Signs and Rockets On Stano Filko's Anti-Art

Jan Verwoert

Stano Filko creates worlds and systems in his work. His approach is holistic in two ways. Building worlds and designing systems are both means to articulate totality. Both seek to grasp reality as a whole. But they go very different ways to achieve this: world building is a very old operation and uses the means of sympathetic magic to engender a cosmic and elementary confluence of all the forces in the world. In contrast, *system design*, a principle of modernist thinking through and through, wishes to have nothing more to do with sorcery and instead to dominate the world with technical means. This distinction seems necessary in order to be able to name the tension at the very heart of Filko's work, which marks how he does what he does. He indeed always goes for the whole. In his view and presentation of himself, he does this however in two different capacities—on the one hand as an *artist*, the boy from the country, born near the place where the Venus of Moravany was found and therefore imbued with her primeval powers and destined to give the cosmos a voice in his art. On the other hand as a systems thinker and engineer, more precisely as a *semiotician* and *constructor of rockets*, who, with the authority of his modernist mandate, sweepingly reinterprets and aggressively attacks the state of reality. Taking this tension seriously means to accept that you cannot do justice to Filko by seeing him purely as an artist and his work solely as *art*. The aggressivity with which he asserts the modernity of his person as a constructor of signs/bombs and his actions as *anti-art* must also be appreciated. [01–02]

The contradiction between anti-art and art is a motor of the avant-gardes, and, historically, the intimate interplay between the impulses to destroy and to create art has been a driving force in the discussion and production of key modernist works. In his pivotal essay *The Total Art of Stalinism*,[1] Boris Groys shows how this interplay unfolded in the endeavors and disputes within the Russian avant-garde after the October Revolution. In terms of the dual role of destroyer (technical) and creator of worlds (cosmic) there are strong affinities between Filko and Malevich. The latter also saw modern technology as a means to radically transform social conditions. Whereas art had hitherto only depicted the nature of things in various ways, what mattered now was to use technology to change the world. Becoming an advocate of this change meant agreeing with the death of God, nature, and art, and using anti-art to attack the bastions of the old belief and value systems in people's minds. According to Groys, Malevich, however, sees the ultimate aim of this work of destruction as the creation of a cosmically expanded consciousness emancipated from all mundane content. Art was to play a spiritual role in the creation of this state, end its relations with bourgeois aesthetics and realize its ties to religious folk art (icons are the traffic signs for the transportation of the soul).

Malevich formulated his ideas in the late 1910s, and since then much happened. Stalin came and went, a zero point of total destruction was passed, Moscow organized industrial development, the avant-garde fell out of grace, and the advent of the future was now proclaimed by "social realist" art. One should therefore not assume that the ideas of the Malevich generation were easily accessible to the Filko generation. Rather than just a reenactment of history, their new experience of the tensions at the core of the avant-garde aggression and aspiration, just under fifty years after their first manifestation, is perhaps even the first time that their potential and contradictions became so baldly apparent. If the generation of Rosalind Krauss and Bob Morris in New York had not brought Marcel Duchamp (a long-term resident of the city) out of obscurity, declaring him the model for what they thought doing art and being an artist was about, he would today most likely be no big story. Probably, *mutatis mutandis*, something similar can be said about how the ideas of the early Soviet avant-gardes may have gained currency for the postwar universe thanks to their appropriation and translation by the Filko generation.

A very clear example for the practical appropriation of Malevich's principles in the name of art and anti-art is the clandestine intervention *White Space in White Space /*

Zeichen und Raketen Zu Stano Filkos Antikunst

Jan Verwoert

In seinem Werk schafft Stano Filko Welten und Systeme. Sein Vorgehen ist in zweierlei Hinsicht ganzheitlich. Weltenbau und Systementwurf sind beides Mittel zum Darstellen von Totalität. Beide wollen die Wirklichkeit als Ganze erfassen. Sie gehen dabei aber auf höchst unterschiedliche Weise zu Werke: *Weltenbau* ist ein sehr altes Geschäft und vollzieht mit Mitteln sympathischer Magie das Zusammenwirken aller Kräfte in der Welt kosmisch-elementar nach. Im Gegensatz dazu will der *Systementwurf*, als modernes Denkprinzip schlechthin, mit Zauberei nichts mehr zu tun haben und stattdessen mit technischem Wissen die Welt beherrschen. Diese Unterscheidung erscheint nötig, um die Spannung im Herzen von Filkos Werk zu benennen, die sein Tun prägt. Zwar geht er stets aufs Ganze. In seiner Selbstauffassung und -darstellung tut er dies aber in zwei verschiedenen Kapazitäten: Zum einen als *Künstler*, Kind vom Land, geboren nahe des Fundorts der Venus von Moravany und deshalb beseelt von ihren Urkräften und berufen dazu, in seiner Kunst dem Kosmos eine Stimme zu geben. Zum anderen als Systematiker und Ingenieur, genauer gesagt als *Semiotiker* und *Raketenbauer*, der, kraft seines modernen Amtes, gründlich und aggressiv die Verhältnisse erklärt und angreift. Diese Spannung ernst zu nehmen, heißt einzusehen, dass man Filko nicht entgegenkommt, wenn man ihn rein als Künstler und sein Tun allein als *Kunst* begreift. Die Aggressivität, mit der er die Modernität seiner Person als Konstrukteur von Zeichen/Bomben und seines Handelns als *Antikunst* behauptet, gilt es ebenso anzuerkennen. [01–02]

Der Widerspruch zwischen Antikunst und Kunst ist – so wie das Ringen damit, beide Kräfte, das Zerstören und das Produzieren von Kunst, im Herzen zu tragen und im eigenen Tun am Werk zu sehen – ein Motor moderner Avantgarden. Also hat er Geschichte. In seinem einschlägigen Essay *Gesamtkunstwerk Stalin*[1] zeigt Boris Groys, wie sich dieser Widerspruch im Streben und Streiten der russischen Avantgarde nach der Oktoberrevolution entfaltet. Mit Blick auf die Doppelrolle von Zerstörer (technisch) und Weltschöpfer (kosmisch) ergeben sich starke Bezüge zwischen Filko und Malewitsch: Auch letzterer sieht in moderner Technik ein Mittel zur radikalen Umwälzung der Verhältnisse. Wenn Kunst bisher die Natur der Dinge nur verschieden abgebildet hat, gilt es jetzt, die Welt durch Technologie zu verändern. Sich auf die Seite dieser Veränderung zu schlagen, heißt, dem Tod von Gott, Natur und Kunst zuzustimmen und mit Antikunst die Bastionen alten Werteglaubens im Denken der Leute anzugreifen. Ziel des Zerstörungswerks ist für Malewitsch, so Groys, jedoch letztlich die Erreichung des kosmisch erweiterten Bewusstseins einer von aller Gegenständlichkeit befreiten Wahrnehmung. Bei deren Erzeugung spielt Kunst nun wieder eine Rolle, und zwar eine spirituelle. Sie kündigt ihr Verhältnis zur bürgerlichen Ästhetik auf und wird sich ihrer Verwandtschaft zu religiöser Volkskunst gewahr (Ikonen sind Verkehrszeichen für den Transport der Seele).

Malewitsch formuliert seine Ideen Ende der 1910er-Jahre. Seitdem ist viel passiert. Stalin ist gekommen und gegangen, der Nullpunkt totaler Zerstörung ist durchschritten, Moskau steuert den industriellen Aufbau, die Avantgarde ist in Ungnade gefallen, die Ankunft der Zukunft verkündet nun „sozial realistische" Kunst. Man darf also nicht davon ausgehen, dass das Wissen um die Ideen der Generation Malewitsch der Generation Filko einfach zugänglich gewesen wären. Mehr als nur Nachvollzug der Geschichte, ist das erneute Durchleben der Spannungen im Kern der avantgardistischen Aggression und Hoffnung, knapp 50 Jahre nach ihrer Aufkommen vielleicht sogar das erste Mal, dass deren Potenziale und Widersprüche ungeschminkt hervortreten. Ohne dass die Generation von Rosalind Krauss und Bob Morris im New York der 1960er-Jahre (den dort ansässigen) Marcel Duchamp aus der Versenkung gezogen, und zum Vorbild ihres Tuns und Denkens erklärt hätten, wäre er heute wohl kaum Geschichte. Vermutlich ließe sich *mutatis mutandis* ähnliches über das Wissen um die Ideen des sowjetischen Avantgardismus sagen, die in ihrer Aneignung und Übersetzung durch die Generation Filko Geltung für das Universum der Nachkriegszeit erhalten.

Ein unmittelbares Beispiel für die praktische Anverwandlung von Malewitschs Prinzipien im Zeichen von Kunst und Antikunst liefert die Intervention *White Space in White Space /*

Biely priestor v bielom priestore, which Filko, Miloš Laky, and Ján Zavarský undertook at the House of Art (Dům umění, Brno) in 1974, with the consent of director Greta Pospíšilová and curator Jiří Valoch. While the museum was closed on a Monday, the conspirators installed a series of canvas strips painted only in white industrial paint for one day and one night in the empty galleries. Some of them were hung from the ceilings like banners, others rolled out like scrolls on the floors or along the walls. The action was accompanied by a paper with twelve theses that was clandestinely distributed. Here Filko, Laky, and Zavarský claimed that they had successfully produced a condition of total void, and thus helped to bring into the world an art of pure sensibility. As Daniel Grúň explains in his essay on this work,[2] the three artists had read Malevich's book *The Non-Objective World* (1927) under the influence of the Slovak literature scholar Oskár Čepan. The latter read Malevich's work in the light of new science *semiotically* as the production of iconic signs. So Filko, Laky, and Zavarský proceeded to produce consequently cosmic anti-art. They monotonously colored metres of canvases with industrial paint, with a blunt anti-art attitude, as if they were painting traffic signs. They used these signs, however, to then dress up the museum like a universal temple devoted to the spirit of pure sensibility. Like many of the avant-garde's actions, this intervention has the nature of an act of proof. The crude making of the whitewashed canvases corresponds to their status as demonstrative objects. Anti-art provides arguments to underpin and signs to signify the potential of a new art.

One realm where anti-art comes into its own therefore is the theory of its inner necessity. At the same time it is a material practice, existentially so. In this latter sense, *White Space in White Space / Biely priestor v bielom priestore* equally testifies to a joint attempt of organizing intellectual survival after the optimism of the 1960s (that the arrival of new technologies would now really make socialism come true) had been defeated by the crushing of the Prague Spring in 1968. Together with his wife Anna Lakyová, Laky had decorated their living room completely in white before the intervention, so as to provide a space to talk together about what to do after the disaster of 1968. In a sense this also shows that there is no permanently designated place for the construction and destruction of the meaning, freedom, function, and history of art. Neither the disciplines at universities nor ideological programs offer this security and continuity. It requires places like the living room of Lakyová/Laky in order to vent despair and ask if there is any future for art. In retrospect, even such moments of radical insecurity can of course be reinscribed into a history of art, as one moment in its seemingly continuous evolution. Given the traumatic rupture, in the wake of which the meetings in the home of Lakyová/Laky were held, however, it seems vital to grasp how deeply the caesura of 1968 inscribed itself into people's souls, how much of the subsequent disillusionment and violence hence finds its expression in the anti-artistically aggressive qualities of Filko's work, and how the manifestations of this aggression are no longer contained by ideological programs (à la Malevich) but instead become more and more anarchic.

It is not easy to retroactively filter out the anti-artistic drive from all of Filko's actions and thinking. This is largely due to the fact that toward the end of his life Filko prioritized the cosmic artistic dimension of his work and thought, extending the systematic color codes of his earlier work groups (red for the body, green for society, blue for flying into space, white for nothing and limitless perception) into a spiritual constellation of twelve color chakras, and also painted his studio building on the periphery of Bratislava according to these colors. While the colors in the late 1960s still operate with the function of a code denoting fields of action, as if they were part of a state-military semiotics (body brigade, social division, space commando, department of nothing), they seem in the course of the 1990s to clearly represent the integral aspects of a total work of art. The system designs that Filko made by arranging grouped concepts on graph paper during these years are colored with all the chakra colors, and their dynamic colorfulness gives them the character of mandalas. Does this make for a mild and conciliatory tone? Was it in fact all art in the end? A post-Soviet take on Wagner's *Gesamtkunstwerk*? Clearly not. When visiting Filko's studio building it's apparent right away that this is not the lineage the work stands in. It's far too unceremonious and rustic how Filko painted rooms and objects in the chakra colors (and wrote words from his vocabulary everywhere and on everything) for anything to aspire to the status of *fine* art or *high culture*. This is *applied* art, Filko folk art. Rooms and furniture are only deemed ready to move into and use when they have been completely painted. Granted, the giant steel rockets stored in the inner yard could be seen to qualify as sculpture and therefore art. But contemplating them in this light only would mean denying their most prominent characteristic, namely their blatantly obscene material feature: They first and foremost remain dummies of mega-ton bombs with coded blue inscriptions.

But what is the reason for this proximity of bombs and color codes, rocket building and semiotics? And why would it historically be seen in the context of anti-art? Filko is a child of his own time. In the postwar period the victory march of the hard sciences radically alters the understanding of the conditions of human action and speech. *Rocket building* and *semiotics* are the epitome of anti-art in this context. [03–04] Rocket building (including its icon Wernher von Braun) stands for the knowledge of the capacity to systematically destroy everything and everyone—the end of all action. Semiotics (including its icon Roman Jakobson) stands for the knowledge of the capacity to systematically construct any utterance—the beginning of all speech. Why do we still need art? As a *techne* to imitate nature, it withers before the modern *technologies* for the systematic destruction and construction of the world. Ruthlessly, Filko thus undertakes a farewell to art and turns to the sciences of the end of all action and the beginning of all speech. He uses the silhouettes of rockets in drawings, sculptures, and environments. At first they emanate something hopeful. Presumably in the spirit of Alexander Bogdanov's novel *Red Star* of 1907, which describes the establishment of the perfect communist society on Mars, Filko's rockets around 1967 still seem like the means of transportation to a better future, and are produced under the project title *Priestor* (space) side by side with designs and models for irrigation plants. But after the crushing of the Prague Spring the rockets increasingly look like cruise missiles, and at the latest after Filko's flight to the USA

Biely priestor v bielom priestore, die Filko zusammen mit Miloš Laky und Ján Zavarský 1974 im Haus der Kunst (Dům umění, Brno) in Absprache mit Direktorin Greta Pospíšilová und Kurator Jiří Valoch klandestin durchführten. Während das Museum montags geschlossen war, installierten die drei Konspiratoren für die Dauer eines Tages und einer Nacht in den, zu dieser Zeit leeren, Ausstellungsräumen eine Serie von Leinwandbahnen, die schlicht mit weißer Industriefarbe bestrichen waren. Manche von ihnen waren wie Banner von der Decke gehängt, andere wie Schriftrollen auf dem Boden oder an den Wänden entrollt. Zu der Aktion erschien ein ebenfalls nur unter der Hand verbreitetes Papier mit zwölf Thesen. Hier stellten Filko, Laky und Zavarský die Behauptung auf, sie hätten erfolgreich den Zustand totaler Leere hergestellt und damit einer Kunst der reinen Sensibilität zur Geburt verholfen. Wie Daniel Grúň in einem Essay zur Arbeit ausführt,[2] hatten die drei Künstler Malewitschs Buch *Die Gegenstandslose Welt* (1927) unter dem Einfluss des slowakischen Literaturwissenschaftler Oskár Čepan gelesen. Dieser deutete Malewitschs Tun im Licht der neuen Wissenschaft *semiotisch* als Produktion ikonischer Zeichen. Konsequent machten Filko, Laky und Zavarský daraufhin kosmische Antikunst. Sie strichen Leinwand antikünstlerisch stumpf wie Verkehrszeichen mit Industriefarbe, richteten das Museum mithilfe dieser Zeichen aber her wie einen, dem Geist reiner Sensibilität geweihten Universaltempel. Wie viele Aktionen der Avantgarde wirkt die Intervention wie ein Akt der Beweisführung. Die krude Machart der geweißelten Leinwände entspricht ihrem Status als Demonstrationsobjekte. Antikunst liefert Zeichen für die thesenhafte Darlegung der Potenziale neuer Kunst.

Ein Ansatz, der Antikunst zu ihrem Recht kommen lässt ist die Theorie ihrer inneren Notwendigkeit. Gleichzeitig ist Antikunst eine materielle und darin existenzielle Praxis. In diesem Sinne ist *White Space in White Space / Biely priestor v bielom priestore* wohl eher Ausdruck des Versuchs, geistiges Überleben zu organisieren, nachdem 1968 der Prager Frühling niedergeschlagen und der Optimismus der 1960er-Jahre, das Versprechen des Sozialismus mit den neuen Technologien nun echt wahr werden zu lassen, zerstört worden war. Zusammen mit seiner Ehefrau Anna Lakyová hatte Laky das gemeinsame Wohnzimmer vor der Intervention bereits komplett weiß eingerichtet, um den gemeinsamen Gesprächen darüber, wie es nach dem Desaster von 1968 weiter gehen könnte, einen Ort zu geben. Auf eine Art zeigt das: Für die Konstruktion und Destruktion der Bedeutung, Freiheit, Funktion und Geschichte von Kunst gibt es keinen dauerhaft festgelegten Platz. Weder universitäre Disziplinen noch ideologische Programme stellen diese Sicherheit und Kontinuität her. Es braucht Orte wie das Wohnzimmer Lakyová/Laky, um Wut und Widersprüchen Luft zu machen – bis hin zur Frage, ob Kunst noch irgend eine Zukunft hätte. Rückblickend betrachtet können natürlich auch derart radikal verunsichernde Episoden als kontinuierliche Entwicklung in die Kunstgeschichte eingeschrieben werden. Im Sinne der Kunstgeschichte kann man sich sicherlich darauf einigen, dass Filko am Ende doch Kunst produziert hat. Im Geist der Gespräche bei Lakyová/Laky und ihres traumatischen Umfeldes wäre aber auch zu fragen: Wie viel der Desillusionierung und Aggression, die der Einschnitt von 1968 in die Seelen der Leute einschrieb, steckt nicht nur tief in Filkos Arbeit, sondern macht sich auf eine völlig anarchische, von ideologischen Programmen (à la Malewitsch) nie gänzlich erfassbare Art in einer Praxis Luft, die durchweg starke Züge von Antikunst hat?

Den antikünstlerischen Zug im Rückblick neu aus Filkos Tun und Denken herauszuschälen, ist nicht einfach. Das liegt wohl auch daran, dass Filko zum Ende seines Lebens selbst der kosmisch künstlerischen Dimension seines Handelns und Denkens eine übergeordnete Stellung gab, indem er die systematische Farbcodierung seiner früheren Werkgruppen (Rot für Leib, Grün für Gesellschaft, Blau für Flug ins All, Weiß für das Nichts und entgrenzte Wahrnehmung) zu einer spirituellen Konstellation von 12 Farbchakras ausbaut und sein Atelierhaus am Stadtrand von Bratislava entsprechend ausmalt. Wirken die Farben Ende der 1960er-Jahre in ihrer Funktion als Code zur Bezeichnung von Handlungsfeldern noch, als wären sie Teil einer staatlich-militärischen Semiotik (Brigade Körper, Division Soziales, Kommando Weltraum, Abteilung Nichts), dann scheinen sie im Laufe der 1990er-Jahre eindeutig eher die integralen Aspekte eines Gesamtkunstwerks zu vergegenwärtigen. In allen Chakrafarben koloriert erhalten auch die Systementwürfe, die Filko in diesen Jahren anfertigt, indem er Begriffsgruppen auf Millimeterpapier arrangiert, in ihrer lebendigen Vielfarbigkeit geradezu den Charakter von Mandalas. Stimmt einen das milde und versöhnlich? War am Ende doch alles Kunst? Und Filko ein postsowjetischer Wagner? Der Eindruck verliert sich schnell, wenn man Filkos Atelierhaus besucht. Die Ausmalung der Räume, Bemalung zahlloser Objekte in Chakrafarben und Beschriftung von Wänden und Dingen mit Begriffen aus Filkos Wortschatz is viel zu ruppig und rustikal, um nur *freie* Kunst oder gar *Hochkultur* sein zu wollen. Es ist *angewandte* Kunst, Filko-Folk-Art. Hütten und Möbel gelten erst als bezugs- oder gebrauchsfertig, wenn sie ganz be- und ausgemalt sind. Stößt man im Innenhof auf die dort gelagerten riesigen Stahlraketen, könnte man noch behaupten: Das ist Bildhauerei, also Kunst. Die Obszönität dieser Objekte beschreibt man damit aber nicht. Sie sind zuallererst und immer noch Attrappen von Megatonnen-Bomben mit blau kodierten Markierungen.

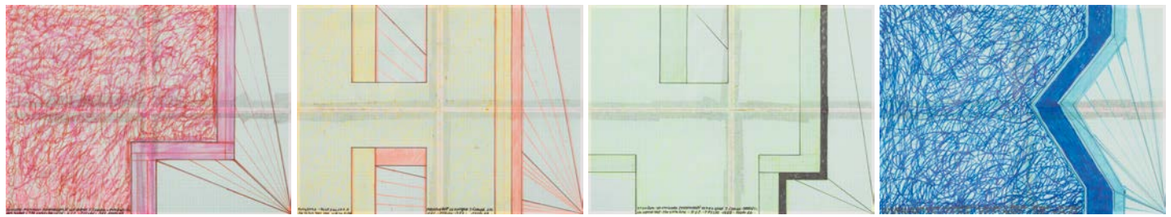
Was ist nun mit der Nähe zwischen Bomben und Farbcodes, Raketenbau und Semiotik? Und warum würde man sie historisch mit Antikunst in Verbindung bringen? Filko ist Kind seiner Zeit. In der Zeit nach dem zweiten Weltkrieg wälzt der Siegeszug der harten Wissenschaften das Verständnis von den Bedingungen menschlichen Handelns und Sprechens radikal um. *Raketenbau* und *Semiotik* sind in dieser Hinsicht die Antikünste schlechthin. [03–04] Raketenbau (inklusive seiner Ikone Wernher von Braun) steht für das Wissen von den Möglichkeiten einer systematischen Zerstörung von allem und jedem, vom Ende alles Handelns also. Semiotik (inklusive ihrer Ikone Roman Jakobson) steht für das Wissen von den Möglichkeiten der systematischen Konstruktion jedweder Aussage, vom Anfang alles Sprechens also. Wozu noch Kunst? Als *Techne* zur Nachahmung von Natur verblasst sie vor den modernen *Technologien* zur systematischen Destruktion und Konstruktion von Welt. Mit ganzer Härte vollzieht Filko also die Abkehr von Kunst und Hinwendung zu den Wissenschaften vom Ende alles Handelns und Anfang jeden Sprechens. Er verwendet die Silhouetten von Raketen in Zeichnungen, Skulpturen und Environments. Zunächst geht von ihnen noch etwas Hoffnungsvolles aus. Vermutlich im Geist von Alexander Bogdanovs Roman *Roter Stern* von 1907, der die Verwirklichung der perfekten kommunistischen

[01] *Contemplation in the Chakra Color Spectrum / Kontemplácia vo farbách čakier-spektier*, c. 1993–95

[02] *Pneumatic Circles I. – XXXX. / Pneumatické kolesá I. – XXXX.*, 1968

[03] *Registration of Stano Filko / Registrace Stana Filka*, 2022

[04] *Cathedral of Rockets (model)*, 1967



[05–08] From the series *PHYS* / Zo série *PHYS*, after 1995

[09] From the series *Klony* / Zo série *Klony*, c. 2000

[10] *SF Railway Customer Card / SF Železničná preukážka*, 1964

Gesellschaft auf dem Mars beschreibt, wirken die Raketen um 1967 noch wie Transportmittel in eine bessere Zukunft und entstehen, unter dem Projektitel *Priestor* (Raum), Seite an Seite mit Entwürfen und Modellen für Bewässerungsanlagen. Nach der Niederschlagung des Prager Frühlings aber wächst die Ähnlichkeit der Raketen zu Marschflugkörpern und spätestens nach Filkos Flucht in die USA in den 1980er-Jahren sind die Raketen Riesenbomben aus Metall. Das sind aggressive Bekenntnisse gegen eine sympathische Kunst des Weltbauens und zu einer unsympathischen Technologie des Weltbeendens.[3]

Filkos Umgang mit Semiose hat zunächst einen klar konstruktiven Charakter. Er misst systematisch das Feld aller möglichen Bedeutungen seiner Praxis aus und findet besondere Bezeichnungen für alle Bereiche seines Tuns, Denkens und Lebens. Zu diesem Zweck verfasst er einerseits Dokumente, die überblicksartig sein gesamtes Bezeichnungs-System vor Augen führen. Nicht selten benutzt er für diese Systementwürfe dasselbe Millimeterpapier wie für Konstruktionszeichnungen. Andererseits bezeichnet, beschreibt und bemalt er seine Arbeiten tatsächlich. Er kritzelt, schreibt und malt Bezeichnungen aus seinem System auf die Artefakte, schnell und ruppig, wie Graffiti. Von der Energie und Haltung her ist das spürbar Antikunst: Das Beschriften hat ikonoklastische Züge. Filko nimmt den Kunstobjekten ihren eigenständigen Wert (als autonome Werke) und erniedrigt sie zu Zeichenträgern in seinem Zeichensystem. Alle Dinge werden der Logik einer totalen Ordnung unterworfen, als deren Chefingenieur er selbst auftritt.

Studiert man die Systementwürfe auf Millimeterpapier, stellt man aber fest, dass Filko die Unterwerfung der Welt unter seine Semiotik mit der eigenen Biografie beginnt. [05–09] Alle Teile seines Werdegangs sind begrifflich erfasst, unterschieden und systematisiert. Die Beschreibung des eigenen Lebens ist das erste Beispiel für die Unterwerfung von allem und jedem unter die Herrschaft der Zeichen. Da Filkos Name nun über allem und überall auf den System-Entwurfs-Papieren steht und er – wie zum Beispiel in *Ego Diachron Synchron* (ca. 1990–1999) – dem Text zuweilen ein Passfoto hinzufügt und das Textblatt rahmt, erhalten solche Blätter durchaus den Charakter von *Urkunden*: von Diplomen etwa, die Leute in ihre Praxis oder ihr Büro hängen, um zu zeigen, dass sie die Lizenz zur Ausübung ihres Berufs besitzen. [10] Antikunst geht bei Filko also soweit, dass er sich (nicht als schöpferischer Mensch, sondern) als semiotischer Apparatchik – diplomierter Meister von Raketen und Zeichen – portraitiert. Sichtlich treibt ihn dabei eine gewisse Lust an unsympathischer Überzeichnung. Seine Totalsemiotik entspringt in dieser Hinsicht wohl also einem ähnlichen Geist wie das groteske Spiel mit den Insignien totalitärer Macht, das später Laibach und NSK in ihrer Selbstinszenierung betreiben werden.

Insofern Filko Raketenbau und Zeichentheorie als Wissenschaften des totalen Staats (von den absoluten Enden des Handelns und Anfängen des Sprechens) ausweist, kehrt er die Aggressivität dieser Disziplinen hervor. Woraus speist sich dieses Aggressionspotenzial und gegen wen oder was richtet sich seine Kraft? Wie Boris Groys in *Gesamtkunstwerk Stalin*[4] schreibt, war die Brutalität riesig, mit der die Sowjetunion Schwerindustrie als Motor der Zukunftsgesellschaft einführte. Von traditionell stark durch Landwirtschaft geprägten Kulturen wie die der Slowakei musste die abrupte Zwangsmodernisierung einen extrem gewaltsamen Eingriff darstellen. [11] Filko lädt Teile seiner Arbeit mit dem Potenzial dieser Gewalt auf, indem er sie nachahmt und sich so anverwandelt, dass er selbst, als Zeicheningenieur und Bombenburschi, die Gewalt gegen das alte Land symbolisch ausübt. Er tut dies allerdings meist auf derart grotesk überspitzte Weise, die offen lässt, ob er die Brutalität der Modernität feiert oder verhöhnt. Schlüsselarbeiten in dieser Hinsicht sind wahrscheinlich die Dioramen *Models of Observation Towers / Modely pozorovacích veží* (1966/1967) [12]. Sie bestehen je aus drei Komponenten: einem schwarz-weißen Panoramafoto des Bratislaver Stadtteils Petržalka, der im Zuge der Radikalmodernisierung zu einer Planstadt aus Stahlbeton ausgebaut wurde. Den Boden vor den Fotos bedeckt eine Fläche von Spiegelfliesen. Sie eröffnen einen virtuellen Raum, alles ist doppelt: das Foto, aber auch die drei Skulpturen, die vor dem Foto auf den Fliesen stehen. Sie sind aus Altmetallteilen – Zahnrädern, Kurbelwellen und Motorrad-Tanks – zusammengeschweißt und je einfarbig silber, orange und blau bemalt. Laut Titel sind sie Architektur. Sie könnten auch Raumfähren sein. So oder so sind sie ganz und gar Motor und versprechen die totale Modernität. Gemacht sind sie aus Schrott. Auf Spiegelfliesen platziert, schweben sie im luftleeren Raum ihrer eigenen Reflektionen.

In die Lust an Science Fiction mischt sich das Bewusstsein um den Charakter totaler Macht. Planstadtgebäude sind wie Spielzeuge des von Moskau gelenkten Superstaats. Dessen Macht kehrt sich ein Jahr später in der Niederschlagung des Prager Frühlings gegen die Menschen. Filko bezeugt diesen Moment unter anderem in einer Serie von unbetitelten, undatierten Arbeiten, in denen er, auf Fotos von russischen Panzern in Prag 1968, diese Panzer rosa aus- und übermalt [13]. Filko identifiziert die Waffen der Diktatur als Breschnews Spielzeuge, vielleicht sogar als Werkzeuge zur Neuauflage von Stalins Auslegung totaler Staatsgewalt als Ausübung einer totalen Kunst. Boris Groys hat in *Gesamtkunstwerk Stalin*[5] aufgeschlüsselt, wie der avantgardistische Wille zur ebenso aggressiven Abkehr vom Alten wie radikalen Schaffung des Neuen, kunstnahe Revolutionäre wie Trotzki in dem Vorhaben der vollständigen Umwälzung der Verhältnisse (der zaristischen Feudal- und Agrargesellschaft) bestärkten, die Stalin dann mit eiserner Hand (und den Mitteln industrieller Produktion und Zerstörung) erzwang. Wenn das so stimmt, wäre es auch wahr, dass Panzer als Mittel der Zurschaustellung staatsmilitärindustrieller Tötungsmacht Medien einer Staatskunst sind, mittels derer Moskau dem Tod der Freiheit ein Monument setzt. Indem er die Panzer rosa ausmalt, demonstriert Filko sarkastisch: wenn Breschnews Panzer pinkes Spielgut brutaler Staatskunst sind, haben Kunst und Pink jede Unschuld verloren. Ein Grund mehr im Widerspruch dazu Antikunst zu betreiben und (statt Protestsongs zu komponieren) die eigene Reaktion auf die betont unkünstlerische Handlung des stumpfen Ausweißelns (Auspinkens) genau der Machtmittel zu reduzieren, die freies Handeln und Sprechen ohnehin von Grund auf unmöglich machen.

Mit dieser Erfahrung im Hintergrund ist das antikünstlerische Aggressionspotenzial in Filkos Tun und Denken deutlich unverhohlener und unversöhnlicher als das in der Arbeit vieler seiner Kolleg*innen aus dem damaligen Westen. [14] Was nicht heißt, dass Antikunst dort im Ansatz nicht genauso relevant gewesen wäre. Zeichen und Raketen

in the 1980s the rockets have become giant metal bombs. These are aggressive statements against a sympathetic art of world-building and for an unsympathetic technology of world-ending.[3]

Filko's approach to semiosis initially has a clearly constructive character. He systematically takes stock of the field of all possible meanings of his practice and finds particular terms for all the areas of his action, thought, and life. For this purpose he on the one hand writes documents that give overviews of his entire system of relationships, and often he uses the same graph paper for these system designs as he does for his construction drawings. On the other hand, he also literally names, describes, and paints his work. He scribbles, writes, and paints terms from his system on the artifacts, quickly and roughly, like graffiti. In terms of the energy and attitude, this is tangible anti-art—the labeling has iconoclastic features. Filko deprives the art objects of their independent value (as autonomous works) and scales them down as the bearers of signs from his own sign system. All objects are subjected to the logic of a total order, as whose engineer-in-chief he presents himself.

Studying the system designs on graph paper shows that Filko begins his subjecting of the world to his own semiotics with his own biography. [05–09] All the elements in his own development are denoted by terms, distinguished from each other, and systemized. The description of his own life is the first example of subjecting everything and everyone to the rule of signs. As Filko's name now stands above everything and everywhere on his system design papers, and he, as for example in *Ego Diachron Synchron* (c. 1990–99), sometimes adds a passport photograph to the text and frames the piece of paper, these papers look very much like *certificates*, of diplomas for example, such as people hang up in their practices or offices in order to show that they have a license to carry out their professions. [10] For Filko, anti-art thus goes so far that he depicts himself as a semiotic apparatchik, a diploma-bearing master of rockets and signs (and not a creative individual). He is visibly motivated by a certain pleasure in unsympathetic exaggeration. In this sense, his total semiotics convey a spirit similar to the grotesque game with the insignia of totalitarian power that Laibach and NSK would later play in their own self-enactments.

Insofar as Filko identifies rocket-building and sign theory as sciences of the total state (of the absolute end of action and the beginnings of language), he emphasizes the aggressivity of these disciplines. What does this potential for aggression feed upon, and against whom or what is its force directed? As Boris Groys writes in *The Total Art of Stalinism*,[4] the brutality with which the Soviet Union intended heavy industry to be the engine of a future society was truly massive. For cultures that were traditionally strongly shaped by farming, such as Slovakia, this abrupt and forced modernization must have produced an extremely violent incision. [11] Filko charges elements of his work with the potential of this violence, by imitating it and appropriating it in such a way that he himself, as an engineer of signs and rocket boy, symbolically uses this violence against the old country. But he mostly does this in a so very exaggerated and grotesque manner that it is provocatively rendered unclear whether he is celebrating or mocking this brutality of modernity. Key works here are probably the dioramas *Models of Observation Towers / Modely pozorovacích veží* (1966/67) [12]. They consist of three components: a black-and-white panorama photograph of the Bratislava suburb Petržalka, which was expanded in the course of radical modernization into a planned town of reinforced concrete. The floor in front of the photos is covered in mirror tiling that opens up a virtual space. Everything is double—the photo and also the three sculptures that are placed on the tiles in front of the photo. They are made of scrap metal, with cogs, crankshafts, and motorcycle fuel tanks, welded together and painted in monotone silver, orange, and blue. The title states that they are entirely engines and promise total modernity. But they are made of trash. Placed on mirrors, they stand suspended in the airless space of their own reflections.

The pleasure taken in science fiction is amalgamated with an awareness of the character of total power. Buildings for a satellite city are like the toys of a Moscow-controlled super state. And a year later, the power of the latter turns against the people in putting down the Prague Spring. One of the ways in which Filko bears witness to this moment is a series of untitled and undated works in which he paints in and overpaints tanks in pink depicted on photographs of Russian tanks in Prague in 1968 [13]. Filko identifies the weapons of the dictatorship as Brezhnev's playthings, perhaps even as the tools to revive Stalin's version of total state violence as the practice of total art. In *The Total Art of Stalinism*,[5] Boris Groys showed how the self-fashioning of avant-gardist as radical destroyers of the old and creators of the new provided a character template to embolden revolutionaries with an affinity for art, like Trotsky, in their aim to utterly transform social conditions (the Tsarist feudal and agricultural society), which Stalin then forced with an iron hand (and the means of industrial production and destruction). If this was the case, then it would also be true that tanks as a means of the illustration of a state-military-industrial power to kill are the media of an art of the state that Moscow used to erect a monument to the death of freedom. By painting the tanks pink, Filko sarcastically demonstrates that if Brezhnev's tanks are the pink playthings of brutal state art, then art and pink have lost all innocence. This is one further reason to engage in anti-art, as a counterpoint, and (instead of composing protest songs) reducing your own reaction to the markedly unartistic act of a simple whitening (pinking out) of precisely those tools of power that have anyway made free action and speech fundamentally impossible.

In the light of this experience, the anti-artistic potential for aggression in Filko's actions and thinking is significantly less covert and less conciliatory then in the work of many of his colleagues from the West at the time. [14] This does not mean that the approach of anti-art was not equally relevant there. Signs and rockets determined the reality on both sides of the Iron Curtain. It was no coincidence that the 1970 MoMA group exhibition that contributed to the genre-making of US-American conceptualism was entitled *Information*. In programmatically provocative and unsubtle fashion, the artists represented here used means of communication and new information technologies—machine-written text, news tickers, press photography—instead of the classical artistic media like painting or sculpture. Benjamin Buchloh correctly described this turn as the imitation of the

bestimmten immerhin die Wirklichkeit auf beiden Seiten des Eisernen Vorhangs. Die für den US-amerikanischen Konzeptualismus genrebildende Gruppenausstellung *Information* am MoMA trug 1970 nicht umsonst ihren Titel. So programmatisch provokativ wie plakativ setzten die Künstler*innen hier Kommunikationsmittel neuer Informationstechnologien – maschinengeschriebenen Text, Nachrichtenticker, Pressefotografie – statt klassischer künstlerischer Medien wie Malerei oder Bildhauerei ein. Benjamin Buchloh beschrieb diese Wendung korrekt als Nachahmung der Ästhetik des bürokratischen Apparats[6], übersah aber die dieser Anverwandlung innewohnende Provokation: Die USA glich der UdSSR wohl darin fast völlig, dass sie Herrschaft während der Anfänge des kalten Krieges noch zentral und disziplinarisch organisierte, nach dem Vorbild von Militär und Industrie, aber eben mit den Mitteln der Verwaltung (das heißt imperialer Bürokratie). Man könnte also durchaus sagen, dass der Konzeptualismus im damaligen Westen dem bürokratischen Apparat des Staats ein Spiegelbild der Semiotik seiner Macht vorhielt, indem er Museumswände mit Schreibmaschinentexten und Nachrichtenfotografie voll hing. Der Affront wird sich im selben Zug gegen die wohlhabenden Schichten gerichtet haben, die in New York Kunst finanzieren und konsumieren, deren Machtstellung durch den bürokratisch-militärisch-industriellen Apparat gesichert wird, die in einem Museum aber durch Kunst von der kruden Wirklichkeit dieses Apparats erlöst werden wollen und die man also vor den Kopf stößt, indem man ihnen diese Erlösung verwehrt und statt Kunst eine Antikunst vorhält, die die Macht des Verwaltungsapparats kopiert.

Die Brutalität der Verhältnisse mit Mitteln provokativer Antikunst nachzuempfinden wird deshalb im ehemaligen Westen wie im ehemaligen Osten ein vergleichbarer Beweggrund zur Arbeit mit der Semiotik der Macht gewesen sein. Da der heutige Westen die Ähnlichkeit zwischen USA und UdSSR, was die Schlüsselrolle imperialer Bürokratie zur Organisation des Herrschaftsapparats betrifft, bis heute leugnet, bleibt die perverse Anverwandlung von entfremdenden Machtmitteln durch Antikunst ein Moment, das in Bezug auf Künstler*innen aus dem ehemaligen Osten, wie Filko, (als „kafkaesk") diskutiert wird, aber nicht in Bezug auf die des West-Konzeptualismus. Deren Arbeit wurde schnell wieder regulär als Kunst gehandelt und als neuster Zugang zum Stammbaum moderner Ismen gedeutet.

Die widerspruchslose Eingemeindung der antikünstlerischen Kräfte des Konzeptualismus in die Kunst hat besonders in der universitären Kunstausbildung fatale Folgen. Wer Kunststudierenden Konzeptualismus nicht als Antikunst sondern Kunst vermittelt, drückt ihnen eine geladene Waffe in die Hand, ohne zu erwähnen, dass diese Waffe *gegen* ihre künstlerische Praxis als künstlerische Praxis gerichtet ist. Das ist gerade dann der Fall, wenn konzeptuelle Antikunst, durchaus aus strategisch gerechtfertigten Gründen, die Semiotik der Universität als bürokratischer Machtapparat (der industriell Formulare, Dissertationen, BFAs, MFAs, PPPs und PhDs produziert) nachahmt. Es macht einen riesigen Unterschied, ob man das Gewaltpotenzial, das in der antikünstlerischen Anverwandlung von Machtsemiotik liegt, noch als solches wahrnimmt – und sich die von Machtapparaten im täglichen Leben erzeugte Entfremdung bewusst aneignet, um sie als Verfremdungseffekt und Zuspitzungsmoment einzusetzen – oder man es für ausgemacht hält, dass sich Kunst beim Kontakt mit dem Apparat aggressiv entfremdend verzerrt und diesen Weg als institutionell vorgezeichneten wahrnimmt und geht.

Nehmen wir ein plakatives Beispiel. Joseph Kosuths Installation *One and Three Chairs* (1965) und sein Traktat *Art after Philosophy* (1969) gilt allen Ernstes bis jetzt als einschlägiges Beispiel dafür, wie Konzeptkunst einem Werk den Status eines diskursiven Arguments geben und dieses dann durch Nachlegen eines Textes theoretisch begründen kann. Dabei kommt der antikünstlerische Charakter von Arbeit und Text nicht zur Sprache. Die Installation besteht aus einem einfachen Stuhl, der zwischen einem lebensgroßen Foto seiner selbst und einer, auf dieselbe Größe vergrößerten Kopie des Wörterbuch-Eintrags „Stuhl" ausgestellt wird. Der Text ist eine bis an die Grenzen der Unlesbarkeit akademisch entstellte (inhaltlich haltlose aber rhetorisch einschüchternde) Abhandlung über Analytik nach Kant. Effektiv handelt es sich also um die stumpfe Vorführung der Macht von semiotischen Apparaten, Unterschiede einzuebnen: den Unterschied zwischen Ding, Definition und Abbildung zum einen, den zwischen Sinn und Unsinn zum anderen. Als antikünstlerische Groteske hätte das seinen Zweck. Als Vorbild für intellektuelle Kunst dagegen liefert es eine Folie für das Machtgebaren von Uni-Apparatschiks oder die unfreiwillige Komik von gestreamlinten PowerPoint-Präsentationen, die praktisch nur noch die abgrundtiefe Gleichgültigkeit von Gegenstand, Wort und Bild in universitären Deutungsroutinen vorführen. Das passiert, wenn Antikunst – aus jedem Zusammenhang gerissen, indem ihr Antagonismus noch als solcher wahrnehmbar gewesen wäre – zum Industriestandard für Institutionskunst erklärt wird. [15–16]

Wieder sichtbar werden Antagonismus und Provokationslust von Antikunst vielleicht eher durch ihre Nähe zu Antimusik, zum Beispiel zu Punk. Auf einem inszenierten Porträtfoto, das Filko nach seiner Flucht aus der Tschechoslowakei in die USA im Jahr 1982 zeigt, übersetzt er sein Image des Ingenieurs von Zeichen und Raketen so in die Stilistik des New Yorker Punk der Zeit. Im durchlöcherten schwarzen T-Shirt präsentiert er sich mit gewinnendem Gaunerblick. Er trägt dabei eine Fliegerbombe (vermutlich eine seiner Skulpturen, aber wer weiß) so leger auf der Schulter wie ein Matrose den Seesack. Nachträglich schreibt er in den Farben der slowakischen Nationalfahne, Rot, Weiß und Blau, dreimal das Wort „Bomba" so auf das Foto, dass es aussieht, als trage der Sprengkörper selbst diese Beschriftung. [17] Diese Selbstdarstellung als slowakischer Bombenburschi spricht in vieler Hinsicht eine ähnliche Sprache wie die der Ramones. Mit dem Titel ihres 1977 erschienen Albums *Rocket to Russia* hatte die Band ihrerseits die Kraft ihres Punksounds (Songs so kompakt abgefeuert wie Projektile) mit der Raketentechnik des kalten Kriegs auf einen Nenner gebracht. Die Liebesbekundung zur Bombe beinhaltet für die Ramones wie für Filko potenziell das Bekenntnis zum antikünstlerischen Moment totaler Entwertung: So wie Bomben faktisch alles *platt* machen, *nivellieren* die Ramones durch hartes, schnelles, gezielt emotionslos maschinelles, stumpf gleichförmiges Spielen die Motive (aus der Rock'n'Roll Tradition der USA), aus denen sie ihre Songs zusammenhauen. Antikunst und Antimusik treffen sich hier, unter dem Stern des kalten Kriegs, im Zeichen der provokativen Bejahung einer Nivellierung aller Werte, im Angesicht der allzeit möglichen industriellen Zerstörung der Welt. [18]

aesthetics of the bureaucratic apparatus,[6] but he ostracized this development as an unwitting cooption of art by the apparatus rather than recognizing its mimicry as a deliberate (anti-)artistic provocation. Arguably, the USA almost completely resembled the USSR during the early years of the Cold War, in that the disciplinary organization of power was centralized around the military-industrial complex and bolstered by administration (i.e. imperial bureaucracy). One can thus conceivably say that also artists of the West were holding a semiotic mirror up to the apparatus of state power when they filled museum walls with typewritten documents and forms. Apart from this, this affront no doubt was equally aimed at the wealthy elites that financed and consumed art in New York, and whose positions of power were secured by the bureaucratic-military-industrial apparatus, and who wished to be redeemed via art in a museum from the crude reality of this apparatus. Instead they were shown a cold shoulder, as this redemption was refused and they were presented not with art but with anti-art that copied the power of the administrative apparatus.

Imitating the brutality of real conditions with the means of provocative anti-art will thus have been a comparable motivation for working with the semiotics of power in both the former West and the former East. Unfortunately, the West today still denies any similarity between the USA and the USSR. The key role of imperial bureaucracy to organize the apparatus of power on either side of the iron curtain is rarely recognized. Therefore the perverse appropriation of alienating means of bureaucratic power in anti-art remains something that is discussed when referring to art from the former East (as "Kafkaesque"), and less so in relation to art from the former West, including conceptualism. The latter was rapidly traded in the usual ways as art, and validated as the newest addition to the family tree of modernist isms.

This contradictive incorporation into art of the anti-art forces in conceptualism has fatal consequences in particular in the teaching of art at universities. If you teach conceptualism as art rather than anti-art, then you are handing a loaded gun to your students, without mentioning that this gun is pointed *against* their artistic practice as artistic practice. This is especially then the case when conceptual anti-art, certainly for strategically justified reasons, imitates the semiotics of the university as a bureaucratic apparatus of power (which industrially produces forms, dissertations, BFAs, MFAs, PPPs, and PhDs). It makes an enormous difference whether you still perceive the potential for violence that lies in the anti-artistic appropriation of power semiotics as such—and deliberately appropriate the everyday alienation that the power apparatuses create in order to deploy it as a defamiliarization effect and moment of pointed emphasis, or whether you consider it a done deal that art becomes aggressively alienated and distorted when it comes into contact with the apparatus, and then perceive this as an institutionally prescribed path that is to be taken.

Let's take a striking example. Joseph Kosuth's installation *One and Three Chairs* (1965) and his treatise *Art after Philosophy* (1969) have in all seriousness been seen to this day as a telling example of how conceptual art can bestow the status of a discursive argument onto an artwork, and then can theoretically underpin this by providing an accompanying piece of writing. The anti-artistic character of such work and writing, however, is at no point taken into consideration. *One and Three Chairs*, for instance, consists of a simple chair placed between a life-size photograph of itself and a copy of a dictionary entry on the word "chair" enlarged to the same size. *Art after Philosophy* in turn is a barely readable academically distorted treatment of analytics after Kant (the contents are groundless but the rhetoric is intimidating). In effect, this is thus a blunt demonstration of the power of semiotic apparatuses to level out differences—the difference between thing, definition, and depiction on the one hand, and between sense and nonsense on the other. As a grotesque piece of anti-art this would all have a purpose, but as a role model for intellectual art it offers us a foil for the power games of university apparatchiks or the involuntary humor of streamlined PowerPoint presentations that practically do no more than illustrate the deep and disturbing indifference of object, word, and image in the interpretative regimes of the universities. This all happens when anti-art, taken out of all context in which its antagonism might still be seen as such, is declared to be the industrial standard for institutional art. [15–16]

The antagonism and provocative drive of anti-art perhaps better become visible in its proximity to anti-music, such as punk. On a staged portrait photograph that shows Filko after his flight from Czechoslovakia to the USA in 1982, he transfers his image as the engineer of signs and rockets into the stylistic idioms of the New York punk of the time. In a black T-shirt with holes he presents himself with the endearing look of a rascal. He has an aerial bomb (probably one of his own sculptures, but who knows) so nonchalantly on his shoulder like a sailor might carry his kit bag. He added the word "bomba" to this photograph in the colors of the Slovak national flag, red, white, and blue, so that it looked like the bomb itself was labelled in this way. [17] This self-enactment as a Slovak rocket boy in many ways speaks the same language as the Ramones. With the title of their 1977 album *Rocket to Russia* the band had already pointedly equated the force of their punk sound (songs fired out as compactly as projectiles) with the rocket technology of the Cold War. This declaration of love for the bomb by Filko and the Ramones voices the appetite for annihilation at the heart of anti-art provocations. Just as modern bombing indiscriminately razes cities to the ground, the hard, fast, and deliberately emotionless bluntly monotone music of the Ramones mechanically flattens out all motifs (from the rock'n'roll tradition of the USA) with which they bash all their songs together. Anti-art and anti-music here converge, under the star of the Cold War, in the sign of the provocative embrace of a leveling of all values, in the face of the industrial destruction of the world that is possible any time. [18]

Even though after his return to Slovakia in the 1990s, Filko again turned to the cosmic sympathetic artistic construction of worlds in the sign of a popular art to his own taste, punk still remains present. [19] Filko's worlds will never be completely safe worlds and they retain raw elements. The birth of artistic worlds takes place from the spirit of a proximity to anti-artistic destructive power. [20] On the one hand Filko now invokes the Venus of Moravany as the cosmic source of the power of indigenous primeval artistic creation magic, and casts himself in the role of her medium. On the other hand he gives his invocations of the power of Venus the

[11A–B] *Boy Angel*, 1983

[12] *Models of Observation Towers / Modely pozorovacích veží*, 1966–67

[13] *Occupation of the Czechoslovak Socialist Republic – Pink Heart / Okupácia ČSSR – Ružové srdce*, 1968/1978

[14] *Mobile Germ*, 1987

[15] From the series *Altars of Contemporaneity (Chair) / Zo série Oltáre súčasnosti (Stolička)*, 1965

[16] From the series *Altars of Contemporaneity (Chair) / Zo série Oltáre súčasnosti (Stolička)*, 1965

[17] *White Bomb in Action. N.Y.C. / Biela Bomba v akcii. N.Y.C.*, 1989

[18] *AIDS (Barbecue)*, 1983

[19] *OLD + NEW TESTAMENT / Dwelling 1966 of Contemporaneity - Reality / OLD + NEW TESTAMENT / Obydlie 1966 súčasnosti - skutočnosti*, 1985–95

[20] *Virtual Old and New Testament*, 1992

[21–22] *Stano Filko, FIYLKONTEMPLACIAKCIEQ*, State Gallery (today's Central Slovakian Gallery), Banská Bystrica, 2003

[23] *Mobile III. / Mobil III.*, 1964

Auch wenn sich Filko nach seiner Rückkehr in die Slowakei in den 1990er-Jahren erneut dem kosmisch sympathischen, künstlerischen Aufbau von Welten im Zeichen einer Volkskunst nach seinem Geschmack zuwendet, bleibt der Punk präsent. [19] Filkos Welten werden nie *heile* Welten sein. Etwas Rohes wohnt ihnen weiterhin inne. Die Geburt künstlerischer Welten geschieht aus dem Geist einer Nähe zu antikünstlerischer Zerstörungskraft. [20] Zum einen bezieht er sich nun auf die Venus von Moravany als kosmische Kraftquelle indigen urkünstlerischer Gestaltungsmagie, als deren Medium er sich begreift. Zum anderen gibt er seinen Anrufungen der Venuskraft die Form von Skulpturen, die grob aus Überbleibseln bäuerlicher Arbeit collagiert sind: Zaunpfähle, eine Stahlstange und alte Reifen taut er mit dicken Drähten zu einer trotzig aufragenden Pyramide zusammen und deklariert sie durch Beschriftung mit Graffiti zum Venusheiligtum. Auf einem, hinter der Arbeit an der Wand aufgespannten, geradezu endlos breiten roten Banner, sind mit riesigen schwarzen Blockbuchstaben die Worte MORAVANY – VENUSA gepinselt. [21–22] Auch seine Hommage an die Magie vorindustrieller Handwerklichkeit fällt punkig (übersetzt ruppig, dreckig) aus: Er zurrt mit Seilen alte Nähmaschinen mit Schwungrädern zu Assemblagen zusammen. Es wirkt so, als hätten Riesenspinnen die Relikte einer verlorenen Zeit aus dem hintersten Winkel einer Scheune in einen kompakten Kokon eingesponnen. Im Volksmund heißen die Spinnräder *Babka* [23], Großmutter. Filko feiert die Wiedergeburt der Omawelt vom Land als kosmische Venuskunst. Insofern er als Material dazu kaputtes Zeug vom Hof verwendet, erklärt er aber restaurativer Nostalgie (die das Alte als Heile verklärt) genauso wie technologischer Zukunftsgläubigkeit (die wahren Powertools hatte Oma) eine Absage. Der Kunstsammler und Weggefährte Roman Zubaľ erwähnte ihm Gespräch, dass Filko während seines Studiums an der Kunstakademie Bratislava regelmäßig wegen seiner ländlichen Herkunft verspottet wurde. Nicht zuletzt vor diesem Hintergrund haben seine Bekenntnisse zur Urkunst im Zeichen von Venuszaunpfählen und Omaspinnrädern weiterhin den aggressiven Charakter einer Absage an das, was snobistische Städter so für Kunst halten mögen.

Die intime Nähe von Negation und Wiedergeburt unterstreicht schließlich die Legende zweier klinischer Tode, die Filko als Leitmotiv in seine Systementwürfe aufnimmt.[7] Nach eigenen Aussagen ist er zu Lebzeiten zweimal zu Tode gekommen und wieder geboren worden: Zum ersten Mal 1945, als er mit acht Jahren beim Viehhüten mit dem Kopf auf einen Stein fiel und zum zweiten Mal 1952, als er bei der Fabrikarbeit einen Stromschlag von einer Starkstromleitung bekam. Der erste Tod machte ihn, schreibt er, postmodern, der zweite postavantgardistisch. Darüber hinaus wirkt bezeichnend, dass der erste ein Tod in bäuerlicher, der zweite einer in industrieller Umgebung, einem Metallwerk, ist. Wenn man der Todeskraft des Industriellen neben der totaler Wissenschaften von Zeichen und Raketen hier also Metall und Starkstrom zuordnen kann, bleibt das Ländliche kein Ort der Unschuld und Heilung. Seit jeher kostet Landarbeit Unzählige das Leben. Beide Tode sind fast beifällig und auf banale Art brutal beziehungsweise brutale Art banal. Sie sind Signaturen der traditionell feudalen und modern industriellen Ordnung. Vor und nach dem Einschnitt der Industrialisierung bringt nichtsdestotrotz Arbeit potenziell den Tod. Und die Neugeburt. [24–27] Was zerstört und was gebiert, Antikunst und Kunst sind Seiten derselben Münze. Das war seit Nietzsche klar. Was Filko dem Entscheidendes hinzufügt, sind die Welten, die er über sein Leben hinweg in seine Antikunstkunst aufsaugt und aus ihr auswirft: die aggressive Welt der Semiotik und Raketen neben der nicht minder rauhen Welt der Urvenusheiligtümer und Omaspinnräder.

1 Boris Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin: Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, München 1988.

2 Daniel Grúň, „Notes of a Belated Viewer. Revisiting White Space in White Space", in: *White Space in White Space. Biely priestor v bielom priestore, 1973–1982. Stano Filko, Miloš Laky, Ján Zavarský*, hrsg. von Daniel Grúň, Christian Höller und Kathrin Rhomberg für Kontakt Collection, Wien 2021.

3 Modernes Denken ist unsympathisch, traditionelles sympathisch. Das liegt daran, dass moderne Wissenschaften dem *Konzept des Systems* all die Macht (Welt zu schaffen und zu deuten) zusprechen, das zuvor der *Kraft der Sympathie* zuerkannt wurde. Das traditionelle, in vielen Kulturen global verbreitete Wissen begreift das Weltgeschehen als Ausdruck des qualititativen Zusammenwirkens elementarer Kräfte: *Sym*pathie ist das Prinzip des *Zusammen*wirkens, sie ist die allen Dingen innewohnende Ausrichtung, die beeinflusst, was wie mit welchen anderen Kräften, Stoffen und Charakteren zusammenwirkt, aneinander gerät, anzieht, abstößt, heilt oder kränkt. Während traditionelles Wissen sich so als Einsicht in ein Weltgefüge begreift, an dem es teilhat, koppelt sich moderne Wissenschaft aus diesem Gefüge aus und beschreibt es mit Abstand, wie von außen. Insofern es sich methodisch aus der Gemengelage *sympathisch* reagierender Kräfte und verwobener Schicksale auskoppelt, um die Dinge der Welt aus der Distanz heraus *systematisch* zu analysieren und manipulieren, ist moderne Wissenschaft gezielt unsympathisch. *Sym*pathien sind traditionell das *kom*positorische Medium und Milieu der Künste. Im graeco-romanischen Kanon versuchen die sieben freien Künste Musik, Astronomie, Arithmetik, Geometrie, Grammatik, Rhetorik und Logik Einblicke in das Zusammenwirken kosmischer Kräfte zu gewinnen, um in deren Konstellationen eingreifen zu können. Sie begreifen alles Sprechen und Handeln aber von Grund auf als elementar planetarischen Kräften unterworfen und nicht über sie triumphierend, wie Technik und Wissen der Moderne.

Sympathische Künste und unsympathische Systeme unterscheiden sich am Ende auch und vor allem in Bezug auf den Status, dem sie ihrem Medium, den Zeichen, zusprechen. Systemdenken begreift Zeichen als Instrumente, die die Dinge der Welt genau deshalb präzise abbilden, weil sie es aus der Distanz heraus tun, also nicht an der Dingwelt teilhaben, sondern, ganz wie die Operatoren kybernetischer Systeme, funktionale Bestandteile in sich abgeschlossener Strukturen (Sprachen) sind. Sympathische Künste und traditionelle Wissenschaften verstehen die Gestalt und Konstellation der Dinge selbst zeichenhaft. Sternzeichen sind planetarisch ebenso gegeben wie die Prägung, die die unterschiedliche Teilhabe an den Elementen Feuer, Wasser, Erde und Luft verschiedenen Stoffen und Charakteren gibt. Was sie darin als Planet, Mineral, Pflanze oder Kreatur unterscheidet sind die unterschiedlichen Proportionen und verschobenen Bedeutungen, die sich im Verhältnis zu den darin kommunizierenden Elementen ergeben. Diese Prägungen geben den Dingen ihre *Signatur*. Eine bestimmte Konstellation von Tönen zu spielen oder aus Mineralien, Erden oder anderen Stoffen bestimmte Farben anzumischen, aktiviert das Kräftepotenzial dieser Signaturen. Sympathische Künste sprechen nie *über* die Welt, sondern *durch* die der Welt innewohnenden Signaturen. Systematische Semiotik zerschneidet mit dem Skalpell struktureller Analyse den Stoff der intimsten Verwobenheit zwischen Zeichen und Welt, den sympathische Künste als ihr Element und Milieu begreifen. Der Punkt ist, dass sich Filko die Gewaltsamkeit dieses Schnitts genauso zum Markenzeichen macht, wie die Magie von Farben und Chakren als kosmische Signaturen. Um die Doppelbödigkeit seines Tuns und Sprechens nachzuvollziehen – und einer Deutung entgegenzuwirken, die sein Werk im Rückblick vor allem unter kosmisch künstlerischen Vorzeichen wahrnimmt – stellt dieser Essay den unsympathischen, aggressiv antikünstlerischen Aspekt seiner Praxis in den Vordergrund.

4 Groys 2008 (wie Anm. 1).

5 Ebd.

6 Benjamin H. D. Buchloh, „Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions", in: *October*, 55, Winter 1990, S. 105–143.

7 Das System-Entwurfs-Textblatt *Projekt myslenia* (ca. 2000) zum Beispiel datiert die genannten zwei Tode auf 1945 und 1952 und deklariert ihren Status als „KLINIC". Ohne dieses Attribut listet Filko danach als drittes Todesjahr, 1985, aber nur in Verbindung mit dem Kürzel N.Y.C., vermutlich in Bezug auf den Moment seiner Zeit in New York, als er den Boden unter den Füßen verlor und Erzählungen zufolge, sich eine Weile als Obdachloser durchschlug. Diesem sozialen Tod sind im System-Entwurf Begriffe zugeordnet, die geradezu eine kämpferische Rückkehr zum Avantgardismus sind (nach dessen einstweiliger Überwindung in der, dem zweiten Tod zugeordneten POSTAVANTGARDA-Phase B): Mit dem Leben Phase C nach dem sozialen Tod assoziiert Filko die Qualitäten TRANSFUTURO und MODERNAVANGARDA, ganz so, als wollte er der US-Kunstszene signalisieren: Wenn mein Avantgardismus für Euch unverdaulich ist, dann werde ich, in dieser Zeit nach der Ankunft der Zukunft, erst recht an ihm festhalten!

form of sculptures that are very roughly collaged from the remains of agricultural labor: fenceposts, old steel bars, and old tires tied together with thick wires to form a pyramid that defies the odds, and declaring this through labelling to be a holy Venus relic. On a seemingly endlessly long banner hung on the wall behind this work, the words MORAVANY – VENUSA are painted in enormous black block capitals. [21–22] Filko's homage to the magic of pre-industrial artisanship is thus also punky (rough, ready, and dirty); using ropes he binds together old sewing machines with flywheels together as assemblages. It looks as if giant spiders had spun the relics of a lost age found in the hithermost corner of a barn into a compact cocoon. In the vernacular, these flywheels are called *babka* [23], grandmother. Filko celebrates the rebirth of the world of the granny from the countryside as cosmic Venus art. By using broken stuff from the yard as his materials, he rejects both restorative nostalgia (that idealizes the old as the unbroken) and a technological faith in the future (granny had the true power tools). Roman Zubaľ, art collector and companion, noted in conversation that, during his studies at the art academy in Bratislava, Filko was regularly mocked for his rural origins. Not least in the light of this, his advocacy of primeval art in the sign of Venus fenceposts and granny spinning wheels retain the aggressive character of the rejection of whatever snobby city people take to be art.

The intimate proximity of negation and rebirth is, finally, underscored by the legend of the two clinical deaths that Filko incorporates into his system designs as a leitmotif.[7] He claimed that he had died and been reborn twice during his life, the first time in 1945 when as an eight-year old he fell and banged his head against a stone while watching the cattle, and the second time in 1952 when he suffered an electric shock from a power line when working in a factory. The first death made him postmodern, he wrote, and the second post-avant-garde. In addition to this it seems vital to note that, while the first death took place in a rural and the second an industrial environment, a metal works, both deaths are named in the same vain. So while it is understood that, alongside the total sciences of signs and rockets, heavy industry is identified as a force of death and destruction, Filko does not pit the rural against the modern as a site of innocence and redemption. Instead he testifies to the fact that work on the land has also always cost countless lives. What further puts both deaths on a par is their arbitrary character: they are brutal in a banal way, or banal in a brutal way. They are signatures of the traditional feudal and the modern industrial orders. What remains the same, before and after the incision of industrialization is that work may bring death. And rebirth. [24–27] What destroys and what gives birth, anti-art and art are sides of one coin. Nietzsche may have said it. But the point is how Filko did it: Throughout his life, he sucked in whole worlds and spewed them out as anti-art: the aggressive world of semiotics and rockets alongside the no less rough world of rural Venus deities and granny spinning wheels.

1 Boris Groys, *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, (Princeton, New Jersey, 1992).

2 Daniel Grúň, "Notes of a Belated Viewer. Revisiting White Space in White Space," in *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 for Kontakt Collection (Vienna, 2021).

3 Modernist thought is unsympathetic, traditional sympathetic. This is because modernist sciences accord all the power (to create and interpret the world) to the concept of the system that was previously accorded to the power of sympathy. Traditional knowledge in many cultures around the world understood the way of the world as an expression of the qualitative interplay of elementary forces: sympathy is the key in which this interplay occurs, in accordance with the elementary disposition of certain forces, materials, and characters to attract, repel, heal, or harm each other. While traditional knowledge sees itself as insight into the essence of the world in which it participates, modern science dissociates itself from this essence and describes it from a distance, as if from the outside. Insofar as it decouples methodologically from the interplay of sympathetically reacting forces and interlinked fates, in order to systematically analyze and manipulate things in the world from a distance, modernist science is intentionally unsympathetic. Sympathies are traditionally the compositional medium and milieu of the arts. In the Greek-Roman canon the seven free arts music, astronomy, arithmetic, geometry, grammar, rhetoric, and logic endeavor to gain insight into the interplay of cosmic forces in order to be able to intervene in their constellations. But they understand speech and action as subject to elementary planetary forces and not as triumphing over these, unlike the technology and knowledge of modernity.

Sympathetic arts and unsympathetic systems ultimately differ from one another also and primarily in reference to the status that they accord their medium, the signs. Systems thinking sees signs as instruments that so well depict the things of the world precisely because they do this from a distance and do not participate in the world of things, but, just as the operators of cybernetic systems, are rather functional components of inherently closed systems (languages). Sympathetic arts and traditional sciences understand the shape and constellation of things themselves as signs inscribed in creation. So, zodiac signs are a planetary fact in much the same way that the particular way a mineral, plant or creature signifies is a direct manifestation of its material composition: the different proportions to which the planet, mineral, plant or creature partakes in the elementary forces of fire, water, earth, and air disposes it towards entering into relation with other parts of creation in a certain manner, and thereby acquire its particular meaning (relative to the constellation entered). This disposition to relate and signify in characteristic ways was known as the "signature" engraved in each little particle of the world. Playing a certain constellation of notes, or mixing certain colors from minerals, earths, or other materials activates the potential force of these signatures. Sympathetic arts never speak *about* the world but *through* the signatures inherent to it. Systematic semiotics uses the scalpel of structural analysis to cut the stuff of the most intimate interlinkage between sign and world that the sympathetic arts understand to be their element and milieu. The point is that Filko embraces *both* the violence of the analytic incision *and* the magic of color chakras and cosmic signatures. In order to show the ambivalence in what he does and says about it—and in order to counter an interpretation that sees his work in retrospect primarily under cosmic artistic auspices—this essay focuses on the unsympathetic, aggressive anti-artistic aspect of his practice.

4 Boris Groys, *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond* (see note 1).

5 Ibid.

6 Benjamin H. D. Buchloh, "Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions," *October* 55 (winter 1990), pp. 105–43.

7 The system design text sheet *Projekt myslenia* (c. 2000), for example, dates the two deaths in 1945 and 1952 and declares their status as "KLINIC." Without this attribute, Filko thereafter lists 1985 as the third year of death, but only in connection with the abbreviation N.Y.C., presumably referring here to the moment during his time in New York when he lost the ground under his feet and, so the story, spent some time somehow surviving homeless. In the system design this social death is associated with concepts that very much stand for a belligerent return to avant-gardism (after it had already been overcome in the POSTAVANTGARDA-Phase B associated with the second death). With life in phase C after the social death, Filko associates the qualities TRANSFUTURO and MODERNAVANGARDA, pretty much as if he wished to signal to the US art scene that if his avant-gardism was not digestible for them, then he would most definitely stick with it, in this time after the arrival of the future!

[24] *Retro SF (Birth and Clinical Deaths) / Retro SF (narodenie a klinické smrte)*, 2000

[25] *Birth of SF / Narodenie SF*, c. 1960

[26] *FILKO CLINICAL DEATHS 1945 and 1952 / FILKO KLINICKÉ SMRTE 1945 a 1952*, 1995

[27] *SF Clinical Deaths / SF Klinické smrte*, 1995