Blue Ladders in the Universe: Space and Cosmos as Sensual Topoi in the Work of Stano Filko. Or: A System by Filko on *PSYCHOQ-FYZIKOZMOVESMIREALUNVERZ-ABSOLUTEAQ – FIYLKOMUNIKON-TEMPLACIEDSAOQ*

Patricia Grzonka

The retrospective of the work of Slovak artist Stano Filko in Graz is a good opportunity to take a look back at the "cosmos"[1] of this artist. An increasing body of literature on Filko notwithstanding, there are still many gaps in our knowledge of his eclectic oeuvre, raising the question as to which paradigms have hitherto been applied in the mechanisms evaluating his art. The following is not intended as a new interpretation of Filko's work, and instead I would like to suggest a reading based on a certain approach to the themes of space and place that places his relations to the context and the reality of post-socialist art in a new focus. [01-02]

Retrospective

Stano Filko (1937–2015) was and is certainly no unknown in Slovak and central European art, but the sheer magnitude of his transgressive artistic oeuvre has made it difficult to approximate his work and has meant that art scholarship has hitherto only focused on specific aspects. In the context of Slovak art history his works seem very much unique, as they depart from the parameters of both post-conceptual and post-socialist art. It is no coincidence therefore that today Stano Filko is primarily associated with works that can be inscribed into the narrative of Western art and that thus a large part of his opulent oeuvre is neglected. The conceptual works (such as the *HAPPSOC* series in the 1960s, the environments from the same period, and the metaphysical and transcendental gestures of his *White Space* project in the 1970s) have attracted most attention to date. These work groups can be seamlessly connected to the context of the avant-garde and the neo-avant-garde in the European metropolises of Paris and Milan at the time, or the New York art scene—and these are also the places to which Filko created or sought his own major artistic relations.[2] One might also say that Stano Filko very purposefully made these connections to a Western art scene while he was still operating under the system of a socialist state.[3]

Blaue Leitern im Universum: Raum und Kosmos als sinnliche Topoi bei Stano Filko. Oder: Ein System von Filko zu *PSYCHOQ-FYZIKOZMOVESMIREALUNVERZ-ABSOLUTEAQ – FIYLKOMUNIKON-TEMPLACIEDSAOQ*

Patricia Grzonka

Die Retrospektive über den slowakischen Künstler Stano Filko in Graz ist eine gute Gelegenheit, sich dem „Kosmos"[1] dieses Künstlers aus einer rückblickenden Perspektive zu nähern. Nach wie vor existieren trotz einer zusehends wachsenden *Filko-Literatur* viele Leerstellen in Bezug auf sein eklektisches Werk, die die Frage aufwerfen, welche Paradigmen bisher im Verwertungsmechanismus seines Œuvres geltend wurden. In diesem Text soll es nicht um eine Neuinterpretation von Filkos Werk gehen, vielmehr möchte ich auf der Basis seines spezifischen Zugangs zu Themen des Raums und des Ortes eine Lektüre vorschlagen, die sein Verhältnis zum Kontext und zur Realität post-sozialistischer Kunst neu in den Fokus rückt. [01-02]

Retrospektiv

Stano Filko (1937–2015) war und ist zwar in der slowakischen und mittelosteuropäischen Kunst kein Unbekannter, aber der schiere Umfang seines transgressiven künstlerischen Werks erschwerte bisher den Zugang zu diesem und brachte es mit sich, dass sich die Kunstwissenschaft nur mit einzelnen Aspekten seines Werks befasst hat. Im Kontext der slowakischen Kunstgeschichte etwa erscheinen seine Arbeiten singulär, indem sie sowohl aus dem Rahmen einer post-konzeptuellen als auch einer post-sozialistischen Kunst fallen. So ist es kein Zufall, dass Stano Filko heute vor allem mit Arbeiten assoziiert wird, die sich ins Narrativ einer westlich geprägten Kunsterzählung einschreiben lassen und dem gegenüber ein Großteil seines opulenten Werks ausgeblendet wird. Die konzeptuellen Arbeiten (etwa die Serien zu *HAPPSOC* der 1960er-Jahre, die Environments aus derselben Zeit oder die metaphysisch-transzendentalen Gesten des *White Space*-Projekts aus den 1970er-Jahren) erfuhren bisher die meiste Aufmerksamkeit. Diese Werkgruppen können nahtlos an den Kontext von Avantgarde und Neo-Avantgarde in den damaligen europäischen Metropolen Paris und Mailand oder an die New Yorker

He certainly never held back his own personal motivation for gaining recognitions and *success* (whatever that might be) in the context of an international art world.[4]

The art-historical reception that set in after the end of the real-socialist empire, and that in particular grew during the last ten years of the artist's life from 2005, has hitherto mainly concentrated on this particular accessibility to discourse appertaining to his conceptual works. At the same time his late work, which came across as colorful, raw, crazy, and *regressive* in comparison to his *cool* early days, received little attention. This has now changed in recent years, initially thanks to an unconventionally done show in Brno[5] [03] and the retrospective in Graz.[6] These exhibitions on the one hand are not afraid of works that show Filko as an expressive painter and as an *arrangeur*, a bricoleur of different found objects, or as a mystical and introverted *shaman*, and they at the same time pay due attention to Filko as an artist who developed his own independent conceptual idioms within a monochrome complex of works.

The sixth solo exhibition in the Vienna gallery Layr also broke with the reluctance to address Filko's expressive late work from the 1990s on. In their exhibition *RED EXILE*, curators Søren Grammel and Jan Verwoert look at precisely that critical phase in Filko's oeuvre in which the artist became *physical* and *materialist* in the name of a pure anti-metaphysical understanding of the body, a phase that seemed to bid farewell to the earlier conceptual periods.[7] With a good deal of humor—an aspect that has also not been sufficiently addressed in studies on the artist to date—Filko's work is presented to us as not caring for any borders between genres and whose anarchist gesture appropriates objects that do not seem to fit into the clean cosmos of an artist of the neo-avant-garde: a caricature of a self-portrait, monumental gestural painting, a shovel as an accessory, AIDS, assemblages, and a pink pepper mill put together from spray cans and painter's rollers. The presentation of an anarchic and inverted cosmos on the basis of the emotional color red.

Priestor – Space

But within these presentations overarching themes in emergent "Filkology" have so far hardly played any role. This will be attempted in the following, establishing a consistent line of content that runs through both Filko's early and late work as well as the various intermediary phases, and that represents something of a constant within this so frequently diffuse and seemingly contradictory oeuvre. This line is the idea of space. [04]

The idea of space, the direct or indirect thematization of space (in Slovak *priestor*) is present in nearly all of Filko's works. It crosses genres just as his work does, it comprises many "dimensions" that are expressed in his late work in the form of a timeless multi-layered abstract system and that also operate as metaphors. Many works already contain the naming of space in their titles, often in several languages. Space is immaterially connoted in the ascriptions to the "cosmos" as a symbolic utopian place and a social vision. [05] But the idea of space can also be located in concrete physical terms: in Bratislava as a point of reference, for example, where Filko's artistic socialization began and where after his return from American exile he bought a plot of land on Kamzík hill and established his studio there. In this studio that he called "deposit" Filko realized his artistic visions from the mid-1990s as a Foucaultian heterotopia,[8] by transforming the profane building and garden into a placeless and timeless structure. The arrangements he implemented there are solely bound to his own *System SF*. Antennae on the roof and various self-made scaffold-like constructions symbolize the connection of this location of inspiration and artistic production with the rest of the universe.

The significance of space-time structures in contemporary art and more generally in the culture of the twentieth century has many connotations. The question as to the ways in which *space* is made productive in art and theory has been completely reconfigured since the middle of the twentieth century and above all in recent decades. We are no longer living in a homogeneous space, but in a space that is charged with qualities. Our idea of space is liberated from its role within the concept of location that remained valid for centuries, and now tends to entail the integration of psychological, social, economic, nuclear-age, and finally also emancipatory perspectives. Including political and gender issues also particularly indicates that space is understood as a "relational and not just as an absolute category" especially also in art.[9]

The manifesto-like actions of the *HAPPSOC* (happy socialism) series are among Stano Filko's earliest conceptual works. They are all immaterial conceptions of geographical-spatial dispositions. *HAPPSOC I.* (1965, together with the artist Alex Mlynárčik and the theorist Zita Kostrová) comprises the *awareness* of the sociopolitical space of the city of Bratislava—a *Situations-Readymade* that evokes life in Bratislava during the period from May 2 to 8, 1965, the days between Labor Day (May 1) and the day commemorating the end of the war (May 9). The manifesto for this action declares the different elements of this awareness: 138,036 women, 128,727 men, 49,991 dogs, 18,009 buildings, 165,236 balconies 40,070 water pipes in apartments, 35,060 washing machines, 1 castle, 1 Danube, 22 theaters, 6 cemeteries, 1,000,801 tulips, etc. This bureaucratic list of in total 23 items amounts to a kind of hymn to the materialist "reality" (Filko) of the city of Bratislava, which in the late 1960s was still part of the Socialist Republic of Czechoslovakia ČSSR. The further actions (strictly speaking they were mainly declarations in verbal and written form, Filko's *Anti-Happenings* that took place away from public attention in order to avoid the censors) clearly included the broader geopolitical environment. *HAPPSOC II.* (1965) was a seven-day "creation" on Bratislava station, while Filko called *HAPPSOC III.* (*Altar of Contemporaneity*, 1966) an immaterial invitation that included the population of the country and thus the suggestion that they explore the territory of the state.[10] It is not just the artefacts and objects that are part of this reality, but also spatial structures, *relations* and *relational structures* that represent the aggregate of an abstract object-subject relationship.[11]

Modern Tower of Space

The blue sculpture entitled *Modern Tower of Space / Moderná veža vesmíru* (1967–68),[12] [06] also from the late 1960s, possibly refers to a planned installation for public space, or to an official commission, and it is thus to be understood as a model. The construction consists of a tower that can be entered from

Kunstszene anschließen – und dies sind auch die Orte, zu denen Filko seine künstlerischen Hauptbeziehungen knüpfte oder suchte.[2] Man könnte vielleicht auch sagen, dass Stano Filko sehr bewusst diesen Anschluss an eine westlich orientierte Kunstszene noch unter einem sozialistischen Staatsystem gesucht hat.[3] Seine persönliche Motivation, im Kontext eines internationalen Kunstgeschehens Anerkennung und *Erfolg* – was auch immer damit gemeint sein mag – zu erlangen, hat er selbst jedenfalls nie zurückgehalten.[4]

Die kunsthistorische Rezeption, die nach dem Zerfall des real-sozialistischen Imperiums einsetzte und die sich besonders in den letzten zehn Lebensjahren des Künstlers ab 2005 verstärkte, konzentrierte sich bisher vorwiegend auf diese besondere Diskursfähigkeit seiner konzeptuellen Werke. Gleichzeitig wurde seinem Spätwerk, das dem *coolen* Frühwerk gegenüber bunt, roh, crazy und *regressiv* wirkte, wenig Aufmerksamkeit zuteil. Dies änderte sich jedoch in den letzten Jahren zunächst mit einer unüblich *gebürsteten* Werkpräsentation in Brno[5] [03] sowie mit der Retrospektive in Graz.[6] Diese Ausstellungen schrecken einerseits nicht vor Arbeiten zurück, die Filko als expressiven Maler und Arrangeur, als *Bricoleur* verschiedener vorgefundener Objekte oder als mystisch-introvertierten *Schamanen* zeigen und würdigen ihn gleichzeitig als einen Künstler, der in einem monochromen Werkkomplex eine eigenständige konzeptualistische Sprache entwickelte.

Aber auch die sechste Einzelausstellung in der Wiener Galerie Layr bricht mit der *Scham*, sich mit Filkos expressivem Spätwerk ab den 1990er-Jahren zu beschäftigen. In ihrer Ausstellung *RED EXILE* widmen sich die Kuratoren Søren Grammel und Jan Verwoert genau jener kritischen Phase in Filkos Werk, in der der Künstler *physisch-materialistisch* wird im Namen eines puren anti-metaphysischen Körperverständnisses, das die früheren konzeptuellen Perioden scheinbar ablöste.[7] Mit nicht geringem Humor – ein Aspekt, der in den bisherigen Annäherungen zum Künstler auch zu kurz gekommen ist – wird uns Filkos Werk präsentiert als eines, das sich nicht um Genregrenzen kümmert und dessen anarchischer Gestus sich Objekten bemächtigt, die scheinbar auch nicht in den cleanen Kosmos eines Künstlers der Neo-Avantgarde passen: ein karikaturhaftes Selbstporträt, monumentale gestische Malerei, eine Schaufel als Accessoire, AIDS-Assemblagen oder eine pinke Pfeffermühle, die aus Sprühdosen und Malerrollen gebastelt wurde. Die Präsentation eines anarchistisch-verdrehten Kosmos auf der Basis der emotionalen Farbe Rot.

Priestor – Space

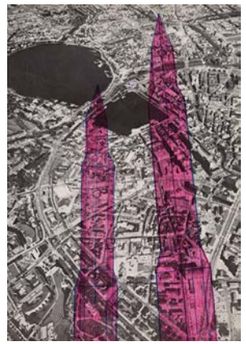
Innerhalb dieser Präsentationen jedoch haben übergreifende Thematiken in der einsetzenden „Filkologie" bisher kaum eine Rolle gespielt. Darum soll es aber im Folgenden gehen, um die Etablierung einer inhaltlichen Linie, die Filkos Früh- und Spätwerk, genauso wie seine unterschiedlichen Zwischenphasen durchzieht und die so etwas wie eine Konstante in seinem oft diffusen und widersprüchlich wirkenden Werk darstellt: Die Idee von Raum. [04]

Die Idee von Raum, die direkte oder indirekte Adressierung des Raumes, Slowakisch *priestor*, Englisch *space*, ist in nahezu allen Werken Filkos präsent. Sie ist genreübergreifend wie sein Werk auch, sie umfasst viele „Dimensionen", die in seinem Spätwerk in der Form eines überzeitlichen, mehrstufigen abstrakten Systems zum Ausdruck kommen und metaphorisch funktionieren. Viele Arbeiten enthalten bereits im Titel die Nennung von Raum, oft in mehreren Sprachen. Raum ist als symbolischer Ort der Utopie und der gesellschaftlichen Vision in den Zuschreibungen zum „Kosmos" immateriell konnotiert. [05] Aber die Idee von Raum ist auch konkret physisch lokalisierbar: im Bezugsort Bratislava etwa, wo Filkos künstlerische Sozialisation begann und wo er nach seiner Rückkehr aus dem amerikanischen Exil ein Grundstück in der Sneženkovà-Straße am Kamzík-Hügel erwarb und darauf sein Atelier errichtete. In diesem „deposit" genannten Atelier hat Filko seine künstlerischen Visionen ab Mitte der 1990er-Jahre als eine Foucault'sche Heterotopie realisiert,[8] indem er das profane Gebäude samt Garten in eine ort- und zeitlose Struktur überführte. Die Zuordnungen, die er dort vornahm, sind allein an sein eigenes *System SF* gebunden. Antennen auf dem Dach und diverse selbstgebaute, gerüstähnliche Konstruktionen symbolisieren dabei die Verbindung des Ortes der Inspiration und der künstlerischen Produktion zum Rest des Universums.

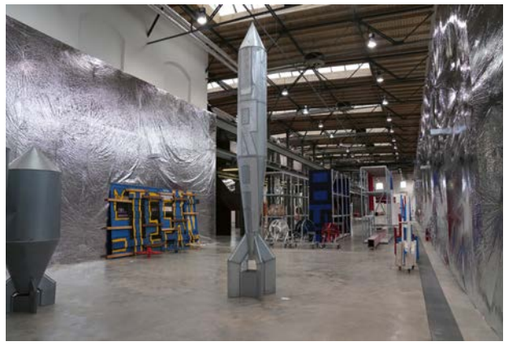
Die Bedeutung der Raum-Zeit-Struktur in der zeitgenössischen Kunst und generell in der Kultur des 20. Jahrhunderts ist vielfältig konnotiert. Die Frage, wofür *Raum* heute in Kunst und Theorie produktiv gemacht wird, hat sich seit der Mitte des 20. Jahrhunderts, vor allem aber in den letzten Jahrzehnten völlig neu gestellt. Wir leben nicht mehr in einem homogenen Raum, sondern in einem Raum, der mit Qualitäten aufgeladen ist. Unsere Vorstellung von Raum ist aus ihrer über die Jahrhunderte gültigen gebundenen Rolle an das Konzept der Ortung entlassen und bewegt sich hin zu einer Integration von psychologischen, sozialen, ökonomischen, atomzeitlichen und schließlich auch emanzipatorischen Auffassungen. Die Einbeziehung vor allem auch politischer und genderorientierter Ansätze verdeutlicht dabei, dass „Raum als relationale und nicht nur als absolute Kategorie" gerade auch in der Kunst verstanden wird.[9]

Zu Stano Filkos frühesten konzeptuellen Arbeiten zählen die manifestartigen Aktionen der Reihe *HAPPSOC* (Happy Socialism). Sie alle sind immaterielle Konzeptionen von geografisch-räumlichen Dispositionen: *HAPPSOC I.* (1965, gemeinsam mit dem Künstler Alex Mlynárčik und der Theoretikerin Zita Kostrová) bildet die *Vergegenwärtigung* des soziopolitischen Raums der Stadt Bratislava – ein *Situations-Readymade*, das den Lebensraum von Bratislava während der Zeit vom 2. bis zum 8. Mai 1965, in der Zeit zwischen dem Tag der Arbeit (1. Mai) bis zum Tag des Gedenkens an das Kriegsende (9. Mai) evoziert. Im Manifest der Aktion werden die einzelnen Elemente dieser Vergegenwärtigung deklariert: 138.036 Frauen, 128.727 Männer, 49.991 Hunde, 18.009 Häuser, 165.236 Balkone, 40.070 Wasserleitungen in Wohnungen, 35.060 Waschmaschinen, 1 Burg, 1 Donau, 22 Theater, 6 Friedhöfe, 1.000.801 Tulpen, usw. Hinter dieser bürokratischen Aufzählung mit 23 Punkten verbirgt sich eine Art Hymnus an die materialistische „Realität" (Filko) der Stadt Bratislava, die in den späten 1960er-Jahren noch Teil der Tschechoslowakischen Sozialistischen Republik ČSSR war. Die weiteren Aktionen (im strengen Sinne waren es vorwiegend verbale und schriftlich fixierte Deklarationen, Filkos „Anti-Happenings", die abseits der Öffentlichkeit stattfanden, um der Zensur zu entgehen) bezogen zusehends den geopolitischen Umraum mit ein. *HAPPSOC II.* (1965) umfasste die siebentägige *Kreation* auf dem Bahnhof Bratislava,

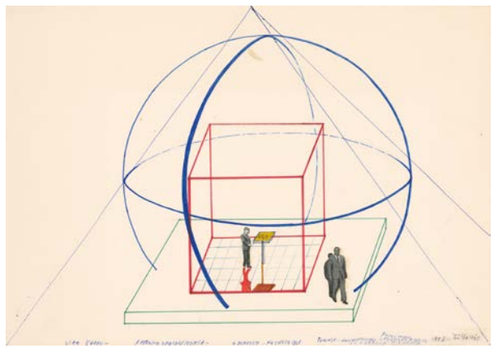
[01] From the series *Sculptures of the Twentieth century IV.* / *Zo série Sochy XX. storočia IV.*, 1968–69



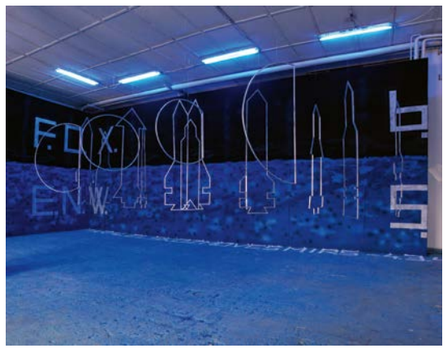
[02] From the series *Sculptures of the Twentieth century* / *Zo série Sochy XX. storočia*, 1968



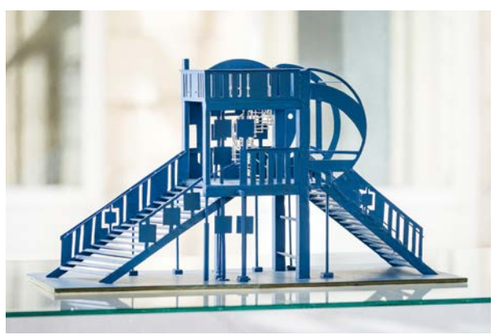
[03] *Registration of Stano Filko* / *Registrace Stana Filka*, Fait Gallery, Brno, 2022



[04] From the series *Monuments of Contemporary Space I.* / *Zo série Pomníky súčasného priestoru I.*, 1967–68/1995



[05] *UP 300000 KM/S*, tranzit.sk, Bratislava, 2005



[06] *Modern Tower of Space* / *Moderná veža vesmíru*, 1966–67

[07] *Breathing – The Celebration of Air* / *Dýchanie – oslava vzduchu*, 1970

HAPPSOC III. (*Altar of Contemporaneity*, 1966) nannte Filko eine immaterielle Einladung, die über die Einbeziehung der Bevölkerung des Landes die Aufforderung zur Erkundung des Staatsterritoriums enthielt.[10] Nicht nur die Artefakte und Objekte gehören zu dieser Realität, sondern auch räumliche Strukturen, die als *Relationen*, *relational structures*, das Aggregat einer abstrakten Objekt-Subjekt-Beziehung darstellen.[11]

Modern Tower of Space

Die blaue Skulptur mit dem Titel *Modern Tower of Space* / *Moderná veža vesmíru* (1967/1968)[12] [06], ebenfalls aus den späten 1960er-Jahren, verweist möglicherweise auf eine geplante Installation für den öffentlichen Raum, beziehungsweise auf einen offiziellen Auftrag und ist demzufolge als Modell zu verstehen. Die Konstruktion besteht aus einem von zwei Seiten begehbaren Turm, dessen hinauf- bzw. hinabführende Treppen so breit sind, dass sie bequem bestiegen werden können. Geländer und Turmüberdachung sind durch verschiedene ornamentale geometrische Platten betont, die Assoziation zum Thema Raum wird einerseits durch das Blau des Stahls, andererseits durch die Symboliken von Kreis, bzw. Halbkreis hervorgerufen, die an Planetenkonstellationen erinnern. Der Titel wiederum wirkt – ähnlich wie bei *HAPPSOC* – hymnisch. In der Evokation eines Seinszustands (Ontologie) liegt der versteckte Symbolismus dieser Arbeit: Die Anrufung der wichtigsten modernistischen Topoi von Raum und Kosmos. Der starke Bezug zum Monumentalen resultiert aus Filkos Ausbildungszeit an der Hochschule für Bildende Künste Bratislava, wo er die Abteilung für Monumentalmalerei unter Dezider Milly und Peter Matejka besuchte. Diese Ausbildung hat es Stano Filko in seiner Anfangszeit erleichtert, großformatige offizielle Auftragsprojekte auszuführen, sie half aber auch, schwierige räumliche Situationen zu bewältigen, und generell scheint sie seinen Hang zu räumlicher Expansion und seine Vorliebe für Großformate, die vor allem ab den 1980er-Jahren bemerkbar wurde, beeinflusst zu haben.

Auch die Environments sind in mehrfacher Hinsicht räumliche Systeme: dreidimensionale Installationen als begehbare Kunsträume. Allen Environments ist ein besonderes Raum-Objekt-Verhältnis eigen; hier möchte ich mich nur auf diejenigen konzentrieren, denen eine räumliche Ästhetik dezidiert eingeschrieben ist. *Cosmos I.* / *Kozmos I.* (1968) ist eine pneumatische Struktur in Form einer Dreiviertel-Kugel mit zwei Ein- bzw. Ausgängen, innen finden sich Projektionen von Raumfahrt und Weltall: Der Weg zum Kosmos ist ein Gang in einen dunklen Raum mit der flackernden Projektion technischer Errungenschaften wie Raketen, Weltraumkapseln etc. Platons idealistische Höhle wird hier zum popkulturellen Ereignis mit sakralem Touch heruntergefahren, in dem die Betrachter*innen zum Staunen angehalten werden. Mit der Installation *Breathing – The Celebration of Air* / *Dýchanie – oslava vzduchu* (1970) [07] konzipierte Stano Filko ein weiteres aufblasbares Environment, das im Entstehungsjahr in Bratislava am Ufer der Donau aufgestellt war.[13] Dieses Environment ist ebenso symptomatisch für Filkos nicht-materielle Kunstauffassung: Es erfüllt keinen besonderen Zweck und dient sich nirgends an, es kommuniziert elementare physische Prozesse und spielt mit den Elementen, in diesem Fall mit Luft. Anders also als bei vergleichbaren pneumatischen Objekten von der anderen Seite des Eisernen Vorhangs – Walter Pichlers *Großer Raum (Prototyp 3)* (1966) etwa –, die im Kontext von optimierenden Tools zu verstehen sind, geht es hier nicht um die „Verbesserung des Alltags". Vielmehr ist diesem Environment ein quasi-religiöses Moment der Andacht eingeschrieben, das im Titel angedeutet wird: Der Atem ist die immaterielle Substanz, die gepriesen wird. Es ist eine Kunst, die völlig im Hier und Jetzt verhandelt wird.

Diese „Vergegenwärtigungen", wie Filko sie bezeichnete, finden sich in vielen seiner Arbeiten wieder – von den Assemblagen aus Stadtansichten und Beobachtungstürmen (*Models of Observation Towers* / *Modely pozorovacích veží*, 1966–1967), der Umleitung von Donauwasser durch ein selbstentwickeltes Röhrensystem, bis zum mehrstufigen, multikoloristischen Konzept der Chakren. Sie alle rücken ein sehr körperliches, tätiges Subjekt ins Zentrum einer Weltbetrachtung, die zwar mit metaphysischen Konzepten operiert – wie der Transzendenz des *White Space* –, die gleichzeitig immer konkret räumlich und objektbezogen fundiert ist. Dies ist eminent widersprüchlich, aber es entspricht genau der unterschiedlichen Auffassung von Körperlichkeit zwischen Filko und „Phylko".[14] So ist auch der weiße Škoda 120SL, den Stano Filko 1982 auf der documenta 7 zeigte und mit dem er ein Jahr zuvor in den kapitalistischen Westen geflohen war, ein Vehikel des Materials, das im Akt des Übermalens vernichtet wird. Filko nennt diesen Akt *Love of Ontology* / *Liebe zur Ontologie* / *Láska k ontológii* (1982) [08].

Kosmos – Kosmismus

Um den Widerspruch dieser Geste des Ineinanderfallens entgegengesetzter Enden, die nicht nur im Akt der Übermalung eines Autos steckt – der im übrigen ein Transzendieren eines x-beliebigen Massenprodukts in ein Kunstobjekt ist – würdigen zu können, ist ein Exkurs über den weiteren Kontext von Filkos Arbeiten notwendig. Wie ein Großteil der Kunst, die im Kalten Krieg entstanden ist – einer Zeit der Kybernetik, der forcierten Technologieentwicklung und der Abenteuer im Weltall –, so ist auch das Werk des slowakischen Künstlers geprägt von einem Wissens- und Expansionsparadigma, das im globalen Westen und im globalen Osten zwar unterschiedlich konnotiert war, das aber beidseits des Eisernen Vorhangs *vergleichbare* künstlerische Erzeugnisse hervorbrachte.[15] Die Beschäftigung mit den Themen von Raumfahrt und Weltall war eines der zentralen Momente einer spätmodernistischen Zivilisation, in der die Technikbegeisterung sich auch in den visuellen Metaphern der Maschinenästhetik niederschlug. Der Topos der Raumfahrt als symbolische Setzung des Fortschritts hatte dabei auch ältere Konzepte einer abstrakten, in die Zukunft gerichteten Utopie verdrängt. Darin waren sich die kulturellen Ausprägungen in den Ländern des sogenannten Kommunismus und des Kapitalismus ähnlich. Nicht aber in der Verdinglichung dieser Errungenschaften zu Instrumenten der Popkultur. So klärt sich auch das Verhältnis von künstlerischen Produktionen einer westlich-kapitalistischen und einer sozialistischen, nicht-marktwirtschaftlich orientierten Moderne: im Formenrepertoire und im Produktekanon durchaus vergleichbar, klaffen die Intentionen auseinander. In den ehemaligen Staaten der sowjetischen Einflusssphäre war die Technikbegeisterung dabei immer mit einer besonderen Form des utopischen Futurismus gekoppelt, der als Kosmismus in der Kunst Spuren hinterlassen hat.[16] [09–10]

two sides, with stairs leading up (and down again) that are wide enough to be able to walk comfortably. The railings and roof are embellished by various ornamental geometrical plates, and associations to the theme of space are raised on the one hand by the blue color of the steel, and on the other by the symbols of the circle and semicircle that recall constellations of planets. The title on the other hand seems hymnal—here similar to *HAPPSOC*. The hidden symbolism of this work is in the evocation of a state of being (ontology), an appeal to the most important modernist topoi of space and cosmos. The strong reference to the monumental results from Filko's time as a student at the Bratislava University of the Fine Arts, where he attended the department for monumental painting under Dezider Milly and Peter Matejka. In his early years, these studies made it easier for Stano Filko to take on large-format official commissions, and it also helped him to manage difficult spatial situations, and in general it seems to have influenced his interest in spatial expansion and his preference for large formats, which became evident above all from the 1980s on.

The environments are also spatial systems in several ways: three-dimensional installations as walk-in art spaces. All of the environments have their own specific relationship between space and object, and here I would like to concentrate on those that are very clearly inscribed with a spatial aesthetic. *Cosmos I. / Kozmos I.* (1968) is a pneumatic structure in the form of a three-quarter sphere with two entrances or exits and with projections of space travel and outer space in the interior. The path to the cosmos is a walk into a dark room with the flickering projection of technical achievements such as rockets, space capsules, etc. Plato's idealist cave is here brought down to a pop-cultural event with a sacred touch, whereby the viewers are invited to be amazed. With the installation *Breathing – The Celebration of Air / Dýchanie – oslava vzduchu* (1970) [07] Stano Filko conceived a further blow-up environment, which was erected on the banks of the Danube in Bratislava in the year it was created.[13] This environment is also symptomatic for Filko's non-material view of art, which fulfills no particular purpose and serves no one and nothing, but communicates elementary physical processes and plays with the elements, in this case with air. Unlike comparable pneumatic objects from the other side of the Iron Curtain, such as Walter Pichler's *Großer Raum (Prototyp 3) / Large Room (Prototype 3)* (1966), that should be understood in the context of optimizing tools, this work is not about the "improvement of everyday life." Instead this environment has a quasi-religious moment of devotion, as implied in its title. Breath is the immaterial substance that is praised, and this is an art that is negotiated completely in the here and now.

This consciousness-raising as Filko aimed for, are found in many of his works—from the assemblages of city views and observation towers (*Models of Observation Towers / Modely pozorovacích veží*, 1966–67), to the redirection of the Danube by means of a system of pipes, to the multi-layered and multicolored concept of the chakra. All of these place a very physical and active subject in the center of a perspective on the world, which, while it operates with metaphysical concepts such as the transcendence of the white space, is also always specifically spatial and based on reference to objects. This is highly contradictory but it corresponds precisely to the different views of the physical held by Filko and "Phylko."[14]

Thus the white Škoda 120SL that Stano Filko showed at documenta 7 in 1982, and in which he had fled to the capitalist West the previous year, is a vehicle of the material that is destroyed in the act of overpainting. Filko calls this act *Love of Ontology / Liebe zur Ontologie / Láska k ontológii* (1982) [08].

Cosmos – Cosmism

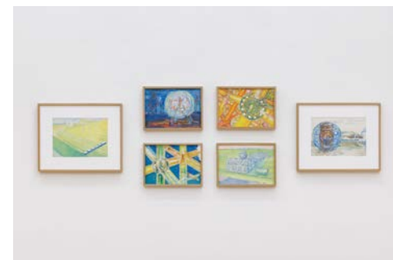
In order to appreciate the contradiction inherent in this gesture of opposite ends falling together, which is not only seen in the act of overpainting a car (which is also a transcendence of an arbitrary mass product by making it an art object), we require a look at the further context of Filko's works. Like most of the art that was produced during the Cold War, an age of cybernetics, of the forced development of technologies, and of adventures in space, the work of this Slovak artist is shaped by a paradigm of knowledge and expansion that was differently connoted in the global West and the global East but nonetheless led to *comparable* artistic products on both sides of the Iron Curtain.[15] The interest in the themes of space travel and outer space was one of the key moments in late-modernist civilization, in which enthusiasm for technology was also expressed in the visual metaphors of a machine aesthetics. The topos of space travel as a symbolic assertion of progress thereby replaced older concepts of an abstract future-looking utopia. In this, the cultural formations in the states of so-called communism and capitalism resembled each other. But not in the objectification of these achievements as instruments of popular culture. Here the relationship between the artistic production of Western and capitalist and a socialist non-market-oriented modernism becomes clear: in the repertoire of forms and in the canon of products they were certainly comparable, but their intentions were far apart. In the former states in the Soviet sphere of influence, enthusiasm for technology was always linked to a particular form of utopian futurism, which left its traces in art as cosmism.[16] [09–10]

This goes back to the early twentieth century, to philosophers and authors in the circle of Russian anarchism. They included Nikolaj Fyodorov (1829–1903), who in his posthumously published major work, *The Philosophy of the Common Task* (1906/1913), called on the whole of humanity to "unite in the shared task of the total treatment and transformation of the universe, in combating and overcoming death, in resurrection and the complete restitution of all the dead." After the philosopher's death his work was widely disseminated, although primarily restricted to a Russian readership. Put briefly, the project of the common task consists "in creating the technological, social, and political conditions under which it is possible for all people who have ever lived to be resurrected through technical and artificial means."[17] Fyodorov did not believe in the immortality of the soul outside of the body, but in the body itself. And he firmly believed in technology; because all things are material and physical, then everything is feasible and can be technically manipulated. And he believed in the power of social organization. Based on the ideas of Fyodorov, in 1922 the first biocosmistic manifesto of Aleksandr Svjatogor also addressed the problem of resurrection and immortality via freedom of movement in the cosmic space. Like Fyodorov, Svjatogor saw immortality as the goal and the precondition

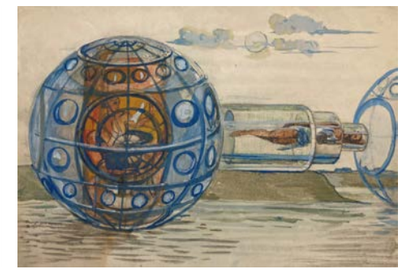
[08] *Love of Ontology / Láska k ontológii*, documenta 7, Neue Galerie, Kassel, 1982

[09] *Cosmos – Man / Cosmos – Človek*, 1968

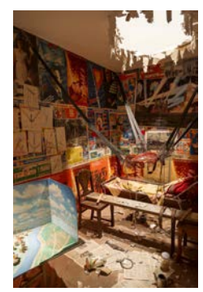
[10] *Associations III. / Asociácie III.*, 1968



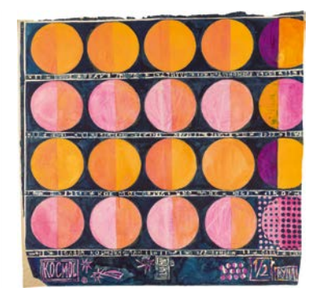
[11] Fedir Tetyanych, Croy Nielsen, Vienna, 2022



[12] Fedir Tetyanych, *Biotechnosphere with Man-Conduits* (Biotechnospheres. Cities of Future.), 1980s



[13] Ilya und Emilia Kabakov, *The Man Who Flew Into Space From His Apartment*, 1985



[14] Anna Andreeva, *1/2 of the Moon*, 1961

[15] *Stano Filko RED EXILE*, Layr, Vienna, 2022

[16] *12 Chakra Colors Ladder / Rebrík vo farbách 12 čakier*, c. 2005

[17] *7 Chakra Colors Ladder / Rebrík vo farbách 7 čakier*, c. 1995

of the future communist society, by means of total bio-power and the collectivization of space and time.

Without being able to go into further detail here, it can be said that Russian cosmism has been influential on art to this day. The Ukrainian Fedir Tetyanych (1942–2007), for example, operated like Filko eclectically in various genres, also beginning as a painter and producing wall reliefs for the official Soviet Union. He also expanded the basis of his art with performative practices in the 1960s and 1970s. And in particular there was a specific connection to cosmist art. Tetyanych also constructed environments from trash and found footage, always with reference to a better society, because in the future, as is particularly evident in his space capsules *Biotechnospheres* (1980–2000).[18] [11–12]

In his installation *The Man Who Flew Into Space From His Apartment* (1985) [13], Ilya Kabakov, from the circle around the Moscow Conceptualists, and who moved to the West in 1988, created a vision of a man who built a machine that catapulted him into space. The energy of the machine derives from the cumulative existence of all Russian art. With a direct connection to the official space program of the Soviet Union, Russian artist Anna Andreeva designed textiles with cosmonaut motifs that were used as official souvenirs for state occasions.[19] [14] And if we go back to the origins of this cosmist sphere, then we can also see Vladimir Tatlin's experimental *Letatlin* flying objects from the 1920s in the same context.

The greater the distance from the epicenter of the Soviet sphere of influence, the more diverse the ideas of cosmic art also become. In Bratislava, a particularly vital focal point of this trend, the cosmist idea merged with Western views of conceptual art, such as in the work of Juliús Koller and his *Ufonaut* series, and also Rudolf Sikora, who designed a questionnaire on the universe in collaboration with Koller, Filko and Igor Gazdik.[20] The reflex of this art can even be seen in a younger generation, such as the artist Roman Ondák, who was born in 1966. Cosmism was not just the inversion of outside and inside and the falling together of the ends, it was also a manifest visualization of escape as an escapist opportunity to meld reality and fiction. During the *monolithic* communist period the motifs of flying and other escapists elements were used in art as ways to abandon the present.[21] Stano Filko's own system of *self-stylization* could on the surface be compared with these approaches, just as it could be mistaken for an "individual mythology," to use the term coined by Harald Szeemann.[22] But Filko's *System SF* in his final years was not so much a drift into his personal ego than more an attempt to universalize his person by integrating pseudo- or para-scientific categories and also his doctrine of the chakras.[23] The *System SF* is called "Filcault."

Blue Ladders in Space

There is much more to be said about this artist. To finish, I would like to draw attention to one object that is seen in very different constellations throughout Filko's entire oeuvre: the ladder. [15] In many works that refer to outer space or to space in general, the ladder is a symbolic link between the Earth and the universe. Filko always used an A-frame ladder made of two ladders joined at the top. [16–17] As the ladder stands alone, it is a mediator between above and below, a sensual object, a readymade that was not created by the artist but was invented before him: typologically in the form of steps. In the work of Stano Filko the ladder stands paradigmatically for an overcoming of physical existence, the power of transformation, and the creation of a new transcendental sphere of being, Filko's "ontology." In a particularly attractive drawing of 1966–67, *Blue Ladders in Space / Modré rebríky v priestore*, he captured this state. As if just breathed onto the paper, in a finely drawn interior space with a deep perspective, there are nine A-frame ladders of different sizes in black and indigo blue. In Filko's color system these stand for the spaces of death and the ego. The ladders seem to be being pulled from above, but are somehow still clinging to the ground. In this state of near suspension they are reminiscent of rockets about to take off: they will soon set off. [18–20]

1 Filko used the term "cosmos" to denote certain groups of works and portfolios. This term runs through all the phases of his work like a topos and is here used to stand for Filko's exploration of the theme of space.
2 After early contact with the work of the French Nouveau Réaliste theorist Pierre Restany, from 1982 Stano Filko lived after his emigration in his self-chosen exile in New York. Pierre Restany, "Stanislav Filko, Architect information," in *Stano FILKO 1965/69* (Bratislava, 1970), n. p.
3 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* (Vienna, 2021), p. 29.
4 I met Stano Filko when I was working on the text of my monograph about his work, which was published in 2005 (*Stano Filko*, Prague, 2005), a book that was initiated by Dušan Brozman, the head of the Pro Helvetia office in Bratislava at the time. That essay was based on around fifteen studio visits in Bratislava, which I still remember very vividly. I found Stano Filko to be a very sensitive and also very self-confident person.
5 *Registrace Stana Filka / Registration of Stano Filko*, Fait Gallery, Brno, October 6, 2021–January 8, 2022.
6 *Stano Filko, A Retrospective*, HALLE FÜR KUNST Steiermark, Graz, March 19–June 5, 2022.
7 *RED EXILE*, Layr, Vienna, March 26–May 21, 2022.
8 For Michel Foucault heterotopias are places that represent not realized utopias in our Western civilization, a kind of counter to real built manifestations. Michel Foucault, "Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias," in *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*, ed. Neil Leach (New York, 1997), pp. 330–36.
9 Sabine Hark, "Gendered Spaces – Spatialized Gender: Synthese und Perspektiven der Konstitution von Raum und Geschlecht," conference report, October 24–26, 2013, Kassel, in *H-Soz-Kult*, January 16, 2014, www.hsozkult.de/conferencereport/id/tagungsberichte-5200 (accessed July 10, 2022) (trans.).
10 A total of five actions are known under the title *HAPPSOC*. Action IV. included extension into the cosmos, *HAPPSOC V.* contains all the works on *White Space*. Patricia Grzonka, *Stano Filko* (Prague, 2005), p. 106.
11 On the concept of relational aesthetics with reference to *HAPPSOC III.* see Bojana Piškur, in *2000+ Art East Collection, The Art of Eastern Europe*, eds. Zdenka Badovinac and Peter Weibel (Innsbruck, 2001): "It differed from a happening by its appropriation of *found society* and the participation of ordinary people, without any intervention by the artist. The manifesto *What is HAPPSOC?* states that it is 'an event inciting the perception of reality removed from the stereotype of its existence.' It is defined as 'a universally valid and *living* way of changing found reality into an artefact, in which not only the immediate surroundings of the participant, but also the aggregate of relations evoked by the things viewed become the *object* …,'" p. 87.
12 Shown in the exhibition *RED EXILE*, Layr, Vienna, 2022.
13 Re-enacted at the HALLE FÜR KUNST Steiermark, Graz, 2022.
14 Stano Filko adapts his name to these levels of being: in the often excessive associations of the titles and labels of his works, the spectrum ranges from Filko to "Phylko" with numerous variations: *PSYCHOQFYZIKOZMOVESMIREALUNVERZABSOLUTEAQ – FIYLKOMUNIKONTEMPLACIEDSAOQ*, see the flyer for tranzit.sk, Bratislava, 2005.
15 On the *comparability* of different art systems see Piotr Piotrowski, "How to Write a History of Central East European Art?," in *Third Text* 23, 1, 2009. Referring to Piotrowski, in 2021 Raino Isto proposed an update of his idea of moderate regionalism, suggesting the concept of a "weakened history of modernism," which essentially includes marginalized regions. Raino Isto, "Towards a Weakened History of Modernisms," in *UMĚNÍ ART* 2, 69, 2021, pp. 193–95.
16 The Institute of the Cosmos: www.cosmos.art (accessed July 10, 2022).
17 Boris Groys and Michael Hagemeister, eds., *Die Neue Menschheit. Biopolitische Utopien in Russland zu Beginn des 20. Jahrhunderts* (Frankfurt, 2005), p. 10 (trans.).
18 Fedir Tetyanych, *Biotechnospheres*, 1980–2000, pinchukartcentre.org/en/exhibitions/doslidnitska-platforma_-kanon-fripulya (accessed June 8, 2022).
19 www.russianartandculture.com/anna-andreeva-and-her-experimental-designs/ (accessed June 5, 2022). The examples presented here, also from the Moscow Conceptualists group, could be complemented by many more.
20 Igor Gazdik, Stano Filko, Július Koller, Rudolf Sikora, *?!+… (questionnaire)*, 1972.
21 Boris Groys and Ilya Kabakov, eds., *Die Kunst des Fliehens. Dialoge über Angst, das heilige Weiß und den sowjetischen Müll* (Munich and Vienna, 1991).
22 See Harald Szeemann, *Individuelle Mythologien*, originally used as an exhibition title at Kunsthalle Bern in 1972.
23 Patricia Grzonka, "Stano Filko: Künstlerische Selbstkonstruktion zwischen Ost und West," in *Paradigmenwechsel. Ost- und Mitteleuropa im 20. Jahrhundert, Kunstgeschichte im Wandel der politischen Verhältnisse*, conference proceedings of the fifteenth conference of the Association of Austrian Art Historians (Hohenems, 2011).

Dieser geht zurück auf das frühe 20. Jahrhundert, auf Philosophen und Autoren im Umfeld des russischen Anarchismus. Zu ihnen gehört Nikolaj Fedorov (1829–1903), der in seinem Hauptwerk, der nach seinem Tod veröffentlichten *Philosophie des gemeinsamen Werkes* (1906/1913), die gesamte Menschheit dazu aufrief, „sich zu vereinigen im ‚gemeinsamen Werk' der totalen Behandlung und Verwandlung des Universums, der Bekämpfung und Überwindung des Todes und der Auferweckung – der vollkommenen Wiederherstellung aller Verstorbenen". Nach dem Tod des Philosophen fand sein Werk immer größere Verbreitung, die allerdings im Wesentlichen auf die russische Leserschaft begrenzt war. Das Projekt der gemeinsamen Tat besteht, kurz formuliert, „in der Schaffung der technologischen, sozialen und politischen Bedingungen, unter denen es möglich ist, alle Menschen, die je gelebt haben, auf technische und künstliche Weise wiederauferstehen zu lassen."[17] Fedorov glaubte nicht an die Unsterblichkeit der Seele jenseits des Körpers; er glaubte an den Körper selbst. Genauso fest glaubte Fedorov an die Technik: Weil alles materiell und körperlich ist, ist alles machbar, technisch manipulierbar. Und er glaubte an die Kraft der sozialen Organisation. Von Fedorov ausgehend, behandelte auch das erste biokosmistische Manifest von Aleksandr Svjatogor von 1922 das Problem der Auferweckung und der Unsterblichkeit über die Bewegungsfreiheit im kosmischen Raum. Ähnlich wie Fedorov hielt Svjatogor Unsterblichkeit für das Ziel und für die Voraussetzung der zukünftigen kommunistischen Gesellschaft, durch die totale Biomacht über die Kollektivierung des Raumes und auch der Zeit.

Ohne hier weiter ins Detail gehen zu können, kann behauptet werden, dass der russische Kosmismus bis heute eine Einflusssphäre auf die Kunst behalten hat. Der Ukrainer Fedir Tetyanych beispielsweise (1942–2007), bewegte sich ähnlich eklektisch wie Filko in unterschiedlichen Sparten: So hat er ebenfalls als Maler begonnen und führte für die offizielle Sowjetunion Wandreliefs aus. Ebenso erweiterte er die Basis seiner Kunst mit performativen Praktiken in den 1960er- und 70er-Jahren. Aber ganz besonders gab es auch den spezifischen Zusammenhang mit kosmistischer Kunst: Auch Tetyanych baute seine Environments aus Trash und *Found Footage* stets im Bezug auf die Entstehung einer besseren, weil zukünftigen Gesellschaft, besonders gut nachvollziehbar in seinen Raumkapseln *Biotechnospheres* (1980–2000).[18] [11–12]

Der aus dem Kreis des Moskauer Konzeptualismus stammende Ilya Kabakov, der 1988 in den Westen übersiedelte, entwarf in der Installation *The Man Who Flew Into Space From His Apartment* (1985) [13] die Vision eines Mannes, der sich einen Apparat konstruierte, um sich ins Weltall zu katapultieren. Die Energie des Apparates basiert auf der kumulierten Existenz der gesamten russischen Kunst. In direkter Verbindung zum offiziellen Raumfahrtprogramm der Sowjetunion entwarf die russische Künstlerin Anna Andreeva Stoffdesigns mit Kosmonautensujets, die als offizielle Souvenirs bei Staatsanlässen verteilt wurden.[19] [14] Und wenn wir zum Ursprung dieser kosmistischen Sphäre zurückgehen, so können die experimentellen, *Letatlin* genannten Flugkörper Wladimir Tatlins aus den 1920er-Jahren genau in dem Kontext verstanden werden.

Mit zunehmender Distanz vom Epizentrum der sowjetischen Einflusssphäre diversifizieren sich auch die Ideen der kosmistischen Kunst. In Bratislava, einem besonders vitalen Brennpunkt dieser Richtung, vermischte sich die kosmistische Idee mit westlichen Auffassungen der Konzeptkunst, wie bei Juliús Koller und seinen Ufonauten-Serien, oder Rudolf Sikora, die in Zusammenarbeit mit Filko und Igor Gazdik einen Fragebogen zum Universum entwarfen.[20] Selbst bei einer jüngeren Generation, so beim 1966 geborenen Künstler Roman Ondák, ist der Reflex dieser Kunst spürbar. Im Kosmismus erfolgte nicht nur die Inversion von Außen und Innen, vom Zusammenfallen der Enden, er war auch eine manifeste Vergegenwärtigung der Flucht, als eskapistische Möglichkeit, Realität und Fiktion in eins zu setzen. Während der „monolithischen" kommunistischen Periode wiederum, waren Fliegen und eskapistische Elemente in der Kunst übliche Motive, die Gegenwart zu verlassen.[21] Stano Filkos eigenes System der *Selbststilisierung* könnte an der Oberfläche mit diesen Ansätzen verglichen werden, genauso wie es mit der „Individuellen Mythologie", um den Begriff Harald Szeemanns zu verwenden, verwechselt werden kann.[22] Dabei stellt Filkos *System SF* der letzten Jahre nicht so sehr ein Abtauchen ins persönliche Ego dar, als einen Versuch, seine Person zu universalisieren, indem er pseudo- oder parawissenschaftliche Kategorien, wie eben die Chakrenlehre darin integrierte.[23] Das *System SF* heißt „Filcault".

Blaue Leitern im Raum

Es ist noch lange nicht alles gesagt zu diesem Künstler. Zum Schluss jedoch möchte ich die Aufmerksamkeit auf ein Objekt lenken, das sich in ganz unterschiedlichen Konstellationen durch Filkos ganzes Werk zieht: die Leiter. [15] In vielen Arbeiten mit Bezug zum Weltall oder generell zum Raum stellt sie symbolisch die Verbindung zwischen Erde und Universum her. Filko verwendete immer eine sogenannte Bockleiter mit zwei am oberen Ende ineinander verschränkten Einzelleitern. [16–17] Da sie alleine steht, ist sie Mittlerin zwischen oben und unten, ein sinnliches Objekt, ein Readymade, das nicht vom Künstler geschaffen wurde, sondern bereits vor ihm erfunden war – typologisch eine Treppe. Im Werk Stano Filkos steht die Leiter paradigmatisch für die Überwindung der körperlichen Existenz, die Kraft der Verwandlung und der Schaffung einer neuen transzendenten Seinssphäre, Filkos „Ontologie". In einer besonders schönen Zeichnung aus dem Jahr 1966/67, *Blue Ladders in Space / Modré rebríky v priestore*, hielt er diesen Zustand fest. Fast nur hingehaucht, in einem fein angedeuteten, perspektivisch wiedergegebenen Innenraum stehen neun Bockleitern unterschiedlicher Größe in den Farben Schwarz und Indigoblau. In Filkos Farbsystem symbolisieren diese den Raum des Todes und des Egos. Die Leitern scheinen von oben gezogen zu werden, hängen aber dennoch irgendwie am Boden fest. In diesem Quasi-Schwebezustand erinnern sie an Raketen kurz vor dem Start: Gleich heben sie ab. [18–20]

1 Mit „Kosmos" bezeichnete Filko bestimmte Werkgruppen und Mappen, die dem Thema zugeordnet waren. Dieser Begriff zieht sich durch alle Phasen wie ein Topos und wird hier stellvertretend für Filkos Beschäftigung mit Raumthemen verwendet.
2 Nachdem er noch in Bratislava früh mit dem Theoretiker der französischen Nouveau Réalistes, Pierre Restany, in Kontakt kam, lebte Filko nach seiner Emigration ab 1982 im selbstgewählten Exil in New York. Pierre Restany, „Stanislav Filko, Architekt der Information", in: *Stano FILKO 1965/69*, Bratislava 1970, o. S.
3 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*, Wien 2021, S. 29 ff.
4 Ich habe Stano Filko im Zuge der Vorbereitungen meines Textes zur 2005 erschienen Monografie (*Stano Filko*, Prag 2005) kennengelernt, einem Buch, das auf Initiative von