo Langerovej* v kontexte vlastnej rodiny a dvoch dcér, náhlejšieho spoločenskej osamelosti. Pútavo napísanú knižnú predlohu spracovala Jana Farmanová ako maľby a inštaláciu – výstavný projekt pre súkromnú galériu Krokus s názvom

Histoire – Life With(out) a Good Communist (2009). Samotné maľby sú namaľované na rôznych povrchoch ako papier, plátno, preglejka a majú rôzne tvary. V inštalácii pôsobia ako roztrieštené úlomky zrkadla, ktoré reflektuje osobný vzťah rozprávačky knihy *Žo Langerovej* k jednotlivým členom rodiny pod t'archou životných osudov. Výstava so všetkými dielami bola skladačkou, novým druhom portrétu *Žo Langerovej*. Farmanová výstavu realizovala v spolupráci s Michalom Hvoreckým, ktorý pre ňu zabezpečil predstavenie spoločenského kontextu *Langerovej* života, pripravil list Oskara Langeru reprodukováný mužským hlasom, v ktorom opisuje teror a nátlak na politických väzňov. Výstava mala pripomínať „byt plný spomienok“, ktorý jeho obyvatelia opustili a „nechali tam zvyšky svojho života“.³⁵ Samotný súbor diel vznikol priamo pre výstavu, „spomínanie“ bolo od počiatku v intencii maliarky.

Podkladom diela Daniela Fischera (nar. 1950) *Osem statočných (Vynáranie)* z roku 2010 bola kniha *Cécile Vaissie Dalo sa tak vôbec žiť?* (2001). Kniha je rozprávaním novinárky, disidentky Natálie Gorbanevskej, jednej z ôsmich statočných, ktorá sa zúčastnila v auguste 1968 verejného protestu proti invázii vojsk Varšavskej zmluvy do Československa. Realizácia diela Daniela Fischera bola postavená na inštalácii a maľbe. Osem portrétov týchto statočných ľudí bolo namaľovaných čiernobielo na výsekoch z kruhu formou cylindrickej anamorfózy. Pred každým obrazom bol v strede umiestnený zrkadlový stĺp, pri správnom uhle v pohľade diváka sa namaľovaný portrét každého statočného spojil do viditeľného obrazu. Fischer pri vynárajúcich sa a strácajúcich sa portrétoch použil niekoľko stratégií, ako esteticky spodobiť spomínanie a nezabúdanie.

František Demeter (nar. 1975) sa v počiatkoch svojej tvorby najviac priblížil vzťahu maľby a archívnej fotografie, filmového dokumentu, filmu. Jeho dielo *Wannsee* (2011),³⁶ tmavá maľba s naznačenou

³² Dielo *Napríklad Čičenka* je publikované v KISOVÁ, G. – MONCOLOVÁ, I.: *Jana Farmanová*. Bratislava 2012, s. 53.

³³ Na túto tému vznikalo veľa dokumentárnych filmov z dielne českých novinárov a reportérov, zároveň to bol rok 2006, keď bola zavraždená ruská novinárka aktivistka Anna Politkovská. Pozri napríklad PROCHÁZKOVÁ, P.: *Aluminiová kráľovna: rusko-čečenská válka očami žen*. Praha 2005.

³⁴ Pôvodne vyšlo v angličtine v roku 1979 ako LANGER, Jo: *Convictions: Memories of a Life Shared With a Good Communist*. London 1979.

³⁵ KISOVÁ/MONCOLOVÁ 2012 (v pozn. 32).

³⁶ *Wannsee* vystavil aj so svojimi expandovanými maľbami na výstave 1+2+3+4=10 v Dome umenia v Bratislave v roku 2011.

figúrou od chrbta na brehu jazera, odkazuje tiež k hranému filmu *Konferencia vo Wannsee* (2001), ktorý rozpráva o stretnutí najvyšších politických špičiek a rozhodnutiach konečného riešenia židovskej otázky. Demeter maľoval v šedočiernych pastózných tónoch, vo veľkej miere sa zaoberal zabúdaním a aj vizuálnym vyblednutím obrazu, fotografie, zničenia starého filmového políčka. Jeho maľba *Mlu s ní (Já s Ester Krumbachovou)* z roku 2012 je fiktívnym portrétom českej kostýmovej výtvarníčky a scenáristky Ester Krumbachovej. Tá vtedy nebola verejnosti známa, hoci sa významne zaslúžila o estetiku filmov novej vlny. Demetra v tom čase zaujímali neobjavené a kontroverzné osobnosti zo zlatých 60. rokov 20. storočia. Jeho maľby sa pritom pohybujú na hranici medzi figuratívnym a abstraktným, štylizovane expresívnym.³⁷ Maľba je fiktívnym stretnutím s nežijúcou Krumbachovou počas jej mladosti a polopritomným autorom maľby, ktorý sám seba štylizoval do postavy imitujúcej rozložený-neposkladaný papier. Tu sa maliar zapracováva do minulosti, akoby nikdy neskončila a liala sa cez nulté roky druhého milénia. (Obr. 2)

Maľba v druhej dekáde začala reagovať aj na aktuálne spoločenské dianie, ktoré sa viazalo ešte k nultým rokom nového milénia. Kauza Gorila sa prevalila uniknutím údajného tajného dokumentu SIS s krycím názvom Gorila na verejnosť v decembri 2011. Na toto reagovala veľkou maľbou autorská dvojica Miroir Noir (Čierne zrkadlo), ktorá spolupracuje od roku 2007. Tvorila ju Miloš Kopták (1969) a katalánsky maliar Rai Escalé (1964). Maľbu *Nastal čas Goríl* (2012), ktorá bola inšpirovaná korupčnou kauzou, zobrazuje päť mužov v obleku. Dielo je vytvorené technikou papiera adjustovaného na hliníku, zároveň je na ňom maľba akrylom s vymývaním. Autori pracujú s vizuálom premaľovania plôch hrubým štetcom, s expresivitou hlavy goríl v oblekoch.³⁸ (Obr. 3)

Časť umelcov a umelkýň vo svojej maľbe „ako-by“ obnovila žáner krajiny a mestskej krajiny s kritickým podtónom. Transformácia postkomunistickej krajiny stále pretrvávala, v krajine sa začali tvoriť ruiny stavieb, historické budovy chátrali, do toho sa uplatnili prefabrikované západné stavebné prvky:

od plastových okien cez zateplňovacie systémy až po katalógové rodinné domy v pestrých farbách. Zem sa zaplnila lesmi a alejami outdoorovej reklamy. Slovensko zaplavili rozmnožené obrazy ideálneho života, ktorý sa dá konzumovať. Lucia Tallová (1985) sa od počiatku svojej kariéry venovala maľbám periférií a betónových stavieb, neskôr tému posunula k melancholickým maľbám modernistických budov alebo mestských brownfieldov. Podobne vytvoril svoje diela Rastislav Sedlačík (nar. 1980). Istý druh sentimentu priniesol vo svojich raných maľbách na drevo s použitím xerox transferu. Témou diel boli mestské celky betónových sídlisk a modernistických budov Bratislavy. Začalo sa hovoriť o (n)ostalgii, estetickéj alebo životnej, za socialistickým režimom. Z nejakého dôvodu začala byť architektúra – stará a nostalgická, ale aj nová a generická – námetom mnohých maliarov.

Významový paradox maľby často komentovalo vtedy populárne heslo začínajúcej globalizácie: „Act local, think global“ (Konaj lokálne, myslí globálne). „Naštvanosť“ na veľkú dedinu Bratislava (s vysokými cenami a nízkou možnosťou realizovať sa) sa stala témou kritického obrazu. Skrumáž týchto skúseností, ako aj nefunkčnosť verejného priestoru namaľoval na svojom obraze Roman Bicek (nar. 1981) s názvom *Hadie mesto* (2011). Do maľby je vložený text, ktorý výstižne komentuje, čo sa nám prezentovalo ako exkluzívne. (Obr. 4) Podobnú tému spracoval Ján Triáška (nar. 1977) v niekoľkých sériách diel s názvami *Building Unit* (2008), *deveLOOP* (2012), *Smog* (2011 – 2012). Jeho diela sú komentárom k ekonomickej transformácii, podnikaniu na trhu s nehnuteľnosťami, sprivatizovania bytového fondu a vytvorenia nového investičného segmentu, ktorý drzo sprivatizoval verejný priestor. Triáška si vybral formálny vzhľad rodinných domov z katalógu, ktoré v nultých rokoch vyrastali na predmestiach väčších miest, na malých pozemkoch ohradených vysokými múrmi. Do toho vstupuje klamlivosť reklamy, ktorá propaguje exkluzivitu bývania na periférii. Architektúra domov je na Triáškovej sérii symbolicky „porozhadzovaná“ po voľnom priestranstve, množenie rovnakých katalógových domov v „cukríkovej“ farbe

³⁷ KRALOVIC, J.: *František Demeter. Nie áno nie*. Kat. výstavy. Bratislava 2016.

³⁸ Dielo bolo publikované na obálke knihy NICHOLSON, T.: *Gorila*. Bratislava 2012.

fabuluje významovo hyperbolicky vizualitu „slovenského sna“. (Obr. 5)

Developerský boom v nultých rokoch 20. storočia bol na Slovensku sprevádzaný kauzami s výkupmi pozemkov previazanými so slovenskými politikmi alebo so zničením historických technických pamiatok – lebo kapitál môže všetko. Niekedy sa životnosť jednotlivých technických areálov končila rozsiahlym požiarom... Jeden z takýchto požiarov bývalej chemickej továrne Matador v Bratislave sa udial v lete 2006. Veronika Šramatyová (nar. 1977) je v tomto súbehu autorov a autoriek jediná, ktorá sa venuje fotorealistickej maľbe, jej diela majú často konceptuálny rámc. Jej maľba na dreve *Hobby Painting II (Výbuch v Matadorke, 2012 – 2014)* je orámovaná zlatým rustikálnym rámom. Námet maľby je záberom ponad malebnú riekku Dunaj na horiaci dym zamorujúci chemickými látkami veľkú časť zastavaného územia. V ľavej časti vidieť rozostavané kancelárske budovy Penta Digital Parku, všetko to lemujú paneláky najväčšieho socialistického sídliska Petržalka. Výjav by bol ako z pohľadnice, ale autorka maľbou nesleduje estetické ocenenie krajiny, tak ako nikto z doteraz vymenovaných autorov a autoriek, väčšina má blízko k estetike neoexpresionizmu, kde gesto štetca rozmazáva realitu. V realistickej maľbe je ťažké dosiahnuť vizuálny efekt skepticizmu voči pamäti, Šramatyová ho podporila zlatým, trochu gýčovým rámom, ktorý kedysi rámoval domáce spomienky či vyšívané obrázky v malomestských bytoch. (Obr. 6)

K estetike prírody a prefabrikátu ako témy sa v sérii svojich malieb *Settlements (2013 – 2015)* venoval Rastislav Sedlačík. Séria malieb odkazuje k povodni storočnej vody na východe Slovenska v Nižnej Myšli, kde sa podmočená pôda zosunula na povodňou poškodené domy. Mesto Košice nechalo pre postihnuté rodiny doviezť kontajnerové domy, v ktorých sa ľudia ubytovali. Prefabrikáty domov či skôr unimobunky si ľudia používaním zabývali, priestory medzi nimi prispôbili. Sedlačík zachytáva túto fázu dlhodobého bývania z reportážnych fotografií. Jeho sériu tvoria maľby na plátne s rôznymi signálnymi prvkami. Na niektorých pracuje s kusom látky, ďalší je reliéfom vytvoreným z dosák. Zaoberá sa fenoménom náhradného dočasného bývania pre postihnuté rodiny, z ktorého sa stalo na dlhší čas permanentné obydlie, nová komunita. Žiaľ, táto séria malieb je už dnes minulosťou, zhoreli ako mnoho

iných autorových diel pri požiari jeho skladu 8. marca 2023. (Obr. 7)

Medzi estetickým paradoxom ocenenia krajiny a jej reálnym kritickým stavom prírodného environmentu, pôdy a lesa – na tejto hranici buduje svoje maľby v ostatnom čase Rastislav Podoba (nar. 1975). Od roku 2017 sa zaoberá „portrétovaním“ krajiny, ktorej nekorigované lesné hospodárstvo a nadmerná ťažba degraduje slovenské lesy. Občianska iniciatíva *My sme les* v roku 2017 vydala správu, ktorá zmapovala veľké množstvo vytŕažených pôvodných lesov, aj lesov v stupňoch ochrany. Satelitnými fotografiami podporila svoje tvrdenia o vzniknutých holinách, ktoré spôsobujú otepľovanie územia a nízke zadržiavanie vody v krajine. Problém ekologického rázu je výrazne prepojený na vysokú politiku. Podobova maľba *Pracovná plocha (2018)* je veľkorozmerným obrazom využívajúcim pohľad na krajinu zo satelitnej fotografie, na ktorej vidieť veľa hnedých plôch signalizujúcich vytŕažené územia. Podobov spôsob maľby je pastózny, používa veľký formát. Táto maľba má viacero interpretačných možností v súvislosti s „maliarstvom samotným“ i s jej štruktúrovaním na štyri polia pripomínajúce mapu. (Obr. 8)

Predstavené diela realizovali maliari a maliarky so spoločnou skúsenosťou kultúrneho a politického prežívania rovnakých období. V našom ponímaní 90. roky nie sú v spoločných diskusiách „euforické“, ako sa často zvyknú spomienkovo-optimisticky prezentovať. Možno to tak bolo len na začiatku tejto dekády. Maliari a maliarky sa v predložených dielach (možno len na chvíľu) zriekli toho „seba-centralizujúceho“ pohľadu, ktorý je v dnešnej dobe v umeleckej tvorbe, a maľbe zvlášť, veľmi silne prítomný. Samotná maľba po roku 2000 sa často rodila v osamelosti ateliérov (diela, ktoré som vybrala ako príklady, nikdy neboli konfrontované na kolektívnych výstavách, hoci majú významné miesto v monografiách a na weboch autorov a autoriek). Maliari a maliarky si osvojili stratégie reflektovania historických udalostí a opustili „naratív maľby ako média konzervatívneho, rezervovaného, pohlteneho sebareflexiou“.³⁹ Určite je na mieste aj tušená

³⁹ PETERSEN, R. A.: Expandujúca maľba: diskurzívne bojisko a intermediálne laboratórium. In: GERŽOVÁ, J.: *Maľba v postmediálnom veku: Zborník z medzinárodného sympózia venovaného problémom súčasnej maľby*. Bratislava 2012, s. 47.

otázka „údernosti“ maľby – zatiaľ čo na západe je byť Pavicovým umelcom stále akási opozícia voči oficiálnemu smerovaniu, v postkomunistickom Československu byť Pavicovým znamenalo spreneveriť sa ideálom Novembra 89. Istú dobu teda trvalo najst’ aj spôsob, ako artikulovať témy, ktoré riešia

otázky odchylenia sa od etických noriem – najst’ ten „mravný zákon vo mne“ a spodobiť ho v zrozumiteľnom posolstve.⁴⁰ Samozrejme, v postmodernom svete vybraní autori a autorky nepracujú so stratégiou historickej pamäti neustále. Používajú ju len príležitostne.

Dr. Ivana Moncolová

Faculty of Fine Arts, Academy of Arts in Banská Bystrica
ivana.moncolova@aku.sk

⁴⁰ Maľbu ako provokáciu skrz reflektovanie témy môžeme vidieť aj v dielach iných autorov: napríklad Ivan Csudai séria diel *Teddy na búpačke* (2005) – plyšový medveď na hojdačke

s nacistickou vlajkou s hákovým krížom; takisto niektoré diela Martina Gerboca, kde spája koncentračné tábory a erotiku berlínskych kabaretov, napr. dielo *Holiday Camp* (2011 – 2012)

Walking through the Frame

Nilbar Güreş and the Performativity of the Moving Image

Lora SARIASLAN

Abstract

Analyzing Nilbar Güreş's video *Stranger* (2004–2006), this paper delves into the relationship between the moving image, mobility, and spatiality to show how she creates an embodied and gendered map of a city as an artist from Turkey. Through the act of walking and using public transport, she embodies mobile spatial practices and means of critical interaction with the city. Walking for Güreş, as for many artists, is a means of mobilizing art beyond specialized artistic containers and allows queries about art's creation and reception. Finding inspiration in the everyday city, Güreş follows in the steps of early 20th century avant-gardes, notably the Dadaists and Surrealists, as well as conceptual, performance, and land artists including the Situationists since the 1960s who understood cities as key terrains of everyday practice, and of tangible and intangible heritage. Güreş's practice of using space and her body in the urban can be regarded as its 21st century extension. Drawing inspiration from everyday urban spaces and experiences, *Stranger* enables readings of art that speak to the politics of mobility and how they can be negotiated, transgressed, and mapped while using the city as its platform for artistic performances. *Stranger* creates an embodied and gendered map of the city, in opposition to the traditional map, which is a disembodied visual representation. Through the moving images, the work underlines the personal and collective characteristics of Güreş's social encounters in urban public space. Her "strange" body becomes the facilitator to problematize the European corpus as each body unfolds a mapping, producing or evincing a new subjectivity, an assemblage of intersections and encounters in relation to another body within the city. Those corporeal encounters sketch a wider cartography, that is a bordered and fragmented European corpus beyond the boundaries of painting.

Keywords: Stranger - Painting and moving image – Walking – Migrant body – Feminist Cartography

Walking is a fundamental yet often overlooked mode of engaging with the world—both in everyday life and in artistic practice. As an embodied and situated activity, it allows individuals to experience space at a human scale, through rhythm, duration, and sensory perception. In the context of contemporary art, walking has emerged as a critical and performative strategy for navigating, interrogating, and reconfiguring urban environments. This article centers on *Stranger* (2004–2006), the first video work by Nilbar Güreş (b. Istanbul, 1977), and approaches it not only as a moving self-portrait, but also as an instance of performative bodily mapping. In this

work, Güreş constructs an embodied and gendered cartography of Vienna through acts of quotidian movement, positioning her own body as a medium through which to register and respond to the city's textures, rhythms, and social dynamics.

The practice of walking as a form of mobile practice has attracted a plethora of artists, writers, poets, and theorists as means of aesthetic and critical interaction with the environment. Scholars have highlighted the potential of walking for encountering and researching spaces and also have analyzed mobility in recent social and cultural discourses. The attention given to walking has a long historical

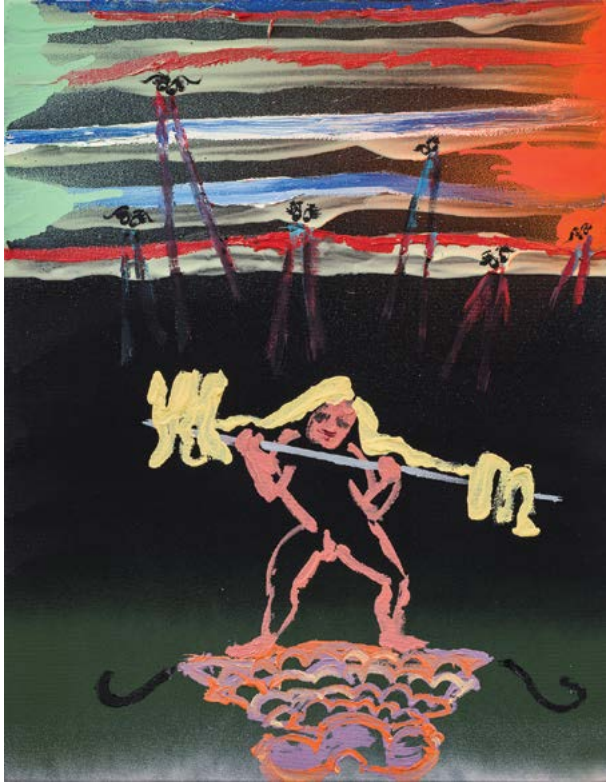


Fig. 1: Nilbar Güreş: *Neon Boy* | *Neónový chlapec*, 2020, oil, canvas, 50 × 40 cm. Courtesy the artist & Galerie Martin Janda, Vienna. Photo: Manuel Carreon Lopez.

lineage, commencing in ancient Greece with its links to (political) power since many (male) citizens walked miles to participate in public life. There is a list that encapsulates the intertwining of walking with art: the observations of the 19th century *flâneur*, the urban discoveries of Walter Benjamin, the Dadaist “event,” the *deambulation* of the Surrealists, or the *dérive* of the Parisian avant-garde movement Lettrist International in the early 1950s which developed into the Situationist International (SI) in 1957. What makes walking ordinary yet endlessly fertile is that it is simultaneously an entrance and an exit, a means and an end; it is both the method and content.

Whether explorer, *flâneur*, migrant, resident, or tourist, the act of walking offers a distinct way of encountering and engaging with the city. It is a spatial and embodied practice through which individuals can discover, interpret, claim, resist, or connect to their urban surroundings. Walking enables a form of

situated knowledge—an embodied mode of reading and writing the city through the transient movement of the body. It is not a passive act but a performative one, shaped by the subjectivity of the walker and the social, political, and material conditions of the urban space they inhabit.

In this sense, the walker performs the city. The body in motion becomes a site of meaning-making, enacting a form of spatial storytelling that can both reflect and contest dominant narratives of urban life. When artists engage in walking as a deliberate artistic gesture, they transform this everyday action into a critical and aesthetic practice. By embedding their movements within the fabric of the city, they invite the viewer to see familiar environments in unfamiliar ways. Their trajectories create a kind of “walkscape”—a term that evokes the intersection of walking and landscape, and points to the temporal and sensory qualities of experiencing place through movement.¹

The walkscape is not merely visual; it is multi-sensory and affective. It opens up a space in which the city’s “hard” infrastructures—its architecture, streets, barriers, and institutions—intersect with its “softer” dimensions: social relations, memories, emotions, and rhythms. Walking becomes a method of mapping these layers, not through abstract or disembodied representations, but through the lived and felt experience of inhabiting space. This process of mapping is necessarily partial and provisional; it resists totalizing perspectives in favor of a localized, embodied, and often fragmented understanding of place.

For artists, then, walking functions as both method and metaphor. It allows for a critical negotiation of urban space, particularly for those whose bodies are marked as “other” within the dominant spatial order—whether due to race, gender, class, or migratory status. The artistic walkscape becomes a platform for exploring issues of mobility, access, visibility, and belonging. It is through this embodied traversal that the city’s contours—its exclusions and affordances—are made perceptible, inviting new ways of seeing, sensing, and narrating urban life.

¹ CARERI, F.: *Walkscapes: Walking as an Aesthetic Practice*, Barcelona 2002.

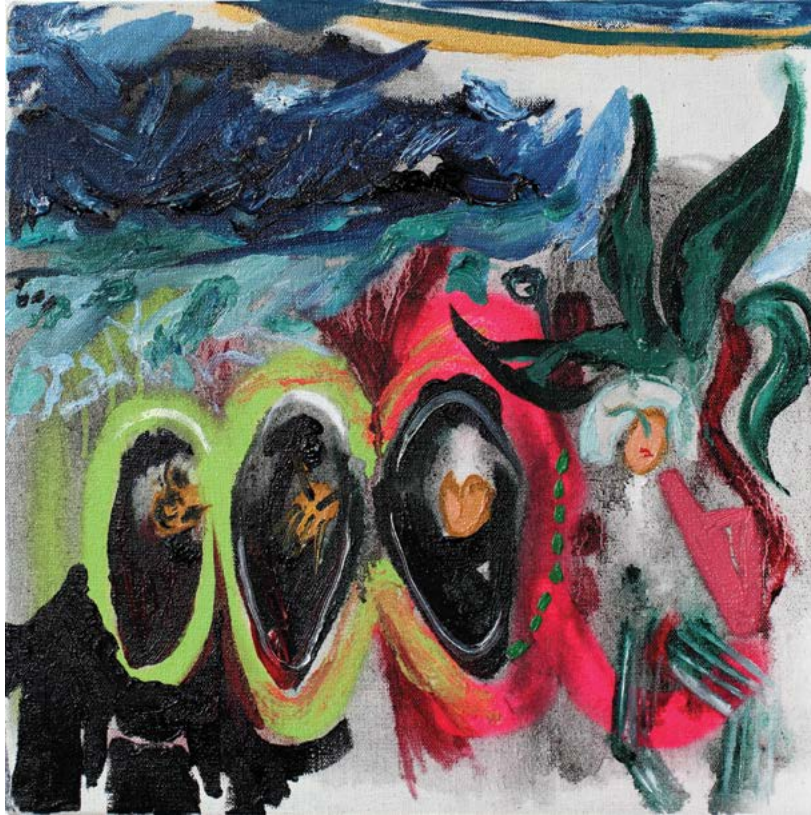


Fig. 2: Nilbar Güreş: *Trans Form*, 2023, oil, canvas, 35 × 35 cm. Courtesy the artist & Galerie Martin Janda, Vienna. Photo: Reba Arcan.

Walking for Güreş, as for many artists, is a means of mobilizing art beyond specialized artistic containers and allows queries about art's creation, formats, and reception. Finding inspiration in the everyday city, Güreş follows in the steps of early 20th century avant-gardes, notably the Dadaists and Surrealists, as well as conceptual and performance artists including the Situationists who understood cities as key terrains of everyday practice. Güreş's practice of using space and her body in the urban can be regarded as their 21st century extension.

The extension of medium is a critical dimension in any artist's practice, often marking a shift into new conceptual territories and opening pathways to different modes of inquiry and expression. Güreş's practice spans a wide range of media, including painting, installation, performance, sculpture, and mixed-media collage. (Fig. 1) She frequently incorporates everyday materials and references domestic, social, and cultural narratives, constructing assemblages that are rich in

symbolism and resistant to fixed interpretation. Her work is often performative, playful, and politically charged, rooted in a deep attentiveness to questions of identity, gender, migration, and cultural representation. (Fig. 2) A change in medium can signal not only a formal evolution but also a deeper engagement with questions that may be inadequately addressed within the limitations of prior forms. Within this diverse and materially grounded practice, *Stranger* stands out not only as a shift in form but as a medium-specific exploration of mobility, spatiality, and the embodied experience of urban life.

In this context, the first foray into a new medium becomes especially significant—it often represents a threshold moment, a conscious departure from established methods and an embrace of the experimental, the unfamiliar, and the open-ended. This is particularly relevant when considering Nilbar Güreş's *Stranger* (2004–2006), her first work in video, which marks a pivotal shift in her artistic trajectory.



Fig. 3: Nilbar Güreş: *Person of Cloth* | *Osoba v rúchu: Stranger* | *Cudžinka*, 2004–2006, Video, 13' 20"min., videostill. Courtesy the artist & Galerie Martin Janda, Vienna..

By tracing Güreş's transition into video, one can more clearly see how medium and message are intricately interwoven in her practice. *Stranger* serves an example of urban bodily mapping. In this piece, Güreş has left the artist's studio, transforming the city of Vienna into her playground. It documents an urban performance in Vienna, an example of performative mapping or "an approach to cartography that understands map-making and map-use as performative and embodied," therefore recognizing that maps are produced and used through a diverse set of practices that are contextualized by practices.² The video embodies a different way of mapping the city through the artist's (moving) body while highlighting her preference for entering and intervening in everyday life. This work creates an embodied map, in contrast to the traditional map, commonly a disembodied visual representation or shorthand in this case of Vienna.

Why Vienna? Nilbar Güreş's biography is relevant here as she moved from Istanbul to Vienna in 2000 at the age of 23. She received her bachelor's degree in painting from the Faculty of Fine Arts, Marmara University in Istanbul, and later completed her master's in painting and graphics at the Academy

of Fine Arts in Vienna. After receiving her master's, she studied art and textile pedagogy at the University of Applied Arts Vienna where she created her first video *Stranger*. As an artist who got her preliminary artistic framework and education in Istanbul and later in Vienna, her body of work is grounded in cultural observations and often politically charged, addressing issues such as social injustices, the possibilities and constraints of gender and sexuality, along with (imposed) cultural identity codes.

Güreş's oeuvre has been discussed and exhibited through feminist, queer, and migration perspectives. However, the analysis that follows will focus on it as an act of sociopolitical mapping. Her transversal practice—characterized by her ways of partially inhabiting, moving across, performing, and ultimately mapping the city—is of particular interest. *Stranger* can be considered as both a self-portrait in motion and a moving self-portrait, in terms of both bodily movement and its emotionally moving quality. This work illustrates how artists engage with their self-image and their perceived image: in this case, as a (queer) woman, an artist, a foreigner or stranger.³

Stranger is a moving self-portrait that starts with the section *Person of Cloth* documenting a passenger on the Vienna subway covered in floral fabric wrapped around their face and body, topped with a black headscarf (Fig. 3). The camera captures the protagonist seated cross-legged in the subway car. Most passengers ignore her presence, including a couple sitting across from her. This moment reflects a conscious choice not to look, thereby choosing not to recognize the stranger. As the announcement for the next stop is made in German, this "person of cloth" remains still.

Though we, as the viewer, guess that the protagonist is the artist, there is no way of telling the person's identity or gender, as the textile and the manner of sitting down do not give away any clear clues. Her identity remains indeterminate; the fabric's concealment and her seated position provide no clear clues. Güreş's body, to use managerial language, has not been outsourced for her performance; in that, she is not using someone else's body but is instead position-

² CASTREE, N. – KITCHEN, R. – ROGERS, A.: *A Dictionary of Human Geography*, Oxford 2013.

³ SARIASLAN, L.: "They are all Turks, but very very nice": Re-placing contemporary artists of Turkish origin. In: *European Journal of Futures Research*, 4, 2016, No. 1, pp. 1–9.



Fig. 4: Nilbar Güreş: *Black man* | *Čierny muž: Stranger* | *Cudzinka*, 2004–2006, Video, 13' 20"min., videostill. Courtesy the artist & Galerie Martin Janda, Vienna.

ing and grounding her work in the immediacy of her own body. She embodies anonymity as she uses her body to simultaneously ironic and exemplary effects and turns herself into the work. She is invoking the term enriched performance in that she is not only “doing” but also “being” the work. As art historian and critic Claire Bishop notes: “Artists choose to use people and themselves as material for many reasons: to challenge the artistic criteria by reconfiguring everyday actions as performance; to give visibility to certain social constituencies and render them more complex, immediate, and physically present; to introduce aesthetic effects of chance and risk; to problematize the binaries of lived and mediated spontaneous and staged, authentic and contrived; to examine the construction of collective identity and the extent to which people always exceed these categories.”⁴

The video precludes identification with the clothed figure (the artist) along with the accompa-

nying indifference to her. We have no access to her skin—the body’s surface—that we can think of as an interface between inside and outside, as well as the self and the other. Güreş’s work is both autobiographical and corporeal, intertwining her personal history and encounters with her body—,the height of exilic indexicality“ to harken back to cultural studies scholar Hamid Naficy.⁵ With her body constrained by layers of textile, she visually constructs a foreign body—becoming both a foreigner and an invisible migrant through the material. In doing so, she critiques an environment that represents ignorance and indifference, and, according to the artist, is rife with racism. *Stranger* addresses the ongoing discrimination, exclusion, and alienation experienced in societies. Güreş creates a faceless “Other,” in a state of perpetual passage, seated as a silent, “invisible” stranger.

Güreş’s video encompasses multiple strangers—including the refugee, the migrant, and the Other. In another moment in the vide, we see Güreş perched in the seat next to a *Black man*, who occasionally looks at the camera (Fig. 4). This choice is significant and not coincidental. In our interview, she revealed that the issue of racism, specifically Austrian racism and discrimination, was at the heart of that scene. The interview also uncovered previously unpublished details about her graduation project at the Academy of Fine Arts in Vienna, which focused on Marcus Omofuma (May 10, 1973–May 1, 1999) who died because of police brutality during his deportation back to Nigeria. His death galvanized the public and became a symbol of anti-racist movements in Austria.⁶ Adding a personal layer to Güreş’s narrative, her advisor deemed the topic “too political,” and neither supported nor attended her final presentation at the Academy.⁷ In our interview, she confided that creating art is a response to her personal experiences, an act that embodies both resistance and recognition

⁴ BISHOP, C.: Delegated Performance: Outsourcing Authenticity. In: *October* 140, Spring 2012, p. 112.

⁵ NAFICY, H.: *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Film-making*. Princeton 2001, p. 119.

⁶ Because Omofuma was naturally resisting to be deported with the plane, the policemen “fettered and gagged him and fixed

him on his plane seat. The tape used to fetter him was not checked during the whole flight and made it impossible for him to breathe. He died painfully during the around 1-hour flight[to Sofia]. His death was realized when landing in Sofia.” Available at: https://en.wikipedia.org/wiki/Marcus_Omofuma and <https://visionscarto.net/IMG/pdf/deportation-omofuma.pdf>

⁷ Author interview with the artist, July 27, 2020.

of body politics. For Nilbar Güreş, the personal is inherently political.

Writing around the same time as *Stranger*, feminist writer and scholar Sara Ahmed aptly notes that “migrant bodies stretch and contract, as they move across the borders that mark out familiar and strange places,” shaping a fragmented, increasingly divided European landscape.⁸ As the video evokes a particular experience of the “migrant body” around this time, a body that can still move across borders, one cannot help but think if today that is even a possibility. Europe, as a knotty corpus of bodies (trying to be) on the move, is a space fraught with political and cultural divisions. Güreş’s “strange” body fittingly serves as a counter-geography, a presence against the dominant power structures. Through these corporeal encounters, she empowers a broader cartography, one that aligns with feminist scholar Donna Haraway’s views of bodies “as maps of power and identity.”⁹ The act of sitting on the subway, navigating public space, becomes an embodied map of urban realities, highlighting the (artistic) potential in the mundane.

In Güreş’s work, the city of Vienna and the material female body are re-mapped, re-imagined, and estranged. The body—often constrained, controlled, or covered—is a symbol of the shifting boundaries of a Europe on the move. Güreş’s body, as a counter-geography, embodies the contradictions and ambiguities of borders, challenging the notion of fixed entities.

Güreş’s veiled presence obstructs any possible eye contact, evoking sociologist Georg Simmel, who can be considered as the first sociologist of modernity through his extensive focus on Vienna. Simmel posited that eye contact is the purest and most direct form of human interaction, a way to connect and engage with others.¹⁰ Güreş disengages with the people around her and, in addition, the lack of response from the passengers mirrors the

stereotypes and prejudices that govern daily life. Even the couple sitting opposite Güreş fails to engage with her. There are two layers in the audience: first, the fellow subway passengers, who unwittingly participate in the artwork; and us, the viewers of the video, who witness these moments of implicit exclusion. The artist wittily turns the first audience or the ‘non-lookers’ into actual characters or participants in her work. As Sara Ahmed writes, the stranger “is not simply the one whom we have not yet encountered, but the one whom we have already encountered, or already faced,” adding that “we recognize somebody *as a stranger*, rather than simply failing to recognize them.”¹¹ Güreş’s art reminds us that we *do* recognize the stranger, even when we refuse to acknowledge them.

The video denies us access to Güreş’s skin, to the interface between the self and other, inside and outside. The textile, layered as both shield and metaphor, simultaneously reveals and conceals. Wrapped entirely in cloth, Güreş’s body is obscured, evoking a sense of claustrophobia. The fabric covers her but unveils a silent prejudice. The cloth is not only a physical cover; it represents the social fabric, where dressing and undressing are coded acts. Through her work, Güreş challenges the stereotypical image of the “Turkish woman” in Europe, as well as the male-dominated patriarchal system in Turkey. The soft, colorful textiles become a buffer against the harshness of xenophobia, a protective layer in a world of exclusion as it makes her stand out and disappear at the same time.

Urban spaces thus become the arena to confront or connect otherwise unrelated bodies. The anthropologist Johannes Fabian argues that “culture” is not a situation, space, or state of being, but a process of “confrontation—of kinds of praxis, ours and theirs.”¹² By titling the work *Stranger* Nilbar Güreş poignantly points out the “ours and theirs” confronting how her “others” (read Austrians/

⁸ AHMED, S.: *Strange Encounters: Embodied Others in Post-Coloniality*. London 2000, p. 92.

⁹ HARAWAY, D.: *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New York 1991, p. 180.

¹⁰ SIMMEL, G. – FRISBY, D. – FEATHERSTONE, M.: *Simmel on Culture: Selected Writings*. London 1997, p. 112.

¹¹ AHMED 2000 (see in note 8), p. 21.

¹² FABIAN, J.: *Anthropology with an Attitude: Critical Essays*. Stanford 2002, p. 4.

Europeans) view the Turks mainly due to her attire that emphasizes an “other” ly nature, creating an opposition. The work thus can be seen as a critical voice that expresses current cultural and social developments as well as the artist’s role in society and the art scene. Working through visual metaphors and exaggeration of clichés, Güreş works like a social researcher as she deals in her work with certain socio-political issues stemming from current identity politics that “touches” her skin. Her visual language is indirect, yet it deftly adopts humor and a dose of the absurd to make its point.

Thus, analyzing *Stranger* not only sheds light on Güreş’s engagement with the politics of space and mobility but also provides critical insight into the artist’s evolving practice. It exemplifies how a shift in medium can be more than a technical or aesthetic decision; it can be a gesture toward new ways of seeing, inhabiting, and intervening in the world.

Through this lens, *Stranger* serves as a crucial entry point into understanding Güreş’s broader artistic concerns. It demonstrates how she uses the moving image to explore intersections between body, place, and identity, while also marking a shift in her practice from static forms such as painting and collage to the temporal, immersive possibilities of video. By mapping the city with her body, Güreş not only charts her own position as a “stranger” in Vienna but also creates space for viewers to reflect on how cities are navigated, inhabited, and shaped by those who are often rendered invisible within them.

The embodied nature of her work persists across media, but it is in *Stranger* that the moving image allows for a heightened sense of temporal and spatial dislocation, echoing the artist’s broader interest in displacement and relationality. Her choice to engage video as a new medium at this early stage in her career underscores her commitment to exploring the multiplicity of lived experiences—particularly from the perspective of those marked as “other” in dominant cultural narratives.

Turk-Head (Fig. 5) is another segment of *Stranger* and derives its name from the German *Türkenkopf*.



Fig. 5: Nilbar Güreş: *Türkenkopf* | *Turecká hlava: Stranger* | *Cudzinka*, 2004–2006, Video, 13' 20", videostill. Courtesy the artist & Galerie Martin Janda, Vienna.

The title originates from a conversation Güreş overheard on the subway, where two men were discussing someone “with a large head, a *Türkenkopf*.”¹³ There is an element of eavesdropping through hearing a conversation. In the video, we see a woman (Güreş) with her head covered in layers of textile with her eyes concealed. She emerges from the Viennese subway (at the Neubaugasse station) and enters into the texture and flow of everyday life through the bustling pedestrianized shopping street of Mariahilfer. She walks among “ethnoscapes,” the seminal if elusively metaphorical coinage of anthropologist Arjun Appadurai, connoting “a landscape of moving people who constitute the shifting world in which we live.”¹⁴ According to Appadurai these could be “tourists, immigrants, refugees, exiles, guest workers and other moving groups and persons.”¹⁵

Walking among the crowds on the street—the floor of the city—Nilbar Güreş appears immersed in the flow of everyday life, her hands weighed down with plastic shopping bags. The ambient sounds of the urban environment—the murmur of conversation, the hum of traffic, the footsteps of passersby—fill the audio space of the video, envel-

¹³ Author interview with the artist, July 27, 2020.

¹⁴ APPADURAI, A.: *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis 1996, p. 33.

¹⁵ APPADURAI, A.: Disjuncture and difference in the global cultural economy. In: *Theory, Culture & Society* 7, 1990, p. 297.

oping her body and situating it within the sensory density of public space. These sounds are not merely background noise; they function as a sonic mapping of the city, grounding the work in a specific place and temporality.

We hear a woman say, “Can *this* even see?” A man shouts, “Oh, baby! Look at *this*.” Taking place in Vienna, these comments are surprisingly in Turkish and not in German. This audio-visuality contributes to the idea of (re)mapping Europe. Hearing Turkish rather than German on the streets of Vienna suggests the possibility of alternative cartographies within and of Europe. *Turk-Head* not only documents Güreş walking on the streets of Vienna but also highlights the necessity to understand who can or cannot move, how bodies gain access to diverse spaces, and be “mobile” on the map. Entry into the pedestrian world can be considered as an implication of participation and emancipation. It brings forth questions about belonging and claiming the city through performativity.

As viewers, we follow closely behind Güreş, our perspective aligned with the camera’s framing of her body from the back. This position turns us into silent companions—witnesses to her movement, yet unable to intervene. Her vision is obscured, perhaps deliberately impaired, as she walks through a densely populated shopping district. Laden with bags and seemingly unable to see, she moves with careful determination. The tension in the scene arises not from any overt action, but from the quiet anticipation of disruption—we expect, or even fear, that she will collide with someone or something in the crowd. Yet she does not. Her body navigates the space with uncanny precision, slipping through the urban masses without confrontation or incident.

This moment is deceptively simple, yet it encapsulates the core strategies of *Stranger*. Güreş transforms an everyday act—walking through a crowd while carrying shopping bags—into a charged performance that engages questions of perception, vulnerability, and spatial negotiation. Her apparent blindness amplifies the sense of precarity and estrangement, suggesting a disconnection not only from the visual field but also from the social norms that regulate urban movement and visibility. The shopping bags further emphasize her insertion into the gendered rhythms of the everyday, while

also marking her as simultaneously ordinary and out of place.

By placing her body in this vulnerable yet controlled position, Güreş highlights the embodied labor of navigating public space as a “stranger”—a figure marked by cultural, gendered, and racial difference. Her ability to move through the crowd without collision becomes a quiet assertion of agency, a refusal to be displaced or erased, even as her presence complicates the normative flows of the city. The camera’s steady gaze, combined with the immersive urban soundscape, invites us not just to observe her journey, but to feel its tensions, its ambivalences, and its subtle resistances.

Moreover, rather than employing walking as a mere means of travel, Güreş transforms it into a deliberate artistic and political act. Her movement through the city—laden with shopping bags, navigating crowded streets, and using public transportation—becomes a site-specific performance that subtly challenges dominant spatial orders. These mobile spatial practices foreground the politics of visibility, access, and belonging, particularly as they intersect with gender, ethnicity, and migration. In *Stranger*, the urban environment is not a neutral backdrop but a contested space, charged with both personal memory and structural exclusion. The artist’s body does not simply move through space; it inscribes itself into it, leaving behind ephemeral traces of presence and difference.

The work also draws attention to the everyday as a fertile ground for artistic intervention. By emphasizing routine gestures and familiar public spaces, *Stranger* invites a reconsideration of what constitutes meaningful artistic content. Güreş’s act of walking becomes a mode of embodied observation—one that is slow, deliberate, and attuned to the micro-politics of the street. This orientation aligns her with broader traditions of walking in art history, from the *flâneur* of 19th-century Paris to the psychogeographic *dérives* of the Situationists, as well as with feminist and decolonial approaches that reclaim walking as a critical tool for those whose mobility has historically been constrained.

Focusing on this first video work allows for a nuanced understanding of Güreş not only as a multidisciplinary artist but also as a keen observer—what one might call a “mapper” of people, places, and

social dynamics. The move into video grants her the capacity to work with time, motion, and sound in ways that extend and amplify the concerns already present in her earlier and concurrent works. Unlike the relative fixity of painting or sculpture, video affords a durational and immersive engagement with space and narrative, enabling a real-time unfolding of urban experience. In *Stranger*, the camera becomes an extension of the body—a mobile witness to the rhythms of the city and the subtle negotiations of visibility, vulnerability, and presence.

The final segment of *Stranger* titled *Stairs*, shows the artist descending an escalator in Vienna subway in order to enter the wagon, documenting a “routine choreography” of her daily life (Fig. 6).¹⁶ This “banal or mundane mobility” is a commonplace act, but Güreş transforms it into a performance by holding an egg on a spoon in her mouth as she navigates the space.¹⁷ This playful gesture, a re-enactment of a children’s game—the egg-and-spoon race—requires concentration and balance. By performing it as an adult in public Güreş underscores the disciplined, both interior and exterior, navigation of her body in the urban landscape. Her act of poise and balance signifies both an indifference to, and a defiance of, her marginalization, signaling a sense of belonging in a space where she is othered. As with *Person of Cloth*, *Stairs* is shaped by her experience of othering. Güreş uses her body as a metonym for politicized identity, where bodies are allocated disparate opportunities or reactions—welcomed or barred, listened to or silenced. Her art challenges the assumption that the body is neutral, revealing how bodies are marked by differences in visibility, acceptance, and respect. In her work, the body becomes both object and subject, a moving force that engages with identity, difference, and estrangement.

Nilbar Güreş’s practice departs from personal observations and frustrations, seeking to spark social change by challenging societal norms and habits, while hinting at the increased amount of effort that



Fig. 6: Nilbar Güreş: *Stairs* | *Schody: Stranger* | *Cudzinka*, 2004–2006, Video, 13’ 20”, videostill. Courtesy the artist & Galerie Martin Janda, Vienna.

someone like Güreş needs to muster to navigate a public space. Her work blurs the boundaries between individual/collective, artist/audience, active/passive, and private/public. The material, relational, and performative aspects of her work make *Stranger* an intimate self-portrait with broader socio-political commentary as she critiques systems of representation and mobility, turning the video into a moving self-portrait.

The maps that Güreş create are charged with “affective and subjective meaning,” which turns them into maps of “personal geographies,” to cite Katherine Harmon.¹⁸ These personal geographies reveal how a map is never an objective representation of reality but rather shows a particular perspective. Güreş’s work explores the contours and textures of the urban environments. We are not only invited to be viewers of her work, but also voyagers and cartographers, navigating the city’s environments both above and below the ground—the vertical and horizontal city—as she is taking us along her mobile mapping. Mobile mapping is “specifically an embodied prac-

¹⁶ LAVRINEC, J.: Urban Scenography: Emotional and Bodily Experience. In: *Limes: Borderland Studies*, 6, 2013, č. 1, p. 25.

¹⁷ BINNIE, J. – EDENSOR, T. – HOLLOWAY, J. – MILLINGTON, S. – YOUNG, C.: Mundane mobilities, banal travels. In: *Social & Cultural Geography*, 8, 2007, No. 2, p. 165.

¹⁸ HARMON, K.: *You Are Here: Personal Geographies and Other Maps of the Imagination*. New York 2004.

¹⁹ WILMOTT, C.: *Mobile Mapping: Space, Cartography and the Digital*. Amsterdam 2020, p. 11.



Fig. 7: Nilbar Güreş: *Mush-Rooms*, 2023, oil, canvas, 35 × 35 cm. Courtesy the artist & Galerie Martin Janda, Vienna. Photo: Reha Arcan.

“tice” as critical geographer Clancy Wilmott writes and adds that it is dynamic.¹⁹ She writes: “Mobile mapping is mapping with situation and the situated at the forefront of the mind. It is more than maps and mappers, but a heterogeneity of practices of interpreting the openness and possibilities of space through assemblages of memories, institutions, rationalities, spaces, bodies, and technologies—which are in constant flux and transformation.”²⁰

Through her work, Güreş inserts personal stories into public spaces, affecting the world around her in ways that are not physically permanent but temporarily and spatially distinct. While *Stranger* marks a shift in medium—from the tactile and static to the temporal and durational—it remains in close dialogue with Güreş’s background in painting. Her training at the Academy of Fine Arts in Vienna included a strong foundation in visual composition, material sensitivity, and a critical engagement with representation, all of which continue to inform her broader

practice across media. (Fig. 7) *Stranger*, though realized through video, retains a painterly sensibility in its visual language and compositional awareness. The careful framing of the moving body, the play of color and texture in the urban environment, and the attention to gesture and rhythm evoke concerns central to contemporary painting. The artist’s use of her own body—clothed, positioned, and set in motion through the city—can be understood as an extension of her earlier painted and collaged figures: fragmented, symbolic, and performative. The muted palette of the video, interspersed with vivid everyday details (such as the bright plastic shopping bags she carries), echoes her frequent use of textile, color, and found materials in her installations and mixed-media works, suggesting a transmedial continuity of aesthetic vocabulary. (Fig. 8)

²⁰ Ibid., pp. 27–28.



Fig. 8: Nilbar Güreş: *Sad Plant Sad Sea* | *Smutná rastlina, smutné more*, oil, canvas, 30 × 40 cm. Courtesy the artist & Galerie Martin Janda, Vienna. Photo: Manuel Carreon Lopez.

By translating her painterly gaze into a moving image format, Güreş simultaneously expands and transgresses the boundaries of painting. The static canvas gives way to the fluidity of video, yet the foundational concerns of composition, embodiment, and surface remain. The street becomes a living canvas, and her passage through it—a choreographed brushstroke—replaces the painter’s hand. In this sense, *Stranger* may be read not as a departure from painting, but as its temporal and spatial extension. The work stages a dialogue between surface and depth, between the fixity of representation and the ephemerality of performance, positioning video as a medium that inherits and reconfigures the logic of painting within the context of lived experience.

This framing allows us to consider Güreş’s work as part of a lineage of expanded painting practices, wherein the medium is not abandoned but reimag-

ined. Her movement through public space, her engagement with the textures of the city, and her use of the body as both subject and surface all reflect an ongoing interrogation of how painting might manifest beyond the canvas. In doing so, *Stranger* reveals the continued relevance of painting’s logic even within ostensibly “non-painterly” practices—especially when addressing complex intersections of gender, mobility, and belonging.

By using the medium of video, she articulates and frames its most significant characteristic as a moving medium, in the triple sense—the moving image, the movement or mobility of the people, and the emotionally moving quality of the interaction, or in this case, lack thereof. It also enables the viewer to move, to travel to the moment that is documented as Güreş uses video, which is also the medium of (our) time—of time traveled, edited, offered, and layered. She integrates the double movement of migration

as Mieke Bal writes that “migration is also an experience of time—as multiple, heterogeneous.”²¹

The unsettled and unsettling nature of Güreş’s videos, their resistance to being pinned down—can and does open spaces for different ways of seeing. The avoidance of formal productiveness, the low visibility, and the clandestine nature of her videos speak to the lived experience of the stranger—one who moves through the world without ever fully belonging. By drawing inspiration from the everyday and transforming it into a potent, performative act, Güreş interrogates the politics of mobility and visibility entangled with (troubled) belongings and the manner in which they are negotiated and rendered.

In *Stranger*, Nilbar Güreş mobilizes the medium of video not only to document but to perform the experience of estrangement within the urban space of Vienna. Through walking, commuting, and dwelling in the city’s public spaces, she turns everyday gestures into acts of resistance against assimilation, spatial exclusion, and visual abstraction. Moreover, by adopting video as her medium, Güreş extends the reach of performance beyond the immediacy of the body in space. The temporal and spatial layering enabled by the moving image allows for a looping, recursive engagement with the urban, where the past, present, and possible futures of belonging and body politics remain in flux. The camera does not merely record; it participates in the unfolding of space, mediating and amplifying the politics of movement and emplacement. Her body, framed by the moving image, acts as a dynamic site of negotiation—between self and other, center and periphery, visibility and invisibility. By positioning her “strange” body within the fabric of the European city, Güreş interrupts dominant narratives of belonging and spatial legibility. What emerges is a lived, gendered, and performative mapping of the city that stands in contrast to static, disembodied cartographies.

This embodied cartography is neither fixed nor linear; it is constantly unfolding through relational encounters. Each step, glance, and pause becomes

part of a processual archive of mobility, one that challenges the presumed neutrality of public space and reclaims it as a terrain of situated knowledge and affective resonance. In this way, *Stranger* foregrounds how the body—especially a racialized, gendered, and migrant body—becomes both a medium and a message, a site through which broader questions of European identity, mobility regimes, and urban inclusion are brought into critical focus.

Ultimately, *Stranger* exemplifies a form of feminist, decolonial cartography—one that foregrounds the embodied, affective, and precarious dimensions of navigating space under conditions of difference. Güreş’s video practice contributes to a growing body of contemporary art that challenges institutionalized aesthetics of inclusion and representation, insisting instead on the complexity of lived experience. In doing so, she opens up new conceptual and aesthetic pathways for thinking about how artists engage with the politics of space, movement, and identity in Europe.

Güreş embodies the notion that artists do not assimilate; instead, they disrupt the formation of habit. *Stranger* does not merely document the experience of being a stranger; it embodies it. Drawing inspiration from everyday urban spaces and experiences, *Stranger* enables readings of art that speak to the politics of mobility and how they can be negotiated, transgressed, and mapped while using the city as its platform for artistic performances. *Stranger* creates an embodied and gendered map of the city, in opposition to the traditional map, which is a disembodied visual representation. Through the moving images, the work underlines the personal and collective characteristics of Güreş’s social encounters in urban public space. Her “strange” body becomes the facilitator to problematize the European corpus as each body unfolds a mapping, producing or evincing a new subjectivity, an assemblage of intersections and encounters in relation to another body within the city. Those corporeal encounters sketch a wider cartography, that is a bordered and fragmented European corpus beyond its boundaries.

²¹ BAL, M.: Double movement. In: BAL, M. – HERNÁNDEZ-NAVARRO, M. Á. – GARCÍA AGUSTÍN, E Eds.: *2Move: Video, Art, Migration*. Murcia; Cendeac 2008, p. 34.

Prechod cez rám Nilbar Güreş a performativita pohyblivého obrazu

Lora SARIASLAN

Chôdza patrí k základným spôsobom vnímania sveta, ktorý sa však často prehliada tak v každodennom živote, ako aj v umeleckej praxi. Stelesnená a situovaná podstata chôdze umožňuje jednotlivcom prežívať priestor v ľudskom meradle prostredníctvom rytmu, trvania a zmyslových vnemov. V kontexte súčasného umenia sa chôdza stala významnou performatívnou stratégiou navigácie, skúmania a rekonfigurácie mestského prostredia. Táto štúdia sa venuje prvej videoprodukcii umelkyne Nilbar Güreş (nar. 1977 v Istanbule) s názvom *Stranger – Cudzinec* či skôr *Cudzinka* (2004 – 2006), ktorú analyzuje nielen ako pohyblivý autoportrét, ale aj ako ukážku performatívneho telesného mapovania. Güreş v tejto práci vytvára pomocou každodenného pohybu zosobnenú a rodovo podmienenú kartografiu Viedne, kde vlastné telo stavia do pozície média, ktorým zaznamenáva štruktúry, rytmy a sociálnu dynamiku mesta a reaguje na ne.

Chôdza priťahuje množstvo umelcov, spisovateľov, básnikov a teoretikov, ktorým slúži ako nástroj na estetickú a kritickú interakciu s prostredím. V súčasnosti sa v kultúrnych a sociálnych diskurzoch venuje veľká pozornosť chôdzi ako prostriedku na spoznávanie a výskum priestoru. Problematika chôdze má však dlhú históriu, ktorá siaha do starovekého Grécka, kde mnohí občania (muži) prechádzali peši dlhé trasy, aby sa zapojili do verejného života a získali (politickú) moc. Medzi aktivity, v ktorých sa chôdza prelína s umením, patria pozorovania *flâneura* 19. storočia, mestské objavovanie Waltera Benjamina, dadaistická „udalosť“, *deambulácia* surrealistov alebo *dérive* parížskeho avantgardného hnutia Lettrist International na začiatku 50. rokov, ktoré sa v roku 1957 vyvinulo do Situacionistickej internacionály

(SI). Táto nesmierna plodnosť obyčajnej chôdze spočíva v tom, že je zároveň vstupom aj výstupom, prostriedkom aj cieľom, je metódou aj obsahom.

Či už ide o bádateľa, *flâneura*, migranta, obyvateľa alebo turistu, chôdza poskytuje jedinečný spôsob objavovania a interakcie s mestom. Predstavuje priestorovú a stelesnenú činnosť, ktorá ľudom umožňuje mestské prostredie odhaľovať, interpretovať, presadzovať, vzdorovať mu alebo s ním nadväzovať kontakt. Chôdza poskytuje formu situovaného poznania – osobný spôsob vnímania a zaznamenávania mesta pomocou prechodného pohybu tela. Nejde o pasívnu, ale performatívnu aktivitu, ktorú ovplyvňuje osobnosť chodca a sociálne, politické a materiálne podmienky mestského priestoru, ktorý obýva.

Z tohto hľadiska chodec stvára mesto. Telo v pohybe sa stáva zdrojom pre vytváranie významov a priestorového príbehu, ktorý odráža a zároveň spochybňuje dominantné naratívy mestského života. Autori, ktorí využívajú chôdzu na zámerné umelecké účely, pretvárajú túto bežnú činnosť na kritickú a estetickú prax. Svoje pohyby zasadujú do štruktúry mesta, a tým vyzývajú diváka, aby vnímal známe prostredie neznámym spôsobom. Ich trajektórie vytvárajú akoby „krajinu chôdze“ („walkscape“) – pojem, ktorý navodzuje prienik chôdze a krajiny a poukazuje na časové a zmyslové kvality vnímania miesta prostredníctvom pohybu.¹

Táto pešia krajina nie je len vizuálna, je multisenzorická a emotívna. Otvára priestor, v ktorom

¹ CARERI, F.: *Walkscapes: Walking as an Aesthetic Practice*. Barcelona 2002.

sa „tvrdá“ infraštruktúra mesta, ako je architektúra, ulice, bariéry a inštitúcie, prelína s jeho „mäkšími“ dimenziami v podobe sociálnych vzťahov, spomienok, emócií a rytmov. Chôdza sa stáva metódou mapovania týchto vrstiev, nie cez abstraktné alebo nehmotné reprezentácie, ale cez prežitú a precítenú skúsenosť obývania priestoru. Tento proces mapovania je nutne čiastočný a provizórny; odmieta totalizujúce perspektívy v prospech lokalizovaného, stelesneného a často fragmentárneho chápania miesta.

Umelcom teda chôdza slúži ako metóda aj metafora. Umožňuje kritické vymedzenie mestského priestoru najmä pre tých, ktorých telá sú v rámci dominantného poriadku označené ako „iné“, a to buď z rasových, rodových, triednych, alebo migračných dôvodov. Umelecká pešia krajina sa stáva platformou na skúmanie otázok mobility, prístupu, viditeľnosti a spolupatričnosti. Vďaka tomuto zosobnenému putovaniu sa obrysy mesta, jeho vylúčenia a príležitosti sprítomňujú a podnecujú k novým spôsobom videnia, vnímania a opisu mestského života.

Chôdza je pre Nilbar Güreş, ako aj pre mnohých iných umelcov, prostriedkom mobilizácie mimo špecializovaných umeleckých náplní a vytvára priestor pre otázky o tvorbe, formátoch a prijímaní umenia. Nachádzaním inšpirácie v každodennom meste sa Güreş vydáva po stopách avantgárd zo začiatku 20. storočia, najmä dadaistov a surrealistov, ako aj konceptuálnych a performatívnych umelcov vrátane situacionistov, ktorí považovali mestá za kľúčové terény každodennej tvorby. Güreşovej metódy využitia priestoru a svojho tela v meste možno považovať za rozvinutie tejto tvorby v 21. storočí.

Rozširovanie média je kľúčovým aspektom v práci každého umelca, pomocou ktorého často preniká do nových konceptuálnych oblastí a odкрýva rôzne spôsoby skúmania a vyjadrovania. Güreşovej tvorba zahŕňa širokú škálu médií vrátane maľby, inštalácie, performance, sochy a zmiešanej koláže. (Obr. 1) Do svojich diel často začleňuje všedné materiály a odkazy na domáce, sociálne a kultúrne naratívy, z ktorých vytvára asambláže bohaté na symboliku a vzdorujúce jednoznačnému výkladu. Jej práca je často performatívna, hravá a s politickým nábojom, zakorenená v hlbokoj pozornosti k otázkam identity, pohlavia, migrácie a kultúrnej reprezentácie. (Obr. 2) Prechod na iné médium sa nemusí týkať len formálneho vývoja, ale aj hlbšieho rozpracovania otázok,

ktoré predchádzajúce formy nedokázali dostatočne riešiť. Spomedzi týchto rôznorodých a materiálne zložitých prác vyniká dielo *Cudzinka* nielen ako formálny posun, ale aj ako médium pre špecifické skúmanie mobility, priestorovosti a zosobnenej skúsenosti mestského života.

V tomto kontexte je prvý vstup do nového média obzvlášť významný, keďže často predstavuje hraničný moment, vedomý odklon od zavedených metód a prijatie toho, čo je experimentálne, neznáme a otvorené. V diele *Cudzinka* je to obzvlášť relevantné, prvá videoprodukcia Nilbar Güreşovej predstavuje kľúčový posun v jej umeleckej dráhe.

Pri sledovaní Güreşovej prechodu k videu je zrejme, ako zložito sa v jej postupoch dômyselne prelínajú médium a poslanstvo. *Cudzinka* slúži ako príklad mestského telesného mapovania. V tomto diele Güreş opustila umelecký ateliér a premenila mesto Viedeň na svoje ihrisko. Mestské dianie dokumentuje cez performatívne mapovanie alebo „prístup ku kartografii, ktorý považuje tvorbu a používanie máp za performatívnu a stelesnenú aktivitu“, a teda uznáva, že mapy sa vytvárajú a používajú prostredníctvom rôznorodých postupov, ktoré sú kontextualizované praxou.² Video zosobňuje iné mapovanie mesta cez (pohybujúce sa) telo umelkyne a zároveň zdôrazňuje jej záujem prenikať do každodenného života a ovplyvňovať ho. Vytvára tak zosobnenú mapu ako protiklad k tradičnej mape, ktorá býva nestelesnenou vizuálnou reprezentáciou alebo skratkou, v tomto prípade mesta Viedeň.

Prečo Viedeň? Biografia Nilbar Güreş je v tejto súvislosti dôležitá, pretože sa v roku 2000 vo veku 23 rokov presťahovala z Istanbulu do Viedne. Bakalársky titul v odbore maľba získala na Fakulte výtvarných umení Marmarskej univerzity v Istanbulu a neskôr absolvovala magisterské štúdium maľby a grafiky už na viedenskej Akadémii výtvarných umení. Po získaní magisterského titulu študovala výtvarnú a textilnú pedagogiku na Univerzite úžitkového umenia tiež vo Viedni, kde vytvorila aj svoje prvé videodiela *Cudzinka*. Ako umelkyňa, ktorá získala prvotný umelecký rámec a vzdelanie v Istanbulu a neskôr vo Viedni, sa vo svojej tvorbe opiera

² CASTREE, N. – KITCHEN, R. – ROGERS, A.: *A Dictionary of Human Geography*. Oxford 2013.

o kultúrne pozorovania a často sa politicky angažuje v otázkach, ako je sociálna nespravodlivosť, rodové a sexuálne slobody a obmedzenia a (vnučované) kódy kultúrnej identity.

Güreşovej tvorba je predmetom diskusií a výstav z feministickej, queer a migračnej perspektívy. Nasledovná analýza ju však prezentuje ako akt sociálno-politického mapovania. Jej transverzálna metóda, ktorú charakterizuje čiastočné obývanie, prechádzanie, performovanie a nakoniec mapovanie mesta, je zvlášť zaujímavá. *Cudzinka* sa dá považovať za autoportrét v pohybe aj za pohyblivý autoportrét, a to rovnako z hľadiska telesného pohybu, ako aj emocionálne dojímavaj kvality. Táto práca znázorňuje aj vzťah umelcov k vlastnému sebauvedňovaniu a k percepcii okolím, v tomto prípade ako (queer) ženy, umelkyne a cudzinky.³

Pohyblivý autoportrét *Cudzinka* začína časťou *Osoba v rúchu*, ktorá zachytáva cestujúcu vo viedenskom metre zahalenú v kvetinovej textílii omotanú okolo tváre a tela s čiernou šatkou na hlave (Obr. 3). Kamera sníma protagonistku sediacu so skríženými nohami vo vozni metra. Väčšina cestujúcich jej prítomnosť prehliada, vrátane dvojice, ktorá sedí oproti nej. Tento okamih odráža vedomú voľbu nepozerať sa, teda rozhodnutie nerozpoznať cudzinku. Keďže hlásenie o ďalšej zastávke je v nemčine, táto „osoba v rúchu“ zostáva nehybná.

Hoci ako diváci tušíme, že protagonistkou je umelkyňa, jej identita a rod sa určiť nedá, pretože látka a spôsob sedenia nám nič nenaznačujú. Jej totožnosť zostáva neurčitá; zahalenie v látke a posed neposkytujú žiadne zrejmé nápovede. Güreşovej telo, povedané manažérskym jazykom, nebolo pre jej predstavenie *outsourcované*; nepoužíva teda telo niekoho iného, ale umiestňuje a ukotvuje svoju prácu v bezprostrednosti vlastného tela. Stelesňuje anonymitu, pričom svoje telo využíva súčasne na ironické a názorné účely a samu seba premieňa na dielo. Evokuje termín *obobatená performancia* (*enriched performance*), pretože dielo nielen „robí“, ale ním aj „je“. Ako poznamenáva historička a kritička umenia Claire

Bishop: „Umelci používajú ľudia a seba samých ako materiál z mnohých dôvodov: aby spochybnili umelecké kritériá rekonfiguráciou každodenných činností ako performancie; aby zviditeľnili určité sociálne zložky a urobili ich komplexnejšími, bezprostrednejšími a fyzicky prítomnejšími; aby predstavili estetické účinky náhody a rizika; aby problematizovali binaritu živého a sprostredkovaného, spontánneho a inscenovaného, autentického a fingovaného; a aby preskúmali konštrukciu kolektívnej identity a mieru, do akej ľudia vždy prekračujú tieto kategórie.“⁴

Video nepripúšťa identifikáciu s oblečenou postavou (umelkyňou) a vyvoláva voči nej ľahostajnosť. Nemáme prístup k jej pokožke ako povrchu tela, ktorý sa dá považovať za rozhranie medzi vnútrom a vonkajškom, ako aj medzi sebou a inými. Güreşovej tvorba je autobiografická a telesná zároveň, prelína sa v nej osobná história a strety s vlastným telom – „vrchol exilovej indexicity“, ako to vyjadril kulturológ Hamid Naficy.⁵ Svojím telom obmedzeným vrstvami textilu vizuálne konštruje cudzie telo, čím sa stáva cudzinkou a zároveň neviditeľnou migrantkou. Kritizuje tak prostredie, ktoré predstavuje nevedomosť a ľahostajnosť a podľa autorky je plné rasizmu. Dielo *Cudzinka* poukazuje na pretrvávajúcu diskrimináciu, vylúčenie a odcudzenie, ktoré sa vyskytujú v spoločnosti. Güreş vytvára „inakosť“ bez tváre, v stave neustáleho presunu, sediacu ako mlčky „neviditeľný“ čudák.

Video Nilbar Güreş zachytáva viacero cudzincov vrátane utečencov, migrantov a tých „iných“. V jednom zo záberov vidíme Güreşovú sedieť na sedadle vedľa *Čierneho muža*, ktorý sa občas pozrie do kamery (Obr. 4). Tento výber je dôležitý a zámerný. Počas nášho rozhovoru autorka objasnila, že stredobodom tejto scény je otázka rasizmu, konkrétne rakúskeho rasizmu a diskriminácie. Okrem toho odhalila doteraz nezverejnené podrobnosti o svojej diplomovej práci na Akadémii výtvarných umení vo Viedni zamerané na Marcusa Omofumu (10. mája 1973 – 1. mája 1999), ktorý zomrel v dôsledku policajnej brutality počas deportácie do Nigérie. Jeho smrť podráždila

³ SARIASLAN, L.: „They are all Turks, but very very nice“: Re-placing contemporary artists of Turkish origin. In: *European Journal of Futures Research*, 4, 2016, č. 1, s. 1 – 9.

⁴ BISHOP, C.: Delegated Performance: Outsourcing Authenticity. In: *October*, Spring 2012, vol. 140, s. 112.

⁵ NAFICY, H.: *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton 2001, s. 119.

verejnosť a stala sa symbolom protirasistického hnutia v Rakúsku.⁶ Osobný rozmer pridala Güreşovej príbehu skutočnosť, že jej školiteľ považoval tému za „príliš politickú“ a jej záverečnú prezentáciu na akadémii nepodporil ani sa jej nezúčastnil.⁷ V našom rozhovore sa zverila, že umenie je pre ňu reakciou na vlastné skúsenosti, aktom, ktorý stelesňuje vzdor a uznanie politiky tela zároveň. Pre Nilbar Güreş je osobné politické vo svojej podstate.

Približne v rovnakom čase, ako vzniklo dielo *Cudzinka*, feministická spisovateľka Sara Ahmed výstižne pomenovala, že „telá migrantov sa roztrhávajú a zmršťujú, keď prekračujú hranice, ktoré vymedzujú známe a cudzie miesta“, a tým formujú roztrieštený a čoraz väčšmi rozdelený európsky priestor. Keďže video evokuje konkrétnu skúsenosť „migrujúceho tela“ v danom čase, tela, ktoré sa ešte voľne presúva cez hranice, nedá sa ubrániť myšlienke, či je to dnes vôbec možné. Európa ako spleť súbor tel (snažiacich sa byť) v pohybe, je priestor pretkaný politickými a kultúrnymi rozporami. Güreşovej „cudzie“ telo príhodne slúži ako antigeografia, ako protiklad k dominantným mocenským štruktúram, čím prispieva k širšej kartografii, ktorá reflektuje poňatie tela feministickej teoretičky Donny Haraway ako „mapy moci a identity“.⁹ Akt sedenia v metre a pohyb po verejnom priestore sa stávajú stelesnenou mapou mestskej reality s dôrazom na (umelecký) potenciál všednosti.

V Güreşovej diele sa mesto Viedeň a fyzické ženské telo navzájom pretvárajú, prekresľujú a vyčleňujú. Telo, ktoré býva často obmedzované, kontrolované alebo zakrývané, tu symbolizuje rozpory a neurčitost' hraníc Európy v pohybe a sponchybnuje koncept pevných útvarov.

Güreşovej zahalená postava bráni akémukoľvek očnému kontaktu, akoby evokovala idey viedenského sociológa Georga Simmela, ktorého možno pova-

žovať za prvého sociológa moderny. Simmel tvrdí, že očný kontakt je najčistejšia a najpriamejšia forma ľudskej interakcie, spôsob, ako sa spojiť a nadviazať vzťah s ostatnými.¹⁰ Güreş sa teda odpútava od ľudí okolo seba a absencia reakcie zo strany cestujúcich navyše odráža stereotypy a predsudky, ktoré ovládajú každodenný život. Dokonca ani pár, ktorý sedí oproti Güreşovej, s ňou nijako neinteraguje. Obecenstvo tu pozostáva z dvoch skupín: jednak sú to spolucestujúci v metre, ktorí sa nevedomky podieľajú na umeleckom diele, a potom sme to my, diváci videa, ktorí sme svedkami týchto momentov nepriameho vylúčenia. Autorka dôvtipne mení prvú skupinu divákov alebo „nepozerajúcich sa“ na skutočných účastníkov svojho diela. Ako píše Sara Ahmed, cudzinec „nie je ten, s kým sme sa ešte nestretli, ale ten, koho sme už stretli alebo videli“, a dodáva, že „niekoho skôr rozpoznávame ako *cudzince*, než aby sme ho jednoducho nespoznali“.¹¹ Güreşovej umenie nám pripomína, že cudzincov *rozpoznávame*, aj keď ich odmietame brať na vedomie.

Video nám upiera prístup ku Güreşovej pokožke, k rozhraniu medzi *sebou* a druhými, medzi vnútrom a vonkajškom. Tkanina, vrstvená ako štít aj metafora, zároveň odhaľuje aj ukrýva. Güreşovej telo je celé zahalené v látke, čo vyvoláva pocit klaustrofóbie. Látka ju zakrýva, no odhaľuje tiché predsudky. Nie je len fyzickým pokrytím, predstavuje aj spoločenskú štruktúru, v ktorej je obliekanie a vyzliekanie kódovaným úkonom. Güreş svojou prácou sponchybnuje stereotypný obraz „tureckej ženy“ v Európe, ako aj patriarchálny systém v Turecku. Jemná farebná látka sa stáva protiváhou voči drsnej xenofóbii, ochrannou vrstvou vo svete vylúčenia, pretože ju necháva vyniknúť a zmiznúť súčasne.

Mestské priestory sa tak stávajú arénou kolízie alebo prepojenia inak nesúvisiacich tel. Antropológ Johannes Fabian tvrdí, že „kultúra“ nie je situácia,

⁶ Keďže Omofuma sa prirodzene bránil deportácii lietadlom, policajti ho „spútali, zapchali mu ústa a pripevnili ho na sedadlo lietadla. Pásku, ktorou ho spútali, počas celého letu neskontrolovali, a pritom mu zabránili dýchať. Počas približne hodinového letu [do Sofie] zomrel v bolestiach. Na jeho smrť prišli až pri pristáti v Sofii“. Pozri https://en.wikipedia.org/wiki/Marcus_Omofuma a <https://visionscarto.net/IMG/pdf/deportation-omofuma.pdf>.

⁷ Rozhovor autorky s umelkyňou, 27. júla 2020.

⁸ AHMED, S.: *Strange Encounters: Embodied Others in Post-Coloniality*. London 2000, s. 92.

⁹ HARAWAY, D.: *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New York 1991, s. 180.

¹⁰ SIMMEL, G. – FRISBY, D. – FEATHERSTONE, M.: *Simmel on Culture: Selected Writings*. London 1997, s. 112.

¹¹ AHMED 2000 (v pozn. 8), s. 21.

priestor alebo stav bytia, ale proces „konfrontácie druhov praxe, našej a ich“.¹² Názvom diela *Stranger* Nilbar Güreş výstižne zdôrazňuje konfrontáciu medzi „nami a nimi“ a to, ako pre ňu „iní“ (Rakúšania/Európania) vnímajú Turkov najmä na základe odevu, ktorý zdôrazňuje inakosť a tým vytvára vzájomný kontrast. Dielo tak možno považovať za kritický hlas, ktorý poukazuje na aktuálny kultúrny a spoločenský vývoj, ako aj úlohu umelca v spoločnosti a na umeleckej scéne. Güreş pracuje s vizuálnymi metaforami a prehnanými klíšé a vo svojej práci sa zaoberá sociálno-politickými otázkami odvodenými od súčasnej politiky identity, ktorá sa jej priamo „dotýka“. Na vyjadrenie svojho postoja obratne uplatňuje nepriamy výtvarný jazyk s dávkou absurdity a humoru.

Analýza videa tak nielen objasňuje Güreşovej angažovanosť v politike priestoru a mobility, ale poskytuje aj kritický pohľad na vývoj autorkinej tvorby. Znázorňuje, že zmena média môže byť viac než len technickým alebo estetickým rozhodnutím; môže byť krokom k novým spôsobom vnímania, obývania a ovplyvňovania sveta.

Dielo *Cudzinka* z tohto pohľadu slúži ako kľúčový vstupný bod pre pochopenie širšieho umeleckého pôsobenia Nilbar Güreş. Demonštruje, ako autorka využíva pohyblivý obraz na skúmanie priesečníkov medzi telom, miestom a identitou, a zároveň naznačuje posun v jej praxi od statických foriem, ako je maľba a koláž, k časovým, imerziívnym možnostiam videa. Mapovaním mesta svojím telom Güreş zachytáva nielen vlastnú pozíciu „cudzinky“ vo Viedni, ale vytvára aj priestor pre divákov, aby sa zamysleli nad tým, ako mestá navigujú, obývajú a formujú tí, ktorí sú v nich často neviditeľní.

Stelesnená podstata jej práce sa prejavuje vo všetkých médiách, v diele *Cudzinka* však pohyblivý obraz umožňuje zvýrazniť pocit časovej a priestorovej dislokácie, čo odráža širší záujem umelkyne o presídľovanie a o budovanie vzťahov. Výber videa ako nového média v ranej fáze kariéry podčiarkuje autorkino odhodlanie skúmať rozmanitosť žitých skúseností, najmä z pohľadu tých, ktorí sú

v dominantných kultúrnych naratívoch označení ako „iní“.

Turecká blava (Obr. 5) je nasledujúcou časťou *Cudzinky*, ktorá svoj názov odvodzuje od nemeckého *Türkenkopf*. Tento názov pochádza z rozhovoru, ktorý Güreş zachytila v metre, kde sa dvaja muži rozprávali o niekom „s veľkou hlavou, *Türkenkopf*“.¹³ Vypočutie rozhovoru nesie v sebe prvok odposluchu. Na videu vidíme ženu (Güreş) s hlavou pokrytou vrstvami látky, ktorá jej zakrýva oči. Vystupuje z viedenského metra (na stanici Neubaugasse) a vchádza do štruktúry a toku každodenného života na rušnej pešej zóne Mariahilfer. Pohybuje sa uprostred *ethnoscape* – „etnokrajiny“, čo je zásadný, aj keď ťažko uchopiteľný metaforický novotvar antropológa Arjuna Appaduraiho vyjadrujúci „krajinu pohybujúcich sa ľudí, ktorí tvoria premenlivý svet, v ktorom žijeme“.¹⁴ Podľa Appaduraja to môžu byť „turisti, prísťahovalci, utečenci, vyhnanci, dočasní pracovníci a iné mobilné skupiny a osoby“.¹⁵

Nilbar Güreş kráča medzi davom ľudí na ulici, v rukách drží plné igelitové nákupné tašky a zdá sa, že je ponorená do toku každodenného života. Okolité zvuky mestského prostredia, šum rozhovoru, hluk dopravy a kroky okoloidúcich tvoria audioobsah videa, obklopujú jej telo a umiestňujú ho do zmyslovej výplne verejného priestoru. Tieto zvuky nie sú len akustickou kulisou, pôsobia ako sónické mapovanie mesta, ktoré dielo zakotvuje v konkrétnom čase a mieste.

Počujeme ženu, ktorá hovorí: „Vidí to vôbec?“ Muž zakričí: „Ach, zlatko! Pozri sa na *toto*.“ Napriek tomu, že komentáre odzneli vo Viedni, sú napodiv v turečtine a nie v nemčine. Táto zvuková a vizuálna stránka prispieva ku koncepcii (pre)mapovania Európy. Turečtina namiesto nemčiny na viedenských uliciach naznačuje možnosť alternatívnych kartografí Európy a v Európe. *Turecká blava* nielen zachytáva Güreşovej chôdzu po viedenských uliciach, poukazuje aj na potrebu porozumieť tomu, kto sa smie a kto nesmie pohybovať, ako telá získavajú prístup do rôznych priestorov a ako sa „pohybujú“ na mape.

¹² FABIAN, J.: *Anthropology with an Attitude: Critical Essays*. Stanford 2002, s. 4.

¹³ Rozhovor autorky s umelkyňou, 27. júla 2020.

¹⁴ APPADURAI, A.: *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis 1996, s. 33.

¹⁵ APPADURAI, A.: Disjuncture and difference in the global cultural economy. In: *Theory, Culture & Society* 7, 1990, s. 297.

Vstup do sveta chodcov možno považovať za prejav angažovanosti a emancipácie. Prostredníctvom performativity Güreş nastoľuje otázky príslušnosti a nároku na mesto.

Ako diváci sledujeme Gürešovú tesne pred sebou a naša perspektíva je v súlade s tým, ako kamera zaberá jej telo zozadu. Táto pozícia z nás robí tichých spoločníkov – svedkov jej pohybu, ktorí však nemôžu zasiahnuť. Güreş vidí nejasne, azda zámerne oslabene, keď prechádza husto zaľudnenou nákupnou štvrťou. Zaťažená taškami a zdanlivo nevidiaca sa pohybuje s opatrným odhodlaním. Napätie v tejto scéne nevyplýva zo zjavnej aktivity, ale z tichého očakávania narušenia – predpokladáme, alebo sa dokonca obávame, že sa s niekým alebo niečím v dave zrazí. Ale nestane sa tak. Jej telo sa pohybuje v priestore s neuveriteľnou presnosťou a bez konfrontácie alebo incidentu sa presúva cez mestské masy.

Tento zdanlivo jednoduchý akt vystihuje hlavné stratégie diela *Cudzinka*. Güreş premieňa každodenný úkon pohybu v dave s nákupnými taškami na pútavé predstavenie, ktoré sa zaoberá otázkami vnímania, zraniteľnosti a priestorového vyjednávania. Jej zdanlivá slepota umocňuje pocit neistoty a odcudzenia, čo naznačuje odlúčenie nielen od zrakových vnemov, ale aj od sociálnych noriem, ktoré regulujú pohyb a viditeľnosť v meste. Nákupné tašky ešte viac zdôrazňujú jej začlenenie do rodovo podmieneného rytmu každodennosti, pričom vyvolávajú dojem obyčajnosti a zároveň nemiestnosti.

Güreş vkladá svoje telo do zraniteľnej, ale kontrolovanej pozície, čím zdôrazňuje úsilie, ktoré si vyžaduje pohyb „cudzinka“ vo verejnom priestore ako osoby poznačenej kultúrnou, rodovou a rasovou odlišnosťou. Jej schopnosť pohybovať sa v dave bez kolízií sa stáva tichým potvrdením vlastnej pôsobnosti, odmietnutím nechať sa vytlačiť alebo vymazať, aj keď jej prítomnosť komplikuje normatívne toky mesta. Pevný obraz kamery v kombinácii s pohlcujúcou mestskou zvukovou krajinou nás vyzýva nielen k pozorovaniu jej cesty, ale aj k precíťovaniu prítomného napätia, rozpoltenosti a jemných prejavov odporu.

Güreş nepoužíva chôdzu len ako spôsob prepravy, tiež ju pretvára na zámerný umelecký a politický akt. Jej pohyb po meste s nákupnými taškami, prechod preplnenými ulicami a cestovanie verejnou dopravou

sa stáva *site-specific* performanciou, ktorá dômyselne spochybňuje dominantné priestorové poriadky. Jej postupy nastoľujú politiku viditeľnosti, sprístupnenia a spolupatričnosti, najmä keď sa prelínajú s rodom, etnicitou a migráciou. Mestské prostredie v *Cudzinke* nie je neutrálnym pozadím, ale sporným priestorom, ktorý je nabitý osobnou pamäťou aj štrukturálnym vylúčením. Autorkino telo sa v ňom nielen pohybuje, ale sa doň aj vpisuje a zanecháva za sebou pominuté stopy prítomnosti a odlišnosti.

Dielo *Cudzinka* poukazuje na každodennosť ako na živnú pôdu pre umeleckú intervenciu. Zdôrazňovaním rutinných úkonov a známych verejných priestorov nabáda k prehodnoteniu toho, čo predstavuje zmysluplný umelecký obsah. Gürešovej chôdza sa stáva spôsobom zosobneného pozorovania, ktoré je pomalé, zámerné a prispôbené mikropolitike ulice. Tento koncept ju spája so širšími tradíciami chôdze v dejinách umenia, od parížskeho *flâneura* 19. storočia až po psychogeografické výpravy situacionistov, ako aj s feministickými a dekolonizačnými prístupmi, ktoré vnímajú chôdzu ako kľúčový prostriedok pre tých, ktorí mali v minulosti pohyb obmedzený.

Rozbor *Cudzinky* ako prvej autorskej videoprodukcie pomáha lepšie pochopiť Gürešovú nielen ako multidisciplinárnu umelkyňu, ale aj ako vnímavú pozorovateľku, ktorú by sme mohli nazvať aj „mapovateľkou“ ľudí, miest a sociálnej dynamiky. Prechod k videu jej umožnil pracovať s časom, pohybom a zvukom spôsobom, ktorý rozširuje a umocňuje problematiku jej predchádzajúcich a súčasných prác. Na rozdiel od relatívnej stálosti maľby alebo sochy umožňuje video trvácne a pohlcujúce zapojenie do priestoru a naratívu, čím rozvíja mestskú skúsenosť v aktuálnom čase. V diele *Cudzinka* sa kamera stáva predĺžením tela, pohyblivým svedkom rytmov mesta a nenápadných procesov viditeľnosti, zraniteľnosti a prítomnosti.

Záverečná časť diela *Cudzinka* s názvom *Schody* zobrazuje umelkyňu ako zostupujúcu po eskalátore vo viedenskom metre, aby nastúpila do vozňa, čím zachytáva „rutinnú choreografiu“ jej každodenného života (Obr. 6).¹⁶ Táto „banálna alebo všedná

¹⁶ LAVRINEC, J.: Urban Scenography: Emotional and Bodily Experience. In: *Limes: Borderland Studies*, 6, 2013, č. 1, s. 25.

cesta“ je bežným úkonom, ktorý Güreş pretvára na performanciu tým, že počas pohybu drží v ústach na lyžici vajce.¹⁷ Jej vtipné gesto pripomína detskú hru na preteky s vajcom na lyžici, ktorá si vyžaduje sústredenie a rovnováhu. Güreş ju predvádza ako dospelá osoba na verejnosti, čím zdôrazňuje disciplinovanú vnútornú aj vonkajšiu navigáciu svojho tela v mestskom prostredí. Jej vyrovnanosť a rovnováha znamenajú ľahostajnosť a zároveň vzdor voči jej marginalizácii, pričom vyjadrujú pocit spolupatričnosti v priestore, v ktorom je iná. Podobne, ako to bolo v časti *Osoba v rúchu*, aj časť *Schody* formuje jej skúsenosť s inakosťou. Güreş používa svoje telo ako metonymiu politizovanej identity, kde sa telám pridelujú rôzne príležitosti alebo reakcie – sú vítané alebo zakázané, vypočuté alebo umlčané. Svojím umením Güreş spochybňuje domnienku, že je telo neutrálne, a odhaľuje, ako sú tela poznačené rozdielmi vo viditeľnosti, prijatí a rešpekte. Telo sa tu stáva objektom aj subjektom, hybnou silou, ktorá skúma identitu, odlišnosť a odcudzenie.

Tvorba Nilbar Güreşovej vychádza z osobných pozorovaní a frustrácií, a snaží sa podnieť sociálnu zmenu spochybňovaním spoločenských noriem a zvykov, pričom poukazuje na zvýšené úsilie, ktoré musí človek ako ona vynaložiť na orientáciu vo verejnom priestore. Jej práca stiera hranice medzi individuálnym a kolektívnym, umelcom a publikom, aktívnym a pasívnym a súkromným a verejným. Materiálne, vzťahové a performatívne aspekty jej práce robia z *Cudzinky* intímny autoportrét so širším sociálno-politickým odkazom, v ktorom premenou videa na autoportrét v pohybe kritizuje systémy reprezentácie a mobility.

Güreş vytvára mapy, ktoré nesú „emočný a subjektívny význam“, čo z nich podľa Katherine Harmon robí mapy „osobnej geografie“.¹⁸ Tieto osobné geografie odhaľujú, že mapa nikdy nie je objektívnym zobrazením skutočnosti, skôr odráža určitú perspektívu. Güreş vo svojej tvorbe skúma kontúry a štruktúry mestského prostredia. Pozýva

nás, aby sme sa stali nielen divákmi jej diela, ale aj cestovateľmi a kartografmi, ktorí sa pohybujú v prostredí mesta na povrchu aj pod ním, jeho vertikálnymi aj horizontálnymi rovinami – zatiaľ čo nás sprevádza svojím vlastným *mobilným mapovaním*. Kritická geografka Clancy Wilmott označuje mobilné mapovanie za „špecificky zosobnenú činnosť“¹⁹ a dodáva, že je dynamické. Píše: „Mobilné mapovanie je zobrazovanie so zreteľom na situáciu aj situovaných. Ide o viac ako mapy a kartografov, znamená to tiež rôznorodosť postupov pri interpretácii otvorenosti a možností priestoru prostredníctvom zoskupení spomienok, inštitúcií, racionalít, priestorov, tiel a technológií, ktoré sú v neustálom pohybe a transformácii.“²⁰

Svojou prácou Güreş vnáša osobné príbehy do verejných priestorov a ovplyvňuje svet okolo seba spôsobom, ktorý nie je hmotný, ale časovo a priestorovo osobitý. Hoci dielo *Cudzinka* znamená posun v médiu od hmatového a statického k časovému a trvalému, zostáva v úzkom dialógu s Güreşovej maliarskym zázemím. Štúdiom na Akadémii výtvarných umení vo Viedni jej poskytlo pevný základ v oblasti vizuálnej kompozície, materiálovej citlivosti a kritického prístupu k reprezentácii, ktoré ovplyvňujú jej širšiu tvorbu naprieč médiami. (Obr. 7) Video si vo svojom vizuálnom jazyku a kompozičnom povedomí zachováva maliarsku citlivosť. Dôsledné rámcovanie pohybu tela, hra farieb a štruktúr v mestskom prostredí a pozornosť, ktorú venuje gestu a rytmu, evokujú kľúčové aspekty súčasnej maľby. Autorkino zahalené telo, umiestnené a uvedené do pohybu v meste, môžeme chápať ako nadväzujúce na jej skoršie fragmentárne, symbolické a performatívne figúry v maľbách a kolážach. Tlmená paleta videa sa prelína s pestrými každodennými detailmi (napr. žiarivé igelitky, ktoré nosí), odrážajúce jej časté používanie textilu, farieb a nájdených materiálov v inštaláciách a objektoch vytvorených kombináciou techník, čo naznačuje transmediálnu kontinuitu jej estetického vokabuláru. (Obr. 8)

¹⁷ BINNIE, J. – EDENSOR, T. – HOLLOWAY, J. – MILLINGTON, S. – YOUNG, C.: Mundane mobilities, banal travels. In: *Social & Cultural Geography*, 8, 2007, č. 2, s. 165.

¹⁸ HARMON, K.: *You Are Here: Personal Geographies and Other Maps of the Imagination*. New York 2004.

¹⁹ WILMOTT, C.: *Mobile Mapping: Space, Cartography and the Digital*. Amsterdam 2020, s. 11.

²⁰ Ibidem, s. 27–28.

Güreş prenáša svoj maliarsky prístup do formátu obrazu v pohybe, čím rozširuje a zároveň prekračuje hranice maľby. Statické plátno ustupuje plynulosti videa, no základné princípy kompozície, zosobnenia a povrchu zostávajú zachované. Ulica sa stáva živým plátnom a jej prechod ňou – choreografický ťah štetcom – nahrádza maliarkinu ruku. Z tohto pohľadu *Cudzinka* nepredstavuje odklon od maľby, ale jej časové a priestorové rozšírenie. Dielo inscenuje dialóg medzi povrchom a hĺbkou a medzi stálosťou reprezentácie a prchavosťou performance, pričom sa video stáva médiom, ktoré dedí a pretvára metódu maľby v kontexte žitej skúsenosti.

Toto rámcovanie nám umožňuje považovať Güreşovej tvorbu za súčasť línie maľby v rozšírenom poli, v ktorých nedochádza k opusteniu média, ale k jeho novému stvárneniu. Svojím pohybom vo verejnom priestore, narábaním so štruktúrou mesta a používaním tela ako predmetu aj povrchu Güreş neustále hľadá možnosti prejavu maľby mimo plátna. Dielo *Cudzinka* tak odhaľuje pretrvávajúci význam maliarskej metodiky aj pri zdánlivo „nemaliarskych“ postupoch, najmä keď sa týkajú komplexných prienikov rodu, mobility a spolupatričnosti.

Použitím videa ako média autorka stváraňuje a rámcuje jeho najvýznamnejšiu črtu – pohyb trojitým spôsobom: ako obraz v pohybe, mobilitu ľudí a emotívnu pôsobivosť interakcie, alebo v tomto prípade jej nedostatku. Zároveň umožňuje divákovi presunúť sa do snímaného okamihu, keďže video je médiom (nášho) času – a to času precestovaného, editovaného, ponúknutého a navrstveného. Spája dvojité pohyby migrácie, o ktorej Mieke Bal píše: „Migrácia je tiež skúsenosťou času – ako viacnásobného, heterogénneho.“²¹

Znepokojivá povaha Güreşovej videí, ich odolnosť voči zaškatulkovaniu, dokáže otvoriť a aj otvára priestor pre odlišné spôsoby vnímania. Neformálna produkcia, nenápadnosť a skrytá podstata jej videí vypovedajú o životnej skúsenosti cudzinca, ktorý sa pohybuje vo svete bez toho, aby doň úplne patrili. Güreş čerpá inšpiráciu z každodennosti a pretvára ju na účinný performatívny akt, čím skúma politiku mobility a viditeľnosti spojenú s (problematickou) príslušnosťou a spôsobmi, akými sa tieto otázky prekonávajú a stváraňujú.

V diele *Cudzinka* Nilbar Güreş mobilizuje médium videa nielen na zdokumentovanie, ale aj na

performovanie skúsenosti odcudzenia v mestskom priestore Viedne. Prostredníctvom chôdze, dopravy a pobytu vo verejnom priestore mesta mení každodenné aktivity na akty vzdoru proti asimilácii, priestorovému vylúčeniu a vizuálnej abstrakcii. Okrem toho Güreş používa video na rozšírenie dosahu performance za hranice bezprostrednosti tela v priestore. Časové a priestorové vrstvenie pohyblivého obrazu umožňuje cyklickú, rekurzívnu účasť na mestskom dianí, kde sa minulosť, prítomnosť a možné budúcnosti príslušnosti a politiky tela neustále pretvárajú. Kamera nielen zaznamenáva, tiež sa podieľa na vývine priestoru tým, že sprítomňuje a umocňuje politiku pohybu a „vmiestnenia“. Jej telo ohraničené obrazom v pohybe pôsobí ako dynamické miesto vyjednávania medzi sebou a inými, centrom a perifériou, viditeľnosťou a neviditeľnosťou. Umiestnením svojho „cudzieho“ tela do štruktúry európskeho mesta Güreş narúša dominantné naratívy príslušnosti a priestorovej čitateľnosti. Vzniká živé, rodovo podmienené a performatívne mapovanie mesta, ktoré je v protiklade k statickým, nehmotným kartografiám.

Táto zosobnená kartografia nie je ani pevná, ani lineárna; neustále sa rozvíja prostredníctvom stretu vzťahov. Každý krok, pohľad a zastávka sa stáva súčasťou procesuálneho archívu mobility, ktorý spochybňuje predpokladanú neutralitu verejného priestoru a vníma ho ako terén situovaného poznania a afektívnej rezonancie. Dielo *Cudzinka* tak predstavuje rasovo, rodovo a migračne podmienené telo, ktoré sa stáva médiom aj posolstvom, miestom, kde sa do popredia dostávajú širšie otázky európskej identity, režimov mobility a mestskej inklúzie podrobené kritickému pohľadu.

V neposlednom rade je *Cudzinka* príkladom feministickej, dekolonizačnej kartografie, ktorá vyzdvihuje zosobnený, emočný a neistý rozmer navigácie v priestore v podmienkach odlišnosti. Güreşovej videotvorba patrí k rastúcemu spektru súčasného umenia, ktoré spochybňuje inštitucionalizovanú estetiku inklúzie a reprezentácie, a namiesto toho trvá na zložitosti životnej skúsenosti. Svojou tvorbou otvára nové konceptuálne a estetické cesty

²¹ BAL, M.: Double movement. In: BAL, M. – HERNÁNDEZ-NAVARRO, M. Á. – GARCÍA AGUSTÍN, E. (eds.): *2Move: Video, Art, Migration*. Murcia; Cendeac 2008, s. 34.

pre úvahy o prístupe umelcov k politike priestoru, pohybu a identity v Európe.

Güreş zosobňuje myšlienku, že umelci sa neasimilujú, ale narúšajú formovanie zvyku. V *Cudzinka* nielen dokumentuje skúsenosť cudzincov, zároveň ju stelesňuje. Inšpiráciu čerpá zo všedných mestských priestorov a skúseností a vytvára umenie, ktoré vypovedá o politike mobility a o tom, ako sa dá riešiť, prekračovať a mapovať, pričom využíva mesto ako platformu pre umelecké predstavenia. Dielo *Cudzinka* vytvára stelesnenú a rodovú mapu mesta v protiklade

k tradičnej mape, ktorá je neosobnou vizuálnou reprezentáciou. Pohyblivé obrazy zdôrazňujú osobné a kolektívne črty Güreşovej sociálnych stykov v mestskom verejnom priestore. Jej „cudzie“ telo sa stáva sprostredkovateľom problematizovania európskeho korpusu, pretože každé telo objavuje mapovanie, produkovanie alebo prejavovanie novej subjektivity ako sústavy prienikov a stretov vo vzťahu k ďalšiemu telu v meste. Tieto telesné stretnutia načrtávajú rozsiahlejšiu kartografiu, prekračujúcu hranice tohto presne vymedzeného, ale fragmentarizovaného korpusu.

Dr. Lora Sariaslan

Research Institute for History and Art History,
Utrecht University
l.sariaslan@uu.nl

Navigating Liquid Times

Iconology of Voyage in Slovakia's Contemporary Painting

Peter MEGYEŠI

Abstract:

This study aims to draw attention to the surprising frequency of images and motifs of boats and ships in Slovakia's contemporary painting, to offer ways in which they may be contextualized and interpreted, and thus to contribute to understanding this comprehensive and fascinating aspect of visual culture: nautical iconology. Images of boats, navigation, and nautical motifs appear to be widespread because boat imagery is firmly anchored in our collective imagination and cultural memory. Nautical depictions communicate under conditions that require us to recognize the position of individual participants and observers of a voyage, taking all their perspectives into account. Such pictures are images of navigation—seeking and maintaining the proper course—which demands effort and determination to withstand unfavourable circumstances, yet depends in part on luck. For this reason, they are also metaphors of human existence: they reveal the life conditions of society and the individual, determining and shaping our experience, limits, and expectations in both the past and our present liquid age.

Keywords: Contemporary painting – Nautical – Iconology – Navigation – Liquid Times

This text aims to draw attention to the surprising frequency of images and motifs of boats and ships in Slovakia's contemporary painting, to offer ways they may be contextualized and interpreted, and thus to contribute to understanding this comprehensive and fascinating aspect of visual culture: nautical iconology.¹

It seems that images of boats, navigation, and nautical motifs are widespread because boat imagery is firmly anchored in our collective imagination and cultural memory. As he contemplates heterotopia,

Michel Foucault invokes the boat as its most characteristic example, allotting it exceptional potential for the imagination: "... the boat has not only been for our civilization, from the sixteenth century until the present, the great instrument of economic development... but has been simultaneously the greatest reserve of the imagination. The ship is the heterotopia par excellence. In civilizations without boats, dreams dry up, espionage takes the place of adventure, and the police take the place of pirates."²

¹ This text builds on my previous exploration of iconology of voyage, with results presented in lectures, studies, radio essay and exhibition: "Navigácia v tekutej dobe: Nautické motívy v súčasnom vizuálnom umení na Slovensku" (lecture at Malý Berlín cultural centre in Trnava, 13 March 2024); "Ikonológia plavby: Nautické motívy v súčasnom vizuálnom umení na Slovensku" (lecture at the Nitra Gallery as part of the Pinakotéma cycle, 27 June 2023); "Esej: V samotnom stroskotaní je nádej" (radio recording, STVR, Rádio Devín, 24 July 2024, accessible at: [\[flexia-a-kritika/371045/esej-v-samotnom-stroskotani-je-nadej\]\(https://devin.stvr.sk/clanky/re-flexia-a-kritika/371045/esej-v-samotnom-stroskotani-je-nadej\)\); "Plavba v tekutej dobe" \(exhibition at Galéria Jána Koniarka in Trnava, 24 April – 31 August 2025\); MEGYEŠI, P.: Hľadanie hodnôt v tekutej dobe. Nautické motívy v súčasnom vizuálnom umení na Slovensku. In: GRŮŇ, D. Ed.: *Hostina pre duchov: Hodnoty v dialógu súčasných umení*. Bratislava 2025, pp. 19–47.](https://devin.stvr.sk/clanky/re-</p>
</div>
<div data-bbox=)

² FOUCAULT, M.: Of Other Spaces. In: *Diacritics* 16, No. 1, 1986, p. 27.

The boat and allegories thereof are considerable *topoi* or *loci communes* in European culture, as Ernst Robert Curtius analysed in his classic literary scholarship on Medieval Latin literature.³ Plato, in his Republic, employed the ship of fools allegory to criticize societal governance, as popularized by Sebastian Brant in the early-modern work *Das Narrenschiff* (1494) and depicted by Hieronymus Bosch (1490–1500).⁴ In the Baroque era, the ship in tempestuous waves was a popular literary and visual *topos*, a metaphorical image of the Church.⁵ Apart from the *Navicula Petri* tradition, which sees the Church as a ship steered by Saint Peter, the specific allegory of *Navis Ecclesiae militantis* came about, representing the Roman Catholic Church as a ship's crew defending against the Turks, the heterodox, and the Protestants.⁶ Further evidence of the boat as a major symbol during the early modern period is its abundant representation in the monumental compendium *Mundus symbolicus* (1653) by Filippo Picinelli, a key resource for understanding the period's visual culture. In it we find, under *INSTRUMENTA NAVITICA* and the keyword *Navis*, one hundred and two uses of the ship or boat as a symbol.⁷

Hans Blumenberg, a German philosopher and intellectual historian, explored the extraordinarily plentiful repertoire of nautical metaphors in broad historical contexts, in connection with the expression of real-life experience. The image of the ship and navigation as metaphorical of this lifetime (*naviga-*

tio vitae) and of fate is a tradition noteworthy and well-documented, reaching back to antiquity. Motifs of boats, expectant voyages, and safe returns to port on the one hand, and shipwreck on the other, reflect the uncertainty and unpredictability of the human existence. For these reasons, Blumenberg considers seafaring and shipwrecks – characterized by inherent peril and the experience of insecurity and risk – as a paradigm of metaphor for human existence.⁸

In 1932, on the occasion of the centenary of Johann Wolfgang Goethe's death, José Ortega y Gasset gave a speech expressing the conviction that the essence of life is to shipwreck, and a person who has understood their situation must see themselves as shipwrecked: "Life is, in itself and forever, shipwreck. To be shipwrecked is not to drown... Some discontinuity must therefore intervene, in order that man may renew his feeling of peril, the substance of his life. All his life-saving equipment must fail, then his arms will once again move redeemingly. Consciousness of shipwreck, being the truth of life, constitutes salvation."⁹ Some ninety years ago the shipwreck metaphor summed up the modernist consciousness of the radical uncertainty of human existence.

The *liquid times* phrase in the title of this text is another aquatic metaphor, used by the sociologist Zygmunt Bauman in systematically characterizing the present and its societal features when he undertook to describe the liquid modern, liquid life, liquid evil,

³ CURTIUS, E. R.: *Evropská literatura a latinský středověk*. Prague 1998, pp. 144–148.

⁴ PLATO: *The Republic*. London 2007; BRANDT, S.: *Das Narrenschiff*. Die Ausgabe von 1877 mit allen Holzschnitten des Erstdrucks von 1494. Hofenberg 2016; Bosch's oil painting is now in the Musée du Louvre in Paris.

⁵ PANOCH, P.: Voda, loď, ryba: K ikonografii "mokrého" světa v českém baroku. In: *Historický obzor* 17, No. 9–10, 2006, pp. 194–202.

⁶ MEGYEŠI, P.: Navicula Petri: Iluzivna baroková kazateľnica v Pruskom v kontexte ranonovovekej symboliky lode. In: GERÁT, I. – ZERVAN, M. Eds.: *Ilúzia a virtuálna realita v umení*. Bratislava 2021, pp. 68–71; WEBER, U.: Schiff. In: KIRSCHBAUM, E. Ed.: *Lexikon der christlichen Ikonographie: Allgemeine Ikonographie*, Bd. 4 (S-Z). Freiburg in Breisgau 2015, pp. 65–66.

⁷ PICINELLI, F.: *Mundus Symbolicus: In Emblematum Universitate Formatus, Explicatus, Et Tam Sacris, quam profanis Eruditionibus ac Sententiis illustratus: Subministrans Oratoribus, ... Innumera Conceptuum Argumenta. 1: Cum quadruplici copiosissimo Indice, Lemmatum, Applicationum, Rerum notabilium, & locorum S. Scripturae*. (Lib. XX; Cap. VI. § 49–151)

⁸ BLUMENBERG, H.: *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*. Frankfurt am Main 1979; English translation *Shipwreck with Spectator. Paradigm of a Metaphor for Existence*. Cambridge, MA 1996; BODEI, R.: *Navigatio vitae: Metaphor and Concept in the Work of Hans Blumenberg*. In: *Archives de Philosophie* 67, 2, 2004, pp. 211–225.

⁹ ORTEGA Y GASSET, J.: Um einen Goethe von Innen bittend (1932). In: ORTEGA Y GASSET, J.: *Gesammelte Werke, Bd. III*. Stuttgart 1978. Accessible at: <https://spool.ac/index.php/spool/article/view/180/176>; English translation quoted by Satoh, Junichi and Taylor Stahle in "Reimagining Humanity". In: *Spool*, 2022 vol. 9 No. 2 pp. 91–108.

liquid times, liquid fear, and liquid love: “Liquid life’ and ‘liquid modernity’ are intimately connected. ‘Liquid life’ is a kind of life that tends to be lived in a liquid modern society. ‘Liquid modern’ is a society in which the conditions under which its members act change faster than it takes the ways of acting to consolidate into habits and routines. Liquidity of life and that of society feed and reinvigorate each other. Liquid life, just like liquid modern society, cannot keep its shape or stay on course for long.”¹⁰ In a situation thus defined, and under constantly mutable societal conditions, it is of course difficult to settle on commonly agreeable values, generally acknowledged attitudes, and often finally on how to describe reality. Therefore, by means of metaphorical images associated with the element of water, we frequently speak of winds of change, feeling unmoored, changing course, taking the helm, and our need for navigation and lighthouses.

In the context of the liquid times, the Czech philosopher and sociologist Václav Bělohradský analyses the deteriorating intellectual community, and describes the dramatic problem of accelerating communication in the vanishing public space, as it changes into the digital shallows of the mediasphere: “In a society of communication profusion, all versions of facticity are overfull, and facts fall from them, washing over the banks and flooding public space... The mediasphere is something different from the “slow” public space that was; it is fast and impatient. Here one surfs among images, brands, information, and posts, and images multiply that replace rather than depict reality. This does not make for a judicious public; instead, it turns the public into a pack of semionauts learning rapid surfing on waves of news and information torn from connections (for connections are too slow)... Every post in the mediasphere has to be repackaged into the garb of

lurid colour, to grab the attention of the semionaut surfers, otherwise it would vanish unread and unheard into the whirlpools of information oceans.”¹¹ In the digital shallows, opinion cannot take root or arguments evolve; that which forms there has no legitimizing power, and there are no majorities of opinion that inspire respect. What rises from the mediasphere’s digital shallows is a monster: an agglomeration of moods, different anxieties, and often traumas.¹²

In observing and assessing the contemporary transformations in navigation metaphors, Bělohradský’s penetrating insight is important: “Book II of Lucretius’ *De rerum natura* begins with the famous ‘shipwreck with spectator’ allegory (*naufragium cum spectator*): ‘It’s sweet, when mighty waves stir up the sea, / To see a sailor toiling desperately... Being spared from ills brings us delight.’ The allegory of a spectator calmly watching from dry land the desperate struggle for survival of a ship on the turbulent sea is a major *topos* in European literature. The onset of the Anthropocene brings with it a shift in perspective on its long history: the ground under a philosopher’s feet is just as turbulent as the sea, imperilled as it is by climate change, desertification, wildfires, and plastic islands in the oceans. In the Anthropocene, a wave-tossed ship can be imagined as an ark of refugees from ‘the plagues of Egypt’ (the fifth plague was pestilence, the sixth boils, and the seventh hailstones) with which an irresponsible humanity punishes the Earth. Maybe these refugees will have to disembark on one of the plastic islands; they have no more land to discover.”¹³ Bělohradský linked the basic transformation of the boat allegory with the Anthropocene, which appeared as a term as the third millennium began, and serves to mark the epoch when humanity everywhere is becoming the decisive geological actor on planet Earth.¹⁴

¹⁰ BAUMAN, Z.: *Liquid Life*. Cambridge 2005, p. 1; BAUMAN, Z.: *Liquid Times: Living in an Age of Uncertainty*. Cambridge 2007.

¹¹ BĚLOHRADSKÝ, V.: *Čas pléthokracie: Když části jsou větší než celky a světový duch spadl z koně*. Prague 2021, pp. 17, 46–47.

¹² BĚLOHRADSKÝ, V.: Svůj smysl dnes nacházíme v konfrontaci s pohledem uprchlíků. In: *Kolaps # 55*. Accessible at:

<https://podcasty.seznam.cz/podcast/alarm/kolaps-55-vac-lav-belohradsky-svuj-smysl-dnes-nachazime-v-konfrontaci-s-pohledem-uprchliku-47313>.

¹³ BĚLOHRADSKÝ 2021 (see in note 11), pp. 356–357.

¹⁴ KRUTZEN, P. J.: Geology of mankind. In: *Nature* 415, 23, 2002, <https://doi.org/10.1038/415023a> <https://www.nature.com/>

Boat images are vigorous and suggestive because they connect archetypal qualities and abilities constantly to take on board even specific, historically variable, and updated content. Paradigmatic changes in society – such as the beginning and end of the modern, and commencement of the current Anthropocene epoch – are therefore simultaneously associated with pronounced metamorphoses of nautical metaphors. Thus, considering the refashioning of boat metaphors through history puts us in the paradoxical situation expressed in the Ship of Theseus thought experiment.¹⁵

The following text attempts to answer these questions: What new images associated with boats are presently emerging, in the liquid age, and how do individual artists develop nautical imagination and metaphors in the Anthropocene epoch in progress? We shall seek answers to these questions as we interpret selected works by contemporary artists of Slovakia, male and female, across generations: Erik Šille (b. 1978), Kristína Mésároš (b. 1981), Juraj Kollár (b. 1981), Lucia Tallová (b. 1985), Samuel Velebný (b. 1990), Monika Germuška Vrancová (b. 1985), Dávid Demjanovič (b. 1985), Jarmila Mitríková (b. 1986), Oto Hudec (b. 1981), Juraj Ďuriš (b. 1992), Robert Bielík (b. 1963), Dorota Sadovská (b. 1973), Richard Marco (b. 1994), Klára Bočková (b. 1948), Michal Šumichrast (b. 1991), and Pavol Megyesi (b. 1969).

Pictures of ships, boats, and other vessels appear frequently in Erik Šille's compositions; he is a major personality in Slovakia's painting, associated with "turning to painting" or "the return of painting" in the first years of the 21st century.¹⁶ He paints motley palimpsests of the digital age, with a layering, proliferation, and mix of varied local and global cultural codes, logos of multinationals, and references in

picture and text to popular culture and contemporary socio-political situations of our interlinked yet fragile world. In the pictures *Bloom* (2023), *All against All* (2020), *God Protect Us* (2012) (Fig. 1), *Happiness is within Reach* (2020), *Amethyst Deceivers* (2011), and *Cruising the Danube* (2014), we observe post-modern variations of the Ship of Fools, with hybrid crews of the globalized world packed onto overfull decks. Šille's boat images essentialize "semionautics" in the liquid age of informational fragmentariness and overload, visualizing its defining emblems as Václav Bělohradský named them: the fight for attention, pulling information out of contexts, and the interrelated and overlapping crises and sense of permanent peril.

Boats and nautical motifs also have a significant place in the oeuvre of the painter Kristína Mésároš.¹⁷ The artist's personal experiences, ephemeral situations, and perceptions of landscape changes, exotic scenery, and the reemergence of old memories join in her paintings with the abstraction of feelings and moods, and a quest for a deeper meaning beyond the fleeting day. In elementary gestures, in variations of figure, her configurations of and confrontations with the environment uncover an individual's existential experience with universal currency. For instance, the composition *Life* (2025) portrays an onboard crew trying to maintain the right course by trimming the sails. The painting *Downfall* (2021) captures a capsized boat with a limp sail on the water surface, and someone trying to save the situation arising. Paintings are allegories of life, images of efforts not to surrender and not to submit to the hardships of fate. This artist's many variations of voyaging, and motifs of ships, boats, surfing, rowing, and navigation express her life's hope while renewing the archaic concept of boats as *navigatio vitae*.

articles/415023a; McNEILL, J.R. – ENGELKE, P.: *The great acceleration: an environmental history of the anthropocene since 1945*. Cambridge, Massachusetts 2014.

¹⁵ Ship of Theseus. In: BLACKBURN, S. Ed.: *The Oxford dictionary of philosophy*. 2016

¹⁶ Accessible at: <http://www.eriksille.com/>; for an overview of the artist's oeuvre see JABLONSKÁ, B.: Erik Šille. In: RUSINOVÁ, Z. Ed.: *Malba.sk*. Bratislava 2022, pp. 240–247; for a theoretical reflection on painting in Slovakia see GER-

ŽOVÁ, J. Ed.: *Malba v kontextoch / Kontexty malby. Zborník z česko-slovenského sympózia venovaného problémom súčasnej malby*. Bratislava 2013; GERŽOVÁ, J. Ed.: *Malba v postdigitálnom veku / Painting in the Postmedial Age. Zborník z medzinárodného sympózia / Proceedings from an international symposium*. Bratislava 2015.

¹⁷ Accessible at: <https://www.kristinamesaros.com/works/>; for an overview of the artist's oeuvre see JABLONSKÁ, B.: Kristína Mésároš. In: RUSINOVÁ (see in note 16), pp. 166–171.



Fig. 1: Erik Šille: *Bob nás ochraňuj | God Protect Us*, 2012, acrylic, canvas, 150 × 170 cm. Courtesy and photo of the artist.

Within his oeuvre, Juraj Kollár often works with the tension between a painting's recognised physical surface and the picture's illusory depth.¹⁸ A similar tension is the viewer's oscillating between realistic and abstract perception of compositions, as is, for example, visible in the pictures *Ships* (2021), *Boats* (2021), and *Harbour* (2021). In them, he makes a painter's evaluation of the spaces between dry land, the sky, and water, and evokes the visual effects of mirroring objects on the water surface, with their reflected images fragmenting. In the refined painting *Lighthouse* (2021) (Fig. 2), on the boundary between

abstraction and objective symbolizing, surface and space, horizontals and verticals, a lighthouse rises from a notional horizon. It draws our eye not just in the painting as a point of orientation and fixation, but at the same time as a traditional, rising symbol of hope, of right direction, and escape from the hazard of shipwreck. The painting seems to remind us that our lives consist of the tension between the space of lived reality and our horizon of expectation.

¹⁸ For an overview of the artist's oeuvre MEGYEŠI, P.: Juraj Kollár. In: RUSINOVÁ (see in note 16), pp. 124–131.



Fig. 2: Juraj Kollár: *Maják | Lighthouse*, 2021, oil, canvas, 200 × 180 cm. Courtesy of the artist. Photo: Andrej Balca.

The painting *Winter Harbour IV* (2014) (Fig. 3) by Lucia Tallová is a staged view of a depopulated industrial harbour, painted in dark monochromatic tones of the bleeding lines. The composition suggests that our viewpoint comes from inside a home: in the painting's first plane is a transparent overlay of lace curtains and a crystal chandelier. The artist here works with the contrasting motifs of domestic intimacy and the docks' and yards' anonymity, with the melancholic and nostalgic modalities associated with harbours, as a place of farewells, expectations, and salutations, both in life and in iconographic tradition.¹⁹

¹⁹ MEGYEŠI, P.: Melanchólia a vznešeno v diele Lucie Tallovej. In: *Glosolália* 5, No. 3, 2016, pp. 59–63.

²⁰ VELEBNÝ, S.: Kultúrne dejiny pásavky zemiakovej. In: *Kapitál*, 2023, 8 (Zemiaky) (24 August 2023). Accessible at: <https://kapital-noviny.sk/z-kulturnych-dejin-pasavky-zemiakovej/>.

Technological progress has enriched traditional nautical iconography, among others, with images of spaceships and the imagination that comes with exceeding the Earth's orbit. The monumental wall painting *New Chronicle* (2021), by Samuel Velebný in cooperation with Viktor Fehér, on the Regional Museum building in Prešov, presents in a compressed graphic form the potato's cultural history alongside its principal pest, the potato beetle; the wall painting prominently features a voyage and ships used for the colonial transport of potatoes. It depicts, apart from the historic ship on board, which the potatoes and pests sailed to Europe, a spaceship, as a reference to the current future-oriented project Potatoes on Mars that NASA and the International Potato Center are developing jointly.²⁰

The painting *View of Monument* (2020) by Monika Germuška Vrancová takes inspiration from the celebrated photograph of the Earth, taken by the crew of the spaceship Apollo 11 from lunar orbit in 1969. The captivating shots of the Earth rising over the Moon's horizon, first brought back by the Apollo 8 mission in 1968, got an update in 2007 when the Japanese SELENA probe made similar photographs. The painting transforms the familiar perspective into a troubling composition, in which the obscure monument of a skull covers the Earth, releasing a thread of toxic colour contaminating the lunar surface. The once-blue planet has here gone grey, which, taken with the skull, evokes the plate under a hunting trophy. The cosmic perspective depicting the Earth at a distance of about 400,000 km, together with the skull as a fatalistic signature of time, carries a troublesome message similar to that of the international Extinction Rebellion movement's logo, which in geometrical style combines our planet and an hourglass shape.²¹

Ideas of rescue and escape also suggest themselves in considering sailing. In the imagination, the ship – whether waterborne or in space – can be an ark. The Dávid Demjanovič and Jarmila Mitríková

²¹ MEGYEŠI, P.: Monika Germuška Vrancová: Výhľad na monument. In: JANČÁR, I. Ed.: *Najlepší slovenský obraz 2000–2022 vo výbere slovenských výtvarných teoretikov, galeristov a zberateľov*. Bratislava 2022, p. 30.



Fig. 3: Lucia Tallová: *Zimný prístav IV.* | *Winter Harbour IV*, 2014, acrylic, canvas, 150 × 170 cm. Collection of Nitrianska galéria, Nitra. Photo: Andrej Balco.

work *The Evacuation of Slovak Elites* (2012), made using coloured pyrography on plywood, is an absurdist composition working in mystification, irony, and anachronisms as is typical of this artistic duo's oeuvre.²² In it, folk-costumed figures in mountainous terrain are watching a spaceship ready to launch. The enigmatic look and picture title suggest a getaway. We cannot see the actual passengers of the rescue spacecraft; all that informs us of their presence is a luxury sports car.²³

At the centre of Monika Germuška Vrancová's painting composition titled *Ark* (2025) is a child's paper boat hovering over residual water. The boat

archetype, evoking rescue and survival, is in this fragile form elevated to a pedestal in the form of an altar or a totem. The sacred object of the arc, situated in an indifferent place and time, is further consecrated by the "divine" touch of a hand with an ambiguous and hybrid form, calling anthropomorphism into question. The picture suggests a positive symbolism of the boat as ark, associated with faith in its rescuing ability in the course of catastrophe, and the continuation of life after it is overcome.

Oto Hudec's project, *If I Had a River* (2012), modernizes the archaic concept of the Ark, the rescue vessel for surviving the cataclysm. It comprises a

²² For more on the oeuvre of Mitříková and Demjanovič see: MEGYEŠI, P. In: RUSINOVÁ (see in note 16), pp. 80–85; ŠTOLÁRIK, M.: In: Twisted tradition. Profil umeleckého dua Jarmila Mitříková a Dávid Demjanovič. In: *Profil súčasného výtvarného umenia* 22, 2015, 1, pp. 68–75.

²³ <https://nitrianskagaleria.sk/jarmila-mitrikova-a-david-demjanovic-evakuacia-slovenskych-elit/>



Fig. 4: Samuel Velebný: *Ako vysvetliť neoplasticismus tropickému ostrovu* | *How to Explain Neoplasticism to a Tropical Island*, 2021, acrylic, canvas, 135 × 100 cm. Courtesy and photo of the artist.

boat model on which plants are growing to provide nutrition, and a painting presenting a plan of the boat with schematic instructions for use. This work, with its distinct environmental appeal, refers to the general dread of rising waters resulting from climate change. It also reinforces the societal dimension of utopian thinking and a call for participation. The utopian and practical dimensions come together here in the unexpected image of vegetation planted on board, selected in consultation with a permaculture expert. Thus, Hudec links the image of hope and rescue with a sustainable approach to natural ecosystem-based food production.²⁴

Also treating the theme of vessels as a means and place for rescue from catastrophe was the Juraj Ďuriš exhibition *Save our Souls*, in which the artist presented a series of paintings conceived as images of present-day Noah's arks.²⁵ In pictures of Ďuriš' like *Save Our Souls VI*, *Shanghai*, *Turmoil*, *Intermodal*, and *Hamburg I–II*, gigantic container and aircraft carriers are put forward as symptoms of late global capitalism and of Foucauldian heterotopia – that is, as specific floating pieces of space, places that have no place, existing in themselves, being both closed in on themselves and dedicated to the endless oceans.

Samuel Velebný's work *How to Explain Neoplasticism to a Tropical Island* (2021) (Fig. 4) features a

²⁴ FOWKES, M. – FOWKES, R.: Oto Hudec: Ekologické postrehy a planetárne perspektívy. In: *Flash Art* (14 October 2015). Accessible at: <https://flashart.cz/2015/10/14/oto-hudec-ekologicke-postrehy-a-planetarne-perspektivy/>

²⁵ Galéria Médium v Bratislave, 10 April – 2 June 2024, curator Matej Majda. Exhibition annotation accessible at: <https://www.vsvu.sk/en/events/VXBz8NXW/juraj-duris-save-our-souls-04022024/>.



Fig. 5: Robert Bielík: Kláštor II. | Monastery II, 2019, oil, canvas, 100 × 120 cm. Courtesy of the artist. Photo: Adrián Kobetič.

sinking cargo ship from which freight, in the form of shipping containers, is sliding off. In the picture as a whole, as the transoceanic transport goes under it is confronted with the natural structures of forest and coast and a geometric composition of tennis courts and a Mondrianesque picture. This suggests the clash of civilizations with a colonized, exotic nature, headed toward the collapse of human endeavour. In Velebný's painting, the failing ship along the tropical island's shore and the onboard commotion an essential elements of the presented dystopic situation.

Contemporary painting in Slovakia also links boat iconography with developing sacral and mythological themes. Robert Bielík's painting *Monastery II* (2019) (Fig. 5) depicts a flooded inner cloister of medieval monastic architecture. Along the water's flame-flecked surface floats an inflatable boat with two people in it. As Adrián Kobetič pointed out in

his interpretation of the work, this surprising image, with a hidden motif of voyaging into the depths of sacral architecture, is an image of the mysterious. The flames on the water surface can be interpreted in connection with the thinking of the Neoplatonic philosopher Pseudo-Dionysius the Areopagite, according to which the entire material universe becomes "light", composed of countless tiny lights, radiating as if from a multitude of sparks.²⁶

Dorota Sadovská, a painter known primarily for her continuously evolving dialogue with the Christian iconography tradition, in late 2008 and early 2009 at the Gallery of M. A. Bazovský in Trenčín mounted her *Pale Blue Path*. This extensive spatial installation expanding the painting field, also realized in 2016 at Schemnitz Gallery in Banská Štiavnica as part of the

²⁶ KOBETIČ, A.: *Diálogo so stredovekom v súčasnom umení na Slovensku*. Bratislava 2025, p. 72.



Fig. 6: Richard Marco: *Ostrov smrti (Revenant I)* | *Isle of the Dead (Revenant I)*, 2022, oil, canvas, 240 × 180 cm. Private collection (R. Pilišek). Photo: the artist.

exhibition *Small in Big*, presents images of isolated nude human figures, in poses stylized somewhat like rafts floating on a water surface. The horizons of the almost monochromatic canvases are indicated through line and light. Sadovská thus created forceful images of existential loneliness, but of life direction and hope as well.

Defining the oeuvre of Richard Marco is a conceptual and erudite work with historic motifs and paintings; for the *Revenant* series, the artist has selected images that have, in the course of history, disappeared, and he has paraphrased them based on photographic evidence. In this mode, he resurrected, among others, the 1884 Arnold Böcklin painting *Die Toteninsel (Isle of the Dead. Revenant I, 2022)* (Fig. 6), illustrating the ancient mythology theme of Charon ferrying souls to the underworld. The artist's decision to interpret a specific yet now non-existing artifact by overpainting relates to its iconography, which

boating – the image of transitioning from the mortal world to that of the dead – makes a theme of demise, impermanence, and forgetting.

The Michal Šumichrast picture *Slovak Rafters Fight at Pearl Harbor* (2021) lays out a subversive vision of an alternative history, in which folk-costumed rafters toting automatic firearms engage in military conflict. Here, the artist is drawing with irony on a line of domestic modernist iconography with rafts and raftsmen representing a prominent attribute of rustic Slovakia, often in contrasting juxtaposition with motifs of technological progress.

Klára Bočková's *Happy Journey* (2020) depicts a voyage consistent with the aforementioned assertion on the vessel as a specific site of concentrated imagination. The composition provokes us to seek connections in the story sketched out. In Zuzana Bartošová's words: "The story is at the forefront. On a boat on the wide sea, amidst endless blue, sits a boy and two

Dutch village girls in caps with luggage and a caged bird. Where might these defenceless beings be off to? Are they saving themselves from the end of the world, which an orange cloud ominously portends, or yearning to find happiness far away, promised by the pink tones in the sky? They can hardly achieve either of these things, lost in the boundless blue. Their future, and ours when we encounter something fateful and more powerful than our own will, remains uncertain. Klára's picture cautions of helplessness in steering our lives in the face of possible catastrophe. And she wishes us Bon Voyage.²⁷

The imagery of Pavol Megyesi's painting compositions is also shaped by windsurfing, in which the author has been engaged for a long time. The paintings *Peace and Unity* (2021), *Interrupted Unity* (2021) (Fig. 7), *Leakage* (2021), and *Remembrance* (2023) bring landscape scenes formed by perception from a fast-moving board on the water surface. The paintings represent a specific visual experience of the observer and the painter, as he is capturing the visual effects caused by the stirring of water and the flickering of luminous reflections on the surface. By combining micro and macro scales, blending abstraction and landscape features, Megyesi interprets movements on the water and the accompanying experience of feelings and perceptions in a painterly manner.

Nautical imagination represents various situations, possibilities, and conditions of beholding: experiencing sailing privately from the deck, diverse boat crews peering at horizons, or watching a shoreline recede or grow near; castaways; bystanders in port awaiting a ship or seeing it slip away. There is a modernizing of traditional nautical depictions in photographs capturing the astronaut's view of the home planet from extreme distance, or the launch of a spaceship. The pictures presented also communicate voyages through the digital world of information overload, expressing the human existential experience eluding shipwreck, making a theme of both hope and nostalgia. They recall the environmental crisis along with the risk of space colonialism, suggesting the imagination of rescue and escapism, but also criticism of late, failing capitalism in the



Fig. 7: Pavol Megyesi: Prerušená jednota | *Interrupted Unity*, 2021, acrylic, canvas, 62 × 81 cm. Courtesy of the artist. Photo: Vlado Eliáš.

globalization era. The boat represents both a utopia and a dystopia, associated with profane, sacred as well as mythological.

Nautical depictions communicate under the conditions of having no choice but to realize the position of individual participants and observers of a voyage, taking all their perspectives into account. Such pictures are images of navigation, i.e., seeking and maintaining the proper course, which demands effort and determination to withstand unfavourable circumstances, but depends in part on luck. For this reason, they are also metaphorical of human existence: they reveal the life conditions of society and the individual, determining and shaping our experience, limits, and expectations, in both the past and our present liquid age.

²⁷ BARTOŠOVÁ, Z.: Klára Bočková: Šťastnú cestu. In: JANČÁR, I. Ed.: *Najlepšie slovenské obrazy 2000-2022 vo výbere*

slovenských výtvarných teoretikov, galleristov a zberateľov. Bratislava 2022, p. 20.

Navigácia v tekutej dobe Ikonológia plavby v súčasnej slovenskej maľbe

Peter MEGYEŠI

Cieľom príspevku je upozorniť na prekvapujúco často sa vyskytujúce obrazy a motívy plavby v súčasnej slovenskej maľbe, ponúknuť možnosti ich kontextualizácie a interpretácie, a prispieť tak k poznaniu rozsiahlej a fascinujúcej kapitoly vizuálnej kultúry, akou je nautická ikonológia.¹

Rozšírenosť obrazov plavby, navigácie a nautických motívov zrejme spočíva v skutočnosti, že obraznosť plavby je pevne ukotvená v našej kolektívnej imaginácii a kultúrnej pamäti. Michel Foucault pri svojich úvahách o heterotopii uvádza ako jej najcharakteristickejší príklad loď a prisudzuje jej mimoriadny potenciál imaginácie: „... loď bola pre našu civilizáciu od šestnásteho storočia až po súčasnosť nielen veľkým nástrojom hospodárskeho rozvoja, ale zároveň aj najväčšou rezervou fantázie. Loď je heterotopia par excellence. V civilizáciách bez lodí vysychajú sny, špionáž nahrádza dobrodružstvo a polícia pirátov.“²

Plavba a jej alegorické výklady sú aj veľkým *topoi* či *loci communes* európskej kultúry, ktorú v literatúre latinského stredoveku analyzoval vo svojom klasickom literárnovednom diele Ernst Robert Curtius.³ Už v Platónovej *Republike* sa pri kritike usporiadania spoločnosti uplatňuje alegória Lode bláznov, ktorú v novoveku spopularizoval Sebastian Brandt v satirickom spise *Das Narrenschiff* (1494) a zobrazil Hieronymus Bosch (1490 – 1500).⁴ V baroku je loď v rozbúrených vlnách populárnym literárnym a vizuálnym toposom, metaforickým obrazom cirkvi.⁵ Okrem tradície *Navicula Petri*, teda obrazu cirkvi ako lode kormidlovanej sv. Petrom, sa rozvinula i špecifická alegória *Navis Ecclesiae militantis* predstavujúca Katolícku cirkev ako lodnú posádku, ktorá sa musí brániť voči Turkom, inovercom a protestantom.⁶ O skutočnosti, že loď bola v ranom novoveku významným symbolom, svedčí aj bohaté zastúpenie

¹ Text nadväzuje na moje predchádzajúce skúmanie ikonológie plavby, ktorého výsledky boli prezentované formou prednášok, štúdií, rozhlasovej eseje a výstavy: „Navigácia v tekutej dobe: Nautické motívy v súčasnom vizuálnom umení na Slovensku“ (prednáška v kultúrnom centre Malý Berlín v Trnave, 13. 3. 2024); „Ikonológia plavby: Nautické motívy v súčasnom vizuálnom umení na Slovensku“ (prednáška v Nitrianskej galérii v rámci cyklu Pinakotéma, 27. 6. 2023); „Esej: V samotnom strokotaní je nádej“ (rozhlasová nahrávka, STVR, Rádio Devín, 24. 7. 2024, dostupné online: <https://devin.stvr.sk/clanky/reflexia-a-kritika/371045/esej-v-samotnom-strokotani-je-nadej>); „Plavba v tekutej dobe“ (výstava v Galérii Jána Koniarka v Trnave, 24. 4. – 31. 8. 2025); MEGYEŠI, P.: Hľadanie hodnôt v tekutej dobe. Nautické motívy v súčasnom vizuálnom umení na Slovensku. In: GRUŇ, D. (ed.): *Hostina pre duchor: Hodnoty v dialógu súčasných umení*. Bratislava 2025, s. 19 – 47.

² FOUCAULT, M.: Of Other Spaces. In: *Diacritics* 16, č. 1, 1986, s. 27.

³ CURTIUS, E. R.: *Evropská literatura a latinské středověk*. Praha 1998, s. 144 – 148.

⁴ PLATO: *The Republic*. London 2007; BRANDT, S.: *Narrenschiff. Die Ausgabe von 1877 mit allen Holzschnitten des Erstdrucks von 1494*. Berlin 2016; Boschova olejomaľba je dnes uchovávaná v Musée du Louvre v Paríži.

⁵ PANOCH, P.: Voda, loď, ryba: K ikonografii „mokrého“ světa v českém baroku. In: *Historický obzor* 17, č. 9 – 10, 2006, s. 194 – 202.

⁶ MEGYEŠI, P.: *Navicula Petri*: Iluzívna baroková kazateľnica v Pruskom v kontexte ranonovovekej symboliky lode. In: GERÁT, I. – ZERVAN, M. (eds.): *Ilúzia a virtuálna realita v umení*. Bratislava 2021, s. 68 – 71; WEBER, U.: Schiff. In: KIRSCHBAUM, E. (ed.): *Lexikon der christlichen Ikonographie: Allgemeine Ikonographie, Bd. 4 (S-Z)*. Freiburg in Breisgau 2015, s. 65 – 66.

v monumentálnom kompendiu *Mundus symbolicus* (1653) Filippa Picinelliho, kľúčovom zdroji pre poznanie dobovej vizuálnej kultúry. Pod kategóriou INSTRUMENTA NAVTICA a heslom *Navis* tu nájdeme stodva možných použití lode ako symbolu.⁷

Mimoriadne bohatý repertoár nautickej metaforiky v širokých historických kontextoch preskúmal v súvislosti s vyjadrením prežívania ľudského života nemecký filozof a historik vedy Hans Blumenberg. Obraz lode a navigácie ako metafory priebehu ľudského života (*navigatio vitae*) a osudu má pozoruhodnú a dobre sledovateľnú tradíciu, ktorá siaha až do staroveku. Motívy lode, nádejnej plavby a bezpečného návratu do prístavu na jednej strane a stroskotania na strane druhej, odrážajú neistotu a nepredvídateľnosť existenciálnej situácie človeka. Z týchto dôvodov považuje Blumenberg práve plavbu a stroskotanie, ktoré sú charakterizované neodmysliteľným nebezpečenstvom, skúsenosťou s neistotou a rizikom, za paradigmu metafory ľudskej existencie.⁸

V roku 1932, pri príležitosti stého výročia smrti Johanna Wolfganga Goetheho, predniesol José Ortega y Gasset prejav, v ktorom vyjadril presvedčenie, že podstatou života je stroskotávanie a človek, ktorý pochopil svoju situáciu, musí sám seba vidieť ako stroskotanca: „Život je svojou vnútornou povahou neustále stroskotávanie. Ale byť stroskotancom znamená neutopiť sa. (...) Je potrebné, aby všetky záchranné kolesá okolo stroskotanca zlyhali, aby nemohol nájsť nič, čoho by sa mohol chytiť. Vtedy sa jeho ruky v snahe o záchranu začnú opäť pohybovať. Pocit stroskotania, pretože je pravdou života, už znamená záchranu.“⁹ Metafora stroskotania vyjadrila pred deväťdesiatimi rokmi modernistické vedomie radikálnej neistoty ľudskej existencie.

Aj slovné spojenie *tekutá doba* v titule príspevku je akvatickou metaforou, ktorú pri charakteristikách súčasnosti a jej spoločenských javov programovo používal sociológ Zygmunt Bauman, keď sa venoval popisom tekutej modernity, tekutého života, tekutého zla, tekutého času, tekutého strachu a tekutej lásky: „Tekutý život“ a „tekutá modernita“ sú spolu úzko spojené. „Tekutý život“ je taký druh života, ktorý má tendenciu byť žitý v tekutej modernej spoločnosti. „Tekutá moderná“ je spoločnosť, v ktorej sa podmienky, z ktorých jej členovia jednajú, menia rýchlejšie, než je potrebné k tomu, aby sa spôsoby jednania konsolidovali vo zvyky a v bežnú prax. Tekutosť života a spoločnosti sa navzájom živia a posilňujú. Tekutý život, rovnako ako tekutá moderná spoločnosť, nedokáže uchovávať svoj tvar ani nadhlo udržovať svoj smer.“¹⁰ V takto definovanej situácii a ustavične premenlivých spoločenských podmienkach je, samozrejme, ťažké zhodnúť sa na spoločne akceptovateľných hodnotách, všeobecne prijímaných postojoch, a napokon často aj na samotných popisoch reality. Prostredníctvom metaforických obrazov, spojených s vodným živlom, sa preto často hovorí o pene dní, našom neukotvení, zmenách kurzu, otočení kormidla, potrebe navigácie a majákov.

Český filozof a sociológ Václav Bělohradský v kontexte fluidnej doby analyzuje rozpad argumentujúcej obce a popisuje dramatický problém zrýchlenia komunikácie v zanikajúcom verejnom priestore, meniacom sa na digitálne plytčiny médiásféry: „V spoločnosti komunikačného nadbytku sú všetky verzie fakticity pretlažené, fakty z nich vypadávajú, valia sa cez ich brehy a zaplavujú verejný priestor. (...) Médiásféra je niečo iné, než bol „pomalý“ ve-

⁷ PICINELLI, F.: *Mundus Symbolicus: In Emblematum Universitate Formatus, Explicatus, Et Tam Sacris, quam profanis Eruditionibus ac Sententiis illustratus: Subministrans Oratoribus... Innumera Conceptuum Argumenta. 1: Cum quadruplici copiosissimo Indice, Lemmatum, Applicationum, Rerum notabilium, & locorum S. Scripturae. Coloniae Agrippinae 1681 (Lib. XX; Cap. VI. § 49 – 151).*

⁸ BLUMENBERG, H.: *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher.* Frankfurt am Main 1979; anglický preklad *Shipwreck with Spectator. Paradigm of Metaphor for Existence.* Cambridge MA; London 1996; BODEI, R.: *Navigatio vitae: Metaphor and Concept in the Work of Hans Blumenberg.* In: *Archives de Philosophie* 67, 2, 2004, 211 – 225.

⁹ MÁLEK, P.: *Plavba a ztroskotání. K nautické metaforice literatury středoevropské moderny.* In: *Slovo a smysl: časopis pro mezinárodní bobemistická studia* 16, 2011. Dostupné online: <http://slovoasmysl.ff.cuni.cz/node/453>; ORTEGA Y GASSET, J.: *Um einen Goethe von Innen bittend (1932).* In: ORTEGA Y GASSET, J.: *Gesammelte Werke, Bd. III.* Stuttgart 1978.

¹⁰ BAUMAN, Z.: *Tekutý život.* Praha 2021, s. 7; BAUMAN, Z.: *Tekutá modernita.* Praha 2020; BAUMAN, Z. – DONSKIS, L.: *Tekuté zlo: Život bez alternativ.* Praha 2018; BAUMAN, Z.: *Tekutý strach.* Praha 2022; BAUMAN, Z.: *Tekuté časy: Život ve věku nejistoty.* Praha 2017; BAUMAN, Z.: *Tekutá láska: O křehlosti lidských pout.* Praha 2013.

rejny priestor. Je rýchla a netrpezlivá. Surfuje sa tu medzi obrazmi, značkami, informáciami, správami, množia sa tu obrazy, ktoré realitu nezobrazujú, ale nahrádzajú. Nerobí verejnosť súdnou, robí z nej skôr huf semionautov, ktorí sa učia rýchlo surfovať na vlnách správ a informácií, vytrhnutých zo súvislosti (súvislosti sú pomalé). (...) Každá správa musí byť v médiásfére priodetá do šiat kričavej farby, aby pritiahla pozornosť surfujúcich semionautov, inak by neprečítaná a nevypočítaná zmizla vo víroch informačných oceánov.¹¹ V digitálnych plytčinách nemôžu zakoreniť názory a rozvíjať sa argumentácia, to, čo sa v nich formuje, nemá legitimizujúcu silu, nie sú to názorové väčšiny, ktoré vzbudzujú rešpekt. Z digitálnych plytčín médiásféry sa vynára monštrum – zlepenec nálad, rôznych úzkostí a často aj tráum.¹²

Pri sledovaní a vyhodnocovaní súdobých premien metafory plavby je dôležitým prenikavým postrehom Václava Bělohradského: „Druhá kniha Lukréciovho spisu *De rerum natura* začína slávnou alegóriou ‚stroskotania lode s divákom‘ (*naufragium cum spectator*): ‚Keď sa na mori krížia vetry,/ pozorovať zo zeme loď stroskotanú v diaľke je sladké/ (...) pre útechu z toho, že nie si vydaný podobnému osudu.‘ Alegória diváka, ktorý s pokojom filozofa pozoruje z pevniny zúfalý zápas o prežitie lode stroskotávajúcej na rozbúrenom mori, je veľkým toposom európskej literatúry. Príchod veku antropocénu prináša do jeho dlhej histórie zvrat perspektívy: Zem pod nohami filozofa je rovnako rozbúrená ako more, ohrozená klimatickými zmenami, dezertifikáciou, požiarimi, ostrovmi odpadkov v oceánoch. Vo veku antropocénu si loď zmietaná vlnami možno predstaviť ako archu plnú utečencov pred ‚egyptskými ranami‘ (piatou ranou je mor, šiestou vredy a siedmou krupobitie), ktorými zranená Zem trestá nezodpovedné ľudstvo. Možno sa títo utečenci budú musieť

vyložiť na jednom takomto ostrove z odpadkov, inú zem už neobjavia.¹³ Zásadnú transformáciu alegórie plavby spojil Bělohradský s antropocénom, ktorý sa ako pojem vynoril na začiatku tretieho tisícročia a slúži na označenie epochy, v ktorej sa globálne ľudstvo stáva rozhodujúcim geologickým činiteľom na planéte Zem.¹⁴

Životaschopnosť a sugestívnosť obrazov plavby spočíva v spojení archetypálnych kvalít a schopnosti neustále priberať na palubu aj konkrétne, historicky premenlivé a aktualizované obsahy. Paradigmatické zmeny v spoločnosti – akými sú napríklad začiatok i koniec moderny a nástup súčasnej epochy antropocénu – sú preto zároveň vždy spojené s výraznými metamorfózami nautických metafor. Premýšľanie nad premenami metafory plavby v plynutí dejín nás preto niekedy stavia pred obdobnú paradoxnú situáciu, akú vyjadruje myšlienkový experiment o Théseovej lodi.¹⁵

Nasledujúci text sa pokúša zodpovedať na nasledujúce otázky: Aké nové obrazy spájané s plavbou sa vynárajú v súčasnosti, v tekutej dobe, a ako rozvíjajú jednotliví autori a autorky nautickú imagináciu a metaforiku v prebiehajúcej epoche antropocénu? Odpovede na tieto otázky budeme hľadať v rámci interpretácie vybraných diel súčasných slovenských maliarov a maliarov naprieč generáciami: Erika Šilleho (nar. 1978), Kristíny Mésároš (nar. 1981), Juraja Kollára (nar. 1981), Lucie Tallovej (nar. 1985), Samuela Velebného (nar. 1990), Moniky Germušky Vrancovej (nar. 1985), Dávida Demjanoviča (nar. 1985), Jarmily Mitríkovej (nar. 1986), Ota Hudeca (nar. 1981), Juraja Ďuriša (nar. 1992), Roberta Bielika (nar. 1963), Doroty Sadovskej (nar. 1973), Richarda Marca (nar. 1994), Kláry Bočkovovej (nar. 1948), Michala Šumichrasta (nar. 1991) a Pavla Megyesiho (nar. 1969).

Obrazy lodí, člnov a plavby sú veľmi časté v kompozíciách Erika Šilleho, výraznej osobnos-

¹¹ BĚLOHRADSKÝ, V.: *Čas pléthokracie: Když části jsou větší než celky a světový duch spadl z koně*. Praha 2021, s. 17, 46 – 47.

¹² BĚLOHRADSKÝ, V.: Svůj smysl dnes nacházíme v konfrontaci s pohledem uprchlíků. In: *Kolaps # 55*. Dostupné online: <https://podcasty.seznam.cz/podcast/alarm/kolaps-55-vaclav-belohradsky-svuj-smysl-dnes-nachazime-v-konfrontaci-s-pohledem-uprchliku-47313>.

¹³ BĚLOHRADSKÝ 2021 (v pozn. 11), s. 356 – 357.

¹⁴ KRUTZEN, P. J.: Geology of mankind. In: *Nature* 415, 23, 2002. Dostupné online: <https://doi.org/10.1038/415023a> <https://www.nature.com/articles/415023a>; McNEILL, J. R. – ENGELKE, P.: *The great acceleration: an environmental history of the anthropocene since 1945*. Cambridge; Massachusetts 2014.

¹⁵ Ship of Theseus. In: BLACKBURN, S. (ed.): *The Oxford dictionary of philosophy*. Oxford 2016 (Ebook).

ti slovenského maliarstva, ktorý je v domácom prostredí spojený s tzv. „obratom ku maľbe“ či „návratom maľby“ v nultých rokoch 21. storočia.¹⁶ Autor svoje maľby utvára ako pestré palimpsesty digitálneho veku, v ktorých sa vrstvia, zmnožujú a mixujú rôznorodé lokálne i globálne kultúrne kódy, logá nadnárodných spoločností a obrazové i textové referencie k populárnej kultúre a súčasnej spoločensko-politickej situácii prepojeného a zároveň krehkého sveta. Na obrazoch *Bloom* (2023), *All against All* (2020), *Bob nás ochraňuje* (2012) (Obr. 1), *Happiness is within Reach* (2020), *Amethyst Deceivers* (2011) a *Plavba Dunajom* (2014) môžeme sledovať postmoderné variácie lode bláznov s hybridnými posádkami globalizovaného sveta, ktoré sa tlačia na preplnených palubách. Šilleho obrazy plavby sú esenciou semionautiky v tekutej dobe informačnej fragmentárnosti a preťažnosti, a vizualizujú jej definičné znaky, tak ako ich pomenoval Václav Bělohradský: boj o pozornosť, vytrhávajúce informácie zo súvislosti, nadväzujúce a prekrývajúce sa krízy a pocit permanentného ohrozenia.

Plavba a nautické motívy majú dôležité miesto aj v tvorbe maliarky Kristíny Mésároš.¹⁷ Osobné zážitky autorky, prchavé situácie, vnímanie premien krajiny, exotické scenérie, ale aj vynáranie sa dávných spomienok, sú v maľbách spojené s abstrahovaním pocitov, nálad a hľadáním hlbšieho zmyslu mimo efemernej peny dní. V elementárnych gestách, v premenách figúry, jej konfiguráciách a konfrontáciách s prostredím sa odrýva existenciálna skúsenosť jednotlivca, ktorá má všeobecnejšiu platnosť. Napríklad kompozícia *Life* (2025) zobrazuje posádku na palube lode, ktorá sa snaží napínaním plachiet vo vetre udržať správny kurz. Obraz *Pád* (2021) zachytáva prevrátené plavidlo so spľasnutou plachtou na hladine a osobou, ktorá sa snaží vzniknutú situáciu vyriešiť. Maľby sú alegóriami života, obrazmi snahy nevzdať sa a nepoddať sa nepriazni osudu.

Autorkine početné variácie plavby, motívy lodí, člnov, surfov, veslovania a navigácie vyjadrujú životnú nádej, pričom aktualizujú archaický koncept plavby ako vyjadrenia *navigatio vitae*.

Juraj Kollár vo svojej tvorbe často pracuje s napätím medzi uvedomovaným fyzickým povrchom maľby a obrazovou iluzívnou hĺbkou.¹⁸ Dalším napätím je divácka oscilácia medzi realistickým a abstraktným vnímaním kompozícií, čo je viditeľné napríklad v obrazoch *Lode* (2021), *Člny* (2021) a *Prístav* (2021), kde sa maliarsky zhodnocujú priestory medzi pevnou zemou, oblohou a vodou, a evokujú vizuálne efekty zrkadlenia objektov na vodnej hladine s trieštením ich zrkadliaceho sa obrazu. V rafinovanej maľbe *Maják* (2021) (Obr. 2) sa na pomedzí abstrakcie a predmetnej znakovosti, plochy a priestoru, horizontály a vertikály vynára na pomyselnom horizonte maják, ktorý priťahuje náš pohľad nielen na maľbe – ako záchytný a orientačný bod, ale vystupuje zároveň aj ako tradičný symbol nádeje, správneho smerovania a vyhnutia sa nebezpečenstvu stroskotania. Obraz akoby nám pripomínal, že naše životy formuje napätie medzi priestorom žitej skutočnosti a naším horizontom očakávania.

Maľba *Zimný prístav IV* (2014) Lucie Tallovej (Obr. 3) predstavuje inscenovaný pohľad na vyľudnený industriálny prístav, namaľovaný v temných monochromatických tónoch rozpíjajúcich sa línii. Kompozícia evokuje, že výhľad je nám sprostredkovaný z interiéru bytu: v prvom pláne maľby je transparentný raster háčkových záclon a visiaci krištáľový luster. Autorka pracuje s kontrastnými motívmi intimity domova a anonymity dokov a prekladiska, s modalitami melanchólie a nostalgie, ktoré sa s prístavom ako miestom lúčenia, očakávania a víťania v živote aj ikonografickej tradícii spájajú.¹⁹

Technický progres obohacuje tradičnú ikonológiu nautiky aj o obrazy vesmírnych lodí a imagináciu

¹⁶ Dostupné online: <http://www.eriksille.com/>; K prehľadu autorovej tvorby JABLONSKÁ, B.: Erik Šille. In: RUSINOVÁ, Z. (ed.): *Maľba.sk*. Bratislava 2022, s. 240 – 247; K teoretickej reflexii o maľbe na Slovensku GERŽOVÁ, J. (ed.): *Maľba v kontextoch/Kontexty maľby. Zborník z česko-slovenského sympózia venovaného problémom súčasnej maľby*. Bratislava 2013; GERŽOVÁ, J. (ed.): *Maľba v postdigitálnom veku/Painting in the Postmedial Age. Zborník z medzinárodného sympózia/Proceedings from an international symposium*. Bratislava 2015.

¹⁷ Dostupné online: <https://www.kristinamesaros.com/works>; K prehľadu autorkinej tvorby JABLONSKÁ, B.: Kristína Mésároš. In: RUSINOVÁ 2022 (v pozn. 16), s. 166 – 171.

¹⁸ K prehľadu autorovej tvorby MEGYEŠI, P.: Juraj Kollár. In: RUSINOVÁ 2022 (v pozn. 16), s. 124 – 131.

¹⁹ MEGYEŠI, P.: Melanchólia a vznešeno v diele Lucie Tallovej. In: *Glosolália* 5, č. 3, 2016, s. 59 – 63.

spojenú s prekračovaním orbítu Zeme. Monumentálna nástenná maľba *Nová kronika* (2021), realizovaná Samuelom Velebným v spolupráci s Viktorom Fehérom na budove Krajského múzea v Prešove, predstiera v komprimovanej grafickej podobe kultúrne dejiny zemiakov a ich hlavného škodcu, pásavky zemiakovej, pričom dôležité miesto v kompozícii nástennej maľby má plavba a lode, ktoré sú spojené s koloniálnym transportom zemiakov. Okrem historického plavidla, na ktorého palube zemiaky a chrobáky pricestovali do Európy, je zobrazená aj kozmická loď ako referencia na aktuálny futuristický projekt Potatoes on Mars, ktorý spoločne rozvíjajú NASA a International Potato Center.²⁰

Maľba *Výhľad na monument* (2020) Moniky Germušky Vrancovej je inšpirovaná preslávenou fotografiou Zeme, ktorú zachytila posádka kozmickej lode Apollo 11 z lunárnej obežnej dráhy v roku 1969. Podmanivé zábery východu Zeme nad horizontom Mesiaca, čo prvýkrát priniesla misia Apollo 8 v roku 1968, boli aktualizované aj v roku 2007, keď obdobné pohľady nasnímal japonská sonda Selene. V maľbe je známy výhľad transformovaný do znepokojujúcej kompozície, kde Zem prekrýva lebka vztýčená ako obskúrny monument, z ktorého sa spúšťajú vlákna toxickej farby kontaminujúce mesačný povrch. Pôvodne modrá planéta je už sivá a v spojení s lebkou sugeruje podložku pod loveckú trofej. Kozmická perspektíva zobrazenia Zeme zo vzdialenosti približne 400 000 km v spojení s lebkou ako fatalistickou signatúrou času, nesie obdobné ťaživé posolstvo, aké je obsiahnuté v logu globálneho hnutia Extinction Rebellion, kombinujúceho v geometrickej štylizácii našu planétu s presýpacími hodinami.²¹

S plavbou sa spája aj predstava záchrany a eskapizmu. Loď – či už na vodných vlnách, alebo vo vesmíre – sa v imaginácii spája aj s archou. Obraz

Dávida Demjanoviča a Jarmily Mitříkovej *Evakuácia slovenských elit* (2012), vytvorený technikou kolorovanej pyrografie na preglejke, predstavuje absurdnú kompozíciu pracujúcu s mystifikáciou, iróniou a anachronizmami, čo sú typické znaky tvorby autorskej dvojice.²² Postavy v ľudových krojoch sledujú v horskej krajine vesmírnu loď pripravenú vyštartovať. Tajomný výjav a názov obrazu sugerujú obraz úniku. Samotnú posádku záchranného kozmického korábu nevidíme, o jej prítomnosti nás informuje len pristavené luxusné športové auto.²³

V centre maliarskej kompozície Moniky Germušky Vrancovej s názvom *Archa* (2025) je papierová detská lodička pozdvihnutá nad rezíduú vody. Archetyp plavidla, evokujúci záchrany a prežitie, je v tejto krehkej podobe vyvýšený na piedestál do podoby oltára či totemu. Sakrálny objekt archy, situovaný v indiferentnom priestore a čase, je posväcovaný aj „božským“ dotykom ruky, ktorá má nejednoznačnú a hybridnú podobu, spočybňujúcu antropomorfizmus. Obraz sugeruje pozitívnu symboliku lode ako archy, ktorá je spojená s vierou v možnosť záchrany v priebehu katastrofy a pokračovania života po jej prekonaní.

Projekt Ota Hudeca *Keby som mal rieku* (2012) aktualizuje archaický koncept archy, záchranného plavidla umožňujúceho prežiť kataklizmu. Pozostáva z makety člnu, na ktorej rastú rastliny zabezpečujúce obživu, a maľby, predstavujúcej plán plavidla so schematickým návodom na použitie. Práca s výrazným environmentálnym apelom odkazuje na všeobecný strach zo stúpajúcej vody v dôsledku klimatických zmien. Projekt tiež podporuje sociálny rozmer utopických úvah a vyzýva k participácii. Utopické a praktické dimenzie sa v tomto diele stretávajú v podobe prekvapujúceho obrazu rastlín zasadených na palube a zvolených s pomocou odborníka na permakultúru. Hudec tak obraz nádeje a záchrany

²⁰ VELEBNÝ, S.: Kultúrne dejiny pásavky zemiakovej. In: *Kapitál*, 2023, 8 (Zemiaky), 24. augusta 2023. Dostupné online: <https://kapital-noviny.sk/z-kulturnych-dejin-pasavky-zemiakovej/>

²¹ MEGYEŠI, P.: Monika Germuška Vrancová: Výhľad na monument. In: JANČÁR, I. (ed.): *Najlepší slovenský obraz 2000 – 2022 vo výbere slovenských výtvarných teoretikov, galeristov a zberateľov*. Bratislava 2022, s. 30.

²² K tvorbe Mitříkovej a Demjanoviča: MEGYEŠI, P. In: RUSINOVÁ 2022 (v pozn. 16), s. 80 – 85; STOLÁRIK, M.: Twisted tradition. Profil umeleckého dua Jarmila Mitříková a Dávid Demjanovič. In: *Projil súčasného výtvarného umenia* 22, 2015, 1, s. 68 – 75.

²³ Dostupné online: <https://nitrianskagaleria.sk/jarmila-mitri-kova-a-david-demjanovic-evakuacia-slovenskych-elit/>

spája s udržateľným prístupom k produkcii potravín založenom na prirodzených ekosystémoch.²⁴

S témou lode ako prostriedku a miesta záchranu pred katastrofou pracovala aj výstava Juraja Ďuriša *Save our Souls*, na ktorej autor predstavil sériu malieb, ktoré sú koncipované ako obrazy súčasných Noemových arch.²⁵ Na Ďurišových obrazoch ako *Save Our Souls VI, Shanghai, Turmoil, Intermodal, Hamburg I, II*, sú gigantické kontajnerové a lietadlové lode predstavené ako symptómy neskorého globálneho kapitalizmu a zároveň foucoultovské heterotopie, teda ako špecifické plávajúce kusy priestoru, miesta bez miesta, ktoré existujú samy osebe, uzavreté do seba a zároveň odovzdané nekonečnosti oceánov.

Na obraze Samuela Velebného *Ako vysvetliť neoplasticiizmus tropickému ostrovu* (2021) (Obr. 4) je zakomponovaná potápajúca sa prepravná loď, z ktorej vypadáva náklad v podobe lodných kontajnerov. V obraze celku je stroskotanie zaoceánskej transportnej lode konfrontované s prírodnými štruktúrami lesa a pobrežia a geometrickou kompozíciou tenisových kurtov a mondrianovským obrazom. Obraz sugeruje stret civilizácie a kolonizovanej exotickéj prírody, ktorý smeruje ku kolapsu ľudského snaženia. Neúspešná plavba pri pobreží tropického ostrova a rozvrat poriadku na palube je na Velebného obraze podstatným prvkom predstavenej dystopickej situácie.

Ikonografia plavby sa v súčasnej maľbe na Slovensku spája aj s rozvíjaním sakrálnych a mytologických tém. Na obraze Roberta Bielika *Kláštor II* (2019) (Obr. 5) je znázornený interiér krížovej chodby stredovekej kláštornej architektúry zaplavenej vodou. Po hladine pokrytej plamienkami sa plaví nafukovací čln s dvomi osobami. Ako vo svojej interpretácii diela upozornil Adrián Kobetič, prekvapujúci obraz s tajomným námetom plavby do hĺbok sakrálnych architektúr je obrazom mystéria. Plamienky na vodnej hladine je možné vykladať v súvislosti s myslením novoplatónskeho filozofa Pseudo-Dionýzia Areopagitu, podľa ktorého sa celé hmotné univerzum stáva „svetlom“, zloženým z nes-

početného množstva drobných svetielok, sálajúcich akoby z mnohých svietidiel.²⁶

Dorota Sadovská, maliarka známa predovšetkým kontinuálnym rozvíjaním dialógu s tradíciou kresťanskej ikonografie, realizovala na prelome rokov 2008 a 2009 v Galérii M. A. Bazovského v Trenčíne výstavu *Bledomodrá cesta*. V rozmernej priestorovej inštalácii expandovaného poľa maľby, ktorá bola realizovaná aj v roku 2016 v Galérii Schemnitz v Banskej Štiavnici v rámci výstavy *Malé vo veľkom*, predstavuje obrazy izolovaných nahých ľudských figúr, pózami štylizovaných do podôb lodiek, ktoré sa plavia na širej vodnej hladine. Takmer monochromatické plátna majú naznačený horizont líniou a svetlom. Sadovská tak pôsobivým spôsobom vytvára obraz existenciálnej osamelosti, ale aj životného smerovania a nádeje.

Tvorbu Richarda Marca definuje konceptuálna a sofistikovaná práca s historickými motívmi a maľbami, pričom v sérii *Revenant* si autor vyberá obrazy, ktoré v priebehu dejín zanikli, a na základe fotografických záznamov vytvára ich parafrázy. Takýmto spôsobom vzkriesil aj zničenú maľbu Arnolda Böcklina *Die Toteninsel* z roku 1884 (*Ostrov smrti. Revenant I.*, 2022) (Obr. 6), zobrazujúcu antickú mytologickú tému plavby prievozníka Chárona do podsvetia. Rozhodnutie autora interpretovať konkrétne, ale už neexistujúci artefakt prostredníctvom premaľby, súvisí s jeho ikonografiou, ktorá prostredníctvom plavby – obrazu prechodu z pozemského sveta do sveta mŕtvych – tematizuje zánik, pomítnutosť a zabudnutie.

Obraz Michala Šumichrasta *Slovenské pltníci bojujú v Pearl Harbor* (2021) predstavuje subverzívnu vízu alternatívnej histórie, v ktorej sa krojovaní pltníci s automatickými zbraňami zapájajú do vojenského konfliktu. Autor nadväzuje ironickým spôsobom na líniu domácej modernistickej ikonografie, v ktorej plte a pltníci predstavujú výrazný atribút rustikálneho Slovenska, často v kontrastnej juxtapozícii s motívmi technického progresu.

²⁴ FOWKES, M. – FOWKES, R.: Oto Hudec: Ekologické postrehy a planetárne perspektívy. In: *Flash Art*, 14. 10. 2015. Dostupné online: <https://flashart.cz/2015/10/14/oto-hudec-ekologicke-postrehy-a-planetarne-perspektivy/>.

²⁵ Galéria Médium v Bratislave, 10. 4. – 2. 6. 2024, kurátor Ma-

tej Majda. Anotácia výstavy dostupná online: <https://www.vsvu.sk/en/events/VXBz8NXW/juraj-duris-save-our-souls-04022024/>.

²⁶ KOBETIČ, A.: *Dialógy so stredovekom v súčasnom umení na Slovensku*. Bratislava 2025, s. 72.

Obraz Kláry Bočkovovej *Šťastnú cestu* (2020) zobrazuje plavbu, ktorá zodpovedá úvodným tvrdeniam Foucaulta o lodi ako špecifickom mieste koncentrovanej imaginácie. Kompozícia podnecuje hľadať súvislosti načrtnutého príbehu. Slovom Zuzany Bartošovej: „V popredí je príbeh. Na loďke, na šírom mori, uprostred nekonečnej modrej, sedí chlapec a dve holandské vidiečanky v čepcoch s batôžkom a hydinou v kletke. Kam tieto bezbranné bytosti miera? Zachraňujú sa pred koncom sveta, ktorý zlovestne napovedá oranžový mrak, alebo túžia dosiahnuť šťastie niekde ďaleko, čo naznačujú ružovkasté tóny na oblohe? Jedno i druhé, stratené v nekonečnej modrej, asi ťažko dosiahnu. Ich budúcnosť, ale aj naša, keď nás stretne niečo osudové, silnejšie než naša vôľa, ostáva neistá. Na bezmocnosť usmerniť vlastný život pri možnej katastrofe upozorňuje Klárin obraz. A želá *Šťastnú cestu*.“²⁷

Obraznosť maliarskych kompozícií Pavla Megyesiho je utváraná aj windsurfsingom, ktorému sa autor dlhodobo venuje. Maľby *Pokoj a jednota* (2021), *Prerušená jednota* (2021) (Obr. 7), *Presakovanie* (2021) a *Rozpomínanie* (2023) prinášajú krajinné scenérie formované vnímaním z rýchlo sa pohybujúcej dosky na vodnej hladine. Maľby predstavujú špecifickú vizuálnu skúsenosť pozorovateľa a maliara, zachytávajúceho vizuálne efekty spôsobené čerením vody a mihotáním svetelných odrazov na hladine. Megyesi kombináciou mikro- a makromierky, prelínaním abstrakcie a krajinárskych znakov maliarsky interpretuje pohyby na vode a sprievodné prežívanie pocitov a vnemov.

Nautická imaginácia predstavuje rôzne situácie, možnosti a podmienky nazerania: privátne prežívanie plavby z paluby, rôznorodé lodné posádky sledujúce horizont, prípadne vzhládajúce k vzdialenému sa či približujúcemu sa brehu, stroskotanica, divákov očakávajúcich loď v prístave alebo sledujúcich, ako sa od nich plavidlo vzdáľuje. Aktualizovaním tradičných nautických výjavov je fotograficky sprostredkovaný pohľad astronauta z extrémnej vzdialenosti na domovskú planétu a sledovanie štartu kozmickej lode. Predstavené obrazy komunikujú plavby digitálnym svetom vo svete informačnej preťaženosti. Vyjadrujú existenciálne skúsenosti človeka vyhýbajúceho sa stroskotaniu, pričom tematizujú nádej, ale i nostalgiu. Pripomínajú environmentálne krízy aj výzvy a riziká vesmírneho kolonializmu. Prinášajú imagináciu záchranu, eskapizmu, ale aj kritiku neskorého a zlyhávajúceho kapitalizmu v epoche globalizácie. Loď predstavujú ako utópiu i dystópiu. Plavbu spájajú s obsahmi profánnymi, sakrálnymi aj mytologickými.

Komunikatívnosť nautickej obraznosti je podmienená nutnosťou uvedomenia si pozície jednotlivých účastníkov a pozorovateľov plavby a zohľadnenia ich perspektív. Obrazy plavby sú obrazmi navigácie, teda hľadania a udržiavania správneho smeru, ktoré si vyžaduje úsilie, odhodlanie vzdorovať nepriaznivým okolnostiam, ale závisí aj od šťastia. Sú preto aj metaforickou výpoveďou o ľudskej existencii – odhaľujú totiž životné podmienky spoločnosti i jednotlivca, ktoré určujú a formujú našu skúsenosť, limity a očakávania, a to nielen v minulosti, ale aj v našej tekutej dobe.

Doc. Dr. Peter Megyeši

Department of History and Theory of Arts,
University of Trnava;
Institute of Art History, Art Research Centre of SAS,
Bratislava
peter.megy@gmail.com

²⁷ BARTOŠOVÁ, Z.: Klára Bočkovová: *Šťastnú cestu*. In: JANČÁR 2022 (v pozn. 21), s. 20.

Sikora's Malevich – beyond Malevich

Katarína BAJCUROVÁ

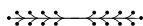
Abstract:

The case study focuses on the interpretation of Kazimir Malevich's (1879-1935) works by Slovak artist Rudolf Sikora (1946), who belongs to a powerful generation of conceptual artists who entered the art scene in the early 1970s with a program of dematerialization of art. References to the constructivist avant-garde already appeared in his early ecological-cosmological work. He began to engage more significantly with the interpretation of the Suprematist works of Kazimir Malevich and his contemporaries after the Velvet Revolution (1989) – but he was more interested in the social consequences of social utopias and their impact on life in post-socialist society. In his paintings, he used and continues to use the method of literal and free quotation, appropriation of works or their elements. Sikora “rewrites,” reinterprets, and intertextualizes the legacy of Malevich and Constructivism in a new way so that their message resonates in contemporary society and points to “critical” moments in its development.

Keywords: Rudolf Sikora – Kazimir Malevich – appropriation – Suprematism – Constructivist avant-garde – Slovak visual and conceptual art – contemporary painting.

“Yes, I can feel Malevich is with me now!”¹

Rudolf Sikora, 2024



Using the artistic works of artists past from different socio-cultural contexts or historical periods is a tried and true strategy for artistic creation, which has been the subject of many books and scientific studies. In the history of art theory, there have been a few terms for these processes and procedures: in particular, *reference* and *appropriation*.² Frequent use of these concepts became the norm in 20th century art, which relativized the concept of originality in art (Walter

Benjamin) and the death of the subject and the death of the author (Michel Foucault, Roland Barthes) on the one hand, and on the other legitimized the freedom of artistic expression. Adapting other artists' work could then take place by a few different means; artists could work with the piece of another artist freely, innovatively, without prejudice, orthodoxy, or limitations: “A thing, idea, theme, or story appropriated, legitimately or not, could in a work of art take

¹ SIKORA, R.: Malevičov odkaz Stalinovi a Putinovi. In: *Galéria: Gallery 19 2020 – 2024: Výročný katalóg/Annual Catalogue*. Bratislava 2025, p. 199.

² In the Slovak context the following authors have addressed this: GERŽOVÁ, J.: *Citácia v slovenskej maľbe I, II*. In: *Výtvarný život*, 1989, no. 2, pp. 11-16; no. 6, pp. 10-16; GER-

ŽOVÁ, J. Ed. et al.: *Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia*. Bratislava 1999; ŠTOFKO, M.: *Od abstrakcie po živé umenie. Slovník pojmov moderného a postmoderného umenia*. Bratislava 2007. See also: YOUNG, J. O.: *Cultural Appropriation and the Arts*. Oxford 2008; EVANS, D. Ed.: *Appropriation: Documents of Contemporary Art*. London 2019 etc.

the form of a citation, copy, derivation, plagiarism, interpretation, reinterpretation, paraphrase, parody, irony, travesty, simulation...³ etc.

The subject of this case study is the appropriation of Malevich's art by Rudolf Sikora (b. 1946), the eminent Slovak conceptual artist, who is among other things a painter, though a nontraditional one,⁴ specifically the interpretation of the cycle titled *Malevich's Message to Stalin and Putin* (2024–2025). This will be a model interpretation of the works inspired by Kazimir Malevich, in the context of the artist's work, his personal and creative *curriculum vitae* as well as the social context on which the program of Sikora's appropriation of Malevich sets its sights. It "transcribes" Malevich's work in a new way, emphasizing, intertextualizing, and updating it; in this way, a certain value is added to the works, giving it an active function in the artistic, social and political organism of modern-day Slovakia, where the highest art is denied the ability to take a social stance or engage politically. *Here and now*, so to speak, this gesture deserves to be noted and understood.

³ ŠTOFKO, M., p. 23.

⁴ Rudolf Sikora (b. 1946) may be an artist with a conceptual family tree, but he has dabbled in multiple areas of visual art, and there are several strong periods of painting. He studied monumental painting at the Academy of Fine Arts and Design (VŠVU) in Bratislava with Professor Peter Matejka, (1963 – 1969), later working as a professor at VŠVU himself (1990 – 2004), continuing his pedagogical activities at the Technical University of Košice's Faculty of Arts (until 2011), and his studios produced a whole batch of names in contemporary Slovak art – Robert Bielik, Bohdan Hostiňák, Denisa Lehocká, Marko Blažo, Dorota Sadoňská, Lucia Dovičáková, Boris Širka etc – many among the finalists and laureates of the Maľba VÚB competition, where Sikora also served as a judge. On painting: BESKID, V.: Rudolf Sikora. In: RUSINOVÁ, Z. Ed. et al.: Maľba SK. Bratislava 2022, pp. 210-217. He calls Sikora "a 'heretic' of painting with conceptual points of departure", p. 211.

⁵ There is a remarkably extensive bibliography of Malevich and the "Russian or Soviet" avant-garde in both Western (Euro-American) and Eastern (Russian, Ukrainian, and Polish) art history. While Malevich's work was under discussion in the West from the late 1920s, he was forbidden in the USSR, and studies could only be made once perestroika set in, in the late 80s. In the 1990s, Malevichian research began to be connected in shared projects: the artist's first large retrospectives

Kazimir Malevich (1879 – 1935),⁵ the founder of Suprematism, is one of the iconic figures of modern art and is, alongside Marcel Duchamp, perhaps the most quoted and appropriated artist of the 20th century, if not in the entirety of art history.⁶ An artist whose national and cultural identity has been the subject of intense decolonization disagreements⁷ between Russia, Ukraine, and Poland, Malevich was born in Ukraine to Polish parents, worked in Ukraine (Kiev), Belarus (Vitebsk), and first in imperial, later in Soviet Russia (Kursk, Moscow, Saint Petersburg). He became the prophet of the revolutionary avant-garde, creating most of his work in Russia, where he became an active supporter of and contributor to the new proletariat culture and its institutions, before becoming a victim of Stalin's dictatorship. Before he became a passionate advocate for non-objective art, he underwent an evolution from rustic naïve art, through impressionism, secessionism, early movements of modern art, expressionism, cubism, and cubo-futurism. The first inklings of his style transforming can be found in his scenic design for the Futurist opera *Victory over the Sun* (1913), in the

took place (The State Tretyakov Gallery, Moscow, 1988; The Russian State Museum, St. Petersburg, and Stedelijk Museum Amsterdam, 1989), as well as the processing of private collections, a published, updated *catalogue raisonné*, Malevich's texts and correspondences, and the reminiscences of his peers. The current war on Ukraine and political situation made cooperation with Russia no longer possible. On the newest works from the Russian side see: SIDORINA, E.: *Kazimir Malevič i jeho proročestvo o "novom bytii"*. Moscow 2021.

⁶ Several exhibitions evaluated Malevich's influence on modern and contemporary art, such as: *Adventures of the Black Square: Abstract Art and Society 1915–2015*, Whitechapel Gallery, London (2015); *Kvadrat i prostranstvo*, GES-2, Moscow (2024).

⁷ AKINSHA, K. – DENYSOVA, K. – KASHUBA-VOLVACH, O., Eds.: *In the Eye of the Storm: Modernism in Ukraine, 1900 – 1930s*. London; New York 2022. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid initiated an exhibition of the same name, from Ukrainian collections (2022 – 2023); it then was mounted at several European institutions: Österreichische Galerie Belvedere, Vienna (2024), SNG, Bratislava (2024/Secession portion), Royal Academy, London (2024/Modernism portion). For more see: TUROWSKI, A.: *Malevič w Warszawie: Rekonstrukcje i symulacje*. Kraków 2004; *Ukrainski modernizm: Ukrainian Modernism 1910–1930*. Kyiv 2006; FILEVSKA, T. Ed. et al.: *Kazimir Malevich: Kyiv Aspect*. Kyiv 2019 etc.

sketches for which we see the first appearance of the black square motif. The transformation mentioned above took place in dialogue with other artists, “zaum” poets Aleksei Kruchonykh and Velimir Khlebnikov, visual artist Ivan Kliun, and others. The first of the works titled *The Black Square* (also known as *The Black Square on White Background*, 1915, although later variants are well known), this “zero point of painting” was exhibited alongside other works at the *Last Futurist Exhibition of Paintings 0,10* in Saint Petersburg, in December of that same year. It was hung in the corner of the room, in the same manner in which Russian households hang their ikons, surrounded by other works consisting of square, rectangular, and triangular shapes of an unmodulated colour, levitating on white backgrounds. At that time, Malevich began to theoretically defend his discovery of the new, non-objective art—Suprematism—in various manifestos and writings. Art was meant to break with the past and all foregoing traditions; it was seen as a new religion through which artists could radically transform the world. Malevich, together with several other avant-garde artists, thus practically directed his artistic, pedagogical, and organizational activities to building the new social order born in the October Revolution of 1917. With Stalin’s rise to power, the cultural-political agenda began to change course to the promotion of socialist realism. Malevich, along with other protagonists of the avant-garde, suffered persecution under the power structures of the state, returning to representational art.

Malevich’s paradigmatic role in the history of Western art was determined by a few factors. In 1927 he travelled to Warsaw and Berlin, where he set up exhibitions; an edition of *Bauhaus* magazine published

a German translation of his text *The Non-Objective World*.⁸ A combination of political circumstances forced him to return to the USSR, leaving behind roughly 70 of his works and part of his textual archive abroad; after many years, the majority of these made their way by various ownership and legal twists of fate into the Stedelijk Museum in Amsterdam.⁹ Moreover, his legacy was legitimized by the widespread interwar popularization, internationally, of geometric abstraction, all the way to its offshoots of newer movements: the New Sensibility, minimalism, Light Art, hard-edge, and so on. Malevich himself actually never used the terms “abstraction” or “abstract art” to describe his work, because he claimed not to have arrived at his non-objective forms from abstractions of life. It is important to realise that for artists of the USSR and its satellite states, east of the Iron Curtain that divided Europe after World War II, in addition to the inherent artistic radicalism that has already been mentioned, another tradition gained importance, this one primarily marked by politics.¹⁰ In it originated the tragic rift in Malevich’s life and work¹¹ – from the issues of engaging this new “revolutionary” art, and the artist himself, in the service of building a Communist society, a regime that we now consider to be criminal.

Sikora’s road to grasping Malevich has several epochs, and several levels of medium, meaning, and intertextuality. He first reached for Malevich’s *Black Square* (1915, Tretyakov Gallery, Moscow) motif in his photography cycle *Anthropic Principle* (1983–1985), in which he used x-rays of his own head and hands, onto which he projected the night sky. (Fig.1) This was the first appearance of a black square, the emblem of Suprematism, in his work: set opposite

⁸ *Kasimir Malevich: Die gegenstandslose Welt*. Bauhausbücher 11. Compiled by W. Gropius and L. Moholy-Nagy. Munich 1927.

⁹ *Malevich: Catalogue raisonné of the Berlin exhibition 1927, including the collection in the Stedelijk Museum Amsterdam; with a general introduction to his work*. Amsterdam 1970. See also Note 25.

¹⁰ The Malevich phenomenon noticeably impacted Eastern European art, in addition directly impacting many artistic strategies; his works were a manifold subject of appropriation in a whole range of approaches and meanings, though let us mention the artists of the “second” avant-garde and their work, including Fransisko Infante, Hugo Demartini,

Dalibor Chatrný, Mladen Stilinović, Goran Djordjević, Géza Perneckzy, Dora Maurer, Imre Bak, Blue Noses – Vjačeslav Mizin, Alexander Saburov, and many others. See also exhibitions: *Malevič w Polsce*, Galeria Arsenal, Białystok (2004), *5 x Malevič*, Galeria Filak, Warsaw (2016); *Metamorphoses of the Black Square: Interpretations of Malevich’s Work in Estonian Art*, KUMU, Tallin (2015); *Thoughts around the Black Square / Gondolatok a fekete négyzet körül*, Vasarely Museum, Budapest (2015), etc.

¹¹ One who has recently addressed the relationship of art and politics, even using the Malevich oeuvre as an example was: MIKŠ, F: *Rudý kobout Picasso*. Brno 2015.



Fig. 1: Rudolf Sikora: Z cyklu *Antropický princíp (Pred zrkadlom)* | *Anthropic Principle (In Front of Mirror)*, 1983–1985, photography, paper. Courtesy and photo of the artist.

his own skull in profile, or covering, “blinding” his head, or combined with the skeleton of his hand, the negative with the positive. Here, he confronted himself (a person as such) and the essence of (not only) his own internal universe with nothing lesser than the universe itself, that which surrounds us and determined the artist’s own – human – range. He used the personal to facilitate and express something greater, something comprehensive, whose symbol was the very motif of the *Black Square*;¹² it would then appear multiple times in his subsequent works, in various likenesses. In this cycle, however, the Malevichian motif was used by Sikora only in its original, transcendental sense.

Rudolf Sikora¹³ is a creator who grew out of conceptual thinking, absorbed the stimulus of dematerialization, the New Sensibility, and later even postmodern thinking. His oeuvre alternates between periods of painting, and those that feature creation with another medium: drawing, graphic design, objects, installations, and particularly photography. He made his debut in the late 1960s and early 70s, and

was one of the first artists in former Czechoslovakia to take an interest in ecological issues; later, his meditations on the individual and civilization took on a cosmic scale. He was already a known figure of the art world at the time, and only the unfortunate political events and situation that took shape after the Warsaw Pact armies entered Czechoslovakia in August of 1968 prevented him from gaining more international renown. He soon found himself among the artists of the so-called “unofficial” scene, those who did not yield to the cultural and political requirements of the regime and were excluded from official artistic happenings. Despite this, he retained a sense of internal freedom, dedicating himself intently to creation even in this restricted period. After an initial upsurge of painting work, when he painted large-format allusive landscapes, modelling the surface of the pictures with relief details and finishing them with found objects (*Stone Landscape*, 1967–1968; *The Wall / Tribute to Jan Palach*, 1968, Art Fond Collection; and the *Topographies* cycle, 1970), a reversal took place.¹⁴ From the early 70s, he distinguished himself by

¹² Sikora was not the only Slovak visual artist to reach for Malevich’s motifs. Among the others are Peter Bartoš, Stano Filko, Michal Kern, Dezider Tóth / Monogramista T.D., Peter Rónai, and so on. For more see the catalogue of exhibitions from the Ernest Zmeták Art Gallery in Nové Zámky: MARKUSKOVÁ, H.: *Za Malevičom*. Nové Zámky 2000.

¹³ For more see: MUSILOVÁ, H. Ed. et al. *Rudolf Sikora: Sám proti sebe / Against Myself*. Prague 2006; BAJCUROVÁ, K. Ed. et al. *Rudolf Sikora : Sám s fotografiou: Alone with Photography*. Bratislava 2016, 2017².

forming a new visual syntax corresponding to various degrees of an artistic work's dematerialization:¹⁵ it might assume the likeness of an action, object, text, diagram, plan, map, or photograph. He often formulated his ideas into streamlined, yet impactful and comprehensible concepts, where text often accompanied visual information.

To curator Matthew S. Witkovsky of the Art Institute of Chicago, the visual poetry of Sikora's early projects (*The Earth Must Not Become a Dead Planet*, 1971–1972, Art Institute Chicago; *Cuts Through Civilization*, 1972, Roman Fecik Gallery; *Exclamation Mark*, 1974, Art Institute Chicago) is reminiscent of the visual statistics, pictograms, and early Soviet Izostat posters (IZOSTAT is an abbreviation for the “All-Union Institute of Pictorial Statistics of Soviet Construction and Economy” which published varied, paradoxically modern-feeling infographics in the 30s).¹⁶ Further, per Witkovsky, Sikora's “declarative typography” and already visible preference for red, black and white is connected with Soviet Constructivism (though at this point it was rather unconscious). He must have felt an affinity for the poetics of that new geometry, Neo-Constructivism; after all, these tendencies went through their own development in Czechoslovakia of the 1960s under the name “The New Sensibility”,¹⁷ at least until normalization put a stop to such things.

Visual poetics somewhat in line with the Constructivist avant-garde surprisingly only appear in a single, though key, cycle of Sikora's paintings from this period, when he connects an early interest in

ecology with cosmology. He never took lightly the fate of either the Earth or the society he lived in, and knowledge of what we might call “planetary responsibility” became typical of his work. To Sikora, the icon of a pyramid paradoxically became a symbol of civilization's development: this structure that was originally the afterlife dwelling of kings standing in for our living “home”, a model of human society's functioning. In the triptych of paintings *Pyramid... Civilization... Diagrams... / Beautiful New World...!* (1976, SNG), he references Aldous Huxley's 1932 dystopian novel *Brave New World*, which presents a dark, absurd version of the end of civilization. The bricks of the pyramid are red this time—perhaps deliberately?—and the word BUDÚCNOSŤ (FUTURE) is cut into each brick, some in mirror writing. Red is the iconic colour of Communism, the colour of the blood the soldiers shed when they fell (or were executed) in the name of its victory. (Fig. 2, 3) A beautiful, light-filled future (*budushcheye* in Russian), however abstract, became the incantation of not only artists but also Soviet ideologists. In the triptych's second painting, the red future only reaches half of the pyramid, and the rest is empty; underneath that is a pyramid in which “future” is reflected in the negative and black colours the peak. The predictions did not come true, it was a real future into which we are advancing. This escape into the universe, cosmic motifs, and cosmological metaphors appeared in the work of multiple Slovak creatives at that time, including Stano Filko, Július Koller, Alex Mlynárčik, Juraj Bartuzs, artists who wanted to escape the immo-

¹⁴ Rudolf Sikora, with Viliam Jakubík, organized the *1st Open Studio* at his home on Tehelná 32 in Bratislava (19 November 1970), foreshadowing the influx of dematerializing tendencies in Slovakia's art. For more see: SIKOROVÁ, E.: *Nástup jednej generácie*. In: *1. Otvorený ateliér*. Eds. M. Mudroch, D. Tóth. Bratislava 2000, pp. 10-30; ČARNÁ, D. Ed. et al.: *1. otvorený ateliér 1970 – 2020*. Bratislava 2020.

¹⁵ HRABUŠICKÝ, A.: *U.F.O. Umenie fantastického odhmotnenia / Art of Fantastical Dematerialization*. Bratislava 2024.

¹⁶ WITKOVSKY, M. S.: *Zem sa nesmie stať mŕtvou planétou: The Earth Must Not Become a Dead Planet*. In: BAJCUROVÁ, K. Ed. et al.: *Rudolf Sikora: Sám s fotografiou / Alone with Photography*. Bratislava 2016, 2017², pp. 20-24.

¹⁷ The art historian Jiří Padrta was one theoretician of the New Sensibility movement who was known to Sikora personally. He engaged with the historical origins of the movement, particularly the study of Malevich's work, which he knew of from a “postmortem” in Moscow (1965); although Malevich was forbidden in the USSR at the time, his work reappeared briefly during the Khrushchev thaw in the 1960s; PADRTA, J.: *Kazimír Malevič a suprematizmus*. Ed. F. Šmejkal, Prague 1996 (the manuscript was published posthumously). The artist's texts were published in Slovakia and the Czech Republic: MALEVICH, K.: *O nepredmetnom svete: State 1915 – 1922*. Ed. O. Čepan. Bratislava 1968; *Kazimír Malevič: Reakční žonglérství (suprematistické zrcadlo): (texty k bezpředmětosti)*. Ed. T. Glanc. Prague 1997. In Slovakia, Oskár Čepan addressed reflections on the Constructivist avant-garde (V. Tatlin, K. Malevich). ČEPAN, O.: *Oskár Čepan a výtvarné umenie*. Eds. M. Zervan and N. Lacko. Bratislava 2018.



Fig. 2: Rudolf Sikora: Z cyklu Pyramída... Civilizácia... Diagramy (Nový krásny svet!) | Pyramid... Civilization... Diagrams... (Beautiful New World...!) 1976, acrylic, canvas. Collection and photo: Slovak National Gallery.

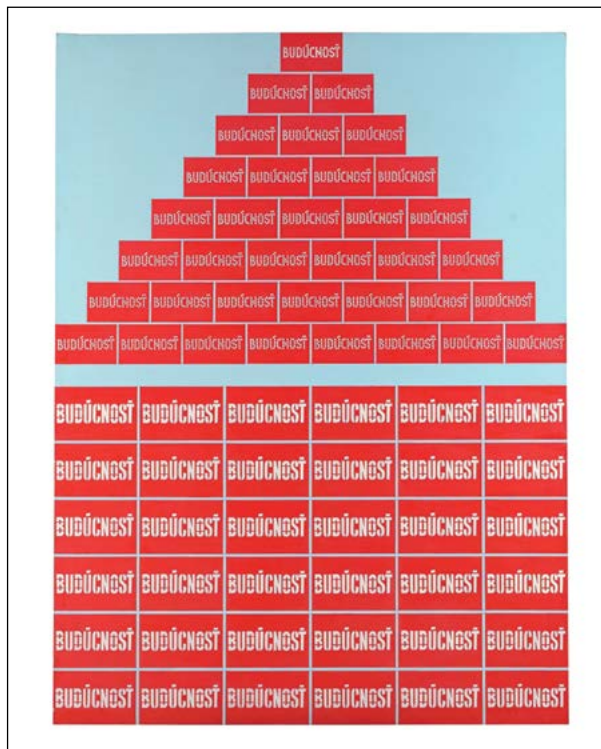


Fig. 3: Rudolf Sikora: Z cyklu Pyramída... Civilizácia... Diagramy... (Nový krásny svet...!) | Pyramid... Civilization... Diagrams... (Beautiful New World...!) 1976, acrylic, canvas. Collection and photo: Slovak National Gallery.

bility of normalization and cheerless socialist reality, if only in imagination. At the same time, the poeticism of “cosmism” appeared in the work of artists of Moscow conceptualism, such as Ilya Kabakov or Erik Bulatov.¹⁸ However, cosmic visions often returned them back to reality and earthly problems, as it did Sikora.

Another strong painterly period in the late 80s, when a postmodernist reversal took place in Sikora’s work, was a prologue to his Malevichian appropriations. This period was marked by cooperation with a younger generation: in 1988, Syžygia was formed, a group that included Gabriel Hošovský, Martin Knut, Miloš Novák, and their older colleague Rudolf

Sikora.¹⁹ It was then that he created a large grouping of monumental paintings: *Broken Cross I-III* (1988);²⁰ *3 ≈ 2.85 × 1033 Possibilities of Restructure / from Syžyggy cycle* (1988, Galerie B. Rejta, Louny); *Cut Mound* (diptych 1988; 1988–1989, SNG); *Crucified Mound / In memoriam František Šmejkal* (1988–1989); *Several Trillion Possibilities of Disintegration of a Mound* (1988 – 1989, Art Fond Collection); *Extraction of Darkness* (1989, SNG), and so on. This was his own original version of postmodernist painting, where he worked with his typical conceptual repertoire of the symbols of the star, arrow, and cross, subjecting them to a large-scale transformation of painting, expression, gesture, and even meaning; he perceived this period

¹⁸ GROYS, B. *Gesamtkunstwerk Stalin*. Prague 2010.

¹⁹ ŠEVČÍKOVÁ, J. – ŠEVČÍK, J. – HRABUŠICKÝ, A. – DERNER, M. Eds.: *Syžygia*. Bratislava 2017.

²⁰ Exhibited at an exhibition of the same name at Museum Liaunig, Neuhaus/Suha, 2025; HALÁK, M.: *Terra incognita: Art expedition to an unknown neighbouring land – Czechoslovak art between 1948 – 1989 in dialogue with Liaunig Collection*. Neuhaus 2025.

of real socialism, the context in which he lived and which he assiduously attempted to change in the long term through his actions, to be one of disintegration. “Sikora not only took this change into account, but he went through it as personal transformation. His version of the uncertainty of the contemporary reading of cultural signs ultimately bore the form of personal identification with the emptied out and reconstructed symbols of the early Malevichian avant-garde (the lost origin). He allocates them a different, temporary location, literally carries them on his shoulders and bears them through the various territories that global culture has disintegrated into.”²¹ As Aurel Hrabušický, curator of Sikora’s retrospective at the National Gallery Prague (2006) and the Slovak National Gallery (2008), adds, Sikora “is still dealing with the burial site of the avant-garde... He demonstrates how one can continue a story after it has ended: he continues by presenting us with scenes from the posthumous life of modernism.”²²

The superpersonal reality, albeit with a strong dimension of the personal, that determined Sikora’s artistic thought process for years was his personal experience with the Czechoslovak revolution and the urgent internal need to come to terms with it creatively. He was one of the initiators of, and an active participant in, the Velvet Revolution of 1989,²³ which led to the fall of the Communist regime in

Czechoslovakia. He never hid his disappointment in the unfulfilled ideals of the revolution, or of the direction which political development took in Slovakia.²⁴ Activism was always a natural aspect of his personality, and he found scope in multiple works that called to action. It was in the 90s that a new set of inspirations appeared in his work: he turned to the legacy of the Russian avant-garde, particularly the work of Kazimir Malevich.²⁵ Per Sikora himself, a visit to a Malevich exhibition at the Stedelijk Museum in Amsterdam served as the direct impetus,²⁶ and later he saw multiple exhibitions of revolutionary Constructivist avant-garde artists in Germany.²⁷

At that point, it was not the metaphysics of non-objectivity, the absoluteness or mysticism of Malevich’s groundbreaking acts that primarily fascinated Sikora, but the time period and society in which the avant-garde was situated and had a desire to change and rebuild in its own image and ideals. In 1994–1996, he created a series called *Malevich’s Grave*, or *Grave of Suprematists*; pyramids, burial mounds, and graves touched by his own hands could be seen in his previous work. Here, Sikora returns to a more traditional type of painting, and it features free messages, associations, variations, pseudo-quotes, and quotes of Malevich’s work, as well as the work of other members of the Russian avant-garde, such as El Lissitzky. As he was working with a heritage

²¹ ŠEVČÍKOVÁ, J. – ŠEVČÍK, J., p. 12 (text from 2009).

²² HRABUŠICKÝ, A.: *Rudolf Sikora: Sám proti sebe / Against Myself*. Bratislava 2008, p. 11.

²³ At R. Sikora’s initiative, a meeting was called on 19 November 1989 at the Slovak Art Association, where subsequently Public Against Violence (Slovak abbr.: VPN). Sikora politically and directly engaged in VPN, though in spring 1990 he left politics. For more see: Sikora, R.: Jedna správa o dvoch dňoch z môjho života. In: *Umelecká beseda na križovatke dejín*. Compiled by L. Snopko. Bratislava 2009, pp. 64–67.

²⁴ On socio-political activism, see the extensive oral history: JAŠEK, P. – PÁLFFY, J.: “Vonku zúril socializmus, no my sme boli v sebe slobodní?” Rozhovor s predstaviteľom neoficiálnej výtvarnej scény a spoluzakladateľom Verejnosti proti násiliu Rudolfom Sikorom. In: *Pamäť národa*, Year XII, 2016, no. 2, pp. 85–111.

²⁵ There was an assessment of the whole theme of inspiration from the Russian avant-garde in a double El Lissitzky/R. Sikora exhibition, organized by the Danubiana Meulenstein

Art Museum in cooperation with Van Abbemuseum in Eindhoven, 2019. BAJCUROVÁ, K. Ed. et al. *El Lissitzky & eR Sikora*. Bratislava 2019.

²⁶ In spring of 1989, an exhibition took place at the Stedelijk Museum in Amsterdam, which for the first time consolidated the Eastern and Western collections of Malevich’s work (see Note 4) and introduced in the West never-before-seen works from Russian collections. Sikora was unable to see it at that time (as an enemy of the state, he did not have a passport), and he was able to visit the west only after November 1989, by then seeing only the works exhibited in the permanent collection. Another extensive international presentation of Malevich’s works was prepared at the Stedelijk Museum (2013) in cooperation with the Tate Modern, London and the Bundeskunsthalle, Bonn (2014): BOERSMA, L. – RUTTEN, B. Eds. et al.: *Kazimir Malevich and the Russian Avant-Garde: Featuring Selections from the Khardzjev and Costakis Collections*. Amsterdam; Köln 2014.

²⁷ *Von Malewitsch bis Kabakov: Russische Avantgarde im 20. Jahrhundert*. Köln, Die Sammlung Ludwig, 1993 – 1994 etc.



Fig. 4: Rudolf Sikora: *Malevičov hrob | Malevich's Grave I*, 1994, acrylic, pencil, canvas. Collection and photo: Galerie Klatovy/Klenová.

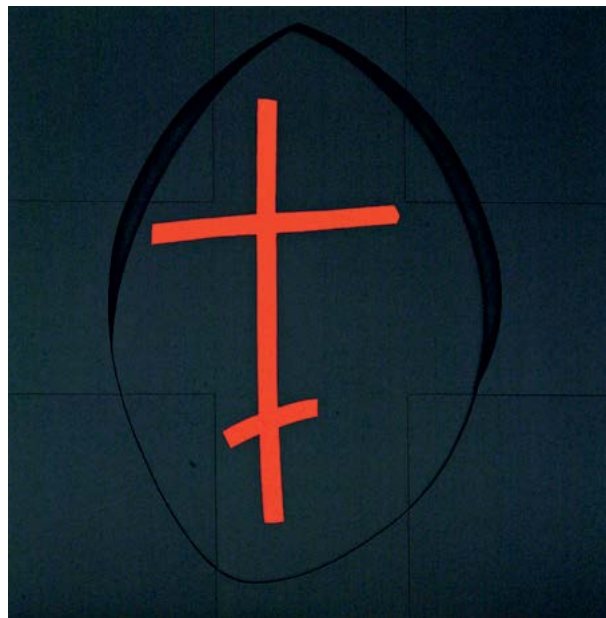


Fig. 5: Rudolf Sikora: *Malevičov hrob | Malevich's Grave VI*, 1994/2005, acrylic, canvas, wood. Collection and photo: Danubiana Meulensteen Art Museum.

of artwork from abroad, several influential curators, Jiří Valoch, Aurel Hrabušický, and Jiří Ševčík among them, designated them as postmodern.²⁸ Sikora chose individual components from these works and treated them freely, made variations on them and adapted them to his own ends. The motif of a cross, into which Suprematist and Constructivist forms and arrangements shoot and fly from afar, is central to these compositions (*Grave of Suprematist II / In memoriam Karel Kryl*, 1993–1994, Linea Collection; *Malevich's Grave I*, 1994, Galerie Klatovy / Klenová). (Fig. 4) *Malevich's Grave VI* (1994/2005, Danubiana Meulensteen Art Museum) (Fig. 5) is a piece representative of this series. Here, a stylized red version of the Russian Orthodox cross within the abstracted oval of a face and a Malevichian cross of the same size forms the basis of a symbolic, non-representational portrait of the artist. In this work, the point of departure was a repeating motif from Malevich's work (*Suprematism*, after 1920, Stedelijk Museum,

Amsterdam). In the expansive series *A Grave For Malevich* (1996–1998), Sikora once again attempted to associatively feel out and sense his ersatz grave with his own body. Curiously, he only discovered in Moscow in 2009 the peculiar fact from Malevich's life: the artist's burial site is unknown, and let it be noted that his funeral was carried out in a Suprematist spirit, and his gravestone (a white cube with a black square) in Nemchinovka near Moscow was later destroyed.

Sikora is one of those artists, quite rare these days, who take upon their shoulders the cross of all of humanity's social ills with complete commitment, ceaselessly attempting to find strong, if now somewhat darker and more sombre, visual metaphors. He always appeared as a fearless rebel, a potential representative, a role to which he was destined by his larger-than-average frame, booming voice, and nearly inexhaustible energy. Sikora became interested in Kazimir Malevich and members of the "Russian"

²⁸ VALOCH, J.: Rudolf Sikora – konceptuální myšlení v proměnách doby: Conceptual Thinking in Changing Times, pp. 7-36; HRABUŠICKÝ, A.: Rudolf Sikora – aktivista a pozorovatel: Activist and Observer, pp. 41-49. In: MUSILOVÁ,

H. Ed.: *Rudolf Sikora: Sám proti sebe: Against Myself*. Prague 2006; ŠEVČÍK, J.: Rudolf Sikora a jeho příspěvek ke kulturní decentralizaci v dualistické zemi. In: *Ateliér*, 2006, no. 16-17, p. 1.

revolutionary avant-garde, figures such as El Lissitzky, Vladimir Tatlin, Ilya Chashnik, Nikolai Suetin, Alexander Rodchenko, and others (proponents of decolonization now dispute how Russian the movement really was, since artists of multiple nationalities were involved); this interest mainly galvanized him to consider the often-tragic results of social utopias on human lives and societal systems. In a certain sense, the philosophy of non-objective art, metaphysics, and the mystical or religious aspects of Malevich's work was nudged aside by Sikora, while the function of the art and its socio-political context took centre stage. In a preserved handwriting fragment, the latter writes: "I am not only interested in their work, but also in their life stories, their political stances, the period they live in... If I lived in that period, maybe I would have also believed that the revolution would make space for a "new person, new life, new art...". And I would also have been disappointed in the abuse of these most beautiful ideals. Abuse that ended in the murder of millions of innocents." Malevich may have escaped the gulags and execution unlike many of his contemporaries because he died a natural death of complications from a serious illness (in 1935), but the Stalinist regime nevertheless strongly influenced his final work and death. He became a symbolic figure for Sikora, and art quotes of his work a stand-in for the way in which the revolution eats its young. "Irony? Nostalgia for the avant-garde's grand utopia? Or parallels of revolutions at the last century's start and end?"²⁹

At the turn of the century, Sikora began creating large-format wall and spatial installations and spaces, a hybrid of genres in which he used a mix of various mediums: two-dimensional painting, photography, and digital printing, as well as three-dimensional reliefs, objects, and installations. To this day, he exists in the interstitial between the picture, object, relief, and installation, metaphorically termed "the expanded field of painting",³⁰ where painting mediums and painting as such are only one of many visual strategies that he utilizes. At times, his work might be a smooth, even impersonal painting, or conversely,

gestural painting with visible brush-marks, while at other times, he shapes the surface physically, with handprints; occasionally, painting or painterly drawing serve as a basis for digital printing, or vice versa.

If we wish to name the method with which Sikora incorporated a repertoire of Malevichian Suprematist or Constructivist elements, there are a few avenues open to us in terms of working with the original: from appropriation and a certain form of quoting Malevich's specific works, all the way to freely working with them. Sikora interprets Malevich, enlarges him, defines him spatially and objectively, creates new compositions and arrangements, and names the resulting works as their own sort of Malevichian "imitations": "Arranged and annotated by me. Overblown by me."³¹ He may work with the language of geometry, but at the same time, he overcomes it, because his goal is to give previously non-objective, hollow work contents, a message without which he cannot imagine art. All the same, "these are no homages... Today it is the embodiment of scrutiny, examination, question marks..."³²

Sikora often inserts his own photographic silhouette into monumental three-dimensional constellations of geometric forms, cuboids, latticed cubes, spheres, stars, and crosses, freely evoking non-objective "Prouns", architectonics, or counter-reliefs (*Grave for Malevich IV / Forward!*, 1998–2000; *Grave for Malevich III / Forward!*, 1998–2004, Linea Collection; *Grave for Malevich IV / Forward!*, 2002–2005 etc.). He symbolically takes on the semblance of the socialist revolution's leader, with a determined gaze directed towards bright tomorrows, and a hand stretched out in a manner inspired by his Leninist alter ego: *Forward!* Note here the forceful similarities between Sikora the leader of the October Revolution, in all aspects except height. He bears the cross of the avant-garde, whose protagonists wound up wasting away in socialist realism, or languishing in Stalin's camps (*Forward! / Hommage à...*, 2004–2006, PGU Žilina), or hangs himself on an imagined spatial construction resembling a gallows based on Malevich's *Suprematist Construction* (1915, Russian State Museum, St. Petersburg). In

²⁹ Manuscript fragment from RS archives.

³⁰ Paraphrase of the title term in KRAUSS, R.: Sculpture in the Expanded Field. In: *October*, 1979, pp. 30-44.

³¹ Rudolf Sikora. Letter for exhibition. Ostrava 2001.

³² VALOCH, J.: Sikora – reflexe malevičovská a vlastní. In: *Ateliér*, Year 15, 2002, no. 4, p. 6.

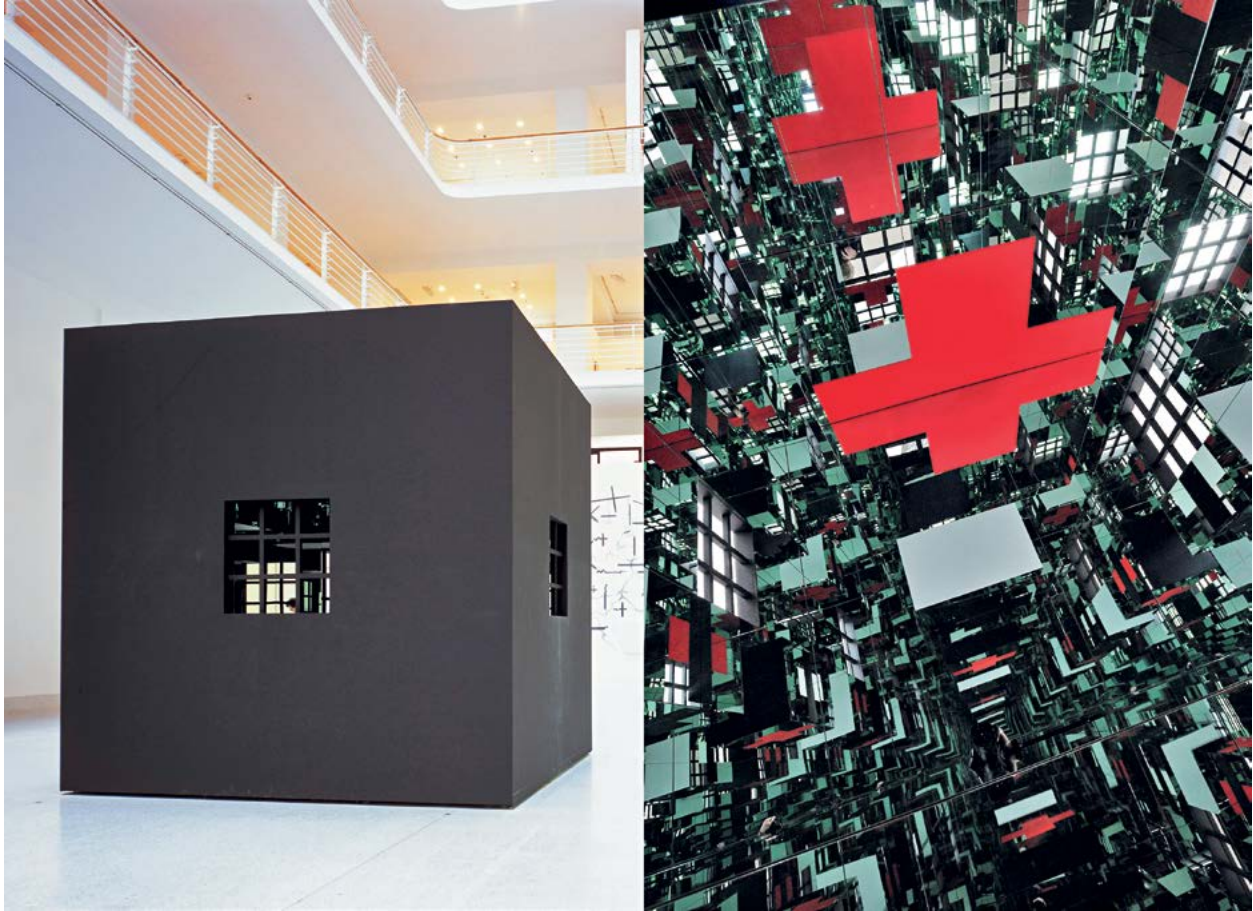


Fig. 6: Rudolf Sikora: *Väzenie pre Maleviča* | *Prison for Malevich*, 2004–2006, wood, mirror, metal, acrylic. Foundation Ars Nova.

other works, he uses the motif of the black square and transforms it into an outsized spatial diagram: “I look ahead, point: Forward! But in front of me the wall of a black cubes grows, which the black square has transformed into... or a whole machinery of black squares is growing behind me, accumulating, turning into three-dimensional cubes, and in front of me? Nothing??! But that’s where I point...”³³

The counterpoint to these works featuring the figure of a fictitious leader is provided by the abstract *Prison for Malevich* (2004–2006, Nadácia Ars Nova), in which Sikora responds to moments the period in the early 30s when the avant-garde movement was beginning to be persecuted, and Malevich was imprisoned. (Fig. 6) The work consists of a particular synthesis of architectonic-sculptural-painterly apprehension of the avant-garde’s poetics, in monumental

three-dimensional forms. This work is based on a thought/metaphor: if the creator is free in himself, he will stay free even if he is imprisoned. From the outside, it is a simple and monumental black cube with close grating evoking a prison, but when the viewer steps closer and looks inside through the bars, they are overwhelmed with a visual experience, an entrance into the space of illusion. Malevich’s dream of “Suprematist non-objective nature” enclosed in the “prison” of four walls, just like the artist himself was in his Communist homeland whose ideals he served, suddenly explodes before our eyes into an infinitely mirrored chain of images: white, red, and black crosses and squares, the symbolism of the free, utopian world that he dreamed of.

³³ Manuscript fragment.

In this way, Sikora so absorbed the visual poetics of the avant-garde, Suprematism, and Constructivism that it became one with his personality, seeped into his subconscious, eyes, and hands to such an extent that his work is still developing under its auspices today. This is evident even in his primary visual thoughts: his drawings and sketches. Sikora's initial work takes place through pictures and texts which he puts to paper, often aimlessly, spontaneously, intuitively or even uncontrollably, so that he can begin to combine, reshape and complete them, before finally "mixing" and correcting them on a computer. He disclosed this sphere of his creative process and thinking some time ago in the cycles *Notebook / Barred Notebook* (2014) and *Eco(co)mix* (2018).³⁴ In doing so, he created an unusually lively, pulsating, autobiographical visual mesh, conceptual graffiti with potential for a sequel, charged with a strong energy. Even his initial sketches have a characteristic appearance and repertoire of signs, the omnipresent crosses, stars, arrows, bars, and pyramids. The picture *Barred Star*, (2011/2018), a combination of text and painting, came to be on a similar principle; an originally incidental drawing covered with monumental black grating once again carries the superpersonal, a memento of all totalitarian ideologies and intolerances, whether in the name of the star or the cross. Most recently, Sikora has expressed himself about the current political situation in Slovakia with unprecedented strength, on the entry of neo-Nazi ideology, the suppression of democracy, and the destruction of cultural institutions, adorning multiple protests that took place in the winter and spring of 2025 with his personalized brand of graphic design, which can be seen as the

active continuation of his creative work. He works with the stock of Constructivist avant-garde symbols in a provocative manner, and in recent times the iconic signs of his cosmology (birth * of life → and death †) have transformed into sorts of ill omens, the Communist star, a scribbling out, and swastika.³⁵

Works from the *Against Evil* cycle (2024) bear the typical sign of Sikora's work—the visuals of red-and-black colours, geometric symbolism and the Constructivist avant-garde—except for the detail that while "Russian" avant-garde artists were intimately familiar with the symbol of the star, the swastika had not yet gotten a word in in the 1920s. In two large-scale wall installations, the artist connects the signs of both criminal regimes with the distance and perspective of someone in the 21st century. In the first one, Sikora crosses out the symbols of the star and swastika layered on top of each other (*Don't Obey in Advance*, 2024), citing American historian and political scientist Timothy Snyder in the title; in the second, he sets individual painted objects moving in an imaginary carousel, a kinetic object, of ideologies, including the Communist star, swastika, and a star from the American flag (*The World First! Forever! / Carousel of Ideologies*, 2025), his reaction to the latest political situation in the world. Several of Sikora's conceptual works have been compared to political posters in the past,³⁶ and the contemporary ones deliberately adopt the seeming of "monumental propaganda,"³⁷ with which Sikora certainly can fill the streets and squares, just as the revolutionary artists-agitators did in their own times.³⁸ Sikora's aim has never been propagandizing for any regime, though, but rather the expression of his thoughts and beliefs.

³⁴ Exhibitions: *Rudolf Sikora: Barred Notebook*, Danube Dialogs, Novi Sad, 2014; *Narcis Rudolf*, Galéria 19, Bratislava, 2017; *Rudolf Sikora: Eko(ko)mix: 50 rokov Rímskeho klubu*, GMB, Bratislava, 2018, curator: K. Bajcurová.

³⁵ The creation of designs for banners went through the first drawings from the series *Against Evil* (2024); the first point of departure were the dismissal of Slovak National Theatre Director Matej Drlička and Slovak National Gallery Director Alexandra Kusá by Minister of Culture (and Slovak National Party member) Martina Šimkovičová, the beginning of the current wave of "normalization" in the Slovak cultural scene. Subsequently, Sikora presentationally carried his picture *Against Evil (Against the Bacteria of Evil at the Ministry of Culture*

SR) to the culture ministry at an event on 22 August 2024, prepared with Tomáš Marušák.

³⁶ See the published polemics between Tomáš Štrauss and Jindřich Chaloupecký in 1978 and 1979: ŠTRAUSS, T.: *Slovenský variant moderny*. Bratislava 1992, pp. 166-177.

³⁷ A term of A. V. Lunacharsky's, meaning placing art at the service of revolutionary practice, and identifying it with an agitation function.

³⁸ Compare: ČARNÝ, J.: Rozhovor s Rudolfom Sikorom. In: *Jazdec*, XV, no. 56 (2/2025), pp. 3-4.

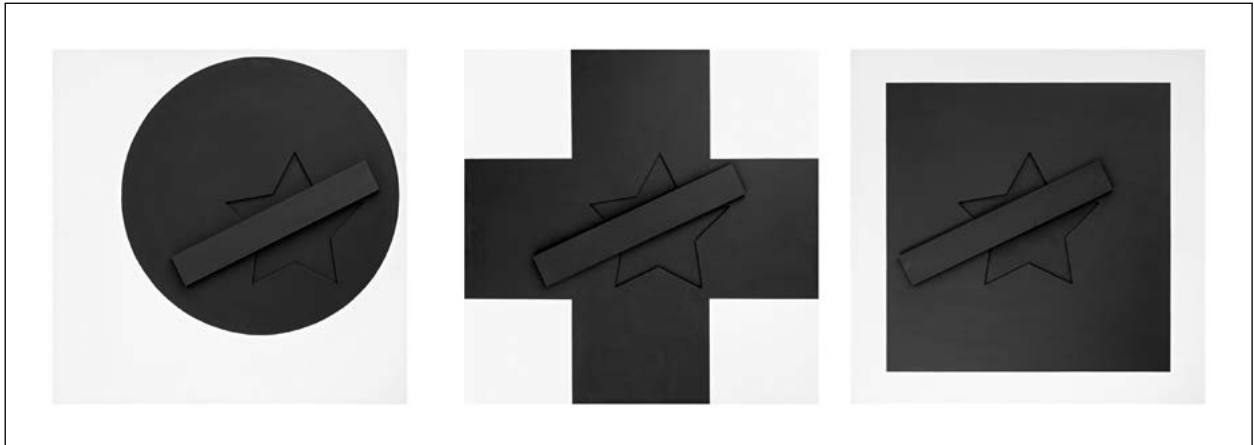


Fig. 7-9: Rudolf Sikora: *Malevičov odkaz Stalinovi a Putinovi* | *Malevich's Message to Stalin and Putin*, 2024, acrylic, canvas, wood. Art Fond Collection. Photo: the artist.

Let us return to the most recent interpretations and appropriations of Malevich, which are the focus of this case study, and to *Malevich's Message to Stalin and Putin* (2024) cycle in particular.³⁹ Sikora created and first exhibited the initial two triptychs in late 2024 in Gallery 19, writing his own text for the exhibition, a sort of personal avowal or confession to Kazimir Malevich.⁴⁰ The first triptych utilizes the method of almost literal citation of three Malevich paintings: *Black Circle*, *Black Cross*, and *Black Square* (c. 1923, Russian State Museum, St. Petersburg). Their dimensions are identical to those of the originals (106 x 106 cm), as are the compositions and their particular asymmetries and irregularities. (Fig. 7, 8, 9) These works had epigraphical value to Malevich; he used simple basic geometric forms here as with the first *Black Square* (1915),⁴¹ and they had a sacred meaning for him, something like an ikon, an incarnation of God, a “zero form”, a symbolic nothing, the alpha and omega of painting. With Sikora's triptych, from a distance you may feel like you are looking at Malevich, or replicas of his work, but on

closer inspection something unsettles or disturbs you. The picture transforms into a relief: the black surface of the circle, cross, and square are carved with a five-pointed Communist star through which a massive black bar proceeds, a diagonal line that crosses out and challenges the star. The viewer only sees this intervention of Sikora's at the right angle, with the touch of light that outlines and defines the low relief inside. The result is Malevich's “window behind which there is [transcendental, mystical?] darkness,” and a frightening, sinisterly echoing quiet, drowned out by signs that grow organically into the original figures of circle, cross, and square. The signs that Sikora has inserted into Malevich's work namely shift the images elsewhere, to a different, nonverbal reading and understanding, this time without the texts and words that are usual in Sikora's work. The crossed-out Communist star is a clear construct, semantic and *sui generis* political in nature, that has not only a memory, but also a meaning that is quite explicit and requires no explanation. In this way, Sikora turns Malevich on his head, inserting an object

³⁹ Rudolf Sikora: *Malevičov odkaz Stalinovi a Putinovi I.-III.* 2024. Acrylic on canvas and wood, 106 × 106 cm. Art Fond Collection. Exhibited: Galéria 19 Bratislava – malá výstavná sála (25.-29. 11. 2024), *Rudolf Sikora : Proti zlu / Against Evil*. Galéria Pálffy – Galéria Statua, Bratislava (26. 3.-30. 4. 2025), curator: K. Bajcurová.

⁴⁰ SIKORA, R.: Malevičov odkaz Stalinovi a Putinovi. In: *Galéria: Gallery 19 2020 – 2024: V'ročný katalóg: Annual Catalogue*. Bratislava 2025, pp. 196-199. Accessible at: <https://www.galeria19.sk/2024/rudo-sikora/>.

⁴¹ SHATSKIKH, A.: *Black Square: Malevich and the Origin of Suprematism*. New Haven 2012; MALSCH, F. Ed. et al.: *The Black Square (Story of a Masterpiece)*. Cologne 2019.

and iconographic symbols into the latter's non-objective space, a symbol for something which Malevich was fighting against and wanted to be free from. As a result, non-iconic art becomes its own opposite.

Interpreted Malevichian crosses appeared in Sikora's work from the 90s in various arrangements and installations.⁴² In his second equilateral triptych, the artist begins with the image of a Russian Orthodox cross, behind which he inscribes the red star, literally crossing it out. Elsewhere, he inserts the star into an abstract Malevichian face. In the third piece, which the author later removed from the triptych, has already been addressed: he crosses the square containing the star with a geometric blue-and-yellow bar, the colours of the Ukrainian flag. In doing so, he seems to be doubly marking the picture, and saying to the viewer: Malevich was Ukrainian and lived and worked there for years; he suffered under a dictator, and his Ukraine is once again suffering under a different dictator that has unleashed a war upon it.

The problem given form in the first Malevichian triptych is moved further in three large-format wall installations: *Circle, Cross, Square* (2024–2025)⁴³, where he enlarges the main motifs of the above-mentioned triptych, but the white background, the “white nothing”, no longer exists. It is not a non-objective image of a circle, cross, and square, but actually a circle, cross, and square themselves. Sikora leaves out the physical frame, hanging the embossed and painted black objects directly on the white wall, drawing the original frame around them. Enigmatic, transcendent contents do not interest him; he is interested and fundamentally changed, rather, by topics such as crimes against humanity. His *Black Holes* cycle from the 70s concentrated all of the energy of humanity, cosmic, universal, total: superpolitical, supernational, superconfessional. In contrast, this time, the dark energeticism of these symbols is unambiguously specific, political, identifiable by content, aimed against

the evil that totalitarian and autocratic dictatorships embody, the deadly regimes of the past and present, between which Sikora sees clear parallels.

In this sense, the newest trio of works might be a symbolic resume of this cycle: *Malevich's Message to Stalin and Putin: White Square, Red Square, Black Square* (2025)⁴⁴, arranged in reverse order of their creation and the secondary meaning that Malevich inserted into them. When that artist assessed his own Suprematism, he sorted the development into three degrees: black, colourful, and white.⁴⁵ The three squares were meant to define worldviews, and show the way. Malevich considered the *Black Square* (1915) to be the first work of art that did away with the old life and world and opened a new one, it was an ikon of the future, and ikons were meant to be an embodiment of God. At the same time, the black square was meant to be the definition of economy, the fifth dimension of art. *Red Square / Painterly Realism of a Peasant Woman in Two Dimensions* (1915, Russian State Museum, St. Petersburg) was meant to be associated with the Russian Revolution, with the flames that consumed the old world. Meanwhile, *Suprematist Composition: White on White* (1918, MoMA, New York) was to symbolize pure universalist form, humanity's perfection and the future's spirituality. Sikora recontextualizes the Malevichian squares, this time unsubtly, directly, impactfully, contrastingly: a white star drawn in the surface of the white square, and red star carved into the interior surface of the red square are crossed out by a growing black square, the black star in the black square are crossed out with a blue-and-yellow Ukrainian diagonal.

While in previous variations on Malevich and other members of the Constructivist avant-garde were freer paraphrases and variations, here Sikora's adoption of Malevich is complete, as though he has erased the distance and identified with him, becoming a double entity, Malevich/Sikora. But while Sikora the person passionately, actively identifies with the

⁴² MOJŽIŠ, J.: O Ukrižovanom kríži Rudolfa Sikoru a trochu aj o symbole (kríža). In: *Romboid*, Year XLI, 2006, no. 9, pp. 66-72.

⁴³ *Malevičov odkaz Stalinovi a Putinovi (Kruh, Kríž, Štvorec)*. 2024–2025. Acrylic on canvas and wood, 160 × 160 cm. Courtesy of the artist.

⁴⁴ *Malevičov odkaz Stalinovi a Putinovi: Biely štvorec, Červený štvorec, Čierny štvorec*. 2025. Acrylic on canvas and wood, à 160 × 160 cm. Courtesy of the artist.

⁴⁵ MALEVICH, K.: *Suprematizъм, 34 risunka*. Vitebsk 1920. See Note 17, ČEPAN, O., pp. 302-303.

contribution and ethos of his fellow artist, Sikora the artist chooses divergent strategies, manifesting himself in a superpersonal manner: a sectional, laconic, purely geometric and monochromatic form, that has its own memory and historicity, both cultural and otherwise. However, a slight displacement of signs changes the whole context and meaning of the piece. Malevich predicted the “end of painting”, which has not taken place even after many portents of the death of painting. According to Arthur C. Danto, American philosopher and theoretician, the creator of the phrase the “end of painting”: “Abstraction was the meaning of history, considered as a process, in the narrative of modernism: it was a necessity. In post-historical art it is but a possibility, something one can do if one cares to do it. So it is

possible to infuse abstract paintings, even paintings of stripes, with the deepest moral and personal meanings...”⁴⁶ Let us add political meanings here, which are also personal. Sikora emerges from his previous non-objectivity, from the zero point, from nothing... to where? Perhaps to take a position, to news of the world, to call for change. It begs the question: if Malevich were working today, would he be above politics? Or would he give his Supremus a political stamp, as Sikora did? Malevich’s project of paintership was universalist, visionary, and it looked to the future. That future is here and it is likely quite different than the one Malevich hoped for. Once again, art likely won’t change that, as we know from history, and yet artists must try for change, regardless.

⁴⁶ DANTO, A. C.: *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton 2014, p. 149. First edition 1997.

Sikorov Malevič – za Malevičom

Katarína BAJCUROVÁ

„*Ano, cítim, že Kazimír Malevič je teraz so mnou!*“¹

Rudolf Sikora, 2024

Využívanie umeleckých diel predchodcov umelcami z iných sociokultúrnych kontextov či historických období je prinajmenšom veľmi stará a overená stratégia umeleckej tvorby, o ktorej bolo napísaných množstvo kníh a vedeckých štúdií. V dejinách a teórii umenia sa pre tento súbor postupov a procesov (metódu) vžilo niekoľko termínov, a to hlavne citácia a apropiácia – privlastnenie.² K intenzívnemu presadeniu sa a uplatneniu týchto metód došlo v umení 20. storočia, ktoré relativizovalo pojem originality umeleckého diela (Walter Benjamin), smrti subjektu a smrti autora (Michel Foucault, Roland Barthes), a na druhej strane legitimizovalo slobodu umeleckého prejavu. Privlastňovanie cudzích diel sa tak mohlo diať viacerými cestami a spôsobmi – umelec mohol dielom iného umelca narábať voľne, neortodoxne, inovatívne, bez predsudkov a ohraňníčení: „Legitímne alebo nelegitímne privlastnená

vec, idea, téma, príbeh mohli pritom nadobudnúť v umeleckom diele formu citácie, kópie, kompilácie, plagiátu, interpretácie, reinterpretácie, parafrázy, paródie, ironie, travestie, simulácie...“³ etc.

Predmetom tejto prípadovej štúdie je malevičovské „privlastňovanie“ Rudolfom Sikorom (1946), významným slovenským konceptuálnym umelcom, ktorý okrem iného tiež maľuje, hoci inak,⁴ a to interpretácia maliarskeho cyklu *Malevičov odkaz Stalinovi a Putinovi* (2024 – 2005). Pôjde o modelovú interpretáciu diel inšpirovaných Kazimírom Malevičom, tak v kontexte tvorby autora, jeho osobného a tvorivého *curriculum vitae*, ako aj v spoločenskom kontexte, do ktorého Sikorovo malevičovské privlastňovanie programovo cieľi. Novým spôsobom ho „prepísuje“, zvyznamňuje, intertextualizuje a aktualizuje, k dielam sa tak pripája aj určitá pridaná hodnota, aktívne fungovanie nielen v umeleckom, ale aj v sociálnom

¹ SIKORA, R.: Malevičov odkaz Stalinovi a Putinovi. In: *Galéria: Gallery 19 2020 – 2024: Výročný katalóg / Annual Catalogue*. Bratislava 2025, s. 199.

² V slovenskom kontexte sa problematikou zaoberala: GERŽOVÁ, J.: Citácia v slovenskej maľbe I., II. In: *Výtvarný život*, 1989, č. 2, s. 11 – 16, č. 6, s. 10 – 16; ďalej GERŽOVÁ, J. (ed.): *Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia*. Bratislava 1999; ŠTOFKO, M.: *Od abstrakcie po živé umenie: Slovník pojmov moderného a postmoderného umenia*. Bratislava 2007. Pozri tiež: YOUNG, J. O.: *Culture Appropriation and the Arts*. Oxford 2008; EVANS, D. (ed.): *Appropriation: Documents of Contemporary Art*. London 2019, etc.

³ ŠTOFKO 2007 (v pozn. 2), s. 23.

⁴ Rudolf Sikora (1946) je síce tvorcom s konceptuálnym rodom, avšak zasiahol do viacerých oblastí vizuálneho umenia a v jeho tvorbe je viacero silných maliarskych období. Vyštudoval monumentálne maliarstvo na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave u prof. Petra Matejku (1963 – 1969), neskôr sám na VŠVU pôsobil ako profesor (1990 – 2004) a v pedagogickej činnosti pokračoval na Fakulte umení Technickej univerzity v Košiciach (do 2011), z jeho ateliérov vyšiel celý rad osobností súčasnej slovenskej maľby: Robert Bielík, Bohdan Hostiňák, Denisa Lehocká, Marko Blažo, Dorota Sadovská, Lucia Dovičáková, Boris Sirka etc., viacerí z nich patrili medzi finalistov a laureátov súťaže Maľba VÚB, kde bol tiež členom poroty. K maľbe: BESKID, V.: Rudolf Sikora. In: RUSINOVÁ, Z. (ed.): *Maľba SK*. Bratislava 2022, s. 210 – 217. Beskid Sikoru označuje za „heretika“ maľby s konceptuálnymi východiskami“. Ibidem, s. 211.

a politickom organizme súčasného Slovenska, kde sa umeniu z najvyšších miest upiera schopnosť politického postoja, spoločenskej angažovanosti. Takpovediac *tu a teraz* si toto gesto zaslúži zaznamenanie a porozumenie.

Kazimír Malevič (1879 – 1935),⁵ zakladateľ suprematizmu, patrí k ikonickým postavám dejín moderného umenia a je (popri Marcelovi Duchampovi) vari najcitovanejším a najinterpretovanejším umelcom 20. storočia,⁶ ale azda i dejín umenia vôbec. Umelec, o ktorého národnú a kultúrnu príslušnosť sa už dlhšie vedú intenzívne „dekoloniálne“ spory⁷ medzi Ruskom, Ukrajinou a Poľskom, sa narodil na Ukrajine poľským rodičom, pôsobil na Ukrajine (Kyjiv), v Bielorusku (Vitebsk) a v Rusku (Kursk, Moskva, Petrohrad), najprv v rámci Ruského impéria, neskôr v Sovietskom Rusku. Stal sa profétom revolučných avantgárd, veľkú časť svojho diela realizoval v Rusku, kde sa stal z aktívneho zástancu a budovateľa novej proletárskej kultúry a jej inštitúcií napokon obeťou stalinskej diktatúry. Predtým, ako sa z neho stal zapálený zástanca nepredmetného umenia, prešiel vývojom od „roľníckej“ insity cez impresionizmus, secesiu a rané modernistické smery, expresionizmus, kubizmus či kubofuturizmus. Predstupeň premeny jeho tvorby možno nájsť v prácach pre scénické riešenie futuristickej opery Michaila Maťušina *Vítazstvo nad slnkom* (1913), kde sa v nákresoch prvýkrát objavil motív čierneho štvorca. Spomínaná premena sa odohrala vo vzájomnom dialógu s inými autormi, „zaumnými“ básnikmi Alexejom Kručonychom (autor libreta

k spomínanej opere) a Velemirom Chlebnikovom, výtvarníkom Ivanom Kljunom a ďalšími. Prvý *Čierny štvorec* (známy aj pod názvom *Čierny štvorec na bielom pozadí*, 1915, sú známe aj neskoršie verzie), „nulový bod maľby“, vystavil spolu s inými dielami na *Poslednej futuristickej výstave 0,10* v Petrohrade v decembri toho istého roku. Bol zavesený v rohu miestnosti spôsobom, ako sa v ruských domácnostiach vešali ikony, v susedstve ďalších diel pozostávajúcich zo štvorcových, obdĺžnikových, trojuholníkových tvarov nedomulovanej farebnosti levitujúcich na bielych plochách. V tom čase začal Malevič svoj objav nového bezpredmetného umenia – suprematizmu – zdôvodňovať aj teoreticky vo viacerých manifestoch a spisoch. Umenie malo skončiť s minulosťou a so všetkými predchádzajúcimi tradíciami, bolo vnímané ako nové náboženstvo, cez ktoré umelci radikálne zmenia svet. Malevič ako viacerí iní avantgardisti svoju výtvarnú, pedagogickú a organizačnú činnosť prakticky nasmeroval k budovaniu nového spoločenského poriadku zrodeného v Rusku Októbrovou revolúciou roku 1917. S nástupom Stalina k moci sa kultúrno-politický kurz začal od 30. rokov 20. storočia meniť smerom k presadeniu metódy socialistického realizmu a Malevič, ako aj ďalší protagonisti avantgardy, prežíval prenasledovanie zo strany mocenských štruktúr štátu a v tvorbe sa znovu otočil k mimetickému maľovaniu.

Paradigmatickú úlohu v západnom príbehu dejín umenia mu určilo niekoľko faktov, keď Malevič roku 1927 vycestoval do Varšavy a Berlína, kde usporiadal výstavy a v edícii Bauhausu vyšiel nemecký preklad

⁵ O Malevičovi a „ruskej či sovietskej“ avantgarde existuje mimoriadne rozsiahla bibliografia v západnej (euro-americkej) a východnej (ruskej, ukrajinskej, poľskej) histórii umenia. Kým na Západe bol Malevič spracovávaný a publikovaný priebežne od konca 20. rokov, v Sovietskom zväze bol zakázaný, výskumy mohli byť zverejnené až po nástupe perestrojky od konca 80. rokov. V 90. rokoch sa malevičovské bádania začali prepájať v spoločných projektoch: boli usporiadané prvé veľké retrospektívy umelca (Št. Tretiakovská galéria, Moskva, 1988; Št. ruské múzeum, Petrohrad: Stedelijk Museum, Amsterdam, 1989), spracované súkromné zbierky, vydaný a doplnený *catalogue raisonné*, texty K. Maleviča, jeho korešpondencia i spomienky súčasníkov. V súčasnosti vojna na Ukrajine a aktuálna politická situácia spoluprácu s Ruskom znemožnili. Z najnovších prác na ruskej strane pozri: SIDORINA, E.: *Kazimír Malevič i jego proročestvo o „novom bytíi“*. Moskva 2021.

⁶ Vplyv Maleviča na moderné a súčasné umenie hodnotilo viacero výstav, napr.: *Adventures of the Black Square: Abstract Art and Society 1915–2015*, Whitechappel Gallery, Londýn (2015); *Kvadrat i prostranstvo*, GES-2, Moskva (2024).

⁷ AKINSHA, K. – DENYSOVA, K. – KASHUBA-VOLVACH, O. (eds.): *In the Eye of the Storm: Modernism in Ukraine, 1900 – 1930*. London; New York 2022. Rovnomenná výstava zostavená z ukrajinských zbierok iniciovaná Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid (2022 – 2023) sa konala vo viacerých európskych inštitúciách: Österreichische Galerie Belvedere, Viedeň (2024), SNG, Bratislava (2024/časť secesia), Royal Academy, Londýn (2024/časť modernizmus). Ďalej pozri: TUROWSKI, A.: *Malewicz w Warszawie: Rekonstrukcja i symulacja*. Krakov 2004; *Ukrainski modernizm: Ukrainian Modernism 1910–1930*. Kyiv 2006; FILEVSKA, T. (ed.): *Kazimír Malevich: Kyiv Aspect*. Kyiv 2019 etc.

jeho textu *Nepredmetný svet*.⁸ Zhodou zrejme politických okolností bol prinútený vrátiť sa do Sovietskeho zväzu, pričom cca 70 diel spolu s časťou písomného archívu zanechal v zahraničí; veľká časť z nich sa po rokoch cez rôzne majetkovo-právne peripetie dostala do Stedelijk Museum v Amsterdame.⁹ Navyše sa jeho odkaz legitimizoval cez široké medzinárodné rozšírenie geometrickej abstrakcie medzi dvoma vojnami až po jej novšie povojnové odnože, ako boli hnutia v rámci novej citlivosti, minimalizmus, svetelné umenie, hard edge etc. (sám Malevič pojem abstrakcia – abstraktné umenie nepoužíval, pretože k svojim bezpredmetným formám, ako tvrdil, nedospel abstrahovaním prírody). Pre nás je dôležité uvedomiť si, že pre umelcov a umenie v krajinách – satelitoch Sovietskeho zväzu, na východ od železnej opony, ktorá po druhej svetovej vojne rozdelila Európu, sa okrem už spomínaného imanentného umeleckého radikalizmu stal dôležitým aj iný – primárne politicky značený odkaz.¹⁰ Vyplynul z tragického rozporu Malevičovho života a tvorby:¹¹ z problematiky zapojenia nového „revolučného“ umenia i jeho samého do služieb budovania komunistickej spoločnosti, režimu, ktorý dnes pokladáme za zločinecký.

Sikorova cesta k uchopeniu Maleviča mala niekoľko časových etáp, mediálnych, významových a intertextuálnych rovín. Prvýkrát po motíve Malevičovho *Čierneho štvorca* (1915, Tretiakovská galéria, Moskva) siahol vo fotografickom cykle *Antropický princíp* (1983 – 1985), kde využil röntgeny vlastnej

hlavy a ruky, cez ktoré premietal hviezdnu oblohu. Vtedy sa v jeho tvorbe po prvýkrát objavil čierny štvorec, emblematický motív suprematismu postavený naproti vlastnej lebke z profilu, inde zas hlavu prekryl – „zaslepil“ štvorcom a skombinoval s kôstrou ruky, negatív s pozitívom. Sám seba (a človeka ako takého), esenciu svojho (a nielen svojho) vnútorného vesmíru tu nekonfrontoval s ničím menším ako s univerzom, ktoré nás obklopuje, a určil mu svoju – ľudskú – mieru. Osobné využil na sprostredkovanie a vyjadrenie niečoho všeobecného, nadosobného, čoho zástupným symbolom bol práve motív *Čierneho štvorca*,¹² ktorý sa mal v jeho ďalšej tvorbe viackrát v rôznych podobách ešte objaviť. V prípade tohto cyklu však šlo vari o jediné využitie malevičovského motívu u Sikoru v jeho pôvodnom – transcendentálnom zmysle.

Rudolf Sikora¹³ je tvorcom, ktorý vyrástol z konceptuálneho myslenia, vstrebával podnety dematerializácie, novej citlivosti a neskôr aj postmoderného myslenia. V jeho tvorbe sa striedali silné maliarske obdobia s tvorbou v iných médiách (kresba, grafika, objekt, inštalácia), hlavne však práca s médiom fotografie. Debutoval na prelome 60. a 70. rokov 20. storočia a ako jeden z prvých v bývalom Československu sa začal zaoberať ekologickou problematikou, neskôr jeho uvažovanie o jedincovi a civilizácii dostalo kozmologický rozmer. Už vtedy patril k viditeľným postavám vtedajšej výtvarnej scény a len nepriaznivé politické udalosti a situácia, ktorá nastala po vstupe vojsk Varšavskej zmluvy do

⁸ *Kasimir Malevich: Die gegenstandslose Welt*. Bauhausbücher 11. Zost. W. Gropius, L. Moholy-Nagy. München 1927.

⁹ *Malevich: Catalogue raisonné of the Berlin exhibition 1927, including the collection in the Stedelijk Museum Amsterdam; with a general introduction to his work*. Amsterdam 1970. Pozri tiež pozn. č. 25.

¹⁰ Fenomén Maleviča výrazne zasiahol východoeurópske umenie, okrem toho, že priamo ovplyvnil mnohé stratégie umelcov, jeho diela boli mnohonásobným predmetom apropriácie v celej škále prístupov a významov, za všetkých spomeňme tvorbu osobností „druhej“ avantgardy ako Fransisko Infante, Hugo Demartini, Dalibor Chatrný, Mladen Stilinovič, Goran Djordjevič, Géza Perneczky, Dora Maurer, Istvan Nádler, Modré nosy/Blue Noses – Vjačeslav Mizin, Alexander Saburov etc. Pozri k tomu tiež výstavy: *Malevič v Poľsku*, Galeria Arsenal, Białystok (2004); *5 x Malevič*, Galeria Filak, Varšava (2016); *Metamorphoses of the Black Square*

Interpretations of Malevich's Work in Estonian Art, KUMU, Tallin (2015); *Myšlenky o čiernom štvorci/Gondolatok a feketek négyzet korul*, Vasarely Múzeum, Budapešť (2015) etc.

¹¹ Vzt'ahom umenia a politiky, aj na príklade Malevičovho diela, sa v poslednom čase radikálne zaoberal: MIKŠ, F.: *Rudý kobout Picasso*. Brno 2015.

¹² Sikora nebol jediný zo slovenských vizuálnych umelcov, kto siahol po malevičovských motívoch. Ďalšími boli Peter Bartoš, Stano Filko, Michal Kern, Dezider Tóth/Monogramista T. D., Peter Rónai etc. Bližšie katalóg výstavy v Galérii umenia v Nových Zámkoch: MARKUSKOVÁ, H.: *Za Malevičom*. Nové Zámky 2000.

¹³ Bližšie: MUSILOVÁ, H. (ed.): *Rudolf Sikora: Sám proti sebe/Against Myself*. Praha 2006; BAJCUROVÁ, K. (ed.): *Rudolf Sikora: Sám s fotografiou/Alone with Photography*. Bratislava 2016, 2017².

Československa v auguste 1968, mu zabránili vo väčšom medzinárodnom rozlete. Čoskoro sa ocitol medzi umelcami tzv. neoficiálnej scény, ktorí, keďže sa nepodvolili kultúrnopolitickým požiadavkám režimu, boli vylúčení z výtvarného diania. Napriek tomu si aj v tomto neslobodnom období zachoval pocit vnútornej slobody a sústredene sa venoval tvorbe. Po silnom ranom maliarskom vzostupe, keď maloval veľkorozmerné náznakové krajiny a plochu obrazu modeloval reliéfnym prvkom a dotváral nájdeným objektom (*Kamenná krajina*, 1967 – 1968; *Múr/Pocta Janovi Palachovi*, 1968, Art Fond Collection; cyklus *Topografie*, 1970), nastal obrat.¹⁴ Od začiatku 70. rokov sa zaslúžil o formovanie novej vizuálnej syntaxe, ktorá zodpovedala rôznym stupňom „odhmotnenia“ umeleckého diela¹⁵ – mohlo dostať podobu akcie, objektu, textu, diagramu, plánu, mapy alebo fotografie. Svoje idey formuloval často do úsporných, ale úderných a zrozumiteľných pojmov, kde obrazovú informáciu neraz sprevádzal text.

Kurátorovi Matthewovi S. Witkovskému z Art Institute of Chicago vizuálna poetika raných Sikorových projektov (*Zem sa nesmie stať mŕtvou planétou*, 1971 – 1972, Art Institute Chicago; *Rezy civilizáciou*, 1972, Roman Fecik Gallery; *Výkričník*, 1974, Art Institute Chicago) pripomenuli vizuálne štatistiky a piktogramy raných sovietskych plagátov – *izostatov*.¹⁶ IZOSTAT bola skratka pre Vše-zväzový inštitút obrazovej štatistiky sovietskeho stavebníctva a priemyslu z 30. rokov, ktorý publikoval rozmanité, paradoxne moderne cítené diela „informačnej“ grafiky. Navyše podľa neho Sikora svojou „deklaratívnou typografiou“, preferovaním červenej, čiernej a bielej

už vtedy – dodajme, že vtedy ešte skôr podvedome – nadviazal na sovietsky konštruktivizmus. Poetika novej geometrie, neokonštruktivizmu mu musela byť blízka, veď tieto tendencie súhrne označené pojmom nová citlivosť prežívali v druhej polovici 60. rokov aj v Československu svoj rozvoj,¹⁷ kým ich nezastavila normalizácia.

Vizuálna poetika v niečom súzvučná s konštruktivistickou avantgardou sa paradoxne v 70. rokoch u Sikoru objavila v jedinom, ale kľúčovom maliarskom cykle obdobia, keď raný záujem o ekológiu prepojal s kozmológiou. Nikdy mu neboli ľahostajné nielen osudy planéty Zem, ale ani spoločnosti, v ktorej žil; vedomie priam „planetárnej zodpovednosti“ sa stalo typické pre jeho tvorbu. Symbolom vývoja civilizácie a spoločnosti sa preňho stal obrazec pyramídy. Útvar pôvodne posmrtného obydlija vladára sa preňho – paradoxne – stal symbolom nášho živého „domu“, modelom fungovania ľudskej society. V maliarskom triptychu *Pyramída... Civilizácia... Diagramy...* s podtitulom *Nový krásny svet...!*, 1976, SNG) odkazoval na názov antiutopického románu Aldousa Huxleyho *Brave New World* z roku 1932, ktorý v ňom podal temno-absurdnú verziu konca civilizácie. Tehličky pyramídy boli tenzoraz – tendenčne? – červené a do každej je vyrazené slovo BUDÚCNOSŤ, niekde zrkadlovo otočené. Červená je ikonická farba komunizmu, je to farba krvi bojovníkov, ktorí padli (alebo boli popravení?) v mene jeho víťazstva. Krásna a svetlá budúcnosť – v ruštine *buduščeeje*, akokoľvek abstraktná, bola zaklínadlom nielen umelcov, ale hlavne ideológov sovietskeho režimu. V druhej maľbe triptychu sia-

¹⁴ Rudolf Sikora spolu s Viliamom Jakubíkom zorganizovali v jeho dome na Tehelnej ul. 32 v Bratislave *1. Otvorený ateliér* (19. 11. 1970), ktorý predznamenal nástup dematerializačných tendencií v slovenskom umení. Bližšie: SIKOROVÁ, E.: Nástup jednej generácie. In: *1. Otvorený ateliér*. Zost. M. Mudroch, D. Tóth. Bratislava 2000, s. 10 – 30; ČARNÁ, D. (ed.): *1. otvorený ateliér 1970 – 2020*. Bratislava 2020.

¹⁵ HRABUŠICKÝ, A.: *U.F.O. Umenie fantastického odhmotnenia/ Art of Fantastical Dematerialization*. Bratislava 2024.

¹⁶ WITKOVSKÝ, M. S.: *Zem sa nesmie stať mŕtvou planétou/ The Earth Must Not Become a Dead Planet*. In: BAJCUROVÁ 2016, 2017² (v pozn. 13), s. 20 – 24.

¹⁷ Jedným z teoretikov hnutia novej citlivosti bol historik umenia Jiří Padrta, ktorého Sikora osobne poznal. Zaoberal sa historickými prameňmi tohto hnutia, zvlášť štúdiom diela K. Maleviča, ktoré poznal z autopsie v Moskve (1965), aj keď Malevič bol v Sovietskom zväze zakázaný, nakrátko sa zo zabudnutia vynoril v 60. rokoch, počas tzv. „otepeli“. PADRTA, J.: *Kazimír Malevič a suprematizmus*. Ed. F. Šmejkal, Praha 1996 (rukopis z pozostalosti vyšiel až posmrtné). Na Slovensku a v Čechách boli publikované texty umelca: MALEVIČ, K.: *O nepredmetnom svete: State 1915 – 1922*. Ed. O. Čepan. Bratislava 1968; *Kazimír Malevič: Reakční žonglérství (suprematistické zrcadlo): (texty k bezpředmětnosti)*. Ed. T. Glanc. Praha 1997. Na Slovensku sa reflexiu konštruktivistickéj avantgardy (V. Tatlin, K. Malevič) od 60. rokov venoval Oskár Čepan. ČEPAN, O.: *Oskár Čepan a výtvarné umenie*. Eds. M. Zervan, N. Lacko. Bratislava 2018.

hala červená budúcnosť len do polovice pyramídy, ďalej bolo už iba prázdno... a pod ňou pyramída, v ktorej sa slovo budúcnosť odrážalo v negatíve a čierna zafarbila vrchol. Predpovede sa nespĺnili, to bola skutočná budúcnosť, do nej napredujeme... Úniky do vesmíru, kozmické motívy a kozmologické metafory sa v tom čase objavili v tvorbe viacerých slovenských tvorcov, ako boli Stano Filko, Július Koller, Alex Mlynárčik, Juraj Bartuzs a ďalší, ktorí takto, aspoň fiktívne, chceli utiecť z normalizačnej „nehybnosti“, z neutešenej socialistickej reality. Obdobne v Sovietskom zväze sa poetika „kozmu“ objavila v tvorbe viacerých predstaviteľov moskovského konceptualizmu, u Ilju Kabakova či Erika Bulatova.¹⁸ Kozmologické vízie ich však často – tak ako Rudolfa Sikoru – vracali späť do skutočnosti a k pozemským problémom.

Prológom k apropiácii Maleviča bolo ďalšie silné maliarske obdobie spadajúce do druhej polovice 80. rokov, keď nastal v jeho tvorbe „postmoderný“ maliarsky obrat. Niesol sa v znamení spolupráce s mladou generáciou; roku 1988 vznikla skupina Syzygia, ktorej členmi boli mladí maliari Gabriel Hošovský, Martin Knut, Miloš Novák a ich starší kolega Rudolf Sikora.¹⁹ Vtedy vytvoril veľkú skupinu monumentálnych malieb: *Rozbitý kríž I.-III.* (1988)²⁰; *3 x 2,85 x 1033 možnosti prestavby* z cyklu *Syzygia* (1988, Galerie B. Rejta, Louny); *Zrezaná mohyla* (diptych 1988; 1988 – 1989, SNG); *Ukrižovaná mohyla/In memoriam František Šmejkal* (1988 – 1989); *Niekoľko miliónov možností rozpadu mohyly* (1988 – 1989, Art Fond Collection); *Odmocnenie tmy* (1989, SNG) etc. Prišiel vtedy s vlastnou originálnou verziou postmodernej maľby, narábal tu so svojim typickým konceptuálnym

repertoárom znakov – hviezda, šípka, kríž, ktoré podrobil veľkorysej maliarskej, expresívnej, gestickej a zároveň významovej transformácii – rozpadu. Tak symbolicky vnímal štádium vývoja „reálneho socializmu“, v ktorom žil a o zmenu ktorého sa svojimi aktivitami vytrvalo pokúšal. „Sikora nevzal tuto zmenu pouze na vědomí, ale prožil ji jako osobnou proměnu. Jeho verze nejistoty současného čtení kulturních znaků má nakonec podobu osobního stotožnění s vyprázdňenými a znovu zkonstruovanými symboly rané malevičovské avantgardy (stracený původ). Dává jim jiné dočasné umístění, doslova je nese na svých ramenou a pronáší je různými teritorii, na která se rozpadla globální kultura.“²¹ A ako dodáva kurátor jeho retrospektívnej výstavy v Národnej galérii v Prahe (2006) a v Slovenskej národnej galérii (2008) Aurel Hrabušický: Sikora „sa stále pohybuje na pohrebisku avantgard (...) Demonštruje, ako sa dá pokračovať v príbehu aj po jeho konci, a naďalej nám predvádza scény z posmrtného života moderny“.²²

Nadosobnou skutočnosťou, avšak so silným osobným rozmerom, ktorá na roky determinovala Sikorovo umelecké myslenie, sa stala jeho osobná skúsenosť s „česko-slovenskou“ revolúciou a tiež naliehavá vnútorná potreba vyrovnať sa s ňou aj v tvorbe. Patril k iniciátorom a aktívnym účastníkom Nežnej revolúcie v roku 1989,²³ ktorá priniesla pád komunistického režimu v Československu. Nikdy neskrýval svoje sklamanie z nenaplnených ideálov revolúcie i z toho, kam sa na Slovensku uberal politický vývoj.²⁴ Spoločenský aktivizmus bol vždy prirodzenou stránkou jeho osobnosti, a tak našiel uplatnenie vo viacerých apelatívnych dielach. Práve

¹⁸ GROYS, B.: *Gesamtkunstwerk Stalin: Rozpolčená kultura v Sovietském svazu: Komunistické postskriptum*. Praha 2010.

¹⁹ ŠEVČÍKOVÁ, J. – ŠEVČÍK, J. – HRABUŠICKÝ, A. – DERNER, M. (eds.): *Syzygia*. Bratislava 2017.

²⁰ Vystavené na rovnomennej výstave Museum Liaunig, Neuhaus/Suha, 2025; HAIÁK, M.: *Terra incognita: Art expedition to an unknown neighbouring land – Czechoslovak art between 1948–1989 in dialogue with Liaunig Collection*. Neuhaus 2025.

²¹ ŠEVČÍKOVÁ 2017 (v pozn. 19), s. 12 (text z roku 2009).

²² HRABUŠICKÝ, A.: *Rudolf Sikora: Sám proti sebe/Against Myself*. Bratislava 2008, s. 11.

²³ Z iniciatívy R. Sikoru bolo zvolané stretnutie do Umeleckej besedy 19. 11. 1989, kde následne vznikla Verejnoscť proti násiliu, Sikora sa vo VPN priamo politicky angažoval, na jar 1990 však z politiky odišiel. Blížšie: Sikora, R.: *Jedna správa o dvoch dňoch z môjho života*. In: *Umelecká beseda na krížovateľke dejín*. Zost. L. Snopko. Bratislava 2009, s. 64 – 67.

²⁴ K spoločensko-politickému aktivizmu pozri obsahlu *oral history*: JAŠEK, P. – PÁLFFY, J.: „Vonku zúril socializmus, no my sme boli v sebe slobodní!“ Rozhovor s predstaviteľom neoficiálnej výtvarnej scény a spoluzakladateľom Verejnosti proti násiliu Rudolfom Sikorom. In: *Pamät' národa*, roč. XII, 2016, č. 2, s. 85 – 111.

v 90. rokoch sa v jeho tvorbe objavil nový okruh inšpirácií, obrátil sa k odkazu ruskej avantgardy, hlavne k dielu Kazimíra Maleviča.²⁵ Ako spomínal, priamym podnetom bola návšteva expozície s Malevičovými dielami začiatkom 90. rokov v Stedelijk Museum v Amsterdame,²⁶ neskôr videl v Nemecku viaceré výstavy revolučných konštruktivistických avantgárd.²⁷

Sikoru vtedy nezaujala primárne metafyzika bezpredmetnosti, absolútnosť či mysticizmus Malevičovho novátorského činu, ale doba a spoločnosť, v ktorej avantgarda fungovala a chcela zmeniť, prebudovať svet podľa svojich predstáv a ideálov. V rokoch 1994 až 1996 vznikla séria prác nazvaná *Malevičov hrob*, resp. *Hrob suprematistov*, ale pyramídy, mohyly, hroby, ohmatávané vlastnými rukami, by sme uňho našli, ako bolo spomenuté, už skôr. Vrátil sa ku „klasicky“ ponímanej maľbe, objavili sa v nej voľné odkazy, asociácie, variácie, pseudocitáty a citáty Malevičových diel, ako aj iných predstaviteľov ruskej avantgardy, medzi nimi aj El Lisického. Keďže pracoval s dedičstvom cudzích umeleckých diel, viacerí mienkotvorní kurátori – Jiří Valoch, Aurel Hrabušický, Jiří Ševčík²⁸ – ich označili za postmoderné. Sikora si z nich vyberal jednotlivé prvky, voľne s nimi narábala, varioval a prispôboval si ich vlastnému zámeru. Kompozície centricky drží motív kríža, z ktorého do diaľav vystreľujú, letia kreslené suprematistické a konštruktivistické formy a ich sústavy (*Hrob suprematistu II./In memoriam Karel Kryl*, 1993 – 1994, Zbierka Linea; *Malevičov hrob I.*, 1994, Galerie Klatovy/Klenová). Reprezentatívnym dielom z tejto série je *Malevičov hrob VI.* (1994/2005, Danubiana Meulenstein Art Museum). Základom symbolického – nezobrazujúceho a nefiguratívneho

portrétu umelca je tu štylizovaná červená silueta ruského pravoslávneho kríža, vpísaného do abstrahovaného oválu tváre a rovnoramenného malevičovského kríža na čiernom podklade – aj tu bol východiskovou ideou opakujúci sa motív na Malevičových kresbách (*Suprematizmus*, po 1920, Stedelijk Museum, Amsterdam). V rozsiahlej sérii *Hrob pre Maleviča* (1996 – 1998) zas skúšal asociatívne vyhmatať a „ohmatať“ jeho zástupný hrob vlastným telom. Paradoxne, až roku 2009 sa v Moskve dozvedel kuriózný fakt z umelcovho životopisu, že nie je známe, kde je presne pochovaný; poznamenajme, že jeho pohreb sa niesol v suprematistickom duchu a náhrobok – biela kocka s čiernym štvorcem v Nemčinovke pri Moskve bol neskôr zničený.

Sikora patrí k tomu typu tvorcov, a dnes je ich už akosi málo, ktorí s totálnym osobnostným nasadením berú na svoje plecia kríž civilizačných a spoločenských problémov ľudstva. A neprestáva pre ne hľadať silné, aj keď dnes už trochu stemnené a pochmúrne vizuálne metafory. Vždy sa javil ako nebojácny burič, potenciálny tribún, k čomu ho predurčovala nad priemer čnejúca postava obdarená burácajúcim hlasom a priam nevyčerpatelnou energiou. Keď ho začiatkom 90. rokov uchvátil Kazimír Malevič a „ruské“ revolučné avantgardy – dnes sa dekoloniálne polemizuje, nakoľko boli naozaj „ruské“, keďže v nich boli zainteresovaní umelci rôznych národností – osobnosti ako El Lissickij, Vladimir Tatlin, Ilja Čašnik, Nikolaj Suetin, Alexander Rodčenko a ďalší, podnietilo ho to hlavne k úvahám o často tragických dôsledkoch sociálnych utópií na ľudské životy a spoločenské systémy. Istým spôsobom bokom ostala „bezpredmetná“ filozofia,

²⁵ Celý tento okruh inšpirácií ruskou avantgardou hodnotila dvojitá výstava El Lisického a R. Sikoru organizovaná Danubiana Meulenstein Art Museum v spolupráci s Van Abbemuseum v Eindhovene, 2019. BAJCUROVÁ, K. (ed.): *El Lisický a R. Sikora*. Bratislava 2019.

²⁶ Na jar 1989 sa v Stedelijk Museum v Amsterdame konala výstava, ktorá prvýkrát spojila západné a východné zbierky Malevičových diel (pozn. č. 4) a predstavila na Západe dovtedy nevidené diela z ruských zbierok. Sikora túto výstavu ešte nemohol vidieť (ako nepriateľ režimu nemal pas), cestovať na Západ mohol až po novembri 1989, dovtedy mohol vidieť iba časť vystavenú v stálej expozícii. Rozsiahla medzinárodná prezentácia Malevičových diel bola znovu pripravená v Stedelijk Museum (2013) v spolupráci s Tate Modern, Londýn

a Bundeskunsthalle, Bonn (2014): BOERSMA, L. – RUTTEN, B. (eds.): *Kazimír Malevič and the Russian Avant-Garde: Featuring Selections from the Khardzjev and Costakis Collections*. Amsterdam; Köln 2014.

²⁷ *Von Malewitsch bis Kabakov: Russische Avantgarde im 20. Jahrhundert*. Die Sammlung Ludwig. Köln, 1993 – 1994 etc.

²⁸ VALOCH, J.: Rudolf Sikora – konceptuální myšlení v proměnách doby: Conceptual Thinking in Changing Times, s. 7 – 36; HRABUŠICKÝ, A.: Rudolf Sikora – aktivista a pozorovatel: Activist and Observer, s. 41 – 49. In: MUSILOVÁ, H. (ed.): *Rudolf Sikora: Sám proti sebe: Against Myself*. Praha 2006; ŠEVČÍK, J.: Rudolf Sikora a jeho příspěvek ke kulturní decentralizaci v dualistické zemi. In: *Ateliér*, 2006, č. 16 – 17, s. 1.

metafyzika, mystický či náboženský aspekt Malevičovej tvorby, do popredia sa dostala funkcia diela a jeho sociálno-politický kontext. V zachovanom rukopisnom fragmente píše: „Nezaujímala ma len ich práca, – zaujímal ma aj ich životný príbeh, ich politické postoje, doba, v ktorej žili... (Keby som žil v tých rokoch, možno by som aj ja uveril, že revolúcia vytvorí priestor pre ‚nového človeka, nový život, nové umenie...‘.) A rovnako by som bol t’ážko sklamaný zo zneužitia aj tých najkrajších ideí. Zo zneužitia, ktoré končilo vraždením miliónov nevinných.“ Malevič síce zomrel prirodzenou smrťou na následky ťažkej choroby (1935), nestihli ho poslať na popravu alebo do gulagu ako mnohých iných jeho súčasníkov, no stalinský režim predsa silne poznamenal jeho záverečnú tvorbu i koniec. Pre Sikoru sa stal priam „znakovou“ figúrou – a citáty jeho diel synekdochou skutočnosti ako revolúcia „požiera“ svoje deti... „Ironia? Nostalgia nad veľkou utópiou avantgardy? Alebo paralely revolúcií zo začiatku a konca minulého storočia?“²⁹

Na prelome storočí začal Sikora vytvárať veľkorozmerné nástenné a priestorové inštalácie a objekty – hybridné žánre, v ktorých využíval mix rôznych médií (2D maľbu, kresbu, fotografiu, digitálnu tlač, projekt v 3D reliéfoch, objektoch a inštaláciách). Dodnes sa pohybuje v akomsi medzipriestore medzi obrazom, objektom, reliéfom a inštaláciou, metaforicky povedané v „rozšírenom poli maľby“,³⁰ kde maliarske prostriedky a maľba ako taká bola iba jednou z viacerých vizuálnych stratégií, ktoré využíval. Raz to môže byť hladká až neosobná maľba, alebo naopak, gestické maľovanie s viditeľnou stopou štetca, inokedy plochu stvárnjuje priamo fyzicky – odtlačkami rúk; tiež sú situácie, keď sa maľba, resp. maliarska kresba, stáva podkladom pre digitálnu tlač alebo tlač následne maliarsky interpretuje.

Ak by sme chceli pomenovať metódu, ktorou Sikora pracoval s repertoárom malevičovských alebo suprematistických, či konštruktivistických prvkov, tak sa nám otvára niekoľko ciest a spôsobov narábania s predlohou – od apropiácie/privlastnenia, určitej

formy citácie Malevičovho konkrétneho diela až k voľnému narábaniu s ním. Maleviča skôr „tlmočil“, interpretoval, zväčšoval, priestorovo a objektovo definoval, vytváral nové skladby a zostavy, výsledné diela sám označoval skôr za malevičovské „napodobeniny“ svojho druhu: „Zoradené a komentované mnou. Predimenzované mnou.“³¹ Pracuje síce s jazykom geometrie, ale zároveň ho aj prekonáva, pretože jeho cieľom je dať bezpredmetnej a pôvodne „bezobsažnej“ forme obsah, posolstvo, bez ktorého si umenie nevie predstaviť. Pritom to „nejsoú žiadne pocty... Dnes je to zhmotnená zpytovanie, zkoumání, otázky...“³²

Do monumentálnych trojrozmerných zostáv z geometrických foriem, kvádrov, zamrežovaných kubusov, polgúl s hviezdami a krížmi, voľne evokujúcich bezpredmetné *prouny*, *architektony* či *kontrareliéfy*, zasadzoval často vlastnú fotografickú siluetu (*Hrob pre Maleviča VI./Vpred!*, 1998 – 2000; *Hrob pre Maleviča III./Vpred!*, 1998 – 2004, Zbierka Linea; *Hrob pre Maleviča/Vpred!*, 2002 – 2005 etc.). Príznačne sám prijal na seba podobu vodcu socialistickej revolúcie – s odhodlaným pohľadom upretým k svetlým zajtrajškom a natiahnutou rukou tak, ako mu velilo jeho iné, tentoraz „leninské“ *alter ego*: *Vpred!* (všimnime si priam zarážajúcu typovú podobnosť s vodcom októbrovej revolúcie, až na ten rozdiel vo výške...). Na vlastnom pleci nesie/t’ahá kríž avantgardy, ktorej protagonisti skončili v marazme socialistickeho realizmu či v stalinských táborech (*Vpred!/Homage à...*, 2004 – 2006, PGU Žilina). Alebo sám seba zavesí na pomyselnú priestorovú konštrukciu podobajúcu sa šibenici – podkladom k nej sa stala Malevičova *Suprematistická konštrukcia* (1915, Št. ruské múzeum, Petrohrad), v iných dielach využil motív čierneho štvorca a premenil ho na naddimenzovaný priestorový diagram: „Dívam sa dopredu, ukazujem: Vpred!, ale predom mnou narastá čierna stena čiernej kocky, na ktorú sa čierny štvorec zmení... alebo za mnou narastá celá mašinéria čiernych štvorcov, narastajúcich a meniacich sa na trojrozmerné kubusy, a predom mnou? Nič?! Ale ja tam ukazujem...“³³

²⁹ Rukopisný fragment z archívu RS.

³⁰ Parafraza pojmu „sochárstvo v rozšírenom poli“. In: KRAUSS, R.: Sculpture in expanded Field. In: *October*, 1979, s. 30 – 44.

³¹ *Rudolf Sikora*. List k výstave. Ostrava 2001.

³² VALOCH, J.: Sikora – reflexe malevičovská a vlastní. In: *Ateliér*, roč. 15, 2002, č. 4, s. 6.

³³ Rukopisný fragment.

Kontrapunktom týchto prác využívajúcich figúru fiktívneho vodcu bolo abstraktné *Väzenie pre Maleviča* (2004 – 2006, Nadácia Ars Nova). Autor reagoval na momenty z Malevičovho života, keď bol začiatkom 30. rokov, v čase, keď sa už začínala prenasledovať avantgarda, uväznený. Vytvoril ho svojráznou syntézou architektonicko-sochársko-maliarskeho uchopenia poetiky avantgárd už nie v 2D, ale v monumentálnych 3D formách. Základom diela je myšlienka – metafora, že ak je tvorca slobodný sám v sebe, zostane slobodný, aj keby bol uväznený. Zvonka je to monumentálna a jednoduchá čierna kocka, pravidelný zamrežovaný kubus evokujúci väzenie, no keď k nemu divák pristúpi a nazrie cez mreže dovnútra, je ohromený vizuálnym zážitkom – prienikom do iluzívneho priestoru. Malevičov sen – individuálna „suprematistická bezpredmetná príroda“ uzavretá do „väzenia“ štyroch stien ako sám Malevič vo svojej komunistickej vlasti, ktorej ideálom slúžil... Odrazu pred našimi očami exploduje, otvára sa do nekonečna sa zrkadliaceho reťazca obrazcov bielych, červených a čiernych krížov a štvorcov, do symboliky utopického a slobodného sveta, o ktorom sníval.

Vizuálna poetika avantgardy, suprematizmu a konštruktivismu mu vošla pod kožu a splynula s jeho osobnosťou, vnikla do jeho podvedomia, oka i ruky natoľko, že v jej znamení sa jeho tvorba rozvíja dodnes. Evidentná je už v jeho primárnom vizuálnom myslení – v kresbách a v skiciach. Sikora od začiatku myslí v obrazoch a textoch, ktoré často nezámerné, spontánne, intuitívne až nekontrolovane kladie na papier, aby ich následne začal kombinovať, pretvárať a dotvárať, a ďalej pomocou počítača „zmixoval“ a upravil. Pred časom túto sféru genézy svojej obrazotvornosti a premýšľania zverejnil v cykloch *Zápisník* (tiež *Zamrežovaný zápisník*, 2014) a *Eko(ko)mix* (2018).³⁴ Vzniklo tak neobyčajne živé, pulzujúce, autobiografické obrazové pletivo, koncepčné grafity na pokračovanie nabitú silnou energic-

kosťou. Už primárne kresby majú charakteristický znakový repertoár i výraz: vidíme všadeprítomné kríže, hviezdy, šípky, mreže, pyramídy... Obraz *Zamrežovaná hviezda* (2011/2018), čiastočne tlač a čiastočne maľba, vznikol na podobnom princípe: pôvodne náhodná kresba prekrytá monumentálnou čiernou mrežou nesie v sebe znovu – nadosobné – memento všetkých totalitných ideológií a intolerancie, či už sa deje v znamení hviezdy, alebo kríža... Naposledy sa s nebývalou razanciou začal vyjadrovať k súčasnej politickej situácii na Slovensku, k nástupu neonacistickej ideológie, k potláčaniu demokracie, k deštrukcii kultúrnych inštitúcií. Viaceré protestné zhromaždenia, ktoré sa konali od zimy 2024/2025 a v priebehu jari 2025 „vyzdobil“ svojim apelatívnym grafickým „dizajnom“, čo môžeme vnímať ako akčné – performatívne pokračovanie jeho tvorby. Sikora provokatívnym spôsobom narába so znakovým repertoárom konštruktivistických avantgárd: v poslednom čase sa niekdajšie ikonické znaky jeho kozmológie: zrodenia * života → a smrti † transformovali do podoby zlovestných znamení: (komunistickej) hviezdy, znaku preškrtnutia a svastiky.³⁵

Diela z cyklu *Proti zlu* (2024) majú typický sikorovský vizuál pripomínajúci červeno-čiernou farebnosťou a geometrickou znakovosťou vizuál konštruktivistickej avantgardy, až na jeden detail: kým „ruským“ avantgardistom bola hviezda dôverne známa, svastika – hákový kríž ako politický symbol a znak – sa ešte v 20. rokoch nedostala k slovu... Sikora v dvoch veľkorysých nástenných inštaláciách spojil znaky oboch zločineckých režimov z odstupu a pohľadu človeka 21. storočia: v prvom prípade preškrtnol znaky hviezdy a svastiky vrstvené na seba (*Don't Obey in Advance/Nepoddávajme sa vopred*, 2024), keď v názve cituje amerického historika a politológa Timothyho Snydera, a v druhom prípade jednotlivé maľované objekty, komunistickú hviezdu, svastiku a hviezdu z americkej zástavy, rozpochyboval v „kinetickom“ objekte ako pomyselný kolotoč ideológií

³⁴ Výstavy *Rudolf Sikora: Barred Notebook*, Danube Dialogs, Novi Sad, 2014; *Narcis Rudolf*, Galéria 19, Bratislava, 2017; *Rudolf Sikora: Eko(ko)mix: 50 rokov Rímskeho klubu*, GMB, Bratislava, 2018, kurátorka: K. Bajcurová.

³⁵ Tvorbe návrhov pre transparenty predchádzali prvé kresby z cyklu *Proti zlu* (2024), prvým podnetom bolo odvolanie

riaditeľa SND Mateja Drličku a riaditeľky SNG Alexandry Kusej ministerkou kultúry za SNS Martinou Šimkovičovou, čo bol začiatok aktuálnej „normalizácie“ v slovenskej kultúre. Následne obraz *Proti zlu (Proti baktériám zla na Ministerstve kultúry SR)* R. Sikora na akcii pripravenej s Tomášom Marušiakom 22. 8. 2024 manifestačne odniesol na Ministerstvo kultúry SR.

(*The World First! Forever! / Kolotoč ideológií*, 2025), čo bola jeho reakcia na najnovšiu politickú situáciu vo svete. Viaceré Sikorove konceptuálne práce boli v minulosti priróvnávané k politickým plagátom,³⁶ tie súčasne na seba zámerne berú mimikri „monumentálnej propagandy“³⁷ – aj Sikora nimi pokojne môže zaplniť ulice a námestia ako svojho času revoluční umelci-agitátori.³⁸ Nikdy mu však nešlo o propagandu ideí žiadneho režimu, ale o vyjadrenie myšlienok a presvedčenia, ktoré v sebe nosil.

Vráťme sa k najnovším interpretáciám a prívlastneniam Maleviča, ktoré sú úbežníkom tejto prípadovej štúdie – k cyklu *Malevičov odkaz Stalinovi a Putinovi* (2024).³⁹ Prvé dva triptychy Sikora vytvoril a prvýkrát predstavil na sklonku roku 2024 v Galérii 19, k výstave si sám napísal text⁴⁰ – akési osobné vyznanie, konfesiú Kazimírovi Malevičovi. V prvom triptychu priamo využil metódu takmer „doslovnej“ citácie troch Malevičových diel: *Čierny krub*, *Čierny kríž* a *Čierny štvorec* (okolo 1923, Št. ruské múzeum, Petrohrad). Zvolil tú istú veľkosť ako pri origináloch (106 × 106 cm), kompozičné rozloženie aj isté jeho nerovnosti a nepravidelnosti. Pre Maleviča mali tieto diela epigrafickú hodnotu, využil tu jednoduché – základné geometrické formy. Majú preňho sakrálny význam, tak ako prvý *Čierny štvorec* (1915)⁴¹ bol niečo ako ikona, stelesnenie Boha, „nulová forma“, symbolické nič, začiatok a koniec maliarstva. V prípade Sikorovho triptychu, ak stojíte ďalej od neho, môžete mať pocit, že sa dívate na Maleviča (repliky jeho diel?), ale keď pristúpite bližšie, niečo vás znepokojí, vyruší. Obraz sa mení na reliéf – do čiernej plochy kruhu, kríža a štvorca je vyrezaná – vnorená

päťcípa komunistická hviezda, cez ktorú prechádza mohutné čierne „brvno“ – diagonálna línia, ktorá hviezdu preškráva, popiera. Tento Sikorov zásah vidíme iba pri správnom uhle, dotyku svetla, ktorý vyrysuje, definuje nízky reliéf vo vnútri. Výsledkom je malevičovské „okno, za ktorým je temnota“ (transcendentálna, mystická?), ticho, avšak to ticho je desivé, zlovestne dunivé, prehlúsené znakmi, ktoré integrálne zrastajú s pôvodnými obrazcami kruhu, kríža a štvorca. Totiž znaky, ktoré Sikora vložil do Maleviča, posúvajú obrazy inam, k inému – neverbálnemu čítaniu a pochopeniu (tentokrát bez textov a slov, ako to je v jeho tvorbe zvykom). Preškrtnutá komunistická hviezda je totiž jasný sémantický, *sui generis* politický konštrukt, ktorý má nielen svoju pamäť, ale dnes aj celkom jednoznačný význam, takže ju nie je potrebné vysvetľovať. Sikora tak Maleviča obracia, metaforicky povedané, z nôh na hlavu – do jeho „bezpredmetna“ vkladá predmet – ikonické znaky, teda niečo, proti čomu Malevič bojoval a od čoho sa chcel oslobodiť. Neikonografická maľba sa mení na svoj opak.

Interpretované malevičovské kríže sa od 90. rokov objavovali v Sikorovej tvorbe v rôznych zostavách a inštaláciách.⁴² V druhom rovnomennom triptychu pracuje tentokrát s motívom pravoslávneho kríža, do ktorého vpisuje – krížom preškráva červenú hviezdu, inde ho zas vsadí do abstraktného oválu malevičovskej tváre, v treťom diele, ktoré autor neskôr z triptychu vyňal, je už adresný: štvorec s hviezdou preškráva geometrickým žltomodrým „brvom“, útvárom zloženým z farieb ukrajinskej vlajky, ktorým akoby podvojnne značí dielo a odkazuje

³⁶ Pozri publikovanú korešpondenčnú polemiku medzi Tomášom Štraussom a Jindřichom Chalupeckým z rokov 1978 a 1979: ŠTRAUSS, T.: *Slovenský variant moderny*. Bratislava 1992, s. 166 – 177.

³⁷ Termín A. V. Lunačarského, ktorý znamenal postavenie umenia do služieb revolučnej praxe, jeho stotožnenie s agitačnou funkciou.

³⁸ Porovnaj: ČARNÝ, J.: Rozhovor s Rudolfom Sikorom. In: *Jazdec*, XV., č. 56 (2/2025), s. 3 – 4.

³⁹ Rudolf Sikora: *Malevičov odkaz Stalinovi a Putinovi I. – III.* 2024. Akryl na plátne a dreve, à 106 × 106 cm. Art Fond Collection. Vystavené: Galéria 19 Bratislava – malá výstavná sála (25. –

29. 11. 2024), *Rudolf Sikora: Proti zlu / Against Evil*. Galéria Pálffy – Galéria Statua, Bratislava (26. 3. – 30. 4. 2025), kurátorka: K. Bajcurová.

⁴⁰ SIKORA, R.: Malevičov odkaz Stalinovi a Putinovi. In: *Galéria: Gallery 19 2020 – 2024: Výročný katalóg: Annual Catalogue*. Bratislava 2025, s. 196 – 199. Dostupné na internete: <https://www.galeria19.sk/2024/rudo-sikora/>.

⁴¹ SHATSKIKH, A.: *Black Square: Malevich and the Origin of Suprematism*. New Haven 2012; MALSCH, F. (ed.): *The Black Square (Story of a Masterpiece)*. Köln 2019.

⁴² MOJŽIŠ, J.: O Ukrižovanom kríži Rudolfa Sikoru a trochu aj o symbole (kríža). In: *Romboid*, roč. XLI, 2006, č. 9, s. 66 – 72.

divákovi: Malevič bol Ukrajinec, roky na Ukrajine žil a tvoril, trpel pod diktátorom a jeho Ukrajina dnes opäť trpí pod iným diktátorom, ktorý voči nej rozpútal vojnu...

Ešte ďalej problém zhmotnený v prvom malevičovskom triptychu posúva v troch veľkorozmerných nástenných objektoch: *Kruh, Kríž, Štvorec* (2024 – 2025),⁴³ kde zväčšil hlavné motívy zo spomínaného triptychu s autorským zásahom, reliéfom preškrtnutej hviezdy, ale „biele pozadie“, „biele Nič“ už neexistuje. Nie je to „neobjektívny“ obraz kruhu, kríža a štvorca, sú to – objektívne – kruh, kríž a štvorec samy osebe. Sikora vynecháva fyzický rám, resp. vyrezané a maľované čierne objekty veša priamo na bielu stenu, resp. pôvodný rámec obrazu iba nakreslí – ohraničí. Enigmatické, imanentné obsahy ho nezaujímajú, jeho vzrušujú, vlastne bytostne vyrušujú iné „veci“ – zločiny proti ľudskosti. Ako kedysi bola v jeho *Čiernych dierach* (cyklus, ktorému sa venoval v 70. rokoch) sústredená celá – kozmická, univerzalistická, v pozitívnom zmysle slova sčítaná – energia ľudstva: nadpolitická, nadnárodná, nadkonfesionálna... , tentokrát je temná energickosť týchto symbolov jednoznačne adresná, politická, obsahovo identifikovateľná, nasmerovaná *Proti zlu*, ktoré stelesňujú totalitárne a autokratické diktatúry, vraždiace režimy minulosti a prítomnosti, medzi ktorými vníma jasné paralely.

V tomto zmysle je akýmsi symbolickým resumé tohto cyklu najnovšia trojica diel z cyklu *Malevičov odkaz Stalinovi a Putinovi: Biely štvorec, Červený štvorec, Čierny štvorec* (2025)⁴⁴ zoradený opačne, ako bol čas vytvorenia, i s dodatočným zmyslom, ktorý do nich Malevič vložil. Keď umelec hodnotil vlastný suprematizmus, vyčlenil vo svojom vývoji tri stupne: čierny, farebný a biely.⁴⁵ *Čierny štvorec* (1915) pokladal za prvé dielo, ktoré skoncovalo so starým životom a svetom a otvorilo ten nový, bola to ikona budúcnosti a ikona nemala byť ničím iným ako stelesnením Boha... *Červený štvorec/Maliarský realizmus vidieckej*

ženy v dvoch rozmeroch (1915, Št. ruské múzeum, Petrohrad) sa snažil dať do súvislosti s boľševickou revolúciou, s plameňmi, v ktorých zhorel starý svet... *Suprematistická kompozícia: Biela na bielej* (1918, MoMA, New York) podľa neho symbolizovala čistú univerzalistickú formu, dokonalosť človeka a duchovnosť budúcnosti... Sikora malevičovské štvorce rekontextualizuje – ale už nie nebadane, ale priamo, úderne, kontrastne: bielu hviezdu nakreslenú na ploche bieleho štvorca, červenú hviezdu vyrezanú do vnútra plochy červeného štvorca preškrtať zväčšujúcim sa, narastajúcim čiernym obdĺžnikom, pričom čierna hviezda v čiernom štvorci je preškrtnutá priamo diagonálou v ukrajinskej modro-žltej farebnosti.

Kým v predchádzajúcich variáciách na Maleviča a konštruktivistických avantgardistov šlo o viac-menej voľné apropiácie, persifláže, parafrázy a variácie, tu je jeho privlastnenie si Maleviča totálne: akoby stratil, opustil akúkoľvek dištanciu a stotožnil sa s ním, stal sa sám dvojediným Malevičom-Sikorom. Ale kým Sikora-človek sa vášnivo slovne, s pátosom, akčne stotožňuje s údelom a étosom svojho umelca, v tvorbe volí odlišné stratégie. Sikora-umelec sa v tvorbe manifestuje nadosobným spôsobom – úsečnou, lakonickou, čistou geometrickou a monochromatickou formou, ktorá má však svoju (nielen kultúrnu) pamäť, historicitu. Nepatrným znakovým posunom sa však radikálne mení celý kontext diela i jeho význam. Malevič predpovedal „koniec maľby“, ktorý nenastal ani po neskorších početných predpovediach „smrti maľby“. Podľa Artura C. Danta, amerického filozofa a teoretika, autora pojmu „koniec umenia“: „V naratívu modernizmu predstavovala abstrakce význam dějin, které byly považovány za proces: byla nutností. V posthistorickem umění je to pouze možnost, něco, k čemu se člověk může uchýlit, když chce. A tak je možné naplnit abstraktní malby, dokonce i malby pruhů těmi nehlubšími morálními a osobními významy...“⁴⁶ Dodajme, že aj politic-

⁴³ *Malevičov odkaz Stalinovi a Putinovi (Kruh, Kríž, Štvorec)*. 2024 – 2025. Akryl na plátne a dreve, á 160 × 160 cm. Majetok autora.

⁴⁴ *Malevičov odkaz Stalinovi a Putinovi: Biely štvorec, Červený štvorec, Čierny štvorec*. 2025. Akryl na plátne a dreve, á 160 × 160 cm. Majetok autora.

⁴⁵ MALEVIČ, K.: *Suprematizmus, 34 risunka*. Vitebsk 1920. Cit. podľa ČEPAN 2018 (v pozn. 17), s. 300.

⁴⁶ DANTO, A. C.: *Po konci umění: Současné umění a oblast mimo dějiny*. Praha 2021, s. 238 – 239.

kými, ktoré sú v tomto prípade aj osobné. Sikora vykračuje z pôvodnej bezpredmetnosti, z bodu nula, z ničoho... Kam? K zaujatiu stanoviska, k správe o svete, k výzve na zmenu. Až sa tu ponúka otázka: Ak by dnes tvoril Malevič, bol by nad politikou? Alebo by dal svojim *suprémom* politické značenie,

ako to urobil Sikora? Malevičov maliarsky projekt bol univerzalistický, vizionársky, nasmerovaný do budúcnosti. Budúcnosť prišla a je asi celkom iná, ako ju chcel vidieť Malevič. A ako vždy ani dnes ju umenie, ako z dejín vieme, pravdepodobne, nezmení..., ale... ale umelci to skúšať musia.

PhDr. Katarína Bajcurová, CSc.

Art Research Centre of SAS, Bratislava

katarina.bajcurova@savba.sk

Prof. Isabel Wünsche, PhD.

History and Theory of Art, Constructor University Bremen
Res. IV, Campus Ring 1, 28759 Bremen
iwuensche@constructor.university

Professor of Art and Art History at Constructor University Bremen (formerly International/Jacobs University Bremen), where she has been teaching since 2001. She studied Art History, Classical and Christian Archaeology in Berlin, Moscow, Heidelberg, and Los Angeles, and received her PhD from Heidelberg University. Her research focuses on European modernism and the avant-garde in a global perspective, with particular emphasis on abstraction, transnational and émigré networks, and the relationships between art, nature, and theory. She is internationally recognized for her work on modern and abstract art, transcending a Eurocentric framework, and has played a significant role in advancing comparative and decolonial perspectives within the historiography of modernism. Actively engaged in international scholarly exchange, she regularly lectures at conferences and academic institutions worldwide and is known for fostering dialogue between diverse cultural, geographic, and methodological contexts. She is the author and editor of numerous influential publications, including *Biocentrism and Modernism* (2011), *Meanings of Abstract Art: Between Nature and Theory* (2012), *The Organic School of the Russian Avant-Garde* (2015), and *Practices of Abstract Art: Between Anarchism and Appropriation* (2016), as well as major edited volumes such as *The Routledge Companion to Expressionism in a Transnational Context* (2018) and *Bauhaus Diaspora and Beyond* (2019). Her more recent work explores abstraction as a global and cross-cultural phenomenon, as seen in *100 Years On: Revisiting the First Russian Art Exhibition of 1922* (2022).

Mgr. Lucia Gregorová Stach, PhD.

Institute of Art History, Art Research Centre of Slovak Academy of Sciences
Dúbravská cesta 8, 84104 Bratislava
Faculty of Fine Arts, Academy of Arts in Banská Bystrica
Kollárova 28, 974 01 Banská Bystrica
lucia.g.stach@savba.sk

Art historian, critic and curator specializing in modern and contemporary art, its institutions, and the avant-garde and neo-avant-garde in Slovakia and Central and Eastern Europe. From 2010 to 2025, she worked at the Slovak National Gallery, where she served as Chief Curator of Modern and Contemporary Collections and later as Senior Curator. Among other projects, she curated the *Jana Želibská: Swan Song Now* (2017) project in the Slovak Pavilion at the 57th Venice Biennale, developed the long-term collection display *Model: Museum of Contemporary Art*, and most recently co-curated *Maya Deren – Stano Filko: Truth, in Reality, Has Never Been Ours* at Kunstmuseum Bochum (2025). She has also co-curated several transhistorical and thematic exhibitions. Her exhibition projects and publications focus on post-socialist, archival, intermedia, feminist, and transnational artistic practices, with particular attention to neo-avant-garde tendencies and radical museology. She is currently holding a position at the Art Research Centre of the Slovak Academy of Sciences and teaches at the Faculty of Fine Arts, Academy of Arts in Banská Bystrica.

Ada Piekarska, MA

Galeria Bielska BWA
ul. 3 Maja 11, 43-300 Bielsko-Biala
ada.piekarska@galeriabielska.pl

Curator and writer based in Poland. She holds degrees from the Academy of Fine Arts in Kraków and the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences. She is currently the head of the programming team at Galeria Bielska BWA in Bielsko-Biala and represents an emerging voice in Polish curatorial and critical practice, shaped by a generational engagement with post-transformation cultural conditions. Her curatorial practice examines the non-artistic dimensions of contemporary art, particularly its political entanglements and social imaginaries, and extends to exhibition-making, educational, and community-oriented activities. She is independent curator as well as the curator of the Bielska Jesień Painting Biennale, one of the most significant art competitions in Poland and the country's largest platform dedicated to painting, and has curated large-scale thematic exhibitions and monographic projects, including the 46th edition of *Bielska Jesień* (2023) and *Pole bitny* at Galeria Bielska BWA. In 2024, she received the Jerzy Stajuda Art Criticism Award for her consistent work in promoting critical art and for strengthening the social environment of cultural institutions. Through her writing and exhibitions, she examines the position of art in the aftermath of systemic transformation and late capitalism, with a focus on painting as a medium of affect, memory, and political presence.

Mgr. Alexandra Tamášová, PhD.

Research Center, Academy of Fine Arts and Design in Bratislava
Hviezdoslavovo námestie 18, 814 37 Bratislava
alexandra.tamasova@gmail.com

Curator, critic, and art historian. From 2012 to 2025, she served as a curator in the Modern and Contemporary Art collections at the Slovak National Gallery. She currently works at the Research Center at the Academy of Fine Arts and Design in Bratislava and is active as an independent curator and writer. She explores contemporary art with an emphasis on themes of nature, the body and corporeality, identity, marginalized groups, and expanded states of consciousness, with a sustained interest in gender studies and feminist and queer perspectives. Alongside exhibition-making and scholarly writing, her practice extends to discursive and performative formats situated at the intersection of art, theatre, and civic engagement, including the Modra Cabaret, an alternative theatre platform based in Modra that combines artistic experimentation with social commentary. Through her curatorial and writing activities, she actively supports LGBTQI+ visibility, including the work of trans and non-binary artists, within contemporary art and cultural discourse. Her exhibition and publication projects include *Dancing In the Dark* (2024), *Marko Blažko: The Whole Human* (2024; with Petra Hanáková), *Into the Wild* (2019), both at the Slovak National Gallery, and earlier projects such as *Between Idyll and Drama. The Story of the Collection of Naïve Art at the SNG* (Slovak National Gallery, Esterházy Palace, 2013; with Katarína Čierna) or *Body Boundaries* (2013).

Dr. Techn. MArch. Adam Hudec

Institute for Art and Architecture, Academy of Fine Arts Vienna
Schillerplatz 3, 1010 Vienna
a.hudec@akbild.ac.at

Researcher, architect, artist, and curator based in Vienna, working at the Institute for Art and Architecture, Academy of Fine Arts Vienna, at the intersection of architecture, art, and ecological research. He holds a doctorate from the Academy of Fine Arts Vienna, where he completed his dissertation *Epidermitecture: Socio-material Investigation of Biopatina on Outer Surfaces of Built Environments* (2025). He is co-founder of the Dusts Institute, a platform dedicated to experimental environmental sensing, material agency, and situated pedagogy. His research, artistic, and curatorial projects investigate hidden urban and ecological dynamics as indicators of broader socio-environmental entanglements. His installations and research have been presented internationally, including the Venice Architecture Biennale (2025) and the Vienna Climate Biennale (2024). He is editor of *From Dusts to Dusts* (2025) and co-editor of the Sternberg Press anthology *Plant Space* (2025). Alongside his research practice, he lectures and leads international workshops, advancing multispecies and ecological perspectives in architecture and urban systems.

Mgr. Barbora Kundračiková, Ph.D.

Olomouc Museum of Art
Denisova 47, 771 11 Olomouc
Department of Art History, Palacký University in Olomouc
kundračikova@muo.cz

Curator and critic of modern art at the Museum of Art – Central European Forum Olomouc (SEFO) and Assistant Professor at the Department of Art History at Palacký University in Olomouc (CZ). Her research interests include 20th- and 21st-century European visual art, with a particular focus on technical representations, art-historical methodology, and analytical approaches to aesthetics. As a curator, she has prepared projects addressing hyperrealist tendencies in Czech painting, the Museum of Art Olomouc collection of modern and contemporary prints, and the SEFO Triennial of Central European contemporary art (2021/2024), as well as selected international and collaborative projects. As an author and critic, she has contributed to numerous publications, including *New Realisms: Modern Realist Approaches on the Czechoslovak Scene (1918–1945)*. She is also the co-editor of the journal issues *Espeš* 1/2019 and *Umění* 3/2022. She is actively engaged in organizing and coordinating scholarly conferences and professional meetings, fostering interdisciplinary exchange and critical debate within the field. Her professional interests also include museum education, sustainability, and inclusive institutional practices.

Mgr. Ivana Moncoľová, PhD.

Faculty of Fine Arts, Academy of Arts in Banská Bystrica
Kollárova 28, 974 01 Banská Bystrica
ivana.moncolova@aku.sk

Critic, curator, art historian, and educator. She studied History of Art and Culture at the University of Trnava and completed her doctoral studies in 2016 at the Academy of Fine Arts and Design in Bratislava with a dissertation on changes in artistic authorship. Since 1998, she has been publishing critical and theoretical texts on contemporary art in professional journals and the wider cultural press, focusing on contemporary painting, questions of authorship, and the relationship between visual art, spatial thinking, and architectural theory. Alongside her critical work, she has curated selected exhibitions of contemporary artists and founded Moncolova Editions, under which she published the first overview monographs on R. Čerevka and S. Krivošíková (2019), as well as monographic publications devoted to Ľ. Hološka (in collaboration with architectural theorist Marián Zervan) and R. Podoba, emphasizing the conceptual and spatial dimensions of contemporary painting. Since 2017, she has been teaching at the Faculty of Fine Arts, Academy of Arts in Banská Bystrica, where she is actively engaged in pedagogical and research-oriented activities, focusing on contemporary painting in dialogue with theory, critical writing, and architectural concepts of space, structure, and perception, and co-leading interdisciplinary painting-related projects that connect studio practice with theoretical reflection and cross-disciplinary collaboration.

M.A. Lora Sariaslan, Ph.D.

Research Institute for History and Art History, Utrecht University
Drift 6, Room 0.16, 3512 BS Utrecht
l.sariaslan@uu.nl

Art historian and curator, Assistant Professor of Modern and Contemporary Art at Utrecht University. Her research focuses on transnational art practices, identity politics, mobility, and migration, with particular attention to curating and museum practices at the intersection of critical approaches to collecting and display. She received her PhD from the University of Amsterdam, her MA from the University of Texas at Austin, and her BA in Art History from Knox College, Illinois. Prior to her academic appointment, she served as curator at Istanbul Modern (2005–2011) and as assistant curator at the Dallas Museum of Art (2001–2005). Alongside her academic work, she has curated and co-curated exhibitions internationally, addressing questions of cultural translation, memory, and contemporary subjectivity. Her scholarly publications include *Familiarly Strange / Strangely Familiar: Humor and Contemporary Artists from Turkey* (2024) and *With/out Place: Negotiating Belonging Through Art in Post-Yugoslav Europe* (2024), as well as earlier contributions on mapping and spatial imaginaries in contemporary art. She is co-editor (with Patrick van Rossem) of *Stedelijk Studies* no. 15, a peer-reviewed research journal published by the Stedelijk Museum Amsterdam.

Doc. Mgr. Peter Megyeši, PhD.

Department of History and Theory of Arts, University of Trnava
Hornopotočná 23, 917 00 Trnava;
Institute of Art History, Art Research Centre of Slovak Academy of Sciences
Dúbravská cesta 8, 84104 Bratislava
peter.megy@gmail.com

Art historian, theorist, and curator. He studied History and Theory of Art at the Faculty of Arts, University of Trnava, and completed study stays at Charles University in Prague and Masaryk University in Brno before receiving his PhD from the University of Trnava in 2014. From 2014 to 2021, he served as Assistant Professor at the Faculty of Arts, Technical University of Košice. He is currently Associate Professor at the Department of History and Theory of Art, Faculty of Arts, University of Trnava, and a researcher at the Art Research Centre of the Slovak Academy of Sciences in Bratislava. His research focuses on medieval and early modern art, with particular emphasis on iconography, iconology, and emblematics, as well as on the interpretation of contemporary art. He has been publishing in leading international and regional journals, including *The Burlington Magazine*, *Source: Notes in the History of Art, Umění*, and *Arx*. In 2022, he published the monograph *Images, Texts, Meanings: Interpretations of Applied Emblems* (in Slovak). He currently serves as President of the Slovak section of AICA.

PhDr. Katarína Bajcurová, CSc.

Art Research Centre of Slovak Academy of Sciences
Dúbravská cesta 8, 84104 Bratislava
katarina.bajcurova@savba.sk

Art historian and curator. She worked for three decades at the Slovak National Gallery (1994–2024), where she also served as General Director from 1999 to 2009 and played a key role in initiating the gallery's reconstruction and institutional modernization. She currently serves as the General Director of the Art Research Centre of the Slovak Academy of Sciences. Her research focuses on 20th and 21st century visual art, with particular attention to modernism and its legacies. As a curator, she co-authored several major exhibitions at the Slovak National Gallery, including *The Sixties in Slovak Visual Art* (1995), *Slovak Myth* (2005), *Slovak Picture (Anti-Picture): 20th Century in Slovak Visual Art* (National Gallery, Prague, 2008), and *Dream × Reality. Art and Propaganda, 1939–1945* (2016), and she curated the development of the long-term collection display *Modern* at the SNG. Author of many publications, including extensive books, such as *The Slovak Art Modernism. Painting and Sculpture 1890–1949* (with Ján Abelovský, 1997/2000), or *Slovak Sculpture 1945–2015* (2018), as well as numerous monographs on key figures of Slovak modern and contemporary art.



Projekt bol realizovaný vďaka podpore Nadácie VÚB.

The project was made possible thanks to the financial support
of the VÚB Foundation.

Časopis Centra vied o umení Slovenskej akadémie vied
Journal of the Art Research Centre of the Slovak Academy of Sciences

Časopis ARS je umeleckohistorický vedecký recenzovaný časopis, ktorý vydáva Ústav dejín umenia Slovenskej akadémie vied v Bratislave od roku 1967. Venuje sa dejinám výtvarného umenia a architektúry strednej Európy a ich európskemu kontextu od raného stredoveku až do súčasnosti. Mimoriadne vítané sú štúdie o umení na Slovensku a slovenskom umení. ARS slúži zároveň ako fórum pre reflektovanie teórie, metodológie a dejín historiografie umenia. Príspevky o svetovom umení sú tiež vítané. V súčasnosti ARS vychádza dvakrát ročne a prináša štúdie v slovenskom, anglickom a nemeckom jazyku.



The journal ARS is an art historical scientific peer-reviewed journal that has been published by the Institute of Art History of the Slovak Academy of Sciences in Bratislava since 1967. It is devoted to the history of the visual arts and architecture in Central Europe and their European context from the early Middle Ages to the present. Papers on art in Slovakia and Slovak art are particularly welcome. ARS also provides a forum for articles that focus on the theory, methodology and the history of art history. Contributions about world art are also invited. At the present time ARS is published twice a year, presenting papers in Slovak, English and German.

Vychádza dva razy do roka. Špeciálne číslo. Dátum vydania: december 2025.
Rozširuje, objednávky a predplatné prijíma SAP – Slovak Academic Press, spol. s r. o.,
Bazová 2, SK-821 08 Bratislava 2, Slovak Republic, e-mail: sap@sappress.sk

Published two times a year. Special issue. Date of publication: December 2025.
Orders and subscriptions from foreign countries through SAP – Slovak Academic Press Ltd.,
Bazová 2, SK-821 08 Bratislava 2, Slovak Republic, e-mail: sap@sappress.sk
Orders from abroad could also be addressed to Slovart G. T. G. Ltd., Krupinská 4,
P. O. BOX 152, SK-852 99 Bratislava 5, Slovak Republic, e-mail: info@slovart-gtg.sk

Evidenčné číslo: EV 5771/19
Cena výtlačku: Nepredajné.
© Centrum vied o umení SAV, v. v. i., org. zložka Ústav dejín umenia 2025

Časopis je evidovaný v databázach / The journal is indexed in
SCOPUS (Elsevier)
EBSCO (Database of Elton B. Stephens Company)
DOAJ (Directory of Open Access Journals)
CEEOL (Central and Eastern European Online Library)
CEJSH (Central European Journal of Social Sciences and Humanities)

Ars

ISSN 0044-9008 (print)

ISSN 2729-7349 (online)