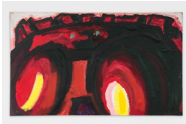


Stano Filko, Painting, Layr, Vienna, 2026



Stano Filko
Subjekt (AIDS), 1978-83
Mixed media on canvas
92 x 152 cm



Stano Filko
AIDS Painting, Diptych, 1983
Acrylic and found objects on canvas
122 x 183 cm



Stano Filko
Aids - Bullshit, 1978-1984
acrylic, mixed media on canvas
93 x 154.5 cm



Stano Filko
Venus, 1984
Acrylic on canvas
152 x 91 cm



From the series Liebe zur Ontologie, 1982
Acrylic, paper
280 x 200 cm
8 parts, each 70 x 100 cm



Stano Filko
FYLK - SLOVAK, 1985
Acrylic on canvas
91 x 152 cm



Stano Filko
From the Mouth/Bees Series, c. 1985
Acrylic on textured paper
60 x 81 cm



Stano Filko
From the Mouth/Bees Series, c. 1985
Acrylic on textured paper
60 x 81 cm 5



Stano Filko
AIDS Painting, 1983
Acrylic on canvas
90 x 120 cm



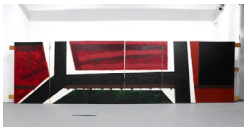
Stano Filko
Untitled, 1982
Acrylic on canvas
176 x 140 cm



Stano Filko
From the series Boxes – Books, c. 1990
Paint, cardboard box
136 x 94 x 14 cm



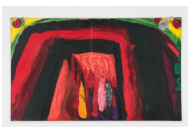
Stano Filko
From the series Essence Popular Circle Spirit, 1982
Oil and acrylic, canvas
197 x 189 cm



Stano Filko
SELFPORTRAIT (FYLKO), 1984-1995
Acrylic, canvas, wood
152 x 584 cm



Stano Filko
From the Mouth/Bees Series, c. 1985
Acrylic on textured paper
60 x 81 cm



Stano Filko
Venuša - I (AIDS), 1983
Mixed media on canvas
91.5 x 152 cm

Stano Filko
Painting
16. April – 23. Mai 2026

Bis heute wirkt sich die unproduktive Frontstellung zwischen Malerei und Konzeptualismus als ewige Opponenten im mythischen Antagonismus zwischen gemalt/böser Kunstmarkt- und konzeptuell begründet/guter Ausstellungskunst nach. Umso erstaunlicher ist, wie sehr die Debatte um das Pro und Contra der Malerei, die mit der „wilden“ oder „neoexpressiven“ Malerei um 1980 ihren Höhepunkt erreichte, auch aktuell noch Künstlerinnen und Künstler betrifft, die mit dieser spezifischen historischen Konstellation nur am Rande zu tun hatten.

Auch den zwischen 1981 und 1990 entstandenen Arbeiten von Stano Filko (1937–2015), die in dieser Show im Fokus stehen, wird in der Rezeption häufig das Etikett des „Neo-expressiven“ angeheftet, wenn die Werke – vor allem seine auf der documenta 7 präsentierte Installation *Liebe zur Ontologie* (1982) – nicht überhaupt gleich in den Kontext der damals neuen „wilden Malerei“ eingerückt werden. Unter diesen Werken sind großteils Gemälde, aber auch durch die offensive Zutat von Farbe in den Zuständigkeitsbereich der Malerei verwiesene Assemblagen, Collagen und Ensembles aus gefundenen Objekten des täglichen (Künstler-)Gebrauchs. Berücksichtigt man zudem die biografische Situation, in der sich der Künstler nach seiner Emigration aus der damaligen Tschechoslowakei mit Aufenthaltsorten zuerst in Duisburg, dann, ab Dezember 1982 u. a. in Buffalo und New York befand sowie seine dadurch oft prekären Lebens- und Arbeitsumstände, lässt sich vielleicht sogar eine gewisse Sonderstellung für diese Arbeiten behaupten (im Sinne einer „amerikanischen Periode“), die aus dem ohnehin äußerst facettenreichen, aber insgesamt zumeist – und zurecht – unter den Vorzeichen des Konzeptualismus veranschlagten Oeuvre herausragt. Was auf den ersten Blick dabei durchaus plausibel aussieht, erscheint auf den zweiten allerdings eher problematisch.

Tatsächlich sind die auf meist selbstgebauten Bildträgern aufgebrachten, oft groß- und mittelformatigen, durchwegs buntfarbigen und beidseitig bearbeiteten Gemälde mit großer Verve, sozusagen „böse“ gemalt. Dabei lassen sich die teilweise kombinierbaren Arbeiten thematisch in Werkgruppen einteilen: zu unterscheiden sind Bilder mit mehr oder weniger pornographischen, jedenfalls explizit sexualisierten Themen (männliche und, vorwiegend, weibliche Geschlechtsteile, Fellatio), Textbilder, die sich auf Identität, Herkunft und Befinden des Künstlers sowie prägende Eindrücke aus seiner Umwelt beziehen (FILKO, SLOVAK, STAN, AIDS). Hinzu kommen allerhand hybride Bildformen, die sich als geometrisch-modulare Abstraktionen einerseits auf das lebenslange Interesse Filkos für das utopische Potenzial der „klassischen“ Moderne sowie für den kritischen Einsatz einer, frei nach Benjamin Buchloh, „administrativen Ästhetik“ als Strukturmerkmal konzeptueller Kunst beziehen lassen. Andererseits aber bezeugen diese vor allem, dass – bloß, weil der Künstler jetzt umständehalber nun mal verstärkt malen muss – der seit den 1960er Jahren formulierte, konzeptuelle Anspruch nicht aufgegeben wird, sein Oeuvre als einen

zugleich über Objekte wie Referenzen geführten Metadiskurs zu organisieren. Filkos Werk ergibt sich nämlich nicht einfach nur aus der Akkumulation von Werken in der Zeit als Effekt einer gut geölten Produktionsmaschine, typisch für die 1980er Jahre. Es bildet vielmehr einen eigenen, sozusagen semipermeabel abgesicherten Kosmos, der, wie Jan Verwoert ausgeführt hat, zwar über „die Welt als Medium“ verfügt, nur um diese/unsere Welt allerdings, also die Gesetze von Materie, Raum und Zeit sowie die real herrschenden gesellschaftlichen, kulturellen, ökonomischen und politischen Verhältnisse, in einer künstlerisch autonomisierten Gegenwelt auch gleich wieder zu suspendieren. Das half nicht zuletzt zu kompensieren, dass sich die Nachfrage nach Filkos Werken in der Kunsthandelsmetropole New York in engen Grenzen hielt. Kein Wunder wiederum bei dieser überschaubaren Resonanz, dass er seinen konzeptuellen Anspruch damals in den USA im *Archiv SF* zu einer fiktiven Institution auszubauen beginnt, um diese, zurück in Bratislava, nach 1990 als begehbares Gesamtkunstwerk zu realisieren.

Auch wenn Filkos Arbeiten aus den 1980er Jahren auf den ersten Blick „expressiv“ und „wild“ erscheinen, wollen sie dennoch nicht recht in die Debatte um die so genannte „wilde Malerei“, passen, die damals unter verschiedenen Etiketten, etwa als *arte cifra*, *neue Wilde*, *Transvanguardia* oder, pauschal, als Neo-Expressionismus auf den Markt kam und zu einem regelrechten Malereiboom führte, der, „international“ im Sinne der Zeit, freilich auf Westeuropa und die USA beschränkt blieb.

Was von ihren Parteigängern einst euphorisch gleich als „Wiedergeburt der Malerei“ (Zdenek Felix) an und für sich im Geiste einer erneuerten Subjektivität gefeiert wurde, bildete formal, inhaltlich und stilistisch betrachtet aber nur ein kleines Spektrum dessen ab, was Malerei als Gattung, Diskurs und Praxis auch damals schon einschließen konnte. Bezog die „wilde Malerei“ ihren Drive zudem aus der Behauptung, mit der konzeptuellen Kunst „der drögen Formen und spröden Gedanken“ (Jochen Hohmeyer) gebrochen zu haben, die angeblich die Vorgängerdekade dominiert habe, lehnte sie die progressive Kunstkritik der Zeit als reaktionären *retour à l'ordre* oder, wiederum nach Buchloh, gar als Rückfall in die Regression ab. Dazu passt, wenn ein zeitweiser Weggefährte, der seinerseits nach Deutschland emigrierte, slowakische Kunsthistoriker und Kurator Tomáš Štrauss, die konzeptuelle Dimension von Filkos *documenta*-Beitrag einst ignorierte und, wohl aufgrund des Anteils offensiv gestischer Malerei, feststellte, dass „die lange Liste der Neuen Wilden nun noch um einen Namen reicher geworden [sei].“

Nicht nur, dass die Malerei im Zuge der umfassenden Konzeptualisierung der Kunst in den 1960er und 1970er Jahre unter Progressiven einen zunehmend schweren Stand hatte. Sie war in den sozialistischen Ländern des Ostblocks zudem mit dem Ruch offizieller Staatskunst behaftet. Das macht Filkos verstärkten Einsatz von Malerei in den 1980er Jahren aber sogar doppelt interessant – und keineswegs im Sinne einer Anpassung, eines „Bruchs“ oder „Rückfalls“.

Als einer der zentralen Protagonisten des Konzeptualismus der 1960er und 1970er Jahre erweist sich Filko mit seinem Oeuvre rückblickend als geradezu exemplarisch für eine zugleich intermediale, transdisziplinäre und kontextbewusste künstlerische Praxis, die – trotz den von Blockpolitiken des Kalten Krieges geprägten, sehr unterschiedlichen Verhältnissen dies- und jenseits des Eisernen Vorhangs – die Voraussetzungen für unser heutiges, post-konzeptuelles Verständnis der Kunst schuf. Deren Merkmal ist, laut Peter Osborne, „überall oder eben gar nicht“ zu sein – und sich eben nicht mehr auf bestimmte Genres, Medien, Stile, Objekt- oder Werkformen festlegen zu müssen. Warum sollte, wer wie Filko „die Welt als Medium“ zur Verfügung hat, also nicht auch das Medium der Malerei produktiv machen, auch wenn es gerade nicht passt?

Hans-Jürgen Hafner

Stano Filko
Painting
April 16 – May 23, 2026

To this day, the unproductive opposition between painting and conceptualism as two eternal adversaries in a mythical antagonism between painted/“bad” art market art and conceptually safeguarded/“good” exhibition art continues to have an effect. All the more surprising, then, is how much the debate over the pros and cons of painting—which reached its peak around 1980 with “wild” or “neo-expressionist” painting—still affects artists today who had only marginal involvement with that specific historical constellation.

The works created between 1981 and 1990 by Stano Filko (1937–2015), which are the focus of this exhibition, are also often labeled “neo-expressionist” in their reception. In fact, these works—especially his installation *Love of Ontology* (1982), presented at documenta 7—are frequently placed directly in the context of the then-emerging “wild painting” as it was especially promoted by the Neue Wilde movement in Germany. Among these works are primarily paintings, but also assemblages, collages, and ensembles made from found objects of everyday (artistic) use, which, through the deliberate addition of color, are pushed into the domain of painting.

If one also considers the artist’s biographical situation—following his emigration from then-Czechoslovakia, with stays first in Duisburg and later, from December 1982, in Buffalo and New York, as well as the resulting, at times, precarious living and working conditions—it may even be possible to argue for a certain exceptional status of these works (in the sense of an “American period”). This body of work stands out from an oeuvre that is otherwise extremely multifaceted but is generally understood—and rightly so—under the sign of conceptualism. What may seem quite plausible at first glance, however, appears more problematic upon closer inspection.

In fact, the paintings—often large- and medium-format, vividly colored, and worked on both sides, usually on self-constructed supports—are executed with great verve: “nasty” or even “bad” painting we could say. The works can be grouped thematically: there are images with more or less pornographic, in any case explicitly sexualized themes (male and predominantly female genitalia, fellatio); text-based works referring to the artist’s identity, origin, and condition, as well as formative impressions from his environment (FILKO, SLOVAK, STAN, AIDS). In addition, there are various hybrid forms that can be understood, on the one hand, as geometric-modular abstractions reflecting Filko’s lifelong interest in the utopian potential of “classical” modernism, as well as in the critical use of what Benjamin Buchloh termed “aesthetics of administration” as a structural feature of conceptual art. On the other hand, if we consider that the artist was forced to paint by circumstance, a clear sense of continuity emerges. These works demonstrate that Stano Filko’s conceptual ambition—to organize his oeuvre as a meta-discourse structured through both, objects and references, first elaborated in the 1960s—was not abandoned. Filko’s oeuvre, namely, does not simply result from the accumulation of artworks over time as the output of a lean, mean studio machine typical of the

1980s. Rather, it forms its own cosmos, so to speak secured by a semi-permeable boundary. As Jan Verwoert has pointed out, this cosmos has “the world as a medium” at its disposal only to suspend this/our world—its laws of matter, space, and time, as well as the actually prevailing social, cultural, economic, and political conditions—within an artistically autonomous counter-world. This also helped compensate for the limited demand for Filko’s works in the art market metropolis of New York. It is therefore hardly surprising that, faced with this modest reception, he began in the United States to develop his conceptual ambition into a fictitious institution, the *Archive SF*, which he would later realize in Bratislava after 1990 as a Gesamtkunstwerk. Even if Filko’s works from the 1980s may at first appear “expressive” and “wild,” they do not comfortably fit into the debate surrounding so-called “wild painting,” which at the time was marketed under various labels—such as *arte cifra*, *Neue Wilde*, *Transavanguardia*, or, more generally, Neo-Expressionism—and led to a veritable boom in painting that, in keeping with the period’s notion of “international,” remained largely confined to Western Europe and the United States.

What its supporters once enthusiastically celebrated as a full-on “rebirth of painting” (Zdenek Felix), in the spirit of a renewed subjectivity, in fact represented only a small segment—formally, conceptually, and stylistically—of what painting as a genre, discourse, and practice already encompassed at the time. Moreover, while “wild painting” derived its momentum from the claim that it had broken with conceptual art—dismissed as consisting of “drab forms and brittle thoughts” (“drögen Formen und spröden Gedanken”, Jochen Hohmeyer), supposedly dominant in the previous decade—progressive art criticism of the time rejected it as a reactionary retour à l’ordre or, again following Buchloh, even as a regression.

It is therefore fitting that Tomáš Štrauss, a Slovak art historian and curator who, like Filko, emigrated to Germany and was at times his companion, largely ignored the conceptual dimension of Filko’s documenta contribution and, likely due to its overtly gestural painting, declared that “the long list of the Neue Wilde has now gained another name.”

Not only did painting have an increasingly difficult standing among progressives during the comprehensive conceptualization of art in the 1960s and 1970s. In the socialist countries of the Eastern Bloc, it was also tainted by its association with official state art. This makes Filko’s intensified use of painting in the 1980s all the more interesting—and certainly not in terms of adaptation, a “break,” or a “regression.”

As one of the central protagonists of conceptualism in the 1960s and 1970s, Filko’s oeuvre, in retrospect, appears almost exemplary of an intermedial, transdisciplinary, and context-aware artistic practice which—despite the vastly different conditions shaped by Cold War bloc politics on either side of the Iron Curtain—helped establish the foundations for our present-day, post-conceptual understanding of art. According to Peter Osborne, its defining feature is to be “anywhere or not at all”—and no longer tied to specific genres, media, styles, or forms of objects or works.

So why should someone like Filko, who has “the world as a medium” at his disposal, not also make productive use of the medium of painting—even if it does not currently fit?

Hans-Jürgen Hafner