

Stano Filko: Künstlerische Selbstkonstruktion zwischen Ost und West

Patricia Grzonka

Im folgenden Text werde ich versuchen, mithilfe einer Kartierung östlicher und westlicher Paradigmen wie Transzendenz, Ökonomie und Autorschaft die Arbeiten des slowakischen Konzeptkünstlers Stano Filko zu kontextualisieren. Wenn, wie Piotr Piotrowski es im Sinne einer zeitgenössischen Kunstgeschichtsschreibung Mittelosteuropas nahelegt, es nicht mehr darum gehen kann, ein „klassisches Konzept von Ideologie“ in den Mittelpunkt der kunsthistorischen Betrachtung zu rücken, sondern vielmehr „unterschiedliche Bedeutungen vergleichbarer Kunst in vergleichbaren kritischen Momenten der jeweiligen Region“¹, so sollte auch eine Perspektiverweiterung über die Grenzen der Regionen bzw. über die kanonisierten begrifflichen Stildefinitionen hinaus zu einem neuen Verständnis der jeweiligen Kunsträtspraktiken beitragen. Aus dieser Perspektive kann auch die Gegenüberstellung „vergleichbarer Kunst“, resultierend aus historisch ungleichzeitigen Konzepten, zu einer genaueren Vorstellung der zugrunde liegenden Ideen führen. Dieses Verfahren eines ‚erweiterten Konzeptvergleichs‘ soll hier mit Beispielen europäischer und US-amerikanischer Kunst ergänzt werden, um auf Differenzen, Brüche, aber auch Gemeinsamkeiten in den jeweiligen Kunstauffassungen hinzuweisen.

Neo-Avantgarden und Konzeptualismen

Stano Filko gehört seit seiner Teilnahme an der Documenta 7 im Jahr 1982 zu den bekanntesten und erfolgreichsten Kunstschaufenden Tschechiens und der Slowakei. Seine Arbeiten sind außerhalb der postkommunistischen Staaten bisher hauptsächlich im Kontext nationaler bzw. zentralosteuropäischer Gruppenausstellungen gezeigt worden, wobei auch früh bereits Beteiligungen zu internationalen Präsentationen konzeptueller Kunst erfolgten². Einer regen Ausstellungstätigkeit stehen wenige Kataloge und Publikationen über seine Arbeit gegenüber; monografische Texte, die sich explizit der Aufarbeitung seines Gesamtwerks widmen, fehlen fast völlig³.

Stano Filko steht als eine der zentralen Figuren der (tschecho)slowakischen Kunst der 1960er und 70er Jahre auch in einem exemplarischen Verhältnis zu den neoavantgardistischen Bewegungen Ost- und Westeuropas. In seiner Arbeit, in der sich nach einer Anfangsphase mit abstrakt/figurativen Malereien ein radikaler Bruch mit den traditionellen Ausdrucksformen und ästhetischen Konventionen der osteuropäischen Nachkriegsmoderne vollzog, finden sich formale und inhaltliche Bezüge, die mit einigen kunstgeschichtlichen Kategorien übereinstimmen, so etwa der Konzeptkunst, dem Nouveau Réalisme, der Installations- und Medienkunst. Gleichzeitig entwickelte Filko durch forcierte Subjektivierung ein individuelles Kunstsystem, das in keines dieser gän-

O B J E K T Y:

1.Ženy	137.936
2.Muži	128.727
3.Psi	49.991
4.Domy /s provizóriemi/	18.009
5.Balkóny	165.236
6.Polnohospodárske usadlosti	22
7.Prevédkové budovy	525
8.Byty	64.725
9.Vodovody v bytoch	40.070
10. " mimo bytov	944
11.Sporáky elektrické	3.505
12. " plynové	37.804
13.Práčky	35.060
14.Chladničky	17.534
15.Celá 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 ochotnice/	?
23.Kiná, komíny, električky, vlečky, autá, trolejbusy, písacie stroje, rádiá, obchody, knižnice, kaviarne, nemocnice, atď.	

Abb.1:
Happsoc I, 1965. Typoscript mit
Alex Mlynářčík

gigen Schemata passt. Dazu zählen auch Einflüsse aus östlichen Philosophien, die er in ein Chakren- und Farbsystem aufgenommen hat, sowie eine kosmologische Aufteilung der äußeren und inneren Welt, der sein gesamtes Schaffen unterliegt. Dieser philosophisch-mystizistische Zug in seinem Werk, der durch ein „Paradigma der Information“⁴ bestimmt ist, wurde in der Rezeption über den Künstler bisher allerdings kaum berücksichtigt.

Eher scheint es, dass zugunsten einer möglichst reibungslosen Einpassung in kunsthistorisch akzeptierte Rezeptionsmuster der Neo-Avantgarde – in den „coolen“ Look der Konzeptkunst oder die Objektaffinität des Neo-Dadaismus – Aspekte in Filkos Schaffen übersehen wurden, die sich nicht so leicht einordnen lassen. So bleibt das heteronom-spirituelle Spätwerk generell unreflektiert, und zwar nicht nur in Publikationen aus dem Westen, sondern auch in Texten aus dem Osten. Eine Ausnahme bildete der gemeinsame Pavillon Tschechiens und der Slowakei auf der 51. Biennale in Venedig 2005, in dem Stano Filko zusammen mit seinen jüngeren Kollegen Boris Ondrejčka und Jan Maňuška ausstellte und für den er das offene Raumkonzept entwarf.

Eines der Hauptprobleme in der Auseinandersetzung mit den Bedingungen der Kunstproduktion in den postkommunistischen Staaten Osteuropas betrifft die kunsthistorischen Begriffe, mit denen operiert wird. Es stellt sich die Frage, ob beispielsweise Kunst wie die Pop Art unter einer nicht marktwirtschaftlich organisierten Gesellschaft „dieselbe“ Pop Art ist

wie jene westlicher Prägung, bzw. was denn tatsächlich ihre Charakteristik abseits der Oberfläche wäre. Formale Übereinstimmungen mit der Pop Art oder dem Neo-Dadaismus finden sich so auch bei Stano Filko, und man sollte sie jedenfalls nicht ignorieren, zumal der Künstler bewusst auf solche „universalistischen“⁵ Kunstsprachen anspielte. Die spezifische Determinierung durch die unterschiedlichen politischen, nationalen, sozialen und ökonomischen Systeme müssen sowohl für eine differenzierte Auffassung über die Kunst des (ehemaligen) Ostens Europas als auch des (ehemaligen) Westens wesentlich mitberücksichtigt werden.⁶

So hat Filko über die Jahre nicht nur ein äußerst umfangreiches, materialakkumulierendes Werk geschaffen, das in seiner Gesamtheit kaum überschaubar ist, sondern arbeitete auch in ganz unterschiedlichen Formaten und Gattungen: Von der Handzeichnung über gedruckte Manifeste, Readymade-Objekte und Aktionen im öffentlichen Raum bis zu Fotografien, raumfüllenden Wandobjekten und -malereien, Installationen und pneumatischen Environments im Außenraum. Dieser expansive Ausdrucksgestus stellt eine Herausforderung für eine systematische kunsthistorische Erforschung dar. Hinter einem im Sinne des 20. Jahrhunderts universalistischen Ansatz, der sich in einem quasi-encyklopädischen Ordnungssystem von Begriffen und Stoffen darstellt, scheinen aber immer wieder Brüche und Nahtstellen historischer Konfliktzonen durch, die ein postmodern-fragiles künstlerisches Selbstverständnis erkennen lassen.

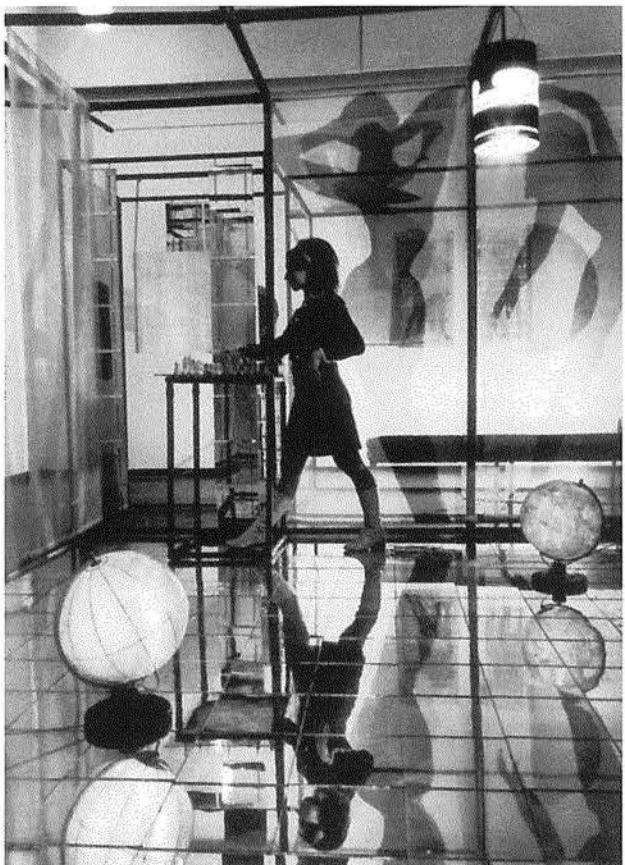


Abb. 2:
Installation, Universelles Environment, 1966-1967

Stano Filko wurde 1937 in Velká Hradná im Nordosten der Slowakei geboren und studierte Monumentalmalerei an der Kunsthochschule in Bratislava. Über seine Bekanntschaft mit Alex Mlynářík entstand bereits Anfang der 1960er Jahre Kontakt zu Pierre Restany und zu den Ideen der Nouveaux Réalistes aus Frankreich. Restany wurde zu einer Art Mentor der jungen tschechoslowakischen Kunst, propagierte sie im Ausland und begleitete sie mit Texten. Galt ab 1965 eine verhältnismäßig breite Akzeptanz von Ausstellungstätigkeiten, so änderte sich dies nach der sogenannten „Normalisierung“ ab 1970 für die tschechoslowakische Konzeptkunst, die hauptsächlich nur als Widerstandskunst überleben konnte. Auch Filko wurde zum Underground-Künstler, da er sich insbesondere aufgrund der Konzeption seines Weißen Raums bei der offiziellen Doktrin verdächtig gemacht hatte. Mit der Teilnahme an der Documenta 7 von 1982 – wo Filko den weiß übermalten Škoda zeigte, mit dem er im Jahr zuvor aus der Tschechoslowakei emigriert war – erreichte seine internationale Karriere zwar einen Höhepunkt, blieb jedoch ohne kommerziellen Erfolg. Er übersiedelte in der Folge nach New York, wo er bis 1990 lebte. In den USA beschäftigte sich Filko wieder vermehrt mit der Malerei in expressiver und gestischer Form. Es entstanden großformatige Schriftbilder und Installationen, die sich mit aktuellen Themen wie Liebe und Aids auseinandersetzten. 1990 kehrte er nach Bratislava zurück.

Heterogenes Werk und Systematisierung

Stano Filkos wichtigster Bezugsort ist sein mehrräumiges Atelier in erhöhter Lage an einem Hügel in Bratislava. Dieses hat sich über die Jahre zu einem Gesamtkunstwerk entwickelt, zu einem Amalgam verschiedener Funktionen; es ist Produktionsstätte, Museum, Depot und persönliche Weihstätte zugleich. Jedem Raum ist entsprechend Filkos Systematik eine eigene Farbe zugeteilt, die alle dazugehörigen Arbeiten in einer symbolischen Bedeutung vereint: Rot steht für einen „biologischen“ Raum mit den Themen Liebe und Biologie; Grün für einen soziopolitischen Raum; Blau für die Erweiterung des soziopolitischen Raums im Kosmos; Weiß für einen Raum der Metaphysik und der Transzendenz; Schwarz (mit einem Stich ins Blaue) für ein Prinzip des Egos, des Persönlichen und Privaten. Die Farträume haben eine gewisse chronologische Relevanz, so ist der rote Raum eher früh anzusetzen und der weiße eher später, aber insgesamt sind die Räume für Ergänzungen und Adaptierungen durch den Künstler offen.

Zwischen 1965 und 1968 entwarf Stano Filko allein oder im Team insgesamt fünf konzeptuelle Aktionen, die den Charakter von Wirklichkeitsbeschreibungen hatten. *Happsoc I*, entstanden 1965 gemeinsam mit der Theoretikerin Zita Kostrová und dem Künstler Alex Mlynářík, stellte die sprachliche „Vergegenwärtigung“ des Lebensraums von Bratislava in der Zeit vom 2. bis zum 8. Mai 1965 dar (Abb 1). Filko, Kostrová und Mlynářík erklärten dabei Bratislava in einer Art kollek-

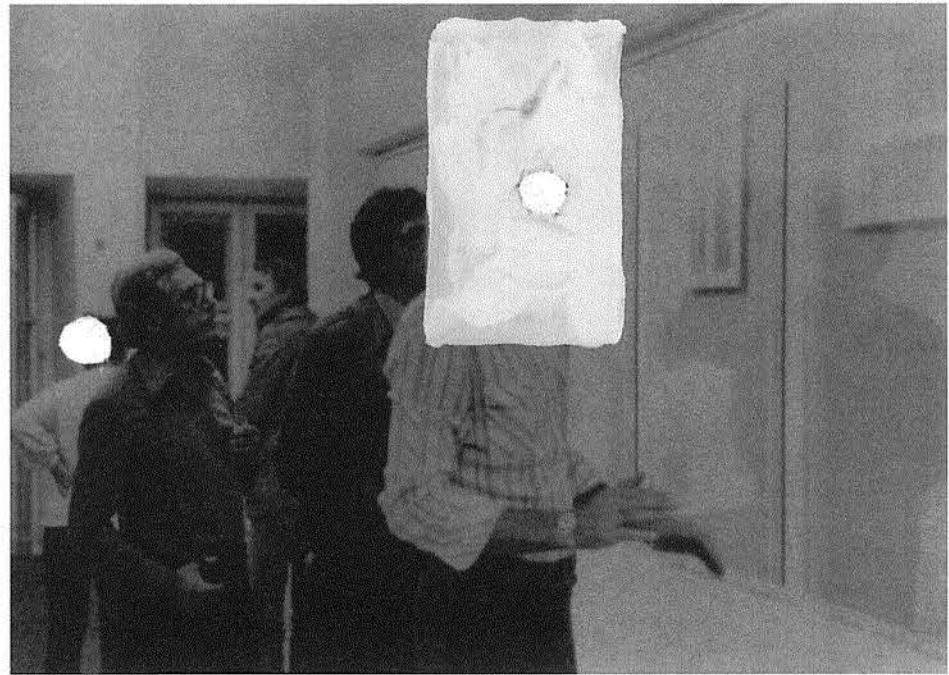


Abb.3:
Transcendentia, Mixed Media, 1978-1979

tivem Schöpfungsakt in seiner Gesamtheit zum Kunstwerk: „137.036 Frauen, 128.727 Männer, 49.991 Hunde, 18.009 Häuser, 165.236 Balkone, 40.070 Wasserleitungen in Wohnungen, 35.060 Waschmaschinen, 1 Burg, 1 Donau in Bratislava, 22 Theater, 6 Friedhöfe, 1.000.801 Tulpen“ usw. Diese zum Teil ironische Auflistung entsprach einem rein theoretischen Denkakt. Die slowakische Kunsthistorikerin Jana Geržová nennt diese Gemeinschaftsarbeit daher „den sehr progressiven Beginn einer slowakischen Konzept-Kunst“⁷. Stano Filko selbst bezeichnete die Aktion als „Anti-Happening“, ein Begriff, der bei ihm jedoch nicht in Opposition zur Happening-Konzeption der 1960er Jahre, wie sie von Künstlern wie Allan Kaprow oder Milan Knížák verwendet wurde, steht. Vielmehr umfasst für ihn Anti-Happening eine transzendentale Verbindung von „Kontemplation mit Aktion“. Der Erweiterung des Kontexts – des Einbezugs soziografischer Daten – wird dadurch mit der Bezeichnung „Happsoc“ Rechnung getragen. Happsoc wurde wechselweise als „soziales Happening“, als „soziologisches Happening“ oder als „Happy Sociology“ begriffen und beinhaltete im Wesentlichen die Aufforderung zu einer gewaltfreien, aber politischen Intervention im Alltag. In *Happsoc I* bis *V* wurde der räumliche Radius der Aktionen sukzessive erweitert, der Duktus blieb dabei der gleiche: In *Happsoc II* wurden „sieben Tage Kreation“ am Bahnhof von Bratislava proklamiert, *Happsoc III* bezog sich auf eine „universelle Aktion“ auf dem gesamten Gebiet der CSSR. *Happsoc IV* lud zu einer Reise ins Weltall und *Happsoc V*

schließlich umfasste alles, was zum Thema Jenseits gehört. Diesen theoretischen Projekten folgten konkrete Interventionen im urbanen Raum, die sich mit Fragen der Architektur und der Organisation von Stadtraum in einem soziopolitischen, aber auch in einem poetischen Kontext auseinandersetzen. Wie László Beke im Katalog zur Ausstellung Global Conceptualism, in der *Happsoc I* vertreten war, bemerkte, vereinfachte die „immaterielle“ Natur der Konzeptkunst in Osteuropa und die „Kargheit“ der verwendeten Medien – „eine bloße Idee“, Worte und Konzepte, Papier und Bleistifte, Schreibmaschine, Postkarten, ein Telefonanruf, ephemerne Aktionen – die Kommunikation und machte die Zensur schwieriger⁸.

Universeller Humanismus und pseudohumanistische Ideologie

Einige der bekanntesten Arbeiten der 60er Jahre, wie der *Room of Love* aus 1966 oder das *Universelle Environment* (Abb. 2) sind Teil eines Komplexes von architektonisch-räumlichen Strukturen, mit denen Stano Filko die Grenzen des malerischen Raums überwand und sie mit technisch-apparativelementen ergänzte. Diese Gruppe von Environments pries die ideelle Verbindung von moderner Lebenswelt, Technik und expandierender Raumerfahrung. Das *Universelle Environment* von 1967 besteht aus einem Stahlgerüst und einer

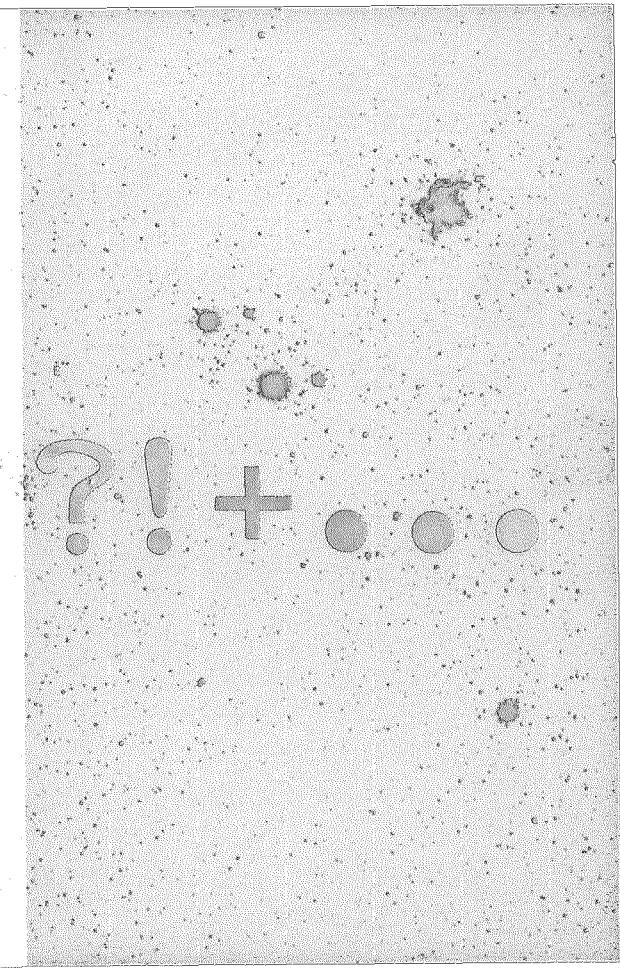


Abb.4:

?+..., 1972, Faltfragebogen, mit Julius Koller, Igor Gazdik und Rudolf Sikora

quadratischen Grundeinheit von fünf mal fünf Metern, deren Boden von Spiegelglasplatten gebildet wird. Halbtransparente Gazevorhänge, bedruckt mit technischen Symbolen und den Umrissformen weiblicher Körper, markieren die äußeren Begrenzungen. Im Inneren wird mit einem Radiogerät, zwei Globen, einem pneumatischen Bett, einem Tisch mit einem Schachbrett und mit Diaprojektionen von „Symbolen der menschlichen Sehnsucht, des Weltalls, sowie Menschenmassen und Automobilen“ ein Multimedia-Raum „zum Erleben einiger Augenblicke konstruktiver Wirklichkeit“⁹ kreiert. Diese „reale Glücksmaschine“ reiht sich in die (neo-)avantgaristische Tendenz zur aktiven Partizipation am Kunstwerk. Stano Filko beschrieb diese Installationen „wie ein komplettes und folgerichtiges Ganzes des Lebens. Diese Anordnung fasse ich nicht als Kuriosität auf, durch die man schreiter und die man sich ansieht, sondern als lebende Realität, die auf die lebensvolle Mirwirkung des Besuchers wartet, der, von lauter künstlichen Erscheinungen umgeben, selbst zur lebenden Statue wird“¹⁰. Mit ihrem Anspruch auf absolute Gegenwärtigkeit, und somit auf die sich auf die historischen Avantgarden beziehende Auflösung der Dichotomie von Kunst und Leben, haben sich die Environments von der bloß materiellen Objekthaftigkeit losgesagt. Filkos Werk wurde in diesem Zusammenhang als Evokation einer „nicht stilisierten Realität“ beschrieben, oder, wie Pierre Restany in Filkos Katalog zu den Environments schreibt, als „Rohprodukt des kollektiven Ausdrucks“¹¹.

Sein letztes Environment, das Kosmos oder *Space-Environment*, eine pneumatische Installation aus dem Jahr 1969, bestand aus einer silbernen PVC-Hülle in Form einer Dreiviertelkugel mit sieben Metern Durchmesser mit zwei Zugängen. Der Boden der Installation war wiederum mit Spiegeln ausgekleidet, sodass sich der Raum optisch zu einer ganzen Kugel schloss und erweiterte. Non-Stop-Dia-Projektionen auf die innere Hülle zeigten Szenen und Illustrationen mit „Informationsbildern“ (FILKO) über die technische Zivilisation und über die – zu jener Zeit gängigen – Metaphern von Raumfahrt und Weltall. Ausgestellt wurde das Werk erstmals 1970 auf der 6. Biennale des Jeunes von Paris. Bei einem Vergleich von Filkos Kosmos-Environment mit den pneumatischen Installationen der späten 1960er Jahre, wie sie nicht nur in England und Italien, sondern auch in Österreich bei den Vertretern einer jungen ArchitektenGeneration¹² etwa mit der Gruppe Coop Himmelb(l)au, Haus Rucker Co., Hans Hollein oder Walter Pichler zum ultimativen „Look“ einer zeitgenössischen, techno-futuristischen Kunst avancierten, zeigt sich, dass Filkos Space-Environment einem völlig anderen Typ entspricht. Während Pichler, Hollein und Co. sich wesentlich mit den Versprechungen technisch machbarer Ersatzwelten (Oswald Wieners Bioadapter) auseinandersetzen, lenkte Filko fast pädagogisch seinen Fokus auf den Raum, durch den der Besucher zu einem wesentlichen Mitakteur an der Gestaltung wird. Filko beharrte, im Gegensatz etwa zu Wal-

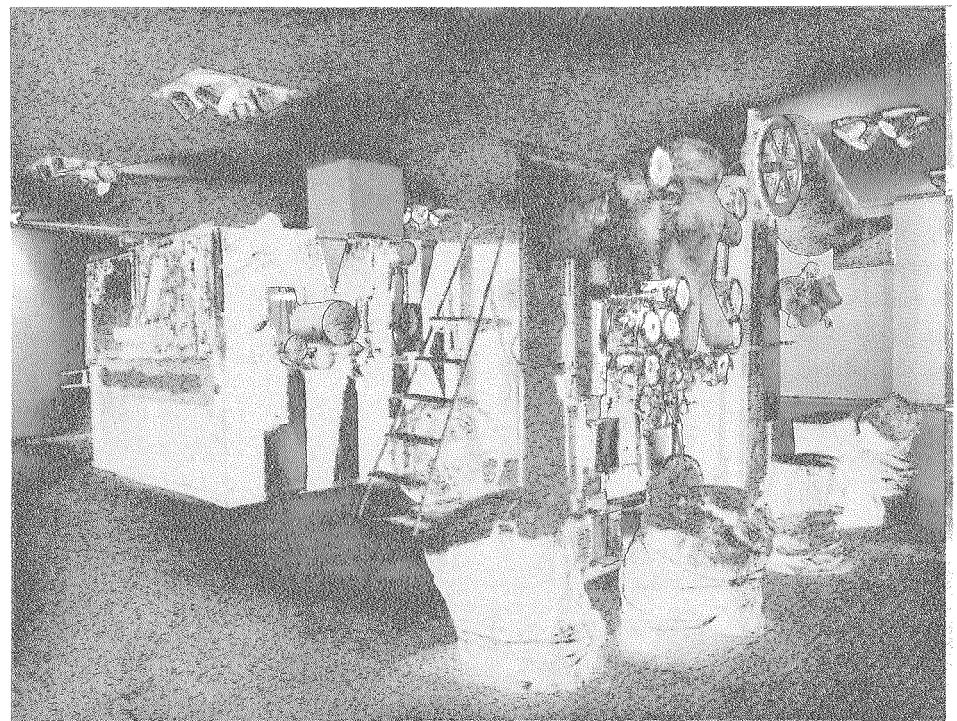


Abb.5:
Postexpression Fauvism of the World 3,4,5 Dimension, Postsurreal, Postdada = One-Two StageThinking IE, DS, AQ – Realization of DSAQ. Ironic Identification, Mystification of Tricks of the World – Physi-Psycho Vitality, Installation, 1978-82

ter Pichler bei seinen skulpturellen Architekturen, die in ihrer ästhetischen Autonomie letztlich unangetastet bleiben (wie beispielsweise bei Pichlers Prototyp 3, einer transparenten, aufblasbaren Dreiviertelkugel) auf einer Funktionalität seiner Objekte im Alltag. Deren „Anti-Handarbeit“ (Filko) sollte als eine serielle, anonymisierte Produktionsweise nachdrücklich betont werden.

Ab 1973 entwickelte Stano Filko zusammen mit Miloš Laky und Ján Zavarský einen metaphysisch gedachten *Weissen Raum*. Der ephemere Charakter dieses symbolischen Raums wurde durch eine Ausstellung von weiß bemalten Objekten unterstrichen, die 1974 im Haus der Kunst in Brünn stattfand und lediglich eine Nacht dauerte. Im System des Künstlers ist der Weiße Raum eine Fortführung und ein Kulminationspunkt früherer Raumkonzeptionen. Im Gegensatz zur westlichen Auffassung vom reinen, idealen White Cube versucht Filko gerade mit dessen absoluter Neutralität eine metaphysische Dimension zu behaupten. In einem seiner begleitenden Manifeste, „Emotion. White Space in a White Space“ (1977), wird ein unendlicher Raum einer „nichephysikalischen, reinen Kunst und Emotion“ postuliert, deren Nüchternfarbe Weiß absolut gesetzt wird: In der radikalen Leere sei eine mystische Kunsterfahrung und Kontemplation möglich.

In einer Serie aus der Mitte der 1970er Jahre hat sich Stano Filko auf mehreren Gruppenfotos des Zyklus *Transcendencia* (Abb. 3) mit weißer Farbe übermalt – ein Akt der symbolischen Selbstauslöschung.¹³ Der US-amerikanische Konzeptkünstler

John Baldessari übermalte 1985 ebenfalls Fotografien nach den Konturen der dargestellten Bildgegenstände weiß und nannte sie *Crowds with Shape of Reason Missing*. Während Baldessari in diesen Arbeiten aber verstärkt auf die inhärente Verschiebung von Bedeutung innerhalb des Bildes verweist, so Filko letztlich auf die Auflösung des physischen Subjekts in seiner Arbeit (nämlich im Weißen Raum). Deingegenüber hat Baldessari im spektakulären *Cremation Project* von 1970 den Tod des Autors als Tod des Produzenten inszeniert. Der Künstler vernichtete in einem pathetischen Akt seine vor 1966 entstandenen Malereien.¹⁴ Indem die Asche der verbrannten Bilder in eine Urne gefüllt und mit einer Grabinschrift versehen wurde, lieferte Baldessari einen ironischen Kommentar zum Ewigkeitsanspruch der Malerei – und konnte sich später mit seiner „Auferstehung“ zum Konzeptkünstler stilisieren. Auch Stano Filko reflektiert mit seinen Arbeiten des Weißen Raums – ohne Ironie sichtlich – den Status des Autors.

Bratislava bildete in den 1960ern mit Künstlern wie Július Koller oder Peter Bartoš früh ein Zentrum konzeptueller künstlerischer Praktiken, die als Kritik auf die Malerei der Moderne verstanden werden können. Mit dem Thema Kosmos wurde zudem auf ein weiteres Feld Bezug genommen, das räumliche Metaphern und visionäre Architekturen nicht einschloss und das sich bis zu den russischen Konstruktivisten zurückführen lässt.¹⁴

Die Zusammenführung von Weltall und Humanismus als eine Verbindung schöpferischer Tätigkeit mit dem Kosmos, wie

sie in den Werken von Stano Filko und anderen slowakischen Künstlern praktiziert wurde – vgl. die Gemeinschaftsarbeit von Stano Filko, Július Koller, Igor Gazdik und Rudolf Sikora (Abb.4) – ist ein im Westen wenig geläufiger metaphysischer Topos. Piotr Piotrowski weist auf diesen Unterschied in Bezug auf die neoavantgardistischen Realismen in der Slowakei und in Frankreich, das als hauptsächlicher Referenzpunkt für die slowakischen konzeptuellen Bewegungen bestimmt war: „Die Grundhaltung der französischen Nouveaux Réalistes war bereits antihumanistisch und stützte sich auf die radikale Überzeugung, dass in der modernen Welt die Gegenstände und nicht die Menschen im Mittelpunkt stünden. Die BewohnerInnen Osteuropas konnten dieser Behauptung nicht zustimmen. Es wäre schwierig, die tieferen Ursachen für diese Meinungsverschiedenheit nachzuvollziehen, wobei man jedoch bemerken sollte, dass einer davon das Bedürfnis nach einem universellen Humanismus gewesen sein könnte, der durch die pseudohumanistische Ideologie des so genannten ‚sozialistischen Humanismus‘ untergraben wurde, auf dem das Idealbild des *Homo sovieticus* beruhte. Der Humanismus, der im Westen mit der Verschleierung des Machtapparats in Zusammenhang gebracht wurde, galt im Osten als Widerstandsstrategie gegen den Antihumanismus der kommunistischen Regimes. Sich einem universell definierten humanistischen Ideal zu verschreiben, war in diesem Kontext also nicht nur ein Zeichen der Gegnerschaft zur kom-

munistischen Vereinzelung und Instrumentalisierung, sondern auch zum radikalen Positivismus im Westen.“¹⁵

Dem wäre hinzuzufügen, dass – obwohl weniger represiv als die kommunistischen Systeme – im Westen zur selben Zeit mit dem Wiener Aktionismus oder den Konzepten der Autodestruktiven Kunst in London, wesentlich aggressivere Kunstpraktiken entstanden sind als im Osten. Filkos Werke stellen wohl auch unter diesem Aspekt ein „Zeichen der Opposition“ dar, indem gerade durch eine Betonung der Kreation und der Schöpfung in einem allgemeinen Sinn und durch die Anrufung der Realität eine Kritik am kommunistischen System verzeichnet werden sollte. Seine hymnische Preisung der Realität ist letztlich eine anti-idealistische Wirklichkeitskonstruktion, deren Verankerung im Jetzt als mystische Transformation einer östlichen Tradition Vorläufer hat.¹⁶ Demgegenüber sei aber noch ein weiterer westlicher Topos des Künstlerbildes des späten 20. und 21. Jahrhunderts angeführt, der für Filko ebenfalls Gültigkeit hat und der für viele KünstlerInnen (wie Dieter Roth, Thomas Hirschhorn, Elke Krystufek) gilt: die Figur der künstlerischen Kreativität als Form der Verschwendungen und Verausgabung, die ebenfalls subversiv konnotiert ist und die bei Filko gerade im Spätwerk dominiert (Abb.5). Insofern erweist sich Stano Filko hier als paradigmatischer Künstler an der Grenzlinie künstlerischer Selbstkonstruktionen von Ost und West.

¹ Piotr Piotrowski, How to write a history of Central East European Art?, in: Third Text, Volume 23, Issue 1, 2009.

² Einzelausstellungen u.a. in Prag 1967, Kunstverein Oldenburg 1969, in Galerien in Warschau und Danzig (1979 und 1989) sowie in den USA 1986 im P.S. 1, New York. Gruppenausstellungen: Moravská Galerie, Brünn, 1964; Cinétisme – Spectacle – Environnement, Maison de la Culture, Grenoble, 1968; Vier Aspekte der zeitgenössischen Kunst, Kunstverein Oldenburg, 1969; Arte contemporanea in Cechoslovacchia, Galleria Nazionale d’Arte Moderna, Rom, 1969; Contemporary Trends, Expo Osaka, 1970; Happening & Fluxus, Materialien, Kölnnischer Kunstverein Köln, 1970; Documenta 7, Kassel, 1982; Súhry/Interplays, Dom umenia, Bratislava, 1992; Zwischen Objekt und Installation. Slowakische Kunst der Gegenwart, Museum am Ostwall, Dortmund; Global Conceptualism - Points of Origin, 1950s-1980s, Queens Museum of Art, New York, 1999; Collected Views from East or West,

Generali Foundation Wien, 2004; Slovakisches und Tschechisches Pavillon, Biennale Venedig, 2005; Prag-Biennale 3, 2007.

³ 2005 ist in Zusammenarbeit mit der damals noch existierenden Pro Helvetica-Zweigstelle in Bratislava eine erste Werkdokumentation zu Stano Filko mit einem von mir verfassten Text, einem bibliografischen Anhang von Dušan Brozman, sowie einem umfangreichen Bildteil aus dem Gesamtoeuvre erschienen: Stano Filko, Arbor Vitae, Prag 2005. Zu Filkos konzeptueller Phase vgl. auch: Vit Havránek (Hrsg.), Akce Slovo Pohyb Prostor. Action Word Movement Space, Experimental Art of the Sixties, Ausstellungskatalog, City Gallery Prague, Prag 1999.

⁴ Pierre Restany, Stano Filko, Architekt der Information, in: Stano FILKO 1965/69, Bratislava 1970, ohne Seitenangabe. Restany beschreibt Filkos Environments als „Elemente organisierter Informationsstruktur“ und im weiteren seine Arbeiten als „Instrumente einer Aktion, Mittel kollektiver

- Kommunikation". In Publikationen zur Konzeptkunst wird dieses Paradiesma der Information mit Bezug auf die Conceptual Art aufgrund ihrer „kosmopolitischen“ Struktur des weltweiten Informationssystems als ein Teil der spätkapitalistischen Logik der Ökonomisierung auch künstlerischer Belange begriffen. Vgl.: Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s, Queens Museum of Art, New York 1999. Oder auch Sabeth Buchmann, Denken gegen das Denken. Produktion, Technologie, Subjektivität bei Sol LeWitt, Yvonne Rainer und Hélio Oiticica, Berlin 2007 (Verlag b_books).
- § Zum Universalismus in der neueren Kunst Ost-Mitteleuropas: Proletärer aller Länder, wer wäscht eure Socken? Gleichheit, Dominanz und Differenz in der osteuropäischen Kunst, in: Bojana Pejić/Mumok Wien, Gender Check. Rollenbilder in der Kunst Osteuropas, Wien 2009, S. 18. Pejić weist hier auch auf die Problematik von Gender und Universalismus hin, indem sie anregt, Kunstgeschichte der Moderne aus einer genderorientierten Perspektive zu betrachten.
- 6 Piotr Piotrowski, In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989, Reaktion, London 2009, insbesondere im Einführungskapitel: The Geography and History of Art in Eastern Europe, S. 11-32.
- 7 Zitat aus einem Gespräch zwischen Jana Geržová und der Autorin vom Oktober 2004.
- 8 László Beke, Conceptual Tendencies in Eastern European Art, in: Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s, Queens Museum of Art, New York 1999, S. 42.
- 9 Stano Filko, Universelles Environment, in: Stano FILKO 1965/69, Bratislava 1970, ohne Seitenangabe.
- 10 Beide Zitate ebenda.
- 11 Pierre Restany, Stanislav Filko, Architekt der Information, in: Stano FILKO 1965/69, Bratislava 1970, ohne Seitenangabe.
- 12 Vgl. The Austrian Phenomenon, Architektur Avantgarde Österreich 1956-1973, Architekturzentrum Wien, Basel 2009 (Verlag Birkhäuser).
- 13 Aus dem Umfeld Filkos gibt es zu dieser Arbeit allerdings ein Pendant: Ein Fotozyklus von Ľubomír Ďurček aus den Jahren 1976-86 entspricht dem gleichen Prinzip. Vgl. Aurel Hrabušický (Hrsg.), Slovenské vizuálne umenie 1970-1985, Slovenská národná galéria, Bratislava 2002.
- 14 Rainer Fuchs (Hrsg.), John Baldessari. A Different Kind of Order (Arbeiten 1962-1984), Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Köln 2009 (Verlag Walther König).
- 15 Piotr Piotrowski (§. Anm. 6), S. 226 (Übersetzung Patricia Grzonka).
- 16 Der hohe Wirklichkeitsbezug von Filkos Kunst, mithin die „Anti-Ästhetik“, mit der sie in der empirischen Realität als auch in einer idealen Kosmos-Utopie verankert ist, sind in einem großen Maß in der russischen Revolutionskunst angelegt. Vgl.: Verena Krieger, Kunst als Neuschöpfung der Wirklichkeit. Die Anti-Ästhetik der russischen Moderne, Köln/Weimar/Wien 2006 (Verlag Böhlau).