

2.06–16.08

Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki | Zachęta — National Gallery of Art

# FILKO — FYLKO — PHYLKO

## FILKO — FYLKO — PHYLKO

kuratorki | curators: Lucia Gregorová Stachová (SGN), Joanna Kordjak (Zachęta)

współpraca | collaboration: Aurel Hrabušický (SGN)

współorganizator | coorganiser: Słowacka Galeria Narodowa (SGN) | Slovak National Gallery

partner wystawy | partner of the exhibition: Instytut Słowacki w Warszawie | Slovak Institute, Warsaw



foto: | photo by Dorota Karaszewska

## Stano Filko — pierwsza połowa czasu

## Stano Filko — The first half of time

Aurel Hrabušický

Niedawno czeski teoretyk sztuki Tomáš Pospiszył trafnie opisał odczucia widzów oglądających prace Stana Filki: „Pierwszą reakcją bywa konsternacja: miara i ambicje jego twórczości zapierają dech w piersi... Jego dzieło nie zna małych gestów. Cechuje je kompleksowość i jednocześnie hermetyczność, a przy tym prostota i naiwność”. Potem pojawiają się wątpliwości: „Czyż możliwy jest taki tytaniczny rozmach?... Mamy przed sobą dzieło geniusza czy szarlatana?”

Rzeczywiście, w dziełach Filki odnajdziemy introspekcję i ekstrawertyczność, zobiektywizowany przekaz i autentyczną ekspresję gestu, wiele różnych środków wyrazu, a czasem ich widoczną redukcję, ambicję władania przestrzenią kosmiczną i dziwny, trochę nieporadny „lokalny koloryt”, całą różnorodność artystycznych i poza-artystycznych bodźców. Kiedyś talent Filki wydawał mi się trudny do zdefiniowania, w pewnym sensie artysta

przypominał mi Picassa. Z perspektywy jego późniejszego dzieła, w którym coraz więcej miejsca zyskuje *text art*, systematyczna tekstualizacja wszystkiego, co przynosi jego artystyczna droga (czy też równoległe linie ścieżek), przywodzi na myśl Heglowską filozofię ducha, w której świadomość przebywa drogę ku ostatecznemu połączeniu z duchem absolutnym poprzez dialektyczne stadia „innej istoty”. Ta paralela może dzisiaj brzmieć jak parodia, ale, jak zauważył Tomáš Pospiszył: „Nawet jeśli artyście nie brakuje humoru, dzieło Filki żartem nie jest”.

Nie sposób w tak skrótowym ujęciu przybliżyć całą złożoność dzieła artysty, skupię się zatem na latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, okresie formującym dla jego dzieła, któremu też poświęcona jest obecna wystawa w Zachęcie.

Twórczość Stana Filki obejmuje prawie wszystkie dziedziny sztuki, ale na arenie międzynarodowej stał się

Z serii *Mapy (Rakieta)*, 1967, monotypia, papier, kol. Słowacka Galeria Narodowa

na sąsiedniej stronie:

Widok wystawy: *Oddychanie — celebrazja powietrza*, 1970, technika mieszana, kol. Słowacka Galeria Narodowa

From the series *Maps (Rocket)*, 1967, monotype, paper, collection of the Slovak National Gallery

opposite:

Exhibition view: *Breathing — Celebration of the Air*, 1970, mixed media, collection of the Slovak National Gallery

znany w drugiej połowie lat sześćdziesiątych dzięki swoim environments. Projekty z lat 1966–1970 należą do pionierskich realizacji w tej dziedzinie.

Pierwsze environments Filki były konstruowane z przenikających się przezroczystych płaszczyzn pokrytych konturami przedmiotów i znakami graficznymi, wzbogacone wielostronnymi, lustrzanymi odbiciami i niekiedy projekcjami slajdów. W zamyśle artysty przedstawione tu uniwersalne „symbole i marzenia ludzkości” miały w dynamicznym, nieustannie zmieniającym się otoczeniu nosić fizyczny czy też mentalny dystans między dziełem i odbiorcą. W późniejszych instalacjach (i innych pracach) Filko pojęcie uniwersalności zyskało wymiar kosmologiczny. W ostatnim dziele tego rodzaju, które artysta zdążył zrealizować przed swoim wycofaniem się z życia publicznego z przyczyn politycznych, znanym pod różnymi tytułami — *Wiatr, Oddech czy Pneumatyczne serce* (1970) — w prosty i sugestywny sposób przedstawił swoją wizję uniwersalnej przestrzeni jako rytmicznie pulsującego czasoprzestrzennego kontinuum.

Jakkolwiek projekt *HAPPSOC I* (*happy society, happening sociologique*), który artysta stworzył razem z Alexem Mlynárčikiem w 1965 roku, jest uważany za „czysto konceptualny” (Pierre Restany), do prawdziwego konceptualnego zwrotu Filko dojrzał dopiero w latach 1968–1969. Zapropował wówczas własną formułę sztuki konceptualnej pod nazwą Plan Project Art. Seria *Asocjacje* to ogromna liczba druków, w większości offsetowych, ale również perforowanych płytek z lat 1968–1970 — prace te zajmują miejsce kluczowe w sztuce słowackiej. Projekty *Poezja o kosmosie* (1968–1969) i *HAPPSOC IV* (1968), będące zaproszeniem do podróży w kosmos („fizycznych i mentalnych”), przynoszą nowe rozwiązania wizualne. W jednej z części monumentalnego cyklu, zatytułowanego *Rzeźba XX wieku*, nad zdjęciami niezidentyfikowanych wielkich miast, uchwyconych z lotu ptaka, unoszą się rakiety — ich kształt jest zaznaczony tylko konturem, schematycznie. Mają podwójne znaczenie: to symbole eksploracji kosmosu przez człowieka, ale też globalnego zagrożenia ludzkości. Artysta wykorzystał metodę przypominającą fotograficzną podwójną ekspozycję czy też kolaż warstwowy.

W innych dziełach z serii *Asocjacje* pojawiają się proste układy słów i podstawowych liczb, powstałe w wyniku perforacji papieru lub grubszych materiałów. Technikę tę stosował wcześniej Lucio Fontana, natomiast Filko wykorzystał ją dla innych celów. Perforacja nie jest tylko symbolem przenikania pustki do materii, ale swoim porządkiem obrazuje ruch wyprowadzony z zapoczątku, z punktu zerowego (wyznaczonego przez artystę) i zmierzający ku kosmicznej nieskończoności. Słowo „Kosmos” i liczby szeregowo w odwróconej kolejności — od 9 do 1 — w regularnych odstępach wybrzmiewają z płyty gramofonowej, którą artysta wykonał w 1971 roku. Układ jej rowków przypomina orbity planet — podobne „kosmologiczne” szkice artysta naniósł też na niektóre kadry fotograficzne wielkich miast. W latach 1971–1972 pojawiły się serie perforowanych papierów, które w czysto abstrakcyjnej formie naśladowały motyw koncentrycznych kół z poprzednich prac. Później Filko powtarzał ten motyw, a także podstawowe figury i bryły geometryczne — koło, kulę, trójkąt, ostrosłup-piramidę, heksagram, sześciokąt. Włączył je do obrazów swojej kosmologii, dostrzegając ich symboliczne czy sakralne znaczenie.

Na początku lat siedemdziesiątych działała na Słowacji nieformalna grupa artystów (można zaliczyć do nich także Stana Filkę), która w tym okresie kosmicznego boomu próbowała do swoich dzieł przemycić „najnowsze koncepcje kosmologiczne” (László Beke). W swojej twórczości posługiwali się rodzajem naukowej mimikry (tzw. scjentyzm był w krajach socjalistycznych bardziej akceptowalny niż kosmologia, której bliżej było do mistyki). Stano Filko i dwóch młodszych artystów, Miloš Laky i Ján Zavaršký, szybko odeszli od „paranaukowej” orientacji tej luźnej grupy i w roku 1973 stworzyli *Manifest białej nienamacalnej przestrzeni w czystej, białej, nieskończonej przestrzeni*. W tekście manifestu i w samej twórczości postulowali odejście od współczesnych prądów artystycznych, rezygnowali z przedstawiania rzeczywistości i odrzucali wszelkie teorie poznania materialnego świata. Do „przekroczenia granic świata materialnego”, podobnie jak Kazimierz Malewicz, użyli białego koloru, najlepiej opisującego „uczucie niematerialności”, jednak w innym znaczeniu: „Poprzez malowanie czystej białej przestrzeni powstaje napięcie, które oddaje wewnętrzną dynamikę nieskończoności”. To wyobrażenie nie znajduje wyrazu w żadnej formie — istnieje „bez rytmu” i bez odniesienia do jakiegokolwiek konkretnej przestrzeni. Owa „niematerialna achromatyczna fikcja”





Podróż kosmonautów na Księżyc i etapy ich powrotu na Ziemię — Wzmacniacze I–II, projekt, 1970, fotografia, flamaster, papier, Linea Collection

Voyage of Astronauts to the Moon their Return to the Earth in Stages — Amplifiers I–II, project, 1970, photograph, felt-tip pen on paper, Linea Collection

przyjęła formę białych obiektów umieszczonych w białej przestrzeni. Artystom to jednak nie wystarczyło, w kolejnym *Manifeście czystej zmysłowości* proponowali już tylko „czystą aktywność” i „czystą zmysłowość”, uwolnioną od jakichkolwiek materialnych środków wyrazu. Ich działania można określić jako unikalną próbę sformułowania nowego pojęcia transcendencji (metafizyki czy patafizyki) podjętą w silnie zlaicyzowanym społeczeństwie.

Po przedwczesnej śmierci Miloša Laky’ego w drugiej połowie lat siedemdziesiątych już tylko Stano Filko kontynuuje ten nurt „odmaterializowanej” twórczości. Jakkolwiek w jego tekstach pojawiają się powszechnie używane pojęcia abstrakcyjne z dziedziny filozofii, psychologii, kosmologii czy teorii sztuki, artysta wykorzystuje również niestandardowe wyrażenia, tworzone za pomocą różnych „transcendentnych” prefiksów: *za-*, *nad-*, *anty-*, *ponad-*. Uszeregowane w sugestywnych wyczerpieniach neologizmy zyskują rangę nowego języka. Ostatni z tej serii tekstów artystycznych to *Medytacja transcendentalna* (1980), czyli według artysty „nienaukowa, nadrealna, pozanaukowa, pozarealna, antykosmiczna, nadkosmiczna, nadzmysłowa, pozazmysłowa, czysta, ponadczasowa myśl”. Charakterystycznymi, najczęściej powtarzającymi się pojęciami w tych tekstach są „transcendencja” i „absolut”.

W *Liście do przyjaciół* (prawdopodobnie z drugiej połowy lat siedemdziesiątych) pojawiają się zapowiedzi tego, co w kolejnych dziesięcioleciach stanie się niemal obsesją artysty: obok prowadzonych równoległe działań artystycznych zaczyna on porządkować swoje „archiwum”, systematyzując nieustannie powiększający się dorobek. Rozdziela go koncepcyjnie najpierw na dwie, potem trzy drogi czy ścieżki (seria jego indywidualnych wystaw w Polsce w latach 1979–1980 była okazją do rozpowszechnienia wyników tej klasyfikacji). Te trzy drogi są uporządkowane niczym nałożone na siebie warstwy, a każdą z nich symbolizuje kolor: 1. czerwony — biologia; 2. niebieski — kosmologia; 3. biały — absolutna duchowość.

Równocześnie z tekstami powstaje wielka seria poddanych artystycznej interpretacji fotografii i druków zatytułowana *Transcendencja* (1977–1979). Na zwykłych czarno-białych zdjęciach z prywatnego archiwum — o większych formatach, czasami z tłem podmalowanym złotem — artysta zamalowuje na biało własną postać albo wycina pusty kwadrat w miejscu twarzy. Rozpływa się w inny wymiar, osiąga autotranscendencję. Samounicestwienie artysty mogło być wyrazem jego marzeń o innym życiu, ale mogło też oznaczać „rozliczenie się z samym sobą” (Tomáš Štrauss).

Około 1980 roku zaczęły powstawać wielkoformatowe płótna pokryte kolistymi wzorami. Obrazy te wraz z pomalowaną na biało škodą — samochodem, którym Filko w 1981 roku udał się na emigrację — złożyły się na jego monumentalną instalację przestrzenną prezentowaną na *documenta 7* w Kassel w 1982 roku. Zapowiadały kolejny etap w twórczości artysty, który rozpoczął się po jego przybyciu do Nowego Jorku pod koniec 1982 roku. ●●●

Recently, Czech art theoretician Tomáš Pospiszyl aptly described what viewers feel watching Stano Filko’s works: ‘Confusion is often the first reaction: the measure and ambitions of his works are breathtaking . . . His art does not know small gestures. It is characterised by complexity, and at the same time, hermetism, and also both simplicity and naivety.’ Then doubts begin to appear: ‘Can you put on such a titanic scale? . . . Are we looking at the work of a genius or a charlatan?’

Indeed, Filko’s works reveal both introspection and extroversion, an objectified message and authentic expression of gesture, a vast array of sometimes ostensibly reduced media, a desire to take over the cosmic space, coupled with strange, somewhat awkward ‘local colour’, and the whole variety of artistic and non-artistic stimuli. Once, Filko’s talent appeared difficult to define, and in a way it reminded me of Picasso’s. From the perspective of his later works, where *text art* gains more and more space, systematic textualisation of everything that comes along his artistic path (or parallel path lines) is reminiscent of Hegel’s philosophy of spirit, in which consciousness goes all the way to unite with the absolute spirit through dialectical stages of the ‘constitutive other’. This parallel may sound like a parody today, but as noted by Tomáš Pospiszyl: ‘Even if he does not lack humour, Filko’s work is not a joke.’

It is impossible to bring out the complexity of the artist’s work in such a brief description, so I will focus only on the 1960s and 1970s, the formative period of his art, which is also covered by the current exhibition at the Zachęta.

Stano Filko’s works encompass almost all areas of art, but gained international recognition in the second half of the 1960s thanks to his environments. His projects from 1966 to 1970 are pioneering works in this field.

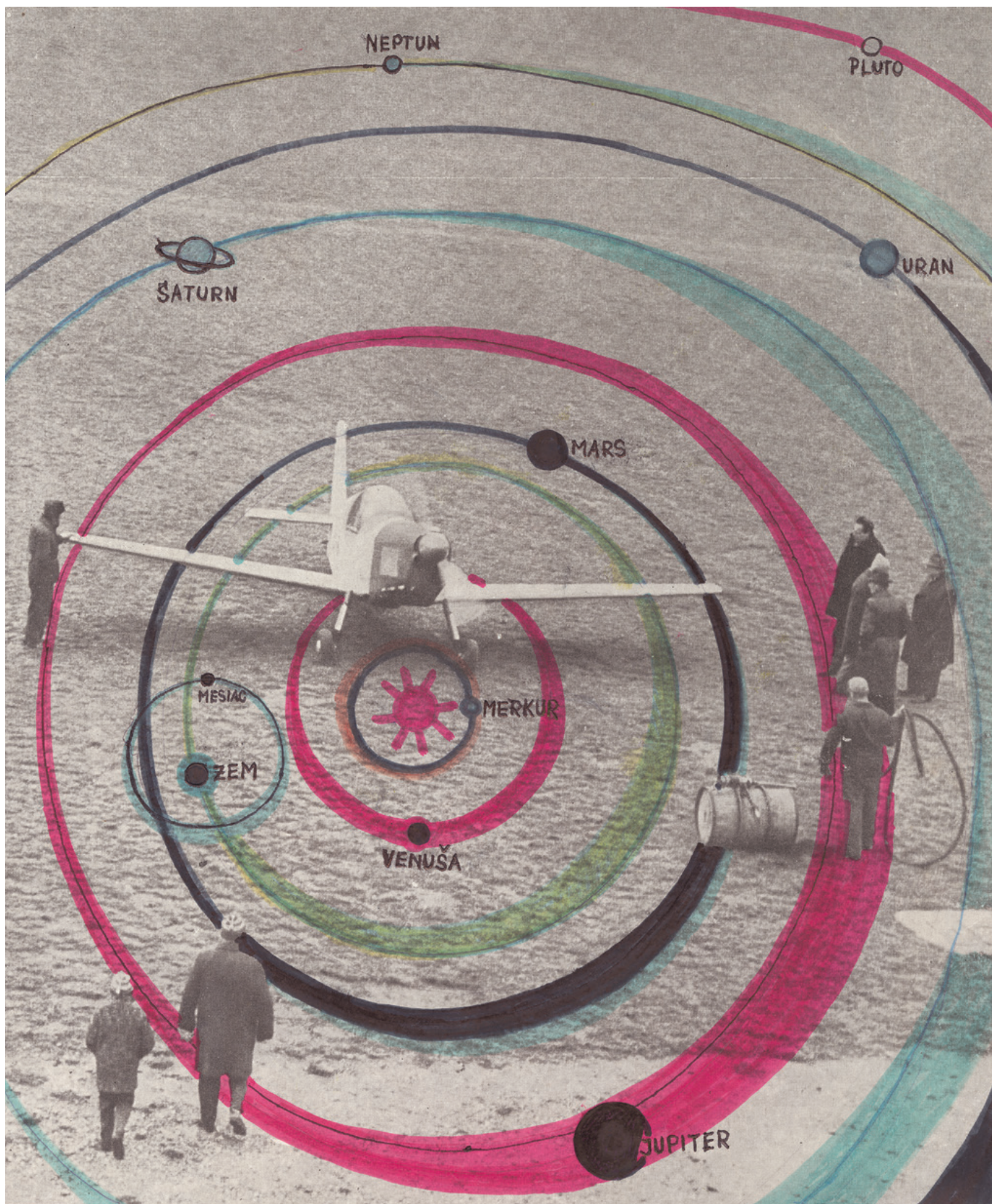


foto: utwór uprzejmości Słowackiej Galerii Narodowej | photo courtesy of the Slovak National Gallery

His first environments were made of intersecting transparent planes, covered with the contours of objects and logos, enhanced by multifaceted mirror images, and sometimes slide projections. In the artist’s intention the universal ‘symbols and dreams of humanity’ were supposed to eliminate the physical or mental distance between the work and the viewer in a dynamic, constantly changing environment. In his later installations (and other works) Filko’s concept of universality gained a cosmological dimension. In his last work of this kind, made before he withdrew from public life for political reasons, and known under various titles — *Wind*, *Breath*, or *Pneumatic Heart* (1970) — the artist presented in a simple and suggestive way his vision of a universal space as a rhythmically pulsating space-time continuum.

Although project *HAPPSOC I* (*happy society, happening sociologique*), created together with Alex Mlynárčik in 1965, is considered to be ‘purely conceptual’ (Pierre Restany), Filko had not been ready for a conceptual turnabout until 1968–1969. Then, he formulated his own concept of conceptual art as Plan Project Art. *Associations* are made of a huge number of prints, mostly offset, but also perforated plates from the years 1968–1970, and these works play a prominent role in Slovak art. Projects entitled *Poetry about Space* (1968–1969) and *HAPPSOC IV* (1968) are invitations to travel into space (‘physically and mentally’), and introduce new visual solutions. One part of the monumental cycle entitled *Sculpture of the 20th Century* presents rockets hovering over photographs of unidentified large cities, captured from the air — their shape is marked only schematically, in contour. They have a double meaning: as symbols of the human exploration of outer space, and also of a global threat to humanity. The artist used a technique resembling photographic double exposure, or layered collage.

Other works in his *Associations* series feature simple combinations of words and basic numbers, created by means of perforating paper or thicker materials. This technique had been applied before by Lucio Fontana, but Filko used it for other purposes. Perforation does not only mean penetration of the matter with emptiness, but also — ordered as it is — represents movement from the original beginning, from point zero (designated by the artist), leading towards cosmic infinity. The word ‘cosmos’ and the ordinal numbers in reverse order — from 9 to 1 — resound at regular intervals from a gramophone record that the artist made in 1971. The pattern of the record’s grooves resembles the orbits of the planets — the artist also plotted such peculiar cosmological sketches on photographs of big cities. 1971–1972 then saw a series



Pomnik Układu Słonecznego, z serii *Asocjacje*, 1967, flamaster, druk znalezionej, Linea Collection

na sąsiedniej stronie:  
Rzeźba XX wieku (*Monument d'aujourd'hui*), 1968–1969, fotografia, Linea Collection

*Monument of the Solar System*, from the *Associations* series, 1967, felt-tip pen on found printed material, Linea Collection

opposite:  
*Sculpture of the 20th Century (Monument d'aujourd'hui)*, 1968–1969, photograph, Linea Collection



fot. dzięki uprzejmości Słowackiej Galerii Narodowej | photo courtesy of the Slovak National Gallery

of perforated papers that imitated the theme of concentric circles from his previous works, but in a purely abstract form. Later, Filko kept repeating this theme, as well as basic geometric figures and solids such as circles, spheres, triangles, pyramids, hexagrams, hexagons, incorporating them into his cosmology, recognising their symbolic or religious significance.

In the early 1970s, an informal group of artists (Filko included) formed in Slovakia, trying in this period of cosmic boom to sneak into their works 'the latest cosmological thinking' (László Beke). In their works, these artists employed a kind of scientific mimicry (bear in mind that scientism in socialist countries at that time was more acceptable than cosmology, which was closer to mysticism). Filko and two younger artists, Miloš Laky and Ján Zavarský quickly strayed away from the 'quasi-scientific' orientation of this loose group and in 1973 created *The Manifesto of Non-physical White Space in a Pure White Infinite Space*. In the manifesto and their creative endeavours, they postulated a departure from contemporary artistic movements, gave up any presentation of reality and rejected all theories of knowledge of the material world. Like Kazimir Malevich, to 'cross the boundaries of the material world' they used the colour white, which serves best to describe the 'feeling of non-materiality', but in another sense. 'By painting a clean white space, you create tension that reflects the internal dynamics of infinity.' This image is not represented by any form — it exists 'without rhythm' and without reference to any particular space. This 'immaterial achromatic fiction' took the form of white objects placed within white spaces. For the artists, however, this was not enough, and in their next *Manifesto of Pure Sensuality* they only proposed 'pure activity' and 'pure sensuality', freed from any material means of expression. Their actions can be described as a unique attempt to formulate a new concept of transcendence (metaphysics or 'pataphysics') undertaken in a highly secularised society.

After the premature death of Miloš Laky in the late 1970s, Filko continued this theme of 'dematerialised' art. However, common abstract concepts of philosophy,

psychology, cosmology, and theory of art appear in his texts, and the artist also uses non-standard expressions created by a variety of 'transcendent' prefixes: *out-*, *super-*, *anti-*, *over-*. Listed suggestively, these neologisms develop into a new language. Filko's series of artistic texts ends with *Transcendental Meditation* (1980), or in the artist's words, 'unscientific, hyperreal, extrascientific, anticosmic, hypercosmic, extrasensory, clean, and timeless thought'. 'Transcendence' and 'absolute' are the most frequent terms used in these texts.

The *Letter to Friends* (probably from the second half of the 1970s) shows signs of what was almost an obsession for Filko over the following decades: apart from his artistic activities, he begins to organise his 'archive', consolidating his growing artistic achievements. He divides his artistic output conceptually into two, and later three paths (a series of individual exhibitions in Poland from 1979–1980 was an opportunity to show the results of this arrangement). These three paths are arranged like superimposed layers, each of which is symbolised by a colour: 1 — red (biology), 2 — blue (cosmology), and 3 — white (absolute spirituality).

Simultaneously with the texts, Filko produced a series of artistically interpreted photographs and prints entitled *Transcendence* (1977–1979). In ordinary black-and-white photographs from his private archives — in larger formats, sometimes with the background painted gold — the artist paints over his own figure in white or cuts out an empty square to replace his face. He melts into another dimension, reaching self-transcendence. The artist's self-destruction could be an expression of his dreams of a different life, but it could also mean a 'squaring of accounts with oneself' (Tomas Strauss).

Around 1980 he began to create large canvases covered with circular patterns. Filko used these images, along with a white-painted Škoda (that he used to drive into exile in 1981) to create the monumental spatial installation presented at documenta 7, in Kassel in 1982. These works heralded the next stage in the artist's work, which began after his arrival in New York at the end of 1982. ●●●



*Rzeczywistość kosmosu D*, z serii *Asocjacje*, 1968–1969, serigrafia, papier, kol. Richarda Filki

na sąsiedniej stronie:  
*EGO Telegram*, 1970–1980, fotografia, długopis, flamaster, Linea Collection

*Reality of Cosmos D*, from the series *Associations*, 1968–1969, silkscreen on paper, collection of Richard Filko

opposite:  
*EGO Telegram*, 1970–1980, photograph, pen, felt-tip pen, Linea Collection

# Projekt: Archiwum

## Project: Archive

Lucia Gregorová Stachová

W dorobku Filki ogromną rolę odgrywa archetyp odrodzenia i cyklicznych narodzin, co przejawia się na wszystkich poziomach jego twórczego uniwersum, a w sposób najbardziej widoczny w ewolucji jego nazwiska (Filko–Fylko–Phylko–Virtual Phylko) i w nierespektowaniu linearności i jednokierunkowości czasu. Jego archiwum to zarazem dzieło artystyczne i próba wyrażenia siebie poprzez instytucję. W procesie klasyfikowania i systematyzowania archiwum kluczową rolę odgrywają strefy kolorystyczne. Poszczególne prace, projekty, idee artysta porządkuje według pięciu kolorów. Każdy z nich: czerwony, zielony, niebieski biały i czarny opisuje inny aspekt życia i inny sposób funkcjonowania w świecie. Warstwy chronologiczne nakładają się i zazębiają: zdarza się, że w ramach jednego zbioru mamy do czynienia z rozpiętością czasową liczącą trzydzieści lat i dwiema, trzema, czterema warstwami tekstu, podpisów, rysunków, a także nową ich interpretacją. Filko zachował i włączył do swojego systemu wszystko, także wczesne rysunki i projekty monumentalnych rzeźb, pomników w przestrzeni publicznej, prawdopodobnie jeszcze z czasów studiów. Z późniejszego okresu pochodzi zbiór okrągłych, spiralnych i sferycznych rysunkowych interwencji, nakładających się na siebie i powtórnie podkreślających znaczenie oryginalnego artefaktu, szkicu czy notatek naniesionych ołówkiem, długopisem czy flamastrem. Pojedyncze kartki są porządkowane przeważnie od najstarszych po najnowsze, ale nie wszystkie — czasami rządzi tu inna logika, zależna od tematu danego zbioru w systemie Filki. Archiwum jako meta-dzieło jest odbiciem nieustannej artystycznej autorefleksji, wiodącej przez labirynty mnożących się wyjaśnień i autointerpretacji

Rysunki, kolaże, montaż, projekty, fotografie, diapozytywy i dokumenty z wystaw są często pokryte wieloma warstwami napisów, podpisów, transkrypcji i rysunków. Wiele spośród ogromnej liczby fotografii jest powiększonych, a całe serie pokryte są warstwą rysunków, wśród których znajdują się projekty budynków, komentarze, a także okręgi, kule, kwadraty, kostki, a później piramidy (zawierające wszystko, co było wcześniej) — ich nakładanie nadaje fotografiom nowe znaczenie. Motyw piramidy pojawił się już w katalogu artysty z 1970 roku; planował zbudować ją w miejscowości Vel'ká Hradná, z której pochodzi. W 2005 roku miała się ona przekształcić w jego własne żywe muzeum noszące nazwę Koráb (Arka).

Stano Filko już wcześniej w akcie swoistej autoinstytucjonalizacji podjął próbę refleksji nad własną twórczością i jej umiejscowieniem w świecie, dokonywanym poprzez budowanie własnej mitologii i kosmologii. Od roku 1965 przy ulicy Snežienkovej w Bratisławie powstawało coś będącego połączeniem atelier, archiwum i muzeum. Prace te zostały przerwane w latach 1982–1991, kiedy artysta przebywał na emigracji w Stanach Zjednoczonych. Proces tworzenia muzeum na własnych zasadach oddaje film Kvetoslava Hečko (*HAPPSOC 1965 — Hommage 1996, 1996, STV Bratislava*), który przybliży ideę HAPPSOC (pierwszy HAPPSOC powstał we współpracy Stana Filki z Zitą Kostrovą i Alexem Mlynárčikiem w 1965 roku jako koncepcja zawłaszczania rzeczywistości na potrzeby realizacji potencjalnych projektów artysty). Film nakręcony w przestrzeni owego atelier-muzeum-archiwum jest dokumentacją tego miejsca, dziś już nieistniejącego. ●●●

The archetypes of rebirth and cyclical birth play a huge role in Filko's art, and are manifested at all levels of his creative universe, most visibly in the evolution of his name (Filko–Fylko–Phylko–Virtual Phylko), and in his disregard for linearity and the one-way flow of time. His archive is both a work of art and an attempt to express himself through an institution. The key role in the process of the archive's classification and structuring is played by colour zones. The artist arranges individual works, projects, and ideas according to five colours. Each of these — red, green, blue, white, black — describe a different aspect of life and a different way of functioning in the world. Chronological layers overlap and interlock: within the framework of one col-



lection we deal with a time span of thirty years and two, three, four layers of text, captions, drawings, and new interpretations of them. Filko has preserved and incorporated everything into his system, including his early drawings and designs for monumental sculptures and public monuments, probably from the time of his studies. The later period is represented by a collection of circular, spiral, and spherical drawings, overlapping and re-emphasizing the importance of the original artefact, sketch, or notes plotted in pencil, pen or marker. Individual cards are usually organised chronologically from oldest to latest, but not all — sometimes, this organisation is governed by a different logic, depending on the theme of a given collection in Filko's system. The archive as a meta-artwork is a reflection of constant artistic self-reflection, winding through labyrinths of multiplying explanations and self-interpretations.

Drawings, collages, montages, designs, photographs, diapositives, and documents from his exhibitions are often covered with many layers of subtitles, captions, transcriptions and drawings. Many of the huge number of photographs are enlarged, and whole series are covered with layers of drawings, which include designs of buildings, comments, and also circles, spheres, squares, cubes, and later pyramids (containing everything that was there before). Layered one over the other they give photographs a new meaning. The pyramid theme also appeared in the artist's catalogue of 1970; he planned to actually build a pyramid in Vel'ká Hradná, his home village. After 2005, it was to be transformed into his own living museum, bearing the name Koráb [Ark].

In an act of self-institutionalisation, Stano Filko had earlier attempted to reflect on his own art and its place in the world by building his own mythology and cosmology. Since 1965, a combination of a studio, archive, and museum has been built on Snežienkova street in Bratislava. This work was interrupted between 1982 and 1991, when the artist lived in exile in the United States. The process of creating the museum on his own terms is presented in Kvetoslav Hečko's documentary (*HAPPSOC 1965 — Hommage 1996, 1996, STV Bratislava*), which presents the idea of HAPPSOC. (The first HAPPSOC was established in collaboration with Zita Kostrova and Alex Mlynárčik in 1965 as a concept of appropriation of reality, in order to carry out the artist's potential projects). Filmed at this studio-museum-archive, it serves as a document of the place, which is now defunct. ●●●