Filko's Snowdrops

Boris Ondreička

Stano Filko acquired a tiny house at the beginning of the 1970s in Bratislava (at that time ČSSR, Czechoslovak Socialist Republic, and back then part of a gardeners' colony). Even abandoned in large part, it is still located and exclusively accessible at Snežienková (Snowdrop) street on the downhill of Koliba (Shepherd's Hut) district. It is located just below the television tower (a phallic relic of late modernity, related to rockets and towers of churches appearing on numerous projects of the artist) on Kamzík (Chamois) hill, which dominates the horizon of Bratislava (meaning "Brotherglory," even of different etymological background). It is a spot at the most south-western foot of the Little Carpathians. It is a south-oriented garden of about 300 square meters in size.

One has an enormous view across the borders of Slovakia, Hungary, Austria and now the Czech Republic (or Moravia) from up there. One can observe the junction of the rivers Morava and Danube and the peaks of the Alps from there. During pseudo-socialist times (1955–91) there was that ambivalent and painful momentum to look beyond the iron curtain, one could not cross legally.

I had visited the house frequently since 1999. Together with Vít Havránek, we initiated a very detailed photo documentation (by Martin Marenčin) over a timespan of 4 years for the tranzit network in 2003. [01-11] In the same period (until 2011), there was an intense research, reading and consequent scanning of works on paper (drawings, collages, diagrams, essays of Filko etc.) happening from there. There were numerous really comprehensive interviews recorded and transcribed. It all to date expects huge editorial engagement and potential publishing.

Snowdrops (genus: *galanthus*, Fr. *violette de la chandeleur*, Ger. *Schneeglöckchen*) are one of the first flowers after winter. They are signs of life reborn, and symbols of purity and spirituality. Just remember the emancipatory slogan *Ver sacrum* (sacred spring) on the façade of Vienna Secession—symbolizing a free, new, contemporary and young movement of division from mainstream. It all connotes perfectly with Filko's robust still very romantic avant-garde (or, as he used to characterize it, "modern after postmodern") nature. In the sense of his vehement demand for universality, he was a rigorous puritan. It also associates with Filko's syncretism of Slavic pagan and Judeo-Christian traditions frequently discussed in his iconography. Filko was a true believer (in transfiguration, reincarnation, etc.) who was partially raised on rudimental Catholic education. Filko felt like he was a shepherd of thought and transmitter of knowledge. For Pierre Restany he was an architect of information. To him every element of any moment and place played more than a symbolical role in the overwhelming holistic mosaic. Snowdrops and their white color relate to the transcendence of one of the most fabled projects of Stano Filko (with Miloš Laky and Ján Zavarský) *White Space in White Space / Biely priestor v bielom priestore* (1973–82) as well.

That house had just electricity. Filko had to bring water always with him. He did not throw anything into the garbage. Somehow he was specifically ecological. He collected empty plastic bottles in large cluster-sculptures. Anything what surrounded him was a possible surface, material of an object of arts—of appropriation and postproduction and performativity. He did not differentiate between art and industrial materials. For Filko there was no difference between an aesthetic, functional, refunctioned or dysfunctioned quality. A sculpture was a table and a table was a sculpture. Even the latrine was understood as a vital model of a black-hole there. The house originally served as a simple storage and studio. Therein, an object was a subject and a subject was an object. Many artworks were *produced* by simple verbal declaration. Yes, the production (*poiesis*) of spoken words was considered equal to making objects. Anything could become art and became art.

After his return from the decade-long immigration to Germany and the United States at the very beginning of the 1990s, simultaneously to his *self-musealization* process in other media, he started to turn the house in some kind of deconstructivist-like installation according to Vladimir Tatlin's legacy (described by Dan Graham as main influence for Minimalists amongst others), an accessible object, and spontaneous continuity of his 1960s multimedia universal polyphonic environments and cathedrals, to a habitable maquette, a prototype or monument and finally a tomb/columbarium of the absolute/himself, as planned. It remains just as the ruin of a cenotaph unfortunately. Scaffolding tubes as one of the main creative prefabricates were versatile elements he did not stop using for the whole of his life.

Filkos Schneeglöckchen

Boris Ondreička

Anfang der 1970er-Jahre erwarb Stano Filko ein kleines Häuschen in einer Kleingartenanlage in Bratislava (damals noch Teil der Tschechoslowakischen Sozialistischen Republik, ČSSR). Mittlerweile verlassen, lässt sich das Haus noch immer und ausschließlich über die Snežienková-Straße (Schneeglöckchenstraße) am Rande des Koliba-Viertels (Strohhütten-Viertel) erreichen. Es befindet sich direkt unterhalb des Fernsehturms (einem phallischen Relikt aus der Spätmoderne, das an die Raketen und Kirchtürme erinnert, wie sie in zahlreichen von Filkos Projekten zu sehen sind) auf dem Kamzík-Hügel (Gams-Hügel), der den Horizont von Bratislava (Bruderehre; der etymologische Hintergrund ist allerdings ein anderer) beherrscht. Das Grundstück mit Garten liegt am südwestlichsten Ausläufer der Kleinen Karpaten. Es ist nach Süden ausgerichtet und hat eine Fläche von 300 Quadratmetern.

Von dort oben bietet sich einem eine grandiose Aussicht auf die Grenzen der Slowakei zu Ungarn, Österreich und der heutigen Tschechischen Republik (bzw. Mähren). Man sieht den Zusammenfluss von March und Donau und einige Alpengipfel. In pseudo-sozialistischen Zeiten (1955–1991) ergriff einen das ambivalente und schmerzhafte Gefühl, durch den Eisernen Vorhang schauen zu können, ohne diesen durchqueren zu dürfen.

Seit 1999 war ich regelmäßig vor Ort. Zusammen mit Vít Havránek habe ich dazu 2003 eine sehr ausführliche, sich über vier Jahre erstreckende Fotodokumentation (von Martin Marenčin) für das tranzit-Netzwerk initiiert. [01-11] Zugleich gab es dort (bis 2011) intensive Recherchen, das Material wurde gesichtet und alle Arbeiten auf Papier (Zeichnungen, Collagen, Schaubilder, Essays von Filko) wurden komplett eingescannt. Zahlreiche wirklich ausführliche Interviews wurden aufgezeichnet und transkribiert. All das wartet noch darauf, für eine mögliche Veröffentlichung umfassend redigiert zu werden.

Schneeglöckchen (Gattung: *Galanthus*, Frz. *violette de la chandeleur*, Engl. *snowdrops*) gehören zu den ersten Blumen nach dem Winter. Sie sind Zeichen für die Wiedergeburt des Lebens und Symbole der Reinheit und Spiritualität. Man denke nur an den emanzipatorischen Wahlspruch *Ver Sacrum* (Heiliger Frühling) an der Fassade der Wiener Secession – freie, neue, aktuelle und junge Bewegungen der Abspaltung von der vorherrschenden Kunstrichtung. All das passt perfekt zu Filkos zwar robusten, aber dennoch sehr romantischen Avantgarde (oder, wie er es zu nennen pflegte, der „Moderne nach der Postmoderne"). Was seine vehemente Forderung nach Universalität anbetrifft, so war er ein strenger Puritaner. Dies zeigt sich auch in Filkos Synkretismus aus heidnischen slawischen und jüdisch-christlichen Traditionen, die in seiner Ikonografie häufig behandelt werden. Filko war wirklich gläubig (er glaubte unter anderem an Verklärung und Reinkarnation) und hatte eine rudimentäre katholische Erziehung erhalten. Er fühlte sich als Hüter des Denkens und Vermittler von Wissen. Für Pierre Restany war er ein Informationsarchitekt. Für Filko spielte jedes einzelne Element, egal aus welcher Zeit oder von welchem Ort, in dem überwältigenden ganzheitlichen Mosaik eine Rolle, die über das rein Symbolische hinausging. Die Schneeglöckchen mit ihrer weißen Farbe schaffen auch eine Verbindung zur Transzendenz eines der legendärsten Projekte von Stano Filko (mit Miloš Laky und Ján Zavarský), *White Space in White Space / Biely priestor v bielom priestore* (1973–1982).

Das Haus hatte lediglich Strom. Wasser musste Filko stets mitbringen. Er warf nichts in den Müll. Auf seine eigene Weise war er sehr umweltbewusst. Er sammelte leere Plastikflaschen in großen Gebindeskulpturen. Alles, was ihn umgab, war eine mögliche Oberfläche, Material für ein Kunstobjekt – ein Objekt der Aneignung, der Postproduktion und der Performativität. Dabei machte er keinen Unterschied zwischen Kunst- und industriellen Materialien. Für Filko gab es keinen Unterschied zwischen ästhetisch oder funktional, umfunktioniert oder dysfunktional. Eine Skulptur war ein Tisch und ein Tisch war eine Skulptur. Sogar die Latrine wurde dort als grundlegendes Modell eines schwarzen Lochs verstanden. Das Haus diente ursprünglich als einfaches Lager und Atelier. Dort war ein Objekt ein Subjekt und ein Subjekt ein Objekt. Viele Kunstwerke wurden mit einfachen verbalen Erklärungen *produziert*. Ja, die Produktion (*poiesis*) von gesprochenen Worten wurde mit der Herstellung von Objekten gleichgesetzt. Alles konnte Kunst werden und wurde Kunst.

Anfang der 1990er-Jahre kehrte Filko, der ein Jahrzehnt zuvor nach Deutschland und in die Vereinigten Staaten emigriert war, zurück und begann parallel zu seinem Prozess der *Selbstmusealisierung* in anderen Medien, das Haus nach Plan umzuwandeln in eine Art dekonstruktivistischer Installation

Self-musealization included making dense physical quasi-explanatory commentaries to/inside of his works, and space of their placement. Quasi-explanatory means that he did it in edgy personal neological vocabulary, acronyms, attributes, qualifiers, modifiers and signs one has to learn to understand before reading the whole. It reminds us of codes of hermetical writing, which are dedicated to chosen ones only. He regrouped his works to new organizations/organisms, ecotopes, families of meaning in the entire civilization of his art. This is the result of deep diagrammatic reasoning or, as Dana H. Ballard might call it, "hierarchical abstraction." Items were interlinked by virtual (as Filko called it) "strings."

Any activity there was at the same time ordinary as well as a mythopoetic form of happening, event, performance, ritual of arts. Filko was a true (even if unconscious) follower of Kenneth Burke's "Life is not like a drama. Life is a drama." or François Truffaut's "mise-en-scène" or Richard Sennet's "Theatrum mundi." For him art made sense only if it was total—in his words "par excellence" (synesthetic and holistic). In this sense his house means a radical ontological and spiritual way of living art and not (just) doing, making it (close to manifestations of Allan Kaprow). Art is living and living is art was a legacy of his *HAPPSOC* series from the 1960s as well. The house might remind one to the *Merzbau* (1920–36) of Kurt Schwitters, too. In Filko's case, *Merz* means a disregard for anything profane, carnal, etc. (the "third dimension," in his words). He even called pieces of his art "Post-Dada." Actually, his personal belief-system was (intuitively) more than similar to the gnostic division into the lowest hylics (*hyle*—matter, "third dimension"), medium psychics (*psyché*—personal soul, "fourth dimension") and highest pneumatics (*pneuma*—superpersonal spirit, "fifth dimension"). The Snowdrop street house is the realization or spontaneous next step of his previous models of utopic architecture (gazebos, watch-towers, prospects evolving to projects) as well. Since then, he spent most of his time there. He (his genius or *Geist*) was extremely productive. In the house one is literary inside of an artwork, being part of an artwork.

He painted single rooms in hierarchical spectra according to his *System SF* of colors, which is correspondent to neurovegetative plexes (bundles, knots) or in other (his) words "chakras," analogical to the genealogical tree of Kabbalah and more. According to that he distributed related artworks in it. The main interiors of the ground floor were dedicated to a yellow, orange, red (color of the most zoic, obviously furnished as a sleeping room). The former garage was reserved for a green, and a kind of workshop for silver, gold, white and transparent. There he allocated the spot for his ashes (to be placed under the simple glass cover of an industrial lamp). The third room (a former stall) was packed with a black. From there over the rainbow- and Ramon Llull-like ladder (still there) one can climb up to the blue (cosmic) room and finally the zinc and very shiny roof-tops. Under the house there is a reservoir for keeping rain-water, and in the garden, amongst many objects installed, is a fireplace (grill) in the shape of a mandala. Everything was kinetic and permutable. Shelves and cupboards were full of administrative folders filled with documentation and works on paper side by side with food and other trivial things.

Filko's heroic process of ptolemo-egocentric cosmological systematization, ecumenical diagrammatical dogma of the whole body of his work (literary rewriting, repainting each piece of art of the past and its surroundings of present, semantics and syntax) was concentrated to the desire for preservation of his memory and legacy. It was made to frame, to prospectively control the future reading of his rather strict order/mission. His method is not complicated, only complex. We have received an exhaustive sum of guidelines from him to lead our reading in a correct direction. He considered that "delivery" (verbatim) as an act of pure *altruism* (gifting oneself to others). Egocentricity does not mean selfishness here, only that a self is the point of departure, the screen, the stage of the figuration of the universe/watch-tower (receiver) or television-tower (transmitter).

In the sense of all of this he started to call his house *Ark* (from argosy to spaceship). So it was meant to be also the *Ark of the Covenant* to keep his laws, testaments, etc. safe. He wanted to transform it into a large museum (the temple of muses) for himself, built at his birthplace—the village Veľká Hradná (Big Castle Village, a two hours' drive north of Bratislava). He even laid a massive concrete foundation of it and erected several iron pillars. It was meant to be the *ars magna* of his synthetizing endeavor. His energetic ambition was to embrace complexity in completion. Obviously, he did not manage to do so in his lifetime. His magnum opus remains open.

Filko was a hierarchical archivist and an eschatological architect at the same time. His interest in *archē* ("big-bang" in his words, even quite anarchistically) was always simultaneously connected to his hedonistic engagement with the future and keeping himself permanently abreast of the *Zeitgeist*. One can find the whole spectrum of artistic tendencies of the last 80 years in his art. To call him conceptualist is simply a misinterpreting reduction. But his inner goal was timelessness (one can see it for example also in terms of his way of re- or un-dating his own works, where the date of idea was many times exposed), rigorous immateriality, (buddhist-like) holy nothingness. That's why the final color (?) of his scale of notation is the transparent one and the non-dimensionality of a hole (and an act of perforation, penetration) is worshipped. That is completely legitimate, because the so-called "dark matter" which fills approximately 85% of the universe is truly transparent.

We can understand the house-studio-depository-shrine (I limit myself to calling it registry) of Stano Filko as a *khôra*—the innocent but fertile place of figurative becoming and not yet transfigurated being. In his hierarchical system real being begins just after the physical life is over.

Cosmos is the source of everything. Cosmos is the home (*oikos* = eco) of all (*holos*).

in der Tradition von Wladimir Tatlin (wie sie zum Beispiel von Dan Graham als Haupteinfluss für den Minimalismus beschrieben wurde), in ein begehbares Objekt, die spontane Fortsetzung seiner multimedialen universellen polyphonen Environments und Kathedralen aus den 1960er-Jahren, eine bewohnbare Maquette, einen Prototypen oder ein Monument und schließlich in ein Grabmal bzw. Kolumbarium des Absoluten bzw. seiner selbst. Davon sind leider nur die Reste eines Kenotaphs geblieben. Gerüstrohre gehörten als vielseitige Elemente zu den wichtigsten Fertigprodukten, die er Zeit seines Lebens in seinem kreativen Schaffen verwendete.

Zur *Selbstmusealisierung* gehörte auch die Herstellung physisch dichter quasi-erläuternder Kommentare in bzw. zu seinen Arbeiten und dem Ort, an dem diese platziert wurden. Mit *quasi-erläuternd* meine ich, dass er diese in einem exzentrischen persönlichen, neologischen Vokabular verfasste, mit Akronymen, Attributen, Qualifikatoren, Modifizierern und Zeichen, die man vor dem Lesen lernen muss, um das Ganze verstehen zu können. Dies erinnert an die Kodizes hermetischer, nur für Auserwählte bestimmte Schriften. Er gruppierte seine Werke zu neuen Strukturen/Organismen, Ökotopen und Bedeutungsfamilien in der Gesamtzivilisation seiner Kunst. Dies ist das Ergebnis gründlicher diagrammatischer Überlegungen oder, wie Dana H. Ballard es nennen würde, einer „hierarchischen Abstraktion". Die Elemente waren durch virtuelle „Fäden" (wie Filko sie nannte) miteinander verbunden.

Alle vor Ort stattfindenden Aktivitäten waren alltäglich und zugleich auch eine mythopoetische Form von Happening, Event, Performance oder Kunstritual. Filko war, wenn auch ohne sich dessen bewusst zu sein, ein echter Anhänger von Kenneth Burkes „Betrachtung des Lebens als Drama", von Francois Truffauts „mise-en-scène" oder Richard Sennets „Theatrum mundi". Kunst machte für ihn nur Sinn, wenn sie absolut war – in seinen Worten „par excellence" (synästhetisch und ganzheitlich). In dieser Hinsicht steht sein Haus für eine radikale ontologische und spirituelle Weise, Kunst zu leben und sie nicht (nur) zu tun, zu machen (ähnlich wie die Manifestationen von Allan Kaprow). Kunst ist Leben und Leben ist Kunst, so lautete auch das Vermächtnis seiner *HAPPSOC*-Reihe aus den 1960er-Jahren. Das Haus erinnert vielleicht auch an den *Merzbau* von Kurt Schwitters. In Filkos Fall bedeutet *Merz* eine Verachtung für alles Weltliche, Fleischliche (die „3. Dimension", wie er es nannte). Er bezeichnete einige seiner Kunstwerke sogar als „Post-Dada". Im Grunde war sein persönliches Glaubenssystem (intuitiv) der gnostischen Einteilung der Menschen in die niedrigste Klasse der Hyliker*innen (*hyle* – die Materie, „3. Dimension"), die mittlere Klasse der Psychiker*innen (*psyché* – die persönliche Seele, „4. Dimension") und die höchste Klasse der Pneumatiker*innen (*pneuma* – der Geist jenseits des Persönlichen, „5. Dimension") mehr als ähnlich. Das Haus in der Schneeglöckchenstraße ist auch die Verwirklichung bzw. der spontane nächste Schritt seiner vorherigen Modelle einer utopischen Architektur (Pavillons, Wachtürme, von Perspektiven zu Projekten). Seither hat er die meiste Zeit dort verbracht. Er (sein Genie oder Geist) war äußerst produktiv. In dem Haus befindet man sich buchstäblich im Inneren eines Kunstwerks, man ist Teil eines Kunstwerks.

Er strich einzelne Räume in hierarchischen Spektren nach seinem *System SF*, bei dem die Farben neurovegetativen Plexus (Geflechten, Knoten) oder, in anderen (seinen) Worten, „Chakren" entsprachen, analog zum Lebensbaum der Kabbala und Ähnlichem. Nach diesem Prinzip verteilte er entsprechende Kunstwerke in den Räumen. Das Hauptinterieur im Erdgeschoss war gelb, orange und rot (der Farbe des zoischsten Raums, der offensichtlich als Schlafzimmer eingerichtet war). Die ehemalige Garage war grün und ein werkstattartiger Raum silber, gold, weiß und transparent gestaltet. Dort war auch der Ort, an dem seine Asche aufbewahrt werden sollte (unter dem einfachen Glasschirm einer Industrielampe). Der dritte Raum (ein ehemaliger Stall) war ganz in Schwarz gehalten. Von dort konnte man über die (noch heute vorhandene) regenbogenfarbene, an Ramon Llull erinnernde Leiter in den blauen (kosmischen) Raum und schließlich auf das intensiv schimmernde Zinkdach klettern. Unter dem Haus befand sich ein Regenwassertank und im Garten, neben zahlreichen Objektinstallationen, eine Feuerstelle (ein Grill) in der Form eines Mandalas. Alles war kinetisch und wandelbar. Regale und Schränke waren voller Aktenordner mit Dokumentationen und Arbeiten auf Papier, direkt neben Lebensmitteln und anderen alltäglichen Dingen.

Im Zentrum von Filkos heroischem Prozess der ptolemäisch-egozentrischen kosmologischen Systematisierung, des ökumenischen diagrammatischen Dogmas seines Gesamtwerkes (die buchstäbliche Neuschreibung bzw. Übermalung aller Kunstwerke aus der Vergangenheit und ihrer Umgebung aus Gegenwart, Semantik und Syntax) stand der Wunsch, seine Erinnerung und sein Erbe zu bewahren. Der Prozess war dazu gedacht, die zukünftige Lesart seiner ziemlich strikten Anweisungen/Mission nach Möglichkeit zu gestalten, zu kontrollieren. Seine Methode ist nicht kompliziert, nur komplex. Wir haben von ihm eine umfassende Reihe an Richtlinien erhalten, die unsere Deutung in die richtige Richtung lenken sollen. Er betrachtete diese „Übergabe" (wortwörtlich) als Akt reinen *Altruismus* im Sinne von *sich selbst an andere verschenken*. Egozentrik bedeutet hier nicht Egoismus, sondern nur, dass das Selbst der Ausgangspunkt, die Leinwand, die Bühne der Figuration des Universums bzw. Wachturms (Empfänger) oder Fernsehturms (Sender) ist.

Getreu dieser Logik begann er, sein Haus *Ark* (Arche) zu nennen (in der Bedeutung von Argosy bis Raumschiff). Es war auch als Bundeslade (engl. Ark of the Covenant) gedacht, die der sicheren Unterbringung seiner Gesetze, Testamente etc. dienen sollte. Er wollte es in ein großes Museum (einen Musentempel) überführen, das für ihn an seinem Geburtsort, dem Dorf Veľká Hradná (großes Burgdorf, zwei Autostunden nördlich von Bratislava) errichtet werden sollte. Filko legte sogar ein massives Betonfundament an und errichtete mehrere Eisenstützen. Es sollte die *Ars magna* seines Bestrebens nach Synthese sein. Sein entschiedener Ehrgeiz galt der Erfassung der Komplexität in der Vollendung. Offensichtlich ist ihm das zu Lebzeiten nicht gelungen. Sein Opus Magnum bleibt unvollendet.

Filko war gleichzeitig hierarchischer Archivar und eschatologischer Architekt. Sein Interesse an *archē* (er nannte es, eigentlich ziemlich anarchistisch, „Big Bang") war stets auch verbunden mit seiner hedonistischen Auseinandersetzung mit der Zukunft und dem Bemühen, auf der Höhe des Zeitgeistes zu bleiben. In seiner Kunst lässt sich das gesamte Spektrum künstlerischer Tendenzen der letzten 80 Jahre wiederfinden. Ihn als Konzeptkünstler zu bezeichnen, ist schlicht eine

[01–11] Artist's studio Snežienková / Umelcov ateliér Snežienková, 2003, photographed by Martin Marenčin

verkürzende Fehlinterpretation. Sein innerstes Ziel war jedoch die Zeitlosigkeit (erkennbar auch an seiner Praxis, seine Werke, auf denen häufig das Datum zu sehen war, an dem die Idee entstand, umzudatieren oder das Datum ganz zu entfernen), eine rigorose Immaterialität, eine Art buddhistisches heiliges Nichts. Daher rührt auch die Transparenz als letzte Farbe (?) in seiner Farbskala und die Verehrung der Nicht-Dimensionalität von Löchern (als Akt der Perforation, der Durchdringung). Das ist völlig legitim, ist die so genannte „dunkle Materie", aus der etwa 85% des Universums besteht, doch tatsächlich transparent.

Man kann das Haus/Atelier/Depot/den Schrein (ich beschränke mich darauf, es als Registratur zu bezeichnen) von Stano Filko als *chora* verstehen – einen unschuldigen, aber fruchtbaren Ort des figurativen Werdens und noch nicht des verklärten Seins. In seinem hierarchischen System beginnt das wirkliche Sein gleich nach dem Ende des physischen Lebens.

Aus dem Kosmos geht alles hervor. Der Kosmos ist das Zuhause (*oikos* = öko) von allem (*holos*).