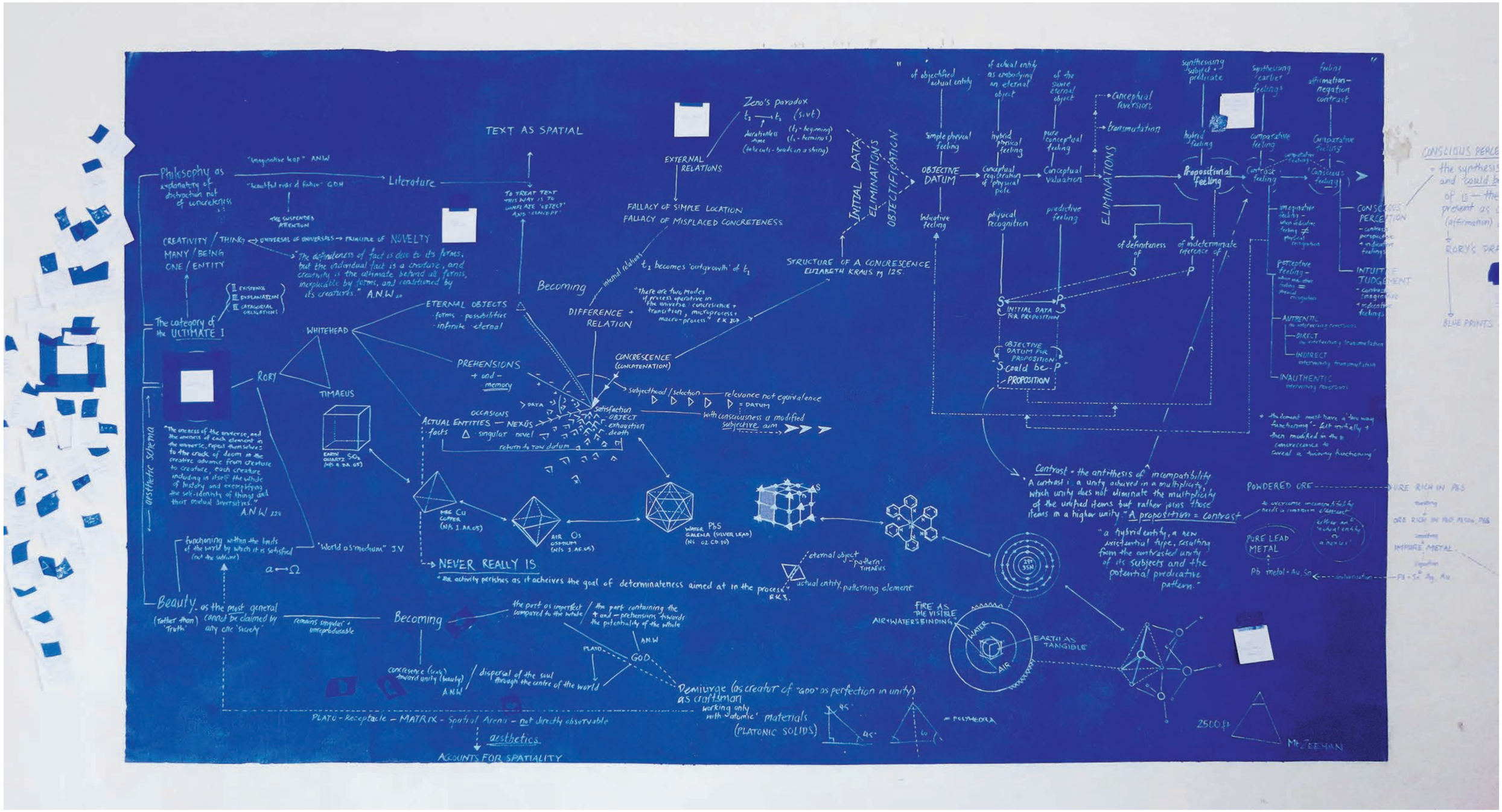
KORONOGRAF

CORONAGRAPH



Sarah Jones

HYDROZOA

H3

POSTBIGBANG SAZBA SF FINAL.indd 7 29/01/2019 14:10

KORONOGRAF

“KORONOGRAF je teleskopické zariadenie určené na blokovanie priameho svetla z hviezdy tak, aby sa dali rozoznať blízke objekty – ktoré by inak zostali skryté v jasnom žiari hviezdy. Väčšina koronografov je určená na zobrazenie koróny Slnka, ale nová trieda koncepčne podobných nástrojov (nazývaných hviezdne koronografy, aby boli aj takto odlíšiteľné od slnečných koronografov) sa používa na vyhľadávanie extrasolárnych planét a protoplanetárnych obalov okolo blízkych hviezd.”[1]

Sedím v prvom rannom vlaku s jedným vagónom, je 5.42 hod. Už 20 minút vlak prechádza malými, ale husto zalesnenými kopcami, a buchoce tak nahlas, že ostatní cestujúci na seba musia kričať. Vo vagóne je asi 60 miest, z ktorých je jedna štvrtina obsadených – väčšinou mužmi päťdesiatnikmi – zdá sa, že sa poznajú. Jeden z cestujúcich na ďalšej stanici vystupuje a ja mám dosť času na to, aby som sledovala, ako potom odomyká dvere stanice, pravdepodobne začína pracovať. A zase sme späť medzi hustými stromami, ktoré ihličnatými končekmi konárov pohládzajú vlak. O ďalšie štyri alebo päť staníc tých dvanásť z nás, ktorí sme ešte na palube, zlezie na koľaje a čaká na ďalší spoj. Dvojvagónový vlak nás nerovnomerne rozdelí a zistím, že som ostala v trojici s ďalšími pasažiermi. Tento zdvojený vlak sa vracia tam, odkiaľ sme práve prišli – a to až dovtedy, kým sa koľaje na úpätí kopca nerozdelia. Prekročíme širokú trblietavú rieku. Tretí vlak smeruje do Banskej Bystrice, nastúpim vo Zvolene bez väčšiny ostatných pôvodných pasažierov – idú do Bratislavy. Zvolenská stanica má okná začínajúce sa vo výške kolien a tiahnuce sa cez tri podlažia. Steny sú obložené bledožltými obkladačkami a medzi každým oknom je stĺp kráľovskej modrej farby, ktorý podopiera klenutý strop. Na podlahe sú dlaždice pripomínajúce leštený kameň. Predstavujem si, ako stanicu cez deň zaplavuje prirodzené svetlo. Je to nádherná budova, ako tanečná sála. Ale je príliš skoro ráno, slnko je nízko a okná sa kúpu v nepríjemnom jase. Vnútro stanice sa, naopak, zdá neprirodzene tmavé, a až keď zdvihnem ruku, aby som zakryla aspoň časť svetla, rozoznám detaily konštrukcie budovy. Dlhý rad kovových stoličiek lemuje jedinú stenu bez okien, opierky na ruky sú obložené plastom pripomínajúcim chróm. Ako si prehadzujem batoh, aby som si sadla, pulóver sa mi skrúti zachytený do popruhov.

Vo vnútri železničnej stanice je šesť alebo sedem malých, prevažne prázdnych obchodov. Do budovy vyzerajúcej ako jaskyňa boli namontované dodatočne a veľmi sa do nej nehodia. Ich fasády majú lacné borovicové rámy, pokryté sú plastovým obložením, ktoré je imitáciou dreva, a diagonálne rezané tapety nepresvedčivo napodobňujú zrkadlové dlaždice. Opustené „chatrčoobchody“ sa krčia vo svojej architektonicky veľkolepej hrobke osvetlenej prirodzeným svetlom. Strieborná tapeta sa hanebne odlupuje, akoby pripúšťala, že obchody neboli úspešné práve pre svoj vzhľad. Pred prázdnymi plastovými krabicami obchodov sú dve takmer identické záhrady. Tvorí ich osem oceľovomodrých odpadkových kontajnerov na pozváraných stojanoch zviazaných dohromady lanami, čím vznikli dva štvorce s veľkosťou 3 x 3 metre. Vo vnútri lanových bariér je zbierka desiatich až pätnástich kaktusov v kvetináčoch rôznej veľkosti a farby. Niektoré z nich sú vyššie ako ja – vyzerajú veľmi staré. Zaujímalo by ma, či mali takú veľkosť, keď ich sem vysadili.

Vo vlakovom kupé sedím pri okne a zdieľam stôl so ženou, ktorá lúšti krížovky. Ani raz nezdvihne hlavu, dokonca ani keď ju mladé dievča požiada, aby si presunula tašku zo sedadla vedľa nej. Hlavu drží sklonenú a úsečne odpovie:

„Nie.“

Dievča je veľmi chudé, na sedadle sa jej sedí pohodlne, ale napriek tomu vzdorovito dvíha obočie. Zdvihnuté obočie je adresované mne – no zbytočne. Otočím sa a sledujem neznámy výhľad bežiaci za oknom.

Bod, v ktorom sa v texte stretáva umenie, písanie a filozofia, je hrozivou priepasťou možností v tvorbe. Začala som nad ním premýšľať ako nad okrajom čiernej diery; jeho potenciál pohltiť nesmierne rozmanité experimentálne spôsoby písania ohrozuje jeho kategorický stav nekonečnou hustotou úplnej tmy. Každá jednotlivá časť čoraz viac mení svoju vlnovú dĺžku stávajúc sa súčasťou celej kategórie. Zistila som, že som zamilovaná do časti – básne, eseje, práce – a prichytila som sa, že sa snažím donútiť ju odhaliť niečo väčšie, niečo celistvé. Tieto časti však nič neprezrádzajú. Namiesto toho vo svojej tichej vzájomnej konzumácii utlmujú, čo ich prepája. Možno sa pozerám na nesprávnu časť; na 15 % toho, čo je napísané, zašepkané, načmárané, zaznamenané. Ostatných 85 % vesmíru tvoria ešte „neobjavené“ častice. Je to akési hypotetické lepidlo, ktoré nás všetkých drží pohromade. Požadovať objavné pravdy od časti (častíc) môže byť na úkor toho, že nepozorujeme čo je, ale čo spája. Čím je tmavá hmota, ak nie funkciou *bytia na ceste k* praktikám, zvykom, knihám, stránkam, slovám?

V roku 2016, počas rezidečného pobytu v Prahe, som mala neformálnu prezentáciu o špekulatívnej procesnej filozofii Alfreda Northa Whiteheada, o tzv. *filozofii organizmu*, ktorú popísal v práci *Proces a realita: Esej o kozmológii* a ktorá prepája umenie, filozofiu a písanie. Žasnúc nad možnosťami, ktoré ponúkal Whiteheadov systematický filozofický prístup = umelecký výskum, som divoko gestikulovala pred modrou stenou, na ktorú som naškriabala akúsi schému Whiteheadovej knihy. Túto knihu som čítala znova a znova, akoby bola skôr poéziou než filozofiou. Vedela som, že sa nedá zapísať do schémy, hoci Elizabeth M. Kraussovej sa to celkom dobre podarilo.[2] Toto je problém komplexnej, úplnej, jednozložkovej kozmológie; systematické spôsoby disekcie, prezentácie alebo porovnania spoliehajúce sa na akýkoľvek stupeň jej redukovania alebo zjednodušovania ju nikdy nedokážu úplne zachytiť – je to ako snažiť sa nakresliť celý vesmír zvnútra, ako sa pozerá von na modrú stenu. Whiteheadov systém – logický, zorganizovaný, dôkladný a synteticky kompletný – sa bude čítať vždy lepšie ako poézia. Bude vždy lepší ako niečo, čo je všetkým alebo ničím z toho, čo som chcela vysvetliť mojím diagramom. Na konci vzrušenej, dráždivej a šialene mätúcej prezentácie ku mne prišiel jeden z kurátorov rezidenčného pobytu a odporučil mi, aby som si pozrela dielo Stana Filka.

Stano Filko je najznámejší svojou koncepciou *systému SF* – z čísel a farieb vychádzajúcej vizuálnej kozmológie založenej na jeho vlastnom konkrétnom type metafyzického myslenia – súčasťou ktorého je využívanie systematizácie nájdenej kdekoľvek inde – či už v Newtonovej teórii farieb a svetla, alebo v diagramoch čakier používaných pri prírodnej liečbe. Mira Keratová, kurátorka Stredoslovenskej galérie, nedávno získala do zbierky galérie významnú sériu diel Stana Filka na papieri. Tieto práce popisujú prvky systému SF vo viac ako 700 jeho nekonečných možných reprezentáciách a spadajú do samodefinovanej podkategórie Filkových projektových prác (PROJECT ART). Keratová, ktorá s umelcom spolupracovala dlhé roky na konci jeho života, podrobne pozná Filkov filozofický systém. Píše:

„Rozhodujúcim bodom je fakt, že ho [*systém SF*] Filko používa ako štruktúru. Jeho rozdelením do 5 dimenzií vytvára hrubú vertikálnu štruktúru. Každá z nich je ďalej horizontálne štruktúrovaná do 20 farieb. Avšak každá farba sa rozširuje len do určitej dimenzie (vytvára čakry), zatiaľ čo každá vyššia dimenzia obsahuje všetko z nižších. Priestorovým modelom takejto schémy by bola pyramída.“

Keratová prepája farby s ich korelačnými číslicami a umiestňuje ich do piatich horeuvedených dimenzií:

„5. D. je metafyzicko-ontologický priestor.
12. TRANSPARENTNÁ (absolútno); 11. BIELA (podstata); 10. ZLATÁ (duch). 4. D podľa Filka je posol definovaný altruizmom. Je to asymetrický časopriestor života po smrti v opozícii k 5. D., ktorý je dokonalou symetriou. 9. STRIEBORNÁ (vrchol ducha); 8. RUŽOVÁ (faloš – Láska); 7. FIALOVÁ (cieľ klinickej smrti). 3. D. je náš kozmos – vesmír. Filko ho spája s egoizmom. 6. ČIERNA / indigová (ego – temná hmota); 5. MODRÁ (kozmos – hmotná realita); 4. ZELENÁ (sociálno-politická realita – sociálne utópie); 3. ŽLTÁ (dualizmus – narodenie hermafroditov – počiatok ľudstva); 2. ORANŽOVÁ (eros – sex); 1. ČERVENÁ (biológia – žena – magma).“

Vo Filkovom diele, konkrétne v *systéme SF*, som videla vizuálny a materiálny kód, vďaka ktorému by mohla byť schéma, ktorú som nakreslila na modrú stenu, trochu hmatateľnejšia. Koronograf. Whiteheadova metafyzika zmiešaná s Filkom; špekulatívne alebo axiomatické tanečné stopy. Snahy oboch sa už zvláštne snúbili v ich jedinečných, systematických pokusoch vyložiť jednozložkovú kozmológiu vytvorením súboru metafyzických princípov. To, čo Filko označuje za „nejaký konečný algoritmus“ alebo „singulárnu pravdu“, by sa mohlo ľahko zameniť za Whiteheadovu „najvyššiu pravdu“.[3] Whitehead a Filko majú spoločný aj súlad so svojimi osobitnými geografickými typmi modernistických spôsobov tvorby. Whiteheadova západná doktrína filozofického modernizmu prevládala na začiatku 20. storočia. Filko, ktorý pôsobil 40 rokov po Whiteheadovi, sa hlásil tak k západnej modernistickej myšlienke, ako aj k typickému modernizmu charakteristickému pre východnú Európu (skúmanému umelcami pôsobiacimi v bývalom Československu, Rumunsku, Poľsku, Bulharsku, Maďarsku a bývalej NDR). Whitehead i Filko boli vyhlásení za alternatívnych mysliteľov proti imperialistickým hrozbám západného modernizmu, za čo boli aj vysoko vyzdvihovaní.[4]

Jan Verwoert vo svojom texte *Svet ako médium: O diele Stana Filka* nachádza podobnú radosť v rozsiahlom Filkovom diele, pričom *systém SF* opisuje ako sériu svetlolamov, perspektív alebo empirických zón. Každá farebná zóna vytvára absolútny svet, ktorý sa dá vidieť v určitom svetle: sociálno-politický, erotický atď. Akoby každá práca bola tou istou prácou, no z iného uhla, videná cez iný filter. Každú časť sveta, každú jednu udalosť a nekonečné možnosti jeho vzťahov je možné brať do úvahy a kategorizovať v precízne sa meniacich zónach sveta a zónach, z ktorých je svet.[5] Verwoert uznáva vo Filkových prácach idealistickú snahu o vytvorenie kompletného metafyzického systému, ktorý porovnáva s hegelovským megastrojom. Zároveň Filka považuje za materialistu a pragmatika, za niekoho, kto sa, podobne ako Wittgenstein, snaží prekonať metafyziku tým, že podmieňuje rozlúštenie aspektov sveta priamou skúsenosťou so svetom. Verwoert chápe Filkovo dielo „nie ako jeden stroj, ale skôr ako topológiu zreteľne oddelených, no zároveň prepojených zón rozprestierajúcich sa pred nami“. „Zväzok sily megastrojov s kritickou múdrosťou rozvíjajúcich sa svetov empirických zón/semiotických polí/umeleckých plató“. Tento zväzok, ako naznačuje Verwoert, umožňuje, aby boli vyjadrenia o totalite vo Filkovom diele chápané ako taktické výroky. Premýšľanie o totalite ako taktike je spojené s Verwoertom prostredníctvom diel Borisa Groysa. Verwoert píše, že „v totalitnom režime vo všeobecnosti... bude štátny ideológ vždy ako prvý vyhlasovať totalitu (ako názor, prostriedok a spôsob nazerania na veci) a svoje vedenie bude odôvodňovať tvrdením, že len on sám môže vyjadrovať štát v jeho totalite.“ Tento nárok na moc sa opiera o potláčanie akýchkoľvek alternatívnych výrokov. Umelci a intelektuáli si môžu osvojiť taktiku mimikier parodujúc hlas ideológie; môžu uskutočňovať „dialektiku včlenenia síl včleňovania s využitím paródie a radikalizácie“. Toto môže podľa Groysa vytvoriť priestor na rekultiváciu silných funkcií ideológie, ktorá ich „oslobodzuje: vo forme umeleckej špekulácie“.[6]

V Stredoslovenskej galérii v Banskej Bystrici sa stretávam s Mirou Keratovou. Nad Filkovými projektovými prácami (PROJECT ART) spamäti predstaví súhrn *systému SF*, zatiaľ čo odborne prekladá kopy anotovaných a antidatovaných výkresov, ktoré boli roztriedené do veľkých farebných zložiek. Má natoľko vžité opakujúce sa koncepty v obrazoch, že je ťažké nezamieňať si jej hlas s Filkovým rukopisom. Keď sa teraz, o niekoľko mesiacov neskôr, pozerám na reprodukcie týchto obrazov, stále pri pohľade na Filkovo špecifické písmo počujem Miru. Nedokážem si spomenúť na jej preklady, vybavujem si len drobné zvyky, ktoré prináša poznanie; zmraštené obočie pri špecifickom regionálnom historicko-politickom vyhlásení; takmer nepostrehnuteľný úsmev týkajúci sa potláčania komerčného predaja; trpezlivý entuziazmus pri zložitosti katalogizácie prác, ktoré sú nedatované, rozobraté a znova použité umelcom na iný účel. Je to práve kurátor, koho úlohou je teraz rekonfigurovať a znovu ohraničiť Filkov ľstivý naratív. Vysvetľuje jeho klinické smrti, jeho klony, „newspeak“, ktorý vytvoril namiesto toho, aby sa naučil po anglicky, keď žil v New Yorku. Jej anekdoty sú zafarbené *systémom SF*; predstavením vlastnej skúsenosti s umelcom a jeho dielami ho interpretuje viacdimenzionálne – prostredníctvom jeho osobných anekdot – cez kritickejšie vysvetlenia teoretických spletitostí jeho postupov. Nezaujíma sa o muzeologickú chronológiu a začína tak, ako by to možno spravil sám Filko – špirálovitým pohybom smerom von.

Mira sa raz stretla s Filkom v jeho ateliéri, kde študovala sériu prác na papieri určených na nadchádzajúcu výstavu. Filko často vytváral viacero variácií toho istého obrázku/ /myšlienky/diagramu pomocou farebného kopírovacieho stroja. Práca, na ktorú sa pozerala, využívala reprodukciu farebnej, možno geologickej mapy alebo mapy predpovede počasia. Filko zmenil pôvodný farebný kľúč originálu obrázku, pričom malé štvorčeky označil čiernym perom popisujúc svoj vlastný systém farieb. Zvyšok obrázku vybielil. Prácu opakoval znovu a znovu, s malými rozdielmi. Mira sa pozerala na kresby s úmyslom vybrať si tú „najlepšiu“ prácu na výstavu. Obrázok, ktorý si zvolila, ukázala Filkovi, aby vyjadrila svoj záujem oň. Filko si vzal prácu, ktorú si vybrala, a na jej zdesenie ju zhúžval do malej guľôčky. Po dramatickej prestávke Filko kresbu znova rozprestrel, opatrne ju vyhladil chrbtom ruky a vrátil jej ju. Smeje sa, keď rozpráva príbeh o tomto provokatívnom predstavení, a so zjavným obdivom dodáva, že tá „práca vyzerala ešte lepšie“.

Whitehead vo svojej presnej a expanzívnej schéme, ktorá sa začína *filozofickým zhromažďovaním* a neskôr prechádza *systematizáciou*,[7] „nahrádza klasickú ontológiu substancie predpokladom základných procesných jednotiek“. Základná myšlienka procesnej ontológie chápe *stávanie sa* (nekonečné a subjektívne) ako predpoklad *bytia*. Neustále vznikanie všetkého je založené na princípe novosti a nachádza sa v konkrétnych skúsenostiach. Kreativita je vytváranie novosti chápanej prostredníctvom filozofickej abstrakcie. Je to prapôvodný filozofický koncept. Ako základný koncept, cez ktorý prichádzajú do stavu bytia všetky ostatné, je to aj *najvšeobecnejšia* a *najpresnejšia* predstava. Kreativita je podmienkou toho, aby sa „mnohí stali jedným, ktoré sa potom zvýši o jedného“, je to prostredie, v ktorom sa vytvára všeobecné a špecifické a v ktorom tieto ďalej niečo vytvárajú.[8] Kreativita opisuje vznik zväčšujúcej sa, celostnej a vzájomne prepojenej zóny estetickej skúsenosti. Je to neustály, samostatne sa riadiaci a tvoriaci proces, pomocou ktorého niečo (všetko) smeruje k svojmu dokončeniu, od svojho počiatku po stav jednoty. Vo Whiteheadovej metafyzike smerovania k ďalšiemu staniu sa niečím je dokončenie vznikom, a zatiaľ čo systém musí byť chápaný ako úplný, aby sa zabránilo rozdvojujúcim tendenciám (ktoré Whitehead jednoznačne odmieta) v jeho neustálej novej produkcii, totalita môže byť len syntetická.

V tejto zdieľanej metodológii – vytvorenie *synteticky úplnej schémy*, ktorá je vždy *iniciovaná* totalizujúcim gestom požiadavky na vytvorenie singulárnej pravdy – nachádzam podmanivú provokáciu. Gesto je filozofické v tom zmysle, že sa zaoberá len abstrakciami. Začína, otvára, robí skoky; ale vo svojom zvyku popisovať *všeobecný* stav je jeho manifestáciou opätovné ustanovenie prostredníctvom konkrétnych skúseností. Singulárne, zúfalo sa snažiace smerovať ku všeobecnému, je vysvetliteľné len v singulárnom. Metodologické gesto vyhlasujú Whitehead a Filko prostredníctvom textov svojich príslušných kozmológií ako nevyhnutný syntetický koncept pri odhaľovaní nekonečne novej produkcie myslenia, sveta a seba. Inkluzivita sa mobilizuje ako abstraktná funkcia pri tvorbe nových vedomostí prostredníctvom toho, čo Whitehead nazval *vnútorné vzťahy* a čo Filko označoval *združenia – Associations*. Obidva kreatívne pokusy vytvárajú podmienky pre špekulatívnu abstrakciu a spoliehajú sa na ňu ako na nástroj na premýšľanie o možnostiach *ďalších* zo *všetkých* skúseností. Whitehead a Filko predstavujú mysliteľov, ktorých metafyzika prekonfiguruje veľkú časť základov metafyziky.

Whiteheadove myšlienky boli vždy za hranicou metafyziky, no nie v zmysle jej opustenia, ale v jej zásadnom znovuskoncipovaní ako otvoreného a omylného úsilia formulovať (*per impossible*) univerzálne vysvetlenie skúseností.[9]

Vizuálna manifestácia synteticky kompletnej kozmológie je pravdepodobne najzreteľnejšia vo Filkovom *PROJECT ARTe a TEXT ARTe*. Diagramové kresby využívajú vertikálne a paralelné čiary alebo geometrické tvary na vymedzenie rôznych farebne označených kategórií, ktoré zodpovedajú výrokovým asociáciám prejavujúcim sa v dôležitých udalostiach v živote umelca – toto je *systém SF*. Napríklad číslo 7 zodpovedá fialovému objektu, ktorý korešponduje s písaným slovným spojením „klinická smrť“ – jednou z troch klinických smrtí, ktoré zažil Filko. Farby a text slúžia ako odkaz na jedinečnú skúsenosť, čo zároveň vytvára priestor na vytvorenie *všeobecnej* kategórie, konceptu alebo procesu *v rámci* systému. Toto odráža základy vývoja Whiteheadovej filozofie – ktorá je vždy zakotvená v skúsenosti a vždy sa k nej vracia – filozofickej cesty do abstrakcie, ktorú Whitehead prirovnáva k vzletu a pristátiu lietadla. Kategórie, popísané oddelene prostredníctvom farby, tvaru, anotácie a niekedy prostredníctvom textového popisu zážitku, ale najčastejšie kombináciou všetkých vymenovaných spôsobov, sú ako koncepty diskrétne a funkčné len v rámci širšej filozofickej schémy. To znamená, že sú len abstrakciami prvkov konkrétnej skúsenosti a nikdy nemôžu byť úplne abstrahované zo *systému SF*, pre ktorý a ktorým sú vytvorené. V dvojrozmerných Filkových dielach sú vzťahy medzi týmito polodiskrétnymi a permeabilnými kategóriami reprezentované prekryvom a križovaním viacerých riadkov alebo tvarov, farebne označených častí alebo zbierok konceptov, ako aj prostredníctvom textovej anotácie a jazykovej hry.

Špekulatívna filozofia má svoje korene v abdukčnej logike, pričom pridanie *iného* konceptu podporuje vytváranie kontrastu tam, kde predtým nebol. Do popredia sa tak dostáva kreatívne vytváranie novotvarov, prostredníctvom čoho sa každá udalosť stane dostupnou pre vnímanie. Hovoríme o špekulatívnom skoku. Ten je však aktívny a vyžaduje si, aby sme ho spravili. Vo Filkových dielach nájdeme fyzickú stopu skoku medzi filozofickými konceptami v prenikavých dodatočných silách spájajúcich línií, zoznamov súvisiacich alebo nesúvisiacich termínov a dátumov, vymyslených termínov a opakovaných udalostí. Línie navzájom otvárajú farebné úseky a tvary, spájajú a lámu fragmenty textu. Línie pôsobia vo Filkových kresbách ako doplnkové pojmy v operáciách vytvárania nových vzťahov a hierarchií myslenia. Jeho neologizmy majú rovnakú funkciu; kategórie sú vzájomne prepojené a myšlienky sa navzájom spájajú. Singulárne textové výrazy sa vŕšia jeden na druhý a vytvárajú chimérické výroky. Vymedzené koncepty sú oddelené a vzápätí sa navzájom opätovne otvárajú v iných formáciách. Lámanie alebo spájanie gest do línie – graficky, ako aj z pohľadu textu – mení hierarchie a blízkosť. Vzťahy sa pohybujú v oboch smeroch pozdĺž línie, tam a späť, od porozumenia k nedorozumeniu. Každý prvok prináša čiastočné vedomosti o ostatných, s ktorými sa stretol. Tieto gestá sa zosilnia, keď sa diela opäť objavia v odlišných konfiguráciách vo výstavných priestoroch, katalógoch, skladoch a pamäti.

Je to čítanie a opätovné čítanie (ako poézia) slučiek a špirál diela *Proces a realita: Esej o kozmológii*. Na začiatku knihy Whitehead predstavuje špekulatívnu filozofiu ako základ, na ktorom stavia svoju komplexnú schému, *filozofiu organizmu*. Tej predchádza 15 strán *Obsahu*. Keď som videla Filkovu *Transcendentálnu meditáciu – TEXT ART* z roku 1980; offset, 21 x 30 (alebo rozložený plagát 42 x 60), nemohla som si nespomenúť na Whiteheadov obsah. *Transcendentálna meditácia* je lesklý leták napodobňujúci dizajn tradičného slovníka – stĺpce, zvýraznené časti textu, čitateľné úhľadné písmo – je to slovník pojmov, ako napríklad transcendentno, kreativita, inteligencia, mentalita atď. Slová sa opakujú v štyroch jazykoch: v slovenčine, nemčine, francúzštine a angličtine. Slovníku predchádza krátky príhovor, ktorý je samostatným zoznamom a prehlasuje *Transcendentálnu meditáciu* za niečo

„za hranicou doktríny, za hranicou reality, antikozmickú, za hranicou kozmického, superzmyselnú... čisto abstraktnú, nepozorovateľnú, plánovanú, neplánovanú... mysliteľnú, nepredstaviteľnú... tichú, čistú, nerozpoznateľnú, rozpoznateľnú, existujúcu pred skúsenosťou.“

Vo výňatku z obsahu Whiteheadovej práce sa na strane xx píše:

„Kapitola IV. Organizmy a životné prostredie...
I. Reakcia životného prostredia na skutočné príležitosti; tesnosť a šírka, závislosť na spoločnostiach, prvok poriadku; chaos, trivialita, usporiadanosť, hĺbka; trivialita, neurčitosť, tesnosť, šírka; nekompatibilita, kontrast; trivialita, nadmerná diferenciácia; neurčitosť, nadmerná identifikácia chaosu, nepresnosť, tesnosť, šírka.“

Tieto dva dokumenty sa z hľadiska svojho vzhľadu príliš nelíšia – podobná voľba písma, farby papiera. Každý je obsiahnutý v životnom diele a obsahuje životné dielo. Oba sa čítajú ako poézia, ako usmernenia, stopy, pokyny, protirečenia, provokácie, návrhy. Prinášajú nápady, ktoré patria rovnako ich autorovi ako nikomu – príliš špecifické, príliš všeobecné, rovnako zmysluplné ako čierna diera. Tvoria zoznam špecifických konceptov, ktorých definície sú dané vzájomnou blízkosťou. Sú slovami rozširujúcimi ich pôvodný zámer, rozprestierajúcimi sa do takých diaľav, že sa stávajú niečím iným vždy, keď sa čítajú, opakujú, znovuobjavujú alebo pokrčia do malej guľôčky a opäť roztvoria. Tisíce drobných spájajúcich záhybov ako línií označujúcich starodávne súhvezdia na hviezdnej mape.

Môj raný výskum práce Stana Filka sa stretol s viac ako jedným zdvihnutým obočím. Ako môžem ja ako niekto, kto nehovorí po slovensky, pochopiť slovné hračky, nesprávne napísané slová a neologizmy, ktoré, ako sama tvrdím, sú významnými prvkami vizuálnej lingvistickej praxe umelca? Pravdou je, že to nedokážem. 15 % sa ich stratilo v preklade – tých 15 % sú hviezdy, planéty, objavený vesmír. Nedokážem pochopiť ani časť toho, čo napísal Stano Filko vo svojom rodnom jazyku; neviem, či preklady do angličtiny, francúzštiny alebo nemčiny triafajú do čierneho, či obsahujú dvojzmysly, alebo sa smejú na slovných hračkách. Som vždy mimo „insajderských vtipov“. Vopred pospájané body; zapožičané kódy farieb, klebety zo sveta umenia; Verwoertove špekulácie a Mirine príbehy. Mám pocit, že sa brodím poéziou, ktorá je len obsahom a ničím iným. Na 85 % tápem v tme. Neustále narážam do modrej steny. Nepovzbudzuje ma to, aby som špekulovala o Filkovom podpichovaní. Nie! Núti ma špekulovať. Každý pohľad je pre mňa skokom, pádom, neznámym pohľadom, ktorý mi uniká. Som stále len na ceste k niečomu.

Sarah Jones

CORONAGRAPH

“A CORONAGRAPH is a telescopic attachment designed to block out the direct light from a star so that nearby objects – which otherwise would be hidden in the stars bright glare – can be resolved. Most coronagraphs are intended to view the corona of the Sun, but a new class of conceptually similar instruments (called stellar coronagraphs to distinguish them from solar coronagraphs) are being used to find extrasolar planets and circumstellar disks around nearby stars.”[1]

I am on the first train, a single carriage, at 5:42am. The train cuts through the small, densely forested mountains for 20 minutes or so, thumping loudly enough that the other passengers softly yell at one another. There are maybe 60 seats in the single carriage and one quarter of them are taken, mostly by men in their 50s who seem to know one another. One of the passengers gets off at the next station and I have enough time to watch him unlock the station door, presumably to start work. Then we're back in the thick trees whose spindly branch tips stroke the train. Four or five stations later, the twelve of us who are still aboard, climb down on to the tracks to await the connection. The two-carriage train divides us unevenly and I find I'm one of only three. This doubled train, doubles back on where we've just come from before the tracks split at the base of a hill. We cross a wide shining river. The third train goes to Banská Bystrica, I board in Zvolen without most of the others – they are going to Bratislava. Zvolen station has windows that reach three stories into the air from knee height. The walls are tiled in a pale yellow and between each window is a royal blue pillar that opens on to the vaulted ceiling. The floor is tiled but with the look of polished stone. I imagine the station flooded with natural light later in the day. It's a magnificent building, like a ballroom. But it's too early in the morning and the sun is low, washing the windows with an uncomfortable glare. The inside of the station seems unnaturally dark in contrast and it's only when I raise my hand to block some of the light that I can see the details of the station's construction. A long row of metal chairs lines the only windowless wall, the arm rests have been cladded with chrome-look-plastic. My jumper twists at my waist, caught up in the straps as I swing my backpack around to my front to sit down.

Inside the train station are six or seven small shops that are mostly empty. They have been badly retrofitted into the cavernous building. Their façades are made of cheap pine framing, covered with plastic wood-look-paneling, and diagonally cut contact adhesive that unconvincingly mimics mirror tiles. The abandoned shack-shops cower in their naturally-lit, architecturally resplendent tomb. The silver contact peels shamefully as if to admit that it was on account of their appearance that they had failed to house successful trade. In front of the empty plastic box-shops are two near identical gardens. Eight blue-steel rubbish bins on welded stands have been roped together, forming two three-by-three metre squares. Inside of the rope barriers are a collection of ten to fifteen cactuses in pots of various scale and colour. Some of them are taller than me – they look very old and it's unclear if they were all the same size when they were planted here.

On the train, I sit in a compartment, against the window, sharing a table with a woman doing crossword puzzles. She never looks up, even when a young girl asks her to move her bag from the seat next to her. She kept her head down and replied curtly,

“*Nie.*”

The girl is very thin and she sits comfortably in the seat anyway, defiantly raising her eyebrows. The eyebrow raise is wasted on me. I'm facing backwards and the unfamiliar view out the window races away from me.

The juncture at which art, writing, and philosophy meet in text, is a formidable chasm of possibility in creative production. I have come to think of it as the event horizon of a black hole; it's potential to consume a voluminous diversity of experimental writing practices, endangers its categorical status to the infinite density of complete and total darkness. Each single part, more and more redshifted as it becomes part of the whole category. I find myself enamoured by the part – the poem, the essay, the work – and I find myself demanding it to reveal something greater, something whole. But these parts don't give anything away. Rather, they mute, in their silent consumption of one another, what it is that binds them together. Perhaps I'm looking at the wrong part; that 15% that is written, whispered, scrawled, recorded. The other 85% of the universe is as-yet “undiscovered” particles. Some hypothetical glue that keeps us all together. Demanding revelatory truths from part(icle)s comes at the expense of observing not what *is,* but in fact what binds. What is dark matter if not the function of *being on the way towards* practices, habits, books, pages, words?

In 2016 at a research residency in Prague, I gave an informal presentation on the speculative, process-based philosophy of Alfred North Whitehead's, *philosophy of organism* as it is developed in “*Process and Reality: An Essay on Cosmology,*” and that juncture at which art, philosophy and writing meet. Gushing at the possibilities that Whitehead's systematic, philosophical approach offered = artistic research, I gesticulated wildly in front of a blue wall, on which I had scrawled a kind of diagrammatic break down of Whitehead's book. It is a book that I have read and re-read as if it were poetry rather than philosophy. A book that I knew could not be broken down diagrammatically, though Elizabeth M. Krauss does a pretty good job of it.[2] This is the trouble with the complex, total, one substance cosmology; systematic modes of dissection, presentation or comparison that rely on any degree of reduction or simplification can never quite capture it; it would be like trying to draw the universe, in its entirety, from the inside as if looking outwards, on a blue wall. Whiteheads system – logical, organised, thorough and synthetically complete – will always be better read as poetry. Will always be better as something that is all or none of the things that I wanted my diagram to explain. At the end of the exited, exasperated and wildly confused presentation, I was approached by one of the residency's curators who recommended I take a look at the work of Stano Filko.

Stano Filko is best known for his conception of the *SF system* – a number and colour-coded visual cosmology based on his own particular brand of metaphysical thought – part of which is the sequestering of systematisation from any-old-where; whether from Newton's theory of colour and light to tchakra diagrams used in naturopathy. Mira Keratová, curator of the Central Slovakian Gallery, recently acquired a substantial series of Filko's works on paper for the museum's collection. These works detail elements of the *SF System* in over 700 of its infinite possible representations and fall in to the self-defined subcategory of Filko's *Project Art*. Keratová, having worked closely with the artist for many years towards the end of his life, has a detailed knowledge of Filko's *SF system*. She writes,

“The crucial point is that Filko is using it [the *SF system*] as a structure. By dividing it into 5 dimensions he creates the rough vertical structure. Each one is furthermore horizontally structured into 20 colors. However, each color extends just to a particular dimension (creating chakras), while each higher dimension contains everything from the lower ones. The spatial model of such a schema would be a pyramid.”

Keratová summarises the colours with their correlating numerals and places them within the five dimensions mentioned above,

“5. D. is a metaphysical-ontological space.
12. TRANSPARENT (Absolute); 11. WHITE (Essence); 10. GOLD (Spirit). 4.D. according to Filko is the Messenger defined by altruism. It is an asymmetric Space-Time of the Afterlife in opposition to 5.D., which is a perfect symmetry. 9. SILVER (Peak of the Spirit); 8. PINK (Falseness – Love); 7. VIOLET (Destination of Clinical Death). 3. D. is our Cosmos-Universe. Filko associates it with Egoism. 6. BLACK / indigo (Ego – Dark Matter); 5. BLUE (Cosmos – Material Reality); 4. GREEN (Social-political reality – Social Utopias); 3. YELLOW (Dualism – Birth of the Hermaphrodite – Beginning of Humankind); 2. ORANGE (Eros – Sex); 1. RED (Biology – Female – Magma).”

In Filko's work, specifically this *SF System*, I saw the possibility of a visual and material code that might make that diagram that I had drawn on the blue wall a little bit more tangible. A coronagraph. Whitehead's metaphysics remixed with Filko's; some speculative or axiomatic dance track. The two already seemed awkwardly married in their unique, systematic attempts to outlay a one-substance cosmology through developing a set of metaphysical principles. What Filko refers to as 'some final algorithm' or 'Singular Truth,'[3] could easily be mistaken for Whitehead's 'ultimate truth.' Whitehead and Filko also share an alignment with their particular geographic brands of Modernist modes of production. Whitehead's Western doctrine of philosophical modernism was prevalent throughout the early 20th century. Filko, working 40 years after Whitehead, ascribed to Western modernist thought as well as the distinctive modernisms typical of Eastern Europe (explored by artists working in former Czechoslovakia, Romania, Poland, Bulgaria, Hungary and the former GDR). At times, both Whitehead and Filko have been heralded as alternative thinkers to the imperialist perils of Western modernism, for which they were also celebrated for championing.[4]

Jan Verwoert, in his text *World as Medium: On the Work of Stano Filko*, finds a similar joy in Filko's vast oeuvre, describing the *SF system* as a series of prisms, perspectives, or experiential zones. Each coloured zone is itself the creation of a total world viewed in a certain light; socio-political, erotic, etc. As if each work, was the same work, from another angle, through a different filter. Every part of the world, each and every event and its infinite possible relations can be accounted for and categorised in the precisely shifting zones, within the world, and of which the world is made.[5] Verwoert recognises in Filko's work the idealistic pursuit of the creation of the complete metaphysical system, which he compares to a Hegelian megamachine. Simultaneously he finds Filko to be a materialist and a pragmatist, someone, who more like Wittgenstein, is looking to overcome metaphysics by undergirding any deciphering of aspects of the world via direct *experience* of the world. Verwoert comes to understand Filko's oeuvre as “less like a single machine, and more like a topology of distinct yet interconnected zones spread out before us.” A “marriage” of the “force of megamachines to a critical wisdom of unfolding worlds of experiential zones /semiotic fields / artistic plateau.” This marriage, Verwoert goes on to suggest, allows claims of totality in Filko's work to be understood as *tactical claims*. Total thinking as tactic, is related by Verwoert through the writing of Boris Groys. Verwoert writes that, “In a totalitarian regime in general... the state ideologue will always be first to lay claim to totality (as a point of view, medium and mode of address) and justify his leadership with the assertion that he alone can articulate the state in its totality.” This claim to power relies on the suppression of any alternative claims. Artists and intellectuals can adopt the tactic of mimicry, parodying the voice of ideology; thereby performing the “dialectics of subsuming the forces of subsumption, by means of parody and radicalisation.” Which according to Groys, can make space for a reclamation of the powerful functions of ideology, which “*frees them up*: in the form of an artistic speculation.”[6]

I am meeting Mira Keratová at the Central Slovakian Gallery in Banská Bystrica. Over a mass of Filko's *Project Art*, she relays a summary of the *SF system* by heart, whilst expertly translating piles of annotated, and anti-dated, drawings that have been sorted into large colour coded folios. She is so familiar with the recurrent concepts in the images that it becomes hard not to relate her voice with Filko's handwriting. When I look at the reproductions of those images now, months later, I still hear Mira when I see Filko's distinct lettering. I can't remember the translations she gave, only the micro habits that familiarity breeds; a furrowed brow over a region specific historical-political statement; an almost imperceptible smile at the subversion of a commercial sale; a patient enthusiasm at the complexity of cataloguing works that are undated, dismantled and repurposed by the artist. It is the curator that reconfigures and re-confines Filko's wily narrative now. She explains his clinical deaths, his clones, the “newspeak” he developed instead of learning English when living in New York. Her anecdotes are coloured by the *SF system*, she renders the artists multi-dimensionally as she relays her own experience of the artist and his works – through his personal anecdotes – through more critical explanations of the theoretical intricacies of his practice. She is unconcerned with museological chronology, and starts as Filko might have, in the middle, spiralling outwards.

Mira once met Filko in his studio, she was looking at a series of works on paper for an upcoming exhibition. Filko often produced multiple variations on a single image / idea / diagram, using a colour photocopier. The particular work she was looking at was an intervention on a reproduction that featured a colour-scale, perhaps a geological map or an image of a weather pattern. Filko had re-appropriated the original image's colour key, annotating the small squares with black biro, to describe his own colour based system. He had whitewashed the rest of the image. The work was repeated over and over, with only slight variations. Mira was looking over the drawings with the intention of choosing the “best” work for exhibition. She made her choice and held the print out to Filko to indicate her interest in it. Filko took the work that she had selected and to her horror, scrunched it into a tiny ball. After a dramatic pause, Filko unscrunched the drawing, opening it out again, he smoothed it carefully with the back of his hand and gave it back to her. She laughs as she tells the story of this provocative performance and adds, with unmistakable admiration, that “the work looked even better.”

In his precise and expansive schema that begins with *philosophical assemblage*, then moves through *systematization,*[7] Whitehead, “replaces the classical substance ontology by the assumption of elementary process units.” The core tenet of process ontology sees *becoming* (infinitely and subjectively) as foregrounding *being*. The constant becoming of everything is established through the principle of novelty, and located in concrete experience. Creativity is the production of novelty, understood via philosophical abstraction. It is the ultimate philosophical concept. As the ultimate concept, through which all others come in to being, it is the most *general* and *specific* notion. Creativity is the condition for the “many becoming one, that is then increased by one,” it is the milieu in which the general and the specific are produced and produce.[8] Creativity describes the coming into being of an increasing, whole, and interconnected zone of aesthetic experience. It is the constant, self-governing and generative process by which something (everything) tends towards its completion, that from which it begins, in an inclination towards unity. Completion is creation, in the tending-towards further becoming in Whitehead's metaphysics, and whilst the system must be *thought total* to avoid bi-furcating tendencies (which Whitehead firmly rejects) in its constant novel production, totality is only ever synthetic.

It is this shared methodology – the creation of a *synthetically total schema* that is only ever *initiated* by the totalising gesture of the claim to the production of the singular truth – that I find a captivating provocation. The gesture is philosophical in the sense that it deals only in abstractions. It begins, opens, leaps; but in its wont to describe a *general* condition, its manifestation sees it re-establish itself via concrete experience. The singular, straining desperately toward the general, is only ever explicable in the singular. The methodological gesture is enacted by Whitehead and Filko through the textual development of their respective cosmologies as a necessary synthetic concept in exposing the infinitely novel production of thought, world, and self. All-inclusiveness is mobilized as an abstract function in the production of new knowledges via what Whitehead called *internal relations,* and what Filko referred to as *Associations*. Both creative ventures create the conditions for, and rely on, speculative abstraction as a tool for thinking through the possibilities of what *else* of *all* of experience. Whitehead and Filko emerge as thinkers whose metaphysics reconfigure much of the base of metaphysics.

Whitehead's thought was always beyond metaphysics, not in the sense of abandoning it, but in fundamentally reconceiving of it as an open-ended and fallible effort to formulate (*per impossible*) a universal account of experience[9].

The visual manifestation of the synthetically complete cosmology is perhaps most obvious in Filko's *Project Art* and *Text Art.* Diagrammatic drawings make use of vertical and parallel lines or geometric shapes to delineate distinct colour coded categories that correspond to propositional associations manifest in significant events in the artist's life; this is the *SF system*. For example, the number 7, corresponds to a violet object, which corresponds to the written phrase, Klinická smrť (meaning clinical death) – one of the three clinical deaths that Filko experienced. Colours and text act as referents to a singular experience, which makes way for the production of a *general* category, concept or process, within the system. This echoes the basis of the development of Whitehead's philosophy – that is always grounded in, and returning to, experience – a philosophical journey into abstraction that Whitehead likens to the take-off and landing of a plane. Categories, whilst described separately through colour, shape, annotation and sometimes the textual account of an experience, but most commonly through a combination of all, are only discreet and functional as concepts *within* the broader philosophical schema. That is, they are only abstractions of elements of concrete experience and they can never be wholly abstracted from the *SF system* for and by which they are created. In Filko's two-dimensional works, the relations between these semi-discreet and permeable categories are represented by the overlaying, and intersection, of multiple lines or shapes, colour coded sections or collections of concepts; as well as through textual annotation and language play.

Speculative philosophy has its roots in abductive logic, wherein the addition of *another* concept, stimulates the production of a contrast where it was not originally available. This foregrounds the creative production of novelty through which any event becomes available to perception. This is the speculative leap. It is active and demands taking. In Filko's works, the action of the leap between philosophical concepts finds its physical trace in the penetrative, additional forces of connecting lines, lists of related or unrelated terms and dates, invented terms and repeated events. Lines open the coloured sections and shapes on to one another, lines connect and break text fragments. Lines, in Filko's drawings, act as additive terms in operations of creating new relations and hierarchies for thought. His neologisms perform the same function; categories are cross-referenced and ideas fall into one another. Singular textual signifiers are collapsed in to one another breeding chimeric propositions. Delineated concepts, are separated, only to be reopened onto one another in different formations. Breaking or connecting gestures in line – both graphic and textual – alter hierarchies and proximities. Relations move in both directions along the form of the line, back and forth, from understanding to misunderstanding. Each element comes to contain partial knowledge of the others that it has crossed. These gestures are amplified when the works reappear in different configurations in exhibition spaces, catalogues, storerooms and memory.

It's the reading and re-reading (as poetry) the looping and spiralling, of *Process and Reality: An Essay in Cosmology*. At the beginning of the book, Whitehead expertly lays speculatively philosophy as the ground on which he will build his complex schema, the *philosophy of organism*. It is preceded by 15 pages of *Contents*. When I saw Filko's *Transcendentálna meditácia – TEXT ART* (*Transcendental meditation – Text Art*) from 1980; offset, 21x30 (or unfolded poster 42x60), I couldn't help but recall Whitehead's table of contents. *Transcendentálna meditácia* is a glossy leaflet that mimics the design of a traditional dictionary – columns, bolded sections of type, a readable font with a neat serif – it's a glossary of terms, including: transcendence, creativity, intelligence, mentality etc. The words are repeated in four languages: Slovak, German, French and English. There is a short spiel preceding the glossary list which is a list of its own, it proclaims *Meditation Transcendental* as;

“beyond the doctrine, beyond reality, anticosmic, beyond the cosmic, super-sensuous... purely abstract, unobservable, planned, unplanned... conceivable, inconceivable... silent, pure, unrecognizable, recognizable, existing before the experience.”

An excerpt from Whitehead's Contents, page xx, reads;

“Chapter IV. Organisms and Environment...
I. Reaction of Environment on Actual Occasions; Narrowness and width, Dependent on Societies, Orderly Element; Chaos, Triviality, Orderliness, Depth; Triviality, Vagueness, Narrowness, Width; Incompatibility, Contrast; Triviality, Excess of Differentiation; Vagueness, Excess of Identification of Chaos, Vagueness, Narrowness, Width.”

The appearance of these two documents is not so different – the font choice, the colour of the paper stock. Each is contained in, and contains, a life's work. Both read as poetry, as directions, clues, instructions, contradictions, provocations, suggestions. They are evocative of ideas that belong both to their author and to no-one – too specific, too general, as meaning-full as that subsumptive black hole. They are lists of specific concepts, whose definitions are given over their proximity to one another. They are words, in extension of their original intent, stretching so far beyond themselves that they are becoming other things every time they are read, repeated, reinvented, read, or crushed into a tiny ball and opened out again. Thousands of tiny connective creases like lines tracing ancient constellations on star maps.

My early research in to the work of Stano Filko has been met with more than one raised eyebrow. As a non-Slovak speaker how can I possibly understand the puns, misspellings and neologisms, that I myself claim, are significant elements of the artist's visual linguistic practice? The truth is, I can't. 15% is lost in translation – the 15% that is the stars, the planets, the discovered universe. I cannot understand even a part of what Stano Filko wrote in his native tongue; know whether or not the translations into English, French or German hit the mark, revel in their double entendre, or laugh at the puns. I am always outside of the inside joke. I have the second-hand static of connecting lines; the borrowed colour codes, art world gossip; Verwoert's speculation and Mira's stories. I have the feeling of wading through the poetry that is only the table of contents and nothing more. I have 85% darkness. I constantly hit that blue wall. I am not encouraged to speculate on Filko's incitation. Nie! I am forced to speculate. Every look, is for me a leap, a fall, an unfamiliar view that races away from me. I am only ever always on the way towards something.

Sarah Jones

Sarah Jones

Stredoslovenská galéria v Banskej Bystrici vlastní rozsiahlu zbierku diel archívnej a projektovej povahy umelca Stana Filka. Formát trvalej expozície z tejto zbierky HYDROZOA má premenlivú povahu podľa meniaceho sa programu, ktorý v galérii realizujú pozvaní autori v reakcii na Filkovu tvorbu, ktorú komponujú do novej inštalácie, prostredia, jednotlivého diela, alebo vytvárajú autonómne umelecké projekty. Program bol verejnosti sprístupnený úvodnou časťou v novembri 2017.

Stano Filko (1937 – 2015) je slovenský neoavantgardný umelec generácie 60. rokov, známy najmä tvorbou totálnych inštalácií a prostredí. Medzi jeho najznámejšie projekty patria readymade eventy *Happsoc* od 60. rokov (na prvom z nich spolupracoval s A. Mlynárčikom a Z. Kostrovou) a transcendentálne prostredie *Biely priestor v bielom priestore* od 70. rokov (pôvodne s M. Lakym a J. Zavarským). SSG získala v roku 2015 do svojej zbierky rozsiahlu akvizíciu viac než 700 Filkových diel. Ide o zbierku menších objektov a diel na papieri, ktorá má povahu umeleckého archívu s bádateľským potenciálom. Obsahuje autonómne diela, ako aj dokumentácie Filkových výstavných projektov a mnohých už neexistujúcich alebo priebežne prepracovávaných priestorových diel či diel vysvetľujúcich vývoj jeho unikátneho ideologického systému farieb, ktorý vytvoril na vysvetlenie svojho holistického konceptu sveta. Retrospektívna výstava S. Filka z tejto zbierky sa konala v SSG v roku 2017.

Sarah Jones (n. 1982) je umelkyňa, spisovateľka a kurátorka. Žije v Tasmánii/AUS. V súčasnosti je na doktorandskom štúdiu na University of New South Wales School of Art and Design. V roku 2017 sa zúčastnila rezidenčného pobytu v BANSKEJ ST A NICI v Banskej Štiavnici, počas ktorého sa venovala výskumu diel Stana Filka a Filkových diel zo zbierky Stredoslovenskej galérie v rámcoch filozofie a teórie umenia. Vo svojej práci skúma text ako médium, cez ktoré sa uskutočňuje kritická teória, ktorá sa stáva materiálom umeleckej praxe. V tomto kontexte redefinuje publikáciu ako zosobnenú udalosť či stelesnený event (embodied event). Typicky používa naratív prvej osoby, či už v písanej alebo performovanej podobe. Od roku 2011 spolupracovala s Pip O'Brien na tvorbe inštalácií založených na texte, videu a autorských publikáciách. Zaoberajú sa vzťahom medzi umelcom, dielom a divákom, pričom narábajú s pamäťou, sentimentalitou a osobným rozprávaním, v ktorom má text performatívnu úlohu – uskutočňuje komunikáciu medzi divákom a obsahom.

The Central Slovakian Gallery in Banská Bystrica owns an extensive collection of works of the archival and project character of the artist Stano Filko. The permanent exhibition created from this collection titled HYDROZOA has a varied format in accordance with the changing schedule that the gallery implements based on the invited artists' response toward Filko's work. They compose it into a new installation, environment, individual work, or they create autonomous art projects. The introductory part of the schedule was made available to the public in November 2017.

Stano Filko (1937 – 2015) is a Slovak neo-avant-garde artist of the 1960s, known mainly for the creation of total installations and environments. His best-known projects include the readymade events *Happsoc* from the 1960s (on the first one co-operated with A. Mlynárčik and Z. Kostrová) and the transcendental environment *White Space in the White Space* from the 1970s (originally with M. Laky and J. Zavarský). In 2015, the Central Slovakian Gallery acquired into its collection an extensive acquisition of more than 700 Filko's works. This is a collection of smaller objects and works on paper, which has a nature of an artistic archive with a research potential. It contains autonomous works as well as documentation of Filko's exhibition projects and many now non-existent or continuously reworked spatial works or works explaining the development of his unique ideological color system that he created to explain his holistic concept of the world. A retrospective exhibition of Filko with the works from this collection was held in the Central Slovakian Gallery in 2017.

Sarah Jones, (b. 1982) is an artist, writer and curator based in Tasmania. She is a current PhD candidate at the University of New South Wales School of Art and Design. In 2017, she took part in a residential stay in BANSKÁ ST A NICA, Banská Štiavnica, where she spent her research on the works of Stano Filko and Filko's works from the collection of the Central Slovakian Gallery in the frameworks of philosophy and art theory. Through first person narrative, both written and performed, her practice explores text as a medium through which critical theory performs as the material of practice. Wherein publishing can be redefined through the embodied event. Since 2011 Sarah has worked collaboratively with Pip O'Brien producing text based installations, video works and artists' publications. Examining relationships between artists, artworks, and audiences; Jones' and O'Brien's works deal with memory, sentimentality, and personal narrative in which text performs a fraught communication between viewer and content.

Poznámky / Footnotes

1 Z Wikipédie, slobodnej encyklopédie. / From Wikipedia, the free encyclopedia. In: https://en.wikipedia.org/wiki/Coronagraph

2 Elizabeth M. Kraus: *The Metaphysics of Experience: A companion to Whitehead's Process and Reality*. New York: Fordham University Press, 1998.

3 „Filko, ktorý neakceptuje pluralizmus, neverí, že veci môžu byť raz tak a súčasne inak. Pre neho je všetko istým spôsobom všeobsahujúce. Taká je *absolútna objektivita*!“ – z tlačovej správy Miry Keratovej k výstave *POSTBIGBANGSF – ANTEBIGBANGSF*. / “Filko, who doesn't accept pluralism, doesn't believe that things can be one way and at the same time another. To him everything is somehow containable. That is *Absolute Objectivity*!” from the press release by Mira Keratová for the exhibition *POSTBIGBANGSF – ANTEBIGBANGSF*. In: http://www.contemporaryartdaily.com/2014/09/stano-filko-at-fondazione-morra-greco/

4 Pre vysvetlenie k Stanovi Filkovi pozri / In the case of Stano Filko, see Piotr Piotrowski: *In the Shadow of Yalta: Art and the Avante-garde in Eastern Europe, 1945 – 1989*. The University of Chicago Press, 2009. Pre vysvetlenie k Whiteheadovi pozri úvod k / For Whitehead, see the introduction to *Beyond Metaphysics?: Explorations in Alfred North Whitehead's Late Thought*, eds. Roland Faber, Brian G. Henning & Clinton Combs. Amsterdam – New York: Rodopi B.V., 2010. S. / P 2.

5 „Najviac záleží na tom, že každá práca vyjadruje špecifickú pozíciu, názor a postoj: *popisuje* svet ako celok vychádzajúc z *limitov* tohto sveta – čiže z bodu, kde sa svet začína a kde končí, kde sa stretávajú *alfa* a *omega*. V každej práci Filko vytvára pohľad na svet ako celok tak, že formuluje podmienky – a formalizuje pravidlá – na základe ktorých by mohol byť svet vnímaný ako celok.“ / “What matters first and foremost is that every work articulates a particular stance, attitude, and point of view: it *addresses* the world as a whole from the *limits* of that world, that is from the point where a world begins and ends, where *alpha* and *omega* coincide. In each work Filko projects a world view of the world as a whole by formulating conditions – and formalizing terms – under which the world could be viewed as a whole.” In: Jan Verwoert: *World as Medium: On the Work of Stano Filko*. e-flux journal #28, October 2011. S. / P 1.

6 „Práve tu je komplexnosť Groysovej dialektickej myšlienky veľmi užitočná...“ Verwoert, 2011. S. 5. / “This is where the complexity of Groys's dialectical thought comes into its own...” Verwoert, 2011. P 5.

7 „Asambláž je prvotná, systematizácia je odvoditeľná, a preto je sekundárna.“ Práca Vincenta Colapietra o dôležitosti Transcendentálnej meditácie vo Whiteheadovom diele. / “Assemblage is primary, systematization derivative and therefore secondary.” Vincent Colapietro writing on the importance of MT in Whitehead's oeuvre. In: *Beyond Metaphysics?: Explorations in Alfred North Whitehead's Late Thought*, eds. Roland Faber, Brian G. Henning & Clinton Combs. Amsterdam – New York: Rodopi B.V., 2010. S. / P 18.

8 Alfred North Whitehead: *Process and Reality: An Essay in Cosmology*. In: *Gifford Lectures Delivered in the University of Edinburgh During the Session 1927-28*. Corrected Edition. (Eds. David Ray Griffin, Donald W. Sherburne.) New York: The Free Press, 1978. S. / PP 342-344, 255.

9 Faber a Henning, s. 5 – myšlienka *posunu za hranice* metafyziky bude v tomto projekte označovaná ako *rekonfigurácia metafyziky*. / Faber and Henning pg. 5 – the idea of *moving beyond* metaphysics, will be referred to in this project as a *reconfiguration of metaphysics*

H Y D R O Z O A
Stála expozícia Stana Filka v Stredoslovenskej galérii
Permanent Exposition of Stano Filko in Central Slovakian Gallery

Časť tretia: Sarah Jones, KORONOGRAF
Part Three: Sarah Jones, CORONAGRAPH

Kurátorka / *Curator* Mira Keratová
Umelkyňa / *Artist* Sarah Jones
Miesto / *Place* SSG, Bethlenov dom / *Bethlen's House*, Dolná 8, Banská Bystrica
Trvanie od 21. decembra 2018 / *Duration from December 21, 2018*
Editorka, autorka anotácií / *Editor, Author of Annotations* Mira Keratová
Autorský text a obraz / *Author's Text and Image* Sarah Jones
Slovenský preklad / *Slovak Translation* Erika Szabóová
Jazykové korektúry / *Proofreading* Mirka Valová
Grafický dizajn / *Graphic Design* Matej Vojtuš
Vydavateľ / *Publisher* Stredoslovenská galéria, Banská Bystrica
Tlač / *Print* i+i print, Bratislava
Náklad / *Edition:* 200
Tlačené v EU / *Printed in the EU*

© 2018 Stredoslovenská galéria, autori a majitelia diel. 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 písomného súhlasu majiteľov autorských práv.

© 2018 Central Slovakian Gallery, authors and owners of the artworks. 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 obtaining the prior written permission from copyright owners.

Kontakt / *Contact*
Stredoslovenská galéria
Dolná 8, Banská Bystrica 975 90
Slovenská republika

www.ssgbb.sk

Stredoslovenská galéria

BANSKOBYSTRICKÝ SAMOSPRÁVNY KRAJ

Zriaďovateľom Stredoslovenskej galérie je Banskobystrický samosprávny kraj. / *The grantor of Central Slovakian Gallery is Banská Bystrica Self-Governing Region.*

u. fond na podporu umenia

Z verejných zdrojov podporil Fond na podporu umenia. / *Supported from the public funds provided by Slovak Arts Council.*

HYDROZOA

H3