

1. Úvod

Úvod akejkoľvek odbornej práce sa zdá byť tak trochu dvojsečnou zbraňou, pisateľ musí deklaratívne vytýčiť ciele, ktoré nie je jasné, či možno poctivo naplniť, musí predostrieť nosnú kostru, pri ktorej nie je zrejmé, či nebude predsa len obmedzujúca a musí, predovšetkým, z nesmierne spleťtých interpretačných možností zvoliť adekvátne metodologické oprátky.

Voľné narábanie s archívmi sa už od deväťdesiatych rokov minulého storočia stalo inštitucionalizovanou umeleckou praxou, okliešťované rôznymi terminologickými škatuľkami. Najčastejšie sa asi hovorí o archívnom impulze, historiografickom alebo dokumentaristickom obrate. O rozšírenie tejto problematiky sa v neposlednom rade zaslúžila Documenta 11 v roku 2002, kurátorovaná Okwui Enwezorom.

Je oprávnené skonštatovať, že tento silný prúd orientovaný na archívne tendencie v posledných dvadsiatich rokoch často vyvoláva v obecnom povedomí kultúrnej obce náladu akejsi klišeovistosti, až prepranosti. Je to však pre nás adekvátny argument rezignovať na hľadanie nových otázok a spojitostí? Každé umelecké dielo musí byť vždy znovuobjavené.

Výber tématu „Július Koller a umelecký archív“ bol sčasti prirodzeným vyústením môjho kontinuálneho záujmu o súčasné umenie¹ a sčasti náhodným stretnutím. Onou rozbuškou bola výstava pod kurátorskou taktovkou Tomáša Pospiszyla, ktorá sa uskutočnila v roku 2012 v pražskej galérii Tranzitdisplay [1-2] s na prvý pohľad hmlistým názvom Július Koller: Badatelna. Išlo o prezentáciu jednej časti korpusu z dovedy nie až tak známej Kollerovej archívnej činnosti, ktorý približne od šesťdesiatych rokov minulého storočia zbieral rôzne publikácie, výstrižky z časopisov, pohľadnice, ktoré dopľňoval vlastnými poznámkami, kresbami alebo ich adjustoval na podkladový papier.²

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 impozantné. Ako sa vyrovnat' s takýmto druhom umeleckého materiálu? Je oprávnené ho vôbec označovať za „umelecký“?

¹ Súčasná alebo moderné umenie? Tekutosť a prestupnosť pojmov v obecnom užívaní nedovoľuje určiť striktné hranice. V rámci vlastného zhodnocovania umeleckej tvorby ich vnímam vo vzťahu inherentnej podmienenosti.

² Podrobnejšie sa formou a obsahom Kollerovho archívu budem zaoberať v samostatnej kapitole.

Ohniskom môjho bádateľského záujmu 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 sisyfoské hľadanie odpovede na naivnú otázku „či archív Júliusa Kollera je vôbec umením,“ ale predovšetkým skrze hľadanie afintít a diskrepancií s inými formami archívov preskúmavať 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 časti považujem za dôležité priblížiť kľúčový pojem archívu, jeho ohybný diskurzívny rámec a predovšetkým odtiene, ktoré nadobúda v špecifickom vymedzení „umeleckého archívu.“ V samostatnej kapitole naznačím štruktúru a tématické rozprestrenie archívu Júliusa Kollera a pokúsím sa ho vytýčiť v kontextu umelcovej konceptuálnej tvorby, ktorá je od archívu neoddeliteľná.

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, ktorý v novom režime modernistickej spoločnosti nadobúda zvláštny vzťah k obecné zdieľanej pamäti. Predstavujem tu jednu líniu skrze projekty ako Mnemosyné Abyho Warburga alebo Imaginárne múzeum Andréa Malrauxa až ku Gerhardovi Richterovi.

S recentnou popularitou, s akou sa zvýšil záujem o Kollerovo dielo, narástlo aj množstvo dostupnej literatúry. Hlavným zdrojom je monografia Aurela Hrabušického a Petry Hanákovéj: Vedecko-fantastická retropektíva, ktorá vznikla popri rovnomennej výstave v Esterházyho paláci v roku 2010, v ktorej sú už zahrnuté i texty o Kollerovej archívnej činnosti.

Samostatným tématickým výstupom sú noviny vydané pri príležitosti spomínanej výstavy v Tranzitdisplay s dvoma príspevkami od Tomáša Pospiszyla a Daniela Grúňa. Tento slovenský historik umenia a kurátor sa dlhodobejšie a systematicky zaoberá témou archívu, hlavne v diele Júliusa Kollera, upozorním na jeho príspevok v Sešitu pro umění, teorii a příbuzné zóny s názvom Archív umelca - Paralelná inštitúcia alebo prostriedok sebahistorizácie? Rámčovo sa Kollerovmu archívu ako dôležitému konštitutívnu elementu venuje v poslednej publikácii venovanej hlavne fiktívnemu projektu Galéria Ganku.

Dôležitým zdrojom bol i jeho nedávny doktorandský workshop, ktorý sa uskutočnil 18. 6. 2014 na pôde Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Prahe, venovaný Sebahistorizácii, archívom a moci. Samostatná publikácia alebo podrobnejšie štúdium venujúce sa kompletnému Kollerovmu archívu zatiaľ neexistuje, čo je pochopiteľné v ohľade na ohromný rozsah pozostalosti.³ Petra Hanáková dlhodobejšie spracováva jeho materiál a na toto téma publikovala niekoľko článkov.

Mimo kollerovský záber na téma archívu bol u nás kľúčový projekt Víta Havránka a Zbyňka Baladrána Monument transformace z roku 2006, ktorý v rámci problematického vyrovnávania sa zemí tzv. východného bloku s radikálnym procesom transformácie po páde železnej opony v roku 1989 sprostredkoval niekoľko zaujímavých textov na téma archívu vo východných zemiach.⁴

Napriek inštitucionalizácii a rozšírenosti diskusie o archívnych tendenciách vo svete, zahraničná literatúra v tuzemsku na toto téma je stále zaťažko dostupná. Ako nepočítame všeobecne známu filozofickú dekonštrukciu Michela Foucaulta a freudovskú revíziu archívu Jacquesa Derridu, za pozornosť stoja texty Borisa Groysa, Hala Fostera a texty Natašy Petrešin-Bachelez na internetovej platforme e-flux.

Významným príspevkom k tématu je vydanie antológie textov pod editorským zaštitením Charlesa Merewethera : Archive (Documents of Contemporary art) z roku 2006 v spolupráci s Whitechapel gallery v Londýne a prehľad archivačných postupov v modernistických a avantgardných postupoch od Svena Spiekera: The Big Archive. Art from

³ Materiál momentálne nie je prístupný, katalogizuje sa pri príležitosti prípravy ďalšej Kollerovej retrospektívy vo viedeľskom MUMOKu v roku 2016. Za informáciu ďakujem Danielovi Grúňovi.

⁴ Při tejto príležitosti vznikla nielen samostatná publikácia Atlas transformace, editorsky zaštitená Vítom Havránkom a Zbyňkom Baladránom v spolupráci s Veronikou Krejčovou (2010) alebo taktiež rozšírne stránky www.monumenttotransformation.org

Bureaucracy. Dôležitou príručkou k archivačným taktikám súčasného umenia je kniha *Uses of the Document in Contemporary Art* od teoretika a kurátora Okwui Enwezora, ktorý túto problematiku tento i vo výstavách.

2. Archív

Celou bakalárskou prácou sa bude vinúť pojem archívu, pojem, ktorý je implicitný poľu, v ktorom sa v rámci nášho odborného, dnes už interdisciplinárneho záberu bežne pohybujeme. Pri umeleckohistorickom bádání sa stáva základným a iniciačným inštrumentom tématického prieskumu. Z hľadiska môjho záujmu sa posúvam k skúmaní vlastných predpokladov a charakteru archívu. Archív ako obecné rozšírený teoretický predmet však u mnohých bádateľov nadobúda nesmierne rôznorodú povahu. Táto výzva nás teda zvädza 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 hermenutickými právamocami – mohli archív interpretovať.⁵ Ak by sme chceli po etymologickej línii ďalej, v hlbšej rovine vychádza ešte z „arché“ – nesúce význam prvopočiatku, pôvodu alebo vlády.⁶

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

⁵ Jacques DERRIDA : *Archive Fever: A Freudian Impression*, *Diacritics*, Vol. 25, No. 2, 1995, 10

⁶ Karl LYDÉN: *Archiv*, in: Vít Havránek, Zbyněk Baladrán v spolupráci s Věrou Krejčovou (ed.): *Atlas transformace*, Praha 2009,

druhej strane môže odkazovať archívu ako k inštitúcii, ktorá sa ukáže s nástupom štrukturalizmu a dekonštrukcie ako problematická.

Už v tomto zmysle je v etymologickom odkrývaní 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, obrovský kabinet skutočnosti spravovaný racionalitou. Ustanovilo ho ako pevné podložie či úložisko nezdolných faktov, od ktorého sa má odvíjať „objektívny príbeh histórie“.

Tieto metanaratívy, 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.*“⁷ 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*⁸ sa vracia k Freudovej psychoanalytickej analýze archívu ako forme zápisu v korelácii s pamäťou. Derrida tvrdí, že archív nikdy nebude pamäťou, ani anamnézou, ani spontánnou živou skúsenosťou ako tvrdí napríklad *Groys*,⁹ ale akýmsi

⁷ Michel FOUCAULT: *Archeologie vědení*, Praha 2002, 198

⁸ DERRIDA (pozn. 5)

⁹ Boris GROYS: *Umění ve věku biopolitiky : od uměleckého díla k dokumentaci umění*, in: *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, Roč. 2. č. 4-5, 2008

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.*“¹⁰ 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.¹¹

Vo Freudovom chápaní, konfrontovaní s archívom ho vždy vnímame ako miesto odcuzenia, 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.

2.2. Archív umelca

To, čo nazývam z pragmatických dôvodov umeleckým archívom, je intencionálne budovaný archív z pozície umelca, ktorý sa pohybuje na pomedzí umeleckej, privátnej, sociokultúrnej či politickej referencie. Keď sa bádateľ ocitne zoči-voči archívu umelca, ocitá

¹⁰ Charles MEREWETHER: *The Archive. Documents of Contemporary Art*, MIT Press, Ambridge, Massachusetts, 2008, 13

¹¹ „Archives embody the mystique of boredom.“ In: subREAL (Călin Dan a Josif Kiraly), *Politics of Cultural Heritage*. 1999, *ibidem*, 115

sa v prekérnej 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.¹² Lenže v archíve nejde len o púhe nahromadenie vecí. Je v ňom možné aspoň čiastočne narysovať racionalizovanú štruktúru alebo organizačný princíp. Samozrejme obidve sa prelínajú, ale umeleckého archívu tvorí zväčša súhrn stôp zanechaných určitými činnosťami, spomienkami – kresby, texty, interagujúce so spoločnosťou na osobnej alebo formálnej úrovni.¹³

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 umeleckohistorického 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,¹⁴ 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 pamati. Tvorí nástroj na uchovávanie osobnej či kolektívnej pamate.

Základný prehľad toho, ako umelci v dvadsiatom storočí pracovali s týmto médium rozvinul Sven Spieker v publikácii *The Big Archive. Art from Bureaucracy*.¹⁵ V nej popisuje, ako avantgardné impulzy priniesli do archívnych postupov spochybenie kompaktného záznamu v čase a začali pracovať s nepredvídateľnosťou a náhodou. Konštituuju autonómnú gramatiku pravidiel a prelamujú hranice medzi textom a obrazom. Tie sa snažili predovšetkým o narušenie poňatia archívu, tak ako bol artikulovaný étosom devätnásteho

¹² Súkromným zberateľstvom sa v rámci mimoumeleckých, mimoinštitucionálnych a antropologických aspektov zaoberá samostatná publikácia. Viz. Martina PACHMANOVÁ (ed.): *Mít a být: sběratelství jako kumulace, recyklace a obsese*, Praha 2008

¹³ Sue BREAKELL: *Perspective: Negotiating the Archive*, <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/perspectives-negotiating-archive> vyhľadané 1. 8. 2014

¹⁴ Nicolas BOURRIAUD: *kultura jako scénář: jak umění nově programuje současný svět*, Praha 2004

¹⁵ Sven SPIEKER: *The Big Archive. Art from Bureaucracy*, The MIT Press, Cambridge, 2008

storočia. Upozorňuje, ako kvázi vedecká dimenzia archívu prechádza v šesťdesiatych a sedemdesiatych rokoch i umeleckým uvažovaním, keď sa definuje skrze „*pravidlá a protokoly, ktoré sú základom umeleckej produkcie.*“¹⁶ V takomto zmysle sa voľne dotýka i konceptuálnych stratégií, čo sa ukáže nosné i v našom skúmaní archívu Júliusa Kollera.

¹⁶ Ibidem, 12

3. Archív Júliusa Kollera

„Vedome chceme zaujímať pozíciu teoretického svedka doby (málo praktického), ale čo najviac presného, objektívneho, skepticko-optimistického do fantastického budúcnosti.“¹⁷

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 umenia¹⁸ a poskytuje mimoriadny záber do umelcovej špecifickej osobnosti.[3]

Koller približne od šesťdesiatych rokov, ale obzvlášť v sedemdesiatych a osemdesiatych nazhromaždil vyše dvesto krabíc rozličného re/produkovateľného materiálu: výstrižky z novín, časopisov a publikácií, v niektorých prípadoch kompletne čísla, ale aj tvz. preparované časopisy, autorské kresby a texty. [4-5]

V rámci tématického rozsahu Kollerovho „mapovania“ sa pohyboval jeho záujem od každodennosti, masovej kultúry až po vedu a techniku (obzvlášť silná 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. [6]

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, Morava, Slovensko, Vysoké Tatry, Bratislava*.¹⁹ 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

¹⁷ Zo zápiskov Júliusa Kollera. In: Aurel HRABUŠICKÝ / Petra HANÁKOVÁ: Július Koller. Vedecko-fantastická retrospektíva, Bratislava 2010, 12

¹⁸ Daniela ČARNÁ: Sám som sa stal otáznikom, in: *Prostor Zlín*, Roč. 107, 2010, s. 22

¹⁹ Daniel GRŮŇ / Tomáš Pospiszyl: Archív Júliuse Kollera: Badatelna, Praha 2012, 5-9. V katalógu je pochopiteľne prehľadný popis len 57 krabíc, ktoré boli prezentované na rovnomennej výstave.

„lepené články výstrižky – ANTIGRAFIKY, lepené výstrižky – ANTIGRAFOBRAZY, písané obrazy („maľované“) – ANTIOBRAZY.“²⁰

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.²¹ 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 púych intervencií do archíválií,²² čo však by bolo zavádzajúcim uvažovaním. Kollerovo bytostne otvorené dielo je nutné nahliadať v 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.* zahrňujú 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 muchláž, trhanie, olejomaľba a pod. 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 prekresľovaním reprodukcí a následne i slovným popisom a vlastným komentárom.

²⁰ HRABUŠICKÝ / HANÁKOVÁ (pozn. 16), 11

²¹ Ibidem, 10

²² Milena BARTLOVÁ: Hořící archiv: Archiv Juliuse Kollera v Tranzitdisplay, in: Art & Antiques, Roč. 11, 2012, č. 11, 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 DOMUS²³ z druhej polovice sedemdesiatych rokov až prvej polovice osemdesiatych rokov zahrňujúca tridsať zelených školských časopisov. Dôsledne mapuje, komprimuje a transkribuje obsah jednotlivých čísiel časopisov.

3. 1. 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 zahlcovali 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.“*²⁴

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.

²³ Petra HANÁKOVÁ: Legere et collegere: čitateľ, spisovač a hromadič informácií JK, in: Ročenka Slovenskej národnej galérie v Bratislave, Roč. 12, 2011, str. 84

²⁴ V odvolaní na Mladea Dolara. Zdenka BADOVINÁČ: What will be next revolution like? <http://www.e-flux.com/journal/what-will-the-next-revolution-be-like/> Vyhľadane 1. 8. 2014

3. 2. 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, ktoré je učené 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 sa tvorcí neoficiálneho²⁵ umenia usilujú rehabilitovať univerzálne hodnoty. Vytvára sa akési disidentské paradigma spájajúce estetiku a etiku ako opozíciu voči nivelizujúcim hodnotám totality.²⁶ Avšak ako tvrdí kritik Petr Fidelius, dichotómia oficiálneho a neoficiálneho je omnoho komplikovanejšia a poskytovala priestor interakcie a intervencie.²⁷

Takéto heroické čierno-biele vnímanie schématu narúša minimálne sám Július Koller. Ten sa vedome pohyboval v oficiálnych štruktúrach, pravidelne zasielal svoje latextové maľby - gýčovité krajinky „komiksového realizmu“ (tatranské krajiny, lanovky, pohľady na Bratislavský hrad ...) maľovaných podľa fotografií a pohľadníc slovenskému štátnemu podniku „Dielo“, patriaceho pod správu Slovenského fondu výtvarných umelcov. [6] 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.“²⁸

Práve táto ambivalentná pozícia relativizuje odtážitú 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“.

²⁵ Neoficiálnou scénou na Slovensku sa zaoberá Zuzana Bartošová. Viz Zuzana BARTOŠOVÁ: Napriek totalite. Neoficiálna slovenská výtvarná scéna v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch 20. storočia, Bratislava 2012

²⁶ Mária ORIŠKOVÁ: Dvojhlasné dejiny umenia, Bratislava 2002, 58. Požiadavok autonómnosti, morálnej nepoškvrnenosti neoficiálneho umenia propaguje Jindřich Chalupecký, podľa ktorého umelec môže prijať buď úlohu štátneho pracovníka a tým resignovať na umenie, alebo sa držať svojho poslania a tvoriť „eticky“. Viz. Jindřich CHALUPECKÝ: Osud jedné generace, in: Cestou – necestou, Jinočany, 1999, 154

²⁷ Petr FIDELIUS: Kritické eseje, Praha 2000, 64

²⁸ Petra HANÁKOVÁ: Kultúrna stopa JK (pozn. 16), 26

3. 3. 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.²⁹ V tomto zmysle vždy dochádza ku komplementárejšej produkcii umelca.

Július Koller už v počiatkoch svojej tvorby 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*,³⁰ 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)“. “[7] Pojmy ktoré vymedzuje v podobe negácie a demonštruje tým skepsu voči všetkému obecne zdieľanému, zahrňujú i neoavantgardné fluxovské výdobytky. V podobe negatívnych označovacích operácií rekonfiguruje tradičnú gramatiku výpovedí. [8] 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, jednoznačné. 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 odpoveď na nič. Môžem si to azda dovoliť. Nie som vedec ani filozof. Mám obrazy azda pokladať za pravdu?“*

²⁹ Piotr PIOTROWSKI: In the Shadow of Yalta. Art ad Avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989, Londýn, 2009, 248

³⁰ Beáta JABLONSKÁ, Spor o slovenské „More“, in: Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny, Roč. 7, č. 15, 2007. Recentná diskusia o prvenstvo v slovenskom konceptuálnom umení, pričom podstatu konceptuálneho umenia ako analýzu média tématizoval 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: Slovenský variant moderny, Bratislava 1992, 55

Veľa 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.“³¹

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 operáciach 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 oxymorónov : NÁRODNÝ INTERNACIONALIZMUS, Nová vážnosť v kultúrnej situácii stop-artu, AUTOCENZURART, MANIFEST PROVINCIALIZMU: nekvalita je kvalita, okraj je stred, horizontálna pyramída, DADAMČIAK, BUDADAJ, VŠADAB (V – SHUT UP) atď.³².

Estetický akt pomocou jednoduchého označovania materiálu umožňuje vystúpeniu toho, čo by ináč bolo neviditeľné. V U. F. O. – Univerzálno-kultúrnych Futurologických operáciach (rozvíja od roku 1970), vo variabilite trojpísmenkovej 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.“³³

³¹ Dopis Tomášovi Štraussovi z júla 1978, in: Slovenský variant moderny (pozn. 8), 156

³² HANÁKOVÁ (pozn. 16), 18

³³ Georg SCHÖLLAMMER: Július Koller: Kozmológ, skeptik a hráč (pozn. 16), 58

Najlepšie zhustené vyjadrenie spojenia formálnej redukcie a otvorenosti³⁴ Kollerovej práce možno nájsť v oznámení Mini-koncepcie maxi-ideí z roku 1974. [10]

Nezanedbateľným faktom zostáva, že sofistifikované 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.

Postštrukturalistická metóda nám ponúka zaujímavý vŕhľad do štruktúry diela v analógii so spoločnosťou. V (post)totalitnej spoločnosti,³⁵ ako píše Fidelius, bola sústavne ochromovaná schopnosť myslieť, *„proti ideologickej slepote Koller nasadzuje estetickú racionalitu svojich znakových operácií – túto neutralizáciu, pravdaže, západné diferenciacie nemôžu anticipovať. 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.“*³⁶.

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

3. 4. Seba-dokumentácia a seba-administrácia

Konceptualizmus v technikách deklaratívnej metodológie, metalingvistiky a diskurzívneho záznamu predzamenáva dokumentačné metódy, akými sú seba-

³⁴ Václav MAGID: Vec:konceptualizmus, in: Hana BUDDEUS / Mariana DUFKOVÁ / Václav JÁNOŠČÍK / Johana LOMOVÁ (eds.): AD AKTA. Dejiny umění v rozšířeném poli, Praha 2011, 83

³⁵ Post-totalitná 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 KRAĽOVIČ: Návod na (ne)použitie. Princíp fikcie a simulácie v akciách Dočasnej spoločnosti intenzívneho prežívania, Ibidem, 29

³⁶ SCHÖLLHAMER (poz. 33), 54

dokumentácia.³⁷ 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 ľúbostného projektu, ktorým je spolužitie s Kvetoslavou Fulierovou.³⁸ Dôsledne zaznamenáva a mapuje vzťahové peripetie v podobe zápiskov, textkariet alebo ich súsledne prevádza do UFO-operácií pod rozšírenou značkou J+K. [11] Archivuje kalendáre plné poznámok, ktoré zaznamenávajú ich spolunažívanie, neskôr k nim pridáva vlepované texty, titulky či výstrižky z novín 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.³⁹ 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 klasifikácia⁴⁰ a chladné zoznamy administratívneho charakteru. Dokumentoval všetky svoje výstavy, projekty a vďaka Kvetě Fulierovej vznikla bohatá fotodokumentácia. Pracne zaznamenávala i od roku 1970 sebamytologizačný jeho projekt U. F. O.- naut. Každý rok sa štylizoval do rozličných identít, si zakrýval tvár tanierom či inými predmetmi.

Pri snahe o porozumenie Kollerovho archívu hrá nemenej dôležitú úlohu umelcova snaha o zrušenie hraníc medzi svetom umenia a životom, do syntetizujúceho stavu, ktorú označuje ako „kultúra života“ alebo „nová kozmohumanistická kultúra“. V jeho „Univerzálnu-kultúrnej Fikcii Odstraňovania umenia“⁴¹ 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 karierizmu či už v oficiálnych

³⁷ Daniel GRŮŇ: Archív umelca - Paralelná inštitúcia alebo prostriedok seba-historizácie?, in: Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny, č. 11, Praha 2011, 67

³⁸ Petra HANÁKOVÁ, Lásky s pečiatkou. Milostné koncepty Júliusa Kollera, in: Ročenka Slovenskej národnej galérie v Bratislave, 2010, 19

³⁹ Ibidem, 21

⁴⁰ HANÁKOVÁ, (pozn. 16), 19

⁴¹ HANÁKOVÁ (pozn. 16), 23-24

štruktúrach alebo v undergroundovej scéne sa explicitne zrkadlí v zápiskoch na textových kartičkách a až uštipačných komentároch na činnosť svojich kolegov. Zbiera PF-ky, samizdaty či xeroxy a v rámci týchto rešerší eviduje ich výstavné aktivity – nalepoval si články, archivoval katalógy a recenzie.

3. 5. 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, kumunizmu, 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 a pod.) 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).⁴²

Ide opäť o množstvo adjustovaných novinových výstrižkov, keltské ornamenty, neidentifikovateľné lietajúce objekty, bermudské trojuholníky, egyptské pyramídy, bájna zem Atantis 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, prerýva v umeleckej tvorbe alebo narúša diskurzívny rád sveta umenia.

Moment vyprázdnenosti založený na repetitívnosti formálnych úkonov v doplnení o zdánslivo dostupný socialistický konzum vytváral charakter post-totalitnej spoločnosti.

Fikcia ako referenčný znak, odkazujúci ku skutočnosti. Proces pomáhajúci prekonať dištanciu medzi subjektom a svetom. V post-totalitnej spoločnosti je ilúzia, t. j. skreslené vnímanie skutočnosti, jedným z aparátov udržania konsolidovaného poriadku. Simulácia má schopnosť sa stať kritickým nástrojom.⁴³

Politicum v rámci Kollerovho archívu je možné demonštrovať na časti tzv. odpadovej kultúry, „preparovaných“ straníckych novinách, v ktorých vystrihovaním a prelepovaním jednotlivých častí vymazáva textuálny propagantistický nános k vlastnému oznámeniu.[12]

⁴² HANÁKOVÁ (pozn. 16), 11

⁴³ Ján KRÁLOVIČ (pozn. 34), 24

Opäť metódou negatívneho postoju – uberania, vymazávania, čím sám produkuje 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.*“⁴⁴ [13] Jeho typickým ironickým prístupom zenužíva obecnú propagandistickú rétoriku (v takto podanej osekanej podobe je komunistická zameniteľná aj za kapitalistickú) na seba- propagáciu, nie 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.*“⁴⁵

3. 6. Galéria Ganku

Už vo svojich antihappeningoch Koller naznačil dištanc voči tradičnému inštitucionalizovanému galerijnému schématu, respektíve v obcejšej 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 [14], fiktívnej platformy pre rozvíjanie

⁴⁴ HANÁKOVÁ / HRABUŠICKÝ (pozn. 16), 269

⁴⁵ HANÁKOVÁ (pozn.16), 24

imaginatívnych špekulácií“, ktorá naväzuje na jeho dlhodobý koncept Univerzálno-kultúrnych Futurologických operácií (U. F. O.).⁴⁶ 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“.⁴⁷ 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.⁴⁸

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“⁴⁹ Sociálny rozmer tejto stratégie, umelecký akt, ktorý sa viaže len oblasť komunikácie vytvára nový konštitutívny priestor pre alternatívne zdieľanie umeleckých ideí.⁵⁰

To, čo vytvára rámcové schéma fiktívneho konceptuálneho projektu je jeho materiálna zložka, emulovaná v prísne byrokratickom jazyku. [15] V presne zaznamenanom popise

⁴⁶ 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 GRŮŇ: Július Koller, Galéria Ganku, Schlebrügge, 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=0T6MNdabn0>, vyhľadane 19. 7. 2014

⁴⁷ Daniel GRŮŇ: Archív univerzálnej futurologickej organizácie Júliusa Kollera, , 13

⁴⁸ Strojopis štatútu bol pomenovaný U. F. O. Galéria - Galéria Ganku (U. F. O. G.), zakladateľ bol Július 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

⁴⁹ Ibidem, 99

⁵⁰ Spoločné tvorivé aktivity umelcov mimo oficiálne inštitúcie v socialistickom Československu tematizoval 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. Společensví 70. a 80. let., Praha-Brno 2013

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 zaoberúci sa analýzou komunistického jazyka zdôrazňuje, že v reálnom socializme dochádza namiesto pojmovej diferenciácie k jej vyprázdňovaniu. Slová sa redukujú, vyprázdňujú a stávajú zameniteľné šifry pre jedno a to isté.⁵¹ Ideologická kontrola toku informácií je podvracaná jej simuláciou, čím Koller opäť „dvojitou referenciou k reálnemu a fiktívnemu poskytuje priestor pre subverzívne myslenie“.⁵²

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 ako „faktografická fikcia“.⁵³ 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 – nerozlíšiteľnosť medzi predmetom a referenciou, ktoré obidve fungujú ako bezobstažné, neutrálne a zároveň diksurzívny znak a takisto implicitná skúsenostno-estetická kritika inštitúcií zrejme kladú pred kritiku ďalšie recepcné 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 nezájem a nedostupnosť verejných inštitúcií a vytvára jej paralelný protipól. V tomto zmysle sa implicitne ukazuje ako nepriama politická stratégia. Vizuálne mapovanie každodennosti a populárnej kultúry tlačových periodík predstavuje unikátnu synoptickú mapu československej socialistickej spoločnosti.

⁵¹ Petr FIDELIUS: Řeč komunistické moci, Praha 1988, 196

⁵² GRŮŇ(pozn. 18), 13

⁵³ Pojem „faktografia“ preberá od Benjamin Buchloha, ktorý ho používa pri analýze postupov sovietskej avantgardy. GRŮŇ (pozn. 46), 104

4. Seba-historizácia a paralelná inštitúcia

Tento súbor archivačných praktík, ktoré sa svojou povahou zasadujú v kontexte seba-historizácie. Predstavujú 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.⁵⁴ 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 suplovanie 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,“⁵⁵ 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“⁵⁶ 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 perцепčných mechanizmov umeleckej práce. Samozrejme, v každej krajine bola rôzna miera dohľadu nad umeleckou produkciou a odlišná tolerancia experimentálnych moderných výrazov a vyvíjali sa 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 neuskutočňuje

⁵⁴ 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 tristnú sociálnu situáciu po zrušení cukrovarov v provincii Tucumán. Umeleckú stratégiu dokumentácie vnímali ako nástroj sociálnej zmeny. GRÚŇ (pozn. 37), 68

⁵⁵ Daniel Grúň prevzal pojem od Georga Schöllhammera pri hodnotení činnosti umeleckej dvojice KwieKulik. Ibidem, 10

⁵⁶ Nataša PETREŠIN-BACHELEZ: Innovative Forms of Archives, Part One: Exhibitions, Events, Books, Museums, and Lia Perjovschi's Contemporary Art Archive, <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/>, vyhľadane 15. 7. 2014

na základe osobných dohôd a stretnutí, ale skrze byrokratické a administratívne mechanizmy a systémovo štrukturovanú komunikáciu skrze masové médiá.⁵⁷ Nabúvanie 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.

4. 1. 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.“⁵⁸ Užívaný pojem „seba-historizácia“ ako aktivitu zbierania a uchovávanía diel či dokumentov formulovala slovinská historička umenia Zdenkou Badovinač.

O revíziu tohto prístupu sa snažila Zdenka Badovinač usporiadaním výstavného projektu v roku 2006 *Interrupted Histories*, ktorá sa uskutočnila v Moderna galerija Ljubljana. Svoj zámer obhajuje slovami: „*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.*“⁵⁹ Snažila sa vykresliť spôsoby dokumentácie diel a neformálnej historizácie, ktoré boli marginalizované kultúrnou politikou a medzinárodným kontextom.

4. 2. IRWIN

IRWIN je slovinská skupina, ktorá sa snaží od deväťdesiatych rokov konštituovať vlastný kontext.⁶⁰ Podobne ako Koller nezaujala pozíciu explicitnej (inštitucionálnej) kritiky v presvedčení, že nemožno kritizovať to, čo neexistuje. Simultánne vystupujú ako tí, ktorí

⁵⁷ SPIEKER (pozn. 13), 5

⁵⁸ Zuzana BARTOŠOVÁ: Napriek totalite. Neoficiálna slovenská výtvarná scéna sedemdesiatych a osemdesiatych rokov 20. storočia, Bratislava 2012

⁵⁹ http://www.e-cart.ro/7/zdenka/uk/g/zdenka_uk.html vyhľadané 25. 7. 2014. Bol vydaný aj katalóg výstavy, viz: Zdenka BADOVINAC: Prekinjene Zgodovine / Interrupted Histories, Ljubljana, 2006

⁶⁰ Nataša PETREŠIN-BACHELEZ: Archiv(y), <http://www.monumenttotransformation.org/atlas-transformace/html/a/archiv/1-archiv-y.html> vyhľadané 3. 8. 2014

skúmajú a zároveň ako objekt skúmania. Hlavným prístupom je retro-princíp. Ktorý nie je možné považovať za štýl alebo trend ale skor ako konceptuálny prístup, partikulárny spôsob konania.⁶¹

Príkladom je projekt fiktívneho umeleckého hnutia v bývalej Juhoslávii - Retroavantgarda [16]. Pokúšajú sa intervenovať do západného kánonu dejín umenia vo forme modelovania akéhosi kontra-modernizmu, vlastná východná varianta modernizmu. Výstup nazvaný East Art Map⁶² vznikol ako reflexia absencie vlastne artikulovaných kontextuálnych rámcov modernizmu v podobe kolaboratívnej akcie dvadsiatich troch kritikov, kurátorov a historikov umenia, ktorí sa podieľajú na procesuálnom a interaktívom vyplňovaní týchto slepých škvŕn na mape. Internetová platforma⁶³ sa stáva akýmsi rizómom, otvorenou štruktúrou, ktorá sa neustále konštituuje na základe jednotlivých príspevkov.

4. 3. Museum of American Art v Berlíne

V tomto zmysle treba spomenúť *Museum of American Art v Berlíne* (MoAA).⁶⁴ Zakladateľom a propagátorom je srbský umelec Goran Đorđević pohybujúci sa medzi Berlínom, Belehradom a New Yorkom. Snažil sa spracovať 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. Prináša interaktívny prístup prednášok a výstav, riešených predovšetkým prostriedkami remaku a kópie.⁶⁵

Hlavný cieľ MoAA je zviditeľniť proces kanonizácie diel newyorskej školy a abstraktného expresionizmu a kánonu západnej proveniencie v Európe v obdobií studenej vojny a upozorniť na formatívnu úlohu, akú zohral v percepii moderného umenia vo svete vôbec. Jedným z projektov bol napríklad remake expozície Alfreda Baara z roku 1936 -

⁶¹ Nataša PETREŠIN-BACHELEZ: 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-two-irwin%E2%80%99s-east-art-map-and-tamas-st-auby%E2%80%99s-portable-intelligence-increase-museum/> vyhľadane 1. 8. 2014

⁶² IRWIN (ed.): East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe, Londýn 2006

⁶³ <http://www.eartmap.org/> vyhľadane 2. 8. 2014

⁶⁴ <http://www.museum-of-american-art.org/>, vyhľadane 28. 7. 2014

⁶⁵ GRUŇ (poz. 18), 73

Cubism and Abstract Art, nazvaný International Exhibition of Modern Art Presents Alfred Bar's Museum of Modern Art in New York,⁶⁶ v ktorej vytvoril značne vplyvné dogma vývoja moderného umenia. Metanaratív je ironizovaný mystifikáciou, inštitúciu reprezentujú navonok perzóny Kazimira Maleviča a Waltera Benjamina a subverzívnym užitím archívu vo vzťahu k výstavným praktikám sa snaží demaskovať dominantný rámec.

Umelci-archivári na rozdiel od umelcov-kurátorov, sa prostredníctvom nájdenných obrazov, objektov a textov snažia fyzicky sprítomiť historickú skúsenosť, ktorá bola stratená alebo potlačená: „*That the museum has been ruined as a coherent system in a public sphere is generally assumed, not triumphally proclaimed or melancholically pondered, and some of these artist suggest other kinds of ordering – within the museum and without. In this respect the orientation of archival art is often more institutive than destructive, more legislative than transgressive.*“⁶⁷

4. 4. Lia Perjovschi

Z asi najznámejších výbojných seba-historizačných formátov je ten od rumunskej umelkyne *Liy Perjovschi*. Tento proces sa odohráva v otvorených formách diskusií, stretnutí, čítarní a v rôznych prezetačných médiach organizuje fotokópie, zložky, pohľadnice či iný tlačený materiál v snahe o komponovanie vlastných „Subjektívnych dejín umenia.“ Sama sa pritom považuje za „detektívku umenia.“⁶⁸ Svojím aktivitami iniciuje jeden z nadôležitejších aspektov, ktoré archív pri neexistencii oficiálnych inštitúcií na udržanie pamäte môže stimulovať – zdieľanie a vzdelávanie.

Z dôvodu neexistencie zdieľaných a dostupných informácií v Rumunsku pred rokom 1989 triedi informácie a vytvára vlastné pojmové mapy, časové línie a genealógie. Od deväťdesiatych rokov rozvíja projekt *CAA/CAA (Contemporary Art Archive / Centre for Art Analysis)*, ktorý pomohol rozvinúť novú mimoštátnu komunikačnú a informačnú sieť mapujúcu umelcké hnutia a hlavne teda lokálnu kritiku. Lia Perjovschi samú seba popisuje

⁶⁶ Prezentovaný v roku 2003 na Benátskom Bienále ako súčasť pavilónu Srbska a Čiernej Hory. <http://www.kuda.org/en/history-and-museum-modern-art-goran-or-evi> vyhľadané 28. 7. 2014

⁶⁷ Hal FOSTER: Archival Impulse, MEREWETHER (pozn. 9), 145

⁶⁸ PETREŠIN-BACHELEZ (pozn. 56)

ako „detektívku umenia,“⁶⁹ Styčným bodom jej projektov je práca s fotokópiami, multiplami a reprodukciami umeleckých diel za účelom ich sprítomnenia už v rekontextualizovanej súvislosti. Vo svojom poslednom projekte *Plans for Knowledge Museum*, imaginárne múzeum na báze dokumentov akumulovaných aktivitou CAA sa chce odpútať od výstavného modelu ako spektaklu k výstave ako otvorene štrukturovaný archívu.

Budovanie kontra-histórie na báze individuálneho archívu, evidencie spoločensko-kultúrnych aktivít a prieskumu samotných podmienok existencie umenia vyžaduje silnú organizačnú činnosť, komunikáciu a aktívne nasadenie jedinca. Ak som zdôraznila túto nevyhnutnosť seba-archivačných stratégií v bývalom východnom bloku, popri Júliusovi Kollerovi vystupujú ďalšie osobnosti, ktoré nemožno opomenúť.

3. 5. J. H. Kocman

Z tuzemských, nie až tak známych dokumentačných aktivít, treba vypichnúť archív Jiřího Hynka Kocmana, momentálne pôsobiaci na Fakulte výtvarných umení VUT v Brne. Bol teda súčasťou „brnenskej scény“ a jeho tvorba sa pohybovala na poli konceptuálneho umenia, experimentálnej grafiky, od vizuálnej cez konkrétnu poéziu. Od roku 1965, podobne ako Július Koller hromadí a zbiera dokumenty, ktoré uskladňuje v krabiciach vo svojom privátnom byte. Zaujíma sa predovšetkým o oblasť výtvarného umenia, obsahuje napríklad kópie a pracovné súpisy diel Jana Nováka. Motiváciou perzistentnej dokumentácie má byť jeho neodbytný záujem o osobnosti umelcov a dôvody, ktoré ich vedú k tvorbe.⁷⁰ Avšak v archíve zhromažďuje aj tiskoviny rôzneho druhu, korešpondencie, katalógy, články a osobné záznamy zo zápisníku, ktoré mal umelec nosiť stále so sebou.⁷¹ Tieto záznamy následne systematizuje a triedi.

3. 6. KwieKulik

KwieKulik je poľská umelecká dvojica tvorená Zofiou Kulik a Przemysławom Kwiek a od sedemdesiatych rokov formujú archív nazvaný *Pracovňa aktivity, dokumentácie a distribúcie* pod značkou *PDDiU (Pracownia Działań, Dokumentacji*

⁶⁹ Ibidem

⁷⁰ Brnenská bohéma http://is.muni.cz/th/145551/ff_b/Bakalarka_BOHEMA_2.txt vyhľadané 1. 8. 2014

⁷¹ Ibidem

i Upowszechniania)[18]. Podobne ako on, využívali súkromný byt ako pracovňu a zberňu dokumentácie a následne i ako galériu. S úmyslom o „exaktné“ dokumentovanie aktivít využívali princípy filmového záznamu a reprodukcie. Snažili sa zaznamenávať činnosti marginalizovaných umelcov, neviditeľných a samozrejme neakceptovateľných oficiálnym štátnym aparátom, do ktorého sa snažili intervenovať.

KwieKulik formuloval pútavý návrh ako konštruovať históriu v trhlinách čítania archívu a úsilia pamäte, ktoré ukazujú problém nepísaných a potlačených dejín aj keď sú uchovávané v pamati lokálneho kontextu. Tým vytiahli problematiku symbolického násilia, ktoré vykonávajú oficiálne archívy a s nimi spojené dominujúce naratívy pretlačované v kotextu strednej Európy. Nie však v duchu nevyhnutného doplnenia, ale v rámci celkovej reflexie a prepracovania naratívu v jeho mikro-prúdoch.

Archív ma bytostne otvorenú štruktúru, je zložený z deviatich tableaux, obsahuje hlavne reprodukcie malieb a popisy vybraných PDDiU dokumentov.⁷² Tieto panely sú doplnené sprievodným textom, kde umelci popisujú daný projekt. Montáž obrazov nie je limitovaná len na akúsi mozaiku archivovaných kúskov, ale zaznamenáva rozličné trasovanie pamate a príbehov. Vytvárajajú časové slučky, ktoré umožňujú retroaktívne čítanie udalostí a nové konštelácie významov.

Táto vizuálna mapa rekonštruje intelektuálne referencie, cirkuláciu informácií, miesta stretnutí rovnako ako nevyhnutnú prepletenosť s na štátnych podnikoch – Pracownie Sztuk Plastycznych, ktorá bola tiež patrónkou neoavantgardnej Galeria Foksal.⁷³ Podobne ako ostané projekty sa pohybuje archív KwieKuliku niekde medzi historickou prácou a umeleckým dielom. Vytváraním mikro-histórií a znovuvytváraním volieb selekcie, redukcie a vylúčenia sa umelec ocitá vždy v distančnej pozícii od archívu. Avšak nevystupuje v zdánlivo obejktívnej pozícii historika, ale ukazuje túto históriu ako prvok schopný tranformovať identitu jedinca alebo kolektívu.

Takýto otvorený prístup, o ktorý sa Koller nikdy neusiloval, zhŕňal propagáciu interdiscipliárnych postupov a reformného myslenia narazil na svoje úskalia a umelci sa

⁷² Luiza NADER: What Do Archives Forget? Memory and Histories, 'From the Archive of Kwiekulik', http://www.kulikzofia.pl/english/ok2/ok2_nader_eng.html vyhladané 1. 8. 2014

⁷³ Ibidem

museli utiahnuť medzi uzavreté steny svojho bytu, ktoré však prenikli do obecného povedomia.

4. 7. Artpool Art Research Center

Silnejšiu expaziu či snahu zasiahnuť do verejnej sféry môžeme badať v aktovitách Györga Galántai a Júlie Klaniczay, ktorí už od sedemdesiatych rokov minulého storočia rozvíjajú tvz. *Active Archive* v rámci širšieho zázemia *Artpool (Artpool Art Research Center)* v Budapešti. Dnes už na základe opulentnej nazbieranej dokumentácie perfromancií, videových záznamov, kníh, autorských pečiatok, pohľadníc a rôznych foriem net artu až po záznamy sociálne angažovaných projektov či činnosti členov Fluxusu, spracováva a prezentuje vo forme výskumného centra.

Do povedomia ich dostali výstavné aktivity v Ateliérii Kaplnka v dedinke Balatonboglár, ktoré sa odohrávali medzi rokmi 1970-1973, avšak následne boli razatne utnuté.⁷⁴Však tieto angažované impulzy pomohli vytvoriť základ fotografickej, filmovej a písomnej dokumentácie. V roku 1978 na základe písomnej výzvy o zaslanie svojich umeleckých činností rozposlanej na mnohé adresy nazbieral množstvo materiálu a podarilo sa mu vytvoriť nové zázemie na kreáciu paralelnej inštitúcie s ambicióznymi záujmami.

Emulguje tu prekrývajúca sa pozícia umelca-archivára a umelca-kurátora, kde archivácia je predpokladom výstavnej činnosti a vice versa. Vydávali tiež akési „umelecké samizdaty,“ a vlastné náklady tlačené vlastnými prostriedky, ale v snahe, aby sa vyhol zabavovaniu ako v prípade samizdatov, signoval a čísloval ich ako umelecké diela a tlačil na čiernom trhu. Artpool ako špecifická agenda za bývalého režimu bola dôležitým konektorom v zbieraní, ochovávaní a dokumentovaní umeleckých aktivít, ktoré sa jej následne podarilo rozvinúť v kolektívnom zdieľaní ako komunikačné médium a zároveň generátor ideí.

⁷⁴ GRÚŇ (pozn.37), 75

4. 8. Tamás St. Auby

Tamás St. Auby je Kollerov generačný súputník a jeden z najradikálnejších predstaviteľov maďarskej neoavantgardy. Preložil viacero textov Fluxusu a ako jeden z prvých organizoval hapapeningy. V roku 1968 založil Medzinárodnú paralelnú úniu telekomunikácie (IPUT) ⁷⁵skrze explicitne formuloval svoju politickú pozíciu – snažil sa zorganizovať umeleckú revoltu na medzinárodnej úrovni. Toto úsilie ho však doviedlo k zadržaniu zo strany štátnych inštitúcií a v roku 1975 bol donútený k emigrácii.

V roku 2003 predstavuje v Dorottya Gallery v Budapešti svoj archív, ktorým sa vzpiera „umeleckohistorickej falzifikácii“ nazvaný Portable Intelligence Increase Museum. Snažil sa zamponovať pop art, konceptuálne umenie a akcionizmus medzi rokmi 1956 až 1976. Monumentálny multiumediálny archív obsahuje rozne druhy reprodukcí – maľby, fotografie, texty, videá, filmy, sochy, básne či iné dokumenty. Podobne ako Koller, Tamás St. Auby predstavuje model, kedy sa samotní umelci situujú v dejinách (umenia) a skrze archívne prostriedky prechádzajú k seba-inštitucionalizácii.

4. 9. Ilja Kabakov

Ilja Kabakov môže v mnohom pripomínať seba-historizačný Kollerov prístup, napríklad v posunutej pragmatike sovietskej byrokracie, avšak na rozdiel od Kabakova, ku Kollerovmu archívu aj po nežnej revolúcii mal prístup len úzky okruh zasvätených. Pre tohto ruského konceptualistu akt sprostredkovania a komunikácie zohráva v tvorbe dôležitú úlohu. Podľa Kabakova, archivár imituje, znovuvytvára úplne tú istú vonjakší pohľad, ktorého bol v daných okolnostiach zbavený. 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. ⁷⁶

V práci Kabakova je seba-historizáčný moment tesne previazaný so seba-deskripciou skrze odcudzujúce momenty rôznych identít. Napríklad v projekte *The Man Who Never Threw Anything Away (1977)* [19] pracuje s obyčajnými a banálnymi predmetmi „...*But still, why does the dump and its image summon my imagination over and over, why do I always*

⁷⁵ PETREŠIN-BACHELEZ (pozn.60)

⁷⁶ PETREŠIN-BACHELEZ (pozn. 56)

*return to it? Because I feel that man, living in our region , is simply suffocating in his own life among the garbage there is nowhere to take it nowhere to sweep it out – we have lost the border between garbage and no-garbage space. Everything is covered up, littered with garbage – our homes, streets, cities. We have no place to discard all this – it remains in us.*⁷⁷

⁷⁷ Ilja KABA KOV: The Man Who Never Threw Anything Away, in: MEREWETHER (pozn.9), 35

5. Vizuálny archív – miesto pamäte

Pri snahe o interpretáciu a o postihnutie rôznych valérov archívu Júliusa Kollera nemôžeme opomenúť ďalší aspekt jeho stratégie, a to vizuálneho mapovania 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 súčasnom umeleckohistorickom bádání poskytuje nové impulzy o možné porovnanie aktivít Júliusa Kollera, ktoré by mohli odhaliť nové aspekty v rámci kultúrnej histórie obecne. Akumulácia obrazov, kníh, časopisov, vlastnoručne písaných poznámok, umeleckých diel, novinových výstrižkov voľne uložených či lepených na podklad nám môže pripomnúť staršie, obecne známe príklady z dejín umenia. Neponúkam fixné interpretačné vodítko, ale na vystupujúcich troskách 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 pomyselného umiestnenia 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.⁷⁸

Dejiny moderného umenia poskytujú značné množstvo príkladov tohto zvnútorňovania, ktoré siahajú k až avantgardným princípom *koláže* a *fotomontáže* alebo i *Passagenwerk* Waltera Benjamina. Štrukturálny dôraz na diskontinuitnosť a fragmentárnosť v počiatkovej 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.

⁷⁸ Jan ZÁLEŠÁK: *Minulá budoucnost*, Brno 2013, 66

Nové fazety a detaily sprostredkované reprodukciami konštituuju 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.⁷⁹

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.⁸⁰

5. 1. Atlas Mnemosyné

Keď v roku 1929 zomrel Aby Warburg, zanechal po sebe obrovskú pozostalosť, ktorú tvorí asi šesťdesiat tisíc zväzkov kníh, ktoré následne jeho kolega Fritz Saxl premenil na výskumnú inštitúciu, dnes už preslávený Warburgov inštitút, ktorá je dnes súčasťou London University. To, čo nás ale hlavne bude zaujímať je jeho posledný projekt – Atlas Mnemosyné, ktorý kvôli nečakanému úmrtiu zostal nedokončený. Pozostáva zo sedemdesiatich panelov, na ktorých sú umiestnené reprodukcie na „konduktívnom médiu“,“⁸¹ ktoré predstavuje čierny poťah.⁸² Mali byť doplnené o písaný komentár v zmysle náučného „bilderatlasu“⁸³

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, témata, o kultúrne produkty a komodity ako napríklad užitá grafika, reklama, poštové známky. Výsledkom je akási poetická transpozícia vedeckých schém do metaforickej roviny.

⁷⁹ Benjamin H.D. BUCHLOCH: Gerhard Richter's „Atlas,“ October, Vol. 88, Spring 1999, 13

⁸⁰ Zbyněk BALADRÁN: Vytříhování jako prax myšlení, in: Vojtěch Lahoda/ Jiří Thýn / Tomáš Winter (ed.): Emil Filla: Archiv umělce, Praha 2010, 31

⁸¹ Brian DILLON: Collected Works, Frieze, Issue 80, January-February, 2004

⁸² Jednotlivé panely je možné online prehladať a stránkach Warburgovej knižnice. Viz <http://warburg.library.cornell.edu/panel> vyhľadane 1. 8. 2014

⁸³ Vojtěch LAHODA: Nový život umělce: Fillaův archiv (pozn. 80), 19

Atlas Mnémosyné mal konštruovať mnémický model⁸⁴ v rámci západnej kultúry, ktorá sa dá trasovať až do prítomnosti skrze „dynamogramy,“ [20] znovu objavujúce sa motívy giest a telesného výrazu (od klasickej antiky až do renesancie), ktoré zhrnul notoricky známym pojmom „pathos formula.“ Warburg vlastne zrušil kategórie a metódy tradičnej histórie umenia a v benjaminovskej dôvere v rovnocennú pozíciu technologicky reprodukovateľného materiálu a 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.

5. 2. Imaginárne múzem

Táto forma obrazového archívu ako múzea má svoju návaznosť aj v projekte Imaginárneho múzea, ktorý predstavil v roku 1947 francúzsky spisovateľ André Malraux.⁸⁵ Jeho koncepcia postavená na reprodukciách umleckých 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 chronológií a klasifikácií, v zmysle čirej umeleckej predstavy. Mary Bergsteinová ho označila za „parapolitický“⁸⁶ projekt, ktorý sa snaží vymaniť z nacionalistických, náboženských predurčení, čo ho uvádza do snovej ahistorickej pozície.

5. 3. 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.

⁸⁴ 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-Beaudelaire a vyrovnávajú sa tým s krízou pamäti. Viz. Hal FOSTER: Archívy moderného umění, in: Labyrinth revue, č. 23-24, 2008, 163.

⁸⁵ André MALRAUX: Imaginární muzeum, In: ibidem, 175-185

⁸⁶ LAHODA (pozn. 81), 20

Kompletný archív obsahuje doklady, výstrižky, poznámky, účty, pozvánky, zápisky a účetné knihy. Dokumentoval skrze fotografie Josefa Sudka svoje vlastné dielo, ale je v ňom možné vystopovať aj hlbší záujem o Caravaggia, holandských umecov a špecificky reprodukcie a fotografie Picassa. Na výstave bola prezentovaná len vizuálna zložka v podobe fotografií a tlačových reprodukcí lepených na jednotný papierový formát.⁸⁷ 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 Konfrontážach, kde kombinoval absurdné výjavy zo života konca 19. storočia.

5. 4. 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.⁸⁸

Po tom, ako v roku 1961 presídlil z východného do západného Nemecka, začína sa totiž jeho archív diverzifikovať – od počiatkových fotografií z rodinného albumu prechádza k zbierke výstrižkov z nemeckých ilustrovaných žurnálov. Zaujímá 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 legitímácie 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

⁸⁷ Ibidem, 6

⁸⁸ BUCHLOCH (pozn.78)

seemed to enact the dedreasing validity of concepts of communicative action, self-determination, and transparent social organization.“⁸⁹

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 mašinerie sa prelínajú s pamat'ou, smrťou i archívnu horúčkou. Archív revitalizuje miznúcu pamat' na efekt, ktorý pomáha odhaliť slabnnúce kontúry zaznamenaného. Takýto princíp histórie filtrovanej skrze pamat' 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.

6. Záver

V bakalárskej práci som sa snažila vykresliť problematiku umeleckého archívu a subverzívne stratégie, ktoré môže zaujímať. Sústredila som sa predovšetkým na málo spracovaný archív Júliusa Kollera, ktorý, ako sa ukázalo, nie je možné bezúhonne oddeliť od jeho celkovej umeleckej tvorby.

Diskurzívny rámec archívu, tak, ako bol formulovaný v modernistickej spoločnosti je v dvadsiatom storočí postupne redefinovaný skrze umelecké praktiky.

Koller pritom zaujíma dôsledné konceptuálne postupy, ktoré sa pohybujú v procese signifikácie, označovacieho aktu, ktorým transformuje bežnú skúsenosť v estetickú situáciu. Kontext post-totalitnej spoločnosti, ktorý určoval jeho epistemologický a politický rámec, naburával dômyselnou stratégiou simulovania skostnateneho 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 vyvárali kritický spoločenský apel.

Na takých príkladoch ako je slovinská skupina IRWIN, činnosť umelca Goran Đorđević v Museum of American Art v Berlíne, Lia Perjovschi, J. H. Kocman, KwieKulik, Tamás st. Auby alebo Ilja Kabakov som sa pokúsila demonštrovať styčné body viac či menej

⁸⁹ Ibidem

odlišných seba-historizačných momentov, ktoré však vytvárajú jednu z mnohých línií rozsiahlych archivačných prístupov v umeleckej tvorbe dvadsiateho storočia až do súčasnosti.

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 a 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 nadobúdal 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 vzhľadom či pohľadom na vybrané informácie a fenomény. Ponúka mimoriadny vzhľad do každodenného života československej socialistickej spoločnosti a svojou formou vybáda recipienta k aktívnej pozícii.

Literatúra

- BALADRÁN, Zbyněk: Vytříhování 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, in: Art & Antiques, Roč. 11, 2012, č. 11
- 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, in : Art & Antiques, Roč. č. 6., č. 9, 2007
- BROZMAN, Dušan : Vedecko-fantastická retrospektiva, in : in : Art & Antiques, Roč. č. 6., č. 9, 2010
- BUCHLOH, Benjamin H. D. : Gerhard Richter's "Atlas": The Anomic Archive, *October*, Vol. 88, 1999
- BUDDEUS, Hana / DUFKOVÁ , Mariana/ JÁNOŠČÍK, Václav / LOMOVÁ, Johana (eds.): AD AKTA. Dejiny umění v rozšířeném poli, Praha 2011
- ČARNÁ, Daniela : Sám som sa stal otáznikom, in : Prostor Zlín, Roč.107, č.3, 2010
- FOUCAULT, Michel : Archeologie vědení, Praha 2002
- FOSTER, Hal: Archivy moderního umění, in: Labyrinth revue, č. 23-24, 2008
- DERRIDA, Jacques : Archive Fever: A Freudian Impression, *Diacritics*, Vol. 25, No. 2, 1995
- DILLON, Brian: Collected Works, Frieze, Issue 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, in : Labyrint revue, č. 23-24, 2008
- GROYS, Boris: Umění ve věku biopolitiky : od uměleckého díla k dokumentaci umění, in: Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny, Roč. 2. č. 4-5, 2008
- GRÚŇ, Daniel : Archív umelca – Paralelná inštitúcia alebo prostriedok sebahistorizácie ?, in : Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny, Ro.č 11, 2011
- GRÚŇ, Daniel: Galéria Ganku, Schlebrügge, 2014
- GRÚŇ, Daniel / Pospizsyl, Tomáš : Archiv Juliuse Kollera : Badatelna, Praha 2012
- GRÚŇ, Daniel / KLÍMOVÁ, Barbora: Navzájem. Společenství 70. a 80. let., Praha-Brno 2013
- HANÁKOVÁ, Petra : Láska s pečiatkou : milostné koncepty Juliusa Kollera, in : Ročenka Slovenskej národnej galérie v Bratislave , Roč. 11, 2010
- HANÁKOVÁ, Petra : Legere et collegere : čitateľ, spisovač a hromadič informácií JK, in : 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, in : 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, in : Labyrint revue, č. 23-24, 2008
- MATUŠČÍK, Radislav : ...Predtým. Prekročenie hraníc. 1964-1971 (samizdat 1983), Žilina 1994

- 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, Londýn, 2009
- SPIEKER, Sven: The Big Archive. Art from Beaucracy, The MIT Press, Cambridge, 2008
- ŠTRAUSS, Tomáš : Slovenský variant moderny (samizdat 1978 – 1979), Bratislava 1992
- ŠTRAUSS, Tomáš : Toto čudesné 21. Storočie, Bratislava 2009
- ZÁLEŠÁK, Jan : Minulá budoucnost, Brno 2013

Internetové zdroje

- BADOVINÁČ, Zdenka : What will be next revolution like? <http://www.e-flux.com/journal/what-will-the-next-revolution-be-like/> Vyhľadané 1. 8. 2014
- BADOVINÁČ, Zdenka: http://www.e-cart.ro/7/zdenka/uk/g/zdenka_uk.html vyhľadané 25. 7. 2014
- BREAKELLI, Sue: Perspective: Negotiating the Archive, <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/perspectives-negotiating-archive> 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: Brnenská bohéma http://is.muni.cz/th/145551/ff_b/Bakalarka_BOHEMA_2.txt vyhľadané 1. 8. 2014

- History and Museum of Modern Art <http://www.kuda.org/en/history-and-museum-modern-art-goran-or-evil> vyhládané 28. 7. 2014
- Museum of American Art: <http://www.museum-of-american-art.org/>, Vyhládané 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 vyhládané 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.e-flux.com/journal/innovative-forms-of-archives-part-one-exhibitions-events-books-museums-and-lia-perjovschi%E2%80%99s-contemporary-art-archive/>, Vyhládané 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-two-irwin%E2%80%99s-east-art-map-and-tamas-st-auby%E2%80%99s-portable-intelligence-increase-museum/> Vyhládané 1. 8. 2014
- PETREŠIN-BACHELEZ, Nataša: Archiv(y), <http://www.monumenttotransformation.org/atlas-transformace/html/a/archiv/1-archiv-y.html> vyhládané 3. 8. 2014
- <http://warburg.library.cornell.edu/panel> Vyhládané 1. 8. 2014

