

## Medzi Parížom a Bratislavou I.

### Francúzsko-slovenské a slovensko-francúzske vzťahy vo výtvarnom umení počas šesťdesiatych rokov 20. storočia (1. časť – segment)\*

Zuzana BARTOŠOVÁ

#### Abstract

The upcoming book by Zuzana Bartošová explores French-Slovak and Slovak-French relations in the area of visual arts in the latter half of the twentieth century. The paper “Between Paris and Bratislava I” is a segment of the upcoming book. It focuses on events in the period of 1960 – 1968 during which a crucial role has been played by Alex Mlynárčík’s initiatives directed towards a French art critic, Pierre Restany, a key figure of Parisian New Realism. The paper highlights Restany’s contribution to Slovak art scene, for instance during the preparation of international exhibition Danuvius ’68. It also deals with the AICA (Association internationale des critiques d’art) congress held in 1966 in Prague and Bratislava and with its resonance in Slovak environment.

**Keywords:** Paris, Bratislava, Alex Mlynárčík, Pierre Restany, New Realism, AICA congress in Czechoslovakia in 1966, Danuvius’68

#### Na úvod

Výtvarné umenie bolo v Československu, teda aj na Slovensku, dlhodobo viazané na centrum diania, Paríž. Táto orientácia sa nezmenila ani po skončení 2. svetovej vojny. Roku 1946 sa z tohto hľadiska konali dve významné výstavy: výstava umelcov demokratického Španielska, teda autorov žijúcich v parížskej emigrácii a výstava mladého československého umenia v Paríži.<sup>1</sup>

Do túžby udržať krok domáceho umenia s umením európskym disonantne zasiahli päťdesiate roky so striktnou požiadavkou tvoriť v duchu

socialistického realizmu. Diktát ideológie ochromil tvorivé programy najvýznamnejších osobností nášho výtvarného života, viaceré sa mu prispôbili a len málokto – ako napríklad Miloš Alexander Bazovský – úplne odolal. Na konci päťdesiatych rokov, potom, ako roku 1956 prvý tajomník komunistickej strany v Moskve Nikita Sergejevič Chruščov zverejnil problém kultu osobnosti a dištancoval sa od neho, sa mohla politická situácia v satelitoch Sovietskeho zväzu začať liberalizovať. Ale zmena k väčšej slobode nechala na seba dlho čakať. Mladí umelci, ktorí vstupovali do výtvarného života, ju pocítili až neskôr.<sup>2</sup>

\* Štúdiá vznikla s podporou projektu VEGA 2/0041/18 *Slovensko-francúzske a francúzsko-slovenské vzťahy v oblasti výtvarného umenia a jeho interpretácie počas 20. storočia II.*

<sup>1</sup> BARTOŠOVÁ, Z.: Roky po oslobodení ako pokračovanie pokrokových tradícií v slovenskom umení: (Maľba, grafika a kresba 1945-1948). In *ARS : časopis Ústavu dejín umenia SAV*,

1983, č. 1, s. 43-60. (Ideologický akcent v názve štúdie doplnila redakcia revue ARS bez autorkinho súhlasu.)

<sup>2</sup> BARTOŠOVÁ, Z.: Nový realizmus a Slovensko. Rezonancia parížskeho Nového realizmu v mladom slovenskom umení šesťdesiatych rokov. In: Kol. autorov: *50 rokov Galérie mesta Bratislavy 1961–2011*. Bratislava 2011, s. 72-82.

V pozornosti európskych a teda aj francúzskych kritikov umenia bola z bývalého Československa už od začiatku šesťdesiatych rokov predovšetkým Praha. Jednak kvôli známym väzbám českého kubizmu a domácej medzivojnovnej avantgardy na Paríž a tiež vďaka kontaktom, ktoré vzájomne nadviazala medzinárodná komunita na kongrese AICA (Association internationale des critiques d'art) vo Varšave (1960). Navyše, postkongresová cesta účastníkov viedla do Československa. Cez Zakopané do Žiliny, kde spoznali tvorbu Ludovíta Fullu<sup>3</sup>, do historických miest severnej a južnej Moravy, ďalej do Tábora a Prahy. Tu mali možnosť bližšie sa oboznámiť s neoavantgardne orientovanou komunitou umelcov a vďaka kolegom kritikom navštíviť ich ateliéry.<sup>4</sup> Zrejme vtedy sa zrodila myšlienka, aby sa niektorý z budúcich kongresov uskutočnil v Československu.

#### Stretnutie a prvá spolupráca Alexa Mlynárčika s Pierrom Restanym

Pierre Restany stál za zrodom Nového realizmu, „tendencie rovnomennej so zoskupením, ktorého autori sa na výtvarnej scéne prezentovali už od roku 1956. Vtedy uviedol v parížskej galérii Colette Allendy prvú výstavu monochrómov Yvesa Kleina... Roku 1958 realizoval umelec v galérii Iris Clert expozíciu *Prázdnosť*. Táto zaujala Jeana Tinguelyho, ktorý s ním v rovnakom roku začal v tej istej galérii spolupracovať na výstave nazvanej *Čistá rýchlosť a monochrómnosť stabilita*. Počnúc ňou Tinguely objavil krásu motorov, ktoré predtým skrýval za svojimi reliéfmi... Nasledovala Hainsova účasť na Prvom parížskom bienále, kde vystavil steny s roztrhanými plagátmi... Roku 1960 ako odpoveď na čin Yvesa Kleina predstavil jeho priateľ Arman v galérii Iris Clert manifestačnú výstavu *Plnosť*. Namiesto toho, aby predstavil prázdnu miestnosť ako Yves, tak ju naplnil rozličným

odpadom, že sa do nej nedalo vojsť. Nakoniec... na májovom salóne (1960) Cézár v sále určenej pre sochy vystavil svoje kompresie áut ako kubus jednej tony...“<sup>5</sup>

„Spomínam – píše ďalej Michel Ragon – ako som na ulici Jacob stretol Pierra Restanyho niekedy znepokojeného a inokedy nadšeného. Držal svoje Kolumbovo vajce a snažil sa ho postaviť na špičku. Rozprával mi o zblížovaní výskumov Kleina, Tinguelyho, Armana, Hainsa, Cézara, o rehabilitácii objektu, ktorý prišiel ako brutálna reakcia na obdobie plné rozkvetu abstraktného umenia, o nadšení pre priemyselnú krásu, hoci vzbudzuje posmech. A keď som mu hovoril o dadaizme, tak mi povedal: *Toto je štyridsať stupňov nad dadaizmom*. Pierre Restany našiel Yvesa Kleina, Armana, Tinguelyho, Hainsa, Armana, s ktorými môhol tvoriť. Držal sa toho, čo ich zblížovalo a koncipoval teóriu Nového realizmu. 16. apríla 1960 bol v Miláne publikovaný prvý manifest Nového realizmu.“<sup>6</sup>

Nasledovala spoločná výstava v parížskej galérii Rive Droite s účasťou new-yorských umelcov, na ktorej sa zúčastnila aj Niki de Saint-Phalle. Počnúc rokom 1961 začala v Paríži pôsobiť Galéria J, ktorá sa venovala výlučne obrane a prezentácii skupiny nových realistov, ku ktorej sa pridružili aj Villégé, Dufrêne, Rotella a Spoerri. V rovnakom roku sa konal festival Nového realizmu v Nice, kde sa uskutočnilo aj viacero happeningov. Ragon podotýka, že happeningy v USA začal Alan Kaprow roku 1959, teda až po *Prázdnosť* Yvesa Kleina, avšak Kaprow nepoznal Kleinovu, rovnako ako Klein nepoznal Kaprowovu tvorbu. „Bol to zrod simultánneho štýlu na dvoch kontinentoch.“<sup>7</sup> A „historická výstava v galérii Rive Droite roku 1960, kde Nový realizmus zahrnul rovnako francúzsku ako americkú neoavantgardu dokazuje, že francúzska sa v žiadnom prípade nemôže voči americkej považovať za oneskorenú. Obe boli absolútne paralelné.“<sup>8</sup>

<sup>3</sup> V programe cesty po Československu je uvedené: „Visite du peintre Ludo Fulla à Žilina“ (Návšteva maliara Luda Fullu v Žiline). Reprodukované v štúdiu MEYRIC HUGHES, H.: Pierre Restany, l'AICA et l'aventure est-européenne. In: *Le demi-siècle de Pierre Restany*. Ed.: LEEMAN, R. Paris 2009, s. 391.

<sup>4</sup> HUBATOVÁ-VACKOVÁ, L.: Pierre Restany et Prague entre 1960 et 1970: le Nouveau Réalisme à la tchèque. In: LEEMAN (ed.) 2009, c. d. (v pozn. 3), s. 251-268.

<sup>5</sup> RAGON, M.: *Vingt-cinq ans d'art vivant*. Paris 1973 [1969], s. 242-243.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 243.

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 244.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 244.

Ďalšími objavmi Pierra Restanyho boli Deschamps a mladý Bulhar Christo. Jeho výstava *Železná opona* roku 1962 v galérii na rue Visconti v Paríži bola ako happening. On sám predtým reálnu železnú oponu tajne prekročil. V tom istom roku uviedla newyorská galéria Sidney Janis výstavu *Noví realisti*. Uviedol a morálne ju zaštitil Pierre Restany.<sup>9</sup>

Na jar 1964 vyhľadal v Paríži mladý Alex Mlynárčik Pierra Restanyho, najdôležitejšiu osobnosť Nového realizmu, Restany o tom píše: „K stretnutiu... došlo na vrchole mojej angažovanosti v Novom realizme. V období, keď už boli kocky hodené... Galéria J, ktorá bola strediskom Nového realizmu, vyčerpala svoje poslanie experimentálneho laboratória. Alex ešte stihol poznať jej prostredie, posledné programy, prelistovať katalógy, nazrieť do archívov... Takto teda... objavil roku 1964 Paríž Nového realizmu – Cézarových kompresíí, Armanových akumulácií, koláže a dekoláže plagátistov. Oživeného starého železa Jeana Tinguelyho, *Strelníc* Niki de Saint Phalle. Akcií Christa, ktorý sa definitívne usadil v New Yorku, no ktorého balíky a dočasné monumenty... zanechali trvalú stopu v mytológií parížskeho Nového realizmu. Všetky tieto akcie-udalosti nachádzali svoj kľúč živého poučenia vo veľkej alchymistickej a kozmickej vízii monochrómneho maliara Yvesa Kleina. Jeho modrá revolúcia vyústila do ...návratu k prirodzenému stavu v technickom Edene. Skrátka, vedľa objektívnej odlišnosti je tu línia bytostnej aktivity *inej strany umenia*.“<sup>10</sup>

Cesta Alexa Mlynárčika do Paríža s cieľom zoznámiť sa s Pierrom Restanym, nebola náhodná. Štúdium výtvarného umenia začal na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave (1959), ale dokončil ho v Prahe na Akadémii výtvarných umení roku 1965. Praha v čase jeho pobytu intenzívne vnímal európske kultúrne dianie, napokon sám Pierre Restany sa už od roku 1960, v čase keď zverejnil manifest Nového realizmu, teda v rovnakom období, ako Prahu po prvý raz navštívil, zaujímal o české umenie. Mlynárčik, povzbudený záujmom priateľov o parížske dianie, urobil ako prvý a vtedy jediný spomedzi slovenských výtvarníkov odvážny krok smerom k centru aktuálneho výtvarného diania s dôverou, že nebude jeho protagonistami

odmietnutý. Akoby tušil, že vo veľkom svete platia prosté pravidlá: dôvera sa opláca porozumením a priateľstvom.

Alex Mlynárčik opisuje svoje stretnutie s Pierrom Restanym ako kombináciu náhody, šťastia a kritikovskej tolerancie. Do Paríža prišiel so zájazdom Cestovnej kancelárie mládeže. Pred cestou, počas svojho študijného pobytu na Akadémii výtvarných umení v Prahe, spoznal pražské umelecké prostredie, spomedzi maliarov sa spriatelil s Mikulášom Medkom. Zdôveril sa mu so svojou plánovanou cestou a on ho odporučil Janovi Křížovi, mladému kritikovi umenia, ktorý sa práve v tom čase z Paríža vrátil. Kříž sa s Mlynárčikom nezištne podelil o svoje kontakty vrátane telefónnych čísel a upozornil ho na najdôležitejšiu osobnosť aktuálnej parížskej umeleckej scény, na Pierra Restanyho.

Po príchode do Paríža sa Mlynárčik márne snažil kontaktovať Restanyho. Na jeho telefónnom čísle sa ozval ženský hlas, ale zmysluplnej komunikácii bránila jazyková bariéra. Mlynárčik sa síce rok pred cestou do Paríža učil francúzsky, ale na porozumenie telefonátu to nestačilo. Povedal teda svoje meno a rozlúčil sa. S kontaktovaním Raoula-Jeana Moulina, ľavicovo orientovaného kritika, mal väčšie šťastie. Stretol sa s ním, spoznal ho ako srdečného a otvoreného človeka, ale ich konverzácia bola skôr jednoslovná, alebo posunková. Porozumel, že Moulin miluje Prahu, najmä kvôli priateľom umelcom, ktorých aj Mlynárčik poznal a jeho prostredníctvom ich nechal pozdraviť.

Vo voľnom čase, keď opustil skupinu mladých turistov ubezpečiac ich, že v Paríži neostane, že sa s nimi do Československa vráti, Mlynárčik sondaľoval v galériách Latinskej štvrte, čo nového sa tu vystavuje. Jedna ho zaujala slovansky znejúcim krstným menom majiteľky: Galerie Lara Vincy. Keď vošiel dnu, zistil, že je prítomná a že sa s ňou dokáže porozumieť rusky. Pri nej bol muž, ktorý reagoval na jeho meno: Pierre Restany. Objal ho a potešil sa, že spoznáva človeka, ktorý sa mu snažil dovolať. Zvyšných pár dní sa u oboch zmenilo na nevšedný zážitok a na začiatok celoživotného hlbokého priateľstva. Galéria Lara Vincy bola tiež miestom, kde vystavovali noví realisti, Pierre Restany tu pre nich

<sup>9</sup> Ibidem, s. 245.

<sup>10</sup> RESTANY, P.: *Inde. Alex Mlynárčik*. Bratislava 1995, s. 3.

organizoval podujatia. Bola to šťastná náhoda, že Alex Mlynárčik vošiel práve tam.<sup>11</sup>

To, čo Alex Mlynárčik v Paríži prostredníctvom Pierra Restanyho a Nových realistov poznal, mu pomohlo už nasledujúci rok (1965) prekročiť v diele *Happsoe I.* a jeho *Manifeste*, ktoré vytvoril so Zitou Kostrovou a Stanom Filkom, hranice konvenčných umeleckých druhov k dematerializácii výtvarného diela. Spoločný koncept mladých autorov zahrnul ako ready-made všetkých obyvateľov Bratislavy. Pierre Restany tento ich prelomový krok spomenul v svojich publikáciách viackrát v „sociokultúrnom kontexte“. V knihe *L'autre face de l'art (Iná tvár umenia)* upresňuje: „... happenings vo východnej Európe boli vybočením sociologickej praxe. Koncipované ako psychologický výskum – Kantor v Krakove, Knížák v Prahe, Filko a Mlynárčik v Bratislave, Nusberg v Moskve – umožnili aspoň minimálny stupeň kritického porozumenia spoločnosti.“<sup>12</sup>

Už počas Mlynárčikovej prvej návštevy Paríža odporučil Pierre Restany mladého umelca do pozornosti galeristke Raymonde Cazenave. Výstavu s názvom *Permanentné manifestácie* uviedol v rovnomennej galérii o dva roky neskôr, začiatkom leta 1966. V úvode katalógu pripomenul nedávnu českú participáciu na Bienále mladých v Paríži, tiež výstavu Jiřího Kolláře v galérii Riquelme a výstavu „parížsko-českého kubizmu“ v Musée National d'Art Moderne. Alexa Mlynárčika uviedol ako ústrednú postavu výtvarného života v Bratislave, keď predtým pripomenul, že sa Československo skladá z dvoch častí. Písal o *Happsoe* realizovanom v máji a decembri 1965, ako jeho spoluautora uviedol Stana Filka (Zitu Kostrovú nespomenul). Objasnil zrod graffiti, ktoré Mlynárčik v svojej tvorbe využíva – týchto „moderných hieroglyfov vychádzajúcich z hĺbky mestskej civilizácie“ – počnúc Brassaiovými fotografiami a Dubuffetovým *l'art brut*. Ich prítomnosť na múroch metra, stenách verejných toaliet, v telefónnych búdkach...“

označil ako „primárne inštinktívne gesto, revoltu, vzburu proti samote...“. Tiež skúmal Mlynárčikov vzťah k fetišizmu, k sadomasochizmu, krájaníu ženského tela i k bolesti prostredníctvom na výstave prítomných stél, hodín, búst, figurín manekýnov, poprsí, gramofónov..., ktoré sú poznačené graffiti, teda sprítomňujú akciu. Napokon umelca nazval „grand-prêtre du folklor industriel“ (veľkňaz industriálneho folklóru), ktorého manifestácie sú permanentné, rituály kolektívne, objekty kultové. V jeho prípade ide o „kult samého seba, vitálnej energie, o individuálny akord s kozmickými silami...“<sup>13</sup>

Samotnej výstave predchádzala intenzívna korešpondencia od decembra predchádzajúceho roku medzi Raymonde Cazenave a Alexom Mlynárčikom, v ktorej riešili praktické otázky prípravy výstavy a vydania katalógu k nej. Hoci Cazenave nemohla splniť Mlynárčikovu predstavu o vydaní reprezentatívnej publikácie, podujatie sa uskutočnilo v plánovanom termíne bez komplikácií. Alex Mlynárčik napokon zorganizoval všetko sám: katalóg s textom Pierra Restanyho nechal vytlačiť s tirážou a podľa dispozícií Galérie Raymonde Cazenave na Slovensku a objekty na výstavu poslal priamym vagónom do Paríža. Výsledok takejto spolupráce tešil všetkých zúčastnených, čoho dôkazom je vrúcna priateľská korešpondencia medzi Pierrom Restanym a Alexom Mlynárčikom, ako aj ponuka galérie, aby objekty ostali v jej depozite (ako bolo a je zvykom, zrejme s možnosťou ich predaja). Raymonde Cazenave navrhla, že bude umelca uvádzať medzi svojimi kmeňovými autormi.<sup>14</sup>

Výstava mala pozitívnu odozvu vo francúzskej tlači. *Les lettres françaises* priniesli článok Raoul-Jeana Moulina, v ktorom vysvetľuje odlišnosť Mlynárčikovej poetiky od poetiky kubizmu, ktorú v súvislosti s československým umením zrejme ešte stále očakávalo parížske publikum. Príčinou je, že Mlynárčikova tvorba „korešponduje s objektívnou realitou

<sup>11</sup> Voľne podľa MLYNÁRČIK, A.: *Pamäte*. Rukopis. Súkromný archív autorky.

<sup>12</sup> RESTANY, P.: *L'autre face de l'art*. Paris 1979, s. 72. „... en Europe de l'Est et en U.R.S.S., la pratique sociologique déviante du happening conçu comme une investigation psychologique – Kantor a Cracovie, Knížák a Prague, Filko et Mlynárčik a Bratislava, Nusberg a Moscou – a permis la survivance d'un degré minimal de conscience critique.“ (Preklad v texte Z. B.)

<sup>13</sup> RESTANY, P.: Alex Mlynárčik, grand-prêtre du folklor industriel. In: *Alex Mlynárčik / Manifestations permanentes*. Katalóg výstavy. Galerie Raymonde Cazenave. Paríž, jún 1966. Text v katalógu datovaný 13. mája 1966.

<sup>14</sup> Podľa korešpondencie v súkromnom archíve Alexa Mlynárčika.

a nepochybne predstavuje jeden zo základných pilierov moderného československého umenia“.<sup>15</sup> Mlynárčikove objekty mu pripomínajú „náhrobné kamene židovského cintorína starého gheta v Prahe... epitafy s graffiti...“<sup>15</sup>

O dva mesiace neskôr sa Moulin v rovnakých novinách opäť venuje Mlynárčikovej tvorbe. V úvode článku píše o dôležitom potvrdení vzťahov medzi Prahou a Parížom a menuje všetky udalosti parížskej výstavnej sezóny od jesene 1965 do začiatku leta nasledujúceho roku, ktoré predstavili české výtvarné umenie: expozíciu kubizmu aj Kupkovej zbierky, retrospektívu Alfonza Muchu, účasť na parížskom bienále v dôležitých inštitúciách a individuálne kolekcie Karla Flinkera, Jiřího Koláři, Kotíka i Josefa Šímu v súkromných galériách. „Túto panorámu československého moderného umenia dnes dopĺňa u Raymonde Cazenave prvá parížska výstava mladého Slováka, Alexa Mlynárčika, narodeného roku 1934 v Žiline, ktorý po skončení Vysoké školy výtvarných umení hrá jednu z hlavných úloh v kultúrnom živote Bratislavy.“<sup>16</sup> Vysvetľuje Mlynárčikov a Filkov *Happso*, jeho odlišnosť od happeningov a na jeho základe zrod umelcovej myšlienky o dielach ako permanentných manifestáciách. Venuje sa anonymite ich účastníkov a z nej odvodzuje Mlynárčikovu záľubu v šifrovaných impulzívnych odkazoch, čmáraniciach na stenách, ktoré využíva na povrchu svojich objektov.

Analyzuje dvojité kódovanie Mlynárčikových objektov, keď reálne figuríny, busty, nástenné hodiny, verklík... autor „neutralizuje bielou vrstvou, a tak nás nabádajú popísať ich, na druhej strane odtlačky alebo odliatky týchto figurín vytvorené umelcom sú husto popísané a čiastočne alebo celkom pozlátene

a patinované. Tieto asambláže potvrdzujú najoriginálnejšiu Mlynárčikovu snahu jeho vyhlbených a pomalovaných reliéfov v tradícii slovenskej gotiky, jeho kompozícií vo forme triptychov, stolov oltárov zasvätených našim moderným adoráciám, silu účinku jeho trojrozmerných asociácií na overené témy, ktoré mihotavý plameň voskových sviec začleňuje do celku, kde v skrytej hracej skrinke rezonujú starodávne Vianoce.“<sup>17</sup>

Napriek prítomnosti ďalších fetišov v Mlynárčikových dielach, Moulin pripomína, že umelcovou snahou je skôr moralizovať ako vyvolávať estetické zážitky, predovšetkým desakralizovať a spochybniť zastaralé mýty našej civilizácie, upozorniť nás na idoly súčasnosti.

## IX. kongres AICA v Prahe a v Bratislave

Na jeseň 1966 (od 25. septembra do 2. októbra) sa konal IX. kongres AICA<sup>18</sup> v Prahe so záverom v Bratislave a s postkongresovou cestou po Slovensku. Umelecká a umeleckohistorická obec si od tejto medzinárodnej udalosti veľa sľubovali a patrične sa na ňu pripravili. Kongres organizoval Zväz československých výtvarných umelcov v Prahe a Zväz slovenských výtvarných umelcov v Bratislave. Zúčastnili sa na ňom zástupcovia dvadsiatichsiedmich národných sekcií z európskych i mimoeurópskych krajín. Najviac delegátov bolo z Francúzska, Talianska a z Československa. V organizačnom výbore, na čele ktorého stál predseda československej sekcie Miroslav Míčko, pracovali sekretár československej sekcie AICA Jiří Kotlík, ako zástupca slovenskej strany Marián Városov a generálny sekretár AICA

<sup>15</sup> MOULIN, R.-J.: L'art tchécoslovaque aujourd'hui. In: RESTANY, P.: *Ailleurs – Alex Mlynárčik*. Paris – Bratislava 1994, s. 239. (Pôvodne publikované: *Les Lettres françaises*, 14. 4. 1966. Preklad v texte Z. B.)

<sup>16</sup> MOULIN, R.-J.: Mlynárčik alebo koniec idolov. In: RESTANY 1995, c. d. (v pozn. 10), s. 246.

<sup>17</sup> MOULIN, R.-J.: Mlynárčik ou la fin des idoles. *Les Lettres françaises*, 30. 6. 1966. In: RESTANY 1994, c. d. (v pozn. 15), s. 241. (Preklad v texte Z.B.)

<sup>18</sup> AICA (Association internationale des critiques d'art – Medzinárodná asociácia kritikov výtvarného umenia), sa formovala

medzi rokmi 1948 až 1949 v Paríži, od roku 1950 je registrovaná ako mimovládna organizácia pod patronátom UNESCO s cieľom posilniť slobodné vyjadrenie kritiky umenia na celom svete a zabezpečiť jej rozmanitosť. Organizovaná je na báze národných (vo význame štátnych) sekcií a voleného centrálného výboru so sídlom v Paríži. Chráni morálne a profesionálne záujmy kritikov umenia a presadzuje práva svojich členov. Jej každoročné, tematicky orientované kongresy sa striedajú v jednotlivých členských krajinách asociácie. Počas šesťdesiatych rokov ich diskusie ovplyvnili aktuálne umelecké tendencie v krajinách, kde sa konali. V súčasnosti má AICA 65 národných sekcií s 3 700 členmi. Zdroj: [https://www.archivesdelacritiquedart.org/isadg\\_entites/aica-association-internationale-des-critiques-dart](https://www.archivesdelacritiquedart.org/isadg_entites/aica-association-internationale-des-critiques-dart)

Tony Spiteris. Okrem už menovaných sa na kongrese spomedzi domácich kritikov umenia zúčastnili Jindřich Chalupecký, Vlastimil Fiala, Václav Formánek, Ľubor Kára, Miroslav Lamač, Jiří Mašín, Radislav Matuščík, Jaromír Neumann, Luděk Novák, Jiří Padrta, Ľudmila Peterajová, Eva Petrová, Josef Raban, Jiří Šetlík, Dušan Šindelář, Jiří Šmíd, Jan Tomeš, Ludmila Vachtová, Karol Vaculík, Vojtěch Volavka, Zdeňka Volavková-Skořepová, Jaromír Zemina a Václav Zykmond.

Ústrednou témou kongresu bola kritika ako taká z viacerých uhlov pohľadu, jej oprávnenosti, funkcií, metód, jazyka a slobody. Poslednou voľnou témou bolo kolokvium o nových tendenciách v umení. S cieľom medzinárodne zjednotiť terminológiu pracovala komisia, v ktorej boli okrem prezidenta AICA G. C. Argana, Holanďana Hansa Jaffé a Miroslava Míčka najmä francúzski kritici umenia, menovite Jaques Lassaigue, Michel Ragon a Pierre Restany. Kongresu sa zúčastnil aj ďalší Francúz, Bernard Dorival.<sup>19</sup>

Pierre Restany bol v terminologickej komisii aktívny. Kládol otázky, ako „je kritika umenia vedeckou, filozofickou, alebo literárnou disciplínou“ a „akú pozíciu má kritika umenia zaujať?“ On sám definoval svoj vzťah ku kritike umenia definujúc typológiu jej viacerých kategórií ako konštatujúcu pasívnu alebo aktívnu, ktorá súdi, teda prijíma, alebo vylučuje diela, delí ich na dve proti sebe stojace skupiny. Tretiu kategóriu podľa Restanyho reprezentuje kritik-teoretik, ktorý chce dať chaosu kreativity istý systém. Štvrtou potom je militantná kritika z pera príslušníka ku konkrétnej umeleckej tendencii, kde je viazaný.<sup>20</sup>

Český historik umenia, Jiří Šetlík, účastník pražského kongresu, podal vzácné svedectvo o názoroch mladého Pierra Restanyho, ktorými oponoval

akademicky orientovaným kolegom. Tí tvrdili, že je potrebné, aby sa kritika čo najviac priblížila vede a používala výlučne objektívne metódy. Restany bránil tú pozíciu, ktorá využíva literárny spôsob vyjadrenia bližší umeleckému než vedeckému vyjadreniu. V žiadnom prípade nebol pasívnym kritikom. Dalo by sa povedať, že kombinoval tretiu a štvrtú kategóriu, ako sám písanie o umení rozdelil. Využíval teoretickú bázu pri rozkrývaní problematiky, ale uvažoval synteticky. Zároveň bol kritikom pracujúcim v teréne, angažovaným, vďaka svojmu presvedčeniu rozdával myšlienky a hľadal *ozajstných umelcov* („čistých“). Vedel vynikajúco predstaviť problematiku a odhadnúť budúcnosť umeleckého pohybu. Hovoril, že kritiku sa nemožno naučiť a že je blízka tvorivému procesu.<sup>21</sup>

V sobotu 1. októbra sa účastníci svetového kongresu AICA presunuli z Prahy cez Brno do Bratislavy.<sup>22</sup> Dopoludnia absolvovali prehliadky výstav mladých umelcov, a to v Moravskej galérii, koncipovanú česko-slovensky a v Dome páňov z Kunštátu, kde bola výlučne slovenská kolekcia. Kurátormi boli Eva Petrová a Radislav Matuščík. Ich úvodné texty boli v katalógu prvej z kolekcií publikované aj vo francúzštine, kým katalóg druhej bol len orientačným doplnkom bez textov, ktorý vo vstupnej anotácii avizoval, že je to „recipročná výtvarná konfrontácia medzi Bratislavou a Brnom... (ktorá) predstavuje pätnástich maliarov, sochárov a grafikov z okruhov, ktoré podnetne vstupovali do slovenského výtvarného života v rokoch 1957 – 1965.“<sup>23</sup>

Česko-slovenská kolekcia mala generačné obmedzenie, predstavila len autorov, ktorí sa narodili v rozmedzí rokov 1931 až 1941, pričom ich diela boli skutočne aktuálne, z rokov 1964 až 1966. Autor textu k slovenskému výberu, Radislav Matuščík, vysvetľuje, že väčšina umelcov zo Skupiny Mikuláša Galandu

<sup>19</sup> PETERAJOVÁ, L.: *Pamäti*. Bratislava 2011, s. 308-309.

<sup>20</sup> HUBATOVÁ-VACKOVÁ 2009, c. d. (v pozn. 4), s. 251-268, cit. s. 259-260.

<sup>21</sup> Podľa rozhovoru lady Hubatovej-Vackovej s Jiřím Šetlíkom. In: HUBATOVÁ-VACKOVÁ 2009, c. d. (v pozn. 4), s. 261.

<sup>22</sup> Archives de la Critique d'art, Rennes. Fond Restany, Pierre. PREST XS; EST 02/24-26 Dossier Pays de l'est, 0011985; Tchecoslovaquie – IX-ème Congrès de l'AICA (25. septembre – 3. octobre 1966, program).

<sup>23</sup> *Výstava mladých slovenských výtvarníkov*: Dům umění, Brno 1966. Katalóg výstavy. Pre krajskú organizáciu Zväzu slovenských výtvarných umelcov vydal SFVU, Bratislava 1966. Bez uvedenia kurátora, bez úvodu. Autori zastúpení v katalógu: Viera Bombová, Albín Brunovský, Rudolf Fila, Stanislav Filko, Mira Haberernová, Alexander Ilečko, Jozef Jankovič, Rudolf Krivoš, Milan Laluha, Milan Mravec, Milan Paštéka, Andrej Rudavský, Agneša Sigetová, Pavol Tóth, Miloš Urbásek. Zoznam vyzvaných umelcov uverejnený v katalógu avizuje širšie zastúpenie, nevysvetľuje však, prečo, diela viacerých vyzvaných umelcov – Andreja Barčíka, Mariána Čunderlíka, Viery Gergeľovej, Jaroslava Kočiša, Vladimíra Kompánka a Alexa Mlynárčika – v kolekciu chýbajú.

už prekročila vekový limit možnej účasti na výstave, a tak kolekcia predstavuje predovšetkým diela autorov okruhu Konfrontácií a mladších. Konštatuje: „Mladá slovenská maľba sa hlási so svojimi najlepšimi dielami k nonfiguratívne programu. Na jednej strane hľadá možnosti vyrovnania racionálneho a spontánneho, konštruktívneho a deštrujúceho, na druhej strane sa obohacuje použitím objektu v obrazoch-reliéfoch. Je to zásluha účastníkov Konfrontácií. Najmladší absolventi tvoria naopak v rozličnom vzťahu k tradícii figuratívnej maľby.“<sup>24</sup>

Po príchode do Bratislavy, v ten istý deň (v sobotu, 1. októbra 1966), sa účastníci kongresu stretli s autormi participujúcimi na výstave *Súčasná slovenská výtvarné umenie*, ktorá sa konala vo Výstavnom pavilóne Zväzu slovenských výtvarných umelcov (historická budova Umeleckej besedy na Dostojevského

rade č. 2). Večer ich čakalo kolokvium o nových tendenciách vo výtvarnom umení, ktorému predsedal Jean Leymarie.<sup>25</sup>

Hoci kurátor výstavy – alebo komisár, ako sa vtedy hovorilo – Ľubor Kára, autorsky koncipoval výstavu, bol pri definitívnom výbere autorov dôležitý názor pätnásťčlennej poroty, ktorej zároveň predsedal.<sup>26</sup> Výstava predstavila aktuálnu tvorbu domácich žijúcich autorov všetkých generácií. Väčšina diel bola z rokov 1965 a 1966, niektoré z rokov 1963 a 1964, len zopár starších z roku 1962.<sup>27</sup>

V nedeľu 2. októbra dopoludnia navštívili účastníci medzinárodného kongresu AICA dve výstavy v Slovenskej národnej galérii – *Dvanásť storočí výtvarného umenia na Slovensku (výstava starého a moderného umenia)*<sup>28</sup> a *Tvorba strednej a mladej generácie*<sup>29</sup> – ktoré inštitúcia pripravila pre túto príležitosť. Popoludní,

<sup>24</sup> *Výstava mladých / Exposition des jeunes*. Katalóg výstavy. Úvod: Eva Petrová, Radislav Matuščík. Brno 1966, s. 8. Slovenskí autori zastúpení v katalógu: Juraj Bartusz, Mária Bartuszová, Eduard Bekéni, Pavol Binder, Viera Bombová, Albín Brunovský, Anton Cepka, Miroslav Cipár, Juraj Deák, Alexander Eckerdt, Rudolf Fila, Stanislav Filko, Alexander Gejmovský, Míra Haberernová, Heda Ilečková-Hendrychová, Jozef Jankovič, Jaroslav Kočiš, Dagmar Kočišová, Július Koller, Rudolf Krivoš, Milan Mravec, Alojz Petráš, Vladimír Popovič, Štefan Prukner, Nad'a Rappensbergerová-Jankovičová, Andrej Rudavský, Emil Sedlák, Jana Shejbalová-Želibská, Agneša Sigetová, Milan Struhárik, Ivan Štěpán, Miloš Urbásek.

<sup>25</sup> Archives de la Critique d'art, Rennes. Fond Restany, Pierre: PREST XS. EST 02/24-26 Dossier Pays de l'est, 0011985. Tchécoslovaquie – IX-ème Congrès de l'AICA. (25. september – 3. október 1966, program).

<sup>26</sup> Ľubor Kára bol od roku 1957 šéfredaktorom mesačníka *Výtvarný život*. V rokoch 1964 – 1968 bol členom predsedníctva Zväzu československých výtvarných umelcov.

<sup>27</sup> *Súčasná slovenská výtvarné umenie*. Bratislava, september – október 1966, výstavný pavilón ZSVU, Dostojevského rad 2. Katalóg výstavy. Úvod: Ľubor Kára. Vydavateľstvo SFVU pre Sväz slovenských výtvarných umelcov, nepag. Bratislava 1966. Vystavujúci autori, maľba: Svetozár Ábel, Janko Alexy, Eduard Antal, Elvíra Antalová, Andrej Barčík, Oľga Bartošíková, Vlasta Čihánková, Alexander Eckerdt, Rudolf Fila, Julián Filo, Anton Galko, Kveta Gandlová, Ladislav Guderna, Ferdinand Hložník, Michal Jakabčič, Július Jakoby, Alojz Klimo, Tamara Klimová, Viera Kraicová, Juraj Krén, Rudolf Krivoš, Zábaj Kulphavý, Milan Laluha, Elena Lazinovská, Eugen Lehotský, Peter Matejka, Rudolf Moško, Lea Mrázová, Július Nemčík, Milan Paštéka, Ever Púček, Alexander Szabó, Ester

Šimerová, Miloš Šimurda, Eva Trizuljaková, Velba, Imrich Weiner-Kráľ, Ernest Zmeták, Ján Želibský, Viera Žilincánová; plastika: Anton Čutek, Alina Ferdinandy, Juraj Hovorka, Jozef Jankovič, Tibor Kavecký, Jaroslav Kočiš, Vladimír Kompánek, Ludwik Korkoš, Jozef Kostka, Erna Masarovičová, Vladimír Moťovský, Klára Pataki, František Patočka, Andrej Rudavský, Ladislav Snopek, Pavol Tóth, Alexander Trizuljak, Rudolf Uher; grafika: Jozef Baláž, Viera Bombová, Albín Brunovský, Čapka, Orest Dubay, Róbert Dúbravec, Ľudovít Fulla, Viera Gergeľová, Vincent Hložník, Fero Kráľ, Ján Lebiš, Miroslav Marček, Jarmila Pavličková, Štefan Prukner, Július Szabó, Ivan Štubňa, Ernest Zmeták, Jana Želibská.

<sup>28</sup> *Dvanásť storočí výtvarného umenia na Slovensku (výstava starého a moderného umenia)*. Katalóg výstavy. Úvod: Karol Vaculík. Bratislava 1966.

<sup>29</sup> *Tvorba strednej a mladej generácie zo zbierok SNG*. Katalóg výstavy. Úvod: Eudmila Peterajová (komisárka výstavy). Bratislava 1966. Kolekciu maľby zostavila Eudmila Peterajová, kolekciu sochárstva Denisa Kahounová, kolekciu grafiky Eva Šefčáková. Vystavujúci autori: Andrej Barčík, Tibor Bártfay, Oľga Bartošíková, Viera Bombová, Albín Brunovský, Jarmila Čihánková, Milan Čunderlík, Anton Čutek, Orest Dubay, Rudolf Fila, Ladislav Gandl, Kveta Gandlová, Viera Gergeľová, Ladislav Guderna, Míra Haberernová, Ferdinand Hložník, Vincent Hložník, Viliam Chmel, Michal Jakabčič, Jozef Jankovič, Alojz Klimo, Tamara Klimová, Jaroslav Kočiš, Vladimír Kompánek, Ludwik Korkoš, Viera Kraicová, Rudolf Krivoš, Miroslav Ksandr, Ján Kulich, Milan Laluha, Ján Lebiš, Erna Masarovičová, Vladimír Moťovský, Eduard Ovcáček, Milan Paštéka, Klára Pataki, Andrej Rudavský, Ervín Semian, Jana Shejbalová, Jozef Šturdík, Ladislav Snopek, Pavol Tóth, Alexander Trizuljak, Rudolf Uher, Miloš Urbásek, Ernest Zmeták, Viera Žilincánová.

ešte pred začiatkom posledného pracovného bloku kongresu tiež expozíciu Súčasné slovenské sochárstvo v Medickej záhrade. Predsedajúci odstupujúci prezident Giulio Carlo Argan večer kongres slávnostne ukončil. Vo svojom prejave<sup>30</sup> charakterizoval podstatu kritiky, jej prostriedky a neobišiel ani otázky publicity a trhu. Pri analýze funkcií kritiky sa odvolal na axiológiu Mariána Várossa.<sup>31</sup>

Výstavu *Dvanásť storočí výtvarného umenia na Slovensku*, ktorú častníci kongresu navštívili, koncipoval dlhoročný riaditeľ Slovenskej národnej galérie, Karol Vaculík. Už od svojich umeleckohistorických začiatkov sa zaujímal aj o umenie moderné a súčasné, preto zaradil do kolekcie pomerne veľký počet diel nielen z medzivojnového obdobia, ale i zo štyridsiatych rokov, dokonca niekoľko z ďalších dvoch desaťročí od autorov už nežijúcich, alebo žijúcich umelcov staršej a strednej generácie. Výber diel z tvorby umelcov aktívnych v 20. storočí takto siahal od roku 1900 až do roku 1966, pričom chronologický záber expozície plynule prechádzal z 19. do 20. storočia.<sup>32</sup>

Oproti predošlým, najmä brnianskym výstavám, pôsobí z dnešného odstupe koncepcia výstavy *Tvorba strednej a mladej generácie* viac než rozpačito. Jej kurátorka Ľudmila Peterajová ňou nahradila v programe kongresu avizovanú výstavu Mladé slovenské umenie kolekciami diel zo zbierky Slovenskej národnej galérie, obdobne, ako to urobil Karol Vaculík, kurátor výstavy *Dvanásť storočí výtvarného umenia na Slovensku*. Kým jeho rozhodnutie prinieslo želiteľný výsledok – účastníci kongresu sa oboznámili s prehľadom našich dejín umenia na základe reprezentatívnych diel, ktoré dovtedy nepoznali – predstaviť relevantné a zároveň aktuálne diela

pre druhú výstavu zo zbierky inštitúcie bol zrejme ťažko riešiteľný problém. Slovenská národná galéria budovala kolekcie s istým časovým odstupom, a tak kurátorka výstavy, aby predstavila patrične bohatý výber, siahla aj po početných ukážkach z obdobia prvých povojnových rokov, ktoré tvorili temer tretinu výstavy. Na margo ideológmi nanúteného socialistického realizmu počas päťdesiatych rokov, ktorého ukážky viac-menej vo výbere diel pre výstavu vynechala, v texte katalógu mierumilovne, temer ospravedlňujúco konštatuje: „V začiatku päťdesiatych rokov nastali prechodné nedorozumenia vo výklade socialisticko-realistického umenia, ktoré spôsobili istú vývojovú retardáciu.“<sup>33</sup>

Kolekcia exteriérových kompozícií *Slovenská socha* v Medickej záhrade bola modifikovaným segmentom z veľkorysej prehliadky identického názvu organizovanej Oblastnou galériou v Liberci v rovnakom roku (1966) jej riaditeľkou Hanou Seifertovou a komissárkou Ľudmilou Vachtovou, ktorej sa zúčastnili viac ako dve desiatky autorov. Za slovenskú stranu pôsobil ako spolukomisár Karol Kahoun. Predstavila diela viacerých neoavantgardne orientovaných autorov.<sup>34</sup>

„Pondelok 3. októbra účastníci kongresu venovali prehliadke Trienále insitného umenia, individuálnym návštevám ateliérov a Galérii mladých na Mostovej ulici. V tom čase vystavovali Milan Laluha v Galérii mesta Bratislavy v prízemnej sále Primaciálneho paláca a Alexander Ilečko v v Galérii C. Majerníka.“<sup>35</sup>

Na protest voči oficiálnym výstavám slovenského výtvarného umenia usporiadaných pri príležitosti kongresu AICA, ktoré prezentovali súčasnosť prostredníctvom tradičných médií obrazu a sochy, navyše často ešte s prízvukom socialistického re-

<sup>30</sup> ARGAN, G. C.: Projev na závěrečném zasedání IX. Mezinárodního kongresu AICA. In: *Výtvarné umění*, 1967, č. 2, s. 100-102.

<sup>31</sup> Ibidem, s. 101.

<sup>32</sup> Na výstave *Dvanásť storočí výtvarného umenia na Slovensku* boli zastúpení nasledovní autori pôsobiaci v 20. storočí: Janko Alexy, Konštantín Bauer, Jakub Bauernfreund, Miloš Alexander Bazovský, Štefan Bednár, Martin Benka, Ladislav Čemický, Ľudovít Fulla, Mikuláš Galanda, Edmund Gwerk, Bedrich Hoffstädter, Július Jakoby, Anton Jasusch, Jozef Kollár, Eugen Lehotský, Gustáv Mallý, Cyprián Majerník, Peter Matejka, Dezider Milly, Ján Mudroch, Andrej Nemeš,

Eugen Nevan, Karol Ondreička, Zolo Palugay, Koloman Sokol, Ester Šimerová-Martínčeková, Ján Želibský, Imro Weiner-Král, Rudolf Hornák, Vojtech Ihrský, Ján Koniarek, Jozef Kostka, Ladislav Majerský, Rudolf Pribiš a Alojz Rigele.

<sup>33</sup> *Tvorba strednej a mladej generácie zo zbierok SNG 1966*, c. d. (v pozn. 29) s. 6.

<sup>34</sup> K výstave nevyšiel katalóg. Voľne podľa: BELOHRADSKÁ, E.: Výstavy ku kongresu AICA. *Slovenská socha 1966*. In: *Výtvarný život*, 1966, roč. 11, č. 10, s. 372-375.

<sup>35</sup> PETERAJOVÁ 2011, c. d. (v pozn. 19), s. 308-309, 311, 312, 669.



alizmu, vytvoril Alex Mlynárčik vo vlastnej réžii, bez podpory oficiálnych inštitúcií a mimo avizovaný program vskutku duchampovské preľnutie umenia so životom, ktoré zaradil do svojho cyklu *Permanentné manifestácie*. Na verejných pánskych toaletách v centre mesta nainštaloval počas troch dní bratislavského záveru kongresu sedem zrkadiel a označil ich nápismi. Bolo to prostredie pre „Pocty“ svätému Antonovi, Hieronymovi Boschovi, Gabrielovi Chevallierovi, Godotovi, Michelangelovi Pistolettovi, Stanovi Filkovi a moču ako takému. Pierre Restany o udalosti píše: „Biele steny okolo bolo *povolené* popisovať! *Permanentné manifestácie* dovoľovali zozbierať reakcie *divákov-užívateľov*, a to všetko sprevádzal rezký Radeczkého marš. Transparenty vonku označovali dĺžku trvania akcie a čas, v ktorom bolo zariadenie *použiteľné* pre verejnosť: *Druhé permanentné manifestácie od 2. do 4. 10. 1966, od 6.20 do 21.10*. Alex rozoslal pozvánky po celom meste, no najmä častníkom kongresu AICA. 2. októbra 1966 o 9.00 som teda spolu s Michelom Ragonom a Yusuke Nakaharom slávnostne *otvoril* bratislavský verejný záchod.“<sup>36</sup>

Niekoľko dní v Bratislave, spoločná prehliadka viacerých výstav, ktoré boli – súdiac podľa ich katalógov – z hľadiska aktuálneho európskeho výtvarného diania zrejme málo zaujímavé, stretnutia s oficiálnymi a neznámymi umelcami rámovali pobyt významných svetových i francúzskych kritikov vrátane Pierra Restanyho v tomto, pre nich novom meste. Mlynárčikove *Permanentné manifestácie* sa svojou provokatívnou silou istotne vymykali zo sivého priemeru ostatných zážitkov pobytu na Slovensku.

Trojdná postkongresová cesta po Slovensku (od utorka 4. októbra do štvrtka 6. októbra) sa orientovala na prehliadku turistických destinácií prekvapivo bez návštev v ateliéroch mimobratislavských autorov, ktoré neboli ani len plánované. Tvorbu Ľudovíta Fullu žijúceho v Ružomberku už niektorí kritici, ktorí sa zúčastnili varšavského kongresu poznali, ale program neponúkol, aby si ju osviežili. Neponúkol ani návštevu ateliéru Ester Šimerovej-

-Martinčekovej v Liptovskom Mikuláši, ktorá by istotne bola najmä pre francúzskych kritikov umenia hlbokým zážitkom. Boli by mohli osobne spoznať významnú osobnosť – žiačku Alexandry Exterovej.

## Opäť do Európy

Rok po kongrese AICA v Československu a po prvej Mlynárčikovej výstave v Paríži, Pierre Restany otvoril dve výstavy, na ktorých uviedol slovenských autorov. Prvou boli Mlynárčikove *Permanentné manifestácie II.* s názvom *Pokušenie (Tentation)* opäť v galérii Raymond Cazenave.<sup>37</sup> Provokatívnu prehliadku tvorilo štyridsať bielych tiel figurín, používaných vo výkladoch obchodov s odevmi – tentoraz však pózovali nahé. Diváci výstavy zdieľali neskrývaný sexizmus aktuálny v šesťdesiatych rokoch. Na telá figurín kreslili rôzne obrazce, alebo vlastné signatúry: spontánne vytvárali Mlynárčikom proponované graffiti. Niektorí sa podpisovali nielen na figuríny, ale dokonca aj na odhalené ruky návštevníčok výstavy, ktoré to akceptovali. Pozadie prípravy výstavy má svoju neopakovateľnú, no nie vždy radostnú atmosféru. Avšak príbeh získania figurín na poslednú chvíľu, za ktoré Alex Mlynárčik zaplatil 1500 frankov udelených ako súčasť Prix Arnyx, je príbeh so šťastným koncom.<sup>38</sup>

Mlynárčikovým spoluautorom na výstave *Pokušenie* bol grafik Miloš Urbásek, ktorý sa v tom čase už venoval lettristickým kompozíciám. Od nich neskôr prešiel k vyhranenému neokonštruktivizmu. Paralelne – zväčša na pozvanie Alexa Mlynárčika – však pestoval svoju inú autorskú identitu, keď tvoril objekty, inštalácie a participoval na udalostiach akčného umenia. Na stenách Galérie Raymond Cazenave Urbáskove kompozície „lemovali galerijný priestor plný *bielych dám* a vytvárali lettristickú hru na text O. K. BOY. Obecenstvo potom figuríny popisovalo: (boli to) permanentné manifestácie.“<sup>39</sup>

Druhou výstavou bol *Superlund*, prehliadka aktuálnych výtvarných tendencií, na ktorú Pierre Restany pozval do medzinárodnej konfrontácie Alexa Mlynárčika. Úroveň tvorby mladého autora ho zrejme

<sup>36</sup> RESTANY 1995, c. d. (pozn. 10), s. 24.

<sup>37</sup> Ibidem, s. 25, s. 34, s. 35.

<sup>38</sup> Chalupecký, Jindřich: *Príbeh Alexa Mlynárčika*. P. S.: *Zápisky z ciest A. M.* Ed.: MLYNÁRČIK, A. Vlastným nákladom, vytlačené vo Francúzsku, bez uvedenia roku vydania (2011), s. 158.

<sup>39</sup> MLYNÁRČIK 2011, c. d. (v pozn. 38), s. 158.

presvedčila, že v tomto kontexte obstojí. Už samotný názov podujatia, ktoré sa uskutočnilo v roku 1967 v Kunsthalle vo švédskom Lunde – Superlund. Un panorama du présent. Une philosophie du futur (Superlund. Panoráma prítomnosti. Filozofia budúcnosti) – naznačuje jeho ambicióznosť. Alex Mlynárčik tu vystavil prostredie Villa del mysteri (Vila mystérií), teda „špirálový labyrint komponovaný z prepojených panelov zobrazujúcich ženské postavy adresované ako výzva publiku, aby na nich zanechalo graffiti podľa vlastného výberu.“<sup>40</sup> Aj tu, v medzinárodnej konfrontácii, Mlynárčik pokračuje vo svojej individuálnej mytológii: erotika zaplňajúca priestory a písanie graffiti ako prejav túžby sa v jeho práci prelína. V katalógu podujatia ho Pierre Restany zaradil do sekcie Les Espaces Privileges (Privilegované priestory) popri umelcoch ako Roy Adzak, Arman, François Arnal, Mark Brusse, Christo, Erik Dietman, Constantin Xenakis, Jean-Michel Sanejouand a ďalších.<sup>41</sup> O výstave vyšla správa aj v domácej tlači.<sup>42</sup>

Preklad Restanyho textu v katalógu *Superlund* vyšiel v nasledujúcom roku vo *Výtvarnom živote*.<sup>43</sup> Do redakcie ho zanesol Alex Mlynárčik.<sup>44</sup> Restany zásadným spôsobom analyzuje 20. storočie vo výtvarnom umení, ktoré podľa neho skončilo zánikom abstraktného umenia roku 1960. Po odmietaní vonkajšieho sveta sa umelec vracia do spoločnosti. „Dnešná avantgarda je ... realistická preto, že prekonala ... negatívny mýtus, ... technologické odcudzenie... Jej zdôvodnený optimizmus spočíva práve tak na morálnej požiadavke, ako i na hmatateľných perspektívach vedy. Vstúpili sme znova do novej priemyselnej revolúcie: do éry atómovej energie, automatizácie, medziplanetárnej leteckej dopravy. Nech je však náplň technickej revolúcie akákoľvek, dnešný človek ju uskutočňuje iba potiaľ, pokiaľ vidí, že je to

pre tú-ktorú vec nevyhnutné a zároveň postačujúce. Morálka dnešného človeka je morálkou správania sa; nespočíva ani na transcendentne, ani na odvolávaní sa na ideologické dogmy, ale je to *nová spoločenská zmluva viazaná na požiadavku prežitia*... Človek prestal byť nepriateľom techniky, výtvarník sa vracia do lona spoločnosti. Avantgardné umenie prestalo byť umením odporu a je umením účasti.“<sup>45</sup>

Restany ďalej ozrejmuje význam snáh predchodcov amerického pop-artu a nezameniteľnú úlohu umelcov Nového realizmu, ktorí sa kolektívne vrátili do spoločnosti, pričom poukazujú na „moderný zmysel prírody (ktorý je) založený na mestskom prvku... a potvrdzujú vôľu vrátiť sa ku každodennej skutočnosti ako k neohraničenému výrazovému zdroju.“<sup>46</sup> Zanietene uvažuje o budúcnosti umenia XXI. storočia, píše, že dôležitý je „technický folklór druhej priemyselnej revolúcie“. Poukazuje na opotrebovanie tradičného maliarskeho slovníka a proklamuje „programované vizuálne umenie a operatívny výskum, sochársku architektúru a priestorový urbanizmus.“ Konštatuje prekonanie „fetišizmu objektu“ a vysvetľuje rozdielnosť postojov nových realistov vo vzťahu ku koláži a k Duchampovým ready-madom.“<sup>47</sup> Upriamuje pohľad na konkrétne diela severoamerických umelcov pop-artu a nových realistov, pripomína aj kolektívne programované diela skupín v rôznych európskych mestách a zdôrazňuje „extrarozmerné vybočenia do kozmu a nekonečna Yvesa Kleina, Fontanu a Agama“, pričom ideálom mu je „syntéza umení v hmatateľnom stelesnení individuálneho štastia“, pričom „umeleckým dielom XXI. storočia by bol dom..., priestor individuálneho blahobytu.“ Restany nabáda divákov, aby v mene novej komunikačnej štruktúry odmietli estetiku objektu a pochopili priestorový urbanizmus, ktorý charakterizuje „štruktúraný rebríček komunikačných

<sup>40</sup> Labyrinthe spiraloid composé de panneaux articulés représentant des effigies de modèles féminins sur lesquels le public est invité à apposer les graffiti de son choix.“ (Preklad v texte: Z. B.)

<sup>41</sup> RESTANY, P.: *Superlund. Un panorama du présent. Une philosophie du futur*. Katalóg výstavy. Lund 1967.

<sup>42</sup> KOSTROVÁ, Z.: Superlund – mesto roku 2000. In: RESTANY 1995, c. d. (v pozn. 10), s. 242. Pôvodne uverejnené v denníku *Pravda* 25. 11. 1967.

<sup>43</sup> RESTANY, P.: Filozofia budúcnosti. In: *Výtvarný život*, 13, 1968, č. 3, s. 116-121.

<sup>44</sup> Makulatúra listu Alexa Mlynárčika Pierrovi Restanymu datovaná 15. 11. 1967. Súkromný archív Alexa Mlynárčika.

<sup>45</sup> RESTANY 1968, c. d. (v pozn. 43), s. 116-121, cit. s. 118.

<sup>46</sup> Ibidem, s. 118.

<sup>47</sup> Ibidem, s. 119.

vzťahov, o ktoré sa opiera sociálna opodstatnenosť umenia.“<sup>48</sup>

V poslednej pasáži svojho textu sa Restany venuje prospektívnemu mysleniu v architektúre. V duchu myšlienok Michela Ragona prítakáva vývoju sociálnych štruktúr smerom k mobilite, ktorú predstavujú „práca, rodina voľný čas, cestovanie... V takomto architektonickom slohu jedine výtvarník bude schopný zabezpečiť koordináciu a prelínanie medzi kolektívnou senzibilitou a senzibilitou individuálnou... Vzdušná architektúra a klimatizácia veľkých geografických priestorov umožnia návrat k prírodnému stavu v akomsi technickom Raji, ... (ktorý bude môcť) znovu poskytnúť odcudzenému a zmechanizovanému mestskému davu zmysel pe hru, veselie, kolektívne emócie... umelecké výtvyry nájdu ... svoju... funkčnosť. Budú nám pomáhať stykať sa s blížnym, hľadať našu vlastnú rovnováhu, obnoviť našu senzibilitu, skrátka žiť... výtvarník sa pripravuje na svoju vrcholnú funkciu v spoločnosti zajtrajška: na organizovanie voľného času.“<sup>49</sup>

V tom istom čísle Výtvarného života publikuje Pierre Restany svoj manifest, ktorý napísal 14. novembra 1967 v Miláne. Radikálne sa v ňom rozchádza s romantickou tradíciou obrazu ako takého. V komprimovanej podobe opakuje myšlienky svojho úvodu v katalógu výstavy *Superlund* a končí ho priam vizionársky: „Umenie zajtrajška, koncipované básnikmi voľného času a špecialistami na veľkomestskú senzibilitu, bude totálnym umením, zodpovedajúcim zovšeobecnenej ľudovej estetike, ktorá je základňou nevyhnutných metamorfóz planetárneho rozsahu.“<sup>50</sup>

Ako kritik umenia a kurátor sa Pierre Restany pohyboval medzi Parížom a Milánom, kde dlhodobo pôsobil v časopise *Domus*. Jeho väzby na francúzske a talianske umelecké prostredie boli nezvyčajne bohaté a dynamické. Časom sa rozrástli na väzby globálneho charakteru. Vzhľadom na vzťah, ktorý Restany získal k Slovensku, začal aj tu referovať o eu-

rópskom výtvarnom dianí, ktoré pre väčšinu nášho publika bolo dostupné len prostredníctvom často neúplných informácií. Pre čitateľov Výtvarného života napísal správu o Cézarových Expanziách, ktoré ako autorskú akciu predstavila Národná galéria moderného umenia v Ríme a pripomenul ich parížsku realizáciu i peripetie s ich akceptáciou francúzskymi inštitúciami.<sup>51</sup>

Mená skoro všetkých autorov, ktorých Pierre Restany predstavil na výstave *Superlund* i ďalších, ktorým sa medzičasom stihol venovať, proklamuje v svojom tvorivom manifeste, za ktorý možno považovať *Le livre rouge de la revolution pictural*, kde nechýba ani Mlynárčikovo meno.<sup>52</sup> Je jedným z mála významných kritikov západnej Európy, ktorý sa nezdráha bez predsudkov zaradiť do panorámy umeleckého kvasu dynamickej súčasnosti mestá vtedajších socialistických krajín: Varšavu, Prahu, dokonca Peking a Havanu s ich výtvarným dianím. Dnes si málokto dokáže uvedomiť, aké to muselo byť úžasné pre mladých umelcov, ktorí žili „železnou oponou“ oddelení do slobodného sveta s pocitom, že veľké veci a skutočné umenie sa odohrávajú niekde inde, keď ich Pierre Restany v svojom nadšení po globálnom uchopení sveta zahrnul medzi tých, o ktorých sa vážne zaujímal, keď ich obdaril svojim priateľstvom a dôverou v ich talent.

Uvedený výpočet aktivít Alexa Mlynárčika počas druhej polovice šesťdesiatych rokov v Paríži a ich rezonancia v textoch Pierra Restanyho a jeho okruhu, je však širší. V Galérii Raymonde Cazenave sa roku 1967 zúčastnil skupinových výstav *Objectivation du bazar* (*Objektívizácia nábody*), v Palais de Glace výstavy *La nature moderne (Moderná príroda)*, tiež na Festivale de Fort Boyard. Participoval na *V. biennale mladých umelcov* v Paríži hneď na dvoch miestach, a to v sále poézie J. C. Lamberta a vo francúzskej kolekcii.<sup>53</sup> Navyše získal druhú v poradí Prix Arnys (Cenu Arnys) pre mladých umelcov, ktorú vo Francúzsku udeľovala Národná rada medzinárodnej asociácie

<sup>48</sup> Ibidem, s. 121.

<sup>49</sup> Ibidem, c. d. (v pozn. 43), s. 121.

<sup>50</sup> RESTANY, P.: Internacionála priemernosti. Manifest P. Restanyho. In: *Výtvarný život*, 13, 1968, č. 3, s. 131-132, citát s. 132.

<sup>51</sup> RESTANY, P.: Poézia priemyselnej chémie. In: *Výtvarný život*, 13, 1968, č. 7, s. 320-321.

<sup>52</sup> RESTANY, P.: *Le livre rouge de la revolution picturale*. Milano 1968, s. 11.

<sup>53</sup> RESTANY 1995, c. d. (pozn. 10), s. 239.



Obr. 1: Peter Bartoš: Fotosériomalba, 1968. Technika, 95 × 130 cm. Dielo vystavené na Danuviu'68 v Bratislave. Nadácia súčasného slovenského výtvarného umenia v Bratislave založená Prvou slovenskou investičnou skupinou, archív.

výtvarných umelcov Brazílie, pričom v porote okrem Pierra Restanyho a Michela Ragona, ktorí umelcovu tvorbu už poznali, boli aj ďalšie osobnosti zo sveta umenia a kultúry, ako napríklad Michel Butor či Alain Robbe-Grillet.<sup>54</sup>

Paralelne s Alexom Mlynárčikom sa o živší kontakt s Pierrom Restanym usiloval aj Stano Filko. Mladí umelci kritika spolu navštívili na jeseň 1965.<sup>55</sup> Obdobne ako Mlynárčikovi, aj Filkovi manželka prekladala listy do francúzštiny. Kým však Mlynárčik tento cudzí jazyk popri nemčine, ktorou hovoril, časom brilantne zvládol, on sa žiadnu cudziu reč nedokázal naučiť. To však nebránilo Restanymu

zaujímať sa o nielen jeho tvorbu, ale aj pestovať spoločné priateľstvo, čoho svedkom sú, aj pozdravy pre neho v korešpondencii s Alexom Mlynárčikom.<sup>56</sup> V dochovaných listoch, ktoré adresuje Stano Filko Pierrovi Restanymu, ho žiada o pomoc pri oživení komunikácie s Raymonde Cazenave, ktorá prejavila záujem uviesť roku 1968 jeho výstavu v svojej galérii. Informuje ho o svojich tvorivých plánoch a podrobne popisuje, čo kde a kedy bude vystavovať. Zároveň píše, že Restany nebude mať čas navštíviť jeho expozíciu *Obydlie 1966 – skutočnosti súčasnosti*, ktorú plánuje na jar 1967 otvoriť v Prahe. Bude venovaná predovšetkým oltárom a asamblážam. Tiež ďakuje za jeho záujem, ktorý prejavil článkom v milánskom časopise *Domus*.<sup>57</sup> Filko sa dokonca onedlho nakrátko s Pierrom Restanym v Paríži stretol, čo Restany spomína v liste Alexovi Mlynárčikovi.<sup>58</sup> Hoci sa Filkova plánovaná výstava u Raymonde Cazenave neuskutočnila, Pierre Restany i Jean-Raoul Moulin komentovali jeho tvorbu. Restany ho označil za „pop-barokizujúceho sochára“<sup>59</sup> a Jean-Raoul Moulin s touto charakteristikou súhlasil.<sup>60</sup>

Už spomenutý Restanyho článok v *Domuse* z roku 1967 s názvom *Prague*<sup>61</sup> informuje o aktuálnom výtvarnom živote v Československu, pričom dynamiku v hlavnom meste prirovnáva k daniu v iných európskych metropolách. Venuje sa v ňom najmä českým umelcom, pripomína stále živý surrealizmus, ale sústreďuje sa najmä na tvorbu mladých umelcov (Jaroslava Vožniaka, Bedřicha Dlouhého a Karla Nepraša) a na kritikových priateľov, príslušníkov „utajenej avantgardy roku 1950“, medzi ktorými menuje Mikuláša Medka, Jiřího Balcara, Jana

<sup>54</sup> PRIX ARNYS 1967. Dokument v súkromnom archíve Alexa Mlynárčika.

<sup>55</sup> List Stana Filka Pierrovi Restanymu z 8. apríla 1967. Archives de la critique d'art, Rennes. Fond Restany, Pierre: PREST XS. Dossier Pays de l'est, 0012222 Tchécoslovaquie – Stanislav Filko. Universitée Rennes, France.

<sup>56</sup> Novoročné blahoželanie Pierra Restanyho z 11. januára 1966. Súkromný archív Alexa Mlynárčika.

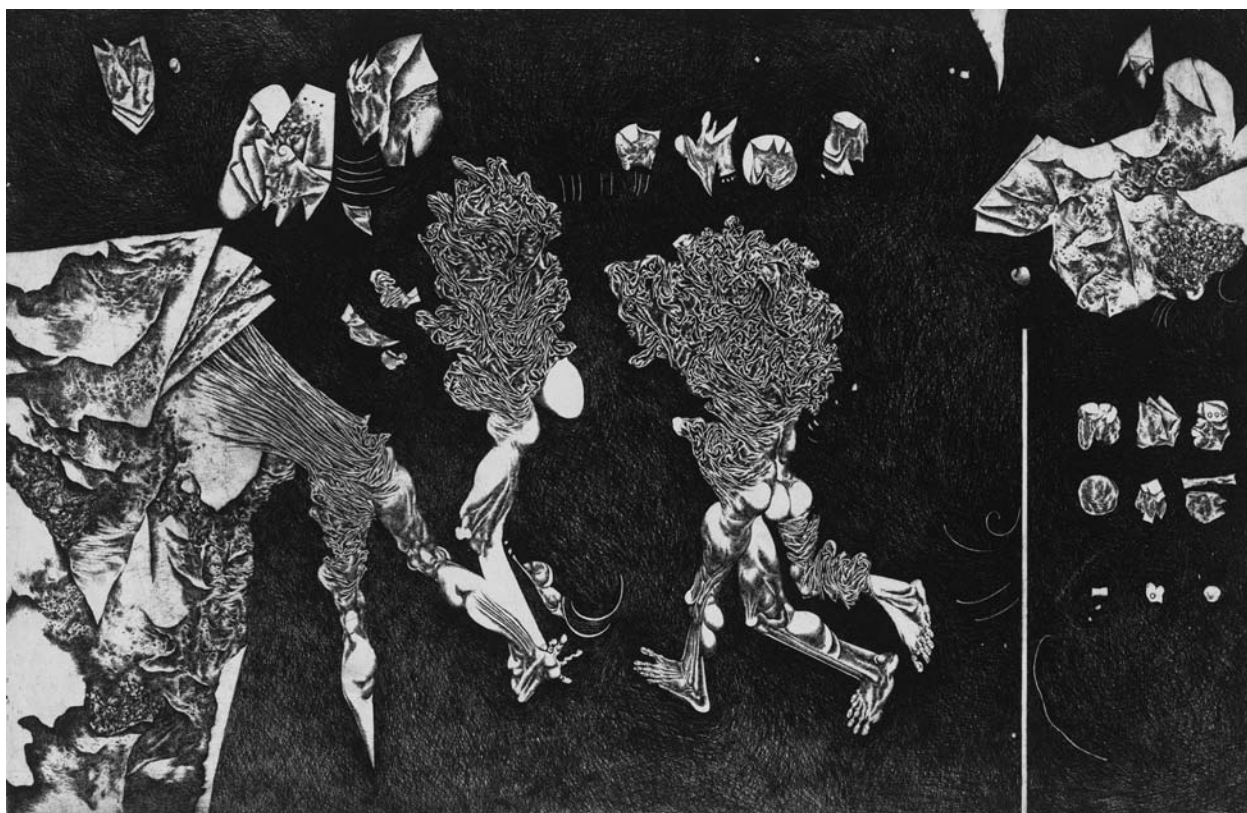
<sup>57</sup> List Stana Filka Pierrovi Restanymu z 8. apríla 1967. Archives de la critique d'art, Rennes. Fond Restany, Pierre: PREST XS. Dossier Pays de l'est, 0012222 Tchécoslovaquie – Stanislav Filko. Universitée Rennes, France.

<sup>58</sup> List Pierra Restanyho Alexovi Mlynárčikovi z 22. októbra 1967. Súkromný archív Alexa Mlynárčika.

<sup>59</sup> RESTANY, P.: Cecoslovacchia: Normalizatione e speranza. In: *Stano Filko 1*. Eds.: GREGOROVÁ, L. – HRABUŠICKÝ, A. Bratislava 2018, s. 29. Pôvodne publikované v *D'ARS*, 1967, č. 34, s. 30-31.

<sup>60</sup> MOULIN, R.-J.: *Nouveau dictionnaire de la sculpture moderne*. Paris 1970, s. 101.

<sup>61</sup> RESTANY, P.: Prague. In: *Domus*, 1967, č. 450, maggio 5, s. 50-54.



Obr. 2: Albin Brunovský: Opona, 1966. Lept na papieri, 40,7 (52,2) × 63,7 (71) cm. Slovenská národná galéria G 6112. Dielo vystavené na V. bienále mladých umelcov v Paríži, 1967.

Koblasu a Aleša Veselého. Okrem nich venuje svoju pozornosť tvorbe Libora Fáru, Jana Kotíka a najmä Jiřího Koláři, pripomína aj tvorbu jeho manželky, Běly Kolářovej. Neobchádza neokonštruktivistov, Zdeňka Sýkoru a Karla Malícha. Vyzdvihuje vklad výtvarných kritikov do aktuálneho diania, najmä Jindřicha Chalupeckého, ale i Jiřího Padrta a Miroslava Lamača, ktorí svojimi článkami upriamili pozornosť na aktuálnu neoavantgardu v Sovietskom zväze, na ruských kinetistov a skupinu Dviženie. Tiež podrobne popisuje pouličné akcie Milana Knížáka a erudovane ich zasadzujú do euroamerického umleckého kontextu.

Pasáž uvedeného článku s podnadpisom Bratislava: quelques paysans du Danube à la conquête d'un langage universel (Bratislava: niekoľko dunajských sedliakov získalo univerzálny jazyk) začína konštatovaním, že „slovenskí oficiálni (kritici), najmä pri zahraničných manifestáciách, napríklad pri posled-

nom benátskom bienále, často a príliš zdôrazňujú folklórne črty domáceho umenia. Nepoukazujú na to, že okrem tvorby Ludovíta Fullu existuje v Bratislave mimoriadne aktívne hľadanie.“<sup>62</sup> Pierre Restany v tejto súvislosti uvádza troch mladých slovenských umelcov, Stana Filka, Miloša Urbáška a Alexa Mlynárčika, ktorého považuje za ich protagonistu. Zároveň pripomína, že jeho *Permanentné manifestácie* uviedol v Galérii Raymonde Cazenave v Paríži, rovnako ako aj ich voľné pokračovanie v Bratislave počas trvania kongresu AICA, ktoré bolo „prístupné len pre mužov“. Stana Filka vníma ako „pop-barokového sochára“ pripomína jeho spoluautorstvo *Happsocu* aj jeho „univerzálnu akciu“ dotýkajúcu sa fenoménu celého Československa, ktorá sa konala pred vernisážou jeho pražskej výstavy s témou Obydlia. Miloša Urbáška predstavuje Restany ako grafika, ktorý

<sup>62</sup> RESTANY 1967, c. d. (v pozn. 61), s. 52.



Obr. 3: Anton Cepka: *Kinetická plastika*, 1967. Mosadz, mosadznyj a ocelový zvarovaný drôt, v. 26 cm, š. 64 cm, š. 64 cm. Slovenská národná galéria inv. č. UP-T 581.



Obr. 4: Milan Dobeš: *Polyb svetla I*, 1966. Kombinovaná technika, kov, zrkadlo elektrický motor, 67 × 67 × 31 cm. Zbierka Prvej slovenskej investičnej skupiny, Bratislava inv. č. PSIS-06/445.



Obr. 5: Stanislav Filko: *Ego monstrum*, 1964. Asamblážový objekt, železo, v. 128 cm. Zbierka Prvej slovenskej investičnej skupiny, Bratislava inv. č. PSIS-02/310.

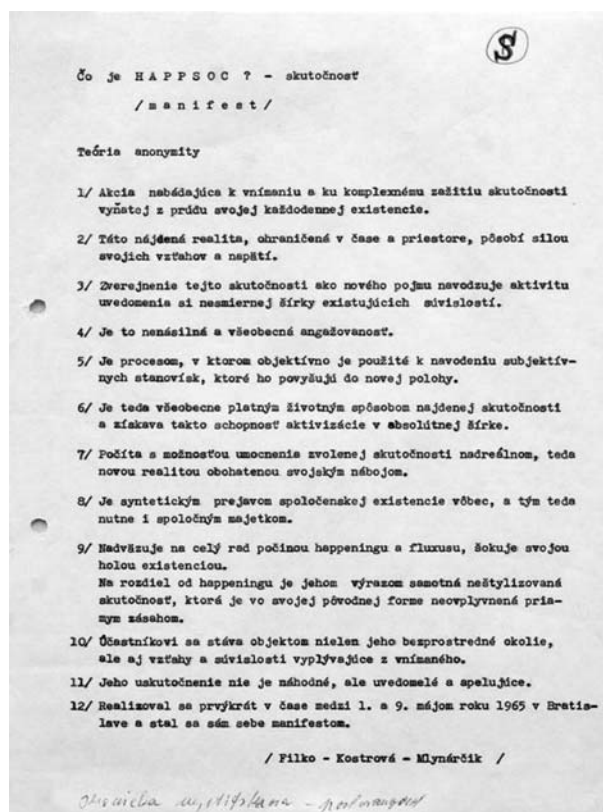
upravuje avantgardný časopis, rozumie praktickým otázkam typografie a v svojich cykloch monotypii pracuje najmä s písmom. Záverom konštatuje, že slovenskí autori sú ešte viac ako českí orientovaní na nemecký kultúrny okruh, čo posilňuje blízkosť neďalekej Viedne.

Medzitým sa vzťah Alexa Mlynárčika a Pierra Restanyho zmenil na vrúcne priateľstvo. Umelec vo svojich listoch vyjadruje obdiv ku kritikovej rozhladenosti a otvorenosti. Zdôveruje sa mu aj s osobnými pocitmi hraničiacimi až so zúfalstvom z nemožnosti byť na dôležitých miestach, teda pracovať a vystavovať najmä v Paríži, ale i v New Yorku, kde umelecké dianie skutočne žije. V inom liste, popri detailnom opise svojich tvorivých plánov ho informuje aj o aktuálnych a zaujímavých výtvarných udalostiach v Bratislave, tlmočí svoje nadšenie z provokatívnej výstavy Jany Želibskej *Možnosti odkrývania*<sup>63</sup> a pripo-

<sup>63</sup> Jana Želibská / *Zákaž dotyku*. Katalóg výstavy. Eds.: BÜNGE-ROVÁ, V. – GREGOROVÁ, L. Bratislava 2012, s. 62-71.



Obr. 6: Stanislav Filko: Oltár súčasnosti I., 1965. Reliéf, asambláž a koláž na dreve, 100 × 55 cm. Zbierka Prvej slovenskej investičnej skupiny, Bratislava inv. č. PSIS-06/443.



Obr. 7: Stanislav Filko – Zita Kostrová – Alex Mlynárčik: Happsoc, 1965. Manifest. Nadácia súčasného slovenského výtvarného umenia v Bratislave založená Prvou slovenskou investičnou skupinou, archív.

mína, že s jej tvorbou sa už Restany stretol pri svojej návšteve Bratislavy počas kongresu AICA.<sup>64</sup>

Roku 1967 sa tiež niekoľko umelcov zo Slovenska zúčastnilo *Piateho bienále mladých* v Paríži rovnako ako Alex Mlynárčik, ktorý – ako už bolo spomenuté – vystavoval vo francúzskej sekcii. Kurátorom celoštátneho bol maliar Jan Šerých.<sup>65</sup> Spomedzi slovenských autorov sa bienále zúčastnili sochár Andrej Rudavský, grafik Albín Brunovský a medailér Karol Lacko, ktorý na základe ocenenia získal stáž v parížskej mincovni. Tú absolvoval roku 1970 a počas nej vytvoril viacero medailí aj jednu zo svojich

najznámejších *Paris mon coeur* (*Paríž moje srdce*), ktorú Parížska mincovňa vydala aj v komerčnom náklade dlhodobo dostupnom na trhu.<sup>66</sup> Porota ocenila umelcov inovatívny prístup k tvorbe diel v tejto tradične konzervatívnej výtvarnej disciplíne, ktoré kreatívne riešil ako skulpturálne objekty.<sup>67</sup> Získať takéto uznanie však nebolo jednoduché. Na čele Parížskej mincovne stál Pierre Dehaye, zástanca konzervatívnej formy medaily, ktorá vzniká razením, odporca liatych diel tohto výtvarného druhu. Presvedčila ho až skutočnosť, že sám, v obdive k Lackovej medaile Pocta Claudovi Debussyemu, ju postavil do stredu

<sup>64</sup> Makulatúra listu Alexa Mlynárčika Pierrovi Restanymu, datovaná: Vianoce 1967. Súkromný archív Alexa Mlynárčika.

<sup>65</sup> *Cinquième biennale de Paris*. Úvod: Jacques Lassaigne. Katalóg výstavy. Paris 1967, s. 139-142.

<sup>66</sup> Korešpondencia v súkromnom archíve rodiny Karola Lacka.

<sup>67</sup> BELOHRADSKÁ, E.: *Karol Lacko / Medaile, sochy (Médailles, Sculptures)*. Katalóg výstavy. Bez uvedenia vydavateľa, miesta a roku vydania.



Obr. 8: Stanislav Filko: Oltár, 1965-66. Kombinovaná technika, 185 × 200 cm. Zbierka Prvej slovenskej investičnej skupiny, Bratislava inv. č. PSIS-03/318. Dielo vystavené na samostatnej expozícii Stana Filka v Prahe Obydlie 1966 súčasnosti skutočnosti.



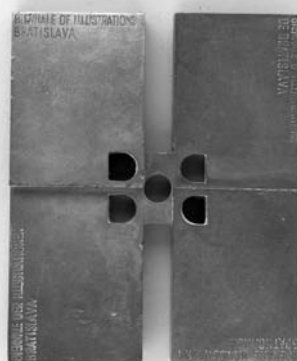
Obr. 9: Stanislav Filko: Katedrála (prostredie), 1967. Kombinovaná technika, 600 × 450 × 300 cm. Dielo neskôr nazvané Katedrála humanizmu. Dielo vystavené na Danuviu '68 v Bratislave. Nadácia súčasného slovenského výtvarného umenia v Bratislave zložená Prvou slovenskou investičnou skupinou, archív.

vitríny kde bola jeho kolekcia medailí, pričom ona jediná bola samonosným dielom, ktoré nepotrebovalo oporu kazety, ani ničoho iného. Uznaním jedinečného inovatívneho autorského prístupu Karola Lacka k tvorbe medailí sa naplnilo krédo, aby sa na tento druh tvorby nazeralo nie z hľadiska tradície technológie, ale z hľadiska jej spoločenského poslania, teda ako na objekt „fixujúci (v pamäti) spoločenskú udalosť, čin.“<sup>68</sup>

### Parížsky máj 1968

Pierre Restany spomína, že Alex Mlynárčik prežil politicky búrlivý máj 1968 v Paríži spoločne s ním. Vtedy kulminovali študentské nepokoje obsadením

<sup>68</sup> MLYNÁRČIK, A.: Malé zamyslenie na Pont neuf. In: *Mladá tvorba*, 13, 1968, č. 7, s. 54-56, cit. s. 54.



Obr. 10: Karol Lacko: BIB – Bienále ilustrácií Bratislava, 1967. Bronz, v. 7,5 × š. 6,3 cm. Slovenská národná galéria P 1258. Dielo vystavené na V. bienále mladých umelcov v Paríži, 1967.





Obr. 11: Jozef Jankovič: *Velký pád*, 1968. Kombinovaná technika, živice, epoxid, sadra, kov, v 450 cm. Slovenská národná galéria, inv. č. P 2634. Dielo vystavené na Danuvíu'68 v Bratislave.

Sorbonny a obrana proti policii viedla k stavaniu barikád. Pierre Restany bol v centre diania. Ako sám hovorí, udalosti boli pre neho „šokom z hlbokého prehodnocovania, a to na úrovni formálnej i bytostnej. Pokiaľ ide o kultúrnu politiku, zaznamenal som neschopnosť gaullistickej pravice odpovedať na problémy modernosti v umení.“<sup>69</sup> Nachádza paralely medzi kritickým postojom študentov k pomerom na Sorbonne a zastaralosťou Múzea moderného umenia, ktoré „nevyvíjalo nijakú živú výskumnú ani podpornú činnosť. Preto sme ho zatvorili z dôvodu nepotrebnosti. K tomuto gestu, symbolickému aj praktickému, som pristúpil 18. mája... Aj Alex bol v ten deň prítomný. Zúčastnil sa na jednej epizóde svojich *Permanentných manifestácií*

*III.*, ktorých hlavná časť sa odohrávala na Sorbonne a v Odeone“<sup>70</sup>, píše v umelcovej monografii. Alex Mlynárčik vtedy v Paríži vydal pod číslom III. cyklus svojich *Permanentných manifestácií* „*Messages*“ (*Posolstvá*) ako textovo – obrazovú publikáciu.<sup>71</sup> V práci na rovnomennom cykle pokračoval aj po návrate na Slovensko, v *Pocte Pravde I.* (*Permanentné manifestácie*, 1968, Československo).

Ako vyplýva z nasledujúceho textu, Alex Mlynárčik bol vtedy v Paríži na pozvanie Raoul-Jeana Moulina, Pavicového kritika, kultúrneho radcu Mestského úradu Chatillon-sous-Bagneaux, ktorého poznal už od roku 1964.<sup>72</sup> V parku tohto mestského obvodu sa začiatkom mája každoročne konal festival umenia. Mlynárčikov objekt *Megalíty XXI. storočia*

<sup>69</sup> RESTANY 1995, c. d. (v pozn. 10), s. 49.

<sup>70</sup> Ibidem, s. 50.

<sup>71</sup> MATUŠTÍK, R.: ...*Predtým. Prekročenie hraníc*. Žilina 1994, s. 203.

<sup>72</sup> MATUŠTÍK 1994, c. d. (v pozn. 71), s. 50.



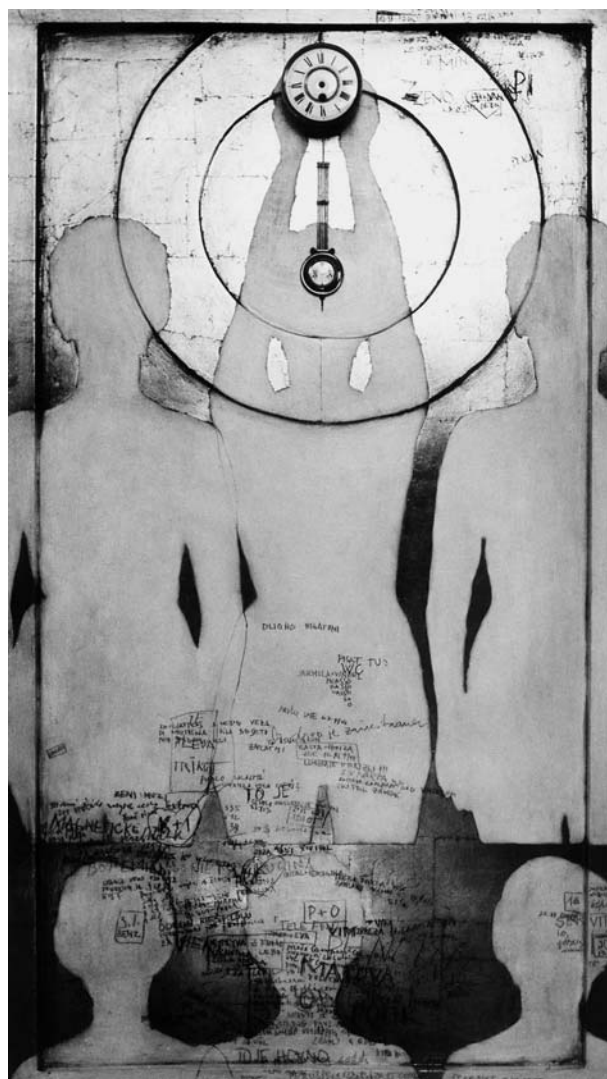
Obr. 12: Alex Mlynárčik: *Mŕtvy čas II.*, 1964-65. Miešaná technika na dreve, 80 x 75 cm. Nadácia súčasného slovenského výtvarného umenia v Bratislave založená Prvou slovenskou investičnou skupinou, archív.

mal byť dominantou udalosti. Sedem nafukovacích valcov, každý dlhý dvadsať dva metrov a široký viac ako meter, sa však napokon nepodarilo vztyčiť. „*Pád megalitov*“ nadobudol podľa Restanyho „v blízkej budúcnosti svoj – iný zmysel“.<sup>73</sup> V tom istom čase bol v Paríži na základe získaného štipendia aj Stano Filko s manželkou. Aktívne zažívali študentské pochody, stretnutia a manifestácie.<sup>74</sup>

### Danuvius'68

Vo februári 1968 sa na Pierra Restanyho obrátil Ľubor Kára s návrhom, aby napísal pre časopis *Výtvarný život*, ktorého je šéfredaktorom, článok o Documenta v Kasseli. Zároveň žiadal, aby mu poslal adresy Martiala Rayssea, Christa, Jamesa Rosenquista, Hervé Télémaquea, E. Arroyoa, Alaina, A. Recalcatiho, J. P. Yvarala, Tatsumi Kuda, M. Pisto-

<sup>73</sup> Ibidem, s. 51.



Obr. 13: Alex Mlynárčik: *Epitaf Yvesa Kleina II.*, 1965. Kombinovaná technika, 200 x 100 cm. Nadácia súčasného slovenského výtvarného umenia v Bratislave založená Prvou slovenskou investičnou skupinou, archív.

letta, Lucia di Pezza, tiež Giani Bertiniho, o ktorom nevie zistiť dátum narodenia. Potreboval ich osloviť, pretože je kurátorom výstavy mladých umelcov do 35 rokov, ktorá sa bude konať v septembri v Bratislave.

<sup>74</sup> Rozhovor Lucie Gregorovej s Máriou Filkovou 26. 10. 2015. In: GREGOROVÁ – HRABUŠICKÝ, A. (eds.) 2018, c. d. (v pozn. 59), s. 125.



Obr. 14a: Alex Mlynárčik: *Permanentné manifestácie II.* – *Pocty*, 1966. Verejné WC, Hurbanovo námestie, Bratislava. Nadácia súčasného slovenského výtvarného umenia v Bratislave založená Prvou slovenskou investičnou skupinou, archív.

Napokon, o projekte mu viac povie Alex Mlynárčik, ktorý onedlho odchádza do Paríža.<sup>75</sup>

O tri týždne píše Pierre Restany z Paríža v prítomnosti Alexa Mlynárčika list Ľuborovi Károvi. Myšlienku usporiadať medzinárodné bienále mladých umelcov *Danuvius'68*, považuje za skvelú. Alexovi odovzdal všetky adresy, ktoré Kára žiadal, posielal niekoľko navyše, ktoré by sa mohli využiť. Tiež sľubuje svoju spoluprácu. Kvôli sochárskemu sympóziu v kove, ktoré bude v Košiciach, posielal Cézarovu adresu a pripomína, že s ním treba komunikovať urýchlene a hodlá upresniť všetky technické podrobnosti budúcej realizácie jeho diela. Sľubuje tiež napísať článok o *Documenta* v Kasseli do Výtvarného života.<sup>76</sup>

Ako sa blížilo leto, *Danuvius'68* nadobúdala konkrétnejšie kontúry, pričom Ľubor Kára oceňuje pomoc Pierra Restanyho pri jeho príprave. Žiada ho o zaslanie podkladov pre katalóg predovšetkým od Pistoletta, Kuda a Rosenquista, pričom avizuje, že transport diel sa môže uskutočniť počas júla. Z kontextu korešpondencie vyplýva, že Kára očakával od



Obr. 14b: Alex Mlynárčik: *Permanentné manifestácie II.* – *Pocty*, 1966. Verejné WC, Hurbanovo námestie, Bratislava. Nadácia súčasného slovenského výtvarného umenia v Bratislave založená Prvou slovenskou investičnou skupinou, archív.

<sup>75</sup> Podľa listu Ľubora Káru Pierrovi Restanymu z 28. februára 1968. Archives de la critique d'art, Rennes, fond: PREST. XS. Restany, Pierre. Est 05. Dossier: Pays de l'est 0012053 Tchécoslovaquie – Biennale 1968.

<sup>76</sup> Podľa listu Pierra Restanyho Ľuborovi Károvi z 2. marca 1968. Archives de la critique d'art, Rennes, fond: PREST. XS. Restany, Pierre. Est 05. Dossier: Pays de l'est 0012053 Tchécoslovaquie – Biennale 1968



Obr. 15a: Alex Mlynárčik: *Vila mystérií*, 1966 – 67. Prostredie vystavené v expozícii *Superlund*, dnes v zbierke Galérie mesta Bratislavy. Nadácia súčasného slovenského výtvarného umenia v Bratislave založená Prvou slovenskou investičnou skupinou, archív.



Obr. 15b: Alex Mlynárčik: *Vila mystérií*, 1966 – 67. Prostredie vystavené v expozícii *Superlund*, dnes v zbierke Galérie mesta Bratislavy. Nadácia súčasného slovenského výtvarného umenia v Bratislave založená Prvou slovenskou investičnou skupinou, archív.

Restanyho aj konkrétnu participáciu na organizácii výstavy. Zároveň mu ponúkol funkciu riadneho člena medzinárodnej poroty *Danuvia'68*, pričom náklady na cestu a pobyt v Bratislave budú hradit' usporiadatelia. Avizuje zasadanie poroty medzi 1. až 3. septembrom a termín vernisáže výstavy 4. septembra.<sup>77</sup> Pierre Restany elegantne odmietol stať sa Károvým asistentom a prijal funkciu člena poroty.<sup>78</sup>

Všetko bolo však napokon inak. Niečo podobné, čomu bol Alex Mlynárčik po boku Pierra Restanyho prítomný počas mája v Paríži, zažilo v lete toho istého roku Československo. Vo Francúzsku však išlo o občiansku revoltu, na ktorej sa zúčastnili predovšetkým študenti a intelektuáli – plagáty a nápisy na múroch oponovali súčasnému stavu spoločnosti. V Československu však išlo o naozajstný zlom vo vnímaní všetkých občanov. Vpád vojsk Varšavského paktu 21. augusta do pokojnej krajiny, ktorá sa previnila len tým, že chcela humanizovať socializmus, bol bezprecedentný. Tu nápisy na múroch označovali vojakov, ktorí anektovali územie Československa za okupantov a posielali ich domov. Oni však ostali a svojou prítomnosťou pomáhali nastoliť totalitu.

Udalosti prišli v čase vrcholiacich priprav vernisáže *Danuvia'68*, medzinárodne koncipovanej výstavy, ktorá mala striedať parížske bienále mladých, a tak aspoň občas preniesť centrum diania do krajín za *železnou oponou*. Ambiciózny projekt, na ktorého iniciovaní a príprave mal Pierre Restany významný podiel, sa napriek všetkým prekážkam, o šesť týždňov oneskorene otvoril (vernissáž bola 18. októbra). Okrem Restanyho boli členmi medzinárodnej poroty Werner Hofmann, riaditeľ Múzea moderného umenia vo Viedni, český kritik Jindřich Chaloupecký, Karol Vaculík, riaditeľ Slovenskej národnej galérie a Marián Városov, riaditeľ Ústavu dejín umenia Slovenskej akadémie vied. Predsedom bol Zoran Kržišnik, riaditeľ Galérie moderného umenia v Ljubljane.

Samotné podujatie sa teda uskutočnilo až po vpáde vojsk Varšavskej zmluvy. Predchádzali mu diskusie mladých umelcov i kritikov: viacerí mali názor, že výstavu treba kvôli radikálne zmenenej politickej situácii bojkotovať, čo niektorí z nich, na

<sup>77</sup> Podľa listu Ľubora Káru Pierrovi Restanymu z 15. júla 1968. Archives de la critique d'art, Rennes, fond: PREST. XS. Restany, Pierre. Est 05. Dossier: Pays de l'est 0012053 Tchcoslovaquie – Biennale 1968

<sup>78</sup> Podľa listu Pierra Restanyho Ľuborovi Károvi zo 6. augusta 1968. Archives de la critique d'art, Rennes, fond: PREST. XS. Restany, Pierre. Est 05. Dossier: Pays de l'est 0012053 Tchcoslovaquie – Biennale 1968

čele s Alexom Mlynárčikom aj urobili. Nielen Alex Mlynárčik, ale aj Jana Shejbalová-Želibská a Karol Lacko, hoci sú uvedení v katalógu, sa na *Danuviu'68* nezúčastnili na protest proti okupácii Československa vojskami Varšavskej zmluvy. Písomné *Vyhlásenie* o svojej manifestačnej neúčasti na výstave zaslali 13. novembra 1968 predsedníctvu Zväzu slovenských výtvarných umelcov. Alex Mlynárčik už predtým, 22. augusta 1968, vydal s Erikom Dietmanom protestnú nótu k účastníkom *Danuvia'68* proti násiliu, ktoré podpísali viacerí domáci i zahraniční kritici aj umelci.<sup>79</sup> Obaja umelci rozoslali paralelne priateľom oznam *Československo 1968* so sugestívnym textom „Zem, ktorá ostala“ a zásielku doplnili vrecúškom reálnej hliny.<sup>80</sup>

Podujatie, na ktorom vystavovalo viac ako šesťdesiat slovenských i českých a temer päťdesiat zahraničných účastníkov bolo skutočne veľkolepé: z dnešného hľadiska skromný katalóg s čiernobielymi reprodukciami, ktorý po ňom ostal, zďaleka nevystihuje presvedčivosť väčšiny vystavených diel a bohatosť autorských programov, ktoré reprezentovali. Hlavnú cenu získal Jozef Jankovič za súsošie *Veľký pád* vo farbách československej zástavy: jeho poslanstvo vyznieva aj po rokoch jednoznačne.<sup>81</sup> *Danuvius'68* ako bienále mladých umelcov sa už nikdy v Bratislave nezopakovalo.

<sup>79</sup> Protestné vyhlásenie k účastníkom *Danuvia* proti násiliu podpísali viacerí domáci i zahraniční kritici aj umelci. Xerokópie dokumentov v archíve Nadácie súčasného slovenského výtvarného umenia, Bratislava.

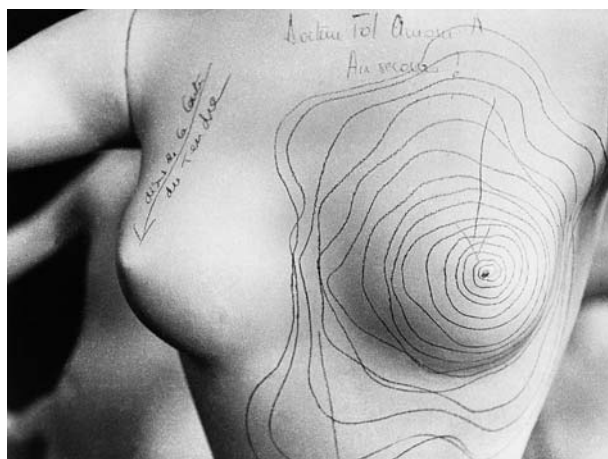
<sup>80</sup> RESTANY 1995, c. d. (pozn. 10), repr. s. 65.

<sup>81</sup> *Danuvius 1968. Medzinárodné bienále mladých výtvarníkov*. Katalóg výstavy. Ed.: KÁRA, E. Bratislava 1968.

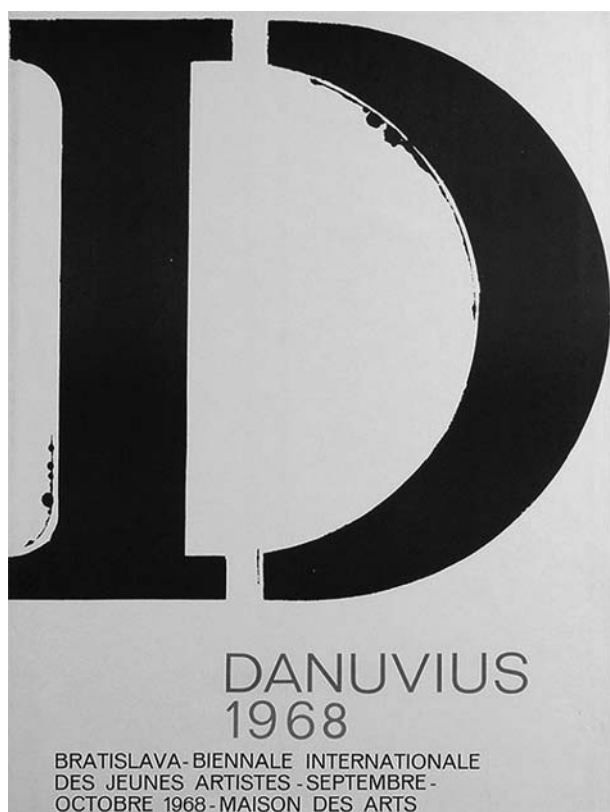
Údaje o výstave: Október – november 1968, Dom umenia, Bratislava. Kurátor: Eubor Kára. Usporiadatelia: Zväz slovenských výtvarných umelcov, Povereníctvo SNR pre kultúru a informácie, Slovenský ústredný výbor československého zväzu mládeže, Národný výbor hlavného mesta Bratislava. Výstavný komitét: Bohumír Bachratý, Miroslav Čipár, Eduard Heger, Jozef Jankovič, Milan Jankovský, Eubor Kára, Iva Mojžišová, Juraj Mojžiš, Andrej Miklis, Milan Paštéka, Vladimír Popovič, Andrej Rudavský, Alexander Trizuljak. Sekretariát výstavy: Iva Mojžišová Igor Holák. Vystavujúci autori: Vojtěch Adamec, Hiromi Akiyama, Jiří Anderle, Getulio Alviani, Natalino Andolfato, Horst Antes, George Apostu, Peter Bartoš, Juraj Bartusz, Eva Bednářová, Alberto Biasi, Pavol Binder, Peter Bischof, Štefan Bobota,



Obr. 16a: Alex Mlynárčik – Miloš Urbásek: *Pokušenie*, 1967. Nadácia súčasného slovenského výtvarného umenia v Bratislave založená Prvou slovenskou investičnou skupinou, archív.



Obr. 16b: Alex Mlynárčik – Miloš Urbásek: *Pokušenie*, 1967. Nadácia súčasného slovenského výtvarného umenia v Bratislave založená Prvou slovenskou investičnou skupinou, archív.



Obr. 17: Obálka katalógu výstavy *Danuvius'68*.

V článku pre milánsky *Domus*<sup>82</sup> sa Pierre Restany venuje politickému i organizačnému kontextu *Danuvia'68*. Domácu scénu podľa neho charakterizuje predovšetkým surrealizujúci expresionizmus, ktorý

Agostino Bonalumi, Albín Brunovský, Anton Cepka, Jozef Cesnak, Miroslav Cipár, Gianni Colombo, Kateřina Černá, Slavolub-Slavko Čvorovič, Radomir Damjanovič-Damjan, Libor David, Juraj Deák, José Luis Delgado, Erik Dietmann, Stanislav Filko, František Foltýn, Adolf Frohner, John Furnival, Ladislav Gajdoš, Vladimír Gažovič, Bert Gerresheim, Bruno Gironcoli, Mira Haberernová, Hans Hamgren, Jan Hendrych, Jiří Hilmar, Miroslav Hotový, Jaroslav Hovadík, Christo (Javacheff), Masuo Ikeda, Alexander Ilečko, Gheorghe Iliescu-Calinesti, James Janiček, Jozef Jankovič, Čestmír Janošek, Raimo Kanerva, Nives Kavurič-Kurtovič, Ilona Keserü, Konrad Klapheck, Jaroslav Kočiš, Július Koller, Jozef Kornúčík, Pavel Kotas, Věra Kotasová, Dušan Králik, Dieter Krieg, Richard Kriesche, Rudolf Krivoš, Alena Kučerová, Bohuslav Záboj Kuřhavý, Karol Lacko, János Lóránt, Ethel Lucaci-Bajas, Zbygniew Lutomski, Jozef Malina, Kiar Meško, Václav Mergl, Branko Miljuš, Alex Mlynárčik, Milan Mravec,



Obr. 18: Alex Mlynárčik: *Československo*, 1968. Igelitové vrecúško so zeminou a nápisom. Nadácia súčasného slovenského výtvarného umenia v Bratislave založená Prvou slovenskou investičnou skupinou, archív.

má pražské korene: spomedzi slovenských autorov tvoriacich v jeho intenciách spomína v pozitívnom slova zmysle grafika Vladimíra Gažoviča, ale pripomína neaktuálnosť jeho výtvarného názoru, tiež Miru Haberernovú, ktorej „bábky vystupujúce z krabíc nie sú bez elegancie“ a Ivana Štěpána. V kontexte aktuálneho mac-artu píše o prácach neskoršieho konceptualistu Petra Bartoša, medzi neokonštruktivistami ho zaujal okrem vystavujúcich Antona Cepku a Juraja Bartusza aj priekopník tejto tendencie Milan Dobeš, ktorého ateliér navštívil. Jeho pozornosti neušiel grafik Miloš Urbásek.

V texte sa tiež venuje odmeneným prácam a ich autorom. Bol to predovšetkým Jozef Jankovič, držiteľ Grand Prix za dielo *Veľký pád*. Oceňuje jeho „originálny a pevný štýl“, tiež držiteľ nákupnej ceny,

Jiří Načeradský, Rudolf Němec, Eduard Ovčáček, Hermann Painitz, Gábor Pásztor, Karel Pauzer, Francisco Peinado, Gianni Pisani, Naděžda Plíšková, Vladimír Popovič, Concetto Pozzati, Hana Purkrábková, Tomáš Rajlich, Ulla Rantanen, Martial Raysse, Andrej Rudavský, Zdeňek Rybka, Emil Sedlák, Antonio Seguí, Eva Sendlerová, Vladimír Setran, Jaroslava Severová, Jana Shejbalová-Želibská, Agnesa Sigetová, Zbyšek Sion, Frank Stella, Michal Studený, Miloš Ševčík, Milena Šoltéssová, Ivan Štěpán, František Štorek, Hana Štorchová, Dana Štormová, Miroslav Šutej, Eva Švankmajerová, Ivan Theimer, Pär Gunnar Thelander, Ivan Theys, Antonín Tomalík, Ján Urblík, Stanislav Vajce, Vladimír Veličkovič, Jan Vlček, Rudolf Volráb, Blanka Votavová, Jaroslav Vožniak, Ivan Vychlopen.

<sup>82</sup> RESTANY, P.: Une leçon de la relativité. In: *Domus*, 1969, marec, č. 472, marec 1969, s. 49-51.



Obr. 19a: Alex Mlynárčik: *Flirt slečny Pogány*, 1969. Umelá hmota, objekty 48 x 33 x 33 cm. Nadácia súčasného slovenského výtvarného umenia v Bratislave založená Prvou slovenskou investičnou skupinou, archív.

Stano Filko, ktorý je podľa neho „špecialista na sociologické prostredie“. Na základe úspechu jeho zrkadlovej Katedrály humanizmu, v ktorej uplatnil fotografie aktuálneho politického diania i hudbu, pričom nechal do jej priestoru vstúpiť aj samotných divákov, konštatuje, že: „v Bratislave existuje veľmi aktívny experimentálno-syntetický umelecký smer“.

Nákupné ceny nielen pre slovenských, ale i pre zahraničných umelcov, ku ktorým patrila i cena hlavná, mali, podľa recenzie Pierra Restanyho, tvoriť základ zbierky Múzea moderného umenia, ktoré v tom čase – a žiaľ dodnes – v Bratislave nejestvuje.

<sup>83</sup> Archives de la critique d'art, Université Rennes, France. PREST. XS. Pierre Restany Est. Dossier: Pays de l'est 0012053 – Tchécoslovaquie – Biennale 1968.

<sup>84</sup> Archives de la critique d'art, Université Rennes, France.



Obr. 19b: Alex Mlynárčik: *Flirt slečny Pogány*, 1969. Umelá hmota, objekty 48 x 33 x 33 cm. Nadácia súčasného slovenského výtvarného umenia v Bratislave založená Prvou slovenskou investičnou skupinou, archív.

Niektoré diela skončili v zbierke Slovenskej národnej galérie. Pierre Restany navštívil Bratislavu až počas trvania výstavy, na konci novembra. Vtedy sa zúčastnil zasadnutia medzinárodnej poroty, ktorej bol členom. Priznáva, že predchádzajúcej práce poroty sa nezúčastnil, ale rešpektoval jej nominácie na ceny.<sup>83</sup>

Na margo samotnej výstavy píše: „Danuvius sa takto javí ako pokus o trvalé udomácnenie aktívneho a moderného výtvarného života v Bratislave. Takýto oficiálny výsledok predstavuje hotový zázrak šikovnosti a vytrvalosti. Tento zázrak je však dielom jediného muža, výtvarného kritika Ľubora Káru, generálneho komisára výstavy.“<sup>84</sup> Alexa Mlynárčika, ktorému najviac spomedzi slovenských autorov dôveroval, nazýva „umelcom so žiarivou energiou“, hoci výstavu bojkotoval, obdobne ako Karol Lacko či Jana Želibská, ktorej tvorbu Pierre Restany tiež pripomína.<sup>85</sup>

PREST. XS. Pierre Restany Est 63. Dossier: Pays de l'est 0013765 – Ecrits 1960 – 1969.

<sup>85</sup> RESTANY, P.: Ponaučenie o relativite. In: *Výtvarný život*, 14, 1969, č. 2-3, s. 45-54. (V obsahu čísla uvedené ako DOMUS)



Obr. 20: Andrej Rudavský: Rodina, 1962. Zvárané železo, v. 60 cm. Slovenská národná galéria, inv. č. P 818.

V článku pre Domus venoval Pierre Restany obsiahlu pasáž tiež osobnosti Karola Vaculíka, jeho aktivitám na čele Slovenskej národnej galérie, pričom pripomenul jeho zásadnú úlohu pri formovaní inštitúcie v jej začiatkoch. Načrtol tiež jeho plány dostavať „bývalé rakúsko-uhorské kasárne na brehu Dunaja“ tak, aby trojposchodový blok, ktorý navrhli „miestni architekti“ zmenil budovu na moderné múzeum, kde sa budú v trojposchodovej prístavbe konať prechodné výstavy a nájde tu miesto aj stála expozícia súčasného umenia. Vysvetlil tiež zberateľské záujmy Karola Vaculíka, ktoré siahajú od raného stredoveku po súčasnosť. Vďaka nim má Slovenská národná galéria, ktorú vedie, viac ako 22 000 zbierkových predmetov. Vyzdvihol tiež

o Danuviu 68 (P. Restany: Bratislava – ponaučenie o relativite, s. 71.) Výrazne skrátený článok Pierrra Restanyho pre Domus, 1969, marec, č. 472, marec 1969, s. 49-51 (viď pozn. 82).

jeho úlohu pri konštituovaní *Triennale insitného umenia* i *Bienále ilustrácií*. Pripomenul, že je to on, ktorý koncipoval slovenskú účasť na *benátskom bienále* roku 1966, rovnako ako slovenské zastúpenie na výstave *Staré umenie Československa* roku 1967 v Paríži. V súvislosti s „dynamickými aktivitami“ Karola Vaculíka upozornil na Ľudmilu Peterajovú, ktorá vedie oddelenie moderného umenia. Pripomenul tiež Mariána Várossa ako jedného z organizátorov kongresu AICA roku 1966.

V závere článku Pierre Restany prorocky predvídala, že „prešporský“ umelecký život je v súčasnosti na svojom vrchole. Je v rukách troch alebo štyroch osamelých kľúčových osôb a súvisí s ich vyhlídkami do budúcnosti v nejasnej situácii. Hoci sa črtá obrovské množstvo virtuálnych možností, budú musieť s nekonečnou húževnatosťou ustáť silnejúce obmedzovanie, ktoré im hrozí. Následne svoj pohľad obrátil na Prahu, ktorú poznal dlhšie, na jej umelecký život, osobnosti, ich tvorbu...<sup>86</sup>

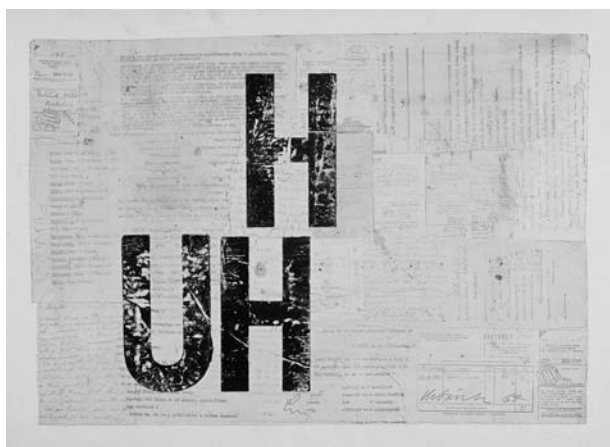
Pierre Restany mal možnosť v krátkom čase otvoriť ďalšiu Mlynárčikovu výstavu z radu jeho „interpretácií“ (ako v svojom manifeste nazval umelec tento spôsob tvorby): *Flirt Mademoiselle Pogányi* v Galérii Apollinaire v Miláne (1969) bol apropriaciou slávneho diela Constantina Brancusiho.

### Ďalšie kontakty s francúzskym prostredím

Približne v roku 1970 vydal Filko vlastným nákladom viacjazyčne svoj autorský katalóg so súpisom tvorby i jej bohatou obrazovou dokumentáciou. Na záložke ho uviedla Zita Kostrová. Jeho súčasťou sú manifesty a vyhlásenia v plnom rozsahu, na ktorých sa umelec popri Alexovi Mlynárčikovi a Zite Kostrovej podieľal, ako *Happsoc I.*, či *Teória anonymity* (nedatované). Dopĺňajú ich Filkove osobné komentáre k vlastným reprodukoványm dielam, ako i jeho voľné texty: *Úvahy o prostredí* (1966), *Happsoc III. – Altar of Contemporaneity* (nedatované), *Univerzálné prostredie* (1966-67), *Poezia o priestore – kozme* (1967). Nechýbajú v ňom ani návrhy diel projekt-artu a vlastná koncep-

<sup>86</sup> Rukopis textu Pierra Restanyho pre Domus. Archives de la critique d'art, Universitée Rennes, France PREST. XS. Pierre Restany Est. Dossier: Pays de l'est 0013765 – Ecrits 1960 – 1969.



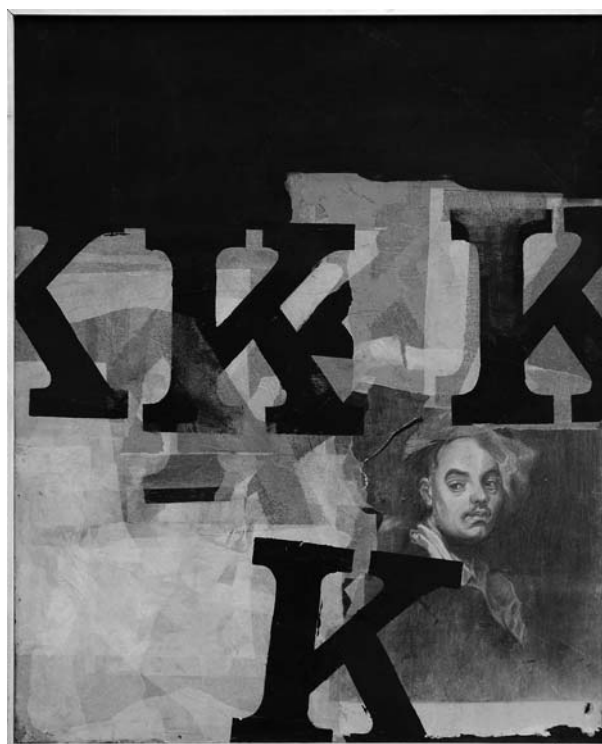


Obr. 21: Miloš Urbásek: *Útržky rozhovor V.*, 1967, koláž, kombinovaná technika, 51 x 67,5 cm. Zbierka Prvej slovenskej investičnej skupiny, Bratislava.

cia tohto druhu tvorby, či súpis výstav a bibliografia. Tiež segmenty už publikovaných výtvarných kritík od Ivana Jirousa, Jürgena Weichhadta, Franka Poppera<sup>87</sup>, Sandry Orienti a okrem kratšieho výseku najmä Restanyho zasvätený text Stanislav Filko: *Architekt informácie / Un architect de l'information*.

Restany na Filkových prostrediach, ktorým najmä venuje svoj text, oceňuje autorov duchampovský postoj ku kolektívnym činnostiam a vyjadrovaniu ako k tvorbe. „Umelec ako odborník na vizuálnu komunikáciu si objektívne prisvojuje daný moment všeobecnej činnosti, jeho práca spočíva v tom, že predkladá *výsek zo života* a vybaví ho funkčnou štruktúrou so zreteľom na spoluúčasť publika“. Upozorňuje tiež na opačné princípy tvorby, než aké využili Allan Kaprow či Milan Knížák. Podľa Restanyho „nadväzuje cez teóriu *permanentnej manifestácie* Alexa Mlynárčika na veľkú myšlienku Yvesa Kleina o *divadle Sveta*“. A ďalej konštatuje, že „V dobe, kedy sa bujnejúce a čoraz rafinovanejšie mass médiá vyznačujú tendenciou znižovať všeobecné informácie na takú úroveň, aby sme si ich už ... vôbec neuvedomovali, nás slovenský umelec privádza naspäť k psychozmyslovej realite a umožňuje nám plne prežiť ten či onen okamih medziľudskej komunikácie.“<sup>88</sup>

<sup>87</sup> Výsek z úvodu katalógu výstavy Frank Popper: *Cinétisme, spectacle, environnement*: Grenoble, Maison de la culture, mai et juin 1968.



Obr. 22: Miloš Urbásek: *Pocta Kupeckému*, 1965, koláž, kombinovaná technika, 150 x 120 cm, zbierka Prvej slovenskej investičnej skupiny, Bratislava

Vydaniu publikácie predchádzala korešpondencia, v ktorej Stano Filko informoval Pierra Restanyho o svojich nápadoch a projektoch. Okrem už spomenutého pozvania na svoju monografickú výstavu v Prahe *Obydlie skutočnosti súčasnosti* (1967) posielala informácie potrebné k organizovaniu jej reінstalácie u Raymonde Cazenave, teda na rovnakom mieste, ako mal Alex Mlynárčik. Neskôr mení svoj plán: do Paríža by rád pripravil nový, ambicióznejší projekt: *Univerzálné prostredie*. Posielala mu presný popis diela vrátane celku i jednotlivých detailov priestorového riešenia i teoretických aspektov percepcie diela a prosí Pierra Restanyho o úvodný text do katalógu. Napokon toto dielo zverejnil na výstave *Situácia 1967* (prehliadka tvorby štipendistov Zväzu slovenských výtvarných umelcov v Bratislave) vo februári 1968

<sup>88</sup> RESTANY, P.: Stanislav Filko: *Un architect de l'information*. In: FILKO, S.: *Stano Filko II. 1965-69*. Bratislava bez uvedenia roku vydania (1970), nepag.

a následne na výstave *Cinétisme, spectacle, environnement* počas toho istého roku v Grenobli, ktorej kurátorom bol Frank Popper. Na *Danuviu'68* ho zastupovala *Katedrála humanizmu*, o čom píše v ďalších listoch. Následne (1968) Filko Restanyho informuje o projekte *Environnement 1968 – Univers*, a poslať jeho popis i nákres. Dielo bude podľa jeho slov „syntézou humanizmu a techniky“. Z popisu i kresby vyplýva, že ide o uzavreté prostredie *Kozmos*, ktoré vystavil roku 1969 v oficiálnej československej kolekcii na na *Šiestom bienále mladých* v Paríži. Túto udalosť tiež avizuje Restanymu, pričom identické dielo už má názov *Environnement – Cosmos*.<sup>89</sup>

Výstavu *Cinétisme – Spectacle – Environnement (Kinétismus – Predstavenie – Prostredie)* organizovalo Pohyblivé divadlo Domu kultúry (Théâtre mobil de la Maison de la Culture) v Grenobli v máji a júni 1968. Pozvanie medzi významných umelcov euroamerickej scény aktuálnych tendencií získal Milan Dobeš od kurátora Franka Poppera. Ten navštívil jeho pražskú výstavu neokonštruktivistických a kinetických objektov (1966) a bol aj za jeho nomináciou na prehliadku svetového umenia v Kasseli roku 1968. Ako ďalšieho slovenského autora odporučil Milan Dobeš Stana Filka.<sup>90</sup> Nateraz u nás nie sú známe odozvy francúzskych kritikov na výstavu, ktorá mala skutočne hviezdne obsadenie. Okrem našich autorov sa na nej zúčastnili Yaacov Agam, Getulio Alviani,

Alberto Biasi, Martha Boto, Pol Bury, Alexander Calder, Nicolas Schöffer, Jesus-Rafael Soto, Takis, Günter Uecker, Victor Vasarely, členovia Groupe de Recherche d'art visuel (Skupina výskumu vo vizuálnom umení) Julio Le Parc, François Morelet, Yvaral a viacerí ďalší.

Frank Popper v úvode katalógu výstavy rekapituľuje historickým pohľadom zrod kinetizmu a záujmu o svetlo v priestorových umeniach vrátane divadla i vo fotografii a filme. Z teoretického hľadiska považuje za kľúčový Gabov a Pevsnerov *Manifest realizmu* (1920), pripomína Moholy Nagya, ktorý v Paríži okolo roku 1955 začal používať termín „kinetické umenie“ a cez rekapituláciu tvorby osobností, ktoré prispeli k rozvoju tejto výtvarnej tendencie, prichádza opätovne k už uvedenému kľúčovému dátumu 1955, kedy sa objavili „optické výboje“ Victora Vasarelyho a Jesusa Maria Sota. Prvolezectvo v experimentovaní so svetlom však patrí Yaacovi Agamovi, ktorý sa výskumu tohto metafyzického elementu začal venovať už roku 1953, krátko po svojom príchode do Paríža. Postupne sa venuje tvorbe všetkých vystavujúcich autorov vrátane Milana Dobeša a Stana Filka. Dobeš, podľa neho „aplikuje veľmi úspešný, konštruktivistický a luminokinetický výskum, zatiaľ čo Filko vo svojom Univerzálnom prostredí ľahko kombinuje čisté výtvarné prvky so zábermi nasnímanými kamerou a prítomnosťou živých ľudí“.<sup>91</sup>

<sup>89</sup> Archives de la critique d'art, Université Rennes, France. PREST. XS. Pierre Restany Est. Dossier: Pays de l'est 0012222 – Tchécoslovaquie – Stanislav Filko. Žiaľ, listy ani pohľadnice od Pierra Restanyho Filkovi sa nezachovali. V tejto súvislosti možno spochybnit' datovanie Filkových diel Univerzálne prostredie i Kozmos, umelcovým monografistom Aurelom Hrabušickým. Podľa dochovaných listov Stana Filka Pierrovi Restanymu, sa po prvýkrát o Univerzálnom prostredí zmieňuje až roku 1968, a tak je Hrabušického datovanie tohoto diela rokmi 1966 – 1967 zavádzajúce. V roku 1967 sa v korešpondencii o takomto projekte nezmieňuje, s Pierrom Restanyom konzultuje svoje aktuálne expozície v Prahe a v Bratislave. Podobne Hrabušický nesprávne datuje dielo

Kozmos, ktoré Filko zmienil prvýkrát v liste označenom a datovanom v záhlaví lakonicky „Bratislava 1968“. Vročenie Kozmu do rokov 1967 – 1969 je teda tiež zavádzajúce. Pozri: HRABUŠICKÝ, A.: Katedrála humanizmu; HRABUŠICKÝ, A.: Environnementy jako uzavřené formy. In: GREGOROVÁ-STACH, L. – HRABUŠICKÝ, A.: *Filko 1*. Bratislava 2018, s. 95-121; s. 138-146.

<sup>90</sup> Podľa osobného rozhovoru s Milanom Dobešom na návšteve v jeho ateliéri, február 2020, Bratislava.

<sup>91</sup> POPPER 1968, c. d. (pozn. 87), s. 12-13

## Between Paris and Bratislava I. French-Slovak and Slovak-French Relations in Fine Arts During the Sixties of the 20th Century (Part 1 – Segment)

### *Résumé*

In the long term, the visual art in Czechoslovakia (including Slovakia) was oriented towards Paris, which was also true after the end of WWII. The former Czechoslovakia attracted the attention of European art critics including the French ones in the early 1960s, partly due to the links between Czech cubism and local inter-war avant-garde and Paris and partly due to the contacts established by international art community at the AICA (Association internationale de critique d'art) congress in Warsaw in 1960. After the end of the congress, the participants visited Czechoslovakia. On their way to Prague they stopped in Žilina, where they became familiar with the work of Ľudovít Fulla, a key representative of inter-war avant-garde, and subsequently also in many historic Moravian and Czech towns. In Prague they met neo-avant-garde community of artists and art critics. It was probably here that the idea came to organise a future AICA congress in Czechoslovakia. It was held in 1966 in Prague and concluded in Bratislava.

In the meantime, French-Slovak and Slovak-French relations witnessed a few crucial events. In the spring of 1964, a young Slovak artist, Alex Mlynárčik, visited Paris and sought out Pierre Restany, the prominent figure of New Realism. As the only Slovak artist he had an opportunity to experience the authentic creative environment of European variant of Pop Art, meet its protagonists and their work, which, for quite a long time, became his source of inspiration. His Paris experience was also reflected in a dematerialised work *Happsoc I* (1965) and its manifesto, prepared in cooperation with Zita Kostrová and Stano Filko, as well as in his *Permanent Manifestations*, displayed at the Raymonde Cazenave Gallery in Paris (1966) under the auspices of Pierre Restany. Another work from the series of his *Permanent manifestations* was prepared for the participants of AICA congress (1966) in Bratislava. In public toilets in the city centre he installed seven mirrors labelled "Homage" to St Anthony, Hieronymus Bosh, Gabriel Chevallier, Godot, Michelangelo Pistoletto, Stanislav Filko and the urine itself. The exhibition was opened by Pierre Restany and Michel Ragon. It was Mlynárčik's protest against official exhibitions of Slovak fine art mounted on the occasion of AICA congress, which presented reality through traditional media of painting and

sculpture, moreover, in some cases even with the touch of socialist realism.

Pierre Restany continued in promoting Mlynárčik's work: In Paris he presented his *Permanent manifestation II* entitled "Temptation" (1967), made in cooperation with Miloš Urbásek, and included his work in the collection for international exhibition of current art tendencies *Superlund* in Lund, Sweden.

Restany was a regular contributor to *Domus* magazine, published in Milan. In his 1967 article titled "Prague" he informed readers about current artistic life in Prague, however, he also mentioned three young Slovak artists, Stano Filko, Miloš Urbásek and Alex Mlynárčik.

In 1967, a few artists from Slovakia took part in the 5th Paris Biennial of Young Artists. The most successful one was a medallist Karol Lacko. Based on his award he was offered a study stay in Paris-based mint in 1970 during which he created several medals, which are still on offer.

The relationship between Mlynárčik and Restany gradually turned into a warm friendship, which is evident in a number of letters in which the artist asks the critic for his opinion and advice. Mlynárčik spent the spring of 1968 in Paris where he prepared for his participation in the exhibition at the Châtillon des Arts. Alongside Pierre Restany he took part in the student occupation of the Sorbonne university during the events of May 1968.

The final part of the paper focuses on the international exhibition of young artists titled *Danuvius*, which was to take turns with the Paris Biennial of Young Artists. However, the exhibition was held only once; the exhibition opening was postponed as a result of the invasion of Czechoslovakia by Warsaw Pact army in August 1968. Pierre Restany took an active part in exhibition preparation, he was a member of international jury and informed about the exhibition in *Domus* magazine as well as in *Výtvarný život*.

Apart from standard sources, the paper also uses archive materials, namely the estate of Pierre Restany deposited in the Archives de critiques d'art at the University of Rennes and documents (correspondence and manuscripts) from Alex Mlynárčik's private archives. The paper also draws on the conference proceedings "Le demi-siècle de Pierre Restany" (Ed. Richard Leeman, INHA, Paris 2009).