



STANO FILKO

POÉZIA
O PRIESTORE
– KOZME

POETRY
ON SPACE
– COSMOS



FILKO STANO

Lucia Gregorová Stach
Aurel Hrabušický

STANO
FILKO

Stano Filko (1937 Veľká Hradná – 2015 Bratislava) patrí do generácie umelcov, ktorá v polovici 60. rokov spôsobila v pomerne konzervatívnom kultúrnom prostredí na Slovensku zásadný prevrat. Prvýkrát sa tu objavili umelci (okrem SF hlavne Alex Mlynárčik, Július Koller, Peter Bartoš, Jana Želibská), ktorí jednoznačne nadviazali na aktuálne umelecké smery vo svete a dokázali vytvoriť ich originálne, osobnostné verzie. Stano Filko napredoval v tomto smere zvlášť dôrazne a zasiahol takmer do všetkých umeleckých odborov, ktoré vtedy vo svete vznikali – environment, umenie priestorovej inštalácie, land (earth)-art, konceptuálne umenie, umenie nových médií (neskorší video-art). Dobových posudzovateľov už vtedy mýlilo, že umelec postupoval akoby vo viacerých smeroch naraz a do svojho diela vľahoval mimoriadne široký register tém a podnetov.

Z odstupu času však bolo stále viac zrejmé, že na rozdiel od mnohých svojich súpútnikov vo svete sa SF snažil predovšetkým vyjadriť komplexný, univerzálny priestor, dynamický, dostredivo a odstredivo pulzujúci a pritom významovo vrstvený, hierarchicky štruktúrovaný. Sprvu bol tento priestor konkrétny a hmatateľný, vytváraný pre ľudí a obývaný ľuďmi, čoskoro však stále viac vyjadroval predstavy autora samotného.

Hovorí sa, že umenie je odrazom „duše“ (mysle) umelca, že umelec si vytvára vlastný svet, málokedy sa však stane, že umelec sa do takej miery stotožní s univerzom ako Stano Filko. Jeho bytosť sa bezprostredne prelína s celkom existujúceho, štruktúra jeho vedomia má byť ekvivalentná voči štruktúre univerza. Napriek rozmanitosti tém, ktorým sa SF priebehu desaťročí venoval, si nemožno nevšimnúť, že mu boli zvlášť blízke tie najvšeobecnejšie a najabstraktnejšie. Akoby si predsavzal, že zviditeľní, zhmotní, stvárni to, čo sa akejkolvek materializácii vzpiera – nekonečný priestor a čas, nehmotné bytie, inteligibilný svet. Pritom všetky osvojené témy, osobitne v 60. rokoch taká populárna ľudská expanzia do kozmu a takisto rôzne vedecké a pseudovedecké výpožičky slúžia len ako nosiče na vyjadrenie autorskej vízie, vďaka ktorej máme pochopiť neviditeľné leženie alebo osnovu sveta. Vzniká tak paralelný, skôr symbolicko-metaforický model univerza, rovnako blízky aj vzdialený fyzike, astrofyzike, metafyzike či patafyzike, ani nie tak individuálna mytológia ako personálna ontológia. AH

Stano Filko (1937 Veľká Hradná – 2015 Bratislava) is part of the generation of artists who caused an upheaval in the relatively conservative cultural environment of Slovakia in the mid-sixties. In addition to SF, artists such as Alex Mlynárčik, Július Koller, Peter Bartoš and Jana Želibská appeared on the scene and clearly followed the trends of the art schools around the world and in the process successfully created their original and personal versions. In this respect, Filko made strong progress and entered almost all of the artistic fields that were created at that time – environment, spatial installation art, land (earth)-art, conceptual art and new media art (later video-art). The evaluators of his work in those days were confused by the fact that it seemed that he had progressed in several directions simultaneously while incorporating an extremely wide register of themes and inspirations.

From the distance of time, it has become more and more obvious that as opposed to many of his contemporaries in the world, SF tried to express a complex, universal space, that was dynamic, centripetally and centrifugally pulsating, and featuring layers of meanings and a hierarchic structure. At first, this space was concrete and tangible, created for people and inhabited by them, but soon it expressed the concepts of the artist himself.

People say that art is a reflection of the “soul” (mind) of an artist, that an artist creates his own world; however only rarely does an artist identify himself with the universe to such an extent as Stano Filko. His being directly overlaps with the whole of existence; the structure of his conscious should be equivalent to the structure of the universe. Despite the diversity of themes on which SF worked in the course of decades, it is quite obvious that the most general and abstract ones were closest to his heart. It was as if he resolved to visualize, materialize, depict that which resisted materialization – endless space and time, immaterial existence, *mundus intelligibilis*. And in fact, all of the adopted themes, especially human expansion into space so popular in the 1960s, as well as various scientific and pseudoscientific borrowings, served only as the media to express the artist's visions, thanks to which we should understand an invisible scaffolding or world scheme. Thus a parallel symbolic and metaphoric model of the universe is created, equally close and removed from physics, astrophysics, metaphysics and pataphysics, not so much an individual mythology but a personal ontology. AH

POÉZIA
O PRIESTORE
– KOZME

I.

POETRY
ON SPACE
– COSMOS

POÉZIA O PRIESTORE – KOZME

Výstava *Poézia o priestore – kozme* predstavuje Filkovu tvorbu a myslenie v 60. a 70. rokoch 20. storočia, obohatenú o novšie diela, vrstvy autorských zásahov a spätné významové usporiadanie. Názov s tromi pre SF kľúčovými slovami je odvodený od rovnomenného environmentu vystaveného na EXPO 1970 v japonskej Osake. Práve tam vyvrcholili jeho dovtedajšie umelecké úspechy aj cestovateľské plány. Sľubná medzinárodná kariéra sa nadhlo skončila kvôli politickým a spoločenským dôsledkom okupácie Československa vojskami Varšavskej zmluvy v roku 1968. Doma sa pred ním postupne zavreli takmer všetky dvere inštitúcií a 70. roky strávil ako *spiritus movens* neoficiálnej umeleckej scény. Aj vtedy hľadal aspoň o niečo slobodnejšie prostredie – cestoval a vystavoval v Juhoslávii, Maďarsku a v Poľsku. Túto kapitolu završil v roku 1981, keď v bielom aute Škoda 120 emigroval na Západ do Spolkovej republiky Nemecko. O rok neskôr ho vystavil ako svoju východoeurópsku fyzickú aj mentálnu „batožinu“ na *documenta 7* v Kasseli. V decembri 1982 prices-toval do vysnívanej Ameriky a v New Yorku žil až do roku 1990, keď sa vrátil na Slovensko. Stano Filko žil a neúnavne tvoril v Bratislave až do 15. októbra 2015.

Kým na západ od železnej opony prenikli progresívni umelci generácie SF závažne rýchlo zároveň do múzeí aj na trh, v socialistickom Československu po krátkom a intenzívnom rozmachu všetky tradičné inštitúcie umenia zlyhali – galérie, zbierky, vydavateľstvá, časopisy, múzeá a dokonca aj akadémie a dejiny umenia ako disciplína. Podobne ako niektorí ďalší východoeurópski umelci, Filko ich nahradil vlastnou inštitúciou, ktorú vybudoval na svojej „legende o umelcovi“. Vedome sa ňou napojil na kánon dejín umenia, starostlivo ju kultivoval, rozkrýval a zase šifroval. Stala sa jadrom jeho konceptuálneho programu a komplexného „psychofyzikozofického“ symbolického systému ideí, farieb a tvarov (ďalej Systém SF). Preto sa umelecký príbeh SF vzpiera lineárnemu uchopeniu. Ako jeho tvorivý princíp je skôr kolážou a montážou, naplňajúc myšlienku spisovateľa Ivana Kadlečika o autobiografii ako fikcii, ktorá „má mnoho verzii a to nielen možné, ale

reálne“. Stana Filka tak možno geograficky a ideovo situovať medzi Východ a Západ, na mape umelcov silných osobných legiend a podľa charakteru tvorby niekde medzi Josepha Beuysa a Ilju Kabakova.

Predstaviť jeho tvorbu je náročná kurátorská úloha pre razanciu, s akou ovplyvňoval a menil výstavnú prax a najmä preto, že sa už počas svojho života stal inštitúciou, vlastným múzeom, ktoré zhmotnil od roku 1975 v ateliéri na Snežienkovej ulici v Bratislave a od roku 2005 ako *Koráb* vo Veľkej Hradnej. Hoci obidva projekty skončili ako ruiny utopických vízií, komplikovaný návod zanechal v konceptoch, text-artoch a nespočetných listoch šanónov Archívu SF. Motivovala ho túžba po sebarealizácii, slobode a absolútnej autonómii tvorby, ktorú predstavil do snahy nahradiť nedokončené utópie avantgárd vlastnou osobnosťou a novou naráciou, takou charakteristickou pre neo-avantgardné umenie.

Výstava je koncipovaná podľa vybraných tém, ktoré vychádzajú zároveň z umelecko-historického výskumu Filkovho diela, ale akceptujú aj autorské spracovanie v príslušných vybraných štádiách rozvoja Systému SF. Ako samostatnú tému uvádza problém Archívu SF ako rizomatického meta-diela, ktorý zachováva princíp jeho myslenia v špecifickom jazyku a konceptuálnom chápaní času.

Úvodné dielo výstavy *Dedko – babka počúvajú rádio* (1965) obsahuje ambivalentný autobiografický motív SF. Pre jeho živú „legendu o umelcovi“ je detstvo v rodnom kraji so spomienkami na starých rodičov, najmä na dedka a jeho mystické náuky, na včelárstvo a na klinické smrti v rokoch 1945 a 1952 ako prechodové rituály na ceste k Fine Artu, ten najhlbší zdroj. Tematické okruhy sú zostavené z autor-skej symboliky troch základných farieb raného Systému SF (červená, modrá, biela – neskôr symboly troch dimenzií 3.4.5.D spolu s čiernou farbou EGA) a naznačuje sa aj pokročilý Systém SF v syntéze jeho neskorej tvorby. Výstava je štruktúrovaná v šiestich okruhoch: I. *Poézia o priestore – kozme (úvod)*, II. *Obydlie súčasnosti a skutočnosti*, III. Červená – Biológia 3.D, IV. Modrá – Kozmológia 4.D, V. Biela – Ontológia 5.D a VI. EGO & Systém SF. LGS



Bez názvu | Untitled. 1964

Koláž, čb fotografia | Collage, bw photograph,
42 x 29.7 cm. Súkromná zbierka | Private Collection



*Dedko – babka počúvajú rádio | Grandpa –
Grandma Listen to the Radio. 1965*

Asambláž, nájdené objekty, variabilné rozmery |
Assemblage, objet trouvé, dimensions variable

Zbierka Linea | Linea Collection. Foto | photo: Martin Maren  in





Synchrónnosť – Diachrónnosť. Stano Filko v environmente
Univerzálne prostredie | Synchronicity – Diachronicity.
Stano Filko in the Universal Environment. 1968/1990

Čb fotografia, olejová farba | Bw photograph, oil paint,
12.3 × 22.3 cm. Zbierka Linea | Linea Collection

POETRY ON SPACE – COSMOS

The exhibition *Poetry on Space – Cosmos* represents Filko's work and thinking in the 1960s and 1970s, extended by newer work, layers of artistic interventions and the retroactive arrangement of meanings. The title, which is comprised of three words which were crucial for SF, was derived from the environment of the same title that was exhibited at EXPO 1970 in Osaka, Japan. This was where his artistic success and traveling plans culminated. A promising international career ended for a long period of time due to the political and social consequences of the occupation of Czechoslovakia by the Warsaw Pact armies in 1968. Almost all of the doors of institutions were closed to him and he spent the 1970s as the *spiritus movens* of the unofficial art scene. Even then he was looking for an environment which would be freer – he travelled and exhibited in Yugoslavia, Hungary and Poland. He completed this chapter in 1981 when he emigrated to the Federative Republic of Germany in his white Škoda 120. A year later, he exhibited it as his Eastern European physical and mental "baggage" at *documenta 7* in Kassel. In December 1982, he travelled to America, the land of his dreams, and lived in New York until 1990, when he returned to Slovakia. Stano Filko tirelessly worked in Bratislava until October 15, 2015.

While to the west of the Iron Curtain the progressive artists of SF's generation quickly made their way into museums as well as the market, after a short and intensive boom, all of the traditional art institutions – galleries, collections, publishing houses, magazines, museums and even academies and art history as a discipline – failed in socialist Czechoslovakia. Like few other artists from Eastern Europe, Filko replaced them with his own institution which he built on his "legend of the artist." He consciously linked it to art history canon, carefully cultivated it, decoded it and again re-coded it. It became the heart of his conceptual program and a comprehensive "psychophyilkosophical" symbolic system of ideas, colors and forms (hereinafter referred to as the "SF system"). Therefore, the art story of SF resists linear comprehension. His creative approach is rather a collage and montage, thus fulfilling the thought of writer Ivan Kadlecík about autobiography as a fiction which "has many versions and not only possibly, but realistically." Thus we can geographically and ideologically situate Stano Filko between the East and the West, somewhere between Joseph Beuys and

Ilya Kabakov on the map of artists of strong personal legends according to the character of the work.

Presenting his work is a difficult curatorial task due to the vigor by which he affected and changed exhibition practice, and because of the fact that in his lifetime he became an institution, his own museum which he materialized since 1975 in the studio on Snežienkova Street in Bratislava, and in 2005 as *Ark SF* in his hometown of Veľká Hradná. Although both projects ended as ruins of utopian visions, he left complicated instructions in his concepts, text-arts and endless items in the SF Archive files. He was motivated by the desire for personal fulfillment, freedom and absolute autonomy in creating, which he transformed into an effort to replace unfinished utopias of avant-gardes by his personality and by a new narration which was so characteristic for neo-avant-garde art.

This exhibition is designed according to selected themes based on the art-historical research of his work, while taking into consideration his arrangements in the relevant selected phases of SF System development. The issues related to the SF Archive as a rhizomatic meta-work which preserves the principles of this thinking in a specific language and conceptual perception of time are presented here as an independent subject.

The introductory work of this exhibition *Grandpa – Grandma Listen to the Radio* (1965) incorporates an ambivalent autobiographical motif of SF. For his living "legend of the artist," his childhood in his native region filled with memories of grandparents, especially his grandfather and his mystical sciences, bee keeping and clinical deaths in 1945 and 1952 as transitional rituals on the way to Fine Art, is the deepest source. The themes are composed of the artist's symbolism of three fundamental colors of the early SF System (red, blue, white – later symbols of three 3.4.5. dimensions along with the black of EGO) while the advanced SF System in the synthesis of his late work is also indicated. This exhibition is structured in six units: I: *Poetry on Space – Cosmos (Introduction)*, II: *Dwelling of Contemporaneity and Reality*, III: *Red – Biology 3.D*, IV: *Blue – Cosmology 4.D*, V: *White – Ontology 5.D* and VI: *EGO & SF System*. LGS

OBÝDLIE
SÚČASNOSTI

II.

DWELLING
OF CONTEMPORANEITY

OBYDLIE SKUTOČNOSTI SÚČASNOSTI

Začiatkom roku 1967 Stano Filko na svojej prvej významnejšej samostatnej výstave v Prahe, nazvanej *Obydlie 1966 súčasnosti skutočnosti* predstavil veľký súbor objektov, ktorým dal meno *Fetiše*, neskôr aj *Oltáre* alebo *Oltáre súčasnosti*. Vo vtedajšej československej spoločnosti, ktorá zatiaľ len pozvoľna smerovala k Pražskej jari, mohli tieto diela vyznievať provokatívne – porušovali totiž viaceré tabu. Tzv. socialistické umenie malo zavrhnúť náboženské témy ako symbol prekonanej minulosti, a takisto sa malo vyhýbať erotike, ktoré sa považovali za nežiaduci import z „prehnitého“ Západu.

Filkove *Oltáre* boli tiež prvým markantným vyjadrením jeho kaleidoskopickej, multiaspektovej vízie sveta. Výstrižky z ťažko dostupných erotických časopisov sa striedali s reprodukciami gotických plastiek a malieb, prevažne z obdobia „krásneho slohu“. Madony a svätci vedľa pin-up girls a nalepených úlomkov zrkadiel – divák sa v nich odrážal a vidiac svoj obraz sa chtiac-nechtiac stal súčasťou tohto bizarného sveta, ktorý okrem iného konfrontoval aj dve historicky vzdialené podoby krásy. *Oltáre* boli „ozdobené“ aj inak: drobné predmety, malé kríže, klince, prázdne nábojnice (vo vtedajších pomeroch tiež ťažko dostupné) paradoxne spoluvytvárali ich nebezpečný, naježený výzor. Jednotlivé detaily boli krížom-krážom pospájané drôťmi, akousi druhotnou, civilizačnou pavučinou.

V dobových rozhovoroch autor hovoril o napätí alebo kontraste medzi starou a novou mystikou, medzi starým náboženstvom a novým erotickým fetišizmom. Neskôr zdôrazňoval spojenie Starého a Nového zákona, aj preto, že niektoré tzv. čakacie

objekty – lavičku, stoličky a šaty so špeciálnym dezénom – pokrývala spleť znakov a textov, medzi ktorými vynikali hexagramy (Dávidove hviezdy) a latinské kríže.

Stano Filko nechcel iba predstaviť súbor výstavných artefaktov – svoje pražské *Obydlie* prvýkrát koncipoval ako skutočné prostredie, ktoré si návštevníci výstavy nemali len pozrieť, ale priamo zabyvať: „Stále som sa snažil zapojiť diváka, najprv zakomponovaním zrkadiel, ktoré mali rozšíriť konkrétny optický priestor, no i diváka ako samostatného dotvárateľa rozpracovaného diela.“ Viaceré objekty boli interaktívne, určené pre ďalšie použitie, napr. *Stôl pre anonymnú grafiku*, návštevník sa pri inštalácii *Dedko a babka počúvajú rádio* mohol zastaviť a živé vysielanie počúvať spolu s týmito animistickými, nostalgicko-rustikálnymi objektmi – „fetišmi“, alebo sa mohol zapojiť do *Akcie s plynovou maskou*. Na vzácnych fotografiách Tibora Borského vidno, ako si autor sám alebo jeho modelka (*Akt s maskou*) nasadzujú plynovú masku, a tak pobývajú v tomto „obydlí súčasnosti“.

Pražská výstava vzbudila značný ohlas nielen doma, ale aj v zahraničí. Vplyvný teoretik a kritik Pierre Restany označil S. Filka celkom výstižne ako „pop-barokizujúceho sochára“, lenže samotný autor sa nechcel uspokojiť s týmto statusom. Veľmi skoro sa zbavil nostalgických a archaických reziduí vo svojej tvorbe a svoju predstavu komplexného, univerzálneho priestoru – obytného prostredia, oživeného ľudskou činnosťou, sformuloval celkom iným spôsobom. AH



Oltár súčasnosti II. | Altar to Contemporaneity II. 1965 – 1966

Asambláž, koláž, zlatý pigment, zrkadlo, drôt, drevo |
 Assemblage, collage, golden pigment, mirror, wire, wood,
 185 × 200 × 6 cm. Zbierka PSIS | PSIS Collection



Z výstavy Obydlie 1966 skutočnosti súčasnosti | From the
exhibition Dwelling 1966 of Reality and Contemporaneity. 1967

Čb fotografia | Bw photograph, 30 × 41.1 cm

Súkromná zbierka | Private Collection

DWELLING OF REALITY CONTEMPORANEITY

Early in 1967, Stano Filko had his first major solo exhibition, mounted in Prague and titled *Dwelling 1966 of Reality Contemporaneity*. He presented a large collections of objects he called *Fetishes*, or later *Altars* or *Altars to Contemporaneity*. In the context of contemporary Czechoslovak society (which was just starting to head toward the Prague Spring), these pieces resonated provocatively: they broke multiple taboos of the era's cultural policy. So-called socialist art was meant to repudiate religious themes as symbols of a past overcome, and ought likewise to have avoided erotica, which represented an undesirable import from the "rotten" West.

Filko's *Altars* were also the first conspicuous expression of his kaleidoscopic, multi-aspect world vision. He interwove clippings from hard-to-come-by erotic magazines with reproductions of Gothic sculptures and paintings, mostly from the period of international gothic style. Madonnas and saints alongside pin-up girls and pasted mirror shards: the spectator thus saw his own reflected image, willy-nilly, become part of this bizarre world, confronting among other things two historically-separate versions of beauty. The *Altars* were also "decorated" in another way: little crosses, nails, and (also hard to come by then) empty cartridge cases paradoxically came together to create an appearance of danger and raised hackles. Individual details were bound together with criss-crossed wires, in a kind of accidental web of civilization.

In the interviews of the day, the artist spoke of tension or contrast between the mystical old and new, between old religion and new erotic fetishism. Later he emphasized the link between Old and New Testaments, in that his so-called *waiting*

objects – bench, chairs and clothes with a special design – were awash with symbols and text, including hexagrams (Stars of David) and Latin crosses.

Stano Filko was not endeavouring simply to present a group of artefacts; rather he conceived his Prague *Dwelling* as real environments that visitors were meant not just to look at but to inhabit: "I was always trying to involve the spectator, first by using mirrors intended to expand a concrete optical space, but involving the spectator as an independent finisher of the work in process." There were many interactive objects for other uses, such as the *Table for the Anonymous Graphic Art*; the visitor to the installation *Grandpa – Grandma Listen to the Radio* had the chance to linger and listen to live broadcasts together with these animistic and nostalgic/rustic object-"fetishes;" or to participate in the *Action with Gas Mask*. Tibor Borský's precious photographs show the artist himself or a model (as in *Nude with Mask*) putting on the gas mask, and inhabiting this "dwelling."

The Prague exhibition stimulated significant reactions both at home and abroad. The influential theoretician and critic Pierre Restany quite aptly called Filko a "pop-baroquicizing sculptor," but the artist himself was not interested in such status. He was soon to disencumber himself of the nostalgic and archaic residues in his work, and to formulate quite differently his concept of a complex, universal space/habitable environment, enlivened by human activity. AH

KOLÁŽ A ČAS

Uprostred 60. rokov vystihol Filko významové kultúrne spojenectvo religióznej oddanosti a vizuálneho umenia, ktoré sa prejavilo v medzinárodných prúdoch mladého umenia spätého s pop-artom a novým realizmom.

Pierre Restany sa v tomto duchu vyznal roku 1967 na obálke katalógu výstavy *Superlund*, kde po prvýkrát uverejnil svoj manifestačný text *Un panorama du présent. Une philosophie du futur*: „Je to skutočná Biblia môjho posolstva, môj Talmud a Kniha prorokov.“

Filko využil v spoločenských vedách a neo-marxizme diskutované porovnávanie náboženstva a sexuality ako dvoch oblastí napojených na najsilnejšie inštinkty človeka, na rozmnožovací a sebazáchovný pud, schopné motivovať ľudí k orgiastickým prejavom a transcendentálnym zážitkom. Zdôrazňuje to okrem iného aj neskrývaná preferencia ženy ako svätice aj neviestky zároveň, typická pre narcistického muža 60. rokov. Filkove diela z tohto cyklu tak súznejú nielen s niektorými autormi britského Popu či s realizmom kalifornských umelcov Brucea Connera a Edwarda Kienholza, ale najmä s „Lolou“ ako premennou figurantkou pre ženu-ideál Alexa Mlynárčika v jeho oltároch a objektoch. Tie Filkove boli aj reakciou na dobové zaujatie progresívnym informelom a existencialistickou estetikou okruhu *Konfrontácií* v Prahe a Bratislave. Napriek tomu, že pražská scéna už poznala explozionalizmus Vladimíra Boudníka, aj fluxusové happeningy Milana Knižáka, ktorého SF poznal, vyvolalo Filkovo eroticko-náboženské pop-baroko značný odborný ohlas aj údiv.

Pracoval totiž s reflexiou seba samého ako umelca-demiurga priamo v akcii, čo sa neskôr stalo pre neho typickým. V raných kolážach a monotypiách na papieri niekedy namiesto zrkadiel

používal zmnožené fotografie vlastnej tváre (*Bez názvu*, 1964), vstupoval do vlastných (a neskôr aj cudzích) diel pózovaním pre fotoaparát (*Hranie šachu sám so sebou v Univerzálnom prostredí* v roku 1967, *Stavanie Kozmu* v roku 1968) a živým účinkovaním pre kameru – napríklad vo filme *HAPPSOC* režiséra Kvetoslava Hečka (1996).

Napriek zjavnému ironickému potenciálu, išlo Filkovi v *Oltároch súčasnosti* aj o vizuálne stretnutie dvoch možných ciest k relativizovaniu tradičných hodnôt a mravných návykov, miznutiu „ja“ v neodolateľnom zážitku a jeho stotožneniu s niečím vyšším, kozmickým, nadčasovým a tajomným. V objektoch a oltároch vyjadril svoje vnímanie času v prekrývajúcich sa vrstvách v koláži fragmentov, zastupujúcich rôzne kontexty. Čas sa stal Filkovou veľkou konceptuálnou témou aj preto, že nikdy nebol ochotný podriaďiť sa Chronovmu diktátu, ale snažil sa skôr o Kairos, čas príhodného okamihu. V neskoršom Systéme SF sa tieto dve odlišné chápania času prejavujú ako Diachrónnosť a Synchronnosť. V modeli Filkovho univerza piatich dimenzii sa práve čas a prekonávanie jeho diktátu stali dôležitým stavebným prvkom. Z umeleckohistorického hľadiska však vnímame Filkovu posadnutosť časom aj ako príznačnú osobnú interpretáciu avantgardných pretekov v neustálych štýlových a ideových inováciách umeleckého sveta 20. storočia. LGS

In the midst of the sixties Filko put his finger on the semantic cultural alliance of religious devotion and visual art in the international streams of young art connected with pop-art and new Realism. In 1967, Pierre Restany made his confession in this spirit on the cover of the *Superlund* exhibition catalogue, where for the first time he publicized his manifestation text *Un panorama du présent. Une philosophie du futur*: "It is the real Bible of my message, my Talmud and Book of Prophets."

Filko used the comparison of religion and sexuality discussed in social sciences and in neo-Marxism as two areas linked to man's strongest instincts, the reproductive and self – preservation instincts which are able to motivate people to orgiastic expression and transcendental experience. In addition to others, this is emphasized by an open preference for women as both saints and whores, so typical for a narcissistic man of the sixties. Thus Filko's works from this cycle are in harmony not only with some artists of British pop-art or the realism of California artists Bruce Conner and Edward Kienholz, but especially with *Lola* as a variable figure for the ideal woman of Alex Mlynářčik in his altars and objects. Those of Filko were a reaction to period interest by the progressive *Informel* and the existential aesthetics of the circle of *Confrontations* in Prague and Bratislava. Despite the fact that the Prague scene was already acquainted with the explosionism of Vladimír Boudník and the Fluxus happenings of Milan Knížák, whom SF knew, Filko's erotic-religious pop-Baroque drew considerable response and amazement from the expert public.

This was because he worked with the reflection of himself as an artist-demiurge directly in action, which later became typical for him. In his early collages and monotypes on paper he sometimes used multiple photographs of his face instead of a mirror (*Untitled*, 1964),

he entered in his own (and later even in other) works by posing for the camera (*Playing chess with myself in the Universal Environment* in 1967, *Building of Cosmos* in 1968) and live acting for the camera – for example in the film *HAPPSOC* by director Kvetoslav Hečko (1996).

Despite its obvious ironic potential, in his *Altars to Contemporaneity* Filko was also interested in the visual encounter of two possible paths to relativizing traditional values and ethical customs, the disappearing of "me" in an irresistible experience and its identification with something higher, cosmic, timeless and mysterious. In his objects and altars he expressed a peculiar perception of time in overlapping layers in collages of fragments representing various contexts. Time became a great conceptual theme for Filko also because of the fact that he was never willing to succumb to the dictate of *Chronos*, but he rather strived for *Kairos*, "the right time." These two different perceptions of time are manifested in a later SF System as Diachronicity and Synchronicity. It was time and overcoming it, which became a significant structural element in Filko's model of the five dimensional universe. However, in terms of art and history, we perceive Filko's obsession with time as a characteristic interpretation of the avant-garde race with permanent style and the ideological innovations of the world of art in the 20th century. LGS



Obydlie 1966 skutočnosti súčasnosti | Dwelling
1966 of Reality Contemporaneity. 1967

Čb fotografia | Bw photograph, 40 × 30,3 cm
Zbierka Linea | Linea Collection



Zo série *Oltáre súčasnosti I.* | From the series
Altars to Contemporaneity I. 1965

Asambláž, koláž, nájdené objekty, zrkadlo, olejová farba,
kov, drevo | Assemblage, collage, objet trouvé, mirror, oil
paint, metal, wood, 161 × 83 × 25 cm. SNG, Bratislava

ČERVENÁ
– BIOLÓGIA
3.D

III.

RED
– BIOLOGY
3.D

HAPPSOC

Prvý spoločný projekt Alexa Mlynárčika a Stana Filka *HAPPSOC I.* je už všeobecne známym medzníkom nielen v slovenskom umení, ale považuje sa za kľúčové dielo aj v umení na východ od železnej opony. Obidvaja umelci v tom čase končili štúdium na výtvarnej akadémii v Bratislave, ktorá rozhodne nebola naklonená experimentálnym projektom. Stano Filko vtedy začal pracovať na svojich *Oltároch súčasnosti*, A. Mlynárčik vytváral podobne orientované diela – *Relikviáre*, *Epitafy*, *Posolstvá*, *času*. Vykročenie mimo estetiku objektu bolo o to viac prekvapujúce. Mlynárčik sa ale rok predtým prvýkrát dostal do Paríža, priamo kontaktoval Pierra Restanyho a tak mal informácie o najnovších trendoch v umení z prvej ruky.

Obidvaja autoria pred 1. májom 1965 rozposlali zvláštnu tlačovinu, v ktorej pozývajú k účasti na *HAPPSOC* (spočiatku ešte bez poradového čísla I.) *Bratislava 2. – 8. mája 1965. Realizácia* mala prebiehať v dňoch medzi 2. a 8. májom, pričom každý deň v danom mieste, Bratislave, predstavoval samostatnú „skutočnosť“. K pozvánke bola pripojená strojopisná príloha, uvádzajúca „objekty“, existujúce v Bratislave, zoradené podľa zoznamu spočítané (ženy, muži, psy, byty, balkóny, sporáky, pračky atď., cintoríny a dokonca tulipány), objekty existujúce len v jednom exemplári: „celá Bratislava“, Hrad, Dunaj a objekty nespočítané (komíny, kiná, obchody, nemocnice, rádiá, písacie stroje atď.).

Adresáti asi často nevedeli, čo si s tým majú počať, a ako sa ukázalo, nebolo to veľmi jasné ani kritikom a teoretikom umenia. Možno aj preto zakrátko nasledoval *Manifest HAPPSOC* (signovaný aj umeleckou kritikou Zitou Kostrovou), ktorý v niektorých textových paragrafoch poskytol akési vysvetlenie. Stručne zhrnuté, *HAPPSOC* je akciou, nabádajúcou k vnímaniu „nájdenej reality, vymedzenej v čase a priestore“, ktorá „pôsobí silou svojich vzťahov a napätí... Zverejnenie tejto skutočnosti ... navodzuje aktivitu uvedomenia si nesmiernej šírky existujúcich skutočností“. *HAPPSOC* síce nadväzuje na „celý rad počínov happeningu“, na rozdiel od nich „je však jeho výrazom samotná neštylizovaná skutočnosť“, ktorá „šokuje svojou holou existenciou“.

Skratku *HAPPSOC* autori svojho času neobjasnili, a tak býva dešifrovaná rôzne, najčastejšie ako *happen society* (dejúca sa spoločnosť), niekedy, zrejme

aj s ohľadom na text manifestu sa používa spojenie *société trouvée* (nájdená spoločnosť), objavil sa aj výraz „sociálny happening“. Prednosťou *HAPPSOC I.* nie je to, že ponúka istý výsek skutočnosti ako umelecké dielo, ale to, že tento zvolený výsek vnútorne diferencuje a kontextualizuje. Najdôležitejšie je asi to, že *HAPPSOC I.* sa odohráva počas siedmich dní medzi dvoma štátnymi sviatkami – 1. máj bol oslavovaný ako „sviatok pracujúcich“ a 9. mája sa pripomínalo výročie oslobodenia Československa Červenou armádou. Obidva sviatočné dni sa za socializmu „bez ľudskej tváre“ slávili povinne: 1. mája „pracujúci“ spolu s početnými zástupmi školopovinných detí kráčali v sprievode a hlasite pozdravovali funkcionárov vládnucej komunistickej strany, ktorí im blahosklonne kývali z červených tribún; 9. mája sa konali vojenské prehliadky ako demonštrácia sily, alebo – v dobovom žargóne – odhodlania brániť výdobytky socializmu.

Keď autori *HAPPSOC I.* upriamili pozornosť na všedné dni, každodenné „skutočnosti“ Bratislavy medzi týmito dvoma povinnými sviatkami, akoby chceli naznačiť, že existuje možnosť vymaniť sa z politického zovretia a venovať sa naplno bežnému životu a užitočným aktivitám, napr. športu a cestovaniu, ako o tom svedčia prevzaté spravodajské fotografie, ktoré autori neskôr pripojili ako sprievodnú dokumentáciu k *HAPPSOC I.* Medzi fotografiami sa vynímajú dve inverzné negatívne snímky z pláže – ľudia, prechádzajúci sa po pláži, mihajú veľké nápisy *HAPPSOC*, vyšliapané v piesku. Stano Filko ich neskôr nazval *HAPPSOC – LAND ART*.

Pri vnímaní „nesmiernej šírky existujúcich súvislostí“ si uvedomíme, že objekty v zozname *HAPPSOC I.* sú zoradené podľa systému pripomínajúceho štatistický výkaz. Najprv sa uvádzajú počty ľudí, rozdelených podľa pohlavia, potom domáce zvieratá a za nimi spotrebné predmety. Lenže doprostred zoznamu sa vklíni nesytemový prvok, niečo očividné, čo nie je treba spočítavať – 1 Hrad, 1 Dunaj a 1 Bratislava ako celok. Celá jedna „skutočnosť“ Bratislavy sa tak zamieša medzi jej časti. Takisto nie je jasné, prečo niektoré obdobné objekty (divadlá) sa dajú spočítať a iné (kiná) nie. Tieto štatistické súčty skôr predstavovali „chybu v systéme“ a prezrádzali tak skrytý parodický úmysel autorov.

Dodnes sa vedú spory o tom, kto je skutočným iniciátorom projektu *HAPPSOC I.* Historici umenia

The first project on which Alex Mlynárčik and Stano Filko collaborated was *HAPPSOC I*. This became a well-known milestone, both in Slovakia and throughout lands east of the Iron Curtain. Both artists had by then completed their studies at the art academy in Bratislava, a place quite decidedly disinclined to experimental projects. Filko had already begun work on his *Altars to Contemporaneity*, while Mlynárčik had been creating pieces with a similar orientation: *Reliquaries, Epitaphs, Messages of Time*. Their forays beyond the aesthetic of an object were thus all the more unexpected. Mlynárčik, though, had found his way to Paris the year before, coming into direct contact with Pierre Restany, and learning first-hand about the newest art trends.

Leading up to 1 May 1965, the two artists sent out an odd printed invitation to participate in *HAPPSOC* (initially known without the numeral I) *Bratislava 2-8 May 1965*. It was intended to happen over the days between 2 and 8 May, with every day in the town of Bratislava representing an independent “event.” A typewritten enclosure went with the invitation, listing “objects” existing in Bratislava in order of populations counted (women, men, dogs, apartment flats, balconies, cookers, washing machines and so on, cemeteries, and even tulips), as well as objects existing in only one exemplar (“all of Bratislava,” the Castle, the Danube) and objects uncounted (chimneys, cinemas, shops, hospitals, radios, typewriters, and so forth).

Many recipients probably did not know what to make of it, and it emerged that it was unclear to art critics and theoreticians too. Maybe this was why the *HAPPSOC Manifesto* (also signed by Zita Kostrová) came out soon after, providing a kind of explanation in a few paragraphs. To summarize, *HAPPSOC* was an action calling for the perception of “found reality, limited by time and space,” that “acts through the power of its relations and its tension... In publishing this reality... the activity of realizing the boundless span of existing coherences is brought about.” Although *HAPPSOC* draws on “a whole range of happenings,” in contrast “it takes its expression from unconventional reality itself,” which “shocks through its bare existence.”

Briefly, the artists never explained the abbreviation HAPPSOC at the time and so it is variously deciphered, most often as *happen society*, and sometimes (in an apparent reference to the manifesto text) as *société*

trouvée (found society), with some use of the expression “social happening.” The merit of *HAPPSOC I* is not in its offering a slice of reality as a work of art, but rather that this particular slice internally differentiates and contextualizes. The most important fact is probably that *HAPPSOC I* took place over seven days between two state holidays: 1 May was celebrated as “the workers’ holiday” and on 9 May the Red Army’s liberation of Czechoslovakia was commemorated. Both holidays marked mandatory celebrations under socialism “without a human face.” On 1 May, the “workers” along with numerous troops of school children marched in parades, loudly hailing the ruling Communist Party functionaries, who benevolently waved from their red tribunals; 9 May featured military reviews, as demonstration of might, or – in that era’s jargon – devotion to protecting socialism’s conquests.

In drawing attention to the ordinary days, the Bratislava’s everyday “realities” in between the two obligatory celebrations, the *HAPPSOC I* artists seemed to indicate the possibility of freeing oneself from the politicians’ grip and giving oneself over to everyday life and useful activities, such as sport or travel; bearing witness to this are the appropriated news photographs that the artists later attached as documentation for *HAPPSOC I*. Standouts among these photographs are two inverse negatives of a beach – people walking the beach pass large HAPPSOC lettering tramped into the sand. Stano Filko later called it *HAPPSOC – LAND ART*.

In perceiving the “boundless span of existing coherences,” we realize that the *HAPPSOC I* objects listed are arranged systematically, recalling a statistical report. First the head counts of people are given, categorized by gender, then pets, and last consumer items. However, a non-systematic item then breaks into the list, something that plainly need not be counted: 1 Castle, 1 Danube and 1 Bratislava as a whole. Thus the entire “reality” of Bratislava gets lost among its parts. It is likewise unclear as to why comparable objects are countable (such as theatres) while others (cinemas) are not.

Even now there are disputes over who truly initiated *HAPPSOC I*. Art historians attribute the initiative to whichever of the two artists they happen to be studying. The Slovak art theoretician Tomáš Štrauss maintains that Filko “lacks the specific hallmarks

prisudzujú iniciatívu práve tomu z dvojice autorov, ktorým sa práve zaoberajú. Podľa slovenského teoretika umenia Tomáša Štraussa Filkovi „chýbajú črty paradoxnej poézie konkrétna, vyznačujúce napríklad Mlynárčikovo myslenie“, lenže *Oltáre súčasnosti* a iné diela S. Filka skôr svedčia o opaku. Svojím spôsobom však *Hapsoc I.* nie je typickým dielom ani jedného z nich – v skutočnosti je to ešte synkretické, proto-konceptuálne dielo, je skôr paralelou k *idea happeningom* (pojem pochádza od Allana Kaprowa), ktoré vytvárali niektorí umelci z hnutia Fluxus, ako na to nedávno upozornila Andrea Euringer-Bátorová. Na rozdiel od nich má však ozajstný „socialistický obsah“.

Stano Filko a a Alex Mlynárčik na záver roku 1965 spolu ešte vytvorili *HAPPSOC II. – 7 dní stvorenia*. Pozvánka – skladačka obsahovala inštrukcie pre používateľa na dni medzi 1. sviatkom vianočným a Silvestrom. Podľa nich mal stráviť každý deň čoraz viac času na bližšie neurčenej stanici. *HAPPSOC II.* občanom vtedajšieho Československa pripomínal tiež málo dostupné pôžitky, napr. neobmedzené cestovanie. Zvlášť provokatívne mohla vyznieť prilepená vstupenka do parížskeho striptízového klubu. Sviečka, určená na deň pred bujarými oslavami, mohla byť sumarizáciou zážitkov uplynulého roka, ale aj mementom, spomienkou na živých a mŕtvych. AH



HAPPSOC land art. 1965

Čb fotografia | Bw photograph, 18 × 24 cm
Stredoslovenská galéria | Central
Slovakian Gallery, Banská Bystrica

of paradoxical poetry, which define for example Mlynářčik's thinking," but *Altars to Contemporaneity* and other of Filko's pieces suggest the opposite. However, in its way *HAPPSOC I* is not typical of either of them: it is actually a syncretic, proto-conceptual piece, more of a parallel to *idea happenings* (the latter term is Allan Kaprow's) by several Fluxus movement artists, as Andrea Euringer-Bátorová has recently written. In contrast to these, however, it has a real "socialistic content."

At the end of 1965, Stano Filko and Alex Mlynářčik also created *HAPPSOC II – 7 Days of Creation*. The folded invitation to this event contained users' instructions for the days between the 1st day of

Christmas and New Year's Eve, according to which users were supposed to spend an increasing amount of time at an unspecified station. *HAPPSOC II* also reminded the people of Czechoslovakia of the limited access to pleasures such as unrestricted travel. The attached ticket from a striptease bar in Paris could create an extremely provocative impression. A candle designated for the day before wanton celebrations could be a summarization of the experiences from the past year, but also a memento, a remembrance of the living and the dead. AH



OBJEKTY:

1. Ženy	137.936
2. Muži	128.727
3. Pei	48.991
4. Domy /s provizóriami/	18.009
5. Balkony	165.236
6. Polnohospodárske usedlosti	22
7. Prevádzkové budovy	525
8. Byty	64.725
9. Vodočrevy v bytoch	40.070
10. Vodočrevy mimo bytov	944
11. Spotreby elektrické	3.505
12. " plynové	37.804
13. Práčky	35.060
14. Chladničky	17.534
15. Čelá Bratislava	1
16. Hrad	1
17. Dunaj /v Bratislave/	1
18. Pouličné lampy	142.090
19. Televízne antény	128.726
20. Cintoríny	6
21. Tulipány	1.000.801
22. Divadlá /aj ochotnícke/	9
23. Kina, komíny, elektrické, vlny, autá, trolejbusy, písacie stroje, rádio, obchody, knížnice, nemocnice, atď.	

FILKO

FILKO

stano filko • alex mlynárčik

REALIZÁCIA:

1. prvá skutočnosť BRATISLAVA 2. mája 1965
2. druhá skutočnosť BRATISLAVA 3. mája 1965
3. tretia skutočnosť BRATISLAVA 4. mája 1965
4. štvrtá skutočnosť BRATISLAVA 5. mája 1965
5. piata skutočnosť BRATISLAVA 6. mája 1965
6. šiesta skutočnosť BRATISLAVA 7. mája 1965
7. siedma skutočnosť BRATISLAVA 8. mája 1965

DOVOEJU SI VÁS
POZVAŤ K ÚČASTI NA

TRVANIE: 2.—8. mája 1965

H A P P S O C

„BRATISLAVA 2.—8. MÁJ 1965“



Stano Filko & Alex Mlynárčik: *HAPPSOC I.*
dokumentácia | documentation. 1965

Čb fotografia | Bw photograph, 18 × 21 cm
Súkromná zbierka | Private Collection

OLTÁR SÚČASNOSTI · HAPPSOC III. OLTÁR SÚČASNOSTI

F I L K O S T A N O

Roku 1966 a ďalšie roky Vás
pozývam k účasti na

AKCIE UNIVERZÁL

SKUTOČNO

Priestor:

ÚZEMIE ČSSR · ČESKOSLOVENSKO

Skutočnosti:

- a. Život, situácia, vzťahy, atmosféra v ČSSR.
- b. V neobmedzenom čase budúcim i minulom.
- c. Životné pocity: subjektívne i spoločné.
- d. Miesto a čas individuálny, na hociktorom malom či väčšom priestore
- e. Ľudia, mestá, dediny, príroda, zvieratá, technika, veda, šport, ročné obdobia, umenie, literatúra, hudba, budúcnosť...

HAPPSOC III. Oltár súčasnosti. Akcie univerzál skutočno |
Altar to Contemporaneity. Actions Universality Realness. 1966

Objekt, akvarel, syntetický hodváb, zrkadlo, ofsetová a kartografická tlač,
papier | Object, watercolour, synthetic silk, mirror, offset and cartography
printing, paper, 23.7 × 57.5 cm; 40 × 60 cm. GMB, Bratislava

HAPPSOC III. OLTÁR SÚČASNOSTI · HAPPSOC III. OLTÁR

En 1966 et dans les années suivantes je Vous
invite à vouloir bien participer au

ACTION UNIVERSELLE

RÉALITÉ

Lieu :

Territoire de la ČSSR (Tchécoslovaquie)

FAITS :

- a, Vie, situation, rapports, atmosphère en ČSSR.
- b, Dans le temp futur et passé illimité.
- c, Sentiments vécus: subjectifs et sociaux.
- d, Lieu et temps individuel, au quelconque petite ou grande place.
- e, Hommes, villes, villages, nature, animaux, technique, science, sport, saisons, art, littérature, musique, future...



UNIVERZÁLNE PROSTREDIE

Univerzálne prostredie ako prvé Filkovo dielo naplno stelesňuje jeho predstavu o environmente – prostredí ako „kompletnom konzekventnom celku života“. Autor prostredie chápe nie ako „kuriozitu“, ale ako „živú realitu“, čakajúcu na „živé akcie“ návštevníka, ktorý sa sám stáva „živou sochou“. Zdôrazňuje, že „medzi návštevníkom a prostredím nemá vzniknúť žiadna fyzická ani duševná medzera“.

Oproti predchádzajúcemu sústredeniu objektov v danom priestore si autor tentoraz priestor ohraničuje sám. *Univerzálne prostredie* ako aj nasledujúca *Poézia o priestore – kozme* majú jasne vymedzenú pravouhlú formu. Nie je to však uzavretý priestor, pretože od vonkajška je oddelený iba dvoma radmi priesvitných závesov na rámovej konštrukcii. Závesy pokrývajú obrysy ženských aktov, známe už z cyklu *Mapy sveta so ženskými figúrami*, „antirukodielne namaľované“, teda nastriekané podľa šablóny. Na iných sú obrysy rakiet a veľkých kotúčov, v tomto kontexte zrejme symbolizujúcich vesmírne telesá. Vo vnútri bolo pôvodne rozmiestnených niekoľko predmetov – nemecký kritik umenia Jürgen Weichardt ich vnímal ako „prírodné detaily“ nového druhu – napríklad rádio, diaprojektory. Všimol si, že hodnota týchto „reálnych

detailov“ dostáva symbolickú funkciu: zemský glóbus zastupuje svet, hviezdny glóbus kozmos, šachová hra myslenie a boj, nafukovací matrac odpočinok, zrkadlo „sebapoznanie, ktorému vlastne slúži celé dielo“.

Na zadnú plochu prostredia sa premietali „symboly a túžby ľudstva“, ako ich nazval autor, teda obrazy kozmu, luxusných áut, v našom prostredí prakticky nedostupných, ale tiež už známych pin-up girls. Návštevník sa nepohyboval iba na zrkadlovej podlahe, ale dostával sa aj medzi reflexné plochy zvislo usporiadaných zväzkov zrkadiel. Autor počíta s tým, že obraz diváka sa opticky zmnohonásobi, čím „vzniká dojem nekonečnosti priestoru“. Návštevník, opäť ako „živá socha“ sa tak ocitá v akomsi fluidnom prostredí, plnom reflexov, odleskov, prchavých, efemérnych obrazov, reálnych aj nehmotných podnetov.

Práve v tomto období vznikalo vo svete mnoho rozlične koncipovaných environmentov a priestorových inštalácií. Filkovo *Univerzálne prostredie* patrilo medzi najviac vystavované diela tohto druhu, azda aj preto, že sa od ostatných odlišovalo pomerne zložitou, ale jasne, hierarchicky stanovenou priestorovou štruktúrou a myšlienkovou koncepciou. Vzniklo dielo viacvrstvové, viacplánové, avšak stále transparentné a priechodné zo všetkých strán, a takisto prenikajúce, vyžarujúce smerom navonok. *Univerzálne prostredie* nepredvádza iba „konzekventný celok života“, ale prvýkrát stelesňuje Filkovu schopnosť – zmysluplne rozčleniť a zároveň poľudštiť tak abstraktnú tému, akou je nekonečný priestor. AH

UNIVERSAL ENVIRONMENT

Universal Environment was Filko's first piece fully to embody his idea of environment as a "complete and thorough unit of living." The artist sees environment not as "curiosity," but rather as a "living reality," waiting for the "living action" of the visitor, who himself becomes a "living sculpture." Filko stressed that "there not be any physical or intellectual gap between environment and visitor."

In contrast to the previous method of concentrating objects in a given space, here the artist limited the space himself. *Universal Environment* and the subsequent *Poetry on Space – Cosmos* both have a clearly-defined right-angle form. Yet it is not enclosed space, for just two rows of framed transparent screens separate it from the outside. The screens cover the kind of female nude outlines we know from the *Maps of the World with Female Figures* cycle, in "anti-hand-made painting," i.e. sprayed through templates. Other screens feature rocket outlines and large circles, in this context apparently symbolizing heavenly bodies. Inside, several items were initially situated, which the German art critic Jürgen Weichardt saw as a new type of "natural details:" for example the radio, the slide projector. He noted that the value of these "real details" takes on a symbolic function: a globe represents the world, a star globe the cosmos, a chess match thinking and conflict, an inflatable mattress rest, and a mirror "a self-knowledge that in fact the

whole work serves." The back wall showed projections of the "symbols and desires of mankind," as the artist called them: pictures of the cosmos, of luxury cars virtually unavailable in this country, and of pin-up girls. The visitor not only moved on a mirror floor, but could get between two hanging mirrored surfaces. The artist counted on optically multiplying the visitor's image, giving "an impression of infinite space." The visitor, again a "living sculpture," thus finds himself in a fluid environment of reflexes, reflections, fleeting and ephemeral images, and real and non-material impulses.

Internationally, at just this time many a variously-conceived environments and spatial installations were coming into being. Filko's *Universal Environment* was among the most frequently exhibited; this may have been because it set itself apart with a fairly complicated but also clear hierarchical spatial structure and conception. The piece is multi-layered, multi-planed – yet transparent and accessible from all sides, and also penetrating and radiating outwards. *Universal Environment* not only presents a "thorough unit of living," but also for the first time embodies Filko's key ability: to segment meaningfully, and simultaneously to humanize a theme as abstract as limitless space. AH



Univerzálne prostredie | Universal Environment. 1966 – 1967

Fotografia z výstavy | Photo from the exhibition *Cinétisme, Spectacle, Environnement*, Maison de la Culture, Grenoble, 1968

Environment, novodurová konštrukcia, sieťovina striekaná pištoľou cez šablónu, zrkadlá, projekcia, šachový stôl | Plastic construction, mesh with stencils, mirrors, chess table, projection, 300 × 400 × 400 cm. SNG, Bratislava



Filkove *Oltáre súčasnosti* využívali estetiku nostalgie, poukazujúcu ešte na minulosť a mali afinitu skôr k európskemu pop-artu 50. a 60. rokov v dielach Britov Petra Blaka, Pauline Botyovej ale aj parížskych nových realistov, partnerov Jeana Tinguelyho a Niki de Saint-Phalle. Od roku 1967 sa Filko výrazovo posunul k chladnejšiemu jazyku masmédií, technických výkresov, projektov a aktuálnej vizuálnej kultúry, na rozhraní pop-artu a konceptuálneho umenia. „Stredovek“ z povál starých rodičov nahradila prítomnosť a každodennosť – kult plastu, módy a lásky, podobne ako napríklad aj u Jany Želibskej. Vo vzťahu k téme biológie a životnej energie je najmä pre obdobie 60. rokov nezanedbateľná okolnosť, že Filkova partnerka a od roku 1964 manželka Mária s nim spolupracovala počas celej dekády ako manažérka, redaktorka, prekladateľka a dokonca aj modelka.

V dielach z tohto obdobia sa téma lásky k žene a sexuálny motív vyskytuje často (*Láska – erotika*. 1966) aj vo freudovskom protiklade Eróta a Thanata (*Lôžko lásky* či *Izba lásky*, 1966). Filko však intuitívne spájal lásku, erotiku a ženský princíp so zemou, biológiou a červenou farbou symbolizujúcou v mnohých kultúrnych tradíciách krv a plodnosť. Podobne ako u symbolistov prelomu 19. a 20. storočia, bol Filkov vzťah k žene ambivalentný (podľa vlastných slov až *zásadne protirečivý*), buď plný náklonnosti a obdivu alebo strachu a túžby ovládať. Temnej predstave ženy ako dominantnej matriarchy, samice a mužovu rozhodnosť ohrozujúcej Šeherezády, dal neskôr výtvarný výraz v malbách a objektoch „divokého“

amerického obdobia od roku 1983. V Systéme SF zaujal práve tento aspekt ženského princípu značný priestor a spätne preznačil aj staršie diela, napríklad rané koláže a monotypie (séria *Život*, 1962 – 1963) či *Mapy sveta so ženskými figúrami* (1966 – 1967).

Pre Filka bola červená aj symbolom celého vnímateľného trojrozmerného priestoru, teritória života, ktorú radil do 3.D: „biológie – epikurey, v ktorej je eros – červená čakra – transcendencia tela, jeho správania“, ale aj „etika – občianstvo troch dimenzií sveta“ (okolo 1990). Do 3.D patria početné pokračovania konceptu *HAPPSOC III. – Akcie univerzál* (1966), upozorňujúceho na „skutočno“ ČSSR, ktoré rozšíril najskôr na ďaleký Východ do japonskej Osaky (1970), neskôr po celej zemeguli. Na zabratie územia rodnej krajiny okupáciou v auguste 1968 upozornil environmentom *Katedrála humanizmu* (1968) na medzinárodnom bienále *Danuvius 68* v Dome umenia v Bratislave. Aj k tejto téme sa mnohokrát vrátil, dokonca si na 10. výročie v udalosti 1968 zmenil v roku 1978 prvýkrát svoje meno na FYLKO. Domov vo Veľkej Hradnej ako zemský „materský“ pevný bod si uctil už v roku 1968 v sérii *Moje rodisko* v súbore *Asociácie*. V potvrdzovaní identity s rodnou krajinou pokračoval v neskoršej tvorbe prihlásením sa k Moravianskej Venuši, ktorej objav v roku 1937 v autorskej legende spojil s vlastným rokom narodenia a so vznikom postmodernity. Je príznačné, že sa v závere kariéry do Veľkej Hradnej vrátil, aby tam od roku 2005 plánoval veľkolepý *Koráb SF* – vlastný ateliér a živé múzeum podľa Systému SF. Škoda, že sa už zachoval len vo fragmentoch, projektoch a konceptoch. LGS

Filko's *Altars to Contemporaneity* uses the aesthetics of nostalgia, constantly referring to the past and had an affinity to the European pop-art of the 1950s and 1960s of Brits Peter Blake, Pauline Boty, as well as new realists from Paris, Jean Tinguely and Niki de Saint-Phalle. In 1967, Filko markedly shifted towards the colder language of mass media, technical drawings, designs and current visual culture, on the border between pop-art and conceptual art. "The Middle Ages" of "old junk" from grandparents' attics was replaced by the present and everydayness – the cult of plastic material, fashion and love, similar to Jana Želibská. In relation to the theme of biology and life energy there was a significant circumstance, especially in the sixties, when Mária, Filko's partner and from 1964 wife, cooperated with him throughout the decade as his manager, editor, translator and even model.

The theme of the love of women and sexual motifs occur frequently in his works from this period (*Love – Erotica*, 1966) and even in the Freudian opposition of Eros and Thanatos (*Bed of Love or Room of Love*, 1966). However Filko intuitively combined love, erotica and the female principle with the earth, biology and the color red which symbolizes blood and fertility in many cultural traditions. Like the symbolists at the end of the 19th century and the beginning of the 20th century, Filko's relations with women were ambivalent (in his own words even *principally contradictory*), either full of affection and admiration or fear and the desire to control. In paintings and objects of the "wild" America period from 1983 he provided a dark representation of woman as a dominant matriarch, female and Scheherazade threatening man's decisiveness and artistic expression. This aspect of the

female principle occupied considerable space in the SF System; he even re-marked his early collages and monotype prints (the series *Life*, 1962 – 1963) and *Maps of the World with Female Figures* (1966 – 1967).

For Filko, red was also a symbol of the entire perceivable three dimensional space, the theory of life which he classified in 3.D: "biology – epicure, in which Eros – red chakra – is a transcendence of the body, its behavior," as well as "ethics – citizenship of the world's three dimensions" (around 1990). 3.D includes numerous continuations of the *HAPPSOC III – Actions Universality Realness* (1966) concept, pointing out the *real* Czechoslovak Socialist Republic, which he disseminated at first in Osaka, Japan (1970), and later all over the globe. He called attention to the occupation of his native country in August 1968 in his environment *Cathedral of Humanism* (1968) at the international biennial *Danuvius 68* in the Art Center in Bratislava and frequently returned to this theme. In 1978, on the occasion of the 10th anniversary of the invasion and occupation, he even modified his name to FYLKO. He honored his home in the town of Velká Hradná as an earthly and firm *maternal* point in 1968 in the series *My Birthplace* and in the set of works *Associations*. He continued to declare his affinity to his native country in his later work by identifying with the Moravian Venus, the discovery of which in 1937 he combined in his legend with his own year of birth and the origin of post-Modernism. It is typical that he returned to his hometown at the end of his career so he could plan a grandiose *Ark SF* – his own studio and live museum according to the SF System from 2005. It is a pity that only fragments, projects and concepts remain. LGS



Stano Filko na svojej samostatnej výstave | at his solo show
in the Ursula Wendtorf Galerie, Oldenburg. 1969

Farebný diapozitív | Colour slide. Archív SF, SNG | SF Archive, SNG, Bratislava

Dielo zo sérií *Grafický list* (1966), *Realita* (1967), *Mapy sveta* (1966 – 1967)
a *Nafukovacie podušky so ženskými figúrami* (1966) | Works from
the series *Graphic Sheet* (1966), *Reality* (1967) *Maps of the World*
(1966 – 1967) and *Inflatable Cushions with Female Figures* (1966)

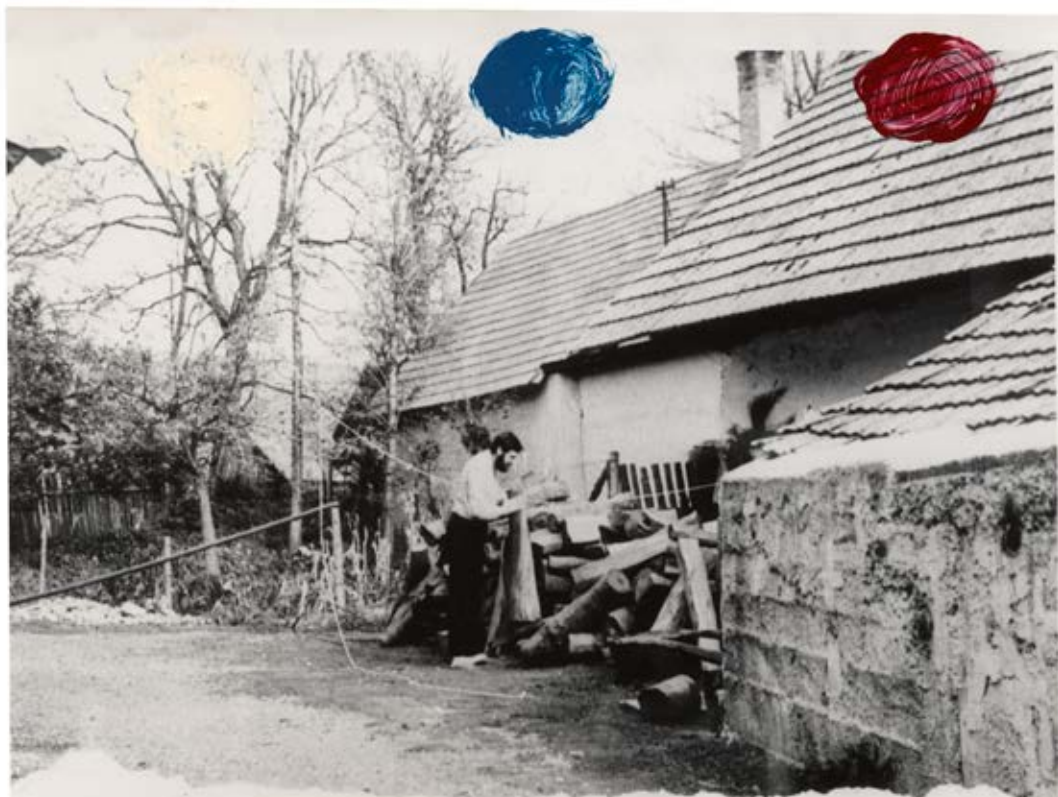


MOJE RODISKO

MY BIRTH-PLACE

MON LIEU DE NAISSANCE

MEIN GEBURTSORT



FILKO-1960-1968 - 33. NAROZENIN



Moje rodisko | My Birthplace. 1968 / okolo | C. 1980

Čb fotografia, olejová farba | Bw photograph, oil paint,
21 × 15.6 cm. Zbierka Linea | Linea Collection

MODRÁ
– KOZMOLÓGIA
4.D

IV.

BLUE
– KOZMOLÓGIA
4.D

SKRYTÉ LEŠENIE SVETA

Viacere diela Stana Filka, ktoré vznikali v druhej polovici 60. rokov, nie sú ani náčrtmi k environmentom typu *Univerzálneho prostredia* a nepatria ani medzi tie, v ktorých predstavil tému prenikania do kozmu iba čírym zoradením alebo montážou prevzatých textových a obrazových dokumentov. Akoby v nich chcel autor predstaviť neviditeľnú osnovu abstraktného priestoru, neskôr aj časopriestoru. Svoju vlastnú predstavu o skrytom „lešení sveta“ ale znázorňoval novou vizuálnou syntaxou, v ktorej využíval rôzne znakové systémy. Prekreslené náučné schémy a diagramy najčastejšie kombinoval s fotoreprodukciami z časopisov.

Svoje práce často nazýval *Pomníkmi* alebo *Sochami*, ale sú to sochy a pomníky ďaleko presahujúce obvyklú predstavu o týchto žánroch. Mnohé z nich sú navrhnuté tak, aby sa dali realizovať, ale ich navrhované rozmery a mierka to – aspoň v čase svojho vzniku – vylučovali. V skutočnosti to boli skôr projekty fiktívnych, futurologických priestorových konštrukcií, ktoré mali podnietiť diváka k uvažovaniu o celkovom stave sveta.

Na samom začiatku zrejme boli projekty, ktoré vznikli akousi redukciou pravouhlej rámovej konštrukcie prvých environmentov, redukciou na podstatu – rôznym spôsobom členia prázdny, abstraktný priestor (*Modré vertikály v priestore, Modré rebriky v priestore, Modrá konštrukcia v priestore*, 1966 – 1967). Predstavujú akúsi skrytú osnovu priestoru, v ktorej ľudia blúdia, alebo sa len ponevieraajú ako v zrkadlovom labyrinte. Ale v projekte *Architráv – brány* sa už v zárodku objavuje neskorší autorov utkvýly motív – prienik, presah do inej dimenzie.

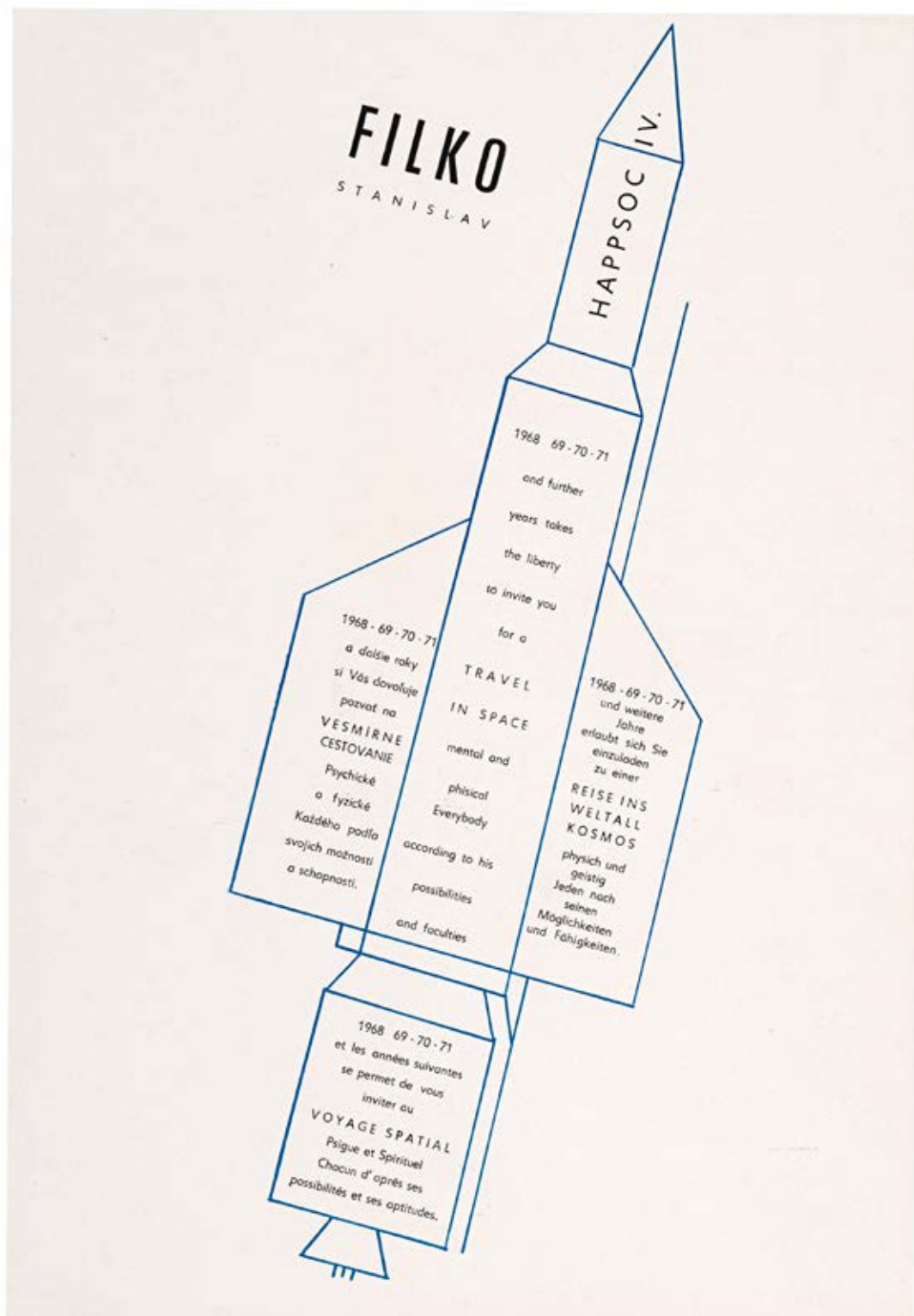
Niektoré z týchto projektov využívali princíp prelnutia dvoch odlišných znakových alebo vizuálnych sústav. Základom *Pomníkov slnečnej sústavy* (1968 – 1969) bola plošná schéma slnečnej sústavy, sústredné kruhy obežných dráh planét so stredobodom – Slnkom, ktorú autor premietol na fotografický záber reálneho prostredia. Niektoré by naozaj mohli oživiť prostredie našich miest, ktoré nedávno poznačil „pomnikový mor“, množstvo sôch v štýle socialistickeho realizmu. Na iných však pravidelné sústredné kružnice obiehajúcich planét už nemajú byť súčasťou

architektonických návrhov, ale ako obrazce z inej dimenzie časopriestoru, akási filkovská *Laputa*, sa vznášajú nad zábermi rozsiahlych urbanistických celkov.

V návrhoch *Pomníkov* súčasného priestoru a *Pomníkov* súčasnej civilizácie (1968 – 1969) autor využíva schému zemského glóbusu, ktorý narastie až do gigantických rozmerov. V niektorých prípadoch táto odhmotnená zemeguľa obsahovala tvarovo kontrastnú, takisto nehmotnú kocku, akýsi stredobod, významové jadro, niekedy s čítacím pultom pre otvorenú (posvätnú?) knihu. Nehmotná mriežka sveta, ktorá prekrýva nepatrnú ľudskú prítomnosť, vyvoláva podobný účinok ako schémy obežných dráh vesmírnych telies zo súbežne vznikajúcich *Pomníkov slnečnej sústavy*.

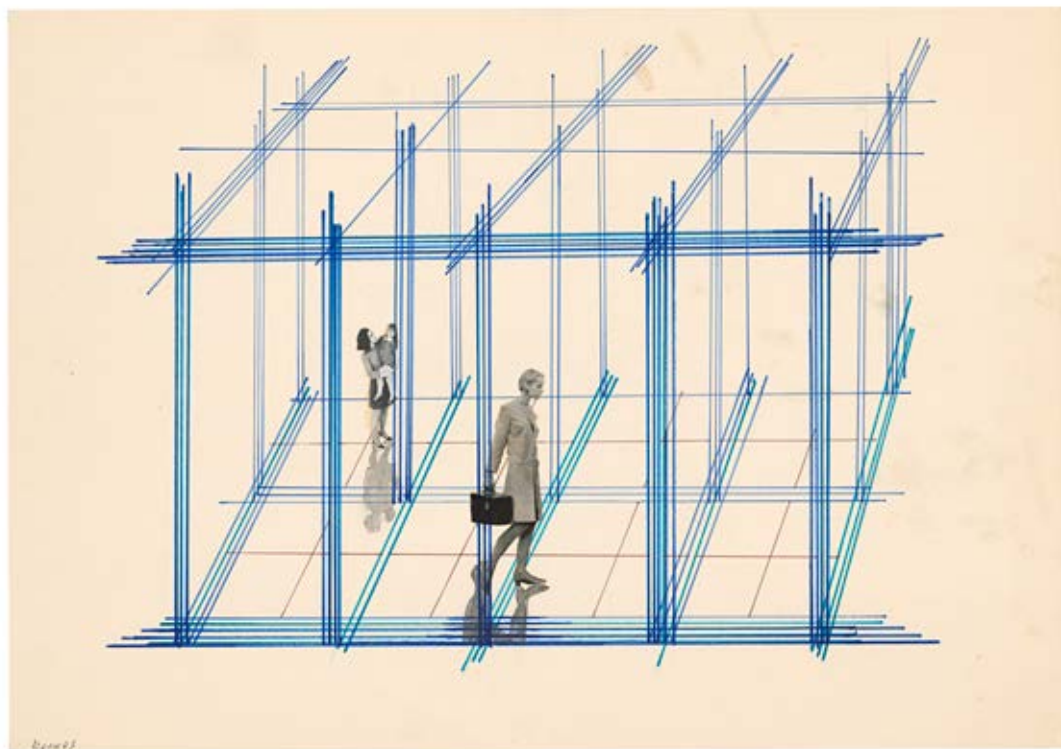
Geometricky zjednodušené obrysy rakiet sa stali základným prvkom projektov *Sôch dvadsiateho storočia* (1968). Nástroje na ovládnutie kozmického priestoru autor umiestnil – podobne ako v prípade *Pomníkov slnečnej sústavy* – na pozadí fotografických záberov z reálnych prostredí. Tieto znaky rakiet variabilných tvarov a formátov sú často radené vedľa seba alebo za sebou, a tak vzniká celok, ktorý by naozaj mohol fungovať ako súsošie či galéria objektov zvláštneho druhu, niečo ako sochy z Veľkonočného ostrova, *moai* industriálnej civilizácie. Vyznievajú však dvojzmyselne – zjednodušené, hranaté obrysy rakiet sú nakreslené tak, že v závislosti od kontextu môžu predstavovať kozmické lode, ale aj okridlené strely.

Na konci tohto radu stoja diela zo série *Asociácie I.-V.*, ktoré už patria do okruhu novo vznikajúceho Filkovho *plán projekt artu* (1968 – 1970). Jedno z nich, neskôr premenované na *Asociáciu XVII.*, je podľa poľského historika umenia Piotra Piotrowského „najvýrečnejším a najvšeobecnejším náčrtom Filkovej kozmologickej koncepcie“. Autor vytvára diagram, v ktorom kladie medzi človeka a mrazivý vesmír sprostredkujúcu vrstvu Zeme, akési zmäččujúce, životodarné väzivo, pozostávajúce zo základných živlov – vody, vzduchu, zeme a ohňa. Filkov obraz univerza má už čisto konceptuálnu podobu, pracuje len s pojmami a číslicami, zároveň je však obrazom sveta, ktorému by rozumeli aj predsokratovski filozofi... AH



HAPPSOC IV. Vesmírne cestovanie | Travel in Space. 1967

Ofsetová tlač, papier | Offset printing, paper,
30.5 × 21 cm. SNG, Bratislava



*Modrá konštrukcia v priestore – environment | Blue
Construction in Space – environment. 1966 – 1967*

Fix, koláž, papier | Felt-tip pen, collage, paper, 30 x 42 cm
Súkromná zbierka | Private Collection

HIDDEN SCAFFOLDING FOR THE WORLD

Many of Stano Filko's pieces from the later sixties are neither sketches environments like *Universal Environment*, nor do they figure among those in which he presented as penetrating to the cosmos just by arranging or combining appropriated texts and pictorial documents. It seems the artist wished to present an invisible schema of abstract space, and later space-time as well. Yet he did indicate his concept of a hidden "scaffolding for the world" through a new visual syntax, and in this concept applied various systems of symbols. Most often, he would combine copies of instructional outlines and diagrams with photographic reproductions from magazines.

For these pieces, he would often use *Monument* or *Sculpture* in the title, but these are sculptures and monuments that go far beyond the usual conception of these genres. Many of them are designed for realization, but the suggested dimensions and scale – at least at the time – made this impossible. They were actually fictive project designs, futuristic spatial constructions intended to push the viewer to contemplate the world's overall condition.

At first these were apparently project designs that came about through a reduction of the first right-angled framed environments: reduction to the essence. In various ways they segment empty, abstract space (as in *Verticals in Space*, *Blue Ladders in Space*, *Blue Construction in Space*, 1966 – 1967). They give a sense of space that is somehow hidden, where people either meander or simply drift about as in a mirror maze. In the project for *Architrave – Gates*, however, from the inception one of the artist's later and obsessional motifs appeared: that of penetration, of conjunction, with another dimension.

Some of these project designs employed the principle of conjunction two divergent symbolic or visual systems. The basis of *Monuments of the Solar System* (1968 – 1969) was a flat scheme of our solar system, concentric circles of planet orbits with the sun at centre, which the artist projected onto a photograph of a real environment. Some of these might truly be realized to enliven our city environments, which were shortly before troubled by a "plague of monuments," a proliferation of socialist realism statuary. Other regular concentric orbital circles, however, are intended not as part of architectural designs, but rather as images from

a different space-time dimension, a Filko-esque *Laputa*, floating over photographs of extensive urban units.

In his designs for *Monuments of Contemporary Space* and *Monuments of Contemporary Civilization* (1968 – 1969), the artist used the schema of a globe, growing to gigantic proportions. In some versions this dematerialized globe subsumed the contrasting shape of a cube, likewise dematerialized, which becomes a centre, a semantic core, sometimes including a rostrum for an open (holy?) book. The dematerialized cross-hatching of the world, overlaying a trivial human presence, creates an effect similar to the scheme of heavenly bodies' orbitals, as seen in the same period's *Monuments of the Solar System* series.

Geometrically-simplified rocket outlines were a basic element of the designs for *Sculpture of the Twentieth Century* (1968). The artist placed these tools to control cosmic space – as he did in the *Monuments of the Solar System* – on the background of photographs of real environments. These rocket symbols, in various shapes and formats, often stand adjacent or in line. Thus a whole is created that might truly function as a group of statues or gallery of strange objects, something like the Easter Island sculptures, a *moai* of industrial civilization. Yet they resonate with double meanings: the reductionist, angular rocket contours are drawn such that they might represent, depending on context, either space ships or winged projectiles.

The last of these pieces come from the series *Associations I-V*, cycles which form part of his newly-conceived *plan project art* (1968 – 1970). One of them, later renamed *Association XVII*, is according to the Polish art historian Piotr Piotrowski "the most eloquent and all-embracing rendition of Filko's cosmologic conception." The artist created a diagram with the bridging layer of the Earth between humans and freezing outer space, with its softening, life-giving binding of classical elements: water, air, earth and fire. Filko's image of the universe has a purely conceptual appearance, working only in concepts and numerals, but is likewise an image of the world that even pre-Socratic philosophers would understand... AH

DO VESMÍRU

Transparenty o kozme (1967) oznamujú dôležité dátumy tzv. vesmírnych pretekov medzi Sovietskym zväzom a USA. Dňa 12. 4. 1961 obletel ruský kozmonaut Jurij Gagarin po prvýkrát planétu Zem, len o 23 dní neskôr, 5. 5. 1961 ho nasledoval Američan Alan B. Shepard v rakete Freedom 7 Mercury. Dňa 11. 8. 1962 začal niekoľkodňové oblety okolo Zeme sovietsky kozmonaut Andrijan Nikolajev; 15. 12. 1965 sa v tzv. prvom kozmickom „rendezvous“ spektakulárne priblížili k sebe stroje Gemini VI. a Gemini VII. na vzdialenosť 30 cm. Deň 24. 4. 1967 vošiel do dejín kozmonautiky prvým veľkým nešťastím, keď pri návrate do zemskej atmosféry havaroval Sojuz 1 a na jeho palube zahynul Vladimir Komarov. Rusku Valentinu Tereškovovú, ktorá vzlietla do vesmíru 16. júna 1963 ako prvá žena na svete a necelé tri dni strávila na orbite Zeme v module Vostok 6, Filko vo významných dátumoch neuvádza. Hoci ju začlenil medzi sovietskych kozmonautov na fotografických podkladoch pre grafické listy zo súboru *Asociácie (Realita Kozmu – A a B, 1968 – 1969)*, jej úspech v „súboji titánov“ samostatne nepozdvihol.

Po medzinárodnom uvedení na *Sixième Biennale de Paris* v roku 1969 má na výstave slovenskú premiéru aj legendárne dielo – environment (prostredie) *Kozmos* (1967 – 1968), ktoré sa v roku 2014 podarilo nájsť a kompletne zreštaurovať v Zbierke Linea v spolupráci so SNG. Pôvodný stan má formu pneumatického domu s dvoma vchodmi v tvare lomených oblúkov, zvonku je bezpríznamovo zelený, zvnútra reflexný a strieborný, čo má spolu s efektmi prúdenia vzduchu z masívneho ventilátora a zrkadlovou podlahou evokovať skúsenosť z pobytu v kozme. V recenzii bienále Pierre Restany Filkov environment vyzdvihol spomedzi iných prác ako „dynamický priestor“, ktorý (v duchu 60. rokov) „príjemne vyzdvihuje minisukne a dlhé vlasy“. Aj diapozitívy, ktoré sa premietali na vnútorných stranách environmentu, „pripomínajúce rôzne technické štádiá medzihviezdneho dobrodružstva“ výstižne opísal ako „náladové“. Filkovým zámerom nebolo podať podrobnú správu o úspechoch vesmírneho programu svetových veľmocí, ale emocionálne vtiahnuť diváka do deja. Audiovizuálny program vo vnútri tvorený vysielaním rozhlasu v rádiu a premietaním obrázkov dobre ilustrujú Filkovu intuitívnu tvorivú metódu, s ktorou zostavil rozsiahly súbor *Asociácie* (1967 – 1970).

Využíva koláž a vrstvenie, podobne ako v *Oltároch súčasnosti* (1964 – 1966), teraz však už v odhmotnenej podobe. Nájdené informácie a obrazy súčasného sveta kombinuje podľa vlastnej syntaxe na spoločnej platforme. Pre Filka je dôležitá atmosféra a účinok, ktorý potrebuje dosiahnuť – v ich záujme obrázky „kradne“ a zdieľa spôsobom, ktorý nám pripomína aktuálne fungovanie sociálnych sietí. Pritakáva dobovému povzbudeniu Jeana-Luca Godarda: „... nejde o to, odkiaľ veci beriete, ale kam ich dávate“.

Uzavreté prostredie komponované do exteriéru podľa autora ako „3/4 guľa“ súznelo s dobovými rýchlo „rastúcimi“ architektonickými systémami, ktoré sa medzinárodne preslávili na EXPO 1967 v Montréale – najmä Geodetickým dómom Buckminstra Fullera. Neskôr na fotografiách a v poznámkach Filko zdôrazňoval akciu *Stavania Kozmu* ako performanciu pre fotoaparát a názov diela rozšíril v Systéme SF na *Kozmos-Vesmír – 4. dimenziu – viac časov – Astrokozmozologinómiu*. V roku 1969, keď ho Filko inštaloval v Paríži, obsahovalo aj najnovší úspech v dobývaní kozmu – naplnenie dávneho sna blúznivcov aj romantikov, ale aj vedcov a politikov. Pristátie americkej posádky Apollo 11 na Mesiaci 20. júla 1969 naplnilo verejný sľub amerického prezidenta J. F. Kennedya z 25. mája 1961 zvládnuť tento najdôležitejší krok vo výskume vesmíru do konca desaťročia ako odpoveď na prvenstvo Jurija Gagarina. Na výstave *Polymúzický priestor* (kurátor L. Kára) v roku 1970 vytvoril Filko okrem ďalších troch land artových diel aj *Let kozmonautov na Mesiac a späť* ako realizovaný *plan-projekt art*. Intervenoval do verejného priestranstva v piešťanskom sochárskom parku mužským hlasom, ktorý na vybranom a označenom mieste hlásil postup celého letu Apollo 11 v štyroch svetových jazykoch. Filko si tak dovolil prekryť socialistickú realitu ČSSR s nastupujúcou normalizáciou správou o úspechu amerických astronautov a vysielaním z ampliónov si uzurpovať vlastný slobodný priestor.

Pre Stana Filka a jeho generáciu, odchovanú nielen na „vesmírnych pretekoch“ USA a ZSSR a nových vedeckých objavoch, ale najmä na víziách Julesa Verna

Cosmos Banners (1967) announces important dates of the *space race* between the Soviet Union and the USA. On April 12, 1961, Yuri Gagarin, the Soviet cosmonaut, was the first man to orbit the Earth; and only 23 days later, on May 5, 1961, he was followed by the American, Alan B. Shepard in the Mercury spacecraft Freedom 7. Soviet cosmonaut Andriyan Nikolayev began his several day orbits of the Earth on August 11, 1962. The Gemini VI and Gemini VII spacecraft came within 30 centimeters of each other on December 15, 1965 and thus had the first cosmic rendezvous. April 24, 1967 was the date of the first great accident in spaceflight when the Soyuz 1 crashed upon re-entering the Earth's atmosphere and Vladimir Komarov died on board. Filko's significant dates did not include the Russian Valentina Tereshkova, who on June 16, 1963 became the first woman in space and spent three days orbiting the Earth. Although he included her among Soviet cosmonauts in the photographic materials for the graphic sheets from the set *Associations (Reality of Cosmos – A and B, 1968 – 1969)*, he did not call attention to her success in the "clash of the Titans."

The environment *Cosmos* (1967 – 1968), had its Slovak première after its international presentation at *Sixième Biennale de Paris* in 1969. This legendary work was found in 2014 and completely restored in the Linea Collection in cooperation with the SNG. The original tent is in the shape of a pneumatic dome with two entrances in the form of pointed arches, a neutral green on the outside, silver and reflective on the inside, which along with the air flow effect from a massive ventilator and mirror floor, should evoke the experience of being in outer space. In the biennial review, Pierre Restany noted Filko's environment from among the other works as a "dynamic space" which (in the spirit of the sixties) "pleasantly lifts up short skirts and long hair." He aptly described the slides projected on the inner walls of the environment "reminiscent of various technical phases of interstellar adventure" as "moody." Delivering a detailed report of the successes of space programs of the world powers was not Filko's intention. He wanted to involve the spectators emotionally in the action. The audio-visual program inside composed of radio broadcasts and projecting images illustrate Filko's intuitive creative method which he used to compose the extensive set entitled *Associations* (1967 – 1970). He used collage and layering similar to that in his *Altars to Contemporaneity* (1964 – 1966), but this time in

an almost dematerialized form. He combined found information and images of the contemporary world on a common platform according to his own syntax. Atmosphere and effect were important for Filko – in their interest he *steals* and shares in a way which reminds us of the current operations of social networks. He agreed with the period encouragement from Jean-Luc Godard: "... it is not important where you take things from but where you take them to."

The closed environment designed for the exterior according to the artist as a "3/4 ball" was in harmony with the fast *growing* architectural systems of the period which gained international fame at EXPO 1967 in Montréal – Buckminster Fuller's Geodesic Dome in particular. Later on in photographs and in notes, Filko emphasized the event entitled *Building of the Cosmos* as a performance for camera and he extended its title in the SF System to *Cosmos – Universe – 4th Dimension – More Times – Astrocosmologinomy*). In 1969, when Filko installed it in Paris, it featured the latest success in conquering outer space – fulfilling the ancient dream of dreamers and romantics, as well as those of scientists and politicians. The landing of the American crew of Apollo 11 on the Moon on July 20, 1969 fulfilled the public promise of American President John F. Kennedy of May 25, 1961 – to master this most important step in the research of the outer space by the end of decade in response to the primacy of Yuri Gagarin. At the exhibition *Poly-Muse Space*, curator L. Kára) in 1970, in addition to three other land art works, Filko created *Flight of Astronauts to the moon and back* as a *plan-project art*. He *invaded* the public space in the Park of Sculptures in the town of Piešťany with a p.a. broadcast of the progress of the entire flight of Apollo 11 in four languages. Thus Filko dared to cover over the reality of the Czechoslovak Socialist Republic's nascent Normalization with information about the success of the American astronauts and to usurp his own free space by transmission from public address speakers.

Space success and faith in progress after the event in August 1968 in Czechoslovakia had a strange taste of a better future for Stano Filko and his generation

a Konstantina E. Ciolkovského, mali kozmické úspechy a viera v pokrok po udalostiach v auguste 1968 v Československu zvláštnu príchut nádeje na lepšiu budúcnosť. Ideu vesmírneho priestoru ako priemetne túžby po slobode a nezávislosti, ktorá sa stala takou typickou témou slovenského konceptualizmu, nájdeme v lokálnej kultúre aj v období moderny. Okrem výtvarného umenia a poézie tiež v legendárnej postave jedného zo zakladateľov prvej Československej republiky Milana Rastislava Štefánika, pôvodným povoláním astronóm, ktorý napísal: „Pohledni k hviezdám, keď ťa čo sviera a merať budeš merítkom dobrým“. Pre Filkov osobný „panteón“ bol Štefánik významný ako rodák, mysliteľ a otec národa a od emigrácie v 80. rokoch sa v jeho dielach a v Archíve SF objavoval pravidelne. LGS



Poézia o priestore – kozme | Poetry on Space – Cosmos. 1967

Fotografia z výstavy *Objavenie harmónie. Súčasné trendy* | Photo from the exhibition *Discovery of Harmony. Contemporary Trends*, EXPO Museum of Fine Art. Osaka EXPO 1970. Vpravo vpredu | On the right in the front: Yoshimura Masunobu: *Roh. Vonku a vnútri* | *Corner. Out-in*. 1968 | Čb fotografia | Bw photograph. Foto | photo: Jiří Finda, ČTK

which grew up not only on the space race and new scientific inventions, but on the visions of Jules Verne and Konstantin E. Tsiolkovsky. We can find the idea of cosmic space as a projection of the desire for freedom and independence, which became such a typical theme of Slovak conceptual art, also in local modern culture. In addition to visual art and poetry, it is in the legendary figure of one of the founders of the first Czechoslovak Republic, Milan Rastislav Štefánik, originally an astronomer, who wrote: "When something is troubling you, look up at the stars and you will gain the right perspective." In Filko's personal "pantheon" Štefánik was an important Slovak, a thinker and the father of the nation, and he regularly appeared in his works and in the SF Archives after his emigration in the 1980s. LGS



SKUTOČNÉ A MYSLÉNÉ MIESTA

Filkove prostredia – environmenty (*Obydlie 66 skutočnosti súčasnosti*, 1967; *Univerzálne prostredie*, 1967; *Poézia o priestore – kozme*, 1967; *Kozmos*, 1967 – 1968) vyšli z rozšíreného poľa sochy smerom do priestoru a živej interakcie s divákom. Boli zostavené ako objektívna, univerzálna správa, model sveta (či vesmíru), ktorý vznikol akumuláciou každodenných „zástupných“ objektov. V medzinárodnom kontexte dospel Filko veľmi skoro od environmentu ako novej podoby sochárskeho objektu k inštalácii ako trojrozmernému dielu konceptuálneho umenia. Na rozdiel od prostredí, ktoré majú ako stavebnice pevnú štruktúru prvkov, inštalácie už majú premenlivú štruktúru. *Modré vertikály v priestore* (1967), *Biely priestor v bielom priestore* (1973 – 1974, spolu M. Lakym a J. Zavarským), *Láska k ontológii* (1982) sú už subjektívnou správou, konceptom, a divák ich môže vnímať len s vedomím, že vstupuje do autorovej zhmotnenej vnútornej predstavy či obrazu mysle.

Na rozhraní skutočného a mysléného priestoru sa nachádzajú aj Filkove kresby z 2. polovice 60. rokov, uverejnené v jeho autorskej publikácii, vydanej v Spolku architektov Slovenska. Mnohé sú medzižánrom architektúry a vizuálneho umenia, využívajúce možnosti technického výkresu v prospech pokračujúcich úvah o priestorových vzťahoch hmôt a reflexii a ich odhmotnení (*Vertikály v priestore*, 1966 – 1967, *Modré rebriky*, 1966 – 1967). Filko totiž uvažuje dialekticky nielen o reálnych sochách a pamätníkoch vo verejnom priestore (ktorým sa sám ako výtvarník venoval), ale aj o futuristickej perspektívnej architektúre a novej soche – novom monumente ako ich alternative. V programe Plan projekt artu zaradil vizualizácie, ktoré by sme však mohli považovať skôr za anti-monumenty.

V tejto časti tvorby je Filko skôr racionálnym *homo imago* – umelcom ako dobrým dizajnérom, podľa definície Richarda Hamiltona z legendárnej výstavy *This is Tomorrow (Toto je zajtrajšok)*, (1956), ktorou sa v Európe začalo presadzovať súčasné umenie. Zároveň však naplnil skoršiu víziu svojho významného predchodcu – symbolistu, maliara vesmíru a „prorockej“ postavy našej moderny Antona Jasuscha: „Doteraz nikto nepostavil sochu zajtrajšku, iba samej minulosti. Pritom žijeme vlastne v zajtrajšku a pre zajtrajšok.“

V objekte – environmente *Dýchanie. Oslava vzduchu* (1970) sa dobovým synergetickým princípom Buckminstera Fullera akoby spojili Filkove tvorivé prístupy z celej dekády a zároveň predznačili jeho budúce smerovanie: životná energia a telo (3.D), vesmír a jeho pulzovanie (4.D) a naznačenie nového rozmeru duchovného rozvoja (5.D). Súvisia s ním aj kresby zo série *Kozmos A, B, C, D* (1971 – 1972) vytvorené tušom a perforáciou na modrom a bielom ručnom papieri. Rytmus dýchania ako elementárny záznam vlastnej existencie v univerze, je v nich vyjadrený prirodzeným opakovaním tmavnutia a blednutia farby na štetci a či trpezlivého prebodávania nosiča dvoma slovami: *Kozmos* a *Filko*. Sústredné krúženie, odvodené od dráh planét i drážok platní tvorí mandaly ako jungovské „formácie, transformácie, večné znovuzrodenia mysle“, ktoré kladú do stredu vesmíru umelca samotného. Zvuk vlastného hlasu je tiež prostriedkom potvrdenia a obnovenia svojho bytia a jeho záznamu. Autor zanechal svoje stopy vo vesmíre aj na gramofónových platniach z rokov 1971 – 1972 v slovách „Kozmos“, „Filko“, „Futúr“, „Atom“, „Real“ a číslach odpočítavania (štartu?). LGS

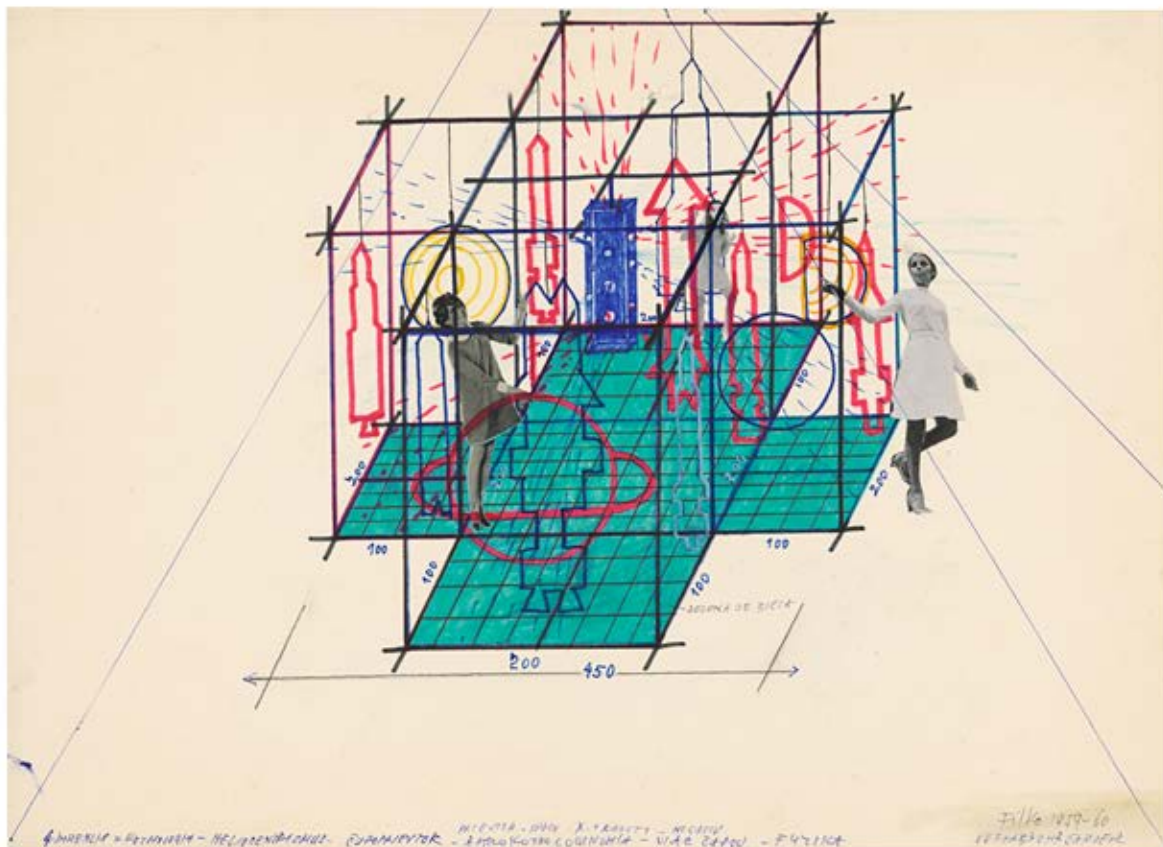
REAL AND VIRTUAL PLACES

Filko's environments (*Dwelling 66 of the Reality Contemporaneity*, 1967; *Universal Environment*, 1967; *Poetry on Space – Cosmos*, 1967; *Cosmos*, 1967 – 1968) started out on the extended field of sculpture towards space and live interaction with the spectator. They were constructed as an objective, universal report, a model of the world (or universe) put together by the accumulation of everyday substitute objects. Even on an international scale Filko quickly shifted from the environment as a new form of sculpture object to installation as a three dimensional work of conceptual art. As opposed to environments which like constructs have a firm structure of elements, the structure of installations is variable. (*Blue Verticals in Space*, 1967; *White Space in White Space*, 1973 – 1974, together with Miloš Laky and Ján Zavarský; *Love to Ontology*, 1982) comprise a subjective report, a concept, and the spectator can perceive them only by being aware of the fact that he/she is entering the artist's materialized inner vision or image of mind.

Filko's drawings from the second half of the 1960s, publicized in his book published by the Slovak Architects Association, are situated on the boundary of realistic and virtual space. Many represent the inter-genre of architecture and visual art which uses the possibilities of technical drawing for the benefit of continuing deliberations about spatial relations of matters and reflections and their dematerialization (*Verticals in Space*, 1966 – 1967; *Blue Ladders*, 1966 – 1967). Because Filko dialectically deliberates about real sculptures and monuments in public spaces (which he was also creating as an artist) as well as prospective futuristic architecture and new sculpture – new monument as their alternative. In his Plan Project Art he included visualizations which could be considered as rather anti-monuments. In this part of his work Filko is more of a rational *homo imago* – an artist rather than good designer, according to Richard Hamilton's

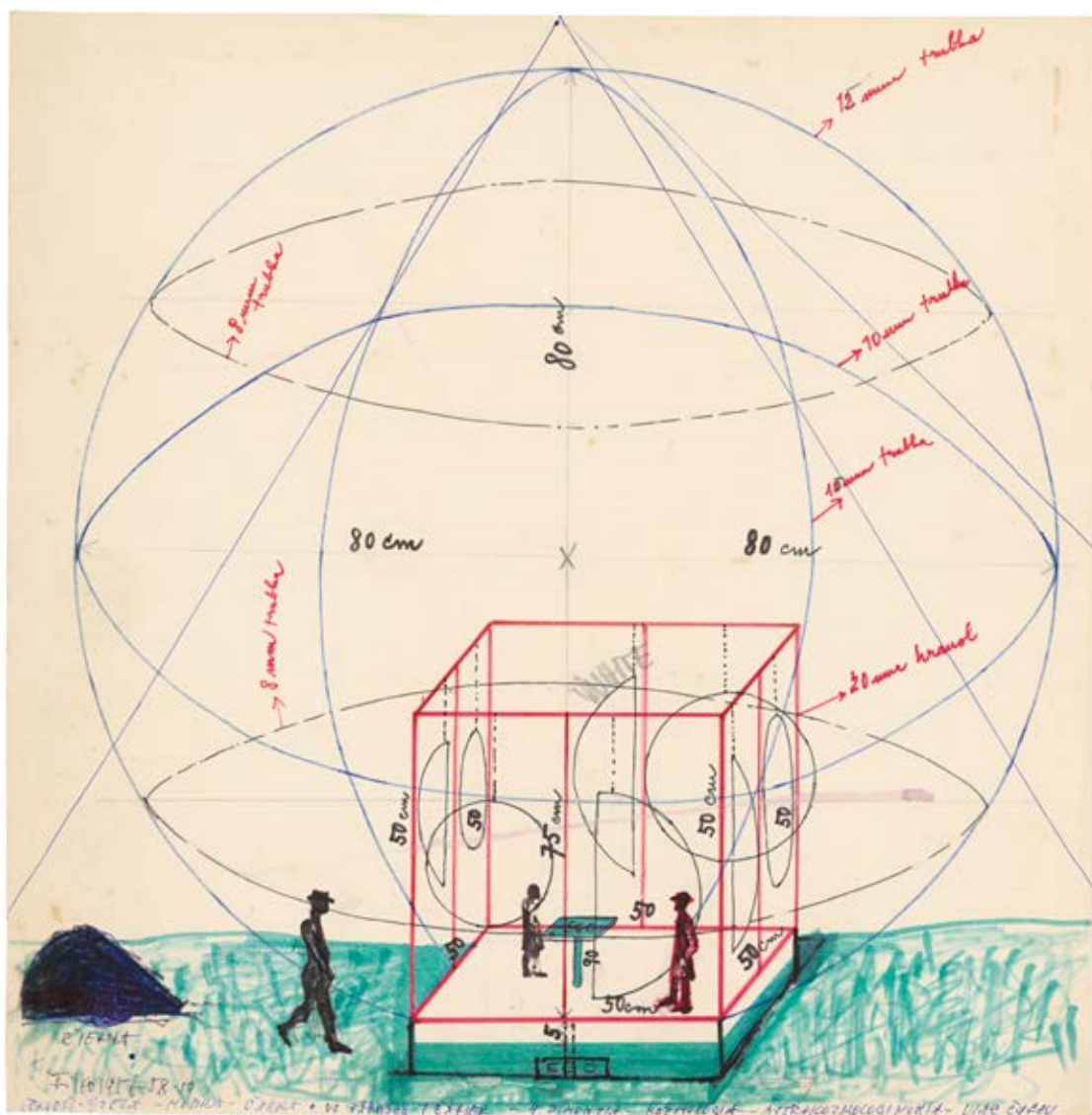
definition from the legendary exhibition *This is Tomorrow*, 1956, through which contemporary art began to win recognition in Europe. At the same time, he fulfilled the vision of his predecessor – Anton Jasusch, a symbolist, a painter of the universe and the “prophet” of our Modernism: “So far nobody has built a sculpture for the future, only for the past. But we live in and for tomorrow.”

It is as if Filko's creative approaches from the entire decade came together in the object – environment *Breathing. Celebration of Air* (1970) with the period synergetic principle of Buckminster Fuller while also heralding his future direction: life energy and body (3.D), universe and its pulsing (4.D) and an indication of a new dimension in spiritual development (5.D). The drawings from the series *Kozmos A, B, C, D* (Cosmos A, B, C, D) (1971 – 1972) created by Indian ink and perforations on blue and white handmade paper are also related to this. The rhythm of breathing as an elementary recording of existence in the universe is expressed in them by the natural repetition of the darkening and fading of paint on the brush and the patient perforating of the medium by two words: Cosmos and Filko. The centered circulation derived from the orbits of planets and record grooves creates mandalas similar to Jungian “formations, transformations, eternal rebirth of the mind,” which place the artist himself in the center of the universe. The sound of one's own voice is also a means for confirming and restoring and recording one's own existence. The artist also left his traces in the universe on vinyl records from 1971 – 1972 in the words “Kozmos,” “Filko” “Futúr,” “Atom,” “Real” and the count-down digits (for launching?). LGS



Zo série Pomníky súčasného priestoru. Plán – projekt art (Priestor – kozmos – rakety) | From the series Monuments of Contemporary Space. Plan Project Art (Space – Cosmos – Rockets). 1967 – 1968

Koláž, ceruza, pero, fix, papier | Collage, pencil, pen, felt-tip pen, paper, 33 × 45 cm. Zbierka Linea | Linea Collection



Zo série Pomníky súčasného priestoru. Plán – projekt art.
(Ego v priestore) | From the series Monuments of Contemporary
Space. Plan Project Art. (Ego in Space). 1967 – 1968

Koláž, ceruza, pero, fix, papier | Collage, pencil, pen, felt-tip
pen, paper, 32 × 44 cm. Zbierka Linea | Linea Collection



Zo série *Pomníky súčasnej civilizácie. Plán – projekt art* |

From the series *Monuments of Contemporary Civilization. Plan – Project Art*. 1968 – 1969

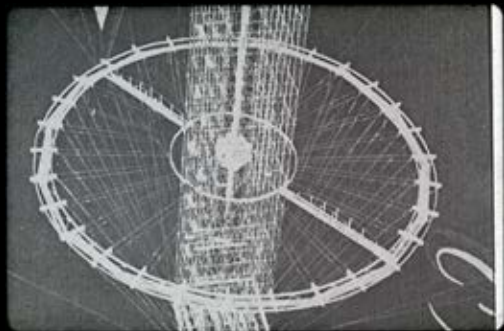
Pero, fix, papier | Pen, felt-tip pen on paper, 9.5 × 12.5 cm

Archív SF, SNG | SF Archive, SNG, Bratislava



Kozmos | Cosmos. 1967 – 1968

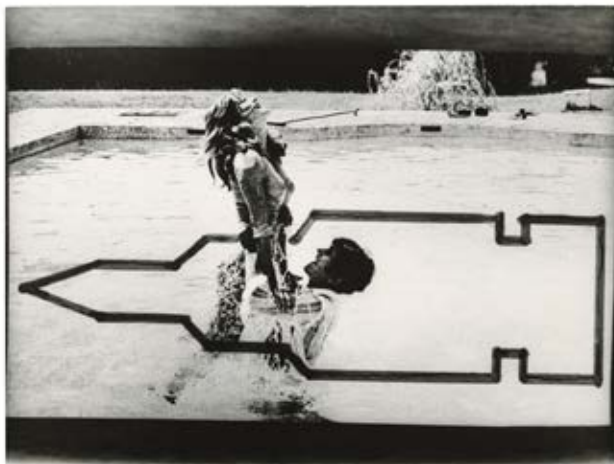
Environment, nafukovací stan, kovová konštrukcia „Raketa," zrkadlá,
diaprojekcia, zvuk | Inflatable tent, „Rocket" metal construction,
mirrors, slide-projection, sound, 350 × 450 × 700 cm
Zbierka Linea | Linea Collection. Foto | photo: Miloš Vančo





Stavanie Kozmu | Building of Cosmos
REINSTALACIAQ. 1968 / okolo | C. 2000

Pero, čb fotografia | Pen, bw photograph, 18.2 x 24 cm
Zbierka Linea | Linea Collection



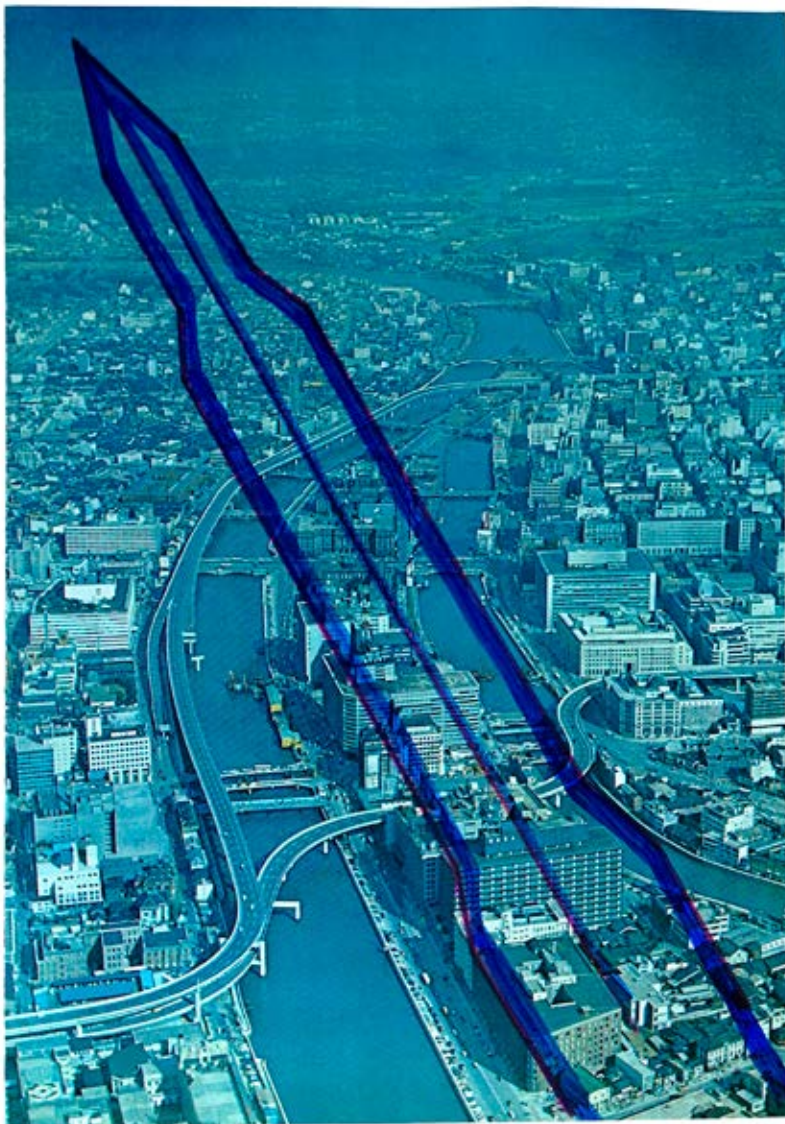
Zo série *Socha dvadsiateho storočia I.-III. Rakety – bomby – erotika* | From the series *Sculpture of the Twentieth Century I-III. Rockets – Bombs – Erotic*. 1968 – 1969

Čb fotografia | Bw photograph, 30.3 × 39.8 cm; 25.3 × 36.8 cm; 30.3 × 40 cm. Zbierka Linea | Linea Collection



Socha dvadsiateho storočia – Vrais levi's | Sculpture
of the Twentieth Century – Genuine Levi's. 1968

Fix, nájdená tlač, papier | Felt-tip pen, found printed material,
paper, 29.8 × 23.5 cm. Zbierka Linea | Linea Collection



Zo série *Socha dvadsiateho storočia IV.* | From the series
Sculpture of the Twentieth Century IV. 1968 – 1969

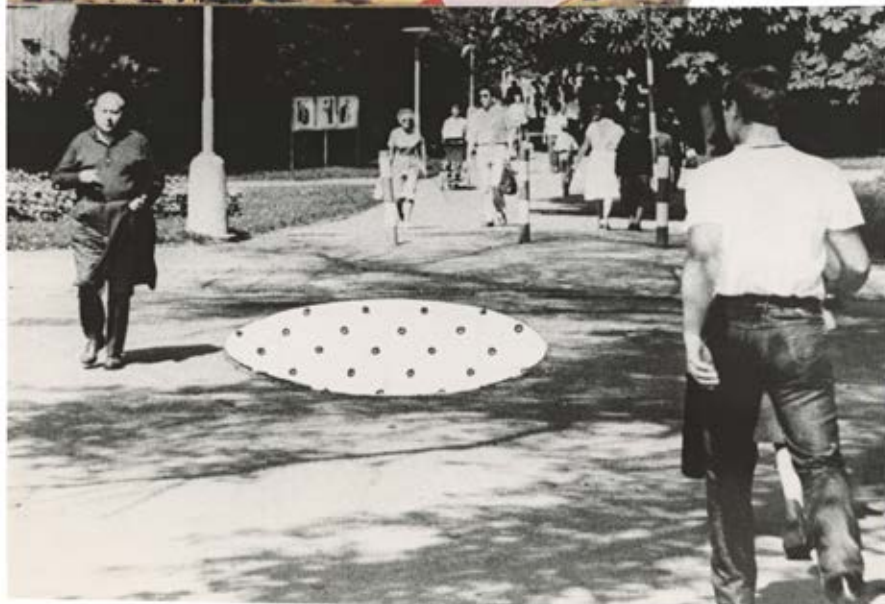
Fix, pero, nájdená tlač, papier | Felt-tip pen, pen, found printed
material, paper, 25.7 × 18 cm. Zbierka Linea | Linea Collection



Stano Filko s *Transparentmi o kozme* (1967) na streche svojho ateliéru Snežienková | Stano Filko with *Cosmos Banners* (1967) on the roof of his Studio Snežienková. Bratislava. 1996

Zábery z filmovania | Shots from the filming of *HAPPSOC* (1996, réžia | director Kvetoslav Hečko)

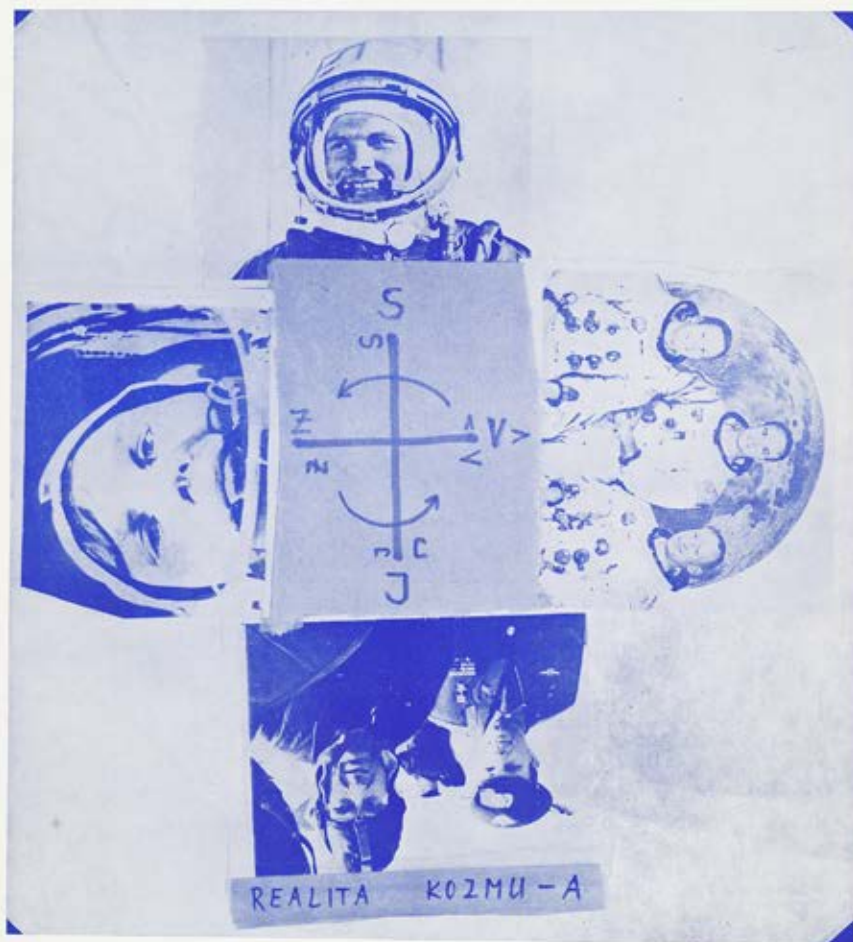
Farebná fotografia, montáž | Colour photograph, montage, 29 × 21 cm. Archív SF, SNG | SF Archive, SNG, Bratislava



Zo série *Let kozmonautov na Mesiace po etapách a ich návrat na Zem* | From the series *Flight of Cosmonauts to the Moon in Stages and Their Return to the Earth*. 1970 / okolo | C. 1995

Koláž, montáž, nájdená tlač, ofset, papier | Collage, montage, found printed material, offset printing, paper, 26 × 16 cm

Archív SF, SNG | SF Archive, SNG, Bratislava



Realita Kozmu - A

1969

Realita Kozmu - A | Reality of Cosmos - A. 1969. Z albumu Asociácie | From the album Associations. 1967 - 1970

Ofsetová tlač, papier | Offset printing on paper, 70 × 50 cm. SNG, Bratislava



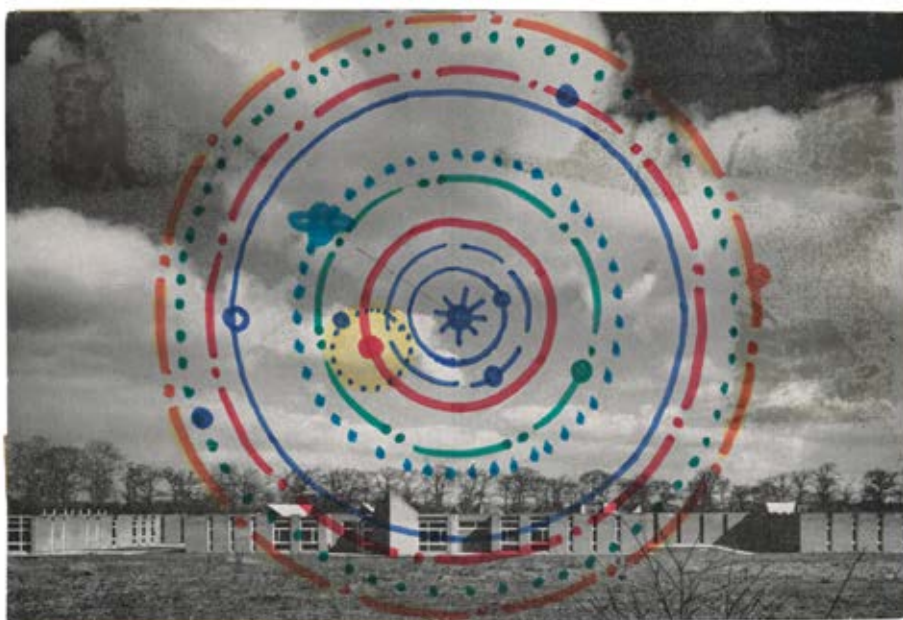
Asociácie V.

1968

Hana Formanová

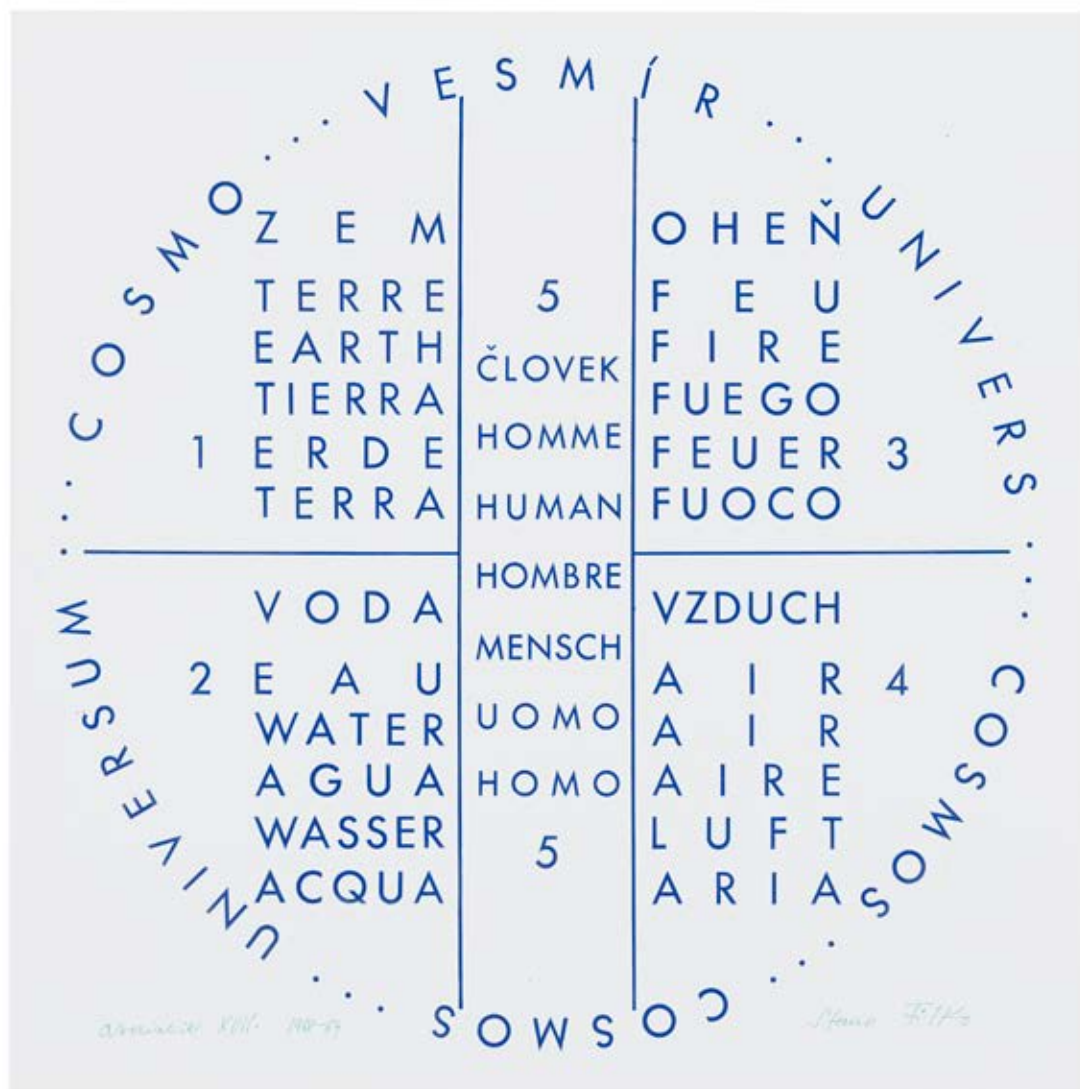
Asociácie V. | Associations V. 1968. Z albumu Asociácie |
From the album Associations. 1967 – 1970

Ofsetová tlač, papier | Offset printing on
paper, 50 × 70 cm. SNG, Bratislava



Zo série *Pomníky slnečnej sústavy. Plán – projekt art* | From the series *Monuments of the Solar System. Plan Project Art*. 1968 – 1969

Pero, fix, nájdená tlač, papier | Pen, felt-tip pen, found printed material, paper, 9.5 × 11.8 cm. Archív SF, SNG | SF Archive, SNG, Bratislava



Cosmos. Asociácie XVII | Associations XVII. 1970. Z albumu
Asociácie | From the album Associations. 1967 – 1970

Plast, tlač | Plastic, printing, multiple, 54.2 × 54.2 cm. SNG, Bratislava

BIELA
– ONTOLÓGIA
5.D

V.

WHITE
– ONTOLOGY
5.D

BIELA ONTOLÓGIA

V tvorbe Stana Filka takmer od počiatku súbežne existovali dve protismerné tendencie. Autor na jednej strane vstrebával podnety z reality v čo najširšej miere a nejakú sa ich snažil usporiadať (odrážajú to predovšetkým jeho projekty *HAPSSOC I.-IV.*), na druhej strane akoby to všetko chcel potlačiť, v istých okamihoch aj vyčistiť, vymazať – podobne ako sa vymazávajú dáta na harddisku. Na rozdiel od už existujúcich verzii, či už vyprázdnenia výstavného priestoru (Yves Klein) alebo vymazávania či vybielenia artefaktu (Robert Rauschenberg), siaha po prevzatej minimálnej forme – stačí mu prázdny list papiera, dokonca začlenený do triptychu – *Vôbec nič I.-III.* (1967). Podobne skryto parodicky vyznieva aj náčrt drevenej skrinky s otáčajúcim sa tanierom v práci *Nič na točitom elektrickom podstavci* (1967).

O niekoľko rokov neskôr Stano Filko spojil tému vymazávania so zabielením, čo v jeho ponímaní neznamenalo to isté. Spolu s trochu mladšími kolegami Milošom Lakym a Jánom Zavarským vytvoril koncept *Bieleho priestoru v bielom priestore* (1973 – 1974), ktorý s nimi realizoval vo variabilných priestorových inštaláciách. Autori vydali aj *Manifest (biely nehmotný priestor v čistom bielom nekonečnom priestore)*. V texte manifestu ako svoju metódu určujú „čistú senzibilitu“, a pomocou nej „zvytvárňujú nekonečnú prázdnotu“ a vytvárajú „biely nehmotný priestor v bielom nekonečnom priestore“.

Autori chceli zviditeľniť vzájomný vzťah dvoch číro abstraktných určení priestoru: nehmotnosti a nekonečna. Pokúšali sa novým spôsobom riešiť to, čo mnohí pred nimi – ako znázorniť neznázorniteľné, ako zhmotniť nehmotné. Museli vytvoriť spôsob, ktorým previedli „čistý priestor“, „nekonečné prázdno“ či dokonca napätie medzi dvoma „bielymi priestormi“ do predmetného sveta. Biela farba vlastne zastupovala bezfarebnosť, vďaka tejto farbe – nefarbe mohli znázorniť dosť ťažko predstaviteľný vzťah dvoch podob prázdna, dvoch abstraktných priestorov.

Pokúsili sa urobiť „prvý krok do sveta čistej senzibility“, pričom „čisté umenie“ malo byť umením tejto senzibility. Pojem čistého umenia bol v príkrom rozpore

s politickým systémom, v ktorom umenie malo zmysel iba vtedy, keď „slúžilo ľudu“, teda vyjadrovalo záujmy vláducej robotníckej triedy na čele s komunistickou stranou. Autori sa však nedali odradiť, naopak ešte stupňovali svoje purifikačné úsilie, postupne sa snažili zbaviť akejkoľvek materiálnosti, materiálnej stopy v umeleckom diele. Po umení čistej senzibility nasledovalo „čisté senzitivné umenie“, ktoré malo byť druhým stupňom Bieleho priestoru v bielom priestore. Predstavili ho v manifeste *Senzitivita* (1975 – 1976), ktorý bol ich posledným spoločným dielom, pretože Miloš Laky v roku 1975 predčasne zomrel.

Stano Filko ďalej pokračoval sám a v roku 1977 prišiel s konceptom *Emócia. Čistá emócia. Biely priestor v bielom priestore* (1977). V manifeste, ktorý označuje ako text-art (prvýkrát tu zverejnil tento pojem), objasňuje, že „čistá emócia je tretí stupeň Bieleho priestoru v bielom priestore – čistého umenia – nefyzikálneho umenia – absolútneho umenia – nadčasového umenia...“. Novovznikajúce Filkov text-arty na rozdiel od predchádzajúcich manifestov charakterizuje akási extáza jazyka, štiepenie existujúcich slov a vytváranie slovných novotvarov. Preto „čistá emócia“ ako ekvivalent „čistého umenia“ môže byť „nečasová“ aj „nadčasová“, „nesubjektívna“, „nadsubjektívna“ aj „nadbjektívna“, dokonca „nadabsolútna“. Neštandardným nadužívaním predpôň, najčastejšie *ne-*, *anti-*, *nad* – autor neustále zdôrazňuje svoje pnutie dostať sa niekam preč, niekam mimo, do iného než trojrozmerného, fyzického priestoru. Ďalej prekonáva hmotnú ťaž sveta a umenia tým, že stále viac zafažuje samotnú štruktúru jazyka, možnosti jazykového prehovoru – prejavuje sa to v ďalších text-artoch, publikovaných v tlači – *Transcendencia* (1978), *Transcendentálna meditácia* (1980), aj šírených prostredníctvom rozmnoženín (*Biela fenomenológia – biele umenie*, okolo 1980).

Stano Filko si čoraz viac uvedomuje, že môže tvoriť vo viacerých súbežných smeroch, nevyhýba sa už artefaktom, a tak väčšinu text-artov sprevádzajú reálne existujúce diela. Text-art *Transcendencia* má napríklad svoj vizuálny variant, rozsiahly cyklus zlatotónovaných čiernobielych fotografií, dokumentujúcich výjavy

In Stano Filko's work, almost from the first there coexisted two contradictory tendencies. On the one hand the artist absorbed impulses from reality to the broadest possible extent, and tried somehow to configure them (as reflected primarily in his projects *HAPSSOC I-IV*); on the other he seemed to want to repress everything, sometimes even to cleanse and erase: as data are erased from a hard-disk. In contrast to existing versions of emptying exhibition space (Yves Klein), or erasing or whitening-out of artefact (Robert Rauschenberg), Filko suffices with a minimal form, a blank piece of paper, folded into a triptych: *Nothing at All, I-III* (1967). A similar hidden parody is in his sketch of a wooden box with a revolving base, *Nothing on a Revolving Electric Base* (1967).

When a few years later he connected the theme of erasing with whitening, he did not see it as the same thing. With his slightly younger colleagues Miloš Laky and Ján Zavarský, he created the concept for *White Space in White Space* (1973 – 1974), and realized it in variable spatial installations. The artists also put out a *Manifesto (White Unmaterialized Space in Pure White Infinite Space)*. In this latter text, they identify their method as "pure sensibility," by which they "we make creative art out of infinite emptiness" and generate "white, unmaterialized space within white, infinite space."

Here the artists hope to make visible the mutual relationship between two purely abstract definitions of space: immateriality and endlessness. They endeavoured to use a new means of resolving what many before had attempted: render the unrenderable, to materialize the non-material. They could but create a system of symbols to bring to the world "pure space," "infinite emptiness," and even the tension between two "white spaces." The white colour was in fact representing colourlessness, thanks to which this colour/non-colour might convey the inimitable relationship between two forms of emptiness, two abstract spaces.

Their aim was to take "the first step into the world of pure sensibility," with "pure art" being the art of this sensibility. The concept of pure art was at odds with the political system, in which art was meaningful only where it "served the people" and expressed the interest of the ruling working class, with the Communist Party at its head. However, the artists were not to be deterred, intensifying their purification effort; they gradually came

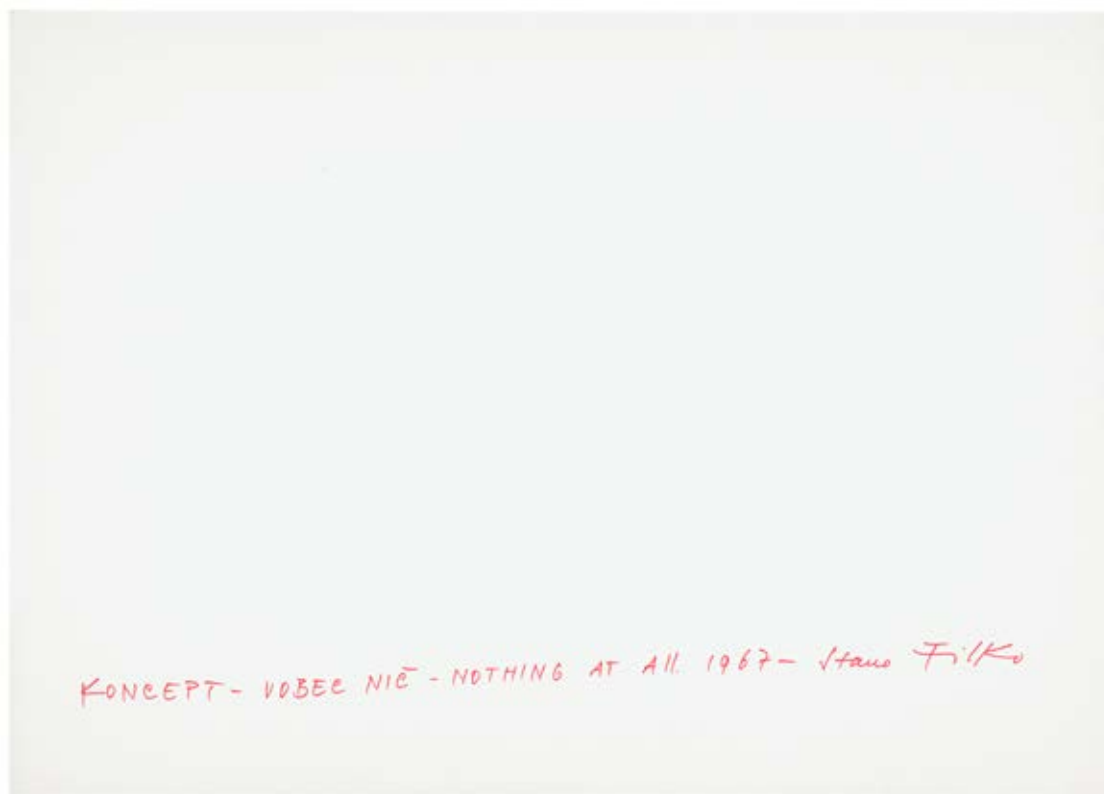
to rid themselves completely of any materialness, any trace of the material in the work of art. After the art of pure sensibility, there emerged "purely sensitive art," intended as the second level of *White Space in White Space*. They introduced this in the manifesto *Sensitivity* (1975 – 1976), which was to be their last common work as Miloš Laky unexpectedly passed away in 1975.

Stano Filko proceeded alone, and in 1977 brought out the concept *Emotion. Pure Emotion. White Space in White Space* (1977). In this manifesto, which he called text-art (the first public use of this term), he clarifies that "pure emotion is the third level in *White Space in White Space* – pure art – nonphysical art – absolute art – timeless art..." In contrast to his earlier manifestos, the text-art that came out at this time characterizes an ecstasy of language, the fission of existing words and creation of new words. Thus "pure emotion" as equivalent to "pure art" can be "untimely" and "super-timely," "non-subjective" and "super-subjective" as well as "super-objective," even "super-absolute." In this non-standard presumption of prefixes, most often "non-," "anti-" and "super-," the artist constantly emphasizes his drive to get somewhere else, somewhere outside, to a place other than three-dimensional, physical space. He also makes to supersede the material force of the world and of art, by ever more loading the very structure of language and possibilities of verbal discourse. This comes through in his further text-art pieces, published in *Transcendence* (1978) and *Meditation Transcendental* (1980), and also distributed in copy form *White Phenomenology – White Art* (around 1980).

More and more, Stano Filko was realizing that he could create in multiple directions at the same time. He was no longer avoiding artefacts, and so most of his actual pieces now accompanied text-art. For instance the text-art *Transcendence* exists in a visual variation, an extensive cycle of gold-toned black and white photographs documenting daily life, in which the artist whited out his own figure. He thus comes across as a ghost whose likeness the camera failed

z bežného života, v ktorých autor zabilil vlastnú postavu. Na fotografiách tak pôsobil ako duch, ktorého podobu fotoaparát nezachytí. Stal sa nehmotným príznakom uprostred každodennosti. Na iných fotografiách zabilil alebo dokonca vystrihol vlastnú či cudzie hlavy; zostalo po nich prázdno alebo malevičovský biely štvorec – miesto prieniku do inej dimenzie.

Na konci 70. rokov S. Filko rozčlenil svoju doterajšiu tvorbu na tri zatiaľ bližšie neurčené druhy (umeleckého) „bytia“. Do tretieho, najvyššieho zaradil aj *Biely priestor v bielom priestore* a diela, ktoré sa z neho odvíjali. Tento druh alebo stupeň svojho umeleckého bytia v 80. rokoch nazve *bielou ontológiou*. AH



Koncept – Vôbec nič | Concept – Nothing at All. 1967. Z albumu Asociácie. From the album Associations. 1967 – 1970

Ofsetová tlač, papier | Offset printing on paper, 50 × 70 cm. SNG, Bratislava

to capture; he becomes a dematerialized apparition amidst the everyday. In other such photographs he whited or cut out his own head or another's; all that remained was emptiness, or Malevich's white square: the site of penetrating to another dimension.

In the late seventies, Filko divided his work hitherto into three otherwise unspecified types of (artistic) "existence." He put *White Space in White Space*, and other pieces that developed from it, in the third and highest category. To this type or level of his artistic existence in the eighties he gave the title *white ontology*. AH



Stano Filko – Miloš Laky – Ján Zavarský: *Biely priestor v bielom priestore* | *White Space in White Space*. 1974

Čb fotografia | Bw photograph, 10 × 15 cm. Archív SF, SNG | SF Archive, SNG, Bratislava. Fotografia z Domu umění | Photo from the House of Art, Brno

5. HAPPSOC A ARCHÍV SF

V *Oltároch súčasnosti* (1965 – 1966) Filko po prvýkrát formuloval základ veľkej témy, ktorá ho vzrušovala po celý život: hľadanie novej spirituality, v ktorej je náboženstvom dneška umenie – Fine Art. V roku 1967 to bola podľa jeho vlastných slov „syn-téza starej a novej mystiky (náboženstva a erotiky)“. Filkov západný židovsko-kresťanský základ ustúpil popovému „zrodu dneška“ v rozmachu materiálnych pôžitkov a hedonizmu 60. rokov, dobývania kozmického priestoru a vedeckých objavov ako religie *sui generis*. V roku 1970 získal v Japonsku okrem stretnutia s technicky vysoko rozvinutou civilizáciou aj živú skúsenosť so spiritualitou Východu – práve tam došlo k jeho prvému stretnutiu s budhizmom a šintoizmom, s pojmom prázdnoty ako nekonečnom a priestorom pre nové vznikanie. Ideou „ničoho“ sa zaoberal už skôr v konceptuálnom „západnom“ karteziánskom duchu (*Koncept – Vôbec nič; Nič na točitom elektrickom podstavci*, obidve 1967). Zrejúci autor si po návrate domov pripomenul svoje Kristove roky a postavil si konceptuálny *Pomník 33. narodeninám – Mojim* (1970). Odpovede na novú duchovnosť dočasne nachádzal v spoločných projektoch s kolegami Júliusom Kollerom, Rudolfom Sikorom, Petrom Bartošom, Milošom Lakym, Jánom Zavarským a s teoretikom Tomášom Štrausom (*Čas I.-III., Biely priestor v bielom priestore*, 1973). Zároveň sa obrátil k súčasnej fenomenologickej filozofii, reflektujúcej napätie medzi západným a východným myslením. „Je to to, čo je medzi mnou a životom. To, čo sa nedá objektívne nahmatať, ale prežiť, byť, byť, byť...“, napísal v text-arte *Biela fenomenológia*. K proto-Systému SF z troch farieb dospel koncom 70. rokov a v text-arte *List priateľom* ich uvádza takto: „3. Biela – absolútna duchovnosť (neskôr Biela ontológia), 2. Modrá – kozmológia, 1. Červená – biológia.“ Zároveň v ňom píše: „Biele absolútno sa úplne oslobodzuje v umení senzibility a senzitivity, ktoré najviac zodpovedá vnútornému duchovnému tvorivému princípu.“

Inštaláciou *Láska k ontológii* na kasselských *documenta 7* (1982) Filko už naznačil prekročenie „bieleho obdobia“ smerom k expresívnej maľbe a novej farebnej symbolike s čakrami ako „energetickými centrami tela a ducha človeka“. Podľa autorových

záznamov v archíve a text-artoch, začal jeho dynamický holistický Systém SF vznikať od roku 1985. Filko sa v ňom od filozofie opäť vracia k religiozite aj prehodnotením nových ideí a impulzov New Age, kozmizmu, scientizmu a vedy aj pseudovedy. Komplex ideí, s čakrami ako energetickými centrami tela a ducha človeka usporiadaných podľa troch dimenzií (3. 4. 5.D). Tie zodpovedajú pôvodnej trojici a preberajú aj jej farebnú symboliku. V poslednej časti Filkovej tvorby tak najvyššia biela 5. dimenzia, ktorá obsahuje všetky nižšie dimenzie, poníma aj pôvodný židovsko-kresťanský spirituálny základ: „BIELA = 5. dimenzia – Posmrtnosť /absolútna – nebo/ biela čakra – transcendencia = 7. čakra – nedela = epistemologická ontológia, metafyzika, večné svetlo, absolútne nadčasový spirít – čistota, nepoškvrnenosť, panenkosť, nevinnosť, spravodlivosť, objektivnosť, víťazstvo ducha – spiritu, svetlo – mier, spektrum farieb, striebro, extáza – premeny – veľkoleposť nádhery vnútornej etiky absolútne nadčasovej skutočnosti“. (okolo 2010)

Okolo roku 1995 vytvoril Filko koncept – pozvánku *HAPPSOC 5*, ktorá tvarovo vychádza z podoby mandaly a kríža. Základnou formou je však CD disk (nie náhodou pripomínajúci gramoplatne z rokov 1971 – 1972) ako aktuálne záznamové (aj „neko-nečné“) médium s otvorom uprostred. Práve perforáciou uprostred označoval Filko vstup 5.D. V koncepte *HAPPSOC 5. Pozvánke do reinkarnácie* prekročil hranice poznateľného sveta a privlastnil si ríšu posmrtnosti, nadčasovosti, nadzmyslovosti. *HAPPSOC 5* je mostom k 5.D aj k dedičstvu otcov: „WHITEAOOQ + STARÉHO – NOVÉHO ZÁKONA – VŠADE VÁS VŠETKÝCH POZÝVAME NA – DO REINKARNÁCIAQ – ZNOVUZRODENIA.“

Filkov špecifický jazyk, spájajúci rôzne slová a pojmy vo zvláštnej refaziacej skladbe, je ďalším dôležitým stavebným prvkom Systému SF. Najmä od 90. rokov k nemu neodmysliteľne patrí aj autor-ský komentár ako autonómna performancia pred kamerou, ktorá šamansky „oživuje“ jeho diela.

Archív SF ako Filkovo autonómne umelecké dielo začal vznikať približne od roku 1990 ako koláž *miscelanea* – rôznych výstrižkov, textov, obrázkov,

In his *Altars to Contemporaneity* (1965 – 1966) Filko formulated for the first time the foundation of a great theme which thrilled him all his life: the search for a new spirituality in which present day art – Fine Art – is the religion. In 1967, it was “the synthesis of old and new mysticism (religion and erotica).” Filko’s western Judeo-Christian basis made its way to the pop “birth of today” in the boom of material pleasures and hedonism of the 1960s, conquering outer space and scientific inventions as *sui generis* religions. In 1970 in Japan he came face to face with the spirituality of the east while also encountering a technically developed civilization. This is where he was introduced to Buddhism and Shintoism, the notion of emptiness as infinity and a space for new creation. However, he had already worked with the idea of “nothing” in the conceptual “Western” Cartesian spirit (*Concept – Nothing at All; Nothing on a Revolving Electric Base*, both in 1967). After returning home, the maturing artist marked his celebration of achieving Christ’s age by building a conceptual monument (*Monument for the 33rd Birthday – Mine*, 1970). He temporarily found answers to new spirituality in joint projects with his colleagues Július Koller, Rudolf Sikora, Peter Bartoš, Miloš Laky, Ján Zavarský and theoretician Tomáš Štraus (*Time I-III*, *White Space in White Space*, 1973). He also turned to contemporary phenomenological philosophy reflecting the tension between Western and Eastern thinking. “It is what is between me and life. That which cannot be objectively touched, but lived, exist, exist, exist...” he wrote in the text-art *White Phenomenology*. He reached the proto-SF System of three colors by the end of the 1970s and presented them in the text-art *Letter to Friends* as follows: “3. White – absolute spirituality (later White Ontology), 2. Blue – Cosmology, 1. Red – Biology.” He also writes here: “The white absolute is fully liberated in the art of sensibility and sensitivity which corresponds the most to the inner spiritual creative principle.”

In his installation *Love for Ontology* at *documenta 7* in Kassel (1982), he indicated a shift beyond the “white period” towards expressive painting and new color symbolism with chakras as the “energy centers of the human body and spirit.” According to his records in the archive and text-arts, in 1985 he began to create his dynamic holistic SF System, in which he returns from philosophy to religiosity, also through a re-evaluation of new ideas and impulses of the New Age, cosmism, scientism and science and pseudoscience. The complex of ideas, with chakras as the energy centers of the body

5. HAPPSOC AND SF ARCHIVE

and spirit arranged according to the three dimensions (3. 4. 5.D) corresponds to the original trio and also assumes its color symbolism. Thus, in the final part of Filko’s work, the supreme white 5th dimension, which contains all lower dimensions, also incorporates the original Judeo-Christian spiritual foundation: “WHITE = 5th dimension – Posthumousness /absolute – heaven/ white chakra – transcendence = 7th chakra – Sunday = epistemological ontology, metaphysics, eternal light, absolutely timeless spirit – purity, pristineness, virginity, innocence, justice, objectivity, victory of spirit, light – peace, the spectrum of colors, silver, ecstasy – transformations – magnificence of the splendor of inner ethics of absolutely timeless reality.” (around 2010)

Around 1995, Filko created the *HAPPSOC 5* concept – invitation, which in its form is based on the mandala and the cross. However, its basic form is a CD (it is no accident that it is reminiscent of vinyl records from 1971 and 1972) as a current recording (as well as “endless”) medium with an opening in the center. It was the perforation in the center through which Filko indicated the entry of 5.D. In the *HAPPSOC 5*. (*Invitation to Reincarnation*) concept he went beyond the limits of the cognizable world and appropriated the realm of posthumousness, timelessness, suprasensuality. *HAPPSOC 5* is the bridge to 5.D and to the heritage of the fathers: “WHITEAOOQ + OLD – NEW TESTAMENT – WE INVITE ALL OF YOU EVERYWHERE TO – IN REINCARNTIONQ – REBIRTH.”

Filko’s specific language combining various words and notions in a strange chain composition is another important structural element of the SF System. Especially in the 1990s it was also accompanied by the artist’s commentary as an autonomous performance before the camera which brings to life his works in a shamanistic way.

The SF Archive, as Filko’s autonomous artwork, began to appear around 1990 as a collage *miscelanea* – of various clippings, texts, pictures, works on paper and objects. He created them and classified them in the dynamic structure of thoughts and color symbolism according to the SF System. The SF Archive enabled him to freely work with the

diel na papieri a objektov. Autor ich tvoril a triedil v dynamickej myšlienkovvej štruktúre a farebnej symbolike podľa Systému SF. Archív SF mu umožnil úplne voľne narábať s veľičinou času a využiť doslova každý podklad, akýkoľvek formát a materiál na umelecké stvárnenie. V Bielej – Ontológii 5.D predstavujeme ukážku dvoch vybraných originálnych archívnych šanonov, ktoré autor tejto téme venoval.

Aj táto sonda do autorskej alchýmie potvrdzuje aktuálnosť Filkovej tvorby. Jeho mimoriadne rozsiahle a heterogénne dielo je excelentným príkladom nového zmyslu pre autenticitu súčasného umenia v epoche reprodukovateľnosti a virtuálnej reality. Nevyžaruje len z aury originálu, rukopisu a štýlu jednotlivých artefaktov, ale najmä zo samotnej povahy a štruktúry umeleckého programu ako celku. LGS

quantity of time and to use every document, format and material for artistic depiction. In *White – Ontology* 5.D we present an example of two original archive folders which Filko dedicated to this theme.

This probe into the artist's alchemy also confirms the topicality of his work. His extremely extensive and heterogeneous work is an excellent example of a new sense of authenticity of contemporary art in the époque of reproducibility and virtual reality. It does not radiate only from the aura of the original and the style of individual artifacts but above all from the nature and structure of the art program itself as a whole. LGS



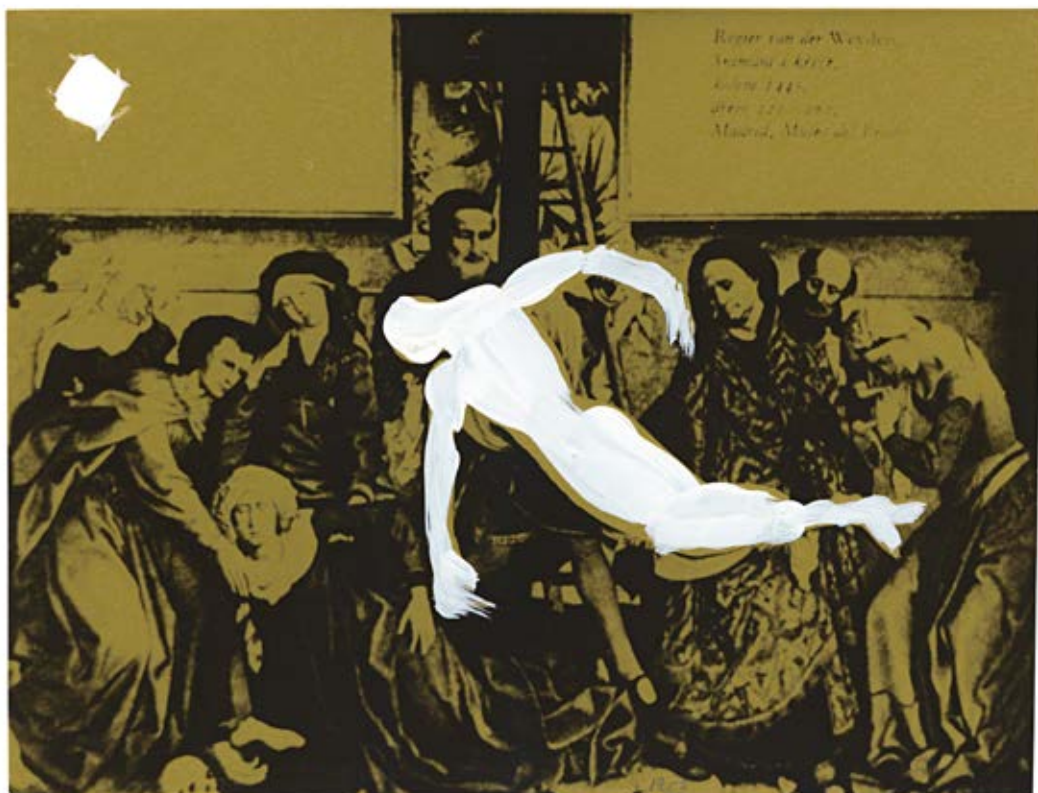
Emócia | *Emotion*. 1976

Čb fotografia | Bw photograph, 15 × 10 cm
Archív SF, SNG | SF Archive, SNG, Bratislava



Zo série *Transcendencia I*. 1970/1978 | From the series *Transcendencia I*. 1970/1978. 1978

Čb fotografia, zlatý pigment, bieloba | Bw photograph, golden pigment, white paint, 18 × 24 cm. Zbierka Linea | Linea Collection



Zo série *Transcendencia* (Rogier van der Weyden: *Snímanie z križa*). From the series *Transcendence* (Rogier van der Weyden: *Deposition from the Cross*). 1978

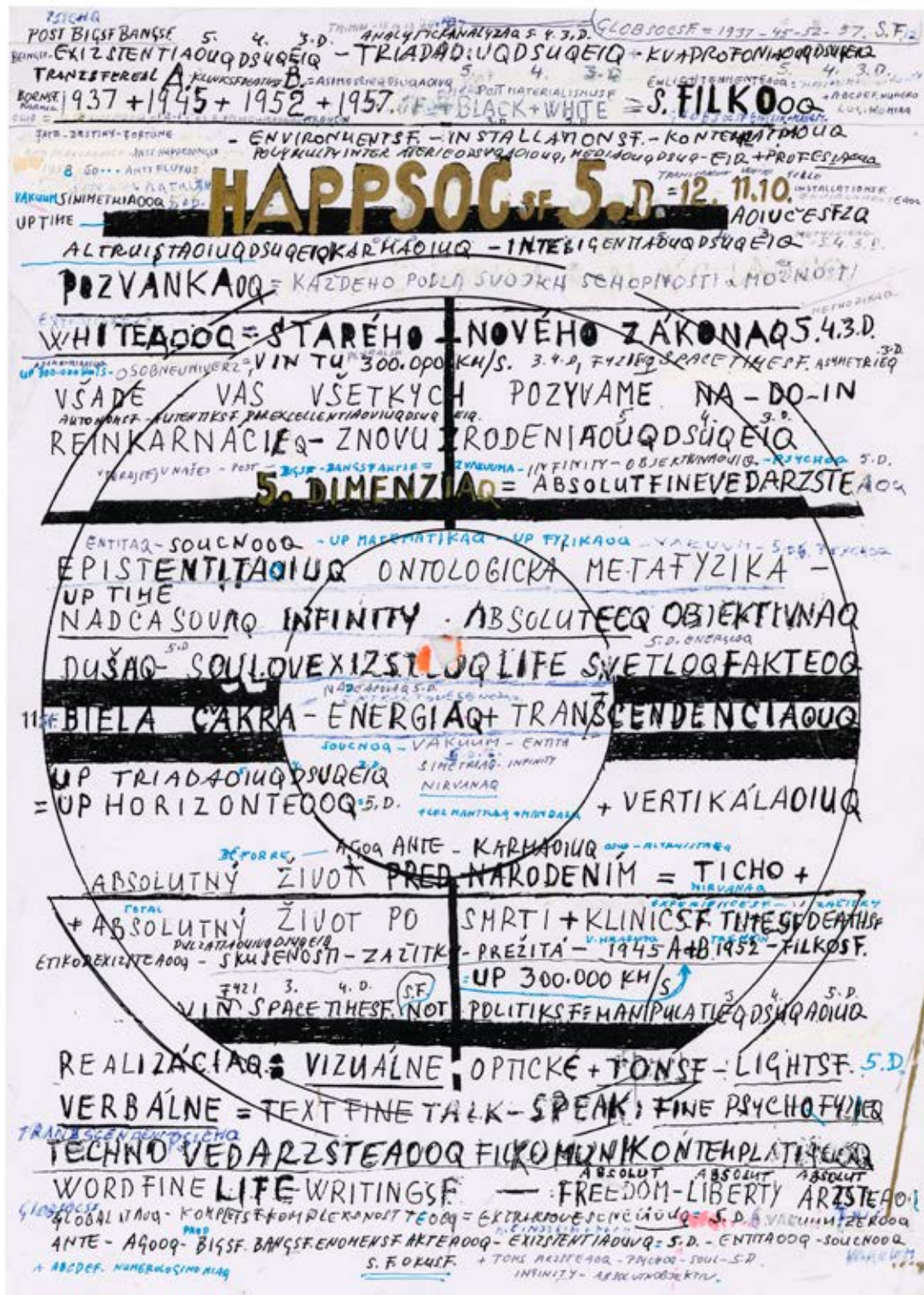
Čb fotografia, zlatý pigment, bieloba | Bw photograph, golden pigment, white paint, 18 x 24 cm. Súkromná zbierka | Private Collection



Zo série Kruhy | From the series Circles. 1971

Perforácia, papier | Perforation, paper, 45 × 62.5 cm

Zbierka Linea | Linea Collection



EGO
& SYSTÉM SF

VI.

EGO
& SYSTEM SF

KONCEPTUÁLNY AUTOPORTRÉT

Vzťahovanie sa k vlastnému egu u Stana Filka nie je len prejavom sebastrednosti, vlastnej mnohým umelcom, ale postupne sa stáva úbežníkom celej jeho tvorby. V priebehu desaťročí svojim umením zároveň vytvára svojský autoreferenčný systém, tzn. jeho autorské EGO sa stáva súčasťou ním vybudovanej paralelnej „ontologickej“ štruktúry univerza. Jeho „subjektívny kozmologický systém“ musíme vnímať „ako svojim spôsobom autoportrét umelca“ (Tomáš Pospiszył).

V 60. rokoch to ešte nebolo také zrejmé, Stano Filko bol skôr známy ako „špecialista na sociologický environment“ (Pierre Restany), jeho autorská identita ostávala v pozadí. Iba niektoré diela, napr. séria koláží *Bez názvu* (1964), naznačovali budúce smerovanie. Autor v nich prehodnotil, dokonca poprel predchádzajúce informelové štádium svojej tvorby. Na staršie diela nepravidelne rozmiestnil svoje fotografie na preukaz a parodicky ich pripevnil prostredníctvom stravných lístkov do študentskej menzy. Napriek tomu ostali jedinými pevnými bodmi, akýmisi ostrovmi sebauvedomenia v tejto chaotickej štruktúre.

Na konci 60. rokov, zároveň s tým, ako sa jeho tvorba čoraz viac konceptualizuje, sa stále dôslednejšie zaoberá vlastnou autorskou identitou. Jeho meno, autorská signatúra sa práve v tomto období stala samostatnou témou, novou podobou konceptuálneho autoportréту. Ako obrovská signatúra sa objavuje na nástennej mape sveta, v duchu

postmodernej aproprácie pokrýva plagáty s reprodukciami diel iných súčasných umelcov, alebo sa objavuje ako gigantická konštrukcia z písmen v reálnom priestore. Na obálke autorskej publikácie Stano Filko umiestňuje svoje meno vo vnútri nárysu priestorovej konštrukcie, ktorá má tvar pyramídy.

Pyramída a s ňou súvisiaci „božský“ trojuholník sa postupne stáva jedným zo symbolov, do ktorých premietne obraz vlastnej identity. Dokladom toho je aj konceptuálna kresba-diagram, ktorú poslal v roku 1971, teda v čase, keď sa už výstav v zahraničí nemohol zúčastňovať osobne, do Buenos Aires na výstavu *Arte de sistemas*. Na jeden list papiera usporiadal do mozaikovej štruktúry desiatky kresieb, návrhov a fotografií vlastného diela, ktoré zredukoval na miniatúrne náčrty, kresbové značky – logotypy. Logotypy obsahujú nie iba autorské, ale prevzaté informatívne motívy, napríklad panorámu Bratislavy s hradom, mestský erb a pod.

Tento informačný zmätok zjednocuje práve pevný rámeč, vytvorený autorom – zatiaľ len napoly inštinkatívne načrtnutá pyramída. V priebehu rokov, keď sa autorské EGO jasnejšie vymedzí, dostáva aj pyramída v novej verzii tohto náčrtu pevnejšie kontúry. Tie predstavujú zároveň tri cesty, prúdy alebo energie vo Filkovej tvorbe – červenú, modrú a bielu, pričom „čierne“ EGO sa stáva ich spoločným menovateľom. AH

CONCEPTUAL SELF-PORTRAIT

Relating to his own ego is for Stano Filko more than the expression of self-orientation typical of many artists; indeed it was to become the vanishing point for his whole oeuvre. Over decades of creating art, he was simultaneously building an auto-referential system: his artistic EGO became part of the "ontological" structure of the parallel universe he was constructing. We must perceive Filko's "subjective cosmological system... as as a kind of artist's self-portrait." (Tomáš Pospiszyl).

In the sixties, this was not yet apparent. Stano Filko was still known more as a "specialist in the sociological environment" (Pierre Restany), and his artistic identity remained in the background. Only a few pieces, as in the collage series *Untitled* (1964), hinted at the direction to come; in them the artist reassessed or even disavowed the earlier Informel phase of his work. Over his older work, he spread his own photographs from an identification card irregularly, ironically attaching them using student dining hall meal tickets. Even so, they became the only fixed points, islands of self-awareness within a chaotic structure.

At the end of the sixties, as his work was becoming increasingly conceptual, he more and more thoroughly focused on his artistic identity. His own name and artist's signature became a theme in itself, a new form of conceptual self-portrait. It appears as a huge signature on a wall map of the world, covers posters of other contemporary artists' reproductions in keeping with post-modern appropriation, and comes out as

a gigantic construction of letters in real space. On the cover of his publication, the artist places his name within the design of a spatial pyramidal construction.

The pyramid, and the associated "divine" triangle, was becoming one of the symbols into which he used to project his identity. One documentation of this is his conceptual drawing/diagram sent to the *Arte de sistemas* exhibition in Buenos Aires in 1971, a period when he could no longer participate personally in foreign exhibitions. On one piece of paper he put dozens of drawings, designs and photographs, reduced to miniature sketches and drawn logotypes, placing them in square or pyramidal formats and laying them out into a mosaic structure, all creating a larger-format square. The logotypes feature not just the artist's motifs but also informative appropriations, such as Bratislava's skyline with castle, coat of arms, and the like.

The fixed frame the author created unites the confusion of information: a pyramid, still only half-sketched instinctively. Over the years, as the artist's EGO grew more defined, a newer version rendered this pyramid in firmer contours. These also represent the three directions, streams or energies in Filko's work: red, blue and white, with the "black" EGO becoming the common denominator. AH



1960-69 EGO FILKO = ČIERNA = BIELA = MODRÁ =
ČERVENÁ | 1960-69 EGO-FILKO = BLACK =
WHITE = BLUE = RED. Okolo | C. 1980

Objekt, kombinovaná technika, 100 diapoziťívov |
Object, mixed media, 100 slides, 21 × 27 × 6 cm
Zbierka SF, SNG | Collection SF, SNG, Bratislava



SYSTÉM SF

Pre Systém SF mal od začiatku ústrednú dôležitosť motív seba-obnovovania, reinkarnácie, ktorý sa prejavil predovšetkým zmenami vlastného mena (Filko-Fylko-Phylko-Phys). Podľa Jindřicha Chalupického je zmena mena pre umelca častým symbolom znovuzrodenia, opustenia starého sveta a novej bytosti vytvorenej iniciáciou. V jednom z rozhovorov Stano Filko povedal, že EGO stojí nad všetkým „ako čierna optimistická egoenergia“ (1994). Opäť musíme počítať s napätím protikladov – podľa legendy aj súvislosti s jeho narodením v znamení blížencov – GEMINI. EGO pre neho môže byť „absolútna plnosť života – viera v sám seba, odvaha, vedomosť, vedomie, diferencovanosť, tajomstvo, poriadok – štruktúra všetkého tu na zemi v 3. dimenzii“ ale aj „ničota, omyly, noc, smútok, úpadok do temnôt, strata odvahy“ (okolo 2000).

Neustála seba-reflexia je výsostne neo-avantgardnou črtou Filkovho celoživotného konceptuálneho programu. Jej najvýraznejšími prejavmi bola práca s vlastnou podobizňou, biografiou a fotografiou (inštalácia *EGO. Filko 1937-77 – Fylko 1978-87 – Phylko 1988*, okolo 1995), strojopisom alebo rukou písaný text-art ako „verbálne maliarstvo“ (inštalácia *Jeden zo sto text-artov*, okolo

1995) a podpis – signatúra na vybraných sto dielach iných umelcov rozčlenených podľa farebnej symboliky (*1960-69 EGO FILKO = ČIERNA = BIELA = MODRÁ = ČERVENÁ*, okolo 1980). Týmto gestom si Filko privlastňuje medzinárodný umelecký svet a podriaďuje ho vlastným zákonom.

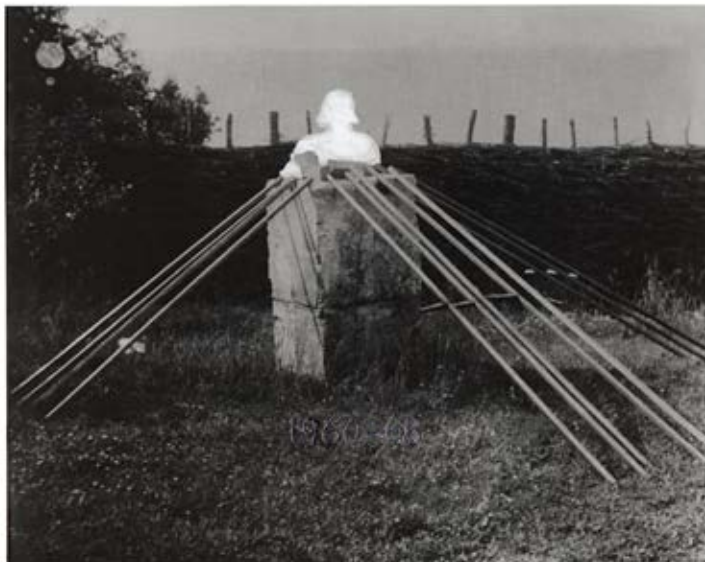
Systém SF sa rozvíjal v súvislosti s vlastným životom autora, so spoločensko-politickým dianím a bohatosťou podnetov z umenia, filozofie, vizuálnej kultúry, vedy a techniky, náboženstiev a z duchovných náuk, ktoré reflektoval. V spojení s jeho obsesívnou tvorivosťou, unikátnou imagináciou a schopnosťou výtvarene podať aj abstraktné myšlienky vzniklo neopakovateľné komplexné dielo. Systém SF ilustruje ukážka prepracovania motívu pyramídy od fotografie z roku 1967 na záhrade vo Veľkej Hradnej a zabielenie vlastnej tváre – *transcendenciu* v roku 1978, cez obálku svojej publikácie z roku 1970, kryptoautoportrét cez rastery vlastných myšlienok a diel z roku 1971, prekrytý neskoršou EGO vrstvou až po ukážku z neskoršej dynamickej esteticko-filozofickej tvorby. LGS

The motif of self-renovation, reincarnation which was manifested especially in the changes to his own name (Filko-Fylko-Phylko-Phys) was centrally significant for the SF System from the very beginning. According to Jindřich Chaloupecký, for an artist, the change of name is frequently a symbol of re-birth, the abandonment of the old world and the creation of a new being through initiation. In an interview, Filko said that EGO stood above everything "as a black optimistic egoenergy" (1994). We again must reckon with the tension of contradictions – as legend says, also in relation to the fact that he was born under the sign of GEMINI. For him, EGO can be "the absolute fullness of life – faith in oneself, courage, knowledge, consciousness, differentiation, mystery, order – the structure of everything here on Earth in the 3rd dimension" as well as "nothingness, mistakes, night, sorrow, falling into darkness, loss of courage" (around 2000).

Permanent self-reflection is an eminently neo-avant-garde feature of Filko's lifelong conceptual program. Its most instinctive expressions include his work on his own portrait, biography and photography (the installation *EGO. Filko 1937-77 – Fylko 1978-87 – Phylko 1988*, around 1995), typed or handwritten text-art as "verbal painting" (the installation *One of a Hundred Text-arts*, around 1995) and signatures on one hundred works of other artists broken down

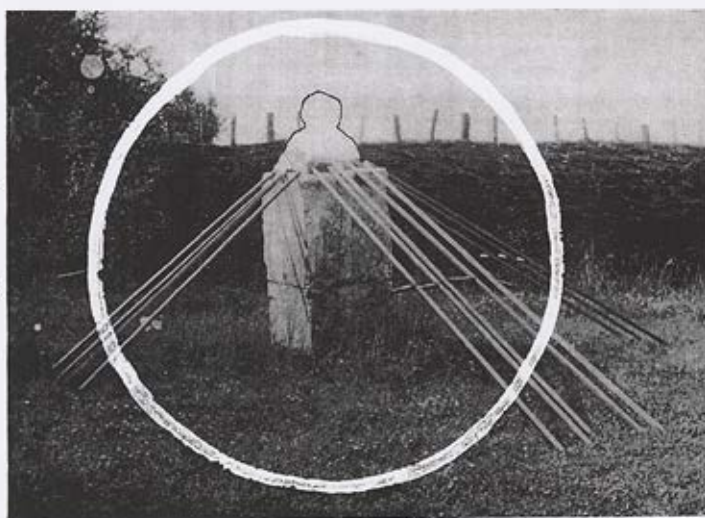
according to color (1960-69 *EGO FILKO = BLACK = WHITE = BLUE = RED*, around 1980). Through this gesture Filko appropriates the international artistic world and subordinates it to his own law.

SF System was developing in relation to the artist's own life, in relation to social-political events and the abundance of inspirations from art, philosophy, visual culture, science and technology, religion and spiritual sciences which it reflected. An inimitably complex work was created by combining his obsessive creativity, unique imagination and ability to artistically deliver abstract thoughts. The SF System is illustrated by re-adapting the motif of the pyramid starting with a photograph from 1967 in the family's yard in the town of Velká Hradná and the whitening out of his own face – *transcendence* in 1978, through the cover of his publication of 1970, a crypto-self-portrait through a raster of his own thoughts and works of 1971, covered over by a later EGO layer, up to later examples of more dynamic aesthetic and philosophical work. LGS



5. DIMENZIA
ABSOLUT - AQ -
NADČASOVOSŤ
ČITATEĽ - 5. PARALEL-
SYNCHRONNOSTI
1957-45-52-55-59 =
1960-67 - HAPPSOC-5.

NEŠŤAĽIZOVANA
SKUTOČNOSŤ -
ANTI-HAPPENING
ANTI-PERFORMANS
ANTI-FLUXUS -
ANTI-THEATRES -



1967 STANO FILKO

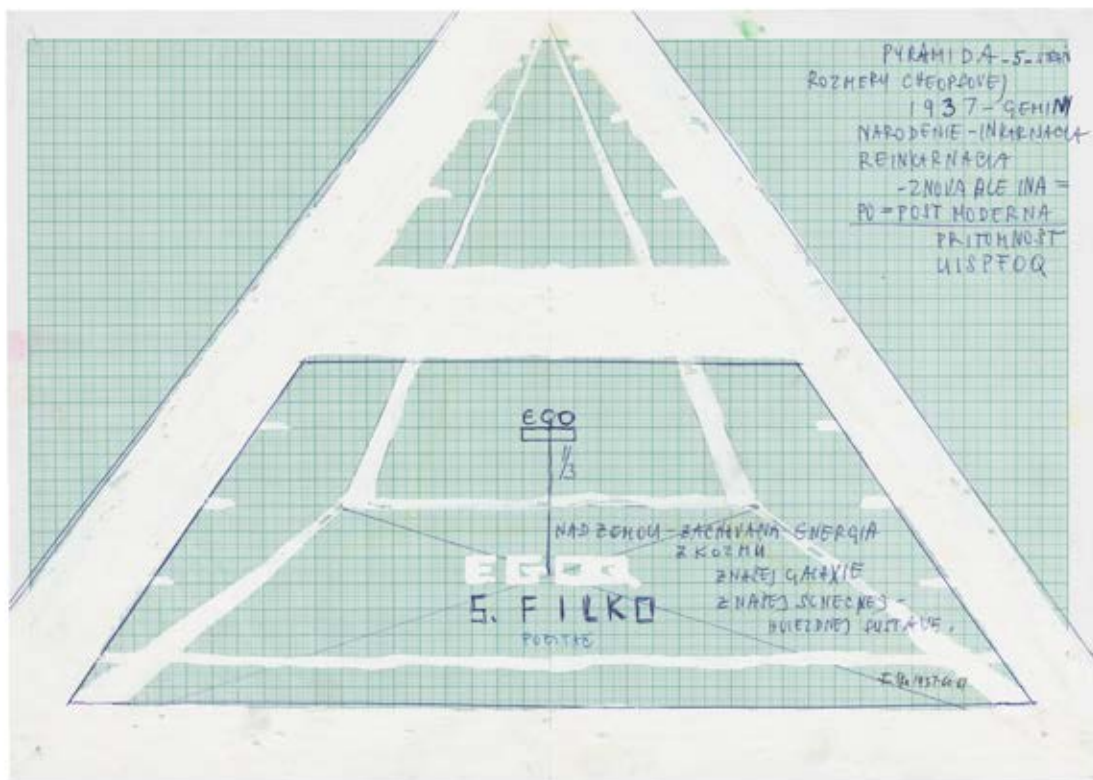
STANO FYLKO - 1978

Zo série *Trascendencia* 1967/1978. From the series *Trascendencia* 1967/1978. 1978

Čb fotografia, bieloba | Bw photograph, white paint,
17.2 × 21.7 cm. Zbierka Linea | Linea Collection

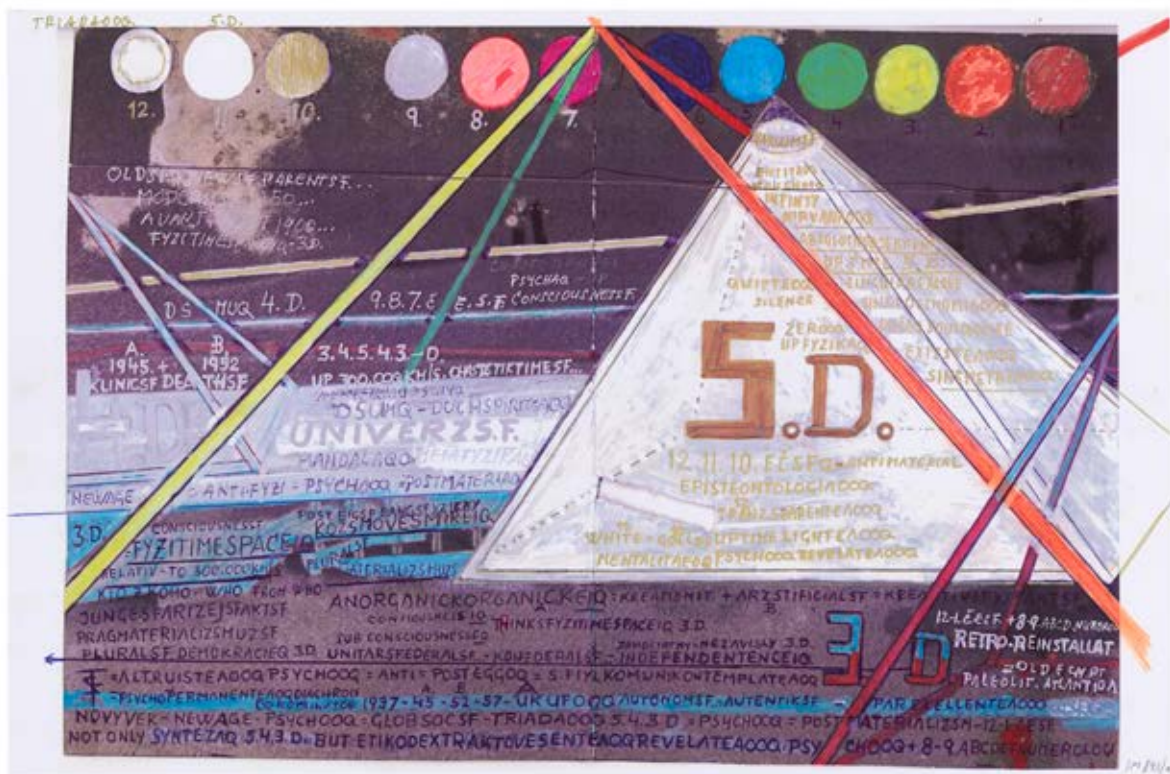
Trascendencia. 5.DIMENZIA ABSOLUT - AQ - Nadčasovosť - HAPPSOC 5 | Trascendencia. 5.DIMENSION ABSOLUT - AQ - Uptime - HAPPSOC 5. 1967/1978 / okolo | C. 2000

Pero, fix, xeroxová tlač, perforácia, papier | Pen,
felt-tip pen, xerox printing, perforation, paper,
21 × 29.7 cm. Zbierka Linea | Linea Collection



Pyramída – EGOQ – v rozmere Cheopsovej pyramídy | Pyramid – EGOQ – in Dimension of the Pyramid of Cheops. Okolo I C. 1995

Pero, bieloba, papier | Pen, white paint, paper,
29.7 × 42 cm. Zbierka Linea | Linea Collection



5.D. UNIVERZSF Pyramida II. | 5.D. UNIVERZSF
Pyramid II. Okolo | C. 2000

Pero, fix, digitálna tlač, papier | Pen, felt-tip pen, digital
printing, paper, 30.5 x 46 cm. SNG, Bratislava

STANO FILKO: POÉZIA O PRIESTORE – KOZME

Slovenská národná galéria

23. jún – 25. september 2016

Esterházyho palác, Námestie L. Štúra 4, Bratislava

Kurátori výstavy a autori textov:

Lucia Gregorová Stach & Aurel Hrabušický

Asistent projektu: Štefan Cebo

Kurátorská spolupráca: Lucia Gavulová

Realizácia výstavy: SNG – Oddelenie produkcie projektov a výstav

Spolupráca na výstave: Michal Čudrnák

Editori katalógu a autori textov: Lucia Gregorová Stach (LGS),

Aurel Hrabušický (AH)

Preklady: Michael Frontczak (s. 17, 25, 27, 33, 49, 75, 77, 89),

Elena & Paul McCullough (s. 3, 11, 19, 27, 37, 51, 53, 55, 79, 81, 93)

Zodpovedná redaktorka: Ľudka Kratochvílová

Edičné zabezpečenie projektu: Irena Kucharová

Pre-press: Vratko Tóth

Fotografie a digitálne reprodukcie: SNG – Oddelenie digitálnych technológií (Martin Deko, Branislav Horňák), Bratislava;

Zbierka a archív Stana Filka z majetku dedičov Stana Filka spracovávaná v SNG (Zbierka SF, SNG a Archív SF, SNG);

Zbierka Linea (Martin Marenčin, Miloš Vančo), Bratislava;

ČTK (Jiří Finda); Galéria mesta Bratislavy (GMB), Bratislava;

Stredoslovenská galéria (SGBB), Banská Bystrica; Zbierka

Prvej slovenskej investičnej skupiny (PSIS), Bratislava

Vydala Slovenská národná galéria, Bratislava 2016

Generálna riaditeľka SNG: Alexandra Kusá

Grafická úprava a layout: Matúš Lelovský

Tlač: Dolis, a. s., Bratislava 2016

Všetky práva vyhradené. Žiadna časť tejto publikácie nesmie byť použitá, uchovaná pre neskoršie rešerše, šírená žiadnou formou alebo elektronickým, mechanickým, fotografickým či iným spôsobom bez predošlého súhlasu majiteľov autorských práv.

www.sng.sk

webumenia.sk

ISBN 978-80-8059-197-7

STANO FILKO: POETRY ON SPACE – COSMOS

Slovak National Gallery

23 June – 25 September, 2016

Esterházyho palác, Námestie L. Štúra 4, Bratislava

Exhibition curated and Texts by:

Lucia Gregorová Stach & Aurel Hrabušický

Project Assistant: Štefan Cebo

Curatorial Cooperation: Lucia Gavulová

Production of the Exhibition: SNG – Production of Projects and Exhibitions Section

Cooperation on the Exhibition: Michal Čudrnák

Editors and Authors: Lucia Gregorová Stach (LGS),

Aurel Hrabušický (AH)

Translations: Michael Frontczak (pp. 17, 25, 27, 33, 49, 75, 77, 89),

Elena & Paul McCullough (pp. 3, 11, 19, 27, 37, 51, 53, 55, 79, 81, 93)

Language Editor: Ľudka Kratochvílová

Editorial Support of the Project: Irena Kucharová

Pre-press: Vratko Tóth

Photographs and Digital Reproductions: SNG – Oddelenie digitálnych technológií SNG (Martin Deko, Branislav Horňák), Bratislava; Collection and Archive of Stano Filko by the courtesy of heirs of Stano Filko researched in SNG (Collection SF, SNG and SF Archive, SNG); Linea Collection (Martin Marenčin, Miloš Vančo), Bratislava; Bratislava City Gallery (GMB), Bratislava; Central Slovakian Gallery (SGBB), Banská Bystrica; Collection of the First Slovak Investment Group, a. s. (PSIS), Bratislava; ČTK (Jiří Finda)

Published by the Slovak National Gallery, Bratislava 2016

Director General of the SNG: Alexandra Kusá

Graphic Design: Matúš Lelovský 2016

Printing: Dolis, a. s., Bratislava 2016

Copyright © Slovak National Gallery, Bratislava 2016

Copyright © Stano Filko – dedičia | heirs 2016

Texts © Lucia Gregorová Stach, Aurel Hrabušický 2016

Translations © Michael Frontczak, Elena & Paul McCullough

Photographs © Photographs and digital reproductions from Slovak National Gallery, Bratislava; Collection and Archive of Stano Filko by the courtesy of heirs of Stano Filko researched in SNG (Collection SF, SNG and SF Archive, SNG); Linea Collection (Martin Marenčin, Miloš Vančo), Bratislava; Collection of the First Slovak Investment Group, a. s. (PSIS); Bratislava City Gallery, Bratislava; Central Slovakian Gallery, Banská Bystrica; ČTK (Jiří Finda), 2016

Graphic Design © Matúš Lelovský

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, for any purpose, without prior written permission of the copyright owners.

Podakovanie za zapožičanie diel na výstavu: Zbierka a archív Stana Filka z majetku dedičov Stana Filka spracovávaná v SNG (Zbierka SF, SNG a Archív SF, SNG), Bratislava; Zbierka Linea, Bratislava; Art Fond, Bratislava; Galéria mesta Bratislavy (GMB), Bratislava; Stredoslovenská galéria (SGBB), Banská Bystrica; Zbierka Prvej slovenskej investičnej skupiny, a. s. (PSIS), Bratislava.

Podakovanie súkromným majiteľom za zapožičanie diel na výstavu: Dušan Brozman, Ivan Jančár, Michal M. Murin.

Slovenská národná galéria pripravuje vydanie monografickej publikácie o ranej tvorbe Stana Filka v kontexte jeho celoživotného diela na jeseň 2016.

We would like to express our gratitude to the institutions for the loan of the works at the exhibition: Collection and Archive of Stano Filko by the courtesy of the heirs of Stano Filko researched in SNG, Bratislava; Linea Collection, Bratislava; Art Fond, Bratislava; Bratislava City Gallery (GMB), Bratislava; Central Slovakian Gallery (SGBB), Banská Bystrica; Collection of the First Slovak Investment Group, a. s. (PSIS), Bratislava.

We would like to express our gratitude to private collectors for the loan of the works at the exhibition: Dušan Brozman, Ivan Jančár, Michal M. Murin.

Slovak National Gallery is preparing the release of the monographic publication on Stano Filko's early work in the context of his oeuvre for the autumn 2016.

PARTNER VÝSTAVY
EXHIBITION PARTNER

Zbierka | **Linea**
Linea | **Collection**

HLAVNÍ MEDIÁLNÍ PARTNERI
MAIN MEDIA PARTNERS

• t a s r •

CITYLIFE.SK

rtv: :RÁDIO_FM

MEDIÁLNÍ PARTNERI
MEDIA PARTNERS

rtv: :RÁDIO DEVÍN

in.ba

inspire



artalk.cz

Historická
revue

SH/Z

VOLNÝ VSTUP DO SNG VĎAKA
FREE ADMISSION
TO THE SNG THANKS TO

J&T BANKA