Ciphers of Transcendency Filko's Construct of a Universal Extrasensory Worldview

Christian Höller

"Transcendency is pure, super timely, super objective, absolute, … [an] essential faculty of all the arts, inexplicable in the philosophical world …." This is a statement from a manifesto of 1978, printed in the twenty-page exhibition publication on the occasion of Stano Filko's 1979 *Transcendencja* show at Galeria GN ZPAF in Gdańsk. The aim of all artistic endeavor, as the repeated mantra-like wording said, was "the transcendency of the pure, notphysical, supersubjective, supertimely, absolute … pure art." And, taking the claim to universality of this program a step further: "Pure art is eternal, notphysical …. It is the absolutely not-physical in the physicality, hided (hidden) secret, it is the total negation … of the logical manners of thinking."[1]

What drove Filko, aged forty, to posit such an exaggerated paradigm of universality, in view of the materialist worldview that was the official doctrine of the communist states at the time? How was this hyper-idealist program to be understood, one which left even the most vehement advocates of the transcendental and of knowledge far beyond the realm of the senses look rather timid. "Transcendency is before experiences, … supersensousness (not religion)," Filko said, here still certainly in line with idealist philosophy, but then not permitting art (whatever its specific approach at this particular historical moment might be) any sensual leeway whatsoever: "it is the total physical vacuum and eternal faculty of super timely, absolute character."[2] What might this art be like, which was completely immaterial, colorless (a matter of course), beyond time, and beyond all the parameters of the subjective and objective? A vacuum, pure negation, simply *absolute*, but without being equated with religious experience?

The manifesto included photographs, some of them of exhibits or exhibition views from the show in Gdańsk, all with one thing in common. They all had a figure that was painted over in white or cut out. These photographs showed scenes from Filko's life going back as far as 1945, including images of the artist installing his work. They all had these "white-outs," which for Filko signaled no less than the transition to the transcendental. "Breaking the intactness of the exhibition photos covering various periods in my life was a means of a transcendental change,"[3] he said looking back in an interview in 1991, then adding that the whole thing was strongly connected to transcendental philosophy, which he had got to know from his grandfather Paul. Already as a child he had conversations with his grandfather about the connection between the extrasensory (in a non-mystical sense) and the idea of the white space or the color white (which was not a color for him). It just took a long while, he said, into the 1970s, for him to begin to introduce this connection into his art. The manipulated photographs in the Gdańsk exhibition gave an impression of this or rather presented one possible version of how to implement the "change" to the transcendental—namely by attempting to destroy the trace of one's own presence, whether when working on the land, holding a lecture, or being together with others in a photo booth.

Of course this is no real erasure, as the whitening far too clearly indicates what has been whitened and thus makes it seem all the more interesting. Rather, this act expresses the "wish to disappear,"[4] the aim of leading one's own creation, even one's own existence, or at least elementary parts of these, toward the great all-encompassing universal void that precludes all physical or sensual articulation. In other words: striving for the supratemporal, supraobjective (and suprasubjective), the absolute that is the basis of everything earthly or that encompasses it from without.

Infinite Void

Of course Filko knew that it was not so easy to approach the extrasensory absolute, which is why it was all the more

Chiffren von Transzendenz Filkos Konstrukt einer universellen übersinnlichen Anschauung

Christian Höller

„Transcendency is pure, super timely, super objective, absolute, … [an] essential faculty of all the arts, inexplicable in the philosophical world …" So lautet ein Eintrag in dem 1978 verfassten Manifest, abgedruckt in der zwanzigseitigen Ausstellungspublikation anlässlich von Stano Filkos Schau *Transcendencja* (1979) in der Galeria GN ZPAF in Gdańsk. Ziel jeder Kunstanstrengung, so die mantrahaft wiederkehrende Formel, sei „the transcendency of the pure, notphysical, supersubjective, supertimely, absolute […] pure art". Und um den Absolutheitsanspruch dieses Programms nochmals zu toppen: „Pure art is eternal, notphysical […]. It is the absolutely not-physical in the physicality, hided (hidden) secret, it is the total negation […] of the logical manners of thinking."[1]

Was hatte den damals vierzigjährigen Filko dazu getrieben, angesichts einer materialistischen Weltanschauung, wie sie in den kommunistischen Staaten damals offizielle Doktrin war, ein derart überspitztes Absolutheitsparadigma zu postulieren? Wie war dieses hyperidealistische Programm zu verstehen, das selbst die vehementesten Verfechter des Transzendentalen, einer über alles Sinnliche hinausgehenden Erkenntnis, alt aussehen ließ? „Transcendency is before experiences, […] supersensousness (not religion)", hieß es durchaus noch in Einklang mit der idealistischen Philosophie, um jedoch der Kunst – wie immer sie in diesem historischen Moment konkret ausgerichtet sein mochte – so gut wie keinen sinnlichen Spielraum mehr zu lassen: „pure transcendency has absolute immateriality and colorless character" – „it is the total physical vacuum and eternal faculty of super timely, absolute character."[2] Wie konnte diese Kunst beschaffen sein, die gänzlich immateriell, farblos (versteht sich von selber), noch dazu überzeitlich, jenseits aller Grenzen des Subjektiven und Objektiven, angesiedelt sein sollte? Ein Vakuum, pure Negation, *absolut* eben, ohne deshalb mit religiöser Erfahrung gleichgesetzt zu sein?

Beigefügt waren dem Manifest Fotografien, teils Exponate bzw. Ausstellungsansichten der Schau in Gdańsk, die eines miteinander verband: Es war stets eine Figur auf dem jeweiligen Bild weiß übermalt oder ausgeschnitten worden. Die Fotografien zeigten, zurückreichend bis ins Jahr 1945, Szenen aus Filkos Leben bzw. den Künstler beim Installieren der Arbeit – allesamt mit besagten „white-outs" versehen, die für Filko nichts weniger als den Übergang zum Transzendenten signalisierten. „Breaking the intactness of the exhibition photos covering various periods in my life was a means of a transcendental change"[3], sagte er rückklickend in einem Interview 1991, um sogleich hinzuzufügen, dass das Ganze stark mit der Transzendentalphilosophie, wie er sie von seinem Großvater Paul kennengelernt hatte, zusammenhing. Bereits als Kind sei er im Gespräch mit diesem auf den Zusammenhang zwischen dem Übersinnlichen (im nicht-mystischen Sinn) und der Idee des weißen Raums bzw. der Farbe Weiß (die für ihn keine Farbe war) gestoßen. Es habe nur lange gedauert, nämlich bis in die 1970er-Jahre, bis er diesen Konnex auch in seiner Kunst umzusetzen begann. Die bearbeiteten Fotografien der Gdańsk-Ausstellung vermittelten einen Eindruck davon bzw. stellten eine mögliche Variante dar, wie sich die „Veränderung" hin zum Transzendentalen bewerkstelligen ließ: nämlich indem die Spur seiner eigenen Präsenz, sei es bei der Arbeit auf dem Land, bei einem Vortrag, oder zusammen mit anderen Personen in einem Fotoautomat, zu tilgen versucht wird.

Selbstredend ist dies keine wirkliche Auslöschung – dafür deutet die Weißung zu sehr auf das Geweißte und damit umso interessanter Erscheinende hin. Vielmehr drückt sich in dem Akt der „Wunsch zu verschwinden"[4] aus: das Ansinnen, das eigene Schaffen, ja die eigene Existenz, oder zumindest elementare Teile davon, an die große, umfassende, universelle Leere heranzuführen, die jeglicher physischen oder sinnlichen

decidedly spoken of in the manifestos of this period. These manifestos began with the first formulation of the *White Space in White Space* concept in 1973 and then saw continuous adaptations and reformulations through the 1970s. In 1973, Filko had cooperated with Miloš Laky and Ján Zavarský, in order, as it was put in the first programmatic text on their jointly planned "creation," to make a "white unmaterialized space in a pure white infinite space." [01] (The three had already worked together, with further artists too, in the projects *…Time I… / …Čas I…* [1973] and *Time II. / Čas II.* [1973].[5]) *Biely priestor v bielom priestore*, the original title, was devoted to "pure sensibility," a concept that clearly displays references to Malevich (see for example his painting *White on White*, 1917)[6] and Yves Klein (particularly his installation *The Void*, 1958).[7] "Pure sensibility" was not explicitly connected to extrasensory absolutes (super timely, super objective, supersubjective, etc.) at this juncture, but it was nonetheless certainly aimed at going "beyond the world of reality" and accessing "internal dynamics being identical with infinitude."[8]

Now this going beyond objective (and also subjective) reality, this pretty-well obsessive reaching out for the infinite may well have been strongly determined by the situation in Czechoslovakia at the time, in particular the politics of the state. Research has often noted that the reduction to a zero point of white on white, and moreover in a spatial setting, that was intended to create a sense of immaterial endlessness, was a vehement and uncompromising counter-reaction to the materialist state doctrine (or in artistic terms socialist realism).[9] Filko and his comrades-in-arms repeatedly came into conflict with the authorities after the defeat of the Prague Spring in 1968, and he found very few opportunities to exhibit his work. This meant that it was necessary to devise a form of artistic articulation that avoided coming up against the powers-that-were, and also—and perhaps even more crucially—to search for a mode of transcendency that went beyond the unpleasant and highly restrictive (and also social) reality. The way out was "the idea of infinite emptiness," as the manifesto put it by way of a cipher for this transcendency, but that was also too intangible for the authorities for them to be able to identify it as an explicit violation of the dominant doctrine.

Filko, Laky, and Zavarský installed the first version of *White Space in White Space / Biely priestor v bielom priestore* pretty well overnight on February 18, 1974, in the Brno House of the Arts,[10] while also producing photographic documentation [02] that they then distributed together with the first manifesto as a samizdat self-publication—while hardly anyone had had a chance to actually see the exhibition. It was important here to avoid any form of individual signature, to use industrial materials, and to postulate collective authorship. In subsequent versions, such as at the Galéria mladých in Bratislava in 1974 or at the Paris Biennial in 1975, further elements were added to the original ensemble that adhered to these criteria and was made of white canvases rolled out or unfolded on the wall, whereby the folds had to be clearly visible as an integral component. These additions included free-standing cardboard rolls of differing heights and hanging felt strips of different lengths and painted white.[11] [03–04] This led to the second mainly *vertical* phase of *White Space in White Space / Biely priestor v bielom priestore*, following on from the horizontal first phase, which was now entitled "pure sensitivity" in contrast to the original "pure sensibility." In terms of the idea of transcendence, going beyond the objective and subjective sensually perceivable space, it was said to make no real difference whether the accent was rather on sensibility or sensitivity. (From the present perspective too it is primarily the different focus on either the horizontal or the vertical that matters.) And when in 1977 "pure emotion" was added as a third level, now by Filko as the sole author,[12] this also seemed to be more a case of further emphasis of what had already been stated and less a principled new version of the underlying conceptual idea. [05]

The spatial and situational implementation was different, however, with the focus moving away from the form of an installation (which was not how it was denoted at the time), namely the presentation of a somehow already finished immaterial infinity, and toward a performative exploration of the same. This is well illustrated in a photograph that he used many times, showing Filko applying white paint using a roller attached to a rod, a performance that is illustrated in the catalog of the 1978 *Emotion – 1977* exhibition in Lublin and which Filko repeated a number of times, including in 1980 at Galeria SKC in Belgrade—Filko always referred to this as an "anti-performance." [06] While Július Koller had written of the "fiction of a space that de facto does not exist"[13] in a kind of counter-manifesto on the occasion of the original versions of *White Space*, it now seemed as if Filko wanted to provide active hints, again using art-based ciphers, as to how one might nonetheless gain proximity to such a space. The transcendency of immaterial infinity may well not have been immediately comprehensible, no matter how "sensibly," "sensitively," or "emotionally" you went about getting there. But some points of access could be created, certain secondary means established, even if these were then so matter-of-fact as dripping white paint on the extended arm of a painter's roller.

Transcendention

Art historian Ješa Denegri reported on Filko's "anti-performance" at SKC Belgrade in 1980, noting that the artist stood on a bench and applied white paint to the ceiling that was already painted white, using an extended roller, and doing this up to the point that this new coating, which initially was not visible, gradually began to appear in its own right. Like an apparition, or better a slow process of making it appear, come forward, define itself—all of which is again just an indirect aid to expressing the claim to the infinite that Filko was pursuing. It is also interesting that Denegri reported that during this action the artist's voice was heard from a cassette recorder, reciting a list of terms: "immateriality, informality, non-rhythmicity, non-abstractness, non-concreteness, non-constructiveness, non-decorativeness, non-applicability, non-subjectivity, non-objectivity, non-sentimentality, non-philosophicality, non-politicality" and so on.[14] That the absolute was strongly accompanied by the forced negation of everything finite and determined had already been clear in the Gdańsk manifesto ("the total negation of the logical manners of thinking"). But that this Hegelian construct also referred quite directly to the aesthetic implementation,

Artikulation vorausgeht. In anderen Worten: jenes Überzeitliche, Überobjektive (und Übersubjektive), sprich Absolute anzustreben, das allem Irdischen zugrunde liegt bzw. es von außen her einfasst.

Unendliche Leere

Dass dem übersinnlichen Absoluten nicht so leicht beizukommen ist, war Filko selbstverständlich klar. Deswegen wurde es in den zu dieser Zeit produzierten Manifesten auch umso eindringlicher beschworen. Manifeste, die 1973 in der ersten Formulierung des *White Space in White Space*-Konzepts ihren Ausgang nahmen und die gesamten 1970er-Jahre hindurch kontinuierliche Um- bzw. Neuformulierungen erfuhren. 1973 hatte sich Filko mit Miloš Laky und Ján Zavarský zusammengetan, um, wie es im ersten programmatischen Text zu der gemeinsam geplanten „Schöpfung" hieß, einen „weißen immateriellen Raum im weißen unendlichen Raum" zu schaffen. [01] (Die drei hatten zuvor, zusammen mit weiteren Künstlern, bei den Projekten *…Time I… / …Čas I…* [1973] und *Time II. / Čas II.* [1973] zusammengearbeitet.[5]) *Biely priestor v bielom priestore*, so der Originaltitel, sollte der „reinen Sensibilität" gewidmet sein – ein Konzept, an dem sich unschwer Bezüge zu Malewitsch (vgl. etwa sein Bild *Weißes Quadrat auf weißem Grund*, 1917)[6] oder Yves Klein (vor allem dessen Installation *The Void*, 1958)[7] ablesen lassen. Die „reine Sensibilität" wurde auf dieser ersten Stufe noch nicht explizit mit übersinnlicher Absolutheit (super timely, super objective, supersubjective, etc.) in Verbindung gebracht, war aber nichtsdestotrotz bereits dezidiert auf eine „Überschreitung der Welt der Realität", ja eine Erschließung der „inneren Dynamik der Unendlichkeit" angelegt.[8]

Nun mag diese Überschreitung der objektiven (wie auch subjektiven) Realität, dieses geradezu besessene Schielen nach Unendlichkeit, stark von der gesellschafts- und vor allem auch staatspolitischen Situation in der damaligen Tschechoslowakei beeinflusst gewesen sein. Vielfach wurde in der Forschung angemerkt, dass die Reduktion auf diese Art Nullpunkt – Weiß auf Weiß, noch dazu in einem räumlichen Setting, das den Anschein immaterieller Grenzenlosigkeit vermitteln sollte – eine vehemente und kompromisslose Gegenreaktion auf die materialistische Staatsdoktrin (bzw. in künstlerischer Hinsicht auf den sozialistischen Realismus) darstellte.[9] Filko, wie auch seine Mitstreiter, war nach der Niederschlagung des Prager Frühlings 1968 wiederholt mit den Behörden in Konflikt geraten und fand kaum noch Ausstellungsmöglichkeiten vor – was es zum einen nötig machte, eine Form der künstlerischen Artikulation zu finden, der dieser Zusammenprall mit der politischen Obrigkeit erspart blieb; und zum anderen, vielleicht noch entscheidender, nach einem Modus der Transzendenz zu suchen, der über die unliebsame und höchst restriktiv materielle (bzw. auch soziale) Realität hinausging. Den Ausweg bot „die Idee der unendlichen Leere", wie es in dem Manifest hieß und als welche diese Transzendenz chiffriert war, die aber auch für die Autoritäten so wenig greifbar war als dass man daran einen expliziten Verstoß gegen die herrschende Doktrin hätte festmachen können.

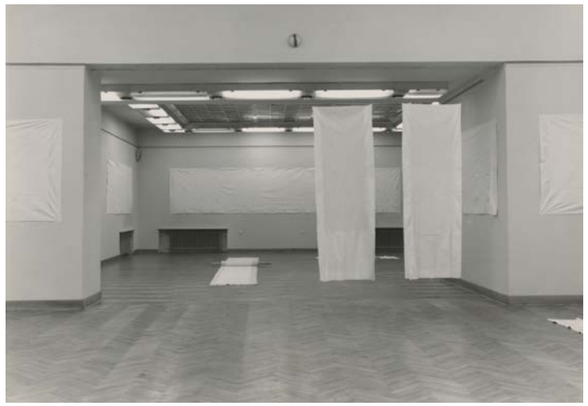
Filko, Laky und Zavarský installierten die erste Version des „Weißen Raums im weißen Raum" in einer Art Nacht- und Nebelaktion am 18. Februar 1974 im Haus der Künste in Brno,[10] fertigten davon eine fotografische Dokumentation an [02], welche sie anschließend – die Ausstellung hat sonst niemand wirklich gesehen – zusammen mit dem ersten Manifest als Samisdat-Eigenpublikation in Umlauf brachten. Wichtig war bei der Realisierung die Vermeidung jeglicher individuellen Handschrift, die Verwendung industrieller Materialien sowie das Postulat einer kollektiven Autorschaft. In darauffolgenden Versionen, etwa in der Galéria mladých in Bratislava 1974 oder auf der Paris-Biennale 1975, wurden dem solcherart fabrizierten ursprünglichen Ensemble aus ausgerollten, an den Wänden hängenden bzw. ausgefalteten weißen Leinwänden (die Faltungen sollten als integraler Bestandteil gut erkennbar sein) weitere Elemente hinzugefügt: etwa unterschiedlich hohe, stehende Kartonrollen oder unterschiedlich lange, hängende Filzstreifen, allesamt weiß bemalt.[11] [03–04] Dies führte zur zweiten – nach der ersten, *horizontalen* – vorwiegend *vertikalen* Phase von *White Space in White Space / Biely priestor v bielom priestore*, welche im Unterschied zur „reinen Sensibilität" der ersten Version mit dem Begriff „reine Sensitivität" betitelt war. In Bezug auf den Transzendenzgedanken – dem Überschreiten der objektiven und subjektiven, sinnlich wahrnehmbaren Realität – machte es vermeintlich keinen allzu großen Unterschied, ob der Akzent eher auf Sensibilität oder auf Sensitivität lag. (Auch aus heutiger Sicht ist diesbezüglich primär die unterschiedliche Konzentration auf das Horizontale bzw. Vertikale ausschlaggebend.) Und als 1977, diesmal vom Alleinautor Filko verfasst, die „reine Emotion" als dritte Stufe hinzukam,[12] wirkte auch das mehr wie eine nachdrückliche Betonung des bereits Gesagten denn wie eine prinzipielle Neufassung der zugrundeliegenden Konzeptidee. [05]

Verschoben hatte sich hingegen die räumlich-situative Umsetzung: So verlagerte sich der Fokus vom Installativen (als welches es damals nicht bezeichnet wurde), sprich der Präsentation einer gleichsam fertigen immateriellen Unendlichkeit, hin zu einer eher performativen Erschließung derselben. Idealtypisch dafür ist ein mehrfach verwendetes Foto, das Filko beim Auftragen weißer Farbe mittels einer an einer Stange befestigten Farbwalze zeigt – eine Performance, die beispielsweise im Katalog zur Ausstellung *Emotion – 1977* (1978) in Lublin abgebildet ist, und die Filko unter anderem 1980 in der Galeria SKC in Belgrad wiederholte (von Filko stets als „Anti-Performance" bezeichnet) [06]. Hatte Július Koller anlässlich der anfänglichen Versionen von „White Space" in einer Art Gegenmanifest von der „Fiktion eines Raums, der de facto gar nicht existiert"[13], gesprochen, so schien es, als wolle Filko – erneut über chiffrenhafte Kunstgriffe – aktive Hinweise liefern, wie man trotz allem in die Nähe eines solchen Raumes gelangen könne. Die Transzendenz der immateriellen Unendlichkeit mochte nicht auf Anhieb – egal wie „sensibilisiert", „sensitiv" oder „emotional" man an die Sache heranging – einsehbar sein. Dennoch ließen sich Zugänge herstellen, Hilfskonstruktionen schaffen, auch wenn diese so lapidar sein mochten wie die tropfende weiße Farbe am verlängerten Arm einer Malerwalze.

Transzendention

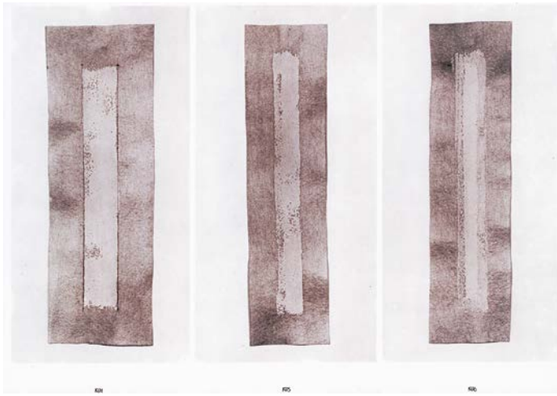
Der Kunsthistoriker Ješa Denegri berichtete von Filkos „Anti-Performance" im SKC Belgrad 1980, dass der Künstler, auf einer Bank stehend, so lange weiße Farbe mit einem verlängerten Farbroller auf die weiß gestrichene Decke auftrug, bis

[01] Stano Filko, Miloš Laky, Ján Zavarský (from left to right), *White Space in White Space / Biely priestor v bielom priestore*, Academy of Fine Arts Bratislava, 1973



[02] Stano Filko, Miloš Laky, Ján Zavarský, *White Space in White Space / Biely priestor v bielom priestore*, House of Arts Brno, 1974

[03] Stano Filko, Miloš Laky, Ján Zavarský, *White Space in White Space / Biely priestor v bielom priestore*, 1974



[04] *Stano Filko - Miloš Laky - Ján Zavarský*, Fiatal Művészek Klubja / Young Artists' Club Budapest, exhibition catalog, 1977, right page *Sensitivity Manifesto*, 1974-1975-1976

sich dieser Auftrag, anfänglich nicht wahrnehmbar, allmählich von der Umgebung abzuheben begann. Wie eine Erscheinung, oder besser: ein langsames Erscheinen-Lassen, Hervortreten, Sich-Abzeichnen, was erneut alles nur Behelfsausdrücke sind für den Unendlichkeitsanspruch, den Filko damit verfolgte. Interessant ist zudem, dass laut Denegri während der Aktion die Stimme des Künstlers aus einem Kassettenrekorder zu vernehmen war, wie sie eine Liste von Begriffen aufsagte: „immateriality, informality, non-rhythmicity, non-abstractness, non-concreteness, non-constructiveness, non-decorativeness, non-applicability, non-subjectivity, non-objectivity, non-sentimentality, non-philosophicality, non-politicality" und so fort.[14] Dass das Absolute stark mit einer forcierten Negation alles Endlichen und Bedingten einherging, war schon aus dem Gdańsk-Manifest hervorgegangen („the total negation of the logical manners of thinking"). Dass diese Hegel'sche Denkfigur aber auch ganz unmittelbar auf die ästhetische Umsetzung, mithin den behelfsmäßigen, zuletzt aber immer noch sinnlichen Brückenschlag hin zum Unendlichen bezogen war, überraschte nichtsdestotrotz: Legte die Einfachheit der verwendeten Mittel (weiße Malerfarbe, handelsüblicher Farbroller) doch eher eine „Verklärung des Gewöhnlichen" nahe als den Durchbruch zu wahrer Transzendenz. Am Ende nahm Filko laut Denegris Schilderung ein Stück weiße Kreide und schrieb das Wort „Emotion"[15] an die weiße Wand – auch das eher der lapidare Ausdruck einer elementaren Spur, eines Zeichens, dessen Signifikat in dem damit angepeilten „inalienable spiritual state" (Denegri) lag.

Doch diese Spur konnte auch andere Formen annehmen, wie Filkos Ausstellung 1980 in der Warschauer Mała Galeria PSP-ZPAF zeigte. [07] *Transcendence I. / Transcendencja I.* (1978) und *Transcendence II. / Transcendencja II.* (1979) [08] griff zum einem auf einige der „geweißten" Fotografien zurück, die bereits in der Gdańsk-Schau ein Jahr zuvor enthalten gewesen waren. Neben dem konturgenauen Ausblocken – einer Art umrisshaftem *Evakuieren* – von einzelnen abgebildeten Figuren (meist handelte es sich um Filko selbst) trat in *Transcendence II.* aber auch eine neue Methode auf den Plan: das Unkenntlichmachen mittels weißer Rechtecke und Quadrate sowie, in unzweifelhaft ironischem Bezug auf Malewitsch, weiße Quadrate auf weißem (rechteckigem) Grund. Das betreffende Foto, in dem dies zur Anwendung kommt, zeigt Menschen, die einem Vortrag lauschen. Einer davon, vermutlich Filko selber, ist von besagtem weißem Quadrat auf weißem Grund überdeckt – eine Art doppelte Tilgung also, als müsse der Verschiebung des Sinnlichen ins Vor- bzw. Übersinnliche noch eins draufgesetzt werden. Auf der Seite davor sind im Katalog die Köpfe zweier Personen (Filko und einer weiblichen Begleiterin) durch ein größeres und ein kleineres Rechteck weggeblockt [09-10]. Auf der Seite nach dem Vortragsbild ist das weiße Rechteck auf weißem Grund über den Kopf einer im Stehen vortragenden Person gestülpt (vermutlich wieder Filko selbst), während sein gesamter Torso in gleißendes weißes Licht getaucht ist. Das letzte Bild des Katalogs schließlich zeigt das weiße Rechteckt zum Wandbild mutiert, wo es von nicht identifizierbaren Personen begutachtet wird.

Aber es gibt noch weitere Ausgestaltungen der Transzendenz-Idee, ablesbar an Fotobearbeitungen der Jahre 1978–1980.[16] Teils erfolgte dies, zusätzlich zu den konturgenauen bzw. orthogonalen Weißungen, durch amorphere weiße Flecken, teils auch durch Kreise, die bisweilen auf die Rechtecke, erneut Weiß auf Weiß, aufgetragen sind. Filkos „Text-Art"-Komponente, wie sie auch in dem Warschau-Katalog unter dem Titel *Transcendention (Oversensuality)* (1979) enthalten war, ließ in ihrer Apodiktik keinen Zweifel am – auch diese Steigerungsform war möglich – *Über*absolutheitsanspruch der Unternehmung: „Creation 1978–1979 etc. is the mirror of transcendention. It is pure absolute overabsolute, specific in its specificity, overtemporal, overlasting, essentiality, oversubjective existence, in its pure art. […] [It] is above absoluteness, above objectivity, unphysical, overtemporal existence."[17] Einen Schlüsselbegriff im Schielen nach dem Überabsoluten bildete der „Spiegel der Transzendention", womit erneut ein vermeintlich triviales Hilfsmittel angesprochen war, mit dem man seiner selbst gewahr werden kann – aber nicht wie üblich seiner sonst nicht wahrnehmbaren (physischen) Seite, sondern viel elementarer: seiner übersubjektiven Existenz, ja der Bedingung dieser Existenz bzw. *deren* Gewahrwerdens. Dass sich die Farbe Weiß besonders für diese Spiegelfunktion anbot,[18] lag insofern nahe, als Weiß als das Unbeschriebene schlechthin und zugleich als unendlich Beschreibbares eine im positiven Sinn grenzwertige Position in Bezug auf das Farbspektrum einnimmt. Dass sich darin das Existenzielle per se, das jeder konkreten Verkörperung Vorausgehende, gleichsam *idealiter* spiegeln konnte, kam dem Transzendenzgedanken sichtlich entgegen. Wobei dieses Spiegelmoment auch mit trivialen Mitteln – als Spur, Fingerzeig, Chiffre – herstellbar war, ohne (zunächst noch) auf „großkünstlerische" Methoden zurückgreifen zu müssen.

Weiße Ontologie

1980 produzierte Filko ein weiteres „Text-Art"-Manifest mit dem Titel *Meditation Transcendental / Transcendentálna meditácia* (1980), erneut in mehreren Sprachen herausgegeben, im Unterschied zu den beiden vorangegangenen Katalogen aber ohne begleitendes Bildmaterial. Geplant war, einen entsprechenden Korpus von Arbeiten beim Festival 3SD (Three Sunny Days) zu zeigen, das der Kurator (und heutige Umweltminister der Slowakei) Ján Budaj organisiert hatte, das jedoch kurzerhand von den Behörden untersagt wurde.[19] Das gleichnamige Manifest rekapitulierte das Transzendenzansinnen Filkos nochmals in Form eines Lexikons – von A wie „Absolut" bis T wie „Transzendentalismus" – und enthielt erneut eine programmatische Erklärung, wie sie vom Duktus her alle seine Manifeste seit 1973 gekennzeichnet hatte: „Transzendentale Meditation ist eine Kunst, nicht gelehrt, überreal, jenseits des Realen, antikosmisch, jenseits des Kosmischen, übersinnlich, jenseits des Sinnlichen, rein, ist überzeitlicher Sinn, rein abstrakt, jenseits der Zeit, absolut, unbeobachtbar, geplant, nicht geplant, überobjektiv, jenseits des Objektiven, nicht subjektiv, jenseits des Subjektiven, übersubjektiv, erreichbar, unerreichbar, geistig, logisch-geistig, still, rein, unerkennbar, liegt vor der Erfahrung …"[20]

Interessant ist hier nicht allein die versuchte (gleichsam performative) Aufhebung des Widerspruchprinzips, Basis jeglicher „logisch-geistigen" Aspiration (geplant, nicht geplant […] erreichbar, nicht erreichbar …). Vielmehr war in dem Text noch ein weiteres Transzendenzmoment benannt, nämlich die „Überschreitung des weißen Raumes und seiner sämtlichen drei Grade des weißen Raumes im weißen Raum und seiner Übersubjektivität …"[21] Mit den drei Graden waren

no matter how much this was just a crutch (so to speak), and ultimately also a sensual path forged toward the infinite, was nonetheless surprising, as the simplicity of the means employed (white industrial paint, ordinary painter's rollers) rather suggested an "idealization of the habitual" than any breakthrough to true transcendency. At the end of the performance, according to Denegri's description, Filko took a piece of white chalk and wrote the word "emotion"[15] on the white wall—this too as a rather matter-of-fact expression of an elementary trace, a sign that signified lay in the "inalienable spiritual state" (Denegri) it aspired to.

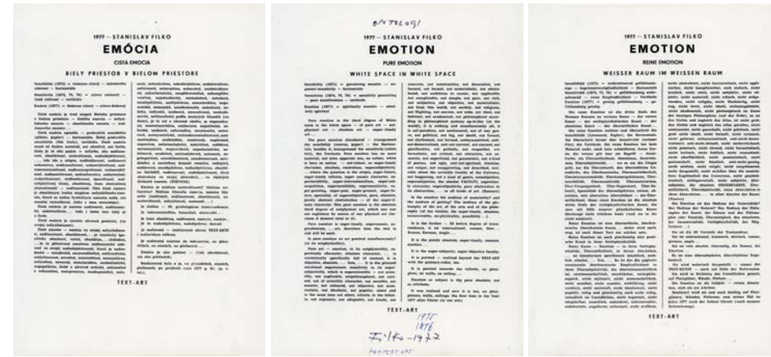
But this trace could also assume other forms, as Filko's 1980 exhibition in the Warsaw Mała Galeria PSP-ZPAF showed. [07] *Transcendence I. / Transcendencja I.* (1978) and *Transcendencja II.* (1979) [08] on the one hand took recourse to some of the "whitened" photographs blocking out precisely along the contours (a kind of outline "evacuation") of certain depicted figures (mostly this was Filko himself), *Transcendence II.* also used a new method. This was making things unrecognizable by using white squares and rectangles, and, in an unmistakably ironic reference to Malevich, white squares on a white (rectangular) background. The photograph where all of this is deployed shows people listening to a lecture. One of them, probably Filko himself, is covered by the white square on a white background, so that this is a kind of double erasure, as if it was necessary to add a further level to the shifting of the sensual into the pre- or extrasensory realm. On the previous page in the catalog the heads of two people (Filko and a female accompaniment) are blocked out by a larger and a smaller rectangle. [09–10] On the page after the photograph of the lecture, the white rectangle on a white background is placed over the head of a person standing and lecturing (again presumably Filko himself), while his entire torso is illuminated by bright white light. The last picture in the catalog then shows the white rectangle transformed into an image on a wall, where it is being inspected by a person who is not identifiable.

There are further expressions of the idea of transcendence, as we can see from manipulated photos from the years 1978–80.[16] In addition to whitening along contours or in orthogonal forms, these new manipulations entailed the use of amorphous white spots or circles that are applied to the rectangles, again white on white. Filko's "text-art" component, as also included in the Warsaw catalog under the title *Transcendention (Oversensuality)* (1979), was so apodictic as to permit no doubt about the *over*-absolute (this form of superlative was possible too) claims of the endeavor: "Creation 1978–1979 etc. is the mirror of transcendention. It is pure absolute overabsolute, specific in its specificity, overtemporal, overlasting, essentiality, oversubjective existence, in its pure art. … [It] is above absoluteness, above objectivity, unphysical, overtemporal existence."[17] A key concept in this act of peering toward the over-absolute was the "mirror of transcendention," which again denoted an allegedly trivial aid by means of which one could become aware of oneself, but not as usually one's otherwise not perceivable (physical) side, but something far more elemental: one's supra-subjective existence, the very condition of this existence or the act of becoming aware of it. That the color white was particularly suited to this mirror function[18] made sense because white can be seen as the epitome of the unwritten and at the same time as an infinitely "writable" medium that has a positively connoted marginal position within the spectrum of colors. That the existential per se, which precludes all concrete embodiment, could be mirrored as an *ideal* form here, certainly meant that this came close to the concept of the transcendental. This mirror moment could, however, be established using trivial means too, as a trace, a pointer, a cipher, without (at least initially) having to take recourse to "major artistic" methods.

White Ontology

In 1980 Filko produced a further "text-art" manifesto entitled *Meditation Transcendental / Transcendentálna meditácia* (1980), initially published in several languages, but in contrast to two prior catalogs without any accompanying images. The plan was to show a corresponding body of works at the 3SD (Three Sunny Days) Festival, which the curator Ján Budaj (today minister of the environment in Slovakia) had organized, but which was forbidden by the authorities as short notice.[19] The manifesto recapitulated Filko's aspirations to transcendence in the form of an encylopedia, from A for absolute to T for transcendentalism, and again contained a programmatic declaration in the same tone that had featured in all of Filko's manifestos since 1973: "Meditation transcendental is an art—no scientific, super-real, beyond the doctrine, beyond the reality, anticosmic, beyond the cosmic, super-sensuous, pure super-timely sense, purely abstract, beyond the time, absolut, unobservable, planned, unplanned, super-objectif, beyond the objectif, no-subjectif, beyond the subjectif, super-subjectif, conceivable, inconceivable, spirituel, logically spirituel, silent, pur, unrecognizable, recognizable, existing before the experience …."[20]

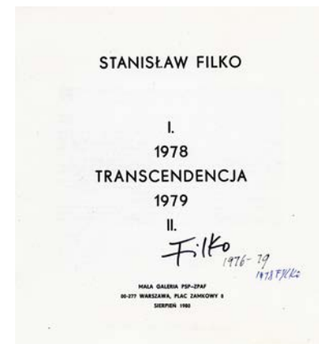
It is not only the attempt to overcome—performatively, as it were—the principle of contradiction and the basis of every "logically spirituel" aspiration ("planned, unplanned," "conceivable, inconceivable") that is of interest here. The text also names a further moment of transcendence, namely "[p]assing the white space and all the three degrees of the white space in the white space and its super-subjectivity."[21] The three degrees of sensibility, sensitivity, and emotion denoted the stages of the *White Space* project hitherto given, and they corresponded in geometrical terms to horizontality and verticality, and, in reference to emotion, the at first sight less clearly apparent increasing *spiritualization* of all of these forms of perception. In any case, Filko's next project, his participation in documenta 7 following his emigration from at that time Czechoslovak Socialist Republic ČSSR, was devoted to the *Love of Ontology / Liebe zur Ontologie / Láska k ontológii* (1982) [11], as the name of his contribution put it. The mix of older works (from the *Sensitivity* and *Transcendency* series) with newer large-format paintings, and (not to be forgotten) the "escape car" from Czechoslovakia that was overpainted in white, produced an eclectic and formally hybrid combination that in terms of genre diverged in all kinds of directions.[22] Again the artefacts that were at the location and were sensually tangible operated more like ciphers, behind—or better *over*—which the true content of this art situated: an ontology as the essential basis of all being, empty in itself, infinite (but also open to being filled in infinite ways), white in white (infinitely mirroring itself), ultimately the transgression of every transgression.



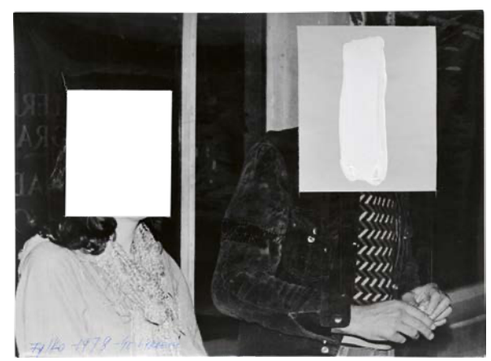
[05A] *EMÓCIA. Čistá Emócia. Biely priestor v bielom priestore - Text-art / Emotion. Pure Emotion. White Space in White Space - Text-art*, Manifesto / Manifest, 1977
[05B] *EMOTION. Pure Emotion. White Space in White Space - Text-art / Emócia. Čistá Emócia. Biely priestor v bielom priestore - Text-art*, Manifesto / Manifest, 1977
[05C] *EMOTION. Reine Emotion. Weisser Raum im Weissen Raum - Text-art / Emócia. Čistá Emócia. Biely priestor v bielom priestore - Text-art*, Manifesto / Manifest, 1977

[06] *Emotion / Emócia*, Anti-performance, 1977

[07] *5th DIMENSION WHITE ONTOLOGIC TRANSCENDENCE DEVOURED EVERYTHING / 5. DIMENZIA BIELA ONTOLOGICKÁ TRANSCENDENCIA - ZOŽRALA VŠETKO*, 1980–95



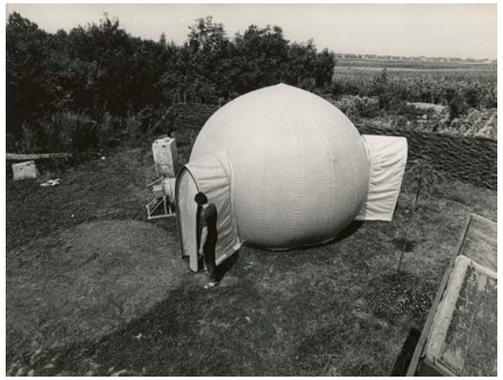
[08] *TRANSCENDENCE I., II. / TRANSCENDENCJA I., II.*, 1978–79



[09] From the cycle *Transcendency III. / Z cyklu Transcendencia III.*, 1979

[10] From the cycle *Transcendency / Z cyklu Transcendencia*, 1978–80

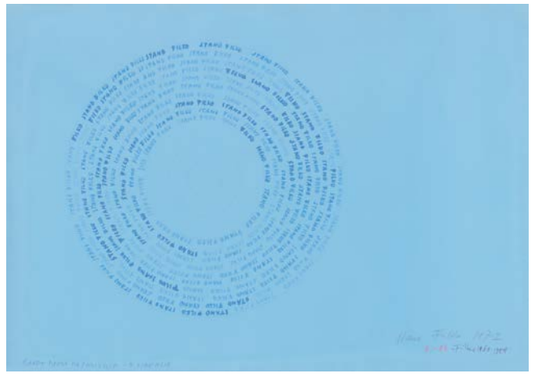
[11] *Love of Ontology / Láska k ontológii*, documenta 7, Neue Galerie, Kassel, 1982



[12] *Cosmos II. - Environment / Kozmos II. - environment*, 1968, 1968

[13] *Cosmos II. - Environment / Kozmos II. - environment*, 1968

[14] *Cosmos I.*, 1971



[15] *Cosmos II.*, 1971

die bisherigen Stufen des *White Space*-Projekts gemeint, also Sensibilität, Sensitivität und Emotion, denen in geometrischer Hinsicht Horizontalität und Vertikalität sowie (in Bezug auf Emotion zunächst weniger klar ersichtlich) die zunehmende *Vergeistigung* all dieser Anschauungsformen entsprachen. Jedenfalls war sein nächstes Projekt die auf seine Emigration aus der damaligen Tschechoslowakischen Sozialistischen Republik ČSSR folgende documenta 7-Teilnahme, der *Love of Ontology / Liebe zur Ontologie / Láska k ontológii* (1982) [11], so der Titel des Beitrags, gewidmet. In der Mischung von älteren Arbeiten (aus der *Sensitivity*- bzw. *Transcendency*-Reihe) mit neueren, großformatigen Malereien und, nicht zu vergessen, dem weiß übertünchten „Fluchtauto" aus der ČSSR lag eine eklektische, formal hybride Zusammenstellung vor, die genremäßig in alle möglichen Richtungen ausscherte.[22] Erneut fungierten die vor Ort, sinnlich wahrnehmbaren Artefakte mehr wie Chiffren, hinter – oder besser: *über* – denen der wahre Gehalt dieser Kunst angesiedelt war: eine Ontologie als Wesensgrund allen Seins, in sich selber leer, unendlich (aber auch unendlich variabel befüllbar), Weiß in Weiß (unendlich in sich gespiegelt), letztlich die Überschreitung jeglicher Überschreitung.

Dass Filko dieser „superlativen" Kunst schlussendlich den Titel „weiße Ontologie"[23] gab, überrascht nicht, insofern hier nochmals die Eckpfeiler seines Denkens – die spirituelle Erfahrbarkeit von Leere und Unendlichkeit zum einen, die beständige Suche nach Transzendenz und dem Grund allen Seins zum anderen – kongenial zusammengeführt wurden. Bekanntlich entwickelte Filko ab diesem Zeitpunkt (den späten 1970er-Jahren) seine bis zu seinem Lebensende 2015 maßgebliche Dimensionen- bzw. Chakren-Lehre. Das fortwährend komplexer werdende Konstrukt[24] lässt sich von seinen Grundkonstanten her auf die allem zugrundeliegende Unterscheidung von Biologie (3. Dimension, Rot), Kosmos (4. Dimension, Blau) und Ontologie (5. Dimension, Weiß) zurückführen[25] – ungeachtet der darüber hinausgehenden Farbzuordnungen und Miniverästelungen, denen das *System SF* in späteren Jahren unterlag. Wesentlich in diesem Zusammenhang ist, dass die 5. (und höchste) Dimension indirekt selbst von anderen Grenzwerten *ausgeblockt* ist, also gleichsam ex negativo, wiewohl nicht von diesen bedingt, abgesteckt wird. Es sind dies abgesehen vom Körperlichen/Biologischen (Rot) die Dimensionen des Ego (Schwarz/Indigo), gleichsam der Nullpunkt alles Transzendentalen, und, an das Weiße unterhalb angrenzend, jene des Kosmos (Blau).

Die unendliche übersinnliche Anschauung ist von diesen Extrempolen oder besser gesagt andersfarbigen Dimensionalitäten her eingefasst – was sie als Wegweiser, ja als eine Art Steigbügelhalter für das Absolute in Filkos Kunst gleichermaßen spannend macht. Ego und Kosmos finden ihre wichtigsten Artikulationen im unmittelbaren Vorfeld des *White Space*-Projekts, aber zum Teil auch weit darüber hinaus: das Kosmische etwa mit den ausladenden Environments rund um das Jahr 1969 [12–13], später dann auch in Richtung Bildentleerung gehenden Bleistiftzeichnungen, die zartest ausgeführte konzentrische Kreise zeigen (*Cosmos*, 1971/72) [14–15]; das Ich beginnend bei den konzeptuellen Selbstporträts der 1960er-Jahre bis hin zu den später immer wieder in Pyramidenform auftretenden Ego-Surrogaten (einem Platzhalter für das allwissende Auge, etwa in *Arte de Sistemas – EGO*, 1971/ca. 1980). Beide Eckpfeiler, Ich und Kosmos, weisen in Richtung Absolutheit, unterliegen aber in ihrer Weltlichkeit und Physikalität anderen Dimensionalitäten. Weswegen auch sie bestenfalls Fingerzeige, Chiffren, im Hinblick auf eine wahrlich übersinnliche Anschauung, fassbar einzig über die „transzendentale Meditation", liefern können.

Š(Koda)

Dass die „transzendentale Meditation" selbst letzten Endes mit sehr weltlichen, um nicht zu sagen profanen Mitteln operieren musste, belegen zahlreiche Beispiele quer durch die Jahrzehnte, in denen Filko auch abseits des *White Space*-Projekts nach dem Absoluten angelte. Bereits 1967, also lange vor Letzterem, aber auch vor der historischen Phase der sogenannten „Normalisierung"[26], hatte er ein Konzept entwickelt, bei dem es um die mehrlagige Faltung von weißem, semitransparentem Seidenpapier ging. *Nothing at all / Vôbec nič* (1967/ca. 1990) [16], so der Titel der erst in den 1990er-Jahren ausgeführten Serie, gab – zumindest ideell – einen Vorgeschmack auf die kommende „weiße Ontologie". Bis zu sieben und mehr unterschiedliche Weiß-Schattierungen ließen sich durch einen simplen Kunstgriff, die Faltung eben, erzielen. Es war dies ein deutlicher Vorbote auf die unendliche Vielfalt, die in der Transzendenz – chiffriert durch „das Weiße" – angelegt war. *Transcendence / Transcendencia* (1967/1978/ca. 2000) titelt auch ein Double von zwei bearbeiteten Fotografien aus dem Jahr 1967, von denen eine später in der Gdańsk-Ausstellung 1979 auftauchte. Zu sehen ist ein in der Landschaft platzierter Betonsockel, auf dem eine – nachträglich „geweißte" – Büste platziert ist. An den Sockel sind in allen vier Richtungen Holzstangen in schrägem Winkel angelehnt, was dem Ensemble eine pyramidale Anmutung verleiht. In der zweiten Variante des Foto-Doubles ist das skulpturale Arrangement mit einem aufgemalten weißen Kreis umschrieben, daneben eine Aufschrift, die beginnt mit „5. DIMENZIA – ABSOLUT – […]".[27] [17] Wiewohl diese textliche Kontextualisierung vermutlich erst im Jahr 2000 hinzugefügt wurde, lässt sich auch hieran ablesen, wie ernst es Filko mit dem Anpeilen der 5. Dimension, sprich der Überschreitung hin zum Unbedingten, Absoluten war. Simples Seidenpapier, richtig gefaltet, konnte ebenso eine Pforte zum Übersinnlichen darstellen wie alte Fotografien, die nur entsprechend präpariert werden mussten, damit aus ihnen der absolute Geist sprach. Oder wenn schon nicht sprach, so zumindest *emanierte*, ausstrahlte – für jene, die antimaterialistischen Sinnes genug waren, um dies tatsächlich auch wahrzunehmen.

Filkos „Fluchtauto", ein Škoda 120SL, den er für die documenta 7 in wildem Farbauftrag weiß bepinselte, konnte in dieser genealogischen Reihe „irdischer" Chiffren für das Absolute genauso eine Rolle spielen wie eine senkrecht im Schnee (weiß!) stehende Kiste, die ein wundersames Sammelsurium enthielt. *White Space on Snow, Open Installation / Biely priestor na snehu, otvorená inštalácia* (1993–1995)[28] [18], so der Titel, enthielt allerlei Krempel, von leeren Plastikflaschen über zusammengerollte Planen bis hin zu Gasflaschen und Kanistern – nicht einmal durchgehend weiß alles, aber vielleicht war das zu dem Zeitpunkt auch gar nicht mehr nötig. In den 1990er-Jahren hatte das „System Filko" und vor allem auch die 5. Dimension der weißen Ontologie einen derartigen Vollendungsgrad erreicht, dass die anvisierte

That Filko then finally gave this "superlative" art the name "white ontology"[23] was not a surprise, as here again the cornerstones of his thinking—the ability to spiritually experience emptiness and infinity on the one hand and the constant search for transcendence and the basis of all being on the other—were masterfully conjoined. It is well known that from this point on (the late 1970s) and up to the end of his life in 2015 Filko developed his decisive doctrine of the dimensions or chakras. The fundamental and unchanging pillars of this increasingly complex construct[24] can be seen in the underlying distinctions between biology (third dimension, red), cosmos (fourth dimension, blue), and ontology (fifth dimension, white),[25] irrespective of the further color ascriptions and mini-branches that the *System SF* was accorded in later years. In this context the key is that the fifth (and highest) dimension is *blocked out* indirectly by two other limits, and is thus defined *ex negativo*, even if it is not determined by these others. Apart from the physical/biological (red) these are the dimensions of the ego (black/indigo), amounting to the zero point of everything transcendental, and, bordering on the white from below, the cosmos (blue).

The endless extrasensory is spanned by these two extreme poles, or better put: these two dimensions of different colors, which makes them equally exciting in their function as pointers or stepping stones to the absolute in Filko's art. Ego und cosmos find their most important articulations in the immediate vicinity of the *White Space* project, but also partly far beyond this: the cosmic, for example, with the expansive environments around the year 1969 [12–13], and later in the pencil drawings that tended to empty pictures showing the most delicately drawn concentric circles (*Cosmos*, 1971–72) [14–15]; the ego beginning with the conceptual self-portraits of the 1960s and up to the later ego surrogates that recurred in the shape of a pyramid (a placeholder for the omniscient eye, as in *Arte de Sistemas – EGO*, 1971/c. 1980). Both corner pieces, ego and cosmos, point in the direction of the absolute, but are subject in their this-worldliness and physicality to other dimensions. Which is why they can at best offer pointers and ciphers in terms of a true extrasensory perception, graspable solely by means of "transcendental meditation."

Š(Koda)

That "transcendental meditation" itself ultimately had to operate with very worldly, if not to say profane means, is shown by numerous examples over all the decades during which Filko was also fishing for the absolute beyond the *White Space* project. As early as 1967, long before the latter, and also before the historical phase of a so-called "normalization,"[26] he had developed a concept based on several layers of folding of white semi-transparent silk paper. *Nothing at all / Vôbec nič* (1967/c. 1990) [16] was the title of this series, which was not implemented until in the 1990s, and it was a foretaste, at least in ideal terms, of the "white ontology" to come. Up to seven and more different shades of white could be created by using a simple trick—namely folding. This was a clear precursor of the infinite variety that the transcendental and its cipher "white" promised. *Transcendence / Transcendencia* (1967/1978/c. 2000) is also the title of a double made of two manipulated photographs of 1967, one of which reappeared in the Gdańsk exhibition in 1979. It shows a concrete plinth set in a landscape, with a bust that has been whitened placed upon it. On all four sides of the plinth wooden rods have been attached at sloping angles, giving the ensemble the impression of a pyramid. In the second variant of this photo double the sculptural arrangement is expressed by means of a painted white circle, and an adjacent text beginning with "5. DIMENZIA – ABSOLUT – …"[27] [17] Although the textual contextualization was not added until the year 2000, it still can be seen to show how seriously Filko was in wishing to target the fifth dimension, namely to step over to the unconditional and absolute. Simple silk paper, correctly folded, could just as well represent a gateway to the extrasensory as could old photographs, which just needed to be correspondingly treated so that the absolute spirit could speak from them. Or if it did not speak, then at least it *emanated* and radiated—for those who had sufficient anti-materialist sense to actually notice this.

Filko's "escape car," a Škoda 120SL, which he painted a disorderly white for documenta 7, was in a just as good a position to play a role in this genealogical series of "earthly" ciphers for the absolute as a box standing vertically in snow (white), inside of which was a marvelous collection of objects. This work named *White Space on Snow, Open Installation / Biely priestor na snehu, otvorená inštalácia* (1993–95)[28] [18] contained all sorts of stuff, from empty plastic bottles to rolled-up plastic sheets and gas bottles and canisters, not all of them entirely white, but perhaps at this juncture this was no longer necessary. In the 1990s the "System Filko" and above all the fifth dimension of white ontology had achieved such a state of completion that the transcendence aspired for was now given rather by the system as a whole than any individual artifacts. The place that was excluded *ex negativo* by the other dimensions (and color chakras) no longer needed to be evidenced independently, such as by means of apodictic and mantra-like repeated manifestos. The system began to carry itself, as Filko's increasingly expansive exhibitions at the time and his studio with the character of a total work of art impressively showed.[29] [19] On the way there many small signs and wonders were still required—ciphers of transcendence that were planned like the proverbial ladder that can be pushed aside once the highest level was attained. And even if the ultimate metaphysical result of this endeavor might not seem to be so immediately evident to everyone today, Filko's ciphers are nonetheless among the most radical steps taken in the twentieth century toward a *liberating* and not just ominous esoteric transcendence.

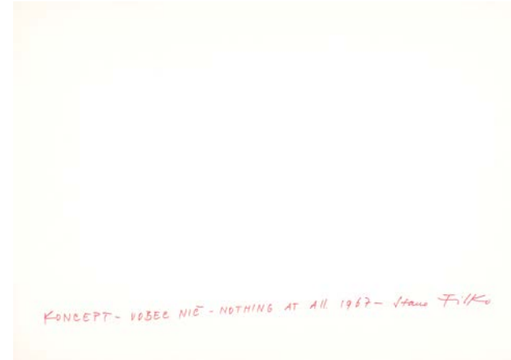
1 Cited from *White Space in White Space. Biely priestor v bielom priestore, 1973–1982. Stano Filko, Miloš Laky, Ján Zavarský*, eds. Daniel Grúň, Christian Höller, Kathrin Rhomberg (Vienna, 2021), p. 158. Further Filko manifestos also cited from here. These were usually published in several languages at the same time.

2 Ibid., p. 159.

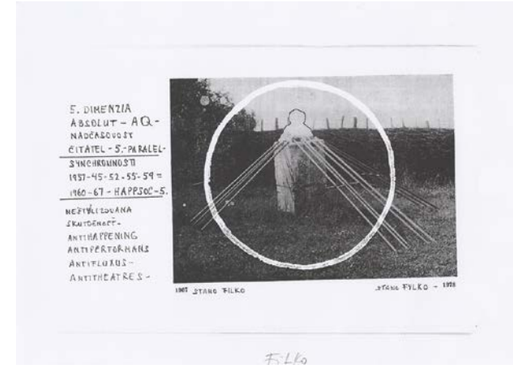
3 "Jana Geržová – Stano Filko: The Identity of My Creation is Conceptual," in *Profil* 4, 1991, p. 15.

4 Lucia Gregorová Stach, "Example Filko: Themes and Contexts in His Work," in *STANO FILKO 1.*, eds. Lucia Gregorová Stach, Aurel Hrabušický, exh. cat. Slovak National Gallery (Bratislava, 2018), English version on academia.edu; and Noit Banai, "*White Space in White Space* in Contexts," in *White Space in White Space* (see note 1), p. 203; a dialectic reading of the "whiteout" practice that leads to a similarly strong reinforcement of the artistic act is given by Jan Verwoert, "World as Medium: On the Art of Stano Filko," in *e-flux* 28, October 2011, https://www.e-flux.com/journal/28/68020/world-as-medium-on-the-work-of-stano-filko/ (accessed April 24, 2022).

5 *White Space in White Space* (see note 1), pp. 24–27; and Lisa Grünwald, "At a Given Time and in a Given Place: A Chronology of *White Space in White Space*," in *White Space in White Space* (see note 1), p. 211.



[16] *Concept - Nothing at all / Koncept - Vôbec nič*, 1967



[17] *Transcendence. 5. DIMENSION ABSOLUT - AQ - Timelessness - HAPPSOC 5. / Transcendencia. 5. DIMENZIA ABSOLUT - AQ - Nadčasovosť - HAPPSOC 5.*, 1967/1978/2000

[18] *White Space on Snow, Open Installation / Biely priestor na snehu, otvorená inštalácia*, 1993–1995

[19] Artist's studio Snežienková / Umelcov ateliér Snežienková, 2007

6 Daniel Grúň, "Notes of a Belated Viewer: Revisiting *White Space in White Space*," in *White Space in White Space* (see note 1), pp. 32–33.
7 Vít Havránek, "The Emergence of Pure *EMOTION* through Repetition," in *White Space in White Space* (see note 1), pp. 154–55; and Banai, "*White Space in White Space* in Contexts" (see note 4), pp. 199–201.
8 This was the formulation in the first manifesto of 1973–74, in *White Space in White Space* (see note 1), p. 54.
9 Patricia Grzonka's untitled monographic essay in *STANO FILKO* (Prague, 2005), pp. 113–14; and Jan Verwoert, "Liebe zur Ontologie," *Texte zur Kunst*, September 1, 2021, https://www.textezurkunst.de/articles/jan-verwoert-liebe-zur-ontologie/?highlight=verwoert (accessed April 21, 2022).
10 Documentation in *White Space in White Space* (see note 1), pp. 37–51, and Grúň, "Notes of a Belated Viewer" (see note 6), pp. 29–34.
11 *White Space in White Space* (see note 1), pp. 75–82.
12 *White Space in White Space* (see note 1), p. 145; and Havránek, "The Emergence of Pure *EMOTION* through Repetition" (see note 7).
13 Július Koller, "The Fiction of a Space That De Facto Does Not Exist," in *White Space in White Space* (see note 1), pp. 85–88.
14 Cited from Ješa Denegri, "Stano Filko," in *White Space in White Space* (see note 1), p. 174.
15 Ibid.
16 *White Space in White Space* (see note 1), pp. 187–93.
17 Ibid., p. 167.
18 Gregorová Stach, "Example Filko: Themes and Contexts in His Work" (see note 4), n. p.
19 "3SD – Interview after a Year: Stano Filko in Conversation with Ján Budaj (1981)," in *White Space in White Space* (see note 1), pp. 183–86.
20 *White Space in White Space* (see note 1), p. 178.
21 Ibid.
22 Banai, "White Space in White Space in Contexts" (see note 4), pp. 204–07; and Grünwald, "At a Given Time and in a Given Place" (see note 5), p. 215.
23 "*STANO FILKO – POETRY ON SPACE – COSMOS*," exh. cat. Slovak National Gallery (Bratislava, 2016), pp. 75–76.
24 Grzonka, (untitled monographic essay) (see note 9), p. 98; Georg Schöllhammer, "Leben in der 5.4.3. Dimension," in *springerin* 2, 2006; Boris Ondreička, "*MULTIMODAL GOOGLIFICATION OF COSMOLOGY-ORIENTED DIAGRAMMATIC EXPERIMENTATIONS OF STANO FILKO* (2019)," May 2019, https://emanuellayr.com/exhibitions/multimodal-googlification-of-cosmology-oriented-diagrammatic-experimentations-of-stano-filko/ (accessed April 24, 2022); and Boris Ondreička, "Filko's *Albedo*," in *White Space in White Space* (see note 1), pp. 129–31.
25 When exactly Filko began to work with the color triad red – blue – white is difficult to reconstruct from today's perspective. It is interesting, however, that these are also the national colors of the ČSSR and their use can be understood as an indirect reflection on the 1968 invasion of the Red Army. (The color combination red – white – blue is found in numerous national flags; an irony of history would have it that Filko's superimposition of red, blue and white corresponds exactly to today's flag of the Russian Federation).
26 Jana Geržová, "The Myths and Reality of Conceptual Art in Slovakia," in *Konceptuálne umenie na zlome tisícročí / Conceptual Art at the Turn of Millennium* (Bratislava and Budapest, 2002), pp. 32–42; and Grúň, "Notes of a Belated Viewer" (see note 6), p. 34.
27 "*STANO FILKO – POETRY ON SPACE – COSMOS*" (see note 23), p. 95.
28 Reproduced in *STANO FILKO*, eds. Patricia Grzonka, Stano Filko (Prague, 2005), p. 69.
29 Description in Grzonka (see note 9), pp. 98–102; and Boris Ondreička, "Filko's *Albedo*" (see note 24).

Transzendenz mehr vom Gesamtsystem her als von einzelnen Artefakten darin gewährleistet war. Der von den anderen Dimensionen (und Farb-Chakren) *ex negativo* ausgesparte Ort des Absoluten musste nicht mehr eigens, etwa durch apodiktische, mantrahaft wiederholte Manifeste, unter Beweis gestellt werden. Das System begann sich gleichsam selbst zu tragen, wie Filkos zu dem Zeitpunkt immer ausladender werdende Ausstellungen bzw. sein immer „Gesamtkunstwerk-artigeres" Atelier eindrucksvoll belegten.[29] [19] Auf dem Weg dorthin bedurfte es jedoch vieler kleiner Zeichen und Wunder – Chiffren von Transzendenz, die wie die berühmte Leiter konzipiert waren, die man wegstoßen konnte, sobald man die höchste Stufe erlangt hatte. Auch wenn der letztendliche metaphysische Ertrag dieser Unternehmung aus heutiger Sicht nicht jedem/jeder auf Anhieb einleuchten mag, so zählen Filkos Chiffren mithin zu den konsequentesten Schritten, die im 20. Jahrhundert in Richtung einer *befreienden* und nicht bloß ominös esoterischen Transzendenz gesetzt wurden.

1 Zitiert so wie alle weiteren Passagen aus diversen Manifesten nach *White Space in White Space. Biely priestor v bielom priestore, 1973–1982. Stano Filko, Miloš Laky, Ján Zavarský*, hrsg. von Daniel Grúň, Christian Höller, Kathrin Rhomberg, Wien 2021, S. 158. Filkos Manifeste wurden meist in mehreren Sprachen zugleich publiziert; in diesem Aufsatz wird, falls vorhanden, auf die deutsche Fassung, oder wenn diese nicht vorliegt, auf die englische Fassung zurückgegriffen.
2 Ebd., S. 159.
3 „Jana Geržová – Stano Filko: The Identity of My Creation is Conceptual", in: *Profil*, 4, April 1991, S. 15.
4 Lucia Gregorová Stach, „Example Filko: Themes and Contexts in His Work", in: *STANO FILKO 1.*, hrsg. von Lucia Gregorová Stach, Aurel Hrabušický, Ausst-Kat. Slovak National Gallery, Bratislava 2018, englische Version auf academia.edu, o. S.; sowie Noit Banai, „*White Space in White Space* in Contexts", in: *White Space in White Space* (wie Anm. 1), S. 203; eine dialektische Lesart der „Whiteout"-Praxis, die auf eine umso stärkere Bekräftigung des künstlerischen Akts hinausläuft, findet sich bei Jan Verwoert, „World as Medium: On the Art of Stano Filko", in: *e-flux*, 28. 10. 2011, https://www.e-flux.com/journal/28/68020/world-as-medium-on-the-work-of-stano-filko/ (24. 4. 2022).
5 *White Space in White Space*, S. 24 ff.; sowie Lisa Grünwald, „At a Given Time and in a Given Place: A Chronology of *White Space in White Space*", in: ebd., S. 211.
6 Daniel Grúň, „Notes of a Belated Viewer: Revisiting *White Space in White Space*", in: ebd., S. 32 f.
7 Vít Havránek, „The Emergence of Pure *EMOTION* through Repetition", in: ebd., S. 154 ff.; sowie Banai, „*White Space in White Space* in Contexts", S. 199 ff.
8 So die Formulierung in der deutschen Fassung des ersten Manifests 1973/74.
9 Patricia Grzonka, (titelloser monografischer Essay), in: *STANO FILKO*, Prag 2005, S. 113 ff.; sowie Jan Verwoert, „Liebe zur Ontologie", in: *Texte zur Kunst*, 1. September 2021, https://www.textezurkunst.de/articles/jan-verwoert-liebe-zur-ontologie/?highlight=verwoert (21. 4. 2022).
10 Dokumentation in *White Space in White Space* (wie Anm. 1), S. 37 ff.; sowie Grúň, „Notes of a Belated Viewer" (wie Anm. 6), S. 29 ff.
11 *White Space in White Space* (wie Anm. 1), S. 75 ff.
12 Ebd., S. 145; sowie Havránek, „The Emergence of Pure *EMOTION* through Repetition".
13 Július Koller, „The Fiction of a Space That De Facto Does Not Exist", in: *White Space in White Space* (wie Anm. 1), S. 85 ff.
14 Zit. n. „Ješa Denegri – Stano Filko (Review, 1980)", in: *White Space in White Space* (wie Anm. 1), S. 174.
15 Ebd.
16 *White Space in White Space* (wie Anm. 1), S. 187 ff.
17 Ebd., S. 167.
18 Gregorová Stach, „Example Filko: Themes and Contexts in His Work" (wie Anm. 4), o. S.
19 „3SD – Interview after a Year: Stano Filko in Conversation with Ján Budaj (1981)", in: *White Space in White Space* (wie Anm. 1), S. 183 ff.
20 *White Space in White Space* (wie Anm. 1), S. 180.
21 Ebd.
22 Banai, „*White Space in White Space* in Contexts" (wie Anm. 4), S. 204 ff; sowie Grünwald, „At a Given Time and in a Given Place" (wie Anm. 5), S. 215.
23 *STANO FILKO – POETRY ON SPACE – COSMOS*, hrsg. von Slovak National Gallery, Bratislava 2016, S. 75 ff.
24 Grzonka, (titelloser monografischer Essay) (wie Anm. 9), S. 98 f.; Georg Schöllhammer, „Leben in der 5.4.3. Dimension", in: *springerin*, 2, 2006; Boris Ondreička, „*MULTIMODAL GOOGLIFICATION OF COSMOLOGY-ORIENTED DIAGRAMMATIC EXPERIMENTATIONS OF STANO FILKO* (2019)", Mai 2019, https://emanuellayr.com/exhibitions/multimodal-googlification-of-cosmology-oriented-diagrammatic-experimentations-of-stano-filko/ (24. 4. 2022); sowie ders., „Filko's *Albedo*", in: *White Space in White Space* (wie Anm. 1), S. 129 ff.
25 Wann Filko genau mit der Farbtrias Rot–Blau–Weiß zu arbeiten begann, lässt sich aus heutiger Sicht nur schwer rekonstruieren. Interessant ist aber, dass dies auch die Nationalfarben der ČSSR sind und ihre Verwendung als indirekter Reflex auf den Einmarsch der Roten Armee 1968 verstanden werden kann. (Die Farbkombination Rot–Weiß–Blau findet sich in zahlreichen Nationalflaggen wieder; eine Ironie der Geschichte will es, dass Filkos Übereinanderschichtung von Rot, Blau und Weiß exakt der heutigen Fahne der Russischen Föderation entspricht.)
26 Jana Geržová, „The Myths and Reality of Conceptual Art in Slovakia", in: *Konceptuálne umenie na zlome tisícročí / Conceptual art at the turn of millennium*, Bratislava/Budapest 2002, S. 32 ff.; sowie Grúň, „Notes of a Belated Viewer" (wie Anm. 6), S. 34.
27 *STANO FILKO – POETRY ON SPACE – COSMOS* (wie Anm. 23), S. 95.
28 Abgebildet in *STANO FILKO*, hrg. von Patricia Grzonka, Stano Filko, Prag 2005, S. 69.
29 Vgl. die Beschreibung bei Grzonka, (titelloser monografischer Essay) (wie Anm. 9), S. 98 ff.; sowie Ondreička, „Filko's *Albedo*" (wie Anm. 24), S. 129 ff.