

Medzi Parížom a Bratislavou II.

Francúzsko-slovenské a slovensko-francúzske vzťahy vo výtvarnom umení počas sedemdesiatych a osemdesiatych rokov 20. storočia (2. časť – segment)

Zuzana BARTOŠOVÁ

Abstract

The study focuses on the events in the period of so-called normalisation, specifically between 1972 and 1989. During this period, Alex Mlynárčík continued to cooperate with French artists and art critics, notably Pierre Restany. The study points out the importance of this leading personality of Parisian New realism in terms of the presentation of Jozef Jankovič, Robert Cyprich, Jana Želibská and the White Space in White Space project in Paris. It also focuses on lesser-known publications by Geneviève Bénamou, a French art critic whose thesis was based on research conducted during her stay in Czechoslovakia. As an editor, Bénamou also prepared a book on visual artists of Czech and Slovak's origin living outside Czechoslovakia, including Vladimír Ossif. Another personality who considerably contributed to shaping the French-Slovak relations was a young philosopher Etienne Cornevin. Over the decade he spent in Slovakia as a French language teacher, he met the circle of visual artists of his generation, members of the unofficial art scene.

Keywords: Paris, Bratislava, Alex Mlynárčík, Pierre Restany, Jana Želibská, Robert Cyprich, White Space in White Space, Geneviève Bénamou, Slovak unofficial art scene, Seoul Olympic Arts festival, Vladimír Ossif

Na úvod

Prítomná štúdia je pokračovaním už publikovanej, ktorá pod identickým názvom, ale s označením ako 1. časť – segment vyšla v časopise ARS, v prvom čísle minulého roku (2020).¹ Venovala sa predovšetkým rekognoscácii uvedenej témy v období šesťdesiatych rokov počnúc prvými povojnovými kontaktmi nášho, teda slovenského a českého výtvarného prostredia s francúzskymi kritikmi umenia. Živé osobné kontakty sa zrodili už na medzinárodnom kongrese AICA (Association internationale de critique d'art) vo Varšave (1960). Postkongresová cesta účastníkov

viedla do Československa. Cez Žilinu, kde spoznali tvorbu klasika medzivojnovnej slovenskej avantgardy Ludovíta Fullu, cez historické moravské a české mestá do Prahy. Tu sa zoznámili s neoavantgardne orientovanou komunitou umelcov a kritikov. Zrejme vtedy sa zrodila myšlienka, aby niektorý z budúcich kongresov organizovala československá AICA. Ten sa uskutočnil roku 1966 v Prahe so záverom v Bratislave.

Publikovaná štúdia mapuje francúzsko-slovenské a slovensko-francúzske vzťahy od polovice šesťdesiatych rokov, kedy na jar 1964 vyhľadal v Paríži mladý Alex Mlynárčík Pierra Restanyho,

¹ BARTOŠOVÁ, Z.: Medzi Parížom a Bratislavou I.: Francúzsko-slovenské a slovensko-francúzske vzťahy vo výtvarnom

umení počas šesťdesiatych rokov 20. storočia (1. časť – segment). In: *ARS*, 53, 2020, č. 1, s. 55–81.

najdôležitejšiu osobnosť Nového realizmu. Mal tak možnosť ako jediný spomedzi slovenských výtvarníkov spoznať autentické kreatívne prostredie európskej varianty pop-artu, jeho protagonistov a ich tvorbu, ktoré sa mu na dlhý čas stalo inšpiráciou počnúc dematerializovaným dielom *Happsoc I.* (1965) a jeho *Manifestom* (spoluautori Zita Kostrová a Stanislav Filko). Pod záštitou Pierra Restanyho uviedla parížska Galéria Raymonde Cazenave Mlynárčikovu individuálnu výstavu s názvom *Permanentné manifestácie* (1966).

Pre účastníkov záveru kongresu AICA v Československu (1966), ktorý sa konal v Bratislave, vytvoril Alex Mlynárčik vo vlastnej koncepcii a réžii ďalšie dielo svojho cyklu *Permanentné manifestácie*. Na verejných pánskych toaletách v strede mesta nainštaloval počas troch dní sedem zrkadiel a označil ich nápismi. Vytvoril prostredie pre „Pocty“ svätému Antonovi, Hieronymovi Boschovi, Gabrielovi Chevallierovi, Godotovi, Michelangelovi Pistolettovi, Stanislavovi Filkovi a moču ako takému. Na „vernisaži“ prehovril aj Pierre Restany a ďalší parížsky kritik Michel Ragon. Bol to Mlynárčikov autorský protest voči oficiálnym výstavám slovenského výtvarného umenia usporiadanými v Bratislave pri tejto významnej medzinárodnej príležitosti, ktoré prezentovali súčasnosť prostredníctvom konvenčne koncipovaných výstav komponovaných z diel tradičných disciplín, obrazov, grafičiek a sóch, v niektorých prípadoch po formálnej stránke navyše ešte s prízvukom už aj u nás neaktuálneho socialistického realizmu.

Štúdia sa ďalej venuje Restanyho zverejňovaniu tvorby Alexa Mlynárčika v Paríži, tiež jej začleneniu do medzinárodných projektov, ktoré tento kritik kurátorsky pripravil. Svoj záujem o mladé slovenské výtvarné umenie – konkrétne o aktivity Alexa Mlynárčika, Miloša Urbáška a Stanislava Filka – potvrdil aj článkom v milánskom časopise *Domus* (1967), s ktorým dlhodobo spolupracoval. Všimla si aj ďalší prienik slovenských umelcov do francúzskeho prostredia, akou bola ich účasť na *Piatom bienále mladých* v Paríži (1967) a následný úspech medailéra Karola Lacka, ktorý na základe ocenenia získal stáž v pa-

rižskej mincovni a počas nej vytvoril (1970) viacero medailí, ktoré inštitúcia dlhodobo vedie vo svojej ponuke. Záverečná pasáž publikovaného segmentu širšie koncipovanej štúdie sa venuje medzinárodnej výstave mladých *Danuvius'68*, ktorá mala striedať parížske bienále mladých. Uskutočnila sa však len raz: aj jej vernisáž sa kvôli vpádu vojsk Varšavskej zmluvy a anektovaniu Československa v auguste 1968 oneskorila. Pierre Restany sa aktívne podieľal na príprave podujatia, bol členom medzinárodnej poroty a o jeho priebehu i peripetiách obsažne referoval v milánskom časopise *Domus*, skrátene tiež v bratislavskom časopise *Výtvarný život*.

Okrem dobových textov a neskôr publikovaných odborných a vedeckých štúdií príspevkov publikovaných v časopise *ARS* (2020) využíva najmä archívne zdroje, a to pozostalosť Pierra Restanyho uloženú v Archives de critiques d'art na univerzite v Rennes a dokumenty (korešpondenciu i rukopisy) zo súkromného archívu Alexa Mlynárčika. Prínosom bola i možnosť čerpať zo zborníka, ktorý vyšiel zostavený z príspevkov medzinárodnej konferencie k polstoročiu aktivít Pierra Restanyho.²

Vzťahy v rezistencii

Medzičasom začala tvorba Alexa Mlynárčika smerovať k nehmotnosti, ktorá ju charakterizovala nasledujúce dve desaťročia. Pierre Restany upresnil vznik i datovanie tejto zmeny. Na návštevu osady Krištofikovia, kde umelec spolu s priateľom Andrejom Lišhákom kúpili rok predtým drevenicu, ho zaviedol 25. septembra 1972, dva dni po *Evinej svatbe*, pričom na margo jedného z jej obyvateľov, Ondreja Krištofika, nešetril chválou, a povedal: „Mal by som na tomto kúsku zeme zriadiť nezávislý štát a Ondrej Krištofik-Fajkár, by bol prezidentom tohto Krištofika.“³ A ďalej Pierre Restany pokračuje: „Štát v štáte, republika v republike... Až roku 1974 Mlynárčik dospel k poznaniu, že z republiky Krištoficko sa stane monarchia *Argillia*.“⁴

Argillia má svoju zakladajúcu listinu, reprezentatívne znaky – menu, odznaky, zástavy, známky,

² *Le demi-siècle de Pierre Restany*. Ed.: LEEMAN, R. Paris 2009.

³ RESTANY, P.: *Ailleurs. Alex Mlynárčik*. Paris – Bratislava bez roku vydania (1995), s. 147.

⁴ *Ibidem*.

namiesto zlatých hlinené tehly, dokonca bankové obligácie –, má svojich reprezentantov v stanovených funkciách s vyhradenými kompetenciami – kráľa, kráľovskú radu, šéfa kráľovského protokolu, strážcu kráľovskej pečate, ale i Národné zhromaždenie na čele so svojim prezidentom, ktorým bol práve Pierre Restany, zahraničné veľvyslanectvá s veľvyslancami, tiež konzulárne zastúpenia s konzulmi – a mnohé ďalšie, ktoré môžu pribúdať tak, ako pribúdajú priaznivci tejto myšlienky inšpirovanej Malým princom Antoina de Saint-Exupéryho. Nestranný pozorovateľ môže súdiť, že *Argillia* existuje predovšetkým vo fantázii autora, ktorý o nej podáva rukolapné správy. Sám autor však podáva inú interpretáciu: „*Argillia* je síce nadčasová, ale nikdy nebola a nie je únikom z reality. Je presne takou skutočnosťou, ako napríklad Slovensko, Francúzsko, Lichtenštajnsko, Monako a podobne. Čo sú tieto krajiny? Sú predovšetkým zoskupením ľudí na základe ľudí a ich zápasov... Štáty vznikajú a zanikajú. Tým sa štát stáva rovnakou realitou ako naše prostredie, každodennosťou... Samozrejme, štáty vytvárajú vlastné organizácie, ale nikdy nebola a nie je únikom z reality – sú nimi predovšetkým zákony v snahe usporiadať konkrétny život. Sú to rôzne, viac menej podobné pravidlá HRÝ – ak by sme tak chceli nazvať život. A tak *Argillia* je a nie je imaginárnou krajinou, je takou realitou, ako všetky ostatné, i keď nevládne nijakou armádou ani majetkom – tým je špecifikovaná miera jej poetiky. *Argillia* neexistuje na konkrétnom mieste. U Kristófikov sa nachádza iba jej kráľovský dvor. *Argillia* je krajina bez hraníc!“⁵

Alex Mlynárčik zároveň odmieta názor, že ide o konceptuálne dielo. Hovorí: „*Argillia* bola a je reálnou hrou a je postavená na realistických a vecných základoch... Napriek tomu, že ma mnohí teoretici stavajú do čela konceptuálneho diania na Slovensku, je to omyl... Ja osobne som sa nikdy necítil byť konceptualistom. Cítim sa byť realitom z rodiny Nových realistov. Všetko, čo som kedy robil, stálo najmenej jednou nohou na pevnej zemi. Miera poetiky sa nikdy od tej zeme neodtrhla... *Argillia* je celkom reálnym dejom, akurát nemá osobitné budo-

vy, železnice, letiská atď. Používa výdobytky celého sveta, nie za účelom mať, ale nachádzať Cestu!“⁶

Argilliu Alexa Mlynárčika možno v období medzi II. zjazdom Zväzu slovenských výtvarných umelcov (jeseň 1972), ktorý vylúčil zo svojich radov nielen Alexa Mlynárčika, ale všetkých významných slobodomyselných umelcov a kritikov a Chartou '77 interpretovať aj ako umelcovou odpoveď na konkrétne kultúrno-politické udalosti, ktoré sa ho osobne dotkli, ako vedomý odchod z domácej verejnej scény, ktorá jeho tvorbu odsúdila ako prienik buržoáznej ideológie do nášho prostredia. Pierre Restany vníma udalosti, keď ich komentuje, takto: „Alexov osud nebol jednoduchý. Situácia v krajine bola čoraz horšia. Treba brať na vedomie i žiarlivé prostredie, ktoré nevedelo Mlynárčikovi odpustiť, že vzbudil nadšenie v zahraničí. Úlohu hrala tiež jeho finančná nezávislosť – finančné prostriedky, ktoré získal za výtvarné práce realizované v nových budovách, čo umožňovala štátne kultúrna politika, mu umožnili samofinancovať si akcie, byť sám sebe nezávislým sponzorom. Bol tu však aj hlbší dôvod, a to zdržanlivosť štruktúr celej spoločnosti voči prijatiu intuitívnej logiky *odlišnej funkcie* (umenia). *Význam odchýlky, ktorej cieľom je hľadať umenie tam, kde sa vždy nachádzalo...* Zdržanlivosť sa zmení na nerozumenie, keď sa udalosť znamenajúca *prekročenie* pridá k obnovenej oslave pôvodného životného charakteru, pozostávajúceho z radosti, veselého humoru a spontánnej zmyslovej slasti“.⁷ Restanymu bolo zrejme ťažko pochopiť nezmyselné ideologické nároky na umeleckú tvorbu, ktoré v tom čase u nás panovali a on s nimi nemal žiadnu skúsenosť.

Naproti tomu Alex Mlynárčik priznáva, že „do istej miery ovplyvnený spupnosťou komunistickej socialistickej diktatúry, som si vymyslel HRU na štát, neskoršie na *kráľovstvo*. A tak ako mocipáni takých či onakých štátov menujú za ministrov a ich zástupcov svojich priateľov, tak sme si i my menovali svojich hodnostárov... *Argillia* nebola únikom zo skutočnosti, naopak, bola vystavaná na základe totálnej reality ako všetky krajiny sveta. Má len inú formu, obsah je rovnaký. Obklopujúce socialisticke zriadenie len

⁵ Rozhovor (Andrey Euringer-Bátorovej) s Alexom Mlynárčikom. In: BÁTOROVÁ, A.: *Akéne umenie na Slovensku v 60. rokoch 20. storočia. Akcie Alexa Mlynárčika*. Bratislava 2011, s. 221–222.

⁶ Ibidem, s. 224.

⁷ RESTANY (1995), c. d. (v pozn. 3), s. 123.

vytvorilo vhodné podmienky pre *inakosť* myslenia.⁴⁸ Pierre Restany upozornil, že „v roku 1975 Alex formuloval *konštitutívny zápis*, ktorý definoval obsah i formu *Argillie*. Tento text reaguje na želanie, ktoré vyjadril Saint-Exupéry v konečnom znení *Malého princa*. Ústredná je metafora ruže, ktorá rastie na hline. To je symbol permanentnej oslavy človeka a života v hlinenej krajine, ktorá je hocikde (doslovne odinakiaľ, z inakade, z inde), *kede sen je pravdou a pravda snom, kede túžba je existenciou a existencia túžbou, kede láska je krásou a krása láskou*.“⁴⁹

V čase po „konsolidačnom“ zjazde Zväzu slovenských výtvarných umelcov (jeseň 1972) sa Pierre Restany snažil podporiť čo najviac Alexa Mlynárčika. Zaštilil jeho vyzvanie priateľom umelcom, ktoré rozoslal ešte v lete a samotnú výstavu darovaných multiplov z tvorby sto tridsiatich medzinárodne uznávaných autorov. Výstavu z nich otvoril začiatkom decembra 1972 v Galérii Lara Vincy v Paríži pod názvom *Inter-Étrennes*. Alex Mlynárčik zapojil do akcie aj niekoľko umelcov z tzv. východného bloku a nezabudol ani na slovenských či na Slovensku žijúcich, ktorých tvorbu zrejme považoval za relevantnú: Václava Ciglera, Roberta Cypricha, Milana Dobeša, Stanislava Filka, Viliama Jakubíka, Mariána Mudrocha, Svetozára Mydla, Janu Shejbalovú (Želibskú), Margitu Štrbákovú a Miloša Urbáška.¹⁰ Tombola vystavených objektov sa potom konala v rámci vianočných sviatkov. Restany túto akciu vníma ako súčasť argillských aktivít.¹¹

Mlynárčik, zrejme posmelený úspechom akcie *Inter-Étrennes* sa vo februári 1976 obrátil na Pierra Restanyho s návrhom prezentovať *Argilliu* na nasledujúcom benátskom bienále ako na najlepšom mieste pre jej zverejnenie. Informuje o svojich osobných kontaktoch s organizátormi tejto medzinárodnej, globálne koncipovanej prehliadky aktuálneho výtvarného umenia a zároveň tlmočí svoju predstavu presunu diel nespočetného množstva

umelcov do Benátok z Paríža, kam osobne príde s malým kamiónom, aby ho zabezpečil.¹² Zoznam umelcov, ktorí budú na podujatí participovať, je skutočne úctyhodný, ich sumár presahuje tri stovky mien a nie sú to autori len z Európy – Nemecka, Rakúska, Francúzska, Belgicka, Holandska, Talianska, Švajčiarska – ale i z USA a z Kanady. Evidentne ide o celý okruh umelcov, s ktorými spolupracoval Pierre Restany a pri tejto príležitosti ho priateľsky dal Alexovi Mlynárčikovi k dispozícii, aby mohlo vzniknúť ďalšie z kolektívnych diel, ktoré inicioval, tentokrát v rámci všeobjímajúcej *Argillie*.

Zámer Alexa Mlynárčika sa napokon neuskutočnil podľa pôvodnej predstavy, ale myšlienka predstaviť *Argilliu* ako jedinečný fenomén medzinárodnému publiku umelca neopustila. Získal pre ňu podporu a kreatívnu spoluprácu Pierra Restanyho. V jeho zachovaných poznámkach možno nájsť koncepciu realizácie symbolov tohto kráľovstva: považoval za potrebné vydať deklaráciu *Argillie*, vytvoriť jej zástavu (navrhoval modro-červenú), pečiatku, známky, plagát, aj trezor, v ktorom by bola argillska tehla i kúsok hliny. Priateľom umelcom pripísal úlohy pri formovaní protokolárnych znakov *Argillie*. Peniaze mal navrhnuť Bertini, známky Urbásek, mapu územia Sanejouand, národnú hymnu Dufřéne a Eliane Radigue, cestovné pasy Hervé Fischer, kráľovskú podobizeň Cézar, pohľadnice Mimmo Rotella a Paul van Hoeydonck a pamiatkový predmet Kapera. Miestom trezoru malo ostať Krištoficko.¹³ S kultúrnou verejnosťou začala v mene „kráľovstva odinakiaľ“¹⁴ komunikovať *Agence Argillia Presse*, ktorej sídlo bolo v Galérii Lara Vincy na rue de Seine v Paríži. Širokému okruhu priateľov-umelcov galéria poslala deklaráciu o vzniku *Argillie*, ktorú 10. mája 1977 podpísali Alex Mlynárčik, Pierre Restany a galeristka Liliane Vincy. Pripojili výzvu, aby sa oslovení stali agentmi tohto „kráľovstva našich a vašich snov“ a vytvorili diela podľa vlastného zväženia bez obme-

⁸ Rozhovor (Andrey Euringer-Bátorovej) s Alexom Mlynárčikom. In: BATOROVÁ 2011, c. d. (v pozn. 5), s. 221–222.

⁹ RESTANY (1995), c. d. (v pozn. 3), s. 148.

¹⁰ Ibidem, s. 171.

¹¹ Ibidem, s. 172–173.

¹² List Alexa Mlynárčika Pierrovi Restanymu z 1. februára 1976. Archives de la critique d'art, Rennes. Fond Restany, Pierre: PREST XS. Dossier Pays de l'est, 0012062 Tchécoslovaquie – Exposition Agence Argillia. Université Rennes, France.

¹³ Rukopisné poznámky Pierra Restanyho. Fond Restany, Pierre: PREST XS. Dossier Pays de l'est, 0012062 Tchécoslovaquie – Exposition Agence Argillia. Université Rennes, France.

dzenia technikou či formátom, ktoré budú súčasťou manifestácie v Galérii Lara Vincy od 20. septembra do 30. októbra 1977 ako súčasťou X. parížskeho bienále. Zároveň ponúkli možnosť, že vystavené diela im potom môžu vrátiť, alebo môžu byť súčasťou Kráľovského trezoru *Argillie*, pričom plánujú vydať publikáciu s kompletným zoznamom tejto stálej kolekcie.¹⁵ Mali v úmysle vydať k výstave aj bulletin s fotografiou Saint-Exupéryho a s úvodným textom Pierra Restanyho. Mlynárčik navrhol, že jeho maketu pripraví s Urbáskom, aby ho mohla Liliane Vincy realizovať ako serigrafie. Tiež sľúbil, že Restanymu pošle plagát *Argillie*, štátny znak, tehlu i zväčšeniny známok, ktoré môžu signatári deklarácie podpisovať na podujatí.¹⁶ Svoju predstavu o formáte, papieri i termíne, na ktorý je potrebné rezervovať niektorú parížsku tlačiareň, tlmočil následne Liliane Vincy.¹⁷ Ako sa blížil deň otvorenia výstavy, Mlynárčik ďalej upresňoval organizačné detaily podujatia.¹⁸ Manifestácia sa napokon uskutočnila „popri parížskom Bienále“ s prítomnosťou diel viac ako stovky svetovo známych autorov. Medzi iným sa jej zúčastnili „Kabakov, Rotella, Bertini, Christo, Cezar, Raymonde Hains, Niki de Saint Phalle“.¹⁹

Mlynárčikova tvorba vždy smerovala k prepájaniu umelcov prostredníctvom aktívnej účasti na jeho projektoch. V komplikovanej situácii, keď jeho domovom – napriek častým cestám do zahraničia – bola krajina za železnou oponou, si nie vždy trúfol pozvať k participácii do tej istej výzvy okrem medzinárodne uznávaných autorov aj slovenských. Platilo to najmä v období tvrdej tzv. normalizácie politického a spoločenského života, teda aj kultúry a umenia, ktorá na Slovensku začala po konsolidačných zjazdoch umeleckých zväzov na jeseň 1972. Nadšenie z úspechu podujatí organizovaných v Paríži sa však snažil invenčne preniesť aj do domáceho prostredia, pričom poukázanie na súvislosti s dejinami umenia

bolo permanentne pridanou hodnotou udalostí, ktoré koncipoval. Takýmto bolo aj argillske podujatie s názvom *Česť a sláva Rousseauovi* pri príležitosti 70. výročia slávneho banketu v Bateau Lavoir, ktorý na počesť tohto erbového objavu avantgardy začiatku 20. storočia, insitného umelca-colníka usporiadal u Pabla Picassa Guillaume Apollinaire. V Mlynárčikovej apropriacii, alebo ako on nazýva tento druh svojej tvorby, interpretácii, sa banket uskutočnil s príspevom Pierra Restanyho a Radislava Matuščíka, ktorí k nemu napísali texty, najprv v Paríži a mesiac neskôr s inými pozvanými účastníkmi v Krištofcku na Slovensku.

Parížsku akciu komentuje prezident Národného zhromaždenia *Argillie*, Pierre Restany, takto: „V piatok 9. júna 1978 o 12.20 prezident Národného zhromaždenia *Argillie* v mene jeho Majestátu kráľa *Argillie* za prítomnosti šéfa kráľovského protokolu (Alexa Mlynárčika) uskutočnil pred č. 13 na Rue Ravignan pred budovou Bateau Lavoir spomienkovú poctu Colníkovi Rousseauovi, nesmrteľnému vo svojej živej sláve. Henri Rousseau žil svoje umenie ako osud a nie ako kultúrnu stratégiu! Bol jednoduchý, bol čistý. Bol inde, bol z končín *Argillie*. Pocta Rousseauovi bola príležitosť zdôrazniť myšlienku drahú argillskemu bratstvu, že slobodná tvorba dnes, tak ako v roku 1908, je spôsob života v odlišnosti a *Argillia* je prirodzenou časťou odlišnosti, ktorú ponímame ako normu inde. Na stretnutí pre Bateau Lavoir sa zúčastnila veľvyslankyňa *Argillie* v Paríži Jej excelencia Michèle Imber. Kultúrna radkyňa veľvyslanectva, pani Annie Thibesart. Riaditeľka *Agence Argillia presse* pani Liliane Vincy. Umelci – pani Jos deCock, pán Raymond Hains a pán Yehuda Neiman. Šéf kráľovského protokolu je poverený tento komentár udalosti zaprotokolovať. (Podpísaný) Pierre Restany, Prezident Národného zhromaždenia *Argillie*.“²⁰

¹⁴ Termín používa Alex Mlynárčik priebežne vo všetkých svojich rozhovoroch a textoch.

¹⁵ Rukopisné poznámky Pierra Restanyho. Fond Restany, Pierre: PREST XS. Dossier Pays de l'est, 0012062 Tchecoslovaquie – Exposition Agence Argilla. Université Rennes, France.

¹⁶ List Alexa Mlynárčika Pierrovi Restanymu z 12. júna 1977. Ibidem.

¹⁷ List Alexa Mlynárčika Liliane Vincy z 12. júla 1977. Ibidem.

¹⁸ List Alexa Mlynárčika Pierrovi Restanymu zo 14. augusta 1977. Ibidem.

¹⁹ CHALUPECKÝ, J.: *Príbeh Alexa Mlynárčika. P.S.: Zápisky z cesty. A. M. Alex Mlynárčik vlastným nákladom, bez miesta a roku vydania, s 198.*

²⁰ Ibidem, s. 198–199.



PERUGIA (AAP) — Mme Gabriela Cismersman, maire de la résidence remet au comte Marcel Duchamp la clé du Musée royal d'Argillie. A cet acte solennel qui se déroule dans la maison de Pietro Perugini ont participé (de gauche à droite): Mme Ingheri, ambassadeur d'Argillie à Paris, Mme Mlynářík, majordome de la Cour, Mme Cismersman, Radislav Matuščík, sous-secrétaire en chef de Musée royal d'Argillie, Miloš Urbásek, gouverneur de la Banque Nationale d'Argillie, comte Marcel Duchamp. Au fond — Pierre Restany, président de l'Assemblée Nationale et comte Hieronymus Bosch. Photo AAP (Protocole Royal — IS 1486/77)

Obr. 1: Alex Mlynárčík: *Agence Argillia Press I. (Perugia)*, 1977. Foto: Zbierka Prvej slovenskej investičnej skupiny, Bratislava.

Kým Restany sa pri popise udalosti striktnie pridŕžal reality, Radislav Matuščík, inak hlavný konzervátor *Kráľovského múzea Argillie*, vo svojom komentári jej následnej slovenskej časti, spojil imaginárnu prítomnosť francúzskych priateľov a umelcov so skutočnou prítomnosťou slovenských účastníkov v Krištoficku. Ich menoslov rozširuje o ďalších autorov z okruhu skupiny *Nového realizmu*, ktorí na nej neboli fyzicky prítomní a samozrejme, Alexa Mlynárčíka.²¹ Napokon Mlynárčík autorskou kolážou – alebo „protokolárnym posolstvom“, ako tento druh jeho tvorby nazýva Pierre Restany – zostavenou z dokumentárnych fotografií oboch akcií, prepojil jednu i druhú časť slávnosti. Obohatil ju o podobizne tých, ktorí sa síce na banketoch nezúčastnili, ale na základe vyzvania mu zaslali zdravicu, či vytvorili pre túto príležitosť zvláštne dielo (objekt, koláž...)²² „Protokolárnym posolstvom“ bolo napokon oznámenie o štátnom

sviatku *Argillie*, *Argillskej noci*, ako *Sviatku svetla* z 21. na 22. júna 1980.²³

Výstavu argillských tlačí z rokov 1975 až 1979 s názvom *Metamorfózy* otvoril Pierre Restany v Galérii Lara Vincy v Paríži (1979). V projekte, ktorý pri príprave artefaktov použil názov *AAP (Agence Argillia-Press)* uplatnil Alex Mlynárčík svoju afinitu k dejinám výtvarného umenia. Prepojil ju s túžbou upriamiť pozornosť publika na reálne výsledky kreativity, ktoré *Argillia* umožňuje. Tizianove, Giorgioneho, Boticelliho, Boschove či Brueghelove diela mu slúžili nielen ako podklad koláží, ktoré kombinoval s výrezmi fotomontáží aktuálneho prostredia svetových veľkomiest, ale i výjavmi, v ktorých historické postavy vzali na seba podobu reálnych členov argillskeho spoločenstva i tých z minulosti, ktorých si ono privlastnilo. Takto sa v následných serigrafických stretli Pierre Restany, Miloš Urbásek, Radislav Ma-

²¹ Ibidem, s. 199.

²³ Ibidem, s. 187–188.

²² RESTANY (1995), c. d. (v pozn. 3), s. 150, s.179–182.



NEW YORK (AAP) — Président de l'Assemblée Nationale d'Argillia M. Pierre Restany (à gauche) accompagné de M. Alex Mlynářík, chef du Protocole Royal à Central Park, près de la statue de Giorgione, pendant de rares moments de repos entre deux séances de l'O.N.U.
Photo AAP (Protocole Royal — IS — 131077)

Obr. 2: Alex Mlynářík: *Agence Argillia Press II. (New York), 1977. Foto: Zbierka Prvej slovenskej investičnej skupiny, Bratislava.*

tušítk, Eugène A. Cernan, Jehuda Neiman, Gianni Bertini i samotný autor ako voyeri pri Tizianovej *Venuši*, či Raoul-Jean Moulin, Gianni Bertini, Alex Mlynářík s priateľom Andrejom Lišhák, Miloš Urbásek a Pierre Restany v podobnej situácii pri Boticelliho *Narodení Venuše*. Podľa autorských popisiek kompozícií, ktoré sú vlastne doplňujúcimi komentármi obrazových výjavov, však neboli pri stretnutí s Venušami náhodne, ale ako časť oficiálnej delegácie *Argillie* v dôležitých funkciách: hlavný konzervátor Kráľovského múzea (Matusťík), predseda Národného zhromaždenia (Restany), guvernér Národnej banky (Urbásek), veľvyslanec Asteroidu B 612 v *Argillii* (Cernan), veľvyslanec *Argillie* v Miláne (Bertini), šéf Kráľovského protokolu (Mlynářík), Predseda argillských odborov (Moulin), Kráľovský radca pre prácu (Lišhák). Tizianova *Venuša* prišla na oficiálnu návštevu *Argillie* z Asteroidu B 612 v sprievode svojho osobného tajomníka (Neiman).

²⁴ Ibidem, s. 161.

Zrodeniu Boticelliho *Venuše* na Cythére predchádzal dlhodobý zákaz rybolovu.²⁴

Mlynářík témy serigrafii *AAP* invenčne vyberal spomedzi majstrovských diel dejín umenia a slobodomyselne s nimi manipuloval. Delegácia zástupcov tejto „krajiny z hlíny“ sa tak ocitla na *Svadobnej hostine* Pietra Brueghela st. Na horizonte výjavu Giorgioneho obrazu *Prameň*, kde spoločnosť nymfám robia Restany s Mlynáříkom v historických odevoch, sa rysujú mrakodrapy New Yorku. Na pozadí Giorgioneho *Venuše* cesty plné áut a na pozadí kompozície *Návrat stád* od Pietra Brueghela st. mimoúrovňová diaľničná križovatka a za ňou týčiace sa vežiaky.²⁵

Raoul-Jean Moulin v komentári k *Metamorfózam*, ktorý uverejnil 16. októbra 1976 v denníku *L'Humanité*, píše: „Vo svojej knihe *Drubá strana umenia* Pierre Restany, jeden zo zriedkavých znalcov československej umeleckej situácie pripomína, že sa od počiatku šesťdesiatych rokov objavila v Prahe

²⁵ Ibidem, s. 159–160, 163.



Obr. 3: Jana Želibská: Plagát výstavy *Chut' raja*, 1973. Foto: Archív Nadácie súčasného slovenského výtvarného umenia, Bratislava.

a v Bratislave *odlišná sociologická prax happeningu*, ktorá umožnila *udržať minimálny stupeň kritického vedomia*. Z tohto hľadiska možno pokladať Alexa Mlynárčika za pioniera slávností a kolektívnych podujatí, ktoré boli v rozpore s direktívnou koncepciou happeningu. ... Rozširujúc svoj program o utópiu, Mlynárčik v roku 1972 vynachádza *Argilliu* – spoločnosť, v ktorej sa slobodná imaginácia naozaj zmocnila vlády... Protokolárne posolstvá, prichádzajúce z *Argillie*, parodujú oficiálne dokumenty a bežne používané formy komunikácie, informujú nás o stave našej civilizácie a dosvedčujú *existenciu výnimočného stavu, stavu*

²⁶ Ibidem, s. 202.

²⁷ RESTANY, P.: *J. Želibská: Le goût du paradis* [Kat. výstavy]. Paris 1974.nepag.

permanentnej slobody, ktorá má právo na vlastný výraz. V *Metamorfózach*, ktoré nám dnes Mlynárčik posiela, kombinuje transfery slávnych obrazov s banalizovanými fotografickými aktualitami súčasnosti. Znaky, prenesené z pôvodného kontextu vytvárajú nové obrazy. Mlynárčik nikdy nespochybňuje dielo maliara, ale spochybňuje dielo našej spoločnosti...²⁶

Ponad „železnú oponu“

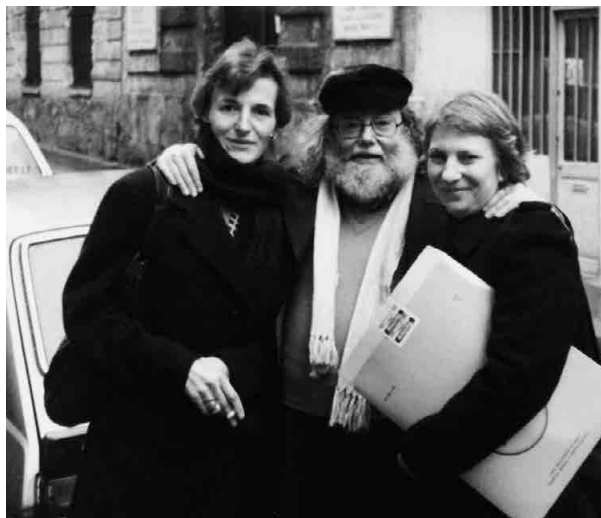
Pierrovi Restanymu, ktorý zblízka pozoroval politické dianie v Československu bolo jasné, aký význam má pre mladých umelcov záujem slobodnej časti sveta o ich tvorbu, ktorú doma ideológovia zatlačali do zabudnutia. Po roku 1972 mali spomedzi slovenských výtvarníkov len niekoľkí št'astie predstaviť svoje diela v tzv. kapitalistickej cudzine, teda aj vo Francúzsku. V tomto období zaujala Restanyho aj autorská poetika mladej Jany Želibskej. Jej inštaláciu *Chut' raja* uviedol v Galérii Jean-Gilbert Jozon na prelome rokov 1973 a 1974 ako súčasť parížskeho Bienále mladých umelcov. Text útleho bulletinu podujatia napísal pri jednej z návštev na Slovensku na jeseň 1973 v Rajeckých Tepliciach. Znie: „Jana Želibská, večná snúbenica jari, nám pripomína, že strom a jablko spomedzi všetkých pokúšení symbolizujú v prvom rade pokúšenie poznania. Strom vedy je stromom života. Žijem, teda viem. Chut' št'astia je chut' ovocia, chut' poznania.“²⁷ Jana Želibská vyviezla inštaláciu do cudziny s osobnou účasťou bez akejkoľvek pomoci oficiálnych inštitúcií. Jej časti deklarovala na hraniciach ako divadelné kulisy. Na vernisáž *Chuti raja* jej už cenzori nedovolili vycestovať.²⁸

Restanymu už vtedy nebola tvorba Jany Želibskej neznáma. Určite evidoval jej demonštratívne odmietnutie účasti na *Danuviu'68*. Ona sama mu pripomenula svoje akcie listom a fotodokumentáciou, počínajúc jej účasťou na *1. otvorenom ateliéri*, kde vystavovala inštaláciu *Amanita muscaria* (sto bakelitových pokladničiek v tvare muchotrávok) „doplnených inštrukciou, ako šetriť v roku 1971“. Dalej popisuje svoju akciu *Pozdrav letu*, ktorú realizovala na Ostrove

²⁸ Podľa osobného rozhovoru s autorkou, september 2001, upozornil kurátora francúzskej časti Bienále mladých Raoula Moulina na jej tvorbu Jindřich Chalupský. Treba pripomenúť, že „francúzska“ časť bienále tradične akceptovala aj umelcov, ktorí nežili vo Francúzsku.

sv. Štefana v Juhoslávii (1970). Asi desať kilometrov od pobrežia hodila z motorovej lode do mora zavreté fľaše s kvetmi, pozdravmi v piatich jazykoch a svojou bratislavskou spiatočnou adresou. Po návrate z dovolenky dostala niekoľko odpovedí od ľudí, ktorí našli niektorú z fliaš približne päťdesiat kilometrov ďaleko od miesta, kde ich hodila do mora. Na akcii Alexa Mlynárčika *Keby všetky vlaky sveta...* vyzdobila konečnú zastávku oproti stánku s gulášom kvetinovým toaletným papierom zaveseným na okolité stromy „pre potreby všetkých ľudí“ (1971). Pre jeho ďalšiu akciu, *Memoriál Edgara Degasa* (1971), vytvorila *Cenu pre najkrajšieho koňa*, korunu z kvetov, pričom rozhodnutie, ktorý je skutočne najkrajší, vyhlásila na to určená porota. List končí spomienkou na *Hrajúci dar* (1970) od jej najlepších priateľov.²⁹

Aj Robert Cyprich sa párkrát obrátil na Pierra Restanyho. V roku 1972 ho informuje o svojej akcii *Pornoshop* (1971) v Kodani, ktorý mal byť „malou proklamáciou paralyzácie existencie galérií“. Chcel sa ňou zaradiť do medzinárodnej tendencie mladých progresívnych umelcov *odehodu z galérií*. Restanyho informuje aj o ďalšej svojej akcii s názvom *Reprodukcie* (1972), ktorá je „teoretickou manifestáciou, malou poctou ruskej avantgarde a Vladimírovi Majakovskému. Malou esejou o očistci myšlienok našej dimenzie tvorby... stretnutie znovuzrodenia revolučného umenia v ZSSR (1917 – 1922)... znovuzrodenia angažovaného a progresívneho umenia ako kolektívnych sviatkov na medzinárodnej báze...“ Ďalšou akciou, ktorú Cyprich Restanymu opisuje, je *Kniba bôr* (1972), ktorá je „proklamáciou osobného problému tvorcu: koexistenciou ľudí celého sveta. Psychická kniha pútí ľudí sveta, ktorí vystupujú na hory aby tam zanechali svoje osobné posolstvá.“ Ako posledný popisuje projekt okupácie benátskeho bienále, nazvaný *Diecemila* (1972), v ktorom by „zaplnili nielen miesto vernisáže, ale celé Benátky, bankovky zhadzované z lietadiel.“ V popise udalosti uvažuje o



Obr. 4: Jana Želibská, Pierre Restany a Jos de Cock v Paríži, sedemdesiate roky 20. storočia. Foto: Archív Nadácie súčasného slovenského výtvarného umenia, Bratislava.

význame bankoviek, ktoré môžu znamenať obchod, ale tiež sa môžu stať umeleckým dielom, lebo sú falošné, neplatné „ako všetko na medzinárodnom benátskom bienále.“³⁰ K listu pripája balíček s dokumentáciou, medzi iným s maketou falošných dolárových bankoviek opečiatkovaných textom „Qu'est-ce que c'est Biennale internationale d'arte Venezia? Les argents. Plus rien.“³¹ Tiež oznam o *Pornoshope* v Kodani a zápis a partitúru projektu *Algophónia (Pocta Wittgensteinovi)*, ktorý realizoval roku podľa textu na priloženom ozname v Brne roku 1969.³²

K ďalšiemu ťažko čitateľnému, rukou písanému listu Pierrovi Restanymu pripája Robert Cyprich náskres projektu *NINNANANNA*, kde ako spoluautora uvádza Hervé Fischera. Okrem názvu, mien umelcov, schematických obrysov rúk, údajov vročenia a miesta realizácie projektu (Vianoce 1973,

²⁹ List Jany Želibskej Pierrovi Restanymu, nedatovaný. Z kontextu vyplýva, že ho napísala na jeseň 1971. Fond Restany, Pierre: PREST XS., EST 33. Dossier Pays de Pest, 0012305 Tchécoslovaquie – Jana Želibská. Universitée Rennes, France.

³⁰ List Roberta Cypricha Pierrovi Restanymu z 10. júla 1972. Fond Restany, Pierre: PREST XS., EST 17. Dossier Pays de Pest, 0012214 Tchécoslovaquie – Robert Cyprich. Universitée Rennes, France.

³¹ Čo je to Medzinárodné bienále umenia v Benátkach? Len peniaze. Nič viac. (preklad Z.B.).

³² Cyprich uvádza, že o akcii priniesla správu Mladá tvorba, jeho odkazy v liste Restanymu na konkrétne číslo a stranu sú však nesprávne.

Ružomberok – Paríž), je súčasťou nákresu krátky text. V ňom sa Cyprich s Fischerom zamýšľajú nad rukami ako takými, ktoré „zdravia, ničia, objímajú, tleskajú...“ Dôležitý je tiež podnázov projektu: *Sviatok tleskania (Spoločensko-kritický koncert)*. V samotnom liste Cyprich popisuje svoje aktuálne aktivity. Jednu, ktorú tiež mienil realizovať s Hervé Fischerom, s názvom *Výnimočný stav v galérii*, popisuje: „absurdita chvíle: garda vojakov vchádza do galérie... do živého priestoru so sociálnymi problémami... do galérie, mŕtveho priestoru – spoločníka nášho kultúrneho romantizmu... sú to nepotrební vojaci, ktorých strážia vojaci... galéria je tiež nepotrebná...“ Dalej informuje o príprave knihy s témou okupácie galérie vojakmi, aj o svojich ďalších konceptoch: organizovaní koncertu, ktorý bude v centre mesta trvať nepretržite 24 hodín s aktívnou participáciou poslucháčov. Po ňom sa zúčastní recepcie, ktorá bude protokolárne organizovaná udalosťou vrátane nekonvenčného menu.³³ Žiaľ, odpovede na Cyprichove listy sa zatiaľ nenašli.

V približne rovnakom čase odporučili členovia medzinárodného tímu korešpondenčných poradcov bienále mladých umelcov v Paríži – boli medzi nimi okrem iných aj Jindřich Chaloupecký, Alex Mlynářčík a László Beke, ktorí určite tvorbu slovenských konceptuálnych autorov poznali – Miloslava Lakyho a Jána Zavarského ako potenciálnych účastníkov pripravovaného podujatia.³⁴ Na tomto základe poslali mladí autori do Paríža dokumentáciu svojej tvorby, konkrétne *Bieleho priestoru v bielom priestore*. Georges Boudaille, generálny komisár podujatia im odpovedal: „Rád vám oznamujem rozhodnutie Medzinárodnej komisie pre organizáciu 9. parížskeho bienále, ktoré sa bude konať od 19. septembra do 2. novembra v Múzeách moderného umenia mesta Paríža, že vás pozýva, aby ste sa zúčastnili tohto podujatia... Medzinárodná komisia na svojom januá-

rovom stretnutí vám určila 25 m² na troch súvisiacich stenách.³⁵ Členmi komisie boli aj Jean-Raoul Moulin a Ryszard Stanislawski a dá sa predpokladať, že aj ich hlasy zavážili v jej rozhodnutí prezentovať *Bieleho priestor v bielom priestore*.

„Inštalácia *Bieleho priestoru v bielom priestore* na 9. bienále mladých umelcov v Paríži (1975) bola redukovaná na desať filcových pásov asi tri metre dlhých, zavesených na stene, pozdĺžne vedľa seba. Desať vystavených filcových pásov bolo signovaných len dvomi autormi – Milošom Lakym a Jánom Zavarským. Táto druhá, ale v skutočnosti prvá verejná prezentácia, bola realizovaná v zúženom autorstve, pretože bienále bolo limitované vekom a Stano Filko sa vzdal v prospech svojich mladších kolegov svojho autorstva.“³⁶ Samotné dielo – desať bielo pomaľovaných a zrolovaných bielych textilných pásov – bolo preclené ako bežný výstavný materiál bez patričnej poistnej ceny a v drevenej debne zaslané na bienále. Ján Zavarský ho potom v Múzeu moderného umenia mesta Paríža osobne inštaloval. Problém nastal až keď administratíva bienále organizovala návrat *Bieleho priestoru v bielom priestore* ako umeleckého diela prostredníctvom profesionálnej firmy Čechofracht, ktorá žiadala autorov zaplatiť poistnú a náklady na prepravu vo výške 35 000 korún, čo samozrejme, odmietli.³⁷

Bienále, na ktorom sa *Bieleho priestor v bielom priestore* predstavil, bolo v slede histórie podujatia predposledné a svojím spôsobom prelomové. Podľa zoznamu vystavujúcich autorov a najmä komentáru generálneho kurátora Georgesa Boudailla akceptovalo vo zvýšenej miere videoart a filmové techniky, body-art, konceptuálne umenie, sociologické, kritické a politické tendencie, poukazy na monumentálne architektonické či nástenné diela a ďalšie možnosti priestorového vyjadrenia. Vystavovali na ňom aj umelci z Čínskej ľudovodemokratickej republiky

³³ Pierrovi List Roberta Cypricha Restanymu z februára 1974. Fond Restany, Pierre: PREST XS, EST 17. Dossier Pays de l'est, 0012214 Tchécoslovaquie – Robert Cyprich. Université Rennes, France.

³⁴ Podľa rozhovoru s Jánom Zavarským, Bratislava, 3. apríla 2020.

³⁵ List Georgea Boudailla, generálneho komisára 9. biennale de Paris z 3. februára 1975, archív Jána Zavarského.

³⁶ JABLONSKÁ, B.: *Prítomnosť a význam maľby v stratégiách slovenského konceptuálneho umenia 70. rokov 20. storočia*. Dizertačná práca. Bratislava 2014, s. 49.

³⁷ Podľa osobného rozhovoru Zuzany Bartošovej s Jánom Zavarským 3. apríla 2020. (pozn. Z. Bartošovej: Suma v tom čase predstavovala približne dvojročnú mzdu absolventa vysokej školy humanitného smeru.)

a aj ich prítomnosť potvrdila už v úvode katalógu deklarovanú otvorenosť „bez obmedzenia náboženskou, národnostnou či rasovou príslušnosťou, bez obmedzenia geografickými, kultúrnymi alebo politickými hranicami. Jedinou hranicou je vekový limit (vystavujúcich autorov), 35 rokov... V rozpätí medzi konceptuálnym umením a tendenciou primárnych štruktúr, pričom jeden pól aktuálneho snaženia kladie dôraz na myšlienku a druhý na formu... môže nájsť svoje miesto každá aktuálna kreativita.“³⁸

Tvorba slovenských autorov sa takto v jednej expozícii stretla s dielami osobností euroamerického výtvarného kontextu, ako Luciana Castelliho, Francesca Torresa, Gorana Djordjeviča, Barryho Flanagana, Krzysztofa Wodiczka, Christiana Ludwiga Attersee, Christiana Boltanského.... Nechýbali ani významné ženské autorky, ako Marina Abramovič, Vali Export či Rebecca Horn. Miloš Laky sa už vernisáže bienále nedožil, po ťažkej chorobe zomrel. Ján Zavarský umiestnil na stene vedľa *Bieleho priestoru v bielom priestore* Lakyho fotografiu s jeho smútočným oznámením.³⁹ Ďalšiu výstavu *Bieleho priestoru v bielom priestore* mal záujem na jar nasledujúceho roku organizovať parížsky galerista Erik Fabre, ktorý sa venoval tvorbe skupiny Nových realistov a konceptuálnemu umeniu vo všeobecnosti. S Jánom Zavarským sa osobne na bienále stretol. Vzhľadom na komplikovanú politickú situáciu však umelec na túto možnosť rezignoval.⁴⁰

Alex Mlynárčik naďalej intenzívne pestoval svoj priateľský vzťah s Pierrom Restanym a dokázal ho obohatiť o dimenziu umeleckej kreativity. V októbri 1980 Restanyho informoval o svojom úmysle vykonať trojmesačnú cestu okolo sveta, pričom ju bude vnímať ako „argillsku misiu“. Cieľom bude nielen navštíviť cudzokrajné končiny, ale pri každej zastávke zasadiť ružu ako symbol Argillie. Prvá

mala byť s pomocou Pierra Restanyho zasadená v Paríži, posledná s Iljom Kabakovom v Moskve.⁴¹ Žiaľ, letenku do New Yorku získal Alex Mlynárčik z Prahy, a to priamu, nie z Viedne so zastávkou v Paríži. Preto navrhol Restanymu, aby ružu zasadil sám a poslal mu semienka ružového kríku. Zároveň ho prosil, aby to bolo 1. decembra a aby sa udalosť odohrala v patričnom ceremoniálnom rámci vrátane fotografickej dokumentácie.⁴² Z myšlienky sa podarilo Alexovi Mlynárčikovi vyťažiť maximum. Na všetkých miestach, ktoré navštívil – New York, Washington, San Francisco, Mexiko, Honolulu, Bora Bora, Melbourne, Bali, Djakartu, Pekiong, Tokio, Irkutsk a medzitým mnohé ďalšie – zasadil ružu v rámci svojho projektu *Allouette'80*.⁴³, ktorý bol súčasťou posolstva krajiny *Argillia*.

O svojej ceste referoval Alex Mlynárčik s nadšením Pierrovi Restanymu. „Moja cesta okolo sveta bola uskutočnením všetkých mojich detských snov a celého môjho života. Bolo to úžasné a skvelé – najväčšia vec v mojom živote!“ Na svojej púti naplnil *misiiu Allouette, teda misiiu Argillie*. Píše: „Na šesťdesiatich miestach sveta som zasadil semená divých ruží zozbierané naším kráľom priamo na jeho dvore. Zasadil som ich pri Soche slobody, v NASA, na pyramídach Yucatánu. Na vrchu Mauna Kea na Havaji, na Gauguinovom hrobe na Markézach. Pri schodoch Opery v Sydney a na púšti Alice Spring. Pri Veľkom múre v Číne atď., atď. Ide o misiu dobrej vôle. O tichý manifest pre ružu Malého princa.“ Tiež mu ďakoval za všetky adresy jeho priateľov na rôznych miestach sveta, ktoré mu poskytol. Navštívil ich a informoval Restanyho, že založil viacero ambasad *Argillie*. Zároveň avizoval, že budúci rok oslávi *Argillia* už desiate výročie a bolo by dobre, keby sa pripomenulo publikáciou.⁴⁴

Pierre Restany bol za viacerými ďalšími zahraničnými prezentáciami tvorby slovenských výtvarných

³⁸ BOUDAILLE, G.: Une Biennale tournée vers l'avenir. In: *9-e biennale de Paris. Manifestation internationale des jeunes artistes*. 19. september – 2. november 1975. [Kat. výstavy]. Paris 1975, nepag.

³⁹ Miloslav Laky sa narodil 4. januára 1948 a zomrel 4. septembra 1975.

⁴⁰ Podľa osobného rozhovoru s Jánom Zavarským 7. apríla 2020.

⁴¹ List Alexa Mlynárčika Pierrovi Restanymu z 20. októbra 1980. Fond Restany, Pierre: PREST XS., EST 63. Dossier Pays de l'est, 0012062 Tchécoslovaquie – Exposition Agence Argillia. Université Rennes, France

⁴² List Alexa Mlynárčika Pierrovi Restanymu zo 16. novembra 1980. Ibidem.

⁴³ *L'itinéraire Alouette'80*. Ibidem.



Obr. 5: Jozef Jankovič: *Polyblivé ruky*, 1970. Foto: Zbierka Prvej slovenskej investičnej skupiny, Bratislava.

umelcov, najmä Alexa Mlynárčika v kolektívnych zostavách. Vari najvýznamnejšou bola Olympiáda umenia v Séoule, kam ho odporučil.⁴⁵ Umelec priamo na mieste vytvoril dielo stopami prítomných ľudí a inštaloval ho na priečelie pri tejto príležitosti vybudovaného výstavného pavilónu Národného múzea súčasného umenia. Táto veľkolepá prehliadka aktuálneho svetového umenia predstavila viac ako tristo umelcov zo všetkých kontinentov. Bola koncipovaná dynamicky, v niekoľkých sekciách, pričom viaceré počítali s osobnou účasťou autorov, aby vytvorili svoje diela in situ. Takáto bola aj časť Sympóziium olympijského sochárstva. Konceptne sa jej venoval Pierre Restany a do okruhu participujúcich umelcov, kde nechýbali osobnosti ako Gyula Kosice, Paul Bury, Magdalena Abakanowicz, Dennis Oppenheim, Mark Brusse, Cézár, Erik Dietman,

⁴⁴ List Alexa Mlynárčika Pierrovi Restanymu z 22. júna 1981. Ibidem.

⁴⁵ *Olympiade des Arts*. Ed.: GLIBOTA, A. Paris, 1988, s. 806–807.

⁴⁶ Ibidem, s. 178–181.

Soto, Günther Uecker či Dan Karavan, prizval Jozefa Jankoviča. Umelec vytvoril v olympijskom parku monumentálnu kompozíciu z bieleho mramoru *Miesto bore* (1987). Pasáž reprezentatívnej publikácie k jeho účasti predstavila prostredníctvom reprodukcí prierez jeho dovtedajšou tvorbou, počnúc dielami z polovice šesťdesiatych rokov.⁴⁶

Geneviève Bénamou

Koncom sedemdesiatych rokov získala štipendijný pobyt v Československej socialistickej republike mladá parížska kritička výtvarného umenia, Geneviève Bénamou. Zrejme posmelená Pierrom Restanym⁴⁷ sa na Slovensku, ale i v Čechách, zaujímala predovšetkým o okruh výtvarných umelcov, ktorých tvorbu ignorovali oficiálne inštitúcie. Avšak rozdelenie na tých, ktorí mohli vystavovať a boli v pozornosti médií a tých druhých, ktorých ideológia vylúčili z verejného života, v plnej miere neakceptovala. Svoj zámer vysvetlila v knihe *Súčasnité umenie v Československu*, ktorú po návrate domov napísala, takto: „Československá umelecká scéna zostáva jednou z najmenej známych, napriek originálnym výskumom v súkromných ateliéroch. Pokúsím sa predstaviť relatívne reprezentatívny výber (taký, čo tiež zodpovedá mojej osobnej chuti) umeleckých prístupov rozvíjajúcich sa v poslednom období ohraničenom rokmi od 1968/1970 do 1978... Vybraní umelci sú tí, ktorí v snahe obohatiť svoj vlastný duchovný život, národné a medzinárodné kultúrne dedičstvo, rozvíjajú od začiatku šesťdesiatych rokov ducha výskumu experimentovania. V Československu pracuje viac ako 5 000 umelcov. Mnohých zrejme nespomeniem, lebo som o nich nevedela, alebo som nedokázala zhromaždiť dokumentáciu, ktorá sa ich týka, za čo sa ospravedlňujem.“⁴⁸

Situáciu výtvarného umenia v Československu počas predchádzajúcich dvoch desaťročí interpretuje Geneviève Bénamou na základe rozdelenia do troch oblastí, Čiech, Moravy a Slovenska, pričom svoju

⁴⁷ List Geneviève Bénamou Pierrovi Restanymu. Fond Restany, Pierre: PREST XS., EST 17. Université Rennes, France.

⁴⁸ BÉNAMO, G.: *L'Art aujourd'hui en Tchécoslovaquie*. Paris 1979, s. 3.

pozornosť upriamuje na Bratislavu, Brno a Prahu, ktorú považuje za najvýznamnejšie kultúrne centrum. Zároveň vníma tri generačné vlny umelcov: tých, ktorí vstúpili na výtvarnú scénu začiatkom šesťdesiatych rokov, ďalšiu s nástupom medzi rokmi 1967 až 1969 a tretiu, ktorá sa zviditeľnila začiatkom siedmeho desaťročia. Prvá skupina nadviazala podľa nej na program medzinárodnej avantgardy a relatívne liberálna politická atmosféra umožnila, aby jej príslušníci získali svetový ohlas. Konštatuje, že „generácia, ktorá sa objavila na konci šesťdesiatych rokov, teda v rokoch 67–69, vytvára diela senzitívne odlišné...“ Tvorba týchto dvoch generácií nastupujúcich po sebe v priebehu šesťdesiatych rokov „kvôli zákazom tvorit’ v rámci súčasných tendencií, nekorešpondovala s definíciou oficiálneho umenia socialistického režimu a po zavretí hraníc začiatkom sedemdesiatych rokov sa nemala čas stať známou, existuje viac-menej v utajení. V tejto situácii sa umenie stalo privátnym výrazom, opustilo programy pestované medzinárodnou teóriou a kritikou... Referencie diel sú príliš multiplikované a komplex ich koreňov väzí nielen v umeleckých tendenciách posledného desaťročia, ale tiež vo špecifikách československého kultúrneho dedičstva a najmä v živote predstáv a citov umelcov.“⁴⁹

Geneviève Bénamou v poznámke pod čiarou vysvetľuje aktuálnu československú situáciu nasledovne. Výtvarnému umeniu udávajú tón oficiálne inštitúcie, pričom má byť figuratívne. Jeho námetom majú rozumieť aj neodborníci, majú byť veselé, optimistické a musia sa vyjadrovať v súlade s ideológiou socializmu. Na záver konštatuje: „Dopad kultúry, ako sa často ukazuje na udalostiach československých dejín, je vo svojich dopadoch veľmi reálny. Je to kvôli tradíciám ochrany jazyka, kultúrneho dedičstva, ktoré sa v priebehu storočí často porušovali a kvôli prekážkam šírenia myšlienok, vďaka ktorým tu je každá kvalitatívna kultúrna udalosť vzácnym a zriedkavým dobrom.“⁵⁰

Názor, že Praha je najdôležitejšie kultúrne centrum v Československu, potvrdzuje aj menoslov

umelcov v uvedených okruhoch a generačných vlnách, ktorým sa Geneviève Bénamou venuje. Je ich viac ako päťdesiat počnúc Václavom Boštikom (nar. 1913) končiac Pavlom Büchlerom (nar. 1952). A hoci výber z Brna je skutočne skromný a počet českých autorov príliš nenavýšuje, v celku publikácie pôsobí slovenské zastúpenie v porovnaní s českým neúplne najmä v segmente tých, ktorí nastúpili na výtvarnú scénu na začiatku šesťdesiatych rokov, či presnejšie, na prelome piateho a šiesteho desaťročia. Navyše, viacerí takto zaradení výtvarníci z Prahy začali písať svoje profesionálne curriculum vitae oveľa skôr, ale na slovenskej strane výtvarníci ich generácie chýbajú. A tak záber i členenie publikácie možno považovať skôr za výsledok konštruktu, než umeleckohistorického výskumu. Napokon, dva roky, ktoré mala možnosť Geneviève Bénamou stráviť v Československu ako štipendistka programu kultúrnych vzťahov s Francúzskom striedavo v uvedených mestách bez znalosti jazyka autorov, o ktorých mala v úmysle písať, neboli zrejme – bez patričného inštitucionálneho zázemia a odborných kontaktov – ideálnymi podmienkami pre náročnú úlohu, ktorú si zvolila. Urobila tak s cieľom získať na základe svojej štúdie o súčasnom československom umení titul magistry a následne doktorát v oblasti výtvarného umenia.⁵¹

Do pasáže o prvej z generačných vln v Bratislave Geneviève Bénamou zaradila vedľa seba bez logiky poradia či akceptácie chronológie v sledovaní vstupov konkrétnych umelcov na verejnú výtvarnú scénu ako prvého Albína Brunovského a po ňom nasledujúcich, Milana Dobeša, Miloša Urbáška, Jozefa Jankoviča, Alberta Marenčina, Alexa Mlynárčika, Milana Paštéku a Andreja Rudavského. V komentári k tejto kapitole vysvetľuje, že slovenské súčasné výtvarné umenie má odlišné smerovanie, ako mal prejav generácie debutujúcej po druhej svetovej vojne. Odkrýva v ňom tri línie: tú, ktorá sa odvoláva na zakladateľov slovenského umenia prvej polovice 20. storočia (Fulla, Benka, Galanda...) rovnako ako folklórnu tradíciu ich krajiny a druhú líniu fantazijnú a surreálnu. Tretiu, zloženú z umelcov ktorí počas šesťdesiatych rokov

⁴⁹ Ibidem, s. 4, (voľný preklad Z.B.).

⁵⁰ Ibidem, s. 5, (voľný preklad Z.B.).

⁵¹ Ibidem, s. 1, poďakovanie autorky „všetkým priateľom v Československu, umelcom, teoretikom, ktorí mi počas dvoch rokov, ktoré som strávila v Československu v rámci kultúrnej výmeny, ale i neskôr, pomohli s mojím titulom magistry a potom s doktorátom v oblasti výtvarného umenia.“



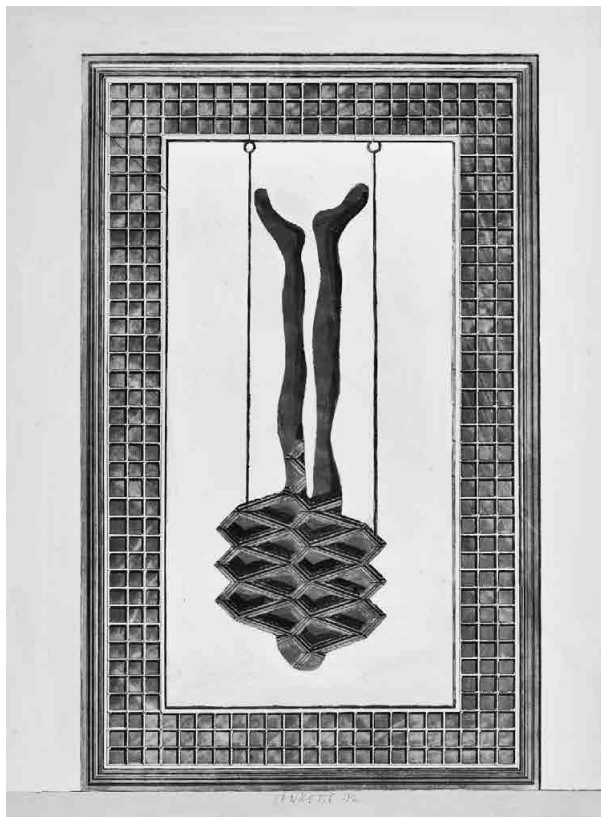
Obr. 6: Miloš Urbásek: *Varianta IX.*, 1965. Foto: Zbierka Prvej slovenskej investičnej skupiny, Bratislava.

pestovali konštruktivizmus, kinetizmus, optické umenie, abstraktný prejav, pop-art, happeningy, land-art a ktorí definitívne orientovali svoj prejav ku svetovej umeleckej scéne. Vplyv týchto troch tendencií vníma ako aktuálny pre tvorbu mladších generácií s tým, že opustili konštruktivizmus a kinetizmus.

Bénomou však pre orientáciu mladého slovenského výtvarného umenia vníma zásadnú rolu dvoch umelcov, Alexa Mlynárčika a Stanislava Filka, ktorí uviedli na scénu začiatkom šesťdesiatych rokov problematiku neoavantgardného umenia, konkrétne happeningov v originálnom formáte. „Ich sociologické environmenty, využívajúce sofistikované technické prostriedky umožňujú, aby divák-tvorca získal veľmi rozmanité spoločensko-politické informácie, čím určite vplývajú na prít'azlivosť celku spoločenského života pre mladých.“⁵²

Jednotlivých výtvarníkov predstavuje Geneviève Bénamou v publikácii polstranovými charakteristikami a dvomi reprodukciami, pričom niektoré jej

⁵² Ibidem, s. 87.



Obr. 7: Jozef Jankovič: *Hojdačka*, 1972. Foto: Zbierka Prvej slovenskej investičnej skupiny, Bratislava.

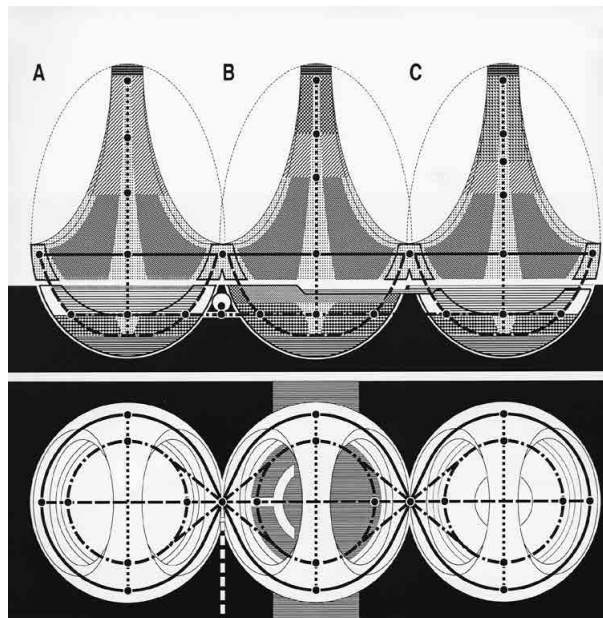
postrehy sú v slovenskom kontexte nové. Väčšinou sa venuje vrcholnej tvorbe konkrétneho autora. Vizualný jazyk Albína Brunovského popisuje pomerne podrobne, o Albertovi Marenčinovi sa zmiňuje lakonicky. Konštatuje, že tvorí v intenciách tradičnej surrealistickej koláže. Tvorbu Milana Dobeša vníma ako pevne ukotvenú „v optickom pohybe geometrických konštrukcií používajúcich antagonizmus bielej a čiernej, kruhu a štvorca, v paralelných snahách, ako sú Vasarelyho, Sotove, Agamove, alebo Cruz-Diezove.“⁵³ Trpezlivo popisuje vizuálny dojem z Dobešových kinetických objektov, pričom vyzdvihuje jeho *Kinetickú vežu* (1970), ktorej „projektory spojené s ovládacím panelom umožňujú oživiť jej farebné rotujúce tanieru tým, že vytvárajú grafické

⁵³ Ibidem, s. 90.

kompozície ilustrujúce hudobný program vo forme svetelných čiar premietaných na oblohu.⁶⁴

Pozíciu Miloša Urbáška podrobne analyzuje upozorňujúc na jeho východiská v estetike skupiny *The Stijl* a „inšpiráciu Albersovou teóriou farby, keď študuje jej čistý priestor využívajúc permutácie farieb a ich vzťahy.“⁶⁵ Východiská tvorby Jozefa Jankoviča vidí v surrealizme. Poukazuje na to, že ich kombinuje s kritickým pohľadom a expresívnym výrazom, ktorý dominuje celku jeho tvorby. V týchto vlastnostiach svojej tvorby rozkrýva „dedičstvo vplyvu Budapešti, jej politicky orientovanej umeleckej scény.“⁶⁶ Ústrednou témou, ktorej sa Jankovič venuje, je „ľudská postava, jej deformácie a amputácie ktoré musí podstúpiť“. Tie svedčia o násilí na súčasnom človeku.⁶⁷

Súdiac podľa rozsahu textu, ktorý jej venovala, Geneviève Bénamou najviac zaujala tvorba Alexa Mlynárčika. K obsiahlemu komentáru priradila reprodukcie umelcových kľúčových diel: zábery z kolektívnej slávnosti *Evina svadba* (1972) a oficiálnu tlačovú správu *Agence Argillia presse* signovanú autorom, Pierrrom Restanym a galeristkou Liliane Vincy (1977). Samotného umelca popisuje nasledovne: „Alex Mlynárčik je protagonista Slovenska v happeningoch, do ktorých obdivuhodne adaptuje slovenskú tradíciu a senzibilitu. Pokúšal sa o rôzne vlny tendencií, keď začiatkom šesťdesiatych rokov objavil svoju vlastnú cestu ovplyvnený parížskymi *plagátistami* Raymondom Hainsom a Jacquesom Villeglé. Zaujímal sa aj o fenomén *grafitti*...“⁶⁸ Ďalej popisuje umelcove aktivity a konštatuje, že „jeho koncepcia happeningov je oveľa bližšie francúzskemu neo-dadaizmu, menovite Novému realizmu, ako anarchistickým hrám Američanov. Charakterizujú akcie cituje Pierra Restanyho: „sú demonštráciami, v ktorých cieľ provokuje priamo publikum k spontánnej spoluúčasti, k integrovaniu spoločného procesu komunikácie. Stopa akcie musí zostať. To je *práca* a jej výsledkom je *dielo*.“⁶⁹ Alex Mlynárčik,



Obr. 8: Alex Mlynárčik – Viera Mecková: *Istroport – prístav na Dunaji*, 1974–1976. Foto: Archív Nadácie súčasného slovenského výtvarného umenia, Bratislava.

podľa príkladu Majakovského a skupiny LEF, chce organicky zlúčiť menom totalitu života la totalitu reality.⁶⁰ Geneviève Bénamou stručne charakterizuje Mlynárčikove najvýznamnejšie kolektívne happeningy a interpretácie a pripomína významnú úlohu Pierra Restanyho nielen pri organizovaní umelcových parížskych výstav, ale i ako spolupracovníka a kolegu pri intervenciách do trhu s umením. Komentuje aj Mlynárčikove projekty prospektívnej architektúry, na „ktorých spolupracuje so špecialistami a technikmi.“⁶¹

Na záver prvého vstupu o bratislavských autoroch zaradila Geneviève Bénamou medailón Milana Paštéku a Andreja Rudavského. Andreja Rudavského charakterizuje Geneviève Bénamou krátko ako

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ Ibidem, s. 92.

⁶⁶ Ibidem, s. 93.

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ Ibidem, s. 97.

⁵⁹ Ibidem, s. 97. Geneviève Bénamou cituje: RESTANY, P.: *Les Nouveau Réalistes*, Artitude 33/38.

⁶⁰ Ibidem, s. 98. Geneviève Bénamou cituje: RESTANY, P.: *Extraits du Memorandum au nom de la totalité de l'art et de la vie*. Bratislava júl–august 1971.

⁶¹ Ibidem, s. 98.



Obr. 9: Andrej Rudanský: Postava, 1966. Foto: Zbierka Prvej slovenskej investičnej skupiny, Bratislava.

autora, ktorého „život hlboko priťahuje slovenský vidiek, jeho výtvarná tradícia a vidiecka architektúra. Veľké drevené sochy, asambláže zvárané z kovu, diela z betónu či bronzu pripomínajú vidiecke domy“.⁶² Pripomína aj jeho kresby pastelom v žiarivých farbách. V obsažnejšom medailóne o Paštékovej tvorbe pripomína jej inšpiračné zdroje, a to zakladateľov slovenského moderného umenia. Pomerne prekvapivo Bazovského „pokiaľ ide o stvárnenie povrchov jasných a kontrastných farieb kladených vedľa seba“ a Galandu „čo sa týka práce so svetlom.“ Popisuje umelcove aktuálne práce zo začiatku sedemdesiatych rokov: „odmieta v nich pátos, preferuje každodenný život, ktorý interpretuje poetickým spôsobom. V tvorbe vždy uplatňuje aspekt racionálnej konštrukcie rovnako z dôvodu vypočítaného rozdelenia

⁶² Ibidem, s. 101.

MANIFEST

(biely nehmotný priestor v čistom bielom nekonečnom priestore)

1. Naša tvorba je v protiklade k umeniu objektu, environmentu, konceptu, hyperrealizmu, minimalizmu, lyrickej a postgeometrickej abstrakcii, opúšťa predmetnú realitu a nesnaží sa získať nijaké poznanie o tomto svete.
2. Prekročením hraníc predmetného sveta uvedomujeme si nekonečné prázdno, v ktorom rozvíjame naše myslenie.
3. Pomaľovaním čistého bieleho priestoru bielym priestorom vzniká napätie, ktoré predstavuje vnútornú dynamiku nekonečna.
4. Centrálné napätie dvoch bielych priestorov navodzuje neohraničenú rozpiatosť v nekonečne.
5. Naša tvorba čistého umenia je zdanlivo konečná, jej vnútorná dynamika je totožná s nekonečnom.
6. Naše subjektívne zobrazenie vnútornej dynamiky nekonečna je bez rytmu a preto sa nepodobá na žiadne výtvarné zobrazenie predmetnej reality.
7. Dynamika nekonečna je vyjadrená v každom nami vytvorenom originále z nekonečného množstva možností.
8. Idea nekonečného prázdna je všeobecné médium, ktoré pomocou čistej senzibility interpretujeme do tvorby čistého umenia.
9. Pomocou čistej senzibility ztvárňujeme nekonečnú prázdnotu. Vytvárame biely nehmotný priestor v čistom bielom nekonečnom priestore.
10. Čistá senzibilita je metódou našej tvorby.
11. Našou tvorbou sme prekročili a opustili výskum predmetného sveta a dostali sme sa do sféry nepoznaného, ktoré môže zobraziť iba čistá senzibilita.
12. Našou tvorivou snahou je prekročenie sveta reality a prvý krok do sveta čistej senzibility. Čisté umenie je umením tejto senzibility.

1973–74

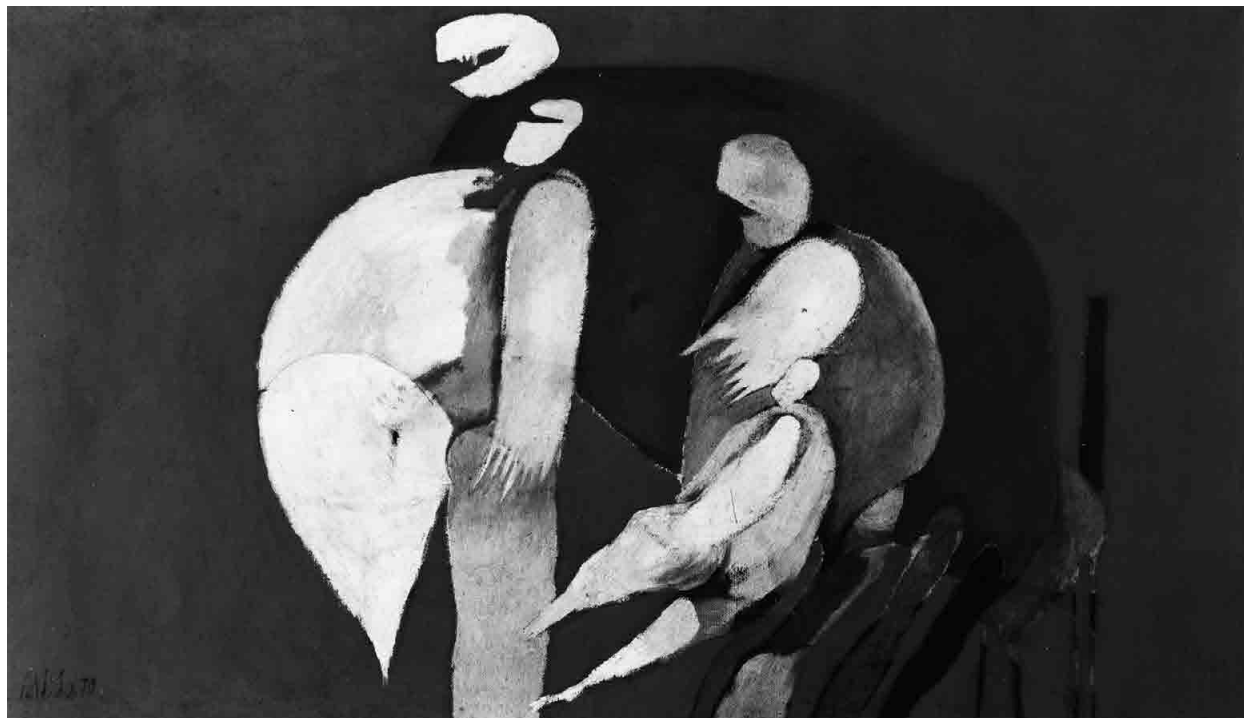
Stano FILKO
Miloš LAKY
Ján ZAVARSKÝ

Obr. 10: Stanislav Filko – Miloš Laky – Ján Zavarský: Biely priestor v bielom priestore. Manifest, 1973–1974. Foto: Archív Nadácie súčasného slovenského výtvarného umenia, Bratislava.

foriem, odlišených čistou kresbou, ako aj zjednodušením objemov, ktoré vyplývajú z lekcie Cézannom a kubistov.“ Pokus o náčrt premien Paštékovej tvorby v šesťdesiatych rokoch sa Bénamou veľmi nevydaril, ale v období, keď Bratislavu navštívila, ju nemala ako bližšie spoznať a ani recenzie a úvody v katalógoch, ktoré uvádza pri umelcovom mene v bibliografickej časti knihy nenasvedčujú tomu, že dokázala vyhľadať tie najdôležitejšie. Nezabúda však dodať, ako pri jedinom z autorov zaradených do tejto kapitoly, že ide o „reprezentanta generácie 1957.“⁶³

V úvode k pasáži o umelcoch generácie, ktorí vstúpili do výtvarného života medzi rokmi 1967 až 1969 konštatuje, že ide o divergentne orientovanú skupinu. Venuje sa v nej Karolovi Baronovi, ktorý je „súčasťou skupiny združenej okolo českého teore-

⁶³ Ibidem, s. 99.



Obr. 11: Milan Pašitka: *Tichý smiech*, 1970. Foto: Zbierka Prvej slovenskej investičnej skupiny, Bratislava.

tika surrealizmu, Vratislava Effenbergera“ a opisuje jeho obrazy s „kafkovskou atmosférou“, zaplnené postavami „skutočného beštiára“.⁶⁴ V tvorbe Vladimíra Gažoviča nachádza „poetické snívanie prezentované homogénnou kreativitou.“ Uvádza grafické techniky, ktoré využíva. A charakterizuje jeho diela, „odhaľujúce živú fantáziu a tiež zaoberajúce sa literárnymi témami, alebo takými, ktoré sú inšpirované Monteverdiho hudbou, či symbolizmom Redona... Svet Vladimíra Gažoviča je kozmom, v ktorom plávajú ľudské postavy, obklopené množstvom rozličných prvkov, zvierat, rastlín, metamorfóz lastúr.“⁶⁵

Do tejto pasáže umiestnila Geneviève Bénamou aj medailón o tvorbe Jany Želibskej, pričom väčšina uverejneného textu je citátom z jej autorského projektu *10 dní s Afrodítou*. Zároveň charakterizuje Želibskej prvé výstavy z rokov 1967 a 1969, ktoré boli situované „medzi hodnotami poetiky a erotiky

ženského tela. Ovplyvnená happeningami Alexa Mlynárčika organizuje kolektívne akcie, inšpirovaná starodávnymi slovenskými zvykmi oživuje tradície iniciačných sviatkov v zhode s prírodou. Rovnako ako starší Slovák (Bénomou má zrejme na mysli Mlynárčika, pozn. Z.B.) opustila rolu tradičnej umelkyne a stala sa organizátorkou a distribútorou všetkých potešení spojených s tvorivosťou.“⁶⁶ Bénamou konštatuje, že v prácach po roku 1970 sa Želibská venuje prienikom do každodennosti. V poslednom období vytvára originálne odevy, ktoré charakterizuje poézia, erotika aj irónia zároveň.

Posledná pasáž publikácie venovanej bratislavským umelcom, ktorí do výtvarného života vstúpili – podľa Geneviève Bénamou – začiatkom sedemdesiatych rokov, upozorňuje na tvorbu Petra Bartoša, Juraja Meliša, Rudolfa Sikoru, Dezidera Tótha a zoskupenia Filko – Laky – Zavorský. Títo umelci sa

⁶⁴ Ibidem, s. 135

⁶⁵ Ibidem, s. 137.

⁶⁶ Ibidem, s. 139.



Obr. 12: Peter Bartoš: Zooparticipácie, 1974. Archív Nadácie súčasného slovenského výtvarného umenia, Bratislava.

venujú „súčasnému umeleckému výskumu, ktorý už naznačili skôr narodení. Na rozdiel od nich sa vzdávajú čisto umeleckej problematike kvôli spoločenskej s tým, že do jej teritória chcú vstupovať priamo. Realizujú happeningy v prírode, blízke land-artu, alebo prostredia ekologického charakteru. Tieto izolované osobnosti, prechádzajúce prúdmi vizuálnej poézie, land-artu a kritického postoja sú dedičmi slovenského umenia s láskou k rodnej krajine.“⁶⁷ Bénamou oceňuje snahu zoskupenia Filko – Laky – Zavorský, ktoré napriek lokálnemu umeleckému zakotveniu

⁶⁷ Ibidem, s. 163.

⁶⁸ Ibidem.

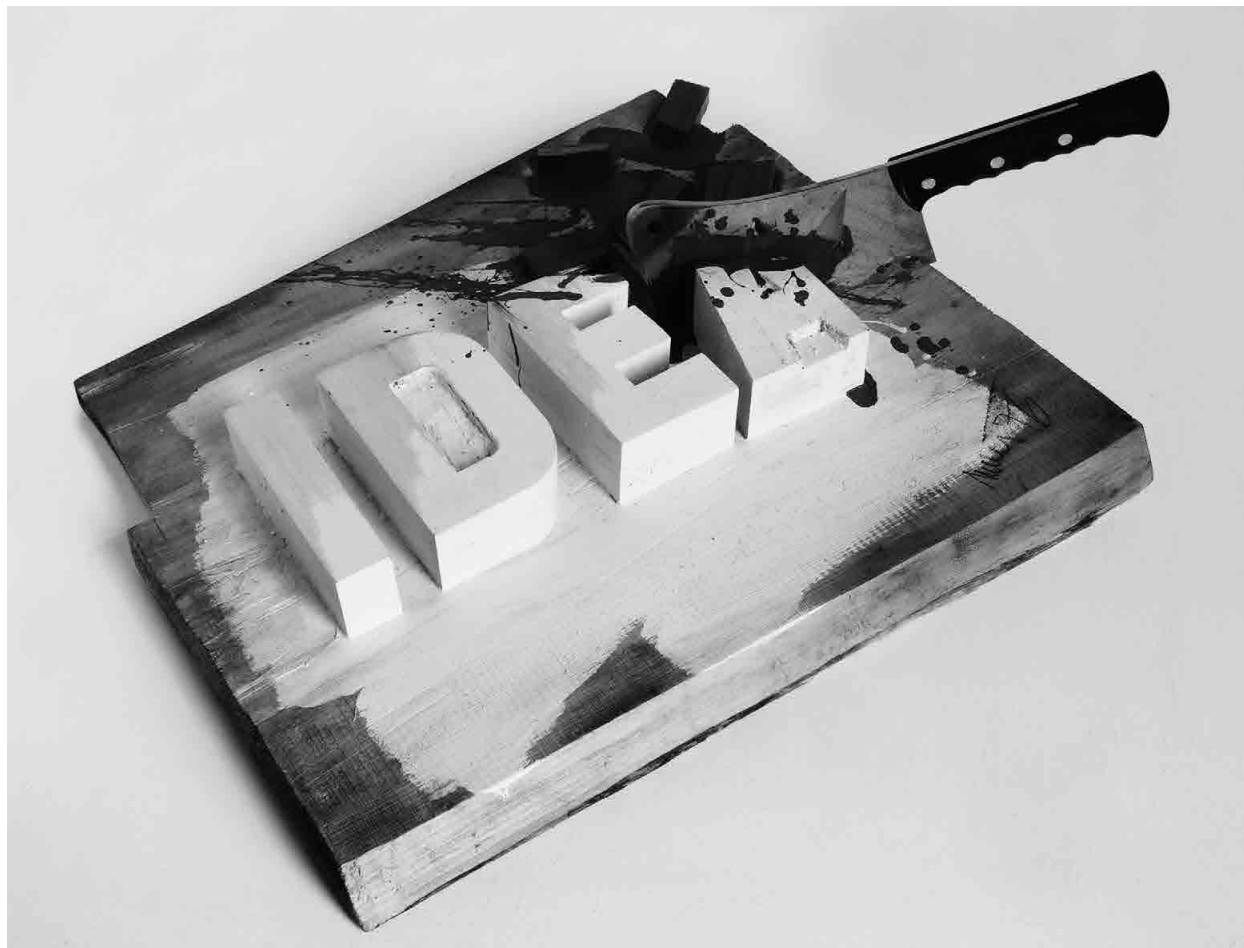
má odvahu viesť dialóg na medzinárodnej úrovni s presahom k abstraktnému uvažovaniu o reprezentácii tvorby. Zaujímavá poznámka na záver úvodu k poslednej pasáži publikácie „abstraktné maliarstvo je v Bratislave veľmi rozšírené. Prejavuje sa materiál- nym spracovaním povrchov a kombinovanou hrou farieb pod vplyvom maliara Rudolfa Filu, profesora výtvarného umenia v tomto meste“⁶⁸ ostala v texte publikácie bez odozvy. Ani o tomto umelcovi či jeho generačných rovesníkoch, ktorí v šesťdesiatych rokoch tvorili nefiguratívne, sa Bénamou v publikácii na škodu celého vyznenia, nezmienuje.

„Mojím cieľom nie je *forma*, ale *proces*. Zaujíma ma sneh, ktorý padá, to je akcia hmoty, bieleho čerstvého snehu, topiaceho sa snehu a bahna. Určiť a rešpektovať podstatu prírody znamená pochopiť jej princípy ... človek musí existovať v konfrontácii s prírodou“ (1976) cituje Geneviève Bénamou uvažovanie Petra Bartoša o prírode ako takej a jej fenoménoch. Odvoláva sa aj na ďalšie experimenty umelca, koncentrácie a difúzie hmoty, diela v ktorých pracuje s kontrastom čiernej a bielej, alebo rozpúšťaním farieb. Pripomína aj jeho úspešné kríženie rozličných plemien holubov. „Holub – socha bude identický s proponovanou ideálnou schémou“.⁶⁹

Geneviève Bénamou rámcuje *Bielý priestor v bielom priestore* trojice autorov Stanislav Filko – Miloš Laky – Ján Zavorský už známym úsilím o monochrómnú maľbu „veľkých protagonistov Maleviča, Yvesa Kleina, tiež Američanov, Newmana, Rothka, Reinhardta“. Považuje ho za súčasť tendencie európskej analytickej maľby, ktorá vychádza z výskumov československých konceptualistov, ale „odmieta ich humanistický a moralizátorský charakter. Vzdialený od spoločenskej či individualistickej problematiky sa vracia k maľbe ako takej, čím otvára nové cesty pre slovenské umenie“. Z manifestu týchto troch umelcov cituje: „Naša tvorba je v opozícii k umeniu objektov, prostredí, konceptu, hyperrealizmu, minimal-artu, k lyrickej abstrakcii a post-geometrii. Opúšťa objektívnu realitu, nesnaží sa získať vedomosti o tomto svete. Naším tvorivým záväzkom je ísť za hranice reality a urobiť prvý krok v čistej citlivosti. Čisté umenie je tak chápané ako umenie citlivosti.“⁷⁰

⁶⁹ Ibidem, s. 164 (voľný preklad Z.B.).

⁷⁰ Ibidem, s. 166.



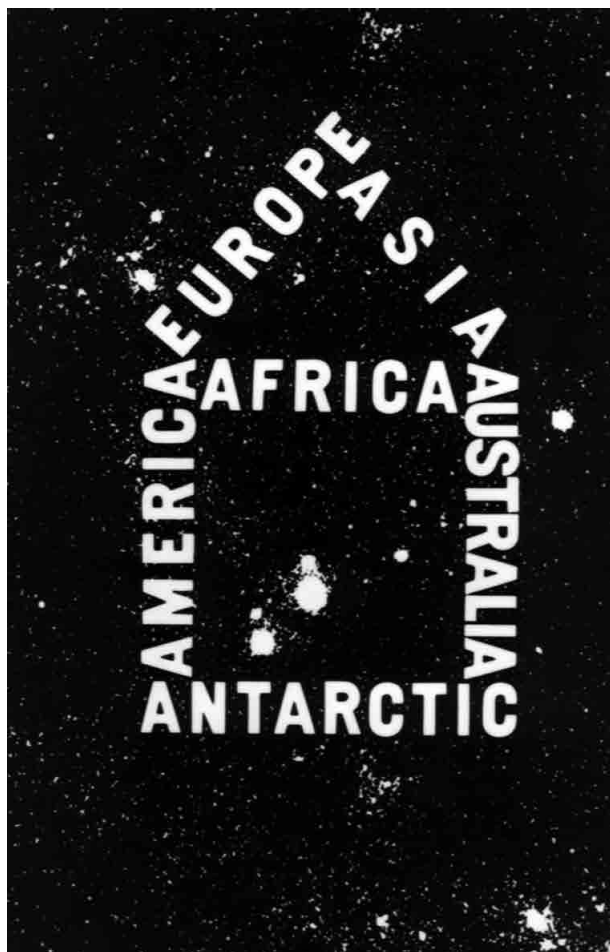
Obr. 13: Juraj Meliš: *Sekaná*, 1976. Foto: Zbierka Prvej slovenskej investičnej skupiny, Bratislava.

„Juraj Meliš je originálnym umelcom, dedičom zakladateľov slovenského umenia a osobností, ktorí ho neskôr rozvíjali a čerpali inšpiráciu z tradícií života na slovenskom vidieku“, konštatuje Geneviève Bénamou. Pokračuje: „materiál, ktorý využíva, je drevo, tradičný materiál, ktorý možno nájsť v architektúre starých dedín a kostolov. Tiež ho využívajú naivní umelci“.⁷¹ Pripomína širší aspekt jeho tvorby, v ktorej má svoje miesto konkrétna poézia, objekty s humorne ladenými textami, tiež litografie a prostredia upozorňujúce na devastáciu fauny človekom. Pripomína aj jeho výzvu na ochranu života zvierat.

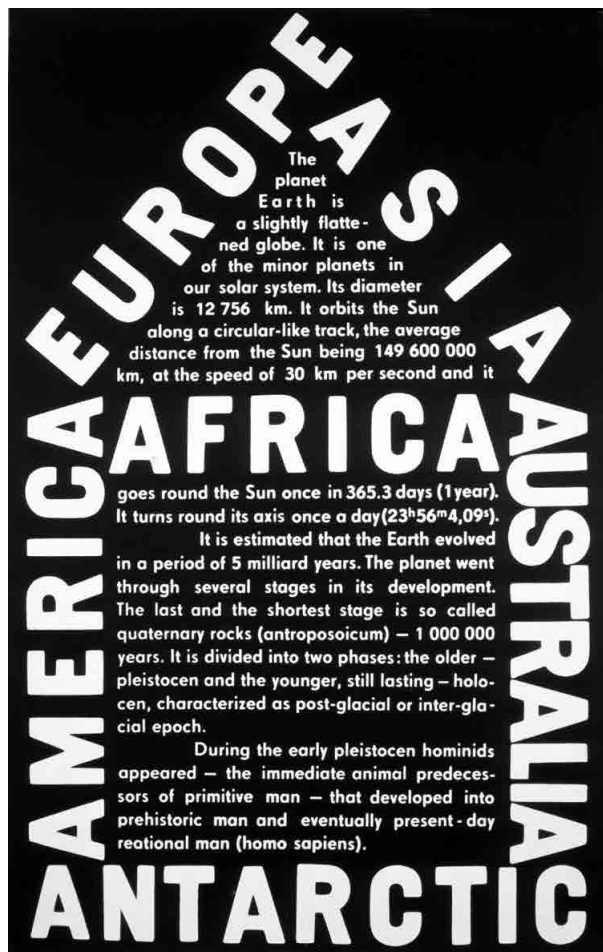
Posledným z autorov, ktorých tvorbu približuje Geneviève Bénamou vo svojej publikácii, je Rudolf Sikora. Aj v tomto prípade sa spolieha predovšetkým

na úvahy umelca o vlastnej tvorbe, ktorý roku 1975 napísal: „Moja tvorba sa odvíja od troch princípov: ČAS, ako konštanta všetkého ľudského úsilia, vývoj ľudstva, jeho každodenný boj o lepšiu budúcnosť; PRIESTOR, ktorý je trojrozmerný a ktorému môže človek dať tvar; CLOVEK a jeho vlastnosti, ktoré určujú vývoj spoločností a ľudstva.“ A bez ďalšej vsuvky vlastného komentára pokračuje v citovaní myšlienok umelca: „Dnešné životne dôležité prostredie, ktoré je často ohrozované, ma zaujíma ako najaktuálnejší problém a svojou prácou by som chcel povzbudiť svojich súčasníkov, aby sa zapojili a vyrie-

⁷¹ Ibidem, s. 168 (voľný preklad Z.B.)



Obr. 14: Rudolf Sikora: Habitat I., 1975. Foto: Zbierka Prvej slovenskej investičnej skupiny, Bratislava.



Obr. 15: Rudolf Sikora: Habitat II., 1975. Foto: Zbierka Prvej slovenskej investičnej skupiny, Bratislava.

šili tieto naliehavé problémy ľudstva.⁷² Pripomína rozmanité polohy Sikorovej tvorby – topografie, ofsetom tlačené plagáty s filozofickými otázkami, tiež environmenty so spoločenským posolstvom, ktoré realizoval v prírode.

Vnímanie histórie umenia len nedávno uplynulých rokov hybridným spôsobom, podľa generácií a zároveň podľa chronológie nástupov umelcov na výtvarnú scénu je z hľadiska hlbšieho pochopenia pomerne komplikovanej situácie slovenského umenia šesťdesiatych a prvej polovice sedemdesiatych rokov

do istej miery neprehľadné. Bez vážnejších argumentov rozdelila Geneviève Bénamou výtvarníkov, ktorí do výtvarného života vstúpili počas druhej polovice šesťdesiatych rokov a začiatkom rokov sedemdesiatych na dve generačné vrstvy, hoci ich dátum narodenia takémuto členeniu protirečí. Príčinou zrejme bolo, že nehovorila slovensky, a tak nemala možnosť poznať situáciu do hĺbky a preklenúť tento handicap štúdiom relevantnej literatúry, napríklad kľúčových publikácií Radislava Matušitka, Tomáša Štraussa i Evy Šefčákovej, či časopiseckých štúdií Jána Bakoša a Oskára Čepana a osvojiť si jasnejšie členenie, či už ho dodržať podľa tzv. nástupov (termín Radislava Matušitka), alebo podľa výtvarných

⁷² Ibidem, s. 170.

tendencií, v intenciách ktorých konkrétni umelci tvorili. Úplne mimo jej pozornosť ostali diskusie o legitimitate nástupov neoavantgardných umeleckých a teoretických myšlienok a autorských programov do nášho prostredia, v ktorých sa angažovali predovšetkým mladí kritici umenia – Iva a Juraj Mojžišovci, Ľuba Belohradská, neskôr Ľudovít Petránsky či Igor Gazdík.

Zvláštnu pozornosť si zaslúži bibliografia publikácie. Jej čítanie odhaľuje spôsob umelecko-historickej práce Geneviève Bénamou viac ako čokoľvek iné. Už samotné priradenie súpisu literatúry k výpočtu výstav v životopisných medailónoch jednotlivých autorov zaradených na záver knihy signalizuje, že to boli predovšetkým osobné stretnutia s umelcami, ktoré autorku knihy orientovali. Výber textov je pomerne úzky a do istej miery náhodný. Nielen prehľadné publikácie o súčasnom slovenskom výtvarnom umení, ktoré vyšli počas šesťdesiatych rokov, v nej absentujú, ale chýba i viacero štúdií a textov v katalógoch najmä skupinových a panoramatických výstav, čím z pozornosti autorky knihy unikli i samotné podujatia medzinárodného významu, ako *Danuvius'68* či *Socha piešťanských parkov* (1970). Navyše, na škodu vecí v biografii absentujú mená kritikov a historikov umenia, ktorí o konkrétnych umelcoch písali. Odkazy na publikácie o tvorbe konkrétnych autorov, uvádzajú len názvy katalógov väčšinou monografických autorských výstav, tiež časopisov a ich strany. Lakonický výpočet zdrojov o tvorbe slovenských výtvarníkov, z ktorých Geneviève Bénamou čerpala, limitujú aj jej preferencie Prahy ako kultúrneho centra, kde zrejme poznala širší okruh zaujímavých ľudí, než v Bratislave.⁷³ Odkazy na články v časopisoch o jednotlivých výtvarníkoch, a to aj v prípade slovenských, sú najmä z českých odborných časopisov *Výtvarné umění* a *Výtvarná práce*.

Geneviève Bénamou sa o výtvarnú tvorbu umelcov pochádzajúcich z Československa zaujímalala aj v nasledujúcom období. Roku 1985 vydala dvojjazyčnú, francúzsko-anglickú publikáciu *Sensibilités contemporaines. 70 artistes d'origine tchèque et slovaque*



Obr. 16: Vladimír Ossif: Z cyklu *Apartheid*, 1985. Foto: Súkromná zbierka.

*hors Tchécoslovaquie 1970–1984*⁷⁴ o tých, ktorí žili v emigrácii. S pomocou výberu textov od mnohých autorov i samotných umelcov, podala zasvätený pohľad na bohatú panorámu ich tvorby. Publikácia sa sústredila najmä na českých autorov, ale neobišla ani slovenských, a to všetkých generácií.

Prehľad začína podkapitolou *Štyria vplyvné predchodcovia* poukázaním na diela výnimočných osobností prvej polovice 20. storočia, Františka Kupku, Vojtěcha Preissiga, Josefa Šímu a Toyen. Za teoretickou pasážou s názvom *Zdroje a smerovanie tvorby* pokračuje reprodukciami niektorých súčasných diel českých autorov – Miloša Cvacha, Jiřího Kolářa, Lídy Jurkovič a Miloslava Mouchu. Nasledujúca

⁷³ Rudolf Sikora v osobnom rozhovore so Zuzanou Bartošovou (24. 4. 2020) spomínal na priateľský vzťah svoj i svojej manželky Eugénie so Geneviève Bénamou, ktorá u nich pri pobytoch v Bratislave bývala. 23. marca 1977 sa zúčastnila pohrebu českého filozofa, signatára Charty'77, Jana Patočku.

Následne kvôli týmto súvislostiam Rudolfa Sikoru vypočúvala ŠTB.

⁷⁴ *Sensibilités contemporaines. 70 artistes d'origine tchèque et slovaque hors Tchécoslovaquie*. Ed.: BÉNAMO, G. Paris 1985.

pasáž *Geometrické formy* predstavuje ukážky z tvorby a texty o Janovi Koblasovi, Rudolfovi Valentovi, Jindřichovi Zeithamlovi, George Velingerovi, Václavovi Požárkovi, Františkovi Svátekovi, J. E. Brabencovi, Stanislavovi Horváthovi, Jiřím Hilmarovi, Milošovi Cvachovi, Olafovi Hanelovi, Františkovi Kynclovi a o Frankovi Malinovi, ktorý žil v prvej polovici dvadsiatich rokov v Československu. V pasáži *Čisté formy* s viacerými referenciami publikácia predstavuje Miloslava Mpouchu, Romana Kameša, Vladimíra Škodu, Zbyňka Sekala, Jiřího Ladocha, Jiřího Kovaníča, Jana Kotíka, Čenka Pražáka, Karla Machálka, Luboša Janotu, Eugena Krajčíka a Vieru Collaro narodenú v Bratislave (1946), pôsobiacu v Dánsku.

Medzi autormi, v pasáži nazvanej *Farba, svetlo a gesto*, ako napríklad Otakar Slavík, Robert Piesen či Paula Mautner, je aj prešovský rodák Vladimír Ossif, ktorý od roku 1982 žil v Paríži. *Písmená, znaky a poéziu* reprezentujú Jiří Kolář, Karel Trinkewitz, Vladimír Fuka a Zdeněk Kirchner, *Štylizované narácie* predstavuje tvorba Jiřího Borského, Jaromíra Svozilka, Dolly Perutz a Milana Kunza. *Vnútorne vízie* je názov podkapitoly, kam Geneviève Bénamou zaradila okrem viacerých českých autorov a autoriek aj Ladislava Gudernu, ktorý roku 1968 emigroval do Kanady a Endre Nemesa, ktorý roku 1938 pred hrozbou fašizmu odišiel z Československa najprv do Fínska a neskôr (1940) sa usadil vo Švédsku, kde svojou tvorbou dosiahol uznanie kultúrnej verejnosti i predstaviteľov štátu. Ženské autorky v podkapitole *Vzťahy k vizualite* zastupujú Eva Jánošková, Barbora Blahutová i Daniela Allingham (Vladislav) a v záverečnej pasáži *Dôležitosť akcie* uplatnila texty o Janovi Šmejkalovi, Pavlovi Büchlerovi, Lumírovi Hladíkovi, Janovi Mladejovskom a obohatila ich ukážkami z ich tvorby.

Geneviève Bénamou, ktorá knihu zostavila kombinovaným spôsobom, okrem zasväteného úvodu do nej napísala krátke vstupy k jednotlivým kapitolám. Pre medailóny, ktoré interpretujú tvorbu jednotlivých autorov, vybrala z množstva už publikovaných relevantných textov, alebo s autormi viedla rozhovory, dokonca akceptovala ich vlastné vyznania. V čase jej vydania bola presvedčená o špecifickom vklade českých a slovenských výtvarných umelcov žijúcich v cudzine. Formulovala ho nasledovne: „Ak sa diela umelcov českého a slovenského pôvodu podieľajú na špičkovom medzinárodnom výskume, výtvarné

riešenia sú rozhodne osobné. Ich poetická a intímna klíma otvára nové cesty k citlivosti a ponúka bezprecedentný humanizmus poznačený hľadaním vysokých ľudských hodnôt. V našej dobe, keď jedna *avantgarda* núti druhú k zrýchlenému tempu, keď trh s umením vyžaduje od umelca pri tvorbe opakovanie, sériu, súlad so svojimi normami, umelci tejto knihy pripomínajú, že podstata tvorby spočíva vo vernosti hĺbke bytosti, v plnom rozpoznaní prvkov emočného, kultúrneho poriadku ... tvoriaceho osobnosť. Potvrdzujú, že stvorenie sa riadi zákonmi pomalého, komplexného dozrievania, ktoré vymazávajú hierarchie času. Vyzývajú nás, aby sme objavili autentickú tvár citlivosti a súčasnej kultúry, ktorá je stále príliš málo známa.“⁷⁵

Spomedzi emigrovaných výtvarných umelcov zo Slovenska, ktorým sa Geneviève Bénamou venovala, len Vladimír Ossif (nar. 1954 v Prešove) žil vo Francúzsku. Vo svojej publikácii s ním uverejnila rozhovor, ktorý sa týkal predovšetkým tém jeho kompozícií a osobitne úlohy svetla v nich. Zrejme obdivujúc umelcovu autorskú poetiku sa sústredila na výtvarnú stránku jeho tvorby. On sám sa vyjadril k témam svojich obrazov parížskeho obdobia takto: „Cyklus venovaný Apartheidu som namaľoval v období rokov 1982–85 ako čerstvý emigrant žijúci v Parížskom gete na periférii mesta v Les Lilas, obklopený emigrantmi s podobným osudom, z ktorých bola veľká časť z Južnej Afriky. Priamo z ich rozprávania som si utváral predstavy o osude života v ich rodnej krajine. Pod vplyvom týchto predstáv vznikla séria asi dvadsiatich obrazov s názvom *Apartheid*. V tomto tvorivom období som bol v hľadaní vlastného *Ja*, ocitol som sa v špirále predstáv rôznych osudov a tiež rôznych politických názorov a presvedčení. Postupne, s odstupom času a plynutím rokov sa moje výtvarné cítenie a jeho forma oslobodzovala od figurálnych predstáv a prechádzala viac k abstraktnej forme vyjadrenia, k hľadaniu nových formálnych vzťahov a k budovaniu nového obrazu. Tým ale nechcem povedať, že ma nezaujíma okolie a svet v ktorom žijem. Neustále sledujem jeho dianie a vývoj vrátane politických turbulencií. Neustálym cestovaním a zmenou nielen krajín, ale i kontinentov, mám dosť príležitostí poznávať a porovnávať.“

⁷⁵ Ibidem, s. 26–27.

A na stretnutie s touto parížskou kritičkou umenia spomína: „So Geneviève Bénamou ma s najväčšou pravdepodobnosťou v roku 1983 alebo 1984 zoznámila pani Anne Maubert, manželka francúzskeho diplomata, ktorá istý čas pobudla ako študentka v Československu. Zároveň pomáhala disidentom. Geneviève bola zvedavá na moju tvorbu a chcela ju zaradiť do publikácie o československých výtvarníkoch žijúcich vo Francúzsku, ktorú pripravovala. Neskôr som ju už nestretol, asi som bol pre ňu ťažko dosiahnuteľný. Odišiel som do Madridu, potom som si zariadil ateliér v katalánskej Ortaffe, neskôr som sa pohyboval najmä medzi New Yorkom a Bratislavou...“⁷⁶.

Príbeh Vladimira Ossifa však nie je len o formálnej stránke či presvedčivosti jeho obrazov. Krátko po absolvovaní štúdia na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave (1980) emigroval (1982). Ako sám hovorí, vždy túžil odísť zo socialistického Československa a počkal dovtedy, kým jeho otec pôjde do penzie, aby nemal kvôli tomu problémy v práci.⁷⁷ Zamieril do Paríža, kde bol ešte ako študent na krátkom pobyte. Tu si svoje výtvarné vzdelanie doplnil: v rokoch 1983 až 1986 študoval a diplomom ukončil maliarsky odbor Vysokej školy umeleckého priemyslu (Ecole nationale supérieure des Arts Decoratifs) v Paríži. Ako absolventovi Vysokej školy výtvarných umení v Bratislave mu umožnili po úspešne zvládnutej prijímacej skúške nastúpiť priamo do tretieho ročníka. Dopoludnia pracoval v ateliéri, ktorý viedol profesor Robert Lapoujade, popoludní absolvoval prednášky. V tom čase prednášal na škole dejiny umenia aj Pierre Cabanne, ktoré – ako hovorí Vladimír Ossif – „boli fantastické, nedali sa vynechať.“ U Pierra Cabannea, ktorý je známy nielen svojimi štúdiami o Van Goghovi a Picassovi, ale aj o Duchampovi a osobnostiach spomedzi nových realistov a neokonštruktivistov, obhájil Vladimír Ossif svoju teoretickú diplomovú prácu. Je zrejmé, že bol schopný naučiť sa za krátky čas hovoriť a písať po francúzsky. Škola bola štátna, čo znamenalo, že za štúdium nemusel platiť. Navyše, ako študent-emigrant, získal od Francúzska štipendium.

Svoje začiatky v Paríži komentuje Vladimír Ossif takto: „Počas štúdia na Ecole nationale supérieure des Arts Decoratifs som sa zoznámil s viacerými zahraničnými študentmi, napríklad so Soojjou Han z Južnej Kórey a Miguelom Barcelo zo Španielska, tiež s ďalšími. Roky na tejto škole boli pre mňa veľmi významné. Vtedy som mohol preklenúť moje najťažšie životné obdobie v Paríži ako emigrant. Mal som k dispozícii školský ateliér, a žil som v spoločenstve mnohých zahraničných spolužiakov... Počas štúdia som na základe úspešne absolvovaného konkurzu (1984) získal tiež na dva roky ateliér v Cité des Arts de Paris od mesta Paríža. Tam sa mi narodil aj syn Bruno. Napriek mojim finančným starostiam som mal vtedy fantastické pracovné podmienky.“ Je zrejmé, že najmä prvé roky v Paríži neboli pre Vladimíra Ossifa jednoduché. V dokumentárnom filme o svojom živote a diele dokonca hovorí, že často trpel hladom, ísť do reštaurácie si nemohol dopriať. Kto pozná Paríž, vie, že prekonávať vzdialenosti – ako v každom veľkomeste – zaberá veľa času. Cesta medzi domovom a školou či pracoviskom sa nedá prekonať zakrátko. Ale samotná možnosť bývať a tvoriť v Cité internationale des Arts však po čase strádania a životnej neistoty umelcovu životnú situáciu stabilizovala.

Ossifova sociálna inteligencia ho upozornila na skutočnosť, že nie je potrebné vystavovať za každú cenu. Usiloval o možnosť účasti na výstavách, ktoré koordinovali významní kritici umenia. „Počas štúdia a pobytu v Cité des Arts som sa aktívne zaujímal aj o aktuálne výtvarné dianie a o možnostiach, zúčastniť sa na ňom. V tom období bola snáď najdôležitejšia kolektívna prehliadka parížskej umeleckej scény na Salon de Montrouge, v meste susediacom na juhu s hlavným, kde bol na účasť veľmi prísny výber. Teoretici Nicole Gineux-Bessec, Bernard Lamarche-Vadal, Dominique Bozo, a Henri François Debailleux po prehodnotení fotografií prác kandidátov, ktorých bolo okolo tristo, aj osobne navštívili ateliéry a vybrali diela na výstavu, čo zaručilo jej kvalitu. Mal som šťastie, dvakrát som sa zúčastnil na Salóne v Montrouge, a to na 32. roku 1987 a 37. o šesť rokov neskôr. Zoznámil

⁷⁶ Informácie o osudoch Vladimíra Ossifa vo Francúzsku, o jeho väzbách a priateľstvách tam i na Slovensku čerpám z umelcových odpovedí na moje otázky (Bratislava, august 2020, doplnené začiatkom októbra 2020) rovnako ako zo životopisného filmu režiséra Lubomíra Štecka *Square in circle*,

dostupné na internete: V. Ossif <https://m.youtube.com/watch?v=xecXGp0JGyA>

⁷⁷ Ibidem.

som sa s viacerými zaujímavými umelcami, nielen českými Jiřím Kollářom a Vladimírom Škodom ale aj so svetovými, ako Keith Haring, Shirley Jaffé, James Brown, Garcia Sevilla Ferran, Frize Bernard, Broto, Robert Combas, Bernard Piffareti, Pincemin Jean Pierre, ktorí tam tiež vystavovali.“

Okrem účasti na salóne v Montrouge, práce Vladimira Ossifa opakovane (1987, 1989, 1990) vybrali na *Salón mladej malby* v parížskom Grand Palais. Na základe takýchto prierezových výstav oslovovali autorov s ponukami na spoluprácu aj súkromné galérie. Umelca kontaktovali nielen viaceré parížske súkromné galérie, ale aj zahraničné, napríklad Galerie Jean Claude Richard, či talianska Galerie Janos. „V tom čase to bola renomovaná galéria v blízkosti Centre Beaubourg Georges Pompidou. Jej kurátori ma objavili na Salóne v Montrouge... Vtedy som sa osobne spriatelil s umelcami George a Lucy Orta, Jean-Luc Moulène i ďalšími...“⁷⁸

Vladimir Ossif sa v hľadaní možností vystavovať orientoval podľa dátumov výtvarných salónov a prehliadok, ktoré sa dali nájsť na verejne prístupnej nástenke francúzskeho ministerstva kultúry. Zaujímal sa však len o tie, ktorých úroveň garantovali renomovaní kritici umenia, hovorí: „čím bol lepší kurátor, tým bola vyššia kvalitatívna úroveň výstavy.“ V roku 1987 sa Vladimir Ossif zúčastnil konkurzu na študijný pobyt v Madride. Casa de Velazquez, kde môžu úspešní adepti dlhší čas tvoriť, patrí do kompetencie Académie de France a ministerstva školstva. V prestížnom konkurze uspel a v roku 1989 odišiel aj s rodinou na dvojročný pracovný pobyt do Madridu. Vtedy na niekoľko rokov prerušil živý kontakt s Parížskou scénou. Po návrate do Francúzska si zvolil ako miesto pre svoj nový ateliér mestečko Ortaffa, ktoré sa nachádza na historickom území Katalánska. Tūnajšie pobyty striedal s pobytmi v Paríži. Je ale vášnivým cestovateľom, pričom aplikuje antituristický spôsob poznávania nových krajín. Kde sa mu páči, istý čas žije a tvorí. Dokázal vymeniť svoj parížsky ateliér za newyorský a spoznať na vlastnej koži umeleckú i ľudskú atmosféru predtým neznámeho kultúrneho

a umeleckého centra. Jeho nasledujúce cesty boli opakovane najmä do New Yorku a tiež na Kubu, kde sa vždy snažil a pobudnúť a tvoriť, čo sa mu aj podarilo.

Záverom

Slovensko-francúzske a francúzske-slovenské vzťahy pokračovali aj v ďalšom období. Ich pozoruhodná dimenzia sa odvíjala najmä na neoficiálnej platforme prostredníctvom individuálnych kontaktov osobností: výtvarných umelcov a kritikov. Dôležité bolo permanentne udržiavané priateľstvo Alexa Mlynárčika s Pierrom Restanym, ale nielen s ním. Jean-Raoul Moulin bol tiež jeho blízkym priateľom a kritikom, ktorý upozorňoval na jeho tvorbu vo francúzskom umeleckom prostredí. Navyše, Mlynárčikova iniciatíva aktivít architektonickej skupiny VAL s priamym vzťahom k futuristickým myšlienkam Michela Ragona je dokladom ich intenzity. Vzťahy však výrazne modeloval aj mladý filozof Etienne Cornevin, ktorý na Slovensku strávil desaťrocie ako pedagóg pre výučbu francúzskeho jazyka, najprv na vysokej škole v Prešove, neskôr na gymnáziu v Bratislave. Spoznal sa s okruhom výtvarných umelcov svojej generácie, ktorí pôsobili na našej neoficiálnej výtvarnej scéne. Intenzívne sledoval ich tvorbu v ich ateliéroch a pracovniach, rád s nimi diskutoval o umeleckých problémoch a zo svojich ciest do Paríža, kde bol jeho domov, im prinášal najnovšie informácie o výtvarnom dianí. Aktivity autorov, ktorí tvorili v duchu „reálneho socializmu“ ho nezaujímali. Po odchode z Československa sumarizoval svoje poznatky v dizertačnej práci⁷⁹ ktorej upravený a skrátený variant vyšiel v publikácii dostupnej aj slovenskému čitateľovi.⁸⁰ Referencie o aktivitách skupiny VAL a jej vzťahu k myšlienkam Michela Ragona, o dizertačnej práci Etienna Cornevina, ako aj umelekohistorická interpretácia jej na Slovensku publikovanej skrátenej verzie sú témou pokračovania prítomnej štúdie. Tá tiež bude sledovať formovanie ďalších vzťahov „repatrianta“ Vladimíra Ossifa k slovenskému výtvarnému prostrediu.

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ CORNEVIN, E.: *Figures et esthétiques de l'art contemporain en Tchécoslovaquie*. Thèse de doctorat d'Etat sous la direction de Gilbert Lascault. Paris 1988.

⁸⁰ CORNEVIN, E.: Základné pojmy k legende o umení Dada v Bratislave. In: BARTOŠOVÁ, Z.: *Očami X. Desiat' autorov o súčasnom slovenskom výtvarnom umení*. Bratislava 1966, s. 147–180.

Between Paris and Bratislava II
French-Slovak and Slovak-French Relations in Fine Arts in the 1970s and 1980s
(Part 2 – segment)

Résumé

The study “Between Paris and Bratislava II” is a segment of Zuzana Bartošová’s upcoming book that maps French-Slovak and Slovak-French relations in the area of fine arts in the latter half of the twentieth century. It focuses on the events in the period of so-called normalisation, specifically between 1972 and 1989. During this period, Alex Mlynárčik continued to cooperate with French artists and art critics, notably Pierre Restany. The study points out the importance of this leading personality of Parisian New realism in terms of the presentation of Jozef Jankovič, Robert Cyprich, Jana Želibská and the White Space in White Space project in Paris. The study also focuses on lesser-known publications by Geneviève Bénamou, a French art critic whose thesis was based on research conducted during her stay in

Czechoslovakia. Apart from Czech contemporary artists, the thesis also presented an overview of contemporary Slovak fine art, focusing on the unofficial art scene. As an editor, Bénamou also prepared a book on visual artists of Czech and Slovak’s origin living outside Czechoslovakia, including Vladimír Ossif. Another personality who considerably contributed to shaping the French-Slovak relations was a young philosopher Etienne Cornevin. Over the decade he spent in Slovakia as a French language teacher, he met the circle of visual artists of his generation, members of the unofficial art scene. After he left Czechoslovakia, he summarised his knowledge in a thesis that was, in a shortened version, also available to Slovak readers. The interpretation of his theses will follow.