System of Systems On the *Archive SF*

Lucia Gregorová Stach

Archives of artists and art groups in the totalitarian regimes of Central and Eastern Europe performed the role of memory pseudo-institutions, and in many cases, they also had a particular function as essential communication nodes of the network in the alternative scene. Archives often housed samizdat printed matter and small artworks from art actions and private exhibitions. Archives also supported the mail-art circulation of messages and art concepts and they were bases through which underground exhibitions and actions could be carried out and documented; often they helped to found parallel collections of small artefacts through exchanges among the artists and intellectuals, making up for the void of an institutional landscape. Archives as "systems of statements (whether events or things)"[1] according to Michel Foucault, have become a very frequent and emphasized term after the year 2000, especially due to their performative qualities in the artistic and institutional practice in relation to the changed attitudes of artists and institutions to production of meanings and interpretations.

In many cases, art archives grew out of the need for an *internal* emigration of their creators. Under the oppressive Socialist regime (1948–89), which lacked real cultural institutions and a free public space for the public presentation and evaluation of art, most artists' archives had become repositories of both historical artefacts and important records of the past. While they were repositories of the ideas and concepts of the archiving artists, they were also structured and shaped subjectively according to the nature of each individual artist's work and strategies. Moreover, the archives demonstrate individual creative ways of overcoming constraints during the era of unfreedom in one's own country. On the Slovak neo-avant-garde scene, this feature was particularly represented by the now internationally well-known work and archive of Július Koller (1938–2007).[2]

However, in contrast to the extensive archive of Filko's generationally and artistically close compatriot, which had been built up throughout the course of his life in Czechoslovakia since the 1960s, Filko's archive [01-21] was born at the time of his exile in the USA and only acquired its unique structure after he returned to his native country in 1991. The archive in its final form was established out of its need for a new kind of radical *internal* emigration after the fall of the undemocratic socialist regime during the Velvet Revolution in 1989. One cannot lose sight of the fact that Filko had never stopped referring to his origins in his work and in his communication with people. It was as if he carried with him everywhere the history, stories and personalities of his homeland, which he used to connect in his emerging holistic "psycho-philosophical," spiritual and cosmological system (hereafter referred to as the *System SF*) with the people he met abroad and the new information he learned. He processed those connections as new impulses in his post-modern intermedia neo-expressive artwork. Within this, he could become the central figure of a grand narrative, and this was most clearly reflected in his archive. It is the archive which reveals Filko's messianic approach to art as a means of transforming humanity. On the basis of text-art, clippings and photo-documentation, which he had carefully made, Filko began to systematically create his archive (hereafter referred to as the *Archive SF*) after his return from American emigration in 1990. He placed the dynamically evolving meta-work according to the *System SF* in the relevant parts of the studio house on Snežienková street. The *Archive SF* was changed and supplemented in conjunction with the changes and ramifications of the *System SF* until approximately 2010. By applying the principle of ordering topics and events according to the *System SF* at all levels, thus denying above all the usual logic of organizing them according to the time linear progression within it, Filko provided a complex guide to reading his heterogeneous art program. Since the 1970s and even more so during his emigration in the 1980s, "verbal painting," i.e., text-art as a conceptual work complementary to his objects and installations, allowed him, among other things, to record his own existence in a world that was alien to him. Conceptualizing time as a theme, he repeatedly returned to his roots in older works and documents, layering,

System der Systeme Über das *Archív SF*

Lucia Gregorová Stach

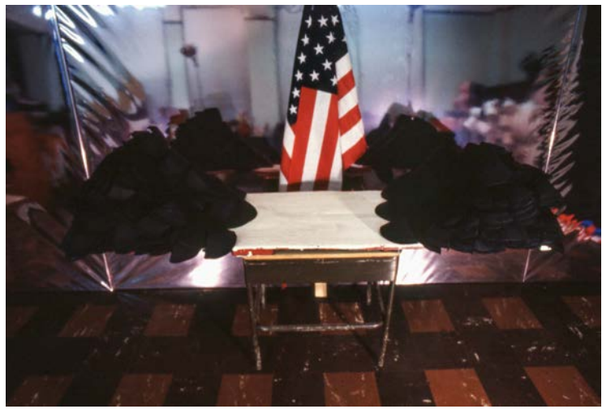
Archive von Künstler*innen und Künstlergruppen übernahmen in den totalitären Staaten Mittel- und Osteuropas die Rolle von Pseudo-Institutionen für Erinnerung und dienten insbesondere auch häufig als wichtige Kommunikationsknoten im Netzwerk der alternativen Szene. Oft beherbergten die Archive inoffizielle, im Selbstverlag publizierte Schriften (Samisdat) und kleine Kunstwerke aus Kunstaktionen und privaten Ausstellungen. Sie unterstützten außerdem die *Mail-Art*-Zirkulation von Mitteilungen und Kunstkonzepten und waren Stützpunkte, über die Underground-Ausstellungen und -Aktionen durchgeführt und dokumentiert werden konnten. Oftmals halfen sie, durch den Austausch unter Künstler*innen und Intellektuellen Sammlungen kleiner Artefakte zu gründen, die eine Leerstelle in der institutionellen Landschaft füllten. Der Begriff des Archivs im Foucaultschen Sinne, mit Archiven als „Aussagensysteme (Ereignisse einerseits und Dinge andererseits)"[1], trat nach 2000 sehr häufig und prononciert in Erscheinung, insbesondere wegen ihrer performativen Eigenschaften in der künstlerischen und institutionellen Praxis vor dem Hintergrund der geänderten Haltung von Künstler*innen und Institutionen zur Produktion von Bedeutungen und Interpretationen.

Häufig entstanden Kunstarchive, weil ihre Schöpfer*innen sich gezwungen sahen, sich in die *innere* Emigration zu begeben. Während des repressiven sozialistischen Regimes (1948–1989), unter dem es keine echten Kulturinstitutionen und keinen freien öffentlichen Raum für die öffentliche Präsentation und Evaluierung von Kunst gab, waren die Künstlerarchive zu Aufbewahrungsorten für historische Artefakte und für wichtige Aufzeichnungen der Vergangenheit geworden. Sie waren nicht nur Aufbewahrungsorte für die Ideen und Konzepte der archivierenden Künstler*innen, sondern angesichts ihrer unterschiedlichen Arbeitsweisen und Strategien auch subjektiv organisiert und geformt. Darüber hinaus zeigen die Archive individuelle kreative Wege, die in der Ära der Unfreiheit im eigenen Land geltenden Beschränkungen zu überwinden. Bezeichnend hierfür war in der slowakischen Neo-Avantgarde-Szene das inzwischen international bekannte Werk und Archiv von Július Koller (1938–2007).[2]

Doch während sein ihm altersmäßig und künstlerisch nahestehender Landsmann sein Archiv ab den 1960er-Jahren über die gesamte Dauer seines Lebens in der Tschechoslowakei aufgebaut hatte, entstand Filkos Archiv [01-21] in der Zeit seines Exils in den USA und sollte seine einzigartige Struktur erst nach seiner Rückkehr in die Heimat 1990 erhalten. Seine endgültige Form verdankte das Archiv der Notwendigkeit einer neuen Art der radikalen *inneren* Emigration nach dem Sturz des undemokratischen sozialistischen Regimes während der Samtenen Revolution 1989. Es sollte nicht vergessen werden, dass Filko in seiner Arbeit und seiner Kommunikation mit anderen nie aufgehört hatte, sich auf seine Herkunft zu beziehen. Es war, als trüge er die Geschichte, die Geschichten und die Persönlichkeiten seiner Heimat überall mit sich, um diese in seinem im Entstehen begriffenen, ganzheitlichen „psychophilosophischen", spirituellen und kosmologischen System (im Folgenden *System SF* genannt) in Verbindung zu bringen mit den Menschen, die er im Ausland traf, und den neuen Dingen, die er dort erfuhr. Diese Verbindungen verarbeitete er als neue Impulse in seinen postmodernen intermedialen neo-expressiven Werken. Dabei konnte er zur zentralen Figur einer großen Erzählung werden, was sich am deutlichsten in seinem Archiv zeigte. Darin offenbart sich Filkos messianische Herangehensweise an Kunst als Mittel zur Transformation der Menschheit. Auf der Grundlage von Textkunst, Ausschnitten und Fotodokumentationen, die er sorgfältig angefertigt hatte, begann Filko nach seiner Rückkehr aus der amerikanischen Emigration im Jahr 1990 mit dem systematischen Aufbau seines Archivs (im Folgenden *Archív SF* genannt). Das sich dynamisch entwickelnde Meta-Werk platzierte er nach dem *System SF* in den entsprechenden Teilen des Atelierhauses in der Snežienková-Straße. Das *Archív SF* wurde in Verbindung mit den Veränderungen und Verzweigungen des *System SF* bis etwa 2010 verändert und ergänzt. Mit der Anwendung des Prinzips, Themen und Ereignisse auf allen Ebenen nach dem

[01] N. Y. C. - ROOF - METROPOLITAN MUSEUM - FYLKO - 1978 - 80 - 82 - 83 - 84 / N. Y. C. - STRECHA - METROPOLITAN MUZEUM - FYLKO - 1978 - 80 - 82 - 83 - 84, 1989

[02] FYLKO GEMINI + EGQ 1978-80, c. 1985/c. 1990



[03A] Self Installation - Idealism, 1984

[04A] Spirit of the Artist, 1983

[05A] White S. Slovak, c. 1987

[03B]

[04B]

[05B]

System SF zu ordnen und so insbesondere die übliche Logik einer inneren chronologischen Ordnung zurückzuweisen, lieferte Filko eine komplexe Anleitung für das Verständnis seines heterogenen Kunstprogramms. Ab den 1979ern und mehr noch während seiner Emigration in den 1980er-Jahren verschaffte ihm die „verbale Malerei" – Textkunst als konzeptuelles, seine Objekte und Installationen ergänzendes Werk – unter anderem die Möglichkeit, seine eigene Existenz in einer Welt aufzuzeichnen, die ihm fremd war. Die Zeit als Thema aufgreifend, kehrte er wiederholt zu seinen Wurzeln in älteren Arbeiten und Dokumenten zurück, indem er diese transkribierte und mit unterschiedlichen Datumsangaben versah. Mit dem Verlassen der Tschechoslowakei hatte er begonnen, die Datierung seiner Arbeiten an wichtigen Daten in seinem Leben auszurichten. In seiner Auseinandersetzung mit der Zeit und der Bedeutung von Zahlen und Farben floss auch sein Interesse an alternativen Denkweisen und Systemen ein, das ihn schon als Kind inspiriert hatte – wie etwa die Kabbala, Zahlenkunde, Astrologie, später Theosophie und esoterisches Wissen. Das *Archív SF* entwickelte sich auf diese Weise nach und nach zu einem einzigartigen Verwahrungsort für Filkos Konzepte und künstlerische Lösungen und ermöglicht zugleich eine rückblickende Interpretation und Neubewertung seines Werkes. Es spiegelt umfassend die Entwicklung des *System SF* wider, an dem Filko bis zu seinem Tod im Jahr 2015, vor allem aber in der Zeit zwischen 2000 und 2010 gearbeitet hat. Das Ergebnis ist ein gewaltiges autonomes Kunstwerk bestehend aus verschiedenen *Cut-outs*, Texten, Fotos, Dias, Arbeiten auf Papier und Objekten. Der Künstler hat alle in einer dynamischen Struktur arrangiert, die er „PSYCHOPHYSISCIENCEFIYLCOSMONTOLOEPISTESOPHY" nannte, als Teil seines kosmologischen *System SF*. Filko vollendete darin sein „Post-Selbst – seine alten Ideen – Skizzen, Projekte […] in einer anderen Zeit, überarbeitet, erneuert, etc. […] in der Überzeitlichkeit", wie er es formulierte.[3] Als wunderbarer und sehr komplizierter Leitfaden für die Deutung des *System SF* wurde das *Archív SF* letztlich vielleicht zur Synthese von Filkos gesamter Selbstprojektion ins Universum sowie zu seiner ultimativen Selbstverwirklichung, entstanden aus seinem Wunsch nach absoluter künstlerischer und persönlicher Freiheit. In dem noch erhaltenen Teil seiner 38 Archivmappen kann man Filkos „Künstlerlegende" studieren, und zwar nicht durch das Nachzeichnen seiner Biografie und der Chronologie seines Œuvres, sondern in der seltenen Form einer komplexen und authentischen individuellen Mythologie, die entscheidend ist für das Verständnis eines außergewöhnlich umfassenden und vielseitigen Gesamtwerkes. Diese beruhte auf seinem Bedürfnis nach einer neuen Spiritualität als kosmologisches System. Wie das *Archív SF* zeigt, hat er sein gesamtes Werk und Wissen aufgenommen, von ersten Texten und Mitschriften aus dem Gymnasium und der Akademie über verschiedene Zeitschriftenartikel, Broschüren, Karten und verschiedene Bilder und Informationen über neue Entdeckungen oder spirituelle Praktiken bis hin zur Dokumentation seiner eigenen Gemälde, Installationen, Objekte und neuen Kunstwerke, die im Mappenformat entstanden, wie Zeichnungen, Collagen und Montagen. Filkos Kosmologie entsprang in der Tat seiner Besessenheit von der Zeit, die sein Leben und sein Werk bestimmen sollte, und seiner Leidenschaft für das Entdecken von Beziehungen zwischen Ideen und Objekten. Da Filko bekanntlich danach strebte, bei den aktuellen Trends in der Kunstwelt stets auf dem Laufenden und nie außen vor zu sein, lässt sich diese Besessenheit auf seinen lebenslangen Wunsch zurückführen, ein wahrer zeitgenössischer Künstler zu sein und zu bleiben. Zu diesem Zweck musste er alle neuen Ideen in Kultur und Kunst und in Wissenschaft und Religion verfolgen. Das ist auch der Grund, warum er die lineare chronologische Abfolge der Ereignisse in seinem Leben und seine eigenen sich nach und nach entfaltenden ikonografischen Motive in eine Struktur verwandelte, die sich als dreidimensionales Modell all der Wechselbeziehungen zwischen Konzepten und Formen visualisieren lässt: das *System SF* als Transmutation der eigenen individuellen Mythologie in ein Paradigma universellen Wissens über die Welt und das Universum. Das *Archív SF* lässt sich somit nicht nur als dokumentarische Quelle für das Verständnis des Künstlers betrachten, sondern auch als *opera aperta* mit proteischem Charakter. Jozef Cseres bemerkte 1997, dass Filkos Œuvre zwar als „lückenhaft" gelten könne, seine Gedankenwelt jedoch nicht chaotisch sei, sondern sich im Gegenteil in ein Schema fassen lasse. „Hier können wir von ‚pyknoleptischen' Aussetzern sprechen, um einen der Lieblingsbegriffe von Paul Virilio zu verwenden, der das Nichtvorhandensein eines kontinuierlichen und das Vorhandensein eines aus verschiedenen Komponenten bestehenden Bewusstseins verkündet. Sie erscheinen als unmittelbare Folge von Filkos einzigartiger Herangehensweise an die konzeptionelle künstlerische Arbeit – einer Art intellektueller *bricolage*, die sich praktisch alles zunutze macht, was zur Hand ist, unabhängig von dessen ursprünglichem Kontext und Zweck. Diese Art der Montage hinterlässt Lücken in ehemals konsistenten Gedankensystemen."[4] Durch sein Archiv betrachtete Filko, um es mit den Worten Italo Calvinos zu sagen, die Welt als ein „System der Systeme", in dem jedes einzelne System die anderen bedingt und von ihnen bedingt wird.[5]

Das *Archív SF* entstand 1990 in Filkos Atelierhaus in der Snežienková-Straße. Die einzelnen Mappen wurden auf die jeweiligen Räume verteilt, die einer der drei vorhandenen Dimensionen und einem der sieben, später zwölf und schließlich zwanzig Chakren entsprachen. Die Mappen selbst wurden nach Farbe ausgewählt, beschriftet und wie bereits erwähnt mit einer Vielzahl an Materialien von Textkunst, Zeichnungen, Dias, Fotos, Collagen, Montagen, bearbeiteten und umfunktionierten Zeitschriften- und Zeitungsausschnitten bis zu kleinen Objekten in transparenten Plastikverpackungen gefüllt. Viele der Werke arbeiten, sei es in Entwürfen oder im Original, auf eindrucksvolle Weise mit Text, dessen visuelle Darstellung den zentralen Inhalt ausmacht. Die Textkunst entsteht nach der ideologischen Struktur des Autors, der dann mittels Assoziation weitere Wörter und Ideen hinzugefügt werden. „Filkos Textkunst, manchmal auch verbale Malerei genannt, entstand als lückenhafte Montage von Wörtern, die oft nur durch eine lose Syntax verbunden waren; es handelte sich eher um eine assoziative Aneinanderreihung von Schlüsselbegriffen – Schlüsselwörtern – seines Denkens, die nach einem bestimmten, sich im Laufe der Zeit verändernden Rahmensystem zusammengesetzt wurden."[6] In gewisser Weise erinnert seine Methode an eine postmoderne Version des berühmten *Bilderatlas Mnemosyne* (1926–1929), bei dem symbolische, symptomatische Bilder auf dreiundsechzig großen, mit schwarzem Stoff bespannten Holztafeln metonymisch an- und umgeordnet wurden, um diese dann

transcribing and multi-dating them. He had based the dating of his works on important dates in his life since he left Czechoslovakia. In his operations with time and with the meanings of numbers and colors, he also applied his interest in alternative ways of thinking and systems that had inspired him since his childhood—let us think of Kabbalah, numerology, astrology, later theosophy and esoteric learning. The *Archive SF* has thus gradually emerged as a unique vault of Filko's concepts and artistic solutions, which at the same time provides a reverse interpretation and a new evaluation of his work. It comprehensively mirrors the development of the *System SF*, which Filko was working on until his death in 2015, but most significantly in the period between 2000 and 2010. The outcome is a huge autonomous work of art composed of various cut-outs, texts, photographs, slides, works on paper and objects. The artist has arranged them all within a vivid dynamic structure, which he called "PSYCHOPHYSISCIENCEFIYLCOSMONTOLOEPISTESOPHY," being part of his cosmological *System SF*. In his own words, Filko thus accomplishes in it his "post-self—his old ideas—sketches, projects… in another time, revises, innovates, etc… in supertemporality."[3] As a wonderful and very complicated guide to reading the *System SF*, perhaps the *Archive SF* ultimately became the synthesis of Filko's entire self-projection into the universe, as well as his ultimate self-realization, born of his desire for absolute artistic and personal freedom. In the surviving part of the thirty-eight archival folders, Filko's "legend of the artist" can be studied, which can be traced not in terms of his biography and the chronology of his oeuvre, but as a rare example of a complex and authentic individual mythology, crucial for understanding his extraordinarily vast and diverse oeuvre. This was based on his need for a new spirituality as a cosmological system. As the *Archive SF* shows, he included his entire body of work and knowledge, from his early writings and lecture notes from the high school and the academy, various magazine articles, pamphlets, maps, and assorted images and information about new discoveries or spiritual practices, to documentation of his own paintings, installations, objects and new art works created within the format of the binders, such as drawings, collages, and montages. Filko's cosmology was indeed born out of his obsession with time, which framed his life and work, and from his passion for finding relationships between ideas and objects. Knowing Filko's eagerness to keep up to date with the current trends in the art world and to never stand on the sidelines, this obsession was sprouting from his life-time desire to be and to stay a genuine contemporary artist. Therefore, he had to track all the new ideas in culture and art, as well as in science and religion. This is also why he transformed the linear chronological sequence of events in his life and his own gradually unfolding iconographic motifs into a structure that can be visualized as a three-dimensional model with all the interrelationships of concepts and forms, which is the *System SF* as a transmutation of one's own individual mythology into a paradigm of universal wisdom about the world and universe. The *Archive SF* can therefore be seen not only as a documentary resource for understanding the artist, but also as an *opera aperta*, protean in character. As Jozef Cseres claimed in 1997, Filko's intellectual world, even though his oeuvre can be considered as "gappy," is not chaos, just the contrary, it can be rendered by a scheme. "Here we may talk of 'picnoleptic' interruptions, using one of the favourite terms of Paul Virilio, who proclaims the non-existence of continual and the existence of component consciousness. They appear as the immediate consequence of Filko's unique approach to conceptual artistic work—a kind of *intellectual bricolage*, which makes use of virtually anything at hand, regardless of the initial context and purpose. Such way of montage leaves gaps in formerly consistent systems of thoughts."[4] We can also borrow Italo Calvino's expression for the statement that in his archive Filko "sees the world as a 'system of systems' in which each individual system conditions the others and is conditioned by them."[5]

The *Archive SF* was created in 1990 in Filko's studio house on Snežienková street. The individual folders were placed in the respective rooms, which corresponded to one of the three dimensions and one of the seven, later twelve, up to final twenty chakras. The binders themselves were selected according to color, described and filled as previously mentioned with a variety of material ranging from text-art, drawings, slides, photographs, collages, montages, edited and repurposed magazine and newspaper clippings, to small objects based in transparent plastic packages. Many of the works, in documentation or in originals on paper, work impressively with text, the visual representation of which forms the point of its content. The text-art works are created according to the author's ideological structure and then additional words and ideas are added to them by a method of association. "Filko's text-art, sometimes called verbal painting, was created as a jagged montage of words, often connected only by loose syntax; rather, it was an associative string of key terms—keywords—of his thought, assembled according to a certain framework system that changed over time."[6] In a way, his method is reminiscent of a postmodern version of the famous *Mnemosyne Atlas* (1926–29), where the atlas of images metonymically arranged and rearranged symbolic, symptomatic images on sixty-three large wooden panels covered with black cloth, which were then placed in loose historical and thematic sequences.[7] However, Filko's version might be more akin to a deliberate forgetting of the original content, and thus more like something we could rather call *Lethe Atlas*. As previously claimed, Filko's obsession with time grew out of his desire to be contemporary forever, which may also be interpreted as a desire to achieve immortality through the denial of *chronos*, the personification of time in Greek mythology. His obsession with systems is therefore fully under the reign of *cairos*, the time of the occasion personified in Greek mythology by a god. Again, we can borrow words from Italo Calvino referring to the "open encyclopedia" of the great novels of the twentieth century to describe the feature of a complex ideological structure fully based on the knowledge and life of an individual. The *Archive SF*, which has unfortunately survived only fragmentarily complete, then presents Filko's elaborate guide to life, the universe, and the understanding of art in general, and is also an attempt to provide a constant proof of the contemporaneity and eternal validity of his own oeuvre in the Western art canon.

Filko's obsession with systems can also be traced back to American Conceptual Art, which became his inspiration even before he arrived in the New World, where a variety of Conceptual artists, such as Bruce Nauman, Bruce Conner,

in freier historischer und thematischer Folge zu platzieren.[7] Filkos Version könnte jedoch eher einem absichtlichen Vergessen des ursprünglichen Inhalts gleichkommen und somit eher als *Atlas Lethe* bezeichnet werden. Wie bereits erwähnt, entsprang Filkos Besessenheit von der Zeit seinem Verlangen, auf ewig zeitgenössisch zu sein, was sich auch als Wunsch nach Unsterblichkeit durch die Verleugnung von *chronos*, der Personifizierung der Zeit in der griechischen Mythologie, interpretieren ließe. Seine große Leidenschaft für Systeme steht also ganz unter der Herrschaft von *kairos*, dem günstigen Zeitpunkt für eine Entscheidung, der in der griechischen Mythologie durch einen Gott verkörpert wird. Auch hier können wir uns auf Italo Calvino beziehen, der auf die „offene Enzyklopädie" der großen Romane des 20. Jahrhunderts verweist, um die Besonderheit einer komplexen ideologischen Struktur zu beschreiben, die vollständig auf dem Wissen und dem Leben eines Individuums basiert. Das *Archív SF*, von dem leider nur Fragmente erhalten sind, stellt somit Filkos ausführlichen Leitfaden zum Leben, zum Universum und zum Kunstverständnis im Allgemeinen dar und ist zugleich der Versuch, einen beständigen Beweis für die Zeitgenossenschaft und die ewige Gültigkeit seines eigenen Werks im westlichen Kunstkanon zu erbringen.

Filkos Systembesessenheit lässt sich auch zur amerikanischen Konzeptkunst zurückverfolgen. Diese diente ihm bereits als Inspirationsquelle, bevor er in die Neue Welt kam, wo eine Reihe von Konzeptkünstler*innen wie Bruce Nauman, Bruce Conner, George Brecht, Joseph Kossuth, John Baldessari oder Robert Smithson Konzepte entwickelt hatten, mit denen sie ihre künstlerischen Bestrebungen in einer definierten philosophischen Ordnung systematisieren und organisieren wollten. Bereits Ende der 1960er-Jahre machten sich selbst amerikanische Künstler*innen über diese Tendenz lustig, darunter auch Robert Smithson: „Ich treffe Leute, ich treffe jemanden, der einen Graben aushebt, und frage: ‚Wie geht's?' Und er sagt: ‚Sieh dir den Himmel an.' Und ich schaue in den Himmel und sage: ‚Wunderschön, Mann.' Und was sagst du dann? Du sagst: ‚Mach ein System draus.'"[8] Schon die Begegnung mit Japan und seiner Kultur während eines dreimonatigen Aufenthalts in Osaka und Umgebung 1970 bedeutete für Filko eine entscheidende Erweiterung seiner bis dahin vor allem mit der jüdisch-christlichen Tradition verknüpften Geisteswelt. Hinsichtlich des spirituellen Charakters von Filkos künstlerischem Programm, das sich im späteren *System SF* widerspiegeln sollte, war sein Aufenthalt in den Vereinigten Staaten wichtig, um neue Impulse für diese Verbindung aus Kunst, Wissenschaft und neuen religiösen Doktrinen und verschiedenen anderen spirituellen Lehren und Praktiken zu erhalten. Das Projekt *White Space in White Space / Biely priestor v bielom priestore* (1973–1976) des Trios Stano Filko, Ján Zavarský und Miloš Laky ist unter anderem stark von Filkos Begegnung mit ganz unterschiedlichen spirituellen Traditionen in Japan und einer internationalen zeitgenössischen Kunst geprägt, die zwischen Materialismus und sich an Metaphysik und Transzendenz orientierenden Tendenzen schwankt.

Das Projekt mit den beiden jüngeren Künstlern war für Filko der Beginn eines neuen Lebens und eines neuen Stadiums in seinem kreativen Schaffen. Es begann als Fortsetzung ihres gemeinsamen konzeptuellen Projekts *Time I. – III. / Čas I. – III.* (1973), in dem es noch um die Zukunft und eine mögliche Reise in den Weltraum und die Kommunikation der Menschen mit dessen Bewohner*innen ging. Das Projekt wurde jedoch maßgeblich von seinen Umständen beeinflusst – vor allem für Filko war die Krankheit von Miloš Laky und dessen langsames Sterben eine einschneidende Erfahrung, die das gesamte Konzept und den Prozess gemeinschaftlicher Produktion auf entscheidende Weise beeinflussen sollte. Während Laky das gesamte Konzept des Projekts authentisch auf der Grundlage seines eigenen Lebens aufbaute, bezog sich Ján Zavarský auf Ludwig Wittgenstein und die Phänomenologie. Die Philosophie der Leere als offener Raum für den Eintritt in etwas Neues, eine Bedingung der Transformation, kannte Filko möglicherweise bereits aus dem Zen-Buddhismus, der japanischen Kunst und von der deutschen Künstlergruppe Zero, da er auch mit den Werken von Otto Piene vertraut war, sowie durch Robert Rauschenbergs Arbeiten. Voll zum Ausdruck kam dies in seiner alleinigen Fortführung des Projekts *White Space in White Space / Biely priestor v bielom priestore* nach Miloš Lakys Tod 1975, in den Zyklen *Emotion / Emócia* (1976), *Transcendency / Transcendencia* (1977–1978) und *Meditation Transcendental / Transcendetálna meditácia* (1980). Sie markieren den Anfang von Filkos fünfter Dimension und dem gesamten System der drei bereits vorhandenen Dimensionen – Rot für Biologie, Blau für Kosmologie und Weiß für Ontologie (später 3.D., 4.D., 5.D.). Andererseits manifestierte sich diese Art der völligen Leere, die die Möglichkeit zur Transformation und Einführung des Neuen und Anderen bot, bereits in Filkos Arbeiten wie *Breathing – The Celebration of Air / Dýchanie – Oslava vzduchu* (1969–1970) oder *Pneumatic Heart / Pneumatické srdce* (1970) und *Pumping of Water / Prečerpávanie vody* (1970) anlässlich des Projekts *Polymuse Space / Polymúzický priestor* (1970) in Piešťany.

Mitte der 1970er-Jahre, unter dem zunehmenden politischen Druck durch die Doktrin der so genannten „Normalisierung" der sozialistischen Gesellschaft in der Tschechoslowakei und nach dem Scheitern seiner ersten Ehe, plante Filko bereits intensiv seine Emigration aus der Tschechoslowakei, die er 1981 in die Tat umsetzen konnte. 1982 stellte er dank der Unterstützung von Joseph Beuys, den er über Tomáš Štrauss und László Beke kennengelernt hatte, seinen weißen (und weiß übermalten) Škoda in der mittlerweile berühmt gewordenen Installation *Liebe zur Ontologie / Love of Ontology* (1982) auf der documenta 7 in Kassel aus. Nach seinen eigenen Worten war das, was er dort präsentierte, ein furioser Gegenentwurf zu der „Bauchkunst", die die gesamte Ausstellung beherrschte. Aurel Hrabušický drückte es in diesem Zusammenhang so aus: „In gewisser Weise erweiterten Filkos neue Bilder lediglich eine mit malerischen Mitteln manipulierte Fotoserie, die ebenfalls Teil der Installation in Kassel war und zuvor in Polen unter dem Titel *Transcendency* mehrfach ausgestellt worden war."[9] Der Künstler nutzte diese früheren Arbeiten, um die Umgebung mit einer Assemblage aus großen, frisch bemalten Papierbögen und Leinwänden auszustatten, die in ihrer Mitte auch die Reifenabdrücke seines Autos trugen. Sie waren „fast ganz geweißt, übermalt mit wirbelnden weißen Kreismustern und anderen weißen Interventionen mit Pinselstrichen, Farbspritzern, Handabdrücken und manchmal durch das Hineinrollen von Reifen in den Kreis."[10] Hrabušický zufolge wurden diese und andere expressive Werke, in denen die Möglichkeiten der Farbe Weiß erkundet wurden und die 1981 und 1982 in Deutschland

George Brecht, Joseph Kossuth, John Baldessari or Robert Smithson had developed concepts that sought to systematize and organize their artistic endeavors into defined philosophical orders. As early as the late 1960s, this tendency was even parodied by American artists themselves, such as Robert Smithson, when he stated: "I meet people, I meet a ditch digger and I say, 'How are you doing today?' And they say, 'Look at the sky.' And I look at the sky and I say, 'Beautiful, man.' And what do you say? You say, 'Make a system out of it'."[8] Already the encounter with Japan and its culture in 1970, during a three-month stay in Osaka and its surroundings in 1970, brought to Filko a crucial broadening of his spiritual world, until then primarily bound to Judeo-Christian tradition. From the perspective of the spiritual nature of Filko's artistic program, which would be reflected in the future *System SF*, his residency in the United States was important for receiving new stimuli for this combination of art, science, and new religious doctrines and various other spiritual teachings and practices. The project *White Space in White Space / Biely priestor v bielom priestore* (1973–76) by the trio of Stano Filko, Ján Zavarský and Miloš Laky was drawn heavily, among other things, from Filko's Japanese experience of an encounter with completely different spiritual traditions and international contemporary art, vibrating between materialism and tendencies directed towards metaphysics and transcendence.

This project with two younger artists was the dawn of a new life and creative stage for Filko. It began as a continuation of their collaborative conceptual project *Time I. – III. / Čas I. – III.* (1973), still focused on the future and a potential journey into space and humanity's communication with its inhabitants. However, the project was significantly influenced by circumstances—especially for Filko, the experience of Miloš Laky's illness and gradual dying from it was essential, and it shaped the whole concept and process of collaborative production in an instrumental way. Laky created the whole concept of the project authentically on the basis of his own life, Ján Zavarský made reference to Ludwig Wittgenstein and to phenomenology. Filko could have known the philosophy of emptiness as a space open for entering (into) the new, which is a condition of transformation already from Zen Buddhism, Japanese art and the German art group Zero, being also informed about the works by Otto Piene and Robert Rauschenberg. It was fully expressed in his solo continuation of the project *White Space in White Space / Biely priestor v bielom priestore* after Miloš Laky's death in 1975, in his cycles *Emotion / Emócia* (1976), *Transcendency / Transcendencia* (1977–78) and *Meditation Transcendental / Transcendetálna meditácia* (1980). This was the beginning of Filko's fifth dimension and the whole system of three dimensions—red for biology, blue for cosmology and white for ontology (later 3.D., 4.D., 5.D.). On the other hand, this kind of full emptiness, ripe for transformation and introduction of the new and the other, was already manifested in Filko's works such as *Breathing – The Celebration of Air / Dýchanie – Oslava vzduchu* (1969–70) or *Pneumatic Heart / Pneumatické srdce* (1970) and *Pumping of Water / Prečerpávanie vody* (1970) at the project *Polymuse Space / Polymúzický priestor* (1970) in Piešťany.

In the mid-1970s, during the increased political pressure of the doctrine of the so-called *normalization* of the socialist society in Czechoslovakia and after the collapse of his first marriage, Filko was already intensively planning his emigration from Czechoslovakia, which he succeeded in putting to practice in 1981. In 1982, thanks to the support of Joseph Beuys whom he met through Tomáš Štrauss and László Beke, he exhibited his white Škoda car (also painted white) in the now famous installation *Love of Ontology / Liebe zur Ontologie* (1982) at the documenta 7 in Kassel. By his own words, what he presented was a furious antithesis to the "abdominal art" that dominated the entire exhibition. As Aurel Hrabušický put it in this context: "In a sense, Filko's new paintings merely expanded a painterly manipulated series of photographs that was also part of the installation in Kassel and had previously been exhibited repeatedly in Poland under the title *Transcendency*."[9] The artist used these earlier works of his to complement the environment with an assemblage of large freshly painted papers and canvases, which also bore the tire tracks of his own car, displayed in the middle. They "…were almost whitewashed, repainted by swirling white circular patterns and other white interventions with brushstrokes, splashes of paint, handprints, and sometimes by pushing tires into the circle."[10] According to Hrabušický, these and other expressive works exploring the possibilities of the color white, created in Germany in 1981 and 1982, were later in New York regarded by Filko as "spirits," such as *BIG POPULAR SPIRIT* (after 1980) or *ABSOLUTE POPULAR SPIRIT* (after 1980).[11] While still in Germany, also due to the influence of the new generation of Expressionist painters of the Neue Wilde movement, bright, vivid tones of color gradually began to emerge in his paintings, as if from beneath the transcendent surface of the white-painted and plain natural canvases and linens. We can understand Filko's German phase as a transitional period before the full eruption of artistic energy in the USA, where he was able to unleash both his imagination and his art in quite unexpected ways.

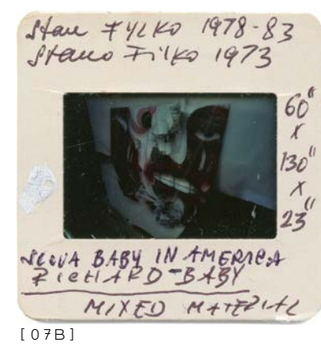
For the further formation of the *System SF*, Filko's explorations of hitherto unfamiliar societal and cultural phenomena in the subsequent "American period" (1983–90) were essential. His work reflected dynamically on themes concerning the discovery of the HIV virus and the AIDS disease, as well as on fashion trends and popular New Age spiritual doctrines. He was also strongly driven by his up-close examination of the mesmerizing metropolis as well as the New York art scene in general. At first he lived in Buffalo, where he was acquainted, for example, with the Czech composer and conductor Petr Kotík and his wife, Charlotta Kotík, who worked as a curator at the Brooklyn Museum. However, he also thematized and even mystified his arrival in the America of his dreams, using, for instance, a photograph of the Manhattan skyline with an image of an inflatable rubber mattress from his earlier artworks of the 1960s, suggesting that he had sailed to New York on it. In several of the works and text-art pieces that are part of his *Archive SF*, he refers to this very day: "13 December 1982: the first day in the USA—NYC in America." Filko's "American period" is thus key for his approach and methodology to the *Archive SF*. Documents from a private archive from New York[12] illustrate that as early as 1985 Filko began to seriously consider the system of the radiant energetic centers within multidimensional time-space—the seven chakras in

[06A] *Mobil*, 1983

[07A] *Slovak Baby in America*, 1983

[08-12] From the series *CURTAINS* / Zo série *CURTAINS*, 1985-88

[06B]



[07B]

the already existing three-dimensional scale—with the intentions of restructuring his entire existing oeuvre and positioning his future art strategies.[13] Several separate reflections on Filko's work from 1984 point to the artist's independence, his uncompromising and his non-commercial stance. At the same time, curators and critics have also noted how the social and cultural themes of his new home milieu in the United States authentically informed and permeated the new phase of his work. Critic John Russell wrote in a *New York Times* review of a three-artist 1984 show at the Jack Tilton Gallery in New York, that Filko "gets the authentic energy of Expressionism into his images of Superman and Superwoman." This reflection was ultimately decisive in the selection of Filko to participate in the group show *Special Projects* (Spring 1986) at MoMA PS1. Charlotta Kotík included Filko in the group show *Working in Brooklyn: Painting* at the Brooklyn Museum in 1987 that was one of a series showcasing both the local and international art scene currently "dominated by individual sensibilities exploring various neo-ims."[14] In his artist's statement for the catalog, Filko presented his legend as an "underground" artist from Czechoslovakia, currently working in the most recent of his four creative periods (with the year 1970 missing): "1st Period, 1960–65: Gnoseological; 2nd Period, 1965–69: Cosmological; 3rd Period, 1971–77: Theosophical-Total… 4th Period, 1978–87: Empirical, Present, the Transformers, Garbage, Abstract…" Following is a series of terms that the artist associates with this fourth period of his as defining, including, for example, in the context of the age of the Moravian Venus at about 25,000 years BC. In one of the archive's black EGO folders was Charlotta Kotík's letter from this period, a recommendation for Filko to the Pollock-Krasner Foundation: "Filko calls his current creative period (1978–present) an 'empirical' one. Among his present themes one finds motives from the American Indian Art, Punk Rock and people living in the contemporary jungle. He is also commenting to his previous creative periods and criticizes the present materialism and decadence in a non-figurative fashion. Stano Filko appears to be a sensitive and imaginative artist, who sticks to his rather unique principles. His life suggests that he doesn't mind sacrificing his personal comfort and material well-being to his ideals."[15]

It is worth mentioning that Thomas M. Messer, then director of the Guggenheim Museum, whose parents came from Slovakia, also wrote a letter in support of Filko for the Pollock Krasner Foundation: "I personally react strongly to his uncompromising work that, despite the heavy pressures that are presently upon him, has never conceded anything to public taste, dealer's pressure and other lures, that, under the circumstances might be easily expected. A strong abstract expressionism in the main tradition of modern post-war painting, modified of course, through the years that have transformed the style, marks Filko's achievement. I was happy to acquire a prime example of his most recent production for the permanent collection of the Guggenheim Museum, and have had no difficulty persuading collector friends that they should do likewise."[16] Both of them refer to Filko's living conditions, which threatened not only his work but also his life: "I feel strongly that there is a human tragedy to be avoided here."[17] This difficult life period has entered the *System SF* in the shape of the number 1984, that appears on many of Filko's works from the (black) EGO series. In 2018, the Kunstmuseum Basel acquired a larger selection of Filko's objects and concepts with the theme of the black EGO, which stands above the three dimensions in the *System SF*. It can be found several times mentioned (rather cryptically) as his third clinical death in the "text-arts" in the *Archive SF*: "1984 POSTINSTALLATION – POSTENVIRONMENT – POST DADA – POST SURREAL – POSTPAINTING – POST RESEARCH FINE ART."[18] According to the testimony of his acquaintances in New York at the time, that year had brought a borderline near-death experience, giving evidence that the number refers to the year in question, not to George Orwell's famous novel *1984*, as also has been assumed. The year 1984 was in many ways a breakthrough in his work. As Charlotta Kotík described it in 1987: "Filko has moved from violent figurative imagery … toward non-referential compositions that investigate basic geometric shapes and color combinations."[19] It was in 1984 that EGO as a concept was introduced for the first time into the *System SF*, which Filko began to elaborate and layer in detail at that time.

"A – CREATION – POST MODERN – POST PRESENT – 1937 – 45 – 53 – 54 – 60 – 70 – 80 – 84
B – CREATIVITY – POST AVANT-GARDE – POST VANGUARD – 1952 – 59 – 60 – 65 – 70 – 75 – 80 – 84
N.Y.C. – ROOF – METROPOLITAN MUSEUM – FYLKO – 1978 – 80 – 82 – 83 – 84"[20]

As Filko immigrated to the USA in the 1980s Reagan era, which was full of contrasts and paradoxes, he was able to see the absurdity of the Cold War from a whole new perspective. The harshness of American politics and the consequences of his own disillusionment with the end of the dream of humanity's conquest of space, and the aftermath of the failed revolutions of the 1960s that failed in their attempt to bring balance and justice to the world, influenced his thinking and his work in a substantial way. He turned against such a world with his playground machismo, which was beneath the surface of his destructive expressionism, and the disillusionment manifested itself in his work with an even more rugged relationship to the opposite sex, regressing into a bad-boy identity. His American works, however, thereby acquired a tremendous expressive power coming of him, a fiercely untamed and angry man, reminiscent to some aspects of the distinctive masculine thrusts of artists such as Willem de Kooning and Jean-Michel Basquiat. Many of the *Archive SF*'s red binders mention women in the biological third dimension in connection with the elements and as phenomena that are mysterious and at the same time dangerous to men: "3rd DIMENSION – ZOO – BIOLOGY, EMPIRICISM, GNOSEOLOGY, NOETICS, EPICUREANISM, EROS (EARTH, WATER, FIRE, AIR) … MATTER VENUS SCHEHERAZADE – ALSO THE SUBJECT OF AIDS – 1983."[21]

This period has been described as the American "misplaced faith in technology" that could "coexist with a revival of ancient superstitions, a belief in reincarnation, a growing fascination with the occult, and the bizarre forms of spirituality associated with the New Age movement."[22] These impulses of a new hybrid spirituality in a society dominated by the myth of the dream of success and self-fulfillment were very important for Filko. They combined with his former inspiration with the myth of humankind's future conquest

entstanden, später in New York von Filko als „Geister" betrachtet, so auch *BIG POPULAR SPIRIT* (nach 1980) oder *ABSOLUTE POPULAR SPIRIT* (nach 1980).[11] Noch während seiner Zeit in Deutschland tauchten in seinen Gemälden, auch bedingt durch den Einfluss einer neuen Generation expressionistischer Maler*innen aus der Bewegung der Neuen Wilden, nach und nach bunte, leuchtende Farben auf, so, als seien sie unter der durchscheinenden Oberfläche der weiß bemalten oder naturbelassenen Leinwände und Leinenstoffe verborgen gewesen. Filkos deutsche Phase lässt sich als Übergangszeit betrachten, bevor seine künstlerische Energie in den USA ihre volle Wirkung entfaltete, wo er sowohl seiner Vorstellungskraft als auch seiner Kunst auf unerwartete Weise freien Lauf lassen konnte.

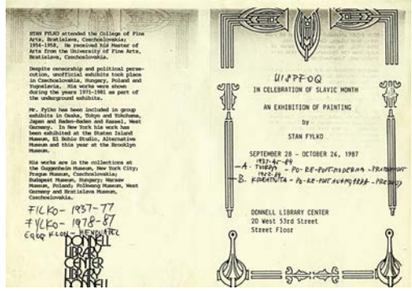
Für die weitere Entstehung des *System SF* waren Filkos Erkundungen bis dahin unbekannter gesellschaftlicher und kultureller Phänomene in der anschließenden „amerikanischen Periode" (1983–1990) von entscheidender Bedeutung. In seiner Arbeit befasste er sich auf dynamische Weise mit Themen wie der Entdeckung des HIV-Virus und der AIDS-Krankheit sowie Modetrends und populären spirituellen New-Age-Lehren. Ein weiterer starker Antrieb war die intensive Auseinandersetzung mit der faszinierenden Metropole und der New Yorker Kunstszene im Allgemeinen. Zunächst lebte er in Buffalo, wo er unter anderem den tschechischen Komponisten und Dirigenten Petr Kotík und dessen Frau Charlotta Kotík kennenlernte, die als Kuratorin am Brooklyn Museum arbeitete. Er thematisierte und mystifizierte aber auch seine Ankunft im Amerika seiner Träume, indem er beispielsweise ein Foto der Skyline von Manhattan mit dem Bild einer aufblasbaren Gummimatratze aus seinen früheren Arbeiten der 1960er-Jahre kombinierte, um zu suggerieren, er sei auf dieser nach New York gesegelt. In verschiedenen Arbeiten und Textkunstwerken seines *Archív SF* verweist er auf genau diesen Tag: „13. Dezember 1982: der erste Tag in den USA – NYC in Amerika." Filkos „amerikanische Periode" ist somit der Schlüssel für seine Herangehensweise an das *Archív SF* und dessen Methodik. Dokumente aus einem privaten New Yorker Archiv[12] zeigen, dass Filko bereits 1985 begann, sich ernsthaft mit dem System der strahlenden energetischen Zentren im mehrdimensionalen Zeit-Raum – den sieben Chakren in den bereits vorhandenen drei Dimensionen – auseinanderzusetzen, um sein gesamtes bisheriges Werk neu zu strukturieren und seine zukünftigen Kunststrategien zu positionieren.[13] In verschiedenen Betrachtungen von Filkos Werk ab 1984 wird auf die Unabhängigkeit des Künstlers verwiesen, auf seine kompromisslose, nichtkommerzielle Haltung. Gleichzeitig bemerkten Kurator*innen und Kritiker*innen auch, dass die sozialen und kulturellen Themen seiner neuen Heimat in den Vereinigten Staaten die neue Phase seiner Arbeit unmittelbar beeinflussten und durchdrangen. Der Kritiker John Russell schrieb in einer Rezension in der *New York Times* über eine Ausstellung von drei Künstlern 1984 in der Jack Tilton Gallery in New York, Filko bringe die „authentische Energie des Expressionismus in seine Bilder von Superman und Superwoman". Diese Betrachtung gab letztendlich den Ausschlag dafür, dass Filko zur Teilnahme an der Gruppenausstellung *Special Projects* (Frühjahr 1986) im MoMA PS1 eingeladen wurde. Charlotta Kotík nahm Filko in die Gruppenausstellung *Working in Brooklyn: Painting 1987* im Brooklyn Museum auf. Sie war Teil einer Reihe, in der die lokale und die internationale Kunstszene vorgestellt wurde, die aktuell „von individuellen Sensibilitäten dominiert wird, die verschiedene Neo-Ismen erforschen".[14] In seiner Künstlererklärung für den Katalog präsentierte Filko seine Legende als „Untergrundkünstler" aus der Tschechoslowakei, der aktuell in seiner vierten Schaffensphase tätig sei (wobei das Jahr 1970 fehlte): „1. Phase, 1960–1965: gnoseologisch, 2. Phase, 1965–1969: kosmologisch, 3. Phase, 1971–1977: theosophisch-total …, 4. Phase, 1978–1987: empirisch, gegenwärtig, die Transformatoren, Abfall, abstrakt …" Es folgt eine Reihe von Themen, die der Künstler als prägend für seine vierte Periode erachtet, darunter beispielsweise seine Datierung des Alters der Venus von Mähren (Moravia) auf etwa 25000 Jahre. In einer der schwarzen EGO-Mappen des Archivs befand sich Charlotta Kotíks Brief aus dieser Periode, als Empfehlung für Filko bei der Pollock-Krasner Foundation: „Filko bezeichnet seine derzeitige Schaffensphase (1978–heute) als ‚empirisch'. Unter seinen gegenwärtigen Themen finden sich Motive aus indigener Kunst, Punkrock und von Menschen aus dem Dschungel unserer Zeit. Darüber hinaus nimmt er auch Bezug auf seine früheren Schaffensphasen und kritisiert den gegenwärtigen Materialismus und die Dekadenz auf nichtgegenständliche Weise. Bei Stano Filko scheint es sich um einen sensiblen, fantasievollen Künstler zu handeln, der seinen ziemlich einzigartigen Prinzipien treu bleibt. Sein Leben lässt darauf schließen, dass es ihm nichts ausmacht, persönlichen Komfort und materielles Wohlergehen seinen Idealen zu opfern."[15]

Interessant ist, dass auch Thomas M. Messer, der damalige Direktor des Guggenheim-Museums, dessen Eltern aus der Slowakei stammten, ein Empfehlungsschreiben für Stano Filko bei der Pollock-Krasner Foundation verfasste: „Mich persönlich spricht sein kompromissloses Werk sehr an, das trotz des starken Drucks, der derzeit auf ihm lastet, nie dem öffentlichen Geschmack, dem Druck des Kunsthandels und anderen Verlockungen nachgegeben hat, wie man es unter den gegebenen Umständen leicht erwarten könnte. Filkos Werk zeichnet sich aus durch einen starken abstrakten Expressionismus in der Haupttradition der modernen Nachkriegsmalerei, natürlich beeinflusst durch stilistische Änderungen im Laufe der Jahre. Ich hatte das Glück, ein hervorragendes Beispiel seines neuesten Schaffens für die permanente Sammlung des Guggenheim Museums erwerben zu können und konnte Sammlerfreunde mühelos davon überzeugen, es mir gleichzutun."[16] Beide nehmen Bezug auf Filkos Lebensumstände, die nicht nur seine Arbeit, sondern auch sein Leben gefährdeten: „Ich bin überzeugt, dass es hier eine menschliche Tragödie zu vermeiden gilt."[17] Diese schwierige Lebensphase hat in Form der Zahl 1984 Einzug in das *System SF* gehalten. Sie erscheint auf zahlreichen Werken Filkos aus der Reihe des (schwarzen) EGO. 2018 erwarb das Kunstmuseum Basel eine größere Auswahl von Filkos Objekten und Konzepten mit dem Thema des schwarzen EGO, das im *System SF* über den drei Dimensionen steht. Mehrfach wird in der „Textart" seines *Archív SF* (ziemlich kryptisch) darauf verwiesen: „1984 POSTINSTALLATION – POSTENVIRONMENT – POST DADA – POST SURREAL – POSTPAINTING – POST RESEARCH FINE ART."[18] Nach Aussage seiner damaligen Bekannten in New York hatte er in jenem Jahr eine grenzwertige Nahtoderfahrung, was darauf hindeutet, dass sich die Zahl auf das betreffende Jahr bezieht und nicht auf George Orwells berühmten Roman *1984*, wie ebenfalls angenommen wurde.

[13A–B] *HAPPSOC 2 Venus Scheherazade / HAPPSOC 2 Venuša Šeherezáda*, 1983

[14A] *Bombs Altar - Foil Installation*, 1986

[16A–B] *From the series Cloning USFO / Zo série Klonovanie USFO*, c. 1990



STAN FILKO attended the College of Fine Arts, Bratislava, Czechoslovakia; 1954-1958. He received his Master of Arts from the University of Fine Arts, Bratislava, Czechoslovakia.

Despite censorship and political persecution, unofficial exhibits took place in Czechoslovakia, Hungary, Poland and Yugoslavia. His works were shown during the years 1971-1981 as part of the underground exhibits.

Mr. Filko has been included in group exhibits in Osaka, Tokyo and Yokohama, Japan and Baden-Baden and Kassel, West Germany. In New York his work has been shown at the Museum of Modern Art, El Bohio Studio, Alternative Museum and this year at the Brooklyn Museum.

His works are in the collections at the Guggenheim Museum, New York City; Prague Museum, Czechoslovakia; Budapest Museum, Hungary; Warsaw Museum, Poland; Folkwang Museum, West Germany and Bratislava Museum, Czechoslovakia.

FILKO- 1957-77
FILKO- 1978-87
Celje Kosmos-Kerkovic

DONNELL LIBRARY CENTER LIBRARY N.Y.PUBLIC

UMFOQ
IN CELEBRATION OF SLAVIC MONTH
AN EXHIBITION OF PAINTING
by
STAN FYLKO
SEPTEMBER 28 - OCTOBER 26, 1987
A. Fylko 1937-87
B. Kosmos - Po-RE-Fylkoskram - Fraktalizmus
DONNELL LIBRARY CENTER
20 West 53rd Street
Street Floor

[17] *An Exhibition of Painting by Stano Filko*, invitation card, Donnel Library Center, New York, 1987

[14B]

[15] *7 Pink Bombs / 7 ružových bômb*, 1987

Das Jahr 1984 stellte in vielerlei Hinsicht einen Durchbruch in seinem Werk dar. Charlotta Kotík beschrieb es 1987 so: „Filko hat sich von gewalttätigen gegenständlichen Bildern […] zu nichtreferenziellen Kompositionen hinbewegt, die geometrische Grundformen und Farbkombinationen erforschen.“[19] 1984 hielt EGO als Konzept zum ersten Mal Einzug in das *System SF*, dessen Ebenen von Filko damals im Detail ausgearbeitet wurden.

„A – CREATION – POST MODERN – POST PRESENT – 1937 – 45 – 53 – 54 – 60 – 70 – 80 – 84

B – CREATIVITY – POST AVANT-GARDE – POST VANGUARD – 1952 – 59 – 60 – 65 – 70 – 75 – 80 – 84

N.Y.C. – ROOF – METROPOLITAN MUSEUM – FYLKO – 1978 – 80 – 82 – 83 – 84“[20]

Als Filko in der Reagan-Ära der 1980er-Jahre in die durch Kontraste und Paradoxe geprägte USA emigrierte, konnte er die Absurdität des Kalten Krieges aus einer ganz neuen Perspektive betrachten. Die Härte der amerikanischen Politik und seine eigene Enttäuschung über das Ende des Traums von der Eroberung des Weltraums durch die Menschheit sowie die Nachwirkungen der gescheiterten Revolutionen der 1960er-Jahre, denen es nicht gelungen war, der Welt Gleichgewicht und Gerechtigkeit zu bringen, hatten maßgeblichen Einfluss auf sein Denken und sein Werk. Gegen diese Welt wandte er sich mit einem Macho-Gehabe, das unter der Oberfläche seines destruktiven Expressionismus verborgen war; die Desillusionierung manifestierte sich in seinem Werk mit einem noch schrofferen Verhältnis zum anderen Geschlecht, mit einer Regression zum Selbstbild eines *bad boy*. Seinen amerikanischen Arbeiten verlieh dies jedoch eine enorme Ausdruckskraft. Sie entsprang einem wilden, ungezähmten, wütenden Mann und erinnert in gewisser Weise an die ausgeprägt maskuline Energie von Künstlern wie Willem de Kooning und Jean-Michel Basquiat. In zahlreichen roten Mappen des *Archív SF* werden Frauen in der biologischen 3. Dimension in Verbindung mit den Elementen und als zugleich mysteriöses und für Männer gefährliches Phänomen erwähnt: „3rd DIMENSION – ZOO – BIOLOGY, EMPIRICISM, GNOSEOLOGY, NOETICS, EPICUREANISM, EROS (EARTH, WATER, FIRE, AIR) … MATTER VENUS SCHEHERAZADE – ALSO THE SUBJECT OF AIDS – 1983.“[21]

Diese Zeit wurde als Ära des „Irrglaubens an die Technologie“ beschrieben, der „neben einem Wiederaufleben alten Aberglaubens, dem Glauben an die Reinkarnation, einer zunehmenden Faszination für das Okkulte und die bizarren Formen der Spiritualität, wie sie mit der New-Age-Bewegung verbunden sind, bestehen konnte“.[22] Für Filko waren diese Impulse einer neuen hybriden Spiritualität in einer Gesellschaft, die von dem Mythos des Traums von Erfolg und Selbsterfüllung beherrscht wurde, äußerst wichtig. Sie passten zu seiner früheren Inspiration durch den Mythos der zukünftigen Eroberung des Weltraums durch die Menschheit, die in den 1960ern bereits eine ganze Generation junger Künstler*innen beeinflusst hatte.

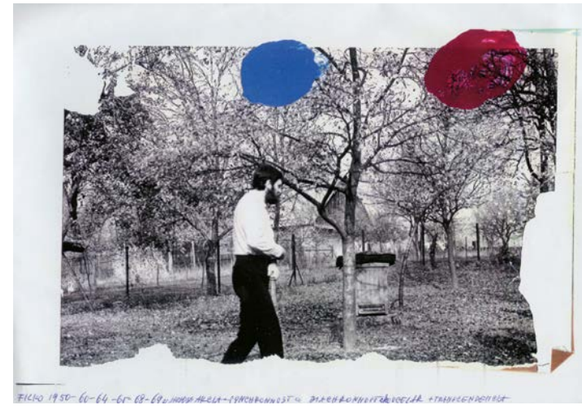
Im Sowjetblock stand der Weltraum darüber hinaus auch für einen Raum der individuellen Projektion von Freiheit und einer utopischen Zukunft, in der Vadim Zakharov zufolge jeder Autor aktiv „eine Utopie seiner eigenen Persönlichkeit gestaltete und sich selbst in dieser Utopie verwirklichte, indem er ihre Grenzen in alle möglichen unterschiedlichen Räume ausdehnte, einschließlich des Kosmos, der letztlich das primäre Ziel seiner Ambitionen ist. Wobei sich die Vorstellung vom ‚Kosmos‘ häufig ändert.“[23] In dieser Hinsicht finden sich bei Stano Filko in der internationalen Szene Parallelen zur Geschichte und zum Werk von Ilya Kabakov, der 1987 über Österreich aus Russland emigrierte und sich schließlich in den Vereinigten Staaten niederließ. Kabakov hat diesen Traum von einer kosmischen Zukunft „entmythologisiert“, insbesondere in seiner Installation *The Man Who Flew Into Space From His Apartment* (Der Mensch, der aus seiner Wohnung in den Kosmos flog) (1985). In einer ergreifenden und zugleich ironischen Szene aus einem Zimmer in einer Moskauer Gemeinschaftswohnung katapultiert sich ein Mann, eine fiktionale Figur, die gewisse Züge des Künstlers selbst aufweist, nach jahrelanger Vorbereitung mit einem selbstgebauten Apparat in den Weltraum. Kabakov schrieb später treffend über die Bedingungen in der Moskauer Kunstszene, die denen in anderen osteuropäischen Ländern entsprach: „Fast dreißig Jahre lang fand das Leben inoffizieller Künstler*innen in einer abgesperrten, versiegelten Welt statt. In dieser ganzen Zeit wurden inoffizielle Künstler*innen durch eine strikte politische, ideologische und ästhetische Zensur daran gehindert, ihr Werk auszustellen oder zu veröffentlichen. Gefangen in dieser nahezu ‚kosmischen‘ Isolation waren die Künstler*innen in diesen Kreisen ganz auf sich allein gestellt und mussten sich aufeinander verlassen, um die Aufgaben zu übernehmen, die eigentlich andere hätten übernehmen sollen: Publikum, Kritiker*innen, Expert*innen, Historiker*innen und sogar Sammler*innen.“[24] Ähnlich wie Kabakov hatte auch Filko eine starke Neigung zur Selbstinstitutionalisierung und damit zur Musealisierung seiner Kunst. Kabakov nutzte dazu fiktive Figuren, die Künstler*innen darstellten, während seine Installationen eine Metapher für das Museum und die Kunstwelt waren. Filko hingegen entwickelte sein komplexes *System SF* mit zahlreichen seiner eigenen fiktiven *Personas*. Am bedeutendsten ist jedoch die Einführung seiner vier Klone, von denen die ersten drei bereits 1988 in den Vereinigten Staaten konzipiert wurden: „Stanislav Filko (1937–1977)“, „Stan Fylko (1978–1987)“, „Stan Phylko (1988–1997)“ und „Phys (1998–2037)“. Die ersten drei sind auf dem Flyer für seine Einzelausstellung 1987 im Donnell Library Center zu sehen [17], in dem Jozef Staško arbeitete: unter einem Foto der Arbeit *Mobile Installation* – einem kryptischen dreidimensionalen Selbstporträt als gemalte Installation mit weichen, reflektierenden Oberflächen, in denen sich eine pinkfarbene Rakete in der Mitte spiegelte, mit folgendem rätselhaften Titel: „1958 – 60 – 78 Filko – Fylko.“ Auf der Rückseite des gedruckten Flyers befindet sich die Trikolore. Im Entwurf fügte Filko eine grundlegende Erklärung seiner Kunst hinzu, die wahrscheinlich für seine Landsleute bestimmt war: „Meine Kunst gehört zur konzeptuellen Bewegung; sie hat drei verschiedene Dimensionen oder drei Wege gleicher Energie, wie die slowakische Flagge: Biologie – Rot; Kosmologie – Blau; Ontologie – Weiß.“[25]

Abschließend lässt sich sagen, dass das *System SF* für seinen Schöpfer zu einem gigantischen konzeptuellen Werkzeug wurde, mit dem er seine extremen Lebenserfahrungen und die Enttäuschungen, die ihm die Welt bereitete, überwinden konnte. Es entstand nicht allein aus dem größenwahnsinnigen Wunsch seines Schöpfers, seinen Namen und sein Land fest im Kanon der westlichen Kunst zu verankern, sondern auch

of the cosmos, which had already influenced an entire generation of young artists in the 1960s.

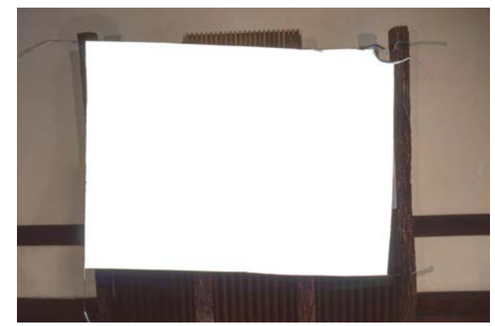
In the Soviet bloc, moreover, space meant also a space of individual projection of freedom and a utopian future, where according to Vadim Zakharov, every author actively structured "utopia of his own individual personality and realized himself in this utopia expanding its boundaries in all manner of diverse spaces, including the cosmos which, in the final analysis, is the goal towards which his primary ambitions are directed. Of course, the very concept 'cosmos' often changes."[23] In this sense, in the international scene Stano Filko can be thought of in comparison with the story and work of Ilya Kabakov, who emigrated from Russia in 1987 via Austria to finally settle in the United States. Kabakov "demythologized" this dream of a cosmic future, particularly in his installation *The Man Who Flew Into Space From His Apartment* (1985), a poignant yet ironic scene from a room in a Moscow communal apartment, where, after years of preparation, a fictional character of man, representing certain parts of the artist himself, catapulted himself into space with a homemade device. Later, Kabakov aptly wrote about the conditions in the Moscow art scene, similar in all the Eastern European countries: "For almost thirty years the life of an unofficial artist was spent inside a locked and sealed world. All this time unofficial artists and authors were barred by strict political, ideological and aesthetic censorship from exhibiting or publishing their work. Caught in this virtually 'cosmic' isolation, artists in these circles had to be entirely self-reliant and depend on one another to perform the roles that others should have played: viewers, critics, experts, historians and even collectors."[24] Like Kabakov, Filko also had a strong vocation for self-institutionalization, and thus for the musealization of his art. Kabakov realized it through fictional characters who were artists, his installations being a metaphor for the museum and the art world. Filko on the contrary developed his complex *System SF* with many of his own fictional personas. Most significant, though, is the introduction of his four clones, the first three of which were already conceived in the United States in 1988: *Stanislav Filko 1937–1977*, *Stan Fylko 1978–1987*, *Stan Phylko 1988–1997* and *Phys 1998–2037*. The first three appear on the flyer for his 1987 solo exhibition at the Donnell Library Center [17], where Jozef Staško worked: under a photograph of the work *Mobile Installation*—a cryptic spatial self-portrait as a painterly installation with soft reflective surfaces mirroring a pink rocket in the middle with an enigmatic caption: "1958 – 60 – 78 Filko – Fylko." The reverse side of the printed matter consists of the tricolor. In the manuscript entry Filko added a basic statement explaining his art, which was probably intended for his compatriots: "My art belongs to the conceptual movement; it has three distinct dimensions, or three paths of equal energy, like the Slovak flag: biology – red; cosmology – blue; ontology – white."[25]

It can be concluded that the *System SF* became a gigantic conceptual tool for its author, through which he could overcome his strong life experiences and disappointments with the world. It emerged not only from its author's megalomaniacal desire to plant his name and his country firmly in the canon of Western art, but also from the wound left by the loss of his home. It was also his attempt to understand a complicated world and the utopia of an idea that transcends time and space and offers solutions for the future. Filko's work and the story of the artist in a way symbolize the crossroad between East and West. Beyond the context of Eastern European and American art, it is also interesting to consider Filko in relation to other European artists such as Joseph Beuys who is of particular interest in relation to Filko in the light of his concept of self-institutionalization and the messianism and of shamanism of the German artist in general, which certainly also influenced him to a great extent, especially during his 1960s stay and later exile in Düsseldorf. Beuys was also important as an inspirational source for Filko's "legend of the artist," his *Gesamtkunstwerk* as a medium and also for his self-institutionalization, because he was the first to bring the artist's life and work together in such a unique and instrumental way to the art world. Some aspects of Beuys's work were particularly inspiring to Filko, such as the complicated relationship between his life and his art. According to Gene Ray, his "objects are relics of his utopian program—of the public persona, the unceasing pronouncements and provocations, the lectures and actions, the challenging exhortations to create a new social order," in his conception of art, "the whole of society and the whole world is regarded as the material of a vast collaborative *Gesamtkunstwerk*."[26] For Filko, the focus on self-institution was set after his return from the United States, first at his studio Snežienková, then, from 2005 onwards, in the concept of the museum—the so called Filko Foundation in Veľká Hradná. As Marek Pokorný observed in 2015, Filko belonged among "artists with a strong personal history, with a semiotic morphological system of their own and an ability to incorporate it in their work with particularities having a value derived from designating gesture and structure in which it is materially fixed."[27] During his lifetime though, Filko was mostly misunderstood, and at home in his homeland he remained forever a stranger, an alien element who fitted in nowhere—as an emigrant, he became homeless a second time. His art as a "system of systems," described on many pages of his text-arts, was thus his only real home. Text-art as a samizdat practice provided a working method of *self-publishing* that was inherent in his artistic practice from the 1960s onwards, which was fully developed in the *Archive SF*. Filko paid great attention to the graphic form and editing of his manuscripts, text-art and concepts, although he did not archive them in the classical chronological method but as a work of art per se. He worked continuously on the structure and arrangement of the *Archive SF* and on the architecture of the individual folders in relation to the space of the house on Snežienková, and thus the *System SF*, was obviously significant for him. The spatial organization, visual arrangement and subdivision, as well as the topographical relationships of the various themes are manifested in the artistic solutions of the *Archive SF*, starting with the careful and dynamically complemented chained titles of the folders as thematic units. The preserved part of the *Archive SF* thus constitutes a work comprehensively representing the thinking of its author. In the way he worked with images and concepts, Filko fully exploited the possibilities of visual art in the "epoch of mechanical reproduction" announced by Walter Benjamin as early as 1935. *Archive SF* has qualities that reveal an inspiration from the age of cybernetics and



[18A-B] *3.4.5. Dimension FILKO 1960-1968 to 33. Birthday = EGO / 3.4.5. Dimenzia FILKO 1960-1968 k 33. narodeninám = EGO, 1970/ c. 1990*

[19A] *Cannibal*, c. 1985



[20A] *ABSOLUTE ONTOLOGIA*, 1988

[21A] *Black Space Installation*, 1984

[19B]

[20B]

[21B]

information. Archival items are points in a web of meanings, so that the overall significance and of this vast meta-work derives from the authenticity of its structure, not from the "aura" of the original and style. *Archive SF* is closely related to Filko's concept for his *self-museum* and was born to ensure nothing less than the project of his immortality. For Filko, his own individualized archive as a fully-blown post-modern and post-conceptual meta-work also deprives things, visual or textual information of their utilitarian value and assigns them a value (i.e., meaning) of his own discretion. The *Archive SF* is then for Filko both his own universe and also his eternal case and as such is a challenge to research and exhibit in detail in the future.

1 Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge* (London, 1972), p. 129.
2 The Július Koller Archive achieved international acclaim, especially after the retrospective exhibition *Július Koller. One Man Anti Show* at the mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, in Vienna in 2016/17 (curators Daniel Grúň, Kathrin Rhomberg, Georg Schöllhammer). The exhibition grew out of a long-term research project dedicated to the artist's work and to his vast archive.
3 Stano Filko, "Poézia = Próza z klinickej smrti" (Poetry = Prose from the Clinical Death), Text-art, typewritten, undated, 6 pages. Courtesy the *Archive of Visual Art* (AVU), The Slovak National Gallery (Bratislava).
4 Jozef Cseres, "Filko Problem," in *60/90: 4. Výročná výstava SCCA Slovensko / 60/90: 4th Annual exhibition of SCCA Slovakia* (Bratislava, 1997), p. 45.
5 Italo Calvino, "On Multiplicity," in *Six Memos for the Next Millenium* (London, 2016), p. 129.
6 Aurel Hrabušický, "Filkova novosvetská. 1982–1990," in *STANO FILKO. 80s in N.Y.C. Paintings & Objects*, exh. cat. Art Capital (Bratislava, 2014), n. p.
7 Christopher D. Johnson, *Memory, Metaphor and Aby Warburg's Atlas of Mnemosyne* (Ithaca, New York, 2012), p. 11.
8 Robert Smithson quoted from the play "East Coast/West Coast," (1969) by Eve Meltzer in *Systems We Have Loved: Conceptual Art, Affect, and the Antihumanist Turn* (Chicago, 2013), p. 140.
9 Aurel Hrabušický, "Filkova novosvetská. 1982–1990," in *STANO FILKO. 80s in N.Y.C. Paintings & Objects*, exh. cat. Art Capital (Bratislava, 2014), n. p.
10 Ibid.
11 Ibid.
12 The information was obtained from Ema Staško, who kept the documents of her husband Jozef Staško (1917–99), a former Czechoslovak and Slovak diplomat. In 1961 he left with his family for exile and later became an important figure in the Slovak immigration circles in the USA. He worked, amongst others, for the *Voice of America*, through which in 1985 he conducted a broadcast on the work of Stano Filko in cooperation with the artist himself. Staško was helping him to find jobs and make contacts in New York.
13 Ema Staško, interview recorded by Lucia Gregorová Stach, New York, October 29, 2018.
14 Charlotta Kotík, *Working in Brooklyn/Painting*, exh. cat. Brooklyn Museum (New York, 1987), p. 10.
15 Rewritten from the *Archive SF*, ed. Slovak National Gallery, DSF bc 2 (Bratislava), p. 10.
16 Ibid., p. 11.
17 Ibid., p. 12.
18 Ibid., p. 1.
19 Charlotta Kotík, *Working in Brooklyn/Painting*, exh. cat. Brooklyn Museum (New York, 1987), p. 13.
20 Rewritten from the *Archive SF*, ed. Slovak National Gallery, DSF bc 2 (Bratislava), p. 1.
21 Ibid., p. 1.
22 Christopher Lasch, "Afterword: The Culture of Narcissism Revisited," in *The Culture of Narcissism, American Life in an Age of Diminishing Expectations* (London/New York, 1991), p. 244.
23 Vadim Zakharov, "Author, cosmos, archive," in *Cosmic Shift: Russian Contemporary Art Writing* (London, 2017), p. 248.
24 Ilya Kabakov quoted in Boris Groys "Re-Inventing Authorship," in *Not Everyone will be Taken to the Future*, exh. cat. Tate Gallery (London, 2017), p. 37.
25 Rewritten from the *Archive SF*, ed. Slovak National Gallery, DSF bc 2 (Bratislava), p. 40.
26 Gene Ray, "Joseph Beuys and the After Auschwitz Sublime," in *Joseph Beuys. Mapping the Legacy* (New York, 2001), p. 56.
27 Marek Pokorný, "Generative Grammar of the World, or Tentative Propedeutics to the Work of Stano Filko," in *Stano Filko 5.D.*, exh. cat. PLATO platform (for contemporary art) (Ostrava, 2015), p. 18.

aus der Wunde, die der Verlust seiner Heimat hinterlassen hatte. Zugleich war es sein Versuch, eine komplexe Welt und die Utopie einer Idee, die Raum und Zeit überwindet und Lösungen für die Zukunft bietet, zu verstehen. Filkos Werk und die Geschichte des Künstlers symbolisieren in gewisser Weise die Schnittstelle zwischen Ost und West. Jenseits des Kontexts osteuropäischer und amerikanischer Kunst lohnt es sich, Filko im Verhältnis zu anderen europäischen Künstler*innen zu betrachten, insbesondere im Vergleich zu Joseph Beuys sowie dessen Konzept der Selbstinstitutionalisierung und dem Messianismus und Schamanismus des deutschen Künstlers im Allgemeinen, die ihn sicherlich auch in hohem Maße beeinflusst haben, insbesondere während seines Aufenthalts in Düsseldorf in den 1960er-Jahren und seines späteren dortigen Exils. Ebenso wichtig war Beuys als Inspirationsquelle für Filkos „Künstlerlegende", sein Gesamtkunstwerk als Medium sowie auch für seine Selbstinstitutionalisierung, denn er war der Erste, der Leben und Werk als Künstler auf solch einzigartige und instrumentelle Weise in der Kunstwelt verband. Einige Aspekte von Beuys' Werk waren für Filko besonders inspirierend, darunter beispielsweise das komplizierte Verhältnis zwischen seinem Leben und seiner Kunst. Gene Ray zufolge sind „seine Objekte Relikte seines utopischen Programms – der öffentlichen Persona, den endlosen Ankündigungen und Provokationen, den Vorlesungen und Aktionen, den fordernden Mahnungen zur Schaffung einer neuen gesellschaftlichen Ordnung", in seinem Kunstverständnis „werden die Gesellschaft und die Welt als Ganzes als Material eines gewaltigen gemeinschaftlichen Gesamtkunstwerks betrachtet".[26] Bei Filko rückte die Selbstinstitutionalisierung nach seiner Rückkehr aus den Vereinigten Staaten in den Mittelpunkt, zunächst in seinem Atelier in der Snežienková, ab 2005 dann im Konzept des Museums – der sogenannten Filko Foundation in Veľká Hradná. Wie Marek Pokorný 2015 feststellte, gehörte Filko zu den „Künstler*innen mit einer starken persönlichen Geschichte, mit einem eigenen semiotischen morphologischen System und der Fähigkeit, dieses in ihr Werk zu integrieren, mit Eigenheiten, die einen Wert haben, der sich aus der Bezeichnung der Geste und der Struktur ergibt, in der dieses materiell fixiert wird".[27] Zu seinen Lebzeiten wurde Filko jedoch meistens missverstanden, und in seiner Heimat blieb er stets ein Fremder, ein fremdes Element, das nirgendwo hineinpasste – als Emigrant wurde er ein zweites Mal heimatlos. Seine Kunst als „System der Systeme", auf vielen Seiten seiner Textkunst beschrieben, war somit seine einzige wahre Heimat. Die Textkunst als Samisdat-Praxis bot eine Arbeitsmethode zur *Selbstveröffentlichung*, die ab den 1960er-Jahren Teil seiner künstlerischen Praxis wurde und im *Archív SF* zur vollen Entfaltung fand. Filko legte großen Wert auf die grafische Form und Bearbeitung seiner Manuskripte, Textkunst und Konzepte, die er jedoch nicht in der klassischen chronologischen Weise, sondern als Kunstwerk an sich archivierte. Er arbeitete fortlaufend an der Struktur und Anordnung des *Archív SF* und an der Aufteilung der einzelnen Mappen in den verschiedenen Räumen des Hauses in der Snežienková-Straße; das *System SF* war für ihn offensichtlich von Bedeutung. Die räumliche Organisation, die visuelle Anordnung und Unterteilung sowie die topografischen Beziehungen der verschiedenen Themen zeigen sich in den künstlerischen Lösungen des *Archív SF*, angefangen bei der sorgfältig und dynamisch ergänzten Verkettung der Mappentitel zu thematischen Einheiten. Der erhaltene Teil des *Archív SF* stellt somit ein Werk dar, das die Denkweise seines Schöpfers umfassend repräsentiert. In der Art und Weise, wie er mit Bildern und Konzepten arbeitete, nutzte Filko alle Möglichkeiten der visuellen Kunst im „Zeitalter der mechanischen Reproduktion", wie es Walter Benjamin bereits 1935 angekündigt hatte. Einige Merkmale des *Archív SF* deuten auf eine Inspiration aus dem Kybernetik- und Informationszeitalter hin. Die Archivstücke sind Punkte in einem Netz aus Bedeutungen, sodass die Gesamtbedeutung dieses umfangreichen Meta-Werks von der Authentizität seiner Struktur und nicht von der „Aura" des Originals und dessen Stil herrührt. Das *Archív SF* ist eng verknüpft mit Filkos Konzept für sein *Selbstmuseum* und entstanden, um nichts Geringeres als das Projekt seiner Unsterblichkeit zu gewährleisten. Sein eigenes individualisiertes Archiv als vollendetes postmodernes und postkonzeptionelles Meta-Werk raubt Dingen, visuellen oder textbasierten Informationen ihren Gebrauchswert und weist ihnen nach eigenem Ermessen einen Wert (also eine Bedeutung) zu. Das *Archív SF* ist für Filko also sowohl sein eigenes Universum als auch ein Fall für die Ewigkeit und bereit, in Zukunft im Detail erforscht und ausgestellt zu werden.

1 Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt/Main 1981, S. 186–187.
2 Internationale Anerkennung erlangte das Július-Koller-Archiv insbesondere nach der Retrospektive *Július Koller. One Man Anti Show* im mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, in Wien 2016/17 (kuratiert von Daniel Grúň, Kathrin Rhomberg und Georg Schöllhammer). Die Ausstellung ging aus einem langfristigen Forschungsprojekt hervor, das dem Werk des Künstlers und seinem umfangreichen Archiv gewidmet war.
3 Stano Filko, „Poézia = Próza z klinickej smrti" (Poesie = Prosa vom klinischen Tod), Textkunst, mit Schreibmaschine geschrieben, undatiert, 6 Seiten. Freundlicherweise zur Verfügung gestellt vom *Archive of Visual Art* (AVU), Slovak National Gallery (Bratislava).
4 Jozef Cseres, „Filko Problem", in: *60/90: 4. Výročná výstava SCCA Slovensko / 60/90: 4th Annual exhibition of SCCA Slovakia*, Bratislava 1997, S. 45.
5 Italo Calvino, „On Multiplicity", in: *Six Memos for the Next Millenium*, London 2016, S. 129.
6 Aurel Hrabušický, „Filkova novosvetská. 1982–1990", in: *STANO FILKO. 80s in N.Y.C. Paintings & Objects*, Ausst.-Kat. Art Capital, Bratislava 2014, o. S.
7 Christopher D. Johnson, *Memory, Metaphor and Aby Warburg's Atlas of Mnemosyne*, Ithaca, New York 2012, S. 11.
8 Robert Smithson, zitiert aus dem Video „East Coast/West Coast" (1969) von Eve Meltzer, in: *Systems We Have Loved: Conceptual Art, Affect, and the Antihumanist Turn*, Chicago 2013, S. 140.
9 Aurel Hrabušický, „Filkova novosvetská. 1982–1990", in: *STANO FILKO. 80s in N.Y.C. Paintings & Objects*, Ausst.-Kat. Art Capital, Bratislava 2014, o. S.
10 Ebd.
11 Ebd.
12 Diese Information stammt von Ema Staško, die die Dokumente ihres Mannes Jozef Staško (1917–1999), einem ehemaligen tschechoslowakischen und slowakischen Diplomaten, verwahrt hatte. Jozef Staško war 1961 mit seiner Familie ins Exil gegangen und wurde später in slowakischen Immigrantenkreisen in den USA zu einer wichtigen Persönlichkeit. Staško war unter anderem für den Sender *Voice of America* tätig, über den er 1985 eine Sendung über das Werk von Stano Filko machte, in Zusammenarbeit mit dem Künstler selbst. Staško war ihm dabei behilflich, in New York Arbeit zu finden und Kontakte zu knüpfen.
13 Ema Staško im Interview mit Lucia Gregorová Stach, New York, 29. Oktober 2018.
14 Charlotta Kotík, *Working in Brooklyn: Painting*, Ausst.-Kat. Brooklyn Museum, New York 1987, S. 10.
15 Nach einem Auszug aus dem *Archív SF*, hrsg. von Slovak National Gallery, DSF bc 2, Bratislava, S. 10.
16 Ebd., S. 11.
17 Ebd., S. 12.
18 Ebd., S. 1.
19 Charlotta Kotík, *Working in Brooklyn/Painting*, Ausst.-Kat. Brooklyn Museum, New York 1987, S. 13.
20 Nach einem Auszug aus dem *Archív SF*, hrsg. von Slovak National Gallery, DSF bc 2, Bratislava, S. 1.
21 Ebd., S. 1.
22 Christopher Lasch, „Afterword: The Culture of Narcissism Revisited", in: *The Culture of Narcissism, American Life in an Age of Diminishing Expectations*, London/New York 1991, S. 244.
23 Vadim Zakharov, „Author, cosmos, archive", in: *Cosmic Shift: Russian Contemporary Art Writing*, London 2017, S. 248.
24 Ilja Kabakow zitiert in Boris Groys, „Re-Inventing Authorship", in: *Not Everyone will be Taken to the Future*, Ausst.-Kat. Tate Gallery, London 2017, S. 37.
25 Nach einem Auszug aus dem *Archív SF*, hrsg. von Slovak National Gallery, DSF bc 2, Bratislava, S. 40.
26 Gene Ray, „Joseph Beuys and the After Auschwitz Sublime", in: *Joseph Beuys. Mapping the Legacy*, New York 2001, S. 56.
27 Marek Pokorný, „Generative Grammar of the World, or Tentative Propedeutics to the Work of Stano Filko", in: *Stano Filko 5.D.*, Ausst.-Kat. PLATO platform (for contemporary art), Ostrava 2015, S. 18.

P.S. NUMERATOR 1-2-3-4-5 HAPPSOC
RESEARCHER REBEL - DENOMINATOR - CONDUCTOR-SCREENWRITER

1937 - 45 - 52 - 60 - 70 - 80 - 84

PRECISION - EXACT - SCIENCE

MEDIUM - FINE ART

- EXTROVERT - EQ - IQ + INTROVERT - DSQ - AQ

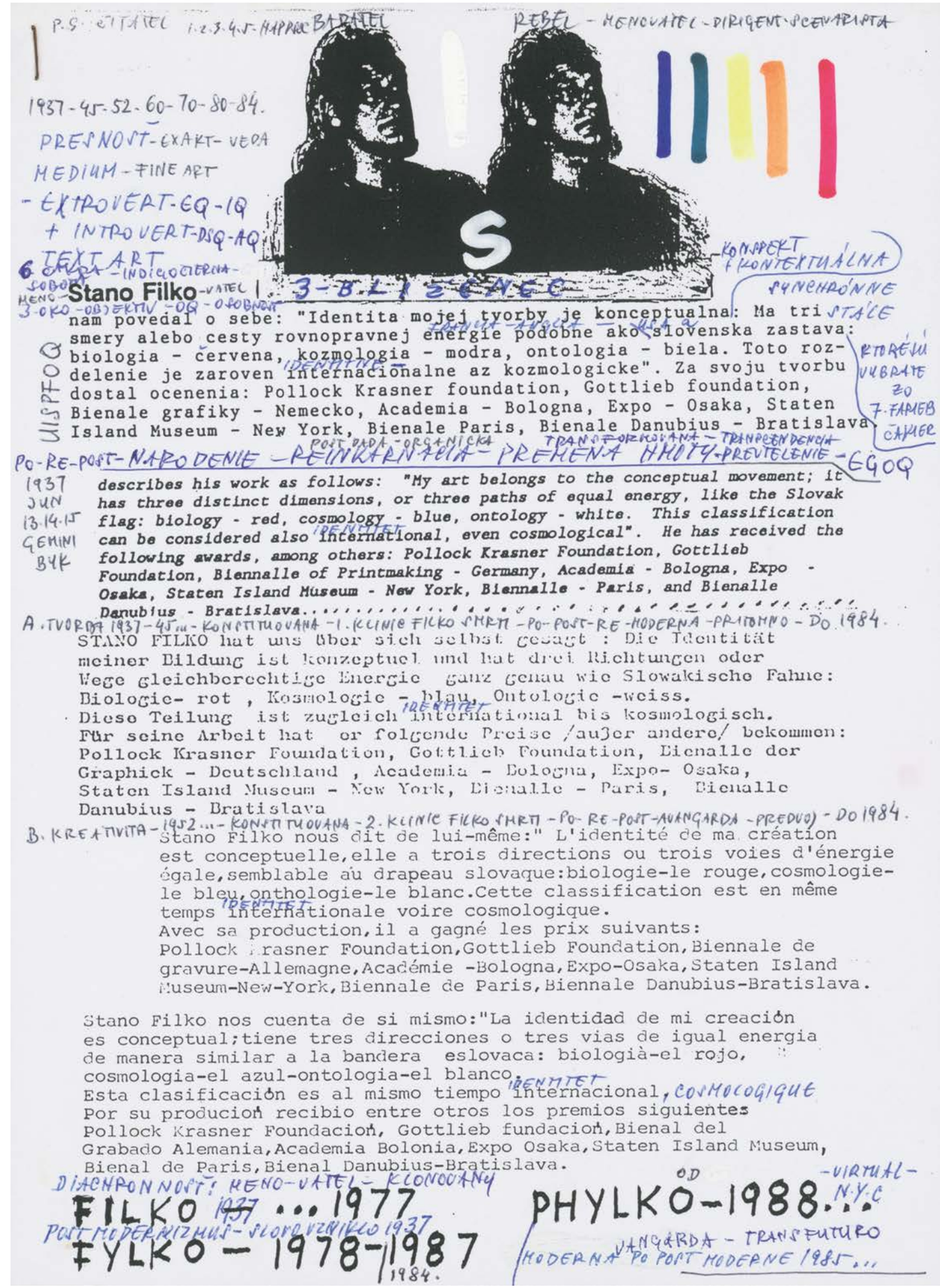
TEXT ART

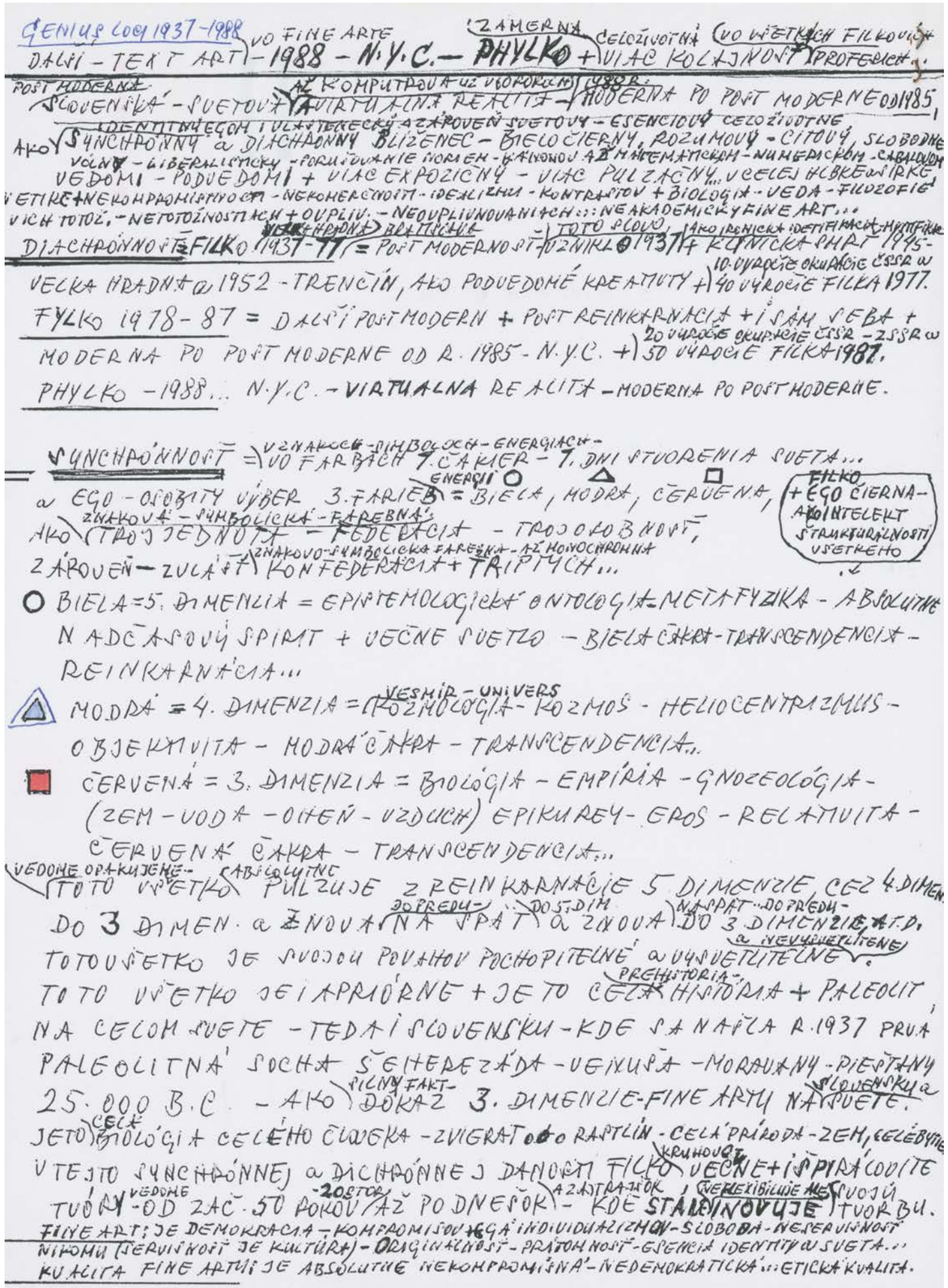
6. CHAKRA - INDIGO-BLACK - SATURDAY

NAME STANO FILKO

3. EYE - LENS - OQ - PERSONALITY

[22A] Untitled (*Rebel*), 1984-2015





GENIUS LOCI 1937-1988

NEXT TEXT ART VO FINE ARTE - 1988 - N.Y.C. - PHYLKO (DELIBERATE LIFELONG MULTI-TRACKEDNESS IN ALL OF FILKO'S PROFESSIONS)

POST MODERNA - SLOVAK WORLD (UNTIL THE COMPUTER IN THE 60S) VIRTUAL REALITY - 1988 POST MODERN - POST MODERN FROM 1985

AS SYNCHRONIC AND DIACHRONIC TWIN (IDENTITY EGO PATRIOTIC AND AT THE SAME TIME WORLD-ESSENTIAL LIFELONG) WHITE-BLACK, RATIONAL-CYNICAL, FREELY FREE - LIBERAL - BREAKING NORMS - CANONS DOWN TO MATHEMATICAL - NUMERICAL - CABAL - CONSCIOUS UNCONSCIOUS + MULTI-EXPOSITORY - MORE PULSATORY IN ALL DEPTH AND BREADTH IN ETHICS + UNCOMPROMISING - NON-COMMERCIAL - IDEALISM - CONTRASTS + BIOLOGY - SCIENCE - PHILOSOPHIES IN THEIR IDENTITIES. - NON-IDENTITY + INFLUENCES + INFLUENCES - NON-INFLUENCES::: NON-ACADEMIC
FINE ART…

DIACHRONICITY = FILKO 1937-77 (VELKÁ HRADNÁ - BRATISLAVA) = POST MODERNITY (THIS WORD ORIGINATED 1937 AS AN IRONIC IDENTIFICATION - MYSTIFICATION) + CLINICAL DEATH 1945 - VELKÁ HRADNÁ + 1952 - TRENČÍN, AS SUBCONSCIOUS CREATIVITY + 40. ANNIVERSARY OF FILKO 1977 (10TH ANNIVERSARY OF THE OCCUPATION OF THE CZECHOSLOVAK REPUBLIC)

FYLKO 1978-87 = ANOTHER POSTMODERN + POSTREINCARNATION + I MYSELF + MODERNITY AFTER POSTMODERNITY SINCE 1985 N.Y.C. + 50. ANNIVERSARY OF FILKO 1987 (20. ANNIVERSARY OF THE OCCUPATION OF THE CZECHOSLOVAK REPUBLIC - USSR w)

PHYLKO - 1988… N.Y.C. - VIRTUAL REALITY - MODERNITY AFTER POSTMODERNITY

SYNCHRONICITY = IN THE COLORS OF THE 7 CHAKRAS (IN SIGNS - SYMBOLS = ENERGIES) - 7 DAYS OF THE CREATION OF THE WORLD…

and EGO - PERSONAL SELECTION OF 3 COLORS - ENERGIES = O WHITE, △ BLUE, □ RED (+ FILKO EGO BLACK - AS THE INTELLECT OF THE STRUCTURALITY OF EVERYTHING) AS (SIGN - SYMBOLIC - COLOR) TRINITY - FEDERATION - TRINITY - PERSONALITY, AT THE SAME TIME - SEPARATELY (SIGN - SYMBOLIC - COLOR TO MONOCHROME) CONFEDERATION + TRIPTYCH…

○ WHITE = 5. DIMENSION = EPISTEMOLOGICAL ONTOLOGY = METAPHYSICS - ABSOLUTELY TIMELESS SPIRIT + ETERNAL LIGHT - WHITE CHAKRA - TRANSCENDENCE - REINCARNATION…

△ BLUE = 4. DIMENSION = (UNIVERSE UNIVERSE) COSMOLOGY - COSMOS - HELIOCENTRISM - OBJECTIVITY - BLUE CHAKRA - TRANSCENDENCE…

□ RED = 3. DIMENSION = BIOLOGY - EMPIRICISM - GNOSIS - (EARTH - WATER - FIRE - AIR) EPICUREANISM - EROS - RELATIVITY - RED CHAKRA - TRANSCENDENCE…

(WE CONSCIOUSLY REPEAT) ALL THIS (ABSOLUTELY) PULSATES FROM REINCARNATION 5. DIMENSION, THROUGH THE 4. DIMENSION TO 3. DIMENSION and BACK (FORWARD) to the 5. DIMENSION and BACK (BACK FORWARD) to the 3. DIMENSION and BACK (BACK FORWARD) to the 3. DIMENSION. DIMENSION, THEN.

THESE THINGS ARE IN THEIR OWN WAY UNDERSTANDABLE, EXPLICIT (and UNEXPLICIT).

ALL THIS IS A PRIORI + IT IS THE WHOLE (PREHISTORY) HISTORY + PALEOLITHIC ALL OVER THE WORLD - SO ALSO IN SLOVAKIA - WHERE THE FIRST PALEOLITHIC STATUE OF SCHEHERAZADE WAS FOUND IN 1937 - VENUS - MORAVANY - PIEŠŤANY 25.000 B.C. - AS A (STRONG FACT) PROOF 3. DIMENSIONS - FINE ART IN THE WORLD (and in SLOVAKIA)

IT IS THE (WHOLE) BIOLOGY OF THE WHOLE MAN - ANIMALS + PLANTS - THE WHOLE NATURE - THE EARTH, THE WHOLE BEING

IN THIS SYNCHRONIC AND DIACHRONIC GIVENNESS FILKO (CIRCULARLY) ETERNALLY + SPIRALLY FORMS (CONSCIOUSLY) FROM 50. FROM THE TWENTIETH CENTURY TO TODAY (AND TOMORROW) - WHERE IT CONSTANTLY INNOVATES ITS CREATION.

FINE ART: IS DEMOCRACY - COMPROMISES + EGASES OF INDIVIDUALISM - FREEDOM - SERVILITY TO NOBODY (SERVILITY IS CULTURE) - ORIGINALITY - PRESENCE - ESSENCE OF IDENTITY AND THE WORLD…

THE QUALITY OF FINE ART: IT IS ABSOLUTELY UNCOMPROMISING - UNDEMOCRATIC… ETHICAL QUALITY

[22B] Untitled (*Rebel*), 1984-2015