



## O outsiderstve Júliusa Kollera a našom umení 60. rokov

Jana Geržová / Juraj Mojžiš, Iva Mojžišová,  
Ľuba Belohradská, Zuzana Bartošová, Dezider Tóth,  
Otis Laubert



Július Koller na výstave v Galérii mladých, Bratislava 1967

### Július Koller

Vedecko-fantastická retrospektíva

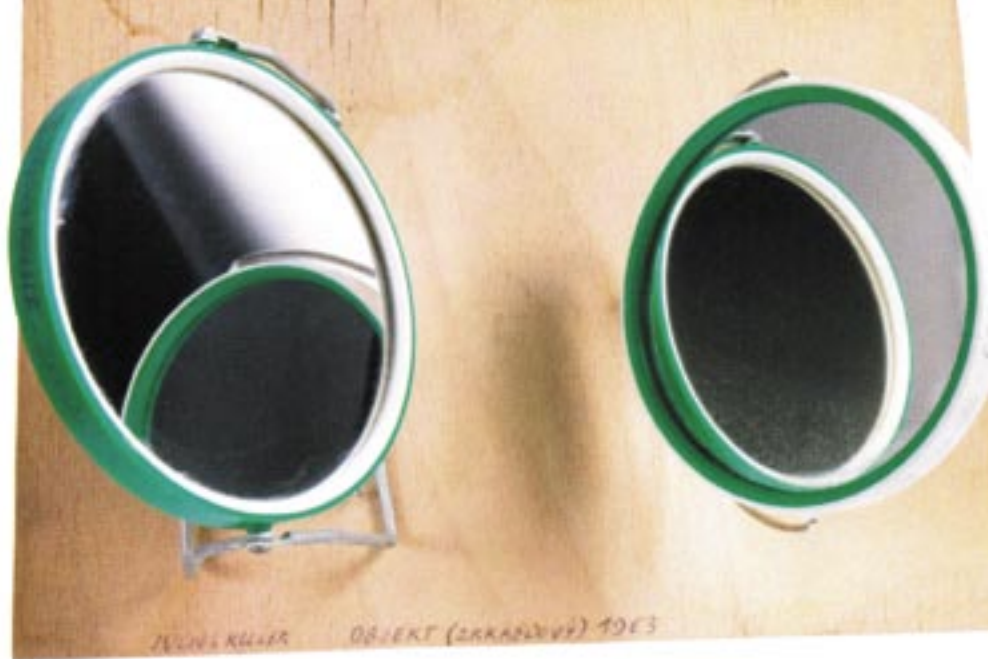
Slovenská národná galéria,  
Esterházyho palác, Bratislava

23. 4. – 20. 6. 2010

Kurátori:

Petra Hanáková a Aurel Hrabušický

Nedávna posmrtná retrospektívna výstava Júliusa Kollera (1939 – 2007) v Slovenskej národnej galérii bola excelentnou ukážkou kurátorského výskumu, napriek tomu, že odľahčený názov referoval viac o charaktere časti autorovho diela ako o stratégiách, ktoré Petra Hanáková a Aurel Hrabušický použili. Už príspevok Petry Hanákovovej *Diagnostika Kollerovej pozostalosti*, ktorý odznel na konferencii o



Július Koller: Zrkadlový objekt, 1963

diele Júliusa Kollera (SNG, apríl 2009) a bol uverejnený v časopise Profil<sup>1</sup> avizoval, že retrospektíva nebude nostalgickou spomienkou na autora, ktorý zomrel nečakane a predčasne v okamihu, keď sa začínal vďaka premyslenej podpore spriaznených inštitúcií, kurátorov a umelcov presadzovať aj na medzinárodnej scéne,<sup>2</sup> ale pokusom o kritickú revíziu doterajších prístupov k jeho tvorbe. Aj keď je zrejmé, že istú podvratnosť, ktorú metodika založená na prepisovaní dejín umenia so sebou prináša, vniesla do projektu Petra Hanáková, opierajúc sa o prvé výsledky spracúvania Kollerovej rozsiahlej pozostalosti, predstavujúcej 200 balíkov autorovej „kultúrnej produkcie“,<sup>3</sup> bol to práve Aurel Hrabušický, ktorý bol postavený pred takmer sifyfovskú úlohu. Ako interpret, ktorý sa autorovej tvorbe venoval dlhodobo, už pred rokom 1989<sup>4</sup>, pričom podstatným spôsobom prispel k mýtu Kollera ako bezprecedentného konceptuálneho umelca<sup>5</sup>, musel sa v okamihu zverejnenia autorovej pozostalosti nevyhnutne pozrieť z inej perspektívy nielen na samo autorovo dielo ale chtiac-nechtiac aj na vlastné staršie texty. Aj keď Hrabušický túto metodiku nikde nedeclaruje, a skôr zdôrazňuje, že jeho cieľom bolo využiť vlastné Kollerove texty „ako východisko a oporu ďalších interpretačných komentárov“<sup>6</sup> v jeho štúdií nájdeme viaceré konštatovania, ktoré vyvolávajú otázku, či interpretácie napísané po roku 1989 pripisujúce Kollerovi pozíciu ťažiskového autora druhej polovice 60. rokov sú primerané, a či by sme sa nemohli na jeho tvorbu, predovšetkým na obdobie raných 60. rokov, pozrieť aj inak. Jednou z takýchto pasáží textu Aurela Hrabušického je konštatovanie, že „... v šesťdesia-

tych rokoch bol [Koller] outsiderom nielen umeleckej, ale aj avantgardnej scény v bývalom Československu. V druhej polovici 60. rokov mal síce niekoľko autor-ských výstav... ale odohrávali sa skôr v marginálnych výstavných priestoroch, nezbudili pozornosť tzv. mienkotvornej kritiky a ak aj áno, tak skôr v negatívnom zmysle.“<sup>7</sup> Pretože Aurel Hrabušický nešpecifikuje, koho mal na mysli, rozhodla som sa namiesto štandardnej recenzie výstavy obrátiť sa na niekoľkých kritikov a kurátorov, respektíve kritičky a kurátorky, ktoré a ktorí v inkriminovanom období svojimi výstavnými projektmi a reflexiou aktuálnej výtvarnej scény spoluvytvárali obraz umenia 60. rokov. Okrem Ivy Mojžišovej (1939), Juraja Mojžiša (1938) a Ľuby Belhoradskej (1936) som oslovila aj Zuzanu Bartošovú (1946), ktorá bola v rokoch 1964 – 1969 ešte len študentkou dejín umenia na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského, pretože som predpokladala, že v kontexte Kollerových aktivít, realizovaných v spolupráci s Petrom Bartošom, by mohla podať zaujímavé svedectvo o autorových umeleckých začiatkoch, respektíve o genéze jej vzťahu k autorovej tvorbe. Do ankety som zaradila aj názory dvoch, od Kollera o generáciu mladších výtvarníkov – Dezidera Tótha (1947) a Otisa Lauberta (1946), ktorí pri rôznych príležitostiach deklarovali, že boli Kollerovou tvorbou ovplyvnení.

1 Profil 2009, č. 1-2, s. 6-23.

2 Mám na mysli výstavy organizované zahraničnými kurátormi a inštitúciami, ako napr. Global Conceptualism: Point of Origin 1950s – 1980s (New York, 1999), Ausgeträumt..., Wiener Secession (Viedeň, 2001), Utopia Station, Arsenal (50. ročník Bienále Benátky, 2003), Collected View from East or West and West or East (Generali Foundation, Viedeň 2004), vrátane Fluxus East (Berlin, 2007) a Promesses du Passée (Centre Georges Pompidou, Paríž, 2010), ktoré sa uskutočnili už po smrti autora.

3 Hanáková, P.: Diagnostika Kollerovej pozostalosti. In: Profil 2009, č. 1-2, s. 7.

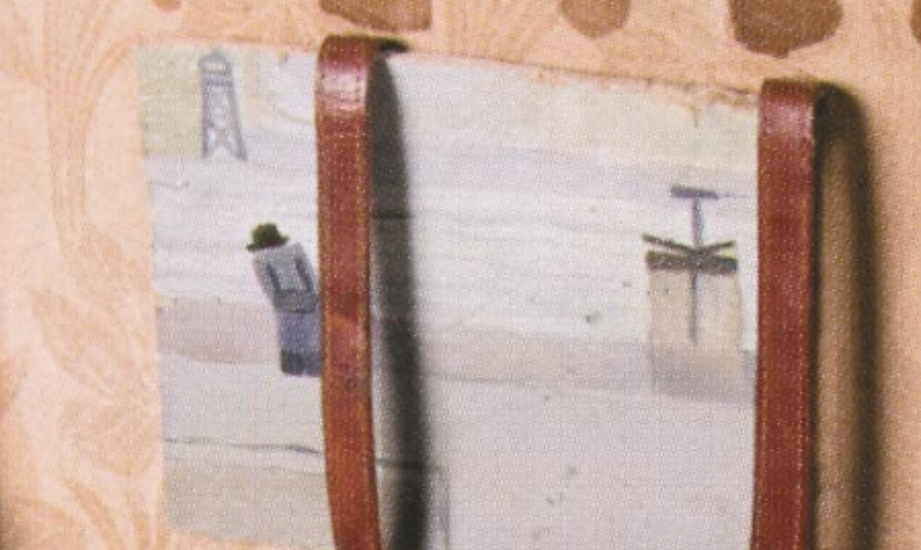
4 Hrabušický, A.: Návšteva v ateliéri – Július Koller. In: Výtvarný život, 34, 1989, č. 9, s. 42-44.

5 **Bližšie pozri**

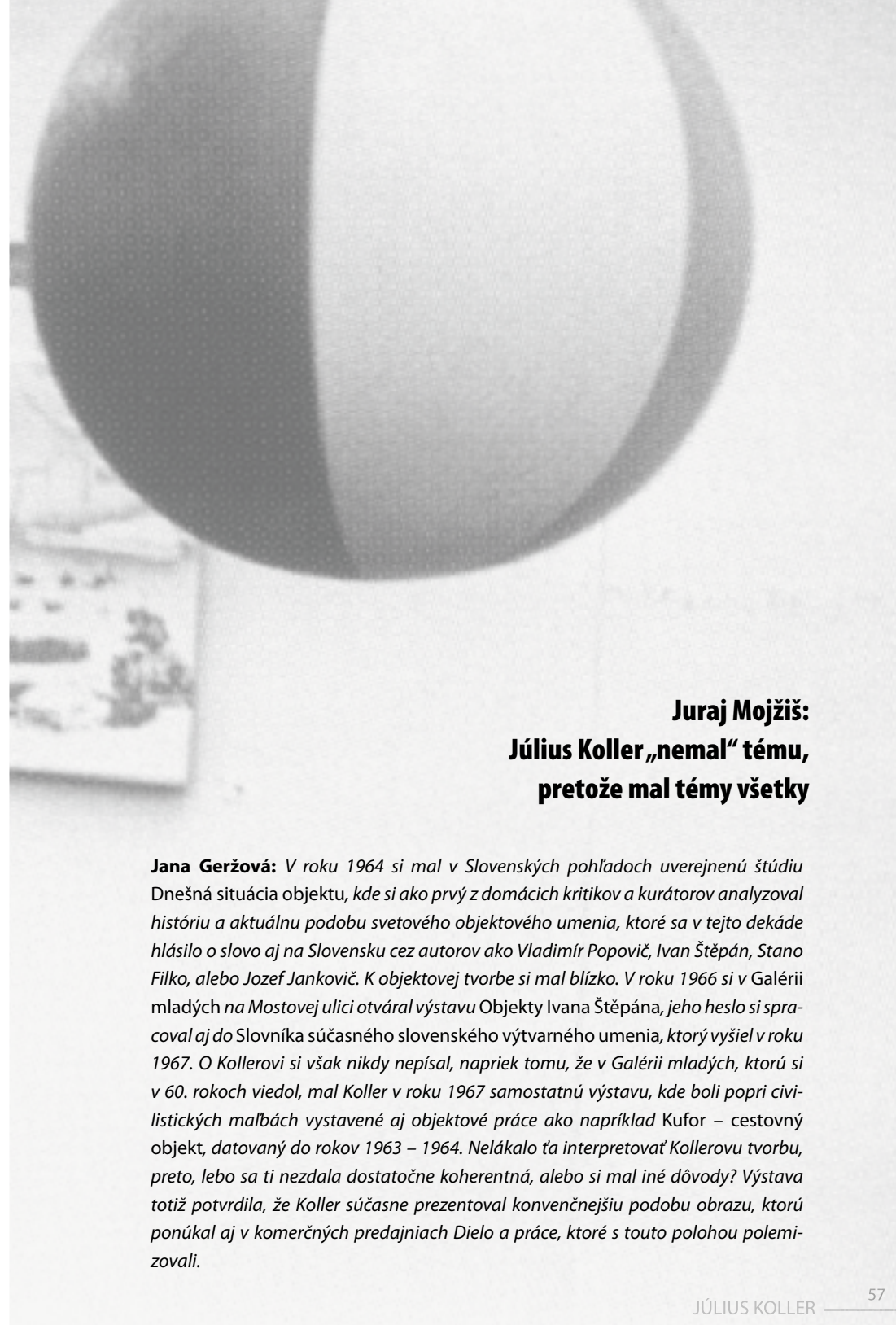
6 Uvedenie do diela Júliusa Kollera. In: Hanáková, P., Hrabušický, A.: Július Koller. Vedecko-fantastická retro spektíva. Bratislava: SNG, 2010, s. 87.

7 Ibidem, s. 88.





Július Koller: Kufor – cestovný objekt s tromi obrazmi, celok a detail



**Juraj Mojžiš:**  
**Július Koller „nemal“ tému,**  
**pretože mal témy všetky**

**Jana Geržová:** V roku 1964 si mal v Slovenských pohľadoch uverejnenú štúdiu Dnešná situácia objektu, kde si ako prvý z domácich kritikov a kurátorov analyzoval históriu a aktuálnu podobu svetového objektového umenia, ktoré sa v tejto dekáde hlásilo o slovo aj na Slovensku cez autorov ako Vladimír Popovič, Ivan Štěpán, Stano Filko, alebo Jozef Jankovič. K objektovej tvorbe si mal blízko. V roku 1966 si v Galérii mladých na Mostovej ulici otvoril výstavu Objekty Ivana Štěpána, jeho heslo si spracoval aj do Slovníka súčasného slovenského výtvarného umenia, ktorý vyšiel v roku 1967. O Kollerovi si však nikdy nepísal, napriek tomu, že v Galérii mladých, ktorú si v 60. rokoch viedol, mal Koller v roku 1967 samostatnú výstavu, kde boli popri civilistických maľbách vystavené aj objektové práce ako napríklad Kufor – cestovný objekt, datovaný do rokov 1963 – 1964. Nelákalo ťa interpretovať Kollerovu tvorbu, preto, lebo sa ti nezdala dostatočne koherentná, alebo si mal iné dôvody? Výstava totiž potvrdila, že Koller súčasne prezentoval konvenčnejšiu podobu obrazu, ktorú ponúkal aj v komerčných predajniach Dielo a práce, ktoré s touto polohou polemizovali.



**Juraj Mojžiš:** Môj záujem o objekt sa prekrýval so záujmom o pop art. Ten záujem vo mne živila „hypotézička“ o (potrebnej) intelektualizácii slovenského výtvarného umenia. Čitateľnosť intelektualizácie je v každom smere vec zložitá. Distribúciu informačných živín o umení objektu mal dovtedy v agende takmer výlučne surrealizmus, a teda posolstvo expanzie surrealistických objektov z 30. rokov 20. storočia. Pop art, pravda, zdôrazňoval odlišné východiská, ale – v objektovom umení – rovnako nadovšetko ctil iróniu. Ivan Štěpán bol doslova uhranutý možnosťami pop artovského gesta. Bytostný ironik, ktorého precízne grafické „absurdity“ natoľko zaujali Václava Havla, že s nami s chuťou odvernisažoval Štěpánove výstavy *Objektov* na Malej scéne aj na Mostovej ulici. Stano Filko mal v aktuálnom čase vzniku jeho „oltárových objektov“ veľmi zaujímavý (interpretačný) kľúč. Bola ním fascinácia Pasolinioho filmovou poviedkou *Tvaroh* z filmu *Rogopag* (1962). Totiž kolážové prekrývanie motívov zamotávajúcich sa do siete hraničných situácií vnímal ako svoju tému. Tvorba objektov Jozefa Jankoviča v nekorektnom „pohľade nazad“ bola najpresvedčivejším potvrdením toho, čo pomenúvame metaforou: *byť v správnom čase na správnom mieste*. V zahraničí práve preto nič nestálo v ceste záujmu o jeho tvorbu. *Pro domo* sa však stalo čosi zvláštne, Václav Zykmond pri ich interpretovaní – aj v katalógu jeho prvej samostatnej výstavy – uviedol konotačné pradiivo založené na konfrontácii expresívne spracovanej formy a témy uloženej v hlbine kultúrnej pamäti. Lenže obišiel aktuálne významnú väzbu na Jankovičovo ozaj hlboké porozumenie pop artovskej „zvecnenej“ vecnosti. Svedčilo to nielen o zvodnosti – dobou zvýraznených – tém jeho cyklov, ale aj o šírke formálnych a tematických väzieb. Július Koller „nemal“ tému, pretože mal témy všetky. *UFO* je svojou infantilitou síce milá až premilá téma – a komunistom by mohlo docvaknúť, že niečo nie je v poriadku – ale obrážky s peknotami soušializmu a pomníčkovými námestiami tvrdili pravý opak: *všetko je v poriadku*. Až niekedy po premiére Spielbergovho filmu *Blízke stretnutia tretieho druhu* v bratislavskom kine Dukla (teda koncom 70. rokov minulého storočia) Július s nadšením našiel pre privlastnenú tému aj určité mierové využitie. Nazdávam sa, že to už komunistov vôbec nezaujímalo. Počas jeho výstavy v galérii na Mostovej ulici sme si užili predovšetkým stolného tenisu. Často, možno furt tam bol Peter Bartoš – o niečo menej Júliusova mamička – a prehrabovali sa v dennej i tzv. odbornej tlači a najmä Peter ju komentoval otázkou: *Je to pre nás dobré, alebo to nie je pre nás dobré?* Aspoň toľko z úplného okraja umeleckej society „60“, ku ktorej sa príšmodrchávajú čoraz čudnejšie „deti šesťdesiatych“, a to už vôbec neslúži ku cti fantastov fascinovaných *UFO*-m.

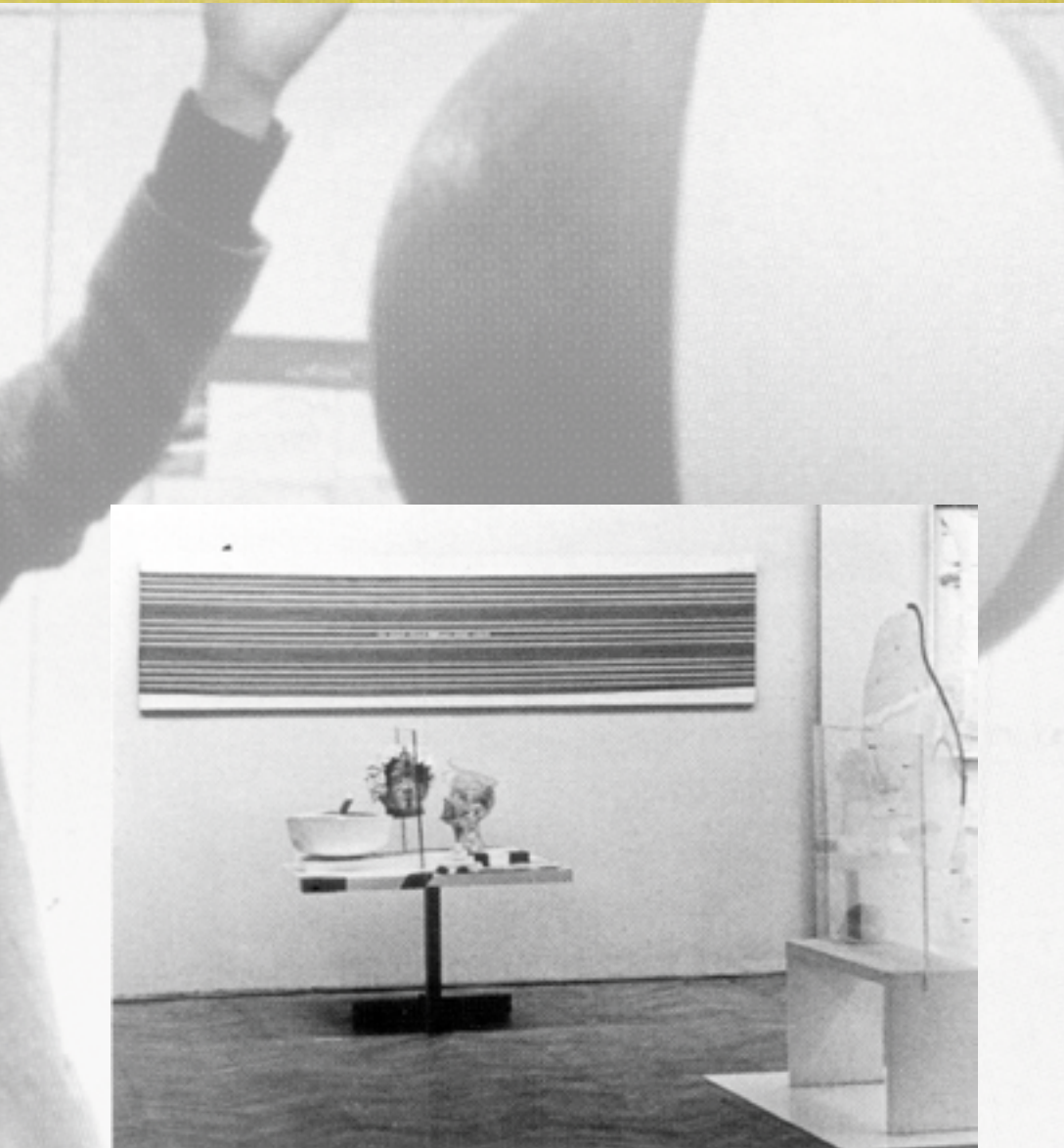
**Jana Geržová:** *Aurel Hrabušický v katalógu výstavy na margo Júliusa Kollera napísal „...v šesťdesiatych rokoch bol outsiderom nielen umeleckej, ale aj avantgardnej scény v bývalom Československu. V druhej polovici 60. rokov mal síce niekoľko autorských výstav... ale odohrávali sa skôr v marginálnych výstavných priestoroch,*

*nezbudili pozornosť tzv. mienkotvornej kritiky a ak aj áno, tak skôr v negatívnom zmysle.“ Jeho konštatovanie vyvoláva otázku, či skutočnosť, že rané Kollerova diela sa nestali predmetom dobového diskurzu, môže ovplyvniť pohľad na jeho miesto v dejinách nášho umenia 60. rokov. V umeleckohistorickej literatúre napísanej po roku 1989 sa totiž Kollerovo meno vyslovuje súčasne s menami autorov ako Vladimír Popovič, Alex Mlynárčík, Stano Filko, alebo Ivan Štěpán, ktorých progresívne umelecké formy a stratégie – objekt, inštalácia a zárodky akčného či konceptuálneho umenia, boli v literatúre 60. rokov reflektované, teda ovplyvnili vtedajší dobový diskurz. Ak pripustíme, že Kollerov Zrkadlový objekt z roku 1963, vystavený v SNG, by mohol byť vôbec prvým readymade v slovenskom umení, pokiaľ nie je mystifikáciou, nemali by sme sa na neskoršiu prácu s objektom u Popoviča, Filka alebo Štěpána, ktorá je dokladovateľná od polovice 60. rokov, pozerat' inak?*

**Juraj Mojžiš:** Keby sme si pripustili možnosť (spolu)práce s neskôr frekventovanou demagógiou hesla *osobné je politické*, Júliusovi by ruža zakvitla. Lenže Júliusovo osobné bolo intímne, intímne neznáša tvrdé zásahy, ktorým dnes hovoríme (umelecké) stratégie. To, že počuté a opísané prijal za svoje, to je iná balada. V umeleckom diskurze mystifikácie a všakovaké anti (datovanie, interpretovanie, a tak ďalej) a zlé úmysly sú chlebom každodenným. Prihlúple znevažovanie ani perfídna arogancia ešte nič na svete neosvetlili. Vtipné zväzáčky z dobrých komunistických prostredí a ich „večne chlapčenské“ náprotivky vždy budú omieľať omieľané. To nepotrvá chvíľu ani dlho, to je tu naveky ako hlúposť sama. Na šesťdesiate roky sa treba pozerat' čoraz jemnejšími nástrojmi. Určite sa to dá, čas tu nie je priateľom ani nie priateľom, čas je čas.

**Jana Geržová:** *Bola pre teba posmrtná výstava v SNG podnetom začat' o Kollerovi uvažovat' inak ako doteraz?*

**Juraj Mojžiš:** Predchádzajúce odpovede dávajú odpoveď aj na tvoju tretiu otázku: Nie, nezačal som uvažovat' inak ako doteraz.



Július Koller: Oficiálny výstavný POPulárny formát, 1968. celok a detail



## Iva Mojžišová: Avantgardy sa nerodili v národných galériách

**Jana Geržová:** *Si považovaná za mienkotvornú kritičku, ktorej texty napísané v polovici 60. rokov pomáhali vtedy najmladším výtvarníkom etablovať sa na domácej scéne. Bola si kurátorkou prvej samostatnej výstavy Vladimíra Popoviča v roku 1965, kde dominoval cyklus Lodičky, o dva roky neskôr jeho druhej autorskej výstavy, kde sa prezentoval sériou papierových objektov a krkváží. V roku 1966 si písala o objektoch Ivana Štěpána. V oboch prípadoch si konštatovala, že záujem o „asambláže, happening i nemaliarske techniky“ súvisel s dobovou aktualizáciou či obrodou objektu. Na posmrtnej výstave Júliusa Kollera v Slovenskej národnej galérii sa popri notoricky známých dielach prezentovali aj málo publikované práce z raných*



60. rokov, ako napríklad séria koláží na kartóne s použitím výstrižkov z dobovej socialistickej tlače datované už do rokov 1963–1964, Zrkadlový objekt s privlastnenou dvojicou konfekčných zrkadiel – readymadeov z roku 1963, alebo neskorší cyklus Realita z roku 1968, kde použil nájdené banálne predmety, ako napr. celofán, plastikový riad, alebo fragmenty rozbitého umelohmotného lietadla. V kontexte tvojho záujmu o Popovičove a Štěpánové objekty by som predpokladala, že tento typ tvorby bude pre teba prítlačivý. O Kollerovi si však nikdy nepísala. Bolo to preto, že tieto rané práce neboli v čase svojho vzniku k dispozícii, to znamená, že neboli verejne prezentované? Alebo si ich poznala, ale neprikladala si im význam?

**Iva Mojžišová:** Predpokladáš, že popri Popovičovi a Štěpánovi som mala písať aj o Kollerovi. A ja sa zasa pýtam prečo? Prečo teda nie aj o iných? Bolo tu predsa nemálo ďalších, ktorí sa zaujímali o nemaliarske alebo iné neklasické vyjadrovanie spôsoby či technológie. Pravda, niektorí mi boli blízki, ako Peter Bartoš, Juraj Bartusz, Mišo Studený, a tí už spomínaní, no a iní zasa menej. A práve Koller patril pre mňa k tým prítlačivým. Mal humor, svojský, bez úsmevu, ako Frigo na mašine, a invenciu, ako u nás málokto. A zároveň bol zvláštne plachý, a to mi bolo sympatické. Jednu z jeho prvých samostatných výstav, a prvú rozsiahlejšiu, sme robili s Jurajom Mojžišom v Galérii mladých na Mostovej ulici roku 1967. Ty o tej výstave vieš. Aj preto sú mi tvoje otázky úplne nepochopiteľné. Nemohla som predsa – už len pre tú výstavu – Kollera nepoznať a ani som mu nemohla neprikladať význam.

Naopak, povinné alebo prikázané výstavy sa v Galérii mladých nekonali, ale len také, ktoré sme chceli, ktorým sme pripisovali nejaký zvláštny zmysel. Robili sa menšie i väčšie katalógy a texty k nim vznikali podľa potreby. Podľa toho, aký sme mali k vystavenému dielu vzťah, koľko bolo času a peňazí, autori textov sa striedali, ako v tej kompánkovskej životnej anekdote o Bazovskom: „raz Miloš, raz ja“. Julo si napríklad pripravil katalóg sám, skromný, cyklostilovaný, ale perfektný: názvy, roky, rozmery, techniky, nič tam nechýbalo. Ani inteligentný a pôvabne šibnutý krátky úvodný text.

**Jana Geržová:** *Participovala si na Slovníku súčasného slovenského výtvarného umenia, ktorý vyšiel v redakcii Mariana Várossa v roku 1967. Spracovala si heslá viacerých najmladších výtvarníkov zaradených do publikácie (Mira Haberernová, Vladimír Popovič, Stano Filko, Milan Mravec, Jozef Kornucik a ďalší). Odrzkadluje rozhodnutie redakcie Slovníka nezaraďiť do heslára Júliusa Kollera jeho vtedajšiu pozíciu na slovenskej scéne? Súhlasíš s konštatovaním Aurela Hrabušického, že „...v šesťdesiatych rokoch bol outsiderom nielen umeleckej, ale aj avantgardnej scény v bývalom Československu. V druhej polovici 60. rokov mal síce niekoľko autorských výstav... ale odohrávali sa skôr v marginálnych výstavných priestoroch, nevzbudili pozornosť tzv. mienkotvornej kritiky a ak aj áno, tak skôr v negatívnom zmysle.“*

**Iva Mojžišová:** Avantgardy sa nerodili v národných galériách, národných múzeách alebo divadlách. Naopak. Malé, marginálne, technicky nevybavené, to boli tie pravé miesta, kde sa predvádzalo mladé či nové umenie. Práve tí mienkotvorní kritici, teda naši učители, tam však (na rozdiel od našich českých kolegov) ani nevkrčili. Preto nielen práce Kollera, ale aj Štěpána a Popoviča spoznali až o dost neskôr. (Okrem Matuštika, ktorý, i keď nechodil do MG, vystavil dva Kollerove oleje, dva Štěpánove objekty a jednu Popovičovú asambláž na Výstave mladých v Brne r. 1966).

A čo sa týka mojej práce na Slovníku súčasného slovenského výtvarného umenia, práve sa mi narodilo tretie dieťaťko a o mojich vrstovníkoch sa mi ušlo len pár, aj to horko-ťažko vybojovaných hesiel. Navyše, pokiaľ išlo o heslá, nemala som s rozhodovaním o ňom nič spoločného. Členkou edičnej rady som nebola, ani nemohla byť pre prílišnú mladosť (26, a to sa vtedy nenosilo) aj prílišnú bezpartajnosť.

**Jana Geržová:** *Spolu s Ľuborom Károm si bola editorkou katalógu legendárnej výstavy Danuvius '68, na ktorej sa Koller prezentoval tromi prácami. Maliarskym diptychom Horská električka z roku 1967 a textilným obrazom Oficiálny výstavný POPulárny formát, z roku 1968. Napriek tomu, že dnes sú omnoho viac cenené jeho textilné obrazy, kde zásadným spôsobom prekročil rámec tradičného závesného obrazu, už len tým, že išlo o komerčný textil (koberec) v katalógu výstavy Danuvius je reprodukováaná práve konvenčnejšia poloha jeho tvorby, obraz Horská električka A. Do akej miery ste boli pri rozhodovaní, čo z jeho tvorby prezentovať v susedstve diel významných medzinárodných umelcov, ovplyvnení príbuznosťou jeho malieb s niektorými polohami doznievajúcej popartovej poetiky?*

**Iva Mojžišová:** Nebola som spolueditorkou katalógu bienále Danuvius, ale písala som medailóny všetkých vystavujúcich (pravdepodobne preto, že moja znalosť jazykov pár štátnych grošov ušetrila). Výroba publikácie, i keď len brožovanej, trvala vtedy zväčša celý rok. Pokiaľ išlo o reprodukcie, mali sme len dve možnosti: buď si nechať od autorov (z domu aj zo sveta) poslať obrázky diel starých mnoho mesiacov, alebo sa krátko pred zalomením a tlačou katalógu preplaziť aj s fotoaparátom popod Železnú oponu. A modliť sa, aby si za hranicami už nastupujúce spriatelene vojská nezmylili tie foťáky s nejakou československou superzbraňou. Napokon, Horskú električku si Julo vybral sám. A ona svoj pôvab dodnes nestratila.

A ešte niečo. Ako môže historik či kritik vedieť, ktoré diela jedného autora budú „viac cenené“ o 30–40 rokov? Nejde to náhodou s dobou? Nerozumiem ani postrehu, podľa ktorého „v katalógu výstavy Danuvius je reprodukováaná práve konvenčnejšia poloha jeho (Kollerovej) tvorby...“ Pripadá mi to ako cesta od konca po začiatok. Mohlo to však byť aj niečo, čo sa udialo v hlavách členov komisie. Mená nemôžem povedať, lebo hlasovanie bolo tajné. Ale výsledky ateliérového

prieskumu Kollerovho prijatia či neprijatia na *Danuvius* boli takéto: dva hlasy za, dva proti, traja sa zdržali hlasovania. Po menšej hádke a dohode o opakovaní celej procedúry bol Koller prijatý.

**Jana Geržová:** *Ako sa ex post pozeráš na Kollerovo miesto v kontexte nášho umenia druhej polovice 20. storočia?*

**Iva Mojžišová:** Patrí k vrcholom.

**Jana Geržová:** *Ako hodnotíš koncepciu posmrtnej výstavy v SNG, v rámci ktorej sa okrem notoricky známych diel prezentovali aj menej často vystavované práce a dokonca časť jeho písomného archívu? Prinútila ťa výstava uvažovať o Kollerovi inak, ako doteraz?*

**Iva Mojžišová:** Kollerova výstava ma prekvapila a potešila. Nezbadala som tam však nič, čo by ju delilo do troch častí: na diela notoricky známe, menej známe a „dokonca“ časť jeho písomného archívu. Vidím len jedno celistvé dielo. Celistvé preto, lebo tie veci robil zväčša paralelne. Ako, povedzme, César Baldaccini a viacerí iní, aj na Slovensku. A či ma výstava prinútila rozmýšľať o Kollerovi inak ako doteraz? Neprinútila. Ale dospela som k novému poznaniu dobrovoľne. Preto hovorím: áno, rozhodne áno, teraz viem, v čom je Koller iný. Dnes vnímam jeho dielo vrátane autora samotného ako jeden autentický celok.

A na dôvažok, ak si smiem dovoliť, k rozbehnutej téme ešte pár všeobecných slov.

Za tých dvadsať rokov, odkedy náš človek mohol konečne zložiť z tváre masku v podobe psieho náhubku, čas plynul slobodnejšie, ale „oral history“ sa veľmi nerozvíjala. Ako „mienkotvorná“ kritička by som o tom musela niečo vedieť. Lenže tou som nikdy nebola. Naopak, od ľudí s ambíciou „mienkotvorných“ ešte aj dnes utekám kadeľahšie. Patrím k tým, ktorí sa nepokúšajú vnucovať svoju mienku iným, i keď rozhovoru sa nebránia.

Napriek tomu sa domnievam, že či už išlo o kritikov, historikov, alebo umelcov zo 60. a neskorších rokov, veľmi sa za nimi nechodilo. Škoda. Viacerí medzitým odišli navždy. Aj oral history si musela počkať, kým príde do módy. A pri tom stačí si uvedomiť, ako u nás vtedajšie médiá zastierali pravdu, ako klamali, kto v nich mal hlavné slovo. A hneď vychádza najavo, že hovorený prejav, akokoľvek nepresný, sebastredný a často skreslený, je predsa len životnejší, prírodzenejší, a neraz pravdivejší, než všetky tie zavádzajúce noviny, falošné rozhlasové správy, smiešno-patetické filmové týždenníky.

Tvoje otázky sú také usmerňujúce, akoby už naznačovali aj odpovede. Zdá sa, že tento spôsob sa priveľmi ponáša na interview a nenecháva „ústnym“ historikom dostatočne voľné ústa. No na druhej strane, vďaka že oral history konečne je. Verme a veríme, že sa už nestratí.



Július Koller: Horská električka, 1967

Reprodukcia Kollerovho obrazu z katalógu výstavy *Danuvius* 1968, Bratislava







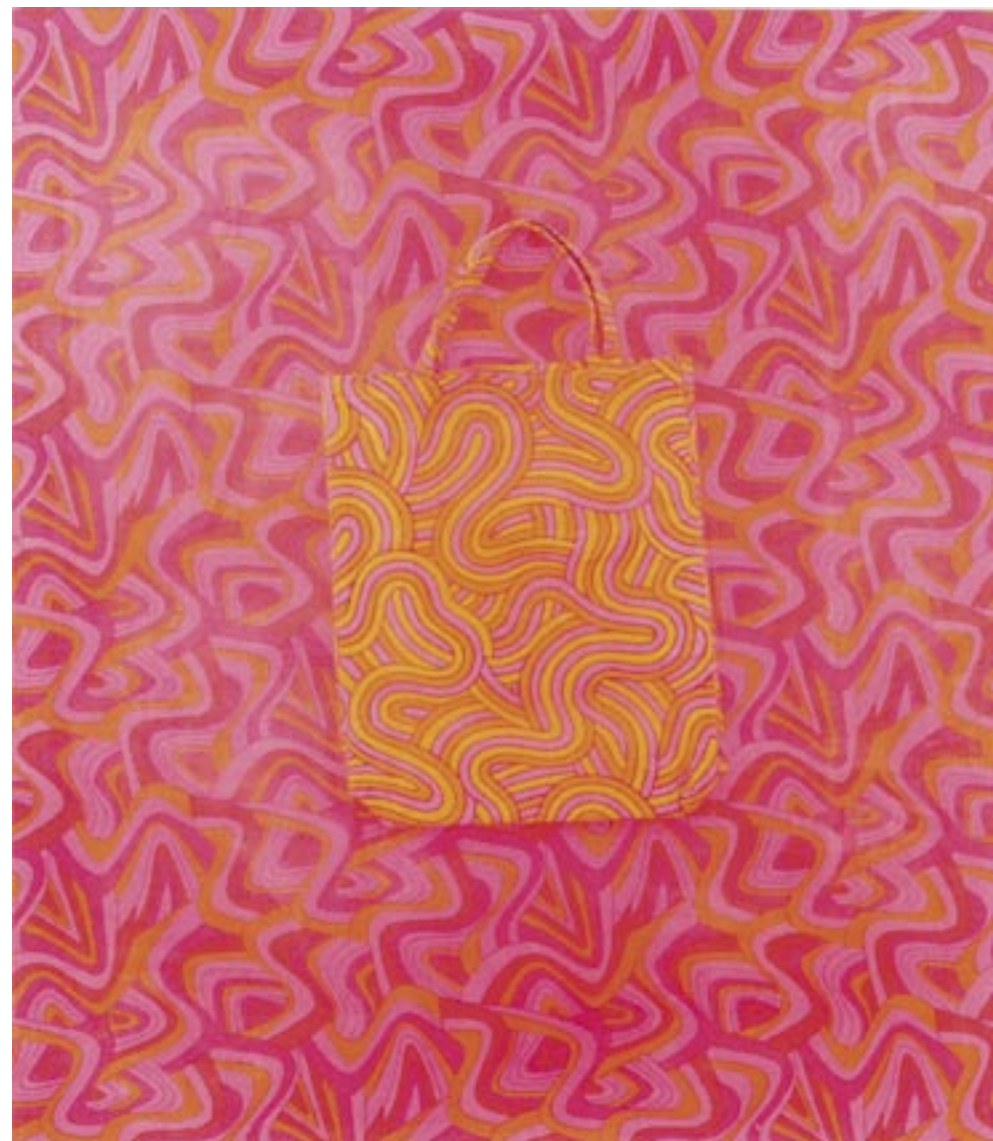
**Ľuba Belohradská:**

## **Meno Júliusa Kollera mi v roku prípravy slovníka – 1966 – nebolo známe**

**Jana Geržová:** *V tiráži Slovníka súčasného slovenského výtvarného umenia, ktorý vyšiel v redakcii Mariana Várossa v roku 1967, a bol prvou publikáciou svojho druhu na Slovensku, ste uvedená ako zodpovedná redaktorka. V Slovníku bolo spracovaných vyše 600 profilov umelkýň a umelcov počnúc generáciou, ktorá sa na výtvarnej scéne objavila okolo roku 1900 až po autorov vtedy nastupujúcej generácie. Vzhľadom na to, že „bezprostrednou pohnútkou“ na vznik knihy, ako píše Marian Városov v úvode, bol medzinárodný kongres AICA, ktorý sa konal v roku 1966 v Československu, môžeme predpokladať, že ambíciou redakcie bolo naplniť avizovaný obsah a mapovať súčasné slovenské umenie vrátane toho najaktuálnejšieho. Z najmladšej generácie boli do Slovníka zahrnutí napr. Ivan Štěpán (1937), Alex Mlynárčik (1934), Stanislav Filko (1937), Vladimír Popovič (1939). Poslední traja končili štúdium na VŠVU v roku 1965 rovnako ako Július Koller (1939), ktorého ste, podobne ako Petra Bartoša (1938), do Slovníka nezaradili. Aké boli kritériá, ktoré rozhodli o nominácii jednotlivých autorov a autoriek? Odzrkadľuje vaše rozhodnutie nezaraďiť Júliusa Kollera do Slovníka jeho vtedajšiu pozíciu na slovenskej scéne? Súhlasíte s konštatovaním Aurela Hrabušického, že „...v šesťdesiatych rokoch bol outsiderom nielen umeleckej, ale aj avantgardnej scény v bývalom Československu. V druhej polovici 60. rokov mal síce niekoľko autorských výstav... ale odohrávali sa skôr v marginálnych výstavných priestoroch, nevzbudili pozornosť tzv. mienkotvornej kritiky a ak aj áno, tak skôr v negatívnom zmysle.“*

Zo spoločných výstav Júliusa Kollera a Petra Batoša v rýchloopravni pančúch na Klobučnickej ulici v Bratislave

Július Koller: Taška (anti-obraz, textiláž), 1969







**Luba Belohradská:** Na výkon funkcie zodpovednej redaktorky *Slovníka súčasného slovenského výtvarného umenia* (Vyd. SFVU, 1967) sa rozepamätávam z viacerých dôvodov bez eufórie a sentimentu. (Obrala ma o rok sústredenia na prípravu kandidátskej dizertačnej práce. Toto časové manko malo pre mňa v zrýchlenom behu udalostí po auguste 1968 neodčiniteľné dôsledky...) Na moje menovanie do funkcie zodpovednej redaktorky publikácie mal rozhodujúci vplyv fakt, že pred nástupom na internú aspirantúru do SAV som štyri roky redigovala výtvarné publikácie vo Vydavateľstve SFVU (predchodcovi neskoršieho Pallasu). Riaditeľ umenoved-

ného ústavu SAV Marian Városov ako hlavný redaktor a predseda redakčnej rady vymedzil moju pracovnú náplň a s ňou súvisiace kompetencie úzko pragmaticky: mala som kontaktovať tridsaťdva autorov hesiel, urgovať ich „do roztrhania tela“ a zabezpečiť komunikáciu s vydavateľom v priebehu jednotlivých realizačných fáz slovníka. Ten bol nepochybne duchovným dieťaťom hlavného redaktora a predsedu redakčnej rady. Redakčná rada bola zostavená strategicky – rovnovážne zo štyroch zástupcov akademického pracoviska, dvoch zo SNG, po jednom zástupcovi Zväzu výtvarníkov a VŠVU. (S jedinou výnimkou Eduarda Torana, garantujúceho užité umenie a priemyselné výtvarníctvo, boli všetci zúčastnení umenovedci členmi komunistickej strany.)

Redakčná rada *Slovníka* „upiekla“ za zatvorenými dverami jeho koncepciu, na daný čas značne elitársku, čiže výberovú. (Viac z jej kuchyne by azda mohla dodať jej jediná žijúca členka Eva Šefčáková, prípadne od roku 1968 v N. Y. pôsobiaci Eduard Toran. Dôvody na obídienie Radislava Matušíka a Tomáša Štraussa v členstve rady mi zostali utajené.)

Obdržala som heslá výtvarných umelcov už zatabuľkovaných do štyroch kategórií. Podľa vopred určeného rozsahu potom autori dodávali jednotlivé texty, ktoré som od nich vymáhala. Všimla som si, že niektoré mená najmladších výtvarníkov, o ktorých existencii sme už vedeli, chýbajú. Diskutovali sme o tomto nedostatku v zozname s kolegyňou Ivou Mojžišovou. Podarilo sa mi „v skrátenom konaní“ nakloniť hlavného redaktora na ich zaradenie do slovníka. Následne sme si autorsky rozdelili (Mojžišová, Mojžiš, Belohradská) ich spracovanie – Stanislav Filko, Alex Mlynárčik, Vladimír Popovič, Ivan Štěpán. V tom čase sa už šírila medzi výtvarníckym a architektonickým plebsom vlna nevôle, lebo mnohí sa dopátrali, že slovník s nimi neráta. Hlavný redaktor pod tlakom zdola – zhora vydal povel na rozšírenie heslára o tzv. „dvojriadkových“ umelcov. Na pochode, naháňajúc redakčné termíny, ich dodali pracovníci Umenovedného ústavu. Mená Júliusa Kollera a Petra Bartoša medzi nimi neboli. Predbehli ich rozsiahle menoslovy ďalejslúžiacich a vyčkávajúcich výtvarníkov. Za seba môžem vyhlásiť, že meno Júliusa Kollera (absolvent VŠVU z roku 1965) mi v roku prípravy slovníka – 1966 – nebolo známe.

**Jana Geržová:** Ako sa ex post pozeráte na Kollerovo miesto v kontexte nášho umenia druhej polovice 20. storočia? Boli na výstave v SNG diela, ktoré ste nepoznali a ktoré vás prekvapili natoľko, že ste začali o Kollerovi uvažovať inak ako doteraz?

**Luba Belohradská:** So všetkou úctou ku Kollerovej pamiatke ho nevnímam optikou niektorých mladších kolegov. K jeho tvorbe mám divácku, nie kritickú väzbu. Som teda zbavená povinnosti vynášať o nej kritické sudy, známkovať ju, či „dohodnocovať“. Ako divák mám právo uplatniť vkusové preferencie či citové väzby bez ďalšieho zdôvodnenia. Je pravda, že z inkriminovanej generácie mi bližšie prirástli k srdcu výtvarné prejavy Mlynárčika, Filka, Popoviča, Shejbalovej a ťažko by som na tom niečo dodatočne menila.

Kollerova tvorba prekonala pozoruhodný oblúk z „okraja“ do „stredy“. Záhada sfingy má podobu otázky: „Kdepek ty, ptáčku, hnízdo máš?“



Júliisu Koller: Pingpong klub, Galérii mladých, Bratislava 1970, celok a detail



**Zuzana Bartošová:**

**Kollerov skutočný vstup na viditeľnú výtvarnú scénu sa uskutočnil neskôr, než bolo zvykom...**

**Jana Geržová:** V katalógu nedávnej posmrtnej retrospektívnej výstavy Júliusa Kollera v SNG Aurel Hrabušický konštatuje, že „...v šesťdesiatych rokoch bol outsiderom nielen umeleckej, ale aj avantgardnej scény v bývalom Československu.“ Ďalej tvrdí, že: „V druhej polovici 60. rokov mal síce niekoľko autorských výstav... ale odohrávali sa skôr v marginálnych výstavných priestoroch, nevzbudili pozornosť tzv. mienkotvornej kritiky a ak aj áno, tak skôr v negatívnom zmysle.“ V umeleckohistorickej literatúre napísanej po roku 1989 sa Kollerovo meno vyslovuje súčasne s menami autorov ako Vladimír Popovič, Alex Mlynárčik, Stano Filko, alebo Ivan Štěpán, ktorí sa okolo polovice 60. rokov prezentovali progresívnymi umeleckými formami a stratégiami, ako bol objekt, inštalácia a zárodky akčného či konceptuálneho umenia. Mnohé z týchto atribútov nájdeme už v ranej tvorbe Júliusa Kollera, dokonca na základe výstavy by sme mohli povedať, že Koller bol priekopníkom, pretože jedna z prezentovaných prác Zrkadlový objekt, ktorá by mohla byť vôbec prvým ready-made v slovenskom umení, je dokonca datovaná rokom 1963. Problém, ktorý naznačuje Aurel Hrabušický vo svojom texte, súvisí s tým, že tieto rané, zväčša nepublikované diela sa nestali predmetom dobového odborného diskurzu na rozdiel od tvorby zmienovaných autorov. Ukazuje sa, že reflexia Kollerovej tvorby začala narastať až po samostatnej výstave v Galérii mladých v roku 1970, kde sa prezentoval legendárnym Pingpong klubom. Čím si vysvetľuješ ten obrat záujmu o jeho tvorbu? Potrebovali domáci kritici a kurátori, až na pár výnimiek mladých autorov, ktorí sa mu venovali, ako napríklad Igor Gazdík a Ľudovít Petránsky, dozrieť, aby pochopili význam jeho tvorby? Do akej miery Kollerovi v 70. a 80. rokoch prospela intimita formujúcej sa neoficiálnej scény a syndróm tzv. „spiklenectva“, t. j. účasti na podujatiach alternatívnej scény otvorených len pre zasvätených?

**Zuzana Bartošová:** Júlio Koller bol v šesťdesiatych rokoch naozaj outsiderom umeleckej a avantgardnej scény nielen v Československu, ale aj v samotnej



Bratislave. V tejto súvislosti treba pripomenúť kontexty a rámce jeho osobnej situácie, aby sme sa mohli na tohto – dnes významného autora – pozrieť bez zjednodušovania. Od nástupu galandovcov na konci päťdesiatych rokov až po II. zjazd Zväzu slovenských výtvarných umelcov (jeseň 1972), ktorý bol začiatkom tvrdej „normalizácie“, to na slovenskej umeleckej scéne skutočne vrelo. V tomto desaťročí skupiny autorov i jednotlivci spomedzi nich, rovnako ako spomedzi kritikov, presadzovali právo na slobodu umeleckého prejavu a neskôr vyznávali tendencie, ktoré im umožnili zapojiť sa rovnocenne do medzinárodného diania. Na zápas, v ktorom mali mladí autori spočiatku proti sebe nielen ideológov a im poplatných kritikov umenia, novinárov a kurátorov výstav, ale aj starších kolegov, bolo treba mať osobnú odvahu i sebavedomie, a stálo to veľa energie a času. Cenzurovanie výstav, ich zatváranie pred vernisážami, škandalizovanie umelcov a ich kurátorov, vytlačanie konkrétnych osobností z výstavných možností, ignorácia galérií, mlčanie odborných časopisov a verejnoprávnych médií o ich prvých zahraničných úspechoch – to všetko patrí k atmosfére začiatkov spomínaného desaťročia rovnako ako pulzujúca výtvarná scéna, na ktorej sa jedna po druhej vynárali tendencie vtedy aktuálne na euro-americkéj scéne.

Nepoviem nič nové, ak prezradím, že Julo Koller bol introvert bez patričného spoločenského zázemia, ktorý – na rozdiel od neho – viacerí mladí umelci mali. Boli medzi nimi aj takí, ktorí tento nedostatok nahradili pribojnosťou, čo nebol Kollerov prípad. Na skupinových – ani utajených – aktivitách sa nezúčastňoval. Neparticipoval na *Konfrontáciách*, hoci Jozef Jankovič, ktorý na prvé stretnutie ponúkol svoj ateliér, bol jeho rovesník. Nebojoval o nové výstavné možnosti, nenájdeme ho medzi tými, ktorí na pôde Komisie mladých pri Zväze slovenských výtvarných umelcov presadzovali – lebo inak sa nedalo – konštituovanie Galérie mladých, ani medzi tými, ktorí sa zasadili o uskutočnenie *Danuvia '68*. Tam opäť, okrem iných, nájdeme Jozefa Jankoviča. Jednoducho povedané: v tom období neprekročil hranicu umenia smerom k spoločenskému životu, hoci to viacerí z jeho generácie úspešne urobili. Ak nerátame výstavy na málo známych miestach a rovinu konceptuálnej tvorby, ktorej vtedy málokto rozumel – korešpondenčné listky s textami, v ktorých reagoval na aktuálne umelecké a spoločenské dianie – tak vlastne nevykročil zo súkromia. Vo verejnom priestore sa objavil až roku 1968 vo dvojici s Petrom Bartošom. Výklad opravovne pančúch na Klobučníckej ulici aropriovali ako svoj výstavný priestor. Pripomínam, že Peter Bartoš mal komplikované začiatky a na scénu nastúpil oneskorene. Kollerov prípad bol iný. Jeho začiatky sú zarážajúco skromné. Ešte aj na *Danuvii '68* vystavoval nenápadné, britským pop-artom ovplyvnené obrazy. S Frankom Stelom, ktorý prišiel do Bratislavy, hral síce tenis, ale až neskôr do svojej tvorby programovo zahrnul šport. Samostatnú oficiálnu výstavu v galérii umenia (v Galérii mladých) mal až dva roky potom.

V druhej polovici šesťdesiatych rokov, na ktorú sa pýtaš, verejnému diskurzu dominovalo sochárstvo, konali sa sympóziá a veľkolepé exteriérové prehliadky tejto disciplíny, realizovali sa avantgardné sochy v architektúre i na verejných priestranstvách. Spomedzi Kollerových rovesníkov Jankovič víťazil v súťažiach a osadzoval súsošie *Obete varujú* v pamätníku SNP v Banskej Bystrici a ďalšie dielo

v Kováčovej, vyhral Grand Pix na *Danuvii '68*, vystavoval vo viedenskej Secesii... Iného – konceptuálneho a akčného – autora Alexa Mlynárčika angažoval Pierre Restany na svetové prehliadky aktuálnych tendencií; Milana Dobeša a Stanislava Filka zasa Frank Popper, Urbásek už žiaril v západnom Nemecku. Výrazne starší autori, ako Rudolf Uher, ale z predchádzajúcej generácie vlny aj Milan Paštéka, Vladimír Kompánek a ďalší spomedzi galandovcov vystavovali na bienále v Benátkach i na Expo '70 v Ósake. Navyše, Milan Dobeš prezentoval svoju tvorbu na *Documenta* v Kasseli a následne v USA, kde realizoval monumentálnu exteriérovú kompozíciu aj Rudolf Uher. Konalo sa množstvo výstav konštruktivistov doma i v zahraničí a k nám prišli výstavy súčasného amerického i britského umenia... Ani Jindřich Chalupecký nevybral práce Jula Kollera do mienkotvornej výstavy *13 zo Slovenska*, ktorá bola v roku 1967 v Špálovej galérii v Prahe. Oveľa viac ho zaujala tvorba Vladimíra Popoviča, Jany Želibskej a ďalších slovenských umelcov. Vyčítať slovenským kritikom, že nedocenili Kollera, keď nasledovali jeho skromné výstavy na málo známych miestach v období, keď iní autori aj autori jeho generácie slávil medzinárodné úspechy, môžu len tí, ktorí dostatočne nepoznajú dobovú situáciu.

K tvoju označeniu: byť prvý. Niekedy majú temer totožné riešenie viacerí umelci naraz. Považujem za dôležité, aby sa aj s odstupom času potvrdilo autorstvo myšlienky, nápadu, riešenia. V odhalovaní falošného datovania vidím veľkú výzvu pre slovenských historikov umenia. Museli by však viac pracovať v archívoch a nájsť minimálne toho, kto prvý konkrétny nápad, myšlienku, riešenie – hoci v okruhu priateľov na alternatívnej či neoficiálnej scéne – zverejnil. Nepôvodnosť by mala mať, rovnako ako lož, krátky život. Téma ready-made v slovenskom umení 20. storočia s presahom do súčasnosti sa zatiaľ nikto na patričnej odbornej úrovni nevenoval. Možno, že Kollerov *Zrkadlový objekt* (1963) skutočne nie je prvý.

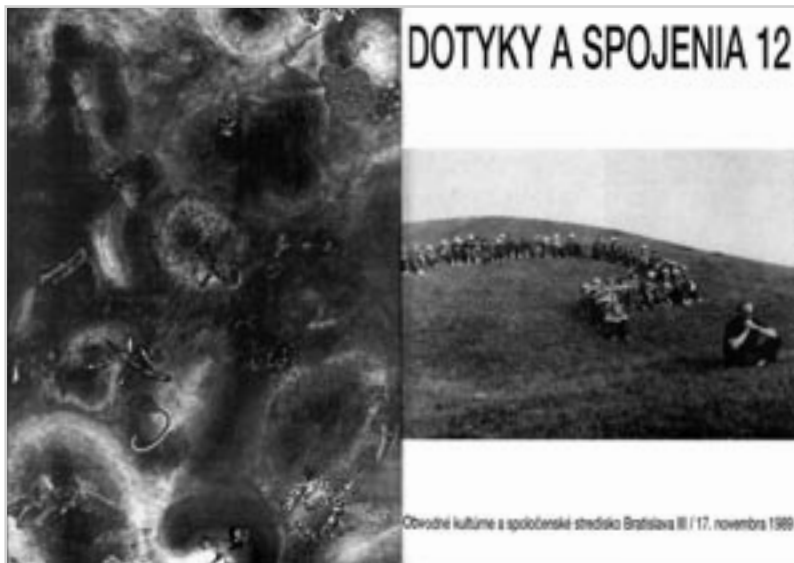
Považujem za celkom prirodzené, že reflexia Kollerovej tvorby začala narastať po jeho samostatnej výstave v *Galérii mladých* (1970), kde sa prezentoval *Pingpong klubom*. Zároveň pripomínam, že sa uskutočnila v čase, keď sa konali voči publiku otvorené Mlynárčikove akcie-slávnosti, na ktoré sa cítil pozvaný každý, kto mal chuť prísť na aukciu a vzápätí cestovať do Liptovského Mikuláša (*Memoriál Edgara Degasa*) či na Oravu (*Deň radosti*) a neskôr do Žiliny (*Evina svadba*). Kollerov *Pingpong klub* nebol ničím výnimočný, bol priateľským a výsostne komorným zážitkom. Pripomínam, že v tom istom roku sa konali akcie *Snúbenie jari* Jany Želibskej a *Činnosť v piesku a v blate* Petra Bartoša; a v neposlednom rade aj *I. otvorený ateliér* u Ruda Sikoru. Aj keď boli uvedené udalosti – na rozdiel od slávností Alexa Mlynárčika – len pre pozvaných, vedelo sa o nich, udávali tón. A všetkému predchádzal *Danuvius* (1968) a v rovnakom roku ako Kollerova autorská výstava sa konal *Polymúzický priestor* (1970). Udalosti, ktoré zaujali celú kultúrnu verejnosť, nielen mladých umelcov.

Myslím, že je prirodzené, ak sa mladým autorom v období nástupu na výtvarnú scénu, v čase ich prvých výstav, venujú kritici a kurátori, ktorí sú ich rovesníkmi. Takéto súznenie býva predstupňom k pochopeniu individuálnej mytológie, ktorá má často generačné vkusové a svetonázorové východiská. A práve preto, že sa Kollerovi venovali o čosi mladší kritici než bol on sám – Ľudovít Petrársky

a Igor Gazdík – môžeme dnes súdiť, že jeho skutočný vstup na viditeľnú výtvarnú scénu sa uskutočnil neskôr, než bolo zvykom, že jeho rozbeh bol vážavý. Medzi ich životnou skúsenosťou – vtedy ešte študovali a hľadali sa – a Kollerovou situáciou, keď už bol akademickým maliarom, cítil rozdiel. Inými slovami, nešlo o dozrievanie kritikov, tí boli mladí a trúfali. Skôr by som povedala, že to bol autor, ktorý potreboval osobnostne dozrieť, hoci umelecky už zrelý bol.

Vo svojej otázke si správne vystihla situáciu: to, čo bolo Kollerovi vlastné, istý druh utajenosti, nenápadnosť, sa stalo normou, potrebnou na prežitie. Rezistencia tohto typu počíta najmä s priateľmi, ľuďmi jednej krvnej skupiny.

**Jana Geržová:** *Tvoj odborný záujem o Kollerovu tvorbu sa objavil pomerne neskoro, viac ako dvadsať rokov po jeho prvých verejných vystúpeniach. V roku 1988 si ho pozvala na výstavu Nový slovenský obraz a o rok neskôr na posledný diel známeho cyklu Dotyky a spojenia, ktoré patrili do ponuky vtedajšej alternatívnej, neoficiálnej kultúry. Hypoteticky by sme mohli predpokladať, že v tvojom prípade boli vytvorené takmer ideálne podmienky na skoré reflektovanie Kollerovej tvorby – dejiny umenia si študovala v rokoch 1964 – 1969, na katedre, kde súčasné umenie prednášal doc. Radislav Matuščík známy záujmom o „iné“ umenie. Navyše, tvoj brat Peter Bartoš bol Kollerovým blízkym spolupracovníkom, legendárny je ich projekt Antigaléria realizovaný vo výklade komunálnej rýchloopravovne pančúch na Klobočníckej ulici v Bratislave koncom 60. rokov. Napriek tomu, že diplomovú prácu si robila u doc. Matuščíka, vybrala si si konvenčnú tému Ilustrácia Generácie 2. svetovej vojny a pri klasických formátoch modernistickej sochy a maľby si zostala aj v 70. a 80. rokoch*



Dvojstrana z bulletinu Dotyky a spojenia 12, Obvodné kultúrne a spoločenské stredisko Bratislava III/17. novembra 1989

# DOTYKY A SPOJENIA 12



Obvodné kultúrne a spoločenské stredisko Bratislava III / 17. novembra 1989



20. storočia. Čo rozhodlo o tom, že si koncom 80. rokov svoj záujem presunula aj na alternatívnejšie formy umenia, ktoré reprezentovala práve tvorba Júliusa Kollera?

**Zuzana Bartošová:** Nezabúdaj, že v roku 1968 Československo obsadili vojská Varšavského paktu. Vtedy som bola vo štvrtom ročníku štúdia. Postupne sa situácia začala meniť, čo pocítili naši pedagógovia Radislav Matuščík a Zita Kostrová: onedlho museli zo školy pre ideologické výhrady proti ich predošlým aktivitám odísť (Tomáš Štrauss bol vtedy na dlhšom pobyte v západnom Nemecku). Diplomovú prácu som si nenavrhol sama, ale vybrala z tém, ktoré formulovalo vedenie katedry. Vtedy som naozaj nemala odvahu vyjednávať s docentom Matuščíkom o inej téme – priznávam, že aj ja, nielen Julo Koller, som bola v tej dobe plachá. Dnes už neviem, aké boli ostatné témy, ale pokiaľ sa pamätám, medzi ponúkanými na jeseň roku 1968, keď som si vybrala tému ja, nebola žiadna o tvorbe neoavantgardných autorov. Napriek tomu, že som nemala odvahu vyjednávať, chcela som, aby moju diplomovú prácu Radislav Matuščík garantoval, vážila som si ho. Preto som si vybrala tému Ilustrácia generácie 2. svetovej vojny, teda hložníkovskej, ktorej sa on dlhodobo venoval. Môj súpis ilustrovaných kníh Vincenta Hložníka (viac ako 250 titulov) publikoval v katalógu výstavy jeho knižnej tvorby. Inak, napísala som doposiaľ najdlhšiu magisterskú prácu na katedre dejín umenia UK (alebo katedre vedy o výtvarnom umení, ako sa vtedy volala). Mala 360 rukopisných strán vrátane súpisov ilustrácií a ilustrovaných kníh. Naučila ma trpezlivosti pri práci, bádání i interpretácii, ktorá bez predchádzajúcej etapy výskumu nie je názorovo pevná. Diplomovú prácu som teda začala písať aj skončila skôr, ako mal Julo Koller – už po prekročení tridsiatky – prelomovú výstavu v *Galérii mladých*. Na jeseň 1969 som ako dvadsaťtriročná promovovala. Mám rada dátumy a chronológiu. Jednoducho dokážu vyvieť ľudí z omylu.

Jana, poznáš rovnako dobre dobovú situáciu z autopsie ako ja, študovala si len o šesť rokov neskôr. Nemala si síce už možnosť počúvať prednášky Tomáša Štraussa a Radislava Matuščíka ani Zity Kostrovej, ale isto vieš, že o autoroch, ktorí sa ocitli mimo Zväzu slovenských výtvarných umelcov – a Julo Koller k nim patrili, dokonca aj ja, lebo ma do tejto stavovskej organizácie najprv prijali a onedlho vyradili – sa písať nedalo. Žiadny časopis o nich nič nemohol uverejniť. Napriek tomu som občas písala texty, ktoré boli potrebné. Taký bol napríklad úvod do katalógu výstavy našich neoavantgardných autorov pre rímsku galériu *Lorenzo* z roku 1971, s ktorou bol v kontakte môj brat Peter. Text mám v archíve, aj dnes sa dá čítať. Katalóg, do ktorého bol určený, som však nikdy v ruke nemala. Výstavu náhodou videl Petr Štembera, z prezentovaných autorov sa jej nikto nezúčastnil. To, čo hovoríš, že som „pri klasických formátoch modernistickej sochy a maľby zostala aj v 70. a 80. rokoch 20. storočia“, bola realita môjho zamestnaneckého pomeru v Slovenskej národnej galérii, teda moja iná identita, ako sa dnes hovorí. Tvojou realitou bolo katalogizovanie a interpretovanie antických a stredovekých nálezov na Mestskej správe pamiatkovej starostlivosti a prírody, kde si pracovala. Súčasnému umeniu si sa začala venovať síce pred Nežnou revolúciou, ale zhodou okolností si sa najprv ako spoluautorka zúčastnila 4. pokračovania *Pamiatky a súčasnosť* (1985). Podujatia by bez mojej odbornej pomoci v pozadí, a to od začiatku osemdesiatych rokov, neboli mali tú podobu, akú získali prítomnosťou umelcov

neoficiálnej scény. Ku všetkým som mala otvorené dvere, tak som svoju pomoc autorom koncepcie na prospech vecí ponúkla. Hoci si sa začala venovať súčasnému umeniu staršia, ako som bola ja, keď som začínala, tak nás spája pre mňa veľmi dôležitá skutočnosť: nepísali sme obdivne o socialistickom realizme, čím sa málokto z našich kolegov, ktorí v tom čase publikovali, môže pochváliť. V Slovenskej národnej galérii som sa venovala témam, ktoré pre kolegov neboli atraktívne, najmä sochárstvu prvej polovice 20. storočia. Autorom neoficiálnej výtvarnej scény som sa venovala v svojom súkromnom čase: mala som dve paralelné odborné identity a k obom sa aj dnes hlásim.

Prostredníctvom svojho brata Petra, ale nielen jeho – aj prostredníctvom Jula Kollera, Vladimíra Havrillu, Dezidera Tótha, Michala Kerna i autorov staršej generácie Milana Paštéku, Andreja Rudavského a neskôr mladších, Ľuba Ďurčeka a Jána Budaja, som neoficiálne dianie sledovala dlhodobo zblízka, patrilo prirodzene k môjmu životu. Venovala som sa aj tvorbe odmietaného Rudolfa Uhra. Nemôžem preto súhlasiť s tvojou formuláciou, že som „koncom 80. rokov svoj záujem presunula aj na alternatívnejšie formy umenia, ktoré reprezentovala práve tvorba Júliusa Kollera“. Vieme predsa, že sa o týchto autoroch nedalo publikovať. Viaceré utajené stretnutia som tiež absolvovala, pravda, ak sa odohrávali počas víkendov, keď som mala čas. Netreba zabúdať, že umelci neoficiálnej výtvarnej scény nemali povinnosť osem hodín denne pracovať v inštitúcii, ktorá mala prísny priepustkový režim, ako to bolo v SNG, a tak sa mohli stretávať kedykoľvek. Malé priateľské komunity mali k sebe spočiatku dostredivo blízko a až výstavy, ktoré sa konali v tzv. sivej zóne od konca sedemdesiatych rokov a v osemdesiatych rokoch, presieťovali tieto okruhy. Možnosti prezentovať svoju tvorbu si začali postupne vytvárať autori sami. Vtedy mi Jozef Jankovič ponúkol možnosť uviesť výstavu počítačových grafičiek vo vestibule Ústavu aplikovanej kybernetiky. Tak sa začala naša spolupráca: následne som sa podieľala na koncipovaní a otvorila (tiež napísala do samizdatových katalógov) jeho päť autorských výstav. Julo Koller si nedokázal zorganizovať priestor na prezentáciu. Tvoril v svojom najbližšom okolí, v intraviláne mesta, súkromie nevynímajúc. V prírode vtedy, keď bol na sústreďeniach s amatérmi, čím si privyrábal na živobytie, alebo keď ho prizvali na spoločné akcie kolegovia. Pre neho bolo treba vytvoriť príležitosť – on sám to nedokázal – a to nebolo jednoduché. Pozvala som ho, aby sa zúčastnil na prvej výstave *Nový slovenský obraz* (1988),

ktorú som na pôde Zväzu slovenských výtvarných umelcov mohla koncipovať. Ešte v roku 1983 som ako kurátorka výstavy Rudolfa Uhra bola nežiaduca – k tejto kauze existuje korešpondencia. Výstavu potom inštaloval a otvoril Bohumír Bachratý. Mala som nepriaznivé hodnotenia na Ministerstve kultúry i na Ústrednom výbore Komunistickej strany Slovenska, nedovoliili mi ani uchádzať sa o doktorát. V roku 1979 ma totiž pozval na spoluprácu Andrej Rudavský a nasledujúci rok (1980) sme pripravili a ja som otvorila veľkolepú exteriérovú prehliadku súčasného sochárstva pri príležitosti Svetového kongresu o mäse v areáli Výskumného ústavu živočíšnej výroby v Nitre s monumentálnym samizdatovým katalógom – mal síce číslo povolenia, ale jeho obsah nebol vopred schválený a financovali si ho autori. Pred výpoveďou z práce ma zachránilo len to, že som bola na mater-

skej dovolenke a že som nedostala od organizátorov výstavy a katalógu žiadny honorár.

Od polovice osemdesiatych rokov organizoval môj manžel Ladislav Snopko koncerty v rámci autorského cyklu *Dotyky a spojenia*. Ich bulletiny mali byť cyklostylované dvojhárky: na tie sa vzťahovalo číslo povolenia. Náš priateľ Juraj Oravec, milovník rockovej a bigbítovej hudby, pracoval v tlačiarňi Pravda a potajme – s rizikom obrovských problémov – ku koncertom tlačil viacstranové programové bulletiny s textami a fotografiami účinkujúcich. V každom sa našlo miesto aj pre jedného výtvarníka, pre niekoľko reprodukcii jeho prác a krátky text, ktorý som o jeho tvorbe napísala. Výber autorov som robila spontánne, pýtala som sa vždy viacerých a uviedla toho, kto prejavil záujem. Občas sa niektorý vyhovoral, že nemá práve čas a viac sa neozval, možno sa niektorí báli. Julo Koller to sledoval, ale dlho ani nenaznačil (podobne ako viacerí, ktorí už vôbec neprišli na rad), že má o takúto prezentáciu svojej tvorby záujem. Veď pre nepovolené výstavy a samizdatové katalógy vypočúvala Štátna bezpečnosť viacerých výtvarníkov a kritikov – aj mňa a môjho manžela. Bola to vždy hra s ohňom. Umelca, ani keď bol priateľom, som nechcela do rizikových podujatí príliš lákať. Navyše, Julo na rockové koncerty nechodil, možno preto ho to nelákalo, neviem, hoci aj starší autori, ako napríklad Milan Paštéka, sa z možnosti publikovať svoju tvorbu samizdatovým spôsobom potešili. Oslovila som ho začiatkom roku 1989: bulletin podujatia bolo treba pripraviť viac mesiacov dopredu, tlačil sa z odpadového materiálu, po kusoch, utajene. Koncerty sa konali kvartálne, a tak sme sa dohodli na jesennom termíne. Spolu s Agnesom, mojím manželom, sme na prezentáciu v bulletine vybrali z Julovej tvorby výlučne motív otáznikov. To sme ešte nevedeli, že dátum koncertu, ku ktorému bulletin vyjde, 17. november 1989, bude totožný s dátumom začiatku Nežnej revolúcie.

A na záver tejto odpovede, musím korigovať tvoju otázku, keď hovoríš, že *Dotyky a spojenia* „patrili do ponuky alternatívnej kultúry“. Žiadna ponuka neexistovala. Všetko, čo sa dialo na neoficiálnej scéne, niekto vymyslel a napriek zákazom, možným rizikám a následkom pripravil i realizoval. A často potom bol za to potrestaný obmedzením možnosti postupovať v kariére, vyhrázkami, prepustením so zamestnania, výsluchmi na ŠTB, odobratím cestovných dokladov, možnosti publikovať či uvádzať výstavy... Táto skúsenosť chýba, hoci si žila v rovnakom čase na rovnakom mieste ako ja.

**Jana Geržová:** Július Koller bol známy ambivalentným postojom k politickej realite, k existencii autoritárskeho režimu, ktorý negatívne poznačil naše dejiny po neúspechu Pražskej jari. Na jednej strane bol legitímnou súčasťou neoficiálnej scény, na druhej strane participoval na viacerých oficiálnych normalizačných výstavách prácami, ktoré vychádzali v ústrety dobovým ideologickým požiadavkám ako napríklad Povstalecká Bystrica z roku 1972 prezentovaná na Prvej výstave angažovanej tvorby. V roku 1990 si Kollera zaradila do výstavy, ktorá bola sprievodným podujatím sympózia s názvom Etika a politika. Umenie proti totalite. Ako si sa s touto Kollеровou dvojdomosťou vyrovnala?

**Zuzana Bartošová:** Dvojdomosť charakterizuje viacero autorov, nielen Jula Kollera. V svojej dizertačnej práci *Neoficiálna slovenská výtvarná scéna 70. a 80. ro-*

*kov XX. storočia*, ktorú som obhájila na Palackého univerzite v Olomouci (2006), som sa touto otázkou vážne zaoberala a myslím, že som sa s ňou úspešne vyrovnala. Jej časti – vrátane pasáže o terminológii – som priebežne publikovala. Ako prvá som teoreticky zdôvodnila termín „neoficiálna scéna“, ktorý sa medzitým zaužíval. Má tú výhodu, že pri ňom netreba kádrovať umelca, moralizovať jeho kroky v období, keď mu išlo o prežitie, ani si lámať hlavu nad tým, ktoré dielo je, a ktoré nie je neoficiálne, alternatívne, undergroundové ... ako ešte uvádza *Slovník súčasného slovenského umenia*, ktorý si v spolupráci s viacerými kolegami tvojho okruhu zostavila. Byť na scéne znamená vyjsť zo súkromia, teda programovo zverejniť konkrétne dielo či umelecký čin, hoci len v okruhu niekoľkých priateľov. Vtedy, keď sa umelec rozhodol z vlastnej iniciatívy a bez finančných prostriedkov či výstavných možností oficiálnych inštitúcií určených na prezentáciu profesionálneho voľného výtvarného umenia, teda bez pomoci štátnych, regionálnych a mestských galérií či múzeí a Zväzu výtvarných umelcov prezentovať svoju tvorbu, vytváral neoficiálnu scénu. Udalosťami a činmi. Nikto nebol raz navyše neoficiálny alebo oficiálny, toto adjektívum zásadne nezosobňujem. Dôraz kladiem na rozhodnutie v konkrétnej situácii, na činy, ktoré vytvárali, alebo nevytvárali neoficiálnu scénu. Navyše, takéto zverejnenia tvorby sa dajú doložiť dokumentáciou. V Kollеровom prípade ide o vytváranie neoficiálnej scény všetkými text-kartami, ktoré posielal priateľom domov a ktorými obosielal mail-artné výstavy v zahraničí, jeho účasťou na kolektívnych plagátoch, oznamoch a albumoch, na akciách *Terénu*...

**Jana Geržová:** Ako sa ex post, cez retrospektívnu výstavu v SNG, pozeráš na Kollеровo miesto v kontexte nášho umenia druhej polovice 20. storočia? Bola pre teba výstava podnetom uvažovať o Kollеровi inak ako doteraz?

**Zuzana Bartošová:** Tvorbu Jula Kollera som od mladosti sledovala a dôverne poznala. Po Nežnej revolúcii som bola presvedčená, že ju treba prezentovať čo najrýchlejšie. S výnimkou výstavy *Oltáre*, uvedenej v Paríži – kam sa skutočne nehodila – som ju zaradila do všetkých domácich i zahraničných kolekcii, ktorých som bola autorkou a ktoré sa mi podarilo uviesť ako riaditeľke Slovenskej národnej galérie v rokoch 1990 až 1992. Mala som však pocit, že si zaslúži plnú pozornosť niekoho, kto má viac času, ako som vtedy mala ja. Aurela Hrabušického, ktorý sa už predtým po boku Radislava Matušтика venoval efemérnym výtvarným polohám, som pozvala pracovať do SNG a zverila som mu túto úlohu. Jej výstupom bola prvá samostatná výstava Jula Kollera na pôde tejto inštitúcie v cykle Sondy, ktorý som zaviedla na mapovanie aktuálnej tvorby významných autorov. Nie všetci, ktorí dnes Kollera akceptujú, ňou boli nadšení. Spomínam si, že Ivan Rusina mal v čase jej trvania veľké výhrady, rovnako ako mal výhrady voči výstave Otisa Lauberta, ktorú som pripravila v tom istom cykle. Z tohto aspektu môžem povedať, že ma výstava v SNG neprekvapila a nezmenila moje uvažovanie o Julovi Kollеровi ako o autorovi. Ale potešilo ma, s akou trpezlivosťou a poctivosťou autori pripravili jej kolekciu vrátane množstva diel zo súkromných zbierok, ktoré by som inak nemohla znovu vidieť, rovnako ako erudovane spracovali katalóg. Napriek drobným omylom v bibliografii verím, že jeho odborné texty budú dlhodobo mienkotvorné.





**Jana Geržová:** Na výstave v SNG sa popri notoricky známých dielach prezentovali aj málo publikované práce, viaceré rané série, napríklad koláže z roku 1963, kde kombinoval novinové výstrižky s maľbou, alebo súbor zvláštnych liatych latexových malieb tzv. Hry (maliarske) z roku 1967. Do akej miery si poznal túto ranú polohu jeho tvorby?

**Dezider Tóth:** Niečo som poznal, mnohé mi zostalo utajené. Najviac ma udivila jeho vytrvalá mánia prepisovania faktov z novín, časopisov a kníh, ktoré ručne prepisoval do zošitov. Potom tá energia zo zhromažďovania výstrižkov. Nepoznal som textové práce. Kresby slov do „kaligramu“ ani strojopisné práce, ktoré vlastní Galerie Martin Janda vo Viedni. Čo ma však potešilo, bolo to, že neskôr (70. – 80. roky), sme sa takmer v rovnakom čase obaja venovali preparovaniu. On to robil s novinami, ja s knihami starých básní. A teší ma aj to, že podobne ako on, ani ja som tie veci verejne neprezentoval. Toto osobné dobrodružstvo nás po jeho smrti zbližilo, aj keď on sa vo vesmíre viac a viac vzdaluje. Práce s latexom som čiastočne poznal, lebo som zažil jeho fascináciu novodobým, vtedy neumeleckým materiálom, čo bolo výrazom jeho záujmu o odpadovú kultúru. Z konca 60. rokov som pokladal za najdôležitejšie maliarske zásahy do konfekčných textilných látok.

**Jana Geržová:** Bolo na výstave niečo, čo ťa prekvapilo natoľko, že si začal o Kollerovi uvažovať inak ako doteraz? Alebo skôr platí, že tvoja pamäť je identická s obrazom, ktorý vytvorila výstava?

**Dezider Tóth:** Áno aj nie. Keďže som videl posmrtnú výstavu v Tranzite, vravím: moja pamäť nie je identická s tým, čo priniesla výstava v SNG.. Ja čítam príbeh Jula Kollera aj cez príbeh Petra Bartoša. Obaja boli pritom, keď sa formovalo moje autorstvo. A za to sa nielen ďakuje, ale aj neodpúšťa. Ako v zamilovaní. Nesúdim, zaujíma ma obyčajnými ľudskými meradlami chápaná spoluúčasť na univerze, a toto je pre mňa viac ako inštitúciami umenia vystavené potvrdenky. Od výstav, ktoré sa realizovali za života J. K., som sledoval a vnímal jeho aktivitu v zmysle jeho prihlásenia sa pre UME-NIE. Po posmrtných výstavách (Tranzit, SNG), ktoré odhalili viac, než autor za života umožnil, som porozumel, že J. K. umenie totálne žil a bežný život bol v jeho dennom režime akási vedľajšia záujmová činnosť – hobby ufonauta. Toto je však ďaleko od toho, v čo vyhasol Peter Bartoš. To, čo žil J. K., bola hraná, štylizovaná podoba života tak, aby každé gesto mohlo ašpirovať na hodnotu, ak bude čítané cez prizmu umenia. Pýtala si sa, či som na výstave uvidel iného Kollera. Aj keď moja odpoveď bude druhom štylizácie, hovorím: uvidel. Paradoxne on, ktorý halasne tvrdil, že nerobí umenie, je bez filtra umenia banálny prípad. Ako pedagóg som neraz v situácii, keď verejne prezentujem svoje názory. Medzi inými aj ten, že pre mňa je umenie predovšetkým intelektuálne dobrodružstvo. Inštitúcie, časopisy, galérie, teoretici, kurátori spoluvytvárajú pre diela umelcov nutnú podmienku, aby to, čo umelec koncipuje ako intelektuálne dobrodružstvo,



Autoportrét ( Anti-obraz), 1969, celok a detail

prinieslo ako každé dobrodružstvo nielen riziká, ale s nimi aj hranice. V bezhraničných možnostiach je z dobrodružstva gesto do počtu. Julo Koller bol hráč s rizikami, ale aj s hranicami.

Poznámka na záver: Ak by sme mali J. K. priradiť k niektorému z dadaistov, väčšina by volila Kurta Schwittersa. Julo však za života hlásal, že on sám sa pokladá za prevteleného Huga Balla.

Po tom, čo som sa v českých novinách dočítal, že J. K. zomrel, som Kvetu poslal kollerovskú kartičku s napečiatkovanými písmenami:

ČO NAPÍSAŤ PO VETE JULO KOLLER ZOMREL OTÁZNIK





Július Koller: Realita (Letecká havária), 1968. Celok a detail



**Otis Laubert:**

**Imponovalo mi,  
že niekto tak slobodne pristupuje k umeniu**

**Jana Geržová:** Na Kollerovej posmrtnej výstave v SNG sa popri notoricky známych dielach prezentovali aj málo publikované práce, napríklad Zbierka (odpad) 1 a Zbierka (odpad) 2 z roku 1966, alebo cyklus Realita z roku 1968, kde Koller použil nájdene banálne predmety, ako napríklad celofán, plastový riad, alebo fragmenty rozbitého umelohmotného lietadielka. Ak by som nevedela, že autorom je Koller, bez váhania by som ich pripísala tebe. Aurel Hrabušický v katalógovom texte píše, že práce z cyklu Realita boli prezentované na dvoch Kollerových výstavách Permanentné demystifikácie 1. a 2. v bratislavskom V-klube v roku 1968. Poznal si ich, alebo si ich objavil až prostredníctvom výstavy?

**Otis Laubert:** Nepamätám si, či som videl spomínané banálne či kúpené veci vo Věčku v roku 1968, alebo inde na výstave, ale nadchlo ma to a ovplyvnilo. Imponovalo mi, že niekto tak slobodne pristupuje k umeniu.

**Jana Geržová:** *V monografii, ktorú sme spoločne vydali v roku 2001, si priznal, že inšpiráciou série výstav v priestoroch predajne súkromného juhoslovanského zmrzlinára, kde si v roku 1968 vystavil rôzne drobné predmety, zväčša hračky kúpené v obchode, bola idea Anti-galérie Júliusa Kollera a Petra Bartoša, ktorú realizovali vo výklade rýchloopravovne pančúch na Klobučnickej ulici v rokoch 1968 – 1969. Zaujali ťa nápad využiť negalerijný priestor, alebo to bol samotný typ tvorby, čo ťa oslovilo? Aké práce boli na Klobučnickej vlastne vystavené? Našiel si ich aj na nedávnej výstave v SNG?*

**Otis Laubert:** Pár mojich výstav v predajni juhoslovanského zmrzlinára bola priama reakcia na skvelý kollerovsko-bartošovský nápad zriadiť galériu v negalerijných priestoroch. Aj keď to boli časy najväčšej slobody, tešil som sa, že našli priestor, kde sa nemuseli uchádzať o priazeň (vtedy komisárov) výstav. Ešte viac ma nadchol typ vecí, ktoré tam boli vystavované. Pre mňa to bol prejav absolútnej slobody. Nevie, aký na to mali názor renomovaní kritici, ale pre mňa to bol svetlý bod v meste. Kedykoľvek som bol v situácii, že som mal prejsť z námestia na korzo, vždy som išiel Klobučnickou ulicou. Bol to výklad opravovne pančúch, hlboký asi 70 cm, kde boli vždy dve práce od každého z autorov menené asi v mesačných intervaloch. Táto frekvencia bol pre mňa dôvodom tade čo najčastejšie prechádzať. Nepamätám si konkrétne veci, aké tam boli vystavené, určite tam boli viackrát vystavené textilné obrazy. Pri prvom objavení tejto „galérie“ som nevedel, o čo ide, ale tie veci ma zaujali, pretože boli na rozhraní umenia a všednosti. Keď som po čase zistil, kto je za touto „galerijnou“ činnosťou, začal som viac sledovať ich výstavy. Nevie, či boli na posmrtnej výstave v SNG niektoré veci z tých, čo boli vystavené na Klobučnickej ulici.

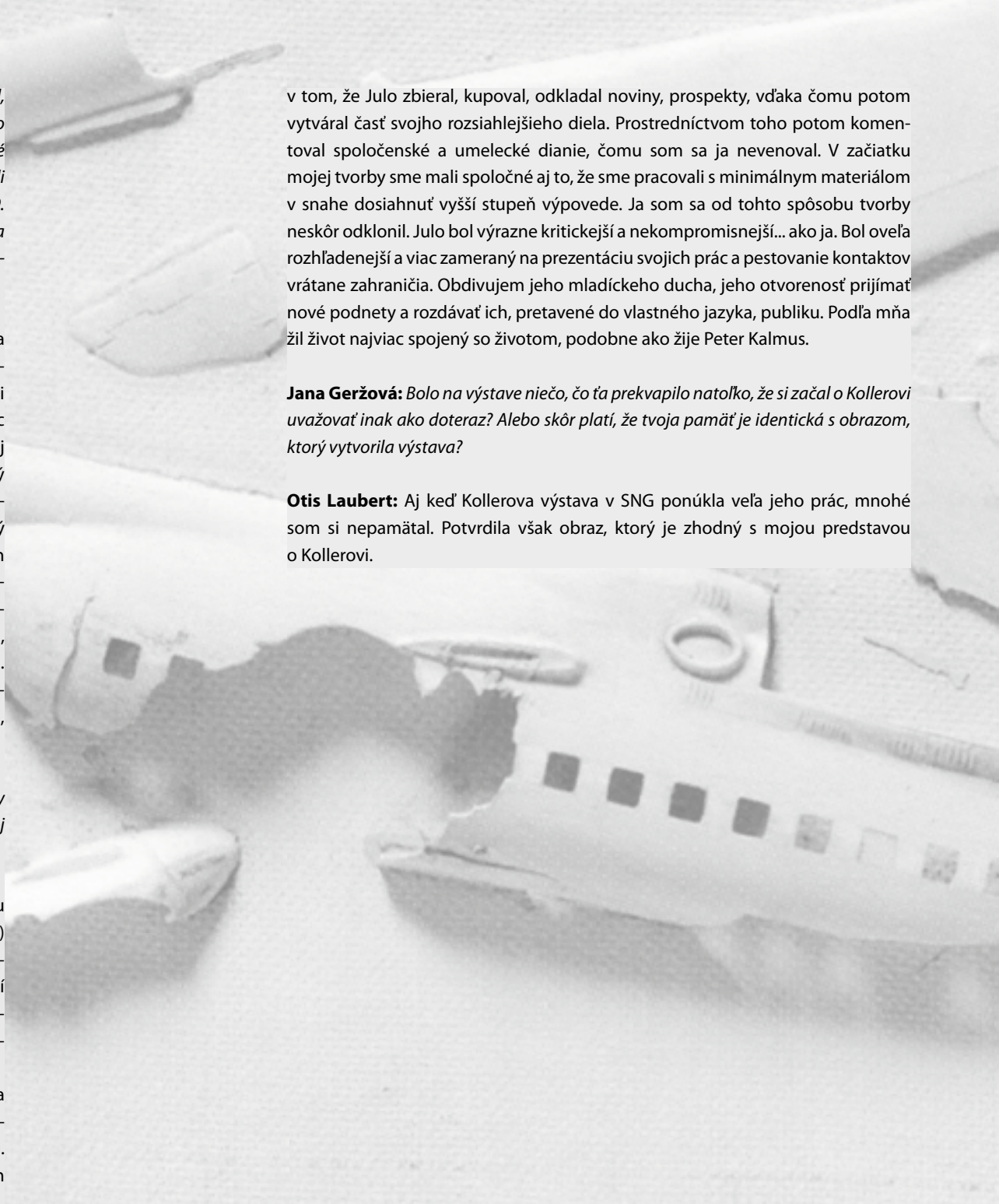
**Jana Geržová:** *Ukazuje sa, že medzi tvorbou a časťou Kollerovej tvorby existujú isté príbuznosti. Uvedomuješ si túto blízkosť? Ako by si charakterizoval svoj vzťah ku Kollerovi?*

**Otis Laubert:** Príbuznosť s Kollerom je evidentná. Osobne sme sa stretli v roku 1966 alebo 1967. Na jednej výstave v UBS sa mi prihovril (ako k väčšine ľudí) Peter Bartoš a okrem iného mi spomenul možnosť zúčastniť sa stretnutí amatérskych výtvarníkov, ktoré viedol Julo Koller. Bol som na jednom takom podujatí a hneď som pochopil, že to nie je nič pre mňa. Nepotreboval som viesť a usmerňovať nerozhodných maliarov. Sloboda vlastného rozhodovania, hľadania, tápania či uspokojenia mi boli prednejšie a bližšie. Mój kontakt s Julom Kollerom nebol intenzívny. Mám na mysli osobné stretnutia či dokonca domáce návštevy. Blízkosť cítim skôr vnútornú. Časť tvorby (apropriácie) mám spoločnú s Julom. Časť tvorby (negalerijné objekty) mám tiež spoločnú. Podstatnú časť zberateľstva máme tiež spoločnú. Odlišnosť v zberateľstve vidím

v tom, že Julo zbieral, kupoval, odkladal noviny, prospekty, vďaka čomu potom vytváral časť svojho rozsiahlejšieho diela. Prostredníctvom toho potom komentoval spoločenské a umelecké dianie, čomu som sa ja nevenoval. V začiatku mojej tvorby sme mali spoločné aj to, že sme pracovali s minimálnym materiálom v snahe dosiahnuť vyšší stupeň výpovede. Ja som sa od tohto spôsobu tvorby neskôr odklonil. Julo bol výrazne kritickejší a nekompromisnejší... ako ja. Bol oveľa rozhladenejší a viac zameraný na prezentáciu svojich prác a pestovanie kontaktov vrátane zahraničia. Obdivujem jeho mladického ducha, jeho otvorenosť prijímať nové podnety a rozdávať ich, pretavené do vlastného jazyka, publiku. Podľa mňa žil život najviac spojený so životom, podobne ako žije Peter Kalmus.

**Jana Geržová:** *Bolo na výstave niečo, čo ťa prekvapilo natoľko, že si začal o Kollerovi uvažovať inak ako doteraz? Alebo skôr platí, že tvoja pamäť je identická s obrazom, ktorý vytvorila výstava?*

**Otis Laubert:** Aj keď Kollerova výstava v SNG ponúkla veľa jeho prác, mnohé som si nepamätal. Potvrdila však obraz, ktorý je zhodný s mojou predstavou o Kollerovi.





Napriek tomu, že existuje rozdiel medzi reflexiou ranej Kollerovej tvorby medzi oslovenými výtvarníkmi a kritičkami a kritikmi umenia, ukazuje sa, že idea dať priestor spomienkam autentických aktérov 60. rokov môže byť dobrým impulzom pokúsiť sa sformulovať ambivalentnú pozíciu Júliusa Kollera inak, ako to urobili kurátori jeho ostatnej retrospektívnej výstavy. Jednou z možností, ako prekonať rozpor medzi „neviditeľnosťou“ Kollera v raných 60. rokoch a interpretáciami, kde sa jeho meno vyslovuje súčasne s ťažiskovými autormi ako Vladimír Popovič, Alex Mlynárčik, Stano Filko alebo Ivan Štěpán, ktorých tvorba ovplyvnila vtedajší dobový diskurz, je oprieť sa o retroaktívny model amerického teoretika Hala Fostera<sup>1</sup>. Foster ho sformuloval v polemike s nemeckým kritikom Petrom Bürgerom<sup>2</sup>, ilustrujúc ho na príklade Marcela Duchampa: „Status Duchampa... je retroaktívny efekt nespočetných umeleckých ohlasov a kritických čítaní,<sup>3</sup> čo znamená, že kľúčová úloha emblematickej postavy umenia 20. storočia bola umelcovi priznaná postupne „prostredníctvom dlhých sérií paradigmatických posunov: od neodadaistických prác Jaspéra Johnsa a Roberta Rauschenberga v 50. rokoch cez kategóriu indexu, ktorú analyzovala Rosalind Krauss v Note on the Index v 70. rokoch, až po súčasnejšie redefinície umeleckého úsudku v texte Thierryho de Duve Kant after Duchamp alebo kritického modelu, ktorý navrhla Amelia Jones v štúdií Postmodernism and the En-Gendering of Marcel Duchamp.“<sup>4</sup> Ak by sme rovnaký model aplikovali na pozíciu Júliusa Kollera, mohli by sme povedať, že aj jeho status ťažiskového domáceho umelca druhej polovice 20. storočia vznikol ex post, minimálne desať rokov po jeho vstupe na scénu, pričom za takéto kanonizujúce texty by sme mali považovať príspevky Tomáša Štraussa,<sup>5</sup> Aurela Hrabušického,<sup>6</sup> Lászla Bekeho,<sup>7</sup> Romana Ondáka<sup>8</sup> alebo Víta Havránka.<sup>9</sup> ktoré postupne budovali pozíciu Kollera ako emblematickej postavy nášho umenia napriek tomu, že v autentických dobových materiáloch 60. rokov je jeho prítomnosť skôr marginálna.

1 Na využiteľnosť retroaktívneho modelu Hala Fostera som prvýkrát upozornila v štúdií Špecifiká (domáceho) antologického písania. In: (A)symetrické historie – zamlčené rámce a vytýčené problémy. Sborník k sympoziu o antológiách českého a slovenského umění 2. poloviny 20. stoločí. Praha: VVP AVU, 2008, s. 113-129.

2 Americký teoretik a kritik Hal Foster korigoval Bürgerov model avantgardy a neoavantgardy (Theory of the Avant-Garde, 1974) prvýkrát v eseji What's Neo about the Neo Avant-Garde?, ktorá vyšla pôvodne v roku 1984, neskôr bol jej názov pozmenený na Who's Afraid of the Neo-Avant-Garde?

3 Foster, Hall: Who's Afraid of the Neo-Avant-Garde? In: The Return of the Real. The MIT Press, 1996, p. 8.

4 Lamoureux, Johanne: Avant-Garde: A Historiography of Critical Concept. In: Jones, Amelia (ed.): A Companion to Contemporary Art since 1945. Blackwell Publishing Ltd, 2006, p. 206.

5 In: Slovenský variant moderny. Samizdat. Bratislava 1979, s. 34.

6 Hrabušický, A.: Július Koller (Sondy). Bratislava: SNG, 1991. Hrabušický, A.: Umenie fantastického odhmotnenia. In: Slovenské vizuálne umenie. Bratislava: SNG, 2002.

7 Beke, L.: Conceptual Tendencies in Eastern European Art. In: Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s – 1980s. New York: 1999, p. 43.

8 Roman Ondák s Júliusom Kollerom intenzívne spolupracoval od 90. rokov, v roku 2001 urobil s autorom rozhovor, ktorého videozáznam bol súčasťou výstavy Ausgeträumt ..., Secession, Viena, 2001.

9 Spolu s Georgom Schöllhammerom, Hansom Ulrichom Obristom a Romanom Ondákom bol jedným z autorov Kollerovej monografie. In: Július Koller Univerzálne Futurologické Operácie, Kölnischer Kunstverein, Tranzit, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln.

