

**JÚLIUS KOLLER A UMELECKÝ ARCHÍV\***

MARTINA POLIAČKOVÁ

Vysoká škola umeleckoprůmyslová v Praze

E-mail: mptinus44@gmail.com

**ABSTRACT****Július Koller and Art Archive**

This paper deals with the topic of artist's archive with an emphasis on Julius Koller's archive. It concerns with the broader discursive frames of archives understanding and its specific framework within the art production. It reveals Koller's archive practices as a whole with his conceptual work included, as well as they are put in the context of self-historicizing practices, that are typical for the former Eastern Bloc situation. It illustrates similar strategies in the work of the IRWIN group, Museum of American Art in Berlin, Lia Perjovschi, J. H. Kocman, KwieKulik, Artpool Art Research Center, Tamás St. Auby and Ilja Kabakov. Their artistic practice consists of selfdocumentation and self-administration that serves to draft some kind of the para-institution due to lack of independent platforms for presenting visual art not necessarily bound to official doctrine of social realism. This activity turns out to possess substantial power to become effective subversive tactics within the existing system. In the last part, the anthropological matter of the archive as a mind-map is discussed in a new relation to memory, from the photomontage, through The Mnemosyne Atlas and an imaginary museum of Aby Warburg to the Gerhard Richter's Atlas. It provides another possibility how to grasp the phenomenon of art archive in the framework of visibility of modernity.

**Keywords:** Julius Koller; archive; conceptual art; Slovakia

Voľné narábanie s archívami, okliešťované rôznymi terminologickými škatulkami, sa už od deväťdesiatych rokov minulého storočia stalo inštitucionalizovanou umeleckou praxou. Najčastejšie sa asi hovorí o archívnom impulze, historiografickom alebo dokumentaristickom obrate.

Je oprávnené skonštatovať, že tento silný prúd orientovaný na archívne tendencie v posledných dvadsiatich rokoch často vyvoláva v obecnom povedomí kultúrnej obce náladu akejsi klišeovosti, až prepranosti. Je to však pre nás adekvátny argument rezignovať na hľadanie nových otázok a spojitostí? Východiskom zodpovednej umeleckohistorickej práce by mal byť postoj, ktorý priznáva, že každé umelecké dielo musí byť vždy znovuobjavené.

Rozbuškou všeobecného záujmu o archív Júliusa Kollera bola výstava kurátorovaná Tomášom Pospiszylom, ktorá sa uskutočnila v roku 2012 v pražskej galérii Tranzitdisplay s na prvý pohľad hmlistým názvom *Július Koller: Badatelna*. Išlo o prezentáciu jednej časti korpusu z dovtedy nie až tak známej Kollerovej archívnej činnosti. Ten približne

\* Text je upravenou podobou bakalárskej diplomovej práce, ktorá vznikla v Ústave pro dějiny umění Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze pod vedením prof. Vojtěcha Lahody.

od šesťdesiatych rokov minulého storočia zbieral rôzne publikácie, výstrižky z časopisov, pohľadnice, ktoré dopĺňoval vlastnými poznámkami, kresbami alebo ich adjustoval na podkladový papier.

Koller je dnes už etablovaným umelcom i za slovenskými hranicami, jedným z najosobitejších priekopníkov konceptuálneho umenia, a práve toto stretnutie s jeho neznámou stránkou osobnosti je nadmieru imponujúce. Problém archívu ako aktívnej zložky sa navracia zadnými vrátkami. Ako sa vyrovnáť s takýmto druhom umeleckého materiálu? Je oprávnené ho vôbec označovať za „umelecký“?

Ohniskom tohto textu bude teda to, čo z pragmatických dôvodov nazývam „umelecký archív“. Nie je to naservírovaný termín, ktorého úmyslom je demonštrácia apriórnej pozície umeleckého artefaktu, ale ide mi skôr o diverzifikáciu archívov budovaných či už individuálne alebo kolektívne z umeleckej pozície, či už ako hlavný alebo vedľajší produkt vlastnej tvorby.

Cieľom práce teda nebude sisyfovské hľadanie odpovede na naivnú otázku: „či archív Júliusa Kollera je vôbec umením“, ale predovšetkým skrze hľadanie afintít a diskrepancií s inými formami archívov preskúmať rámce a vlastné hranice významových štruktúr, ktoré sa nevyhnutne dotýkajú aj základov súčasného teoretického diskurzu, skrze ktorý nazeráme (nielen) na súčasnú umeleckú produkciu.

V prvej fázi považujem za dôležité priblížiť kľúčový pojem archívu, jeho ohybný diskurzívny rámec a predovšetkým odtiene, ktoré nadobúda v špecifickom vymedzení „umeleckého archívu“. K porozumeniu tohto problému je dôležitá štruktúra a tématické rozprestrenie archívu Júliusa Kollera v kontexte umelcovej konceptuálnej tvorby, ktorú nie je možné bezprízorne amputovať.

V ďalšej časti sa budem venovať problematike seba-historizácie a paralelnej inštitúcie, ktorá je akýmsi vyústením Kollerovej archivačnej činnosti. Tento kontextuálny rámec sa budem snažiť objasniť na niekoľko iných príkladoch archivačných umeleckých prístupov, typických skôr pre zeme bývalého východného bloku.

Okrem seba-historizačného aspektu archívu považujem za podstatné upozorniť na jeho antropologickú dimenziu špecifického vizuálneho mapovania, ktoré v novom režime modernistickej spoločnosti nadobúda zvláštny vzťah k obecne zdieľanej pamäti. Predstavujem tu jednu líniu skrze projekty ako *Mnémosyné* Abyho Warburga alebo *Imaginárne múzeum* André Malrauxa až ku Gerhardovi Richterovi.

## Archív

Základným teoretickým nástrojom je pojem „archív“, pojem, ktorý je implicitný poľu, v ktorom sa v rámci nášho odborného, dnes už interdisciplinárneho záberu bežne pohybujeme. Pri umeleckohistorickom bádani sa stáva základným a iniciačným inštrumentom tématického prieskumu. Z hľadiska môjho záujmu sa posúvam k skúmaní vlastných predpokladov a charakteru archívu. Archív ako obecne rozšírený teoretický predmet však u mnohých bádateľov nadobúda nesmierne rôznorodú povahu. Táto výzva nás teda zväzda k teoretickej úvodnej vložke naznačenia základných diskurzívnych rámcov ambivalentného poňatia archívu a načrtnutiu možných odtieňov, ktoré môže nadobúdať v našom vymedzení „umeleckého archívu“.

Slovo „archív“ sa ustálilo z francúzskeho *l'archive*. Má základ ako väčšina odborných pojmov v latinčine, konkrétne v slove *archivum* alebo *archium*, ktoré je zas odvodené od gréckeho *archeion* značiacim „dom vlády“. V starovekom Grécku to bolo miesto, kde najvyšší úradníci *archons* spravovali a zhromažďovali úradné listiny, ale taktiež disponovali hermeneutickými právomocami – mohli archív interpretovať.<sup>1</sup> Ak by sme chceli ísť po etymologickej línii ďalej, v hlbšej rovine pojem vychádza ešte z *arché* – nesúce význam prvo počiatku, pôvodu alebo vlády.<sup>2</sup>

Archív môže teda označovať fyzické miesto, budovu, v ktorej sú uložené archívne materiály – verejné alebo privátne záznamy ako korešpondencia, protokoly, fotografie, denníky alebo iné dokumenty, ktoré sú považované za historicky významné a cenné, a vyžadujú preto uchovanie a ochranu v rámci konštituovania obecné zdieľanej pamäte. Na druhej strane môže odkazovať k archívu ako k inštitúcii, ktorá sa ukáže s nástupom štrukturalizmu a dekonštrukcie ako problematická.

Už v tomto etymologickom odkrývaní je rozpoznateľné, akým spôsobom je samotné ukotvenie archívu prepojené so širšími mocenskými a politickými štruktúrami.

Poňatie archívu v 19. storočí sa zakotvilo v logike rozvíjajúceho sa pozitivizmu prahnúceho po všeobecnej objektivizácii a v istej miere i fetišizácii lineárneho času. Zrodil sa ako modernistický sen totálnej kontroly a všeobjímajúcej disciplíny administrácie, ako obrovský kabinet skutočnosti spravovaný racionalitou. Pozitivistické 19. storočie ho ustanovilo ako pevné podložie či úložisko nezdolných faktov, od ktorého sa má odvíjať „objektívny príbeh histórie“.

Tieto metanaratívny sú dnes už dávno prekonané, predovšetkým vďaka prenikavej analýze, ktorú rozpracoval Michel Foucault v najslávnejšej práci tohto typu – *Archeológia vedenia*. V nej nechápe pojem archívu ako súhrn historicky dôležitých dokumentov tvoriacich určitý diskurz ani inštitúcie na to určené, ale že „*archív je predovšetkým zákon toho, čo môže byť povedané, systém, ktorý vládne zjavovaním sa výpovedí ako singulárnych udalostí. Ale archív je tiež tým, čo spôsobuje, že sa všetky tieto povedané zložky nehromadia donekonečna v amorfnej mnohosti, že sa už viac nevpisujú do neprerušovanej linearity, a nemiznú len vďaka nahodilým vonkajším nehodám, ale že sa zoskupujú do rôznych tvarov, že sa navzájom skladajú do rôznych vzťahov*“ a archív je teda tým, „*čo definuje modus uskutočnenia výpovedí-vecí, je systémom jeho fungovania*“.<sup>3</sup> Archív už jednoducho nie je ani gramatikou abstraktných pravidiel alebo púhym skladiskom informácií, ale skôr je gramatikou či modelom, ktorého pravidlá konštituuju samých seba spoločne so správou, ktorú pomáhajú formulovať.

Zdá sa, že takýto typ porozumenia viac odpovedá tomu, ako možno uchopiť vzťah alebo používanie archívov v rámci umeleckej produkcie v dvadsiatom storočí. Jacques Derrida nabúral ďalší aspekt konštitutívnej vlastnosti archívu – ako pamäte. V texte *Archive Fever: A Freudian Impression*<sup>4</sup> sa vracia k Freudovej psychoanalytickej analýze archívu ako forme zápisu v korelácii s pamäťou. Derrida tvrdí, že archív nikdy nebude pamä-

<sup>1</sup> Jacques Derrida: *Archive Fever. A Freudian Impression*. *Diacritics* 25, 1995, 10.

<sup>2</sup> Karl Lydén: *Archív*. In: Vít Havránek / Zbyněk Baladrán / Věra Krejčová (ed.): *Atlas transformace*. Praha 2009.

<sup>3</sup> Michel Foucault: *Archeologie vědení*. Praha 2002, 198.

<sup>4</sup> Derrida 1995.

ťou, ani anamnézou, ani spontánnou živou skúsenosťou ako tvrdí napríklad Groys,<sup>5</sup> ale akýmsi priestorom uskutočnenia deštruktívneho pudu či pudu smrti, ktorý sa maskuje v nutkavom opakovaní. Vytvára erotické simulakrum, masky zvodnosti či impresie, ktoré nie sú ničím iným ako púhymi spomienkami na smrť. Archív je takto naopak deštruujúci, je radikálnym procesom vymazávania a stáva sa miestom hypomnézy. Pracuje a priori proti sebe, nutkavú horúčku opakovania (zrútenia) dialekticky vyvažuje princípom slasti.

Archív je teda aporetická štruktúra – vždy pracuje proti sebe. Avšak, zároveň je archív zárodkom budúcnosti; čo nie je archivované do budúcnosti, v istom zmysle umiera. Derrida v tomto zmysle upozorňuje, že každá veda o archíve by mala zahŕňať i problematiku jeho inštitucionalizácie. Upozorňuje na aspekt ovládania a zákazu: „*There is no political power without control of the archive, if not of memory. Effective democratization can always be measured by this essential criterion: the participation in and the access to the archive, its constitution, and its interpretation.*“<sup>6</sup> V tomto zmysle treba vziať do úvahy to, ako sú významy generované archívom determinované jeho štruktúrou. Čo je a čo nie je obsahom archívu?

Ďalší protichodný aspekt predstavuje situáciu, kedy archívy nezaznamenávajú skúsenosť, ale skôr ich absenciu. Pripomínajú nám v prvom rade to, čo sme nikdy nevlastnili – archívy potom stelesňujú mystiku nudy.<sup>7</sup>

Vo Freudovom chápaní, konfrontovaní s archívom ho vždy vnímame ako miesto od-cuzenia, pretože v záznamoch rozpoznávame spomienky, ktoré v ňom nie sú obsiahnuté a dostáva sa nám pocitu úzkosti, strachu, onoho „unheimlich“. I keď bude následne táto zložka do archívu zaindexovaná a zdanlivo skompletizovaná, celý proces sa opakuje. Modernistický konštrukt a rád kolabujú, archív sa stáva doslova domom duchov.

## Archív umelca

To, čo nazývam z pragmatických dôvodov „umeleckým archívom“, je intencionálne budovaný archív z pozície umelca, krorý sa pohybuje na pomedzí umeleckej, privatej, sociokultúrnej či politickej referencie. Keď sa bádateľ ocitne zoči-voči archívu umelca, ocitá sa v prekrešnej situácii, pretože musí nájsť adekvátnu rovnováhu medzi množstvom jednotlivých záznamov a celkom.

Dôležitým bodom je aj prestupovanie problematiky zberateľstva, hromadenia či zbierania a archívu ako takého.<sup>8</sup> Lenže v archíve nejde len o púhe nahromadenie vecí. Je v ňom možné aspoň čiastočne narýsovať racionalizovanú štruktúru alebo organizačný princíp. Samozrejme obidve sa prelínajú, ale umelecký archív tvorí zväčša súhrn stôp

<sup>5</sup> Boris Groys: Umění ve věku biopolitiky. Od uměleckého díla k dokumentaci umění. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny* 4–5, 2008, 115–128.

<sup>6</sup> Charles Merewether (ed.): *The Archive*. London/Cambridge 2006, 13.

<sup>7</sup> Călin Dan / Josif Kiraly (subREAL): Politics of Cultural Heritage. In: Merewether 2006, 115.

<sup>8</sup> Súkromným zberateľstvom sa v rámci mimoumeleckých, mimoінštitucionálnych a antropologických aspektov zaoberá samostatná publikácia. Viz Martina Pachmanová (ed.): *Mít a být. Sběratelství jako kumulace, recyklace a obsese*. Praha 2008.

zanechaných určitými činnosťami, spomienkami – kresby, texty, interagujúce so spoločnosťou na osobnej alebo formálnej úrovni.<sup>9</sup>

Tiež vyvstáva otázka, aké sú možnosti práce s umeleckým archívom – na jednej strane funguje ako médium uchovávanía a ochrany materiálu, a na strane druhej predstavuje materiál vhodný na priame použitie v umeleckej produkcii.

V rámci umelecko-historického štúdia na poli „archívneho umenia“ treba spomenúť zásadnú esej *Archívny impulz*, ktorú publikoval Hal Foster v roku 2004. V ňom popisuje umelecké stratégie, ktoré sa snažia sprítomniť historické informácie skrze nájdené obrazy, texty, objekty, ktoré prezentujú skrze inštalácie. V reakcii na Bourriauda,<sup>10</sup> proti ktorému sa však vymedzuje, zdorazňuje, že archív tvoria hlavne materiálne, nie vždy prístupné znaky, ktoré umelec rekonfiguruje a užíva za účelom ďalšieho spracovania. Podľa neho existujú dve stratégie: umelec-etnograf, ktorý archeologicky mapuje teritórium či kontext, a umelec-archivár, ktorý vytvára diskurzívne definované miesto ako priestor pamäti. Tvorí nástroj na uchovávanie osobnej či kolektívnej pamäte.

Základný prehľad toho, ako umelci v dvadsiatom storočí pracovali s týmto médium, rozvinul Sven Spieker v publikácii *The Big Archive. Art from Bureaucracy*.<sup>11</sup> V nej popisuje, ako avantgardné impulzy priniesli do archívnych postupov spochybnenie kompaktného záznamu v čase a začali pracovať s nepredvídateľnosťou a náhodou. Konštituujú tak autonómnú gramatiku pravidiel a prelamujú hranice medzi textom a obrazom. Tie sa snažili predovšetkým o narušenie poňatia archívu, tak ako bol artikulovaný étosom devätnásteho storočia. Spieker upozorňuje, ako kvázi vedecká dimenzia archívu prechádza v šesťdesiatych a sedemdesiatych rokoch v umeleckých uvažovaníach, keď sa definuje skrze „pravidlá a protokoly, ktoré sú základom umeleckej produkcie“.<sup>12</sup> V takomto zmysle sa voľne dotýka i konceptuálnych stratégií, čo sa ukáže nosné i v našom skúmaní archívu Júliusa Kollera.

## Archív Júliusa Kollera

„Vedome chceme zaujímať pozíciu teoretického svedka doby (málo praktického), ale čo najviac presného, objektívneho, skepticko-optimistického do fantastickej budúcnosti.“<sup>13</sup>

Tento Kollerov výrok pôsobí príhodným dojmom pri konfrontácii s opulentným archívom, ktorý zanechal umelec po svojej smrti pred siedmimi rokmi. Túto ohromnú pozostalosť následne rozdelila jeho partnerka Kveta Fulierová do štyroch inštitúcií – Slovenskej národnej galérie, Múzea umenia v Olomouci, Spoločnosti Júliusa Kollera a Nadácie súčasného slovenského výtvarného umenia<sup>14</sup> – a tak poskytuje mimoriadny záber do umelcovej špecifickej osobnosti.

<sup>9</sup> Sue Breakell: Perspectives. Negotiating the Archive. *Tate Papers* 9, 2008. Dostupné z: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/perspectives-negotiating-archive>, vyhľadané 1. 8. 2014.

<sup>10</sup> Nicolas Bourriaud: *Postprodukce. Kultura jako scénář. Jak umění nově programuje současný svět*. Praha 2004.

<sup>11</sup> Sven Spieker: *The Big Archive. Art from Bureaucracy*. Cambridge, 2008.

<sup>12</sup> Spieker 2008, 12.

<sup>13</sup> Július Koller: Zo zápiskov Júliusa Kollera. In: Aurel Hrabušický / Petra Hanáková (ed.): *Július Koller. Vedecko-fantastická retrospektíva* (kat. výst.). Bratislava 2010, 12.

<sup>14</sup> Daniela Čarná: Sám som sa stal otáznikom. *Prostor Zlín* 17, 2010, 22.



Balíky Júliusa Kollera, Reprodukcia z: Grúň/Pospiszyl, 2012, 23

Koller približne od šesťdesiatych, ale obzvlášť v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch nazhromaždil vyše dvesto krabíc rozličného re/produkovaneho materiálu: výstrižky z novín, časopisov a publikácií, v niektorých prípadoch kompletne čísla, ale aj tzv. preparované časopisy, autorské kresby a texty.

V rámci tématického rozsahu Kollerovho „mapovania“ sa pohyboval jeho záujem od každodennosti, masovej kultúry až po vedu a techniku (obzvlášť silná je u neho fascinácia vesmírom a v roku 1969 pristátie americkej vesmírnej sondy Apollo na Mesiaci) s jeho povestným – a povedzme preňho i – ikonickým záujmom o dokumentovanie neidentifikovateľných javov UFO a rôznych civilizačných špekulácií.

Enormné množstvo balíkov „kultúrnej produkcie“ bolo postupne kumulované v stiesnených pomienkach umelcovho malého bytu na Kudláčkovej ulici v Bratislave, pričom najviac z nich bolo pôvodne označených v týchto kategóriách: *Sci-fi, Archeológia, Veda a technika, Úžitkové umenie – reklama, Film, Pop – kultúra, Kultúra – politika, Umenie, Zemepis – zahraničie, Čechy a Morava, Slovensko, Vysoké Tatry, Bratislava*.<sup>15</sup> Poväčšinou ide o lepené výstrižky na podkladový papier (často vo formáte A3), alebo i samostatne vkladané, v niektorých prípadoch kompletne ročníky časopisov. Sám Koller tento materiál označuje ako „*lepené články–výstrižky – ANTIGRAFIKY, lepené výstrižky – ANTIGRAFOBRAZY, písané obrazy („malované“) – ANTIOBRAZY*“.<sup>16</sup>

Približne päť až desať percent pozostalosti tvorí to, čo by sa dalo označiť ako umelecký materiál *per se*: koláže, textkarty, karty – prehlásenia, manifesty, foto-dokumentácia U. F. O. – akcií a kultúrnych situácií, obsahuje však aj množstvo teoretického a konceptuálneho materiálu z Kollerovej ruky.<sup>17</sup> Možno tu nájsť i biografické materiály z rodinného života – fotografie, diplomy, vysvedčenia, preukazy atď. Sčasti je tento „kultúrny“ materiál štrukturovaný (čo je dôležitý predpoklad archívu vôbec), sčasti podlieha entropii a sčasti je usporiadaný jeho životnou partnerkou Kvetoslavou Fulierovou.

Ťažisko problematického čítania archívu Júliusa Kollera sa láme práve v tejto dištinkcii umeleckého od púhych intervencií do archíválií,<sup>18</sup> čo však by bolo zavádzajúcim uvažovaním. Kollerovo bytostne otvorené dielo je nutné nahliadať predovšetkým v celku.

Patria sem napríklad balíky pomenované *Plošné výtvarné objekty* – autorské výtvarné objekty lepené na podklad ako sú obaly, obálky a listy papieru. Používa v nich techniku krkvania, aplikuje prírodné pigmenty a škvrny a zlepuje strany na prehliadanie. *Výtvarné polotovary J. K.* zahŕňujú zas obaly rôznych produktov – ako lieky, bonboniery, potraviny – nalepovaných na výkresoch, orazítokovaných a doplnených textami a komentármi. V neposlednom rade je zaujímavý i *Odpad* (datovaný 1966), súbor kompozícií lepených na výkresoch, opäť v rozličných technikách ako muchláz, trhanie, olejomalba apod. či *Staré čisté výkresy* s voľnými listami papieru a prázdnyimi skicákmi.

Ďalší aspekt Kollerovej intenzívnej archívnej činnosti spočíva v nezdolnom prepisovaní a hromadení výpiskov z kníh, časopisov či novín do školských zošitov alebo na voľné listy karisblokov. Vypisoval poznámky z existencialistickej, štrukturalistickej, marxisticko-leninskej filozofie, ale aj z keltskej mytológie či výsledky z československých a európskych hitparád. Tento pedantný až stenografický záznam paličkovým alebo i písaným písmom niekedy doprevádza aj prekršľovaním reprodukcí a následne i slovným popisom a vlastným komentárom.

<sup>15</sup> Daniel Grůň / Tomáš Pospiszyl: *Archív Júliuse Kollera. Badateľna* (kat. výst.). Praha 2012, 5–9. V katalógu je pochopiteľne prehľadný popis len 57 krabíc, ktoré boli prezentované na rovnomennej výstave.

<sup>16</sup> Hrabušický/Hanáková 2010, 11.

<sup>17</sup> Ibidem 10.

<sup>18</sup> Milena Bartlová (rec.): Hořící archiv. Archiv Juliuse Kollera v Tranzitdisplay. *Art & Antiques* 11, 2012, 56.





V takejto forme záznamu sa miešajú dohromady informácie z originálneho zdroja a jeho vlastnej percepcie tématu v samostatnom subjektívizovanom elaboráte. Príkladom môže byť príznačná, napodiv koherentná zložka, ktorú tvorí jedna časť výpiskov z talianskeho architektonického časopisu DOMUS<sup>19</sup> z druhej polovice sedemdesiatych rokov až prvej polovice osemdesiatych rokov zahrňujúca tridsať zelených školských časopisov. Dôsledne mapuje, komprimuje a transkribuje obsah jednotlivých čísiel časopisov.

## Archívna horúčka

Kollerove permanentné archivovanie a hromadenie veľkého množstva informácií nepochybne môže hraničiť až s patologickým nutkaním, s derridovským pudom smrti. Kveta Fulierová sama priznala, že všetky domáce financie odtekali na nové „akvizície“ – knihy, časopisy, noviny, ktoré zahľcovali priestory natoľko, že až ohrozovali pohyb v domácnosti. V tomto zmysle by archív Kollerovi poskytol alibi hypomnézy, druh eskapizmu, ktorý by iste odpovedal jeho introvertnej povahe.

Zdenka Badovinač naopak tvrdí, že vo forme opakovanej činnosti (tu hromadenia) sa stretávame s prítomnou realitou, ktorá od nás vyžaduje aktívny postoj. „*Psychoanalysis is not about remembering the past, reintegrating banned memories and censored chapters, but rather about the capacity to change the past and relegate it to becoming. It espouses the great paradox that Kierkegaard tried to promote: that the way to change, and to freedom, to use this highly laden word, leads through repetition.*“<sup>20</sup>

Obsah archívu je nepochybne bytostne heterogénny. Kde začína Koller-archivár a kde Koller-konceptualista? Ako uchopiť komplexnú činnosť tejto enigmatickej postavy oklieštenej obmedzeniami umeleckej prevádzky komunistického Českoslovenka? V rámci takejto analýzy je nevyhnutné načrtnúť kľúčové rámce, ktoré by mohli byť pre Kollera formatívne a pomohli nám ho uchopiť zreteľnejšie.

## Medzi oficiálnym a neoficiálnym

Základný a najširší rámec Kollerového života je teda určený kontextom a vôbec životom v socialistickom Československu. Práca s tzv. východoeurópskym umením predstavuje však teoretický konštrukt, ktorý je určený paradigmou oficiálneho a neoficiálneho umenia a už dlhšie sa vyrovnáva s dominantným západným modelom vývoja moderného umenia. Tomu podlieha aj istý predpoklad obecného umeleckohistorického čítania, dnes už skrze Piotrowského „horizontálnych dejín umenia“. Zatiaľ čo na západnej strane opony prebiehala snaha o demaskovanie veľkých humanistických ideálov ako ideologického konštrukt, na východnej strane tvorci neoficiálneho<sup>21</sup> umenia usilujú rehabilitovať

<sup>19</sup> Petra Hanáková: Legere et collegere. Čitateľ, spisovateľ a hromadič informácií JK. *Ročenka Slovenskej národnej galérie v Bratislave* 12, 2011, 84.

<sup>20</sup> V odvolaní na Mladea Dolara. Zdenka Badovinač: What Will the Next Revolution Be Like? *E-flux Journal* 6, 2009, <http://www.e-flux.com/journal/what-will-the-next-revolution-be-like>, vyhľadané 1. 8. 2014.

<sup>21</sup> Neoficiálnou scénou na Slovensku sa zaoberá Zuzana Bartošová. Viz Zuzana Bartošová: *Napriek to-*



Július Koller: NIČ (Neoficiálna informácia o časopriestore), 1971, reprodukcia z: [www.artandconceptgallery.cz](http://www.artandconceptgallery.cz), vyhľadané 2. 8. 2014



Július Koller: Novoročný prejav generálneho tajomníka ÚV KSČ a prezidenta ČSSR súdruha Gustáva Husáka. Vysoká prehra. 1980, reprodukcia z: Aurel Hrabušický / Petra Hanáková, 173

univerzálne hodnoty. Vytvára sa akési disidentské paradigma spájajúce estetiku a etiku ako opozíciu voči nivelizujúcim hodnotám totality.<sup>22</sup> Avšak, ako tvrdí kritik Petr Fidelius, dichotómia oficiálneho a neoficiálneho je omnoho komplikovanejšia a poskytovala priestor inerakcie a intervencie.<sup>23</sup>

*talite. Neoficiálna slovenská výtvarná scéna v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch 20. storočia.* Bratislava 2012.

<sup>22</sup> Mária Orišková: *Dvojhlasné dejiny umenia.* Bratislava 2002, 58. Požiadavok autonómnosti, morálnej nepoškrvnosti neoficiálneho umenia propaguje Jindřich Chaloupecký, podľa ktorého umelec môže prijať buď úlohu štátneho pracovníka a tým rezignovať na umenie, alebo sa držať svojho poslania a tvoriť „eticky“. Viz Jindřich Chaloupecký: *Osud jedné generace.* In: Jindřich Chaloupecký: *Cestou necestou.* Ed. Žina Trochtová, Jan Rous. Jinočany 1999, 154.

<sup>23</sup> Petr Fidelius: *Kritické eseje.* Praha 2000, 64.

Takéto heroické čierno-biele vnímanie schématu narúša minimálne sám Július Koller. Ten sa vedome pohyboval v oficiálnych štruktúrach, pravidelne zasielal svoje latexové maľby – gýčovitú krajinu „komiksového realizmu“ (tatranské krajiny, lanovky, pohľady na Bratislavský hrad ad.) maľovaných podľa fotografií a pohľadníc slovenskému štátnemu podniku Dielo, patriaceho pod správu Slovenského fondu výtvarných umelcov. V ňom bol Koller angažovaný od roku 1972, po tom, čo bol vyradený zo Zväzu výtvarných umelcov. Sám tieto práce komentuje: „*Banálnou maľbou (comicsovou pseudotechnikou) urobiť banálne témy z prostredia politiky, kultúry, práce, zábavy, techniky-výstavby.*“<sup>24</sup>

Práve táto ambivalentná pozícia relativizuje odťažitú polohu umelca uzatvoreného len medzi stenami ateliéru. Koller nezapadá do žiadnych schém na umeleckej scéne, nepatrí medzi ideológov socialistického umenia ani medzi ideály disidentského etického rázu a v dobových súvislostiach zastával skôr pozíciu „outsidera“.

### Proces značenia

V súvislosti s vyššie zmienenou problematickou dichotómiou sa zdá byť vodítkom štrukturalistický model nazerania. V tejto snahe o hľadanie nejakého styčného, charakteristického bodu umelcovej stratégie, mohol ním byť neustály proces signifikácie a interakcie, ktorý kulminoval niekde v priestore medzi oficiálnym a neoficiálnym.<sup>25</sup> V tomto zmysle vždy dochádza ku komplementárnej produkcii umelca.

Július Koller už v počiatočnej tvorbe naznačil, že práca s jazykom a pojmovým aparátom bude preňho určujúca. V roku 1964 ešte počas svojich štúdií u Jany Želibskej na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave prezentuje prvé (?) konceptuálne maliarske dielo *More*,<sup>26</sup> kde nie je nič iné ako „namaľovaný“ pojem mora. Destabilizuje mediálnu špecifitu v greenbergovskom poňatí tým, že slovným prepisom v tvare vlnovky formálne odkazuje k tradičnej obrazovej reprezentácii označovaného, ale pritom samotné zobrazenie je redukované na púhy pojem.

Od roku 1965 konzekvetne rozvíja svoje konceptuálne aktivity: *Antiobrazy*, *Antihappeningy* (*Systém subjektívnej objektivity*), pojmy, ktoré vymedzuje v podobe negácie a demonštruje tým skepsu voči všetkému obecné zdieľanému, zahrňujúc i neoavantgardné fluxovské výdobytky. V podobe negatívnych označovacích operácií rekonfiguruje tradičnú gramatiku výpovedí. Je akoby v neustálom konflikte s pravidlom, od ktorého sa ironickým spôsobom dištancuje a spochybňuje akúkoľvek predstavu esenciálneho.

V dopise estetikovi a výtvarnému kritikovi Tomášovi Štraussovi vyjavuje: „*Žijeme v dobe výskumov, hľadania, neistôt, otázok a otáznikov. Nič už nie jednoduché, jednoznač-*

<sup>24</sup> Petra Hanáková: Kultúrna stopa JK. In: Hrabušický/Hanáková 2010, 26.

<sup>25</sup> Piotr Piotrowski: *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe 1945–1989*. London 2009, 248.

<sup>26</sup> Beáta Jablonská: Spor o slovenské „More“. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny* 15, 2013, 6–9. Jedná sa o recentnu diskusiu o prvenstvo v slovenskom konceptuálnom umení, pričom podstatu konceptuálneho umenia ako analýzu média tematizoval slovenský teoretik a estetik Tomáš Štrauss: „*Ak povedzme jeden z popredných amerických avantgardistov Ken Friedman považuje za východisko nových – konceptuálnych – tendencií akčné predstavenia začiatku šesťdesiatych rokov, v našich podmienkach je ním zase predovšetkým maliarstvo.*“ Viz Tomáš Štrauss: *Konceptuálne umenie ako analýza média a model skutočnosti*. In: Tomáš Štrauss: *Slovenský variant moderny*. Bratislava 1992, 55.

*né. Takzvaný svet sa neuveriteľne skomplikoval a stáva sa čoraz neprehľadnejší. A to neplatí len o viditeľnom, predmetnom svete. Netrúfam si už o ničom nič tvrdiť a neviem odpovedať na nič. Môžem si to azda dovoliť. Nie som vedec ani filozof. Mám obrazy azda pokladať za pravdu? Vela právd, ktoré sa zdali najpravdivejšie, už stratili svoju pravdivosť. Neverím ničomu, čo sa snaží presvedčiť ma o svojej absolútnej pravdivosti. Zaujímam sa o podstatu a jadro vecí i javov, ale neviem, čo to vlastne podstata a jadro je.“ A ďalej: „Špecializoval som sa na pochybovanie o všetkom, na spytovanie sa, na otázky. Otáznik sa stal od roku 1968 mojím podpisom i témou i médiom a sám som sa stal otáznikom. Aj moja práca sa stala otáznikom.“<sup>27</sup>*

Táto skepsa definuje i jeho zdráhajúci postoj voči avantgardnému aktivizmu, kde navrhuje definovať objektívne skrze subjektívnu skúsenosť. Koller si udržuje rozporuplne odstup od všetkých prúdov, ale paradoxne sa často vo svojich *Textkartách* pasuje buď za „akademického maliara“ alebo „konceptuálneho umelca“.

Vo svojich označovacích operáciách ako napríklad *Textkarty* (od roku 1965), ktoré posielala kolegom a známym ako „pozvánky k ideí“ – antihappeningom – rozohráva dialektické jazykové hry, oznamy o udalostiach, ktoré sa odohrávajú len vo sfére pojmov.

Zvnútornenie subverzívnych stratégií sa demonštruje v niektorých variáciach textových kartičiek, kde až dadaisticky narúša a prevracia vnímanie sématického poľa jazyka, často fúzovaním do hybridných novotvarov alebo pnúcich oxymoronov: „*NÁRODNÝ INTERNACIONALIZMUS, Nová vážnosť v kultúrnej situácii stop-artu, AUTOCENZUR-ART, MANIFEST PROVINCIALIZMU: nekvalita je kvalita, okraj je stred, horizontálna pyramída, DADAMČIAK, BUDADAJ, VŠADAB (V – SHUT UP) atď.*“<sup>28</sup>

Estetický akt pomocou jednoduchého označovania materiálu umožňuje vystúpeniu toho, čo by ináč bolo neviditeľné. V *U. F. O. – Univerzálnu-kultúrnych Futurologických operáciách* (rozvíja od roku 1970), vo variabilite trojprísmenkovej skratky, ktoré je možné aplikovať na všetky média – akcie, kresby či objekty – vykonáva sústavný označovací akt, ktorým vyjadruje koexistenciu a potenciálnu realizáciu nekonečných textuálnych variant. Schöllhammer upozorňuje, že „každý existujúci text odkazuje na iné potenciálne texty, ktoré z nejakého dôvodu neboli realizované. Dielo sa tým mení na fakultatívnu formu svojich pojmov, identifikuje sa s nemateriálnym súhrnom svojich teoretických predpokladov, respektíve s otvorenou dimenziou projektu.“<sup>29</sup>

Najlepšie zhustené vyjadrenie spojenia formálnej redukcie a otvorenosti<sup>30</sup> Kollerovej práce možno nájsť v oznámení *Mini-koncepcie maxi-ideí* z roku 1974.

Nezanedbateľným faktom zostáva, že sofistikované pojmové hry a celkovo svoj označovací proces prevádza do bežných, chudobných, „odpadových“ materiálov v duchu de-skillingových prístupov, odvraciac sa od tradične vnímaného predpokladu remeselného majstrovstva v umeleckej práci.

<sup>27</sup> Dopis Tomášovi Štrausovi z júla 1978. In: Štrauss 1992, 156.

<sup>28</sup> Hrabušický/Hanáková 2010, 18.

<sup>29</sup> Georg Schöllhammer: Július Koller: Kozmológ, skeptik a hráč. In: Hrabušický/Hanáková 2010, 58.

<sup>30</sup> Václav Magid: Konceptualizmus a raná romantika. Pokusy o spojení protikladů. In: Hana Buddeus / Mariana Dufková / Václav Jánoščík / Johana Lomová (ed.): *Ad Akta 1. Dějiny umění v rozšířeném poli*. Praha 2011, 83.

Postštrukturalistická metóda nám ponúka zaujímavý vhlad do štruktúry diela v analógii so spoločnosťou. V (post)totalitnej spoločnosti,<sup>31</sup> ako píše Fidelius, bola sústavne ochromovaná schopnosť myslieť. „*Proti ideologickej slepote Koller nasadzuje estetickú racionalitu svojich znakových operácií – túto neutralizáciu, pravdaže, západné diferenciacie nemôžu anticípovať. Jeho inštitucionálna kritika tkvie v tom, že estetický program a rozšírenie pojmu umenia poníma ako mentálne-estetickú operáciu a umelecké dielo stanovuje ako akt, ktorým sa prekonáva neschopnosť mimo rámec vypovedateľného.*“<sup>32</sup>

Kollerov archív pri zjednodušenom čítaní môže budiť dojem akejsi skice, informačnej zásobnice či prípravnej práce k serióznejšej realizácii. Takéto schématické nazeranie však zbytočne odpútava pozornosť od fundamentálnejšej roviny, ktorá možno viac uchopuje nielen jeho dielo, ale i dobu a kontext, v ktorom tvoril.

### Seba-dokumentácia a seba-administrácia

Konceptualizmus v technikách deklaratívnej metodológie, metalingvistiky a diskurzívneho záznamu predznamenáva dokumentačné metódy, akými sú seba-dokumentácia.<sup>33</sup> V tomto zmysle niektoré Kollerove konceptuálne aktivity korelujú s rozsiahlymi dokumentačnými postupmi, ktoré sú inherentné archívu ako takému.

Jeden zo signifikantných momentov je menej známa, intímnejšia časť Kollerovej pozostalosti, na ktorú upozorňuje Petra Hanáková – dokumentácia jeho celoživotného lúbostného projektu, ktorým je spolužitie s Kvetoslavou Fulierovou.<sup>34</sup> Koller dôsledne zaznamenáva a mapuje vzťahové peripetie v podobe zápiskov, textkariet alebo ich súsledne prevádza do UFO operácií pod rozšírenou značkou „J+K“. Archivuje kalendáre plné poznámok, ktoré zaznamenávajú ich spolunažívanie, neskôr k nim pridáva vlepované texty, titulky či výstrižky z novin glosujúce ich zážitky. Vytvára kresby a koláže, rozširuje ich a konceptualizuje ako „*Univerzálny Fyzicko-psychický Objekt J+K*“, pričom túto značku sprevádza, rámuje vizuálnym motívom elipsy.<sup>35</sup> Stáva sa akýmsi „brandom“ alebo pečiatkou na spotrebovaných materiáloch alebo suveníroch zo spoločných kultúrnych, erotických alebo iných spotrebiteľských zážitkov – lístkoch do kina, obaloch od čokolády či papierovom sáčku od klobásy.

Pozoruhodným momentom pri konfrontácii s archívom je napriek intímnemu obsahu veľmi strohá klasifikácia<sup>36</sup> a chladné zoznamy administratívneho charakteru. Koller dokumentoval všetky svoje výstavy, projekty a vďaka Kvetě Fulierovej vznikla bohatá fotodokumentácia. Pracne zaznamenávala i od roku 1970 jeho sebamytologizačný projekt

<sup>31</sup> Posttotalitná spoločnosť podľa Václava Havla a následne Miroslava Petruska má byť novou situáciou v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch, kedy sa premiešava diktatúra s konzumnou spoločnosťou, ktoré má za následok nový typ mentality. Ján Kralovič: Návod na (ne)použitie. Princíp fikcie a simulácie v akciách Dočasnej spoločnosti intenzívneho prežívania. In: Buddeus/Dufková/Jánoščík/Lomová 2011, 29.

<sup>32</sup> Schöllhammer 2010, 54.

<sup>33</sup> Daniel Grúň: Archív umelca – paralelná inštitúcia alebo prostriedok seba-historizácie? *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny* 11, 2011, 67.

<sup>34</sup> Petra Hanáková: Lásky s pečiatkou. Milostné koncepty Júliusa Kollera. *Ročenka Slovenskej národnej galérie v Bratislave* 2010, 19.

<sup>35</sup> *Ibidem* 21.

<sup>36</sup> Hrabušický/Hanáková 2010, 19.

U. F. O.-*naut*, kedy sa Koller každý rok štylizoval do rozličných identít a zakrýval si tvár tanierom či inými predmetmi.

Pri snahe o porozumenie Kollerovho archívu hrá nemenej dôležitú úlohu umelcov a snaha o zrušenie hraníc medzi svetom umenia a životom do syntetizujúceho stavu, ktorú označuje ako „kultúra života“ alebo „nová kozmohumanistická kultúra“. V jeho *Univerzálna-kultúrnej Fikcii Odstraňovania umenia*<sup>37</sup> chce prekódovať každodennosť na nekonečnú estetickú operáciu, zrušiť estetiku tým, že sa rozplynie v kultúre.

Jeho v celku nedôverčivý až podozrievavý vzťah k inštitúcii nielen samotného „umenia“ ale aj ako výstavnej prevádzky s ním previazaného karietizmu, či už v oficiálnych štruktúrach alebo v undergroundovej scéne, sa explicitne zrkadlí v zápiskoch na textových kartičkách a až uštipačných komentároch na činosť svojich kolegov. Zbiera PF-ky, samizdaty či xeroxy a v rámci týchto rešerší eviduje ich výstavné aktivity – nalepoval si články, archivoval katalógy a recenzie.

### Od fikcie k inštitucionálnej kritike

Silnou tématickou líniou sú teda členené dokumenty, ktoré sám Koller nazýva „U. F. O. fantastická veda“, v ktorých chce synteticky „spojiť dobré časti ideí kresťanstva, reformácie, humanizmu, kapitalizmu, demokracie, marxizmu, komunizmu, fašizmu, maoizmu, budhizmu, atď...“, ale zároveň apologeticky pridáva: „aby sa vyhlo nedorozumeniu a zneužitiu, pokladám za potrebné upozorniť, že všetky moje poznámky (poznámkovo-textové objekty apod.) sú vytvorené na základe permanentných objektívnych výskumov literatúry, súčasného života, kultúry, histórie atď. a v duchu objektívneho hľadania netendenčnej pravdy. Nebolo mojím úmyslom podporiť nejakú jednosmerú teóriu, alebo politickú demagógiu“ (1977).<sup>38</sup>

Ide opäť o množstvo adjustovaných novinových výstrižkov, keltské ornamenty, neidentifikovateľné lietajúce objekty, bermudské trojuholníky, egyptské pyramídy, bájnou zem Atlantis a iné. Uskutočňuje tu akýsi personálny výskum základných hybných síl sveta, ktoré však nie sú, ani nemôžu byť, skutočnou vedou, mytológiou, ale potenciálnou zásobnicou „subjektívnych objektivít“, ktoré infiltruje, prekrýva v umeleckej tvorbe alebo narúša diskurzívny rád sveta umenia.

Moment vyprázdnenosti založený na repetitívnosti formálnych úkonov v doplnení o zdánlivo dostupný socialistický konzum vytváral charakter posttotalitnej spoločnosti.

Fikcia ako referenčný znak odkazujúci ku skutočnosti. Proces pomáhajúci prekonať dištanciu medzi subjektom a svetom. V posttotalitnej spoločnosti je ilúzia, tj. skreslené vnímanie skutočnosti, jedným z aparátov udržania konsolidovaného poriadku. Simulácia má schopnosť sa stať kritickým nástrojom.<sup>39</sup>

Politikum v rámci Kollerovho archívu je možné demonštrovať na časti tzv. odpadovej kultúry, „preparovaných“ stranických novinách, v ktorých vystrihovaním a prelepovaním jednotlivých častí vymazáva textuálny propagandistický nános k vlastnému oznámeniu, a to opäť metódou negatívneho postojú – uberania, vymazávania – čím sám produkuje

<sup>37</sup> Ibidem 23–24.

<sup>38</sup> Hrabušický/Hanáková 2010, 11.

<sup>39</sup> Ján Kralovič: Návod na (ne)použitie. In: Buddeus/Dufková/Jánoščik/Lomová 2011, 24.

novú sémantiku. Dobíja sa k akejsi „skrytosti“, v jeho poňatí demaskovaniu ukrytého konšpiračného posolstva.

Jeden z transkribovaných oznamov z roku 1978 (pravdepodobne pôvodne mienený na propagáciu potravinového výrobku) hlási: „Slovenský národný podnik Umelecká Fiktívna Organizácia J. K. vyrába a dodáva v celom slovenskom kraji kvalitné výrobky a to: Umelecké Fiktívne Obrazy, ktoré sú vhodné vzhľadom na malý obsah a trvanlivosť výrobku. Žiadajte UFO Júliusa Kollera v celom kraji.“<sup>40</sup> Svojim typickým ironickým prístupom zneužíva obecnú propagantistickú rétoriku (v takto podanej osekanej podobe je ta komunistická zameniteľná aj za kapitalistickú) na seba-propagáciu, nie ako nejaký druh vykúpenia zo systému, ale ako ďalší produkt spotrebného kolotoča.

Svojou činnosťou sa chcel sústavne vymaniť z inštitucionálnych kategórií, známa je jeho výučba a dlhodobá práca s amatérskymi výtvarníkmi. Koller pragmaticky tvrdí: „Aby som u nás zostal umelcom profesionálom, musím robiť tradičné umenie, preto aby som mohol robiť netradičné umenie a nemusel dokazovať ako amatér, že robím umenie: Je to paradox pochádzajúci z našej spoločenskej determinácie. Ak by som bol amatérom, nikto by neveril, že to, čo robím, je vôbec umenie, keď ja to pokladám nie za umenie, ale za kultúru? Ako sa môžem potom dostať z umeleckého kontextu? Neumenie musím dostávať do umeleckého kontextu, lebo potom by to nebolo umenie, ale akýsi koníček – hobby.“<sup>41</sup>

## Galéria Ganku

Už vo svojich antihappeningoch Koller naznačil dištanc voči tradičnému inštitucionálnizovanému galerijnému schématu, respektíve v obcenejšej rovine dištanc od toho, čo implikuje diskurzívne vnímanie „Umenia“. Spolu s Petrom Bartošom medzi rokmi 1967–1968 zriadil alternatívny, civilistný priestor vo výkladnej skrini opravovne pančúch v Klobúčnickej ulici v Bratislave s názvom *Permanentná antigaléria*.

V tejto súvislosti považujem za nutné zmieniť projekt z roku 1971, kedy vzniká koncept *U. F. O. Galérie – Galérie Ganku*, fiktívnej platformy pre rozvíjanie imaginatívnych špekulácií, ktorá naväzuje na jeho dlhodobý koncept *Univerzálno-kultúrnych Futurologických operácií (U. F. O.)*.<sup>42</sup> Na jednej strane pozostáva z faktického základu, Galéria Ganku je geografický názov terasovitého výbežku ťažko dostupného tatranského vrcholku, a na strane druhej, homonymicky odkazuje k inštitúcii galérie, ako sám tvrdí, pre „novú kozmohumanistickú kultúru“.<sup>43</sup> Túto prvotnú ideu rozpracováva skoro o desaťročie neskôr, v roku 1981 vzniká poradná komisia a v roku 1982 je schválený program a vznikajú štatutárne zásady.<sup>44</sup>

<sup>40</sup> Hrabušický/Hanáková 2010, 269.

<sup>41</sup> *Ibidem* 24.

<sup>42</sup> Daniel Grúň recentne vydal monotematickú publikáciu so zameraním na tento Kollerov špecifický projekt. V nej možno nájsť fotografie pôvodnej zakladaciej listiny i iný druh dokumentácie o danom temate. Viz Daniel Grúň (ed.): *Július Koller. Galéria Ganku*. Wien 2014, 103. Obhajobu vzniku a fungovania Galérie Ganku prezentované samotným Kollerom možno zhladať aj na youtubovom kanáli Kadist Art Foundation: <https://www.youtube.com/watch?v=0T6MNYdabn0>, vyhľadane 19. 7. 2014.

<sup>43</sup> Daniel Grúň: Archív univerzálnej futurologickej organizácie Júliusa Kollera. In: Grúň/Pospiszyl 2012, 13.

<sup>44</sup> Strojopis štatútu bol pomenovaný U. F. O. Galéria – Galéria Ganku (U. F. O. G.), zakladateľ bol Július

Tento projekt má svoje opodstatnenie v tejto kapitole už len z toho dôvodu, že až do sklonku Kollerovho života, kedy boli časti projektu vystavené, vedelo o ňom len niekoľko zasvätených. Existoval len v médiu archívu alebo v privatej komunikačnej rovine pár zainteresovaných. Materiálna evidencia pozostávala z časopiseckých výstrižkov, v jeho povestnej „kultúre odpadu“ – lacných populárnych brožúr, schémach pohľadnicových obrázkov, turistických fotografiách.

Idea fiktívnej galérie vznikla pri realizácii konceptu *Galéria Vysoké Tatry* (1971), ktorá mala vzniknúť ako galéria v prírodnom horskom prostredí. Paradoxne vznikla len ako koncept zhmotnený do výstavného katalógu v podobe preparovaného časopisu s názvom *Vysoké Tatry*, pričom mal byť určený na rozoslanie poštou. Koller ho považuje za „komunikačné médium novej kultúrnej situácie“.<sup>45</sup> Sociálny rozmer tejto stratégie, umelecký akt, ktorý sa viaže len na oblasť komunikácie, vytvára nový konštitutívny priestor pre alternatívne zdieľanie umeleckých ideí.<sup>46</sup>

To, čo vytvára rámcové schéma fiktívneho konceptuálneho projektu, je jeho materiálna zložka, emulovaná v prísne byrokratickom jazyku. V presne zaznamenanom popise a stanovení základných regulí fungovania galérie napodobuje všadeprítomný byrokratický mechanizmus a administratívnu prax. V tomto zmysle vytvára dojem, že sa jedná o reálnu inštitúciu. Až fenomenologicky zrkadlí nevyhnutnosť tohto jazyka, ktorý určuje, „administruje“ reálnosť veci.

Známy český kritik Petr Fidelius zaoberajúci sa analýzou komunistického jazyka zdôrazňuje, že v reálnom socializme dochádza namiesto pojmovej diferenciacie k jej vyprázdňovaniu. Slová sa redukujú, vyprázdňujú a stávajú zameniteľnými šíframi pre jedno a to isté.<sup>47</sup> Ideologická kontrola toku informácií je podvracaná jej simuláciou, čím Koller opäť „dvojitou referenciou k reálnemu a fiktívnemu poskytuje priestor pre subverzívne myslenie“.<sup>48</sup>

Jeho vlastná metóda privlastnenia a označenia kulminuje medzi patafyzikou a politikou, i keď niekedy môže pôsobiť ako eskapizmus či podprahovo aj ako detská hra. Táto hra na galériu bez hmatateľného výstupu pre „publikum“ sa stáva tým, čo Daniel Grůň nazýva „faktografickú fikciou“.<sup>49</sup> Aktom privatizácie vysokohorského, nedostupného priestoru tatranského vrcholku ako nedostatočné možnosti súdobého vystavovania ironizoval a zosmiešnil princípy inštitucionálnej prevádzky. Vo vlastnom poňatí umelca sa ukazujú ako neuchopiteľné.

Dvojitá referencia na artefakty a predstavy má dvojitý ontologický status – nerozlišiteľnosť medzi predmetom a referenciou, ktoré obidve fungujú ako bezobsažné, neutrálny

---

Koller, komisár Igor Gazdík, členovia komisie Milan Adamčiak, Pavol Breier, Petr Meluzin a Rudolf Sikora a od roku 1983 sa pridali aj Dezider Tóth a Juraj Meliš. Z rukopisných poznámok vyplýva, že Koller zvažoval rozšírenie členstva a verejné vystúpenie galérie. *Ibidem* 105.

<sup>45</sup> *Ibidem* 99.

<sup>46</sup> Spoločné tvorivé aktivity umelcov mimo oficiálne inštitúcie v socialistickej Československu tematizovala aj výstava *Navzájem*, ktorá prebehla v roku 2013 v pražskom *Tranzitdisplay* a následne aj v brnenskom *Dome umenia*. Viz katalóg k výstave: Daniel Grůň / Barbora Klímová: *Navzájem. Společenství 70. a 80. let* (kat. výst.). Praha/Brno 2013.

<sup>47</sup> Petr Fidelius: *Řeč komunistické moci*. Praha 1998, 196.

<sup>48</sup> Grůň/Pospiszyl 2012, 13.

<sup>49</sup> Daniel Grůň pojem „faktografia“ preberá od Benjamin Buchloha, ktorý ho používa pri analýze postupov sovietskej avantgardy. In: Grůň/Klímová 2013, 104.



a zároveň diksurzívny znak a takisto implicitná skúsenostno-estetická kritika inštitúcií zrejme kladú pred kritiku ďalšie recepčné problémy.

Takýto prístup sa s odstupom času javí ako jedna z možností Kollerovej seba-archivačnej stratégie. Obmedzením či zamedzením recepcie sám do seba kumuluje mocenské aspekty a stáva sa nositeľom archívu. Reaguje na obecný nezáujem a nedostupnosť verejných inštitúcií a vytvára jej paralelný protipól. V tomto zmysle sa implicitne ukazuje ako nepriama politická stratégia. Vizualne mapovanie každodennosti a populárnej kultúry tlačových periodík predstavuje unikátnu synoptickú mapu československej socialistickej spoločnosti.

## Seba-historizácia a paralelná inštitúcia

Tento súbor archivačných praktík, ktoré sa svojou povahou zasadujú v kontexte seba-historizácie, predstavuje teda istú snahu o zdokumentovanie individuálnej činnosti umelca alebo komunity a sú špecifickou záležitosťou v zemiach bývalého východného bloku, ale celkovo aj tam, kde bol dominantný totalitný či autoritársky politický model.<sup>50</sup> Javí sa ako nástroj sociálnej aktivity a subverzie, ako nepriama inštitucionálna kritika. Existencia prepletenej štruktúry oficiálneho a neoficiálneho umenia a monopolný diktát „jediného možného umenia“ v socialistických štátoch, ako som už naznačila v predošlej kapitole, podnietila u niektorých umelcov snahy o supľovanie absentujúcej inštitúcie umenia a budovanie paralelnej pamäte skrze dokumentačné stratégie.

Archív ako nástroj spoločenského aktivizmu sa extenzívne v rámci svojho primárneho privátneho záberu môže stať „para-inštitúciou“,<sup>51</sup> teda paralelnou inštitúciou s cieľom seba-uchovania, seba-záznamu a seba-definovania. V takej forme sa môžu prelínať rôzne vrstvy fiktívnej histórie, kontra-histórie či legendárnej histórie.

Na tieto spoločné diskurzívne aspekty alebo formy prezentácie, ktoré môžu konštituovať to, čo Nataša Petrešin-Bachelez nazýva ako „inovatívne formy archívov“.<sup>52</sup> Upozorňuje, že často sa tu používa pojem archívu ako formy, v ktorej dochádza k intersekcii s pojmom múzea. Tým je deklarovaný dialektický vzťah inštitúcie a umenia, a takto sa stáva aj samotnou kritikou podmienenosti umenia inštitúciami a celkových percepčných mechanizmov umeleckej práce. Samozrejme v každej krajine bola rôzna miera dohľadu nad umeleckou produkciou a odlišná tolerancia experimentálnych moderných výrazov, vyvíjali sa také pochopiteľne rozličnými smermi.

Sven Spieker zdôrazňuje, že mocenské aspekty boli rekonfigurované prechodom k tomu, čo James Beniger nazval „prechod k spoločnosti kontroly“, ktorá sa už neuskú-

<sup>50</sup> Okrem bývalej východnej Európy Grúň upozorňuje aj na Blízky východ či Latinskú Ameriku. Uvádza príklad argentínskeho kolektívu ľavicových konceptualistov Grupo De Artistas de Vanguardia, ktorí v roku 1968 dokumentovali trisnú sociálnu situáciu po zrušení cukrovarov v provincii Tucumán. Umeleckú stratégiu dokumentácie vnímali ako nástroj sociálnej zmeny. Grúň 2011, 68.

<sup>51</sup> Daniel Grúň prevzal pojem od Georga Schöllhammera pri hodnotení činnosti umeleckej dvojice KwieKulik. Grúň 2011, 70.

<sup>52</sup> Nataša Petrešin-Bachelez: Innovative Forms of Archives, Part One: Exhibitions, Events, Books, Museums, and Lia Perjovschi's Contemporary Art Archive. *E-flux Journal* 13, 2010, <http://www.e-flux.com/journal/innovative-forms-of-archives-part-one-exhibitions-events-books-museums-and-lia-perjovschi%E2%80%99s-contemporary-art-archive>, vyhľadané 15. 7. 2014.

točňuje na základe osobných dohôd a stretnutí, ale skrze byrokratické a administratívne mechanizmy a systémovo štrukturovanú komunikáciu skrze masové médiá.<sup>53</sup> Nabúravanie a prevracanie týchto mechanizmov môže následne vyústiť k postupnému narušeniu systému a iniciovať novú sociálnu dimenziu tak, ako sme to videli napríklad v Kollerovej Galérii Gaňku.

### **Seba-historizácia a paralelná inštitúcia v iných zemiach bývalého východného bloku**

V atmosfére konca sedemdesiatych rokov a počiatkom osemdesiatych sa objavovali „ranné pokusy občianskej spoločnosti v socialistickom štáte“.<sup>54</sup> Užívaný pojem „seba-historizácia“ ako aktivitu zbierania a uchovávaní diel či dokumentov formulovala slovin-ská historička umenia Zdenka Badovinač neposledne vo výstavnom projekte *Interrupted Histories* v Moderna galerija Ljubljana (2006). Snažila sa vykresliť spôsoby dokumentácie diel a neformálnej historizácie, ktoré boli marginalizované kultúrnou politikou a medzi-národným kontextom.<sup>55</sup>

Avšak kritické prístupy, ako sa snažím ukázať, môžu vyvieriť aj zvnútra umeleckej produkcie, tak ako ju formuluje slovin-ská skupina IRWIN. Fiktívnym umeleckým hnutím *Retroavantgarda* sa pokúšajú intervenovať do západného kánonu dejín umenia vo forme modelovania akéhosi kontra-modernizmu, vlastnou východnou variantou modernizmu. Výstup nazvaný *East Art Map*<sup>56</sup> vznikol ako reflexia absencie vlastne artikulovaných kontextuálnych rámcov modernizmu v podobe kolaboratívnej akcie.

Museum of American Art v Berlíne (MoAA),<sup>57</sup> ktoré založil srbský umelec Goran Đorđević, spracováva vizuálnu topológiu oficiálnych aj súkromných archívov, nielen k historickému výskumu, ale aj previerke pravdivostných hodnôt materiálu, ktoré sa rozplývajú v agresívnom smogu mediálneho tlaku. Snaží sa porovnať, ako bolo vystavované moderné americké umenie na Západe a Východe v päťdesiatych a šesťdesiatych rokoch. Interaktívnou formou prednášok a výstav toto rieši hlavne prostriedkami remaku a kópie.<sup>58</sup>

Asi najznámejší výbojne seba-historizačné modely zastupuje rumunská umelkyňa Lia Perjovschi. Pomocou otvorených foriem diskusií, stretnutí, čítarní a v rôznych prezetač-

---

<sup>53</sup> Spieker 2008, 5.

<sup>54</sup> Zuzana Bartošová: *Napriek totalite. Neoficiálna slovenská výtvarná scéna sedemdesiatych a osemdesiatych rokov 20. storočia*. Bratislava 2011.

<sup>55</sup> „Because the local institutions that should have been systematizing neo-avant-garde art and its tradition either did not exist or were disdainful of such art, the artists themselves were forced to be their own art historians and archivists, a situation that still exists in some places today. Such self-historicization includes the collecting and archiving of documents, whether of one's own art actions or. In certain spaces, of broader movements, ones that were usually marginalized by local politics and invisible in the international art context.“ Zdenka Badovinač: *Interrupted Histories. The Need to Modernize the Art System*, [http://www.e-cart.ro/7/zdenka/uk/g/zdenka\\_uk.html](http://www.e-cart.ro/7/zdenka/uk/g/zdenka_uk.html), vyhľadané 25. 7. 2014. Bol vydaný aj katalóg výstavy, viz Zdenka Badovinač: *Prekinjene Zgodovine. Arteast razstava = Interrupted Histories. ArtEast exhibition*. Ljubljana 2006.

<sup>56</sup> Irwin (ed.): *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*. London 2006.

<sup>57</sup> M.o.A.A. Museum of American Art, <http://www.museum-of-american-art.org>, vyhľadané 28. 7. 2014.

<sup>58</sup> Grúň 2011, 73.

ných médiach organizuje fotokópie, zložky, pohľadnice či iný tlačný materiál v snahe o komponovanie vlastných „subjektívnych dejín umenia“.<sup>59</sup> Svojimi aktivitami iniciuje jeden z najdôležitejších aspektov, ktoré archív pri neexistencii oficiálnych inštitúcií na udržanie pamäte môže stimulovať – zdieľanie a vzdelávanie.

Z tuzemských, nie až tak známych dokumentačných aktivít treba vypichnúť archív umelca „brnenskej scény“ Jiřího Hynka Kocmana pohybujúci sa na poli konceptuálneho umenia, experimentálnej grafiky, od vizuálnej cez konkrétnu poéziu. Od roku 1965, podobne ako Július Koller, hromadí a zbiera dokumenty (prevažne z výtvarného umenia), ktoré uskladňuje v krabiciach vo svojom privátnom byte.<sup>60</sup>

KwieKulik je poľská umelecká dvojica tvorená Zofiou Kulik a Przemysławom Kwiek. Od sedemdesiatych rokov formujú archív nazvaný *Pracovňa aktivity, dokumentácie a distribúcie* pod značkou PDDiU.<sup>61</sup> Snahou je zaznamenávať činnosti marginalizovaných umelcov, neakceptovateľných oficiálnym štátnym aparátom, do ktorého sa snažili intervenovať. KwieKulik formuloval pútavý návrh, ako konštruovať históriu v trhlínach čítania archívu a úsilia pamäte, ktoré ukazujú problém nepísaných a potlačených dejín. Tým vytiahli problematiku symbolického násillia, ktoré vykonávajú oficiálne archívy a s nimi spojené dominujúce naratívy preťahované v kontextu strednej Európy. Nie však púhym doplnením, ale celkovou reflexiou a prepracovaním naratívu v jeho mikroprúdoch.

Snahu zasiahnúť do verejnej sféry môžeme tiež badať v aktivitách Györga Galántai a Júlie Klaniczay, ktorí už od sedemdesiatych rokov minulého storočia rozvíjajú tzv. *Active Archive* v rámci širšieho zázemia Artpool (Artpool Art Research Center) v Budapešti. Dnes už na základe opulentnej dokumentácie performancií, videozáznamov, kníh, autorských pečiatok, pohľadníc a rôznych foriem net artu až po záznamy sociálne angažovaných projektov či činnosti členov Fluxusu spracováva tieto materiály a prezentuje ich vo forme výskumného centra. Emulguje tu prekrývajúca sa pozícia umelca-archivára a umelca-kurátora, kde archivácia je predpokladom výstavnej činnosti a vice versa.

Tamás St. Auby, Kollerov generačný súputník a jeden z najradikálnejších predstaviteľov maďarskej neoavantgardy, buduje od roku 2003 v Dorottya Gallery v Budapešti svoj archív, ktorým sa vzpiera „umeleckohistorickej falzifikácii“, nazvaný *Portable Intelligence Increase Museum*. Snažil sa zmapovať pop art, konceptuálne umenie a akcionizmus medzi rokmi 1956 až 1976.

Ilja Kabakov môže tiež v mnohom pripomínať seba-historizačný Kollerov prístup, napríklad v posunutej pragmatike sovietskej byrokracie. Podľa Kabakova, archivár imituje, znovuvytvára úplne ten istý vonjakší pohľad, ktorého bol v daných okolnostiach zbavený.

---

<sup>59</sup> Projekt CAA/CAA (Contemporary Art Archive / Centre for Art Analysis) zhŕňa dokumenty o umeleckom vývoji po transformačnom roku 1989 a spracováva ich do otvoreného „imaginárneho múzea“ či archívu Plans for Knowledge Museum.

<sup>60</sup> Zdenka Bađovinać: Interrupted Histories. The Need to Modernize the Art System, [http://www.e-cart.ro/7/zdenka/uk/g/zdenka\\_uk.html](http://www.e-cart.ro/7/zdenka/uk/g/zdenka_uk.html), vyhľadané 25. 7. 2014. Dostupné z: [http://is.muni.cz/th/145551/ff\\_b/Bakalarka\\_BOHEMA\\_2.txt](http://is.muni.cz/th/145551/ff_b/Bakalarka_BOHEMA_2.txt), vyhľadané 1. 8. 2014.

<sup>61</sup> Luiza nader: What Do Archives Forget? Memory and Histories, „From the Archive of Kwiekulik“. In: Tomasz Ciecierski / Jarosław Kozłowski / Zofia Kulik / Zbigniew Libera / Darek Foks / Aleksandra Polisevicz: *Opowiedziane inaczej. A story Differently Told* (kat. výst.). Gdańsk 2008, 84–122. Dostupné z: [http://www.kulikzofia.pl/english/ok2/ok2\\_nader\\_eng.html](http://www.kulikzofia.pl/english/ok2/ok2_nader_eng.html), vyhľadané 1. 8. 2014.

Je zároveň autorom a pozorovateľom. Snaží si predstaviť svoje miesto a funkciu pohľadom „histórie“, pričom si uvedomí, že táto „história“ existuje len v jeho predstavivosti.<sup>62</sup>

## Vizuálny archív – miesto pamäte

Pri snahe o interpretáciu a o postihnutie rôznych valérov archívu Júliusa Kollera nemôžeme opomenúť ďalší aspekt jeho stratégie, a to vizuálne mapovanie kultúry. Archív sa v časti svojich prejavov stále viac blíži akejsi vizuálnej antropológii, spočívajúcej v organizovaní a systematizovaní už existujúcich obrazov a dokumentov.

Rozšírenie záujmu o archív v súčasnom umeleckohistorickom bádání poskytuje nové impulzy o možné porovnanie aktivít Júliusa Kollera, ktoré by mohli odhaliť nové aspekty v rámci kultúrnej histórie obecné. Akumulácia obrazov, kníh, časopisov, vlastnoručne písaných poznámok, umeleckých diel, novinových výstrižkov – voľne uložených či lepených na podklad, nám môže pripomnúť staršie, obecné známe príklady z dejín umenia. Neponúkam fixné interpretačné vodítko, ale na vystupujúcich troskách chcem len naznačiť vektory, ku ktorým môže ukazovať problematika archívu. Celkový vyčerpávajúci prehľad by ďaleko presiahol formát tejto práce, avšak považujem za nosné vypichnúť zopár kľúčových viac či menej známych momentov.

Toto synoptické mapovanie nelpie už tak na fyzickej stránke či pomyselnom umiestnení archívu, ale zasahuje do oblasti kultúrnej pamäte a vzťahu k prítomnosti.

Prechod k novému, modernému „režimu historicity“ nesie so sebou nový „priestor skúsenosti“ a „horizont očakávania“, ktorými Reinhart Koselleck charakterizuje antropológickú dimenziu novej temporality a spôsobu zvnútorňovania minulosti a budúcnosti.<sup>63</sup>

Dejiny moderného umenia poskytujú značné množstvo príkladov tohto zvnútorňovania, ktoré siahajú až k avantgardným princípom koláže a fotomontáže alebo i *Passagenwerk* Waltera Benjamina. Štrukturálny dôraz na diskontinuitnosť a fragmentárnosť v počiatočnej fázi avantgardy uviedol do perceptuálneho poľa subjektu akúsi údernosť bežnej skúsenosti, ktorá môže iniciovať sociálnu aktivitu. Štrukturovanie seriálne produkovanej vizuálnej informácie v implicitne zdôrazenej otvorenej forme a potenciálnej nekonečnosti nás prinavracia k archívu.

Nové fazety a detaily sprostredkované reprodukciami konštituujú každý subjekt v rámci pozmenených sociálnych aktivít a objektových spojení. Je to nový spôsob artikulácie obrazovosti, ktorá bola formulovaná v avantgardných postupoch Rodčenska a sovietskych konštruktivistov. Organizačná a distribučná forma sa preto stáva archívom.<sup>64</sup>

Na koláž či fotomontáž je možné analogicky nazerať ako na prácu s vizuálnymi mapami, diagramami, ktoré môžu byť konštruktívnym nástrojom pre vývoj nových vedení. Podnecuje zmenu epistemologického, politického či iného reprezentačného rádu ako prax umeleckého myslenia.<sup>65</sup>

<sup>62</sup> Petrešin-Bachelez 2010.

<sup>63</sup> Jan Zálešák: *Minulá budoucnost. Současné umění na cestě od archeologie k angažovanosti*. Brno 2013, 66.

<sup>64</sup> H. D. Buchloh: Gerhard Richter's „Atlas“. *The Anomic Archive*. *October* 88, 1999, 117–145.

<sup>65</sup> Zbyněk Baladrán: Vytříhování jako praxe myšlení. In: Vojtěch Lahoda / Lubomír Konečný / Jiří Thýn / Tomáš Winter: *Emil Filla. Archiv umělce* (kat. výst.). Praha 2010, 31.

## Atlas Mnémosyné

Keď v roku 1929 zomrel Aby Warburg, zanechal po sebe obrovskú pozostalosť, ktorú tvorí asi šesťdesiat tisíc zväzkov kníh. Túto knižnicu následne jeho kolega Fritz Saxl premenil na výskumnú inštitúciu, dnes už preslávený Warburgov inštitút, ktorá je dnes súčasťou Londýnskej univerzity. To, čo nás ale hlavne bude zaujímať, je jeho posledný projekt – *Atlas Mnémosyné*, ktorý kvôli nečakanému úmrtiu zostal nedokončený. Pozostáva zo sedemdesiatich panelov, na ktorých sú umiestnené reprodukcie na „konduktívnom médiu“,<sup>66</sup> ktoré predstavuje čierny potah.<sup>67</sup> Mali byť doplnené o písaný komentár v zmysle náučného „bilderatlasu“.<sup>68</sup>

Tento projekt mal modelovať odpovede na otázky po prenose obrazov a ich roli pri kultúrnej výmene, akožto i po fungovaní osobnej a sociálnej pamäte vôbec. Hľadal prepojenie migrujúcej formy a vnútornej sily, pôsobiacej skrze ňu. Rozšíril pritom pojem reprezentácie a teórie obrazu o okrajové témy, o kultúrne produkty a komodity, ako sú napríklad užitá grafika, reklama, poštové známky. Výsledkom je akási poetická transpozícia vedeckých schém do metaforickej roviny.

*Atlas Mnémosyné* mal konštruovať mnémický model<sup>69</sup> v rámci západnej kultúry, ktorá sa dá trasovať až do prítomnosti skrze „dynamogramy“, znovu objavujúce sa motívy giest a telesného výrazu (od klasickej antiky až do renesancie), ktoré zhrnul pod notoricky známy pojem „pathos formula“. Warburg vlastne zrušil kategórie a metódy tradičnej histórie umenia a v benjaminovskej dôvere v rovnocennú pozíciu technologicky reprodukovateľného materiálu dokázal rekonfigurovať časovo a priestorovo heterogénny materiál v organizovanej juxtapozícii. Obrazy až „hauntologicky“ vystupujú spoza čiernej podložky vo svojej simultánnosti a neodbytnej prítomnosti.

V tomto zmysle preklenutia „vysokého“ a „nízkeho“ umenia do kultúry nám môže pripomínať Júliusa Kollera, aj keď jemu principiálne nešlo o vytváranie umeleckohistorických konštrukcií.

## Imaginárne múzeum

Táto forma obrazového archívu ako múzea má svoju návaznosť aj v projekte *Imaginárneho múzea*, ktorý predstavil v roku 1947 francúzsky spisovateľ André Malraux.<sup>70</sup> Jeho koncepcia postavená na reprodukciách umeleckých diel sa odvracia od Benjaminovho skepticizmu straty aury k pozitívnejšej vízii, kde umelecké dielo dostáva najvyššej účinnosti, a to v otázke štýlu. Vytvára takto zbierku bez kontextu, bez umeleckohistorických

<sup>66</sup> Brian Dillon: Collected Works. Aby Warburg's Mnemosyne Atlas. *Frieze Magazine* 80, 2004, 46–47.

<sup>67</sup> Jednotlivé panely je možné online prehliadať na stránkach projektu „Mnemosyne. Meanderings through Aby Warburg's Atlas“. Viz <http://warburg.library.cornell.edu/panel>, vyhľadané 1. 8. 2014.

<sup>68</sup> Vojtěch Lahoda: Nový život umělce. Fillův archiv. In: Lahoda/Konečný/Thýn/Winter 2010, 19.

<sup>69</sup> Hal Foster vo svojej eseji Archívy moderného umenia z roku 2001 zaraďuje v rámci svojho prehľadu archívnych fáz Warburga spolu s Heinrichom Wölfflinom do druhej archívnej fáze. V nej formulujú syntetické kategórie ako obranu proti fragmentárnemu chaosu predchádzajúcej fáze Manet–Beaude-laire a vyrovnávajú sa tým s krízou pamäti. Viz Hal Foster: Archívy moderného umění. *Labyrinth revue* 23–24, 2008, 163.

<sup>70</sup> André Malraux: Imaginární muzeum. In: *Ibidem* 175–185.

chronológií a klasifikácií, v zmysle čirej umeleckej predstavy. Mary Bergsteinová ho označila za „para-politický projekt“,<sup>71</sup> ktorý sa snaží vymaniť z nacionalistických, náboženských predukcí, čo ho uvádza do snovej ahistorickej pozície.

### Emil Filla

Podobne ako Picasso zanechal v roku 1922 štátu ohromný archív v zmysle precíznej seba-dokumentácie, v roku 2010 rozvírala české vody veľkolepá výstava archívu Emila Filly. Kompletný archív obsahuje doklady, výstrižky, poznámky, účty, pozvánky, zápisky a účtetné knihy. Filla dokumentoval skrze fotografie Josefa Sudka svoje vlastné dielo, ale je v ňom možné vystopovať aj hlbší záujem o Caravaggia, holandských umecov a špecificky o reprodukcie a fotografie Picassa. Na výstave bola prezentovaná len vizuálna zložka v podobe fotografií a tlačových reprodukcí lepených na jednotný papierový formát.<sup>72</sup> Tento spôsob adjustácie, ktorý sme videli aj u Kollera, naväzuje na tradíciu nalepovania do albumov od polovice 19. storočia. Podobným spôsobom pracoval i Jiří Kolář vo svojich *Konfrontázach*, kde kombinoval absurdné výjavy zo života konca 19. storočia.

### Atlas Gerharda Richtera

Počiatky Richterovho *Atlasu* spadajú do začiatku sedemdesiatych rokov, keď začal zbierať amatérske rodinné fotografie spolu s reprodukciami z populárnych časopisov a magazínov, ktoré následne začal nalepovať na papier. Pre Richtera zohráva systém fotografie a jej rôznych praktík nástroj ideologickej kontroly, ako jeden z prostriedkov kolektívnej anómie, amnézie a represie, ktoré sú sociálne vpísané.<sup>73</sup>

Po tom, ako v roku 1961 presídlil z východného do západného Nemecka, začína sa totiž jeho archív diverzifikovať – od počiatočných fotografií z rodinného albumu prechádza k zbierke výstrižkov z nemeckých ilustrovaných žurnálov. Zaujíma postoj obrazového archeológa a kladie do nekompromisnej juxtapozície populárne, konzumné reprodukcie s výjavmi z holokaustu. Tu sa mnémonický aparát subjektu transformuje a vzniká túžba o odlišné rekonfigurovanie identity jedinca v novom reprezentačnom registri.

Problematické čítanie Gerhardovho *Atlasu* spočíva v napätí banality reprodukcí ako nástroja na vybudenie kolektívnej amnézie a zároveň ponímanie banality ako estetického postoja. Zdá sa však, že v povojnovej spoločnosti dochádza k inému nastaveniu fotomontáže, v momente, keď náhodnosť a arbitrárnosť usporiadania nielenže zakladá estetické postupy, ale aj druh sociálne posilenej legitimácie anómie, zamaskovanej v pokročilom štádiu individuálnej slobody: „*The politically enforced elimination of subjectivity necessitated this aesthetic recourse to structural, perceptual, and cognitive anomie, since this model alone seemed to enact the decreasing validity of concepts of communicative action, self-determination, and transparent social organization.*“<sup>74</sup>

<sup>71</sup> Vojtěch Lahoda: Nový život umělce. Filův archiv. In: Lahoda/Konečný/Thýn/Winter 2010, 20.

<sup>72</sup> Lahoda/Konečný/Thýn/Winter 2010, 6.

<sup>73</sup> Buchloh 1999.

<sup>74</sup> Buchloh 1999, 142.

## Na záver

Archív Júliusa Kollera je vskutku aporetická štruktúra, kde dokumenty, reprodukcie, osobné intervencie do apropriovaneho materiálu, záznamy rozneho druhu v duchu seba-administrácie či re-produkovania byrokaratickej mašinérie sa prelinajú s pamäťou, smrťou i archívnu horúčkou. Archív revitalizuje miznúcu pamäť na efekt, ktorý pomáha odhaliť slabnúce kontúry zaznamenaného. Takýto princíp histórie filtrovanej skrze pamäť je druh terapie. Taká, ktorá prepracováva, svedčí a konštruuje narácie, vyprovokováva recepcie a opakované čítanie minulosti a môže otvoriť históriu a identitu pre „ďalšie“ – otvoriť ju do budúcnosti.

Koller pritom zaujíma dôsledné konceptuálne postupy, ktoré sa pohybujú v procese signifikácie, označovacieho aktu, ktorým transformuje bežnú skúsenosť v estetickú situáciu. Kontext posttotalitnej spoločnosti, ktorý určoval jeho epistemologický a politický rámec, naburával dômyselnou stratégiou simulovania skostnateného byrokratického aparátu. Postupmi administrácie, dokumentácie a archivácie sa začleňuje do kontextu seba-historizačných praktík, ktoré predovšetkým v zemiach bývalého východného bloku nadobúdali povahu paralelnej inštitúcie a vyvrali kritický spoločenský apel.

Také príklady ako je slovinská skupina IRWIN, činnosť umelca Gorana Đorđević v Museum of American Art v Berlíne, Lia Perjovschi, J. H. Kocman, KwieKulik, Tamás st. Auby alebo Ilja Kabakov nám môžu naznačiť styčné body viac či menej odlišných seba-historizačných momentov, ktoré však vytvárajú jednu z mnohých línií rozsiahlych archivačných prístupov v umeleckej tvorbe dvadsiateho storočia až do súčasnosti.

Mojím cieľom nebolo vytvoriť model vyslovene generačných súputníkov a ich následnú komparáciu, ale asynchrónny rámec, ktorý vytvára i samotný archív Júliusa Kollera.

Okrem tohto implicitne politicky kritického Kollerovho archívu som považovala za nosné poukázať na čisto antropologickú rovinu akéhosi mapovania, iniciačného potenciálu archívu ako iného druhu vizuality, ktorý má svojbytný vzťah ku kultúrnej pamäti vôbec.

Táto línia sa odvíja od počiatočných impulzov, ako ich sprostredkoval avantgardný postup koláže a fotomontáže, ktorý v priebehu dvadsiateho storočia nadobúdala odlišné diskurzívne znaky. Tam, kde sa Július Koller stáva historikom, tam sa Aby Warburg či André Malraux stáva umelcom. Vytvárajú subjektívny model archívu, sprostredkovaný technologicky reprodukovateľným materiálom, ktorý v povojnovej tvorbe, ako sme videli v *Atlase* Gerharda Richtera, nadobúda charakter kolektívnej amnézie a represie.

Július Koller svojím archívom neusiluje o nový represívny nástroj kolektívnej pamäti, ako je to u inštitucionálnych archívov, ale je subjektívnym vhladom či pohľadom na vybrané informácie a fenomény. Ponúka mimoriadny vhlad do každodenného života československej socialistickej spoločnosti a svojou formou vybáda recipienta k aktívnej pozícii.

## LITERATÚRA

- Baladrán, Zbyněk: Vytríhování jako prax myšlení. In: Vojtěch Lahoda / Jiří Thýn / Tomáš Winter (ed.): *Emil Filla: Archiv umělce*. Praha 2010.
- Bartlová, Milena: Hořící archiv: Archiv Juliuse Kollera v Tranzitdisplay. *Art & Antiques*, roč. 11, č. 11, 2012.

- Bartošová, Zuzana: *Napriek totalite: neoficiálna slovenská scéna sedemdesiatych a osemdesiatych rokov 20. storočia*. Bratislava 2011.
- Bourriaud, Nicolas: *Kultura jako scénář: jak umění nově programuje současný svět*. Praha 2004.
- Brozman, Dušan: Július Koller 1939–2007. *Art & Antiques*, roč. 6, č. 9, 2007.
- Brozman, Dušan: Vedecko-fantastická retrospektiva. *Art & Antiques*, roč. 6., č. 9, 2010.
- Buchloh, Benjamin H. D.: Gerhard Richter's „Atlas“: The Anomic Archive. *October*, roč. 88, 1999.
- Buddeus, Hana / Dufková, Mariana / Jánoščík, Václav / Lomová, Johana (ed.): *AD AKTA. Dejiny umění v rozšířeném poli*. Praha 2011.
- Čarná, Daniela: Sám som sa stal otáznikom. *Prostor Zlín*, roč. 107, č. 3, 2010.
- Foucault, Michel: *Archeologie vědení*. Praha 2002.
- Foster, Hal: Archivy moderního umění. *Labyrinth revue*, č. 23–24, 2008.
- Derrida, Jacques: Archive Fever: A Freudian Impression. *Diacritics*, roč. 25, č. 2, 1995.
- Dillon, Brian: Collected Works. *Frieze*, č. 80, January–February 2004.
- Enwezor, Okwui: *Archive fever: uses of the document in contemporary art*. New York 2008.
- Fidelius, Petr: *Kritické eseje*. Torst 2000.
- Fidelius, Petr: *Řeč komunistické moci*. Praha 1988.
- Foster, Hal: Archivy moderního umění. *Labyrinth revue*, č. 23–24, 2008.
- Groys, Boris: Umění ve věku biopolitiky: od uměleckého díla k dokumentaci umění. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, roč. 2, č. 4–5, 2008.
- Grůň, Daniel: Archív umelca – Paralelná inštitúcia alebo prostriedok sebahistorizácie? *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, č. 11, 2011.
- Grůň, Daniel: *Galéria Ganku*. Viedeň 2014.
- Grůň, Daniel / Pospizsyl, Tomáš: *Archiv Juliuse Kollera: Badatelna*. Praha 2012.
- Grůň, Daniel / Klímová, Barbora: *Navzájem. Společensví 70. a 80. let*. Praha/Brno 2013.
- Hanáková, Petra: Láska s pečiatkou: milostné koncepty Juliusa Kollera. *Ročenka Slovenskej národnej galérie v Bratislave*, roč. 11, 2010.
- Hanáková, Petra: Legere et collegere: čitatel, spisovateľ a hromadič informácií JK. *Ročenka Slovenskej národnej galérie v Bratislave*, roč. 12, 2011.
- Hanáková, Petra / Hrabušický, Aurel: *Július Koller: vedecko-fantastická retrospektiva*. Bratislava 2010.
- Havránek, Vít: Slovenský U.F.O.-naut: Július Koller. *Revue Art*, roč. 2, č. 4, 2005.
- Havránek, Vít / Baladrán, Zbyněk / Krejčová, Veronika: *Atlas transformace*. Praha 2009.
- Jablonská, Beáta: Spor o slovenské „More“. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, roč. 7, č. 15, 2013.
- Lahoda, Vojtěch / Thýn, Jiří / Winter, Tomáš (ed.): *Emil Filla: archiv umělce*. Praha 2010.
- Malraux, André: Imaginární muzeum. *Labyrinth revue*, č. 23–24, 2008.
- Matuščík, Radislav: ... *Predtým. Prekročenie hraníc. 1964–1971*. Žilina 1994 (samizdat 1983).
- Chalupecký, Jindřich: Osud jedné generace. In: *Cestou necestou*. Jinočany 1999.
- Orišková, Mária: *Dvojhlasné dejiny umenia*. Bratislava 2002.
- Piotrowski, Piotr: *In the Shadow of Yalta, art and avant-garde in Eastern Europe 1945–1989*. London 2009.
- Spieker, Sven: *The Big Archive. Art from Beaucracy*. Cambridge, 2008.
- Štrauss, Tomáš: *Slovenský variant moderny*. Bratislava 1992 (samizdat 1978–1979).
- Štrauss, Tomáš: *Toto čudesné 21. storočie*. Bratislava 2009.
- Zálešák, Jan: *Mínulá budoucnost*. Brno 2013.

### Internetové zdroje

- Badovinač, Zdenka: *What will be next revolution like?*, <http://www.eflux.com/journal/what-will-the-next-revolution-be-like>, vyhľadané 1. 8. 2014.
- Badovinač, Zdenka: [http://www.e-cart.ro/7/zdenka/uk/g/zdenka\\_uk.html](http://www.e-cart.ro/7/zdenka/uk/g/zdenka_uk.html), vyhľadané 25. 7. 2014.
- Breakell, Sue: *Perspective: Negotiating the Archive*, <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/perspectives-negotiatingarchive>, vyhľadané 1. 8. 2014.
- East Art Map*: <http://www.eastartmap.org>, vyhľadané 2. 8. 2014.
- Kadist Art Foundation*: <https://www.youtube.com/watch?v=0T6MNYdabn0>, vyhľadané 19. 7. 2014.



- Hanáčková, Milada: *Brněnská bohéma*, [http://is.muni.cz/th/145551/ff\\_b/Bakalarka\\_BOHEMA\\_2.txt](http://is.muni.cz/th/145551/ff_b/Bakalarka_BOHEMA_2.txt), vyhladané 1. 8. 2014.
- History and Museum of Modern Art*: <http://www.kuda.org/en/history-and-museummodern-art-goran-or-evil>, vyhladané 28. 7. 2014.
- Museum of American Art*: <http://www.museum-of-american-art.org>, vyhladané 28. 7. 2014.
- Nader, Luiza: *What Do Archives Forget? Memory and Histories*, „From the Archive of Kwiekulik“, [http://www.kulikzofia.pl/english/ok2/ok2\\_nader\\_eng.html](http://www.kulikzofia.pl/english/ok2/ok2_nader_eng.html), vyhladané 1. 8. 2014.
- Petrešin-Bachelez, Nataša: *Innovative Forms of Archives, Part One: Exhibitions, Events, Books, Museums, and Lia Perjovschi's Contemporary Art Archive*, <http://www.eflux.com/journal/innovative-forms-of-archives-part-one-exhibitions-events-booksmuseums-and-lia-perjovschi%E2%80%99s-contemporary-art-archive>, vyhladané 15. 7. 2014.
- Petrešin-Bachelez, Nataša: *Innovative Forms of Archives, Part Two: IRWIN's East Art Map and Tamás St. Auby's Portable Intelligence Increase Museum*, <http://www.e-flux.com/journal/innovative-forms-of-archives-part-twoirwin%E2%80%99s-east-art-map-and-tamas-st-auby%E2%80%99s-portableintelligence-increase-museum>, vyhladané 1. 8. 2014.
- Petrešin-Bachelez, Nataša: *Archiv(y)*, <http://www.monumenttotransformation.org/atlas-transformace/html/a/archiv/1-archivy.html>, vyhladané 3. 8. 2014.
- <http://warburg.library.cornell.edu/panel>, vyhladané 1. 8. 2014.

## JÚLIUS KOLLER AND ART ARCHIVE

### Summary

In this paper concerning Julius Koller's archive I wanted to look through the concept of "artist's archive" in the former communist bloc. For this purpose, the study had to deal with the broader discursive frames of archive's understanding and its specific framework within the art production. The nature and structure of Koller's archive revealed this practice as an important and unseparable component within his conceptual practise. My intention was to compare the practise with similar strategies in the former Eastern Bloc, especially those of the IRWIN group, Museum of American Art in Berlin, Lia Perjovschi, J. H. Kocman, KwieKulik, Artpool Art Research Center, Tamás St. Auby and Ilja Kabakov. This contextualisation demonstrated similar traits in the process of self-historization. Koller's imitation of the language of the official bureaucratic apparatus created new kind of para-institution that comprises strategies such as self-documentation and self-administration. This activity turned out to possess substantial power to become effective subversive tacticts within the existing system. In the last part I wanted to highlight besides the issue of self-historization another substantial aspect of "artist's archive" – the anthropological matter of the archive. Art historian's and artist's interest of building archives became significant in the moderinst era. It is necessarily entangled with strategies as technical reproducibility, collage and photo-montage. These impulses led to various strategies of creating mind-maps and demonstrating new relation to memory. I examined the most known examples of this phenomenon such as The Mnemosyne Atlas of Aby Warburg, the Imaginary Museum of André Malraux to the Gerhard Richter's Atlas. It provided me another possibility how to grasp the issue of art archive in the framework of visuality of modernity.