

M. SA NEBA SPOLAN...
- DOHODNEJ RANO TO U...
- OIKLOM... - POLI...
5,

Abstract

The interview was recorded in 2009 as part of my project of oral history, which was based upon the collection, transcription and interpretation of authentic statements of painters, whose artwork fundamentally influenced Slovak painting from the late 1950s to the present day. The transcription of this interview, which we repeatedly recorded in the restaurant of Hotel Barónka in Rača (the part of Slovakia's capital Bratislava) was supposed to be included in my publication *Talks about Painting*. An overview of Slovak painting through oral history (published in 2009). I sent the first version of the transcribed interview to Stanislav Filko by post and asked him to authorise it. When I visited him in person at his home in Rača, Stanislav Filko showed me a transcript of the interview, the first six pages which were densely written with comments. When I tried to decipher the meaning of the comments he had made, considering them a possible source of clarification of the recorded statements, it turned out that ex post he himself could not even do it. We could read only some single words, rarely an entire meaningful sentence, but neither brought more clarity to the interview; quite the contrary. To my question *When did you become close friends with Alex Mlynárčik?* He originally answered *We were classmates*. In the corrected version, however, it seems like he had never become close friends with Mlynárčik and, was only his classmate, despite the fact that they together created some of the iconic works of the second half of the 20th century HAPPSOC 1 (1965). As Stanislav Filko did not authorize my transcription of the interview, we agreed to withdraw from our cooperation. I complied with the agreement and did not publish the transcript of the interview. I am doing it only now, after having found out that Filko has appropriated our joint working paper and sold it to a private collection as "textual art".

Mgr. Jana Geržová, art historian and critic. Editor - in - Chief of Profil. Contemporary Art Magazine. jgerzova@gmail.com

Komentáre Jany Geržovej vyznačené žltou fixkou k fragmentu „text artu“ Stanislava Filka, ktorý je vo vlastníctve Zbierky Linea

Jana Geržová: O tvojom štúdiu na Strednej škole umeleckého priemyslu sa vie pomerne málo, ktoré oddelenie si navštevoval? Bola to maľba?
Stano Filko: Jasné, ja maľujem od začiatku a aj koncept robím od začiatku. Moja maľba je od začiatku viacmédiálna a ide paralelne, tam aj muzika, čiže tón, verbál, čiže slovo; myslenie v tretej, štvrtjej dimenzii. Je to vedomie piatej dimenzie; mentalita soul. Toto som robil ešte pred ŠUP-kou. Chodil som na Ľudovú školu umenia v Trenčíne a tam ma učil maliar Teodor Mousson, ale učil ma aj môj dedko a otec, ktorí sa trochu vyznali vo filozofii. Pod ich vedením som robil umenie, ktoré bolo naviazané na moju klinickú smrť. To bolo šokujúca skúsenosť. Prvú klinickú smrť som zažil v roku 1945, keď som mal osem rokov, teda v druhej ľudovej. Žiaci o mne, o tom, ako som spadol z kameňolomu, keď som išiel zachraňovať zvieratá, písali slohovú úlohu. Na ŠUP-ke som začal na maliarstve, učil ma Moravčík a Fikari. Potom som bol na aranzérstve a na sochárstve, kde bol Korkoš, grafiku ma učil Chovan. Prešiel som týmito štyrmi oddeleniami.
J. G.: Na konci 50. rokov bola ŠUP-ka považovaná za veľmi progresívnu inštitúciu, navštevovalo ju viacero neskorších osobností výtvorného umenia, napr. Vladimír Popovič, ale aj filmu Juraj Jakubisko alebo Elo Hayetta...
S. F.: Boli to moji spolužiaci.

OVO

n sa

E. K.

IT -

IRA -

965,

om

nika

ERT

SLA

TOM

Fija

ACT

- G

TIME

509

ADA

RCI

ERIT

2-1

Abstrakt

Rozhovor vznikol v roku 2009 ako súčasť môjho projektu orálnej histórie, ktorý bol postavený na zbere, prepise a interpretácii autentických výpovedí maliarov a maliarov, ktorí svojou tvorbou zásadným spôsobom ovplyvnili situáciu v slovenskej maľbe od neskorých päťdesiatych rokov 20. storočia až po súčasnosť. Prepis audio rozhovoru, ktorý sme opakovane nahrávali v reštaurácii hotela Barónka v Rači, mal byť súčasťou publikácie *Rozhovory o maľbe. Pohľad na slovenskú maľbu prostredníctvom orálnej histórie* (vyšla v roku 2009). Prvú verziu prepísaného rozhovoru som poslala Filkovi poštou a požiadala som ho o autorizáciu. Pri osobnej návšteve v jeho dome v Rači mi Filko ukázal prepis rozhovoru, ktorého prvých šesť strán husto popísal svojimi komentármi. Keď som sa snažila identifikovať obsah týchto komentárov ako možný zdroj spresnenia jeho nahratých výpovedí, ukázalo sa, že ex post to nedokáže ani on sám. Prečítať sa dali jednotlivé slová, iba zriedka celá zmysluplná veta a aj tá nevnesla do rozhovoru viac svetla, práve naopak. Na moju otázku *Kedy si sa zblížil s Alexom Mlynárčikom?* pôvodne odpovedal „Chodili sme do jedného ročníka“. V opravenej verzii to vyzerá tak, že sa s Mlynárčikom nikdy nezblížil, chodil s ním len do jedného ročníka, hoci spolu vytvorili jedno z ikonických diel druhej polovice 20. storočia HAPPSOC 1 (1965). Napriek tomu, že Filko o sebe hovorí ako o altruistovi a tolerantnom človeku, v dodatočných komentároch sa objavujú ironické poznámky na adresu iných výtvarníkov: Vladimíra Popoviča charakterizuje ako „orálneho babkarozprávača“, Koller je pre neho „učiteľ amatérov“. V niektorých prípadoch jednoduchú otázku využije ako príležitosť poukázať na politickú minulosť najbližších kolegov. K pôvodnému konštatovaniu, že Alex Mlynárčik bol predseda SZM, v nových komentároch dodáva, že to bolo nielen na 100 %, ale že bol aj „stranícky komunista“, a o Milošovi Urbáskovi tvrdí, že bol „predseda uličného stranického výboru“. Viackrát sa objavili náznaky vnútornej polemiky so mnou. K otázke, či to nebolo z opatrnosti, keď na prvej výstave v roku 1964 vo foyeri denníka Smena vystavil iba maľby, keďže v predchádzajúcich odpovediach tvrdil, že koncept robil dávno pred rokom 1965, v nových komentároch, úplne mimo kontext, dopísal: „Janka prečo tiež závidíš – žiarliš“. Viac ako pri nahrávaní s inými umelkyňami a umelcami som si uvedomila slabé miesta orálnej histórie, za ktoré sa jednoznačne považuje spoľahlivosť a dôveryhodnosť rozprávaného príbehu. Pretože dodatočné Filkove komentáre sa ukázali ako nepoužiteľné a mnou prepísaný rozhovor neautorizoval, po vzájomnej dohode sme od spolupráce odstúpili. Ja som dohodu dodržala a prepis rozhovoru som nezverejnila. Robím to až teraz, keď som zistila, že Filko si tento náš spoločný pracovný materiál privlastnil a predal do súkromnej zbierky ako „text art“.

Táto skutočnosť otvára viaceré otázky. Na jednej strane je problém s legitimitou takéhoto autorského gesta, keďže prepis rozhovoru je spoločným „dielom“ dvoch subjektov – autora, ktorý koncipoval a kládol otázky, a autora, ktorý na otázky odpovedal a robil korekcie týchto odpovedí. Keďže v zmysle § 3 Autorského zákona ide o činnosti, ktoré sú „výsledkom tvorivej duševnej činnosti“, na mieste je otázka, či Stanislav Filko neporušil autorské práva, keď bez môjho súhlasu z nášho spoločného „diela“ spravil obchodovanú komoditu. Navyše, prepis rozhovoru bol pripravovaný pre konkrétny knižný projekt, takže Filkove komentáre neboli primárne zamýšľané ako autentické umelecké gesto, táto rola im bola pripísaná ex post. Nielen tým, že Filko komentovaný prepis rozhovoru deklaroval ako „text art“, ale aj tým, že v tomto procese transformácie neumeleckej situácie na umeleckú zohral kľúčovú úlohu trh s umením. Keď sa

ed' som išiel zachraňovať zvieratá,

som začal na maliarstve, učil ma

na aranžerstve a na sochárstve, kde

an. Prešiel som týmito štyrmi

ALE SOM POCHOPIL ICH AŽ MENTALNĚ INTRUVERT EADOC 5.9.0.

Komentáre Jany Geržovej vyznačené žltou fixkou k fragmentu „text artu“ Stanislava Filka, ktorý je vo vlastníctve Zbierky Linea

však budeme chcieť pýtať na umelecké znaky tohto konkrétneho „text artu“, jeho legitimizácia umeleckým trhom nám nebude stačiť. Aj keď je zrejme, že pri „text arte“ je umeleckým médiom jazyk, respektíve písaný text, rozhodne tu nejde, ako v prípade ikonických diel konceptuálneho umenia, o situáciu, keď je jazyk súčasne médiom tvorby významu. Práve naopak. U Filka síce môžeme hovoriť o istých formálnych konceptuálnych znakoch – textová intervencia do už existujúceho materiálu, ale tu paralely s konceptom končia. Ak bol pre koncept rozhodujúci posun od fyzického (ktoré je viditeľné okom) k mentálnemu (ktoré je myslené), v tomto Filkovom kuse sme konfrontovaní s dvomi autonómnymi textovými štruktúrami (pôvodný prepis rozhovoru a komentáre k nemu), ktorých prepojenie je výlučne vizuálne. Pokiaľ bola na začiatku potreba komunikácie, spresňovanie vlastnej výpovede, tento zámer sa autorovi vymkol z rúk, keď podľahol vyčerpávajúcemu obsesívnemu zaplňaniu bielej nepopísanej plochy papiera, čo dokumentuje aj skutočnosť, že z devätnástich strán takýmto spôsobom „dokázal“ pojednať len prvých šesť. V konečnom dôsledku ide o intervencie, ktoré nie sú určené na čítanie (z tohto pohľadu je ich výpovedná hodnota nulová), ale divanie sa. Ako diváci, vychádzajúc nie z intencie autora, ale z intencie samotného „diela“, dokážeme oceniť napätie, ktoré vzniklo konfrontáciou typograficky usporiadaného dokumentu napísaného vo wordovskom textovom formáte so spontánnymi, rukou písanými komentármi, ktoré však nemajú charakter uhladeného rukopisu a premyslených viet. Sú skôr chaotickou spleťou nesúrodých poznámok, alebo, ako píše Tomáš Pospiszył, „externalizáciou duševných pochodov... notáciou prebiehajúceho myslenia“.¹ V kontexte početných Filkových „text artov“, v ktorých sa podľa Lucie Gregorovej „grafomansky zaoberal paralelnou reflexiou vlastnej tvorby, aby tak dokázal teoreticky a pojmovovo konštruovať univerzum svojej tvorby“,² reprezentuje skúmaný kus krajnú polohu tejto skupiny diel a ak by sme chceli obhájiť Gregorovej predpoklad, museli by sme si pomôcť skôr mýtom Filka – autora, ktorý všetko, čoho sa dotkne, mení na umenie. Pri kritickom čítaní s dôrazom na objasnenie kontextu, v ktorom tento „text art“ vznikol, narazíme na zvláštny paradox. To, čo sa v realite

1 POSPISZYŁ, Tomáš: Asociatívni dějepis umění. Praha: tranzit.cz, s. 103.

2 GREGOROVÁ, Lucia: Narcis a Echo v strede Európy. Osobný mýtus a sebareflexia v stredo európskom neoavantgardnom umení. Dizertačná práca. VŠVU 2015, s. 89.

ukázalo ako zlyhanie, prestalo byť relevantným v okamihu, keď sa neumelecká situácia transformovala na umeleckú. V jednej zo svojich skvelých štúdií Rudolf Fila poznamenal, že „ESTETIKA sa stratou troch hlások nedegraduje, ale povyšuje na ETIKU“³. Mohlo by to v tomto konkrétnom prípade platiť aj opačne?

Stanislav Filko sa narodil 15. júna 1937 vo Veľkej Hradnej pri Trenčíne. [Zomrel v roku 2016 v Bratislave.] V rokoch 1956 – 1959 študoval na Strednej škole umeleckého priemyslu v Bratislave. Vysokú školu výtvarných umení absolvoval v rokoch 1959 – 1965, prvý rok vo všeobecnej prípravke, ďalšie dva roky v maliarskej prípravke Dezidera Millyho a nakoniec v oddelení monumentálnej maľby Petra Matejku. Stano Filko býva zaraďovaný medzi kľúčové postavy slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia ako autor, ktorý už v závere vysokoškolského štúdia opustil tradičné formy umenia a jeho tvorba sa pohybovala na území „inej kreativity“. Zásadným spôsobom prispel k tvorbe asambláží, objektov a multimediálnych inštalácií, patrí k iniciátorom konceptuálneho umenia, ale aj k autorom, ktorí v sedemdesiatych rokoch 20. storočia ortodoxnú podobu konceptu prehodnocovali. V tomto kontexte sa zdá, že maľba nebola jeho ťažiskovým médiom. Na základe známych a overiteľných faktov môžeme povedať, že maľba zohrávala významnú úlohu v úplných začiatkoch jeho tvorby, pred nástupom na strednú školu a počas stredoškolského štúdia, ako aj v začiatkoch vysokoškolského štúdia a potom opakovane až v osemdesiatych rokoch, ktoré strávil v emigrácii (1981 – 1990). Prvé kresby a maľby s motívom dedinských žien vznikali ako záznam bezprostredne viденého. Figurálna maľba dominovala aj počas štúdia na strednej škole, kde prešiel obdobím poznačeným vplyvom moderny, od légerovsky traktovaných sediacych ženských aktov až po expresívne olejomalby s motívom tvári. Zo začiatku šesťdesiatych rokov je viacero olejomalieb – *Matka, Matka s dieťaťom, Kúpajúce sa ženy, Rodina* – s príbuznou tvarovou a farebnou štylizáciou, pričom časť z nich je dnes v majetku Galérie mesta Bratislava. Takmer paralelne prechádzala Filkova maľba rôznymi fázami abstrakcie, od kubizujúceho rozkladu figúry až po dobovo aktuálny informel. Maľbu vystavoval v roku 1964 na spoločnej výstave Štyria mladí na chodbách redakcie Smeny v Bratislave, ale až do emigrácie v roku 1981 sa na domácich a medzinárodných výstavách prezentoval nemaliarskou tvorbou spojenou s neklasickými médiami. Ak sa v tomto období objavuje v jeho tvorbe istá forma práce s farbou (napr. *Biely priestor v bielom priestore*, 1973 – 1974; *Transcendencie*, 1978 – 1979; *Autoportrét*, 1977), nejde o maľbu samotnú, ale materializáciu autorského zámeru, kde bola maľba len jedným z použitých prostriedkov. O skutočnom návrate k maľbe môžeme hovoriť až po roku 1981 v súvislosti s jeho emigráciou, predovšetkým s jeho pobytom v New Yorku (1982 – 1990). V tom čase začal vytvárať expresívne, často veľkoformátové obojstranne maľované akrylové plátna s tematikou AIDS, o ktorých sa na Slovensku začalo diskutovať až po roku 1990, po jeho návrate z USA. Otvorenou zostáva otázka, či existuje doteraz nepoznaná maliarska tvorba, ktorú podľa slov autora vytváral paralelne s experimentálnou tvorbou asambláží, objektov, inštalácií a konceptuálne orientovaných prác, a či by jej potenciálne objavenie mohlo zásadným spôsobom redefinovať jeho status umelca avantgardistu, kodifikovaný dejinami umenia 20. storočia. [V zbierke Liptovskej galérie Petra Michala Bohúňa sa napríklad nachádzajú štyri akrylové maľby zo série *Horizontála a vertikála*, datované rokom 1977, ktoré sa do zbierky dostali v roku 1991 odkúpením priamo od

3 FILA, Rudolf: Stojí vedecké myslenie proti umeleckému? In FILA, Rudolf: Cestou. Bratislava: Petrus, 2003. s. 67.



Stanislav Filko: Horizontála a vertikála, 1977, akryl, kartón, 100 x 70 cm. V zbierke Liptovskej galérie Petra Michala Bohúňa, Liptovský Mikuláš

autora. Vznikli v období, o ktorom sám autor hovorí ako o čase tvorby, ktorá je „zrkadlom transcencie. Je čistým absolútnom, nadabsolútnom, špecifickom v jeho špecifickosti, nadčasovou, nadexistenčnou, nadsubjektívnou existenciou, v jej čistom umení.“⁴ Akú úlohu hrajú v genéze autorovej tvorby tieto abstraktné gestické malby s odtlačkami dlaní autora, ktoré sa úplne vymykajú ostatnej tvorbe tohto „transcendentálneho obdobia“, ale nemajú ani energiu neskoršej expresívnej malby, ktorá vznikala počas autorovho pobytu v New Yorku (1982 – 1990). Mohli by byť jej predzvestou?]

Jana Geržová: O tvojom štúdiu na Strednej škole umeleckého priemyslu sa vie pomerne málo. Ktoré oddelenie si navštevoval? Bola to malba?

Stano Filko: Jasné, ja malujem od začiatku a aj koncept robím od začiatku. Moja malba je od začiatku viac mediálna a ide paralelne. Je tam aj muzika, čiže tón, verbál, čiže slovo, myslenie v tretej, štvrtej dimenzii. Je to vedomie piatej dimenzie, mentalita soul. Toto som robil ešte pred ŠUP-kou. Chodil som na Ľudovú školu umenia v Trenčíne a tam ma učil maliar Teodor Mousson, ale učil ma aj môj dedko a otec, ktorí sa trochu vyznali vo filozofii. Pod ich vedením som robil umenie, ktoré bolo naviazané na moju klinickú smrť. To bola šokujúca skúsenosť. Prvú klinickú smrť som zažil v roku 1945, keď som mal osem rokov, to som bol v druhej ľudovej. Žiaci o mne, o tom, ako som spadol z kameňolomu, keď som išiel zachraňovať zvieratá, písali slohovú úlohu. Na ŠUP-ke som začal na maliarstve, učil ma Moravčík a Fikari. Potom som bol na aranžérstve a na sochárstve, kde bol Korkoš, grafiku ma učil Chovan. Prešiel som týmito štyrmi oddeleniami.

J. G.: V závere päťdesiatych rokov bola ŠUP-ka považovaná za veľmi progresívnu inštitúciu, navštevovalo ju viacero neskorších osobností výtvarného umenia, napríklad Vladimír Popovič, ale aj filmu, napríklad Juraj Jakubisko alebo Elo Havetta.

S. F.: Boli to moji spolužiaci.

J. G.: Zúčastňoval si sa spoločných aktivít, alebo si bol skôr zatažený na malbu?

S. F.: Ja som bol od začiatku zatažený na tri médiá, ako som už povedal.

J. G.: Po absolvovaní strednej umeleckej školy si sa prihlásil na Vysokú školu výtvarných umení...

S. F.: Pedagógovia na ŠUP-ke, ktorí ma poznali, mi hovorili, aby som išiel na prijímačky. Nebol to nejaký kontrast, ale len prehlbovanie toho, čo som už robil.

J. G.: Do akej miery bola výučba na VŠVU akademická? Robili ste tradičné žánre, portrét, zátišie, krajinu?

S. F.: Ja som bol pomerne dobrý, neťahali ma niekde inde, akurát ma korigovali, aby to bolo konzekventnejšie.

J. G.: Nastúpil si do maliarskej prípravky k Deziderovi Millymu. Čo si vtedy robil?

S. F.: Portréty, figúry, akty.

4 FILKO, Stanislav: Transcendencia (Nadzmyslovost). Citované podľa GREGOROVÁ 2015, s. 102.

J. G.: Nebol to dril?

S. F.: Nie, ja som dril chcel robiť. Mňa to bavilo. Obdivoval som Holbeina, Dürera, Rembrandta. Holbein jemne, Dürer tvrdo, Rembrandt malba.

J. G.: Po dvoch rokoch prípravky si prišiel do Matejkovho ateliéru, o ktorom sa hovorilo, že mal svoju školu založenú na obdive k Picassovi. Mohli by sme povedať, že to bol modernistický akademizmus?

S. F.: Keď som bol u Matejku, začal som robiť objekty – *Oltáre súčasnosti*, to bolo v roku 1962.

J. G.: Na aukciách v SOGE sa občas objavujú tvoje školské malby s tradičnými námetmi ako Sediaci akt, Matka s dieťaťom, Kúpajúce sa ženy, Portrét (Pijan). Dá sa povedať, že tu sa prejavoval vplyv modernizmu?

S. F.: To nebol modernizmus, ale neomodernizmus. Ja som to ťahal tak ďaleko, že tam vzniklo slovo pomodernizme, postmodernizmus.

J. G.: Koncom päťdesiatych a začiatkom šesťdesiatych rokov si asi pojem postmodernizmus ešte nepoužíval.

S. F.: Používal sa pojem antimodernizmus, to je to isté. Matejka bol modernista. Moje veci boli antimoderné, nie neomoderné. Neomoderné by boli vtedy, keby som na modernu nadviazal a len ju inovoval. Bol som dosť zručný. Dokázal som maľovať aj tak, aj tak, aby bola aj ovca celá, aj vlk sýty.

J. G.: Moderné si robil ako povinné jazdy a antimoderné ako voľnú tvorbu?

S. F.: Robil som veľa variácií na klinickú smrť. Ateliér som mal na Odchodnej ulici a Matejka ku mne chodil na korekcie. Jemu sa to páčilo. Tam videl veci, ktoré súviseli s klinickou smrťou. Robil som malby a koláže, kde som použil Leonarda, Michelangela, Pavla z Levoče a mňa dokopy. Používal som reprodukcie ich diel, do ktorých som kreslil.

J. G.: Čo si robil ako diplomovú prácu?

S. F.: Bola to nástenná malba do divadla, do architektúry.

J. G.: Bola to abstraktná malba?

S. F.: Nebolo to celkom abstraktné, objavovali sa tam organicko-anorganické tvary.

J. G.: Častou tvojej školskej tvorby si inklinoval k informelu.

S. F.: Samozrejme vec. Informel, nemyslím ten český, pesimistický Medkovský, ale informel farebný svetový, ktorý v Čechách robil Kotík.

J. G.: Tvoji spolužiaci Ovčáček a Urbásek zakladali neverejné Konfrontácie. Nemal si chuť s nimi vystavovať?

S. F.: Mal som, ale ja som bol inde a oni to neuznávali. Robili pesimistický, český informel. Moje malby boli introvertné, ale zároveň aj extrovertné a expresívne.

J. G.: V Matejkovom ateliéri sa v tých rokoch stretla silná zostava študentov: Alex Mlynárčik, Vladimír Popovič, Jozef Kornúcik, Michal Studený, Milan Mravec. Ku komu si mal najbližšie?

S. F.: K nikomu. Všetci títo ľudia, ktorých si vymenovala, boli šikovní, ale veľmi naviazaní na svet. I ja som bol naviazaný na svet, ale ja som to tak precítil a prerobil, že to neboli variácie na svet.

J. G.: Kedy si sa zblížil s Alexom Mlynárčikom?

S. F.: Chodili sme do jedného ročníka.

J. G.: Váš spoločný manifest Happsoc vznikol v roku 1965, keď ste končili štúdium. Kedy začali vznikať prvé konceptuálnejšie veci?

S. F.: O koncepte som premýšľal dávno predtým a Alex tiež, lenže on to bral viac materiálne a ja zasa spirituálne, čo vychádzalo z mojej skúsenosti s klinickou smrťou. My sme sa nezhodli. Ja som na základe klinickej smrti vedel, čo je to spirit, soul, duša. On na to šiel materialisticky. Aj ja som na to išiel materialisticky, ale ja som si materializmus vybral ako egoizmus, kto z koho. To je pravda doteraz. Slovo HAPPSOC vzniklo v roku 1957, keď som mal 20 rokov, potom som sa dal dokopy s Mlynárčikom a robili sme to kolektívne.

J. G.: Hovoríš, že konceptuálne veci si robil dávno pred rokom 1965, ale v roku 1964 si ešte ako študent s Alexom Mlynárčikom, Ivanom Vychlopenom, a Ladislavom Gajdošom vystavoval vo foyeri denníka Smena malby. Prečo malby?

S. F.: Vždy som toho mal veľa.

J. G.: Nebolo to z opatrnosti? Nemyslel si si, že iné práce, ktoré neboli malbami, by mohli byť v tom čase nepochopené?

S. F.: Nebolo to z opatrnosti. Ja som nemal čo stratiť. Mlynárčik sa angažoval, bol predsedom SZM.

J. G.: V rokoch 1965 – 1970 si robil predovšetkým konceptuálne práce, v rámci ktorých si malbu takmer úplne opustil. Prečo si sa malby vzdal?

S. F.: Nevzdal. Mal som toho tak veľa, že každý, kto prišiel na Snežienkovú do ateliéru vyberať veci na výstavu, vyberal len zvrchu. Nikto nemal toľko odvahy a nervov ísť do hĺbky a pozrieť sa, čo je pod tým, bolo to natlačené ako halušky v hrnci.

J. G.: V čase, keď si robil koncept, malbu si nepoužíval.

S. F.: V koncepte malba nebola, ale robil som ju paralelne, len som ju vtedy nevystavoval. Aj teraz nevystavujem všetko, čo robím. Vystavujem len toľko a to, na akej úrovni je kunsthistorik. Keď je na vyššej úrovni, všeličo urobíme.

J. G.: Napriek tomu, že hovoríš, že si paralelne maloval, malby si neukazoval.

S. F.: Neukazoval. Na Slovensku je to tak, že nie je miesto. Celý život som nemal miesto a nemám ho ani teraz.

J. G.: V prvom katalógu, ktorý si vydal vo vlastnom náklade v roku 1971, sa prezentuješ výlučne konceptuálnymi vecami.

S. F.: To bol katalóg číslo dva. Jednotka bola pripravená, ale neboli peniaze na vydanie. Tam boli hlavne malby.

J. G.: V Matejkovom ateliéri sa v tých rokoch stretla silná zostava študentov – Alex Mlynárčik, Vlado Popovič, Jozef Kornucik, Michal Studený, Milan Mravec. Ku komu si mal najbližšie?

S. F.: K nikomu. Všetci títo ľudia, ktorých si vymenovala, boli šikovní, ale boli veľmi naviazaní na svet. I ja som bol naviazaný na svet, ale ja som to tak precítil a prerobil, že to neboli variácie na svet.

J. G.: Kedy si sa zblížil s Alexom Mlynárčikom?

S. F.: Chodili sme do jedného ročníka.

J. G.: Váš spoločný manifest Happsoc vznikol v roku 1965, keď ste končili štúdium. Kedy začali vznikať prvé konceptuálnejšie veci?

S. F.: O koncepte som premýšľal dávno predtým a Alex tiež, lenže Alex to bral viac materiálne a ja zasa spirituálne, čo vychádzalo z mojej skúsenosti s klinickou smrťou. Nezhodli sme sa. Ja som na základe klinickej smrti vedel, čo je to spirit, soul, duša. On na to šiel materialisticky. Aj ja som na to išiel materialisticky, ale materializmus som si vybral ako egoizmus, kto z koho. To je pravda doteraz. Slovo happsoc vzniklo, keď som mal 20 rokov v roku 1957, potom som sa dal dokopy s Mlynárčikom a robili sme to kolektívne.

J. G.: Hovoríš, že konceptuálne veci si robil dávno pred rokom 1965, ale v roku 1964 si ešte ako študent s Alexom Mlynárčikom, Ivanom Vychlopenom a Ladislavom Gajdošom vystavoval vo foyeri denníka Smena malby. Prečo malby?

S. F.: Vždy som toho mal veľa.

J. G.: Zúčastnil si sa na desiatkach výstav. Nemohol si aspoň na jednej ukázať maľbu? V roku 1969 si napríklad vystavoval na Bienále mladých v Paríži. Čím si sa prezentoval?

S. F.: Vystavil som koncept *Kozmos*. Bola to nafukovacia guľa, do ktorej sa vošlo a v nej si videla zábery z kozmu. Spirituálne som dal bokom, lebo pre ľudí to bolo veľa. Samotný Moulin a Restany hovorili, že divák radšej vidí to, čo je materiálne. Ja som však maľoval paralelne, mohol som maľby ukázať, ale mne to bolo jedno.

J. G.: Nebolo to skôr preto, že ti maľba neposkytovala to, čo iné formy? Objekt, inštalácia?

S. F.: Nie. Všetko som robil paralelne. Niekedy som to miešal, do konceptu som dával maľbu, do maľby som dával slovo, dokonca zvuk, muziku. Vždy to tak bolo. Pred *Happsocom* som robil *Happsoc*, ktorý sa volal *SF – Spektrum farieb*. Všetky nápady, ktoré vznikajú na s – spirit, soul – a tak isto f – farba, fenomén, fokus, ale nikdy to neboli fikcie. Boli to virtuálne veci, lebo virtuálne veci sú určitým druhom fikcie, predstavy. Je to jav virtuál. Moja tvorba bola vždy autonómna, preto hovorím o slobode. Bola autentická par excellence.

J. G.: Opakovane zdôrazňuješ, že si maľovať nikdy neprestal, že si maľbu robil paralelne s konceptuálnymi vecami. Skúsme sa pozrieť na genézu tvojej maľby.

S. F.: Narodil som sa v roku 1937 a moja karma sú Gemini, Blíženci. Predo mnou zomreli na zlú krvnú skupinu tri sestry. Aj ja som mal zomrieť, museli ma ako maličkého operovať. Narodil som sa 13. júna, ale lekári neverili, že prežijem. Štrnásteho mi robili výmenu krvi, a keď som zostal nažive, pätnásteho ma dali pokrstiť. Ja nie som Gemini, ale trimini. Z toho vznikla triáda: 5., 4., 3. dimenzia. Záleží na tom, akú si zvolíš metodiku. Či ideš od piatej, alebo od prvej dimenzie. Keď si materialista, ego materialista, charakterizuje ťa kto z koho, netolerancia k druhému. Ja som od začiatku altruista, zvolil som si metodiku 5., 4., 3. dimenzia. Piata dimenzia je soul, nezištná láska. Keď je zištná, nie je to láska. Keď sa narodíš a ideš sem na zem, s vedomím a svedomím, to je piata dimenzia prenesená do štvrtej a tretej dimenzie. Štvrtá dimenzia je čistá, to je spirit, duch, tretia dimenzia je ego a materializmus, kto z koho. Celá moja tvorba je altruistická a zároveň ironická identifikácia, mystifikácia.

J. G.: Máme pred sebou reprodukciu tvojej olejomalby z roku 1957 s názvom *Sediaci akt*. Kto bol v tomto období tvojim vzorom?

S. F.: V tomto prvom období bol mojím vzorom Picasso, ale moja úplne prvá vec, ktorá vznikla, bolo *Umenie vôbec nič*. Na papier som napísal *vôbec nič*. Robil som objekty – neobjekty tak, že som do plochy vyvrtal diery. To som robil ako maličký chalan s dedkom a mojím učiteľom z ľudovej školy. Oni sa nevedeli výtvarne vyjadrovať, ale poznali filozofiu.

J. G.: Akú filozofiu ti sprostredkovali?

S. F.: Načítanú, tú, čo bola v knižkách. Od egyptskej filozofie cez grécky materializmus až pokiaľ vedeli.

J. G.: Poznali modernu?

S. F.: Modernu nepoznali, ale Picassa už trochu vnímali, keď som začal robiť tieto veci. Potom som robil *Šeherezády*. Mám možno tisíc ideí a škíc obrazov na tému

žena. Žena femina, rovná sa feminizmus, po slovensky ženizmus. Žena je zložená zo ženy aj muža. Podstatou feminizmu je hermafrodit. Žena chce byť aj ženou, aj mužom. Muž, žena. Jang jing. Chcete vládnuť a chcete byť aj pičkou. To je podstata feminizmu.

J. G.: To nemyslíš vážne!!! Navyše, to čo hovoríš sa vôbec nevzťahuje na cyklus kresieb a obrazov s názvom *Šeherezády*.

S. F.: Vzťahuje. Táto kresba (*Šeherezáda*, značené vpravo dole: Filko 1954-58), to je chlapec aj dievča zároveň. To bol chalan z našej dediny, ktorý nebol teplý, ale mal k tomu sklony. Narodil sa ako chalan, ale mal byť dievča.

J. G.: Bol vzorom *Šeherezád*?

S. F.: Nie, iba tohto jedného obrazu.

J. G.: Potom tu je veľa kresieb dedinských žien, niektoré sú datované už rokom 1954.

S. F.: To mám veľkú sériu. Boli to čiernobiele aj farebné kresby, aj akvarely robené podľa mojej tety.

J. G.: Stála ti modelom?

S. F.: Nie, to som chodil kresliť na pole. To sú veci robené ešte pred ŠUP-kou u nás na dedine.

J. G.: Z čias štúdia na ŠUP-ke existujú viaceré expresívne maľby s motívom ľudskej tváre a z roku 1959, keď si prišiel na VŠVU, aj prvé abstraktné obrazy, napríklad *Tanec Šeherezády*, ktorý bol reprodukován na titulke katalógu výstavy v Galérii Slovenskej sporiteľne v roku 2001.

S. F.: To nie je abstraktné, ale abstrahujúce. Je to tanečná figúra. Robil som to, čo vlastne robil aj Picasso, abstrahoval som. Nebol to len Picasso, kto ma ovplyvnil, boli aj iné, krátke vplyvy, ale to nie je podstatné. Podstatná je moja filozofia.

J. G.: Vráť sa k roku 1973, keď ste spolu s Jánom Zavarským a Milošom Lakym začali pracovať na projekte *Biely priestor* v bielom priestore.

S. F.: Začal som pracovať len s Lakym. Zavarský bol prizvaný cez Lakyho až o rok neskôr, keď sme to už mali premyslené. Kde je klinická smrť, tam je biely priestor. Laky sa tomu nevysmieval, on to chápal.

J. G.: V manifeste ste hovorili o opustení predmetnej skutočnosti, o čistej senzibilite. Prečo ste nezostali pri slove, prečo ste použili maľbu?

S. F.: Veď bol manifest.

J. G.: To áno, ale prečo ste manifest museli ilustrovať maľbou?

S. F.: To nebola maľba. Maľba je nepochopením. Štraus aj Matušík hovoria, že sú to variácie na Maleviča, Mondriana. To vôbec nie je pravda. Keď hovoria, hovoria len o štvrtej dimenzii. Ľudia, ktorí robia so štvrtou dimenziou, time-space, dimenziou fyzického, ale nehovoria o spirite. Spirit je problém metafyzický, je to cesta z piatej dimenzie, ktorá robí prepojenie na tretiu dimenziu. Tretia dimenzia, to sme my s naším egoizmom. Ten egoizmus nie je len materializmus. Keď myslíš, tak sa neuspokojíš s holým, surovým, tvrdým materializmom, mať, mať, mať komerčkonzum.

J. G.: Ak to bolo antimaterialistické, prečo ste nezostali len pri manifeste?

S. F.: Nebolo to materializované, lebo je to centrizmus, singulár, je to maľované na centrum. Maľba v tretej dimenzii je acentrická. Nie je komponovaná na stred, či už v horizontále alebo vertikále.

J. G.: Nepovažuješ to za maľbu, lebo ste nepoužívali štetec, ale maliarsky valček?

S. F.: Valčekom sme to robili preto, aby tam nebol žiaden subjekt, ale tri subjekty v jednom. Biely priestor bol kolektívny, ale čo som robil pred tým a čo súviselo s klinickou smrťou, to je silnejšie. Mal som k tomu kopu nápadov, kresieb, Laky o tom vedel. Aj keď som mu robil náhrobok, robil som ho z týchto nápadov.

J. G.: Nevznikla idea Bieleho priestoru na stretnutiach, ktoré ste mali v dome Rudolfa Sikoru?

S. F.: Nie. Nevznikla v dome Sikoru. Biely priestor sme mali pripravený dávno pred tým, než sme sa stretali u Ruda. Všetci, ktorí tam chodili, Kern, Sikora aj Štraus, to ťahali do materializmu. Keď sa tam hovorilo o ceste, hovorilo sa len o fyzickom čase. Nikdy sa nehovorilo o spirituálnom. To im bolo cudzie, smiali sa tomu. Tomáš ako neveriaci Tomáš sa smial najviac a smeje sa doteraz. Stále si myslí, že sú to len variácie na Maleviča, Mondriana.

J. G.: Yves Klein vás neovplyvnil?

S. F.: Neovplyvnil, aj keď som o Kleinovi vedel. To sú známe veci. Keď som šiel do Paríža, Restany mi dal o ňom knižku.

J. G.: Nezdali sa ti jeho práce príbuzné? Pracoval predsa s prázdny priestorom.

S. F.: Pracoval s prázdny priestorom, ale vždy to robil ako ready-made, aj keď nie ready-made výrobku, ale existencie. Skrátka, nebol tam spirit a mne išlo o čistý, etický spirit. U neho nebol etický spirit, lebo narábal viac s matériou, než som narábal ja. To nebola maľba proti Kleinovi, on narábal s časom a priestorom ako dadaista, ako Schwitters alebo Duchamp.

J. G.: Pri hľadaní tvojich návratov k maľbe by sme sa mohli zastaviť pri cykle Transcendencie z rokov 1978 – 1979.

S. F.: Vznikol v roku 1977.

J. G.: V katalógu máš toto datovanie.

S. F.: Áno, lebo vtedy to vyšlo, ale vyrobené to bolo v roku 1977.

J. G.: Ide o cyklus čiernobielych a zlatočiernych fotografií z tvojho archívu, v ktorých si bielou farbou vymazával svoju postavu. Hypoteticky by sme mohli povedať, že to je maľba.

S. F.: Nie je to maľba, je to zatieranie, niekde sú aj vyrezané hlavy, tým je dokázané, že to je úplne nemateriálne.

J. G.: Maľba bola len prostriedok k niečomu?

S. F.: Samozrejme, v tom čase mi išlo o spirit.

J. G.: Špeciálna kategória tvojej tvorby sú autoportréty, ktoré nemajú klasickú podobu, ale sú vytvárané maliarskym prepisom tvojho priezviska. Považuješ tieto autoportréty za maľby?

S. F.: To je koncept maľba. Robil som koncept, konspekt, kontext, projekt, to je to isté. Keď skončili oltáre, začal som robiť s menom. Už na zadnej strane oltárov je napísané moje meno, alebo židovská hviezda, alebo kríž ako centrum židovstva, Starého a Nového zákona. Nápis boli velikánske, cez celý obraz. Už tam som začal robiť s dvojstranným obrazom. Osemdesiat percent oltárov bolo takto urobených.

J. G.: Z roku 1977 je Autoportrét, olej a akryl na plátne a dreve, pozostávajúci zo šiestich kusov, kde si pracoval s písmenami tvojho priezviska. Na jednej strane tu pracuješ s problémom identity, na druhej strane maľba už nie je len neosobným náterom ako v Bielom priestore, ale je tu evidentná práca so štetcom, istý maliarsky rukopis. Nemohli by sme hovoriť, že až tu sa prejavuje istý odvrat od čistého konceptu a návrat k maľbe, ktorý sa objavuje aj ako chuť maľovať?

S. F.: Nie je to návrat, lebo ja som vždy robil introvertne aj extrovertne, zároveň vizuál aj verbál.

J. G.: Ale boli obdobia, kedy prevládala istá poloha tvorby.

S. F.: To si myslíš ty, lebo si nemala šancu vidieť všetko.

J. G.: V roku 1981 si emigroval do Nemecka. V rámci kasselskej documenta si sa prezentoval viacerými prácami. Škodovka, na ktorej si emigroval, bielo pomalovaná, cyklus fotografií Transcendencie a veľkoformátové maľby vznikajúce odtlačaním pneumatík bicyklov a automobilov. Aurel Hrabušický v texte katalógu Slovenské vizuálne umenie naznačuje, odvolávajúc sa na Tomáša Štrausa, že pôvodná koncepcia bola vystaviť len auto. Prečo si zmenil koncepciu?

S. F.: To máš tak. V prostredí, v ktorom žiješ, ak vystavíš všetko, tak ťa napadnú, že sa povyšuješ, a napadnú ťa aj vtedy, keď tam všetko nedáš. Auto bolo pomalované. K maľbe auta išli aj maľby na plátne, ktoré boli urobené kolesom auta, odtlačaním kolesa, pričom odtlačky boli na seba navrstvené. Bol to dvadsať metrov dlhý obraz, ktorý bol vystavený v kostole. Keď sa nezmestil, bol dole stočený.

J. G.: Prečo bol taký dlhý? Išlo o nekonečno?

S. F.: Áno, infinity, že tá duchovná, spirituálna cesta je vlastne asymetria s veľkým A, je to plurál, ale plurál asymetrie. Nie je to len plurál egoistický.

J. G.: Usporiadatelia súhlasili?

S. F.: Áno, dali mi voľnú ruku. Bol som aj u Fuchsa, ktorý bol hlavný kurátor.

J. G.: V roku 1982 na kasselskej documenta dominovala západná neoexpresívna maľba. Zaujala ťa?

S. F.: To bola postexpresia. Neoexpresia by bola vtedy, keby išlo o nadviazanie na modernu, ale tá maľba bola trochu iná, koketovala so spiritom, ale koketovala málo. Boli dobrí, ale nebolo to o spirite, taký tam nebol nikto. Tak isto keď som prišiel do Ameriky, myslel som si, že to bude inak, než to bolo v komunizme. A ono to bolo to isté. Egoizmus a materializmus. Málokto tam robí so spiritom. Bol som v Amerike desať rokov, tak viem.

J. G.: V Amerike si sa venoval predovšetkým maľbe?

S. F.: Robil som aj iné veci, len ich zase nepoznáš.

ERTY STRAŽE

Musi byť dobré umenie, dobrý kunsthistorik, dobrý manažér a dobrý zberateľ. Ja som bol na všetko sám.

SLOD

J. G.: Podporovala ťa predsa Meda Mládková, vybavila ti Pollockovo štipendium.

TOM

S. F.: Tam boli iní ľudia. Thomas Messer.

FIVE

J. G.: Myslíš bývalého riaditeľa newyorského Guggenheimovho múzea, ktorý sa narodil v Bratislave? Stretol si sa s ním? Ako ťa podporoval?

ACTI

S. F.: V roku 1985 kúpil do Guggenheimovho múzea v New Yorku jednu vec, portrét namalovaný na veľkej škatuli. Je to abstrahovaná hlava s veľkými ústami a očami. V päťdesiatych rokoch som robil kresby, ktoré som si zobral do Ameriky, tam som ich znova našiel a pozväčšoval som ich.

- Gx

TIMES

J. G.: Vyjadruješ sa prostredníctvom rôznych médií. Čo podľa teba má malba a nemajú iné médiá?

SO9

S. F.: Že to už nie je subjektívna malba, že to je irónia, kde je zmiešaný subjekt s univerzom, pričom univerzom sa nemyslí kozmos.

KAWA

J. G.: Pociťuješ pri maľovaní rozkoš?

2 C 1

S. F.: To je jasné. U mňa sú to nielen maľby subjektívneho ega, ale aj spiritu, ducha. Ja si obraz premyslím, a keď idem maľovať, všetko odhodím a maľujem len s vášňou. Passions. U mňa je vášeň, eros, sex.

PRICH

J. G.: Keď robíš koncept, tiež pociťuješ vášeň? Nie je to intelektuálne dobrodružstvo?

2-1

S. F.: Nie. Dobrodružstvo by to bolo vtedy, keby som to mal oddelené, ale mne sa to prelína.

J. G.: Myslíš si, že malba ako médium prežije?

S. F.: Taktó uvažujú tí, čo robia len maľbu, alebo len koncept. Ale tí, ktorí to robia v širokom zábere, v triáde, tí taktó neuvažujú. To je smiešne uvažovanie. U majstra Pavla z Levoče tým, že bol pozadu za svetom, je do gotickej maľby dávaný renesančný nádych. Keď to tak zoberieš, to je vlastne koncept. Pozrime sa, či tam nie je zamaskovaný koncept, alebo či je to také preto, lebo to nevedel urobiť. Je to služba buržoázii, levočskému meštianstvu, ktorí to zaplatili? Alebo či tam predsa nie je koncept a potom to nebudú variácie na gotiku.

J. G.: Nie je malba, závesný obraz, spojená práve s buržoáziou, vychádzanie v ústrety jej vkusu?

S. F.: Keď to oddeľujem, tak hej, ale keď to prepájam tak, ako to robím ja, keď je tam Leonardo, Michelangelo a majster Pavol z Levoče, tak to nepovažujem za službu buržoázii, ale je to zamyslenie sa nad umením v tretej dimenzii. Je to vedomie spiritu, je to mentalita z piatej dimenzie, z pravdy.

Rozhovor uverejňujeme v podobe, v akej bol pripravený do tlače publikácie Rozhovory o malbe. Hranatými zátvorkami sú označené pasáže, ktoré vznikli dodatočne.

Mgr. Jana Geržová, historička a kritička umenia,
šéfredaktorka časopisu *Profil súčasného výtvarného umenia*
jgerzova@gmail.com



Stanislav Filko: Horizontála a vertikála II, 1977, akryl, kartón, 100 x 70 cm. V zbierke Liptovskej galérie Petra Michala Bohúňa, Liptovský Mikuláš