Genealogy of Modernist Essentialism

Mira Keratová

FILKO HAPPSOC 1960s

Stano Filko belongs to the generation of Slovak 1960s neo-avant-gardists including Alex Mlynárčik, Július Koller and Peter Bartoš[1] who explored the performance of life in its everydayness. With Mlynárčik (along with Zita Kostrová), Filko worked on a manifesto project and the readymade-event *HAPPSOC I., BRATISLAVA 2.–8. MAY, 1965 / HAPPSOC I. BRATISLAVA 2.–8. MÁJ 1965*, which they distributed as an invitation for participation with a statistical register of "objects" (men, women, dogs, etc.), located at that time in Bratislava. It was created through the appropriation of the temporally and spatially defined reality of the city of Bratislava in the midst of the socialist celebrations of Labor Day and of the anniversary of the end of World War Two (according to the Soviet doctrine). Through Mlynárčik's connections to the Paris Nouveau Réalisme movement, Pierre Restany reported on the manifesto on the international scene. Accordingly, Filko's work was historically seen together with global conceptual trends, which, however, were occurring in different parts of the world and under different conditions, within which they had their specific forms.[2] Its continuation was *HAPPSOC II. 7 DAYS OF CREATION / HAPPSOC II. 7 DNÍ STVORENIA*, between December 25 and 31, 1965. Filko further developed this "social happening" model independently; in a third series with the title, *ACTION UNIVERSAL. HAPPSOC III. ALTAR OF CONTEMPORANEITY / AKCIA UNIVERZÁL. HAPPSOC III. OLTÁR SÚČASNOSTI* (1966) he appropriated the so-called reality of Czechoslovakia with its life, past, and future in space and time. This was followed by *HAPPSOC IV. TRAVEL IN SPACE / HAPPSOC IV. VESMÍRNE CESTOVANIE* (1967) in the dimensions of the entire universe. [01]

In reviews from the time, Filko's works of the 1960s, with their theatrically compounded elements from everyday life (see for example the environment of the housing inventory *Dwelling 1966 of Contemporaneity – Reality / Obydlie 1966 súčasnosti – skutočnosti* of 1966 [02], exhibited at the Gallery on Charles Square [Galerie na Karlově náměstí] in Prague in 1967, where he staged a series of thirty *Altars of Contemporaneity / Oltáre súčasnosti* from 1963–66), were primarily analyzed in relation to Surrealism and Art Informel.[3] The critic Jiří Padrta also saw a "certain romantic feature" in Filko's staged rituals, in which "there takes place more an absurd ceremony rather than a theatre-life and event."[4] He explained the authentic position of Filko's critique of consumerism, expressed through the elevation of material welfare into ethical and spiritual frameworks, by reminiscences to folklore and liturgy. Tomáš Štraus spoke about the "nationally distinctive editing of the world Pop Art movement."[5] Apart from art-historical references, the period critics also searched for new understandings; the often-quoted Pierre Restany called Filko "an architect of information."[6]

The exhibition *Dwelling 1966 of Contemporaneity – Reality / Obydlie 1966 súčasnosti – skutočnosti* (1967) was widely received in the Czechoslovak press. In this performative environment, Filko presented naked models in the roles of so-called living sculptures. [03] From the viewpoint of Linda Nochlin's "politics of vision,"[7] analyzing the modes of representation of female subjects and bodies, their position within the installation was constructed patriarchally: through the idea of the private world as a quasi *mise-en-scène* of a household that is traditionally a man's property. Non-individualized naked women in gas masks were, in Restany's words, conceived as "objects of aesthetic contemplation."[8] They were reduced to alienated subjects. In the context of the post-war world of the Cold War, the unsettling element of the gas mask appears as a reference to the threat of nuclear or chemical weapons; in a feminist perspective, as a controlling male principle.

The curator Zdeněk Félix moved around wearing a gas mask among the passive and fetishized bodies of the models. His speech explaining the situation was played from a tape recorder.[9] The audience was also supposed to join the hierarchized "living sculptures"[10] (*Waiting objects – actions / Čakacie objekty – akcie*). Their changing into special clothes with slippers (Štraus called these elements "props of

Genealogie eines modernistischen Essentialismus

Mira Keratová

FILKO HAPPSOC 1960er-Jahre

Stano Filko gehört mit Alex Mlynárčik, Július Koller und Peter Bartoš[1] jener Generation der slowakischen Neoavantgarde an, die den Lauf des Lebens anhand ihres Alltagslebens thematisierten. Gemeinsam mit Mlynárčik (und Zita Kostrová) erarbeitete Filko Mitte der 1960er-Jahre das Manifest mit dem dazugehörigen Readymade-Event *HAPPSOC I., BRATISLAVA 2.–8 MAY, 1965 / HAPPSOC I. BRATISLAVA 2.–8. MÁJ 1965*. Dafür verteilten die Künstler*innen Einladungen zur Teilnahme, die unter anderem ein statistisches Verzeichnis der „Objekte" (Männer, Frauen, Hunde usw.), die sich zu jener Zeit in Bratislava befanden, enthielten. So stand das Happening mit einer Aneignung der zeitlich und räumlich aufgenommenen Wirklichkeit der Stadt für die sozialistischen Feierlichkeiten zum Tag der Arbeit und zur Beendigung des Zweiten Weltkriegs (gemäß der sowjetischen Doktrin) im Zusammenhang. Da Mlynárčik mit dem Nouveau Réalisme-Kreis in Paris in Verbindung stand, berichtete Pierre Restany über das Manifest auf internationaler Bühne. In der Folge wurde auch Filkos Kunst historisch zu den globalen konzeptuellen Tendenzen gezählt, die jedoch in verschiedenen Teilen der Welt unter unterschiedlichen Bedingungen entstanden und jeweils spezifische Formen annahmen.[2] Filkos Nachfolgeaktion hieß *HAPPSOC II. 7 DAYS OF CREATION / HAPPSOC II. 7 DNÍ STVORENIA* und fand vom 25. bis 31. Dezember 1965 statt. Der Künstler entwickelte damit das „soziale Happening"-Konzept eigenständig weiter. In der dritten Serie mit dem Titel *ACTION UNIVERSAL. HAPPSOC III. ALTAR OF CONTEMPORANEITY / AKCIA UNIVERZÁL. HAPPSOC III. OLTÁR SÚČASNOSTI* (1966) eignete er sich gleich die ganze sogenannte Realität der Tschechoslowakei mit all ihrem Leben, ihrer Vergangenheit und ihrer Zukunft in Raum und Zeit an. Sodann folgte *HAPPSOC IV. TRAVEL IN SPACE / HAPPSOC IV. VESMÍRNE CESTOVANIE* (1967) in den Dimensionen des gesamten Universums. [01]

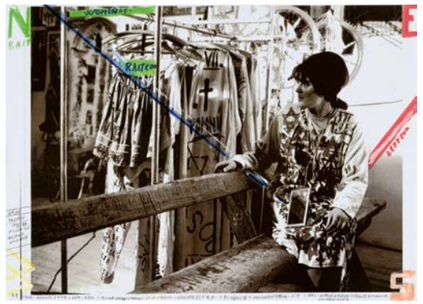
Filkos Werke aus den 1960er-Jahren (siehe zum Beispiel das Environment mit Wohnungsinventar *Dwelling 1966 of Contemporaneity – Reality / Obydlie 1966 súčasnosti – skutočnosti* aus 1966 [02], das 1967 in der Galerie am Karlsplatz [Galerie na Karlově náměstí] in Prag ausgestellt wurde, wo er bereits 1963–1966 eine Serie von dreißig *Altars of the Present / Oltáre súčasnosti* in Szene gesetzt hatte) mit ihren theatralisch kombinierten Elementen aus seinem Alltagsleben wurden in den damaligen Rezensionen vorwiegend in Bezug auf den Surrealismus und die informelle Kunst analysiert.[3] Auch der Kritiker Jiří Padrta attestierte dem inszenierten Ritual vor Ort, das seiner Meinung nach „eher einer absurden Zeremonie als einem Theaterereignis gleichkam", einen „gewissen romantischen Zug".[4] Die authentische Pose der Konsumkritik Filkos, die sich in der Überhöhung des materiellen Wohlstands in den ethischen und spirituellen Bereich ausdrückte, erklärte Padrta indes durch Reminiszenzen an die Folklore und die Liturgie. Zum selben Anlass sprach Tomáš Štraus wiederum von einer „national geprägten Variante der weltweiten Pop-Art-Bewegung".[5] Neben solchen kunsthistorischen Bezügen suchten die damaligen Kritiker aber auch nach neuen Deutungen. So nannte der vielzitierte Pierre Restany Filko einen „Architekten der Information".[6]

Die Ausstellung *Dwelling 1966 of Contemporaneity – Reality / Obydlie 1966 súčasnosti – skutočnosti* (1967) fand in der tschechoslowakischen Presse großen Widerhall. Im Rahmen eines performativen Environments präsentierte Filko hier nackte Models als sogenannte lebende Skulpturen. [03] Unter dem Gesichtspunkt von Linda Nochlins „Politik des Blicks",[7] mit der sie die Repräsentationen von Frauen und ihren Körpern analysierte, war deren Position innerhalb der Installation freilich patriarchalisch angelegt, wurde doch die private Welt hier gleichsam als Haushalt inszeniert, den ganz traditionell der Mann besitzt. Die anonymen Nacktmodelle in Gasmasken wurden von Filko, um mit Restany zu sprechen, als „Objekte der ästhetischen Kontemplation" konzipiert.[8] Sie wurden auf entfremdete Subjekte reduziert. Vor dem Hintergrund des Kalten Kriegs erscheint das beunruhigende Element der Gasmaske zwar als Verweis auf die Bedrohung durch nukleare oder chemische Waffen, aus feministischer Perspektive hingegen als Prinzip männlicher Herrschaft.

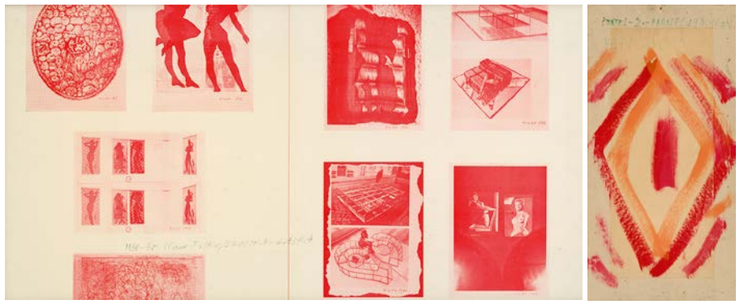
[01A-B] Untitled (subtitled *POSTMODERN HAPPSOC-I. 1965 - DSQ SPIRIT / Postmoderna Happsoc-I. 1965 - DSQ Duch Spirit*), c. 1990s

[02] *Dwelling 1966 of Contemporaneity - Reality / Obydlie 1966 súčasnosti - skutočnosti*, 1967

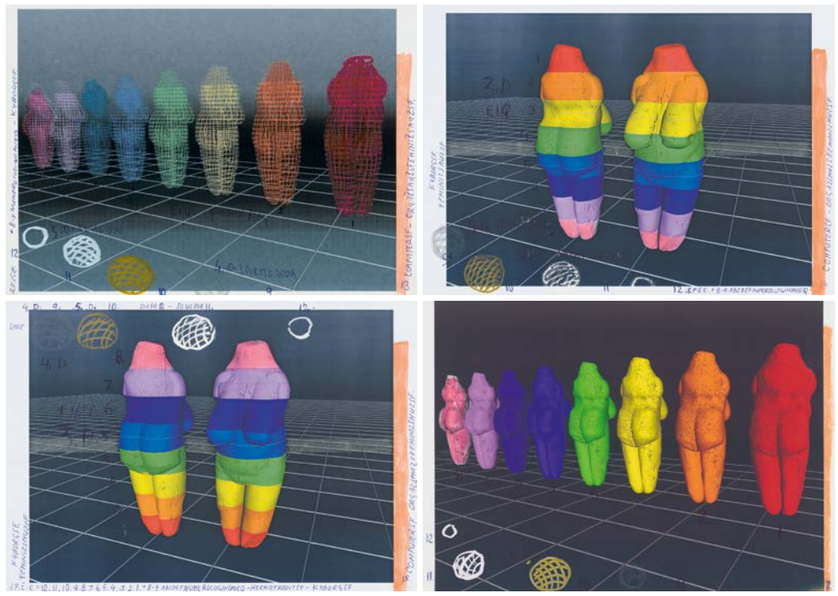
[03] Stano Filko with model at *Dwelling 1966 of Contemporaneity - Reality / Obydlie 1966 súčasnosti - skutočnosti*, 1967



[04] Clothes from the exhibition *Dwelling 1966 of Contemporaneity - Reality / Obydlie 1966 súčasnosti - skutočnosti*, 1967



[05A-B] *EROTIC - LOVE / EROTIKA - LÁSKA*, late 1960s



[06-09] Untitled (series subtitled *FEMINISMANSF / FEMINIZMUZSF*), 1990s

Der Kurator Zdeněk Félix mischte sich, ebenfalls eine Gasmaske über seinem Gesicht, zwischen die passiv fetischisierten Models. Seine die Situation erläuternde Eröffnungsrede wurde währenddessen von einem Tonband abgespielt.[9] Ein andermal sollte auch das Publikum sich den hierarchisierten „lebenden Skulpturen“[10] (*Waiting objects – actions / Čakacie objekty – akcie*) anschließen. Die Leute sollten spezielle Gewänder samt Hausschuhe anlegen (Štraus nannte diese Elemente „Requisiten der Intimität“)[11], was ihre Körperlichkeit unterstreichen, sie aber auch im inszenierten Privatraum verorten sollte. Die Gewänder waren mit Davidsternen und Christuskreuzen bemalt [04] (auch später entnahm Filko seine Lieblingssymbolik dem Alten und Neuen Testament) und verwiesen damit auf die jüdisch-christliche Zivilisation, zwangsweise aber auch auf deren patriarchale Geschichte der sexuellen Unterdrückung und dem dualistischen Konzept von Kultur und Natur. Das Spiegeln einer privaten „Realität“ in einen halböffentlichen Raum sollte durch ein Radio (*Playing Altar Contemporaneity / Hrací oltár súčasnosti*) und durch eine partizipative Installation, in der man selbst Stempel verwenden durfte (*Table for Anonymous Graphics / Stôl pre anonymnú grafiku*), weiter akzentuiert werden.

Die Altare aus der Serie *Altars of Contemporaneity / Oltáre súčasnosti* (1963–1966) aus alten Industrieholzmöbeln, für die Filko in seinem Œuvre mehrmals Verwendung fand, waren auch Teil der Ausstellung *Dwelling 1966 of Contemporaneity – Reality*. Der Künstler zimmerte sie zu teils symmetrischen, teils asymmetrischen Formen und bemalte sie dann mit weißem, silbernem oder goldenem Pigment. Dann gestaltete er sie mit alten Nägeln, leeren Patronenhülsen, Kruzifixen und Drähten zu Reliefs und fügte kleine Spiegel ein. Zusammen mit dem für ihn typischen Spiegelboden, den er hier erstmals verwendete, sollten sie in kinematografisch-illusionärer Weise Körper in Teilperspektiven fragmentieren, und zwar ganz im Sinn des sogenannten skopophilen (oder sogar perversen) Vergnügens, das Laura Mulvey unter den Blickwinkeln von Freud und Lacan analysierte.[12] Dementsprechend hat Filko seine „Altare“ auch mit erotischen Fotos beklebt. Auch sie wählte er mit dem sogenannten männlichen Blick aus, der sich laut Mulvey dadurch auszeichnet, dass der Mann der Träger der Subjektivität ist, während das unbedeutende Weibliche zum Objekt degradiert wird.[13] Kritiken von damals deuteten Filkos Sujetwahl indes als Kritik am neuen kulturellen Fetisch. Neben den heteronormativ stereotypen Pin-up-Girls verwendete er nämlich beispielsweise auch das Bild des Film-Sexsymbols Brigitte Bardot und kontrastierte provokante, von Männern choreografierte Frauenposen mit Reproduktionen christlicher Heiliger oder Madonnen. Durch diese streng moralisierende Komponente lud er das Werk mit einer, sagen wir, Pseudospiritualität auf. (So hatten Filko und Mlynárčik schon in *HAPPSOC II.* das Publikum während der Weihnachtszeit in einen Stripteaseclub eingeladen.)

Im Übrigen treffen die meisten der Klischees, die von der feministischen Kritik der 1970er-Jahre aufs Korn genommen wurden, auf das Werk Filkos geradezu lehrbuchhaft zu. Dazu gehört die dichotome Sicht des aktiven Mannes als Vertreter des Fortschritts gegenüber der passiven Frau, die bei Filko in den 1960er-Jahren für Lust und Liebe und in den 1980er-Jahren dann für Fruchtbarkeit und Mutterschaft steht. Der Prager Schau folgte *External Environment – Communication / Externé prostredie – komunikácia* (1967) in der Galerie Cyprián Majerník in Bratislava, wo der Künstler so genannte „Skulpturen-Architekturen“ (oder „Skulpturen-Wolkenkratzer-Aussichtstürme“) ausstellte. Das männliche Prinzip dieses Environments wurde im Gegensatz zur *Behausung* nicht mehr als privater, sondern gleichsam als öffentlicher „Fetisch“ artikuliert. Im Gegensatz zur „inneren Umwelt“ der *Dwelling of Reality – Contemporaneity* Ausstellung schuf Filko hier als Pendant eine äußere Umwelt, die er dann zur Installation *Universal Environment / Univerzálne prostredie* (1966–1967) weiter ausarbeitete. Jedoch hatte er schon zuvor deutliche geschlechtsspezifische Rollenverteilungen erkennen lassen, zum Beispiel in der Assemblage *Grandpa and Grandma Are Listening to the Radio / Dedko – babka počúvajú rádio* (1965), für die er die einen Gegenstände der Frau, die anderen dem Mann zuordnete (so beispielsweise einen Weidenkorb oder einen Topf im Gegensatz zu einem Rad). Auch hier stellte Filko mit seiner penibel dichotom ausgeführten Ikonographie klar, dass Gegensätzliches immer aufeinander bezogen ist.

Die Assemblage-Altar-Objekte gehörten einem Diskurstypus in der sozialistischen Gesellschaft an, der, wie Texte aus jener Zeit belegen, „Problematik der zivilisatorischen Umwelt“ genannt wurde. Er hing eng mit den Umständen der sozialistischen Moderne zusammen, die „den Ausdruck eines neuen Verhältnisses von Künstler und Realität“ für notwendig erachtete. So war dieser Diskurs vor allem von sozialen Fragen geprägt, in deren Zusammenhang ja auch der Wohnbau massiv vorangetrieben wurde. Dadurch entwickelte sich eine breitere gesellschaftliche Debatte über die angemessene Lebensqualität in einem sich verändernden städtischen Umfeld und somit auch im modernen Haushalt. Die Debatte wurde also nicht primär wie im Westen als Kritik an der Konsumgesellschaft geführt. Sie war nicht durch Überfluss, sondern durch Mangel gekennzeichnet.[14]

Von dem *Universal Environment*, das 1968 auf der bedeutenden Ausstellung *Cinematism, Spectacle, Environment* im Maison de la Culture in Grenoble, vorher jedoch schon 1967 auf der Ausstellung *Situácie / Situations* im Verband der slowakischen bildenden Künstler (Spolok slovenských výtvarných umelcov) in Bratislava gezeigt wurde, existierten mehrere Ausführungen. Es war Filkos erstes architektonisch konzipiertes multimediales Environment,[15] die vorigen waren durch die schlichte Kombination mehrerer Elemente entstanden. Als externalisiertes Environment sollte es *Dwelling 1966 of Contemporaneity – Reality* austarieren, und so kommentierte Filko,[16] dass er hier Erotik und Technologie gegenüberstelle. Das nachfolgende Environment *Poetry about Space and Cosmos / Poézia o priestore a kozme* (1967–1968), ausgestellt auf der Expo in Osaka 1970) war hingegen bereits als schieres Fest des (internationalen) Raums konzipiert, in dem durch Pop-Anklänge gleichsam nach Tatlin-Manier Technik und Kunst verschmolzen wurden (in Filkos Worten: „die Folklore der industriellen Zivilisation“[17]). In seiner Interpretation der historischen Avantgarden als neuer künstlerischer Praxis, die sich als Reaktion auf die moderne Technik von der Tradition absetzte, brachte Boris Groys diese Metapher auf den Punkt: Kunst = Maschine.[18] Auch im slowakischen oder, genauer gesagt, tschechoslowakischen Kontext wurde das Vermächtnis der sowjetischen Avantgarden in der zweiten Hälfte der 1960er-Jahre durch die Neuauflage wichtiger Primärdokumente, etwa vom slowakischen Theoretiker Oskar Čepan oder dem tschechischen Kritiker Jiří Padrta, erneut aktuell.[19]

intimacy"[11]), was supposed to enhance their embodiment, as was their situating themselves in a staged private area. The robes were painted with Stars of David and Crosses of Christ [04] (see also Filko's later favorite symbolism of the Old and New Testament) as a reference to Judeo-Christian civilization and, necessarily, also its patriarchal history of sexual repression within the dualist concept of culture and nature. The reflection of a private "reality" shared in a semi-public space was to be heightened by a radio playing (*Playing Altar of Contemporaneity / Hrací oltár súčasnosti*), or by the participatory installation for stamping (*Table for Anonymous Graphics / Stôl pre anonymnú grafiku*).

The altars form the series *Altars of Contemporaneity / Oltáre súčasnosti* (1963–66) in the recycled industrially manufactured wood furniture which Filko used throughout his work, were part of the *Dwelling 1966 of Contemporaneity – Reality* show. They were compounded into symmetrical and asymmetrical formats painted in white, silver, and golden pigments. They were assembled into reliefs from beaten nails, empty cartridge cases, crucifixes, and wires. Filko inserted small mirrors into them. Together with the typical mirror floor, which he used here for the first time, and in a cinematographic-illusional way, they were supposed to fragment bodies and multiply perspectives, as well as provide so-called scopophilic (even reverse) pleasure, analyzed by Laura Mulvey from Freudian-Lacanian positions.[12] Filko further collaged the surfaces of the altars with erotic reproductions. These were selected from the position of a so-called male gaze, in which, according to Mulvey,[13] the masculine is the bearer of subjectivity, while the feminine, not being a maker of meaning, is objectified. Period reviews interpreted the setting of the work as a critique of the new cultural fetish. In addition to the heteronormatively stereotyped pin-up girls, Filko also used, for example, the image of the film sex symbol Brigitte Bardot. Male-choreographed laszivious female poses in the pictures were contrasted with reproductions of Christian saints or Madonnas. With such a rigid moralizing component, he built up the tension of the image of, let's say, false spirituality. (Similarly, earlier in *HAPPSOC II.*, Filko and Mlynárčik had invited the audience to a visit to a strip club during the Christian Christmas season.)

Most of the stereotypes that were articulated by feminist criticism from the 1970s apply in textbook fashion to Filko's work. These include a bipolar view of the active man as the representative of progress, and the passive woman, who in the case of Filko represented pleasure and love in the 1960s and fertility and motherhood in the 1980s. The Prague show was followed by the exhibition *External Environment – Communication / Externé prostredie – komunikácia* (1967) at the Bratislava Cyprián Majerník Gallery, where Filko presented so-called "sculptures-architectures" (also "sculptures-skyscrapers-observation towers"). The masculine principle of this environment was semantically articulated, as opposed to the *Dwelling 1966 of Contemporaneity – Reality* show, no longer as a private, but, so to speak, as a public "fetish." In contrast to this "internal" environment, Filko thus created its pendant, the external environment, which he further elaborated in the installation *Universal Environment / Univerzálne prostredie* (1966–67). But he had already constructed clear gender-differentiated roles before; e.g. as part of the assemblage *Grandpa – Grandma Are Listening to the Radio / Dedko – babka počúvajú rádio* (1965), in which he attributed some found objects to the woman, others to the man (see wicker basket or pot versus wheel). Here too Filko was dealing with the relationality of contradictory positions through binary chiseled iconography.

Assemblage-altar objects followed a type of discourse in socialist society that was, as period texts affirm, formulated as "problematics of the civilizational environment." This was embedded in the conditions of socialist modernism, which considered "the expression of a new relationship of the artist to reality" as a necessity. It was framed mainly by addressing social issues (in the course of which massive housing constructions were carried out). In relation to this a wider social debate on the requirements for the quality of life in a changing urban environment, and thus in a modern household, was also developed. This debate was not primarily conducted from the position of a critique of consumer society as in the West, meaning not through the surplus, but rather the lack.[14]

Universal Environment, shown at the influential exhibition *Cinematism, Spectacle, Environment* at the House of Culture (Maison de la Culture) in Grenoble, 1968 (originally at the *Situations / Situácie* exhibit held in the Association of Slovak Visual Artists [Spolok slovenských výtvarných umelcov] in Bratislava, in 1967), existed in a number of variations. It was Filko's first architecturally conceived multimedia environment.[15] Previous ones were constructed by the installation of several elements. As an externalized environment that was meant to compensate for the *Dwelling 1966 of Contemporaneity – Reality* show, Filko commented on it by saying that here he put erotica and technology into juxtaposition.[16] His next environment, *Poetry about Space and Cosmos / Poézia o priestore a kozme* (1967–68, exhibited at the Expo in Osaka, 1970), was already conceived only as a celebration of the (international) space to which, through pop adaptions, so to speak, in a Tatlin-esque manner, technology was incorporated into art (in Filko's words, as "the folklore of industrial civilization").[17] In his interpretation of the historical avant-gardes as a new type of artistic practice, which diverged from tradition in response to contemporary technologies, Boris Groys formulated the realization of the metaphor, Art = Machine.[18] Also in the Slovak or let's say Czechoslovak context, the legacy of the Soviet avant-gardes in the second half of the 1960s was updated anew by influential editions of primary documents, for example by the Slovak theorist Oskar Čepan or the Czech critic Jiří Padrta.[19]

Also, the program of the East-European neo-avant-garde, although politically inconsistent and methodologically inaccurate, was declared to be an attempt at objectivism as a counter-example to the subjectivity of private aesthetic taste. Whether directly in his statements or in text records, in the course of his work Filko too criticized the bourgeois habitus which, however, he viewed mainly as a lifestyle, but did not see it through a structural critique of a system, in which lifestyle would be understood perhaps in the sense of Bourdieu way as a class expression. Edit András stated that "while conceptualism played an active role in the criticism of modernism in Western countries, its local Eastern variants were firmly anchored in it."[20] So it was only those who approached the period's technocratic enthusiasm either skeptically or even dismissively who polemicized to a

Auch das Programm der osteuropäischen Neo-Avantgarde deklarierte sich, wenngleich politisch unschlüssig und methodisch ungenau, als Versuch eines Objektivismus gegen die Subjektivität des privaten ästhetischen Geschmacks. Ob nun in seinen belegten Äußerungen oder in seinen Textprotokollen, auch Filko kritisierte mit seinem Werk den bürgerlichen Habitus, den er jedoch in erster Linie als Lebensstil verstand. Seine Kritik war also keine strukturelle Systemkritik, in der der Lebensstil im Sinne von, sagen wir, Bourdieu als Ausdruck einer Klasse verstanden wird. So stellte Edit András fest, dass „der Konzeptualismus in den westlichen Ländern zwar eine aktive Rolle in der Kritik der Moderne spielte, seine lokalen östlichen Varianten aber fest in derselben verankert waren".[20] Es blieben also nur diejenigen, die dem technokratischen Enthusiasmus der Zeit skeptisch oder gar ablehnend gegenüberstanden und daher gewissermaßen gegen das modernistische Ethos polemisierten. Zu ihnen gehörte Peter Bartoš, der abseits des Mainstreams sein Programm einer sogenannten ökologischen Kultur im städtischen Lebensraum formulierte. Július Koller zum Beispiel war, wie aus seinem Nachlass hervorgeht, ein langjähriger Kritiker Filkos. Laut Aurel Hrabušický erkannte er in dessen Versuchen, die Kunst zeitlos zu machen,[21] einen „Mangel an Realitätssinn" sowie eine „Flucht vor den Verpflichtungen gegenüber der Welt".[22]

In seinen interaktiven Environments im menschlichen Maß (ca. 5 × 5 Meter bei 3 Metern Höhe[23]) war das Publikum, wie Filko in vielen Äußerungen aus dieser Zeit betonte, Teil des Werks. Die Kunst sollte ein Abbild der Realität sein, während das Publikum im Zuge der Aneignung dieser Realität in ein *tableau vivant* integriert wurde (vgl. Filkos Ausdruck „Spiegelrealität"). Typische Elemente dieser Environments waren neben dem Spiegelboden (den er bei *Dwelling 1966 of Contemporaneity – Reality* zum ersten Mal verwendet hatte) auch audiovisuelle Elemente wie ein laufendes Radio, ein Tonband oder eine Diashow. Filko dockte seine Environments also auch an die Lichtkunst und kinetische Kunst der Zeit an. Im Zusammenhang sowohl mit McLuhans Medientheorien über die Erweiterung menschlicher Fähigkeiten und psychischer oder sozialer Komplexität durch das Medium, als auch mit dem genannten Postulat von Groys, bezeichnete Georg Schöllhammer sie auch als „visuelle Metaphern für den Zustand des Subjekts in der Moderne". Schöllhammer interpretierte Filkos Environments unter dem Aspekt des Spektakels als Werke, die im Kontext „der Fragmentierung der Subjektivität durch die bürokratischen und organisatorischen Apparate der realsozialistischen Gesellschaften eine kritische Analyse" möglich machten. In ihrer Präsenz gestatten sie „sozusagen die Übertragung dieser Kritik vom Realen ins Symbolische".[24]

Zusätzlich zu den für Filko charakteristischen Bodenspiegeln umfassten diese Environments aber auch weiche Wände aus Kunstgewebe, die performativ um den Raum angeordnet waren. Filko experimentierte also mit taktilen Qualitäten schon vor seinen monumentalen weichen Architekturen *Cosmos / Kozmos* (1967–1969) und *Breathing – The Celebration of Air / Dýchanie – Oslava vzduchu* (1970). In *Universal Environment* baute der Künstler neben Raketen und Himmelskörpern auch Silhouetten weiblicher Akte ein, die er mit einer elektrischen Spritzpistole, Acetonfarben und einer Schablone auf durchscheinende Vorhänge aufbrachte. Die weiblichen Figuren sind hier nicht nur durch ihre Stilisierung zu erotischen Fetischen aufgeladen, sondern auch durch das gesamte Konzept der performativen Installation. Die außen gehängten Transparentstoffbahnen evozieren gleichsam eine Projektionsfläche voyeuristischer Phantasien. So wird die Installation mit all ihren Wunsch- und Traumbildern zu einem lasziven Schattenspiel. Die Anonymisierung der Akte, die auch eine symbolische Kastration der Frau implizieren, reizte also zur visuellen Lust, wie Laura Mulvey es nannte.[25]

In seinem Künstlerbuch *Stano FILKO II. 1965/69* deutete Filko dieses Ensemble selbst im Rahmen der Symbolik von Mensch und Technik. Neben der großen Erzählung von der Eroberung des Kosmos stellte er dazu eine Diashow mit spießigen Bildern aus der Massenkultur zusammen, die die „Sehnsüchte der Menschheit" kontrollierten. Filko ergänzte diese um Bilder von rasanten Autos und idolisierten Pin-ups, die hier als sogenannte Signifikanten des männlichen Anderen firmieren. Diese Bilder einer normativen Sexualität waren für ihn „kalte Erotika des Weltraumzeitalters". Die folgende Installation *Poetry about Space and the Cosmos* (1967–1968, auf der Expo 1970 in Osaka ausgestellt) knüpfte, was die Materialien betrifft, an das *Universal Environment* an. Filko widmete sie bereits ausschließlich den Themen der Zeit und der menschlichen Expansion in den Weltraum (siehe die schematisierten Mond- und Raketenmotive). Im Rahmen seiner Methode, immer Gegenstücke zu inszenieren, verwendete Filko parallel ähnliche Formate und Materialien sowohl im kosmologischen als auch im erotischen Teil seiner Installationen dieser Zeit. [05A] Das Gleiche gilt für die Grafikserien und Serigrafie- und Monotypie-Multiples von Akten und Raketen, die er auf Landkarten druckte (zum Beispiel *Map of the World (Women) / Mapa sveta (Ženy)*, 1966–1967; *Map of the World (Rockets) / Mapa sveta (Rakety)*, 1967). Auch hier akzentuierte er seine Einstellung durch generative Ästhetik, Serialität, Multiples und Wiederverwendung. Ab den 1990er-Jahren erweiterte er diese Methoden durchaus schlüssig auf digitale Experimente. Außerdem schuf er mit der Textilarbeit *Blinds / Rolety* (1966) Acrylsprühbilder schematisierter lebensgroßer weiblicher Silhouetten. Auch zum Zwecke der fotografischen Dokumentation installierte er diese dann als konzeptuelles Environment eines „erotischen Büros" im tatsächlichen Büro des einflussreichen tschechischen Kritikers Jindřich Chalupecký,[26] wobei er die Fotos dann vermutlich in der Prager Galerie Václav Špála zeigte. In dieser Dokumentation, die 1970 in Filkos Künstlerbuch gedruckt wurde, wirkt die Kunst wie ein spielerischer Eingriff in ein rationalisiertes, funktionalistisches Umfeld.

Ebenso druckte der Künstler die Silhouetten von Frauenakten auf seine sogenannten pneumatischen Skulpturen, die ruhende Venusfiguren darstellen sollten.[27] Obwohl sich seine Ikonografie allmählich in Richtung ödipaler Mutteridole weiterentwickelte, diente die Urversion auch als Vorbild des späteren Typus der sogenannten „Scheherazade". Einige der pneumatischen Skulpturen fungierten auch als Matratzen, Aufblasskulpturen oder Kissen (1966–1967). Hier arbeitete Filko mit abstrahierten Geschlechtersymbolen. Beispiele dafür sind Geräte zur Erholung wie aufblasbare Bälle (in Filkos Worten „Nüsse"), die er zu einer phallischen Komposition arrangierte, oder ein Multiple weiblicher Brüste aus blau und rot transparentem Plexiglas aus derselben Zeit, dem letzten Drittel der 1960er-Jahre. Wenn auch nicht mehr explizit, blieb die Geschlechtlichkeit 1968 auch in dem Environment *Pneumatic Wheels / Pneumatické kolesá* noch angedeutet. Seine früheren

certain extent against the modernistic ethos. Among them was Peter Bartoš, who worked out his program of the "ecological culture" of the urban living environment outside the mainstream. On the basis of sources from his estate, Július Koller, for example, was a long-term Filko critic. According to Aurel Hrabušický, he saw in his attempts at what Filko called the timelessness[21] of art a "lack of a sense of reality" and an "escape from commitments towards the world."[22]

In interactive environments on a human scale (c. 5 × 5 meters at a height of 3 meters)[23], as Filko emphasized in many statements from that time, the spectator was a part of the work, which was supposed to be a reflection of reality, while in the process of appropriating this reality, the viewer became at the same time part of the living picture (see Filko's term "mirror reality"). The typical elements of these environments were, in addition to the structure of the mirror floor (which he used for the first time as part of *Dwelling 1966 of Contemporaneity – Reality*), also other dynamic audio-visual features like a radio playing, tape sound, and a slideshow. These environments were therefore seen within the context of light-kinetic art. In connection with McLuhan's media theories about the medium expanding human capacities and psychic or social complexities, and in connection with Groys's postulates, Georg Schöllhammer called them "visual metaphors of the status of the subject in modernity," interpreting them from the position of a spectacle, as environments that in the context of "the fragmentation of subjectivity by the bureaucratic and organizational apparatuses of real socialist societies, form a critical analysis," and through embodiment, enable "the transfer of this criticism, so to speak, from the real to the symbolic."[24]

In addition to the typical mirror structures on the floor, these environments also included soft walls made of faux-mesh, performatively layered in rows around the perimeter. Filko was experimenting with their sensual qualities even before his monumental soft architectures, *Cosmos / Kozmos* (1967–69) and *Breathing – The Celebration of Air / Dýchanie – Oslava vzduchu* (1970). In *Universal Environment*, along with rockets and space bodies, mechanically rendered Pop Art images of female nudes, sprayed with acetone paints with an electric pistol according to a template, were also placed on transparent curtains. The female characters were erotically fetishized not only through their stylization, but also by the whole concept of the performative installation in general. The enclosing anchored transparent fabric evoked a quasi-projection screen with voyeuristic qualities. The installation was composed of images of the desired or dreamt-of scenes of a lascivious shadow-play. Their anonymized notions, conditioned by the symbolic castration of the woman, aimed for visual delight, as Laura Mulvey referred to it.[25]

According to his artist's book *Stano FILKO II. 1965/69*, Filko saw the symbolism of humanity and technology in this complementarity. In addition to the grand narrative of the conquest of the cosmos, a slideshow was composed of the petty aesthetics of mass culture that governs the "desires of mankind." Filko outlined this with images of fast cars and idolized pin-up girls as the so-called signifiers of the male other. The images of generalized sexuality were supposed to represent the "cold erotica of the space age." In terms of material, the installation *Poetry about Space and the Cosmos* (1967–68, exhibited at the Expo in Osaka in 1970) is linked to *Universal Environment*. It was already devoted exclusively to the theme of the time, the expansion into space (see the schematized motif of the moon and rockets). As part of his strategy of creating counterparts, Filko used in parallel similar formats and materials in the cosmological and erotic part of his work from this period. [05A] The same was the case in the graphic series and multiples of serigraphs or monotypes of nudes and rockets which he printed on found maps (e.g. *Map of the World (Women) / Mapa sveta (Ženy)*, 1966–67; *Map of the World (Rockets) / Mapa sveta (Rakety)*, 1967). He continuously supported his positions through the generative aesthetics of his works and the seriality of their multiples or recycles, which, from the 1990s, he expanded through digital experiments. With acrylic over a template, he sprayed schematized life-size female silhouettes onto the fabric *Blinds / Rolety* (1966). In order to photo-document this series, and at the same time to show the blinds in their intended use, he installed them as an environment of an "erotic office" in the real office of an influential Czech critic, Jindřich Chalupecký,[26] presumably in the Prague Václav Špála Gallery. In the photo-documentation published in his artist's book (1970), this appears as a playboyish intervention in a rationalized, functionalist setting.

Filko similarly printed the silhouettes of female figures on his so-called pneumatic sculptures, which were supposed to represent resting Venuses.[27] Although his iconography gradually developed toward maternal idols, its initial version also led to the later type of the "Scheherazade." Some of the pneumatic sculptures simultaneously served as mattresses, inflatables, or cushions (1966–67). Within them, he worked with abstracted gender signs. Examples include tools for relaxation activities like inflated balls (or "nuts" in Filko's words), arranged into a phallic composition, or a multiple of the female breast made of blue and red transparent plexiglass from the same period, the last third of the 1960s. Although already absent, gender was still implied in the environment *Pneumatic Wheels / Pneumatické kolesá* (1968). His previous participatory environments *The Room of Love / Izba lásky* and *Heart of Love / Srdce lásky* (1966) in turn present a sexist representation of a love relationship. Their abbreviated expression through formal and content simplifications of primary sexual signs was also applied by Filko in the synthesizing period of the 1980s and 1990s. At that time, he mainly used a rhombic pictogram rendered in paint to denote female genitalia. [05B] Within the motif of paleolithic Venuses from that time, he also used their iconic signs of fertility (e.g. accentuated hips and breasts), through which he reduced the female figures to their sex, as Simone de Beauvoir describes in her book *The Second Sex* (1949), the translation of which was published in Czechoslovakia in 1967.[28] [06–09]

As he did from transhumanist aspirations in the 1990s, in the 1960s Filko drew inspiration from the progressive technocratic perspective of industrial civilization. This also influenced modernist architecture in Slovakia and its utopian heights from this period, when it was equally defining itself against the assumptions of Leninist materialism. His ironic inflatable environments such as *Cosmos* (exhibited at the *6th Youth Biennale* in Paris in 1969) or *Breathing – The Celebration of Air* (also referred to under its original name, *Wind in a 6 Meter Compression Sphere / Vietor v 6 m pretlakovej guli*,

partizipatorischen Environments *Room of Love / Izba lásky* und *Heart of Love / Srdce lásky* (1966) wiederum waren sexistische Darstellungen einer Liebesbeziehung. Die formale und inhaltliche Verkürzung der Sexualität auf primärsexuelle Merkmale setzte Filko auch in seiner synthetisierenden Periode in den 1980er- und 1990er-Jahren fort. Nunmehr stellte er weibliche Genitalien vor allem durch ein mit Farbe aufgetragenes Rauten-Piktogramm dar. [05B] Da damals paläolithische Venusfiguren entdeckt wurden, übernahm er nun auch deren sexuelle Merkmale als ikonenhafte Darstellungen der Fruchtbarkeit (beispielsweise betonte Hüften und Busen). Auch hier reduzierte Filko Frauen wieder auf ihr Geschlecht, wie es Simone de Beauvoir in ihrem Buch „Das andere Geschlecht" 1949 beschreibt, dessen Übersetzung 1967 in der Tschechoslowakei erschien.[28] [06–09]

Wie der spätere Transhumanismus der 1990er-Jahre ließ sich Filko schon in den 1960er-Jahren vom technokratischen Fortschritt der industriellen Zivilisation inspirieren. Auch die modernistische Architektur in der Slowakei erreichte damals utopisch lichte Höhen, stellte sie sich doch ebenfalls gegen die Prämissen des leninistischen Materialismus. Filkos ironische aufblasbare Environments vom Ende der 1960er-Jahre wie *Cosmos* (ausgestellt auf der 6. Jugendbiennale in Paris 1969) oder *Breathing – The Celebration of Air* (auch unter seinem ursprünglichen Namen *Wind in a 6 Meter Compression Sphere / Vietor v 6 m pretlakovej guli*, ausgestellt auf der Veranstaltung *Polymusic space / Polymúzický priestor* in Piešťany, 1970)[29] finden ihr Gegenstück wiederum in der sogenannten weichen Architektur, die der Künstler experimentell im Kontext der Hippie-Gegenkultur realisierte und die politisch eher in der anarchistischen als in der modernistischen Tradition steht (beispielsweise mobile aufblasbare Objekte, Kapseln und Zellen, oder auch die Auflösung von Städten in eine offene nomadische Bauweise, die sich auf die Umwelt und das Gemeinwohl bezogen). Diese Architektur, die sich unter anderem durch ihre Weichheit auszeichnet, wurde daher nicht nur im Hinblick auf die materielle Formgebung analysiert, sondern hinsichtlich ihrer Flexibilität und Sensibilität bzw. ihrer sinnlichen Reaktionsmöglichkeiten auf Berührung und Druck. Immerhin besaßen Filkos interaktive Environments eine weiche Oberfläche, die nicht als Wand, sondern vielmehr durch die Sinneseindrücke des Publikums definiert wurde.

Zu Filkos politisch engagierteren Werken gehört ein heute nicht mehr existentes Environment, nämlich die *Cathedral of Humanism / Katedrála humanizmu* (1968), deren Architektur er wahrscheinlich in der ersten Hälfte der 1990er-Jahre zu einem neuen Environment, dem *CosmosSpaceUniverse / Kozmovesmírunivers*, umbaute. Präsentiert wurde es auf der bedeutenden internationalen Ausstellung *Danuvius* in Bratislava, die als für lange Zeit letzte Schau zeitgenössischer experimenteller Kunst unmittelbar nach dem Einmarsch der Armeen der Sowjetunion und des Warschauer Paktes in die Tschechoslowakei im Jahr 1968 großes öffentliches Interesse erregte. Zu der Installation gehörte auch eine Diashow mit Presseporträts – unter anderen von Politikern, darunter des Reformsozialisten Alexander Dubček –, die Filko internationalen Medien entnommen hatte. [10–14] Die Aufnahmen zeigten den damals bekanntesten Politiker (in seiner Rolle im Rahmen eines nationalen Traumas mittlerweile mit dem heutigen ukrainischen Präsidenten Zelensky vergleichbar) bei offiziellen Besuchen als sogenannter Repräsentant eines „Sozialismus mit menschlichem Antlitz" (siehe Prager Frühling 1968), aber auch informell in der Freizeit, zum Beispiel in einem Schwimmbad.

Im letzten Drittel der 1970er-Jahre, während des Konsolidierungsprozesses, der in der Tschechoslowakei „Normalisierung" genannt wurde, übermalte Filko diese Fotoporträts für seine Serie *Transcendency / Transcendencia* im Zusammenhang mit der Thematik des weißen Raumes. Da wir heute für die damaligen Tendenzen der indirekten Politisierung ästhetischer Fragen sensibilisiert sind, könnte man sagen, dass Filko damit (wie auch mit den übermalten Fotografien aus seinem persönlichen Archiv) so etwas wie die ohnmächtige Macht seiner Epoche eingefangen hat, in der das Regime zwar bereits ethisch geschwächt war, de facto aber weiter bestand. In ganz Europa werden die 1970er-Jahre mit einem konservativen Wertewandel in Verbindung gebracht, einem kulturellen Konservatismus, der sich indes nicht nur in der offiziellen Kultur, sondern als Dissens manifestierte. Die Liberalisierung führte zu einer Formalisierung reformistischer Parolen wie auch zur zunehmenden Bürokratisierung, die mit einer verstärkten Kontrolle der staatlichen Kulturpolitik durch die Parteien einherging.

Mit Ausnahme der Umbruchszeiten hat Filko also keine klare Haltung zum politischen Leben eingenommen. Sein Universalismus wurzelte fest in der bipolaren Welt der Moderne, ob es nun um körperliche Lust versus geistige Pein oder um „the West and the Rest" ging, also um die geopolitische Rivalität im Kalten Krieg. In der Spätphase seines Œuvres, das der Systematisierung galt, nahm er sogar eine noch essentialistischere Haltung ein. Filko deutete nun die Entwicklung der Zivilisation und das evolutionäre Modell der Welt unter einer begrifflich singulären transhistorischen Perspektive, in die er auch einzelne kreationistische Elemente einbezog.

FILKO WHITE SPACE 1970er-Jahre

In einem „Brief an die Freunde" (List priateľom, 1970)[30] beschrieb Filko seine Kunst als „Erschaffung dreier Wege". Er meinte sinngemäß, dass wir nunmehr, nachdem wir die Grenze zwischen der objektiven und der nicht-objektiven Welt überschritten hätten, bei etwas anlangten, das man nur mehr erahnen könne. Dies zeige, sei er überzeugt, dass unser Weg der richtige sei, und er nennt ihn Physik und Metaphysik bzw. Bewusstsein und Unterbewusstsein. Die von ihm formulierte Triade sollte die Essenz des Lebens auch mit religiösen Heilsvorstellungen in Zusammenhang bringen, die er als „Extrakt" seines „Farbsystems" betrachtete. Filko übernahm also eine religiöse Dreieinigkeitslehre, im Besonderen die biblische Trinität von „KÖRPER – GEIST – SEELE". So ordnete er seine Werke, wenn sie einen anthropozentrischen Aspekt hatten, der Farbe Rot („BIOLOGIE"), wenn sie einen kosmischen Aspekt hatten, der Farbe Blau („KOSMOLOGIE"), und, wenn sie die Grenzen des Bewusstseins überschritten, der Farbe Weiß („ONTOLOGIE") zu. Diese Farbtriade hatte er bereits in einigen Werken aus dem letzten Drittel der 1960er-Jahre verwendet.[31] Während sich Filko in den 1960er-Jahren mit seiner Kunst an den Zeitgeist anlehnte, so verortete er sie ab den 1970er-Jahren in einem autonomen Feld entgegen dem Zeitgeist.

Das Konzept von *White Space in White Space / Biely priestor v bielom priestore* (1973–1982) wurde gemeinsam mit Miloš Laky (1948–1975) und Ján Zavarský (1948–2022) realisiert.

exhibited at the *Polymusic space / Polymúzický priestor* event in Piešťany, 1970) from the end of the 1960s,[29] have an analogy in the so-called soft architecture which, on an experimental level, was realized in the cultural context of hippy counterculture, and politically more in an anarchist than a modernistic tradition (e.g. mobile inflated objects, capsules and cells or the urbanist resolution of open structures of nomadic cities, all of which concentrated on environmental relations and the forming of communities). The material qualities of this architecture, expressed by softness, were therefore explored not only for their material potential, but also due to the flexibility of the given system and its sensitivity or sensory response capabilities in response to touch and tension. The architecture of such interactive environments was a soft surface that is not defined by solid walls, but by the sensual experience of the viewer.

A no-longer existant environment, *Cathedral of Humanism / Katedrála humanizmu* (1968), is among Filko's more politically committed works. He probably recycled the architecture of this work in the first half of the 1990s to create a new environment, *CosmosSpaceUniverse / Kozmovesmírunivers*. He presented it at the important international exhibition *Danuvius* in Bratislava, which met with great public interest as the last exhibition of contemporary experimental art for a long time, just after the intervention of armies from the Soviet Union and the Warsaw Pact into Czechoslovakia in 1968. Included in the installation was a slideshow with journalistic portraits of, among others, politicians, including the representative of reform socialism, Alexander Dubček, which Filko had taken from the world media of the time. [10-14] The shots showed the politician being followed by the media (in his role within a national trauma comparable to today's Ukrainian President Zelensky) during official visits within the so-called post-January political representation (see the Prague Spring 1968 period), and even in informal leisure-time situations, for example at a swimming pool.

In the last third of the 1970s, during the consolidation process of so-called Czechoslovak "normalization," Filko repainted these slides in the physical form of analog photographs related to the *Transcendency / Transcendencia* series, in the context of solving the so-called *White Space* issue. From the contemporary view, sensitized to the period's tendencies of the implicit politicization of aesthetic issues, we can say that Filko here captured (as in the case of the repainted photographs from his personal archive) a kind of impotent potentiality of his era, in which, although the regime was ethically weakened it continued on in the form of a de facto regime. All over Europe, the 1970s were generally associated with a conservative overturning of values, a cultural conservatism which manifested itself both in official culture and in dissent. Liberalization processes resulted in the formalization of reformist slogans and increasing bureaucratization, tied in with increased party control over the state's culture policy.

Apart from his statements during periods of upheaval, Filko did not adopt a more articulated attitude to political life. His universalism was anchored in the modernist bipolar world, whether bodily indulgence versus spiritual torment, or the "West and the rest," which was set in the geopolitical rivalry of the Cold War. In his late period of the systematization of his work, Filko took an even more essentialist stance wherein he interpreted the development of civilization and the evolutionary model of the world in a singularly conceived, transhistorical perspective, in which he also included specific creationist moments.

FILKO WHITE SPACE 1970s

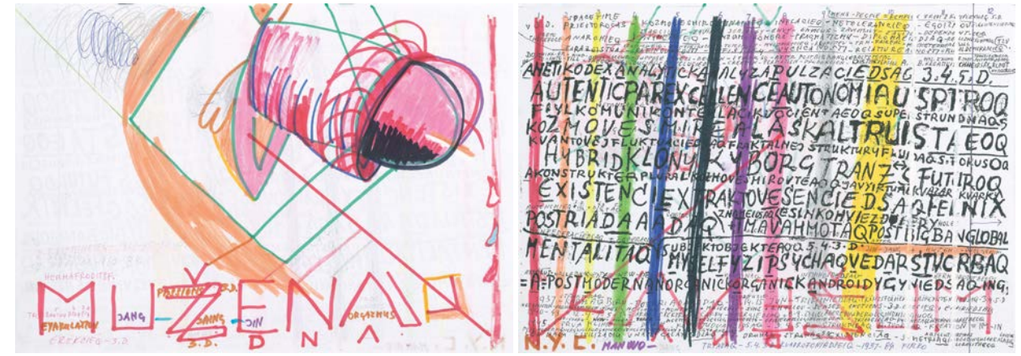
In his "Letter to Friends" (List priateľom, 1970),[30] Filko described his work as the "creation of three roads." He said that after having crossed the border of the objective and the non-objective world, we get to what is only guessed at; this should show the path that, as he was convinced, is the right one, and he named it as physics and metaphysics, as consciousness and subconsciousness. The triad that he formulated was intended to effect the essence of life also in connection with the religious ideas of salvation, and he considered it to be the "extract" of his "Color System," into which he adapted religious trinitarianism, especially the biblical idea of the trinity of "BODY – SPIRIT – SOUL." He thus classified his work, in the case of its anthropocentric dimensions, to the color red ("BIOLOGY"), if it concerned the cosmic scale, into blue ("COSMOLOGY") and if it crossed into spiritual limits, then into white ("ONTOLOGY"). He had used this color triad already in several of his works from the last third of the 1960s.[31] While in the 1960s, Filko's production was linked to the period culture, in the 1970s by contrast it defined itself in an autonomous field against it.

The concept of *White Space in White Space / Biely priestor v bielom priestore* (1973–82) was carried out as a part of a collective author's subject together with Miloš Laky (1948–1975) and Ján Zavarský (1948–2022). This was preceded by their collaboration within projects connecting art with science like the albums from 1973 *Time I. / Čas I.* and *Time II. / Čas II.* (together with Július Koller and Rudolf Sikora), or *Cosmic Messages / Vesmírne posolstvá* (together with Peter Bartoš, Michal Kern and the critic Tomáš Štraus), which were inspired by the development of the *Voyager* space probes program and the global discussion on intergalactic communications and repetitive structures of the so-called active messaging. This type of thinking, inspired by, let's say, the scientific conception of objectivity, built on quantitative analysis, the systematization and generalization of facts about the world abstracted from an individual's perspective, was also taken up by *White Space in White Space*.

The concept of the manifesto *White Immaterial Space in a Pure White Infinite Space / Biely nehmotný priestor v čistom bielom nekonečnom priestore* (1973) was doubtlessly influenced mainly by monochromatic reduced painting, either by Kazimir Malevich, whose work and theoretic texts were at that time again being published in Czechoslovakia,[32] or by Yves Klein, whose work was also known in the local environment through contacts with the New Realists. In contrast to Malevich's understanding of the subject of abstraction, which was removed from regular relations with the concrete, while the supremacy of pure feeling was to be mediated exclusively by sensual perception, Klein empathically explored the sensible properties of real space, the walls of which he painted with a white paint-roller (see *The Void* at the Paris Iris Clert Gallery).[33]

Through research procedures within the *White Space* series since the 1970s, as opposed to the cultural survey of

[10-14] Untitled (*Cathedral of Humanism* with Alexander Dubček, adapted for the competition for the memorial of the anti-totalitarian demonstration of 1968 and Dubček's late 80th birthday / *Katedrála humanizmu* s Alexandrom Dubčekom prispôsobená pre súťaž na pamätník proti-totalitnej demonštrácie v roku 1968 a Dubčekovým nedožitým osemdesiatym narodeninám), 1968/2001



[15A-B] Untitled (subtitled *HERMAPHRODITSF - MALEFEMALE - ERECTION - 3.D. - DNA / HERMAFRODITSF - MUŽENA - EREKCIEQ - 3.D. - DNA*), 1990s

the known physical world within the *HAPPSOC* program, Filko refined the idea of non-representational transcendence which, together with Laky and Zavarský, he formulated as "pure emotion." In line with the program declarations and exhibition experiments, Filko later systematized the collective and individual parts of the *White Space in White Space / Biely priestor v bielom priestore* into four phases: 1. *SENSIBILITY / SENZIBILITA* (1973–74, the group manifesto *White Immaterial Space in a Pure White Infinite Space / Biely nehmotný priestor v čistom bielom nekonečnom priestore* realized in the Brno House of Art / Dům umění města Brna, 18. 2. 1974); 2. *SENSITIVITY / SENZITIVITA* (1974–76, joint *Manifesto of Pure Sensitivity / Manifest čistej senzitivity*, 1974–75), which also included reinstallations at the 9th Biennial of Young Artists in Paris in 1975 and at the Club of Young Artists in Budapest, 1977. The project of an infinite surface of mechanic painting with a paint-roller thus developed out of so-called *PURE SENSIBILITY* with its horizontally formatted and serial works (e.g. materially structured white folded strips of canvas or cylinders with a colored layer) which, for the needs of photo documentation, were to evoke in the closed gallery an installation space into the vertical lines of so-called *PURE SENSITIVITY* (e.g. latex paintings on linen strips or seemingly unstructured felts). According to Tomáš Štraus, the concept of the *White Space* underwent an evolution from an engineering to a poetic approach.[34]

After Laky's death and Zavarský's re-orientation to scenography work,[35] Filko formulated other postulates of *White Space* individually. In the subsequent stages, 3. *EMOTION / EMÓCIA* (1977, realization at Gallery LDK Labirynt, Lublin 1977–78) and 4. *TRANSCENDENCE / TRANSCENDENCIA* (1978, Gallery gn ZPAF, Gdansk 1978, and the Mala Galeria Warsaw, 1978–79), he further defined sensuality with reference to Kant and a priori knowledge.[36] He later wrote a handwritten annotation, "KONTEXT ART," in the artist's publications *Emotion* and *Transcendence*. It can be assumed that he saw them as a contextualization of the project, as part of which, during several public or private performances painting a white ceiling with a white roller, in Poland or the former Yugoslavia, he transferred *White Space in White Space* from the original ideal space into a specific one.

Similar to *HAPPSOC*, the concept of *White Space* (also originally a collective project) became a life project for Filko. He gradually included it in his system, in which he elaborated it in new meanings throughout his life as avant-garde *idée fixe*. From its initial materialization in the 1970s, he developed it in the direction of gradual and repeated sublimation in the 1990s in a range of works listed under varied titles: *White – Ontology – Transcendence – Metaphysics / Biela – Ontológia – Transcendencia – Metafyzika*, up to the *Model of the World/ Quadrophony* project as part of the Czechoslovak Pavilion at the 51st Biennale di Venezia, 2005 (with Ján Mančuška and Boris Ondreička), which he realized in the syncretic phase of his work. He set the *Big Bang* as the zero point, as a landmark of the historical and ahistorical, an intermediate stage between the physical and the transcendental. *White Space*, like *HAPPSOC*, has always fascinated the imagination of researchers; they have examined declarations and photographs related to it, interpretations of the rhythm of the folding of stripes or the scenic composition of the space, even though few had their own experience with the original work. Filko himself handled it at the level of relics, which he freely replicated and gradually mythologized.

Filko's imaginative philosophy was thus formed in the dichotomous interrelationship of non-referential spirituality ("WHITE SPACE") and everyday materiality ("HAPPSOC"), thus with both views beyond the visible world and views of real sensual experience, which Filko often portrayed by masculinizing gender identity. [15A] In this sense, as Carol Duncan puts it, for modern artists "the quest for spiritual transcendence on the one hand and the obsession with a sexualized female body on the other, rather than appearing unrelated or contradictory, can be seen as parts of a larger, psychologically integrated whole."[37] Thus, in the cultural tradition of dualism, Filko developed his concept of the world born from the collision of the earthly biological realm with the immaterial realm of the higher spheres. [16A] In his late manuscripts, he referred to his work from the 1960s and 1970s as "constituted creation," and his later continuation in the 1980s and 1990s as "creativity," which, from his point of view, explained his transition from a discursive to an outsider practice.

FYLKO NYC 1980s

In 1981, Filko emigrated from socialist Czechoslovakia to West Germany, living primarily in Düsseldorf, and came into contact with, among others, Joseph Beuys, with whom he was most likely connected by the Slovak critic Tomáš Štraus, who was also an emigrant. According to the testimonies of Filko's contemporaries, the impulse for his emigration was mainly the ever-worsening conditions of exhibition presentation in the Czechoslovak Socialist Republic, where in 1972 he was expelled from the Union of Slovak Visual Artists and from the official scene.[38] He repainted the Škoda automobile in which he had fled the country white and exhibited it at documenta 7 in Kassel in 1982 together with large-format paintings of the tire prints (*The Living / Das Leben*), by which he followed up on roller paintings of *White Space*. He referred to it with an original fragment, which he included into the overall spatial installation entitled *Love of Ontology / Liebe zur Ontologie*. This can be regarded as the demise of the original *White Space* on a normative level.

Later, at the end of 1982, Filko left for New York, where he met artists like Keith Haring and Andy Warhol, with whom he already had contact from his earlier career. According to the findings from his estate, in the processes of self-historization he also appropriated and repainted the works by these artists, as he did with his own student works, documents, and family photographs. It is said that in New York he worked as a house painter and out of solidarity was steadily employed in auxiliary works by the circle of Czechoslovak emigrants. According to several testimonies, despite a number of opportunities, he was unable to participate in the commercial gallery system, although he seems to have originally envisaged this; this could also be related to his immense demands for gallery service.[39] At the end, in the transition period of the 1990s, other Eastern European artists also experienced great disillusionment with the orientation of the gallery operation to profit. Although many of them had been part of the counterculture in the era of state socialism, if they had an academic education they had also been able

Vorausgegangen waren bereits Kollaborationsprojekte, die Kunst und Wissenschaft verbanden, wie die Zyklen aus 1973 *Time I. / Čas I.* und *Time II. / Čas II.* (gemeinsam mit Július Koller und Rudolf Sikora) oder *Cosmic Messages / Vesmírne posolstvá* (gemeinsam mit Peter Bartoš, Michal Kern und dem Kritiker Tomáš Štraus), die vom *Voyager*-Raumsondenprogramm und der weltweiten Debatte über intergalaktische Kommunikation und repetitiven Signalen aus dem All, dem sogenannten *active messaging* angeregt wurden. Die zugrunde liegende Denkweise war, könnte man sagen, von der wissenschaftlichen Objektivitätsauffassung inspiriert, die auf quantitativer Analyse, Systematisierung und Verallgemeinerung von Tatsachen beruht und damit von der subjektiven Sicht abstrahiert. Sie wurde auch bei *White Space in White Space* verfolgt.

In erster Linie war das Manifest *White Immaterial Space in a Pure White Infinite Space / Biely nehmotný priestor v čistom bielom nekonečnom priestore* (1973) ohne Zweifel von der reduzierten monochromen Malerei beeinflusst – also von Kasimir Malewitsch, dessen Kunst und theoretische Texte zu dieser Zeit in der Tschechoslowakei gerade neuveröffentlicht wurden,[32] aber auch von Yves Klein, der durch persönliche Kontakte mit den Nouveau Réalistes bekannt war. Im Gegensatz zu Malewitschs Verständnis der Abstraktion, das von normalen Zusammenhängen mit konkreten Objekten absah und die Überlegenheit des reinen Gefühls ausschließlich über die sinnliche Wahrnehmung vermitteln wollte, erforschte Klein empathisch die wahrnehmbaren Eigenschaften realer Räume, deren Wände er mit einer Rolle weiß strich (so bei *The Void* in der Pariser Galerie Iris Clert).[33]

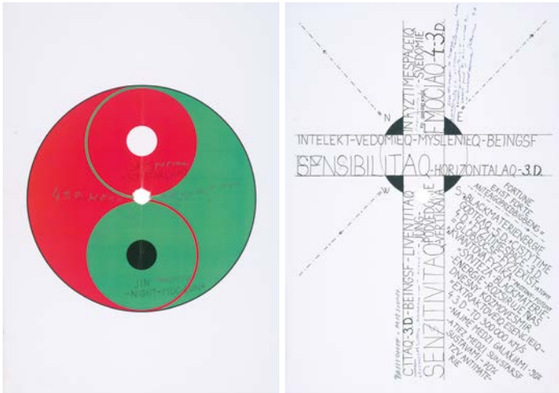
Im Gegensatz zur kulturellen Protokollierung der materiellen Welt im Rahmen des *HAPPSOC*-Programms kultivierte Filko seit den 1970er-Jahren in der *White Space*-Serie durch Forschungsverfahren die Idee einer ungegenständlichen Transzendenz, die er mit Laky und Zavarský gemeinsam „reine Emotion" nannte. In Übereinstimmung mit seinen programmatischen Erklärungen und Ausstellungsexperimenten systematisierte Filko später sowohl den kollektiven als auch seinen individuellen Teil des *White Space in White Space / Biely priestor v bielom priestore* zu vier Phasen. Die ersten beiden waren: 1. *SENSIBILITY / Senzibilita* (1973/74, Gruppenmanifest *White Immaterial Space in a Pure White Infinite Space / Biely nehmotný priestor v čistom bielom nekonečnom priestore*, realisiert im Haus der Kunst in Brünn [Dom umění města Brna] am 18. 2. 1974), 2. *SENSITIVITY / Senzitivita* (1974–1976, gemeinsames *Manifesto of Pure Sensitivity / Manifest čistej senzitivity*, 1974–1975), wozu zum Beispiel auch die erneute Installationen auf der 9th Biennial of Young Artists 1975 oder im Club of Young Artists in Budapest 1977 zählen. Das Projekt einer unendlichen Fläche, die maschinell mit einer Walze gestrichen wird, entwickelte sich also von der sogenannten *PURE SENSIBILITY* horizontal formatierter Serien (zum Beispiel direkt gefaltete weiße Leinwandstreifen oder Zylinder mit einer Farbschicht), die zum Zweck der Fotodokumentation in einer geschlossenen Galerie installiert werden sollten, zu den vertikalen Linien der sogenannten *PURE SENSITIVITY* (zum Beispiel Latexmalereien auf Leinenbahnen oder offenbar texturlosen Filzen). Laut Tomáš Štraus ging Filko bei der Konzeption des *White Space* also von einem technischen zu einem poetischen Ansatz über.[34]

Nachdem Laky verstorben und Zavarský sich auf die Arbeit als Ausstatter umorientiert hatte,[35] formulierte Filko im Alleingang weitere Postulate des *White Space*. Die zwei folgenden Phasen hießen 3. *EMOTION / Emócia* (1977, in der Galerie LDK Labirynt in Lublin 1977/78 realisiert) und 4. *TRANSCENDENCE / Transcendencia* (1978, Galerie gn ZPAF in Danzig 1978 sowie Mala Galeria in Warschau 1978/79). Mit ihnen definierte der Künstler Sinnlichkeit unter Bezugnahme auf Kant und das Wissen *a priori*.[36] In den Künstlerbüchern *Emotion* und *Transcendence* fügte Filko später handschriftlich die Gattungsbezeichnung „KONTEXT ART" hinzu. Man darf annehmen, dass er damit die Kontextualisierung des Projekts meinte, da er nämlich anlässlich mehrerer öffentlicher und privater Mal-Performances in Polen und im ehemaligen Jugoslawien, wo er den Plafond mit einer weißen Farbwalze strich, den *White Space in White Space* vom ursprünglich idealen in den konkreten Raum überführte.

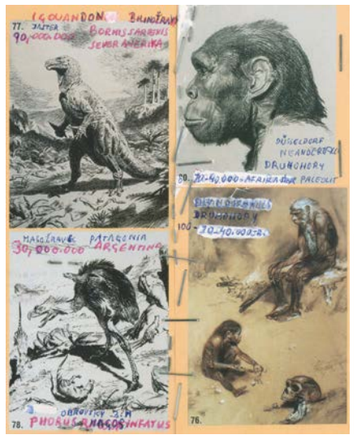
Wie schon *HAPPSOC* wurde das Konzept des *White Space* (das ebenfalls als Gemeinschaftsprojekt begonnen wurde) für Filko zu einem Lebensprojekt. Nach und nach bezog er es in sein Gesamtsystem ein, wo er es im Sinne einer avantgardistischen *idée fixe* zeitlebens mit neuen Bedeutungen auflud. Von den anfänglichen Umsetzungen in den 1970er-Jahren entwickelte Filko den *White Space* bis in die 1990er-Jahre allmählich stufenweise in Richtung Sublimierung. Dazu gehören eine Reihe von Werken, die er unter variablen Titeln *White – Ontology – Transcendence – Metaphysics / Biela – Ontológia – Transcendencia – Metafyzika* ausführte, aber auch das Projekt *Model of the World/Quadrophony* als Teil des tschechoslowakischen Pavillons auf der 51. Biennale von Venedig 2005 (mit Ján Mančuška und Boris Ondreička), das bereits der synkretistischen Phase seines Œuvres zuzuordnen ist. Der Urknall war für ihn nun der Nullpunkt – ein Anker des Historischen und Ahistorischen, zugleich aber auch ein Zwischending zwischen dem Materiellen und dem Transzendenten.

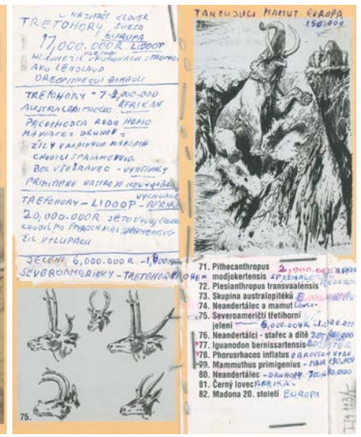
Wie *HAPPSOC* hat auch der *White Space* stets die Phantasie von Forscher*innen angeregt. Sie sichteten Erklärungen und Fotos, deuteten den Faltrhythmus der Streifen oder die szenische Komposition des Raums, wenngleich nur wenige das Originalwerk sahen. Filko selbst behandelte es wie eine Reliquie, die er nach Lust und Laune reproduzierte und nach und nach zum Mythos machte.

Filkos phantastische Philosophie formte sich durch die Wechselbeziehung der Pole nicht-referentieller Spiritualität („WHITE SPACE") einerseits und alltäglicher Materialität („HAPPSOC") andererseits, zwischen Ausblicken über die sichtbare Welt hinaus und sinnlichem Erleben, das er oft durch die Maskulinisierung der Geschlechtsidentität darstellte. [15A] In diesem Sinne kann bei modernen Künstlern wohl allgemein, wie Carol Duncan schrieb, „die Suche nach spiritueller Transzendenz einerseits und die Besessenheit vom sexualisierten Frauenkörper andererseits als integrale Bestandteile eines umfassenderen psychologischen Ganzen und nicht verbindungslos oder widersprüchlich verstanden werden".[37] Auf diese Weise entwickelte Filko seine Weltanschauung, die als Zusammenprall des irdischen Biologischen mit dem Immateriellen höherer Sphären durchaus in der kulturellen Tradition des Dualismus stand. [16A] In seinen späten Manuskripten bezeichnete er seine Kunst aus den 1960er- und 1970er-Jahren dementsprechend als „konstituierte Schöpfung" und die aus den 1980er- und 1990er-Jahren als „Kreativität", was – aus seiner Sicht – auch seinen Übergang von einer diskursiven zu einer außenseiterischen Praxis erklärte.



[16A-B] Untitled, after 2005





[17A-B] Untitled, 2000s

[18] Untitled, c. 1997

[19] Untitled (subtitled *VENUSSHEHERAZADE - MORAVANYPIEŠTANY - SAINT SEBASTIAN - SHE - SFILKO 1953 / VENUŠAŠEHEREZADA - MORAVANYPIEŠTANY - SVÄTÝ ŠEBASTIAN - KA - SFILKO 1953*), early 1990s

[20A-B] Untitled (subtitled *PSYCHOAQ 5.4.D. - PHYSICS 3.D. - FEMALES - FEMALESF - FEMINISF - VAGINES - PUSSIES / PSICHOAQ 5.4.D. - FYZIKA 3.D. - SAMIČKY - FEMALESF - FEMINISF - VAGINKY - PIČKY*), 2000s

FYLKO NYC 1980er

1981 wanderte Filko aus der kommunistischen Tschechoslowakei nach Westdeutschland aus, wo er die meiste Zeit in Düsseldorf lebte und unter anderem mit Joseph Beuys in Kontakt kam, mit dem ihn wahrscheinlich der slowakische Kritiker Tomáš Štraus, ebenfalls ein Emigrant, bekannt machte. Nach Aussagen von Filkos Zeitgenoss*innen waren der Auslöser für seine Emigration vor allem die sich ständig verschlechternden Ausstellungsbedingungen in der Tschechoslowakei, wo er 1972 aus dem Verband der bildenden Künstler der Slowakei und damit aus dem offiziellen Kunstbetrieb ausgeschlossen wurde.[38] Den Škoda, mit dem er aus dem Land geflohen war, lackierte er weiß, um ihn 1982 auf der documenta 7 in Kassel zusammen mit großformatigen Gemälden von Reifenabdrücken (*The Living / Das Leben*) auszustellen, wobei er mit letzteren an die Walzenbilder des *White Space* anknüpfte. Darauf bezog er sich in einem Originalfragment, das er in die Rauminstallation mit dem Titel *Liebe zur Ontologie / Love of Ontology* einbezog. Dies kann wohl als ein Abrücken vom ursprünglichen *White Space* auf der normativen Ebene betrachtet werden.

Gegen Ende 1982 zog es Filko weiter nach New York, wo er unter anderem Keith Haring und Andy Warhol traf, mit denen er bereits in früherer Zeit Kontakt gehabt hatte. Nach Erkenntnissen aus seinem Nachlass hat er sich Werke dieser Künstler ebenso wie seine eigenen Studentenarbeiten oder Dokumente und Familienfotos für die eigene Selbsthistorisierung angeeignet und übermalt. In New York soll er als Anstreicher gearbeitet haben und wurde vom Kreis der tschechoslowakischen Emigrant*innen aus Solidarität immer wieder zu Hilfsarbeiten herangezogen. Mehreren Zeugnissen zufolge konnte er sich trotz zahlreicher Gelegenheiten nicht im kommerziellen Galeriesystem etablieren, obwohl er dies ursprünglich wohl vorhatte. Dies könnte aber auch mit den immensen Ansprüchen zusammenhängen, die Filko an Galerien stellte.[39] Schließlich trat in der Übergangszeit der 1990er-Jahre auch bei anderen osteuropäischen Künstler*innen eine große Ernüchterung über die Profitorientierung des Kunstbetriebs ein. Obwohl viele von ihnen in der kommunistischen Zeit zur Gegenkultur gehört hatten, so hatten sie doch, jedenfalls wenn sie eine akademische Ausbildung hatten, bis zu einem gewissen Grad an den sozialen Vorteilen teilgehabt, die mit dem staatlich geförderten Status des freischaffenden Künstlers oder der freischaffenden Künstlerin verbunden waren.

Auf die Frage, warum er Amerika verlassen habe und 1990 in die Slowakei zurückgekehrt sei, antwortete Filko in einem undatierten Arbeitsgespräch mit Fedor Blaščák Folgendes: „Weil ich enttäuscht war. Von Amerika und von der westlichen Marktwirtschaft. Ich bin vor dem Kommunismus geflohen, habe dabei aber nur den Materialismus (das heißt den marxistischen) gegen den Marktmaterialismus/Pragmatismus getauscht …“ In seinen Kunsttexten hat Filko mehrfach seine Ablehnung von Überbaukonzepten kundgetan. So stellte er beispielsweise fest: „Es gibt nur einen Materialismus, ob kapitalistisch oder kommunistisch, das ist dasselbe“, oder „EGO-Pragmatismus im Kapitalismus – dialektischer Materialismus im Kommunismus.“ Filko gehörte zu jener tschechoslowakischen Generation, bei der sich (wie die Historikerin Kristína Andělová zusammenfasste[40]) sogar potenziell linke Regimekritik meist in vorpolitischen, allgemeinen politischen oder in Menschenrechtsthemen auflöste, um bis in die 1990er-Jahre und darüber hinaus als Vorstellung einer Art unpolitischen Zivilgesellschaft fortzuleben. Dieses vage kritische Denken führte während der neoliberal-ideologischen Gehirnwäsche der 1990er-Jahre zum Verlust aller kritischen Werkzeuge gegen den fortschreitenden Kapitalismus. Im ehemaligen Ostblock war linke Klassenkritik delegitimiert, hatte doch der real existierende Sozialismus jahrzehntelang ein Monopol auf sie gehabt. Nach 1989, als marxistische Ideen wie Gespenster durch die ehemals kommunistischen Staaten geisterten, erschien sie dann, um mit Derrida zu sprechen, nur noch als „Heimsuchung“ (l’hantologie). [17A-B]

Während seiner sogenannten amerikanischen Periode in den 1980er-Jahren konzentrierte sich Filko vor allem auf neoexpressive Malerei in Assemblage-Installationen sowie großformatige Serien, die er oft mit Buchstaben, zum Beispiel Variationen seines Namens oder der Abkürzung AIDS, das er als spezifisches Merkmal der New Yorker Kulturkämpfe verstand, versah. Im Zusammenhang mit der *Altars*-Serie aus den 1960er-Jahren interpretierte er diese Kämpfe als Leviathan, als makabren Tanz einer neuen Zivilisationskrise. Davon ausgehend führte er mit sich selbst einen widersprüchlichen Dialog zwischen Altruismus und Egoismus, der von der christlichen Lehre der „gottgegebenen Tugenden“ beeinflusst war.

In diese Zeit fiel auch Filkos Beschäftigung mit der gegenständlichen Malerei. Einmal mehr im Konflikt mit der konventionellen Moral schuf er zum Beispiel animalistische Frontalszenen von Matronen [19], die er gesichts- und geschlechtslos im Graffiti-Stil auf anatomische Darstellungen von Gebärmüttern oder Vaginen (unter anderem auch in der Objektform eines Schranks mit den Geburtsdaten seiner Mutter), bisweilen auch sogenannte „vaginae dentatae“ reduzierte. Darüber hinaus malte er aber auch laszive Männer, die er als mythischen *Pan* oder als vergnügungssuchende barocke alte Männer darstellte. Aurel Hrabušický verstand Filkos großformatige Serien aufgesperrter Münder mit Zähnen (zum Beispiel in der Serie *Spirit*) als von Gottheiten indianischer Kulturen inspiriert.[41] Jedenfalls glichen einige dieser Motive gefährlichen, potenziell verschlingenden oder kastrierenden Wesen mit pornografischen Zügen [20A], die er mehr oder weniger in der künstlerischen Tradition matriarchal orientierter Medusa-Gorgonen als blutrünstige, zugleich aber beschützende, monströse und doch burleske, erotisch selbstentblößte und doch mädchenhafte Muttergöttinnen durchaus patriarchal anlegte. Es sind Frauen, wie sie in den Werken moderner Künstler oft erscheinen, aber auch vom Feminismus kritisiert wurden.[42]

Zeitkritiker*innen wie Štraus stimmten überein, dass Filko transavantgardistische Kulturströmungen aufnahm und sich von den Neuen Wilden in Deutschland anregen ließ. Zugleich griff er mit seinen Gemälden auch selbsthistorisierend auf die eigenen Anfänge im Post-Informel und in der Assemblage-Kunst der 1960er-Jahre zurück. Schon in dieser Phase hatte er zum Beispiel ein kulturspezifisches Readymade geschaffen, das er allerdings „Zivilisationsmüll“ nannte, ließ Leerstellen zu, und wenn er Farbe, Isolierschaum oder dergleichen verwendete, dann brachte er diese mit der vollen Dose oder Spraypistole auf. Gleichzeitig arbeitete Filko an der – seiner Meinung nach – gegensätzlichen Position

to enjoy to some extent the social benefits associated with the state-supported status of a freelance artist.

On the question of why he left America to return to Slovakia in 1990, in a conversation with Fedor Blaščák (undated) Filko said the following: "Because I was disappointed. By America and by the Western market economy. I went away from communism here and exchanged materialism (that is, Marxist) for market materialism/pragmatism." He formulated his disagreement with superstructure concepts several times in his text-arts, in which he noted, for example, that "materialism is one, whether capitalist or communist, it's all the same," or "EGO pragmatism in capitalism—dialectic materialism in communism." Filko belonged to the Czechoslovak generation in which (as the historian Kristína Andělová summarized it[40]) even potentially leftist criticism of the regime was mostly dissolved in pre-political or a universal framing of political questions, or in human rights issues, which still in the 1990s and even later persisted as an idea of a kind of non-political civil society. This unarticulated form of critical thinking then resulted, in the neoliberal ideological brainwashing period of the 1990s, in the loss of the tools of criticism for emerging capitalism. In the former socialist block, leftist class criticism was then definitively delegitimized by being monopolized by the regime for decades. After 1989, it appeared, to use a term of Derrida's, only at the level of a kind of "hauntology," in which Marxist ideas returned to the former Eastern bloc in the form of ghosts. [17A–B]

In the 1980s, during his "American period," Filko concentrated mostly on neo-expressive painting of assemblage installations and large-format image sets, often with lettric transcriptions, for example variations of his name or the acronym AIDS, which he used as an attribute of the New York culture wars. He drew connections with his series of *Altars* from the 1960s, interpreting his actual works in a Leviathan way, as a dance macabre of a new civilizational crisis. From there, he led a contradictory dialog between altruism and egoism, influenced by the Christian doctrine of "virtues given from above."

During this period, Filko also devoted himself to figurative painting. Again, in a conflicting position with conventional morality, he created, for example, animalistic frontal scenes of matrons [19] with no closer identity, and women reduced in a graffiti style to anatomical figures of wombs or vaginas (also, for example, in the object form of a closet with the dates of his mother's birth) or in a version of the so-called "vagina dentata." But he also depicted the figures of lewd men, imagined by figures of the mythological *Pan* or pleasure-seeking baroque old men. Aurel Hrabušický saw in his series of close-ups of gaping mouths and teeth (e.g. the *Spirit* series) inspiration from the deities of native American cultures.[41] Anyway, several of these motifs were apparitions of dangerous-looking beings, potentially devouring or castrating, with pornographic features [20A] that he constructed patriarchally, more or less in the artistic tradition of Medusa Gorgons, bloodthirsty and at the same time accepting matrifocal mother goddesses, monstrous yet burlesque, erotically self-exposed, and girlish too. These are women as they appear in the works of modern artists, and which were thematized by feminist culture.[42]

Period critics such as Štraus agreed that Filko was here absorbing trans-avant-garde cultural trends and was inspired by the German Neue Wilde. But this was also a self-historicizing return to his own Post-Informel and assemblage beginnings from the 1960s. Even in this phase, for example, he composed a culturally framed readymade (he called it "civilizational waste") or he admitted material joints, and if, for example, he used paint, insulation foam, and the like, then also with the whole can or spray container. At the same time, he worked (from his point of view) on the contrasting position of non-concrete two-sided polyptychs (he called them "mobiles" and "curtains"), which were part of large-scale spatial installations with monochromatic surfaces and mirror foils.

On the ruins of the *White Space*, Filko began to concentrate more intensively on his ever-present retrospection. Within this, he began to phenomenalize selected historical experiences of the world, even using specific Slavic symbols related to the prehistory of Slovakia. After his arrival to Slovakia, he summarized it in a profile text in a newspaper with the words: "In the long march from the Slovakian Palaeolithic in 25,000 BC and from the cave paintings to the Egyptian pyramids up to the works of Malevich and Brancusi, art has been torn between the iconoclastic and the image-constructing myth."[43] A period newspaper critique stated that the motif of Slovakia's oldest art artifact, the Paleolithic goddess of fertility, the *Moravian Venus*, became one of Filko's reliquaries in America.[44] This female mammoth tusk torso from around 22,800 BC was dug up in 1930 in a field in the region of Filko's birthplace, in Moravany nad Váhom. [21–22] The headless sculpture, which therefore cannot threaten anyone with its own erotic power, was then included in the next androcentric alternation of Filko's universalist triad in the form: "Woman – Scheherazade – Venus."

PHYLKO BRATISLAVA 1990s

Filko associated the gender-determined concept of the female principle with the basic colors red, yellow, and orange. [23] In the spirit of biological essentialism, he meant these colors to represent a biological foundation and eroticism. And while he moved toward a greater diversity of representations as a result of his stay in New York in the 1980s, he never attained a truly de-essentialized queer approach. Anyway, from the non-specific sexualized models of the popular magazines of the 1960s (see WOMAN or BIOLOGY), he moved to a more non-normative and raw position in which he already depicted, for example, a hermaphrodite body, even though not constructed in an asexualized or cross-gendered way. It remained rather more or less anchored in the dominant mode of heteropatriarchal representation as an image filtered by male fantasies of cuddly lesbians and embodied kinky dominatrixes. Finally, such imaginaries commonly framed all kinds of otherness and representations of non-normative gender. Moments of the possible surpassing of singularity appeared in Filko's work in the portrayal of female characters inspired by mythological beings such as the Amazons or the Sphinx that are defined against men, and others that were eventually subdued and killed such as the Hydra and the Chimera. Since they are combinations of multiple fearsome animals, they no longer have singularity. Filko even selectively used references to radical democratic discourse, and he even incorporated

abstrakter doppelseitiger Polyptychen, die er „Mobiles" und „Vorhänge" nannte und die er in große Rauminstallationen mit monochromen Oberflächen und Spiegelfolien einbaute.

Auf den Ruinen des *White Space* beschäftigte sich Filko nun intensiver mit der ohnehin immer latent gewesenen Rückschau. Er begann damit, ausgewählte historische Ereignisse aus seiner Sicht darzustellen, wobei er sogar auf slawische Symbole aus der Vorgeschichte der Slowakei zurückgriff. Nach seiner Rückkehr in die Slowakei fasste er dieses Thema in einer Zeitung wie folgt zusammen: „Auf dem langen Weg vom slowakischen Paläolithikum 25.000 v. Chr. über die Höhlenmalereien bis zu den ägyptischen Pyramiden und den Werken von Malewitsch und Brancusi wurde die Kunst immer zwischen einem ikonoklastischen und einem ikonischen Mythos hin- und hergeworfen."[43] Eine Zeitungskritik aus dieser Zeit erwähnt, dass der älteste Kultgegenstand in der Slowakei eine paläolithische Fruchtbarkeitsgöttin, die *Venus von Mähren*, sei und dass sie für Filko in den USA zu einer Reliquie geworden war.[44] Dieser weibliche Torso aus dem Stoßzahn eines Mammuts aus der Zeit um 22.800 v. Chr. wurde 1930 auf einem Feld in der Region von Filkos Geburtsort Moravany nad Váhom ausgegraben. [21–22] Filko jedenfalls konnte mit dieser kopflosen Skulptur, deren erotische Kraft heute wohl niemanden mehr bedrohlich erscheint, seine nächste androzentrische Universaltriade vervollständigen. Sie hieß „Frau – Scheherazade – Venus".

PHYLKO BRATISLAVA 1990er

Filko verband seine geschlechtlich determinierte Vorstellung des weiblichen Prinzips mit drei Grundfarben – Rot, Gelb und Orange. [23] Ganz im Sinne des biologischen Essentialismus stellte er mit ihnen ein biologisches Prinzip und die Erotik dar. Obwohl er seit seinem Aufenthalt in New York in den 1980er-Jahren sein künstlerisches Vokabular geöffnet hatte, fand er nie zu einer wirklich antiessentialistisch queeren Einstellung. Immerhin ging er aber von unspezifisch sexualisierten Modellen aus populären Magazinen der 1960er-Jahre (siehe WOMAN oder BIOLOGY) zu einer undifferenziert nicht-normativen Position über, wenn er beispielsweise bereits einen hermaphroditischen Körper darstellte, der ihm allerdings weder unsexualisiert noch gender-übergreifend gelang. Das Bild blieb mehr oder weniger im vorherrschenden Modus heteropatriarchaler Repräsentation verwurzelt, filterte der Künstler es doch durch seine männliche Phantasien von zärtlichen Lesben und einer perversen Domina. Schließlich wirkten sich solche Fantasien ganz generell auf seine Wahrnehmung jeglicher Form des Andersseins und des nicht-normativen Geschlechts aus. Momente, in denen Filko über solche Eindeutigkeiten hinausging, finden sich nur in Darstellungen weiblicher Figuren, die von mythologischen, sich gegen Männer abgrenzenden Wesen inspiriert sind – wie Amazonen oder Sphingen –, oder die letztlich unterworfen und getötet werden – wie die Hydra oder die Chimära. Sie sind nicht mehr eindeutig, weil sie Mischwesen aus verschiedenen furchterregenden Tieren darstellen. Darüber hinaus zog Filko sehr wohl selektive Verbindungen zum radikaldemokratischen Diskurs. So bezog er sogar den Schwarzen Feminismus in eine Version der Triade „Feminism – Womanism – Femaleism" (Slowakisch Feminizmus – Womanizmus – Ženizmus) ein. [24–25]

Dennoch blieb seine sexuell imaginierte Frau mythisiert eingebettet in eine spekulativ universalistische und kosmologische Sichtweise (vgl. „SCHEHERAZADE" abwechselnd mit „KOSMOLOGIE"). Letztlich mündeten nach Filkos Übergangsstadium der 4. Dimension, nach der Idee einer nicht-individualisierten, dominanten und bedrohlichen Scheherazade, die in der amerikanischen Periode auftaucht, alle Frauensujets schließlich in der Fruchtbarkeit grenzenloser Matriarchatsarchetypen (so verkörpert beispielsweise „VENUS" die „METAPHYSIK"). Viele der Frauendarstellungen Filkos behielten also ihre Bedeutung, obwohl sie nun gewissermaßen übermenschliche abstrakte Konzepte verkörperten (so die Mutter aller Mütter als Inbegriff der Fruchtbarkeit oder die Freiheitsstatue als Inbegriff der Gerechtigkeit usw.). [26] Der Künstler band sie in eine Art höheres überirdisches System ein, wodurch ihre Körperlichkeit zu abstrakten Begriffen transzendiert scheint. Gleichzeitig bleiben sie aber auch unverständlich, als seien sie Schatten von Frauen, keine wirklichen Menschen, sondern bloß vervielfältigbare Zeichen. Und so ist das Publikum in vielen von Filkos Werken zwar von Frauen umringt, kann sie aber weder berühren noch begehren. Die Frauen bleiben Schatten ihrer selbst, Schatten ihrer wirklichen Sexualität. [27]

In den 1990er-Jahren überwand Filko schließlich seine starre allgemeine Vorstellung binärer Gegensätze und stabiler Identitäten. Dies führte ihn zur postmodernen Idee eines post-geschlechtlichen Cyborgs, der indes wie im New Age eine Art Gedächtnis seiner vergangenen Körper behält. Er ist nicht mehr nur Mensch, sondern mehr als ein Mensch, nicht nur eine Maschine, sondern mehr als eine Maschine. Er ist ein Hybrid aus Maschine und Organismus, das die Dialektik von Materialismus und Idealismus scheinbar überwunden hat. So formulierte es bereits Donna Haraway zu Beginn des posthumanistischen Diskurses in ihrem „Cyborg Manifesto" (1985): „Cyborgs sind nicht mehr durch die Polarität von öffentlich und privat strukturiert, Cyborgs definieren eine technologische Polis, die zum großen Teil auf einer Revolution der sozialen Beziehungen im ‚oikos', dem Haushalt, beruht. Natur und Kultur werden neu definiert. Die eine stellt nicht mehr die Ressource für die Aneignung und Einverleibung durch die andere dar".[45] Zu dieser Zeit beschäftigte sich Filko, wenn auch nur auf der simplen Ebene der magischen Medizin, mit der Chakrenlehre, die er als seine innere Mystik präsentierte. Ähnlich wie in den 1960er-Jahren, als er die Welt als biologisches und technisches Kontinuum gesehen hatte, interessierte ihn der technische Fortschritt und der banale Alltag zugleich. Filkos Computergrafiken aus den 1990er- und frühen 2000er-Jahren sind wohl von den computergenerierten Bildern der frühen 1980er-Jahren wie beispielsweise dem berühmten Film *Tron* (1982) inspiriert. Dies betraf unter anderem auch die Serie nicht-binärer Cyborg-Tier-Bricolagen der *Mährischen Venus* von der Wende der 1990er-Jahre, die er mit „FEMINIZMUZSF" beschriftete [28–29] (in der Zerlegung des Wortes auf Slowakisch FEMINI-Z-MUŽ, übersetzt Weibliches-aus-Männlichem, bedeutet das: die Frau, die vom Mann kam, also Eva und nicht Lilith), oder seine Tunnelanimationen, die Filko von Beschreibungen von Nahtoderlebnissen kannte, an denen er nun Interesse fand. (In den späten 1990er-Jahren zählte *Leben nach dem Tod* von Raymond A. Moody zu den populärsten Büchern in der Slowakei, obwohl es mit einer ganzen Flut esoterischer Selbsthilfeliteratur

Black feminism into a version of his trilogy: “Feminism – Womanism – Femaleism” (trans. from Slovak Feminizmus – Womanizmus – Ženizmus). [24–25]

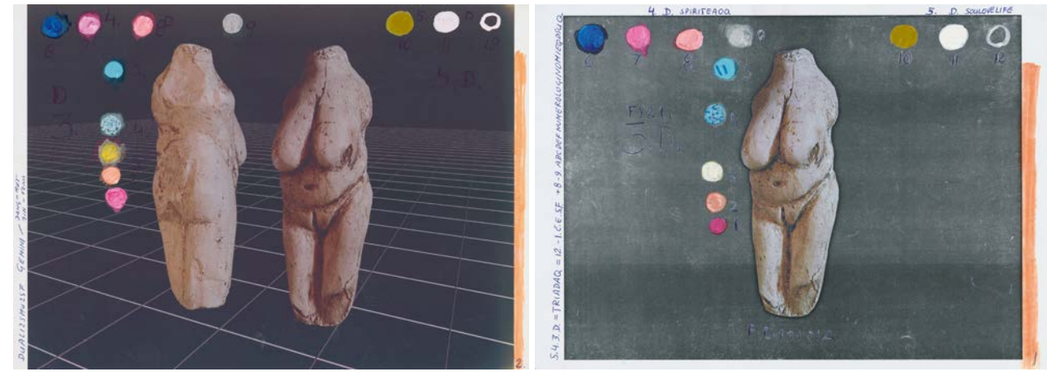
But Filko’s sexually imagined women remained mythicized, embedded in a speculative universalist cosmological perspective (see “SCHEHERAZADE” alternating with “COSMOLOGY”). In the end, through the transitional stage of his fourth dimension, and through the idea of the non-individualized subject of the dominant and threatening female Scheherazade, which appeared in Filko’s American period, these women figures eventually flowed into the fertile powers of the infinite beings of archetypal matriarchal figures (see “VENUS” personifying “METAPHYSICS”). Many of Filko’s depictions of women’s bodies thus retained their meanings in a kind of embodiment of superhuman abstract concepts (see the mother of mothers as an etalon of fertility or the Statue of Liberty as an etalon of justice, etc.). [26] They are incorporated into a kind of higher superterrestrial system, and their corporeal element seems to transcend abstract concepts. At the same time, however, they remain incomprehensible, like clusters of shadows of women, not real women, just signs that multiply. And so, although in many of Filko’s works the viewer is surrounded by a woman, there is no way to touch her, nor to be able to desire her. She only is a shadow of herself, only a shadow of true sexuality. [27]

In the 1990s, Filko overcame the rigidity of the universal validity of binary oppositions and stable identity, which eventually resulted in a postmodern idea of a postgender cyborg (which in a New-Ageist way also composed a kind of memory of old bodies), who is no longer just a man, but more than a man, and not just a machine, but more than a machine: a hybrid of machine and organism, seemingly overcoming the dialectic of materialism and idealism. As Donna Haraway put it in the early days of posthumanist discourse in her “Cyborg Manifesto” (1985): “No longer structured by the polarity of public and private, the cyborg defines a technological polis based partly on a revolution of social relations in ‘the oikos,’ the household. Nature and culture are reimagined; the one can no longer be the resource for appropriation or incorporation by the other.”[45] Filko, even if only at the level of folk healing, was at that time also simultaneously dealing with the theory of chakras, which he presented as his inner mysticism. This is similar to when in the 1960s, set in the perspective of the world as a biological and technical continuum, he was simultaneously interested in technological progress and the everyday banality of the household. Filko’s computer graphics from the 1990s and early 2000s seem to be informed by early CGI, experiments with computer-generated imagery from the early 1980s, such as the iconic *Tron* (1982). This concerned, among others, for example, the series of non-binary cyborg-animal bricolages of *Moravian Venus* from the turn of the 1990s, annotated “FEMINIZMUZSF” [28–29] (in the decomposition of the word in Slovak translated as femine-from-male, i.e. biblical Eve and not Lilith), and the tunnel animations based on clinical death experiences, which Filko was also interested in. (In the transitional 1990s, one of the most popular books in Slovakia was *Life after Life* by Raymond A. Moody, published in a flood of esoterically tuned self-help literature, obviously often related to a mystique about how to make money, but generally aimed at setting some kind of new mindset for a new era).

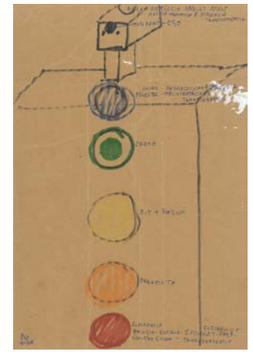
At that time, Filko also reconstructed his own identity. Initially, in the “HERMAFRODITSF” version, he considered parallel timelines. [30] He also articulated changes in his artistic positions through his altering identities. His later concepts of “POSTBIGBANG” and “ANTEBIGBANG” did not refer exclusively to the creation and transformation of life, or life after life. They also corresponded to the alleged details of Filko’s incarnations, including his reported clinical deaths.[46] As he expressed it in a number of works and records, in a version from the late 1990s, he recognized several of his identities, to which he also referred as “CLONES: FILKO (1937–77) – FYLKO (1978–87) – PHYLKO (1988–97) – PHYS (1998–2037).”[47] [18] He also spoke of himself as a so-called “TRIMINI,” in place of the dualist Zodiac sign, Gemini. He stated that he had been born three times: on June 13, 1937, after a blood transfusion, on June 14, 1937, and again on June 15, 1937, as was recorded in his documents, albeit erroneously. Then, according to his own statements, he was incarnated two more times. He should have survived the first clinical death in 1945 following a fall in a quarry while pasturing cows; a second time in 1952 after an electric shock in a weapon factory near Trenčín.[48] In preserved manuscripts, and also in his *Memories of Clinical Deaths*, he describes these experiences in an almost Steinerian manner.[49]

After the change of the regime and his return to Slovakia in 1990, Filko also absorbed the nationalist narratives of identity politics that, along with a politics of memory, dominated throughout the 1990s in culturally conservative post-Communist countries. He began to assemble the conceptual classification of his work according to the color triad of the Czechoslovak tricolor, then, after the division of the country since 1993, to the Slovak flag. On the invitation to his apparently first Bratislava exhibition after his return from emigration was stated: “The identity of my work is conceptual: it has three directions or routes of equal energy, just like the Slovak flag: biology/red, cosmology/blue, ontology/white. This division is at the same time international and cosmological.”[50] [31]

By way of reference to the decades-old debate on the asymmetrical relations between Czechs and Slovaks, Filko no longer used the name *Československo* (Czechoslovakia) in his works, but *Slovenskočesko* (Slovakbohemia). Then he annotated his name, Stanislav, as: “SUBJEKT – SLÁVA – SLOVÁK – SLAVIAN – SVET – SLOBODA” (Subject – Glory – Slovak – Slavic – World – Freedom). He also made reference to several political figures who historically had a formative influence on the building of the national identity, such as the representative of reform socialism in the 1960s, Alexander Dubček, the cofounder of the interwar first Czechoslovak republic, Milan Rastislav Štefánik, and the representative of the national revivalist movement from the nineteenth century, Ľudovít Štúr. In the face of the growing liberal nationalism of the 1990s, however, he spoke from a kind of patriotic position of a historical democrat. According to him: “Nationality – genealogy – identity is important, necessary, what supports and strengthens self-esteem; all the people on the globe do it, but some hide it more, some less. We exist in a physical time-space, a pragmatic reality. If only we were all cosmopolitans, but even then we would all be a bit different … The whole world, all people, have not and will not go beyond their nationality – identity so quickly in



[21–22] Untitled (series subtitled *FEMINISMANSF / FEMINIZMUZSF*), 1990s



[23] Untitled (subtitled *High School of Art INDUSTRY + Academy of Fine Arts - 7 CHAKRAS - ENERGIES - FILKO 1950-59 / ŠUP + VŠVU - 7 čakier - energii - filko 1950-59*), 1992

[24–25] Untitled (subtitled *SLOVAK PALEOLITH - VENUS - SHEHERAZADE = MORAVANY - PIEŠŤANY - 25,000 BC - DISCOVERED 1937 / SLOVAK PALEOLIT - VENUŠA - ŠEHEREZADA = MORAVANY - PIEŠŤANY - 25.000 B.C. - OBJ. 1937*), 1990s

[26] Untitled (subtitled *FYLKO, FIRST SEEN LIVE 1982-13. DECEMBER, SHEHERAZADE - WOMAN VENUS - MEMORY OF HAPPSOC - 1.-2. 1965-1983, BRATISLAVA - NYC / Fyilko, prvý-1.krát na živo videná 1982-13. December, Šeherezáda - Žena Venuša - spomienka na Happsoc - 1.-2. 1965-1983, BRATISLAVA - NYC*), 1980s

[27] Untitled (subtitled *SCOURCE (company called Zdroj) - EGOIST - FEMINIST - BEATA - VENUS - SHEHERAZADE / Zdroj - Egoista - Feministka - Beatka - Venuša - Šeherezáda*), early 1990s

this time and space." And he continues more critically: "The uncertainty of the world and of the individual in life is felt as an emptiness, and that is why so many people … substitute it with a father, God, Jesus, or faith in something else. Trust in authority? Thus personal, state, international, national insecurity."[51] Also in several of his statements from the early 1990s, Filko clearly spoke in favor of a local culture and shared national tradition. Besides specific Slovak modernist artists (namely Miloš Bazovský, Ľudovít Fulla, and Mikuláš Galanda) he also referred to folk art.[52]

PHYS POST/ANTE–BIGBANG 2000s

Filko's work moved continuously from the declared solving of "current problems of human society" in the 1960s to a more subjective level of work with myth. He created his terminological "PSYCHOPHILOSOPHICAL SYSTEM," which he structured with verticals of colors and horizontals of dimensions. From the initial three colors that his work contained from the 1960s to the 1980s, he came by continuous structuring to seven colors in the 1990s and, a decade later, to twelve. [15B] This scheme was progressively condensed so that in the last phase, the "Color System" (in Slovak Systém Farieb in initials SF) had twenty or more colors, while the thirteenth to the twentieth colors were specifications of the twelfth, transcendent. They were the content of: "indefinite metaphysical-ontological space" (fifth dimension) – "timespace of the afterlife" (fourth dimension) – "timespace of the physical world" (third dimension), with each color extending only to a certain dimension, while each higher dimension contained everything from the previous lower levels.[53] As evidenced by Filko's diagram *Association XVIII. / Asociácie XVIII.* (1968–69) within the wider cycle with the same name, in the 1960s he was following the Aristotelian anthropocentric model of the modern concept of holism. Colors could represent and could even be substituted by the four elements (fire, water, air, earth), which classical philosophy, or also alchemy and the like for example, identified as the basic components of the world; they could be further substituted, for example, by the cardinal directions (east, west, north, south), etc. [32]

Filko's "System" was constructed as a structuralist model of a system of mutual relations, and their dynamics. The structuralist tendencies marginalized under socialism, and their subsequent post-structuralist revival in 1990s Slovakia may have influenced its construction. Filko used it to explain various phenomena, either defined by known systems of knowledge or newly formulated ones. With the help of an eclectic mix of various philosophical, scientific, mystical, and esoteric sources, Filko, who had never learnt English,[54] created his own international newspeak, in which neologisms had their place. Georg Schöllhammer called it a meta-disciplinary language,[55] through which he para-scientifically interpreted his overall concept of the world. He developed its inner dialectics in a binary conceptual logic, for example through "Symmetry" (attributed to 5.D.) versus "Asymmetry" (4.D.), "Diachrony" versus "Synchrony," or "Altruism" (4.D.) versus "Egoism" (3.D.). [20B] In a modernistic attempt to arrive at some kind of final algorithm ("Singular Truths" against "Pluralistic Relativity") which would explain the endless transformations of life, he pursued a universalistic worldview (see "Absolute Objectivity"). In connection to this, Július Koller noted Filko's statement related to the transformations of *White Space* from 1978, when Filko testified that he "wants to do such art that represents a substance" that would be timeless in the face of the developmental turns in art history. According to Koller, this "arises from the false basis of some 'art.' and moreover, 'eternal.'" which he considered a "stupid and naive mistake."[56]

In his "System," Filko also developed all the potentialities contained in his previous work. He conceptualized the temporal dimension, and included the cosmological line of his creation to the "POSTBIGBANG" part of his work, in which he dealt with the physical space-time of the third dimension. He schematized it as "Materialization – History – Ratio – Ego." This related to *HAPPSOC* from the 1960s up to Filko's very last works. On the other hand, the "ANTEBIGBANG" part referred to the metaphysical world of the fifth dimension. To this parallel universe, with which our known world of the third dimension is connected by means of the dimension, so-called "Pure Time" (through "Sensuality – Sensibility – Emotion – Spirituality"), he associated works related with *White Space* from the 1970s to the end of his career. As a representation of this dichotomy, he used for example the sign of the cross. The horizontal arm ("IQ = Intellect – Reason") represented the rational level of understanding of the world ("Sensibility"). The vertical arm ("CQ = Feeling – Passion") as the irrational principle ("Sensitivity") runs through all the dimensions up to the transcendent. [16B] This comes out of the formal typology of the original *White Space* system.

As in a sci-fi dialectic, with Filko too, introspection intertwined with retrospection. Within the dynamics of developmental ruptures, it alternated with an intense presence in the current cultural situation. In an attempt to avoid a meaning-reductive reading of his work, he strove to make it difficult to sort it into classic categories, e.g. styles or techniques. His way of extricating himself from normative interpretations led through self-actualizing processes. As a painter trained in the 1950s, when emphasis was on craftsmanship, he had an intensive experimental practice combined with a systematic unlearning of both academic teaching and artistic skill. From avantgarde positions through what Groys has called a reactionary shift toward traditional forms, he arrived at specifically outsider Art Brutist positions at the time when he was systematizing his work into a superior "system of everything." One closely related example of this type of practice is Arthur Bispo do Rosário's way of describing the world. But, at the same time, Filko invented his own classification, as well as methods of making it unclear; through multiple reworking, layering, and antedating, when instead of the date of the physical production, he stated the time of the creation of the idea (or the birth of the concept or the date of its revision), linked to a personal curriculum. Near the end of his life, he was dating his works only by the year of his birth as a medium, 1937.

The neo-avantgarde of the 1960s defined its concept of art in respect to the limits of traditional media, therefore it used complex appropriation to transfer the readymade from real life into the imaginary world of art, in which it had to recontextualize it anew.[57] An elaborate theoretical system was used for this. In the 1990s, after the eclectic phase of the American period of the 1980s, Filko systematized his work. At the same time, he retrospectively included older works into

angespült kam, die nur allzu oft die neue Mystik des Geldverdienens thematisierte, allgemein jedoch darauf abzielte, eine neue Einstellung zu fördern.)

Zur selben Zeit gestaltete Filko auch seine eigene Identität um. Als „HERMAFRODITSF" ging es ihm zunächst um parallele Zeitläufe. [30] Hier motivierte er die Veränderungen seiner künstlerischen Positionen auch mit einem Identitätswandel. So bezogen sich die späteren Konzepte von „POSTBIGBANG" und „ANTEBIGBANG" nicht nur auf die Erschaffung und den Wandel des Lebens bzw. das Leben nach dem Tod, sondern auch auf fiktive Details seiner Inkarnationen als Künstler, darunter die von ihm berichteten klinischen Tode.[46] Wie an zahlreichen Werken und Aufzeichnungen ablesbar, postulierte er mit einem Werk aus den späten 1990er-Jahren gleich mehrere Identitäten, die er als „CLONES: FILKO (1937–1977) – FYLKO (1978–1987) – PHYLKO (1988–1997) – PHYS (1998–2037)",[47] [18] also als Klone seiner selbst bezeichnete. In Erweiterung des Tierkreiszeichens Zwillinge (Gemini) nannte sich der Künstler aber auch „TRIMINI". So gab er an, dreimal geboren worden zu sein, nämlich am 13. Juni 1937 nach einer Bluttransfusion, am 14. Juni 1937 und nochmals am 15. Juni 1937, wie in seinen Urkunden auch, allerdings fälschlicherweise vermerkt worden sein soll. Danach inkarnierte er angeblich sogar noch zweimal. Den ersten klinischen Tod 1945 soll er nach einem Sturz in einen Steinbruch überlebt haben, als er Kühe retten wollte, den zweiten 1952 nach einem Stromschlag in einer Waffenfabrik bei Trenčín.[48] In erhaltenen Manuskripten und auch in seinen *Memories of Clinical Deaths* beschreibt er diese Erlebnisse beinahe im Stile Rudolf Steiners.[49]

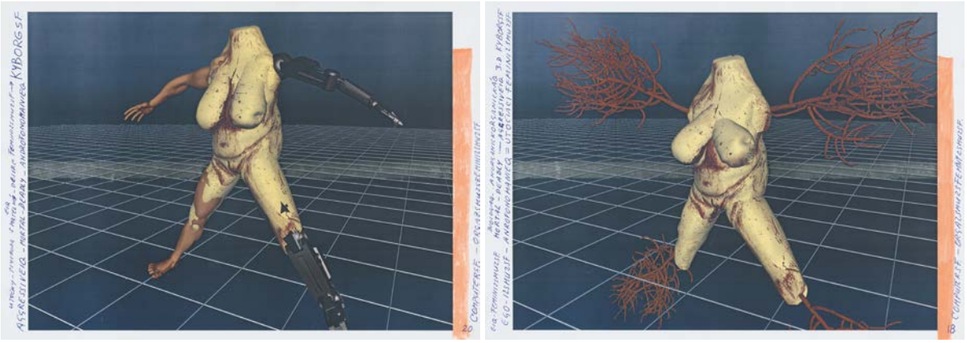
Nach der Wende und seiner Rückkehr in die Slowakei im Jahr 1990 eignete sich Filko auch die nationalistischen Narrative der neuen Identitätspolitik an, die in den kulturell konservativen postkommunistischen Ländern neben der Erinnerungspolitik die 1990er-Jahre beherrschten. Er begann also, sein Werk konzeptionell nach der Farbtriade der tschechoslowakischen Fahne und, nach der Teilung des Landes im Jahr 1992, nach der slowakischen Flagge zu ordnen. Auf der Einladung zu seiner offenbar ersten Ausstellung in Bratislava nach der Rückkehr aus der Emigration hieß es: „Die Identität meiner Arbeit ist konzeptuell: Sie folgt drei Richtungen oder Wegen gleicher Energie wie die slowakische Flagge: Biologie/Rot, Kosmologie/Blau, Ontologie/Weiß. Diese Dreiteilung ist international und kosmologisch zugleich".[50] [31]

Im Hinblick auf die jahrzehntelange Debatte über die asymmetrische Beziehung von Tschech*innen und Slowak*innen verwendete Filko in seinen Werken nun nicht mehr den Namen Tschechoslowakei (Československo), sondern *Slovakočesko* (Slowakisch-Böhmen). Weiters deutete er seinen Vornamen Stanislav als „SUBJEKT – SLÁVA – SLOVÁK – SLAVIAN – SVET – SLOBODA" (Subjekt – Glorie – Slowakisch – Slawisch – Welt – Freiheit). Zudem verwies er auf politische Persönlichkeiten, die historisch die Herausbildung der nationalen Identität geprägt hatten, so auf den Reformsozialisten der 1960er-Jahre Alexander Dubček, den Mitbegründer der ersten tschechoslowakischen Republik in der Zwischenkriegszeit Milan Rastislav Štefánik oder den Vertreter der nationalen Erweckungsbewegung im 19. Jahrhundert Ľudovít Štúr. Über den aufkommenden liberalen Nationalismus der 1990er-Jahre sprach Filko indessen aus einer Art patriotischen Haltung als historischer Demokrat. In seinen Worten klang das so: „Nationalität – Genealogie – Identität sind wichtig, notwendig, sie stützen und stärken das Selbstwertgefühl; alle Menschen weltweit haben sie, doch manche verbergen sie mehr, manche weniger. Wir leben in einem physischen Zeit-Raum, einer pragmatischen Realität. Selbst wenn wir alle Kosmopoliten wären, so unterschieden wir uns doch alle ein wenig… In unserer Zeit und unserem Raum wird die ganze Welt, werden alle Völker nicht so bald über ihre Nationalidentität hinwegkommen." Etwas kritischer fährt er fort: „Die Ungewissheit der Welt und des Einzelnen in seinem Leben wird als Leere empfunden, die so viele Menschen […] mit einem Vater, Gott, Jesus oder dem Glauben an etwas anderes füllen. Sollen sie auf Autoritäten vertrauen? Folglich persönliche, staatliche, internationale, nationale Unsicherheit…"[51] In den frühen 1990er-Jahren sprach sich Filko mehrmals klar für die lokale Kultur und eine gemeinsame nationale Tradition aus. Neben einigen anderen modernen Künstlern (namentlich Miloš Bazovský, Ľudovít Fulla und Mikuláš Galanda) bezog er sich dabei auch auf die slowakische Folklore.[52]

PHYS POST/ANTE–BIGBANG 2000s

Filkos Werk bewegte sich kontinuierlich weg von der expliziten Lösung „aktueller Probleme der menschlichen Gesellschaft" in den 1960er-Jahren und hin zu einer subjektiveren Arbeit am Mythos. So schuf er ein terminologisches „PSYCHOPHILOSOPHISCHES SYSTEM", das er vertikal nach Farben und horizontal nach Dimensionen ordnete. Von den anfänglichen drei Farben, die sein Werk von den 1960er- bis in die 1980er-Jahre auszeichneten, kam er in den 1990er-Jahren durch Ausdifferenzierung auf sieben, und zehn Jahre später schließlich auf zwölf Farben. [15B] Dieses Schema verdichtete Filko nach und nach, so dass sein „Farbsystem" (Systém Farieb oder abgekürzt SF) in der letzten Phase zwanzig oder mehr Farben umfasste, wobei die dreizehnte bis zwanzigste Farbe die zwölfte – Transzendenz – weiter unterteilte. Ihre Bedeutung reichte von „unbestimmter metaphysisch-ontologischer Raum" (5. Dimension), über „Zeitraum des Jenseits" (4. Dimension) bis zum „Zeitraum der physischen Welt" (3. Dimension), wobei sich jede Farbe nur auf eine dieser Dimensionen bezieht, und jede höhere Dimension alle niedrigeren enthält.[53] Wie aus dem Diagramm *Association XVIII. / Asociácie XVIII.* (1968/69) im gleichnamigen Zyklus ablesbar ist, folgte Filko in den 1960er-Jahren dem anthropozentrischen Modell des Aristoteles, das für ihn zur Grundlage eines modernen Holismusbegriffs wurde. Die Farben konnten die vier Elemente (Feuer, Wasser, Luft, Erde), die in der klassischen Philosophie, aber auch in der Alchemie und ähnlichem als die Grundbestandteile der Welt angesehen wurden, darstellen und sogar durch sie ersetzt werden. Zudem konnten sie zum Beispiel mit den Himmelsrichtungen (Ost, West, Nord, Süd) ausgetauscht werden. [32]

Filko baute sein „System" als strukturalistisches Modell gegenseitiger Beziehungen und ihrer Dynamik auf. Auch die im Kommunismus an den Rand gedrängten strukturalistischen Tendenzen und anschließend das post-strukturalistische Revival in der Slowakei der 1990er-Jahre könnten seinen Aufbau beeinflusst haben. Filko nutzte sein System, um Phänomene zu erklären, die entweder durch schon bekanntes Wissen abgesteckt oder von ihm neu formuliert wurden. Durch eine eklektische Mischung aus diversen philosophischen, wissenschaftlichen, mystischen und esoterischen Quellen



[28-29] Untitled (series subtitled *FEMINISMANSF / FEMINIZMUZSF*), 1990s

[30A-B] *HERMAPHRODITE* (Projectart *The Real Acidko*) / *HERMAFRODIT* (Projektart *To pravé acidkové*), after 2006

[31A-B] From the series *Heart/Intimacy / Zo série Srdce/Intimita*, 1995

[32] Untitled (Projectart *Renaissance masters*), after 2005

[33-34] View of Stano Filko's studio environment in Veľká Hradná, 2011

schuf Filko, der nie Englisch lernte,[54] damit sein eigenes internationales Neusprech, in dem auch Neologismen ihren Platz fanden. Georg Schöllhammer nannte diese Kunstsprache, mit der Filko die gesamte Welt parawissenschaftlich deutete, metadisziplinär.[55] Die innere Dialektik des Systems entwickelte er gemäß einer Logik begrifflicher Gegenpole, zum Beispiel „Symmetrie“ (5.D. zugeordnet) versus „Asymmetrie“ (4.D.), „Diachronie“ versus „Synchronie“ oder „Altruismus“ (4.D.) versus „Egoismus“ (3.D.). [20B] Sein modernistisch angelegter Versuch, so etwas wie einen endgültigen Algorithmus (mit „einer Wahrheit“ statt „pluralistischer Relativität“) zu finden, der die endlosen Veränderungen des Lebens erklären sollte, fußte auf einer universalistischen Weltsicht („absolute Objektivität“). In diesem Zusammenhang verwies Koller auf Filkos Auskunft über die Transformationen seines *White Space* aus dem Jahr 1978, er wolle „Kunst machen, die eine Substanz darstellt“ und damit angesichts der kunsthistorischen Entwicklungen zeitlos sei. Dies, kommentierte Koller, „kam von der falschen Grundannahme einer ‚Kunst‘, noch dazu einer ‚ewigen‘“, was er für einen „idiotischen und naiven Fehler“ hielt.[56]

Filko bildete in seinem „System“ auch sämtliche Möglichkeiten ab, die in seinem früheren Werk angelegt waren. Bei der Konzeption seiner Zeitdimension bezog er die kosmologische Schöpfungslinie in den „POSTBIGBANG“-Teil seines Œuvres ein, in dem er sich mit der physikalischen Raumzeit der 3. Dimension befasste. Sein Zeitschema lautete nunmehr „Materialisierung – Geschichte – Ratio – Ego“. Damit umfasste er nun alles von *HAPPSOC* aus den 1960er-Jahren bis hin zu den neuesten Werken. Der „ANTEBIGBANG“-Teil hingegen galt der metaphysischen Welt der 5. Dimension. Zu diesem Paralleluniversum – in dem unsere gewöhnliche dreidimensionale Welt mit der Dimension der so genannten „reinen Zeit“ (durch „Sinnlichkeit – Auffassung – Gefühl – Spiritualität“) verbunden ist – gehörten alle Arbeiten im Zusammenhang mit dem *White Space* von den 1970er-Jahren bis zu Filkos Lebensende. Zur Darstellung dieser Dichotomie verwendete er zum Beispiel das Kreuzzeichen, dessen waagrechter Balken („IQ = Intellekt – Vernunft“) für die rationale Ebene des Weltverständnisses („Sensibility“) und dessen vertikaler Balken („CQ = Gefühl – Leidenschaft“) für das irrationale Prinzip („Sensitivity“) stand. [16B] Dieser Gegensatz zieht sich durch alle Dimensionen bis hin zum Transzendenten, wie aus der formalen Typologie des ursprünglichen Systems des *White Space* hervorgeht.

Wie bei der Dialektik von Science-Fiction mischte sich auch bei Filko Innenschau mit Rückschau. Durch die Dynamik der Brüche in der äußeren Entwicklung alternierten beide jedoch mit einer intensiven Präsenz in der aktuellen Kulturöffentlichkeit. Um eine reduktionistische Deutung seines Werks zu verhindern, versuchte Filko, die Einordnung seiner Kunst in klassische Kategorien, zum Beispiel nach Stil oder Technik, zu erschweren. Sein Versuch, sich normativen Interpretationen zu entziehen, führte über die Selbstverwirklichung. Als Maler, der in den 1950er-Jahren ausgebildet wurde, als noch das Handwerkliche im Vordergrund stand, entwickelte er eine dichte experimentelle Praxis, die mit dem systematischen Verlernen sowohl der akademischen Lehre als auch des künstlerischen Könnens verbunden war. Von einer ursprünglich avantgardistischen Position gelangte er über etwas, das Groys später als reaktionäre Hinwendung zu traditionellen Formen bezeichnete, letztlich zu einer ganz eigenen außerkünstlerischen, brutistischen Position, aus der heraus er sein Werk zu einem übergeordneten „System von allem“ systematisierte. (Ein eng verwandtes Beispiel für eine Kunst dieses Typs wäre Arthur Bispo do Rosários Weltbeschreibung.) Gleichzeitig jedoch erfand Filko eine eigene Klassifikation sowie Methoden, diese zu verunklaren. Dazu gehörten die mehrfache Neubearbeitung von Werken, die Übereinanderschichtung oder die Vordatierung, wenn er statt des Datums der eigentlichen Fertigstellung den Zeitpunkt der Ideenfindung (oder der Geburt des Konzepts oder der Überarbeitung) angab und die Kunst damit mit dem persönlichen Lebenslauf kurzschloss. Gegen Ende seines Lebens datierte er seine Werke überhaupt nur noch mit dem Jahr seiner Geburt, nämlich 1937.

Die Neo-Avantgarde der 1960er-Jahre definierte ihren Kunstbegriff im Bezug auf die Grenzen der traditionellen Medien. So eignete sie sich auf komplexe Weise Alltagsgegenstände an, um sie in der imaginäre Welt der Kunst zum Readymade zu erheben, das dort neu kontextualisiert werden musste.[57] Dazu entwickelte sie ein vertracktes theoretisches System. In den 1990er-Jahren, also nach seiner eklektischen Phase in den USA, systematisierte auch Filko sein Werk und bezog dabei ältere Arbeiten rückwirkend in jede Neuerung in seinem Systems mit ein. Man könnte sagen, dass *Dwelling 1966 of Contemporaneity – Reality*, das seinen künstlerischen Erfolg in den 1960er-Jahren beflügelt hatte, in diesem Sinn sein Werk prägte, wenngleich die nachfolgende politische Situation ihm stark zu schaffen machte. Die ikonografischen und auch semiotischen Prinzipien, die er dort zur Anwendung brachte, übernahm er jedenfalls in die kommenden Jahrzehnte. Immer wieder thematisierte Filko Konsumwahn und Überfluss, die er sexualisiert als Raffgier und Oberflächlichkeit darstellte und die im Gegensatz zur Spiritualität seiner Farben Gold und Weiß standen. In diesem Sinne standen seine Raketen und Bomben aus der zweiten Hälfte der 1980er-Jahre, die rosa und in den Farben der Chakren bemalt waren, mit den Gasmasken zwanzig Jahre zuvor in Verbindung usw.

Ausgehend von seiner Privatmythologie schuf sich Filko eine ganz eigenständige Ikonographie. Auf ihrer Grundlage verwendete er wiederholt spezifische Elemente wie Spiegel, Globen, Pyramiden, Radios, Fernseher oder mit dem klinischen Tod verbundene Elemente wie Bomben, Leitern, Raketenmodelle, einen Tunnel in eine andere Dimension oder Ventilatoren, deren Deutungen er von den späten 1960er-Jahren an immer weiter entwickelte. So begriff er diese Ventilatoren später als Zeitportale und nicht mehr bloß als Windmaschinen. Auch Verweise auf das ländliche Umfeld, aus dem Filko stammte, sind sehr häufig. In der letzten Phase seines Schaffens bezog der Künstler praktisch alles aus seinem Alltag in seine Werke ein – Medikamentenschachteln oder auch einen probiotischen Joghurt der Marke Acidko, den er gerade verspeist hatte. Dabei verwendete nicht nur konkrete Gegenstände, sondern wählte aufgrund ihrer numerologischen Geheimbedeutungen[58] auch Zahlen aus und integrierte sie in sein Werk.

Filkos legendäres Atelier in der Snežienková-Straße unterhalb des modernistischen Fernsehturms auf dem Kamzík-Hügel bei Bratislava war ursprünglich ein Gartenhäuschen, das er ab den 1990er-Jahren allseitig erweiterte. So nahm es nach und nach die Form eines Gesamtkunstwerks an, das er mit neuen und archivierten Sammlungsobjekten sowie deren

each new update of his system. It could be said that in a sense *Dwelling 1966 of Contemporaneity – Reality*, which spurred his huge artistic success in the 1960s, was a defining work for him, although the subsequent political situation took a toll on him. He carried over the iconographic and also semiotic principles that he used there to the following decades. He constantly thematized over-consumption and over-indulgence, which was depicted in a sexualized position as greed and shallowness, in contrast to the spirituality of gold and white colors. In this sense, his rockets and bombs from the second half of the 1980s, painted pink and in the colors of the chakras, were linked with gas masks from twenty years before, and so on.

With reference to his personal mythology, Filko created a unique iconography for himself. On its basis, he took the repetition of specific elements such as mirrors, globes, pyramids, radios, televisions, and elements from clinical deaths such as bombs, ladders, rocket models, or tunnels to another dimension, or, to give another example, he later staged blowing ventilators, whose interpretations had been evolving since the late 1960s, like fans as time portals rather than as wind machines. He also made continuous references to the rural environment he came from. In the concluding phase of his work, he included practically anything from his everyday life into his works, the packaging of the medicines he used, or a probiotic yoghurt called Acidko that he was eating. He used not only concrete objects, but even selected numbers for their hidden meanings,[58] since he took an interest in numerological concepts and also integrated them into his work.

The legendary studio on Snežienková street beneath the modernist Kamzík TV tower was originally a garden cottage that since the 1990s Filko had been constantly expanding in all directions. It took on the form of a total installation in which he constantly recomposed current and cumulatively archived historical objects and their documentation. He introduced his tours by saying that it was not just a studio where (contemporary) art was created, but also a depository of historical works.[59] The environment was reminiscent of everything possible, including the synesthetic exhibitions of Paul Thek, Kurt Schwitters's *Merzbau*, and even the *Junkspace* of Rem Koolhaas; the developmentally non-linear and associatively ordered collection of works followed the Aby Warburg imaginative model by marking the works and sorting them into the color spaces according to a "Psychophilosophical System." In its systemization, Filko achieved a kind of New Ageist obscurity of a cabinet of curiosities. Its conception corresponded with the character of his creation, in which each single work is part of a single lifelong work. At the same time, each work is equipped with a specific predisposition, which allows the determination of its intended placement within the whole.

In 2005 in his native village of Veľká Hradná near Trenčín, Filko began to realize his monumental complex *Ark / Archa*. He built its premises around his grandparents' farmhouse; his grandfather, to whom he referred several times, was a particularly influential figure for him. The conception of a sort of *Gesamtkunstwerk*, with the thoughtful placement of selected elements (pyramid, beehive, and others), was to define Filko's personal and at the same time cosmic dialectic. [33–34] *Ark* was to absorb all his works on the level of an archive, workshop, laboratory, and institute. Here he also planned to concentrate works that he had been storing from the mid-1960s (partly still in time layers) in the Bratislava studio on Snežienková. After his death, already after his works were moved to Veľká Hradná in his last years, they were taken away by the family. The original *Ark* project, which was supposed to be a guide for the interpretation of Filko's works, as well as a tool for maintaining control over their interpretation, or a spatial catalog raisonné, thus ultimately remained an unrealized "Prospect-art," [32] open to multiple perspectives of reading and vulnerable to the polysemantic nature of interpretation.

HARD–POST–MODERN ± HARD–POST–AVANTGARDE

1 During the reform years in the 1960s, the generation of Slovak authors who lived in centralized Czechoslovakia, outside the center of Prague and who were referred to as "l'école de Bratislava," enjoyed unprecedented international success unlike anything before or after.
2 Filko's participation in the Conceptual Art exhibition *Plans and Projects as Art* (Pläne und Projekte als Kunst) at Kunsthalle Bern in 1969, and the publication and exhibition *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s–1980s* at Queens Museum of Art in New York in 1999. Tomáš Pospiszyl for example states that the work of Stano Filko (and also Július Koller) "contained within itself elements that we do not usually associate with Conceptual Art. Both their approaches and results insist that only through an irrational perception of the world can we achieve new knowledge and experiences." Tomáš Pospiszyl, *Asociativní dějepis umění* (Associative Art History), ed. tranzit.cz (Prague, 2014), p. 84.
3 Filko's assemblages, such as *Grandpa – Grandma Are Listening to the Radio / Dedko – babka počúvajú rádio* (1965) are related with conceptual objects of a rediscovered Marcel Duchamp in the 1960s, but can also be associated, for example, with the surrealist *Poème-Objet* (1930s) of André Breton or *Spirit of Our Age: Mechanical Head* (1919) by Raoul Hausmann. The period critic Jiří Padrta, in connection with Filko's "profane altars-fetishes," spoke of a legacy of Surrealism rather than Dadaism, since, according to him, their intention is "the apotheosis of banality that wants to become a new ritual, legible in very demonstrative, purposefully trivial and provocative symbols." Jiří Padrta, "Stano Filko," in *Výtvarná práce* 5 (Art Work) (1967), p. 5.
4 Ibid.
5 Tomáš Štraus, "Filkovo slovo k architektúre" (Filko's Word on Architecture), in *Výtvarná práce* 16 (Art Work) (1967).
6 Pierre Restany, "Architect of Information," in *Stano FILKO II. 1965/69. Tvorba / Works – Creation / Werk – Schaffung / Ouvrages*, ed. Stano Filko (Bratislava, 1970), n. p.
7 Linda Nochlin, "Why Have There Been No Great Women Artists?" in *ARTnews* (1971).
8 Restany, "Architect of Information" (see note 6).
9 From the exhibition also came the now lost film recording *Dwelling 1966 of Contemporaneity – Reality / Obydlie 1966 súčasnosti – skutočnosti* (B/W film, approx. 10 min., 1967) by the authors Tibor Borský and Dušan Trančík, as states Lucia Gregorová Stach, "Filkova mladá tvorba" (Filko's Young Work). *Stano Filko 1*, eds. Lucia Gregorová Stach and Aurel Hrabušický, exh. cat. Slovak National Gallery (Slovenská národná galéria) (Bratislava, 2018), p. 25.
10 The concept of the so-called living sculpture was further developed by Filko not only as part of mirror images of his performative environments but also through elaborated figurative staffages in collages, connected for example with *Monuments of Contemporary Space / Pomníky súčasného priestoru* or *Monuments of Contemporary Civilization / Pomníky súčasnej civilizácie*, or *Statues of XX. Century / Sochy XX. storočia*, etc., some of which were included in the well-known album *Associations / Asociácie* (1967–70).
11 Štraus, "Filkovo slovo k architektúre" (Filko's Word on Architecture) (see note 5).
12 Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema" (1975), in *Feminism and Film Theory*, ed. Constance Penley (New York and London, 1988), pp. 57–68.
13 Ibid.
14 Much later in 2008, Filko exhibited the series of *Altars of Contemporaneity / Oltáre súčasnosti* (1963–66) at the Bratislava City Gallery (Galéria mesta Bratislavy) as part of the exhibition *Filko's Ark and Altars of Contemporaneity* (Filkova archa a oltáre súčasnosti). As a self-historicizing reference, he related them directly to the Old Testament prophetic texts about Noah's Ark. The exhibition's curator, Ivan Jančár, stated in the catalog that the connection with this particular biblical theme came out of Filko's conversations with his grandfather during his childhood.
15 In an international context, the format of the environment was popularized e.g. by documenta 4, 1968.
16 Juraj Fuchs, "Na výstavu svetového umenia v Ósake. Dielo Stanislava Filku" (At the World Art Symposium in Osaka. Work by Stanislav Filko), in *Práca* (January 31, 1970).
17 "Filko – tvorba 1963–66" (Filko – Work 1963–66), in *Smena* (February 4, 1967).
18 Boris Groys, "Das Kunstwerk als nichtfunktionelle Maschine" (The Work of Art as Non-functioning Machine), in *Vladimir Tatlin. Leben, Werk, Wirkung. Ein internationales Symposium* (Vladimir Tatlin. Life, Work, Impact. An International Symposium), ed. Jürgen Harten (Cologne, 1993).
19 *O nepredmetnom svete/Kazimír S. Malevič* (On a Non-Objective World/Kazimir S. Malevich), ed. Oskar Čepan (Bratislava, 1968); and Čepan's book *Tatlinova iniciatíva* (Tatlin's Initiative) of 1971; a publication whose printing was stopped and banned in the so-called normalization era; and the publications of Jiří Padrta in the magazines *Výtvarné umění* (Fine Arts) and *Výtvarná práce* (Art Work) in the 1960s. Padrta's estate later published his manuscript from that period *Kazimír Malevič a suprematismus* (Kazimir Malevich and Suprematism) (Prague, 1996).
20 According to Edit András, for example, the lack of criticism of modernism in Hungary was related to the fact that it played a significant opposition role against official culture. Edit András, "Transgressing Boundaries (Even Those Marked Out by the Predecessors) in New Genre Conceptual Art," in *Art After Conceptual Art*, eds. Alexander Alberro and Sabeth Buchmann (Vienna, 2006), p. 166.

Dokumentationen laufend umarrangierte. Seine Atelierbesucher*innen instruierte er immer, dass es sich nicht nur um ein Atelier handle, in dem (zeitgenössische) Kunst geschaffen werde, sondern auch um ein Depot für historische Werke.[59] Das Haus erinnerte an alles mögliche – an die synästhetischen Ausstellungen Paul Theks, den *Merzbau* von Kurt Schwitters oder auch den *Junkspace* von Rem Koolhaas. Die nicht chronologisch, sondern nach einem „Psychophilosophischen System" assoziativ geordnete Werksammlung wiederum folgte eher dem Ideenmodell Aby Warburgs. So markierte er die Objekte und sortierte sie nach einem System in die jeweiligen Farbräume ein. Mit seiner Systematisierung erreichte Filko indes die Obskurität eines Kuriositätenkabinetts im New-Age-Stil. Diese Konzeption entsprach indes dem Charakter seines Œuvres, in dem jedes einzelne Werk Teil des Lebenswerkes wurde. Zugleich war jedes Werk auch mit einer spezifischen Prädisposition ausgestattet, die es dem Künstler erlaubte, ihm seinen Platz im Ganzen zuzuweisen.

2005 begann Filko in seinem Heimatdorf Veľká Hradná bei Trenčín mit der Realisierung seines monumentalen Komplexes *Archa* (Arche), den er um das Bauernhaus seiner Großeltern herum geplant hatte. Besonders sein Großvater, auf den er sich mehrfach berief, war für ihn eine prägende Figur gewesen. Die Konzeption dieses Gesamtkunstwerks mit der durchdachten Platzierung ausgewählter Elemente (Pyramide, Bienenstock und andere) sollte Filkos private und zugleich kosmische Dialektik endgültig verkörpern. [33–34] In *Archa* wollte er alle seine Arbeiten zu einem Archiv, einer Werkstatt, einem Labor und einem Institut zusammenführen. Hierhin wollte er auch jene Werke transferieren, die er seit Mitte der 1960er-Jahre (zum Teil immer noch wie in Zeitschichten) in seinem Atelier in der Snežienková-Straße aufbewahrte. Nach Filkos Tod und dem Transfer seiner Werke nach Veľká Hradná wurden sie von der Familie mitgenommen. Das ursprüngliche *Archa*-Projekt, das gleichzeitig ein Leitfaden zur Deutung der Werke Filkos und ein Instrument zur Beibehaltung der Kontrolle über diese Deutung und ein räumliches Werkverzeichnis werden sollte, blieb somit letztlich unrealisierte „Prospect-Art" [32] und als solche offen für alle Lesarten sowie die polysemantische Natur der Interpretation.

HARD–POST–MODERN ± HARD–POST–AVANTGARDE

1 Die Generation slowakischer Künstler*innen, die in der zentralisierten Tschechoslowakei außerhalb des Zentrums von Prag lebte und als „l'école de Bratislava" bekannt wurde, feierte in den 1960er-Jahren einen beispiellosen internationalen Erfolg, der weder in der vorangegangenen noch in der nachfolgenden Ära erreicht wurde.
2 Man denke an Filkos Teilnahme an der Konzeptkunst-Ausstellung *Pläne und Projekte als Kunst* 1969 in der Kunsthalle Bern oder an die Publikation und Ausstellung *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s–1980s* im Queens Museum of Art in New York 1999. Tomáš Pospiszyl zum Beispiel hielt fest, dass das Werk von Stano Filko (aber auch von Július Koller) „Elemente enthält, die wir normalerweise nicht mit Konzeptkunst verbinden. Beide beharren in ihrer Einstellung und ihren Werken darauf, dass wir nur durch die irrationale Wahrnehmung der Welt zu neuen Erkenntnissen und Erlebnissen gelangen können". Tomáš Pospiszyl, *Asociativní dějepis umění* (Assoziative Kunstgeschichte), tranzit.cz, Prag 2014, S. 84.
3 Filkos Assemblagen wie *Grandpa – Grandma Are Listening to the Radio / Dedko – babka počúvajú rádio* (1965) sind in der Tat mit den konzeptuellen Objekten des in den 1960er-Jahren wiederentdeckten Marcel Duchamp verwandt, lassen sich aber auch beispielsweise mit dem surrealistischen *Poème-Objet* von André Breton (1930er-Jahre) oder mit *Spirit of Our Age: Mechanical Head* (1919) von Raoul Hausmann in Verbindung bringen. Der Kritiker Jiří Padrta stellte zu jener Zeit Filkos „profane Altar-Fetische" eher in die Tradition des Surrealismus als des Dadaismus, denn ihm zufolge war Filkos Absicht „die Apotheose der Banalität, die zu einem neuen Ritual werden soll, das sich in sehr demonstrativen, absichtlich trivialen und provokanten Symbolen ausformt". Jiří Padrta, „Stano Filko", in: *Výtvarná práce* (Kunstwerk), 5, 1967, S. 5.
4 Ebd.
5 Tomáš Štraus, „Filkovo slovo k architektúre" (Filkos Wort zur Architektur), in: *Výtvarná práce* (Art Work), 15/16, 1967.
6 Pierre Restany, „Architect of Information", in: *Stano FILKO II. 1965/69. Tvorba / Works – Creation / Werk – Schaffung / Ouvrages*, hrsg. von Stano Filko, Bratislava 1970, o. S.
7 Linda Nochlin, „Why Have There Been No Great Women Artists?", in: *ARTnews*, 1971.
8 Restany 1970 (wie Anm. 6).
9 Von der Ausstellung stammt auch die heute verschollene Filmaufnahme *Dwelling 1966 of Contemporaneity – Reality / Obydlie 1966 súčasnosti – skutočnosti* (S/W-Film, ca. 10 Min., 1967) von Tibor Borský, Dušan Trančík, schreibt Lucia Gregorová Stach in *Filko's Young Work. Stano Filko 1*, hrsg. von Lucia Gregorová Stach und Aurel Hrabušický, Ausst.-Kat. Slovak National Gallery (Slovenská národná galéria), Bratislava 2018, S. 25.
10 Das Konzept der sogenannten lebenden Skulptur wurde von Filko nicht nur im Rahmen der Spiegelbilder in seinen performativen Environments weiterentwickelt, sondern auch durch aufwändige figurative Collagen, zum Beispiel bei den *Monuments of Contemporary Space / Pomníky súčasného priestoru*, den *Monuments of Contemporary Civilization / Pomníky súčasnej civilizácie* oder *Statues of XX. Century / Sochy XX. storočia* usw., von denen er einige in den bekannte Zyklus *Associations / Asociácie* (1967–1970) aufnahm.
11 Štraus 1967 (wie Anm. 5).
12 Laura Mulvey, „Visual Pleasure and Narrative Cinema" (1975), in: *Feminism and Film Theory*, hrsg. von Constance Penley, New York/London 1988, S. 57–68.
13 Ebd.
14 Erst viel später, nämlich 2008, stellte Filko in der Städtischen Galerie Bratislava (Galéria mesta Bratislavy) die Serie *Altars of Contemporaneity / Oltáre súčasnosti* (1963–1966) im Rahmen der Ausstellung *Filkova archa a oltáre súčasnosti* (Filko's *Ark* und *Altars of Contemporaneity*) aus. Selbsthistorisierend stellte er sie gleich in eine Linie zur alttestamentarischen Arche Noah. Der Kurator der Ausstellung Ivan Jančár erläuterte dazu im Katalog, dass die Verbindung zu diesem biblischen Thema von Gesprächen Filkos mit seinem Großvater während der Kindheit rührte.
15 International wurde das Environment z. B. durch die documenta 4 (1968) populär.
16 Juraj Fuchs, „Na výstavu svetového umenia v Ósake. Dielo Stanislava Filku" (Auf dem Weltkunstsymposium in Osaka. Werke von Stanislav Filko), in: *Práca*, 31. Januar 1970.
17 „Filko – tvorba 1963–66" (Filko – Arbeiten 1963–66), in: *Smena*, 4. Februar, 1967.
18 Boris Groys, „Das Kunstwerk als nichtfunktionelle Maschine", in: *Vladimir Tatlin. Leben, Werk, Wirkung*. Ein internationales Symposium, hrsg. von Jürgen Harten, Köln 1993.
19 *O nepredmetnom svete/Kazimír S. Malevič* (Über eine nicht-objektive Welt/Kasimir S. Malewitsch), hrsg von Oskar Čepan, Bratislava 1968; und auch Čepans Buch *Tatlinova iniciatíva* (Tatlins Initiative) aus dem Jahr 1971, dessen Druck in der sogenannten Normalisierungszeit eingestellt und verboten wurde; vgl. weiters die Veröffentlichungen von Jiří Padrta in den Zeitschriften *Výtvarné umění* (Schöne Künste) und *Výtvarná práce* (Kunstwerk) aus den 1960er-Jahren. Aus Padrtas Nachlass erschien ein Manuskript aus derselben Zeit mit dem Titel *Kazimír Malevič a suprematismus* (Kasimir Malewitsch und der Suprematismus), Prag 1996.
20 Laut Edit András hing die mangelnde Kritik an der Moderne in Ungarn beispielsweise damit zusammen, dass letztere eine so bedeutende Oppositionsrolle gegenüber der offiziellen Kultur spielte. Edit András, „Transgressing Boundaries (Even Those Marked Out by the Predecessors)", in: *Art After Conceptual Art*, hrsg. von Alexander Alberro und Sabeth Buchmann, Wien 2006, S. 166.
21 Filkos Lieblingsausdruck dafür war „uptime", eine ungenaue englische Übersetzung des von ihm verwendeten slowakischen Begriffs „nadčas" (Überzeit) oder „nadčasovosť" (Überzeitlichkeit) im Gegensatz zu Zeitlichkeit. In diesem Sinne lautete der Titel seiner retrospektiven Ausstellung bei den Tranzit-Workshops in Bratislava *UP 300000 km/s* (2005).
22 Aurel Hrabušický verweist neben mehreren anderen Zeitzeug*innen immer wieder auf Kollers Ablehnung des Manifests *White Immaterial Space in a Pure White Infinite Space / Biely nehmotný priestor v čistom bielom nekonečnom priestore* (1973/74), in dem Filko wiederholt von „reiner Kunst" als sogenannte Sensibilität spricht. Laut Hrabušický bezeichnete Koller dieses Manifest zusammenfassend als „Chaos idealistischer, naiver und materialistischer Pseudo-Ideen". Ähnlich scharf kritisierte er Filkos Künstlerheft *Emotion / Emócia* (1977) als „pures idealistisches Geschwafel". Hrabušický gibt an, dass Koller bereits Filkos Künstlerbuch *Stano FILKO II. 1965/69* von 1970 auf die Schaufel genommen hatte, dem er „oberflächliche Bilder der Welt und banale Elemente" bescheinigte, die bloß ein „Volkstheater für die Massen" ergäben und die er als „Gestaltungskunst" abstempelte, wo Filko selbst sie doch so gerne als angewandte Kunst begriff. Zu Filkos Zyklus *Associations / Asociácie* (1968/69) schrieb Koller von „langweiliger Information und Pseudodokumentation in einer Zeit, in der es an echter Information und zwischenmenschlicher Kommunikation mangelt". Aurel Hrabušický, „O zrozumiteľnom Kollerovi a nezrozumiteľnom Filkovi" (Über den verständlichen Koller und den unverständlichen Filko), überarbeiteter Vortrag von der Konferenz *Július Koller U.F.O.-naut?* in der Slovak National Gallery, Bratislava 2009, in: *Jazdec*, 3, 2012, S. 4.
23 Viele von Filkos immersiven konzeptuellen Environments blieben unrealisiert und überlebten nur im Nachlass als sogenannte „Plan-Projektkunst" oder „prospectart". Aurel Hrabušický, „Kinetické environmenty a projekty fiktívnych architektonických konštrukcií" (Kinetische Environments und Projekte fiktiver architektonischer Konstruktionen), hrsg. von Gregorová Stach und Hrabušický 2018 (wie Anm. 9), S. 199–202.
24 Georg Schöllhammer, „Leben in der 5.4.3. Dimension. Eine Retrospektive in Bratislava entdeckt das Werk von Stano Filko neu", in: *Springerin*, 12/2, 2006, S. 49.
25 Vgl. die symbolische Kastration der Frau, die mit Lacans Kastrationsangst des Mannes durch Macht- oder Kontrollverlust korrespondiert. Mulvey 1975/1988 (wie Anm. 12), S. 64.
26 Persönliches Gespräch mit Stano Filko im August 2011.
27 Den erhaltenen Skizzen zufolge wollte er diese offenbar zu einem Environment verbinden, das aber letztlich nicht realisiert wurde.
28 Lucia Gregorová Stach zufolge führte die tschechoslowakische Ausgabe des Buchs von de Beauvoir „die grundlegende Formulierung der Differenz zwischen biologischem Geschlecht und sozialem Geschlecht" in den lokalen kulturellen Diskurs ein. Als Folge sei es „zur Formulierung neuer visueller Strategien aus weiblicher Perspektive und zu einer teilweisen geschlechtsspezifischen Neuschreibung der Avantgarde gekommen (siehe Mária Bartuszová, Eva Kmentová, Jana Želibská)". Lucia Gregorová Stach, „Eros a civilizácia" (Eros und Zivilisation), in: Gregorová Stach und Hrabušický 2018 (wie Anm. 9), S. 65; zu diesem Thema, auch im Zusammenhang mit Filkos Kunst, schrieb Zora Rusinová „Reč tela alebo iné čítanie (K zrodu problému tela a pohlavia v slovenskom výtvarnom umení)" (Körpersprache oder andere Lesarten [Über den Ursprung des Problems des Körpers und des Geschlechts in der slowakischen Bildkunst]), in: *Galéria – Ročenka SNG 2003* (Galerie-Jahrbuch SNG 2003), hrsg. von Slovak National Gallery, Bratislava 2004, S. 9–30.
29 Manchen erinnern diese Werke auch an Walter Pichlers Arbeiten aus derselben Zeit.
30 Filkos Profilseite mit einer Einführung von Ján Kamenistý und mit einem Abdruck einiger älterer und neuer Künstlertexte finden sich in *Smena* vom 26. Juli 1991, S. 5.

21 Filko's favorite term was "uptime" as an inaccurate English translation of the Slovak term "nadčas" (overtime) that he used, or "nadčasovost" (timelessness), as opposed to temporality. In this sense, the title of his retrospective exhibition in the Bratislava tranzit workshops was *UP 300000 km/s* (2005).
22 Aurel Hrabušický, as well as a number of contemporary witnesses, often quote, for example, Koller's rejection of the manifesto *White Immaterial Space in a Pure White Infinite Space / Biely nehmotný priestor v čistom bielom nekonečnom priestore* of 1973–74, in which "pure art" is repeatedly mentioned as the so-called sensibility. According to Hrabušický, in connection with this manifesto, Koller summarily wrote about "the chaos of idealist, naive, and materialistic pseudo-ideas." He similarly commented on Filko's artist's booklet *Emotion / Emócia* (1977) as "pure idealistic gibberish." Hrabušický states that Koller already criticized Filko's artist's publication, *Stano FILKO II. 1965/69* (1970), which he referred to as "superficial images of the world, banal elements" resulting in "popular theatre for the masses" and called it "the art of arrangement." (Comparison to applied art was also Filko's own favorite judgement upon others.) On Filko's cycle, *Associations / Asociácie* (1968–69), Koller wrote about "boring information and pseudo-documentation in a time when there is a lack of real information and communication among people." Hrabušický, "O zrozumiteľnom Kollerovi a nezrozumiteľnom Filkovi" (On the Understandable Koller and the Non-understandable Filko), re-edited paper from the conference *Július Koller U.F.O.-naut?*, Slovak National Gallery, Bratislava, 2009, in *Jazdec* (March 2012), p. 4.
23 Many of Filko's conceptual immersive environments remained unrealized and survived only in project documentation as so-called *plan-projectart* or *prospectart*. See Aurel Hrabušický, "Kinetické environmenty a projekty fiktívnych architektonických konštrukcií" (Kinetic environments and projects of fictitious architectural constructions) (see note 9), pp. 199–202.
24 Georg Schöllhammer, "Leben in der 5.4.3. Dimension. Eine Retrospektive in Bratislava entdeckt das Werk von Stano Filko neu" (Life in the 5.4.3. Dimension. A Retrospective in Bratislava Rediscovers the Work of Stano Filko), in *springerin* (February 2006), p. 49.
25 See the symbolic castration of a woman related to the Lacanian castration anxiety of a man due to the loss of power, or control; Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema" (see note 12), p. 64.
26 From a personal conversation with Stano Filko in August 2011.
27 According to preserved sketches, Filko apparently intended to compound them in an environment which in the end was not brought about.
28 According to Lucia Gregorová Stach, the Czechoslovak edition of de Beauvoir brought "a fundamental formulation of the difference between biological sex and social gender" to the local cultural discourse. According to her, in relation to that there arose "the formulation of new visual strategies from the female gender perspective, and a partial gender rewriting of the avant-garde (see Mária Bartuszová, Eva Kmentová, Jana Želibská)." Gregorová Stach, "Eros a civilizácia" (Eros and Civilization) (see note 9), p. 65; on this topic, also in relation to Filko's work, see the text of Zora Rusinová, "Reč tela alebo iné čítanie (K zrodu problému tela a pohlavia v slovenskom výtvarnom umení)" (Body Language or Other Readings [On the Origin of the Issue of the Body and Gender in Slovak Visual Art]), in *Galéria – Ročenka SNG 2003* (Gallery – SNG Yearbook 2003), ed. Slovak National Gallery (Bratislava, 2004), pp. 9–30.
29 To many, these works are also reminiscent of the works of Walter Pichler from that period.
30 Filko's profile page, with an introduction by Ján Kamenistý, and with a reprint of several older and current authorial texts, see *Smena* (July 26, 1991), p. 5.
31 For example, in his three blocks on a turntable project *Nothing on a Rotating Electric Pedestal / Nič na točitom elektrickom podstavci* as part of the tricolored chandelier in *Universal Environment* from the late 1960s.
32 Filko, Laky, and Zavarský originally used the concept of "sensibility" in the *White Space* manifesto instead of "pure emotion," which could have come out of Malevich's essay *Die gegenstandslose Welt* (Object-free World) (1927), which was translated and published in Czechoslovakia at that time (for details, see note 19). The influence of Malevich's postulations was also confirmed by Ján Zavarský in several statements; the interview by Fedor Blaščák, "Stano Filko v Žiline 2. V spomienkach kolegov" (Stano Filko in Žilina 2. In Memory of Colleagues) (2016), https://www.youtube.com/watch?v=SMY1O3hFPMU; the interview by Beata Jablonská "Ján Zavarský, Biely priestor v bielom priestore" (White Space in White Space), part I. and II. (2019), https://www.youtube.com/watch?v=mfuuMSpJK4Y, and https://www.youtube.com/watch?v=iOgDvnEVjrk (all accessed May 20, 2022).
33 Yves Klein, *The Specialization of Sensibility in the Raw Material State into Stabilized Pictorial Sensibility, The Void* (La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée, Le Vide), exhibition at Iris Clert Gallery (Paris 1958).
34 Tomáš Štraus, *Stano Filko – Miloš Laky – Ján Zavarský*, exh. cat. Fiatal művészek klubja (Budapest, 1977), n. p.
35 According to Zavarský, Filko requested his permission to continue independently on the project, see published video interviews with Ján Zavarský from 2016 and 2019 (see note 32).
36 Stanislav Filko, "Transcendentálna meditácia 1980" (Transcendental Meditation 1980), in *Text-Art*, self-published 1980, n. p.
37 Carol Duncan, "The MoMA's Hot Mamas," in *Art Journal* 48 (1989), p. 172.
38 Monumental realizations in architecture, which he also partially involved himself in, remained a relatively free area. From the point of view of the government, Filko's situation was significantly worsened by his critical commentary on the events of 1968, which he gave as part of his work *Cathedral* at the Bratislava *Danuvius* exhibition. Apparently, in order to keep his passport, Filko signed a cooperation agreement with the secret police, State Security (Štátna bezpečnosť), and was registered in their records as a collaborator from 1973 to 1975, although according to Fedor Blaščák, this did not lead to real active collaboration. See Fedor Blaščák, "Esej / MILOŠ LAKY (1948–1975). Biografická skica a príspevok k sociálnym dejinám slovenskej neoavantgardy na začiatku sedemdesiatych rokov" (Essay / MILOŠ LAKY [1948–1975]. Biographical sketch and contribution to social history of the Slovak neo-avant-garde in the early 1970s), in *MAG D A* (Bratislava, 2022), https://magdamag.sk/2022/06/26/esej-milos-laky-1948-1975/?fbclid=IwAR1YQ6T_9IhVDAxn-1ih9pCf-ScoZJLj8scRGkRDvWXH0Gp8fcCRaN09g7E (accessed June 27, 2022). In his manuscript from the 1990s, Filko stated the situation of the time: "Where they—adequately, above the party—do not value my work or my personality … conceal my work = structure, glaze it over—to the underground, out of envy … I am disappointed—offended—disillusioned before leaving for Expo 70 Osaka…."
39 He was reportedly employed by, for example, the Czech post-war emigrant and patroness, Meda Mládková. He was also in contact with other emigrants from the former Czechoslovakia. Apparently, they all provided him with contact to galleries, but he was unable to arrange cooperation with any of them. This was privately remarked on by, for example, Charlotta Kotík in an interview in 2014, and also Tomáš Štraus in 2008 with respect to Filko's time in Germany, on which he also partially published correspondence. During his emigration, Filko also had some existential support however. According to his own statement, Beuys too purchased his works. According to documents from his estate, he even gained some stipends, e.g. from the A. and E. Gottlieb Foundation (1986) and the Pollock-Krasner Foundation (1986, 1989) during his stay in the USA.
40 "Levicovému disentu chybělo živější napojení na kontrakulturu, říká historička Andělová" (Left-wing dissent lacked a more lively connection to the counter culture, said historian Andělová), the podcast Kolaps, in *Alarm* (Prague, January 27, 2022), https://a2larm.cz/2022/01/levicovemu-disentu-chybelo-zivejsi-napojeni-na-kontrakulturu-rika-historicka-andelova/ (accessed June 20, 2022).
41 Aurel Hrabušický, "Filkova Novosvětská 1982–1990" (Filko's Novosvětská 1982–1990), in *Stano Filko '80s in N.Y.C. Paintings & Objects*, eds. Aurel Hrabušický and Nina Vrbanová, *Art Capital* (Bratislava 2014), p. 7.
42 For example, Susan R. Bowers, "Medusa and the Female Gaze," in *NWSA Journal* 2 (Spring 1990), pp. 217–235.
43 *Smena* 1991 (see note 30), p. 5.
44 Filko expressed himself inaccurately with the words: "She became fatal to me, because in the year I was born, she herself was born (or appeared)." Ludo Petránsky, "K výstave Stana Filka v SNG, *Červená – modrá – biela*" (On The Stano Filko Exhibition at the Slovak National Gallery, *Red – Blue – White*), in *SME Daily* (March 24, 1993).
45 Donna Haraway, "A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s," in *Socialist Review* 80 (1985), p. 67.
46 As part of his newspaper profile Filko, after his return from emigration, published the text "Poetry = Prose from Clinical Death" within the larger elaboration *Memories of Clinical Death*, which at that time he dated to 1946 and 1951. Filko's contemporaries agree that prior to his emigration he had not yet worked with this concept, in *Smena* 1991 (see note 30), p. 5.
47 Back in 1991, the last phase of Filko's developmental perspective remained open and the phasing took the form of: "Stanislav Filko 1937–1977; Stan Fylko 1978–1987; Stan Phylko 1988–…"
48 According to Filko's texts and statements, he allegedly was trying to save cows from falling into a five-meter quarry, and so broke his arm and some ribs. The reported second clinical death could have happened in the newly nationalized munitions factory Zbrojovka in Považská Bystrica, which was renamed Považské strojárne after the war. Filko was there on a job and according to Fedor Blaščák's recollection of an interview with Filko, he was putting up a propaganda poster that read: "March, a month without swearing." In his manuscripts from the estate, Filko described it such that when he was about to fall five or six meters from an indoor crane above high-voltage wires, he grabbed them and burnt his left wrist.
49 The manuscript from his estate with notes on a monograph at that time prepared but unpublished (by tranzit.cz, around 2010), where Filko wrote of a glow in the space where "the barefoot spirits of former physical bodies on Earth floated … they were all dressed in white tunics" and stated that they were all naked underneath. He mentioned the music from the angelic trumpets and the spirits communicating with each other by means of mental energy, through their "conscience," which he interpreted as the messenger between the fifth and the third dimensions.
50 Invitation to Filko's exhibition at the no longer existing B & M Gallery, Obchodná st. 70, Bratislava, from the beginning of 1991. Later, in 1993, in Bratislava he presented his work from the American period in a series of three ongoing exhibitions. The "Red Part" was presented at the Slovak National Gallery (after the Slovak National Gallery transported his works from the USA to Slovakia); "Blue" at the former Expatriate Museum (Krajanské múzeum) of Matica slovenská; The "White Part" was planned for the Umelecká Beseda, but in the end he presented all three parts together in 1994 at the Slovak National Gallery at Zvolen Castle in Central Slovakia.
51 *Smena* 1991 (see note 30), p. 5.
52 Ibid.
53 According to Filko's model, the FIFTH DIMENSION is a "time non-specific metaphysical-ontological space," made up of: the 12. transparent color, which represented the absolute; the 11. white color, as essence, and the 10. golden color of the soul ("Duch/Spirit"). The FOURTH DIMENSION (Filko also called it "the postman") was supposed to be a connection of 3.D. and 5.D., and he defined it as "ALTRUISM." In contrast to 5.D., which was characterised by perfect SYMMETRY, here was the "ASYMMETRIC time-space of the afterlife," represented by the 9. silver color as the pinnacle of the spirit ("Spirit Universe"); the 8. pink color, which signifies not only falsehood, but also love, and the 7. purple color, which is supposed to be the destination of clinical death. The THIRD DIMENSION is "the time-space extent of the physical world" (the so-called "Cosmo-Universe"), which Filko associated with "EGOISM." Here belongs the 6. indigo/black color, representing the ego and black matter; the 5. blue color, which represented the cosmos and material reality; the 4. green color, affecting socio-political reality and social utopias; the 3. yellow color, which was characterized by dualism and which Filko associated with the birth of the so-called "Hermaphrodite" and the beginning of mankind; the 2. orange color, which meant eroticism and sex, and the 1. red color representing biology, as well as womanhood and so-called "Magma."
54 Lucia Gregorová Stach states that he allegedly suffered from dyslexia, and so did not learn even French when he was in Paris in 1968 on a six-month stay. See Lucia Gregorová Stach, "Inštalácie z mediálnych aparátov" (Installations from Media Apparatuses), Gregorová Stach, Hrabušický, 2018 (see note 9), p. 124.
55 Schöllhammer, 2006 (see note 24), p. 49.
56 Hrabušický, 2009/2012 (see note 22), p. 4.
57 In this way he dealt, for example, with the now iconic cosmological iconography, which he adopted in the 1960s and early 1970s from the time's propaganda of flights into space and from the popular press (e.g. the Czechoslovak magazine, *Letectví a kosmonautika* [Flight and Cosmonautics]), as well other symptomatic contexts. Filko's series of gramophone records with conceptual sound interpretations (*Cosmos – Cosmos Espace Univers*; *Cosmos – 9–1*; *Futúr – Cosmos Futúr*; *Atom – Reál*, 1970–1971), for example, may have been inspired by products of mass culture dedicated to the theme of the conquering of the cosmos like the popular brochure *Človek v kozme* (Man in the Cosmos), 4/1966, which included flexible vinyl records with recordings, etc.
58 When his mobile phone was disconnected in the final years, it was important for him to keep the old digits for the new number to contain the fated years of his clinical deaths, and the date of his birth. His phone numbers therefore were: 09 48 54 1937, 0907 06 14 37, or variations like 0911 06 14 37.
59 Stano Filko's interview with Hans Ulrich Obrist and Roman Ondák (Bratislava 2005), https://halle-fuer-kunst.at/en/context/huo-interview/; see also "HAPPSOC," directed by Kvetoslav Hečko, Slovak Television (Bratislava 1997), https://vimeo.com/83386764 (accessed June 20, 2022).

31 Ende der 1960er-Jahre beispielsweise im Zuge des Projekts *Nothing on a Rotating Electric Pedestal / Nič na točitom elektrickom podstavci* beim dreifarbigen Kronleuchter, der zum *Universal Environment* gehörte.
32 Ursprünglich erwogen Filko, Laky und Zavarský für das Manifest des *White Space* anstelle der „reinen Emotion" den Ausdruck „Sensibilität", den sie aus Malewitschs Essay „Die gegenstandslose Welt" (1927) haben hätten können, der damals in der Tschechoslowakei in Übersetzung erschienen war (Einzelheiten Anm. 19). Ján Zavarský bestätigte in der Tat mehrfach einen Einfluss der Postulate Malewitschs, so im Interview von Fedor Blaščák „Stano Filko in Žilina 2. V spomienkach kolegov" (Stano Filko in Žilina 2. In Erinnerung an einen Kollegen), 2016, https://www.youtube.com/watch?v=SMY1O3hFPMU, oder im Interview von Beata Jablonská „Ján Zavarský, Biely priestor v bielom priestore" (Weißer Raum in weißem Raum, Teil I. und II.), 2019, https://www.youtube.com/watch?v=mfuuMSpJK4Y und https://www.youtube.com/watch?v=iOgDvnEVjrk) (Zugriff jeweils 20. Mai 2022).
33 Yves Klein, *The Specialization of Sensibility in the Raw Material State into Stabilized Pictorial Sensibility, The Void / La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée, Le Vide*, Ausstellung in der Galerie Iris Clert, Paris 1958.
34 Tomáš Štraus, *Stano Filko – Miloš Laky – Ján Zavarský*, Ausst.-Kat. Fiatal művészek klubja, Budapest 1977, o. S.
35 Zavarský berichtete, dass ihn Filko um Erlaubnis bat, das Projekt alleine fortzusetzen. Vgl. die veröffentlichten Videointerviews mit Ján Zavarský 2016 und 2019 (zitiert in Anm. 32).
36 Stanislav Filko, „Transcendentálna meditácia 1980" (Transzendentale Meditation 1980), in: *Text-Art*, Selbstverlag 1980, o. S.
37 Carol Duncan, „The MoMA's Hot Mamas", in: *Art Journal*, 48/2, 1989, S. 172.
38 Monumentalbauten, an denen er teilweise auch beteiligt war, blieben für ihn indes ein relativ freies Feld. Aus Behördensicht verschlechterte sich Filkos Lage erheblich wegen eines kritischen Kommentars zu den Ereignissen von 1968, den er im Zuge seiner Arbeit *Cathedral* auf der Ausstellung *Danuvius* in Bratislava geäußert hatte. Angeblich um seinen Reisepass behalten zu können, unterzeichnete Filko einen Kooperationsvertrag mit der Geheimpolizei, das heißt der Staatssicherheit (Štátna bezpečnosť), bei der er laut Akten von 1973 bis 1975 als Mitarbeiter eingetragen war. Fedor Blaščák hingegen meint, dass dieser Vertrag zu keiner wirklich aktiven Zusammenarbeit führte, siehe Fedor Blaščák, „Esej / MILOŠ LAKY (1948–1975). Biografická skica a príspevok k sociálnym dejinám slovenskej neoavantgardy na začiatku sedemdesiatych rokov" (Essay / MILOŠ LAKY [1948–1975]. Biographische Skizze und Beitrag zur Sozialgeschichte der slowakischen Neoavantgarde in den frühen 1970er-Jahren.), in: *MAG D A*, Bratislava 2022, https://magdamag.sk/2022/06/26/esej-milos-laky-1948-1975/?fbclid=IwAR1YQ6T_9IhVDAxn-1ih9pCf-ScoZJLj8scRGkRDvWXH0Gp8fcCRaN09g7E (27. 6. 2022). In einem Manuskript aus den 1990er-Jahren hielt Filko seine damalige Lage fest: „Weil sie – eigentlich: die Parteiführung – meine Kunst und meine Person nicht schätzen […], verschweigen sie meine Arbeit = Struktur, verbannen diese – in den Untergrund, nur aus Neid … Ich bin enttäuscht – verletzt – desillusioniert vor meiner Abreise zur Expo 70 in Osaka …"
39 Berichten zufolge war Filko unter anderem bei der tschechischen Nachkriegsemigrantin und Mäzenin Meda Mládková beschäftigt. Zudem stand er mit anderen Emigrant*innen aus der ehemaligen Tschechoslowakei in Kontakt. Offenbar vermittelten diese ihm Kontakte zu Galerien, doch konnte er mit keiner eine Zusammenarbeit vereinbaren. Dies bemerkten zum Beispiel Charlotta Kotik in einem privaten Gespräch 2014, aber auch Tomáš Štraus 2008 hinsichtlich Filkos Deutschlandaufenthalts, über den er auch Teile der Korrespondenz veröffentlichte. Dennoch erfuhr Filko während seiner Emigration auch eine gewisse existenzielle Unterstützung. Seiner Angabe nach kaufte auch Beuys Werke an. Gemäß den Unterlagen aus seinem Nachlass erhielt Filko in den USA sogar einige Stipendien, zum Beispiel von der A. und E. Gottlieb-Stiftung (1986) oder der Pollock-Krasner-Stiftung (1986, 1989).
40 „Levicovému disentu chybělo živější napojení na kontrakulturu, říká historička Andělová" (Dem linken Widerstand fehlte eine direktere Verbindung zur Gegenkultur, sagt die Historikerin Andělová), im Podcast Kolaps, in: *Alarm*, Prag, 27. Januar 2022, https://a2larm.cz/2022/01/levicovemu-disentu-chybelo-zivejsi-napojeni-na-kontrakulturu-rika-historicka-andelova/ (20. 6. 2022).
41 Aurel Hrabušický, „Filkova Novosvětská 1982–1990" (Filko's Novosvětská 1982–1990), in: *Stano Filko '80s in N.Y.C. Paintings & Objects*, hrsg. von Aurel Hrabušický und Nina Vrbanová, Bratislava 2014, S. 7.
42 z. B. Susan R. Bowers, „Medusa and the Female Gaze", in: *NWSA Journal*, 2/2, Frühjahr 1990, S. 217–235.
43 *Smena* 1991 (wie Anm. 30), S. 5.
44 Filko drückte sich dabei ungenau aus: „Sie wurde mir zum Verhängnis, denn in dem Jahr, in dem ich geboren wurde, wurde sie selbst geboren (oder entdeckt)." Siehe Ludo Petránsky, „K výstave Stana Filka v SNG, *Červená – modrá – biela*" (Über Stano Filkos Ausstellung *Red – Blue – White* in der Slowakischen Nationalgalerie), in: *SME Daily*, 24. März 1993.
45 Donna Haraway, „Ein Manifest für Cyborgs", in: *Die Neuerfindung der Natur: Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt am Main/New York 1995, S. 34.
46 Mit seinem Zeitungsprofil veröffentlichte Filko nach seiner Rückkehr aus der Emigration den Text „Poesie = Prosa vom klinischen Tod" im Rahmen des größeren Projekts *Erinnerungen an den klinischen Tod*, das er auf 1946 und 1951 vordatierte. Filkos Zeitgenossen hingegen sind sich einig, dass er vor seiner Emigration solche Vorstellungen noch nicht hatte, vgl. *Smena* 1991 (zitiert in Anm. 30), S. 5.
47 1991 begann für Filko die letzte Phase seiner Entwicklung, und so nahm die Phasen-einteilung folgende Form an: „Stanislav Filko 1937–1977; Stan Fylko 1978–1987; Stan Phylko 1988–…"
48 Eigenen Texten und Aussagen zufolge will Filko versucht haben, die Kühe vor dem Sturz in einen fünf Meter tiefen Steinbruch zu retten, wobei er sich den Arm und einige Rippen gebrochen hätte. Der zweite klinische Tod soll sich in der eben verstaatlichten Munitionsfabrik Zbrojovka in Považská Bystrica zugetragen haben, die nach dem Krieg in Považské strojárne umbenannt wurde. Filko hatte dort einen Auftrag, und nach Fedor Blaščáks Erinnerung an ein Gespräch mit Filko hängte er gerade ein Propagandaplakat auf, auf dem stand: „März, ein Monat ohne Fluchen". In Manuskripten aus dem Nachlass hielt Filko fest, dass er, als er drohte, fünf oder sechs Meter von einem Hallenkran über Hochspannungsdrähten zu fallen, letztere ergriff und sich dabei das linke Handgelenk verbrannte.
49 Dieses Manuskript aus dem Nachlass enthält auch Notizen zu einer (von tranzit.cz um 2010) geplanten, jedoch nie veröffentlichten Monografie, in denen Filko von einem Leuchten im Raum sprach, in dem „die barfuß laufenden Geister einstiger echter Menschen schwebten […] sie waren alle in weiße Tuniken gekleidet". Darüber hinaus erklärte er, dass diese alle darunter nackt gewesen seien. Filko erwähnte auch die Musik von Engelstrompeten und, dass die Geister miteinander durch mentale Energie kommunizierten, durch ihr „Gewissen", das er als Boten zwischen der 5. und der 3. Dimension interpretierte.
50 Zitat von der Einladung zu Filkos Ausstellung in der ehemaligen Galerie B & M, Obchodná st. 70, Bratislava, Anfang 1991. Im Jahr 1993 präsentierte er dann in Bratislava seine Arbeiten aus der amerikanischen Periode in einer Serie von drei Ausstellungen. Ihr „roter Teil" wurde in der Slowakischen Nationalgalerie gezeigt (nachdem diese seine Werke aus den USA in die Slowakei transportieren hatte lassen), „Blau" im ehemaligen Krajanské múzeum (Exilant*innenmuseum) im Matica slovenská, und der „weiße Teil" war für die Umelecká Beseda geplant. Schließlich jedoch präsentierte Filko alle drei Teile zusammen 1994 in der Slowakischen Nationalgalerie im Schloss Zvolen in der Zentralslowakei.
51 *Smena* 1991 (wie Anm. 30), S. 5.
52 Ebd.
53 In Filkos Modell ist die 5. DIMENSION ein „zeit-unspezifischer metaphysisch-ontologischer Raum", bestehend aus der 12. transparenten Farbe, die das Absolute darstellt, der 11. weißen Farbe als Essenz und der 10. goldener Farbe der Seele („Duch/Geist"). Die 4. DIMENSION (Filko nannte sie auch „den Briefträger") sei eine Verbindung von 3.D. und 5.D., die er als „ALTRUISMUS" definierte. Im Gegensatz zur 5.D., die sich durch perfekte SYMMETRIE auszeichnete, befand sich hier der „ASYMMETRISCHE Zeit-Raum des Jenseits", repräsentiert durch die 9. silberne Farbe als Gipfel des Geistes („Geistuniversum"); die 8. rosa Farbe, die nicht nur die Lüge, sondern auch die Liebe bedeute, und die 7. violette Farbe, die das Schicksal des klinischen Todes sein soll. Die 3. DIMENSION wiederum sei „die zeitlich-räumliche Ausdehnung der physischen Welt" (das sogenannte „Kosmo-Universum"), die Filko mit „EGOISMUS" verband. Hierher gehören 6. die Farbe Indigo/Schwarz, die das Ego und die dunkle Materie repräsentiert, 5. die Farbe Blau, die den Kosmos und die materielle Realität darstellt, 4. die Farbe Grün, die die sozio-politische Realität und die sozialen Utopien meint, 3. die Farbe Gelb, die durch Dualismus gekennzeichnet ist und die Filko mit der Geburt des so genannten „Hermaphroditen" und dem Menschheitsbeginn verband, 2. die Farbe Orange, die Erotik und Sex bedeutet, sowie 1. die Farbe Rot, welche die Biologie sowie die Weiblichkeit, aber auch das sogenannte „Magma" darstellt.
54 Lucia Gregorová Stach erwähnt, dass Filko angeblich an Legasthenie litt und deshalb auch nicht Französisch lernte, als er 1968 für ein halbes Jahr in Paris weilte. Lucia Gregorová Stach, „Inštalácie z mediálnych aparátov" (Installationen aus Medienapparaten), Gregorová Stach, Hrabušický, 2018 (wie Anm. 9), S. 124.
55 Schöllhammer, 2006 (wie Anm. 24), S. 49.
56 Hrabušický, 2009/2012 (wie Anm. 22), S. 4.
57 So beschäftigte sich auch Filko mit einer nun für ihn typischen kosmologischen Ikonographie, die er in den 1960er- und frühen 1970er-Jahren nicht nur aus der damaligen Propaganda für Weltraumflüge und aus der populären Presse (zum Beispiel der tschechoslowakischen Zeitschrift *Letectví a kosmonautika* [Flug und Kosmonautik]), sondern auch aus anderen symptomatischen Kontexten übernahm. Filkos Serie von Grammophonplatten mit konzeptuellen Klanginterpretationen (*Cosmos – Cosmos Espace Univers*; *Cosmos – 9–1*; *Futúr – Cosmos Futúr*; *Atom – Reál*; alle 1970–1971) könnte wohl von Massenprodukten inspiriert worden sein, die sich der Eroberung des Kosmos widmeten – wie der populären Broschüre *Človek v kozme* (Der Mensch im Kosmos), 4/1966, die ebenfalls dünne Vinylplatten mit Tonaufnahmen usw. enthielt.
58 Als in den letzten Lebensjahren sein Mobiltelefon mehrmals abgedreht wurde, war es ihm wichtig, die alte Telefonnummer innerhalb der neuen zu behalten, sodass die Schicksalsjahre seiner klinischen Tode und das Datum seiner Geburt erhalten blieb. Seine Nummern lauteten daher 09 48 54 1937, 0907 06 14 37, oder deren Abwandlungen wie 0911 06 14 37.
59 Stano Filkos Gespräch mit Hans Ulrich Obrist und Roman Ondák (Bratislava 2005), https://halle-fuer-kunst.at/en/context/huo-interview/; oder „HAPPSOC" unter der Regie von Kvetoslav Hečko, Slowakisches Fernsehen, Bratislava 1997, https://vimeo.com/83386764 (20. 6. 2022).