

# Viața ca semnal

## Sfidările comunicaționale ale arhivei lui Július Koller

Text  
DANIEL GRÚŇ

*Compoziția materialului și dispunerea unei arhive continuă ideile și atitudinile pe care Július Koller le-a formulat la sfârșitul anilor 1960, în manifestul său *Cultura Cosmoumanistică*<sup>1</sup>. Notele din manuscrisele lui Koller deseori pun accent pe lucrurile simple: „leagă omul de materiale, de lucruri oarecare, folosite în mod curent”. Procesele și ritualurile vieții personale erau înțelese ca stări și efecte ale fenomenelor sociale: „o demonstrație a vieții mele ca semnal”. El a identificat aceste practici cu ceea ce numea cultura vieții. Această cultură, insistă artistul, nu este delimitată în timp sau în spațiu, dar funcționează în mod activ prin remodelarea vieții într-un joc cultural cu reguli comune. „Jocul meu nu se termină niciodată; este jucat în mod continuu, într-un ritm și cu o intensitate nedefinite”<sup>2</sup>. Prin urmare, o parte esențială a activității artistice a lui Koller este orientată spre cultura vieții de zi cu zi, către lucruri de consum zilnic, etichetarea și destinația lor după nume, semn de întrebare, acronimele U.F.O, sau inițialele J. K. și, nu în ultimul rând, către acumularea de documente. La începutul anilor 1970, Jozef Kroutvor a descris transformarea amețitoare a artei pe care Koller o urmărea în lucrarea sa: „Se pare că noua artă nu mai este într-o mare măsură transcendență estetică, ci, mai degrabă, o comunicare, o manifestare non-metaforică a realității. Comunicarea eficientă, nu frumusețea, asta transmite forma. Aspectul formal nu contează: ceea ce contează este calitatea de comunicare și capacitatea sa de asociere”<sup>3</sup>.*



Július Koller, *Kontakt (Antihappening)* / *Contact (Antihappening)*, 1969, b/w photograph. Photo: Milan Sirkovský. Courtesy of the Archive Květoslava Fulierová

Chiar și un contact superficial cu arhiva Koller îl poate lăsa perplex pe cititor, deoarece lucrările și documentația de artă sunt suprapuse strat peste strat cu articole de consum zilnic (materiale tipărite). Viața personală a artistului nu se desfășoară în afara arhivei: dimpotrivă, documentația arhivei, în integralitatea sa, reprezintă o materializare a vieții artistului și a activității sale culturale. Potrivit lui Boris Groys, „documentația devine indispensabilă, producând în viața omului senzații ca acestea: documentația trasează existența unui obiect în istorie, oferă o durată de viață acestei existențe și dă viață obiectului ca atare – în mod independent de faptul că obiectul a fost inițial viu sau artificial”<sup>4</sup>.

Prin ce mijloace poate munca de documentare să păstreze vitalitatea obiectului? Pe de o parte, arhiva este un instrument pentru depozitarea presei tipărite; pe de altă parte, arhiva este ea însăși un mediu, deoarece este o relatare a artistului.

Asemenea altor arhive, ea formează un teritoriu de imagini și coeziunea sa constă în maniera de înțelegere a acestora.<sup>5</sup> Și, asemenea celorlalte arhive, în cea a lui Koller găsim semne ale aranjării în utilizarea unei organizări a documentelor taxonomice (clasificare tematică) și simultan diacronice (succesivă în timp). Aceste două nivele ale organizării se intersectează și alternează în mod repetat, așa încât una singură nu poate să determine care dintre ele domină în aranjarea arhivei.<sup>6</sup> Urmărind linia diacronică, bazată pe munca de documentare a artistului, arhiva se poate aranja pe un număr de secvențe paralele: o evidență cronologică a activităților și descrierea factuală a acestora; documentație fotografică lipită pe o bază de hârtie și având o legendă scrisă manual; materialul de referință publicat în presa cotidiană și în reviste de artă (adesea decupate și lipite pe o bază). Aici, metoda autohistoristă a lui Koller, bazată pe înregistrări cronologice exacte ale activităților sale nenumărate, se repetă de multe ori, ciclic (de aici încolo voi numi acele înregistrări autocronologice) și nu valorează mare lucru.<sup>7</sup> Create pe baza unui anumit mod de combinare și stratificare a imaginii fotografice cu texte, acestea înregistrează o strânsă legătură între artă și viață – *Lebenskunst* – în succesiunea temporală a faptelor.

Urmărind linia taxonomică, vom parcurge secțiuni identificate cu nume tematice. Aici, categoriile cele mai frecvent reprezentate sunt cele selectate din presa scrisă și elaborate divers (volume întregi de reviste,



Július Koller, *Umelecké Fiktívne Obaly (U.F.O.) / Artistic Fictive Wrappings (U.F.O.)*, 1977, b/w photograph. Photo: Květoslava Fulierová. Courtesy of the Archive Květoslava Fulierová

Július Koller, *Určovanie Formo-Obsahu (U.F.O.) / Establishing the Form-Content (U.F.O.)*, 1976, b/w photograph. Photo: Květoslava Fulierová. Courtesy of the Archive Květoslava Fulierová

tăieturi din ziare, compoziții lipite pe hârtie). Taxonomia numelor din arhivă denumește teritoriile de imagini – atent aranjate, cercuri factografice din viața personală, socială, culturală și politică, coexistând cu teme care, fără exagerare, ar putea fi catalogate ca fiind știință fantastică.<sup>8</sup>

În ansamblu, aceste „teritorii” au creat un domeniu extrem de vast: al culturii consumului și al produselor din mass-media, determinat de ideologiile lumii divizate, bipolare, din acea vreme. Într-una dintre notele nedatate ale lui Koller, am citit: „Pentru mine, întreg arsenalul de mijloace de comunicare în masă sau mass-media – fotografii, cărți poștale, reviste, ziare, cărți (reproduceri) – toate acestea constituie, împreună, de asemenea, o realitate potrivită descrierii. Aceste lucruri fac parte din viața contemporană și ele sunt reale, numeroase și esențiale pentru istoria omenirii”.<sup>9</sup>

Arhiva acumulată însoțește conceptele de *Antihappening* ale lui Koller și include următoarele categorii: „Cultura Junk” (compozițiile din materiale de ambalaj și din produse secundare ale procesului de vopsire); confruntările cu „Artiștii Amatori” (documentații de întâlniri de vară și cataloage de expoziție); „Science-fiction” (articole și tăieturi din ziare despre O.Z.N.-uri, Atlantis, Triunghiul Bermudelor și alte mistere); „Arheologie – Istorie Fantastică” (articole populare și academice despre culturile mitice ale vechilor celți și despre civilizații pierdute, elaborate în grade diferite). Ca parte a propriului proces de învățare

despre evoluțiile cruciale din artă, Koller a luat notițe ample din resurse externe. Cele mai multe dintre însemnări sunt păstrate într-o serie de carnețele, în care Koller transcria informația din reviste de artă, cataloage de expoziții, publicații străine și texte underground. Gama de practici de acumulare de informații și documentare a lui Koller este, prin urmare, într-adevăr, largă, dar dacă simplificăm totul în termenii maniei unui colecționar, asta nu ne ar aduce la o înțelegere adecvată a arhivei sale.<sup>10</sup>

Aruncând o privire mai atentă către sursele de liberalizare a culturii în Cehoslovacia în anii 1960 și către evoluția politică din țară după luna august 1968, vom găsi un răspuns mai adecvat. Din 1963, regulile stricte de cenzură au fost relaxate treptat și libertatea relativă a presei, radioului și televiziunii a fost întărită, ceea ce a dus, în cele din urmă, la o eliminare temporară a cenzurii, în ianuarie 1968. În *Restaurarea Ordinii*, un eseu consacrat analizei sistemului politic din Cehoslovacia, filosoful Milan Šimečka a scris că, în acea perioadă, a existat un impact public neobișnuit de puternic al comentatorilor și scriitorilor politici, care au încurajat speranța în dezvoltarea democratică a țării și au dobândit o autoritate politică și morală remarcabilă. Cu toate acestea, prin 1972, întregul sistem de cenzură funcționa, din nou, fără cusur.

A existat o uniformitate perfectă de gândire și de exprimare care străbătea mass-media, spunea Šimečka, și o absență a oricărei gândiri care ar merge dincolo de

realitatea socialismului real. În timpul perioadei de normalizare (1972-1989), societatea socialistă a avut o supraveghere absolută, susținută de mii de colaboratori secreți ale Securității Statului (sau ŠTB, poliția secretă cehoslovacă), care a spionat chiar și viața intimă a cetățenilor, iar intruziunea generală, suspiciunea și frica au fost proiectate cu succes în comunitățile de artiști și de reprezentanți ai așa-numitei a doua sferă publică. De aici motivele pentru care acumulările extinse de arhivă, încă din 1965-1969, trebuie observate în asociere cu toată gama de *Antihappening* și în practicile lui Koller de înregistrare și elaborare a informațiilor distribuite în mod public. Pentru anii de așa-numită „normalizare”, arhiva în sine documentează identificarea lui Koller cu aparatul de putere, cu direcția centralizată a comerțului și a producției artistice. Poate că arhiva lui Koller, citită ca dialectică a uitării și a memoriei<sup>11</sup> are o importanță mai mică decât își închipuia artistul, care folosea dimensiunile utopice ale realității intermediare, căutând variante pentru propriile acțiuni și cărți de texte (U.F.O. și Atlantis).

Koller comunică la toate nivelurile muncii sale: adresează telegrame și distribuie cărți poștale cu texte, colegilor săi artiști; folosește expresiile formale ale instituțiilor de stat; monitorizează mass-media; și (ceva extrem de caracteristic arhivei) se autodefinește în mod constant polemic în raport cu reprezentanții contemporani ai avangardei artistice, precum și față de instituția oficială a artei socialiste. Chiar de la



Július Koller, *Projekcia (U.F.O.) / Projection (U.F.O.)*, 1973, b/w photograph. Photo: Květoslava Fulierová. Courtesy of the Archive Květoslava Fulierová

Începuturile sale în 1970, programul Organizației Universale de Futurologie (U.F.O.) s-a dezvoltat depinzând de transmiterea poștală a comunicațiilor și de instrumentele simple de reproducere și difuzare.<sup>12</sup> Duo-ul artistic polonez KwieKulik și Studio-ul de activități, documentare și propagare [Pracownia Działań, Dokumentacji i Opow-szechniania, PDDiU], în combinația lui de comunicare socială cu munca artistică și de arhivă, efectuate în întregime pe o bază privată, este o paralelă importantă la Koller. În 1972, Koller și-a completat programul cu un manifest al miniaturizării, intitulat „Post-comunicare (U.F.O.)”, în care a prezentat o serie de cărți poștale cu texte scrise manual. Având în vedere natura „miniaturizată” a lucrării sale, a apărut oportunitatea de a utiliza rețeaua artiștilor grupului Mail Art pentru distribuirea conceptelor sale.

În corespondența purtată activ de la începutul anilor 1970, a aruncat o plasă relativ mare, cooptând artiști din întreaga lume: Klaus Groh (Oldenburg), Bernd Löbach (Bielefeld), Endre Tóth (Köln), László Beke (Budapesta), Robert Rehfeldt (Berlin, RDG), Zdzisław Sosnowski (Wrocław), Galeria Sztuki Aktualnej (Wrocław), Géza Pernecky (Köln), Petr Štembera (Praga), Jiří Valoch (Brno), J. H. Kocman (Brno), Clemente Padín (Montevideo), Jorje Glusberg (Centro de Arte y Comunicación – CAYC, Buenos Aires), De Appel (Amsterdam). Colaborarea cu Bernd Löbach l-a făcut pe Koller să lucreze cu publicația „Tischtennis Aktionen '71.”<sup>13</sup> De-a lungul multor ani, a colaborat cu Klaus Groh, începând cu proiectul

de carte „Aktuelle Kunst in Osteuropa”; Groh a fost, de asemenea, unul dintre puținii scriitori care au publicat gânduri despre operele lui Koller.<sup>14</sup>

Koller nu a devenit o figură proeminentă a mișcării de Mail Art, deși el a făcut schimb de documentare a ideilor sale antiartistice cu mulți dintre reprezentanții săi; mai degrabă, el a cultivat marginal intermedia, legată de formate mici și forme alternative de comunicare. Proiectul său de-o viață, U.F.O., se potrivea cu ideile lui Groh de „democratizare largă a experiențelor senzoriale” și „o extindere a percepției senzoriale printr-o utilizare neobișnuită a mass-media familiare”.<sup>15</sup> Ca artist, Koller a multiplicat și și-a diversificat în mod deliberat lucrările, fără ediții numerotate. El a impus obiecte de uz comun, fără valoare, cu semnătura personală (tăieturi din ziare, obiecte găsite, materiale vechi etc.) și, astfel, chiar și astăzi el subminează principiile de funcționare ale lumii artei, precum și regulile pieței de artă.

Július Koller se autodefiniște în mod similar în lucrări fotografice. Perturbând semnificația obiectelor prețioase, unice și produse manual, Koller (după colaborarea inițială cu fotografii Milan Sirkovský) a utilizat în scopuri documentare fotografiile de amator ale partenerei sale Květa Fulierová, cu care a împărțit casa din 1974. Fotografia nu i-a servit lui Koller doar ca mijloc de documentare a performance-ului: printr-o intervenție ulterioară în imaginea fotografică, el i-a deranjat legitimitatea și originalitatea. În contextul său de autodocu-

mentare, starea fotografiei era subordonată conceptului de acțiune și, prin urmare, fiecare acțiune unică este, în general, însoțită de mai multe fotografii sau de mai multe versiuni ale unei fotografii.

Vom găsi, de asemenea, proceduri antonime în arhivă: fotografiile atent selectate, care surprindeau situații de viață personală sunt scrise, completând conceptul existent al acțiunii. Conștientizarea faptului că sistemele impersonale de putere și de supraveghere i-au infestat viața l-a făcut pe Koller să folosească situațiile culturale ca semnale și să trateze înregistrarea continuă a propriei vieți ca pe o trimitere a unui semnal în viitor.

1. V. „Potreba kozmohumanistickej kultúry. Z autorských programov a akcií” („Nevoia unei culturi Cosmoumaniste din programele și acțiunile artistului”), *Výtvarný život*, 15, 1970, 8, 41 (Manifest datat VIII, 1969).
2. Arhiva Artelor Vizuale, Galeria Națională Slovacă din Bratislava (AVU SNG), manuscris nedatat, semnat.
3. Jozef Kroutvor, „Hra a pojem” („Joc și concept”), 1971, AVU SNG în Bratislava, copie autografă a unui text nepublicat. Július Koller și-a însușit textul, l-a ștampilat și l-a semnat ca fiind al lui.
4. Boris Groys, „Arta în epoca biopoliticii: de la opera de artă, la documentarea artei”. În: *Puterea artei* (Cambridge, Mass / London: MIT Press, 2008), p. 57.
5. Allan Sekula, „Citind o arhivă. Fotografii între muncă și capital”. În: Liz Wells (ed.), *Cititorul fotografiilor* (London: Routledge, 2002), p. 444. „Arhivele, atunci, reprezintă un teritoriu al imaginilor: coeziunea unei arhive este, înaintea de orice, aceea impusă de proprietar.”
6. Arhiva inițială era o parte a spațiului de locuit al Květei Fulierová și al lui Július Koller, în cele trei camere de bloc-torn ale lor, de pe strada Kuldákova, în suburbia Dúbravka din Bratislava. După moartea artistului, Květoslava Fulierová a donat arhiva către Galeria Națională Slovacă, Fundația pentru Artă Contemporană și Societatea „Július Koller”. Așa-numitele „Albume albe”, care conțin documentarea cronologică a lucrărilor lui Koller și foto-arhiva Květei Fulierová, sunt, de asemenea, importante pentru cercetarea de arhivă.
7. Pentru Koller, aceste arhive nu erau doar o enumerare fotografică: în esență, ele oferă o însumare a activităților sale „critic constructive”, după cum, inițial, a numit aceste înregistrări el însuși.
8. *Dimineața magicienilor*, de Jacques Bergier și Louis Pauwels (Paris: Gallimard, 1960) a fost o sursă fundamentală de inspirație. În 1969, cartea apărea în traducerea chehă a dr. Jiří Konůpek, cu titlul *Jitro kouzelníků* (Praga: Svoboda, 1969).
9. J.K., nedatat, AVU SNG.
10. Petra Hanáková, „Kultúrna stopa JK” („JK's Cultural Track”). În: *Július Koller Retrospectivă Science-Fiction* (Bratislava: Slovak National Gallery, 2010), p. 10.
11. Benjamin H.D. Buchloh, „Atlasul lui Gerhard Richter Atlas: Arhiva anatomică”, 1993. În: Charles Merewether, *Archive. Documents of Contemporary Art* (Cambridge, Mass / London: MIT Press / Whitechapel Gallery, 2006), p. 99.
12. Łukasz Ronduda, Georg Schöllhammer, KwieKulik, Zofia Kulik & Przemysław Kwiek (Zurich: JRP Ringier, 2012).
13. Bernd Löbach-Hinweiser (ed.), *Multisensorische Ereignisse: Tischtennis Aktionen '71* (Bielefeld: Informations Centrale für Ereignisse, 1971).
14. Klaus Groh (ed.), *Aktuelle Kunst in Osteuropa*. Jugoslawien, Polen, Rumänien, Sowjetunion, Tschechoslowakei, Ungarn (Köln: Dumont Verlag, 1972). Klaus Groh, „Die unbekanntenen UFOs in der Begriffskunst des Tschechen Julius Koller”, *Kunstnachrichten* 2/1982, pp. 57-58.
15. Klaus Groh, „Mail Art / Correspondence Art: eine künstlerisch unbedeutende Randaktivität oder ein ernstzunehmendes Betätigungsfeld für freie Kommunikation zwischen den Völkern”. In: Kornelia Röder, Guy Schraenen (eds.): *Osteuropa Mail Art im Internationalen Netzwerk* (Staatliches Museum Schwerin, 1996), pp. 185, 189.





Július Koller, *Ihrisko (tenisové) / Court (Tennis)*, 1972, pictură latex pe carton / latex paint on hardboard, 61,5 x 122 cm. Courtesy of the Linea Collection, Bratislava

## Life as Signal. The Communicative Challenges of Július Koller's Archive

Text DANIEL GRŮŇ

The material composition and arrangement of an archive follows on from the ideas and attitudes that Július Koller formulated in the late 1960s in his manifesto on "Cosmohumanistic Culture".<sup>1</sup> Koller's manuscript notes often emphasised ordinariness: "linking the human being to materials, to things in ordinary use". The processes and rituals of personal life were seen as affects and effects of social phenomena: "a demonstration of my life as signal". He identified these practices with the culture of life. That culture, he insisted, is not bounded in time or space but operates actively in the reshaping of life to a cultural game with just rules for all. "My game never ends; it is played out continually in an undefined rhythm and intensity".<sup>2</sup> An essential part of Koller's artistic activity is therefore orientated to the culture of everyday life, to things of daily consumption and their labelling and designation by name, question mark, U.F.O. acronym, or J. K. initials, and last but not least to the accumulation of documents. Jozef Kroutvor, writing in the early 1970s, described the dizzying transformation of art that Koller was then pursuing in his work: "It turns out that the new art is not so much aesthetic transcendence but rather a communication, a non-metaphorical manifestation of reality itself. (...) Effective communication, not beauty, is what the form relates to. Formal appearance doesn't matter: what counts is communicative quality and its associative capacity".<sup>3</sup>

Even a fleeting contact with Koller's archive is bound to leave one perplexed, since the artworks and art documentation are overlaid by layer upon layer of articles of daily consumption (printed materials). The artist's personal life is not external to the archive: on the contrary, the archival documentation in its entirety represents a materialisation of the artist's life and of his cultural activity. According to Boris Groys, "...the documentation becomes indispensable, producing the life of the living thing as such: the documentation inscribes the existence of an object in history, gives a lifespan to this existence, and gives the object life as such – independently of whether this object was 'originally' living or artificial".<sup>4</sup> By what means does archival documentation work towards preserving the object's vitality? The archive on the one hand is an instrument for the storage of printed media; on the other hand, the archive is itself a medium insofar as it is the artist's report. Like other archives, it forms a territory of images and its unity consists in the manner of their appropriation.<sup>5</sup> And just as in other archives, also in Koller's we find signs of arrangement in the use of a taxonomic (thematically classified) and concurrently a diachronic (temporally successive) organisation of documents. These two levels of organisation repeatedly intersect and alternate, so that one is unable to determine which of them prevails in the archive's arrangement.<sup>6</sup> Following the diachronic line, based on the artist's documentational work one can arrange the archive on a number of parallel timelines: a chronological record of activities and their factual description; photographic docu-

mentation glued to a paper base and given a manually written caption; reference material published in the daily press and in art magazines (often cut out and glued to a base). Here it is worth noting Koller's method of self-historicisation, based on precise chronological records of his innumerable, often cyclically repeated activities (henceforward I will call those records self-chronologies).<sup>7</sup> Created on the basis of a specific mode of combining and layering photographic images with texts, they record a close linkage of art and life – *Lebenskunst* – in the temporal succession of facts.

Following the taxonomic line, we go through sections designated with thematic names. Here the categories most frequently represented are those selected from the print media and variously elaborated (entire volumes of magazines, loose cuttings, compositions glued to paper). The taxonomy of the archive names the territories of images – carefully arranged factographic circles of personal, social, cultural and political life, coexisting with themes which without exaggeration could be classed as "fantastic science."<sup>8</sup> Taken all together these 'territories' create an exceptionally extensive domain: the culture of consumption and the products of the mass media, determined by the ideologies of the divided, bipolar world of that time. In one of Koller's undated notes we read: "For me the entire arsenal of mass-communication means or media – photographs, postcards, magazines, newspapers, books (reproductions) – all that too is a reality suitable for portrayal. These things are part of contemporary life and they are real, numerous and importunate as never before in human history."<sup>9</sup> The accumulated archive accompanies the concepts of Koller's *Antihappening* and includes the following categories: "Junk Culture" (compositions from wrapping materials and by-products of the painting process); "Confrontations with Amateur Artists" (documentations of summertime meetings and exhibition catalogues); "Science-fiction" (articles and cuttings about U.F.O., Atlantis, the Bermuda Triangle, and other mysteries); "Archeology – Fantastic History" (popular and scholarly articles on the mythic cultures of the ancient Celts and lost civilisations, elaborated to varying degrees). As part of his own process of learning about crucial developments in art, Koller took extensive notes from foreign resources. Most of the records are kept in series of notebooks, where Koller transferred the information from art magazines, exhibition catalogues, foreign publications, and underground samizdats.

The range of Koller's practices of accumulation and documentation is therefore wide indeed, but if we rationalised this in terms of a collector's mania, that would not bring us to an adequate understanding of his archive.<sup>10</sup> Taking a closer look at the sources of the liberalisation of culture in Czechoslovakia in the 1960s and the political evolution in the country after August 1968, we will find a more appropriate answer. From 1963 the strict rules for direction of information were progressively relaxed and the relative freedom of press,

radio and television was strengthened, leading finally to a temporary abolition of censorship in January 1968. In *The Restoration of Order*, an essay devoted to analysis of the political system in Czechoslovakia, the philosopher Milan Šimečka wrote that during this period there was an unusually powerful public impact of political commentators and writers, who encouraged hope in democratic development in the country and acquired remarkable political and moral authority. However, by 1972 the entire system of direction of information was once again functioning impeccably. There was a perfect uniformity of thought and expression pervading the mass media, Šimečka said, and an absence of any thinking that would go beyond the reality of real socialism. During the period of normalisation (1972-1989) socialist society had an all-pervasive surveillance sustained by thousands of secret collaborators of State Security (or ŠtB, the Czechoslovak secret police), who spied even on the citizens' intimate private lives, and the general prying, suspicion and fear was successfully projected into the communities of artists and representatives of the so-called Second Public Sphere. Hence the reasons for the extensive archive accumulations must be noted as early as 1965-1969, in the association with the whole range of the "Antihappening", and in Koller's practices of recording and elaborating publicly distributed information. For the years of so called „normalization“ it is the archive alone that documents Koller's over-identification with the apparatuses of power, the centralised direction of trade and artistic production.

It may be that for Koller's archive the dialectics of amnesia and memory<sup>11</sup> is of less importance than the artist's will to communication, for which purpose he employs the utopian dimension of mediated reality, seeking alternatives there for his own signifiatory actions and text cards (U.F.O. and Atlantis). On all levels of his work Koller achieves communications: to his artistic colleagues he addresses telegrams and distributes textcards; he employs the formal expressions of state institutions; he monitors the media; and (something highly characteristic of the archive) he constantly defines himself polemically in relation to the contemporary representatives of the artistic avant-garde, as well as towards the official institution of socialist art. Right from its beginnings in 1970, the programme of the Universal Futurological Organization (U.F.O.) developed in reliance on postal transmission of communications and uncomplicated tools of reproduction and dissemination.<sup>12</sup> Polish artist duo KwieKulik and the Studio of Activities, Documentation and Propagation [Pracownia Działań, Dokumentacji i Upowszechniania, PDDiU] in their combination of social communication with artistic and archival work, undertaken wholly on a private basis is an important parallel to Koller.

In 1972 Koller complemented his programme with a manifesto on miniaturisation, entitled "Post-communication (U.F.O.)", where he presented an entire series of manually sketched textcards. Given the "miniaturist" nature of his work, an opportunity arose to use the Mail Art artists' network for distributing his concepts. In the correspondence that he actively conducted from the early 1970s he cast a relatively wide net, taking in artists from all over the world: Klaus Groh (Oldenburg), Bernd Löbach (Bielefeld), Endre Tóth (Köln), László Beke (Budapest), Robert Rehfeldt (Berlin, GDR), Zdzisław Sosnowski (Wrocław), Galeria Sztuki Aktualnej (Wrocław), Géza Pernecky (Köln), Petr Štembera (Prague), Jiří Valoch (Brno), J. H. Kocman (Brno), Clemente Padín (Montevideo), Jorje Glusberg (Centro de Arte y Comunicación – CAYC, Buenos Aires), De Appel (Amsterdam). Collaboration with Bernd Löbach led to Koller taking part in the publication *Tischtennis Aktionen '71*.<sup>13</sup> Over many years he collaborated with Klaus Groh, beginning with the book project *Aktuelle Kunst in Osteuropa*; Groh was also one of the few writers who published thoughts on Koller's work.<sup>14</sup> Koller never became a prominent figure in Mail Art, though he exchanged documentation on his anti-artistic ideas with many of its representatives; rather, he cultivated the marginal inter-media, linked to small formats and alternative forms of communication. His life-long U.F.O. project matched Groh's ideas of "broad democratisation of sensory experiences" and "an expansion of sensory perception through an unusual use of familiar media".<sup>15</sup> As an artist Koller deliberately multiplied and varied his works, without numbering editions. He dignified worthless objects of common use with his personal signature (newspaper cuttings, found objects, junk materials etc.), and thus even today he undermines the art world's principles of functioning as well as the art market's commodity rules.

Július Koller defined himself similarly in work with photography. Disturbing the significance of precious, unique and manually produced objects, Koller (after originally collaborating with the photographer Milan Sirkovský) made full use for documentary purposes of the amateur photography of his partner Květa Fulierová, with whom he shared a household from 1974. Photography did not serve Koller merely as a means of documenting performance: by subsequent intervention in the photographic image he disturbed its legitimacy and originality. In the context of his self-documentation the status of photography is subordinated to the concept of the action, and therefore each single action is generally accompanied by several photos or by several versions of one photo. We also find opposite procedures in the archive: carefully selected photos recording situations of personal life are written in additionally to the existing concept of the action. The awareness that impersonal systems of power and surveillance were infesting the artist's privacy led Koller to use cultural situations as signalisation and to treat the ongoing record of his own life as the sending of a signal into the future.



Július Koller, *Tielko (Odpadová kultúra) / Undershirt (Junk Culture)*, 1968, latex and textile on fiberboard, 62 x 46 cm. *Courtesy of the SOGA Collection, Bratislava*

1. V. Potreba kozmohumanistickej kultúry. Z autorských programov a akcií ("The Need for Cosmohumanistic Culture. From the Artist's Programmes and Actions"), *Výtvarný život* 15, 1970, 8, 41 (Manifesto dated VIII, 1969).
2. Archive of Visual Art, Slovak National Gallery in Bratislava (AVU SNG) undated manuscript card, signed.
3. Jozef Kroutvor, *Hra a pojem ("Game and Concept")*, 1971, AVU SNG in Bratislava, autograph copy of an unpublished text. Július Koller appropriated the text, stamped it and signed as it was his own.
4. Boris Groys, "Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation". In: *Art Power* (Cambridge, Mass / London: MIT Press, 2008), p. 57.
5. Allan Sekula, "Reading An Archive. Photography between labour and capital". In: Liz Wells (ed.), *The Photography Reader* (London: Routledge, 2002), p. 444. "Archives, then, constitute a territory of images: a unity of an archive is first and foremost that imposed by ownership."
6. *The original archive* formed part of the living space of Květa Fulierová and Július Koller in their three-room tower-block apartment on Kuldákova Street in the Bratislava suburb of Dúbravka. After the artist's death Květoslava Fulierová donated the archive to three institutions: the Slovak National Gallery, the Foundation for Contemporary Art, and the Július Koller Society. Also important for archival research are the so-called "White Albums", containing chronological documentation of Koller's work and Květa Fulierová's photo-archive.
7. For Koller these archives were not merely a factographic enumeration: principally they provide a summation of his "critical-constructive" activities, as he himself named these records initially.
8. *Le Matin des magiciens*, Jacques Bergier and Louis Pauwels (Paris: Gallimard, 1960) was a fundamental source of inspiration. In 1969 this book appeared in a Czech translation by dr. Jiří Konůpek, entitled *Jitro kouzelníků* (Praha: Svoboda, 1969).
9. J.K., undated, AVU SNG.
10. This approach represents an essay by Petra Hanáková. Petra Hanáková, "Kultúrna stopa JK" ("JK's Cultural Track"). In: *Július Koller Science-Fiction Retrospective* (Bratislava: Slovak National Gallery, 2010), p. 10.
11. Benjamin H.D. Buchloh, "Gerhard Richter's Atlas: The Anomic Archive", 1993. In: Charles Merewether, *Archive. Documents of Contemporary Art* (Cambridge, Mass / London: MIT Press / Whitechapel Gallery, 2006), p. 99.
12. Łukasz Ronduda, Georg Schöllhammer, KwieKulik. Zofia Kulik & Przemysław Kwiek (Zurich: JRP Ringier, 2012).
13. Bernd Löbach-Hinweiser (ed.), *Multisensorische Ereignisse: Tischtennis Aktionen '71* (Bielefeld: Informations Centrale für Ereignisse, 1971).
14. Klaus Groh (ed.), *Aktuelle Kunst in Osteuropa. Jugoslawien, Polen, Rumänien, Sowjetunion, Tschechoslowakei, Ungarn* (Köln: Dumont Verlag, 1972). Klaus Groh, "Die unbekanntenen UFOs in der Begriffskunst des Tschechen Julius Koller", *Kunstnachrichten* 2 / 1982, pp. 57-58.
15. Klaus Groh, "Mail Art / Correspondence Art: eine künstlerisch unbedeutende Randaktivität oder ein ernstzunehmendes Betätigungsfeld für freie Kommunikation zwischen den Völkern". In: Kornelia Röder, Guy Schraenen (eds.): *Osteuropa Mail Art im Internationalen Netzwerk* (Staatliches Museum Schwerin, 1996), pp. 185, 189.