

**Univerzita Karlova**

**Filozofická fakulta**

**Ústav pro dějiny umění**

Obecná teorie a dějiny umění a kultury

Dějiny výtvarného umění

## **Disertační práce**

Mgr. Gabriela Garlatyová

**Maria Bartuszová (1936 – 1996). Sochárske dielo v kontexte umenia**

Maria Bartuszová (1936 – 1996). Sculpture in the Context of Art

Vedoucí práce: prof. PhDr. Marie Klimešová, Ph.D.

Praha, 2020

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

*Dílo je duševním vlastnictvím autorky a jeho užití, kopírování nebo vydání je možné jen s autorčiným svolením. Při citování je povinné uvedení autorky a názvu díla.*

*V Praze, 14. 7. 2020*

*Gabriela Garlatyová*

### ***Pod'akovanie***

Na tomto mieste by som rada poďakovala prof. PhDr. Marie Klimešovej, Ph.D. za jej podnetné pripomienky a konzultácie mojej práce.

Zvlášť ďakujem Anne Bartuszovej, akad. soch., ako i Veronike Bartuszovej, prof. Jurajovi Bartuszovi, akad. soch, Mgr. Michaele Kalinovej, PhD., Doc. Štefanovi Balázsovi, ArtD. a všetkým, ktorí mi pri práci pomohli podnetnou radou.

## ***Abstrakt***

Dizertačná práca je venovaná monografickému spracovaniu tvorby sochárky Marie Bartuszovej (1936, Praha–1996, Košice). Metodologicky je postavená najmä na zostavení a vyhodnotení poznatkov z hĺbkového výskumu prvého súpisu diel M. Bartuszovej „*Catalogue raisonné 2012–2018*“, Fondu kresieb a fotografií Archívu M. Bartuszovej, biografie, výstavnej činnosti a bibliografie. Je členená do štyroch kapitol, v ktorých sa zaoberá sochárskou tvorbou M. Bartuszovej, jej premenami v období od štúdií keramiky na VŠUP v 50. rokoch v Prahe, pokračuje sledovaním jej sochárskych začiatkov od roku 1961, venuje sa okolnostiam presťahovania sa do Košíc, kde prežila väčšinu svojho života. Jej tvorbu sleduje počas normalizačného obdobia 70. rokov do záveru rokov osemdesiatych, keď sa totalitný režim skočil zamatovou revolúciou. Skúma dôvody, prečo bola jej tvorba málo vystavovaná, a tiež prečo bola minimálne odborne reflektovaná a poznanou. Na báze procesu zostavovania častí organizmu jej oeuvre rekonštruje technologické experimentálne postupy, autorskú terminológiu sochárky, tvorivé zámery, datovanie vzniku diel a ich odliatkov, ich provenienciu, overuje sekundárne pramene z archíválií, ale aj z orálnej histórie, ktorých stopy vyjavil súpis diel koncipovaný chronologicky a aj tematicky. Sledujeme výstavnú činnosť, recenzentsky analyzujeme jej ťažiskovú autorskú výstavu v roku 1988, ktorá je jej autorskou spoveďou, a tiež prinášame jej životný príbeh, ktorý je v intencii jej tvorby určujúci. Dôležitým zámerom práce je sledovanie anachronických vzťahov-dialógov v sieti-kontexte umenia, ako je napríklad umenie žien, ale tiež analógie tvorby súdobých československých, ale aj medzinárodných umelcov a umelkýň. Podstatnými sú aj väzby, ktoré vzišli z výskumu umelkyne a ktoré boli orientované najmä na tvorbu sochárov-mužov. Tie sú integrované v rámci jednotlivých kapitol, ktorými aktualizujú a rozširujú monotematickosť práce. Práca sa musela vysporiadať s úlohou spracovania komplexnej témy, zhodnotenia predošlého poznania tvorby sochárky a tiež s nie ľahko dostupnými zdrojmi, keďže predmetom bádania bolo obdobie 2. polovice 20. storočia, ktorého výskum prebieha v súčasnosti. Práca vychádza z aktívnej spolupráce s rodinou Bartuszovcov, s jej dcérami a vnučkou, ktoré prvotne iniciovali výskum a poskytli dôležité informácie a podklady a umožnili tak poznanie jedinečného diela sochárky Marie Bartuszovej.

***Kľúčová slova:*** Maria Bartuszová, monografie, kontext umění, umění žen, povojnové umění, neo-avantgardní umění, 2. polovina 20. století, sochařství, haptická plastika, objekt, sádra.



## *Abstract*

This dissertation is devoted to a monographic processing of the work of sculptress Maria Bartuszová (1936, Prague – 1996, Košice). Methodologically, it is mainly based on the compilation and evaluation of knowledge from the in-depth research of the first list of works of M. Bartuszová "Catalogue Raisonné 2012–2018", Collection of drawings and photographs from the Archive of M. Bartuszová, biography, exhibitions and bibliography. It is divided into four chapters, in which it deals with the sculpture of M. Bartuszová, its transformations in the period of her ceramics studies at the Academy of Fine Arts, Design and Architecture during the 1950s in Prague, continues by tracking her sculptural beginnings since 1961, and it deals with the circumstances of her relocation to Košice where she lived most of her life. It tracks her work during the normalization period of the 1970s until the end of the 1980s, when the totalitarian regime ended with the Velvet revolution. It explores the reasons why her work was little exhibited and also why it was little known and reflected by the professional circles. Based on the process of assembling parts of the organism of her oeuvre reconstructs technological experimental procedures, original terminology of the sculptor, creative intentions, dating of works and their castings, their provenance, it verifies secondary sources from archives, but also from oral history, traces of which were revealed chronologically and also thematically by the catalogue. We follow the exhibition activity, we analyse her key solo exhibition in 1988, which is the artist's testimony, and we also bring her life story which is defining within the intention of her work. An important aim of the work is the monitoring of anachronistic relations-dialogues as part of a network-context of art such as women's art but also analogies of the work of contemporary Czechoslovak and international artists. The links that arose from the research of the artist herself are substantial and mainly focused on the work of male sculptors. These are integrated within individual chapters, which update and expand the monothematic work. The work also had to tackle the task of processing of a complex topic, evaluating the previous knowledge of the work of the sculptress and also not easily accessible resources as the subject of the research was a period of the second half of the 20th century, with research being currently underway. This work is based on an active cooperation with the Bartusz family, her daughters and granddaughter who first initiated the research and provided important information and materials, and thus enabled the unique work of the sculptress Maria Bartuszová to become known.

**Key words:** Maria Bartuszová, monograph, context of art, women's art, post-war art, neo-avant-garde art, second half of 20<sup>th</sup> century, sculpture, haptic sculpture, object, plaster.

## OBSAH

<b>Úvod. Maria Bartuszová (1936–1996). Umenie ako živý organizmus. Kontext. (Tézy, metódy, štruktúra práce)</b> .....	8
<i>Náčrt stavu doterajšieho poznania a analýza prameňov k výskumu diela Marie Bartuszovej</i> .....	20
<b>1. Praha 1936–1962</b>	
<b>1.1 Od porcelánu ku sadre – od keramiky ku plastike – od nádoby ku črepu</b> .....	36
<b>1.2 EXPO 58</b> .....	40
<b>1.3 Materská nádoba ako podstata sochy</b> .....	43
<b>1.4 Čisté dokonalé formy 1961–1965. (Cesta na Slovensko do Kamenína a Košíc)</b> .....	46
1.4.1 Socha ako preliezačka.....	49
1.4.2 Tečúci tvar – intuícia sochy .....	54
1.4.3 Gravistimulované tvarovanie.....	58
1.4.4 Socha ako kvapka vody. 1963–1965 .....	61
<b>2. Košice. Premena tvaru</b>	
<b>2.1 Výstavy a realizácie 60. rokov. Medzi Kamenínskym ateliérom a Košicami</b> .....	66
<b>2.2 Biomorfne a hmatové plastiky z rokov 1965–1970. Skladba tvaru</b> .....	73
<b>2.3 Vzťahy</b> .....	78
2.3.1 Dialóg s Henry Moorom.....	80
2.3.2 ... a s Jeanom Arpom.....	82
<b>2.4 Cesta do Egypta. Večnosť narušená večnosťou</b> .....	83
<b>3. Geometrické vs. Biomorfne</b>	
<b>3.1 Maria Bartuszová v Klube Konkretistov</b> .....	89
3.1.2 Dialógy. Hra. Geometria .....	94
3.1.3 Horizontála, vertikála, rytmus, biela. 1967–1972 .....	98
3.1.4 Dvojdielna plastika VIII. ....	103
3.1.5 Prameň a Zrno. Objednávky pre verejný priestor v 70. rokoch.....	104
<b>3.2 „Své“ plastiky. Premena tvaru. 1970–1975</b> .....	108
<b>3.3 Prechádzka po Paríži</b> .....	116
<b>3.4 Metamorfóza. Vanitas</b> .....	119

3.5	Kontakty, spolupráce a výstavy do roku 1983 .....	122
<b>4.</b>	<b>Umenie ako živý organizmus. 1978–1993</b>	
4.1	Prírodný ateliér Marie Bartuszovej.....	124
4.1.1	Krajina. Topenie snehu. Stôl – oltár.....	126
4.2	Dýchajúca socha. Pneumatické tvrovanie.....	133
4.2.1	Vajce.....	137
4.2.2	Previazané vajce-torzo .....	140
4.2.3	Nekonečné vajce-semeno .....	143
4.2.4	Vajce-lebka. Perforovaná hlava .....	145
4.2.5	Škrupina-dom-organizmus. <i>Biomorfne a surreálne. Sny. Tajné ženské priestory. Plodivá sila prírody. Telo matky. Prírodná architektúra. Dočasnosc tvaru</i> .....	147
4.2.6	Strom ako dom.....	153
4.2.7	Živé reliéfy – Odtlačky. Negatívne a pozitívne, vertikálne – horizontálne.....	155
4.2.8	Prázdne lôžko – opustené hniezdo .....	156
4.2.9	Hommage to Fontana .....	157
4.2.10	Vzťahy. Tvrdé tlačí mäkké .....	158
4.2.11	Plexisklové reliéfy. Viditeľné a neviditeľné putá. Ostré kontra mäkké.....	159
4.2.12	Bublinové tvary ako súčasť zamýšľanej inštalácie? .....	160
4.3	Tekuté. Voda a vzduch. Život a duch .....	160
4.4	Vzťahy odlišností .....	164
4.5	Stopy. Odtlačky .....	168
4.6	Čisté ticho bielej .....	173
4.7	Výstava ako živý organizmus .....	179
4.7.1	Výstavy a spolupráce v osemdesiatych a porevolučných rokoch.....	185
5.	Záver .....	189
6.	Zoznam použitej literatúry .....	193
6. 1.	Použité skratky a poznámky.....	214
7.	Obrazová príloha .....	215
8.	Zoznam vyobrazení .....	238

## Úvod

**Maria Bartuszová (1936–1996).** *Umenie ako živý organizmus. Kontext. (Tézy, metódy, štruktúra práce)*

Umenie žien je viditeľné najmä od druhej polovice 20. storočia v súvislosti s vplyvom aktivít ženského a feministického hnutia na dejiny umenia a ich umeleckohistorický kánon, v ktorom dovtedy dominovali výlučne sochári-muži. Jednou z nich je sochárka Maria Bartuszová. Narodila sa v Prahe, v meste bohatom na podnety kultúry a umenia, ale väčšinu svojho profesionálneho života prežila v Košiciach, počas trvania totalitného režimu. Táto skutočnosť nabáda k skúmaniu historických, štýlovo umeleckých, sémantických, lokálnych, ideologických modelov a dialógov v dualistickom vzťahu centra a periférie. M. Bartuszová si *vzťahy-dialógy* s inými umelcami (najmä sochármi) vytvorila mnohé, a to bez ohľadu na spoločenské a politické skutočnosti a limity. I keď sa s nimi osobne nestretla a iba niektoré ich diela videla naživo, poznala ich z reprodukcí v katalógoch či monografiách. Umožnilo jej to tvoriť vo vnútornej slobode, v ústraní svojho ateliéru a nevstúpiť do aktívneho spoločenského diania, i keď práve aj z toho dôvodu bola málo známa. Jej unikátna tvorba, vznikajúca v osobitne špecifickom prostredí, sa až po čase vynára z minulosti a púta našu pozornosť najmä svojimi posolstvami odtlačenými a odlievanými do tvarov a hmôt jej sadrových plastík, objektov, inštalácií a kresieb a tiež sôch a reliéfov umiestených vo verejnom priestranstve. Jej odkaz nie je programovým manifestom a ani jej profesijný životopis nezaznamenáva mimoriadne významné spoločenské udalosti, výstavy či stretnutia, ktoré väčšinou zviditeľňujú tvorbu umelcov.

Zvláštnosťou jej prístupu je koncentrácia na intímne prežívanie umenia, ktoré vníma kreativitu prírody, a je napojené na princípy fungovania univerza. Poznatky z prírodných vied, ale aj schopnosť intuitívneho vedenia či hry ako tvorivej imaginárnej činnosti, používala ako konceptuálnu metódu pri experimentovaní s materiálmi (najmä sadrou, kameňom a plexisklom) a remeselnými možnosťami sochárstva, ktoré divák spätne spoznáva osobným prežívaním jej umenia. Vnímaním tvarov jej biomorfných a haptických plastík odkrýva pamäť umenia, pulzujúcu a cyklicky sa znovu obnovujúcu – ako prúdenie vody, tlkot srdca či dýchanie, ktoré umelkyňa tvorivo skúmala, podobne ako i ďalšie biologické, ekologické a behaviorálne procesy. Odhaľujú nám to i poznámky zo sochárkiných tvorivých zámerov, ktoré si poznamenala v skicári: „*Môj dych je súčasťou vesmíru pulzujúceho.*“ Jej autorská

konceptia „*umenia ako živého organizmu*“, podľa ktorej sú prírodné procesy a zákonitosti organizujúcimi princípmi umenia, je základom pre metodologickú štruktúru súpisu jej diel.

Zámerom dizertačnej práce je v rámci jej monografickej štruktúry vytvoriť náčrt analogických súvislostí tvorby umelkyne, priamych vzťahov a dialogických komunikácií so širším umeleckým svetom. Kontextualizácia diela M. Bartuszovej nie je formulovaná ako vsadenie marginalizovaného diela do hegemonného vývoja umenia, svetového či lokálneho, najmä českého a slovenského umenia. Novo prehodnocujúce procesy globálnych, ale aj lokálnych dejín umenia – pretože sa javí, že kľúčovým je práve ich poznanie, respektíve stav umenovedného poznania – umožnili aktuálne „objavenie“, zviditeľnenie jej tvorby, ktorá vznikla v období od 60. do záveru 80. rokov.

Východoeurópske umenie, prípadne stredo-východoeurópske umenie so zameraním na špecifické lokálne dejiny sa stávajú predmetom intenzívnejšieho záujmu historikov a historičiek umenia revidujúcich ponímanie vzťahu medzi Západom a Východom, prípadne centrom a perifériou.<sup>1</sup>

Diela M. Bartuszovej prostredníctvom sémantických znakov vytvárajú vzťahy s rôznymi jazykmi štýlov ako je surrealizmus, informel, abstraktné umenie, organické sochárstvo, konceptualizmus, land-art, minimalizmus, tiež neokonštruktivizmus, neokonceptualizmus a neominimalizmus. Uvedenú terminológiu používame z dôvodu naznačenia týchto väzieb. Tie smerujú k hľadaniu súvislostí najmä „medzi dielami“ umelcov a umelkýň, ktoré vznikli ako tvorivý zámer (program). Podľa semiotického modelu kategórií znakov aplikujeme pomocnú terminológiu *ikona*, *index* a *symbol*, označujúcu ikonický znak na základe podobnosti, index na základe fyzikálnej súvislosti (napr. odliatok) a symbolický znak vzťahujúci sa k objektu na základe konvencie, idey.<sup>2</sup> J. Mukařovský ponímal umelecké dielo ako komplexný znak, M. Petříček<sup>3</sup> o jeho poňatí znakovej povahy diela píše: „*je to štrukturovaný celek rôznych mimoestetických funkcií, ktorým dominuje funkcie estetická*“ ... „*je to faktor, ktorý rozrušuje vžitá schémata každodenného zakoušení světa, ..., ukazuje věci*

---

<sup>1</sup> Ťažiskovými v tejto téme v našom prostredí sú príspevky J. Bakoša, ktorý sa sústredil na podobu procesov dejín umenia a ich vzťahov medzi perifériou a centrom. BAKOŠ, Ján. Región, periféria a umeleckohistorický vývoj. In Romboid, 1987, č. 12, s. 53–60. BAKOŠ, J. Periféria a symbolický skok, Kalligram:Bratislava, 2000, 211 s.

<sup>2</sup> Kategórie znakov podľa semiotika Charlesa Sandersa Piercea.

<sup>3</sup> PETŘÍČEK, Miroslav. Pojetí umění v pražském strukturalismu a „dekonstrukce“. In ŠEVČÍK J., MORGANOVÁ, P., NEKVIDOVÁ, T., SVATOŇOVÁ, D.: České umění 1980–2010, Texty a dokumenty, Praha : 2006. s. 190–195. M. Petříček, vo svojom texte o postmodernom myslení, pokladá tému vzťahov v dekonštrukcii a postmoderne ako viditeľné, či už vo vzťahu moderny s postmodernou, štrukturalizmu s postštrukturalizmom, ale nie v zmysle časovej následnosti, ale ako vzťah sui generis.

nově.“ „..., podle Mukařovského umělecké dílo upozorňuje samo na svou vlastní stavbu.“<sup>4</sup> Jeho pojem *sémantické gesto*, podľa Petříčka vyjadruje: „celostní řád *sémantické intence uměleckého díla*“, a to, že „*dílo nepoukazuje na určitý výřez skutečnosti, nýbrž, že vyzývá k tomu, abychom zaujali postoj ke skutečnosti v celku, který odpovídá tomu pohledu na svět, jež se snaží dílo naznačit.*“<sup>5</sup>

Filozof V. Bělohradský v súvislosti s modelom centra a periférie zdôrazňuje rozmer multikulturalizmu, simultánnej existencie kultúr, jazykov, bez centier a periférií.<sup>6</sup> Ich sledovaním a analýzou môžeme prísť k poznaniu podstaty komplikovaných a často protikladných vzťahov. Príspevkom, ktorý sa zameriava aj na špecifiká slovenského konceptuálneho umenia, sú *Dvojhlasné dejiny umenia* M. Oriškovej<sup>7</sup>, skúmajúce inakosť neomoderny v stredo-východnej Európe, odkazujúc na knihu „*Koniec dejín umenia*“ H. Beltinga<sup>8</sup>. Tomáš Pospiszyl konštruktívne pojednáva o povahových rozdielnostiach diel českých umelcov a amerických minimalistov napriek ich formálnej podobnosti, ako vyrastajúcich z inej tradície, v rôznych kontextoch. Tiež v tejto súvislosti pripomína formujúce faktory písania o umení v období po roku 1989, a to napríklad prevzatie umenovednej terminológie zo západnej.<sup>9</sup> Teoretici a historici umenia rekonštruovali históriu lokálnej predrevolučnej scény, prehodnocovali dejiny povojnového umenia. Bolo potrebné rehabilitovať, ale aj nanovo poznať osobnosti, ktoré tvorili podobu nášho umenia, výskumom ich čiastočne známej, až neznámej tvorby, priamo v ich „hniezdach“, v ateliéroch, ktoré uchovali ich tvorivé „energie“. Historici a umelci sa museli vysporiadať s mnohými problémami, v neposlednom rade s komplikovane štruktúrovanou problematikou oficiálneho a neoficiálneho umenia, od ktorej bolo náročné získať si osobný odstup. Stav nášho poznania a písania o umení je hýbateľom, ktorý prináša informácie, myšlienkové impulzy vytvárajúce spojivá s „inými“ dejinami. Na lokálne kontexty umenia môžeme nahliadať spôsobom, aký navrhuje Piotr Piotrowski, a to kritickým skúmaním horizontálnej, transnacionálne, kultúrne rozmanitej histórie (identitárne, rodové, etnické hľadiská, subkultúry a pod.), oproti dominantným vertikálnym dejinám, teda nie len duálneho vzťahu centra a periférie.<sup>10</sup>

---

<sup>4</sup> Ibidem, s. 193.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 194.

<sup>6</sup> BĚLOHRADSKÝ, Václav. Mezi světy a mezisvěty. Filosofické dialogy : Olomouc, 1997.

<sup>7</sup> ORIŠKOVÁ, Mária. Dvojhlasné dejiny umenia. Petrus : Bratislava, 2002.

<sup>8</sup> BELTING, Hans. Evropa: Západ a Východ v rozštěpení dějin umění. In Konec dějin umění, Mladá fronta : Praha, 2000, s. 63–71.

<sup>9</sup> POSPISZYL, Tomáš. Východní a západní krychle. In Srovnávací studie, Agile/Fra : 2005, 131–156, s. 139.

<sup>10</sup> „In this context, a relevant concept is trans-nationality, which, as is well known, is not to be confused with internationality. The concept of trans-nationality is very useful in order to develop a horizontal art history of the

Komunikačné siete utvárajúce kontext umenia sú sledovateľné ako živé prepojenia, odrážajúce jednako termín M. Bartuszovej *umenie ako živý organizmus*, ale aj koncept pohyblivej „siete“ ako ho načrtáva N. Bryson. Kontext, (rezerva, sieť) „v sobě obsahuje pohyb kupředu i zpět.“<sup>11</sup> Zámerom práce nie je vytvoriť uzavretý okruh, alebo zoznam kauzálnych vzťahov, zretiazení vplyvov, povedzme od Brâncușiho po Bartuszovú. Koncept siete, umožňuje vidieť Bartuszovej dielo ako to, čo prepracúva, prehodnocuje dielo napr. Brâncușiho, teda nie ako ním ovplyvnené. Diela sú tak zároveň v premenlivom vzťahu k iným dielam.

P. Wittlich, v tematickom príspevku uvažoval o priestorovej podstate vzťahu centra a periférie, ako o forme psychologických, emocionálnych a sociálnych vzťahov: „*Primární pojem prostoru vychází nepochybně ze smyslové zkušenosti, z bezprostřednosti percepce, tedy z mého těla, kdy samotné já se stává středem světa. Je to takzvaný žitý prostor, jak ho studuje moderní fenomenologie, prostor, který se klade do základu prostorové zkušenosti každého člověka. Jeho evidence je nepochybná, i když většinou málo vědomá.*“<sup>12</sup> V snahe nájsť iný model ako myšlienku centrálného Streda, vidí v prepojení s prístupom matematickým „s karteziánskými souřadnicemi, umožňujícími měření rozlohy a rozprostraněnosti. Tento matematický prostor se vyznačuje homogenitou, každý jeho bod je rovnocenný s ostatními.“<sup>13</sup> Štatistické zbieranie údajov (o umení) a veda o chaose, odstraňujúca „protiklad mezi chaosem a kosmem, mezi neuspořádaností a řádem“, identifikujúca „v chaotických procesech své „divné atraktory“, samoregulující strukturace reálných otevřených dynamických systémů“<sup>14</sup> sú návrhom prístupu, ktorý je aplikovateľný. Zložitý a pritom presný matematický koncept (efektu motýlieho krídla) inšpiroval aj M. Bartuszovú, ktorej tvorba bola priam

---

European avant-garde. Of course, an open model of writing global art history must include other aspects of identity as well, rooted in perspectives different from that of critical geography: specific genders, ethnic groups, subcultures, etc. Such revisions of art history, for instance from a feminist point of view, have been proposed for many years now, but very often they do not break away from the dominant geographicohierarchical paradigm of modern art history.“ PIOTROWSKI, Piotr. *Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde*. In BRU, Sascha, NICHOLLS, Peter (eds.). *European Avant-Garde and Modernism Studies, Etudes sur l'avant-garde et le modernisme en Europe, Studien zur europäischen Avantgarde und Moderne*, Berlin : Walter de Gruyter GmbH & Co., 2005, p. 58.

<sup>11</sup> Na kontext nahliada z perspektívy vizuálnej semiotiky, ktorá sa zaoberá umením a videním ako znakovými činnosťami. Podľa: BRYSON, Norman. *Umění v kontextu*. s. 261–285. In KESNER, Ladislav. *Vizuální teorie, Současné angloamerické myšlení o výtvarných dílech*. Jinočany : H&H, 2005, 261–285 s., s. 261, 265.

<sup>12</sup> Vychádza z charakteristiky „žitého priestoru“ podľa Otta Friedricha Bollnowa, *Mensch und Raum*, 1980, (1962), ktorý zdôrazňuje dôležitosť životných vzťahov. WITTLICH, Petr. *Mimo centrum a periferii*. In *Výtvarné umění*, 1992, r. 16, č. 5-6, s. 98–99. In ŠEVČÍK J., MORGANOVÁ, P., NEKVIDOVÁ, T., SVATOŇOVÁ, D.: *České umění 1980–2010, Texty a dokumenty*, Praha : 2006. s. 278–283.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 281.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 283.

determinovaná znalosťami prírodných vied a používania jazyka abstraktných foriem. Z hľadiska percepcie, najmä sochárskych a objektových diel umelkyní a umelcov 60. rokov, ako českého umenia, tak i globálneho minimalizmu a postminimalizmu, so zreteľom na solitérnu tvorbu umelkyní-žien, začal narastať význam fenomenológie – analýzy vnímania Mauricea Merleau-Pontyho<sup>15</sup>, založenej na zmyslovej a telesnej skúsenosti, ale aj ďalších filozofov. Podľa slov Jana Patočku je ľudským telom to, ako ho žijeme, prežívame.“<sup>16</sup>

Podnetnou pre našu prácu je G. Didi-Hubermanova hypotéza chápania historického času ako „časovo heterogénnej montáže vytvárajúcej anachronizmy“<sup>17</sup>, i keď ju neaplikujeme metodologicky. Keďže je práca postavená na štruktúre písania o jednej umelkyni a jej (neznámom) diele, držali sme sa rozprávania v časovej nadväznosti a v pohybovaní sa v časovosti jej tvorby. Do chronologickej štruktúry písania vstupujeme otvorme, ktoré narúšajú izoláciu monotémy. Preto v hľadaní *vzťahov/dialógov* medzi umeleckými dielami a ich myšlienkami, sledujeme formy a okolnosti ich „zoskupenia“ (konštelácie). G. Didi-Hubermanom používané pojmy, ako i spôsob jeho uvažovania o umeleckých dielach, cez ich vzťahovosť k ostatným dielam, *symptómy, montáže*, boli pri objavovaní súvislostí s dielom M. Bartuszovej nápomocnými.<sup>18</sup> Sochárske diela Bartuszovej sledujeme ako stopy, ktoré napriek tendencii ku fyzickej krehkosti a dočasnosti, prežívajú vo vrstvách našej pamäte skúšanej časom: „*Obraz má často oveľa viac pamäti a budúcnosti než bytie, ktoré sa naň pozerá.*“<sup>19</sup> Heuristika anachronizmu je podľa Didi-Hubermana založená na sústredení sa na

---

<sup>15</sup> T. Murár sa vo svojej dizertačnej práci venuje aplikácii Merleau-Pontyho analógie umeleckého diela s ľudským telom, podľa ktorej umelecké dielo ako aj ľudské telo sprostredkúva svet jedinečným spôsobom, je založené na bezprostrednom vzťahu ku svetu jeho prežívaním. MURÁR, Tomáš. Maurice Merleau-Ponty a mimolidskost v malífství Paula Cézanna po druhé svetové válce. In MIMO-LIDSKÉ: Proměny obrazu člověka v malífství druhé poloviny čtyřicátých až šedesátých let 20. století. Teoretická a metodologická východiska. Dizertačná práca, Praha: Univerzita Karlova, 2019, s. 68–80.

<sup>16</sup> PATOČKA, Jan. Tělo, společenství, jazyk, svět. Praha: OIKOYMENH, 1995, s. 11.

<sup>17</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. Pred časom. Dejiny umenia a anachronizmus obrazov. Bratislava : Kalligram, 2006. Didi-Huberman prichádza s hypotézou anachronickej histórie, v ktorej je chronologický predmet mysliteľný len vo svojom anachronickom protirytmu. s. 43.

<sup>18</sup> V našom prostredí sa voľne odvolal na prístup G. Didi-Hubermana vo svojej knihe: POSPISZYL, Tomáš. Asociativní dejepis umění, Praha : tranzit.cz, 2014, s. 207. Štruktúru textu tejto knihy Pospiszyl pripodobňuje k umeleckej metóde – koláži, ktorou vytvára asociatívne vzťahy, súvislosti, ktoré vznikli aj keď medzi nimi nebol priamy kontakt, alebo vedomé nadväzovanie. s. 7. Príkladom aplikácie pojmov Didi-Hubermana je napríklad práca: HRUŠKOVÁ, Tereza. Eva Kmentová a tělesný otisk u umění šedesátých a sedmdesátých let. In Acta Universitatis Carolinae, Philosophica et Historica 1, Studia Historiae Artium, II, 2019, s. 147–176.

<sup>19</sup> DIDI-HUBERMAN, G., 2006. Na históriu podľa Didi-Hubermana treba teda nahliadať z pohľadu meniaceho sa dneška a neponárať sa do minulosti, Zeitgeistu, jeho oživovaním, ale priznaním pohyblivosti, plasticity a nestálosti „časových diferenciálov pôsobiacich v každom obraze“. Ibidem, s. 17.



„symptóm“<sup>20</sup>, na moment, ktorý objaví „nový predmet k videniu“, než na analogické vývojové súvislosti. Spôsob, akým sleduje premenu zobrazenia drapérie (*Nimfa moderna. Esej o spadlé draperii*), je konštruktívnym aj pre aktuálne úvahy o povahe metód, techník a materialite konceptuálnych a minimalistických stratégií umenia smerom k experimentovaniu s materiálom, s v prírode nájdeným tvarom a s fenoménom bez tvarosti a neestetickosti. Takto podnetným je jeho interpretácia fenoménu odtlačku, ktorú rozvíja na príklade rímskeho „utilitárneho“ umenia, konkrétne na maskách vytvarovaných z vosku. Tieto masky, ktoré boli vystavené v átriách, ako istý druh podobizní určených na obdivovanie, teda podobizní zosnulých predkov, zobrazovali vetvy genealogického stromu rodu.<sup>21</sup> Práve zameranie sa na procesualitu ich vzniku a reprezentáciu, na remeselnosť a estetickú okrajovosť je podstatným jadrom tohoto prístupu. Na rozdiel od vasariovskej tradície portrétu ponímanej ako optická imitácia, ako napodobenej ilúzie viditeľnej prítomnosti, predkladá Plíniom použitý pojem „*imago*“.<sup>22</sup> Masku, sňatú ako posmrtný odtlačok do sadry, z ktorej následným odtlačením, odliatím do vosku je v tomto výklade *obrazom-maticou*. Didi-Huberman sa zaujíma najmä o motív obrazu – imago a rozoberá ho ako „*rituálny podklad prepojený s rodinným právom: matica podobnosti určená na legitimovanie istej pozície jednotlivca v genealogickej inštitúcii rímskeho gens*“.<sup>23</sup> Nevenuje sa teda popisovaniu lineárneho vývoja portrétu, ale rozkrýva súvislosti vnímania umenia tým, že sa sústreďuje na fenomény: „*odtlačok, obraz-matica*.“ „*Imago teda nie je imitáciou v klasickom zmysle slova, nie je ani napodobením a nevyžaduje žiadnu ideu, žiaden talent, žiadnu umeleckú mágiu. Je naopak obrazom-maticou vyrobenou priľnutím, priamym kontaktom medzi jednou hmotou (sadrou) a druhou hmotou (tvárou)*.“<sup>24</sup> Plíniov výraz „*príroda je rodičom každej veci*“, hovorí podľa Didi-Hubermana o tom, že všetky umenia musia produkovať predmety, ktoré sa podobajú prírode.<sup>25</sup> V prípade prírody, ktorá naučila ľudí ako štepiť rastliny, je tento proces zázraku aj procesom zániku, smrti. Líči to na motíve štepeného stromu, hybridu, zmesky, tvorivého experimentu, ktorý je „fikciou stromu“, prekračujúcou hranice zákona podobnosti.<sup>26</sup>

---

<sup>20</sup> Ibidem, s. 10. Nie ako semiologický, alebo klinický pojem, a to i napriek tomu, že navodzuje také chápanie javového a štruktúrneho vyjavenia. Odkazuje podľa neho na dvojitý paradox, vizuálny a časový. Vizuálny spočíva v „zjavení sa“, symptóm sa zjavuje, prerušuje normálny priebeh vecí, a to čo prerušuje je priebeh reprezentácie. Nevedomím reprezentácie je prejav psychologického paradoxu – nevedomá podporná reakcia na odpor prerušenia „obrazu-symptómu“.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 74.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 76.

<sup>23</sup> Ibidem, s. 75.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 76.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 87.

<sup>26</sup> Ibidem, s. 89.

Ďalším pojmom-operáciou, ktorá podľa Didi-Hubermana prináša nový štýl vedenia je „epistemicko-kritická“ činnosť „montáže“ Waltera Benjaminu, ktorou poskladal „*istú históriu obrazov*“.<sup>27</sup> Z citátu z Benjaminových myšlienok z jeho *Sens unique, 1928*, ktorý Didi-Huberman vybral pre svoju esej, sa dozvedáme, o spôsobe používania obrazného pojmu montáž. „*Deti*“, podľa Benjaminu, „*majú zvláštny sklon k vyhľadávaniu všetkých miest...*“<sup>28</sup> sú „*priťahované odpadkami, ktoré pochádzajú zo stavby, z domácich prác alebo zo záhradníctva, šitia či stolárskych prác. Vo zvyškoch rozoznávajú tvár, ktorú ukazuje vesmír vecí iba im.*“ ... „*dosahujú to vďaka hre. Deti si tak vedia vytvoriť vlastný svet vecí, malý svet vo veľkom.*“ ... „*Dávno prežíva práve v nečistote a v usadeninách vecí.*“<sup>29</sup> „... *prehistoria jednotlivých kultúr*“ sa, podľa Benjaminu, „*dá rozpoznať v samej materialite, v nečistote zostatkov, v detských hrách, či jazykových zvykoch, teda v anachronických, „mimovekových“ správaniach. Veci, „ktorých čas sa skončil“ ... „sa stali materiálom na prežívania*“.<sup>30</sup> Warburgovský pojem *Nachleben*,<sup>31</sup> podľa W. Benjaminu, vyjadruje historické chápanie ako prežívanie.<sup>32</sup> „*Vec minulé, vzdialená ďaleko v čase ňou aj zostáva, no jej vzdialenie sa môže vynoriť úplne blízko pri nás.*“<sup>33</sup> Pamäť je dynamicky prítomná v materiálnych, aj v psychických obrazoch. Historik je podľa W. Benjaminu archeológom nevedomia dejín, je dieťaťom, ktoré sa hrá so zdrapmi času: „*Dieťa hromadí, počíta a lúšti svoje haraburdy.*“<sup>34</sup> Tieto metafory, ale aj sústredenie sa na prehliadané, okrajové registre zobrazení rezonujú s tvorivými zámermi sochárky M. Bartuszovej, či už je to použitie metódy hry, starostlivosti, sústredenia sa na každodenné prežívanie života, prácu s chudobným materiálom, ktorá je preverovaná experimentovaním – hraním sa s ním – alebo jej autorských poetických metafor o malých svetoch v nekonečnom Vesmíre, ktoré ju inšpirovalo k vytváraniu objektov-úkrytov-domov.

Maria Bartuszová síce tvorila v ústraní a aj ako osobnosť bola introvertná, ale jej zámerom nebolo stať sa neznámou umelkyňou. Nežila niekde na samote, ale v mestskom

<sup>27</sup> Ibidem, s. 56. Pripomína dôležité súputnícke konštelácie, a to Husserlove Prednášky k fenomenológii vnútorného vedomia času (1928) a Heideggerovho Bytia a času (1927). Tiež zdôrazňuje potrebu preskúmania anachronických vplyvov na poznanie, tým sú podľa neho M. Proust, F. Kafka a B. Brecht, a surrealistické dianie, vrátane filmových experimentov, tiež J. Joyce a kubizmus, alebo filmy J. Renoira a ďalších tvorcov. Ibidem, s. 57.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 116.

<sup>29</sup> Ibidem, s. 117.

<sup>30</sup> Ibidem, s. 118.

<sup>31</sup> Ibidem, s. 102. Didi-Huberman uvádza, že: „paradox anachronizmu sa začne prejavovať hneď, ako sa historický predmet analyzuje podľa princípu symptómu: hneď ako v jeho objavení sa – súčasnosť jeho udalosti – rozoznáme moment vynárania sa z dlhej doby latentného Dávna, teda toho, čo A. Warburg nazval prežívanie (Nachleben)“.

s. 101.

<sup>32</sup> Ibidem, s. 119.

<sup>33</sup> Ibidem, s. 120.

<sup>34</sup> Ibidem, s. 122.

prostredí Košíc, kde čínorodo pracovala na získaných sochárskych objednávkach, často cestovala do Prahy a so záujmom sledovala aktuálne dianie v umení. Jej obídenie zo strany okolia a odbornej verejnosti spôsobili rôzne okolnosti. Bola to vtedajšia politická situácia v Československu<sup>35</sup>; obmedzujúca a neumožňujúca umeniu a umelcom slobodne sa prezentovať, systém a prax umenia s ohľadom na politické zmeny a premeny umenia od 60. rokov po 90. roky, ale aj sociálna štruktúra spoločnosti a v nej najmä postavenie žien a matiek, a tiež žien-umelkýň, ktoré sa jej priamo dotýkalo. Dnes umenie M. Bartuszovej oslovuje tým, čo bolo v čase svojho vzniku prehliadané a neviditeľné a bolo považované ako okrajové, ženské a politicky pasívne, dokonca aj v lokálnej komunite neoficiálneho československého umenia 60., 70. až 80. rokov, keď sa presadili umelci pôsobiaci v Bratislave: Stano Filko (1937–2015), Július Koller (1939–2007), Vladimír Popovič (1939), Jana Želibská (1941), Juraj Meliš (1942–2016), Rudolf Sikora (1946), ale aj Michal Kern (1938–1994), ktorý tvoril v rodinnom sídle Močiare v Demänovej v Nízkyh Tatrách, či jej manžel Juraj Bartusz (1933) z Košíc a ďalší. Späťne môžeme uvažovať o možných súvislostiach s českým umením cez model sledujúci viacero vzťahov, cez obdobné spojenia s jej tvorbou, najmä s približne o dekádu starších umelcov a umelkýň; napr. Karla Malicha (1924), Stanislava Kolíbala (1925), Milana Grygara (1926), Adrieny Šimotovej (1926–2014), Evy Kmentovej (1928–1980) a ďalších.

V neposlednom rade je tvorba M. Bartuszovej kreatívnym príspevkom-komentárom, ktorý aktualizuje náš pohľad na umenie uplynulých desaťročí. Patrí do plejády najpozoruhodnejších umelcov a umelkýň východoeurópskej povojnovej neoavantgardy,

---

<sup>35</sup> Okrem označenia umenia ako české a slovenské, používame aj označenie „československé“. Československo, ktoré územne zahŕňalo Čechy, Moravu, Sliezko a Slovensko, vzniklo po prvej svetovej vojne v roku 1918. Ústava z roku 1920 hovorila o národe a jazyku československom, čo bol samozrejme politický konštrukt. V rámci totalitného štátu sa v roku 1969 konštituovali dve federatívne republiky, ČSR a SSR, ktoré boli riadené centralizovane, pod vládou Komunistickej strany so spoločným československým občianstvom. Pre používanie termínu „československý“ nie sú vymedzené striktné pravidlá, to znamená, že každý prípad použitia označenia je individuálny. Odlišnosti sa prejavujú najmä v identifikácii sa s Československom ako štátom. V prípade M. Bartuszovej, ktorá sa narodila v Prahe, kde žila do svojich 25 rokov, ale väčšinu svojho života prežila na Slovensku, v Košiciach, je potrebné spresniť toto označenie a jeho používanie. M. Bartuszová mala českú národnosť, narodila sa v západnej časti Československa a okrem rokov 1939 – 1945 a 1993 – 1996 prežila ako československá občianka na Slovensku, teda v slovenskej časti Československa, (ako naturalizovaná Češka). Týmto objasnením smerujeme aj k problematike označenia umelkyne ako slovenskej, českej alebo československej. Jej materinským jazykom bola čeština, v rodine, so svojimi rodičmi, ale aj s deťmi sa rozprávala po česky. V písanej forme používala oba jazyky, ale častejšie češtinu, (aj to je znak jazykovej blízkosti, na akú nenachádzame minimálne v Európe príklad). Ona sama sa zrejme identifikovala ako československá občianka. Pre zaujímavosť, ale aj na priblíženie špecifickej stredoeurópskej situácie spomeňme, že jej matka mala nemeckú národnosť a jej manžel, Juraj Bartusz, maďarskú. Iným podobným príkladom dilemy identity (miesta a času narodenia, etnického pôvodu, súčasnej rezidencie), je umelkyňa Marina Abramović žijúca v USA, ktorá sa narodila v Belehrade v Srbsku, v bývalej Juhoslávii.

umenia 60.–80. rokov, a zároveň sa jej tvorba analogicky dotýka sochárskej tvorby význačných medzinárodne uznávaných umelkýň ako Louise Bourgeois, Lygia Clark, Barbara Hepworth, Eva Hesse, Alina Szapocznikow a ďalších. Znovuobjavovanie a prehodnocovanie tvorby umelcov a umelkýň je výzvou a témou súčasných dejín umenia, ktoré sú rozšírené aj o výskum umenia východoeurópskeho geopolitického priestoru, ten sa značne líši od západoeurópskeho. Hľadanie novátorských, pionierskych aktivít v sieti umenia, hlavne obdobia druhej polovice 20. storočia, ktoré prekračujú známe a viditeľné dianie je najmä pátraním po ich zabudnutých príbehoch a osudoch, dokonca aj v rámci domáceho, zdanlivo známeho priestoru. Ich odkrývanie sa zameriava na aspekty sociálne, kultúrne, politické, či psychologické, ktoré kreovali ich osobné príbehy a modelovali tvorivé prístupy a myslenie. Tie sú nanovo analyzované a interpretované s prihliadnutím na súčasný diskurz umenia.<sup>36</sup>

Ďalšie komunikácie, okrem už spomenutých priamych reakcií sochárky na umenie sochárov-mužov<sup>37</sup>, sledujeme ako interpretačné analógie, aj s ohľadom na špecifickosť tvorby ženy-umelkyne. Zároveň tvorba M. Bartuszovej nie je reprezentantkou určitých tendencií, i keď sa s nimi špecificky stretáva, napríklad v ideových, metaforických alebo materiálových znakoch. Úmyslom tohoto náčrtu je poukázať na to, že napriek istej izolácii a solitérnosti mal program M. Bartuszovej mnoho súputníkov/súputníčiek a potenciálnych partnerov/partneriek, a to aj v západnom umení, o ktorých nemusela vedieť, alebo ich poznať dôkladne. V každom prípade jej tvorba bola súčasťou väčšieho celku. Mapy histórie umenia sa neustále preskupujú a prepisujú. Do známych a etablovaných dejín a teritórií umenia vnikajú migrujúce lokálne skupiny, či jednotlivci a ich stopy, prelievajú sa z jedného miesta na nové, hýbu sa. Táto cirkulácia prináša aj nové témy, okrem toho, že osviežuje, tiež mení a prepisuje ustálené tvrdenia.

Dialogické väzby<sup>38</sup> tvorby M. Bartuszovej zostavujeme do „neostrých skupín“<sup>39</sup>, entropií, ktoré nie sú jasne oddeliteľné, preskupujú sa v závislosti od sledovaných spoločných

---

<sup>36</sup> PIOTROWSKI, Piotr. In the Shadow of Jalta. Art and Avant-garde in Eastern Europe 1945–1989. London : Reaction Books, 2009, BISHOP, Claire and DZIEWAŃSKA, Marta (eds.) Political upheaval and artistic change. 1968–1989. Warsaw : Museum of Modern Art, 2009. PEJIĆ, Bojana (ed.). Gender Check: A Reader. Art and Theory in Eastern Europe. Köln : Verlag der Buchhandlung Walther König, 2010. (Výstava: Gender Check – Rollenbilder in der Kunst Osteuropas MUMOK - Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien, 2010). OBRIST, Hans Ulrich. The Czech Files. 2014 : tranzit.cz, JRP|Rignier Kunstverlag AG, FOWKES, Maja. The Green Bloc. Neo-avant-garde Art and Ecology under Socialism. Budapest – New York : Central European University Press, 2015 a ďalšie.

<sup>37</sup> A. Rodin, C. Brâncuși, H. Moore, J. Arp, A. Giacometti, J. Miró, L. Fontana, I. Noguchi. Odkazy na monografie, ktoré sa zachovali v archíve umelkyne sú citované v texte práce.

<sup>38</sup> Koncept dialogickosti sa vzťahuje k myšlienke „dvojznačnosti“ alebo „mnohoznačnosti“ znakov a významov. Podľa: BARKER, Chris. Slovník kulturních studií, Praha : Portál, 2006, s. 38–39.

vlastností, formálnych znakov, štýlových podobností v rámci vizuálneho jazyka diela, cez interpretačné modely analýzy, ikonografie, semiotiky, socio-kultúrnych vzťahov, ale tiež akauzálnym sledovaním vzťahov k iným umeleckým dielam.

Textový diagram siete dialogických vzťahov s tvorbou M. Bartuszovej, ktoré sú integrované do kapitol a podkapitol práce:

1. **Vlastný výskum sochárky, monografie sochárov, dizajnérov, architektov, prípadne iné reprodukované zdroje, návštevy výstav:** Auguste Rodin, Constantin Brâncuși, Henry Moore, Jean Arp, Alberto Giacometti, Joan Miró, Lucio Fontana, Isamu Noguchi, Frei Paul Otto. České a slovenské súdobé umenie a dizajn.<sup>40</sup>
2. **Umenie ženských umelkýň. Interpretácia tvorby Marie Bartuszovej cez morfológické, tematické – myšlienkové koncepcie:** biomorfny tvar, surrealistický impulz, alúzia na telesné orgány, telo, fragment tela, haptický objekt, visiaci objekt, part-object, site-specific inštalácia, binárne kategórie: mäkký/tvrдый, oblý/hranatý, pozitívny/negatívny a pod., tvar vajca a eidetických foriem, motív previazania, prerezania-sekania, stláčania, analýza materiálu, formy, technologických postupov, chudobný materiál, idea nekonečna, čistoty, duchovna, abstraktná forma, biela, imaginácia, metaforickosť, symbolická hmota, zmyslové vnímanie, prejavy osobnosti: telesné, zmyslové, pocitové, intelektuálne, témy: pamäť, hra, starostlivosť, vzťahovosť, terapia, výuka, didaktika (workshopy pre nevidiace deti, arteterapia), odcudzenie, meditácia, rodové aspekty, protofeministické motívy, príroda, organizmus – populácia – spoločenstvo – biosféra, ekológia, biológia, materialita a priestorovosť diela, autografické histórie, intímne témy v tvorbe umelkýň a sochárok: Camille Claudel, Barbara Hepworth, Louise Bourgeois, Eva Hesse, Lygia Clark, Alina Szapocznikow, Sarah Lucas, Rachel Whiteread, Tracey Emin, Magdalena Abakanowicz, Magdalena Jetelová, Rosemary Mayer, Dóra Maurer, Jana Želibská, Eva Kmentová, Adriana Šimotová, Běla Kolářová, Zorka Ságlová, Zdena Fibichová a ďalších.<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> Voľná odvolávka na fuzzy logiku, teóriu neostrých vlastností je použitá ako metafora vzťahov medzi umeleckými dielami, ktoré nie sú usporiadané do presného systému. Táto pomôcka umožňuje vidieť a nachádzať pravdepodobné súvislosti.

<sup>40</sup> Podkapitoly: 1.4.2 Tečúci tvar – intuícia sochy, 2.3 Vzťahy, 2.3.1 Dialóg s Henry Moorom, 2.3.2 ...a s Jeanom Arpom..., 3.1.3 Horizontála, vertikála, rytmus, biela. 4.2. 9 Hommage to Fontana, 4.6 Čisté ticho bielej.

<sup>41</sup> Podkapitola: 1.4.2 Tečúci tvar – intuícia sochy. 4.5 Stopy. Odtlačky.

3. **Ťažiskovým zdrojom pre tvorbu M. Bartuszovej bolo české výtvarné umenie a literatúra 20. storočia, ktoré poznala z autopsie a tiež mala o ňom informácie z literárnych zdrojov:**

- recepcia diela A. Rodina, (sochársky experiment, fragment, princíp skladania častí, práca so svetlom a objemom sochy, zachytenie pohybu, emócií), Josef Mařatka,<sup>42</sup>
- Jan Štursa, (*Melancholické děvče*, 1906, plastický pohyb, psychologický výraz, téma fázy života (dospievania) dievčaťa, prelievajúca sa hmota sochy), protiváha rodinovskému princípu,<sup>43</sup>
- prírodné procesy, kozmos, živý tvar, technika, veda, Henry Bergson: František Kupka<sup>44</sup> (*Amorfa – Dvoubarevná fuga*, 1912), Otto Gutfreund (pohyb), Růžena Zátková (pocity rastlín), František Drtikol (práca so secesným motívom ornamentu vlnovky, záujem o východnú mystiku, budhizmus, jógu, meditáciu),<sup>45</sup>
- organický tvar: Hana Wichterlová, Josef Wagner, Vincenc Makovský, Bedřich Stefan,<sup>46</sup>
- poetický symbolizmus: Josef Šíma,<sup>47</sup> surrealizmus v ČSR, Jindřich Štýrský, Toyen: motív „nepřítomného těla“, šaty a drapérie bez tiel, (Toyen, *Opuštěné doupe*, 1937).<sup>48</sup> Vladimír Boudník,<sup>49</sup> Jan Koblasa (*Hlava*, 1959, patinovaná sadra),<sup>50</sup> Skupina 42,<sup>51</sup> najmä motív „odcizení“ – „aliénation“,<sup>52</sup> Alén Diviš, (*Adieu, soleil, je dois mourir*, 1942 – 43),<sup>53</sup>

---

<sup>42</sup> Podkapitola: 1.4.2 Tečúci tvar – intuícia sochy.

<sup>43</sup> PETRASOVÁ, Taťána, ŠVÁCHA, Rostislav, (eds.). Dějiny umění v českých zemích 800 – 2000, Arbor vitae, 2018, s. 740.

<sup>44</sup> Podkapitoly: 2.3 Vzťahy. 3.1.2 Dialógy. Hra. Geometria.

<sup>45</sup> Ibidem, s. 754, 758, 780, 809. Podkapitoly d.p. : 3.1.2 Dialógy. Hra. Geometria. 3.1.3 Horizontála, vertikála, rytmus, biela. 1967 – 1972.

<sup>46</sup> Podkapitola: 1.4.2 Tečúci tvar – intuícia sochy.

<sup>47</sup> Podkapitola: 1.4.1 Socha ako kvapka vody. 1963 – 1965.

<sup>48</sup> PETRASOVÁ, ŠVÁCHA, 2018, s. 819.

<sup>49</sup> Podkapitola: 4.5 Stopy. Odtlačky.

<sup>50</sup> PETRASOVÁ, ŠVÁCHA, 2018, s. 864.

<sup>51</sup> Podkapitola: 2.4 Cesta do Egypta. Večnosť narušená večnosťou.

<sup>52</sup> Termín J. P. Sartra.

<sup>53</sup> ROUSOVÁ, Hana (ed.). Odcizení, In Konec avantgardy, Arbor Vitae, 2011, s. 26–40.

- materiálna povaha umeleckého diela, tvorivé prístupy, témy: B. Kolářová, Z. Beran, S. Kolíbal, H. Demartini, K. Malich, M. Grygar, E. Kmentová, A. Šimotová, Z. Ságlová, Z. Fibichová.<sup>54</sup> S českým sochárstvom sú okrem spomínaných autorov, viditeľné tvaroslovné relácie s tvorbou Josefa Klimeša, Františka Pacíka, ktoré napovedajú o dôležitom východisku M. Bartuszovej v kontexte českého umenia. KK: Zdeněk Kratina, Jiří Bielecki, Juraj Bartusz. a ďalší<sup>55</sup>
- 4. **Slovenská neovantgarda (konceptuálne tendencie), príp. maďarská:** J. Bartusz, M. Kern, J. Koller, S. Filko, R. Sikora, A. Mlynarčík, P. Bartoš, J. Želibská, Dóra Maurer a ďalší.<sup>56</sup>
- 5. **Slovenské moderné a súčasné sochárstvo:** Vojtech Löffler, Ján Mathé, Jozef Jankovič.<sup>57</sup>
- 6. **Autori moderného a súčasného umenia tvoriaci v súvislosti s internacionálnymi tendenciami, ako:** surrealizmus, abstraktné umenie, organické sochárstvo: H. Moore<sup>58</sup>, J. Arp<sup>59</sup>, J. Miró<sup>60</sup>, M. Duchamp<sup>61</sup>, H. Bellmer,<sup>62</sup> F. Kupka, L. Moholy-Nagy<sup>63</sup>, Frederick Kiesler<sup>64</sup>, konceptualizmus, minimalizmus, arte povera.

<sup>54</sup> Prezentovaní napríklad na influenčných výstavách: Objekt v Galerii Václava Špály, 1965, výstava La figuration narrative, 1966, Výstava mladých, ku kongresu AICA v Brne, 1966. Podkapitoly: 2.4 Cesta do Egypta. Večnosť narušená večnosťou. 4.5 Stopy. Odtlačky.

<sup>55</sup> 3.1 Kapitola Maria Bartuszová v Klube konkretistov.

<sup>56</sup> Kapitoly a podkapitoly: 1.4.4 Socha ako preliezačka. 2.3.1 Dialógy. Hra. Geometria. 3.1 Maria Bartuszová v Klube konkretistov. 3.1.5 Prameň a Zrno. Objednávky pre verejný priestor v 70. rokoch. 4.1 Prírodný ateliér Marie Bartuszovej. 4.6 Čisté ticho bielej.

<sup>57</sup> 2. kapitola: Košice. Premena tvaru. Publikácia Kataríny Bajcurovej prináša aktualizované informácie o slovenskom sochárstve: BAJCUROVÁ, Katarína. Slovenské sochárstvo 1945–2015. Socha a objekt, Bratislava : Slovart, 2017.

<sup>58</sup> Podkapitoly: 1.2. EXPO 58. 1.4.2 Tečúci tvar – intuícia sochy. 1.4.1 Socha ako preliezačka. 2.1 Výstavy a realizácie 60. rokov. Medzi kamenínskym ateliérom a Košicami. 2.2 Biomorfne a hmatové plastiky z rokov 1965 – 1970. Skladba tvaru. 3.2 „Své“ plastiky. Premena tvaru. 1970 – 1975. 2.3 Vzťahy. 2.3.1 Dialóg s Henry Moorom. 3.4 Metamorfóza. Vanitas. 4.3 Tekuté. Voda a vzduch. Život a duch. 4.6 Čisté ticho bielej.

<sup>59</sup> Podkapitola: 2.3.2 ...a s Jeanom Arpom... .

<sup>60</sup> 3.1.3 Horizontála, vertikála, rytmus, biela. 1967 – 1972.

<sup>61</sup> Podkapitola: 1.4.1 Socha ako kvapka vody. 1963 – 1965. 3.1.2 Dialógy. Hra. Geometria. „Své“ plastiky. Premena tvaru. 1970 – 1975. Výstava ako živý organizmus.

<sup>62</sup> 4.2.2 Previazané vajce-torzo.

<sup>63</sup> Podkapitoly: 3.1.2 Dialógy. Hra. Geometria. 3.1.3 Horizontála, vertikála, rytmus, biela. 1967 – 1972.

<sup>64</sup> Podkapitola: 4.2.5 Škrupina-dom-organizmus. Biomorfne a surreálne. Sny. Tajné ženské priestory. Plodivá sila prírody. Telo matky. Prírodná architektúra. Dočasnosť tvaru.

## **Náčrt stavu doterajšieho poznania a analýza prameňov k výskumu diela Marie Bartuszovej**

Súčasníci, ktorí Mariu Bartuszovú<sup>65</sup> osobne poznali, nám zanechali niekoľko textových podkladov, ktoré sú zachytené v bibliografii. Literárne zdroje o umelkyni sú vo faktografii útržkovité a nepresné, niektoré chybné údaje sú opakovane používané, väčšinou bez revízie a chýbajúcich bibliografických údajov a neumožňujú nám poznať tvorbu umelkyne detailnejšie. Zároveň však tento materiál tvorí východisko, ktoré výskum musí overiť a zhodnotiť. V neposlednom rade má hodnotu záchytných bodov, slúžiacich aj na ukotvenie diela v čase.

V úvodnej štúdii o prameňoch sa venujeme tým textom, ktoré sú použité ako zdroje pre dizertačnú prácu. Prvá skupina prameňov patrí do obdobia života umelkyne – a ako uvidíme – hovoríme najmä o období 80. a 90. rokov, keď bola tvorba umelkyne zaregistrovaná a stručne zhodnotená. Druhú skupinu tvoria zdroje, ktoré vznikli po roku 2000, respektíve po roku 2007, po konaní výstavy *documenta XII*.

Počas života M. Bartuszovej boli o nej vydané iba dva výstavné katalógy. Prvým publikačným materiálom bola malá, nepaginovaná skladačka s názvom *Mária Bartuszová*, ktorú vydala Oblastná galéria M. A. Bazovského v Trenčíne v roku 1983. Sprevádzala jej prvú samostatnú výstavu, predstavujúcu výber diel z dvoch dekád jej aktívnej sochárskej tvorby, vystavených na konvenčných bielych sokloch, ktoré sledovali zaužívaný modernistický inštalačný model. Východisko umelkyne v moderne pointuje aj komisár výstavy Marián Kvasnička. V texte uvažuje o príbuznosti s dielom Constantina Brâncușiho a Jeana Arpa, od ktorých sa „učila sochárskej pokore, čistote a neobraznej konkrétnosti.“ V krátkej úvahe označuje tvar jej plastiky ako *hlavolam*. „No preto, že Maria Bartuszová je žena, akosi prirodzene hľadáme v jej diele väčší podiel citovosti, menej psychologických a intelektuálnych zábran. Naozaj objavujeme zaujímavú psychológiu konkrétneho tvaru, ktorá je len novou variáciou starej pravdy, že fyziológia estetického zážitku sa často dáva do pohybu z ireálnych, mnohokrát zložitých a nepochopiteľných pohnútok ...“<sup>66</sup> Tieto postrehy „o psychológii tvaru a psychologickom výraze tvaru“, súvislosť s rodovým pohľadom a s umením moderny podporujú aj autorkine názory, publikované v katalógu. Komisár výstavy zároveň anticipoval súčasný pohľad na tvorbu umelkyne. Katalóg síce neprináša súpis

---

<sup>65</sup> Domáci autori používali vo svojich textoch slovenský prepis mena Mária, ako umelkyňu na Slovensku poznali a oslovovali.

<sup>66</sup> KVASNIČKA, Marián. Mária Bartuszová. Trenčín : Oblastná galéria M. A. Bazovského, 1983, nepag.



vystavených diel; vyobrazených je iba šesť reprodukcí bez uvedenia autora fotografií (zrejme G. Kladek), no čiastočnú predstavu o vystavenej kolekcii si môžeme urobiť z fotodokumentácie z archívu galérie. Vystavené boli bronzové a hliníkové odliatky zo 60. a 70. rokov, no nie ich ťažiskové sadrové originály. Výstava síce nereflektovala jej aktuálnu tvorbu, ktorá sa práve vtedy programovo menila, ale katalóg aj s krátkym textom „*Mária Bartuszová o svojej práci*“ dlhý čas slúžil ako zásadný informačný zdroj o tvorbe umelkyne. Oba výstupy boli napriek komornosti formátu dôležitými počinmi vychádzajúcimi z jasnozrivého poznania a ocenenia jedinečnosti diela vtedy 47-ročnej umelkyne.

Trenčianskemu textu predchádzal krátky, ale pramenne relevantný článok „*Sochy pre človeka: Na návšteve v ateliéri u akademickej sochárky Márie Bartuszovej*“ novinárky Viery Budskej.<sup>67</sup> Je zdrojom informácií o zámeroch umelkyne pri tvorbe plastík pre nevidiace deti. Bartuszová sa vyjadrila napríklad o tom, že „*výstavný priestor sa zmení na akúsi ‚herňu‘, kde na vlastné oči uvidím, či moje plastiky splnia svoje poslanie ...*“ Nie je však potvrdené, či sa sympózií a výstavy v roku 1981, o ktorej sa v novinovom článku pojednáva, aj osobne zúčastnila. V tomto období vznikol aj krátky film o Marii Bartuszovej, jediný filmový záznam, v ktorom účinkuje umelkyňa, prezentujúc svoje diela.<sup>68</sup>

Druhým a pramenne dôležitým katalógom z výstavy je jediný autorský katalóg diel s názvom *Mária Bartuszová : Sochárske práce 1: 1962–1987*, ktorý vydala Krajská organizácia Zväzu slovenských umelcov v roku 1988. V tiráži katalógu je nesprávne uvedený rok výstavy ako 1987 (výstava sa konala od 12. januára do 21. februára 1988, niekde sa uvádza dátum ukončenia 7. 2.). Katalóg obsahuje 119 fotografií diel M. Bartuszovej od G. Kladeka, ktorý mal byť aj komisárom výstavy. Výstavu si však z dôvodu ukončenia ich spolupráce koncipovala umelkyňa sama.<sup>69</sup> G. Kladek nepublikoval v katalógu text, a tak vyšiel iba s obrázkami jej sochárskych diel a popismi. Je to jediný publikovaný, autorkou overený zdroj s informáciami o datovaní, názvoch diel a technik, ktoré boli dôležité ako východisko pri zostavovaní *Súpisu diel Marie Bartuszovej*. Diela v katalógu s vročením od roku 1962 – 1987 nie sú zoradené chronologicky, ale podľa estetickej koncepcie Kladekových fotografií. Nie sú umenovedne členené ani interpretované. Katalóg nedokumentuje výstavu, i keď je jej sprievodným publikačným materiálom. Cenné je, že tento materiál dokumentuje aj

---

<sup>67</sup> BUDSKÁ, Viera. *Sochy pre človeka : Na návšteve v ateliéri u akademickej sochárky Márie Bartuszovej*. In *Sloboda*, roč. 36, 1981, č. 31, s. 4.

<sup>68</sup> Mária Bartuszová. *Relácia Telespektrum – kultúra, Československá televízia – štúdio Košice*, 1981, Archív RTVS, Košice.

<sup>69</sup> Bližšie v podkapitole 4.7 *Výstava ako živý organizmus*.

neexistujúce, zničené alebo stratené diela a nezachované inštalácie umelkyne, ktoré vytvorila v exteriéri, vo svojej záhrade alebo vo voľnej prírode. Zároveň to, že jej dielo nebolo pri tejto príležitosti odborne spracované, na dlhší čas neľahčilo ďalší výskum a jeho poznanie. Ďalšími malými katalógmi vydanými *post mortem*, a to po roku 2005, boli: 15-stranový katalóg malého formátu s názvom výstavy Mária Bartuszová : Cesta k organickej plastike (1962–1996), s textom Vladimíra Beskida, ktorý vydala Slovenská národná galéria v Bratislave v grafickom dizajne Denisy Lehockej s fotografiami Gabriela Bodnára. V roku 2007 bol vydaný materiál *Mária Bartuszová. Výber zo sochárskej tvorby* s textom Zuzany Bartošovej k výstave v CC Centre v Bratislave. Znovu menší leták *Mária Bartuszová : Negative Volumes*, zostavený A. Bartuszovou, V. Bartuszovou a V. Beskidom vydala Galerie Rüdiger Schöttle v Mníchove v roku 2008 s fotografiami Borisa Vaitoviča. V roku 2013 vyšiel 34-stranový katalóg spoločnej výstavy *Mária Bartuszová – kresby/drawings, Anna Bartuszová–záznamy/recordings* s textom G. Garlatyovej, vydaný Mestskou galériou v Rimavskej Sobote, s reprodukciami kresieb umelkyne, ktorý je zároveň dokladom začínajúceho bádania v archíve umelkyne.

M. Bartuszová je spomínaná približne v 60 katalógoch kolektívnych výstav, vo vyše 100 článkoch, odborných textoch, recenziách, ktoré činia spolu okolo 200 literárnych zdrojov. Ide však väčšinou o stručné zmienky o umelkyni. Obsažnejšie texty, približne 30 príspevkov, vznikli najmä po výstave *documenta XII.* v roku 2007 a po výstave a sympóziu v Múzeu Sztuki Nowoczesnej vo Varšave v roku 2014.

Maria Bartuszová neudržiavala mnoho vzťahov s umelcami a teoretikmi, s ktorými by aj spolupracovala. Mala niekoľko priateľiek z umeleckých kruhov v Košiciach: Margita Balšianková, Katarína Tekel'ová Blažová, historička umenia Viera Kladeková, výtvarníčka Katarína Šujanová z Bratislavy, s ktorými občas trávila voľný čas, napríklad tak, že spolu cestovali a navštevovali výstavy v Bratislave, Prahe a Budapešti. Poznala sa tiež s niekoľkými historičkami umenia, ktoré sa venovali jej dielu. Prvou autorkou, ktorá upozornila na jej tvorbu, bola Ľuba Belohradská.<sup>70</sup> Spájalo ich generačné a ženské puto, ale aj pochopenie a ocenenie tvorby umelkyne odrážajúce Belohradskej odborné zameranie na moderné sochárstvo. Od 60. rokov pripravila niekoľko výstav a publikovala o nej v niekoľkých katalógoch, ktoré to dokumentujú.<sup>71</sup> Syntetizujúcim textom autorky je nekrológ,

---

<sup>70</sup> BELOHRADSKÁ, Ľuba. Sochársky pohyb na východnom Slovensku. In *Výtvarná práca*, 1967.

<sup>71</sup> Katalógy výstav: BELOHRADSKÁ, Ľuba. Krajská organizácia Zväzu slovenských výtvarných umelcov. Košice : Východoslovenská galéria, 1975. Socha Piešťanských parkov '67 : I. trienále slovenského sochárstva : Piešťany, 1967. Výstava Klubu konkrétistov, Dům umění města Brna : Brno, Dům pánů z Kunštátu, 1970. [katalóg výstavy, voľné listy].

z ktorého v aktuálnej práci citujeme a vychádzame z neho. Publikovala ho v roku 1997, keď sumarizovala svoje poznatky o diele M. Bartuszovej.<sup>72</sup> Tiež ju zaradila do výberu obsažnej publikácie o geometrických a konštruktívnych tendenciách<sup>73</sup> a k spomienkam na umelkyňu sa spätne navracia v rozhovore publikovanom v katalógu výstavy *Sochárky*, kde sa zmiňuje o svojej prvej návšteve v ateliéri u Bartuszovcov v roku 1967. „*V porovnaní s Bartuszovými výtvormi sa mi Máriina tvorba javila ako ,vnútorne sústredenejšia’ . Považovala som za potrebné presadiť oboch Bartuszovcov do širšieho povedomia, to sa mi aj podarilo, keď opätovali moju výzvu a oboslali I. trienále slovenského sochárstva v Piešťanoch v lete toho istého roku. Máriu reprezentovala plastika *Dážď* v tvare ,nadživotnej’ kvapky.*“<sup>74</sup>

Dôležitou zahraničnou výstavou, na ktorú boli zaradené dve „konkretistické“ diela M. Bartuszovej, bola prehliadka *Moderne und naive Kunst aus der Slowakei* v Städtliche Sammlungen (Braith-Mali-Museum) v Biberachu an der Riss v Nemecku v roku 1969.<sup>75</sup> Na plagáte výstavy bola použitá reprodukcia jej papierového reliéfu, ktorého hliníkovú verziu múzeum zakúpilo do svojich zbierok. V období 60. a 70. rokov o jej tvorbe neboli publikované obsažnejšie odborné texty, bola však spomínaná v recenziách výstav o sochárstve, najmä v súvislosti s dianím v regionálnom východoslovenskom umení (Bohumír Bachratý, 1967, Ľuba Belohradská, 1967, Zdeněk Jančí, 1976, Hedviga Harabinová, 1979, Marta Hřebíčková, 1980, Jana Bodnárová, 1981, 1983, 1984, 1988, Mária Smoláková, 1987, Eva Beskidová, 1990), v recenziách výstav Klubu Konkretistov (Tomáš Štraus, 1970<sup>76</sup>, Eva Šefčáková, 1970), v literatúre o KK (Arsén Pohribný, 1988/89, 1991, 1997).<sup>77</sup>

Priateľský vzťah bol základom aj pre profesijnú komunikáciu so slovensko-maďarskou historičkou umenia Tamarou Archlebovou, ktorá o jej tvorbe napísala tri texty. Zásadným je prvý článok vo *Výtvarnom živote* z roku 1988, druhý je jeho obdobou a je

---

<sup>72</sup> BELOHRADSKÁ, Ľuba. Za sochárkou Máriou Bartuszovou: Profil osobnosti. In *Galéria*, roč. 4, 1997, č. 1, s. 7.

<sup>73</sup> BELOHRADSKÁ, Ľ./TROJANOVÁ, E. *Hranice geometrie : geometrické a konštruktívne tendencie v slovenskom výtvarnom umení od roku 1960 po súčasnosť*. Bratislava: Petum, 2009.

<sup>74</sup> BELOHRADSKÁ, Ľuba. Prejsť uhom ihly. Ľuba Belohradská odpovedá na otázky Vladimíry Büngerovej. In BÜNGEROVÁ Vladimíra (ed.) *Sochárky. Výber osobností česko-slovenského sochárstva*. Bratislava: Slovenská národná galéria, 2015. s. 128–150.

<sup>75</sup> Vystavujúci autori a autorky: Eduard Antal, Jarmila Čihánková, Juraj Bartusz, Štefan Belohradský, Alina Ferdinandy, Tamara Klimová, Viera Kraicová, Pavel Maňka, Lea Mrázová a ďalší.

<sup>76</sup> ŠTRAUS, Tomáš. K výstave konkretistov v Bratislave. In *Výtvarný život*, 1970.

<sup>77</sup> POHRIBNÝ, Arsén. Spod znamenia princípu konštrukcie : Klub konkretistov po dvadsiatich rokoch. In *Výtvarný život*, 1991, JELÍNKOVÁ, Dagmar – POHRIBNÝ, Arsén – VALOCH Jiří. *Klub konkretistů : konkrét – nově stvořený předmět čistých forem uznávající vytváření v geometrickém i organickém stylu*, 1997.

publikovaný v maďarčine. Tretí rozlúčkový text *Za Máriou Bartuszovou*,<sup>78</sup> vychádza s niekoľkými doplnkami z prvého článku. I keď išlo iba o niekoľko esejí, ich prínos je ťažiskový. Nielen preto, že nimi priam vášnivo upozornila na neznáme dielo Bartuszovej, a to najmä recenziou na jej košickú výstavu v Galérii Zväzu slovenských výtvarných umelcov roku 1988; príspevok je vzácnym najmä preto, že vychádza z priameho kontaktu s umelkyňou. T. Archlebová ako jedna z mála navštívila sochárku v košickom ateliéri, kde získala informácie v rozhovoroch počas jej 3-dňového pobytu, ako ma o tom autorka informovala v e-mailovej komunikácii. Impulzom na oslovenie umelkyne pre ňu bola fotografia jej ranej bronzovej plastiky, ktorá ju veľmi zaujala, ako o tom aj píše v texte z roku 1997. V textoch je niekoľko nepresných informácií najmä faktografického charakteru, ale v zásade v nich poskytla dôležité indície pre ďalšie bádanie, napríklad orientačným datovaním diel. Usudzujeme, že Archlebovej eseje o tvorbe Bartuszovej sa stali metodologickým základom pre ďalších autorov, ktorí používali, dopĺňali a aj opakovali jej terminológiu a informácie, ale aj *konštrukt sledovania cesty tvorby sochárky*, i keď jej texty nie sú ako zdroje ďalšími autormi uvádzané. Archlebová píše: „*Sochárstvo chápala od začiatku ako odvetvie, ktoré má spôsobovať potešenie predovšetkým zraku a hmatu a nie je len akousi literárnou vetvou (napodobeninou)*.“<sup>79</sup> Táto charakteristika je blízka zámerom umelkyne a je prítomná aj v jej poznámkach sprevádzajúcich kresby alebo zápisky. Prínosnými sú jej podklady pre interpretačné možnosti, najmä tvorby umelkyne v 80. rokoch. Archlebová napr. k inšpirácii M. Bartuszovej dielami C. Brâncușiho, J. Arpa, Henryho Moora pridáva umelcov Luciana Fontanu, Isamu Noguciho, jej tvorbu porovnáva s českými umelcami – so S. Kolíbalom, A. Šimotovou, E. Kmentovou. (Nepracuje s literárnymi zdrojmi, napr. s trenčianskym katalógom, 1983.) Používa označenia diel M. Bartuszovej ako *skladačky*, ďalej terminológiu: *haptické sochárstvo*, *organické sochárstvo*, vidí prepojenie jej tvorivej metódy s happeningom a gestuálnym umením. Píše o autorkinom vymedzení kontrastu organického a neorganického, plného a prázdneho, o dôvode použitia materiálu sadry, o využívaní tlaku, gravitácie a pod. V textoch však neuvádza, kedy a v akom rozsahu umelkyňu cituje. Pri aktuálnej komparácii so zápiskami umelkyne sú postrehy T. Archlebovej spätne doplnené o iné informácie. Nejasnosti v texte vznikajú pri charakteristike autorskej techniky odlievania, keď nepresne a nesprávne opisuje techniku odlievania gumy do sadry. Ide však najmä o recenziu výstavy (1988), ktorá je v mnohom prínosná. Tým, že zaznamenáva aj negatívne

---

<sup>78</sup> ARCHLEBOVÁ, Tamara. Mária Bartuszová. In *Výtvarný život*, 1988, 40–41 ; Törékeny törvények [Krehké zákony]. In *Irodalmi Szemle*, 1988; Informujeme, s. : ? ! *Za Máriou Bartuszovou*. In *Aspekt*, 1997, č. 2, s. 292.

<sup>79</sup> *Ibidem*, 1988, s. 41.

ohlasy na výstavu Marie Bartuszovej, prináša aj otázku o dopade kritiky na samotnú umelkyňu, ktorá do tejto výstavy vložila veľké úsilie.<sup>80</sup>

V období 90. rokov sa konečne zúročili predošlé známosti s teoretikmi a kritikmi umenia, na základe ktorých bola pozvaná na niekoľko zahraničných výstav: takou bola výstava *Oscilácia* v budapeštianskom Múcsarnoku, na ktorej sa kurátorsky podieľali T. Archlebová, László Beke a Zuzana Bartošová. Bartošová sa podieľala aj na výstave *Šedá cihla*, pre ktorú M. Bartuszová priamo na mieste vytvorila inštaláciu sadrového reliéfu s vajcovými tvarmi na strome.<sup>81</sup> Z. Bartošová M. Bartuszovú poznala sprostredkované cez Juraja Bartusza, s ktorým spolupracovala. Zachoval sa napr. koncept listu adresovaného Z. Bartošovej ako riaditeľke Slovenskej národnej galérie v Bratislave, v ktorom ju sochárka žiada o usporiadanie jubilejnej autorskej výstavy. Domnievame sa, že list nebol zaslaný. Z. Bartošová písala o Bartuszovej niekoľkokrát. V roku 1991 publikovala krátku esej.<sup>82</sup> Prínosom textu, ktorý patrí medzi prvé odborné texty o diele umelkyne (po Ľ. Belohradskej, 1967 a T. Archlebovej, 1988), je upozornenie na málo známu tvorbu M. Bartuszovej. Sústreďuje sa na formálnu a materiállovú analýzu diela sochárky. Uvažuje o význame bielej farby, ktorú podľa nej používajú autori, ktorí chcú poukázať na duchovné dimenzie života. „Kompozície Márie Bartuszovej však nenapovedajú tieto súvislosti, naopak poukazujú k hmotnému svetu a voľba bielej dokladá len to, že ani farba, ani povrch plastiky, na ktorý sa viaže, v nich nehrá podstatnú rolu.“<sup>83</sup> Je to tvrdenie, ktoré nie je založené na poznaní myšlienok a tvorivých zámerov M. Bartuszovej a ďalej kritička pokračuje: „Myslím si, že ich autorka ani nemusela na svojej samostatnej výstave v Košiciach inštalovať na pozadí stromu, aby citlivejší diváci pochopili, že princípy, ktoré v svojich prácach uplatňuje sú vegetatívne a hlboko späté s prírodou v polohách balansujúcich medzi jej živou a neživou podobou.“<sup>84</sup> Na popis diel M. Bartuszovej používa označenie *ovoidné tvary*, to je dodnes vo všeobecnom význame užívaný morfológický termín v súvislosti s tvorbou sochárky (v ďalšej literatúre najmä V. Beskidom). Nepoužíva datovanie diel a zrejme v súvislosti s tvorbou 80. rokov píše

---

<sup>80</sup> BEDNÁŘOVÁ, Katarína. Moderné! Zrozumiteľné? : Na okraj výstavy Márie Bartuszovej. In Večer, 1988. Ďalšími recenziami a odozvami na výstavu sú: nepublikovaný text eseje CORNEVINE, Etienne. Sadra Kasandra Asana Sady Raja. 1988. 3 s. KOČÍK, Tibor. Jedným z prvých tohoročných podujatí v Košiciach... prehliadka sochárskeho diela Márie Bartuszovej. In Nové slovo, 1988 a text, ktorý si umelkyňa veľmi vážila, a mala k dispozícii aj jeho preklad do slovenčiny: SZIGETI, László. Mária Bartuszová szobraitól [O sochách Márie Bartuszovej]. In Nö, 1988.

<sup>81</sup> BARTOŠOVÁ, Zuzana/GÁLY ARCHLEBOVÁ, Tamara/BEKE, László. Oscilácia : výstava výtvarníkov žijúcich na Slovensku a v Maďarsku [Oszcilláció : szlovákiai és magyarországi művészek kiállítása] : Komárno, 1991: Budapešť, Múcsarnok, 1991; Šedá cihla 35 / 1992. Klatovy-Klenová : Galerie U bílého jednorožce, 1992.

<sup>82</sup> BARTOŠOVÁ, Zuzana. Mária Bartuszová. In Slovenské pohľady, 1991, s. 2. V texte neuvádza zdroj informácií.

<sup>83</sup> Ibidem, 1991, s. 2.

<sup>84</sup> Ibidem, 1991, s. 2.

o narastaní a rozpínaní objemu krehkých foriem, o odkrývaní vnútorných tvarov, o túžbe umelkyne vyjadriť sa k záhadám vzniku života. Text nereagoval na dobové a interpretačné súvislosti diela Marie Bartuszovej. Pri príležitosti účasti umelkyne na významnej prehliadke *documenta Z*. Bartošová poskytla na publikovanie v katalógu výstavy<sup>85</sup> upravenú a skrátenú verziu citovaného textu z roku 1991. Text nereferuje o vystavenej kolekcii diel, skôr všeobecne odkazuje na záver jej tvorby, a tiež zopakuje interpretačný názor o význame bielej farebnosti v tvorbe umelkyne. Z. Bartošová ako kurátorka a zostavovateľka viackrát publikovala o dielach v zbierke umenia *Prvej slovenskej investičnej skupiny*, v ktorej sa nachádza niekoľko zásadných sochárskych diel umelkyne. Tieto výstupy boli publikované pri viacerých putovných kolektívnych výstavách doma i v zahraničí. Vo svojej ťažiskovej publikácii o neoficiálnej scéne 70. a 80. rokov M. Bartuszovú spomína len menom.<sup>86</sup>

V roku 1991 bola M. Bartuszová zaradená na výstavu *40 českých a slovenských umelcov* v Paríži, ktorej kurátormi boli Étienne Cornevin a Jana Claverie.<sup>87</sup> V rodnej Prahe jej dielo predstavila výstava *Súčasnú slovenské výtvarné umenie* v kurátorskom výbere kurátorky Ady Krnáčovej. Maria Bartuszová, vedomá si svojho návratu po tridsiatich rokoch domov, do priestorov Výstaviska v Holešoviach – tam, kde boli prvýkrát predstavené jej keramické diela v rámci prenesenej výstavy *EXPO'58*, vytvorila pre výstavu jedinečné sadrové objekty. Do ich tvorby sa vložila v plnej invenčnej a fyzickej sile a je pravdepodobné, že konáre stromov na inštaláciu použila z neďalekého parku Stromovka, kde v detstve často trávila svoj voľný čas. Z krátkeho novinového oznamu<sup>88</sup> sa dozvedáme, že diela autorka vytvorila na mieste. Metaforou recepcie diela umelkyne, ale aj samotnej myšlienkovvej konštrukcie sadrových korpusov, ktorá počíta s rozpadom, deštrukciou, je reálna situácia zničenia týchto diel, ktoré nastalo po skončení výstavy. Pre umelkyňu bolo určite náročné tieto rozmerné a krehké sadrové objekty previesť alebo niekde uskladniť, ale tento deštrukčný akt mohol mať impulz aj v opakovane negatívnej kritike jej tvorby a v chýbajúcej odbornej odozve na aktuálnu prezentáciu.<sup>89</sup> Tieto výstavy, ku ktorým boli vydané katalógy,<sup>90</sup> vrátane vyššie spomínanej

---

<sup>85</sup> BARTOŠOVÁ, Zuzana. Mária Bartuszová 1970–1986. In *documenta XII*. Kassel, Taschen, Köln 2007. 84.

<sup>86</sup> BARTOŠOVÁ, Zuzana. Napriek totalite : neoficiálna slovenská výtvarná scéna sedemdesiatych a osemdesiatych rokov 20. storočia. Bratislava : Kalligram, 2011, s. 276.

<sup>87</sup> Tomáš Strauss v recenzii výstavy označuje tvorbu umelkyne ako lyrizmus. STRAUSS, Tomáš. Konfrontácia skôr pre domáce potreby : českí a slovenskí výtvarníci v Paríži. In *Národná obroda*, 1991, s. 12.

<sup>88</sup> Dnes sa v Prahe začína Všeobecná česko-slovenská výstava : abstraktné plastiky Márie Bartuszovej. In *Slovenský východ*, 1991, s. 1, 2.

<sup>89</sup>Text neadekvátne spochybňuje hodnotu diel slovenských umelcov, z ktorých uvádza iba Máriu Bartuszovú a Michala Kerna, zjednodušene sa pozastavuje nad šokujúcimi nezvyčajnými inštaláciami. Ide o ďalšiu neodbornú kritiku jej diela: HYBÁČKOVÁ, Beáta. Čo veľa stojí, nie vždy stojí za to : depeša východu z Prahy. In *Slovenský*

výstavy *Oscilácia*, však boli pre umelkyňu veľmi dôležité. Umožnili jej konfrontáciu s kvalitným československým umením, ktorej sa jej dlhý čas nedostávalo, a upozornili na ňu v medzinárodnom kontexte, keďže na jej účasť na výstave v Biberachu an der Riss (1969) sa už dávno zabudlo.

Rubrika časopisu *Profil*, ktorá predstavovala tvorbu slovenských umelcov, priniesla v roku 1992 o umelkyňi heslo.<sup>91</sup> Napísala ho Jana Geržová, napriek stručnosti textu sprostredkovala v ňom dôležitú informáciu o zámere inštalovania výstavy umelkyňou. Nie je však uvedené, či vychádzala z vyjadrení umelkyne, ktorá svoju jedinú autorskú výstavu koncipovala v intenciách idey živého organizmu; „*Prostredím – inštaláciou sa stáva každá výstava Márie Bartuszovej, ...*“<sup>92</sup> V texte je niekoľko faktografických nepresností, ako na to upozornila aj Ľ. Belohradská.<sup>93</sup> Umelkyňa Anna Daučíková, spoluzakladateľka prvého slovenského feministického kultúrneho časopisu *Aspekt* (1993), sprostredkovala spomienku na to, keď s M. Bartuszovou ako redaktorka pripravovala podklady na publikovanie profilu umelkyne v časopise *Aspekt*.<sup>94</sup> (V časopise boli prezentované iba fotografie diel bez textu.) Keď sa jej pýtala na to, čo si myslí o publikovaní svojich diel vo feministickom časopise, M. Bartuszová odpovedala v tom zmysle, že je dobré, keď je o ňu aspoň tento záujem. Táto spomienka hovorí o situácii umelkyne poznačenej nezáujmom o jej tvorbu a zároveň o tom, že neodmietla svoje dielo prezentovať v týchto súvislostiach.

Ďalšími historikmi umenia, ktorí sa s umelkyňou osobne poznali na sklonku jej života, boli v Košiciach pôsobiaci mladí kurátori: Peter Markovič<sup>95</sup> a Vladimír Beskid. V. Beskid vyzval M. Bartuszovú v roku 1992 na spoluprácu a pozval ju na regionálne kolektívne výstavy *Laboratórium Prešov* a *Elektráreň T* v roku 1993.<sup>96</sup> Dôležitou však bola participácia

---

východ, 1991, s. 1, 2. Inštalácie so sadrovými objektmi na stromoch (z výstavy v Košiciach) sú spochybňované aj Z. Bartošovou v spomínanom článku v *Slovenských pohľadoch* (1991).

<sup>90</sup> CORNEVIN, Étienne/CHALUPECKÝ, Jindřich/STRAUSS, Thomas. 40 artistes tchèques et slovaques, 1960–1990. Paris : Flammarion, 1990. KRNÁČOVÁ, Ada. Súčasné slovenské výtvarné umenie. Bratislava : SKZ MK SR, 1991.

<sup>91</sup> GERŽOVÁ, Jana. Bartuszová Mária. In *Profil*, 1992, č. 18–19, s. 19, 20.

<sup>92</sup>A ďalej pokračuje tvrdením: „ktorou stiera hranice medzi obrazom a sochou, medzi umelým a prírodným.“ M. Bartuszová sa vo svojej sochárskej, objektovej a priestorovej tvorbe nevenovala problému stierania hraníc medzi plošným a priestorovým zobrazením. Fenomén umelého a prírodného chápala presnejšie ako komplementárnu dvojicu, ako zjednotené protiklady. Autorka neuvádza pramenné zdroje, čo je častá odborná prax aj u ďalších autorov referujúcich o umelkyňi.

<sup>93</sup> BELOHRADSKÁ, 1997, s. 7.

<sup>94</sup> Mária Bartuszová : predstavujeme. In *Aspekt*, 1995, č. 1, s. 69 a 70, 7 obr.

<sup>95</sup> Peter Markovič stál ako kurátor aj za akvizíciami diel Marie Bartuszovej do zbierky Východoslovenskej galérie v Košiciach a pripravil z nich výstavy a katalógy uvedené v bibliografii.

<sup>96</sup> BESKID, Vladimír. *Laboratórium Prešov 1992 : medzinárodné výtvarné sympóziu / international art symposium*. Bratislava : Slovenská výtvarná únia, 1992; *Elektráreň T : areál bývalej parnej elektrárne Poprad*. Poprad : Tatranská galéria, 1993.

V. Beskida na výstavnom projekte kontextuálnej výstavy slovenského umenia s názvom *60/90* tvorenej komparáciami umelcov z generácií 60. a 90. rokov. Na výstavu v roku 1997 boli vybrané aj diela M. Bartuszovej inštalované vo dvojici s umelkyňou Denisou Lehockou (1971). V. Beskid až po smrti umelkyne napísal text, ktorý bol materiálom sumarizujúcim vtedajšie poznanie diela M. Bartuszovej, i keď pramenné zdroje neuviedol.<sup>97</sup> Hneď v jeho úvode sám vyjadruje prekvapenie nad tým, že je na výstavu zaradená ako predstaviteľka 60. rokov, on jadro jej tvorby vidí v 70. a 80. rokoch. Ako však aktuálny výskum diela ukázal, Bartuszovej prínos bol výnimočným a zásadným už od začiatku šesťdesiatych rokov. Nedôsledným v súvislosti s koncepcným modelom výstavy *60/90* je skôr výber diel M. Bartuszovej, ktorý bol zostavený z diel z 80. rokov. (Diela boli inštalované na podlahe, chránené vitrínou zo skla, čím naznačili jeden z možných spôsobov vystavenia jej sadrových plastík.) Beskid označil jej program v súvislosti s pohybom umenia 60. rokov ako konzervatívny, videl ju ako umelkyňu vernú klasickému sochárstvu, ktorého rámec neprekročila – sledovala tzv. organickú líniu v našom sochárstve na plastikách budovaných na bio-formách. „*Rozvíja novú neantropomorfnú podobu sochy, ťažiacu zo samotného výrazu tvaru a vyjadrujúcu sa v základných hmotách (bez figurálnych vstupov).*“ Tieto názory sa pri výskume najmä jej kresieb a zápisov ukázali ako nepresné, umelkyňa vo svojich plastikách rozpracovala antropomorfný koncept, ktorý čerpal z tvarov ľudského tela a alúzií na jeho fragmenty. V niektorých dielach aj tematizovala ľudskú figúru v znaku siluety, dotýkajúc sa tak tém ženského sveta a jeho stereotypne sa prejavujúcich problémov. V. Beskid uvádza nesprávny popis a vročenie autorských techník – tvrdí, že od roku 1964 rozvíjala techniku tzv. pneumatického tvarovania. Z hľadiska zámeru umelkyne však vierohodne uvažoval o význame sadry. Píše, že ju povýšila „*na plnohodnotný sochársky materiál ...*“, „*... nie je iba študijným a prípravným materiálom, stala sa dominantným výstavbovým prvkom aj tlmočníkom sochárskeho výrazu*“ a zvyrazňuje „*procesuálny, akčný charakter jej tvorby*“. A to, že biely materiál „*podčiarkuje čisté zduchovené vyznenie jej plastík.*“ Ako osobitú kapitolu v jej práci vyzdvihol *haptickú estetiku*, ale nesprávne datoval tvorbu s ňou súvisiacu (opierajúc sa o dátumy konania sympózií, 1976–1983). Korekciu nepresností a tvrdení autora prináša aktuálny výskum. V. Beskid v závere citovaného textu vyjadril názor, že „*tradičné zaradovanie autorky k ženskej línii v umení*“ nepovažuje za celkom oprávnené, i keď neuvádza bližšie zdroj či názor, na ktorý reaguje. Zároveň sa týmto nespresneným tvrdením odklonil od zásadnej a viditeľnej, i keď nepoznanej črty a podstaty tvorby Marie Bartuszovej.

<sup>97</sup> BESKID, Vladimír. Mária Bartuszová : cesta k organickej plastike. In HLAVAJOVÁ, Mária (ed.). *60/90. IV. výročná správa SCCA Slovensko*. Bratislava, 1997. s. 36–37, 42–43, 88. Kurátorky projektu: Alexandra Kusá a Petra Hanáková.



V texte v magazíne *documenta XII.* sa zmieňuje o podobnosti tvorby s Evou Kmentovou a Evou Hesse.<sup>98</sup> Beskidov odborný prínos, vychádza najmä z organizácie výstav na Slovensku: v rokoch 2005–2006 bol kurátorom retrospektív s názvom *Mária Bartuszová – Cesta k organickej plastike* v Slovenskej národnej galérii v Bratislave<sup>99</sup>, v Štátnej galérii v Banskej Bystrici a vo Východoslovenskej galérii v Košiciach. K výstavám v našich najdôležitejších galerijných inštitúciách vyšiel len malý katalóg-skladačka s textom kurátora, bez zoznamu diel a odbornej literatúry. Pre výstavu v Mestskej galérii v Rimavskej Sobote v roku 2006 vyšiel väčší katalóg s tým istým textom kurátora, s použitím fotografií z prvého katalógu M. Bartuszovej. Tento katalóg aj so svojimi početnými nedostatkami odhalil vážny problém a bol impulzom pre spracovanie chýbajúceho systémového odborného výskumu diela, ktorý vyústil do prípravy monografie o M. Bartuszovej. V. Beskid publikoval ešte niekoľko textov.<sup>100</sup>

Ako sme už v úvode spomenuli, skôr ako o početnej odbornej literatúre, môžeme hovoriť o niekoľkých príspevkoch. Navyše po smrti umelkyne, po roku 1997, prichádza ďalšie obdobie utlmenia záujmu o jej dielo zo strany domácej umenovedy. Výnimkami v podobe stručných a všeobecných umenovedných zdrojov sú najmä syntetizujúce výstavné a publikačné projekty Slovenskej národnej galérie. Prvou takouto aktivitou galérie boli výstava a katalóg *Šesťdesiate*<sup>101</sup> v roku 1995, ktoré boli zároveň jednými z posledných aktivít prezentujúcich tvorbu umelkyne počas jej života. Znamenali najmä prijatie a uznanie jej diela v kontexte slovenského umenia, aj keď v Bratislave nemala počas svojho života žiadnu autorskú výstavu.

V roku 2000 bola sochárska tvorba M. Bartuszovej reflektovaná na výstave a v publikácii *20. storočie. Dejiny slovenského výtvarného umenia*, ktoré mali pred sebou náročnú úlohu revízie slovenského výtvarného umenia.<sup>102</sup> Katarína Bajcurová, jedna z najvýznamnejších expertiek na slovenské moderné sochárstvo, ktorá Bartuszovú spomenula

---

<sup>98</sup> BESKID, V. Mária Bartuszová. In *documenta 12 Magazine* N° 1, 2007 *Modernity?*. SCHÖLLHAMMER, G., (ed.). Kassel : *documenta und Museum Fridericianum Veranaltungs-GmbH*; Köln : *TASCHEN GmbH*, 2007, s. 180–185.

<sup>99</sup> Ohlasy na výstavu: BÜNGEROVÁ, Vladimíra. *Cesta Márie Bartuszovej*. In *Dart : nezávislé noviny o súčasnom výtvarnom umení*, 2005. HUSHEGYI, Gábor. *Egyedi organikus plasztikák a fehér szín jegyében: Mária Bartuszová kassai képzőművészeti múzeumának jelentőségű, posztmusz életmű-kiallítása a posztonyi Szlovák Nemzeti Galériában*. In *Új szó*, 2005.

<sup>100</sup> BESKID, Vladimír. *Mária Bartuszová : konštrukcia a poézia „bioforiem“*. In *Designum*, 2005. BESKID, Vladimír. *Architektúra bio-foriem : Maria Bartuszová : Ze slovenské scény*. In *Revue art*, 2007.

<sup>101</sup> BAJCUROVÁ, Katarína/TROJANOVÁ, Eva. *V ústrety elementárnemu poriadku sveta*. In *RUSINOVÁ, Zora a kol. Šesťdesiate roky*. Bratislava : Slovenská národná galéria, 1995.

<sup>102</sup> *RUSINOVÁ, Zora a kol. 20. storočie. Dejiny slovenského výtvarného umenia*. Bratislava : Slovenská národná galéria, 2000, s. 42, 143, 153, obr. 187, 188, 189. Ďalšou publikáciou je katalóg akvizícií: *HOMOLOVÁ, Alexandra/RUSINOVÁ, Zora. Akvizície SNK 1989–2001 : moderné a súčasné umenie (maľba, socha, objekt, inštalácia)*. Bratislava : Slovenská národná galéria, 2002, s. 5, 35, 36, s. 31–57.

už v článku *Slovenské monumentálne sochárstvo vo Výtvarnom živote* v roku 1986, o nej do knihy napísala príspevok.<sup>103</sup> Stručná charakteristika tvorby umelkyne je v mnohom podnetná, i keď v nej pretrvávajú niekoľko problémov s umenovednou analýzou diela Bartuszovej; nepresné datovanie: napr. abstraktné tvary tvorila už od roku 1961 a dôraz na proces dotýkania jej bol vlastný od začiatku tvorby a najmä v 60. rokoch. Píše: „*Kým v priebehu 70. rokov položila dôraz na vlastný proces dotýkania sa, na hmatové kvality sochy (jedinečný bol napr. cyklus haptických sôch pre slepcov), v komorných kreáciách i rozmerovo veľkorysých inštaláciách 80. rokov prostredníctvom skúmania fyzikálnych daností (charakteristickým materiálom jej experimentov bola sadra) dospela k vyjadreniu mentálnych vlastností hmoty ako nositeľa psychofyzických, duchovných záznamov. Hľadala a tvorila svoje sochy – inštalácie ako stopy a odtlačky hmoty, cez proces vyprázdňovania objemu či naplňania objemu prázdnom skúmala prieniky mikro- a makropriestorov, plného a prázdneho tvaru uzavretého do krehkej kompaktnej alebo perforovanej škrupiny, často prekonávajúcej zákony prítlačivosti...*“<sup>104</sup> Neskoršie tento text doplnila o ďalšie postrehy.<sup>105</sup> (Vychádza z neho aj v príspevku k výstave slovenského umenia v Prahe, 2012.<sup>106</sup>) E. Belohradská v texte z roku 1997 popisuje vnímanie sochy M. Bartuszovou ako inklináciu „*k čistému, abstraktnému tvaru, biomorfne odvodenému, so zvláštnou schopnosťou pre výrazový kontrast veľkého, oblého objemu a jemného vrásnenia, či skôr „prelievania“ biologickej štruktúry.*“ K. Bajcurová zdôrazňuje význam procesu prelievania nasledovne: „*Bartuszová si pre seba definovala sochu ako „prelievajúci“ sa priestor v objeme a súčasne objem v priestore*“<sup>107</sup> a ďalej nadväzuje na V. Beskida: „*osvojuje si božské a prírodné princípy, keď povoláva do života organické objemy a tvary, ktoré kopírujú krivku života – sínusoidu zrodu, energie, rastu a nevyhnutnosti.*“<sup>108</sup> Tiež vychádza z jeho tvrdení: „*Už od šesťdesiatych rokov tvorila svoje sochy metódou pneumatického a gravistimulovaného tvarovania – nalievania sadry do gumy a jej následného tvarovania, využívala „tlak, napnutie a čiastočnú bezváhivosť ... Pred polovicou osemdesiatych rokov dospela k vyjadreniu vlastností hmoty ako nositeľky*

---

<sup>103</sup> BAJCUROVÁ, Katarína. Zápas o tvar – nové sochárske iniciatívy 1948–1999. Sochárstvo primárnych štruktúr. In RUSINOVÁ, Zora a kol. 20. storočie Dejiny slovenského výtvarného umenia. Bratislava : Slovenská národná galéria, 2000, s. 143.

<sup>104</sup> Ibidem, s. 143.

<sup>105</sup> BAJCUROVÁ, Katarína. Sochárstvo na rozhraní. Alebo o ústupoch, kompromisoch a objavoch. Primárne štruktúry. In HRABUŠICKÝ, A. a kol. Slovenské vizuálne umenie 1970 – 1985. Bratislava : Slovenská národná galéria, 2002. s. 127.

<sup>106</sup> BAJCUROVÁ, Katarína/HRABUŠICKÝ, Aurel/MÜLLEROVÁ, Katarína. Slovenský obraz (anti-obraz) : 20. storočie v slovenskom výtvarnom umení. Bratislava : Slovenská národná galéria, 2008. 278 s., s. 210 – 212, 245.

<sup>107</sup> BAJCUROVÁ, 2002, s. 127.

<sup>108</sup> Ibidem.

*duchovných, existenciálnych záznamov.*<sup>109</sup> Tieto myšlienky nerozvíedla, prípadne neoverila pri písaní monografického textu o Jurajovi Bartuszovi, v ktorom je Maria Bartuszová spomenutá len okrajovo, ako ani v textoch ďalších autoriek sochárovho monografického katalógu.<sup>110</sup>

Obdobie nezájmu o dielo sochárky desať rokov po jej predčasnom odchode prelomila renomovaná historička umenia a kurátorka Ruth Noack spolu s Rogerom R. Buegelom, ktorí ju vybrali na výstavu *documenta XII.* v roku 2007<sup>111</sup>, čím umožnili, aby multisenzorické dielo Marie Bartuszovej začalo byť viditeľné v transgeografickom a transhistorickom diskurze umenia. Po úspechu na *documenta XII.* Mariu Bartuszovú od roku 2008 obchodne zastupovala *Galerie Rüdiger Schöttle* v Mníchove.<sup>112</sup> S galériou spolupracovala v Nemecku pôsobiaca česká kritička umenia Noemi Smolik, ktorá napísala recenziu o výstave.<sup>113</sup> Recenzia bola dôležitá najmä preto, že upozornila na umelkyňu v odborne sledovanom medzinárodnom časopise *Arforum*, i keď šlo o stručný text. N. Smolik pripomenuli vystavené sadrové objekty nielen zraniteľnosť, ale tiež „*druh sexuálne podmieneného násillia, násillia denne páchaného na ženskom tele*“. Touto, i keď subjektívnou interpretáciou poukázala na prítomnosť témy ženského tela v morfológii diel M. Bartuszovej, na ktorú už v jej zápiskoch a kresbách nájdeme niekoľko dokladov.

Hlbšie poznanie jej diela nastáva až po jeho objavení v medzinárodnom kontexte umenia.<sup>114</sup> V porevolučných 90. rokoch sa objavujú výstavy tematicky zamerané na tvorbu žien-umelkýň a rodové otázky, napr. výstavy v kurátorstve Kataríny Rusnákovej: *Paradigma žena*<sup>115</sup>, *Medzi mužom a ženou*.<sup>116</sup> Tvorbu M. Bartuszovej nereflektovala ani dôležitá výstava

---

<sup>109</sup> Ibidem.

<sup>110</sup> BAJCUROVÁ, Katarína/BÜNGEROVÁ, Vladimíra/GREGOROVÁ, Lucia. Juraj Bartusz. *gestá/gestures/body/sekundy/seconds*. Bratislava : Slovenská národná galéria, 2010, 197 s., s.119, 176, 178–179, 182.

<sup>111</sup> Ohlas na výstavu: UHLÍŘOVÁ, Katarína. *Documenta 12, moderna?* Mária Bartuszová (Praha 1936 – Košice 1996). In *Flash Art Czech and Slovak Edition*, 2007.

<sup>112</sup> Prvou komerčnou galériou, ktorá umelkyňu zastupovala bola *Galerie Christine Koenig* vo Viedni.

<sup>113</sup> SMOLIK, Noemi. Mária Bartuszová : *Galerie Rüdiger Schöttle*. In *Artforum International*, roč. 47, č.1, 2008.

<sup>114</sup> Existujúce literárne zdroje o diele sochárky ukazujú stav, ktorý odráža viacero problémov a fenoménov ako nedostatočné poznanie jej diela súčasníkmi, stav domácej umenovedy, ktorú poznačila tvorivá nesloboda minulého režimu, dlho pretrvávajúce rodové stereotypy spoločnosti, ktoré začali byť tematizované a skúmané až v 90. rokoch 20. storočia.

<sup>115</sup> V roku 1996, vystavujúce umelkyne: D. Lehocká, I. Németh, P. Nováková-Ondreičková, J. Želibská.

<sup>116</sup> V roku 1997, vystavujúci umelci: D. Lehocká, P. Meluzin, I. Németh, P. Nováková, R. Ondák, B. Ondreička, K. Pichler, P. Rónai, J. Želibská.

stredoeurópskeho umenia *Aspekty / Pozície*.<sup>117</sup> K. Rusnáková vo svojej štúdií *Rodové aspekty v súčasnom vizuálnom umení na Slovensku* M. Bartuszovú spomína jednou vetou.<sup>118</sup> Do roku 2007 bola obchádzaná aj v iných štúdiách slovenských a českých autorov o súčasnom a rodovom umení.<sup>119</sup> Zmenilo sa to až po výstave *documenta XII.*, keď ju zaznamenali zahraničné kurátorky venujúce sa tvorbe ženských umelkýň, ktoré osobne pricestovali do košického ateliéru M. Bartuszovej.<sup>120</sup>

Slovenské autorky o nej písali na základe sprostredkovaných informácií a nepriamych zdrojov a jej tvorbu sa snažili podnetne paralelizovať s feministickým umením, napr. cez ideové modely: *fragment tela, sociálna diskriminácia, victim feminism*. Zora Rusinová ako kurátorka sochárstva v SNG (1992–2007) v roku 2002 píše: „*Mária Bartuszová sa vo svojom intímne ladenom sochárstve biomorfných abstraktných foriem postupne čoraz väčšmi ponárala do výskumu haptických a vizuálnych hodnôt rôznych materiálov.*“<sup>121</sup> V rokoch 2009 – 2010 sa konala výstava *Gender Check* v kurátorstve Bojany Pejić, ktorá sa zameriavala na feminitu a maskulinitu v umení východnej Európy, na ktorej Z. Rusinová spolupracovala ako odborníčka na slovenské umenie. Výstava prezentovala aj diela M. Bartuszovej, ktoré boli zaradené do sekcie *Woman Artist Appropriate Universal Art*. V súčasnosti vieme, že M.

---

<sup>117</sup> Na výstave boli v zábere rokov 1949 – 1999 prezentované dve umelkyne nášho prostredia: Jana Želibská a Ilona Németh. Anda Rottenberg vo svojom príspevku o poľskom kontexte umenia venovala osobitný odsek o Aline Szapocznikow a zaradila ju aj na výstavu, spolu s ďalšími siedmimi umelkýňami a 30 umelcami. V slovenskom výbere bol pomer mužov a žien 14:2. RUSNÁKOVÁ, Katarína: *Múvészeti Szlovákiaiban 1949 – 1999 – A megszakított történet. Nézőpontok / Pozíciók, Művészeti Kozép-Európában, 1949 – 1999, Kortárs Művészeti Múzeum – Ludwig Múzeum Budapest, 2000. s. 225.* Tu je M. Bartuszová spomínaná len v súvislosti s členstvom v Klube konkretistov.

<sup>118</sup> RUSNÁKOVÁ, Katarína: *Rodové aspekty v súčasnom vizuálnom umení na Slovensku*. Banská Bystrica : Fakulta výtvarných umení, Akadémia umení v Banskej Bystrici, 2009, s. 8.

<sup>119</sup> Program M. Bartuszovej sa dotýka niektorých tendencií u., i keď ich priamo nereprezentuje. V týchto súvislostiach je jej meno uvádzané pri niektorých heslách slovníka: GERŽOVÁ, J. a kol. *Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia : od abstraktného umenia k virtuálnej realite : idey – pojmy – hnutia*. Bratislava: Kruh súčasného umenia Profil, 1999. Heslá: *Abstraktné umenie*, s. 16, (spomenutá v súvislosti s Klubom konkretistov), M. Orišková; *Autorské techniky*, s. 51, 52, V. Beskid; *Geometrická abstrakcia*: s. 91, V. Beskid; *Konkrétne umenie, konkretizmus*, s. 151, 152, K. Bajcurová; *Objekt*, s. 208, (heslo ako objekty uvádza: „geometrické konštrukcie z reflexných kovov, ktoré evokujú virtuálny pohyb“), Z. Rusinová; *Postminimalistické umenie*, s. 230, 231, J. Geržová. Heslá, v ktorých nie je registrovaná, i keď vo svojej tvorbe sa venovala témam a používala postupy niektorých tendencií: *Archetyp, Arte povera, Environment, Feministické umenie, Imaginatívne umenie, Individuálna mytológia, Konceptuálne umenie, Land art, Mäkká plastika, Neoficiálne umenie, Neokonceptuálne umenie, Procesuálne umenie, Site-specific art, Umenie inštalácie, Umenie v krajine, Umenie verejných priestranstiev*. Jej tvorba nie je reflektovaná ani v inak prínosnej publikácii Jany Oravcovej *Ekonomie tela v umeleckohistorických a teoretických diskurzoch*, 2011. Martina Pachmanová, ktorá sa venuje gendrovej reflexii dejín umenia a tvorbe umelkýň, zaznamenala tvorbu sochárky po roku 2014 .

<sup>120</sup> MYTKOWSKA, Joanna. *Promises of the Past*. In *Promises of the Past*. Zurich : JRP Ringier; Paris : Édition du Centre Pompidou, 2010, JAKUBOVSKA, Agata, (ed.), Alina Szapocznikow, *Awkward Object*. Warsaw : Museum of Modern Art, Books N°5, 2011.

<sup>121</sup> RUSINOVÁ, Zora. *Problém koexistencie kultúr. Zápas o kontinuitu a autentickosť*. In HRABUŠICKÝ, A. a kol. *Slovenské vizuálne umenie 1970 – 1985*. Bratislava : Slovenská národná galéria, 2002. s. 25.

Bartuszová reagovala na vývoj umenia osobitým výskumom – interpretáciou vybraných diel najmä mužských autorov (napr. C. Brâncuși, L. Fontana). Z. Rusinová vo svojom príspevku na sympóziu v Nitrianskej galérii v Nitre v roku 2012 poukázala na súvislosti diela M. Bartuszovej s rodovým aspektom na základe formálnej podobnosti plných foriem so ženským telom, aplikujúc metodológiu a terminológiu Lindy Nochlin z jej knihy *The Body in Pieces. The Fragment as a Metaphor of Modernity* (1994), ktorú použila aj na interpretáciu diel ďalších umelkyní ako Eva Kmentová, Adriena Šimotová a iných.<sup>122</sup> Podobne uvažovala aj Mária Orišková, ktorá v texte o ženách-sochárkach používa M. Bartuszovú ako príklad, ktorým ilustruje svoj pohľad na postavenie žien v umení: „*Ak sa teda v sochárstve objavili ženy, vždy boli odsunuté na okraj: ich tvorba sa dodnes charakterizuje ako epizodická, ovplyvnená príkladom tvorby ich životných partnerov alebo aspoň „žensky“ podfarbená, lyrická a subtilná. Tak bola dlhodobo charakterizovaná napríklad tvorba Márie Bartuszovej, ktorá sa až po smrti dočkala medzinárodného uznania.*“<sup>123</sup> Svoj názor na postavenie M. Bartuszovej neskoršie rozširuje vo svojej štúdiu o umelkyniach tvoriacich v zrejšom veku, kde o nej uvažuje v súvislosti s prezentáciou hypotézy o marginalizovanej a nepochopenej umelkyni a v súvislosti s terminologickým označením *victim feminism*.<sup>124</sup> M. Orišková píše, že na hodnotení diela M. Bartuszovej „uľpieva status obeť“: „*rovnako obeť patriarchálnej komunistckej spoločnosti ako aj dominantne mužskej disidentskej umeleckej komunity.*“ ... ako „*tej druhej a neskôr temer neviditeľnej, slabej opustenej, čím nadobúdala status obeť.*“<sup>125</sup> Argumentáciu nachádza v dvoch stručných literárnych zdrojoch. Prvým je poznámka A. Pohribného uvádzajúceho diela M. Bartuszovej z obdobia 70. rokov ako príklad iracionálneho konkretizmu (Pohribný, *Revue K*, 1988/89). Druhým príkladom je výrok o tajomnosti a subtilnosti jej diela vedeného po organickej ceste od K. Bajcurovej a E. Trojanovej z katalógu *Šesťdesiate roky* (1995). Upozorňuje: „*Všimnime si, že „organické“ - je v tomto momente prírodné a prírodné je stotožnené so ženským ako opozitum mužského, teda kultúrneho.*“<sup>126</sup> O. i. problematika „organického“ bola témou podnetnej výstavy *Eccentric Abstraction* vo Fischbach Gallery v New Yorku kurátorky Lucy Lippard v roku

---

<sup>122</sup> RUSINOVÁ, Zora. Fragment tela ako koncept „novej subjektivity“, In GERŽOVÁ, J. (ed.). Rodové aspekty súčasného umeleckého diskurzu. Bratislava : Vydavateľstvo SLOVART a Vysoká škola výtvarných umení, 2012, s. 16 – 17, Diskusia k príspevku, s. 24 – 25. [zborník z interdisciplinárneho sympózia].

<sup>123</sup> ORIŠKOVÁ, Mária. Ženy s dlátom v ruke : sochárky a historiografia umenia. Uverejnené: 2008. Dostupné na <http://www.zenyvumeni.cz/index.php?id=119>.

<sup>124</sup> ORIŠKOVÁ, Mária. Marginalizované a/alebo silné a skúsené? Vek tvorba a inštitucionalizácia umelkyní. Marginalised and/or Powerful and Experienced? In Grey Gold. České a slovenské umelkyně 65+. Czech and Slovak Female Artist over 65. Brno : Dům umění města Brna, 2014, s. 79–84.

<sup>125</sup> Ibidem.

<sup>126</sup> Ibidem.

1966, ktorá bola najmä odmietnutím dominantného formalizmu geometrickej abstrakcie, a ktorá sa konala v tom istom čase, keď sa M. Bartuszová začala zaoberať morfológickými koncepciami, tematizovanými na výstave a v textoch L. Lippard: *biomorfné, zmyslovo-vizuálne, taktilné a viscerálne*.<sup>127</sup>

Výstavy *documenta XII.* a *Promises of the Past* zásadne upozornili na tvorbu M. Bartuszovej, tu ich zaregistrovali kurátorky a kurátori, ktorí sa o ňu začali hlbšie zaujímať. *Galerie Rüdiger Schöttle* v Mníchove ju prezentovala na niekoľkých výstavách<sup>128</sup> a jej prostredníctvom sa realizovali dôležité zahraničné akvizície diel umelkyne. Akvizícia diel do viedenskej *Zbierky umenia Kontakt* sa uskutočnila po výstave *documenta*, no prírastky do mníchovskej *Zbierky Goetz* sa do nej dostali už prostredníctvom *Galerie Rüdiger Schöttle*.<sup>129</sup> Po akvizícii diela do zbierok parížskeho *Centre Pompidou* v roku 2012<sup>130</sup> nasledovala akvizícia šiestich diel M. Bartuszovej zo 60. a 70. rokov do zbierok galérie *Tate Modern*, ktoré boli od decembra 2016 vystavené v samostatnej výstavnej sále v *Boiler House (Level 4)*.<sup>131</sup> Počas tohoto procesu, v roku 2015, začala *Zbierku Marie Bartuszovej (The Estate of Maria Bartuszová)* zastupovať londýnska *Alison Jacques Gallery*, následne sa uskutočnil rad dôležitých udalostí súvisiacich s prezentáciou diela umelkyne v medzinárodnom kontexte. Na začiatku galeristka Alison Jacques vystavila jej diela na kolektívnej výstave *Organic Sculpture* spolu s dielami umelcov ako Pier Paolo Calzolari, Lygia Clark, Sheila Hicks, Alina Szapocznikow, Hannah Wilke a ďalšími. V roku 2016 galéria pripravila prvú autorskú výstavu sochárky v Londýne, ktorá ju predstavila kurátorom, ako je napr. Frances Morris, riaditeľka *Tate Modern*, Londýn, a zberateľom umenia. Kurátori *Tate Modern* súbežne s akvizíciou diela M. Bartuszovej začali uvažovať o realizácii jej autorskej výstavy, ktorá sa bude konať v novembri 2020 v kurátorskej koncepcii Juliet Bingham.

Nový posun k odbornému zhodnoteniu diela *Marie Bartuszovej* priniesla výstava *Provisional Forms, (Formy przejściowe)* v Muzeu Sztuki Nowoczesnej vo Varšave v roku

---

<sup>127</sup> LIPPARD, Lucy R. *Eccentric Abstraction*. In *Changing essays in art criticism*. New York: E.P. Dutton & CO., INC., 1971, s. 98 – 111.

<sup>128</sup> *Galerie Rüdiger Schöttle*, Mníchov, 2008, 2009, 2011, kurátor: Vladimír Beskid, 2014, kurátorka: Gabriela Garlatyová a Sabine Heuser-Hauck.

<sup>129</sup> Prvou akvizíciou diel po výstave *documenta XII.*, bola v roku 2008, akvizícia 8 diel do zbierky *Kontakt*. *Erste Group and ERSTE Foundation*, Viedeň, Inv. No. K 39, Inv. No. K40, AMB 320, Inv. No. K41, Inv. No. K45, Inv. No. K44, Inv. No. K42, Inv. No. K38, No. K43. *Goetz Collection*, Mníchov získala v roku 2009 diela: BMA/S 2555, BMA/S 2557, BMA/S 2516, BMA/S 2515, BMA/S 2559, BMA/S 2512, BMA/S 12 a, BMA/S 2528, 12 b, BMA/S 2541, BMA/S 2506.

<sup>130</sup> Významnú akvizíciu diela M. Bartuszovej predstavoval prírastok do zbierky *Centre Georges-Pompidou* v Paríži (*Untitled, 1986–1987, sadra, 150 x 120 x 34 cm, AM 2012-269*) [117].

<sup>131</sup> Nákup realizovaný prostredníctvom *Galerie Rüdiger Schöttle* a *Alison Jacques Gallery* s podporou *The Edward and Agnès Lee Acquisition Fund 2016*: T14516, T14517, T14518, T14519, T14520, T14521.

2014 a najmä sympóziium, ktoré sa konalo pri tej istej príležitosti. Kurátorky výstavy M. Dziwanska a G. Garlatyová vybrali na výstavu 72 diel zo všetkých tvorivých období, ktoré boli inštalované v jednom čiastočne členenom priestore. Dôležitosť výstavy spočívala v tom, že prvýkrát priniesla výskumom overené zdroje k dielu umelkyne, a tým poslúžila aj ako východisko pre odborníkov, ktorí ju navštívili. Rovnomenné sympóziium, ktoré zostavila a moderovala M. Dziwanska, prinieslo príspevky historičky umenia Briony Fer (Londýn), kurátorky Anke Kempkes (NYC), G. Garlatyovej (kurátorka Archívu Marie Bartuszovej, Košice), Borisa Ondreičku (kurátor, umelec, Bratislava, Viedeň) a Martiny Pachmanovej (teoretička umenia, Praha).<sup>132</sup> Autori pristupovali k dielu umelkyne na základe svojich vlastných výskumov a pozícií a na základe poznania výstavy. Do zborníka sympózia boli zaradené aj príspevky autoriek, ktoré sa sympózia osobne nezúčastnili; Claudia Calirman, Christine Macel, Amanda Saroff.<sup>133</sup> Príspevkami priniesli podnetné interpretácie tvorby M. Bartuszovej; reflektujú kontext, do ktorého aktuálne vstupuje. Napriek nedostatočnému umenovednému výskumu a poznaniu jej dielo prehovára „bez slov“, a to tak intenzívne, že si vysluhuje pozornosť zo strany svetových odborníkov a odborníčok. Špecifikom „vstupu“ tvorby umelkyne do kontextu a diskurzu globálneho umenia je aj to, že neprichádza zároveň s objavovaním a tematizáciou širšieho okruhu slovenského alebo českého neoavantgardného umenia. Naopak, priestor východoeurópskeho umenia, presnejšie slovenského regiónu, je objavovaný prostredníctvom solitérnej osobnosti, akou je Maria Bartuszová, ale napríklad aj Július Koller a ďalší neoavantgardní umelci a umelkyne bývalého Ostbloku, čím sa nanovo rozplietá sieť jeho histórie.

---

<sup>132</sup> FER, Briony. Sub-objects and Studiowork: Eva Hesse and Maria Bartuszová. s. 123–137. GARLATYOVÁ, Gabriela. Touch! The Impressed Thoughts of Maria Bartuszová. Biography. s. 43 – 56, 203 s., s. 197. KEMPKE, Anke. Maria Bartuszová – Pioneer of Form : The Futurism of Women Avant-Gardists. s. 75–98. PACHMANOVÁ, Martina. Silence about Feminism and Femininity as an Aesthetic Value: Jindřich Chaloupecký's Post-1968 Art Theory Regarding Women Artists and the „After Modern“ Art of Maria Bartuszová, s. 57 –72. In DZIEWAŃSKA, Marta, (ed.). Maria Bartuszová : Provisional Forms. Warsaw : Museum of Modern Art, The University of Chicago Press, 2015, 203 s.

<sup>133</sup> MACEL, Christine. Her Times, Her Age. s. 153 – 166. SARROFF, Amanda. Maria Bartuszová: From Dust to Dust. s. 169–179. CALIRMAN, Claudia. Ruins with No Past, Rubble without History, s. 139–151, In DZIEWAŃSKA, 2015.

## 1. KAPITOLA. Praha 1936–1962

### 1. 1. *Od porcelánu ku sadre – od keramiky ku plastike – od nádoby ku črepu*

Maria Bartuszová, rodným menom Vnoučková,<sup>134</sup> sa narodila 24. apríla v roku 1936 v Prahe, kde prežila svoje detstvo a ranú mladosť. Praha, hlavné mesto Československa, bolo pre ňu nielen rodným mestom, ale do roku 1962 tiež stálym miestom pobytu, keďže ho – až na občasné turistické výlety s rodičmi alebo v rámci školského programu – neopustila. Československo ešte v čase jej narodenia, teda v medzivojnovom období, patrilo medzi priemyselne najvyspelejšie štáty sveta. Časť detstva prežila v období 2. svetovej vojny (1939–1945), ktorá traumaticky poznačila životy ľudí. Nacistický Protektorát bol krátko po vojne vystriedaný komunistickým režimom, ktorý na dlhý čas ovplyvnil spoločenskú situáciu v obnovennej republike, a následne aj jej kultúru a umenie.<sup>135</sup> Z tohto obdobia Mariinho života sa nám nezachovali bližšie informácie, i keď podľa spomienok jej blízkych mala vďaka opatere rodičov pekné detstvo. Sama umelkyňa však vo svojom životopise písanom okolo roku 1992 uvádza,<sup>136</sup> že bola negatívne ovplyvnená vojnovými udalosťami, ako bolo bombardovanie Prahy<sup>137</sup> a tiež citlivo vnímala správy o zhodení atómových bômb na Japonsko, videla autentické filmy z koncentračných táborov a intenzívne vnímala neskoršie medzinárodné politické napätie.

---

<sup>134</sup> V rodnom liste umelkyne je uvedené meno po matke v nemeckom znení Maria. Na školských vysvedčeniach je používaná česká podoba mena Marie. Po presťahovaní sa na Slovensko sa na dokumenty podpisovala ako Maria Bartuszová, diela ani kresby nesignovala. Slovenskú podobu mena Mária používali najmä domáci autori v slovenských textoch, ktorí nepoznali jej rodné meno a automaticky ho poslovenčili. Umelkyňa, ktorá si zo zásady nezakladala na svojej dôležitosti, akceptovala túto jazykovú asimiláciu ako jednu z možností používania jej mena. V jej monografii, aj na žiadosť rodiny umelkyne, sme sa vrátili k používaniu pôvodného mena Maria.

<sup>135</sup> Po traumatickej nacistickej okupácii protektorátu Čechy a Morava v rokoch 1939–1945, prišlo krátke obdobie trvania tretej Československej republiky (1945–1948). Vo februári 1948 došlo k sérii udalostí, ktoré viedli k úplnému prevzatiu moci v štáte komunistami. Tieto udalosti boli dovŕšené 25. februára (komunistami nazývaný Víťazný február), keď prezident Edvard Beneš prijal demisiu 14 nekomunistických ministrov a následne odsúhlasil doplnenie vlády kandidátmi navrhnutými komunistami. Vo februári 1948 prevzala absolútnu moc komunistická strana, ako predseda vlády bol znovu potvrdený predseda komunistov Klement Gottwald, čím bol nastolený totalitný režim trvajúci do roku 1989.

<sup>136</sup> Životopis sa zachoval v anglickom preklade. CURRICULUM VITAE. Maria Bartuszová born Vnoučková. Archív Marie Bartuszovej, Košice (AMB), fond Dokumenty a kresby (f. DaK), Garlatyová, G. 2012–2015, nedatované, nesignované, 1–3 s., s. 1, cca. 1992.

<sup>137</sup> V roku 1944 bol uskutočnený nálet dvoch lietadiel na holešovickú Elektráreň a v roku 1945 bola Praha bombardovaná spojeneckými vojskami americkej armády. Podľa rodinných spomienok sa ju jej rodičia snažili chrániť a izolovať pred týmito udalosťami a je pravdepodobné, že na istý čas prebývali u rodiny jej matky Marie (Pilz) v Olešnici na severe Čiech a v obci Deštné, kam občasne cestovali.



Maria žila s rodičmi v pražskej štvrti Holešovice v dvojizbovom byte v dome na ulici U Uranie 4. Štvrť sa nachádza v tzv. Pražskom meandri Vltavy, na jej ľavom brehu a bola pôvodne priemyselnou zónou s prístavom. V čase prvej republiky tu bola postavená obchodná architektúra Veľtržného paláca,<sup>138</sup> nachádza sa tu tiež Výstavisko. Holešovice poskytli mladej Marii aj spojenie s prírodou a riečnou krajinou pobrežia Vltavy, ktorá jej bola od detstva veľmi blízka. Prírodné scenérie zažívala aj na prechádzkach v mestskom verejnom parku v bývalej Kráľovskej obore Stromovka (Baumgarten)<sup>139</sup>, ktorý nadobudol charakter anglického krajinárskeho parku. Pre Mariu, žijúcu celé detstvo vo veľkomestskej Prahe, mal tento park veľký význam, poskytoval jej zážitky z prírody, krajiny, rybníka, ako aj z celkového záhradného komplexu, ktorý bol miestom pre oddych a detské hry.<sup>140</sup>

O detstve a štúdiách Marie Vnoučkovej v Prahe máme niekoľko informácií. Podľa školských vysvedčení vieme, že navštevovala Masarykovu dievčenskú školu a 7. strednú školu v Prahe VII. v Holešoviciach (1942–1951).<sup>141</sup> Jej matka Maria Vnoučková bola úradníčka a venovala sa najmä rodine.<sup>142</sup> Mariin otec Miroslav Vnouček bol úradník a táto profesia bola blízka jeho povahe, povahe s tendenciou k pedantnosti až k puntičkárstvu. Maria bola ich jediným dieťaťom a obaja rodičia jej venovali sústredenú pozornosť a starostlivosť a po celý život s ňou udržiavali aktívne kontakty, a to aj potom, keď sa odsťahovala na Slovensko. Umelkyňa o tom období hovorí: *„Bola som samotárske dieťa a ako jedináčik som mala dostatok nerušeného súkromia na kreslenie, čítanie, neskôr na modelovanie. Moja matka rada čítala dobré romány a otec choval až posvätnú úctu ku knihám a umeniu a k*

---

<sup>138</sup> Postavený v rokoch 1925–1928 architektmi Josefom Fuchsom a Oldřichom Tylom. V súčasnosti slúži táto budova ako výstavný priestor pre Národnú galériu v Prahe. Bartuszová často navštevovala pražské galérie a praktické informácie si značila do zápisníku, tak sa zachovala aj stručná poznámka umelkyne o otváracích hodinách galérie.

<sup>139</sup> Počas minulého režimu mal názov Park kultúry a oddychu Júliusa Fučíka.

<sup>140</sup> Plastiky vo verejnom prostredí, ktorým sa umelkyňa počas celého tvorivého obdobia venovala, odkazujú na jej zážitky z tohto prostredia: či sú to detské preliezačky, alebo fontány, ktorých vytvorila niekoľko. Od začiatku 60. rokov pracovala na modeloch detských preliezačiek a šmýkačiek pre detské ihriská, ktorých vznik súvisel aj s dobovým trendom rozvoja socialistického urbanizmu, a realizácií diel vo verejnom priestranstve, ale aj v areáloch škôlok, ktoré realizovali mnohí umelci a umelkyne ako oficiálne zákazky.

<sup>141</sup> Vysvedčenie zo školského roka 1943/1944 bolo úradne vydané Nemeckou ríšou, protektorátom Čechy a Morava (1939–1945).

<sup>142</sup> „Do mojich 25 rokov som bývala v Prahe s mojimi rodičmi. Otec bol Čech, úradník v poisťovni a matka Nemka, tiež zamestnaná ako úradníčka.“ Zo zápiskov M. Bartuszovej. AMB, f. DaK. Garlatyová 2012 – 2015, nedat., nesign., 1980 – 1987. Odhadujeme, že väčšina nedatovaných autobiografických zápisov umelkyne, z ktorých citujeme v texte, pochádza z obdobia po roku 1980, najmä z rokov 1985 – 1988, ale aj po 1989, keď M. Bartuszová rekapitulovala svoj život, navracala sa do svojich začiatkov a komentovala svoje životné a umelecké aktivity. Sú zachované fragmentárne.

*ľudom, ktorí toto vedia vytvoriť. Mala som 13 rokov, keď ma moja učiteľka kreslenia zobrala k profesorovi Lidickému a ten mi dovolil, aby som navštevovala kurz modelovania pre učiteľov.*<sup>143</sup>

V rodinnom archíve Vnoučkovcov sa okrem rodinných fotografií nachádzajú aj kresby z detstva označené dátumom, ktoré si starostlivo odkladal otec. Sú to portrétna a figurálne štúdie; portrétovala najmä svojich rodičov, skicovala motívy z divadelných a baletných scén, ale aj zvieracie motívy. Počas štúdií od dievčenskej základnej školy až po vysokú školu dosahovala vynikajúce výsledky, čo dokladajú jej vysvedčenia s výborným prospechom, s vyznamenaním. Matka s otcom, ten sa tiež podieľal na domácich prácach, zabezpečovali chod domácnosti, v ktorej Máňa nebola zaťažovaná povinnosťami v domácnosti, a vedená k typickým ženským zručnostiam, čo nebolo bežné. Tento model fungovania rodiny presadzovali obaja rodičia a vo výchove dbali na to, aby sa Maria mohla sústrediť na svoj osobnostný a profesijný rozvoj. Rodičia jej umožnili rozvíjať svoje záľuby; od začiatku to bolo výtvarné umenie, literatúra, hudba a šport. Chodila kresliť do zoologickej záhrady, skicovala si zvieratá, ku ktorým mala celý život veľmi blízky vzťah. Bola vychovávaná ako slečna z dobrej rodiny zo stredostavovskej vrstvy, učila sa hrať na klavíri, s rodičmi navštevovali galérie, divadlá, koncerty a tiež pestovali turistiku po českých horách. Mala niekoľko priateľiek zo školského prostredia, ale voľný čas trávila väčšinou sama alebo s rodičmi. S otcom sledovali aktuálne vydania kníh najmä o umení, boli to väčšinou monografie umelcov, umenovedné publikácie<sup>144</sup> a aj aktuálne vydania českej poézie a literatúry autorov ako Vítězslav Nezval<sup>145</sup>, Jaroslav Seifert, Karel J. Erben a ďalších.

V roku 1951 začala Maria Vnoučková študovať na strednej škole s názvom *Vyšší škola bytového průmyslu* v Prahe (do roku 1955).<sup>146</sup> Triednym učiteľom bol Václav Šimek (1907–

---

<sup>143</sup> Podľa: LACKOVÁ, Dana. Zaujímavé ženy v našej histórii : sochárka Mária Bartuszová. In Knižnica, roč. 7, 2006, č. 10, s. 72. Zdroj: Archív Národného biografického ústavu Slovenskej národnej knižnice (dotazník 1979).

<sup>144</sup> Podľa kníh v rodinnej knižnici Bartuszovcov. Zaujímavé je venovanie v knihe o Rembrandtovi od V. V. Štecha: „Srdečne Marii Vnoučkové s pozdravom Štech, zo dňa 23. decembra 1955.“

<sup>145</sup> Podľa rozprávania Mariinho otca bola rodina Vnoučkovcov s V. Nezvalom v príbuzenskom vzťahu. Zatiaľ táto informácia nie je overená a podložená.

<sup>146</sup> V roku 1954 bola škola reorganizovaná na štvorročné štúdium zakončené maturitnou skúškou a bola premenovaná na Priemyslovú školu bytovej tvorby. Predtým mala škola názov Vyššia škola bytového priemyslu, v životopise Marie Bartuszovej býva nesprávne uvádzaný názov Vyšší škola uměleckého průmyslu v Prahe. Riaditeľom školy od roku 1952 do roku 1958 bol architekt Jaroslav Řápek, pred ním to bol Karel Feuereisel. Informácie získané z archívu školy od p. Věry Štojdlovej a podľa: www.sups.cz. Zoznam žiakov maturitného ročníka, v ktorom absolvovala i Maria Vnoučková. Průmyslová škola bytové tvorby, 1955: Trieda U4 – Výtvarné techniky pre interiéry a exteriéry. Oddelenie pre hračky a drobný umelecký priemysel. Oddelenie propagačnej tvorby. Oddelenie rezbárske. Oddelenie užitej maľby v architektúre. Oddelenie výstavníctva a aranžérstva: Juraj

1992),<sup>147</sup> ktorý vyučoval aj predmet sochárstvo; po jeho vynútenom odchode jeho miesto prevzal Deméter Livora, kresbu ju učil Karel Valoušek<sup>148</sup> a ďalšími jej učiteľmi boli Václav Markup a František Kment.<sup>149</sup> Jej spolužiakmi boli napríklad Jan Hendrych,<sup>150</sup> Jarmila Duchánková, Alena (Ája) Drvotová, s ktorou boli blízke priateľky, Svatopluk Kvapil, Eduard Pergner, Juraj Bartusz a ďalší.<sup>151</sup> Študentské práce Marie súviseli so zameraním výučby: kresby a modelovania podľa sadrového modelu (odliatky antických, renesančných modelov hláv) a neskoršie podľa živého modelu, začínalo sa s fragmentmi tela: oka, ucha, ruky, nohy po sochársku bustu a celú figúru, pokračovalo sa tvorbou reliéfu a modelovaním drapérie. Z niektorých študijných prác Marie sa zachovali fotografie. Študenti vo voľnom čase chodievali na spoločné lyžovačky do hôr, ale aj brigády, ktoré boli organizované vedením školy či mládežníckou organizáciou; napr. zber chmeľu, cukrovej repy a pod.

Maria Vnoučková sa uchádzala o štúdium sochárstva na VŠUP u prof. Josefa Wagnera (1901–1957), ktorého kamenné sochy ženských torz s organicky abstrahovanými tvarmi z 30. rokov ju určite názorovo zaujali. U J. Wagnera študovali sochári a sochárky silnej umeleckej generácie ako Juraj Bartusz, Zdena Fibichová, Jan Hendrych, Vladimír Janoušek, Věra Janoušková, Eva Kmentová, Zdeněk Palcr, Vladimír Preclík, Zdeněk Šimek, Olbram Zoubek, (na krátky čas aj Alina Szapocznikow) a ďalší, čo bol dôvod aj jej inklinácie k tomuto ateliéru. Prijímacie skúšky úspešne absolvovala, ale podľa J. Bartusza na jej miesto prijali iného uchádzača, chlapca, čo vnímala ako diskriminačné rozhodnutie. Rozhodla sa pokračovať v štúdiu keramiky. V roku 1956 bola prijatá na Vysokú školu umeleckopriemyselnú v Prahe, (VŠUP, UMPRUM) do ateliéru keramiky a porcelánu prof.

---

Bartusz, Jan Beneš, Soňa Bernasová, Jindřich Bláha, Milada Čížková, Zdeněk Čumpelík, Alena Drvotová, Věra Fialová, Zdeněk Hart, Jan Hendrych, Josef Horák, Jaroslav Horký, Vladimír Jiříček, Jaroslav Junek, Ludvík Kubík, Svatopluk Kvapil, Rudolf Němec, Bohumil Pánek, Karel Pauzer, Jaroslava Podobská, Zdeňka Poláková, Vladimír Přáda, Alžběta Rothová, Antonín Řeha, Václav Sedlák, Milada Šebková, František Šplíchal, Petr Trojan, Vlasta Urbánková, Josef Vik, Maria Vnoučková, Zdeněk Zálešák.

<sup>147</sup> V rokoch 1933–1939 študoval na Umeleckopriemyslovej škole u Josefa Mařatku.

<sup>148</sup> LACKOVÁ, 2006, s. 72.

<sup>149</sup> Otec Evy Kmentovej. Podľa: MAŤOVČÍK, Augustín a kol. Lexikón slovenských žien. Martin : Slovenská národná knižnica, Národný biografický ústav, 2003. Mária Bartuszová, s. 22.

<sup>150</sup> Jan Hendrych počas štúdií Mariu portrétoval a jej bustu vytvoril na tri sedenia, spomína si tiež na jej decentné správanie počas práce.

<sup>151</sup> Z obdobia jej štúdií na strednej škole sa zachovali viaceré fotografie. Na skupinovej fotografii uvádzame podľa overenia od Jana Hendrycha a Juraja Bartusza z 23 niekoľko mien študentov, študentiek a pedagóga v poradí zľava: Karel Hejzman, Bohumil Pánek, Oldřich Tlustoš, Milan Skoch, Jindřich Bláha, Jan Hendrych, Jan Beneš, Svatopluk Kvapil, prof. Deméter Livora, Juraj Bartusz, Mirka Maršalová, Eduard Pergner, Petr Stránský, Jaroslav Kolomazník, Maria Vnoučková, Ája Drvotová, Jaroslav Kovář a Jarmila Duchánková. Na zadnej strane fotografie sú podpísaní aj iní a datovaná je do jesene roku 1951.

Otta Eckerta. Ďalšími jej pedagógmi boli Jan Bauch, Jaromír Pečírka, Arnošt Paderlík.<sup>152</sup> Spoluziakmi v ateliéri keramiky boli: Lilia Caneva, Milan Čepka, Dhimitri Thoma, Fuat Dushku, Lýdia Mészárosová, Hana Purkrábková-Pauzerová, ale tiež niektorí spoluziaci zo strednej školy, ktorí študovali v iných ateliéroch, ako Jan Hendrych (Josef Wagner a Jan Kavan), Karel Pauzer (J. Kavan). V roku 1962 absolvovali jej spoluziaci ako Antonín Bartoš, Carmen Říhová, Hassan Youseff Sadek,<sup>153</sup> a tiež Imrich Vanek, ktorý si na Mariu spomína vo filmovom dokumente.<sup>154</sup> M. Bartuszová v dotazníku pre Biografický slovník<sup>155</sup> uvádza aj mená spoluziakov: Jiří Anderle, Jan Matěják, Milan Struhárik, Rudolf Němec, Anton Cepka a ďalší.

## 1. 2. EXPO 58

Situácii umenia 60. rokov, ktorá sa rozpamätala na domácu medzivojnovú avantgardu kubizmu, surrealizmu a konštruktivismu, a začala poznávať prejavy informelu – štrukturálnej či materiálnej abstrakcie a nových tendencií, v tvorbe starších umelcov pražskej varianty informelu, ako sú Vladimír Boudník, Mikuláš Medek, Robert Piesen a mladších umelcov z výstavných aktivít známych ako *Konfrontace*,<sup>156</sup> predchádzala aj recepcia medzinárodného bruselského štýlu.<sup>157</sup> Ten bol akceptovaný aj v rámci doktríny socialistického realizmu, a to najmä po úspešnej expozícii československého pavilónu na výstave EXPO 58 v Bruseli.<sup>158</sup> Podľa M. Pachmanovej sa tento vplyv prejavil aj vo výučbe na VŠUP, keď sa uzavrela etapa tvrdej línie socialistického realizmu a nastal vstup do novej fázy umeleckopriemyselného vzdelávania s dôrazom na experiment a estetickú inováciu s čiastočnou toleranciou

---

<sup>152</sup> MAŤOVČÍK, 2003, s. 22.

<sup>153</sup> Jan Kaplický, 1962, (Josef Grus, Pavel Smetana); 1963 – A. Cepka (Bedřich Stefan a Jan Nusl); Dana Vachtová (Josef Kaplický). Podľa: PACHMANOVÁ, Martina / PRAŽANOVÁ, Markéta (eds.). Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, Academy of Arts, Architecture and Design in Prague, 2005, Soupis pedagogů a posluchačů, 1961, s. 323.

<sup>154</sup> Film o Imrichovi Vanekovi, Zlátná cesta, Galéria v Nových Zámkoch, scenár: Magdaléna Klobučníková, 2015.

<sup>155</sup> Archív NBÚ, SNK, Dotazník 1979, Mária Bartuszová.

<sup>156</sup> Podľa: VALOCH, Jiří. Běla Kolářová, Národní galerie v Praze, 2006, s. 8, 11.

<sup>157</sup> Na prelome 40. a 50. rokov sa uplatňuje tvaroslovie, ktoré sa v USA či v Škandinávii objavilo začiatkom 40. rokov, funkcionalistické tvarové princípy nahradili hravejšie biomorfne formy a aerodynamické línie odvodené z technického dizajnu. Pre moderné keramické výrobky bola typická deformácia pravidelných tvarov a osová asymetria, v niektorých prípadoch až v rozpore s funkciou výrobku. Podľa: ŠTULC, Jan. Porcelán a keramika na EXPO v Bruselu. In KRAMEROVÁ, Daniela a SKÁLOVÁ, Vanda, (eds.) Bruselský sen. Československá účast na světové výstavě Expo 58 v Bruselu a životní styl 1. poloviny 60. let. Praha : Arbor Vitae, 2008, s. 132. Pozri aj: LAMAROVÁ, Milena. Užití umění a design šedesátých let. In ŠVÁCHA, R., PLATOVSKÁ, M. (eds.), Dějiny českého výtvarného umění, [VI/1] 1958/2000, Praha : Ústav dějin umění AV ČR, 2007, s. 309 – 327. KRAMEROVÁ, Daniela. Otevírání cesty – světová výstava EXPO 58 v Bruselu. In ŠVÁCHA, PLATOVSKÁ, (eds.), 2007, s. 71–77.

<sup>158</sup> O bruselskom štýle v keramike a porceláne môžeme hovoriť od roku 1955. ŠTULC, 2008, s. 288.

abstrakcie,<sup>159</sup> čo umožnilo pomalé odideologizovanie výučby, začínajúce sa už v 2. pol. 50. rokov. Vďaka tolerantnejšej atmosfére v školských ateliéroch vznikla možnosť relatívne slobodne tvoriť, čo napomohlo vzniku mimoriadne silnej maliarskej a sochárskej generácie, ku ktorej najvýraznejším osobnostiam patria: Adriana Šimotová, Jiří John, Zbyněk Sekal, Eva Kmentová, Olbram Zoubek, Zdeněk Palcr, Věra a Vladimír Janouškovci, Jitka a Květa Válové, Stanislav Kolíbal a Alena Kučerová.<sup>160</sup> Štýl nazývaný *brusel* kombinoval niektoré tvaroslovné prvky dobového umenia, a to najmä abstraktného umenia, abstraktného expresionizmu, akčnej maľby a geometrickej abstrakcie do podoby dekoratívneho eklekticizmu.<sup>161</sup> Inšpiráciu čerpal aj zo sochárstva 20. a 30. rokov, ktoré smerovalo k organickej abstrakcii: J. Arp, C. Brâncuși, J. Miró, A. Calder, H. Moore, najmä v abstrahovaní prírodných tvarov; oblosť a splývavý obrys vychádza z tvarov prírody: oblakov, kameňov, vln i z pozorovania rastu živočíchov a rastlín. V tejto línii je potrebné spomenúť impulzy z organického dizajnu Alvara Aalta, najmä tvarovanie jeho vázy *Savoy* s vlnkovými oblinami, ktoré svojím riešením nachádza odozvu v Bartuszovej papierových štúdiách pre organické reliéfy konca 60. a začiatku 70. rokov ale tiež tvorbu Eero Saarinen.<sup>162</sup> Tvorba oboch bola podnetným zdrojom pre estetické a sociálne rozmery dobového dizajnu, ale aj importným impulzom pre experimenty umenia kombinujúce organické tvary s prírodnými a modernými materiálmi.

Významným dizajnérom porcelánových servisov v štýle *brusel* v českom prostredí bol Jaroslav Ježek, ktorého práce sa vyznačovali organickými a aerodynamickými tvarmi.<sup>163</sup> Okrem úžitkového porcelánu boli populárne aj jeho štylizované zvieracie figúrky ako *Mačka*, *Kačka*, *Labuť*, *Pelikán*, *Volavka* a iné, najmä z obdobia rokov 1960–1963, tvaroslovie ktorých je odvodené z abstraktných foriem. V tomto dobovom štýle tvorilo aj mnoho keramikov a keramičiek,<sup>164</sup> ktorých diela Maria poznala zo školy, z výstav, z verejných realizácií, ale poznala ich aj ako obchodný sortiment prítomný v domácnostiach. Informácie o zahraničnom dianí čerpana z časopisov dostupných v knižnici VŠUP, ako boli napr. *Design, Art & Industry*, *Domus*.<sup>165</sup> V súvislosti s tvorivým základom mladej sochárky sa dá uvažovať aj o tvaroslovnom spojení s keramickými prácami iných autoriek, ako sú *Žardinéria* Mileny

<sup>159</sup> PACHMANOVÁ, 2005, s. 70.

<sup>160</sup> PACHMANOVÁ, Kapitoly z histórie školy, 1949–1989, 2005, s. 74–76.

<sup>161</sup> Podľa: KRAMEROVÁ, 2007, s. 71–77.

<sup>162</sup> O téme pozri: KRAMEROVÁ, Daniela a SKÁLOVÁ, Vanda. Kořeny internacionálního stylu. s. 217.

<sup>163</sup> ŠTULC, Porcelán a keramika. 2008, s. 289.

<sup>164</sup> Milena Bansetová, Jiří Černochoch, Jitka Forejtová, Jarmila Formánková, Lydie Hladíková, Jindřich Marek, Děvana Mírová, Karel Němeček, Jaroslav Pýcha, Marie Rychlíková, Václav Šerák, Vladislav Švarc, Vladimír Tichý a ďalší.

<sup>165</sup> Podľa: ŠTULC, 2008, s. 135 – 136.

Bansetovej z roku 1958 či váza v tvare vtáka Marie Rychlíkovej z roku 1958 zo zbierok Umeleckopriemyselného múzea v Prahe, alebo drobných porcelánov spomenutého J. Ježka.<sup>166</sup> Produkcia bielych porcelánových figúrok ustala po roku 1962, čo mohlo byť zapríčinené aj ich komerčne neatraktívnou „studenou bielou glazúrou“.<sup>167</sup>

Raná fáza jej tvorby je teda úzko spojená s umeleckým remeslom – keramikou. Najmä s jej utilitárnou funkciou a s praktickým motívom neskoršieho pracovného uplatnenia ako užitej výtvarníčky. Usmerňoval ju v tom aj otec, vidiac orientáciu na umenie súvisiace s priemyslom ako najvhodnejšiu pre svoju dcéru. S keramikou sa oboznámila už na strednej škole, počas štúdia strávila rok na škole v Bechyni<sup>168</sup> a po skončení strednej školy v roku 1955 bola na ročnej praxi v keramickej dielni, ktorá bola činná pod záštitou Ústredia ľudovej umeleckej výroby v Štěchoviciach.<sup>169</sup> V týchto dielňach sa stretla s rôznymi technikami a materiálmi: *s kameninou pálenou pri vysokej teplote, šamotom, porcelánom, odlievaním, modelovanou a na kruhu točenou keramikou, glazovanou, engobovanou*. Už v Bechyni získala skúsenosti *s procesom práce na vzniku formy*. To jej umožnilo pochopiť technické nuansy procesu, najmä schopnosť predstaviť si pozitívny tvar ako negatívny. A práve experimentovanie s kreatívnymi možnosťami vznikania formy Maria Bartuszová inovatívne využila vo svojej sochárskej tvorbe.

Dobové tvaroslovie spoznala v ateliéri Otta Eckerta, ktorého keramická tvorba predznamenalala bruselský štýl, a ovplyvnila povojnovú generáciu českých keramikov.<sup>170</sup> Mladí keramici a keramičky boli pripravovaní na dráhu priemyselných výtvarníkov, i keď výroba ich možnosti nevyužívala vo výraznejšej miere. Preto sa absolventi začali venovať najmä ateliérovej keramike, ktorú mohli predávať cez družstvo *Dílo* a na predajných výstavách. Výstava EXPO 58 legitimizovala internacionálny štýl a aj napriek cenzúre ministerských úradníkov, ktorí schvaľovali jej koncepčné zámery, si získala medzinárodný ohlas a úspech. I keď jej idealizujúco znejúci slogan „*Jeden deň v Československu*“ navonok

---

<sup>166</sup> Pozri: ŠTULC, Porcelán a keramika. Bansetová: (obr.) s. 298, Rychlíková, (obr.) s. 297, Ježek, (obr.) s. 141, 289.

<sup>167</sup> Ibidem. s. 296.

<sup>168</sup> 1953 – 1954: Průmyslová škola keramická v Bechyni. Navštvovala ju napríklad s priateľkou Alenou Drvotovou, ale aj Hanou Purkrábkovou a Karlom Pauzerom.

<sup>169</sup> Rodinnú keramickú dielňu aj v čase znárodnenia viedol František David.

<sup>170</sup> Otto Eckert (1910 – 1995), sochár, keramik a pedagóg. Od roku 1946 stal profesorom ateliéru keramiky a porcelánu na VŠUP v Prahe a v rokoch 1960 – 1966 bol rektorom školy. Bol významným pedagógom, jeho ateliér vychoval generácie keramikov a bol dôležitým centrom pre oblasť výučby keramiky a porcelánu. Je oceňovaný aj pre experimentovanie s rôznymi keramickými materiálmi, glazúrami a pre originálny spôsob dekorovania. Známe sú najmä jeho vázy v tvare presýpacích hodín, ale vytváral aj porcelánové zvieracie figúrky. KRAMEROVÁ, SKÁLOVÁ, 2008, s. 135. Pozri tiež: ŠINDELÁŘ, Dušan. Otto Eckert. Praha: Odeon, 1979. (Umělecké profily).

vytváral nepravdivý dojem o životnej úrovni v ČSSR, priniesla veľké zmeny v modernizácii dizajnu spotrebného tovaru.<sup>171</sup> Na svetovú výstavu EXPO 58 v Bruseli boli vybratí aj absolventi pražskej VŠUP. A tak sa do expozície keramiky, prezentujúcej ateliér prof. Otta Eckerta, dostali aj práce Marie Vnoučkovej. Bola to jej prvá prezentácia a zároveň prvá účasť na zahraničnej výstave, na ktorej sa však osobne, ako mnohí ďalší autori, nezúčastnila. Vystavené boli jej rozmerné plastiky *Vták a Páv* (AMB 2, 4, 1957–1958), zachovali sa iba ich keramické modely<sup>172</sup>, no ich podobu dokumentujú fotografie z výstavy, ktorá bola reinstaláciou bruselského pavilónu v holešovickom Výstavisku, konajúcej sa v roku 1962 [03, 04].<sup>173</sup> Išlo o rozmerné keramické figúry zoomorfných tvarov. Pre tento štýl bol typický a obľúbený motív vodného vtáka, napr. v bruselskom pavilóne bol zastúpený plastikou *Volavky* autora Vincenca Vinglera. Tvaroslovie jej pomerne rozmerných keramik v elementárnej zemitej farebnosti, oprostené o ozdobné prvky a efekty, vychádzalo z typu Brâncușiho mramorovej sochy *L'Oiseau* z roku 1915 [06]. Vyjadruje sa čistými, organicky pôvodnými tvarmi, ktoré vznikli spojením moderného a rustikálneho morfológického názoru. Oblý princíp je pretiahnutý do vertikálneho tvaru, ústiaceho do úzkeho hrdla, ktorý motivicky pripomína vysokú vázu určenú pre jednu kvetinu.

### **1. 3. Materská nádoba ako podstata sochy**

Ako študentka vytvárala najmä úžitkové predmety, ako sú porcelánový jedálenský servis či čajové kanvice, malé figurálne keramiky, vázy ale aj lampu. Diplomová práca M. Vnoučkovej pozostávala z malých plastík a zo súboru nádob z jemnej a šamotovej keramiky AMB 16–23, 1961 [48], z ktorých sa niekoľko kusov nachádza aj v zbierke keramiky v Slovenskej národnej galérii v Bratislave. Skúsenosť s keramikou cibčila jej remeselnú zručnosť, pri ktorej si mohla overiť technologické možnosti materiálu, napríklad v tvorivom skúmaní fyzikálnych javov cez *modelovanie, odlievanie, glazovanie, vypaľovanie* a tiež pri využívaní vlastností keramických materiálov (porcelán) a aj prípravných sochárskych materiálov ako hlina, sadra či plastelína. Navyše, v tomto období mali výtvarníci aktuálne

---

<sup>171</sup> KRAMEROVÁ, SKÁLOVÁ, 2008, s. 137, 142.

<sup>172</sup> AMB 1, 3, 1957–1958.

<sup>173</sup> V archíve umelkyne sa zachovali dobové fotografie fotebné mladou umelkyňou, na ktorých je zachytený aj jej otec prezerajúci si jej diela. Predpokladáme, že ide o reinstaláciu výstavy keramiky československej expozície v Bruseli EXPO 58, ktorá sa konala v Prahe v roku 1962 v priestoroch preneseného pavilónu. Pavilón bol presunutý do areálu Výstaviska v Holešoviciach (Bubeneč pri parku Stromovka) a pre verejnosť bol otvorený v roku 1960 výstavou Československo 1960. Zhorel v roku 1991. Podľa: STRAKOŠ, Martin. Architektura EXPO v Bruselu a československý pavilón. In KRAMEROVÁ, SKÁLOVÁ, 2008, s. 105.

informácie o rôznorodých keramických prístupoch a technikách. Vo veľkej obľube bola napr. japonská keramika, o ktorú sa zaujímala aj Maria.

Hneď po ukončení štúdia v roku 1961 začala s modelovaním plastík z hlíny. V tomto prechodnom období, keď už nemala k dispozícii školskú keramickú dielňu, začala s experimentálnym odlievaním sadry do elastických foriem – *detských balónov a prezervatívov*, pri ktorom finálny tvar vznikol už pri prvom odliatí, niekedy dopracovala tvary rezaním a jemným brúsením; až v neskoršej tvorbe nechala výsledný tvar bez zásahu ako výsledok procesu odrážajúcom prítomný priestor a čas. „*Moje pokusy o vlastný výraz začínajú malými plastikami modelovanými z hlíny, z jednoduchých oblých tvarov vychádzajúcich z prírody – kvapka vody, obilné semeno, puky kľúčiacich rastlín, často motív kľúčenia, tvary pripomínajúce delenie buniek, alebo dotýkanie buniek. Modelovanie som postupne nahradila odlievaním dokonalých tvarov z nafukovacích gumených balónikov priamo do sadry.*“<sup>174</sup> Zmenila tiež účel a zámer svojich prác. Namiesto úžitkovej keramiky začala tvoriť rozmerovo menšie plastiky, ktoré dobové sochárstvo považovalo za modely. Sochárske bozetta a modeletta ako nedokončené skice malého rozmeru, vznikajúce v prípravnej fáze väčšieho skulpturálneho zámeru, boli vnímané skôr ako hrnčiarska, dekoratívna či keramická práca.<sup>175</sup> Maria Bartuszová si pre rozmernejšie diela do verejného priestoru pripravovala aj modely, jej malé plastiky však neboli pomocnými skicami, ale samostatnými dielami, ktoré vznikli na tomto remeselnom a sochársky tradičnom základe, keď sa hlinený definitívny model vypaľuje do pevného tvaru. Mladá sochárka takýto vznik plastiky-keramiky nahradila dynamickejším a pre ňu aj kreatívne zaujímavejším postupom *odlievania sadry*. Obišla výrobné náročnejší proces vypaľovania hlíny využívajúci oheň, presnejšie vysoké teplo, ktoré pečatí a fixuje výsledný tvar. Zvolila si však procesuálny spôsob, pri ktorom teplo vzniká len ako vedľajší efekt, a síce ako hydratačné teplo pri tuhnutí sadry. Zmes sadrového prášku a vody sa zahrieva a chladne pri odparovaní vody, mení sa z mazľavej tečúcej masy na tuhú hmotu s hladkým povrchom. Aj tento remeselné rýchlejší a praktickejší postup ju priviedol k voľbe Bartuszovej typického materiálu – *sadry*. Je to zároveň skôr technický materiál používaný v stavebníctve, v štukatérstve alebo v zubnej technike, umožňujúci vytvorenie menšieho detailu, jednotlivosti, maličkosti. Technologické procesy a postupy jej nepriniesli artefakt, esteticky „peknú“ sochu či abstraktnú formu; jeho

<sup>174</sup> Zo zápiskov M. Bartuszovej. AMB, f. DaK. Garlatyová 2012 – 2015, úryvok z textu, nedat., 80. roky.

<sup>175</sup> HÉGR, Miloslav. Technika sochařského umění. Praha : Orbis, 1959. Modelování, s. 9. Citované z knihy, ktorá sa nachádzala v knižnici umelkyne. S prihliadnutím na jej záujem o sochárske a keramické remeslo a snahu o jeho zvládnutie sa dá predpokladať, že kniha patrila k literatúre, z ktorej čerpala a vychádzala.



výsledkom mala byť metaforicky prežívajúca morfológická stopa okamihu zachytená v hmote v rozmere uspôsobenom do dlane.

*Nádoba*, predmet s dnom a stenami vytvárajúcimi jeho dutý tvar, bola pre mladú sochárku východiskovou. Táto forma bola pre ňu motívom hľadania *dokonalého tvaru*, ktorý vzniká z potreby (funkčnosti) a z nutnosti (podoba vychádzajúca z organickej bázy). Oblé telo nádoby jej poskytlo možnosť vnímať ho analogicky ako telo ľudské aj preto, že sú k nemu pripájané ďalšie časti ako vylievacie hrdlo, držadlo v tvare ucha či otvor zakrytý vrchnákom (viečkom). Obraznosť nádoby symbolizuje celostného človeka, jeho telesnú a duševnú schránku. Toto východisko sa transformovalo do jej menších haptických plastiek 60. a 70. rokov a neskôr do skulptúr a objektov z dutých škrupín v 80. rokoch, keď začínajú strácať svoju plnosť a dokonalý, neporušený tvar a menia sa na krehké *dutiny, škrupiny, na fragmenty až črepy*. Tvárnosť keramickej nádoby ako dutej formy vznikajúcej vybraním vnútorného objemu – otvorením hrudy hliny v procese točenia na hrnčiarskom kruhu je východiskovou súčasťou sochárskeho myslenia, presnejšie plastického rozmýšľania M. Bartuszovej. Nádoba je v ňom ukrytá, vložená, zakomponovaná ako praforma, prahmota, z ktorej Maria Bartuszová modeluje svoje dotykové plastiky. AMB 28, modelované v hline 1962, bronz 1963, [53] Nádoba-váza, tvarom podobná ženskému telu, otvára pre ňu dôležitú tému *materstva*, stavu formy, ktorá je životodarne napĺňaná a vyprázdňovaná. Úvahy Petra Wittlicha<sup>176</sup> o analógiách dutého tela vázy ako ženskej figúry, ale aj ako intuície temného vnútorného priestoru, ktorá tvorila jadro významovej symboliky secesných váz, ponúkajú iné interpretačné prepojenie na Bartuszovej sochársky tvar. [48, 50, 54] Vnútorný priestor „temného-ženského“ je v jej tvorení modelovaný osobným prežívaním ako „žensko-mužský“ vzťah. Femininné, zastúpené bielym a krehkým materiálom sadry a dutým oblým tvarom,<sup>177</sup> sa spája, zjednocuje s maskulínnym princípom, ktorý má tendenciu naplňať. Nádoba je tak archetypálnym symbolom *materstva, plodnosti, kreativity, života a rodičovstva*.

---

<sup>176</sup> WITTLICH, Petr. Váza a socha, (1985). In Horizonty umění. Praha : Karolinum, Univerzita Karlova v Praze, 2010, s. 465–471. P. Wittlich, zaoberajúci sa aj českým moderným sochárstvom, interpretuje symboliku secesnej sklenenej vázy v súvislosti s dielami Františka Bílka a Bohumila Kafku, vychádzajúc z názoru o jednote umenia a života, moderne individuálneho a prírodne kozmického, ktorá bola cieľom secesného umenia v jeho autentickej podobe.

<sup>177</sup> Povaha femininného sa prejavuje v spôsobe vyjadrenia, v znakoch, ktoré odkazujú na ženský princíp. Hélène Cixous považuje ženské písanie (prenesene umeleckú tvorbu) za odlišnú od mužskej s ohľadom na biologické rozdiely; ženské písanie je spôsobom, akým môžu ženy zmeniť svoju nevýhodnú pozíciu, a to ako o nich svet zmyšľa. Julia Kristeva naopak tvrdí, že matky sú stotožňované so svojimi synmi a dcéry so svojimi otcami, čiže muži môžu písať ženským a ženy mužským spôsobom. Podľa: MORRISOVÁ, Pam. Feminismus a literatura. Brno: Host, 2000. s. 148, 152.

„Tao je nádoba  
jež prázdna  
je nevyčerpatelná  
aniž je třeba ji kdykoliv znovu naplnit  
tak širá a tak hluboká  
jak byla by rodičem veškerých věcí:  
v ní všechno ostré se udělá hladké  
a všechno těžké se udělá lehké  
a všechno slepé tu prohlédne  
a všechno složité se zjednoduší ---,“<sup>178</sup>

V tvorivom programe mladej sochárky sú oblé, primárne abstraktné tvary, anachronické formy a archaické techniky oživované používaním práce rúk, zmyslom hmatu, ktoré rozvinula vo výnimočnej sérii haptických plastík. Mierka keramických nádob vo veľkosti do ruky a spojenie s utilitárnosťou a praktickosťou keramiky odkazujú aj na ženskú prácu v domácnosti, najmä v kuchyni, a tým aj na prevládajúci dobový spoločenský stereotyp vnímania rozdelenia práce. V prípade umelkyne išlo aj o stretnutie s iným druhom stereotypu. Úžitkové a dekoratívne umenie, v protiklade k vážnej a mocou stráženej pozícii sochárstva, bolo prácou pre umelkyne a umelcov, ktorí nepatrili medzi hlavných reprezentantov oficiálneho umenia. Ponúkalo zároveň útočisko pre tvorbu v ústraní a aj možnosť získania neideologizovanej a honorovanej práce na objednávku režimu. A ako menej dôležité odvetvie bolo skôr určené ženám.<sup>179</sup>

#### **1. 4. Čisté dokonalé formy 1961–1965. Cesta na Slovensko do Kamenína a Košíc**

Po roku 1961 sa život mladej umelkyne zásadne zmenil: vydala sa, ukončila štúdium a porodila dcéru. Svadba Marie Vnoučkovej a Juraja Bartusza sa konala 1. apríla 1961 v Prahe.<sup>180</sup> Táto udalosť sa stala impulzom na opustenie rodičovského zázemia a osamostatnenia sa, už iba krátky čas po narodení dcéry Anny žili u Mariiných rodičov.

---

<sup>178</sup> V knižnici umelkyne sa nachádzala kniha, ktorá bola významným zdrojom a inšpiráciou pre jej tvorbu: KRÁL, Oldřich. Lao-c'. Kanonická kniha o Cestě a její Síle. In Tao – texty staré Číny. Praha : Československý spisovatel, 1971, 4, s. 28–54. On-line dostupné: <http://tao.kvalitne.cz/kral.html>. Bližšie sa téme venujeme v súvislosti s tvorbou 80. rokov.

<sup>179</sup> Oproti oficiálnym sochárom a mužom išlo aj o nižšiu výšku honoráru.

<sup>180</sup> Maria podľa sobášneho zvyku prijala a začala používať manželovo priezvisko Bartuszová (maďarsky Bartusz, pozn.: sa za číta ako s).

Dvojizbový byt bol však pre všetkých malý a v Prahe sa nečrtali iné možnosti na získanie vlastného bývania či zamestnania pre mladého sochára, ktorý cestoval za možnosťami práce po celej republike. Spomínané zmeny v jej osobnom živote ovplyvňovali spôsob jej života a tvorivej činnosti, ktorý bol hlboko previazaný s rodinou, najmä s Jurajom Bartuszom. Dôležité spomienky, ktoré sa vzťahujú aj na detstvo Marie, sú získané sprostredkované práve od neho.<sup>181</sup> Takou je aj spomienka na udalosť, ktorá mohla ovplyvniť rezervovaný vzťah Marie k politike, a to zážitok z povojnových čias súvisiaci s odsunom českých Nemcov na základe tzv. Benešových dekrétov, keď nemala ani 10 rokov.<sup>182</sup> Mariin otec, aby uchránil svoju manželku, českú Nemku, pred nedobrovoľným odsunom, ju ukrýval v pivnici tak, že ju zahrabával pod kopy uhlia. Strach z deportácie, ohrozenia rodiny či iné postihnutie pre nemeckú národnosť matky Mariu traumatizovalo. Aj táto udalosť mohla byť jedným z faktorov, prečo sa mladá umelkyňa tak rýchlo rozhodla opustiť Prahu, a to i v čase začínajúceho procesu destalinizácie.

V roku 1962 sa manželia s malou dcérkou odsťahovali od Mariiných rodičov z Prahy a krátky čas, dva až tri roky, striedavo bývali u Jurajovej matky v Kameníne, dedine na juhu Slovenska, dovtedy, kým sa presídlili na východ do Košíc. Rodina Juraja Bartusza bola maďarská, jeho matka Júlia Bartuszová hovorila výlučne po maďarsky a trochu po nemecky. Maria sa usilovala naučiť základy maďarského jazyka, aby sa mohla dohovoriť so svojou svokrou. Snažila sa tak prekonať pocit izolácie a osamotenosti, ktorý vyplýval aj z jej introvertnej povahy. Navyše, jej muž často cestoval za prácou do Bratislavy a do Košíc, hľadajúc možnosti na bývanie pre rodinu a pracovné uplatnenie. Maria si vo svojich denníkoch viedla o týchto udalostiach stručné poznámky, v ktorých, ako aj v súkromnom živote, Juraja oslovovala maďarskou formou mena Gyuri.

Ešte kým žila v Prahe, teda v roku 1961, začala pracovať na modelácii dvoch, v hline a plastelíne tvarovaných sošiek s tromi vyrastajúcimi oblými tvarmi<sup>183</sup>, z ktorých plastiku vertikálneho tvaru, zrejme ako prvú, odliala do kondómu (AMB 25) [10]. Vtedy začala

---

<sup>181</sup> S Jurajom Bartuszom sa poznali už od strednej školy, zblížili sa v druhom ročníku VŠUP, 1957/58.

<sup>182</sup> Veľkou povojnovou traumou bolo riešenie otázky odsunu československých Nemcov na základe súboru dekrétov prezidenta E. Beneša vydaných v období od roku 1940 – 1945. Bezprostredne po vojne nastal odsun spojený s konfiškáciou majetku Nemcov, čo poznačilo ich životné osudy. V neorganizovanej fáze transferu, ktorá získala označenie divoký odsun, bolo vysídlených viac ako 650 000 Nemcov. Pri jeho vykonávaní došlo k excesom a individuálnym aktom bezprávia. Najmä ako odplata za nemecké násilnosti Nemcov počas májového povstania v Prahe. Mnohé zmiešané česko-nemecké rodiny sa preto obávali o život svojich členov. Podľa: KUKLÍK, Jan a kol. Vývoj česko-slovenského práva 1945 – 1989. Praha : Linde, 2008, s. 17. Pozri tiež: RYCHLÍK, Jan. Češi a Slováci ve 20. století. Spolupráce a konflikty 1914–1992. Praha : Vyšehrad – Ústav pro studium totalitních režimů, 2012.

<sup>183</sup> AMB 26, 27, 1961–1962.

testovať odlievanie do gumenej formy, ktoré prijala ako *autorskú techniku gravistimulovaného tvarovania*. Sadrové modelletto dokončila v roku 1962 a podľa údajov z prvého katalógu (1988), ho v roku 1964 dala odliat' do hliníka. Podľa zápisov na kresbách umelkyňa vychádzala z motívu stromu, ktorý sa kolíše vo vetre. Pracovala na nich súčasne, tematicky sa opierala o prírodné atmosférické procesy (vietor, neskôr to bude napr. dážď) a aj biologické vegetatívne funkcie (dýchanie stromu, rozmnožovanie rastliny, vznik života, fázy rastu plodu). Vychádzala zo skúmania tvarov a štruktúr rastlín a mikroorganizmov, teda foriem organického života. Odliaty tvar vyrastajúci z malého podstavca bol dotvarovaný hladením, potom brúsením do oblého, vertikálne postaveného tela, vychádzajúc z tvaru formy kondómu, vplyvom čoho nadobudol tvar, na ktorý bol určený. Zároveň však pripomína *falus* ale aj *embryo*. Samotná symbolika stromu, týčiaceho sa z horizontálnej základne a rastúceho zo zeme, v sebe obsahuje falický princíp, ale aj materský aspekt. Plastika, ktorá vznikala v čase, keď otehotnela, je jej prvou plastikou odrážajúcou erotiku a sexualitu, intímny vzťah a materstvo a tie sa pre Mariu Bartuszovú stali jednými z najdôležitejších tém jej plastík, odkazujúcich na tvary ľudského tela, asociujúcich fragmenty ich tvarov a vyjadrujúcich psychologické kvality, ktoré im dodávajú význam. Na študijnej kresbe ich poeticky označila ako *Stromy vo vetre*, označujúc ich pohyb vplyvom prúdenia vzduchu [09]. Strom ako symbol života, materskej stránky, sily, ktorá rodí, vyživuje, je zakorenená a vetví sa, jeho koruna poskytuje útočisko, chráni, ale je aj miestom pre oddávanie sa fantázii, snom, rojčeniu, sa stane jedným zo zástupných symbolov jej vokabulára; v závere tvorby sa k nemu vráti, keď vytvorí emblematickú site-specific inštaláciu vo svojej záhrade so sadrovými škrupinami na slivkovom strome. Na tejto malej plastike si však naformuluje princíp, ktorý bude opakovane skúšaný, a to princíp *haptický*. Tu sa prejavil aj ako zmyselný dotykový akcent. Druhou verziou plastiky je hliníkový odliatok, ktorý zvyrazňuje povahu predmetu-fetiša, aj tým, že pripomína erotický predmet alebo nástroj, a najmä, že má podobu kovového odliatku s lešteným povrchom, ktorý sa dá považovať za „hotovú“ sochu, napríklad brâncușiovského typu [07, 08]. Dala ho odliat' v roku 1964, keď už žili s manželom v Košiciach, „v meste, kde sa taví ocel“.

Pokračovaním motívu rastu výhonku, a teda Bartuszovej zásadnej témy *kličenía semena a rastu plodu*, je plastika AMB 68, 1965–1966, ktorej vertikálny tvar puku vyrastá priamo z hranatého podstavca. [11] Spojeniu organického a geometrického tvaru na základe náhodnej intuitívnej štruktúry sa autorka venovala najmä v 70. rokoch na hliníkových reliéfoch a na seriálovo radených plastikách. Typus tejto plastiky ožije v ťažiskovej *Štvordielnej plastike* z roku 1987. V ranej tvorbe M. Bartuszová modelované

a odlievané tvary stavia na kamenné kubusy, ktoré im buď vytvárajú základnú platformu, alebo sú pokračovaním modelovaného tvaru. Tento spôsob ukotvenia plastiky vychádza z tradície sochy umiestnenej na podstavci, s ktorou sa stretla aj počas ateliérovej práce na škole, ale je tiež odkazom na modernistické sochy umiestnené na kamennom podstavci alebo galerijnom sokli. Podstavec bude umelkyňa neskoršie niekoľkokrát používať a tematizovať, keď ho zmodifikuje napríklad v autorskom spôsobe inštalovania sadrových previazaných vajec z 80. rokov, položiť ich na kamenné platne, alebo keď krehké sadrové diela opustia podstavec a sokel, umiestnia sa voľne na horizontálnu plochu stola či priamo na dlážku, do piesku, na pôdu v krajine alebo ich zavesí do priestoru.<sup>184</sup>

#### **1. 4. 1. Socha ako preliezačka**

Kľúčovou prácou mladej umelkyne, vychádzajúcou znovu z jej osobných životných skúseností, bola práca *na detských preliezačkách*<sup>185</sup> [61, 62]. V Kameníne koncom roku 1963 začala pracovať na modeloch preliezačiek a šmýkačiek pre deti, na ktoré sa snažila získať objednávky. Maria určite poznala aj podobné realizácie iných autorov, v Prahe sa mala možnosť sa s nimi stretnúť napríklad aj v parku Stromovka.<sup>186</sup> V rámci novovznikajúceho urbanizmu a tiež vzdelávacieho systému československého socialistického režimu 60. a 70. rokoch vznikali architektonické plány a realizácie detských ihrísk, ktorých súčasťou boli aj šmýkačky a preliezačky. Boli zriaďované na mnohých sídliskách či v areáloch škôlok a jasli, kde bola vychovávaná väčšina detí. Tieto zámery poukazujú na sociálne stratégie

---

<sup>184</sup> Na viacerých výstavách Marie Bartuszovej, ktoré vznikli post mortem, sa nepoužil autorský zámer inštalovania, pretože ho kurátori zrejme nepoznali a niekedy aj zámerne nerešpektovali. Napríklad výstavy 60/90, documenta XII. Výstava Provisional Forms, inštalovala diela alternatívnym spôsobom, ktorý súvisel s pravidlami inštitúcie pri inštalácii diel, keď diela nemohli byť umiestnené na zemi a visieť voľne v priestore, čím sa ale zmenil autorský zámer a význam.

<sup>185</sup> AMB 34, 1964, AMB 35, okolo 1964, AMB 36, 1964 – 1965, AMB 37, 1964–1969.

<sup>186</sup> Výberom niekoľko zaujímavých realizácií aj v blízkosti jej bydliska: Eva Kmentová a Olbram Zoubek, 1961 – 1962, Preliezačky na ihrisku v Stromovke, Praha (informácia poskytnutá od Polany Bregantovej). Eleonora Haragsimová: Šmýkačka – Slepíčka, (informácia poskytnutá od Heleny Macháčkovej). Miroslav Jirava: preliezačka Kohout, Krnov, 1960; Jaroslav Vacek: Šmýkačka, Sídlisko Invalidovna. Bližšie pozri: ZIKMUND-LENDER, Ladislav, (ed.) Experimentální sídlisko Invalidovna. In KAROUS, Pavel. Umění ve veřejném prostoru. Praha, 2014, s. 102 – 109. Zaujímavou analógiou je tvorba Františka Pacíka a jeho realizácia Vodní skluzavka z roku 1965 pre plavecký areál v Prahe-Podolí, ktorú poňal ako svojbytnú organickú plastiku, ktorej kompaktný oblý tvar s využitím betónovej škrupiny patrí do dobového kontextu. Podľa: KLIMEŠOVÁ, Marie. František Pacík, Arbor Vitae : 2008, s. 112 – 115. Budovanie detských ihrísk v rámci moderných komunitných priestorov súviselo so záujmom o interakciu umenia so životom, prostredníctvom dizajnu, ktorý kreatívne reaguje na fyzické a sociálne podmienky života ľudí. V tejto súvislosti spomeňme napr. návrhy detských ihrísk Isamu Noguchiho z konca 60. rokov, prepájajúcich umenie, vzdelávanie a hru. Tvorbu tohoto umelca a dizajnéra M. Bartuszová so záujmom v rámci dostupných možností sledovala.

kontrolovanej spoločnosti, akou boli spoločná a organizovaná výchova, zábava, športové aktivity, trávenie voľného času. Zároveň tieto realizácie umožňovali umelcom a umelkyniam skrytú alternatívu pre kreatívnu tvorbu vo verejnom priestore a v neposlednom rade mali tieto „zariadenia na hru“ okrem praktickej funkcie aj estetické a zážitkové kvality (niekedy aj na úkor bezpečnosti detí, podľa niektorých zachovaných drobných architektúr vyrobených najmä z umelého kameňa a kovu).

Maria Bartuszová chápala prácu na nich v tesnej spojitosti s prežívaním dieťaťa, s jeho hrou, čo sa prejavuje aj v neskorších dielach určených pre nevidiace a slabozraké deti. Užitárnosť a sociálne zameranie týchto detských preliezačiek paradoxne zužitkovalo a obhájilo abstraktné tvaroslovie, ktoré bolo oficiálnou mocou vnímané ako samoučelný import „skazeného“ západného umenia. Aj pre Bartuszovú to pôvodne mala byť možnosť slobodne overovať nový názor v pomerne rozmernej realizácii. Najskôr si k nim vyhotovila modely; stručné zápisy z Mariinho denníka nám ich datujú: „*Celý den jsem pracovala na prolejšačce.*<sup>187</sup>... „*Dohotovila jsem prolejšačku.*“<sup>188</sup>

Oblé plné tvary sú modelované do špirálového vchodu smerujúceho do útrov preliezačky – miesta, kde sa dieťa rado skrýva, ale tiež miesta pripomínajúceho maternicu – prostredie, kde sa dieťa vyvíja. Sochárskymi analógiami sú určite plastiky H. Moora prstencových tvarov s organickými otvormi (napr. porcelánová plastika *Three Rings*, 1966 [64]). Modely pripomínajú tvary orgánov vonkajšieho a vnútorného ucha (AMB 27) [61, 62], ale aj vaječníkov alebo ulity slimáka, ktorými by dieťa mohlo preliezať, šmýkať sa v nich, šplhať, skryť, oddychovať. Niektoré fotografie preliezačiek Maria Bartuszová vlastnoručne dokreslila malými detskými postavičkami. Nebola to len bežná objednávka. V tomto jedinečnom modeli si v rámci svojho programu načrtla aj nové poňatie *sochy ako predmetu a miesta na aktívne fyzické a emočné prežívanie*. Preliezačky, ktoré sa zachovali len ako modely, neboli zrejme zrealizované, i keď pri výskume sa podarilo nájsť podobné riešenia po bývalej ČSSR, tým je však pripisované iné autorstvo.<sup>189</sup> Marine návrhy súviseli s jej prvou

---

<sup>187</sup> Zo zápisok M. Bartuszovej. AMB, f. DaK. Garlatyová 2012 – 2015, stručná poznámka v kalendári, 2. január 1964.

<sup>188</sup> Ibidem. Stručná poznámka v kalendári, 3. január 1964.

<sup>189</sup> Nachádzajú sa v Brne-Žideniciach, Sidlisko Juliánov, autor: Zdeněk Macháček. Dostupné na: <http://encyklopedie.brna.cz/home-mmb>. V súčasnosti sa v Čechách a tiež na Slovensku stretávame s novým záujmom o fenomén urbanistického riešenia miest a ich drobných architektúr ako aj mozaík, monumentálnych stien, fontán, ktoré, ako sa ukazuje, robili nielen režimoví autori a autorky. Je potrebné pristupovať k tomuto objavovaniu s veľkou dávkou kritického skúmania a overovania aj preto, že mnohé z nich nevznikli ako tvorivé

prácou na riešení preliezačky, ktorá mala byť realizovaná v Prahe, alebo niekde v Čechách, ako to dokladá v korešpondencii zachovaný list, ktorý je odpoveďou na jej ponuku, a hovorí sa v ňom o dočasnom nerealizovaní diela.<sup>190</sup>

Pri týchto prácach sa pre sochárku stáva už dôležitejším materiálom ľahšie opracovateľná sadra, s ktorou popri hline, pracovala plynule od čias štúdií. Nové životné okolnosti ako starostlivosť o dieťa, termínované práce na zákazku (príprava štúdií a modelov) a s tým spojený nedostatok času ju priviedli k experimentovaniu s týmto flexibilným materiálom. Stimulom bola aj živá zábavno-didaktická činnosť – hra s jej dcérou Annou, ako umelkyňa uvádza v nedatovanom zápise: „*Po skončení vysokej školy sme sa s dcérou a manželom, tiež sochárom, odsťahovali na Slovensko do Košíc, kde nám prisľúbili vyučovanie na vysokej škole, k čomu ale nedošlo. Tam sme si prenajali pracovňu, ktorú sme používali ako ateliér a aj na bývanie. Čas od času sa nám podarilo zohnať menšiu robotu, ako napríklad firemné tabule, pamätné tabule. Pritom, pokiaľ to čas dovolil, som modelovala pre seba menšie plastiky a reliéfy. Usilovala som o čistú dokonalú formu, bolo to veľmi náročné na čas – robiť modelovaním dokonalé formy. Možno aj preto, že času som mala popri zárobkovej činnosti a starostlivosti o dieťa veľmi málo, možno preto ma napadlo pri hraní s nafukovacími loptami namiesto vzduchu nafúknuť do balónu rozrobený gips.*“<sup>191</sup> Z tohto zápisu sa dozvedáme to, ako prišla na jedinečný technologický postup odlievania sadry do balónových foriem. Uvažovala, pretože času bolo málo, ako by rýchlejšie mohla modelovaním vytvoriť dokonalý tvar. Ide o neklasický spôsob sochárskej práce, dekonštrukčnú metódu – hru a zároveň o dômyselné riešenie voči časovo a remeselne náročnému tesaniu či cizelovaniu bloku kameňa, napríklad voči Brâncușiho spôsobu opracovania kameňa do dokonalého tvaru vajca, a aj oproti reprezentatívnym zámerom sochárstva. Bartuszová teda vychádzala zo svojich inštinktov počas materstva a spojila ich s predošlými remeselnými skúsenosťami. Mnoho umelkýň 70. a 80. rokov objavilo vo svojej tvorbe osobný a intímny hlas a následne mu načúvalo. Maria Bartuszová svoj vnútorný hlas

---

experimenty, ale z ideologickej príslušnosti k oficiálnemu umeniu, to znamená, že pozadie ich vzniku bolo ovplyvnené rôznymi inými faktormi a motívmi ako tvorivými.

<sup>190</sup> V archíve listov sa nachádza žiadosť Mariinho otca, v ktorej sa snažil pomôcť dcére so získaním zákazky na realizáciu preliezačky v Prahe (1968). Zatiaľ sa nepodarilo potvrdiť realizácie v tomto období, až neskoršie – v 70. rokoch. Je však možné, že k realizáciám preliezačiek na základe jej návrhov v Čechách došlo.

<sup>191</sup> Zo zápiskov M. Bartuszovej. AMB, f. DaK. Garlatyová 2012 – 2015, po roku 1985. S odlievaním sadry do balónov a prezervatívov začala už pred presťahovaním sa do Košíc, ako vidieť na plastike z rokov 1961 – 1962. Išlo pravdepodobne o niekoľko podnetov pre výber techniky odlievania do týchto foriem.

vo svojej tvorbe nasledovala, nedá sa ale povedať, že by zvýrazňovala alebo preceňovala jeho význam, bola k nemu skôr kritická.<sup>192</sup>

Subjektívne prežívanie tvorenia prirodzene vyplynulo z jej situácie, bolo s ňou a s jej umením zrastené a tvorilo súčasť jej vnímania okolitého sveta. Je kľúčom pre pochopenie jej diel. Vo svojich dielach nezosobnila samu seba ako tému (autoportrét), ale hľadala podnety mimo seba, v sociálnom prostredí; zaznamenávala do hmoty plastík to, čo ju obkolesovalo, ale zároveň formovalo ako ľudskú bytosť. To, čo sa jej dotklo. Koncept sociálnej plastiky Josepha Beuysa má v slovenskom umení paralely (napr. v tvorbe Júliusa Kollera v spolupráci s Květou Fulierovou pri organizovaní tvorivých stretnutí s amatérskymi výtvarníkmi). V umeleckej tvorbe Marie Bartuszovej sa začína formovať model participácie diváka-spolutvorcu už pri hre s vlastnou dcérou, neskôr pri workshopoch určených pre nevidiace a slabozraké deti, teda ako tvorivo-edukačná aktivita. V 80. rokoch ju rozvinie v téme vzťahu medzi človekom, prírodou a kultúrou tým, že prostredníctvom svojich sochárskych diel inšpiruje k úvahám o ekológii, o holistickom a život ochraňujúcom poslanstve.

Bežná životná činnosť sa takýmto spôsobom zapojila do kontextu umenia a kultúry. Citlivosť pre poetiku všedného prejavili už umelci skoršej generácie a vysledoval ju aj J. Chalupecký v manifeste *Svět, v němž žijeme* Skupiny 42. Mytológiou moderného človeka je podľa neho mesto – ulice, schodiská, byty. „*Umění se musí vrátit k věcem, mezi nimiž a s nimiž člověk žije.*“<sup>193</sup> Tento názov mala aj výstava *Mythologies quotidiennes* v Musée d'art moderne de la Ville v Paríži v roku 1964, ktorá podľa M. Klimešovej upozornila na to, že pojem každodennosti v umení 60. rokov by mohol byť vykladaný v širších komplikovanejších významových dimenziách.<sup>194</sup>

Témy – *hra s dieťaťom, tematizovanie vzťahu medzi mužom a ženou*, môžeme však považovať za protofeministické motívy a fenomény v jej tvorbe, čoho si neskôr koncom 80. rokov bola Maria v súvislosti so súdobým umením aj vedomá. Dôležité je, akým spôsobom sprítomnila svoje materstvo a zapojila hru s dieťaťom do tvorivej aktivity. Tvorivý zámer M. Bartuszovej nachádza hlbšiu odozvu v teoretickom *koncepte hravej matky* Susan Rubin Suleiman, ktorá v knihe *Podvratný úmysel (Subversive Intent)* píše o svojom poňatí umenia

---

<sup>192</sup> Maria nemala možnosť adekvátnej konfrontácie svojho umenia. Bola manželkou známeho sochára Juraja Bartusza a ako tá druhá bola väčšinou aj okolím vnímaná. Anna opisuje mamu ako veľmi skromnú, čo sa týkalo jej sebaapresadzovania sa vo svete umenia a v spoločnosti. „Ale pri práci bola suverénnou sochárkou.“ dodala. (máj 2014).

<sup>193</sup> CHALUPECKÝ, Jindřich. Svět, v němž žijeme. In CHALUPECKÝ, J. Obhajoba umění 1934–1949, 1991. s. 71–73..

<sup>194</sup> KLIMEŠOVÁ, Marie. Alena Kučerová. Praha : Galerie Pecka, 2005, s. 36.



avantgardy, ktoré súvisí s možnosťami žien hrať sa,<sup>195</sup> a o dialogickom vzťahu medzi matkou a dieťaťom. V Mariinom prípade prebiehal v prirodzenom, intímnom a neverejnom prostredí jej ateliéru. Prejavil sa tiež v práci na didaktických pomôckach, či na fontánových plastikách a preliezačkách v školských zariadeniach, teda aj mimo neoficiálneho neoavantgardného umenia.<sup>196</sup> Paradoxne inovatívne tak rozvinula, ideológiou režimu deklamovaný sociálny rozmer umenia.

Umeleckej tvorbe určenej pre deti sa venovala napr. česká umelkyňa Daisy Mrázková (1923–2016), ktorá vytvárala jedinečné obrazové knihy, určené najskôr pre svoje deti. Sú založené na osobnom prežívaní a skúsenostiach umelkyne a majú schopnosť vizuálne pomôcť dieťaťu poznávať svet, otvárajú mu videnie duchovných kvalít života cez zobrazenia spolužitia a komunikácie živých bytostí, ľudí a zvierat, ale aj prírody, ktorá ich obklopuje. Alena Kučerová vytvárala pohybové motívy plávania, ale aj detí pri hre so psom, (1966) ako vystihuje jej tvorbu M. Klimešová: „*Razantní experimentální práci Aleny Kučerové s plechovou deskou – perforování – lze bezpochyby zapojit do širšího kontextu takového poválečného experimentování, v němž se proces tvorby více než dříve spojoval s akcí.*“<sup>197</sup> Svet detských hier so zobrazením aktívnej činnosti – hrou s loptou, skokom cez švihadlo – si ako motív v cykle svojich raných fotografií (1956) zvolila Běla Kolářová (1923–2010), ktorá sa zameriavala na zaznamenávanie tichých, spoločensky okrajových tém najmä osobného života. Zastupujú ich jednoduché znaky predmetov ako patentka, kovová svorka, sponka, ženské vlasy, ale aj semienka púpavy či listy stromov a ďalšie, ktoré v kompozičnej skladbe asambláží, rentgenogramov a bromostrieborných fotografií nadobúdajú symbolické významy autorkinej optiky. Aj Maria Bartuszová sa vo svojej tvorbe intenzívne dotýkala – a v osobnom živote aj vyrovnávala – s úlohou matky a pracujúcej ženy, ako aj s tradične chápaným vzťahom medzi mužom a ženou, s problémami, ktoré narážali na chápanie týchto rolí. Dá sa uvažovať aj o možnosti, že jej tvorba koreluje s problémom patrilneárnosti, keď sa konfrontuje s mužskými predchodcami, ktorých dielo má prominentný historický a spoločenský význam.<sup>198</sup> Postavenie matky a význam materstva jej zas slúžil na vyváženie tejto koncepcie, ktorú sprítomňuje priamo vo svojej tvorbe, metaforicky ju ako žena rozvíja

---

<sup>195</sup> PACHMANOVÁ Martina: Věrnost v pohybu. Hovory o feminismu, dějinách a vizualitě. Praha : One Woman Press, 2001, s. 69.

<sup>196</sup> V slovenskom umení 70. rokov druhú avantgardu (Tomáš Strauss) reprezentovali umelci: Stano Filko, Alex Mlynarčík, anti-umelec Július Koller, Rudolf Sikora, Jana Želibská, Milan Adamčiak, Peter Bartoš, Mikuláš Kern, ale aj Mariin manžel Juraj Bartusz a ďalší.

<sup>197</sup> KLIMEŠOVÁ. 2005, s. 36.

<sup>198</sup> Tejto téme sa venuje napríklad: SHOR, Mira. Otcovská žíla dějin umění. In PACHMANOVÁ, Martina, (ed.) Neviditelná žena. Praha : One Woman Press, 2002, s. 173–202.

v odkazoch na plodnosť, materstvo. Neskoršie túto tému rozširuje o konotácie partnerského vzťahu a o postavenie manželky a partnerky.

#### **1. 4. 2. Tečúci tvar – intuícia sochy**

„ ... sochy *Kvapka a Dážď* boli materializáciou prírodných procesov, pokusom zachytiť atmosféricko-optický „dej“ doslovným fyzikálnym skvapalnením sochárskej hmoty až na hranicu jej statických možností.<sup>199</sup>

Prvé plastiky Marie Bartuszovej boli typické vlastným tvaroslovím, založeným na organických rastlinných a zoomorfných tvaroch, vychádzajúcich z autorkinho poznania a skúmania abstraktného sochárstva C. Brâncușiho, H. Moora, J. Arpa, ale aj umenia českej moderny.<sup>200</sup> Prejavilo sa to napríklad na spontánnom nadviazaní na sochársku koncepciu organického, rastúceho tvaru Hany Wichterlovej reprezentovanú dielom *Pupeň* z roku 1932,<sup>201</sup> ktorá bola v rámci českého avantgardného umenia inovatívnou. Wichterlová (1903–1990) sa počas svojho študijného pobytu v Paríži zoznámila priamo s dielom Brâncușiho a podľa P. Wittlicha priniesla do kontextu českého sochárstva zásadnú a novú problematiku čistého sochárstva a chápania sochy ako haptickej entity koncentrovanej v plastickom jadre, vychádzajúcej z organickej jednoty sochy.<sup>202</sup> Vzťah umenia k prírode, v ktorom sa odrážalo intuitívne a citové prežívanie súviselo podľa P. Wittlicha so skorším ohlasom Ruskinových teórií o prírode ako jedinom veľkom rámci umeleckého poznávania.<sup>203</sup> Prínosnou v týchto súvislostiach je tvorba M. Bartuszovej, ktorá novým spôsobom odpovedala na Brâncușiho elementárne tvary spiacich hláv vytesaných do mramoru alebo odliatych do bronzu (*Spiaca múza*, 1909) sériou sadrových korpusov kvapiek a vajec. [14, 15]

Ďalším dôležitým východiskom pre Mariu Bartuszovú bolo poznanie sochárskeho diela Augusta Rodina, ktorého prínos vidí P. Wittlich v ohlase českého sochárstva Rodinovými tvarmi a témami súvisiacimi *s emocionalitou a so zvnútorňovaním*, teda s témou „vnútorného zraku“ a intuície „vnútorného“ sochárskeho priestoru. Pripomína tiež možnosť

<sup>199</sup> BELOHRADSKÁ, 1997, s. 7.

<sup>200</sup> Podľa názoru prof. Marie Klimešovej, ktorý vyjadrila počas konzultácie mojej dizertačnej práce je pre M. Bartuszovú dôležitá súvislosť vo východisku v tradícii figurálneho, zmyslovo uchopeného tvaru Jana Štursu (1880 – 1925), napr. sochy *Melancholické dievča*, 1906, NG Praha, *Umývajúca si vlasy*, 1908, NG Praha.

<sup>201</sup> Zo zbierky Národnej galérie v Prahe.

<sup>202</sup> WITTLICH, Sochařka Hana Wichterlová (1964), 2010, s. 511–520.

<sup>203</sup> WITTLICH, Petr. Rodin v Praze. In BABOROVSKÁ, S., WITTLICH, P. (eds.), *Neklidná figura, exprese v českém sochařství 1880 – 1914, The Restless Figure, Expression in Czech Sculpture 1880 – 1914*, Praha : Univerzita Karlova, Karolinum, 2016, s. 8.

aktualizácie interpretácie Rodinovho konceptu v českom kontexte sochárstva: multiplikácie, zdvojovania, strojovania foriem a problematiku montáže a asambláže fragmentov.<sup>204</sup> Tieto metódy a myšlienky rozvinula vo svojej tvorbe práve Maria Bartuszová, sochárka vychádzajúca z českého umeleckého prostredia, ktorej tvorba zatiaľ v tejto súvislosti nebola reflektovaná.

Recepcia Rodinových sôch v českom prostredí je staršieho dáta, oživila ju sochárova výstava v Prahe v roku 1902, na ktorej organizácii Spolkom výtvarných umelcov Mánes sa podieľal jeho žiak a obdivovateľ Josef Mařatka, bola umocnená aj osobnou návštevou slávneho umelca. M. Bartuszová mala počas štúdií v Prahe tiež možnosť vidieť sochu Rodinovho *Balzaca* (1898), ktorá bola zakúpená v roku 1935 Združením priateľov modernej galérie, a v roku 1970 odliata do bronzu.<sup>205</sup> Rodina napokon obdivoval už od svojich sochárskych začiatkov Juraj Bartusz<sup>206</sup> a aj s Mariou študovali u Jozefa Šimeka, žiaka J. Mařatku. Maria však, na rozdiel od J. Bartusza, ktorý vo svojej tvorbe pokračoval aj v expresívnej sochárskej tradícii, nenadviazala na figurálne sochárstvo s monumentálne rastúcimi a expresívne modelovanými hmotami.<sup>207</sup> Rozvinula však princípy *hmatového a vnútorného sochárstva* (zvnútorneného výrazu) vychádzajúce najmä z plastík Rodinovho rozsiahleho cyklu štúdií rúk.<sup>208</sup> Ako sme mohli vidieť na pražskej výstave *Neklidná figura*,<sup>209</sup> túto Rodinovu koncepciu „*zachytenia reálneho pohybu ako symptómu prejavov životnej energie (vitalizmu) a najmä duševného diania*“<sup>210</sup> v českom sochárstve modeloval už Josef Mařatka vo svojej sérii malých štúdií rúk, paží, nôh a fragmentov ľudského tela. [49] Mařatkove pohybujúce sa, živé bronzové poézie sprostredkovali Marii takú sochársku skúsenosť, ktorá jej umožnila

---

<sup>204</sup> WITTLICH, Rodinova mise, (1992). 2010, s. 406 – 411.

<sup>205</sup> Veletržní palác, Národní galerie Praha, 1935: sadrový odliatok, 1970: bronzový odliatok.

<sup>206</sup> Podľa: BÜNGEROVÁ, Vladimíra – GREGOROVÁ, Lucia. Rozhovor s Jurajom Bartuszom. 2010, s. 118.

<sup>207</sup> Dielo J. Bartusza bolo prezentované na výstave Sculpture Tchécoslovaque de Myslbeek à nos jours v Musée Rodin v Paríži v roku 1968, výstava poukázala na súvislosti s tradíciou francúzskeho sochárstva. K výstave bol vydaný katalóg, ktorý uvádza zoznam sochárov a sochárok, a to: Štefan Belohradský, Hugo Demartini, Mary Duras, Zdena Fibichová, Otto Gutfreund, Jozef Jankovič, Věra Janoušková, Josef Klimeš, Eva Kmentová, Stanislav Kolíbal, Karel Malich, J. V. Myslbeek, Zbyněk Sekal, Josef Wagner, Hana Wichterlová, Olbram Zoubek a ďalších. Tvorba M. Bartuszovej však v tejto súvislosti nebola zaznamenaná.

<sup>208</sup> Božia ruka, cca. 1896, Le secret, 1909, mramor, Musée Rodin, Paris.

<sup>209</sup> Neklidná figura, exprese v českém sochárství 1880–1914, The Restless Figure, Expression in Czech Sculpture 1880–1914, Galerie hlavního města Prahy, 4. 5. – 25. 9. 2016, autori výstavy: Petr Wittlich, Sandra Baborovská. Vystavené diela Josefa Mařatku: Štúdia veľkej ruky, 1903, bronz, Galerie hlavního města Prahy; Štúdia dvoch ženských nôh, 1901, bronz, Štúdia dvoch paží, 1902, Opustená Ariadna, 1903: Národní galerie Praha, Na vlnách, 1903, Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem. Výstava prezentovala zásadné diela českého sochárstva, v ktorom má výrazné zastúpenie zobrazenie ženského, čiastočne aj mužského aktu. Túto tému nerozširovala o ďalšie dobové a interpretačné súvislosti, ale práve tvorba Bartuszovej je ukážkou, ako sa tento motív zobrazenia tela vynorí a aktualizuje ho priznaným vtelením sa rodu do plastiky.

<sup>210</sup> WITTLICH, 2016, s. 120 – 122.

zamerat' sa na detail, fragment a použiť ho ako výsledný zámer a výpovedný tvar plastiky. Bartuszová motív rúk v *mierke do ruky* tvorivo interpretovala ako fragmenty narastajúcich, týčiacich sa a rozvíjajúcich sa, ohmatávaných hmôt, najmä vo svojich plastikách „klíčenia“ a haptických skladačiek 60. a 70. rokov. Takéto chápanie sochy neposunula smerom k modelovanému fragmentu realistického tvaru, ale ani k romantizujúcej náladovosti či impresii. Tvarovej symbolike jej plastík, založenej na somatickom princípe dotýkania, je blízka zmyselnosť, ale i emócie, tie pramenia v biosexuálnych procesoch prírody (zrod života). P. Wittlich pri charakteristike súvislostí sochárstva prvého desaťročia 20. storočia s Rodinovým dielom charakterizuje prínos Jana Štursu a princípov, ktoré sa rozvinuli v druhej polovici 20. storočia ako prekročenie limitu figuratívnosti v prospech „objektu“. Ide o sochársky problém beztvarosti (*Utopená kočka*, 1904), živé erotické cítenie aktu a Rodinov vynález kompozície ako asambláže telesných fragmentov a jeho prácu s torzom. „Štursova dovedná hra s objemy využívala momentů symetrie a asymetrie při práci s tělesnými údy, takže tělo sochy je i při plynulém obrysu pojímáno jako sestava forem.“<sup>211</sup>

Tvarové a výrazové možnosti rodinovsky nedokončenej alebo aj pádom poranenej modelácie plastiky (napr. *Muž s prerazeným nosom*) Bartuszová pretransformovala do zatlačenia, poranenia, perforovania hmoty stlačeného alebo odrezaného tvaru, do sochársky modelovaných torz a fragmentov tvarov, ktoré sú metaforami krajiny, oblakov, dažďa, vetra. Rodinova *Brána pekiel*, sama pôsobiaca ako „velký búrkový oblak“,<sup>212</sup> otvorila priestor pre tvarové experimenty, počítajúce so zmyslovým vnímaním diela, ale aj *procesuálnosťou sochárskeho diela*. A ako sochárka vstúpila aj do priestoru Rodinovej „trhliny“, miesta medzi privátnou a verejnou skúsenosťou.<sup>213</sup> Sochársky dialóg Bartuszovej s Rodinom by sme mohli konfrontovať aj s jeho malými sadrovými bozzettami<sup>214</sup> a asamblážami z hlinených nádob z jeho zbierky antík: *Despairing Youth and Child Ugolino around a Vase*, okolo 1900, [50] *Standing Female Nude in Vase*, okolo 1900, a tiež asambláží objektov zo sadrových

---

<sup>211</sup> Ibidem, s. 122.

<sup>212</sup> Charakteristika P. Wittlicha v súvislosti s poňatím umenia ako vedy. WITTLICH, P. Oblaka a ruce – Tradice a originalita v umění 19. století. (1984), 2010, s. 365 – 373.

<sup>213</sup> P. Wittlich vo svojej štúdii o modernej soche a Rodinovi: Ibidem. s. 414. Citované podľa: KRAUSS, Rosalind E. The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths. Cambridge – London, 1986, s. 151 – 170. Rozštiepenie jeho tvorby na verejnú a súkromnú časť postrehol Leo Steinberg. Podľa: FOSTER, Hal – KRAUSSOVÁ, Rosalind – BOIS, Yve-Alain – BUCHLOH, Benjamin H. D. : Umění po roce 1900, z anglického originálu: Art since 1900, London : Thames & Hudson, 2007, s. 57.

<sup>214</sup> „The Musée Rodin in Paris contains nearly 6,000 plasters by Rodin, some of them being entire sculptures, some of them details of his works, such as heads, torsos, hands, legs and feet.“ Podľa: MAYO ROOS, Jane. Auguste Rodin. The Divine Role of Sculpture, 3. Of Monuments and Materials, 2010, Phaidon Press Limited, s. 57.

odliatkov: *Mask of Camille Claudel and Left Hand of Pierre de Wissant*, ca. 1895, *Farewell*, okolo 1898. Tieto drobné práce, ktoré sú skladačkami z multi-odliatkov vzniknutých počas „creative phase of the process – the hands-onbringing-into-existence of an idea“<sup>215</sup> – a tiež odliatku v prírode nájdeného tvaru a tvaru zachytávajúceho psychologický stav, (maska C. Claudel, ktorú obtáča modelovaná ruka z figúry *Burghers of Calais*), sú experimentálne poňatou sochárskou prácou, predznamenávajú surrealistický objekt. Zapojenie konára stromu vsadeného do zadnej reliéfnej steny kompozície *Two Eves and Crouching Woman*, ca. 1900 [92]<sup>216</sup>, ukazuje možnosti sochárstva, ktoré rozvinula Bartuszová smerom k jasnej relácii k prírode. Jej rané, v hline modelované sochy, ktoré sú snahou zachytiť hmotu a dojem krajiny, oblakov, dažďa, vetra ju postupne viedli k hľadaniu možnosti zapojenia procesualnosti do tvorby sochy. V neposlednom rade je to aj alúzia na komplikovaný partnerský vzťah Augusta Rodina a Camille Claudel a aj vzťah Bartuszovcov, partnerské súžitie do značnej miery ovplyvnilo život no najmä tvorbu oboch sochárok. Pre Mariu Bartuszovú bolo dôležitým subjektovým spojivom jej tvorby, otvorenej vyjadreniu osobných pocitov. Bartuszovej sochársky zámer sensoricky – zrakom a hmatom – vnímanej a zmyselne prežívajúcej i vyžarujúcej plastiky podobne senzualne narábajúcej s hmotou a materiálom, nadčasovo komunikuje s drobnými hmotami plastík Camille Claudel.<sup>217</sup> Bronzová plastika *Walz* v pohybovej modelácii zhmotňuje emotívnosť, komplikovanosť a dočasnosť partnerského vzťahu. Claudel v tieni Rodina tvorila intímne plastiky, ktorým zverila svoje vášne a traumy, v širokej škále nálad od nehy, radosti po bolesť, až zúrivosť, vystupňovaných v čase ich rozchodu (1892 – 1893). Jej plastiky boli v tej dobe považované skôr za zobrazenie iracionálneho videnia, ktoré bolo pripisované jej duševnej chorobe: *The Gossipers*, 1893 – 1905, onyx, Musée Rodin, Paríž, *The Age of Maturity*, 1893 – 1905, bronz (*L'Âge mûr*, Musée d'Orsay, Paríž). Zmyslený až erotický Rodinov *Bozk* (1901 – 1904), považovaný za najpopulárnejšiu sochu zobrazujúcu intímny prejav lásky v dotyku pier a rúk a v objatí mileneckého páru, zaujal britskú umelkyňu Corneliu Parker, ktorá mramorovú dvojicu obvinula, zviazala špagátom (*The Distance, A Kiss with String Attached*, 2003 [129]<sup>218</sup>), čím problematizovala Rodinovo zobrazenie puta ako nekomplikovaného, romantického vzťahu. Napriek tomu, že malé plastiky C. Claudel sú výrazovo decentné a pôvabné, vyjadrujú

<sup>215</sup> MAYO ROOS, Jane. 2010, *Ibidem*, s. 59.

<sup>216</sup> Diela A. Rodina sa nachádzajú v zbierke Musée Rodin, Paris.

<sup>217</sup> *Waltz*, bronz, (viacero variantov, cca 1895), S.1013. *Vlna*, onyx a bronz, (1897 – 1902, S.6659). Bližšie pozri: Antoinette Le Normand-Romain. *Camille Claudel & Rodin. Time will heal everything*, Musée Rodin, Paris, 2013, s. 51, 64.

<sup>218</sup> Tate Triennial, London, 2003.

sexualitu, vášň a intimitu mileneckého vzťahu intenzívne a otvorene, nevynechávajú zachytenie psychického trápenia, ktoré vážne problémy vo vzťahu sprevádza. V plastike C. Claudel *Vlna* sa mení *pohyb* intuitívnych energií na kamennú vlnu v tvare mušle, ktorej vnútro je miestom chrániacim hrajúce sa ženy. Zobrazenie pocitových, atmosférických a prchavých dočasných foriem v pohybe (vietor, vlna), ale aj archetypálne zástupných motívov: *žena, hra, emócie ako súčasť prírodného priestoru*, zaujímali aj M. Bartuszovú. Preto hľadala spôsob, ako intenzívne emócie pretaviť do jednoduchej, čistej a zrozumiteľnej sochárskej hmoty a formy. Pre mladú sochárku bol okrem historického sochárskeho diskurzu dôležitý vlastný výskum, živý tvorivý proces, sústredený *na gravitačnú hmotu, pohyb a taktilné kvality modelovaného objemu*, tie odrážali jej pocitové a hmatové vnímanie. Bol aktualizovaný už ideami konceptuálneho umenia 60. a 70. rokov, ktorými inovatívne prehodnotila tradičné sochárstvo.

#### **1. 4. 3. Gravistimulované tvarovanie**

Maria Bartuszová metódy svojho tvorenia kreovala najmä v dvoch autorských technologických postupoch *odlievania sadry*: v 60. a 70. rokoch v *gravistimulovanom tvarovaní a modelovaní*, keď pracovala s plným odliatym tvarom a v 80. rokoch v *pneumatickom odlievaní*,<sup>219</sup> ktorým vytvárala duté obalové hmoty so stupňujúcou sa tendenciou vyprázdňovania objemu a jeho krehkosti. Jej tvorivý prístup bol založený na nezvyčajných postupoch a ich experimentálna povaha otvárala sochárke novátorské možnosti, ktoré skúmajú, a pomocou overovania pokusu – omylu aj invenčne prekonávajú povahu tradičného sochárstva. Na druhej strane krehko až zraniteľne (nestálo) pôsobiace sadrové diela spĺňajú vlastnosti hotového, zachovaného, „večného“ diela najmä pre svoju technologickú, materiállovú a konštrukčnú kvalitu a pevnosť. Sadrou tiež nahradila kvalitu belosti ušľachtilých keramických a sochárskych materiálov ako porcelán alebo mramor – a nedá sa prehliadnuť hravosť a ľahkosť, s akou sa tejto inovácie chápania „ušľachtilosti a vážnosti“ zhostila. Svoje diela sama označila ako plastiky, ako odlievaním modelované a tvarované hmoty, ktoré majú byť oproti sochám tesaným do kameňa somaticky blízke prírodným procesom. Ako klíčiace, množiace sa organizmy.

*Gravistimulované odlievanie* využíva silu, ktorá tvaruje hmotu vyliatej sadry pomocou fyzikálnej zákonitosti do oblého tvaru a majstrovstvo dosahuje v momente odliatia. Pôsobením gravitačných a zotrvačných síl vytvára tiež jej hmotný stred (ťažisko). Sochárka

---

<sup>219</sup> Názvy techník uvádza až jej autorský katalóg z roku 1988.

odlievané formy pri práci ponárala do vody, čím pomocou hydrostatickej vztlakovej sily (Archimedov zákon) vytvarovala potrebné tvary a jemnými otáčavými a vyvažujúcimi pohybmi docielila ich výsledný tvar. Vzniknuté tvary nie sú teda syntetické, ale preberajú fyzikálnu biomorfnosť blízku tvarom živého organizmu. Tekutú materiu sadry tvarovala aj manuálnym stlačením a previazaním-stiahnutím tvarovanej látky špagátom a tlakom, zastupujúcim princípy tvarovania sochárskej hmoty jej odoberaním, ustupovaním. Ich tvary hladila do oblasti, pričom zanechala odtlačky svojich prstov a dlane ako stopy po jemnom dotyku, po hraní sa s mäkkou hmotou sadry či po jej miesení. Niekedy bola ráznejšia; stiahla tuhnúcu masu špagátom, perforovala oblý tvar či ho prerezala alebo orezala do ostrej hrany. Gravistimulácia je zároveň myšlienkovou konštrukciou jej plastík. Sadra v tekutom stave získava vlastnosti vody, ktorá nemá tvar, no preberá ho z formy, do ktorej je vyliata. Molekuly vody sú priľnavé k množstvu materiálov, napríklad k oblečeniu či koži; M. Bartuszová si ako odlievaciu formu vybrala elastickú gumu, do ktorej riedku sadrovú hmotu vylievala. Využívala dané tvary, ktoré jej poskytli gumené balóny a kondómy, neskoršie aj pneumatiky. Vajcovité a valcovito pretiahnuté tvary formovala tak, že ich naťahovala a modelovala tlakom v stave, keď sadra začínala tuhnúť, v stave ponorenia a odľahčenia tiaže vo vode, aby zachovala stav stlačenia, ktorý zafixovala do kvality organického tvaru. Sochárske experimentovanie chápala *ako prebiehajúce v čase* – od momentu začiatku vyliatia kašovitej hmoty sadry do balónu, cez jej tuhnutie počas nadľahčovania vodou a otáčania formy až po dokončenie – stuhnutie tvaru a odstránenie elastickej gumovej blany. Táto procesuálnosť bude v jej práci príznačná, a bude rozvíjaná najmä pri pneumatickom odlievaní dočasných foriem v 80. rokoch. Experimentovala s rôznymi fyzikálnymi javmi; zaujímala sa o kvality formovania hmoty pomocou skupenstiev a stavov: plynného, kvapalného a tuhého. Remeselnú procesuálnosť používala na vyjadrenie a sprostredkovanie telesnej skúsenosti z dotýkania sa a z odtlačania tvarov, čím ich vedecký (fyzika, psychológia) či technologicky utilitárny charakter ožil v umeleckom tvorení najmä cez intuitívne a citové prežívanie sochárky. Práca s materialitou diela, s fenoménom a kvalitou času, priestoru a miesta bola blízka postminimalistickému sochárstvu, napr. v ranej tvorbe Richarda Serra, ktorý v 60. rokoch pracoval s fyzikálnymi kvalitami tiaže a gravitácie v procesuálnych prácach s expresívne vyliatym olovom ( *Casting*, 1969). Gravitácia je však užitá ako sila dekompozície, moment náhody vytvára „danú“ teda nie konečnú formu (Robert Morris a jeho zavesené pásy plsti vytvárajúce živú, nestálu situáciu).<sup>220</sup> S gravitáciou modelovala – liala svoje rohové skulptúry Linda Benglis, pracujúca s polyuretánovou penou. Bartuszovej práca

---

<sup>220</sup> Podľa: FOSTER/KRAUSSOVÁ/BOIS/BUCHLOH. 2007, s. 535.

so sadrou ako hmotou a s gumou ako formou, využívajúca významovosť materiálu a jeho fyzikálne vlastnosti. Od začiatkov to boli prírodné procesy a cykly, ktoré počas svojej tvorby priebežne skúmala v tvarových kreáciách, v materiálových a technologických inováciách tém zrodu, klíčenia, rastu, dozretia plodu i jeho rozpadu a zániku. Tento výskum jej zároveň poslužil ako základ pre intímnejšie vyjadrenie telesných a zmyslových vnemov, poeticky asociujúcich kvapkanie vody, padanie dažďa, jeho zvuk, vôňu, očistu a osvieženie. Bartuszová vo svojich plastikách tematizovala symboliku vody ako životodarnej tekutiny, dopadajúcej na zem, ktorú zavláhuje a oživuje. Obraznosť vody je zároveň základnou formálnou a materiálnou obraznosťou<sup>221</sup> jej tvorby. G. Bachelard používa tieto pojmy na filozofický prieskum básnického tvorenia. Pri interpretácii sochárskej tvorby M. Bartuszovej sa viac než k umenovedným termínom, označujúcim štýl umenia či zaradenie do tendencií, prikláňame k pomenovaniám, ktoré postihujú a vyjadrujú asociatívnosť, metaforickosť, emocionalitu a výrazovosť jej diel, a to umožňuje aj Bachelardovo uvažovanie o obrazoch formy a obrazoch hmoty; nimi prirovnáva básnické tvorenie k sochárskemu: „*Zrak je pojmenováva, ale ruka je zná.*“ Voda, ktorá je materiálovým spojivom sadry, vyjadruje aj sympatiu Marie k obrazu, hmote a emotívnosti vody.<sup>222</sup> Plastiky a kresby kvapiek a dažďa sú ťažiskovými dielami 60. rokov, ale aj v neskoršom období si naskicovala napríklad *Plastiku ako morský príboj*. Zaoberala sa tvarovými variáciami a štúdiami prúdenia tečúcej rieky, štruktúrami povrchu vodnej hladiny, spodných prúdov a temných hĺbok, ako to vidieť na mnohých kresbách a papierových, sadrových a hliníkových „basreliéfoch“ začiatku 70. rokov; napr. *Vertikálny reliéf*<sup>223</sup>, *Vertikálne vlnenie*<sup>224</sup>. Už v sadrovom *Skladanom reliéfe*<sup>225</sup> otvorila tému dutiny-studne a postupne vytvorila niekoľko fontánových plastík s vodnými prameňmi, teda kinetické diela spájajúce dynamické javy (pohyb vody) a kategórie psychologické a biologické – metaforicky vyjadrujúce tok času, myšlienky a emócie, ako i bytie v dočasnej forme, molekulu – bunku – ich život a zánik. „*Každý živel má svoj spôsob zániku, u zeme je to prach, u ohně dým. Voda umožňuje ešte dokonalejší zánik. Dopomáhá nám k naprostému rozpuštění.*“<sup>226</sup> V 80. rokoch si Maria Bartuszová počas svojich prechádzok fotografovala tečúcu rieku a jej brehy. Vytvárala si ich ako skice dočasného momentu, ktoré sa odrážajú v jej sadrových reliéfoch s vloženými kameňmi, v plastikách s kombináciou kameňa a sadry,

---

<sup>221</sup> BACHELARD, Gaston. Obraznosť a hmota. In Voda a sny. Praha : Mladá fronta, 1997, s. 7–28.

<sup>222</sup> Voda je „živel melancholizujúci“. BACHELARD, 1997, Ibidem. s. 110.

<sup>223</sup> AMB 152, 1969–1971.

<sup>224</sup> AMB 146, 147, 1967–1970.

<sup>225</sup> AMB 75, 1966, [65].

<sup>226</sup> BACHELARD, 1997, s. 110.



napr. aj v cykle *Topenie snehu*, [91, 93, 94, 95]. spájajúcom protikladné princípy zmrznutej a topiacej sa kvapaliny. Tvary jedinečných okamihov si načrtávala do skicára v snahe kresbou zachytiť túto premenlivosť, napríklad ako vodopád, tryskajúci prameň, alebo po skle okna stekajúce pramienky kropajú dažďa. Kresba jej slúžila ako podklad na formulovanie možností ako sochárskymi prostriedkami materializovať prírodný proces, ktorý chcela zviditeľniť aj pre nevidiacich, urobiť ho hmatateľným: „*Pro slepce dešť na okně; Voda + dešť + klíčení. Dotek.*“<sup>227</sup>

#### **1. 4. 4. Socha ako kvapka vody. 1963–1965**

Plastiky vychádzajúce z pozorovania a zaznamenávania tvarov stromov kolísajúcich sa vo vetre<sup>228</sup>, majú pokračovanie v ďalších morfológických skúmaníach kvapiek dažďa – ich pohybu, napríklad aj vo forme oblakov dotýkajúcich sa skál<sup>229</sup> [41], teda dočasných atmosférických javov v kolobehu vegetačných období, ktoré sú tvarovo nepevné, premenlivé a prchavé, rovnako ako spôsob ich percepcie. Bartuszová v nich čoraz citlivejšie premieňala svoje intenzívne vnemy a zážitky z prírody do metaforických odkazov na podvedomé a nevedomé psychické procesy. V hydrologickom cykle tohto obdobia si načrtla aj dôležitú myšlienku vzťahujúcu sa k transcendentálnemu – nekonečnému svetu.<sup>230</sup>

V dedine na juhu Slovenska, kde Maria Bartuszová okrem rodiny svojho manžela nepoznala nikoho, tvorila v miestnosti domu, ktorá jej slúžila ako ateliér ústiaci do záhrady. Maria považovala ateliér za bezpečné miesto na sústredenie sa a tým aj uzatvorenie sa pred okolitým svetom. Tu medzi rokmi 1963–1965 vytvorila niekoľko variantov sochárskych podôb kvapiek<sup>231</sup>, cestujúc medzi kamenínskym ateliérom a prenajatým ateliérom na Národnej triede 95 v Košiciach. Aj podľa dobových fotografií na tomto mieste vytvorila rozmernú, približne 280 cm vysokú sadrovú plastiku kvapky<sup>232</sup>, ktorá sa zrejme nezachovala, ale bola ideovým základom a tvarovou predlohou pre plastiku kvapiek átriovej fontány.<sup>233</sup>

---

<sup>227</sup> Zo zápiskov M. Bartuszovej. AMB, f. DaK. Garlatyová 2012–2015, kresby, nedat. nerealizovaný koncept, okolo 1963.

<sup>228</sup> AMB 25 – 27. [10]

<sup>229</sup> AMB 40, 1962, sadra modelovaná v hline, AMB 41, 1963, sadra.

<sup>230</sup> „Tím, že přicházíme k zenitu vzpřímeného objektu, tím, že hromadíme sny vertikality, poznáváme transcendenci bytí.“ BACHELARD, Gaston. Plamen svíce. Praha – Liberec : Dauphin, 1997, s. 81.

<sup>231</sup> AMB 42 – 48, 51. [12, 13]

<sup>232</sup> AMB 47, 1964–1965.

<sup>233</sup> AMB IX., 1967–1971.

Vystavená bola na výstave *Socha piešťanských parkov* v roku 1967, ako pre nás zaznamenala Ľ. Belohradská.<sup>234</sup> Tému dažďa najskôr rozvíjala v tvarovej a znakovnej redukcii, v izolovanom indexe kvapky. Hmota plastiky *Kvapky*<sup>235</sup> [35, 43] vzniknutá gravitačným pôsobením zastupuje telesnú prítomnosť, ktorá prevzala tvar z tekutej a tuhnúcej sadry vyliatej do gumeného balóna či kondómu. Ako abstrakcie, vychádzajúce z tvarov častí tela – *part objects*,<sup>236</sup> odkazujú na telesný fragment, ktorý je korpusom psychologickým a senzuálnym, nereálnym, snovým, visiaticim voľne v prázdnom priestore [43].<sup>237</sup> Sú to diela, ktoré vznikajú v subtilne asociatívnej väzbe na surrealistické významy, ako je únik z civilizácie do prírody, romantické prežívanie diela, erotické telo, symbolika ženských archetypov (materstvo, plodnosť) a pod. Bronzová a hliníková *Kvapka* dopadnutá na kameň je protirečivá k visiacej bielej kvapke zavesenej v prázdnom priestore. Maria si ich pomenovala ako *Kvapka*<sup>238</sup> a dve predĺžené tvary zachytené v pohybe voľného pádu ako *Dážď*<sup>239</sup>. Ako podobu týchto plastík si zvolila tvar jednej alebo dvoch kvapiek vody v štádiu formovania sa, alebo v stave stuhnutého tvaru extrémne pomaly tečúcej hmoty, pretože kvapka vody má v skutočnosti tvar okrúhly, guľatý, elipsovité. (Kvapku zároveň tvorí malé množstvo tekutiny držiacej pospolu.) Zaznamenala ich vo vertikálnom pohybe liatia, stekania, kvapkania. Bartuszovej sadrové kvapky neodkazujú len na kropaje vody, ale sú aj konsenzuálnym znakom slzy, ako nám napovie jej neskorší zápis o percepcii jej diela deťmi zo školy pre telesne postihnuté deti na Opatovskej ceste v Košiciach. [59]<sup>240</sup> Etienne Cornevin vo svojej neskoršej poetickej eseji pri charakteristike tvorby M. Bartuszovej použil obrazné spojenia: „Dotýkať sa slz. Hladkať slzy“,<sup>241</sup> ako vyjadrenia označujúce ukryté, ale intenzívne vnímateľné emócie: „Hľadanie nových foriem, nových postupov sa vždy odohráva naslepo. Niektoré materiály, niektoré techniky priťahujú alternatívy, dajú možnosť prejaviť sa istým eventualitám, ale istoty niet. Niekedy, veľmi zriedkavo, si uvedomíme, že sme skutočne

---

<sup>234</sup> Podľa: BELOHRADSKÁ, 1997, s. 7. Autorka uvádza ako materiál tejto vysokej plastiky bronz, je čiastočne možné, i keď nepotvrdené, že dielo bolo odliate do bronzu. Tiež: BELOHRADSKÁ, Ľuba. *Socha Piešťanských parkov '67* : I. trienále slovenského sochárstva. 1967.

<sup>235</sup> AMB 51, 1963, AMB 52, 1963–1964, AMB 54, 55, 56, 57, 58, 1963–1965.

<sup>236</sup> Termín z psychoanalýzy. Podľa: FOSTER, H. – KRAUSSOVÁ, R. – BOIS, Y.-A. – BUCHLOH, B. H. D. 2007, s. 500. Termín tematicky rozvinula výstava a katalóg *Part Object Part Sculpture*, uvažujúca o prelínaní medzi sochou, objektom a maľbou. MOLESWORTH, Helen. *Part Object Part Sculpture*. Marcel Duchamp. Duchamp: By hand, even. Ohio : The Ohio State University Columbus, 2005, 285 s.

<sup>237</sup> AMB 52, 1963–1964, Tate.

<sup>238</sup> AMB 44, 1963. [13]

<sup>239</sup> AMB 45, 1963.

<sup>240</sup> (AMB XI, 1967–1971). Na ústrižok papiera priloženého k protokolu z kolaudácie fontány si poznačila, že kvapkové tvary fontány deťom pripomenuli slzy.

objavili novú výtvarnú „reč“, reč duše, ktorá umožňuje sugestívne pretlmočiť uzlové city – myšlienky.“<sup>242</sup>

Metaforickosť Bartuszovej plastik *Kvapiek* dopadajúcich na kameň<sup>243</sup> odkazuje na dôležité spojenie, a to na analógiu s dielami A. Giacomettiho (1901–1966). Emblematické dielo moderny – *Suspended Ball*, 1930–1931 [47] – je tvorené znepokojivým vzťahom zavesenej gule dotýkajúcej sa ostrej hrany polmesiaca umiesteným v konštrukcii klietky, vzťahom, ktorý vytvára surrealistické významy, i keď so zašifrovanou pohlavnou identifikáciou. Fetišistický *Disagreeable Object*, 1931, [36] určený na držanie, na dotýkanie rukami, ako metafora sexuality, vychádza zo surrealistickej obraznosti ovplyvnenej psychoanalýzou. Bartuszovej pretiahnutý tvar vychádza z tejto vrstvy imaginárneho, fantazijného, snového, symbolického. Tým, že tvar kvapky pripomína prsník a zároveň slzu, je symbolom odkazujúcim na symbol ženy a matky. Ich psychológiu dokresľuje minimalistickou intenzitou primárneho tvaru a v prípade sadrovej plastiky aj bielou farbou. Vidieť to aj na ďalších gravistimulovane tvarovaných plastikách tvarom obrazne podobným na fragmenty tela, napr. zrno-pery, zrno-vagína, klíček-penis. A v závere tvorby sa vrátila aj k motívu visiaceho objektu, keď vytvorila inštaláciu so zaveseným objektom – tentoraz s previazaným vajcom [111, 125]. Aj sama umelkyňa si spätne uvedomila spojenie svojich kvapiek zo 60. rokov s visiacimi objektmi a kvapkami z inštalácií Louise Bourgeois [46].<sup>244</sup> Zaujímavou analógiou v našom prostredí je site-specific dielo J. Želibskej *Hodvábnik morušový* (1970), ktoré tvorili biele biomorfne objekty rozvešané na košatom strome v plenéri *Polymúzického priestoru – Socha, Objekt, Svetlo, Hudba* v Piešťanoch [45].

M. Bartuszová plastikú lejúceho sa *Dažďa* ako procesu urobila zrejme jednu AMB 50 [39], podobného druhu je aj malá plastika, tiež modelovaná v hline<sup>245</sup>, no v opakovanej snahe zachytiť pohyb, naskicovala si ho jemnými, vláskovitými a padajúcimi linkami na viacerých kresbách.[16, 40, 42]<sup>246</sup> Prelievanie objemu, strácanie obrysu a hmoty, prchavosť a dočasnosť

---

<sup>241</sup> CORNEVIN, Étienne, Sadra Kasandra Asana Sady Raja. Február 1988, [nepublikovaný text], Archív Marie Bartuszovej, Košice

<sup>242</sup> CORNEVIN, 1988.

<sup>243</sup> AMB 44, 45, 51, ale aj AMB 52.

<sup>244</sup> Podľa informácie od Kataríny Šujanovej.

<sup>245</sup> AMB 50, modelované v hline, 1964, bronz, 1965, AMB 49, 1963, bronz, 1966.

<sup>246</sup> Analógia na Josefove Šímove motívy vertikálnych stebiel trávy: napr. maľba *Krajina*, 1932 s motívom oblakov a vertikálnymi líniami prepájajúcimi nebo a zem. Aj iné Šímove motívy napríklad *vajca – Vejce*, 1927, telesného torza, *Evropa*, 1927, ale i *obelisku – slnečného paprsku* sú znakovo a ako poetické symboly blízke M. Bartuszovej. Pozri tiež: PETRASOVÁ, T., ŠVÁCHA, R., (eds.). 2018, *Ibidem*, s. 814.

tvaru sa pre ňu stali počas jej celého tvorivého obdobia dôležitými osnovami a prostriedkami „modelovania“ tvaru a hmoty ako prejavu živej, prúdiacej energie. V téme zobrazenia dažďa (AMB 50, 1964, bronz 1965) viditeľne komunikuje s pretiahnutými a subtilne modelovanými figuráciami Alberta Giacomettiho, ktorého tvorba ju zaujala: „*pre pocit času a pominuteľnosti človeka*“<sup>247</sup>. Zaujímavosťou tejto komunikácie je spôsob, akým „rozhovor“ s umelcom viedla. Bartuszová, ako aj ďalší umelci a umelkyne z krajín za železnou oponou, mala obmedzenú priamu skúsenosť so „západným“ európskym a americkým umením. Poznanie *in situ*, okrem ojedinelých výstav zahraničného umenia, musela doplniť a niekedy aj nahradiť iným poznaním umenia, a to aj s pomocou predstavivosti, fantázie, intuície, poznaním založenom na subjektívne kognitívnom prístupe. Znalosti o umeleckých dielach získavala z fotografických reprodukcí, ktoré mali mierku obmedzenú formátom knihy alebo časopisu, limitovalo ich grafické riešenie a tlačová technológia; niekedy to boli malé, až ťažko čitateľné kópie, ktorých vizualitu ovplyvňovala aj zjednodušená farebnosť či obrazové redukcie reprodukováných fotografií. Giacomettiho úzke postavy, *ako sa javia z diaľky* (J.-P. Sartre), ju zaujali premenlivou prchavou hmotou, ktorá má potlačenú telesnosť a objemnosť tvaru, tak to sprostredkovala aj percepcia fotografickej reprodukcie diela. Potenciálne to boli byť mediálne obrazové podnety z reprodukcí dokumentujúcich *Benátske Bienále* v roku 1956, na ktorom Giacometti vo francúzskom pavilóne vystavil súbor sadrových plastiek *Žien z Benátok*. [38]<sup>248</sup> Navyše, podľa J. Bartusza, mala Maria niekoľko možností vidieť jeho diela naživo, a to zrejme vo Viedni, mala tiež jeho monografiu alebo katalóg. Nesledovala však len konkrétne a výnimočné okolnosti v životopise umelca, už aj v československom umení uznávaného a rešpektovaného sochára, ale hľadala a poznávala symptomatické znaky jeho „majstrovského štýlu“ formami odrážajúcimi stopy života človeka. Nezanedbateľným pre umelkyňu bol aj vplyv existencializmu a surrealizmu na umenie, ktoré sa v jej tvorivej filozofii prejavuje v téme pocitov osamotenosti či opustenosti.<sup>249</sup> Zaujalo ju Giacomettiho

---

<sup>247</sup> Citované pri poznámke 311.

<sup>248</sup> Alberto Giacometti, *Women of Venice*, 1956, 6 sadrových plastiek, La Biennale di Venezia, 1956, tieto sadrové diela boli po dlhom čase vystavené na jeho retrospektívnej výstave v Tate Modern v roku 2017. Do bronzu ich autor dal odliat v roku 1964. Analógiami k plastike *Dažďa* sú aj ďalšie napr. skoršie diela vertikálnych plastiek ako *Grande Figure II.*, 1948–1949, bronz, 168 x 15,9 x 34 cm, Tate, T00780. Giacometti v roku 1962 získal ocenenie Veľkej ceny za sochársku tvorbu za výstavu na Bienále v Benátkách, tiež sa konali jeho výstavy, ako retrospektíva v Kunsthaus v Zürichu v tom istom roku alebo výstavy v Tate Gallery v Londýne, New Yorku a Kodani v roku 1965. V roku 1962 bola vydaná jeho prvá autorská monografia. Nie je overiteľné, či sa jedná o knihu o Giacomettim, ktorú sochárka v knižnici mala a či monografiu z roku 1962 poznala. Jeho tvorbu mohla zaregistrovať aj v spojitosti s dobovou mediálnou reflexiou jeho úspechu aj keď bola veľmi obmedzená.

<sup>249</sup> Termín J. P. Sartra „odcudzenie“ – „aliénation“ (ROUSOVÁ, 2011, s. 26–40). Tiež známa interpretácia jeho tvorby J.-P. Sartrom „hľadanie absolútna“: SARTRE, Jean-Paul, *La Recherche de l'absolu*, Les Temps Modernes, č.

videnie a jeho snaha napodobnenia živej, no krehkej skutočnosti, dočasnosti, pominuteľnosti života. Iva Mojžišová jeho videnie interpretovala ako „*uchopenie viditeľného a jeho zaznamenanie v obraze*“, ako námet vnímaný zmyslovo, v ktorom línie nemajú obrys a v kresbe sú naznačené paralelnými zväzkami čiar, ktoré sa často tam, kde by sa mali zbíhať, pretínajú; popierajú pevnosť tvarov, sprievádzajú predmety. Povrch jeho sôch popisuje ako nie presne ohraničený, drsný, nestály, priam akoby sa rozpúšťal v ovzduší. Telo sochy tvorí kostra – „*ultima pelle*“ – povrchová vrstva modelácie, jej vonkajšia pokožka.<sup>250</sup> Bartuszová neskôr, pre svoju autorskú výstavu v roku 1988 vytvorila dielo v tvare brány, (ku ktorému sa zachoval iba model, AMB 456, 1987, kameň, sadra, drôt [90]), so zrejmomou reláciou k Giacomettiho sochárskej modelácii vertikálne orientovaných štíhlych figúr vyjadrujúcich ilúziu hmoty, v ktorej pulzuje život. V tejto vizuálnej súvislosti sa tiež pripomenie objekt S. Kolíbala *Socha pro vítr* z roku 1966, ktorý je vyjadrením pohybu a lability.

---

28, 1948, s. 1153–1163. Sarte spolu so Simone Beauvoir navštívili Prahu (aj Bratislavu) v roku 1963 a znova Prahu v 1968.

<sup>250</sup> Podľa: MOJŽIŠOVÁ, Iva. Giacomettiho oko, 1969. In Giacomettiho oko a iné texty zo šesťdesiatych rokov. Bratislava: AF, 1994, s. 61–80.

## 2. KAPITOLA. Košice. Premena tvaru

### 2. 1. Výstavy a realizácie 60. rokov. Medzi Kamenínskym ateliérom a Košicami

Košice sú metropolou východného Slovenska<sup>251</sup> ležiacou blízko maďarských a ukrajinských hraníc. Spoločenský charakter mesta sa konštituoval už počas rakúsko-uhorskej monarchie na báze multikultúrnej identity, odlišnej od konzervatívneho a charakteristicky rurálneho Slovenska. Tá sa prejavila aj v období prvej Československej republiky 20. a 30. rokov, keď sa tu koncentrovalo avantgardné dianie Košickej moderny. Vzniklo spojením košického umenia (Anton Jasusch, neskôr Július Jakoby) a príchodom umelcov, ktorí emigrovali na Slovensko z Maďarska v časoch revolučných zmien a v meste sa na istý čas zastavili (Alexander Bortnyik, Eugen Krón, Gejza Schiller, František Foltýn z Čiech a iní). Od 19. storočia, vďaka rozvíjajúcemu sa priemyslu a tiež železničnej doprave, sa mesto modernizovalo a vytvorila sa tu špecifická kultúrna a spoločenská klíma, ktorú odrážala najmä mestská architektúra. Po druhej svetovej vojne charakter mesta zásadne premenila industrializácia spojená so založením Východoslovenských železiarní, táto konjunktúra priniesla štvornásobný prírastok obyvateľov s prevahou robotníctva. Aj mladú rodinu pritiahla do priemyselného centra práve možnosť zabezpečenia si práce a bývania; Jurajovi Bartuszovi sa v lete 1963 podarilo získať prácu vo Východoslovenských železiarňach, a to bol dôvod ich presídlenia smerujúceho z Prahy cez Kamenín do Košíc.<sup>252</sup> Prostredie mesta, ktoré sa rozrastalo z historického centra na okraje, manifestované najmä urbanizmom novovznikajúcich sídlisk, ako i jeho industriálna modernita, sa výrazne odrážajú v ráze tvorby a v pracovnom uplatnení oboch umelcov-sochárov, a to najmä v politicky náročných 70. rokoch.

V rokoch 1965 a 1966 si Bartuszovci prenajímali druhý košický ateliér v tzv. Rotunde<sup>253</sup> v historickom jadre mesta, no bývali na sídlisku Mier na Národnej triede 95. V roku 1969 získali byt na Pionierskej ulici, kde žili a tvorili do začiatku 80. rokov, kým sa nepresťahovali do domu a ateliéru na Vnútornom červenom brehu v mestskej časti Košice-Sever; byt na Pionierskej ulici im aj neskôr slúžil ako ďalší ateliér. Maria Bartuszová mala od

---

<sup>251</sup> Počet obyvateľov v roku 1970: 142 200, v súčasnosti (údaj z roku 2016): 239 141.

<sup>252</sup> V poznámkach M. Bartuszová uvádza, že dôvodom bola aj ponuka učiteľského zamestnania, ale podľa vyjadrenia J. Bartusza sa nejednalo o konkrétnejšiu ponuku.

<sup>253</sup> V Rotunde mal ateliér v 50. rokoch 20. storočia aj košický sochár Ján Mathé. Podľa: MATUŠTÍK, Radislav. Ján Mathé. Hľadač dobra. Sochárske dielo päťdesiatych rokov. Košice : RESULT, s. r. o., Východoslovenská galéria Košice, 2010, s. 15.

začiatku záujem prezentovať svoje diela na výstavách, ale aj získať verejné objednávky, ktoré boli jediným zdrojom jej príjmov, keďže nikdy nepôsobila v zamestnaneckom pomere.<sup>254</sup> Verejné zákazky boli zásadnou, umelecky slobodnou a kvalitnou súčasťou jej tvorby, umožnili jej to, čo by sama v ateliéri bez pomoci iných remeselníkov a bez finančného zabezpečenia nemohla realizovať. Ako žena a keramička nedostávala objednávky väčšieho ideologického významu. Zoznam jej verejných realizácií dokladá, že ju táto činnosť zamestnávala v pravidelných intervaloch počas celého tvorivého obdobia až do roku 1991.<sup>255</sup>

M. Bartuszová mala hneď od začiatku svojej sochárskej kariéry veľmi náročné pracovné tempo. Musela stíhať práce na objednávkach, zahŕňalo to nielen ich výtvarné riešenie, ale aj kompletne technické, materiálové a remeselné zabezpečenie realizácie, spoluprácu s architektmi a s rôznymi robotníkmi a remeselníkmi. Priebeh a následne aj výsledok tejto práce boli priebežne kontrolované a schvaľované komisiami režimu: kultúrnou komisiou Fondu výtvarných umení, v prípade politicky významnej objednávky aj ideologickou komisiou. Objednávky na umelecké diela pre pospolitý priestor boli financované štátom v rámci cielenej kultúrnej politiky, napr. pri vzniku novej stavby bolo v rozpočte stavby zahrnuté aj financovanie vzniku umeleckého diela ako súčasť architektúry, interiéru, exteriéru stavby alebo architektonického komplexu.<sup>256</sup> V súvislosti s plánovaným rozvojom socialistickej spoločnosti, jej propagácie, ale aj kultúrneho zušľachtienia novovznikajúceho mestského urbanizmu, vzniklo množstvo realizácií diel vo verejnom priestore, ktoré sa v súčasnosti stávajú predmetom znovuobjavovania a niekedy – paradoxne – aj ich ochrany pred súčasnými majiteľmi. Tieto realizácie zároveň predstavujú súdobé

---

<sup>254</sup> Zrejme z toho dôvodu sa v roku 1964 stala členkou oficiálneho združenia – Krajskej organizácie Zväzu slovenských výtvarných umelcov (do roku 1989). Zväz združoval umelcov a členstvo v ňom bolo podmienkou pre získanie náročnejších a významnejších objednávok. V totalitnom socialistickom zriadení vyplývala občanovi zo zákona povinnosť pracovať. Výnimky sa umožňovali len zriedkavo, najmä v prípadoch umeleckého povolania.

<sup>255</sup> Po revolúcii v roku 1989 prišlo obdobie politických zmien a s nimi aj rozpad systému, ktorý organizoval umeleckú produkciu. Nový demokratický režim ho tendenčne považoval za rezíduum totalitného režimu, a preto ich en bloc zrušil. Na druhej strane nová politická reprezentácia umenie a kultúru ignorovala a nepodporovala, čo spôsobovalo veľmi vážne existenčné problémy umeleckej komunite a aj samotnej Bartuszovej. Nehovoriac o kultúrnom úpadku počas temnej doby Mečiarovho režimu.

<sup>256</sup> Hlava V. z Uznesenia o rozpočte projektu stavby hovorila o financovaní vzniku umeleckého diela ako súčasť novovzniknutej stavby. Po revolúcii bol tento princíp neprezieravo zrušený ako pozostatok praktík minulého režimu. Mnoho diel, na ktoré sa pozeralo cez túto optiku, sa navyše dostalo do priameho ohrozenia, lebo boli bez akejkoľvek kontroly a záujmu verejnosti a bez postihu zničené. To sa udialo aj s niekoľkými realizáciami Bartuszovej – už spomenuté keramické reliéfy v Michalovciach; Preliezačka a šmýkačka z materskej škôlky v Košiciach (Železníky II.), 1970, zničená Fontána Prameň na sídlisku Pri prameni v Levoči, 1973, reliéf na fasáde Obchodného domu Lipa v Košiciach, 1977, ale aj poškodená Fontána zo školy na Opatovskej ceste či nefunkčná Fontána v bývalom obchodnom centre v Rožňave, 1966–1968.

tendencie československého umenia.<sup>257</sup> Prvou objednávkou M. Bartuszovej bola práca pre interiér Domu služieb v Michalovciach<sup>258</sup>, pre ktorý vytvorila dva rozmerné keramické reliéfy.[55]<sup>259</sup> Abstraktný tvar prvého reliéfu tvorili dve časti. Motivicky asociuje tvary pripomínajúce krajinu, plochu jazera, motýľích krídiel, teda v prírode nájdených obrazov. Vznikal v kamenínskom ateliéri, kde M. Bartuszová pracovala najmä na väčších sochárskych realizáciách. Jeho minimalistická forma so zárezmi prekvapivo predznamenáva Bartuszovej sadrové reliéfy z 80. rokov, ktorých hladkú plochu organizujú prerezané otvory vyvárajúce vzťah negatívnej a pozitívnej formy.<sup>260</sup> Druhý reliéf bol čiastočne priehľadnou, predelovou stenou poňatou ako abstraktná geometrická kompozícia z obdĺžnikových, polkruhových a trojuholníkových tvarov a línií s ozvenou v tvarosloví *bruselu*, ktorá zároveň načrtáva budúce kompozičné riešenia sochárkiných hliníkových reliéfov. Na fotografiách a kresbách sa zachovalo niekoľko nerealizovaných návrhov z tohto obdobia. „Michalovské“ reliéfy sa nezachovali, zrejme boli zničené.

Začínajúca sochárka začala svoju tvorbu prezentovať na regionálnych výstavách najmä v Košiciach. V roku 1964 sa zúčastnila na prvej skupinovej výstave, ktorá predstavila košický okruh umenia na oficiálnej výstave Zväzu slovenských výtvarných umelcov, 1964 – 1965. Významnejšou bola *Výstava mladého umenia* v Dome pánů z Kunštátu v Brne v roku 1966, ktorá sa konala pri príležitosti 9. kongresu AICA a počas pôsobenia riaditeľa Domu umenia Adolfa Kroupu. Jej komisárom za slovenskú stranu bol Radislav Matuščík.<sup>261</sup> Výstava premiérovito predstavila jej ranú tvorbu v kontexte československého umenia spolu s tvorbou Juraja Bartusza, Rudolfa Filu, Stana Filku, Jozefa Jankoviča, Júliusa Kollera, Miloša Urbáška, Aleša Veselého, Jany Želibskej a ďalších. Je zároveň jedným z dokladov komunikácie medzi českým a slovenským umením, z ktorej sa kreovala čerstvá neoavantgarda.

Za vlastný vstup Marie Bartuszovej na slovenskú sochársku scénu Ľuba Belohradská považuje jej účasť na výstave *Kresba – grafika – plastika* vo Východoslovenskej galérii

---

<sup>257</sup> Napr. diela Juraja Bartusza, Jana Máthého, Jozefa Jankoviča, Erny Masarovičovej, Michala Kerna, Rudolfa Sikoru a ďalších. Tematika bola reflektovaná v dobovej odbornej literatúre, napr.: SMOLÁKOVÁ, Mária. Výtvarné diela v nových mestských štvrtiach. In *Výtvarný život*, roč. 32, 1987, č. 6, s. 13 – 15.

<sup>258</sup> AMB I., II., 1964–1965. Investor: Krajský investorský útvar, Prešov, arch. Spolupráca: Ing. arch. Mocák, SFVU

<sup>259</sup> Investor, objednávateľ: Krajský investorský útvar, Prešov, Architektonická spolupráca: Ing. arch. Mocák.

<sup>260</sup> Napr. AMB 472 – 474, Hommage to Fontana I. – III.

<sup>261</sup> Podľa: BELOHRADSKÁ, Ľuba. Recepčia a reflexia konštruktívnych tendencií v súčasnej umenovede. In MRENICOVÁ, Ľ./RUSINOVÁ, Z. Na križovatke kultúr? Stredná Európa a umenie 20. storočia. Bratislava : Slovenská národná galéria, 2000, s. 64. MATUŠČÍK, Radislav – PETROVÁ, Eva. *Výstava mladého umenia. Exposition des Jeunes*, v Dome pánů z Kunštátu, Brno, Moravská galerie, 1966, 74 s.



v Košiciach v roku 1966.<sup>262</sup> V dobovej recenzii výstavy, s reprodukciou jej diela<sup>263</sup> umiestenej v centre zadnej strany časopisu *Výtvarná práce*, o nej v závere článku píše: „*M. Bartuszová ... inklinuje k čistému abstraktnému tvaru, biomorfne odvodenému, so zvláštnou schopnosťou pre výrazový kontrast veľkého oblého objemu a jemného vrásnenia, či skôr „prelievania“ biologickej štruktúry.*“<sup>264</sup> Kriticky však upozorňuje na vážne problémy s chýbajúcou odbornou reflexiou umenia na východe Slovenska, na stav, ktorý pretrval až do 80. rokov a poznamenal aj recepciu diela M. Bartuszovej.<sup>265</sup> Pozitívne však hodnotí študijnú príležitosť na porovnanie s bratislavským centrom. Bartuszovci ako „*najmladšia posila okruhu*“ tu vystavovali spolu s V. Löfflerom, jeho dodnes nezhodnotenú tvorbu označuje historička ako aštylovú, alogickú, založenú na technologickom experimentátorstve. Tá sa s odstupom času v momentoch tematickej optiky, napr. v rozmerovo menších sochárskych prácach s archetypom totemu a použitím telesného fragmentu, javí ako blízka intímnej osobitosti diel M. Bartuszovej. Na výstave sa jej diela dostali do kontextu so sochárom Jánom Mathém (1922–2012); ich tvorba má niekoľko spojitostí, najmä v témach rodiny, partnerstva, zrodu života a materstva, ale aj v sochárskej koncepcii dokonalej, čistej formy a idey, reflektujúcej abstraktné tendencie moderny najmä v tvorbe H. Moora. O Bartuszovcoch kritička píše, že si zo svojho pražského školenia priniesli dobrú rozhl'adenosť a experimentátorskú pohotovosť pre náročné riešenie sochárskych úloh. Zoznámenie sa s historičkou umenia Ľ. Belohradskou v roku 1966 prinieslo aj ich ďalšiu spoluprácu, keď pozvala začínajúcich sochárov na otváraciu výstavu *Socha Piešťanských parkov'67*, ktorá predstavila 30 autorov.<sup>266</sup> Toto významné podujatie, v rámci československého umenia spolu s *Olomouckou sochou 67*, prinieslo nové pohyby a koncepty umenia prezentovaného vo verejnom priestore.<sup>267</sup> M. Bartuszová tu vystavila sochárske diela *Kvapku a Dážď*,<sup>268</sup> na

---

<sup>262</sup> BELOHRADSKÁ, 1997, s. 7.

<sup>263</sup> AMB 65.

<sup>264</sup> BELOHRADSKÁ, Ľuba. Sochársky pohyb na východnom Slovensku. 1967, s. 6.

<sup>265</sup> Ľ. Belohradská ako príklady uvádza katalóg k autorskej výstave Vojtecha Löfflera (1906 – 1990), ktorý neobsahuje hodnotiaci text, ale tiež odborné nedostatky textu katalógu recenzovanej výstavy o košických sochároch, výstave vyčíta úradnícky prístup. Pocit z tejto situácie jej pripomenul dojem, aký môže mať turista na pompejskej ulici, vidiac iba mŕtve múry zápasiace s popínavým brečtanom a armádu všadeprítomných jašteričiek. Ibidem.

<sup>266</sup> Na II. Trienále Socha piešťanských parkov' 69 vystavovala aj Alina Szapocznikow, ktorá sa v roku 1967 zúčastnila na sochárskom sympóziu vo Vyšných Ružbachoch. Podľa: GOLA, Jola. Chronology of Alina Szapocznikow's Life and Work. In FILIPOVIC, Elena, MYTKOWSKA (eds.), Joanna. Alina Szapocznikow, Sculpture Undone, 1955 – 1972. New York : The Museum of Modern Art, New York and Mercatorfonds, Brussels, 2011, s. 95.

<sup>267</sup> Napriek významu výstavy, ktorá prinášala novátorské prístupy vo vnímaní a prezentovaní sochárskych diel vo verejnom priestore, bola kriticky a s nepochopením tohto prínosu hodnotená spisovateľom Dominikom Tatarkom. Bližšie o charakte slovenského intelektuálneho prostredia: GRÚŇ, Daniel. Proti démonom

ktorých aktuálne pracovala.<sup>269</sup> Tvorivý zámer mladej kurátorky vystaviť sochy v prírodnom prostredí korešpondoval aj s Bartuszovej myšlienkou umenia prepojeného s prírodou. Ľ. Belohradská v citovanom texte z roku 1997 uvádza, že Bartuszová polyesterovým variantom *Dažďa* o mesiac neskôr „oboslala“ výstavu *Socha v meste*, ktorú organizoval Ľubor Kára v Bratislave.<sup>270</sup> Výstavná činnosť Ľ. Belohradskej, zameraná na súčasné sochárstvo, a medzinárodne zacielený Ľ. Kára,<sup>271</sup> zároveň zastupujú aktivity v slovenskom umení, ktoré priniesli dôležité prepojenia so širším umeleckým dianím, ukončené po okupácii Československa vojskami Varšavskej zmluvy. Kurátor a kritik umenia Ľ. Kára ešte v slobodnom období 60. rokov prezentoval slovenské umenie v širšom európskom kontexte, jeho aktivity však boli politickým zákazom v 70. rokoch ukončené a na dlhý čas umlčané.

Prvou výstavou, ktorá prezentovala autorský súbor aktuálnej tvorby Marie Bartuszovej, bola menšia výstava s názvom *Plastiky a kresby*. Konala sa v negalerijnom priestore v kaviarni Jalta na Hlavnej ulici 49 v Košiciach v roku 1967 a svoje rané diela, prvé bronzové a hliníkové plastiky tam Maria vystavovala spolu s Jurajom Bartuszom.<sup>272</sup> Popri iniciačných výstavných aktivitách pracovala v Kameníne na ďalších objednávkach. Okolo roku 1964 začala vytvárať hlinený model pre fontánu<sup>273</sup>, ktorá bola určená na novobudované košické sídlisko Luník. Dokončila ju v kameni v roku 1967 [57] <sup>274</sup>. Pre túto fontánu si zvolila figurálne zobrazenie polosediaceho ženského aktu, ktoré bolo charakteristickým prejavom tradičného (oficiálneho) sochárskeho zobrazenia. M. Bartuszová sa však snažila hľadať možnosti v svetovom sochárstve a v tomto prípade, ako to potvrdila aj jej dcéra Anna, vychádzala z poznania modernistických sochárskych riešení ležiacich figúr H. Moora, ktoré boli inšpiráciou aj pre iných sochárov a pre ich „oddychujúce“ sochy vo verejnom priestore.

---

modernosti? K paradoxom interpretácie sochárstva. Problémy s abstraktným sochárstvom. In Archeológia výtvarnej kritiky. Bratislava : SLOVART a VŠVU 2009, s. 97 – 102.

<sup>268</sup> Doteraz nie je presne potvrdené, o ktoré diela ide. Ľ. Belohradská uvádza rozmery vstavených plastík Kvapka bronz, výška 150 cm (zrejme dielo AMB 42) a Dážď, bronz, výška 275 cm (zrejme dielo pod súpisným AMB 45). Podľa: BELOHRADSKÁ, Ľuba. Socha Piešťanských parkov '67 : I. trienále slovenského sochárstva, 1967.

<sup>269</sup> Diela AMB 42 – 43, 44 – 45, 46 – 48.

<sup>270</sup> Účasť M. Bartuszovej na tejto výstave sa nepodarilo potvrdiť z iných zdrojov. Nepodarilo sa ani dohľadať informácie o polyesterovom odliatku diela, čo by bolo zaujímavé najmä z dôvodu, že sú známe odliatky z 80. rokov, na základe čoho sa domnievame, že s materiálom polyesteru pracovala umelkyňa až neskôr v 80. rokoch.

<sup>271</sup> Kurátor výstav: Danuvius 1968, bienále mladých výtvarníkov, Bratislava. Socha piešťanských parkov '69, medzinárodná výstava plastík, skulptúr, objektov, kde vystavovali o.i. Alexander Calder, Jean Tinguely, Niki de Saint Phalle. Polmúzický priestor I, II, III – Socha – objekt – svetlo – hudba (Socha piešťanských parkov 1970 – 1973).

<sup>272</sup> Zachovali sa aj jej kresby, ktoré sú náčrtmi k riešeniu usporiadaniu diel výstavy.

<sup>273</sup> AMB 61.

<sup>274</sup> AMB III., bulharský mušľový vápenec.

Sochárka v tom čase už začínala sústreďovať svoj záujem na nové chápanie organickej formy, a to abstraktne redukovanej aj tým, že po tradičnejšej realizácii opustila figurálne zobrazenie, ktoré bolo zároveň v rámci jej diela ojedinelé. Zobrazenie symbolického tela v podobe ženského aktu, bez personalizácie, predstavujúceho alegóriu múzy a matky, označujúce miesto na oddych či intímnejší priestor v rámci verejného prostredia,<sup>275</sup> použila len pri tejto fontáne. Plastika nepôsobí monumentálne, i keď jej hmoty sú tvarované robustnejšie. Oficiálne objednávky, ktoré jej zabezpečili zárobok a materiálové i personálne zabezpečenie projektu, sa jej podarilo zúročiť v relatívne slobodnom tvorivom procese a zámere, oscilujúc medzi rôznymi technologickými a ideovými obmedzeniami. Ďalšie fontánové realizácie majú v rámci jej exteriérovej tvorby exponované miesto a v istom zmysle sú stanú pre umelkyňu emblematickými. Motív fontány z psychologického hľadiska zastupuje vedomie, je miestom, z ktorého vytryskuje prameň poznania, ale aj intuície a pocitov. Fontána bola pre Bartuszovú symbolickým miestom spojenia človeka s prírodou. Prírodu chápala ako prepojenú s civilizáciou – kultúrou a umením, ktoré je pre ňu prirodzeným pokračovaním tohto spojenia. Toto ponímanie sochy prejavila hneď pri jej druhej fontáne, realizovanej v rokoch 1966–1967 a osadenej v roku 1968 v areáli obchodného centra v Rožňave [60].<sup>276</sup> Modely pre vodnú kompozíciu fontány začala pripravovať už okolo roku 1965 v Kameníne a morfológicky súvisia so *Skladanými reliéfmi*<sup>277</sup> a so sadrovými plastikami vzniknutými gravistimulovaním, ktorým vygenerovala bublinový tvar asociujúci organizmus bunky alebo hríbu<sup>278</sup>. Previedla ich do väčšej mierky sochy tesanej do žuly,<sup>279</sup> ktorej materiál a organická koncepcia vytvorili sochu pre živé – verejne užívané priestranstvo. Zároveň to bola Bartuszovej druhá skúsenosť s prácou na kamennej soche, s ktorou jej – ako aj pri iných realizáciách – pomáhal jeden alebo viacerí remeselníci-kamenári.<sup>280</sup> Pri tejto plastike sa

---

<sup>275</sup> Sochársky alebo maliarsky portrét ženských osobností sa oproti mužom – hrdinom či významným dejateľom v umení režimu, napriek deklarovanej rodovej rovnosti, takmer vôbec nevyskytoval. Žena bola zobrazená alegoricky ako anonymný symbol ženy-budovateľky, matky, robotníčky, bojovníčky, ktorej sociálna rola reprezentovala obraz komunistckej spoločnosti.

<sup>276</sup> AMB VI.

<sup>277</sup> AMB 74, 75, 1966, bronz, sadra [65].

<sup>278</sup> AMB 84, okolo 1966, ale aj plastiky skupiny AMB 77–85. [21, 51]

<sup>279</sup> V Zmluve o vytvorení diela z 28. 2. 1967 je uvedené zadanie materiálu slivenecký mramor (lom Slivenec pri Prahe). Komisia SFVU zo dňa 16. 12. 1966 odporučila plastiku previesť v tmavej žule.

<sup>280</sup> Na kameňosochárske práce mala pomocníkov. Zo zápisu z roku 1968 sa dozvedáme: „Štefan Porubec. (nečitateľné slovo) mramor plastika ‚Prameň‘, pre obch. dom Rožňava. Pracoval od marca do polovice júna, kedy dokončil kameňosochársku prácu na plastike. Za túto prácu som Štefanovi Jakubcovi vyplatila 7500 Kčs. Ďalej pomáhal pri realizovaní reliéfu z hliníku, za čo som mu zaplatila 1400 Kčs. 1970. Štefan Jakubec mi pomáhal pri rôznych prácach v ateliéri, za čo som mu zaplatila 2300 Kčs. Luník V. VI. Terasa. / 1970 október. Š. Jakubec robil u mňa kameňosochársku prácu katafalk pre Dom smútku vo Veľkých Kapušianoch, za túto prácu som mu zaplatila 3500 Kčs. 1970. Š. Jakubec pracoval u mňa na pamätnej doske na dvoch reliéfoch z travertínu, vyplatila som mu za to 2.700 Kčs.“

ukazuje sochárkino riešenie, v ktorom si naformulovala organicky komponovanú scenériu. Do strohej kubickej formy nízkeho bazéna je vložená plastika spôsobom, ktorý je podnietený ideami japonskej záhrady, spájajúcej prvky neživej (kameň) a živej prírody (voda), kde oblý tvar zastupuje prvok organickej (ušľachtilej)<sup>281</sup> formy, z ktorého stredú vyteká prameň životodarnej tekutiny. Jednoznačnosť tejto koncepcie v rámci diela sochárky, ktorú dopĺňajú aj jej kresby, prekvapivo dokladá záujem o východné filozofie, prejavené v inšpirácii typom zenovej záhrady už v 60. rokoch. Tým naznačuje na interpretačné súvislosti svojich plastiek vychádzajúcich z tvarov prírody so stavmi prežívania prítomného okamihu, harmónie, vyváženej cesty medzi asketizmom a hedonizmom, myšlienkami vedúcimi k láske a tolerancii ku všetkému živému, duševnej bdelosti, duchovnej meditácie a pod. Všetky uplatňovala počas svojej tvorby.<sup>282</sup>

V roku 1967 začala pracovať na tretej fontáne, ktorá bola dokončená v roku 1970, ale pre problémy s nefungujúcim vodným čerpadlom bola skolaudovaná až v roku 1971. Ide o spomínanú bronzovú plastiku fontány pre átrium školy v Ústave pre telesne postihnuté deti na Opatovskej ceste v Košiciach. [59]<sup>283</sup> Použila pre ňu skoršie, rozmerné kvapky *Dažd'a* z rokov 1963–1965, umiestnila ich ako padajúce do kruhového otvoru bazéna tak, že matéria vody vystrekuje spod ich oblých hmôt. Okrem dokumentácie o úradnom priebehu realizácie sa nám zachoval stručný zápis, poznámka umelkyne o vnímaní diela v danom prostredí, ktorý naznačuje jednu z možností interpretácie, a tiež odkrýva spomínanú dôležitosť emotívneho výrazu diela aj pre samu umelkyňu. Keď sa opýtala detí na to, či sa im páči jej fontána s kvapkami vody, odpovedali jej, že im pripomínajú slzy. Bartuszovej osobná citlivosť a empatia k týmto deťom, žijúcim v zariadení mimo domáceho prostredia, jej melancholická povaha, problémy, ktoré komplikovali ukončenie realizácie,<sup>284</sup> našli v tomto prostredí svoje opodstatnenie a odrážali sa v ňom. Znovu nám pomáhajú pochopiť diela, ktoré vznikali

---

<sup>281</sup> „Autorka predložila ideový návrh na plastické riešenie fontány pre Obchodné centrum v Rožňave. Fontána predstavuje „Prameň“ riešený ako ušľachtilý tvar kruhový, z ktorého uprostred bude vyvierat' pramienok vody.“ Citované zo zápisnice sochárskej komisie SFVU podľa ideového návrhu umelkyne. Investor, objednávateľ: Krajský investorský útvar, Košice, architektonická spolupráca: Ing. arch. Eugen Kramár, Ing. arch. Ján Šprlák-Uličný. V komisii bol okrem architekta J. Šprláka aj košický sochár Ján Máthé, 7. 12. 1966. Ďalšími členmi komisii, ktorí hodnotili realizácie M. Bartuszovej boli napr.: Rudolf Uher, Andrej Rudavský – komisia na Fontánu Dážd', 1967, Erna Masarovičová, Alexander Eckerdt – komisia na kľučky pre dvere, 1977, Marta Hrebíčková – komisia na plastiku pre Krematórium, 1982.

<sup>282</sup> Inšpirácia zen-budhizmom, ako aj orientácia na transcendentálne a metafyzické významy v umení 60. – 80. rokov tvoria špecifický obsahový ráz východoeurópskeho konceptu.

<sup>283</sup> AMB IX.

<sup>284</sup> Predmetom sporu medzi zadávateľom, objednávateľom a sochárkou bolo nekvalitné vyhotovenie čerpacej techniky, z ktorého obviňovali sochárku, a nie inštalátéra, ktorý technickú prácu realizoval. Podľa listu od podniku Stavoinvesta, Košice pre Dielo SFV, Košice, 30. 10. 1970, na ktorý M. Bartuszová s vysvetlením odpovedala.

v tichu ateliéru, bez dokumentov, bez slov a komplikovaných názvov. Maria Bartuszová nechala vo svojej tvorbe intuitívne prehovoriť svoje emócie, ale aj podvedomé a nevedomé asociácie, ktoré sa prejavujú aj v tvorbe niekoľkých fontán, i keď v ich riešeniach vo väčších mierkach overuje najmä svoj sochársky program malých plastík a skladačiek.

## **2. 2. Biomorfne a hmatové plastiky z rokov 1965–1970. Skladba tvaru**

V čase sťahovania sa z Kamenína do Košíc vznikla jej prvá socha s Bartuszovej zástupným motívom *vajca*, ktorú tvoria dve spojené škrupiny umiestnené na kamennom podstavci.<sup>285</sup> Riešenie overovalo technické a technologické možnosti práce so sadrou, zatiaľ plné a ťažké korpusy s otvormi prasknutých štrbín sú zárodkom jej cyklu, ktorý postupne viedol až k majstrovským dielam z krehkých sadrových škrupín. Už v začiatkoch si načrtla hypotézu sochy skúmajúcej a odrážajúcej formy života, sochy vychádzajúcej z prírodných tvarov a procesov, keď umelkyňa čerpá z tvorivosti prírody. Ako vidieť aj na soche *Živá skala*<sup>286</sup>, modelovanej do rozmernejšie abstrahovaného zmyselne biomorfneho tvaru. Hladké a oblé hmoty pripomínajú telo krajiny, ako naznačuje aj jeden z mála zachovaných názvov sochy.<sup>287</sup> Maria ju tvarovala v hline ako oblú „mooreovsko-arpovskú“ formu, ktorú stotožnila so skalou, s časťou prírodnej scenérie a matérie, ako výsek krajiny. Zaoblená hmota plastiky pripomína tvary a povrchy ľudského tela meniaceho sa na bralo zobrazené v zmenšenej mierke. Motív *krajiny-tela* bude sochárka rozvíjať v 80. rokoch v množstve kresieb a najmä v asambláži *Krajina I. a II.*<sup>288</sup> V roku 1965 vytvorila niekoľko malých sadrových plastík<sup>289</sup> [11], vzniknutých odliatím do elastických foriem so zásahom stiahnutia tvaru, ktoré vzniklo previazaním mäkkej hmoty špagátom. Tento motív bol pre ňu zároveň zámerom na experimentovanie s previazaním tela plastiky a bol hlbšie tematizovaný v neskoršej tvorbe v období rokov 1970–1972 a po roku 1985. Prvé haptické skladačky modelované technikou gravistimulovaného tvarovania<sup>290</sup>, [25] vznikajúce ako tvarové rébusy, ktoré sa dajú zložiť a rozložiť aj na základe vizuálneho vnemu, ale najmä cez skúsenosť hmatového vnímania, vytvorila v roku 1965.<sup>291</sup> Pripomínajú rastlinné alebo živočíšne organizmy, napr. vnútorné

<sup>285</sup> AMB 59, 1964.

<sup>286</sup> AMB 63, 1965.

<sup>287</sup> Názov *Živá skala* je napísaný umelkyňou na zadnú stranu fotografie diela z Archívu umelkyne.

<sup>288</sup> AMB 313, 314, 1983.

<sup>289</sup> AMB 65, 67, 68.

<sup>290</sup> AMB 69 – 72.

<sup>291</sup> Vzťah medzi vnímaním hmatom a modelovaním tvarov rukami rozvíjala aj v 70. rokoch, kedy oblé tvary ukryté vnútri skladačiek orezala po obvode do hranatých tvarov: Skladačky - horizontálne a haptické, AMB 275, 1974, AMB 276, 1975.

orgány tráviacej sústavy [25]<sup>292</sup> a pre vizuálne analógie na organické abstraktné sochárstvo začali byť v odbornej literatúre označované ako organické.

M. Bartuszová sa téme haptickej plastiky a hap-estetiky začala venovať už v prvej polovici 60. rokov.<sup>293</sup> Zanechala niekoľko možných interpretácií, ktoré hovoria o jej zámeroch najmä v súvislosti s dielami zo 60. rokov a začiatku 70. rokov: „niektoré plastiky by mohli slúžiť ako didaktické pomôcky, napr. plastika vodnej kvapky pre pochopenie aerodynamiky a gravitácie,“ alebo „ako hračky-rébusy pre rozvoj hmatovej orientácie.“<sup>294</sup> Zaujímal sa teda aj o možnosti praktického využitia hmatovej plastiky a jej uplatnenia v bežnom živote ako učebnej pomôcky. Zameranie sa na utilitárne a didaktické funkcie určite súvisia s jej východiskom v keramike, v jej úžitkovosti, ale aj v hľadaní a modelovaní dizajnovnej dokonalosti a účelnosti predmetov určených do ľudských rúk. Poslaním jej biomorfných dotykových plastík ako umeleckých diel je poskytnúť človeku aj iný zážitok než len vizuálny a estetický. Sústreďenie sa na taktilné kvality a možnosti sú snahou o vytvorenie inej – neverbálnej komunikácie, ktorá prebieha na úrovni zmyslu hmatu a uskutočňuje sa fyzickým dotýkaním. Rozvíjanie hmatovej percepcie podnecuje psychologické prežívanie a vnímanie umenia a okolitého sveta intuitívnym videním a vnímaním (hmatová a estetická fantázia, duševná, neracionálna práca).

Rok 1966 bol pre Mariu Bartuszovú mimoriadne kreatívnym obdobím. Vytvorila jedinečnú sériu malých sadrových plastík okruhu okolo *Dvojdielnej plastiky I.*,<sup>295</sup> ktorá vyústila do série plastík biomorfných tvarov pripomínajúcich rozkvitnuté a zvädnuté rastliny a ich plody metamorfujúce na pohlavné orgány vo vitálnom a tiež pasívnom stave.<sup>296</sup> Tému rozvinula ďalej do tvarovo sumárnej plastiky hniezda-bunky s orezanými výhonkami<sup>297</sup> [28] a do *Skladanych reliéfov* [65]<sup>298</sup>. Motív orezávania oblého a mäkkého tvaru na sadrových hmotách realizovaný prerezaním a oddelením nožom, pílkou, obrúsením nástrojmi ako pilník či brúsnymi papiermi sa presadil už v období rokov 1968–1969 na stĺpových plastikách<sup>299</sup> a začal tak tvoriť opozitný akcent k dokonalým, fyzicky a esteticky nenarušeným tvarom. [37]

---

<sup>292</sup> AMB 69, 70, 71, 72.

<sup>293</sup> Haptický – termín vychádza z gréckeho slova haptain, ktoré znamená dotýkať sa.

<sup>294</sup> Zo zápiskov M. Bartuszovej. AMB, f. DaK. Garlatyová 2012 – 2015, nedatované, zrejme koncept pre rozhovor s V. Budskou, Sochy pre človeka, okolo 1981.

<sup>295</sup> AMB 77 – 86. [21, 37, 51]

<sup>296</sup> ABM 108 – 109, 1968–1970, sadra.

<sup>297</sup> AMB 107, 1968.

<sup>298</sup> AMB 74, 75.

<sup>299</sup> AMB 113 – 116.

V roku 1966 tiež „vymodelovala“ esenciálnu *Štvordielnu plastiku III.*, autorkou nazývanú aj *Klíčenie*, ktorej bronzové odliatky sa nachádzajú v niekoľkých verejných a súkromných zbierkach<sup>300</sup> [19, 32]. V plastike *Klíčenie* sa ozýva morfológia modernistického abstraktno-organického sochárstva (Brâncuși, Arp, Moore). Aj názvy diel, ktoré autorka výnimočne použila, sú inšpirované názvami diel H. Moora, napr. *Dvojdielna plastika (Two-Part Sculpture)*<sup>301</sup>, pokračujúc číselnými variáciami princípu skladania (z 2, 3 a 4 dielov). Vytvorila ich ale s iným technologickým, funkčným a významovým zámerom. Gravistimulované sadrové odliatky z gumených balónov a kondómov preberajú tvar formy – vznikajú tak predmety predĺžených, valcovitých a stĺpových tvarov. Mäkké elasticke formy, ktoré umelkyňa v záverečnej fáze odlievania sadrových plastík odstránila, sa podpísali na ich výslednom tvare, ktorý je bez ochranej vrstvy, nahý, na pohmat krehký. Navyše sú bez povrchových úprav, ktoré by ich dodatočne „skrášľovali“ a povyšovali na moderné abstraktné sochy. Sú teda bez glazúry alebo polychrómie, ale tiež bez cizelovania a leštenia povrchu, ako je to v prípade ich hliníkových alebo bronzových odliatkov. V roku 1967 odliala do kovu len jednu, a to prvú z radu, *Dvojdielnu plastiku I.*<sup>302</sup> *Klíčenie* bolo odliate do bronzu až v roku 1970 a v 1974. Skoršími bronzovými odliatkami sú drobné plastiky nie väčšie než objem dvoch dlaní, ktorým sú určené na uchopenie: *Zrnko* [56]<sup>303</sup>, stĺpová *Skladačka II.*<sup>304</sup>, *Skladačka III.*<sup>305</sup> [69]

Plastika *Klíčenie* je zostavená ako súdržná organická skladba, tvorená oblou bázou stlačenej bubliny – hniezda, z ktorého vyrastajú puky a plod. Táto malá, 29 cm vysoká plastika je zárodočnou platformou pre jej ďalšie diela, pri tvorbe ktorých sa zamerala na študovanie a hľadanie biomorfne modelovaných objemov a oblých tvarov. Vychádzala z tvarových variácií buniek, plodov, živočíchov (mäkkýšov), ktoré sa menia na mäkké, ohybné, stočené oblity pripomínajúce časti ľudského tela. Takým je aj tvar zrna. *Zrnko*, z ktorého rastie zárodok života, však narastá a mení sa na tvary vyvolávajúce predstavu ženských pier a pohlavia ako archetypálnych tvarov a sexuálnych symbolov. *Klíčenie*, vytvorené zo spletených oblých a podlhovasto natiahnutých tvarov pripomínajúcich tvary prsníka, brucha,

---

<sup>300</sup> AMB 87 [19, 32].

<sup>301</sup> V kapitole *Své plastiky*. Premena tvaru uvažujeme o príbuznosti autorského názvu s názvom *part-object* podľa MOLESWORTH, 2005. Bližšie v Kapitole *Socha ako kvapka vody 1963–1965*, pri poznámke 233.

<sup>302</sup> AMB 77/1, 1966 [21].

<sup>303</sup> AMB 88 – 90, 1965 – 1967 [56].

<sup>304</sup> AMB 96/1, 1967.

<sup>305</sup> AMB 97/1, 1967, hliník, 1968 [69].

falusu, štrbín a oblín ľudského tela, vyjadruje prepojenie mužského a ženského, ich plodivej sily vyjadrenej pohybom prúdenia, výmeny a striedania síl. Do poduškového podstavca – hniezda v tvare bubliny, ktorý tvorí základ *Dvojdielnej plastiky*, je vertikálne vsunutý, jemne prehnutý podlhovastý tvar. V sérii plastík z tohto cyklu AMB 77 – 84 [21, 37, 51] pracovala s dodatočným princípom orezávania, tak že po určitých úsekoch tvar skracovala až po oválnu bázu pripomínajúcu bunku, vajíčko, hríb či živú formu, v ktorej je ukrytý zárodok. Otesávanie, osekávanie ako sochársky spôsob uberania hmoty a opracovania materiálu je symbolicky vyjadrené v opakujúcom sa procese orezávania, skracovania týčiaceho sa tvaru. Zmenšovanie vertikálneho prvku metaforicky odkazuje na proces zániku a strácania životnej funkcie, ale tiež na stratu dominantného postavenia tohto prvku.

Emblematické diela tohto okruhu sú jej prvé, do sadry odlievané reliéfy, z ktorých sa zachoval zrejme len jeden *Skladaný reliéf II.* (AMB 75, 1966), [65]<sup>306</sup> nachádzajúci sa v zbierke Tate Modern v Londýne. *Skladaný reliéf I.* (AMB 74, 1966) je známy len z reprodukcie bronzového odliatku. Reliéf č. 75 je určený nielen na vertikálne, ale aj horizontálne umiestnenie. Pri inštalovaní diela v ležiacej polohe sa objavuje zásadná téma M. Bartuszovej – tou je *prameň*, ako nám ukazujú jej štúdie pre tvarové riešenia fontán. Napríklad ako miest označujúcich prameň vyvierajúci spod zeme, alebo priamo zo skaly, miesto osvieženia, ako prameň symbolizujúci život a plodnosť, tiež nedotknutosť prírody, duchovnú očistu a prívod duševnej energie. Túto tému vizuálne analyzovala aj na kresbách zaznamenávajúcich rytmus vodnej hladiny, ktoré budú neskôr viesť k hliníkovým reliéfom.

Prstencové pupence *Skladaného reliéfu* vznikli odliatím balónu a zatlačením zasunutého prstu alebo sadrového odliatku, ktorý vytvoril dutinu. Nie sú do nich vložené predmety, ako pri iných skladaných plastikách a ako naznačuje názov. Sú to prázdne tmavé diery, ktoré sa vyjavia v prípade vertikálneho umiestnenia reliéfu. Prázdno otvorov odkazuje aj na symboliku *studne-dutiny*, ktorá tak naznačuje na pohyb zvonka dovnútra a naopak, na proces prijímania a vylučovania, oplodnenia a pôrodu, na výmenu medzi vonkajším a vnútorným svetom. Motív *dutiny-nádoby* pripomína vnútorné orgány ženského pohlavia, pri ďalšom čítaní sa tieto duté otvory javia ako zmyslové orgány (oči, nos, uši), pomocou receptorov prenášajúce informácie medzi vonkajším prostredím a vnútornými orgánmi

---

<sup>306</sup> Ako prvý *Skladaný reliéf* sme očíslovali bronzový reliéf, ktorý sochárka označila ako III. reliéf zo sadry a bronzu, ktorý je publikovaný pod číslom 2 v prvom katalógu M. Bartuszovej (1988). V súpise sme zmenili číslovanie na I. a II. podľa dokumentárnej fotografie a zachovaného diela, keďže doposiaľ nemáme iné bližšie informácie o ďalších reliéfoch.



ľudského tela. Ako oči symbolizujú aj vnútorný zrak – schopnosť vnútorného, duchovného videnia. Bublinový tvar, stlačený alebo prederavený ako kľúčový motív vytvárajúci surrealistický symbol, rozvíjala Maria Bartuszová počas celej tvorby. Index *studne-nádoby* uschováva v hĺbke ukryté psychologické vrstvy intímneho príbehu. Povahu takejto schránky tvorí aj samotná zložená forma na odlievanie jednotlivých častí plastík, ktorú umelkyňa ponechala v tomto procesuálne-technologickom stave (AMB 76, 1966). Ostala v podobe skrinky, relikviára, ulity, v ktorej sú uložené drobné časti plastík a paradoxne chránené pred ich použitím, odliatím, poskladaním, vystavením, pred dotykom. Pretože hlavným princípom plastík tohto okruhu je skladanie menších tvarov do väčšieho systému, meniac svoju podobu ale aj podstatu skladaním, ukladaním, rozkladaním ako i voľným rozvrhom, akým Maria ponechala mnoho malých častí rozložiteľných do intuitívne a individuálne selektovaných, autorkou neurčených skladieb. Ako zbierku neidentifikovaných ostatkov, kostí, relikvií (AMB 95). Sú výskumom rozmanitých foriem v prírode, ktorými sa prejavuje život. Vo svojom sochárskom programe nimi manifestovala biologické prejavy a fyzikálne javy, ktoré utvárajú význam diel. Umožňujú však aj rodové čítanie; sú tvarovým skúmaním prejavov femininity a maskulinity v ohmatávaní konfliktného, ale aj tvorivého vzťahu medzi mužom a ženou, otvárajú surrealistickú tému tela ako fetiša, ale aj umeleckého diela ako fetišistického objektu. V tomto období tvorby sochárky sú vyrastajúce a vrastajúce tvary (prenesene kreatívne a deštruktívne sily) vo vyváženom vzťahu, ukazujú sa nám ako sochársky program seizmograficky zaznamenávajúci vlastný život tvorkyne. V období rokov 1967–1969 vytvorila ďalšie haptické skladačky<sup>307</sup>, ktoré boli neskôr použité aj na sympóziu pre nevidiace a slabozraké deti, na jednu pridala aj index tela – odtlačok svojej dlane, ktorou plastiku jedinečne poznačila (AMB 103, bronz). Niektoré plastiky, vzniknuté najskôr odlievaním do sadry, autorka, podľa finančných možností, dala odliat' do bronzu alebo do lacnejšieho kovu – hliníka.<sup>308</sup> Metodickou zaujímavosťou sochárkinho programu tvorby skladačiek je princíp *seriálového radenia* formujúci variabilný systém, a tiež skladbu založenú na spojení pozitívneho tvaru s jeho negatívnou kópiou. Buď je zložený ako rad plastík zaznamenávajúcích procesualnosť – pohyb, rast v časopriestore, alebo ako kompozícia zložená z malých častí do organického celku – „malých nekonečných vesmírov“. Tieto situácie sú zároveň jedným z možných spôsobov, ako jej haptické plastiky vystaviť

---

<sup>307</sup> AMB 96 – 123. [24]

<sup>308</sup> Bartuszovci zo začiatku svoje diela odlievali priamo vo Východoslovenských železiarňach a aj v pražskom podniku Zukov, ale najmä v dielni brata Juraja Bartusza Gyoza v Kameníne. Dielňu v súčasnosti prevzal jeho syn Zsolt Bartusz, s ktorým rodina Bartuszovcov aj naďalej spolupracuje. Na remeselných sochárskych prácach M. Bartuszová spolupracovala napríklad aj s Jozefom Mrázkom, ktorý odliel niekoľko jej plastík z farebných kovov.

a interpretovať. Zároveň nie sú uzavreté v presných cykloch a v tomto spôsobe otvorenosti „tém“ M. Bartuszová pokračovala do záveru svojej tvorby. Organizovanie kompozícií pomocou racionálno-intuitívnej skladby tvarov pripomína tvorenie hudobnej skladby, alebo básne. Interpretačnou alternatívou jej diel ako zápisu jazyka seba samej, alebo širšie záznamu jazyka človeka, by mohla byť poézia alebo zvuková kompozícia; v neskorej tvorbe sochárky aj architektonická. V týchto spojitostiach nachádzame tvorivé alúzie na myšlienky Františka Kupku z *Tvoření v umění výtvarném* a na jeho úvahy o poňatí bielej farby ako hudobnej pauzy (intervalu), ako aktívneho mlčania (V. Kandinský), bieleho miesta, pomlčky, medzery, ktorá je ako tón výrazom prázdnoty a protikladom zvuku deliaceho čas; prostriedky, s ktorými komponovala svoje sochárske skladby Maria Bartuszová.<sup>309</sup>

### **2. 3. Vzťahy**

Maria Bartuszová nemala počas svojho života aktívne vzťahy s umeleckým dianím aj preto, lebo jej tvorba vznikala v československom prostredí, ktoré bolo uzavreté pred priamymi kontaktmi na umenie za jeho hranicami. Týkalo sa to mnohých umelcov a umelkyní neoficiálnej scény tvoriacimi v privátnom prostredí. Umenie 50. až 80. rokov bolo pod kontrolou oficiálnej moci a bolo riadené doktrínou socialistického realizmu a ideológiou marxizmu-leninizmu a ako také bolo poznačené myšlienkovou a tvorivou stagnáciou. Jej osobná izolácia mala dôvod aj v metóde jej tvorby, ktorá bola postavená na subjektívnych výskumoch. Slovenská umenoveda bola zameraná skôr na viditeľnejšie bratislavské dianie a po roku 1989 sa snažila nadviazať na najnovšie trendy svetového umenia. Tvorba M. Bartuszovej bola však objavená v kontexte, na ktorý umelkyňa reagovala vo svojej privátnej tvorbe a práve preto môžeme o jej diele uvažovať v súvislostiach s umením medzinárodnej neoavantgardy. I keď sa jej tvorba ukazuje ako „zapadajúca“ do skladačky vývoja medzinárodného umenia, neoznačujeme ju za predstaviteľku týchto tendencií, resp. štýlov.<sup>310</sup>

Maria Bartuszová, ktorá cestovala len zriedkavo a spoločenských kontaktov mala tiež málo, poznávala umenie z dostupných zdrojov, najmä z kníh. Dodnes sa niektoré z nich nachádzajú v jej bývalej knižnici, okrem poézie (česká moderna) sú to knihy o dejinách umenia, filozofii a psychológii, ale aj ich cyklostylové a xeroxové kópie z 80. rokov, ako aj

<sup>309</sup> Podľa: SRP, Karel. František Kupka. Geometrie myšlenek. Praha : Arbor vitae, 2012 s. 49.

<sup>310</sup> Výstava Gender check, MUMOK, Viedeň, ktorá v stredoeurópskom priestore pioniersky vystavila diela rodového umenia, prezentovala diela M. Bartuszovej v sekcii Woman Artist Appropriate Universal Art. Vystavené diela pripomínali príbuznosti s tvorbou medzinárodného umenia a tvorba Bartuszovej bola na výstavu zaradená ako nadväzujúca na toto umenie.

samizdaty prekladov literatúry o zen budhizme a o alternatívnej medicíne. Dôležitými zdrojmi boli pre ňu monografie umelcov s reprodukciami ich diel, ktoré jej poskytli prehľad o umeleckej tvorbe, na ktorú reagovala vo forme inšpirácií a tvorivých reakcií na umenie iných sochárov – najmä mužov. Komunikovala s umením, ktoré vznikalo v odlišnom i podobnom čase a reagovala naň interpretačne svojimi dielami: „*Zumenia 20. storočia obdivujem obzvlášť Constantina Brâncusiho, Hansa Arpa, Henryho Moora, Alberta Giacomettiho, Lucia Fontanu, Joana Miroa, Giorgia Chirica, Yvesa Kleina. Brâncusiho, Arpa, Moora pre dokonalosť formy a filozofiu ich tvorby. Giacomettiho pre pocit času a pominuteľnosti človeka, Fontanu pre jednoduchosť použitých prostriedkov a elegantnú hravosť, Chirica pre pocit zastavenia času – časovej nehybnosti.*“<sup>311</sup> Jej výber umelcov ukazuje spôsob, akým postupovala. Nebol založený na ukotvení sa v štýle, na nadviazaní na vývoj, ale na slobodnom pohybe v hľadaní súvislostí, ktoré chápala ako komunikácie – tvorivé dialógy a interpretácie. Zo sprostredkovaných informácií z reprodukcí umeleckých diel, z ktorých *odpadáva ich „Tu a Teraz“, teda jedinečné bytie na mieste, kde sa nachádza, z umenia bez aury, ktoré ako reprodukované technikou reprodukcie je uvoľnené z oblasti tradície*, vytvorila na novom mieste svoje autentické a auratické „*Tu a Teraz*“.<sup>312</sup> Od začiatku 60. rokov to boli najmä monografie Constantina Brâncusiho,<sup>313</sup> Alberta Giacomettiho, Henryho Moora a Jeana Arpa, ktorí boli aj v československom umení vnímaní ako ťažiskové osobnosti moderného sochárstva. Počas štúdií sa zaujímala o tvorbu Augusta Rodina a Camille Claudel. V 70. rokoch to bola maľba Joana Miróa a v 80. rokoch sochárska tvorba Isamu Noguchiho, architekta Freia Paula Otta<sup>314</sup> a Luciana Fontanu, ktorého katalóg mala už od čias štúdií na VŠUP a aj podľa J. Bartusza si ho veľmi cenila a uchovávala. Tieto rozhovory boli rozšírením najdôležitejšej komunikácie jej života, a to v tvorivej spätosti – v kontakte s Jurajom Bartuszom, s ktorým viedli intenzívny dialóg o umení. Ich osobný vzťah bol pre ňu po celý čas dôležitým podnetom k tvoreniu, dalo by sa povedať, že sa gesticky odtláčal v jej sochárskej tvorbe ako i v referencii na krehký materiál sadry. Obsahoval pnutie, rozpory, vášeň, ale aj hlbokú, Mariou intenzívne až fatálne prežívajúcu vzťahovú previazanosť oboch umelcov, ktorá vyústila do straty kontaktu, a ktorá sa stala autonómnou súčasťou jej sadrových experimentov.

<sup>311</sup> Zo zápiskov M. Bartuszovej. AMB, f. DaK. Garlatyová 2012 – 2015. Nedatované. 80. roky.

<sup>312</sup> Voľne citované podľa: BENJAMIN, Walter. Umelecké dielo v epoche svojej technickej reprodukovateľnosti. In Walter Benjamin. Iluminácie. Eseje. Bratislava : Kalligram, 1999, s. 194–225, s. 197.

<sup>313</sup> Maria bola s Jurajom na rodinnom stretnutí vo Viedni, kde dostala od sesternice monografiu Constantina Brâncusiho; podľa venovania v knihe to bolo v októbri 1965. SCHWABE, Benno. Constantin Brancusi. Verlag Basel : 1958 [06, 07, 08].

<sup>314</sup> Nemáme informáciu o tom, že poznala tvorbu Fredericka Kieslera a jeho projekt Endless House.

K rozširovaniu všeobecných informácií využívala rôzne časopisy *Výtvarná práce*, *Plamen*, *Flash Art*, československé samizdaty, ale aj zdroje zo slovenských a českých tlačovín, z ktorých si robila vlastný výskum. Občas si vystrihávala reprodukcie obrázkov z dennej tlače (*Pravda*, *Smena*) a z dobových časopisov (*Vlasta*, *Rodina*, *Zdravie* a ďalších), hľadala v nich informácie o umení, dizajne, architektonických návrhoch, plánoch, riešení domov a záhrad, zdravom životnom štýle, stravovaní, i vedecké a technické fotografie, ktoré občas prekláza aj zo západu i napriek cenzúre [77, 79, 81, 83]. Rôzne články ako napríklad informácie zo 70. rokov o experimentálnej biomimetickej architektúre a stavebných materiáloch pochádzajúcich z prírodných zdrojov ju inšpirovali k jej vlastným tvorivým ideám zapísaných vo forme poznámok.

### **2. 3. 1. Dialóg s Henry Moorom**

Moorova výstava v Národnej galérii v Prahe v roku 1966, ako aj pozdejšie vydaná publikácia o sochárovi<sup>315</sup> boli aj pre Mariu Bartuszovú intenzívne prežitým a prehodnoteným podnetom.<sup>316</sup> V rannej tvorbe umelkyne sa prejavil najmä v súvislosti s hľadaním možností abstraktného organického sochárstva, a to v esenciálnej práci s tvarom a hmotou vznikajúcou v organickom procese odlievania, nie tesania do bloku kameňa. Moorova sochárska koncepcia vzťahu pradávneho (prehistorické vzory) a súčasného bola pre ňu tvaroslovným stimulom a zároveň ju utvrdila v už zjavnom názore o prepojení umenia so životom, kultúry s prírodou a tvorby umeleckého diela so vznikom živého organizmu. Vzťah k typu Moorovej *Reclining Figure* sa ukazuje na formálnom riešení sochárkinej jedinej figurálnej sochy pre fontánu. [57, 63] Ale zásadnejšie, pravdaže okrem spôsobu *taille directe*, boli pre ňu Moorove ciele ako trojrozmernosť – pohľadovosť sochy; pozorovanie princípov foriem a rytmov prírodných objektov – kameňov, kostí, stromov, mušlí; snaha o videnie a vyjadrenie psychologického ľudského prvku a vyjadrenie intenzívneho života sochy.<sup>317</sup> Moorove rozloženie biomorfnych tvarov na rovine platformy, ktoré kreoval ako telo a krajinu (inšpirácia J. Arpom), ich vzájomné vzťahy odrážajúce emócie, psychologické stavy ako i obdobne tvorené organické tvaroslovie Barbary Hepworth poskytli sochárstvu intenzívne

---

<sup>315</sup> Henry Moore, *Plastiky a myšlienky kolem nich*, Praha : Odeon, 1985, text: Petr Wittlich. V knižnici umelkyne sa nachádzali aj ďalšie monografie H. Moora.

<sup>316</sup> Mala prehľad o pražských výstavách, navštevovala ich. V 60. rokoch videla napríklad ďalšie výstavy umelcov: Giacomo Manzú, 1966, Yves Klein, 1968. Zaujímala sa o tvorbu Luciana Fontanu, na ktorého Priestorový koncept (*Concetto spaziale*) reagovala vo svojich reliéfoch a zápiskoch v 80. rokoch.

<sup>317</sup> Podľa: FOSTER – KRAUSSOVÁ – BOIS – BUCHLOH. 2007, s. 269.

kreatívne impulzy. [67, 63, 64] Východisko v organickom sochárstve bolo pre M. Bartuszovú jednou z najdôležitejších lekcí umenia. Vráťane Brâncusiho primárnych - prírodných sochárskych tvarov a surrealistických podnetov v pôsobení opticky a hapticky sugestívnych sôch Jeana Arpa, ktorý skladal ich časti do psychologicky vyžarujúcich organických skladačiek.

V 80. rokoch sa k ranému zdroju vrátila prostredníctvom textu P. Wittlicha publikovanom v roku 1985 v monografii H. Moora v českom jazyku, ktorý jej poskytol teoretické formulácie a interpretácie sochárskeho konceptu organickej sochy. Vtedy konceptuálnym spôsobom prehodnotila organické sochárstvo vychádzajúce z vyjadrenia živej prírodnej formy a inovatívne ho rozvinula v poslednom období svojej tvorby.<sup>318</sup> Boli to princípy, ktoré Wittlich popisuje v súvislosti s Moorovou témou *Matky s dieťaťom*, ktorá je pojednaná ako spojenie medzi väčšou a menšou formou, ako vzťah dvoch hláv a ako vzťah k materskej forme kameňa – tieto vzťahy M. Bartuszová vyjadrovala vo svojich dielach vznikajúcich pneumatickým odlievaním. Telo nie je videné v proporcionálite ľudského tela, ale v citovom vzťahu, táto expresivita však nie je podľa P. Wittlicha osobná. Maria Bartuszová svoje diela nepomenovala názvami, neoznačila ich osobnými príbehmi, tie však ukryla do vnútorného až tajného života svojich diel a zapísala si ich do svojich písaniek. Vrstevnatý Wittlichov text, ako ostatne aj Moorova tvorba, poskytujú mnoho paralel k myšlienkam umelkyne. Spomeňme niekoľko: archaické tvary sú videné nekonvenčným spôsobom (Matka s dieťaťom); časté zobrazovanie ženského tela, mužské postavy vystupujú najmä s problematikou vojny; sochárska tvorba H. Moora je ako živý tvorivý proces, prejavujúci sa v mnohopočetnosti – sérii diel; bázou tvorby je príroda; podobnosť ženskej figúry s krajinou; diera – perforovanie hmoty; duté formy: „*žena sa stala absolútnou nádobou, miestom vchodu a východu a čistou 'zemnou' formou, utvorenou z dutín a dier*“<sup>319</sup>; použitie hmotných priestorových foriem: konvexnej a konkávnej ako relácie k vnútornému a k vonkajšiemu priestoru. „*Podle antropologů byla primární prostorovou zkušeností člověka dutina jeskyně. Moore však v kameni a dřevě nedělal jen romantické sluje, ale skutečné díry.*“ Okná či brány, v ktorých bola priestorová skúsenosť spojená so zážitkom „otvoreného“ priestoru. Maria Bartuszová perforácie a dutiny svojich diel vnímala ako brány či okná do osobného vnútorného priestoru, najmä ženského.

---

<sup>318</sup> Henry Moore, *Plastiky a myšlenky kolem nich*, Praha : Odeon, 1985, text: Petr Wittlich. s. 5 – 19.

<sup>319</sup> *Ibidem*. s. 18

### 2. 3. 2. ... a s Jeanom Arpom

Maria Bartuszová v ranom období svojej tvorby komunikačne nadväzuje na k dotyku lákajúce plastiky Jeana Arpa, ktoré si vo Fondation Arp v Clamart môže návštevník ohmatať v bielych rukavičkách. Arpove biomorfne sochy, zložené z niekoľkých častí, vychádzajúce z prírodných foriem neimitatívnym a nepopisným spôsobom, boli pre ňu vizuálnou skúsenosťou z reprodukcí, niektoré z nich videla zrejme aj naživo.<sup>320</sup> Do „rozhovoru“ s ním sa zapojila svojím vytváraním tvarov, ktoré nemodelovala a ani netesala do mramoru, ale ich *fa presto* odlievala do gumených foriem a utilitárnej, lacnej sadry, následne k nim pridáva hmatovo variabilný element skladania a rozkladania tvaru. Reagovala aj na morfológiu Arpových sadrových a bronzových odliatkov, ktoré svojou tvarovou prítlačivosťou vyjadrujú východisko v tvaroch prírody otvorenej senzuálnemu, poetickému a transcendentálnemu vnímaniu umenia (napr. ideou nekonečna a vesmíru). Inšpiratívnymi boli jeho oblé torzá *Concretions humaine*, 1933 – 1936, ich abstraktné plodivé formy – *konkrécie*, modelované ako organické tvary nájdené v prírode asociujúce telesné tvary. Tieto princípy sú rozvíjané napr. na diele *Sculpture to be Lost in the Forest*, [22]<sup>321</sup> alebo plastikách *Trois objets désagréables sur une figure*<sup>322</sup>, *Nomril et deux idées*<sup>323</sup>. J. Arp v čase, keď sa Bartuszová začala zaujímať o jeho diela, už svoju tvorbu uzatváral. V roku 1966 v Bazileji umrel. Jeho tvorivý odkaz bol pre našu sochárku prínosným, nielen pre princíp automatickej kresby a koláže vznikajúcej trhaním, strihaním a náhodnou skladbou biomorfných prvkov, ale najmä v skladaní modelovaných a do sadry odlievaných abstraktných vegetatívnych foriem, ktoré rastú, meniac sa zo semena na plod, rastlinu, ale aj oblaky či zvieratá.

Keď sledujeme zámery a myšlienky M. Bartuszovej, zisťujeme, že nemala vopred stanovený cieľ dopracovať sa k organickej plastike či tvoriť organickú skulptúru, nejde teda o zadefinovanú abstrakciu a modernisticky chápanú organickú sochu.<sup>324</sup> Abstrahované tvary jej plastik síce tvarmi pripomínajú žijúce organizmy, ktoré sa množia, spájajú, existujú, ale sú pre ňu najmä prostriedkom ako neliterárnym spôsobom vyjadriť mimoriadne osobné a intímne videnie sveta. A ako prehovoriť z miesta, v ktorom žila, vytvárajúc tak svoj haptický autoportrét. Organicnosť foriem prevzala a používala ako spôsob vyjadrovania sa

<sup>320</sup> Orientačným zdrojom o sochárstve bol pre umelkyňu Slovník západoeurópskeho sochárstva 20. storočia, Od Rodina po Moora, Bratislava : Tatran, 1973.

<sup>321</sup> Rok vzniku 1932, odliatia 1953–1958, Tate Gallery, Londýn, T04854.

<sup>322</sup> 1930, sadra, Museum Jorn, Silkeborg.

<sup>323</sup> 1932, sadra a kolorovaná sadra, Musées de la Ville de Strasbourg.

<sup>324</sup> Vladimír Beskid popisuje tvorbu M. Bartuszovej ako cestu k organickej plastike, ako domácu verziu organického abstraktného sochárstva.

umením. Preto termín *organická plastika* používame ako pomocný termín, ktorý označuje východisko umelkyne v prírode, jej tvaroch a štruktúrach, ale aj v organickom sochárstve moderny. Najmä v koncepte *biomorfizmu*, ktorý v umení 20. storočia súvisí najmä so surrealizmom,<sup>325</sup> ale aj s umením secesie (napr. Antoni Gaudí). M. Bartuszová ho ideovo rozvinula aj pri hľadaní organicko-geometrickej formy, ktorá vyrastá z prírodného základu, napríklad v reakcii na kompozičnú štruktúru malieb Joana Miróa.

## **2. 4. Cesta do Egypta. Večnosť narušená večnosťou**

Maria Bartuszová so záujmom poznávala svetové umenie, i keď totalitný politický režim neumožnil svojim občanom slobodný pohyb mimo hraníc štátu. Iba občasne, na výjazdovú doložku. Na cestu do západných krajín bol potrebný aj devízový prísl'ub.<sup>326</sup> Aj z týchto obmedzujúcich dôvodov uvažovala o emigrácii, a podľa jej dcér o to žiadala aj manžela; v Nemecku žila časť jej rodiny po matkinej strane, ktorú chcela kontaktovať. Manželia sa však pre tento radikálny krok nerozhodli.

Ešte v časoch konca politického uvoľnenia, ale zároveň už v zlomovom roku okupácie ČSSR sovietskymi vojskami, sa jej podarilo vycestovať do Egypta a Libanonu, a to v rámci skupinového zájazdu trvajúceho zrejme dva týždne. Z tejto cesty, ktorú môžeme považovať za študijnú, sa nám zachoval stručný zápis. Voľne, ceruzou si do malého zošita zapísala: „*V roku 1968 v Egypte. Monumentalita a veľké množstvo pamiatok prevedených v dokonalých tvaroch v najtvrdších materiáloch a tvorených pre večnosť. Potom Dva Memnonove kolosy, osamotené v širej krajine pod modrou oblohou a rozpaleným slncom, kde značná narušenosť kamenných figúr bola akosi v rovnováhe s tým, čo ešte zostalo z pôvodnej dokonalosti sediacich figúr – večnosť narušená večnosťou. Cítila som sa pod nimi ~~velice~~ malá, ~~zraniteľná~~,<sup>327</sup> nevýznamná a pominuteľná v nekonečnom čase pred mojou existenciou*

---

<sup>325</sup> Termín biomorfizmus bol v tejto súvislosti použitý historikom umenia Alfredom H. Baarom v roku 1936. Barr, Alfred H. *Cubism and Abstract Art*. New York: MoMA, 1936. Pojem morfológia, tak ako ho použil J. W. von Goethe pri štúdiu biologickej formy (metamorfózy) používame pomocne na vyjadrenie tvarovej vizuálnej a biologickej povahy a podobnosti s tvarmi organizmov a ich orgánov na tvorbu sochárky.

<sup>326</sup> V dotazníku z roku 1979 M. Bartuszová uvádza svoje študijné, pracovné cesty a zahraničné pobyty: 1956 – NDR (Nemecká demokratická republika), 10 dní, 1966 – Francúzsko, 14 dní, 1969 – BĽR (Bulharská ľudová republika), uvádza možno zámerne nesprávny údaj: 1969 (1968) – Egypt, Libanon, 14 dní, 1970 – Grécko, 14 dní, 1976 – Nemecko, Paríž, Švajčiarsko, Viedeň, 14 dní, *Ibidem*. Archív Národného biografického ústavu Slovenskej národnej knižnice (dotazník 1979).

<sup>327</sup> Prečiarknuté M. B.

a v nekonečnom čase po mojej existencii.<sup>328</sup> Keďže Maria Bartuszová nemohla cestovať tak, ako by si priala a ani cesty, ktoré absolvovala, nie sú podrobnejšie zmapované, je pre nás dôležitý každý doklad, ktorý nám sprostredkúva jej cestovateľské zážitky a jej spôsob percepcie umenia. V stručnom, no pritom ojedinele popisnom zápise vyjadruje svoje názory o pamiatkach egyptského sochárstva, o mierke a tvare sôch, kvalite materiálu, o čase, o svojom zážitku a najmä o vnímaní seba samej v tomto prostredí. Sprostredkúva nám jej zmyslové vnímanie umenia, ktoré je podľa W. Benjamina podmienené nielen prírodne, ale aj historicky.<sup>329</sup> Poetický text, štruktúrovaný podobne ako aj jej ďalšie stručné jednovetné alebo niekoľkoslovné zápisy, je dôležitý pre dešifrovanie a pochopenie symboliky a ikonografie jej umeleckých tém. V zápiskoch často používala antagonistické vyjadrenia, aby jasnejšie a vyvázenejšie vyjadrila svoje myšlienky. A to tak, že antonymami a metaforami rozširuje a explikuje asociatívne významy, ktoré vznikajú v priestore medzi nimi:

- monumentalita diela / malá mierka jej plastík;
- najtvrdší (najtrvácnejší) materiál / ľudská zraniteľnosť, pomínelosť;
- kolobeh procesu: narušenosť tvaru, stavu je v rovnováhe s dokonalosťou, človekom dokonalo vypracovaný tvar je narušený prírodou;
- sochy ako doklad o ľudskej umeleckej tvorivosti a ako výsledok fyzicky náročnej práce,
- rozpad tvaru v nekonečnom čase, vo večnosti – relativita významu jedinca;
- kolosy – sediace figúry, vertikálne vztýčené a oddelené od pôvodného času a kontextu (osamotené);
- krajina, slnko – horizontálna ležiaca orientácia, šírý priestor, príroda, vesmír.

Okrem sprostredkovania vlastného zážitku nám tento zápis predstavuje spôsob uvažovania umelkyne o sochárskych problémoch, témach, významoch, ktoré odrážajú aj jej myšlienkové východiská. Bartuszová v tom čase získavala znalosti o sochárskom remesle, ale aj prehľad o historickom sochárstve, ktorý u nej podporoval aj jej otec svojim vlastným záujmom o umenovednú literatúru a umenie. Základ pre vlastný tvorivý výskum M. Bartuszovej pramenil vo vedomostiach z dejín umenia, ktoré jej poskytla akademická výučba na pražskej Umelecko-priemyslovej škole, ktorá bola v 50. rokoch orientovaná konzervatívne, najmä na diela realistického a figurálneho umenia. Vo svojom životopise o tom M. Bartuszová píše: „Počas môjho štúdia na univerzite, ste mohli mať vážne problémy aj za to,

<sup>328</sup> Zo zápiskov M. Bartuszovej. AMB, f. DaK. Garlatyová 2012 – 2015. Nedatované, po roku 1968.

<sup>329</sup> BENJAMIN, 1999, s. 198.



že ste povedali politický vtip. Prednášky z dejín umenia končili pri impresionizme. Mali sme len stručné informácie o tom, čo sa deje v umení na „západe“. Umenie 20. storočia bolo u nás označované ako dôsledok nebezpečnej dekadentnej buržoáznej ideológie, ako boj kapitalizmu a socializmu. Jediná prípustná tendencia umenia bol „socialistický realizmus“. Preto som v tom čase dospela k názoru, že najdôležitejšia je vlastná identita, to znamená tvoriť umenie tak, ako to človek skutočne myslí a cíti.“<sup>330</sup> Maria Vnoučková študovala už v čase po Stalinovej a Gottwaldovej smrti, kedy sa popri všetko ovládajúcej dogme marxizmu-leninizmu a socialistického realizmu s ideovými koreňmi v Stalinovom „gesamtkunstwerku“<sup>331</sup> začali pomaly prejavovať aj aktualizované tendencie umenia, dovtedy zakázané a neprijateľné ako bola napríklad abstrakcia, či smery moderny (kubizmu, futurizmu<sup>332</sup>, surrealizmu) a ktoré predznamenali premenu a oživenie českého umenia obdobia rokov 1965–1970.<sup>333</sup> V období štúdií M. Bartuszovej začali v Prahe vznikať tvorivé skupiny ako Máj 57, TRASA 54, UB 12 a tvorbu týchto umelcov a umelkýň, ktorí priniesli nový pohyb v českom umení, na ktorý aj ona citlivo reagovala, mala mladá výtvarníčka možnosť poznať z niekoľkých výstav. Voľné zoskupenie Máj 57 umožnilo svojim členom a členkám tvorbu vlastného prejavu, nadväzujúceho na smery moderny.<sup>334</sup> Tvorba skupiny Trasa 54 sa vymedzila voči diktátu socialistického realizmu a jej výstava, ktorá sa konala v Galérii mladých v roku 1957 predstavila tvorbu Evy Burešovej, Věry Heřmanskej, Vladimíra Jarcovjaka, Čestmíra Kafku, Václava Menčíka, Jitky Válovej a Květy Válovej.<sup>335</sup> V roku 1959 do skupiny pribudli sochári z ateliéru J. Wagnera: Vladimír Preclík, Zdena Fibichová, Olbram Zoubek a Eva Kmentová. Tvorbu umelcov zo skupiny UB 12, ktorá sa kreovala najskôr neverejne a vznikla v roku 1959 okolo Václava Bošíka a Stanislava

---

<sup>330</sup> CURRICULUM VITAE. Maria Bartuszová, born Vnoučková. Zo zápiskov M. Bartuszovej. AMB, f. DaK. Garlatyová 2012 – 2015. Nedatované, nesignované, s. 1 – 3, s. 1, cca. 1992.

<sup>331</sup> ČSSR ako kolónia ZSSR prevzala praktiky a idey sovietskej politiky a umenia. O poňatí socialistického realizmu ako vyvrcholenia avantgardného umenia pozri bližšie: GROYS, Boris: Gesamtkunstwerk Stalin. Rozpolcená kultura a Sovětském svazu. Komunistické postskriptum. 2010 : Akademie výtvarných umění v Praze, Praha (preložené z Gesamtkunstwerk Stalin, München – Wien: Carl Hanser Verlag 2006) a Das kommunistische Postskriptum (Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag 2006).

<sup>332</sup> V tejto súvislosti je zaujímavá donedávna málo známa tvorba Růženy Zátkovej (cyklus Pocity rostlin, 1910–1916), reflexia „vnútornej“ sily rastlín. Bližšie: POMAŽLOVÁ, Alena. Růžena: Příběh malířky Růženy Zátkové, Praha : Arbor Vitae – Porte, 2011.

<sup>333</sup> CHALUPECKÝ, Jindřich, Nové umění v Čechách. Nakladatelství a vydavatelství H+H, Praha, 1994. Pozn. Kniha sa nachádzala v Archíve Marie Bartuszovej.

<sup>334</sup> Bližšie: KLIMEŠOVÁ, Marie – PRIMUSOVÁ, Adriana, Skupina Máj 57. úsilí o uměleckou svobodu na přelomu 50. a 60. let. Praha : Císařská konírna Pražského hradu, 2007. V týchto skupinách sa väčší dôraz kládol na priateľské zväzky, než na názorovú súdržnosť tvorcov. Podľa: LAHODA Vojtěch. Rozvoj tvůrčích skupin 1958 – 1970: každodenní modernismus. In ŠVÁCHA, PLATOVSKÁ, (eds.), 2007, s. 99.

<sup>335</sup> Podľa: PETROVÁ, Eva. Výstavy v čase proměn. Trasa. Gallery, 2009, s. 10, 64 – 67. O skupine UB 12. Podľa: SLAVICKÁ, Milena. UB 12: studie, rozhovory, dokumenty. Praha : Gallery, Gema Art, OSVU, 2006, s. 78.

Kolíbala mala Maria Vnoučková možnosť spoznať na tzv. *Výstave pěti* v Alšově síni umělecké besedy, kde vystavovali ťažiskové generačné osobnosti ako Jiří John, Adriana Šimotová, Stanislav Kolíbal, Vlasta Prachatická a František Burant. Neskôr v roku 1962 na výstave v Galérii československého spisovateľa vystavovali o. i. aj Vladimír Janoušek, Věra Janoušková, Alena Kučerová, Daisy Mrázková a teoretikom skupiny sa stali Jiří Šetlík a Jaromír Zemina.

Ako študentka UMPRUM poznávala dejiny umenia z legendárneho *Dejěpisu umění*, (1951), Antonína Matějčka, ktorý poskytoval spomenutý základ, a obsiahol prehľad umenia od praveku a staroveku po 19. storočie. Boli to aj knihy Václava Viléma Štecha (citový vzťah k umeleckým dielam),<sup>336</sup> Vojtěcha Volavku (najmä kniha *Jak vzniká socha*, Praha 1956), ktorých knihy mala vo svojej knižnici. To sú základy, na ktorých stavala a začala ich preverovať individuálnym výskumom, „*tak ako to člověk skutečně myslí a cítí*“, tvorením založený na vnútornej slobode a vôli, i napriek vonkajšej neslobode. Monumentálne sochy, i iné pamiatky egyptského umenia, ktoré naživo videla aj počas výletu v egyptských múzeách,<sup>337</sup> však opisuje *ako v prírode a v čase pretrvávajúcu tvorivú energiu umenia*. Podľa Erwina Panofského sa v egyptskom sochárstve a v jeho metóde použitia proporčnej teórie „*odráží egyptské Kunstwollen, zaměřené ne na to, co je proměnné, nýbrž na to, co je stálé, ne na symbolizaci vitální přítomnosti, nýbrž na realizaci nadčasové věčnosti*.“ Ľudská figúra vytvorená Egyptanom mala byť obdarená životom, ktorý je potenciálny; je to trvanlivá replika formy ľudskej bytosti, nie však jej funkcie. Bolo to telo, ktoré čakalo na oživenie, a umelecké dielo, ktoré existovalo vo sfére magickej reality.<sup>338</sup> Bartuszová vnímala egyptské pamiatky ako osamotené monumenty vystavené času a pohľadu, nezamerala sa na ich „*kultovú hodnotu*“,<sup>339</sup> mytologické a historické skutočnosti vzniku kolosov, určených pre zádušný chrám faraóna Amenhotepa III., či ich umiestnením v nekropole Théby. Zaujala ju atmosféra a situácia tohto miesta, bývalého komplexu sakrálnych stavieb, časom prekrytým prírodou. V širšej krajine sú osadené kamenné sochy staré viac ako 3000 rokov (14. stor. pr. n. l.) – ich dokonalé tvary tesané do tvrdého kremičitého pieskovca, vnímala oprostene od pôvodných významov.

---

<sup>336</sup> Ibidem. s. 105.

<sup>337</sup> M. Bartuszová mala možnosť vidieť staroveké umenie napríklad v Kunsthistorisches Museum vo Viedni, kde bola počas 60. rokov niekoľkokrát.

<sup>338</sup> PANOFSKY, Erwin. Význam ve výtvarném umění, Praha : Malvern, Academia, 2013, s. 78.

<sup>339</sup> W. Benjamin rozlišuje pri recepcii umeleckého diela dve polárne hľadiská: dôraz na kultovú a výstavnú hodnotu. Podľa: BENJAMIN, 1999, s. 201.

Skulpturálne princípy a metódy (tesanie kameňa, náročne organizovaná a realizovaná skupinová práca), ako aj monumentálny rozmer egyptských kolosov sú zároveň v protiklade s princípmi jej tvorby. V prípade kolosov bol ako materiál použitý pieskovec – kvarcit, podľa V. Volavku používaný i pre kolosy hieratického smeru, i keď oproti tvrdším materiálom skôr v menšej miere.<sup>340</sup> Maria Bartuszová, naopak, väčšinou pracovala so sadrou, ktorá je z hľadiska sochárstva pomocným materiálom.<sup>341</sup> Sádrovec (gypsum, selenit), vodnatý síran vápenatý, ktorý sa usadzuje z morskej vody nad vápencami, alebo vzniká druhotne rozpadom vápenca, je ozdobný priesvitný kameň. Jeho použitie ako skulptívneho materiálu (odoberanie kameňa) je vzácny. Bežný je však ako materiál plastický v podobe sadry, ktorá je jeho derivátom, získaným pálením. Celistvou a jemnozrnnou odrodou sádrovca je alabaster, pokladaný za komorný druh kamenického materiálu.<sup>342</sup> Bartuszová v tom čase, okrem práce na dvoch kamenných sochách pre verejný priestor, modelovala malé plastiky v mierke do ruky a namiesto vopred určeného postupu, tvarovej koncepcie a kánonu, uplatňuje náhodu v tvorivom procese, počas ktorého vznikajú tvary utvorené pomocou prírodných zákonitostí. Materiál, ktorý používa, je mäkký a krehký, diela sú prenášateľné ňou samou a sú vytvorené slobodnou tvorivou činnosťou, „ukryté“ však pred verejnosťou v jej ateliéri na východe Slovenska. Je pravda, že ich významy, zámery, často samé diela, sú neviditeľné a je potrebné ich odhaľovať, detailne dešifrovať, aj cestou archívneho výskumu zahŕňajúceho metódy vyhľadávania prameňov, zbierania neznámych a zničených diel, sondovania terénov, v ktorých sa diela M. Bartuszovej potenciálne nachádzajú, ich identifikáciou, overovaním a následným dokumentovaním a vyhodnocovaním jej diel.

M. Bartuszová samu seba videla stáť pod Memnonovými kolosmi, kde sa ako ľudská bytosť cítila ako „malá a zraniteľná“, i keď tieto dve slová intímneho významu v texte prečiarkla a zmenila ich na: „nevýznamná a pomínutelná“. Tak sa umelkyňa zrejme cítila aj vo svojom osobnom živote; a navyiac po návrate domov do vlasti, sa krajina a spoločnosť po okupácii vojskami Varšavskej zmluvy ponorila na dve desaťročia do neslobody a izolácie. I keď sa jednalo o vzácnu možnosť cestovať po Blízkom východe a vidieť umenie na týchto miestach zblízka, i tak Maria Bartuszová vníma jeho vzdialenosť v čase, v nekonečnosti minulosti a neznámej budúcnosti. Keď pozorovala Kolosy, vnímala ich z odstupu, z diaľky,<sup>343</sup>

<sup>340</sup> VOLAVKA, Vojtěch – VOLAVKOVÁ SKOŘEPOVÁ, Zdeňka. Kamenické materiály a jejich historický výskyt. In O Soše. Úvod do historické technologie a teorie sochařství. První díl. Praha : 1959, s. 31.

<sup>341</sup> Sadru v 60. rokoch používali aj ďalší československí sochári ako napríklad S. Kolíbal, Z. Sekal, E. Kmentová, ale pracovali s ňou tiež umelci arte povera.

<sup>342</sup> VOLAVKA/VOLAVKOVÁ SKOŘEPOVÁ, 1959, s. 31.

<sup>343</sup> BENJAMIN, 1999, s. 199.

i napriek tomu, že stála v ich blízkosti a túto jedinečnú blízku vzdialenosť si ako skúsenosť priniesla domov. Nebola to bežná turistka a ani cestovateľka. Bola to sochárka, ktorá zachytila auru miesta, možno aj preto jej diela majú schopnosť vyžarovať jedinečné – taktilné i optické kvality.

Vyjadruje tiež svoje chápanie ľudskej existencie v čase, jej relatívny význam, pominuteľnosť, ale zároveň aj nutnosť drobných dennodenných krokov. Je možné, že v tejto konfrontácii pochybovala o svojej sochárskej tvorbe a o tom, či jej dielo pretrvá aj v budúcnosti, či neupadne do zabudnutia, ako sa vyjadrila pri inej príležitosti v rozhovore s dcérou Annou. Tento zápis je aj vyjadrením konfrontácie s výkonom fyzicky a remeselne náročnej sochárskej práce, ktorú naša sochárka mení tým, že remeslo používa ako metamorfózu umeleckého vyjadrenia, ktoré je tvorené premenlivými a kreatívnymi procesmi a energiami, ako sú terapia, meditácia, hra, deje v prírode a pod. Jej myšlienky určite vychádzajú z vnútornej pokory k životu, ale aj k umeniu a v tomto období sa v jej tvorivom prístupe prejavuje synkretizmus postavený na výskume modernistického abstraktného sochárstva so sklonom k organickým hmotám a psychologickým významom surrealizmu (Brâncuși, Moore, Arp, Miró) s aktualizáciou tendencie konceptuálneho a minimalistického umenia. Zásadnou je tiež sochárkina reflexia starovekého egyptského umenia, ktorú prepojila s inšpiráciou v myšlienkach zen budhizmu, o ktorých vieme v súvislosti s jej tvorbou začať uvažovať už v období 60. rokov.

### 3. Kapitola. Geometrické vs. Biomorfné

#### 3. 1. Maria Bartuszová v Klube Konkretistov

„Bola som v Klube konkretistov, ale typickým členom nie som. Ale istotne som poznamenaná konceptom, ale samozrejme aj mnohým iným – čo mi pripadá tak samozrejmé, že je to zasunuté v akúsi provoznú slepotu' v pracovnom priestore premýšľania.

*Nemám rada pátos, mám rada umiernenosť.*<sup>344</sup>

Maria Bartusová začala vo svojej tvorbe aplikovať geometrické tvaroslovie ešte predtým, ako sa stala členkou združenia *Klubu konkretistov*, čo môžeme sledovať na *Striedavých reliéfoch* z roku 1967, ale aj na papierových modeloch a kresbách z tohto obdobia, ktoré tvoria významnú súčasť autorkinho skúmania problému geometrickej abstrakcie. Tvorbu spomenutého umeleckého okruhu, ktorý bol verziou československého geometrického a minimalistického umenia poznala z výstav, ktoré s manželom navštevovali. Do tohto progresívneho kolektívneho rámca však priniesla osobitý a individuálne profilovaný príspevok.

Bartuszovej aktívne členstvo v československom *Klube konkretistov* (KK)<sup>345</sup> spadá do obdobia rokov 1969 – 1970,<sup>346</sup> keď sa zúčastnila na spoločných výstavách združenia: v Galérii umenia v Karlových Varoch (1969), v Oblastnej galérii výtvarného umenia v Olomouci (1969), vo Výstavnom pavilóne ZSVU v Bratislave (1969) a v Dome umenia mesta Brna – v Dome pánov z Kunštátu (1970).<sup>347</sup> Prínosným výsledkom spolupráce s KK bola jej účasť na kolektívnej výstave *Moderne und naive Kunst aus der Slowakei* v Städtliche Sammlungen v Biberachu an der Riss v Nemecku v roku 1968, na ktorej jej práce získali pozitívny ohlas. Na plagáte výstavy bola použitá reprodukcia jej papierového reliéfu (AMB 124), a jeho hliníkovú verziu zakúpilo múzeum do svojich zbierok (AMB 126, 1968).<sup>348</sup>

---

<sup>344</sup> Zo zápiskov M. Bartuszovej. AMB, f. DaK. Garlatyová 2012 – 2015, nedat., 70.–80. roky 20. storočia.

<sup>345</sup> Členovia KK: Eduart Antal, Juraj Bartusz, Maria Bartuszová, Ľuba Belohradská, Štefan Belohradský, Drahoslav Beran, Jiří Bielecki, Svatoslav Böhm, Jindřich Boška, Anton Cepka, Václav Cigler, Jarmila Čihánková, Marián Čundelík, František Dörfl, Jan Dušek, Jiří Hampl, Jiří Hilmar, Josef Hrdý, Dalibor Chatrný, Ivan Chatrný, Alojz Klimo, Tamara Klimová, Radoslav Kratina, Zdeněk Kučera, Jaroslava Kurandová, František Kyncl, Jaroslav Malina, Pavel Maňka, Anastázia Miertušová, Eduard Ovčáček, František Pavlů, Arsén Pohribný, Tomáš Rajlich, Jaroslav Rusek, Zdeněk Rybka, Karel Trinkewitz, Rudolf Valenta, Jiří Valoch, Miroslav Vystrčil.

<sup>346</sup> Podľa: BELOHRADSKÁ, 1997, s. 7.

<sup>347</sup> Podľa: BELOHRADSKÁ, 2000, s. 63 – 84.

<sup>348</sup> Podľa informácie od Ľ. Belohradskej nešlo o vysokú kúpnu sumu.

Členstvo v KK je v biografii Marie Bartuszovej často zmieňovaný údaj. Je to aj z dôvodu, že jej životopis zaznamenáva málo verejných aktivít, ako je napr. členstvo v Zväze slovenských výtvarných umelcov a v združení Gerulata. Zároveň reflektovanie týchto aktivít patrí medzi tradičné postupy umenovedného výskumu. Pre Mariu Bartuszovú nie je typickým prejavom programové zdieľanie kolektívnej identity, no participácia v tomto okruhu bola pre ňu podnetná a dôležitá. Podľa vyjadrenia Luby Belohradskej je: „*V kontexte životného diela príslušnosť M. Bartuszovej ku konkretistickej estetike prechodnou kapitolou.*“<sup>349</sup> Dôvodov jej zapojenia sa do skupinovej spolupráce však bolo niekoľko, najmä to bola možnosť vystavovať, ale aj príležitosť obhájiť svoju tvorbu ako umelecky kvalitnú a vo svete prevažne mužského umenia aj relevantnú. V neposlednom rade však bola pre ňu táto skúsenosť významnou a inšpiratívnou komunikáciou s aktuálnymi formami a myšlienkami, ktoré sa v tomto združení formovali, a pri súpise diela umelkyne zisťujeme, že síce išlo o dočasnú kapitolu, no tá predstavuje mimoriadne dôležitú a obsažnú časť jej tvorivého výskumu, ktorý patrí k neoavantgardným pohybom umenia. Motív členstva v KK, umelkyňou vnímaný ako príspevok, zapojenie sa do procesov aktuálneho umenia bol intenzívnejšie prevážený inými zámermi, a to byť od nich nezávislou a môcť slobodne reagovať na tvorbu iných umelcov, (mužov), aj keď iba vo svojej privátnej sfére.

Už od roku 1967 začala pracovať v geometricko-biomorfnom tvarosloví, i keď jej záujem nebol zameraný na geometrickú abstrakciu moderny. Geometrii, smerom ku konštruktivismu, industriálnym a monumentálnym formám, sa venoval Juraj Bartusz, ktorý tiež vytváral papierové a hliníkové (reflexné) reliéfy; a práve v tomto „konkretistickom“ období sa ich tvorba vzájomne podnecovala. I keď sa v súvislosti s programom KK nedá hovoriť o jednostrannom programovom názore, o čom svedčí aj prítomnosť Bartuszovcov a aj iných umelcov v tomto zoskupení. Termín *concrete art* použil Theo van Doesburg,<sup>350</sup> neskôr ho rozvinul absolvent Bauhausu Max Bill, referujúci o viditeľnej a hmatateľnej forme abstraktnej ideí, ale tiež Jean Arp označujúci metamorfujúce abstraktné biomorfné formy ako *concrétion humaine*. Arsén Pohribný, teoretik hnutia, člení rôznorodé prístupy KK do pomocných kategórií: a) *archetypické štruktúry ako predstupeň ďalších primárnych štruktúr, resp. minimal artu*; b) *indikuje kompozície geometrických znakov a štruktúr*; c) *tvorbu konkrétnej a vizuálnej poézie*; d) *zahŕňa systematický konkretizmus: exaktné programované alebo systematické sémantické umenie*; e) *výskumy elementov a fenoménov*; f) *druhy koncept-artu a proces-artu*; g) *vymedzuje metaobjekty, inštrumenty a aparatúry*; h) *pokrýva*

<sup>349</sup> BELOHRADSKÁ, 1997, s. 7.

<sup>350</sup> Manifesto of Concrete Art, 1930.

stavebníctvo a scénickú tvorbu; i) metaarchitektúru, inštalácie a environmenty a uzatvára uvedením akcií a performancií, v ktorých sa účastníci stávajú nositeľmi príbehov.<sup>351</sup> V tomto náčrte sa „konkretistická“ tvorba M. Bartuszovej prekrýva s niekoľkými vyššie zostavenými okruhmi, ktoré vo svojej práci používala alebo prehodnocovala, sú to: *konceptuálny prístup, procesualnosť, sémantika primárnych štruktúr a tvarov a ich vizuálna poézia*, ktorá je postavená na analýze fyzikálnych a fyziologických fenoménov a prejavov živých organizmov ako napr. ich vývoj a rast, prejavy gravitácie, tlaku, elasticity hmoty, času a priestoru, tie sú významovými a konštrukčnými inštrumentmi jej diel v skúmanom období. Konceptuálne a minimalistické tendencie umenia širšieho československého kontextu majú špecifický charakter, nevyhýbajú sa hre s významom štruktúry, tvaru, materiálu či idey ich obsahu ako sa to prejavuje v dielach umelcov pracujúcich s objektom, inštaláciou, či akciou.<sup>352</sup> A. Pohribný definoval myšlienkovú platformu KK orientovanú na geometrické tendencie takto: *„Geometrie je víc než základnou a skeletem konkretistické tvorby, vždyť její systém platí univerzálně jako souřadnice jistot. Je osou světa, k níž se vztahuje mikrokosmos atomů, ona určuje zákony držíci nebesa a dráhy planet. Proto byla geometrie od nejstarších dob uctívána i užívána jako prostředek božské síly. Konkrét jako universum osobě se řídí podobnými zákony. Geometrický princip pracuje jako genetický kód konkretismu. Poukazovat na podstatu geometrickými prostředky, obnažovat základní struktury a elementy znamená komunikovat pravidla utváření, vyjevovat poetický proces srůstání čistých forem.“*<sup>353</sup> Manifest Výzva konkretistom uvádza, že sa nebudú zaoberať politickou situáciou, ale *„přes bídu života jasným řádem konkrétních projektů do budoucího světa Rozumnosti.“*<sup>354</sup> ... *„Zatímco umělá příroda je v oblasti industriálních a urbánních organismů rozvinuta, vytvářejí konkretisté teprve jakési panely, neutilitární estetické parafráze, idoly tohoto světa a jeho zákonitostí.“*<sup>355</sup> Ide o významnú tendenciu, ktorá vznikla v československom umení paralelne s európskymi aktivitami (ako napríklad skupina *Nové tendencie* v Záhrebe, 1960), súvisí aj s celkovým politickým odmäkom a s oživením umenia v 60. rokoch, prejavovým aj v poznávaní euro-amerického minimalistického a konceptuálneho umenia. *„Toto celé široké hnutí zahrnující konstruktivní tendence, kinetismus, konkretismus a další, podobně jako jeho zahraniční vzory, stavělo proti estetice hmotných objektů dematerializaci, konceptuálnost, procesualnost a*

<sup>351</sup> POHRIBNÝ, Arsén. KK po dvaceti letech. Revue K, 1988 – 1989, č. 32 – 33, nepag.

<sup>352</sup> Ako H. Demartini, K. Malich, E. Kmentová, S. Kolíbal, Z. Ságlová, A. Šimotová a ďalších.

<sup>353</sup> Ibidem.

<sup>354</sup> Ibidem.

<sup>355</sup> Ibidem.

orientaci k jazyku. Ty se staly důležitější než ručně vytvořené autenticky zpracované artefakty a osobní expresivita. Nové objekty už nebyly fetiši, ale nalezenými nebo konstruovanými technickými objekty – tzv. ‚konkréty‘. Umění se očistilo od destruktivních energií a umělec se opět stal součástí společnosti moderní civilizace, která byla jeho hlavní a pozitivně přijímanou realitou. Romanticky prožívaný konflikt umělce se společností nahradila stejně romantická vize světa jako dynamické struktury harmonizované univerzálními zákony.<sup>356</sup> V KK prebiehal „dialog křídla organického s architektonickým, dialog přívrženců přírodních zákonitostí s obdivovateli technické civilizace, dialog statické monumentality s instabilitou, racionalismu se stoupenci imaginace ap.“<sup>357</sup> No napriek tomu, že členstvo v KK bolo pre M. Bartuszovú len krátkou epizódou, jej uvažovanie sa stalo blízke experimentálnym metódam. Prejavilo sa to aj v postupoch jej autorských technológií ako gravistimulovanie a pneumatické odlievanie, využívajúcom fyzikálne vlastnosti, ale zahŕňalo aj metódu seriality a variability tvarových štruktúr. Tie boli typické napríklad pre diela Jiřího Hilmara (optické priestorové reliéfy z prelamovaného a prerezávaného papiera), pre Kratinove *variability* (*Bílé kvádríky*, 1965, *Bílý relief*, 1968, *Hřivnáč*, *Velká bílá struktura*, 1965 – 1968<sup>358</sup>), alebo pre tzv. *gravitability* Jiřího Bieleckého využívajúce pohyb vzduchu, „jimiž v desítkách plastických variant předvedl souhru neviditelných, ale skutečných sil; jako je přitažlivost, odpor, elasticita, tíže atd. ... Zdeněk Rybka sledoval v temné komoře chování elektrického výboje v soustavě kovových předmětů a fotogramicky zachytil moment přeměny výboje ve světelnou jiskru. Další, kdo se touto problematikou dlouhodobě zabýval, byl Dalibor Chatrný, který byl fascinován působením světla a stínu v různých prostředích a na látkách. ... V dalších letech následovaly jeho výzkumy optických záležitostí i výzkumy magnetismu.“<sup>359</sup> Tieto rôznorodé experimenty boli reflektované aj na fotografiách diel sochárky, ktoré v spolupráci s ňou nafotil fotograf G. Kladek. Ide o rozsiahlejšiu kolekciu fotografií jej diel (zrejme z obdobia natáčania filmu o sochárke, teda zo začiatku 80. rokov), vytvorenú invenčným spôsobom, v ktorom používal zaznamenanie fáz pohybu plastiky v kontrastoch svetla a tieňa, ako aj na materiálovo kontrastných pozadiach. Aj myšlienka workshopu s haptickými plastikami, vnímanými nevidiacimi a slabozrakými deťmi, aktivovala alternatívne metódy umenia sústredené na jeho terapeutické možnosti a rozvoj taktilného vnímania umenia, tie sú výnimočným počínom v rámci slovenského, ale aj svetového prostredia. Fotografie z týchto

<sup>356</sup> ŠEVČÍK, J. – MORGANOVÁ P. – DUŠKOVÁ, D. České umění 1938 – 1989. Brno : nakladatelství AV ČR, 2001, s. 248 – 249.

<sup>357</sup> JELÍNKOVÁ, D. – POHRIBNÝ, A. – VALOCH, J. Klub konkretistů 1967 – 1997. Katalóg výstavy. Praha: Kant ve spolupráci s Arsénem Pohribným a Oblastní galerií Vysočiny v Jihlavě, 1997, s. 140.

<sup>358</sup> Dielo sa nachádza v zbierke Múzea Kampa, Nadácia Jana a Medy Mládkových.

<sup>359</sup> JELÍNKOVÁ – POHRIBNÝ – VALOCH, 1997, s. 6.



tvorivých aktivít sú autorom G. Kladekom zverejnené len zlomkovo, čo umožňuje poznať túto aktivitu umelkyne len čiastočne.

Pre Mariu Bartuszovú sú aj ďalšie prejavy konkretizmu paralelou jej tvorby: fenomén architektúry a urbanizmu sa myšlienkovu uplatňuje v jej realizáciách pre verejnú architektúru v 70. rokoch. „*Metaarchitektonické modely, pripomínajúce neznáme stavby, vyrábalo viac členů Klubu konkretistů. Z let 1966–1967 můžeme uvést „Pasti“ Františka Kyncla a bílé architektury Františka Pavlů. O něco později pracoval Juraj Bartusz na ‚utopii skulpturálního města‘ a Václav Cígler plánoval své zrcadlové ‚architektury‘. Štefan Belohradský, vzděláním architekt, pak zamýšlel své variabily o nestejných horizontálních plošinách jako ‚obytné věže budoucnosti‘.*“ ... „*Konkretismus simultánně převádí řeč architektury do malířství, sochařství, do designu a psychologie do konstruktérství atd., kombinuje jejich metody, aby vznikaly novotvary srostlic (cum crescere = konkret).*“<sup>360</sup>

Neskoršie v 80. rokoch Bartuszová rozvinula tieto podnety, napríklad architektonické princípy do sofistikovanejšej formy biomorfnych architektúr, do poeticky vyznievajúcich priestorov v škrupinových reliéfoch.<sup>361</sup> Tie majú určite štruktúralno-formálne a ideové východisko v jej hliníkových reliéfoch vzniknutých v období prelomu 60. a 70. rokov. V tejto súvislosti A. Pohribný v texte publikovanom v 80. rokoch charakterizuje M. Bartuszovú ako zástupkyňu krídla imaginácie (neracionálneho prístupu): „*reliéfy Bartuszové připomínají svým volným rozložením skořepiny organické architektury a jsou jedny z prvních příkladů iracionálního konkretismu.*“<sup>362</sup> Ako sme uviedli vyššie, tému škrupinovej biomorfnej architektúry rozvinula v neskoršej tvorbe. Tiež je potrebné upresniť schematické označenie iracionálny konkretizmus.<sup>363</sup> Jej programové ukotvenie v konceptuálnom prístupe vychádzalo z pozorovania procesov prírody, no i v zapojení pro-feministických motívov, akými sú: telo, materstvo i psychologické stavy a ich metafory, príkladom môže byť socha *Dvojdílna plastika VIII.* (ABM 106). Osobné a ženské videnie M. Bartuszovej, priekopníckym spôsobom používa intuíciu a imagináciu cez reflexiu psychologických tém a psychických

---

<sup>360</sup> POHRIBNÝ, 1988–1989, nepag.

<sup>361</sup> „ ... pneumatické membrány (biomembrány); na čom je vybudovaná súdržnosť rastlín,; ako u kostí, vajčiek, trubiek, pavučín...; ... architektúra bez podpôr, vytvorená len nafukovaním...; ... stĺpy zo zväzovaných nafúknutých balónov; v povrazovej sieti (alebo v gumovej trubici). Zo zápiskov M. Bartuszovej. AMB, f. DaK. Garlatyová 2012 – 2015, nedat. 80. roky.

<sup>362</sup> POHRIBNÝ, 1988 – 1989, nepag.

<sup>363</sup> Iracionálnymi sa v terminológii KK pomocne označujú tendencie a prejavy umenia, ktoré používajú emotívne či formálne expresívne vyjadrenia, vymedzujú sa ako dialóg medzi racionálnym a neracionálnym prejavom a myslením. Zámerom sochárky bolo vyvážiť oba prístupy.

stavov, čím ju v rámci väčšinového mužského klubu radí k stúpencom imaginácie, organických princípov a neracionálneho konkretizmu. Predstavuje najmä osobitý príspevok k „inému“ biomorfizmu a surrealizmu, ktoré majú v umení vrstevnaté a rozvetvené pokračovanie v sochárskej a maliarskej tvorbe ženských umelkýň (Louise Bourgeois, Berinde de Bruyckere, Hannah Wilke a ďalších).

### **3. 1. 2. Dialógy. Hra. Geometria**

Geometrické tendencie 60. rokov už mohli nadviazať alebo kriticky reagovať na predošlé koncepcie avantgardy: na tvorbu Mondriana, ale aj Maleviča, El Lisického, Tatlina, čo aj viacerí umelci a umelkyne využili. Bartuszovej papierové modely 70. rokov odrážajú poznanie európskej avantgardy v podobe vizuálnej analýzy a využitia ekonómie tvarov cez poznanie konštruktivistickej architektúry, ale aj princípov konštruktivismu, s ktorými prišla do kontaktu sprostredkované, počas štúdií na UMPRUM, orientovaných aj na umelecký výcvik a manuálnu prácu, náuku o tvaroch, kontrastoch a materiáloch, o organickej jednote umenia, remesla prepojeného s architektúrou, teda ideí vychádzajúcich z odkazu Bauhasu, tiež sú to podnety z Arpových *Concrétion humaine*, znakových malieb J. Miróa a ďalších umelcov moderny. Juraj Bartusz, ktorý sa zaujímal o maďarské moderné umenie, sprostredkoval Marii informácie o avantgardnej tvorbe Lászlóa Moholyho-Nagya, ktorá mala na Slovensku odozvu v súvislosti so Školou umeleckých remesiel v Bratislave. Moholy-Nagy stelesňoval v československom umeleckom prostredí, aj v reflexii jeho tvorby teoretikom avantgardy Karlom Teigem nové umenie, umenie prepájajúce prírodu s technickým rozvojom, geometriu s jej sociálnym aspektom, sochárstvo s maľbou, experimentujúce s modernými materiálmi ako hliníkový plech, plexisklo a pod. Moholy-Nagy plastiku definoval „... jako vývoj směřující od materiálního k virtuálnímu objemu; od hmatového pojmání plastiky k pojetí plastiky jako vizuální relace.“<sup>364</sup> M. Bartuszová rozvinula tieto princípy vo výskume tvarov a materiálov práve v tvorbe reflexných reliéfov z prelomu 60. a 70. rokov. Reliéf, jeho tendencia vystupovať z plochy, no nebyť haptickým a v priestore hmotným, ale byť organizovaným na ploche ako optická skladba určená na zavesenie na stenu, či do priestoru, bol pre ňu médium iného než taktického skúmania. Štruktúry vizuálnych analýz zhotovila strihaním materiálov ako papier a hliníkový plech, neskôr aplikovala i materiály ako transparentné plastické sklo, špagát či drôt.

---

<sup>364</sup> MOHOLY-NAGY, László. Od materiálu k architektúre. Praha: Triáda, 2002. s. 167.

Obaja Bartuszovci voľne nadviazali na tvorbu predstaviteľa stredoeurópskej avantgardy, košického umelca Antona Jasuscha. Jeho abstraktná, organicko-geometrická kozmológia malieb z obdobia 20. rokov 20. storočia priniesla výrazné ideové a tvarové podnety pre pokračovanie tejto línie umenia. Z Košíc tiež pochádza významný predstaviteľ geometrickej abstrakcie a kinetického umenia Gyula Kosice, pôsobiaci v Argentíne. Jeho tvorba je v určitých prejavoch blízka mysleniu oboch sochárov, G. Kosice napríklad tvoril kinetické a hydraulické plastiky z kupolových plexisklových tvarov pripomínajúcich polguľovité bubliny aké vznikajú počas dažďa na vodnej hladine, do podoby kozmických miest, napr. *The Hydrosacial City* z roku 1971.

V tejto súvislosti dôležitým, už spomenutým zdrojom, s ktorým prišla bližšie do kontaktu počas života a štúdií v Prahe, bola abstrakcia Františka Kupku. Ide o hlbší základ, ktorý jej Kupkova „*nová príroda*“, *prevedená na geometrické formy*,<sup>365</sup> poskytla. Jednako ich spája jazyk geometrickej abstrakcie, ktorý je stimulovaný organickými a fyzikálnymi javmi (pohyb, priestor, čas) a orientovaný na kozmogonické zobrazenia. Podobne i skúmavosť tvorivého spôsobu, akým sa Kupka prepracoval k svojmu esenciálnemu abstraktnému dielu *Amorfa. Dvoubarevná fuga*, 1912, je ponášajúci sa na ten, ktorým Bartuszová objavila metódu gravistimulovania, ktorou zaznamenávala prírodne dokonalé formy a hmoty. Oboch inšpirovala detská hra s loptou, jej rytmický proces a kreatívne relácie počas nej vzniknuté, jej hravý aspekt. Metódy hry: „*rytmickej následnosti pohybov, skokov, tanec dieťaťa*“, ktoré popisuje Didi-Huberman ako vlastné východisko pre (Benjaminovo) písanie a myslenie o histórii, sú sledovateľné aj priamo v myslení a tvorení umelcov tým, ako volia prostriedky svojich tvorivých postupov a ako vytvárajú umelecké motívy svojich posolstiev.<sup>366</sup> Kupka figurálny motív, zobrazujúci jeho nevlastnú dcéru André – *Děvčátka s míčem*, 1908, iníciačne rozpracoval na niekoľkých kresbách a malbách, zaznamenávajúc si „*architektonické prieniky*“ pohybu lopty, ako to analyzovala Ludmila Vachtová.<sup>367</sup> Bartuszová si pri loptovej hre s dcérou Annou ujasnila princíp modelovania biomorfne-geometrického tvaru získaného fyzikálne podmienenou akciou, a to prelievaním sadrovej hmoty vo vnútri balónu, či získavaním plného tvaru naplnením formy, kým Kupku podnet sledovania hry dievčaťa inšpiroval k maliarskej abstrakcii foriem prepísaných ako „*kontinuálny pohyb útvarov*,

<sup>365</sup> Kupkovo označenie svojej činnosti pojmom nová príroda. Podľa: SRP, 2012, s. 52.

<sup>366</sup> O hravom a pohyblivom duchu ako aspekte historického vedenia v prospech toho, že história (ako vedný odbor) a dejiny (ako predmet vedného odboru) už nebude fixným bodom, ale prinajmenšom postupnosťou pohybov, píše v súvislosti dialektického modelu W. Benjamina: DIDI-HUBERMAN, G. Walter Benjamin, archeológ a starinár pamäte, 2006, s. 108–121.

<sup>367</sup> VACHTOVÁ, Ludmila. František Kupka. Pohyb v kruhu. Praha : ODEON, 1968, s. 63 – 83. Kniha sa nachádza v knižnici Archívu M. Bartuszovej.

rozvinutý do priestoru a zachytený v čase“.<sup>368</sup> Tvorba F. Kupku je aj v súčasnosti predmetom bádania a objavovania širších súvislostí a vrstiev jeho umeleckého myslenia, ktoré vznikalo ako solitérny výskum, i keď sa intenzívne zaujímal o aktuálne dianie a mal naň priame kontakty; pobyt a pôsobenie v Paríži, poznanie tvorby avantgardistov, napr. bratov Duchampovcov z pobytu v Puteaux. M. Bartuszová podnety z myšlienkového a obrazového podhubia Kupkovej maliarskej tvorby zužitkovala kreatívnym spôsobom a prejavili sa najmä v jej „konkretistickom“ období, (viď. papierové modely). V stručnom náčrte sú to najmä Kupkove obrazové časopriestorové koncepcie: *Voda (Koupající se)*, 1906 – 1909, analýzy zobrazenia pohybu, ale aj vertikálnych rastrov (*Vertikálne plány*), organické a kruhové kompozície a architektonické konštrukcie, vychádzajúce z formálnych prvkov klenieb gotickej katedrály. Kupka reagoval na viaceré zdroje, dôležitým agensom diania bol tiež dobový ohlas filozofie Henriho Bergsona a jeho konceptu intuitívneho poznania,<sup>369</sup> inšpirácia vo vede a v experimentoch zaznamenávanými pohyb, alebo vyvolávaných efekt pohybu pomocou technických vynálezov a hračiek, ako bola napr. chronofotografia,<sup>370</sup> ktorú Etienne-Jules Marey považoval za vedeckú metódu, ako o nej v súvislosti s tvorbou F. Kupku uvažuje T. Pospiszyl.<sup>371</sup>

Motív hry ako interaktívnej aktivity, v ktorej sa prepájajú štruktúry umenia a spoločnosti, odrážajúce skutočné medzil'udské vzťahy a ktoré sa prejavujú na konkrétnom mieste a v čase, je ako látka používaný aj v tvorbe ďalších autorov a autoriek neovantgardy, teda aj umenia pomerne homogénneho časového okruhu. Téma a motív hry ako slobodnej tvorivej tímovej činnosti, ktorá nemá vopred určené pravidlá a ktorá je zažívaná fyzicky, prežívaná psychicky i neviditeľne (duchovne, metafyzicky), napr. vo forme „živohry“, oslavy,

---

<sup>368</sup> VACHTOVÁ, Ludmila. Amfora. Dvoubarevná fuga, Praha : Národní galerie v Praze, 1968, s. 64.

<sup>369</sup> Podľa A. Pomajzlovej východisko v Bergsonovej filozofii (Vývoj tvořivý, Praha, 1919, L'Évolution créatrice, Paris, 1907), v jeho koncepte intuitívneho poznania, t. j. poznania, ktoré sa snaží vizuálne obsiahnuť vnútorný život vecí, je jedným z dôležitých faktorov vplývajúcich na českú modernu. Podľa: POMAJZLOVÁ, Alena. Dynamismus českého umění. In POMAJZLOVÁ, Alena (ed.). Rytmy + Pohyb + Světlo. Impulsy futurismu v českém umění. Vyd. Arbor vitae, Západočeská galerie v Plzni, 2013, s. 81.

<sup>370</sup> Aj Bartuszovej metaforické pomenovania technologicko-tvorivých postupov ako gravistimulované a pneumatické odlievanie vychádza z terminológie fyziky, (mechaniky).

<sup>371</sup> POSPISZYL, Tomáš. Svět a umění pohbu. Tvorba Františka Kupky a technologie zachycující pohyb. In POMAJZLOVÁ, (ed.), 2013, s. 43 – 76. Autor poukazuje aj na vplyv a používanie chronofotografie ďalšími avantgardistami: Marcel Duchamp (Akt zostupujúci zo schodov, 1912), Raymond Duchamp-Villon – pohybové štúdie odvodené z chronofotografie a tiež Jacques Duchamp-Villon, ktorý sa zaoberal problémom pohybu.

zábavy, slávnosti či sympózia prepájajúcej umenie a život, sa objavuje najmä v súvislostiach s akčným umením.<sup>372</sup>

Vidieť tvorbu M. Bartuszovej v kontexte slovenského a českého umenia a tiež dizajnu 60. a 70. rokov<sup>373</sup> je dôležité pre uvažovanie o súvislostiach jej tvorby, ktorá má viaceré analógie so znakmi konceptuálneho a geometrického umenia, a táto väzba s českým umením bude viditeľnejšia aj v jej neskoršej tvorbe, stále intenzívnejšie presúvajúcej sa na pole umenia v prírodnom prostredí. Diela S. Kolíbala, H. Demartiniho, ale aj K. Malicha tvoria ideový priestor, v ktorom môžeme vidieť jej tvorbu zameranú na konštruktívne a konceptuálne umenie ako myšlienково spriaznenú. Napríklad Demartiniho akcia *Demonstrace v prostoru* z roku 1968, realizovaná v prírode, keď Demartini pochromované gule umiestnil do zoraného poľa a do trávy, hľadajúc novú geometriu a abstrakciu, ktorá nadobudla význam v živom prostredí. Aj jeho akcia *Tri prostorové demonstrace – Vyhazování*, 1969, pri ktorej umelec pracoval s motívom rozpadu geometrických znakov avantgardy,<sup>374</sup> náhoda pri vzniku kompozície zároveň kriticky problematizovala abstrakciu ako vyprázdnený, dekoratívny štýl. Hľadanie nového „řádu“ je hľadaním umenia odrážajúceho život človeka, ale tiež umenia, ktoré je z rôznych príčin (najmä ideologických) vylúčené zo spoločnosti na jej okraje, do prírody, ako demonštruje emblematické dielo slovenského konceptu *Von z mesta* Rudolfa Sikoru.<sup>375</sup> O to išlo aj M. Bartuszovej; namiesto formálnej hry s tvarmi vytvárať jasné no zároveň kódované posolstvo odrážajúce reálnu hru – život, čo napokon bola intenzívnejšie sa objavujúca téma neovantgardného umenia. Július Koller duchampovsky vášnivý hráč tenisu a ping-pongu, rozvíjal koncept hry ako aktivity odzrkadľujúcej život vo svojich *Hrách / antihappeningoch Subjektívno-objektívnej kultúrnej reality*. O možnosti zahrať sa na výstave s loptou inzeroval článok v časopise *Život* (máj 1967), nazvaný *Maliarska hra*, referujúci o Kollerovej výstave v Galérii mladých v Bratislave.<sup>376</sup> Hrať sa s loptou, ktorá je anti-dielom, hrať sa s geometrickými tvarmi ako

---

<sup>372</sup> Napríklad akcie Alexa Mlynarčíka *Dni hier: Keby všetky vlaky sveta ...*, 1971, *Evina svadba*, 1972 a ďalšie. Bližšie: MATUŠTÍK, Radislav. *Umenie akcie*. In RUSINOVÁ, Z. (ed.). *Dejiny slovenského výtvarného umenia. 20. storočie*. Bratislava : Slovenská národná galéria, 1995, s. 163 – 169.

<sup>373</sup> Bartuszová poznala tvorbu dizajnérov a sklárov, ktorých morfológický a materiálový prístup je jej blízky: Dana Vachtová, Jan Fišar: napr. jeho abstraktný *Reliéf*, 1970, z lehaného pokovovaného skla, tvorba Stanislava Libenského a Jaroslavy Brychtovej, *reliéf Víř*, 1970, ale aj sklárska tvorba Reného Roubíčka, napr. *Sklenené stĺpy*, 1964, diela zo zbierok Umelecko-priemyslového múzea v Prahe.

<sup>374</sup> HÁJKOVÁ, Ludmila, ŠVÁCHA, Rostislav. *Kde budeme žiť zíttra*. In HAVRÁNEK, V. (ed.), *Akce, slovo, pohyb, prostor*, Praha : Galerie hlavního města Prahy, 1999, s. 139.

<sup>375</sup> 1970, akcia, fotodokumentácia.

<sup>376</sup> Július Koller, *Hry (Antihappening)*, manifest, 1967. GRÚŇ, Daniel. *Junk Culture / Painting Game / Subjectobject / Reality*, In GRÚŇ, D. – RHOMBERG, K., SCHÖLLHAMMER, G. (eds.). *Július Koller. One Man Antishow*. Wien : mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2016, s. 50.

s loptami, umožňuje akčne rozohrať výtvarnú činnosť, zvyrazňujúc miesto a čas jej konania. Zorka Ságlová si tiež pre svoje akcie volila špecifický priestor. V happeningu *Házení míčů do průhonického rybníka Bořín*, 1969, alebo v akcii *Kladení plín u Sudoměře* (1970) ponúkla nový pohľad na skutočnosť a tiež miestnu históriu. Cez inotaj legendy o víťazstve husitov, dosiahnutom pomocou žien, ktoré rozprestrelí na bahný terén rybníka plienky, bola akciou-podujatím odrážajúcim a prežívajúcim medziludské vzťahy v dialógu bojového a mierového prístupu, mužského a ženského princípu, ale aj v relativizácii stereotypu neheroickej reality s mýtickým zobrazením histórie. Ságlová zapojila svojich priateľov a priateľky do živej hry s abstraktným umením tak, že 700 štvorcov bielej tkaniny spolu rozmiestnili na lúku do tvaru trojuholníka. Podobne bol motív kolektívnej slávnosti a archaického rituálu v prírode rozvinutý v akcii *Snúbenie jari* Jany Želibskej,<sup>377</sup> avšak najmä hmotne ľahké biele biomorfne objekty *Hodvábnika morušového* (1970), rozvešané na košatom strome v plenéri *Polymúžického priestoru – Socha, Objekt, Svetlo, Hudba* v Piešťanoch [45] tvoria priam dialogický vzťah s Bartuszovej objektmi a reliéfmi vznikajúcimi na princípe nachádzania tvarov prostredníctvom modifikovania hrou.

### **3. 1. 3. Horizontála, vertikála, rytmus, biela. 1967–1972**

Keď sa zahlbíme do pozorovania práce Marie Bartuszovej v období medzi rokmi 1967–1972, zistíme, že tvorila vo dvoch voľne sa prelínajúcich avšak rozdielnych tvorivých programoch – v „konkretistickom“, ktorý bol tiež snahou umelkyne reagovať na aktuálne tendencie minimalistického a konštruktivistického umenia, a tvorili ho najmä reliéfy. Druhým programom bola nepretržitá tvorba na „svojich“ biomorfnych plastikách. Udalosťou, ktorá zásadne ovplyvnila skúmané obdobie, bolo očakávanie príchodu druhého dieťaťa do rodiny. Aj v čase gravidity neprestajne pracovala, na prelome 60. a 70. rokov vytvorila veľké množstvo diel a tiež realizácií na objednávky. Ich myšlienkovú podstatu ovplyvnilo aj jej materstvo; a tak sa téma dieťaťa ako plodu, jeho narodenie a život nanovo stali látkou jej výtvarných experimentov, ako to predtým boli prírodné procesy dažďa, rastu rastliny či hra matky s dieťaťom. V období okolo roku 1970 však osobnú a intímnu tému rozšírila a umiestnila ju do nekonečného vesmírneho priestoru, v ktorom je človek jeho dôležitou súčasťou, ale tiež nepatrným článkom, v čase blížiacej sa normalizácie ešte intenzívnejšie izolovaným od slobodnej existenčnej voľby.

---

<sup>377</sup> Dolné Orešany, 13. 6. 1970. PETRÁNSKY, Ľudo. *Snúbenie jari*. Bratislava : 1970, katalóg výstavy, nepag.

V množstve prípravných papierových kresieb ceruzou, uhl'om, fixkami, alebo strihaním a šitím vytvárala variácie a štúdie pre kovové reliéfy. Zaoberala sa stavbou rastlín a procesmi ich rastu, ktoré skúmala a vnímala v prepojení s okolitou prírodou a vesmírom. Vonkajšie prostredie sledovala v krajine na vlnení vodnej hladiny rieky, vnímala prúdenie vzduchu a na architektonicky konštruovaných skiciach sa snažila o štrukturálne dešifrovanie organizovania prírodného a vesmírneho priestoru, tie jej umožnili inovovanie a oživenie geometrických princípov konkretizmu. Prezentujú ich „*biele reliéfy*“ z hliníkového plechu a ich variácie papierových modelov: *Striedavý rytmus*, 1967–1968<sup>378</sup>, *Semienka púpavy*, 1967–1972 [80, 81]<sup>379</sup>, *Vertikálne vlnenie* 1967–1971 [85, 86]<sup>380</sup>, *Horizontálny reliéf*, 1968 [87]<sup>381</sup>, papierové varianty štruktúr reliéfov, 1967–1968<sup>382</sup>, kruhové a kubické formy zo sadry a z papiera, 1967–1972 [82]<sup>383</sup>, reliéf s narastajúcim stupňovým tvarom, 1969 – 1970<sup>384</sup>. Ťažiskový v téme biomorfnej geometrie a znakovému konceptu krajiny je reliéf, autorkou nazvaný *Slovenská krajina – údolie Váhu*, z roku 1972 [76, 77]<sup>385</sup>, ku ktorému si pripravila niekoľko kresieb a strihaných modelov, a súvisí s ním aj zápis na kresbe: „*čistou, jasnou, konkrétni geometrickou formou chci vyjadřovat psychické pocity zápasu, prolínání*“.<sup>386</sup> Plocha hliníkového plechu je prerezaná dvomi zaoblenými rezmi, oproti sebe ležiacimi a prestupujúcimi sa tvarmi, je vytvorená podobným spôsobom ako topografická mapa zaznamenávajúca koryto rieky. Dotýkajúce sa obrisy rezov vytvárajú siluetu tela – hlavy a ramien zloženú ako puzzle. Ich tvarovú psychológiu charakterizuje spojenie pnutia zápasiacich síl – tlačenej a vytlačanej. Analytická hra s čistými tvarmi, ktorá má korene v modernistickej abstrakcii<sup>387</sup>, pôsobí ako optický klam, ktorý ukrýva cyklický príbeh stretnutia, spojenia a súboja. Rez do minimalisticky hladkého povrchu plechu, ako aj jeho mechanicky vyleštená plocha sú ponechané bez dodatočného sochárskeho cizelovania a záverečnej úpravy povrchov kovových tiel sôch, tak sa odhalil zámer vyjadrenia sochárky.

<sup>378</sup> AMB 124 – 128.

<sup>379</sup> AMB 129 –142.

<sup>380</sup> AMB 143 – 155.

<sup>381</sup> AMB 159, AMB 157, 158, 1967 – 1970.

<sup>382</sup> AMB 153 – 155, 160–165.

<sup>383</sup> AMB 166, 167, 169–173.

<sup>384</sup> AMB 174.

<sup>385</sup> AMB 176.

<sup>386</sup> Zápis umelkyne na kresbe. Zo zápisov M. Bartuszovej. AMB, f. DaK. Garlatyová 2012 – 2015, nedat., 70. roky 20. storočia.

<sup>387</sup> Mondrian, Kupka, Kandinskij, Moholy-Nagy „Forma podle Moholy-Nagye existuje jen jakožto intensivní, tj. , expresivní ‘, svázaná s jistým základním patosem a tedy s psychickým, ale také tělesným, choreografickým a hudebním rozměrem.“ DIDI-HUBERMAN, G., Nimfa moderna. Esej o spadlé draperii. O chodníku a jeho výrazech. 2009. s. 85.

Je zároveň rezom do hladkej plochy, motívom, z ktorého sa stane leitmotív reliéfov vytvárajúcich poctu L. Fontanovi.

Tiež reliéf *Striedavý rytmus* je tvorený princípmi mechanického vlnenia pomalého a rýchleho pohybu, hlasného a tichého modulovania, hladkej a prerezanej hmoty prostredia, a tým odkazuje na zvukovú stopu či hudobnú kompozíciu. Pnutie v reliéfoch i vzťah striedajúci vertikálnu a horizontálnu orientáciu vyjadruje spojenie vodorovného stabilného, pasívneho prvku so zvislým, symbolizujúcim aktívny, pohyblivý princíp a ich pnutie; ako sa aj zviditeľní v tomto tvorivom období umelkyne téma partnerského vzťahu oboch sochárov.

Ďalšími reliéfmi z roku 1972 v koncepte hry s avantgardnými tvarmi očistenými od dekoratívnosti boli nezachovaný horizontálny reliéf poňatý ako technická mriežka (AMB 177) a pôdorysný plán s geometricky projektovanou domovou zástavbou (AMB 178, *Dedinské strechy*). Niekoľko variantov geometricko-biomorfných pôdorysných plánov vo veľkej mierke zrealizovala pre verejný priestor ako ukazujú ich sadrové modely<sup>388</sup>.

Reliéf *Vesmírna krajina I.*, 1972 [74]<sup>389</sup> je hliníkovým odliatkom z modelovanej plochy, na ktorej sa zaoberala tvarmi prepletenými v oblých vlnivých líniách. V monografii Joana Miróa, nachádzajúcej sa v rodinnej knižnici Bartuszovcov, bola vložená záložka na dvojstrane s farebnou reprodukciou obrazu *Harlequinov karneval*, 1925, na ktorú Maria zakreslila sieť rozdelenú v pomere 4 : 4. [75]<sup>390</sup> Analyzovala ňou vlnité línie Miróovej intuitívnej abstrakcie, ktoré pretransformovala na spleť tvarov kozmickej kompozície. Miróovu tvarovú skladbu zminimalizovala a prepísala do svojho kódovania, do svojej predstavy skladby Vesmíru, ako to vidieť na prelínajúcich sa líniách a plochách, ku ktorým vytvorila niekoľko študijne strihaných, paradoxne krehkých papierových modelov. Tvarový výskum M. Bartuszovej pri hľadaní inštrumentálneho geometrického tvaru – už v jej sérii haptických skladačiek a aj geometrických reliéfov – je blízky skladaným prácam Lygie Clark a umeniu, ktoré využíva prostriedky terapie a sociálnej funkcie. Clarkovej hliníkové skladačky *Zvieratá (Bichos, Critters)* z rokov 1960–1964 sú podľa umelkyne živými organizmami s afinitou na mušle či lastúrniky, ktoré v rámci svojich vlastných zákonov a limitov reagujú na pohyby toho, kto s ním manipuluje, aby zmenil jeho konfiguráciu.<sup>391</sup> Nejde tu o objekt, ale skôr o existenciálny

---

<sup>388</sup> AMB 280 – 283.

<sup>389</sup> AMB 179.

<sup>390</sup> BUCCI, Mario. Joan Miró. Bratislava : Pallas, 1972.

<sup>391</sup> Lygia Clark, Bichos, 1960. In BUTLER, H., Cornelia, PERÉZ-ORAMAS, Luis (eds.). Lygia Clark. The Abandonment of Art. 1948 – 1988, New York : The Museum of Modern Art, 2014, s. 160.



zážitok, ktorý musí byť prežitý.<sup>392</sup> Ako napr. aj Bieleckého gravitabilny ožívajúce pohybo-  
m prúdenia vzduchu, akciou. Mariine minimalistické papierové modely reliéfov a objektov sú  
materiálne a organicky mäkkými reliéfmi, v ktorých si skúšala možnosti zobrazenia a skladby  
objemov v priestore. Zaujímal sa aj o prepis, deformáciu dvojrozmernej plochy do  
trojrozmerného tvaru (*Möbiová páska*, *Kleinova fláša*), použila ich napríklad pri papierových  
skiciach a sadrovom modeli na preliezačku, ktorý zrejme vznikol už medzi rokmi 1964–1969  
(AMB 37). Už v skorších modeloch detských preliezačiek sa zaoberala neorientovanými  
a organicky plynúcimi vnútornými a vonkajšími priestormi<sup>393</sup>. V mnohých menších  
papierových modeloch (kresbách) dizajnovala motívy polkruhu a kužľa, ich negatívnych  
a pozitívnych foriem rozvíjajúcich morfológiu semienok púpavy<sup>394</sup>, ktoré vychádzali  
z prírodných štruktúr, zasadených do vesmírnej nekonečnosti s neohrančeným opakovaním  
motívu. Je objavné sledovať tvorbu Bartuszovej v súvislosti so myšlienkami zo zápiskov L.  
Clark, napríklad dielo *Caminhando (Walking)*, ponúkajúce participáciu na jeho priestorovo-  
časovom kreovaní.<sup>395</sup> Opíšeme v tejto súvislosti stručne biologický proces, ktorý M.  
Bartuszová sledovala. Kvety púpavy vyrastajú v súkvetí, v úbore. Jej plod-nažka má dlhý  
zobáčik a jeho chochlec umožňuje semienku vo veternom počasí odletieť od materskej  
rastliny. Napriek tomu, že drobné kvietky púpavy sú obojpohlavné, väčšina nažiek vzniká bez  
oplodnenia. Keď sa semienka dostanú do pôdy, pohotovo vyklíčia, ale už po roku strácajú  
klíčivosť. Púpava má veľkú schopnosť množiť sa vegetatívne, z koreňa.<sup>396</sup> Biologický proces  
nie je pre umelkyňu len základ na zobrazenie motívu semienok púpav. Nabáda nás, aby sme  
o význame jej sadrových plastík a hliníkových diel uvažovali ako o procesuálnych, rastúcich,  
klíčiacych, rozmnožujúcich sa organizmoch; tým prekračujú formalistickú hranicu  
geometrického a abstraktného umenia, chcú otvoriť jeho vnútorné vesmíry – krajiny [78].<sup>397</sup>

<sup>392</sup> Ibidem. Lygia Clark, 1960. s. 160.

<sup>393</sup> AMB 34, 36.

<sup>394</sup> AMB 129–135, 137, 140–142.

<sup>395</sup> „ Make the Caminhando yourself with white strip of paper around the book, cut it across its width, twist it, and glue it in order to get a Möbius strip.” ... “There is only one type of duration: the act.” ... „ Every time I begin a new phase of my work I feel all the symptoms of pregnancy. And as soon as the gestation period begins I suffer from real physical disturbances like dizziness, for example, until the moment when I am able to affirm my new space-time in the word. This happens to the extent that I get to the point identifying and recognizing this new expression of my work in daily life. The Caminhando, for example, only began to have a meaning for me when, going by train across the countryside, I felt each fragment of the landscape like a totality in time, a totality being and making itself in front of my eyes, in the immanence of the moment. ...” Ibidem. Lygia Clark, *Caminhando*. 1963. s. 160

<sup>396</sup> Určite by bolo možné citovať odbornú literatúru, ja som si však pre sprostredkovanie Mariinho prístupu dovolila použiť zápisky môjho syna z jeho školského zošita. Mariina dcéra Anna mala v tom čase podobný vek. Umelkyňa odborné poznatky prenášala do praktickej reči, získavala ich z dostupných zdrojov a narábala s nimi intuitívne a voľne.

<sup>397</sup> AMB 138, *Vesmírna krajina II.*, (Semienka púpavy v povetří).

*Vertikálne vlnenia* sú Bartuszovej zachytávaním dočasných, ale zážitkovo intenzívnych javov v prírode ako vodopád či vlnenie vodnej hladiny, v ktorých sa hrá s optickým rozkladom tvaru, experimentuje so zobrazením prchavého, nezachytiteľného, dočasného a pominuteľného pohybu zažitej situácie. Alumíniové reliéfy sú jednako metaforickým odrazom industriálneho prostredia, v ktorom žila, a to nielen v používaní materiálu hliníka ako sochárskeho a stavebného materiálu, ale tiež ako „ideálne“ utopicky konštruované miesta. Tieto nemiesta, zamýšľané ako nereálne, fantazijné, vyčlenené, miesta na okraji, miesta úkrytu, úniku, sú zároveň zárodkami jej neskorších škrupinových architektúr – objektov-reliefov. Reliéfy zo 70. rokov sprostredkujú estetiku sociálne tvorenej spoločnosti a jej kultúrne znaky. Bartuszová však v inžiniersky projektovanej spoločnosti nachádzala prirodzený život – a prepašovala do nej aj svoje najintímnejšie a utajované prežívanie súkromia v manželskom vzťahu, napríklad na reliéfe, ku ktorému sa zachoval denníkový zápis s poznámkou: „*Nepríjemné tvary*“ [82, 83].<sup>398</sup> Reaguje nimi aj na tvorbu Juraja Bartusza snahou tvoriť iné, mužskejšie a vážnejšie umenie, ktoré je založené na racionálne a sociálne tvorení princípe. Obaja sa počas svojej tvorby vzájomne inšpirovali a aktívne spolu komunikovali, je to vidieť aj na formálnych a technologických postupoch či používaných materiáloch, napríklad sadry, hliníka, dreva. Takto vnímaná môže byť aj téma ich osobného vzťahu v motívoch stlačenia (Mariou opakovaný motív) a úderu (častý v akciách a vôbec v rukopise Juraja), ale aj konceptuálne chápaná práca s fenoménom času v procese tuhnutia plného sadrového tvaru Marie a v neskorších časovo limitovaných kresbách J. Bartusza z 80. rokov. Napriek formálnym podobnostiam a tvorivým princípom bola ich sochárska tvorba bytostne odlišná. Rovnako aj chápanie ich partnerského vzťahu, ktorý Maria vnímala ako prepletenie a spojenie protikladov, a tematizovala ho počas celej tvorby. Tomáš Štraus píše o ich tvorivom vzťahu v recenzii výstavy Klubu konkretistov v roku 1969 stručne, avšak s postrehom o povahových odlišnostiach: „... *i košická Mária Bartuszová, zatieňovaná zvyčajne svetom primárnych a razantných tvarov jej sochárskeho partnera. (Bartuszov drsný elementarizmus nachádza tento raz vhodné uplatnenie v plastických variáciách spracovania hliníkovej technológie.)*“,<sup>399</sup> pričom naznačuje na „inakosť“ jej tvarov, teda ich neprimárnosť, neabstraktnosť, ich významovosť, ktorú pozoruje práve pri kontrastnom zatičení jej tvorby partnerom. Neregistruje už ale to, že tento materiál a aj technológiu používali obaja umelci,

---

<sup>398</sup> AMB 168. Názov *Nepríjemné tvary* nás odkazuje na Giacomettiho názvy diel *Object désagréable*, *Object désagréable à jeter*, tiež diel J. Arpa napr. *Trois objets désagréables sur une figure*. Termín tematizovala aj výstava *Awkward objects*, na ktorej boli vystavené aj diela M. Bartuszovej. Pozn. 121. a Bibliografia.

<sup>399</sup> V tejto súvislosti upozorňuje na odsúvanie niektorých umelcov, aj M. Bartuszovej, do oblasti úžitkového umenia. ŠTRAUS, Tomáš. K výstave konkretistov v Bratislave. In *Výtvarný život*, roč. 15, 1970, č. 4, s. 18 – 21.

Bartuszová ešte osobnejšie a metaforickejšie. Dešifrované stopy spoločného partnerského vzťahu, vyjadrené v Mariinej tvorbe, nachádzame v rozhodnutí stať sa členkou KK. Vzťah dokonca Maria povyšuje na jeden z dôležitých motívov (členstva), čo vyjadruje aj jej písomný záznam: „*Strašně miluji svého muže. Z lásky k němu jsem udělala několik reliéfů, miluji ho dál, a to je příčinou vzniku stále nových a nových reliéfů. Své plastiky dělám úplně z jiných popudů, jsem totiž profesionálka.*“ Stručný, ale výstižný zápis z 13. januára 1969, označujúci tieto dva protipóly vplývajúce na jej tvorenie, ako vzťah *k nemu* a cez určovací sklad zhodného prívlastku vyjadreného prívlastňovacím zvratným zámenom *ako svoju*.<sup>400</sup> Pod týmto textom vyznania je ďalšia poznámka, vraví o spôsobe jej nazerania na svet: „*Chtěla bych vidět svět a vše co nás obklopuje očima kočky. Věřím, že by to mohlo být neobvyklé.*“

### **3. 1. 4. Dvojdílna plastika VIII.**

Jedným z prvých geometricky tvarovaných objektov je *Skladačka*, prepájajúca biomorfný princíp s geometrickým, priam súbežne odliata do hliníka a bronzu<sup>401</sup>, čím sochárka naznačuje svoj zámer odlievať sadrové originály do kovu. Ďalšou je *Dvojdílna plastika VIII.* (AMB 106, 1968) [66], názorovo vychádzajúca z organickej sochy *Živá skala*<sup>402</sup>. Aj ju zadala odliat' do hliníka – v Košiciach ľahko dostupného materiálu, ktorý spolu so železom charakterizujú modernizáciu a industrializáciu mesta. Zároveň hliník odráža aj inžiniersku odľudštenosť, emocionálny chlad a cynizmus, ktoré boli pre sivú normalizáciu spoločnosti priam typickými znakmi. Hliník, popri sadre ďalší alternatívny a moderný materiál, ktorý používala aj pri neskorších odliatkoch, pôsobí v kontraste s mäkkými organickými tvarmi jej plastík tvrdo a až sterilne, najmä vo vyleštenom stave. Sochárka ho ale chápala ako ekvivalent bielej, najmä pri reliéfoch a pri odliatkoch haptických plastík ako jej „tvrdší“, „hlasnejší“ kontrast ku tichej sadre. Hliník je technicky neušľachtilý materiál, ľahko lámavý, s čiernou patinou. V tom čase bol cenovo dostupným, ale aj novátorským materiálom, predstavujúcim rozvoj socialistického priemyslu, ktorý ho v 70. rokoch často využíval najmä v stavebníctve, ale aj nevhodne – na výrobu úžitkových kuchynských predmetov: riadov a jedálenských príborov. Tým, že sadrovú *Dvojdílnu plastiku VIII.* (AMB 106)[66] dala s odstupom času vyhotoviť do hliníka, vznikla priam emblematická práca

<sup>400</sup> Zo zápisov M. Bartuszovej. AMB, f. DaK. Garlatyová 2012 – 2015, 13. 1. 1969.

<sup>401</sup> AMB 96, 1967.

<sup>402</sup> AMB 63.

tohoto cyklu.<sup>403</sup> Minimalisticky „dokonalá“ forma korpusu tela-krajiny je predelená ostrým, chirurgicky presným rezom na dve polovice. Sadrová plastika vychádza z krajinného motívu, z tvaru oblého kopca a evokuje aj tvar ľudského tela. Nasledovala sadrová *Štvordielna plastika* (AMB 111, 1968), medzi rokmi 1978–1980 tiež odliata do hliníka a bronzová *Trojdielna plastika II.* z roku 1969 (AMB 112, 1970, bronz). Ostré a hranaté neživé geometrické tvary tlačiace mäkké organické tvary semiotizujú tlak, zovretie a utláčanie. Tému ostrého klíčiaceho puku postupne prerastajúceho z kvapky na prsník a oko, tvaruje na drobných soškách vzniknutých koncom 60. rokov<sup>404</sup>.

### **3. 1. 5. Prameň a Zrno. Objednávky pre verejný priestor v 70. rokoch**

Normalizačné obdobie 70. rokov bolo obdobím, keď nastal útlm rozvoja predošlých kreatívnych procesov umenia, sprevádzaný silnejúcimi zákazmi a cenzúrou. Maria Bartuszová však tento tlak „obišla“, druhýkrát sa stala matkou a tiež sústredene pracovala v ateliéri na geometrických reliéfoch a „svojich“ plastikách. V tomto období vystavovala približne na 20 kolektívnych výstavách, ktoré boli pravidelnými prehliadkami sochárstva a užitého remesla oficiálneho režimu.<sup>405</sup> Okrem toho začala intenzívne pracovať na objednávkach pre verejný priestor, ktoré jej už zabezpečovali pravidelný príjem. V poradí piatou a šiestou zrealizovanou zákazkou bola pre umelkyňu výnimočná práca s témou riešenia príslušenstva detského ihriska, o ktorej uvažovala už od roku 1963, ako odhalil aktuálny výskum diela sochárky. Pre umelkyňu mala hlbší význam, súvisela s jej inklináciou k prepojeniu sociálnych aktivít so sochárskou tvorbou; hra ako tvorivá voľnočasová aktivita dieťaťa je prežívaná v utilitárnom objekte tvarovanom pre účely tejto aktivity. Ako pre umelkyňu-ženu je jej blízke zapojenie motivácie materinského pudu chrániť dieťa – prenesene človeka – pred vonkajším svetom, poskytnúť mu priestor na slobodnú hru v čase, keď slobodný prejav a myslenie boli vo verejnej sfére obmedzené a zakázané. Zrealizovala ho na dvoch preliezačkách a šmýkačkách

---

<sup>403</sup> Dcéry umelkyne dali plastiku v roku 2005 odliat do bronzu.

<sup>404</sup> AMB 117, 119, 120, 121.

<sup>405</sup> Výberom: 1970: Z tvorby východoslovenských výtvarníkov 1960 – 1970, Prešov. 1973: Angewandte Kunst aus der ČSSR [Československé užité umenie], Neue Berliner Galerie, Berlin, repríza: Kunsthalle, Rostock. Členská výstava Krajskej organizácie ZSVU, výstava na počesť Svetového kongresu mierových síl v Moskve, Košice, 1974: Členská výstava východoslovenských výtvarníkov, ZSVU, Horný Smokovec, Východoslovenskí výtvarní umelci k 30.výročiu SNP, Košice. 1975: 30 slobodných rokov v dielach výtvarných umelcov Východoslovenského kraja, Dom Sztuki, Rzeszów. Východoslovenskí výtvarní umelci bratskému Zakarpatsku, na počesť 30. výročia oslobodenia Československa Sovietskou armádou, Zakarpatské umelecké múzeum, Užgorod. 1976: Zo súčasnej tvorby východoslovenských výtvarníkov na počesť XV. zjazdu KSČ, Košice, 1977: Medzinárodné sochárske sympóziu '77, Vyšné Ružbachy. 1978: Umění vítězného lidu. Přehledka současného československého výtvarného umění k 30.výročí Vítězného února, Praha. Bližšie v Súpise výstav.

z betónu pre detské ihriská v rôznych predškolských zariadeniach. Orientačnú predstavu o dnes už neexistujúcej preliezačke-šmýkačke pre Materskú školu na sídlisku Železníky II. v Košiciach (AMB VI.)<sup>406</sup> si môžeme urobiť na základe voľných skíc, pretože nám chýba aj fotodokumentácia a podľa podoby stále zachovanej šmýkačky s priestorom pieskoviska pre škôlku na Sládkovičovej ulici v Revúcej (AMB V.)<sup>407</sup>. Obe ich dokončila v roku 1970, pravdepodobne v rámci jedného zadania z roku 1969. Revúcka preliezačka vychádza z modelu nekonečnej slučky (AMB 37) a čiastočne aj z modelu ulity, v ktorej tvarovaní sa spájajú organické a geometrické princípy.

I keď sa nešlo o umelecky a ideologicky významné realizácie, ktoré jej ako žene a keramičke komisia Fondu schválila, je zrejmé, že práca s úžitkovým dizajnom bola sochárke blízka. Podobnou bola už aj spomínaná dažďová fontána v átriu Ústavu pre telesne postihnuté deti z roku 1971 (AMB IX.). Bartuszová pracovala aj na menších objednávkach do verejného priestoru, napríklad na keramických dekoratívnych tabuliach na dvere v ubytovni Zelený dvor v Košiciach (AMB VII.), minimalisticky riešenom kamennom katafalku a drevenej obkladovej steny v interiéri Domu smútku vo Veľkých Kapušanoch (AMB X., 1970 – 1971), ďalej na informačných a pamätných tabuliach: bronzová pamätná tabuľa J. Bocatiovi na Hlavnej ulici 69, (AMB VIII.), pamätná tabuľa na Robotníckom dome na Mäsiarskej ulici 32 (AMB XI.), tabuľa pre Východoslovenskú galériu v Košiciach (AMB XII., 1972), ale aj okolo 20 kusov pamätných tabúľ pre označenie nehnuteľných kultúrno-historických pamiatok v Košiciach (AMB XIII., XV.), ktoré sa nachádzajú najmä na fasádach budov starého mesta.

V roku 1973 bola kolaudovaná verejná objednávka ďalšej fontány *Prameň* na sídlisku Pri Prameni v Levoči, ktorá bola po roku 1989 nenávratne zničená (AMB XIV.)<sup>408</sup>. Horizontálne organizovaný priestor so zníženým bazénom trojuholníkového tvaru tvoril základňu pre organicky tesanú skulptúru z plátov zvlnených platní, po ktorých stupňovito stekala voda.<sup>409</sup> Táto práca prezentuje program umelkyne, ktorý prepája geometrické tvaroslovie s organickým, zohľadňuje verejnú oddychovú funkciu objektu, ktorý sa snaží

<sup>406</sup> Investor: Stavoinvesta Košice, architektonická spolupráca: Ing. arch. Viktor Malinovský.

<sup>407</sup> Investor: Stavoinvesta Košice, architektonická spolupráca: Ing. arch. I. Bánay.

<sup>408</sup> Fotografiu zničenej fontány poskytol pre naše účely p. František Petruška. Podľa informácie od F. Petruška ako pamätníka a obyvateľa sídliska, bola táto fontána odstránená zrejme z dôvodu, že sa v nej kúpali rómske deti. To, že sa jednalo o umelecké dielo, ktoré treba chrániť a zachovať nebolo zrejme ako obyvateľom, ktorí proti tomuto kroku neprotestovali, tak ani tým, ktorí mali moc a zodpovednosť za toto rozhodnutie. Takýto priebeh naznačuje na umelý vzťah vtedajšej spoločnosti k umeniu, kedy diela síce boli osádzané do verejného priestoru ako verejná objednávka, aby ho kultivovali, ale zároveň táto väzba nebola skutočná, len direktívne dosadená. Tiež sa tu odráža komplikovaný vzťah „civilizovaného“ majoritného obyvateľstva s rómskou minoritou na Slovensku.

<sup>409</sup> Investor: Okresný investorský útvar, Spišská Nová Ves, architektonická spolupráca: Ing. arch. D. Koniar. Zachovali sa k nej prípravné štúdie a fotografie modelov (AMB 245, 246).

vstúpiť do užívania ľudí žijúcich na panelákovom sídlisku. K projektom fontán a plastík z tohto obdobia zrejme vzniklo niekoľko variantov modelov (od AMB 252 – 260). V roku 1975 vytvorila ďalšiu kamennú fontánu s plastikou *Prameň* (AMB XVI.), vloženú do nádrže bazéna, objednanú pre Združené služby v Michalovciach,<sup>410</sup> ktorá je nanovo umiestnená na pôvodnom mieste, ale bez časti bazénu. Tieto sochárske diela sa znovu vyznačujú podobnými riešeniami, aké môžeme sledovať na jej skladačkách a organických plastikách, v ktorých umelkyňa používa vrstvenie, skladanie a prekryvanie hmôt.

V 70. rokoch vytvorila však aj výnimočné hliníkové reliéfy, ktoré vznikli v súvislosti s jej členstvom v KK a najmä s tvorbou, ktorá je kontrastným vyvážením jej organickej, mätko tvarovanej a dotykovej plastiky. Majú vlastne východisko v geometricko-biomorfných pôdorysných plánoch ako ukazujú ich sadrové modely k nim následne prevedené vo veľkej mierke určenej pre verejný priestor. Odzrkadľujú inú podstatu Marie Bartuszovej, sú monumentálnejšie, technicky a technologicky náročné, a i keď jej v tejto práci pomáhali robotníci z továrne na výrobu hliníkového plechu, ukazujú nám ambíciu umelkyne vytvoriť diela inej povahy než malé organické plastiky. Navyše majú psychologický impulz vo vzájomnej konfrontácii s tvorbou jej manžela. Bartuszová musela zvládnuť organizačne a remeselne neľahkú prácu, ktorej výsledkom sú tri rozmerné reliéfy, z ktorých sa zachovali dva. Prvú objednávku na 8,5 metrov dlhú hliníkovú reliéfnu stenu získala asi v roku 1973 a dokončenú v roku 1975. Bola vytvorená pre zasadacie miestnosť v Juhoslovenskom celulózo-papierenskom kombináte v Štúrove (AMB XVII.). Tento reliéf sa zachoval, pri porevolučnej rekonštrukcii bol prekrytý sadrokartónovou stenou.<sup>411</sup> Je pravdepodobné, že prvýkrát do kontaktu s prácou s materiálom hliníkového plechu prišla vo Východoslovenských železiarňach v Košiciach (VSŽ). Následne získala ďalšie dve objednávky, ktoré už priamo súvisia s priemyselným zázemím Košíc. Industriálne reliéfy najzásadnejšie reprezentuje druhá realizácia rozmerného, vyše trojmetrového reliéfu, vyhotovená pre výklenok v stene administratívnej budovy vo VSŽ (AMB XXI.)**[84]**. Podľa jej zápiskov na nej začala pracovať už v roku 1974, v roku 1978 mala hotový definitívny model a prácu dokončovala v rokoch 1978–1980, trvala teda dlhší čas, skoro 7 rokov.<sup>412</sup> Bol umiestnený vo vstupnom priestore administratívnej budovy. Umelkyňa reliéf vo finálnych

<sup>410</sup> Investor: Slovenská štátna sporiteľňa, Bratislava, architektonická spolupráca: Ing. arch. Pavol Merjavý.

<sup>411</sup> Súčasný názov firmy: Priemyselný park Štúrovo, a. s. Stav reliéfu nie je t. č. známy.

<sup>412</sup> Investorm bola Mestská správa pamiatok Košice, podľa Zmluvy 41/51/75-K SFVU. Do roku 2016 nebolo známe, či sa dielo zachovalo. Predpokladalo sa, že bolo odstránené, odcudzené alebo zničené. Podarilo sa ho nájsť a identifikovať, dokonca na pôvodnom mieste a aj v zachovalom stave. Po revolúcii v dobe divokej mečiarovskej privatizácie došlo k zmene vlastníka nehnuteľnosti, ktorej bol reliéf súčasťou.

fázach realizovala priamo na mieste v areáli VSŽ, vo vedľajšej výrobnjej hale. Pracovala so strihaným eloxovaným hliníkom, ktorý sa tu vyrábal. K obom reliéfom sa zachovali početné študijné kresby a sadrové modely<sup>413</sup>, ale aj druhovo blízke hliníkové reliéfy z rokov 1968 – 1972 ako *Vertikálne vlnenie*<sup>414</sup>, *Horizontálne reliéfy*<sup>415</sup> a papierové štúdie k nim. Tretí hliníkový reliéf (AMB XXII.), realizovaný okolo roku 1977 na fasáde Obchodného domu Lipa v Košiciach nový majiteľ zničil, po roku 1989 ho necitlivo odstránil a následne bol odcudzený.<sup>416</sup> Tento reliéf čerpá zo skorších poeticky a organicky kreovaných štúdií a reliéfov, vychádzajúcich z vizuálnej analýzy vodnej hladiny menenej vetrom a prúdom vody<sup>417</sup>. Vertikálne plynúci reliéf bol zároveň umiestnený na pohľadovej fasáde obchodného domu a v našom prostredí predstavoval výnimočné dielo, ktoré sa uplatnilo na stavbe obchodnej architektúry.

Sochárskymi realizáciami, v ktorých umelkyňa priamo vychádzala z menších plastík vertikálnych skladačiek, sú dvojmetrové kubicky komponované kamenné plastiky. Prvá, vyššie spomenutá, zložená z dvoch kusov kameňa tvoriacich fontánu *Prameň* pre verejný priestor v Michalovciach, ktorá je aktuálne zrekonštruovaná<sup>418</sup> a plastika pre exteriér Základnej školy v Tatranskej Lomnici z roku 1978 zložená z troch kvádrových častí.<sup>419</sup> Rozšírením tvarovej variabilnosti komorných plastík sú masívne bronzové kľučky pôvodne určené pre dvere stredovekej architektúry Urbanovej veže v Košiciach a ďalšie pre dvere sobášnej siene na košickom obvodnom národnom výbore.<sup>420</sup>

V roku 1977 sa Maria Bartuszová zúčastnila na *Medzinárodnom sochárskom sympóziu '77* vo Vyšných Ružbachoch,<sup>421</sup> pre ktoré vytvorila rozmernú travertínovú sochu *Zrno* (AMB XXIII.) [58]. Už východiskové plastiky *Zrnka* (AMB 89, 90) [56] boli zväčšené oproti rozmeru skutočného semienka, ako uvádza sochárka v rozhovore s novinárkou V. Budskou v roku 1981 ich určenie na účely hmatovej edukácie nevidiacich detí. Kamennú sochu, ktorú jej pomáhali tesáť aj učni-kamenári,<sup>422</sup> previedla do monumentálneho tvaru. Skrytý organický pohyb rastu živého organizmu – drobného obilného plodu – obrazne prerastá do telesných

---

<sup>413</sup> AMB 280 – 283.

<sup>414</sup> AMB 146, 147, 152.

<sup>415</sup> AMB 157, 159.

<sup>416</sup> Podľa údajov Magistrátu mesta Košice, ktorý nevydal povolenie na odstránenie reliéfu, bolo na neznámeho páchatela podané trestné oznámenie.

<sup>417</sup> AMB 152, 154, 155.

<sup>418</sup> AMB XVI., modely AMB 277, 278, 279.

<sup>419</sup> AMB XXV., model: AMB 286.

<sup>420</sup> AMB XXV. Výtvarné doriešenie sobášnej siene ObNV, Štátny znak a dekoratívne madlá, bronz a Zbierka Východoslovenského múzea, Košice, 1977 – 1978.

<sup>421</sup> Na sympóziu vo Vyšných Ružbachoch sa v roku 1967 zúčastnila napríklad aj Alina Szapocznikow.

<sup>422</sup> Podľa informácie od kamenára Štefana Kovaľa z Vyšných Ružbách.

tvarov vytesaných do kameňa; plných pier a vulvy, symbolov materstva, plodnosti, ženskej plodivej sily a sexuality. Plod zrna neimituje prírodu, ale sémantizuje konvenčné zobrazenie orgánu, ktorý je zárodokom života. Organické telo sochy je tvarovo podobné kukle, životnému štádiu hmyzu, počas ktorého dochádza k metamorfóze organizmu. Asociuje tiež zobrazenie alegorickej postavy mytologickej bytosti – nymfy, ležiacej a oddychujúcej vo voľnej prírode. Pôsobí nemonumentálne, zmyselne, meditatívne. Je orientované vertikálne, umiestnené na podstavci, dnes už čiastočne poškodené, i jej zrnitý povrch je obrastený machom, splýva s okolitou prírodou a areálom. Dopovedaním tejto scenérie sú dobové fotografie sochára Jurija Petrosiana, ktorý odfotil Mariu Bartuszovú ako pózuje pri svojej soche. Dotýka sa svojej hotovej sochy *Zrna*, vytesanej z travertínu, vzniknutej odoberaním kameňa z kamenného bloku pomocou sily, údermi nástrojov, obíjaním. Výsledkom je však neagresívna, nebojujúca, tichá hmota. Jej krehká, dočasná forma semienka je pre monumentálne sochárstvo skutočne okrajovým, efemérnym cieľom. Preto je séria týchto momentiek alegóriou sochárstva, ktoré sa navracia k prírode, k súcnu, k Zemi obklopujúcej človeka. I keď je kameň tela sochy vyťažený z lona prírody, pre Mariu Bartuszovú je *Zrno* posolstvom návratu k prirodzenosti,<sup>423</sup> príklonom k holistickej celostnosti, a tiež ekologickej citlivosti, vychádzajúcej z úvah o vzťahu človeka k prírode a jeho miesta na Zemi a v Kozme, témam, ktoré vo svojej tvorbe prehodnocovali aj ďalší umelci, najmä konceptualisti, napr. Michal Kern, či R. Sikora.<sup>424</sup>

### **3. 2. „Své“ plastiky. Premena tvaru. 1970–1975**

8. februára 1971 sa manželom Bartuszovcom narodila druhá dcéra Veronika. Maria napriek vážnym komplikáciám počas tehotenstva, naďalej aktívne pracovala a tvorila, a to aj v čase starostlivosti o dieťa. Ďalšou dôležitou udalosťou bol začiatok stavebných prác na dome a ateliéri na Vnútorom červenom brehu 4, na ktorých sa spoločne podieľali obaja umelci. Maria Bartuszová pokračuje aj vo svojej tvorbe haptických skladačiek, ktoré začala tvoriť od polovice 60. rokov. V tomto období ich však poňala intímnejšie a sústredila sa na „svoje“<sup>425</sup> plastiky, ako si ich označila v zápise z roku 1969. Vnímala ich ako svoj privátny

---

<sup>423</sup> „Zanechat podmaňování přírody znamená zaposlouchat se do tajemství bytí (J. Patočka). Přírodu je třeba vracet k její přirozenosti, mít s ní opravdovou zkušenost, nechat ji být.“ Podľa: OLŠOVSKÝ, Jiří. Slovník filozofických pojmů současnosti. Praha : Grada Publishing, 2011, s. 202.

<sup>424</sup> Pozri: FOWKES, 2015, Correlations of Geography, Ecology and Cosmology in the Conceptual Practice of Slovak Artist Rudolf Sikora, s. 151 – 195.

<sup>425</sup> „Své plastiky“ je pomenovanie Marie Bartuszovej zo zápisu z 13. januára 1969, ktoré používame na označenie jej privátnejšej tvorby.



tvorivý prejav, ako svoje druhé „ja“, aj preto ich môžeme vnímať ako zástupné diela jej tvorby; pracovala na nich približne do roku 1975.

Umelecký program Marie Bartuszovej nie je založený na naratívnych a špekulatívnych myšlienkach. Jej tvorba neobsahuje priame odkazy na súdobé politické a sociálne aktuality, ale vzniká v kontexte a čase totalitného režimu a je jeho neoddeliteľnou súčasťou. Nemala kontakty s disentom,<sup>426</sup> ale nesloboda a lživosť komunistického režimu, ktoré donútili ľudí žiť svoj život vo vnútorných svetoch, ju výrazne ovplyvnili. V poznámke o nedostupnom západnom umení si napríklad zapísala: „*Vplyvy (na tvorbu): Tiesnivý pocit za totality a napätie zo studenej vojny. Zákaz abstraktného umenia za totality mu dodávalo na dôležitosť.*“<sup>427</sup> Podstatnou metódou tvorby M. Bartuszovej bolo použitie takých prostriedkov, ktoré neboli závislé na týchto vonkajších tiesnivých životných okolnostiach. Sústredila sa na vnútorné prežívanie, na tie „tiché“ udalosti, ktoré tvorili jej osobný život: experimenty v ateliéri, rodinné udalosti, záujem o zdravý životný štýl, partnerský vzťah a práve to jej umožnilo formulovať svoj umelecký program, ktorý jej poskytol ochranu pred dosahom molocha režimu. Obrátenie sa na duchovné a myšlienkové prístupy jej umožnilo vo svojej práci zužitkovať a kreatívne aplikovať intuíciu, hru, terapiu a meditáciu, čo jej vlastne otvorilo priestor na experimentovanie inovujúce predmoderné a abstraktné sochárstvo moderny, paradoxne nesochárskym (nemonumentálnym) prístupom intímneho prežívania tvorby z pozície ženy-umelkyne. Ale tiež jej pomohlo neskĺznuť k prevažujúcej stagnácii ideologického umenia. Sochárstvo rozšírila najmä o inú citlivosť, postavenú na odtlačaní vlastných energetických a myšlienkových stôp, intuícii, skúmaní ľudského bytia, takým spôsobom, akým ho sama vnímala, v priestore, v ktorom vznikalo. V tomto období pokračovala v overovaní svojho prístupu v tvorení sochárskeho objemu a hmoty sochy gravistimulovaním – tvarovaním pomocou zemskej príťažlivosti – teda prelievaním sadry. Stále intenzívnejšie ale pracovala s intuíciou hmoty a tvaru, s rečou sochy. Ľuba Belohradská nám sprostredkúva priame spomienky a informácie o diele umelkyne vo svojom rozlúčkovom texte z roku 1996, v ktorom uvažuje aj o možných interpretačných vrstvách jej diela: „*Hoci jej každodenná existencia bola neoddeliteľne zviazaná s výtvarnou aktivitou sochárky, výsledky komornej umeleckej práce priebehu 70. a 80. rokov, s výnimkou jubilejnej výstavy, usporiadanej v Košiciach v januári 1988, takmer nezverejňovala. Introvertnosť každodenného*

<sup>426</sup> Vyhýbala sa kontaktom s akýmikoľvek politikmi. Jedna malá príhoda hovorí o spôsobe jej odstupe. Na jej prvej výstave v Galérii M. A. Bazovského v Trenčíne v roku 1983 sa podľa rozprávania G. Kladeka údajne stretla s Alexandrom Dubčekom, dôležitou osobnosťou Pražskej jari, v tom čase už sledovaným Štátnou bezpečnosťou. Na kohosi želanie sa s ním odfotovala, neprikladala tomu však veľkú pozornosť.

<sup>427</sup> Zo zápiskov M. Bartuszovej. AMB, f. DaK. Garlatyová 2012 – 2015, nedat., 80. roky 20. storočia.

*hmatového prežívania tvaru považovala azda za výsadu svojho spôsobu žitia, privatissima, ktoré porušila len vtedy, keď sprostredkovala výsledky svojich výtvarných hľadání a výpovedí nevidomým deťom, žiakom Základnej internátnej školy v Levoči. Touto stránkou svojich aktivít sa zaradila medzi význačných praktikov arteterapie.*<sup>428</sup> Bartuszová v našom prostredí skutočne patrí k prvým umelcom a umelkyniam, ktorí otvorili svoju tvorbu pre vnímanie umenia inou cestou, cestou skúsenosti, zážitku, cez ktorý sa „stretáva vonkajší svet so svetom vnútorným.“<sup>429</sup> Arteterapia zároveň ponúka aj kľúč na vnímanie plastík Marie Bartuszovej, keď u diváka cez vizuálny a taktilný zážitok aktivuje jeho sebvýjadrenie a je jeho sebareflexiou podnecujúcou interpretáciu, ktorá je jeho odrazom. Fenomenologická filozofia, o ktorú sa sochárka zaujímalá, je metódou zjavovania fenoménov, pomocou ktorej sa zo zjavnej štruktúry vyjaví nezjavné. V jej haptických skladačkách sa neviditeľné stáva hmatateľným, hmatateľné je prostredníkom poznania a imaginácie, dotýkajúce sa stáva dotknutým; vychádza z tela, ktorým zažívame, vnímame, precitujeme svet. Maria Bartuszová sa takto vyjadruje o svojich zámeroch pri práci na haptických skladačkách, ktoré tvorila už od roku 1965, a ktoré majú prvotné východisko najmä v plastikách kvapky a zrnka: „*Pri svojich sadrových a bronzových plastikách pre Slepecký ústav a školu nevidiacich detí v Levoči som mala predovšetkým na zreteli fakt, že tu sústredeným postihnutým ľuďom nahradzuje zrakový orgán, mimoriadne vyvinutý hmat. Navyše majú radi oblé tvary príjemné na dotyk. Toto sa snažím maximálne rešpektovať. Pokiaľ ide o tematické okruhy sôch, sústredujem sa na dve oblasti. Prvú motivuje poznanie, že slabozrakí a nevidiaci nemajú možnosť mnohé predmety z nášho života vôbec spoznať, pretože sú rozmermi také malé, že jednoducho si ich nedokážu – i po hmatovom vneme – dokonale predstaviť. Tak som dospela k plastikám, akými sú napríklad zväčšené (asi 50 cm) pšeničné zrná, kvapky rosy a pod., ktoré poslúžia nielen pri orientačných hmatových cvičeniach, ale sú zároveň aj didaktickou pomôckou pri školskom vyučovaní. Druhý okruh tém tvoria skladacie plastiky z troch, štyroch i viacerých častí určené k rozvíjaniu hmatovej i estetickej fantázie, ale aj k časovo náročnejšej hre.*“<sup>430</sup>

---

<sup>428</sup> BELOHRADSKÁ, 1997, s. 7.

<sup>429</sup> Podľa: ULMAN, Elinor. Therapy is not Enough: The Contribution of Art to General Hospital Psychiatry. American Journal of Art Therapy, roč. 30, 1992, č. 3, s. 89 – 98. V knižnici umelkyne sa nachádzala kniha v tejto tematike BLAŽEK, Bohuslav, OLMROVÁ, Jiřina. Krása a bolest, Úloha tvořivosti, umění a hry v životě trpících a postižených. Praha : Panorama, Edice Pyramida, 1985.

<sup>430</sup> BUDSKÁ, Viera. Sochy pre človeka : Na návšteve v ateliéri u akademickej sochárky Márii Bartuszovej. In Sloboda, roč. 36, 1981, č. 31, s. 4.

Bartuszová tieto plastiky predstavila až na výstave v roku 1981<sup>431</sup> a na svojej prvej retrospektívnej výstave v roku 1983 s názvom *Premena tvaru*. Svoj pravý význam však nadobudli ako skladačky na stoloch v škole pre nevidiace deti (1976, 1983), poskladané ako „work in progress“ pre účely workshopov *I. a II. sochárskeho sympózia na Základnej deväťročnej škole pre nevidiacich* v Levoči [73]. Organizačne obe sympóziá pripravil a zdokumentoval Gabriel Kladek. V archíve umelkyne sa nachádza len menšia časť fotodokumentácie k týmto aktivitám, na ktoré sochárka poskytla svoje plastiky, osobne sa ich však nezúčastnila. Sú ale dokladom jej inovatívneho tvorivého prístupu počítajúceho s hmatovou a nielen vizuálnou percepciou diváka-čitateľa, ku ktorému dospela v pomerne ranej fáze svojej tvorby. Ide o avantgardnú metódu umenia, ktorá sa zaujíma o minoritnú, zraniteľnú, sociálne okrajovú skupinu – nevidiace a slabozraké deti, ktorým sprostredkúva vnímanie umenia pomocou tvarovej a materiálovej analýzy a je kreatívnou pomôckou pre ich vzdelávanie. Ide o priekopnícku aktivitu patriacu medzi prvé taktilné workshopy pre deti, ktoré sa konali najmä ako sprievodné aktivity pri výstavách moderného umenia. Bruno Munari uvádza vo svojej knižke ako prvý taktilný workshop dielňu, ktorá vznikla pri výstave *Le mani guardano* v galérii Brera v Miláne a parížskom Beaubourgu v roku 1977.<sup>432</sup> V tejto súvislosti pripomína manifest Tactilismu Filippa Tommasa Marinettiho z roku 1921 a uvádza aj štruktúru jeho materiálových hmatových dosiek-stolov – „*tactile board*“ –, vytvorených z rôznych materiálov diferencovaných do skupín, ktoré vytvárali rôzne hmatové zážitky ako „*Art of Touch*“.<sup>433</sup>

Vo svojom texte z roku 1983 Maria hovorí o ďalšom čítaní výrazu a tvorivého zámeru svojich abstraktne-biomorfných plastík takto: „*Chcem pracovať s čistými princípmi. Myslím si, že tvary same osebe majú svoj silný psychologický výraz, ktorým pôsobia – napríklad: hranaté, ostré, anorganické tvary vyjadrujú – studeno; oblé, organické tvary vyjadrujú – teplo, dotýkajúce sa oblé tvary môžu vzbudzovať pocit nežného dotyku, objatia – možno aj pocity erotické.*“<sup>434</sup> Týka sa to najmä haptických plastík a skladačiek z obdobia od roku 1970

---

<sup>431</sup> Výstava pri príležitosti Roku nevidiacich, zatiaľ sa nepodarilo získať ďalšie informácie o tejto výstave, je spomínaná vo vyššie citovanom článku: BUDSKÁ, V. 1981, s. 4.

<sup>432</sup> The Seeing Hands. MUNARI, Bruno. The tactile workshops. Mantova : Maurizio Corraini, 1985, 2008, s. 24. B. Munari, umelec, ktorý od roku 1933 vytváral Neužitočné stroje (Machine inutili), kompozície z hodvábných nití, ktoré najmenší vánok môže viesť do pohybu. Podľa: HAZAN, Fernand (ed.). Od Rodina po Moora. Slovník západoeurópskeho sochárstva 20. storočia, Bratislava : Tatran, 1973, s. 234.

<sup>433</sup> MUNARI, 1985, 2008, s. 4.

<sup>434</sup> Mária Bartuszová o svojej práci. In KVASNIČKA, Marián. Mária Bartuszová. Trenčín : Oblastná galéria M. A. Bazovského, 1983, nepag.

do 1975, ktoré surreálne evokujú tvary fragmentov ľudského tela, najmä jeho oblín, pomocou konštrukčnej stavby tiel rastlín sa menia na zvláštne organizmy oplývajúce intímnou psychológiou.[27, 30].] Predstavujú rozsiahlu skupinu diel organických plastík a skladačiek AMB 180–193, AMB 266, 267 –276, 271 [20, 26, 29, 31, 33, 34], v ktorých dosahuje zrejme esteticky najpôsobivejšie výrazy akési diela bez názvov, hovoria len svojimi telami. Technológia odlievania plného objemu je v tomto období istým spôsobom dovedená do dokonalosti, naplnená. Zrejme preto ich dokonalé, z jazyka abstrakcie vychádzajúce tvary skúša, narúša, orezáva stláča.

Sugestívne oblíny asociujúce embryá Maria Bartuszová vytvorila ako trojičky (AMB 194–196, 1972). Naznačuje, že zárodok života v tvare pupy (zakuklenej larvy) môže byť aj viac, nie len jeden, ich život je však ohrozený, stlačenie v strede tiel napovedá o zásahu do ich vývoja, o poškodení organizmu, vyvolávajú zvláštny smútok so stopami po rozjímaní. Organickú dokonalosť dužinatých pupeňových tiel, ich idylickosť súvisiaca aj s materstvom Marie už ale po roku 1972 narúša a komplikuje naliehavosť jej personálnej výpovede. Na začiatku 70. rokov tak začala používať aj ďalšie, k sadre kontrastné materiály ako drevo, kameň (mramor), špagát, gumu, sklo a plexisklo. V čase od 1972 približne do 1974 vytvárala plastiky vznikajúce stlačením oblej mäkkej sadrovej formy kvadratickým predmetom (AMB 203–211, AMB 213, 214) alebo valcom. Princíp stiahnutia pomocou špagátu, alebo gumeného pásu ich semioticky označuje. Bartuszová ho používa priamo ako znak vyjadrujúci vzťah previazania, spútania, variuje ho aj v stave s otlčkami stôp po spútaní, teda po odstránení prostriedku na sputnanie (AMB 208 – 219, AMB 197 – 200). Sochársky tu kreuje problematiku alúzie na telesné tvary utváraných najmä pri odlievaní do kondómov, ktorá má viacero morfológických a významových komunikačných paralel (AMB 232, 231, 234, 202, 182 a ďalšie), napríklad s drobnými erotickými objektami Marcela Duchampa: *Feuille de Vigne Femelle*, 1950, *Objet-Dard*, 1951, *Coin de Chasteté*, 1954, ktoré súvisia s jeho magnum opus *Etant données*. Blízke sú tiež sochám – objektom narábajúcim s odliatkami tela a ich metamorfujúcich významov napr. *Dlaně – Motýl*, bronz, 1968, *Dlaně, Čelo*, 1969, patinovaná sadra, *Pupík*, sadra, 1969 Evy Kmentovej, ale aj Aliny Szapocznikow.<sup>435</sup> Rozvetvené paralely by sme našli v tvorbe žien-umelkýň, ktoré sa opakovane navracajú

---

<sup>435</sup> Ďalšie analógie ponúkla výstava *Dreamers Awake* vo White Cube v Londýne v roku 2017.

k surrealistickému podhubiu prácou s podvedomím, nevedomím, alúziami na sny a ohmatávajú ich v tvaroch a hmotách svojich plastických objektov.<sup>436</sup>

Maria Bartuszová sledovala dianie v umení, poznala nielen tvorbu súdobých umelcov a umelkýň, ale zaujímala sa aj o teóriu umenia, ktorá jej pomohla špecificky si formulovať teoretický rámec svojej tvorby. Zaujímali ju texty Jindřicha Chalupeckého, ktorého, v 60. rokoch rezonujúce a pre okruh českých a slovenských neovantgardných umelcov inšpirujúce myslenie sa zachytilo aj v ideovom zázemí jej tvorivej filozofie. Dôležitým zdrojom jej raného obdobia bola kniha *Umění dnes*,<sup>437</sup> ktorá M. Bartuszovej poskytla úvahy „o zmysle umenia“, ale aj prehľad a dôležité informácie o aktuálnom umení, o ktoré sa zaujímala. Neskôr, koncom 60. rokov, v 70. a najmä v 80. rokoch bolo pre ňu inšpiratívne aj Chalupeckého zaujatie dielom Marcela Duchampa, ktorého považoval za dejinne ťažiskového umelca. Je veľmi pravdepodobné, že videla jeho pražskú výstavu v Špálově galerii v roku 1969, ktorej komisárom bol práve Chalupecký. Na jej organizácii sa členstvom vo výstavnej komisii podieľali aj Stanislav Kolíbal a Eva Kmentová. K výstave bol vydaný aj katalóg so zoznamom a stručný popisom vystavených diel, ktoré pochádzali zo zbierky Artura Schwarza. Boli vystavené repliky ready-mades, napr. *Roue de bicyclette*, *Fontaine*, *Air de Paris*, tiež *L. H. O. O. Q*, asambláže, optické experimenty, objekty, ale aj grafiky, rukopisy a kresby. Dôležité je to, že tu boli vystavené jeho plastiky z galvanizovanej sadry *Objet-Dard*, *Feuille de Vigne Femelle* a *Coin de chasteté* [96], Duchampov svadobný dar jeho manželke z roku 1954, ktoré sú považované za inšpiračné zdroje objektového sochárstva druhej polovice 20. storočia. „*Věřím mnoho v erotismus, protože ten je v skutku něčím dosti obecným v celém světě, něčím, co lidi chápou. Je to prostředek, jak se pokusit vyjevit věci, které jsou katolickým náboženstvím, společenskými pravidly trvale skryty – a které nemusí být nezbytně erotismem. ...*“<sup>438</sup> Maria Bartuszová zareagovala na tento odkaz erotickej plastiky (part-object) ako telesného odtlačku, či alúzie naň v podobe drobnej plastiky do ruky a rukami hmatateľnej zloženej z častí (skladačky)<sup>439</sup>, ako i na samotné poslanstvo prežívania umenia ako života komunikované výstavou, ktoré nieslo zdôraznenie tohoto Duchampovho nového

---

<sup>436</sup> Podľa Mignon Nixon je povojnová tvorba „part-object“ spojená práve s historickou recepciou surrealizmu a tvorby Marcela Duchampa. NIXON, Mignon. „Posing the Phallus“, *October*, No. 92, 2000, s. 104.

<sup>437</sup> V knižnici umelkyne sa nachádzali jeho publikácie. CHALUPECKÝ, Jindřich. *Umění dnes*. Praha : Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1966.

<sup>438</sup> Citované z katalógu výstavy *Z hovorů, dopisů a přednášek Marcela Duchampa*, 1966, Praha : Špálova galerie, 1969, nepag.

<sup>439</sup> De facto autorský názov *Dvojdielna plastika*, *Štvordielna plastika*, anglicky *Two-Part Sculpture*, *Four-Part Sculpture* môžeme považovať za príbuzný.

prístupu v umení. Duchamp podľa Chalupeckého potreboval nájsť *iné umenie*, ktoré predpokladalo iný život – vyviazaný z daného kultúrneho prostredia, jeho požiadaviek a záväzkov, nie v zmysle romantického sna o úniku z modernej civilizácie, ale odvrátením sa k prostote.<sup>440</sup> V prednáške nazvanej *Umění a transcendence* z roku 1977, u nás publikovanej až v roku 2011, ho popisuje takto: „*Pracoval v přísné klauzúře, bez ambicí na uznání či dokonce slávu. Je to dílo tiché a intimní; ...*“<sup>441</sup> Chalupeckého videnie Duchampa ako dlho nepovšimnutého umelca, ktorého práca jeho súčasníkom pripadala súkromná a periférna, že si ju ťažko niekto mohol všimnúť, ale tiež ako umelca tvoriaceho nezávisle na spoločenskom ohlase, teda umelca „*bez pít*“,<sup>442</sup> pripomína Mariin vlastný životný a umelecký postoj nezávislosti a jej spôsob tvorby v ústraní. Duchampova vyviazanosť, ľahostajnosť k umeleckému svetu, ktorá bola podľa Chalupeckého výkladu vzájomná,<sup>443</sup> je blízka postoju Marie Bartuszovej.<sup>444</sup>

Plastiky prvej polovice 70. rokov boli pre Mariu Bartuszovú prostriedkom vyjadrenia osobnej archeológie, nie však len v pocitovej, zmyslovej rovine. Podrobila ho dôslednej tvarovej analýze, ktorá je v jej prípade intenzívne prežívanou životnou skúsenosťou. Odtlačala sa aj v práci s pôsobením stlačenia tvaru prstami a špagátom a aj so zanechanými stopami – dierkami po odtlačených prstoch (roky 1973 až 1974, AMB 220–232) [52]. Maria Bartuszová nepoužívala odliatky tela či jeho fragmentu, ale narábala s fenoménom odliatku otláčku ruky alebo prstov, ktorý vznikol stlačením – tvarovaním –, ktoré pridalo hmote psychologické a telesné kvality, teda ľudský rozmer s jeho existenčnou hĺbkou. Tieto tvary skladala do organických skladačiek – kompozícií, objektov-fragmentov, part-object (AMB 227–232, 1973–1975) [52]. Niektoré odliatky použila ako časti integrované do biomorfne-telesných plastík konštruovaných na podkladovej báze podstavca, alebo ako priestorový reliéf, ale aj ako ponechané bez opory – bez tradične chápaného konštrukčného zázemia

---

<sup>440</sup> CHALUPECKÝ, Jindřich. Poustevník Duchamp, In *Výtvarné umění, 1968–1969* (18), č. 8, s. 382–388.

<sup>441</sup> CHALUPECKÝ, Jindřich. *Umění a transcendence*. Přednáška, *Revolver Revue* 45, 2001, 6–23. Dostupné na: <http://www.revolverrevue.cz/umeni-a-transcendence-presnaska>. Dohľadané: 2015. Text bol napísaný pre sympóziu o Marcelovi Duchampovi v Cerisy-la-Salle a vyšiel v časopise *Flash Art*, 1979, č. 90, 91, s. 4–8.

<sup>442</sup> *Ibidem*.

<sup>443</sup> *Ibidem*. Autor cituje z Duchampovho prejavu z apríla 1961: „Doufám, že prostřednost, podmíněná příliš mnoha činiteli, které jsou mimo umění samo, povede tentokrát k revoluci asketického ducha, již si široké obecnstvo ani neuvědomí. Bude se rozvíjet jenom pár zasvěcenců, kteří zůstanou na okraji světa, oslněného ekonomickým ohňostrojem.“ ... „Velký umělec zítřka půjde do neznámosti.“

<sup>444</sup> Tézys: stieranie hraníc medzi umením a životom, (1999); dôležitosť procesu pri tvorbe diela; dielo vypovedá o vnútornom svete umelca. (Na hranicih umění. Několik příběhů. Praha. 1990, 31.) Transcendentálna sila umenia, predstava diela ako sprostredkovateľa nahliadnutia na prvotnú čistotu – model umenia ako druh filozofie, umenie odkazujúce k nevýslovnému, k neviditeľnému, k mlčaniu, k niečomu navždy neprítomnému.

sochy (AMB 238–249, 1973 – 1975) [34]. V rámci tvorby tvoria osobitú skupinu sôch s figurálnou koncepciou. Sochárka sa zaoberala motívom postavy, celej figúry a polfigúry i konotáciami na fragmenty tela, v ktorých aj s pomocou kresieb a zápiskov vieme nájsť tvary ušných boltcov, jazyka<sup>445</sup>, penisu<sup>446</sup>, prsníka<sup>447</sup> pokračujúcich do riasenia pripomínajúcich oblíny ženského brucha evokujúce tvarovanie sošiek pravekých Venuší ako i kult plodnosti a materstva archaických bohyní<sup>448</sup>. Zápis tento zámer upresňuje: „*Pripravujem plastiky, v ktorých by som použila technológiu a princípy vrstvenia a vyrastania praskania foriem na ženskom torze – čosi ako súčasná Madona, alebo súčasná Willendorfská Venuša.*“<sup>449</sup> Aj spôsob sochárskej práce je návratom k plastickému modelovaniu so zanechanými stopami po nahadzovaní, miešaní a vyhladzovaní sadrovej kaše, prácou so špachtľou, pilníkom, s uberaním hmoty pomocou nástrojov. Súvisel aj s prácou na utilitárnej objednávke bronzových madiel pre sobášnu sieň úradu (AMB XXIV., 1978), ktorú si rozpracovala na niekoľkých reliéfoch. Tvarovo riešila ustupujúce a vypuklo vystupujúce hmoty, ktoré organizovala aj ako dvojicu symbolu jing-jang. Rozmer plastiky do ruky sa tu uplatnil aj v praktickom užívaní na vstupných dverách do civilnej obradnej miestnosti.

V období 1973 až 1975 vytvorila ďalšiu sériu sadrových haptických skladačiek a kľúčiacich objektov. Plastika poskladaná do rozvíjajúceho sa organizmu ako stĺp, smerom hore, ku slnku, má aj tendenciu byť položená na horizontálnu platformu, ležať a vystaviť svoje tvary na iný pohľad (AMB 265). Ku plastike si M. Bartuszová načrtla sériu kresieb s variabilnými tvarovými skladbami a plány s možnými adíciami napríklad svetelného zdroja. Téma kľúčenia<sup>450</sup> sa transformuje z oblých bublín na tvary a hmoty podlhovasté, pretiahnuté do dĺžky, zužujúce sa a zakončené ostrým koncom puku ako na *Trojdielnej plastike IV. Kľúčenie* (AMB 269, 1975, hliník a bronz [18.]) priamo odkazujúcej na Brâncușiho motív *L' Oiseau, Bird in space* [06]. Podľa Rosalind E. Krauss sa moderná skulptúra zrodila z klasickej archeológie, z poznania nálezov sochárskych fragmentov torz bez rúk, nôh, častí tela.<sup>451</sup> Bartuszová sa svojim sochárskym výskumom napojila na túto koncepciu a rozvinula ju do osobnej archeológie. Princíp oblého a hranatého je rozohraný na horizontálnych

---

<sup>445</sup> AMB 238 – 243.

<sup>446</sup> AMB 247, 1973 [34]

<sup>447</sup> AMB 245, 267 [20].

<sup>448</sup> AMB 248, sadra, hlina, gravistimulovanie a modelovanie, AMB 249, sadra, 1973 – 1975, ale tiež plastiky AMB 250, 1977.

<sup>449</sup> Zo zápiskov M. Bartuszovej. AMB, f. DaK. Garlatyová 2012 – 2015, nedat., okolo 1985. Zápis pravdepodobne súvisí s jej experimentami so sadrovými škrupinovými tvarmi. Kresby: s. 100 – 105.

<sup>450</sup> AMB 264 – 269.

<sup>451</sup> KRAUSS E., Rosalind. *Objet (Petit) a.* In MOLESWORTH, 2005, s. 85.

skladačkách<sup>452</sup>, ktorých oblé tvary vitálne sa rozrastajúce orezala do ostrých vonkajších hrán [69, 70, 71, 72, 73].<sup>453</sup> Už pri modelovaní v gumenej forme do nich zasahuje silnejším tlakom. Na záver ich hladké a naturálne dokonalé tvary oreže do pravouhlých blokov a do ostrých hrán, ktoré však ukrývajú vnútorné oblé štrbiny vhodné pre hmatové zažívanie. Aj vidiaci pozitívne využíva pri ich skladaní svoj hmat, dokonca sú skôr výslovne mechanizmami na rozvoj hmatovej percepcie. Niektoré z týchto plastiek dala odliat' do bronzu a hliníka, keď pri procese leštenia dosiahla ďalší význam opracovania tvaru do fetišistického objektu, ktorý vznikol hladením a leštením, ako to sochárka predvádza vo filme z roku 1981.

### 3. 3. Prechádzka po Paríži

„Jistý vnitřní patos, jistou vnitřní vášeň (Leidenschaft).“<sup>454</sup>

Mariine ojedinelé, a tým vzácne cesty do zahraničia<sup>455</sup> mali pre ňu najmä študijný charakter, keď mohla v múzeách vidieť v Československu nedostupné súčasné, ale aj historické umenie a tiež pozorovať život a realie miest, ktorými prešla, čo dokladajú jej stručné zápisky.<sup>456</sup> Paríž navštívila prvýkrát a aj to na krátky čas, zrejme na jeden týždeň; cestovala tam na jeseň v roku 1976 cez Brno, Cheb, Norimberg. V tomto roku navštívila aj Švajčiarsko a Viedeň, ako stručne uvádza v už citovanom dotazníku. Zanechala znova len krátky záznam opisujúci jej prechádzku po Paríži a sprostredkujúci zážitok zo slobodného túlania sa. Pôvodne je napísaný v češtine, kombinovanej so slovenčinou, tak, ako aj pri iných jej zápiskoch. „*Sobota ráno: chtěla jsem jít sama po Paříži. ... Šla jsem sama z mého hotelu*<sup>457</sup> *a bez dívání do mapy jsem šla ... od stanice Gare du Nord k Odeonu metrem. Hledám plastelinu. Bloudím a našla jsem v parku u Notre Dame starý akát zabetonovaný, lany přivázaný ke kostelu a betonová podpěra obrostlá břečťanem. 30. 10. 1976.*“<sup>458</sup> Zapísala si tento zážitok, pre bežného turistu nezaujímavý, okrajový, ale pre ňu natoľko dôležitý a sugestívny, že jej zrejme pripomenul prácu na vlastných plastikách s previazanými tvarmi, vychádzajúcich z motívov stlačenia, na ktorých aktuálne pracovala. Konkrétnejšie to vyjadrila

<sup>452</sup> AMB 272 – 276. [70, 71, 72].

<sup>453</sup> AMB 275, 276.

<sup>454</sup> DIDI-HUBERMAN, G. Nimfa moderna. Esej o spadlé draperii. Praha : Agite/Fra, 2009, s. 81. Didi-Huberman o vnútornom patose uvažuje v súvislosti s drapériou – handrou zobrazenou na fotografii Rinnstein, 1925 L. Moholyho-Nagya, vychádzajúc z termínov Waltera Benjamina a Abyho Warburga.

<sup>455</sup> Maria s dcérou Annou koncom roku 1980 navštívili na Vianoce Paríž a Nový rok strávili v Londýne. Stručný záznam o ceste. Zo zápiskov M. Bartuszovej. AMB, f. DaK. Garlatyová 2012 – 2015, 1981 – 1982.

<sup>456</sup> Zaznamenala si napríklad skicu z tvaru pouličnej lavičky v Norimbergu a z iných utilitárnych riešení v mestskom prostredí.

<sup>457</sup> Podľa jej zápisu: Hotel sud Americaine, Rue des Petits Écuries.

<sup>458</sup> K tomu doplnila jednoduchý náskres situácie s popisom: „kostol, parčík, Seina“.



v texte kresby, ktorá vznikla zrejme v tomto období, a ktorá nám upresňuje aj východisko pre neskoršie inštalácie umelkyne: „*Do betónovej steny odliat' listy, vetvičky a tá istá rastlina by sa popínala po betónovom rastlinnom reliéfe. Téměř to samý, Téměř totéž, Skoro to samý, Skoro totéž.*“<sup>459</sup> Prvotnú úvahu o odlievaní vetiev a listov vo svojej práci nepoužila, ale zachovala sa fotografia reliéfu s odtlačkami listov, ktorý má možný súvis s týmto zámerom.<sup>460</sup>

Tento stručný zápis z Paríža je dôležitý aj preto, že naznačuje na zmenu jej tvorivého programu a uvádza aj budúcu tému: *kompozície previazaných oblých hmôt na kamenných doskách a rozvetvenie konceptu biomorfnych architektúr v škrupinových reliéfoch, ovoidných perforovaných torz a škrupinových kumulovaných objektov 80. rokov.* Akoby ju architektonické riešenie gotického oporného systému upozornilo na dej, ktorý sa odohráva vonku, na chodníku, na okraji a ktorú zrejme vytvoril niekto, kto takto podoprel, zafixoval a zrejme ochránil rastúci strom, (ale je možné, že išlo aj o náhodu, či pracovnú nebalosť). Maria Bartuszová vnímala túto situáciu ako náhodnú intervenciu a nájdenu inštaláciu, ktorú si objavila. Architektúra *Notre Dame* morfológicky vychádzajúca aj z organických štruktúr rastu rastlín, bola doplnená kutilskou záhradníckou úpravou, ktorá zrejme zarezonovala s princípmi jej experimentálneho sochárstva a s jej cítením a ochranárskym prístupom k prírode. To u umelkyne dozrie v jej *site-specific* inštalácii, ktorú urobí vo svojej záhrade, keď na slivkový strom vytvorí sadrový objekt – škrupinový dom. Téma stromu v spojení so sakrálnym umením sa objavuje v ikonografickom zobrazení Jesseho genealogického stromu. V tomto prípade však Maria uprednostnila psychologické a emotívne vnímanie, ako i zážitok z náhodnej situácie pred náboženským vnímaním motívu. Po ceste od Gare du Nord, okrem pre ňu dôležitého hľadania materiálu na modelovanie, našla inšpiráciu v tom, čo bolo blízke jej umeleckému videniu, cíteniu a mysleniu. V tejto súvislosti môžeme spomenúť aj inú gotickú sakrálnu architektúru, ktorú poznala a navštevovala v Košiciach. Vnútorňý meditatívny priestor *Dómu sv. Alžbety*, jeho konštrukcia profilovaných oblúkov krížových klenieb a farebná monochrómnosť stien sú tvaroslovným ekvivalentom Bartuszovej organických sadrových architektúr 80. rokov, ako aj ich meditatívno-melancholická atmosféra, ukryvaná v škrupinách klenieb.

Tvorivý záujem Marie Bartuszovej o Brâncușiho diela v tomto čase už pomaly doznieval, ako to ukazuje jej plastika *Klíčenia* (AMB 269) [18], tvarovo odkazujúca na

---

<sup>459</sup> Zo zápiskov M. Bartuszovej. AMB, f. DaK. Garlatyová 2012 – 2015, nedat., koniec 70. rokov 20. storočia. Zápis na kresbe. Posledná veta je zrejme citátom zo zen budhistického koánu, ktoré zvykla do svojich kresieb zapisovať.

<sup>460</sup> AMB 270, okolo 1976.

Brâncușiho plastiku *L' Oiseau Bird in space* a jeho verzie ako aj séria „plastík do ruky“, ktoré vytvorila ešte pred cestou do Paríža (AMB 180 – 271)[18, 20, 26, 29, 31, 33, 35, 44], a ktoré uzatvárajú sochárkinu tému organicky-haptického videnia spojeného aj s interpretáciou modernistickej sochy. [17] To, čo sa začína v jej úvahách objavovať a postupne materializovať, má spojitosti ešte s inou citlivosťou vnímania priestoru blízkeho prírode. Je možné, že poznala projekt Gordona Mattu-Clarka a aj jej upriamenie pohľadu na parížsku ulicu, na „archeológiu ulice“, nás odkazuje na umelecké prejavy označené ako „*sila Nachleben*“, o ktorých uvažuje G. Didi-Huberman vo svojej knihe *Ninfa moderna*, tie asociujú podnetné paralely aj k tvorbe Marie Bartuszovej. Fotografický cyklus *Rytmy a textúry* Lázslóa Moholyho-Nagya,<sup>461</sup> tu popisuje filozof ako „*morfologické myslenie, ktoré umožňuje zostaviť dohromady letecké snímky mestských tkanív a mikroskopické zábery vláknitých organizmov, geologické vrstvy, vodnú hladinu ...*“ V objavení organického života sa odohráva materiálne kvasenie foriem, ktoré označuje ako „*vnútorný život pátosu*“, nie ako duševný stav subjektu, ale takým, ktorým sa materiálne vyjadruje podklad formálnych operácií rozohraných situovanosťou pohľadu.<sup>462</sup> Bartuszovej používanie nájdených fotografických materiálov – *found footage* –, akými sú letecké snímky hospodárskej krajiny, púšte, ostrovov, horského štítu, zväčšené snímky kvapiek vody, snímky zachytávajúce dynamiku pohybu rýb vo vode a i jej početné, no nezachované papierové reliéfy [79–85], vychádzajúce z nájdených štruktúr a textúr, sú prepojené práve s takou vrstvou tvorivosti a videnia, akú priniesol L. Moholy-Nagy. Kým pri jej intímne emotívnych taktilných plastikách 60. a 70. rokov vieme uvažovať o súvislosti s tvorbou Marcela Duchampa a jeho *Prière de toucher (Touchstone)*, obálky katalógu výstavy *Surrealism* v roku 1947, na ktorej použil motív ženského prsníka alebo s Giacomettiho dielami *Objet désagréable*, 1931 [36] a *Objet désagréable à jeter*, 1931 či so *Sculpture tactile* Yvesa Kleina z roku 1957,<sup>463</sup> pre nasledujúce tvorenie boli pre Bartuszovú viac než ready-made a fetišistické objekty zaujímavé dočasné tvary, sochy – architektúry, ktoré z minimálneho rozmeru a významu expandujú do nekonečna a ich vnútro je tvorené spleťou prelínajúcich sa dutých priestorov, pripomínajúcich

---

<sup>461</sup> Diela L. Moholyho-Nagya Bartuszová poznala, prejavilo sa to napríklad aj na vizuálnom a ideovom koncepte fotografií jej diel, ktoré pripravila s fotografom G. Kladekom. Kladek sa inšpiroval modernistickými experimentami s čistým svetlom, umelým svetlom, reflexom svetla, pohybu a toto videnie a vizuálne prezentovanie Bartuszovej diela bolo dlhý čas aj jediným. Umelkyňa túto tvorivú komunikáciu schválila a následne ju uplatnila pri zostavovaní svojho jediného katalógu v roku 1988.

<sup>462</sup> DIDI-HUBERMAN, 2009, s. 90, 92.

<sup>463</sup> Diela boli vystavené a interpretované vo výbere výstavy *Prière de toucher, The Touch of Art*, Museum Tinguely, Basel, 2016, kurátor: Roland Wetzler. Napr. aj videoperformacia *Blindly* Artura Žmijewského z roku 2013 je anachronicky dialogická s Bartuszovej sochárskymi workshopmi pre nevidiace deti, a to v zmysle sociálneho zamerania ich diel.

bludisko či úkryt. Maria Bartuszová začala uvažovať o dočasných štruktúrach a miestach ako o zraniteľných sochárskych situáciách a jej tvorenie sa tak dotýka napríklad linky, ktorú načrtol Didi-Huberman: cez Brassaiä k objektu spleti plstených pásov Roberta Morrisa. Brassaiöve *Nezámerné sochy* z roku 1933, vzniknuté v spolupráci so Salvatorom Dalím, sú skladačkou kontaktných fotografií nalepených na kartónovej podložke využívajúcich „*morfologickú náhodu*“ (Dalí) vzniknutého tvaru. Podľa Hubermana je to kontakt automatický, nezámerný, vytvorený moderným umelcom ako „*archív úbohých foriem*“. Bartuszová zaznamenala vo svojich plastikách „*skryté organické procesy (pohyby)*“,“<sup>464</sup> a to v tvarových náhodách vychádzajúcich z pozorovania tvarov a konštrukčných štruktúr škrupiny vajca, orechu či mušle, kosti alebo koralu, ale aj plodov: cibule, tekvice, jablka, zrna a pod. Z menších častí vyskladala plastiky, zložila ich do skupín a vytvorila organické skupiny-okruhy, akési náhodné zoskupenia. Tvary prírody nezobrazila reálne, sú prežívané a zjavujú toto prežívanie aj v kontraste videného a dotýkaného.

### **3. 4. Metamorfóza – Vanitas**

Začiatkom osemdesiatych rokov sa Maria Bartuszová plne venovala práci na svojom zásadnom diele určenom do verejného priestoru košického Krematória, umiestnenom na severovýchodnom okraji mesta, v rovinatom prostredí dubového lesa. Už v roku 1979 začala vytvárať modely sférickej plastiky s názvom *Premena, Dvojdielna plastika, AMB XXVIII. [68]*, ktorá bola objednaná ako súčasť architektonického riešenia novostavby od architekta Pavla Merjavého<sup>465</sup> a určená do otvoreného priestoru vstupu, na jej priestrannú terasu. Architektonická kompozícia veľkej stavby je vytvorená strešnou atikou, pripomínajúcou otvor – bránu kubického tvaru.<sup>466</sup> Horizontálne orientovaná stavba je komponovaná spojením dvoch elementárnych geometrických tvarov – kocky a gule.

Bartuszová na modeloch plastiky (AMB 288 – 296), v tvarovej a koncepcnej súvislosti s predošlou tvorbou organických plastík, prvýkrát modeluje geometricky pravidelný guľový tvar, pomerne ojedinelý v rámci jej tvorby (AMB 29). Dostala sa k nemu však postupne, a to prehodnotením a následným spojením rôznych tvarových experimentov, ktorými prešla

---

<sup>464</sup> DIDI-HUBERMAN, 2009, s. 134.

<sup>465</sup> Návrh: 1972 – 1975, realizácia: 1975 – 1981. MERJAVÝ, Pavol. Krematórium a nový cintorín v Košiciach. Projekt 22, 1980, 6, s. 45 – 46. Pavol Merjavý, architekt, (1935, Humenné). Ďalšie stavby autora: Múzeum Tatranského národného parku, Tatranská Lomnica, 1967 – 1969, Sobášna sieň v Košiciach, 1971 – 1982. Maria a Juraj Bartuszovci vytvorili sochy pre niektoré jeho realizácie.

<sup>466</sup> Výnimočné riešenie košického krematória používajúce motív kubického tvaru pripomína známu La Grande Arche de la Défense v Paríži (1985 – 1989), architekt: Johan Otto von Spreckelsen, parafrázujúcu architektúru Víťazných oblúkov.

v doterajšej práci. Sú v nich obsiahnuté oblé baňaté a dužinaté tvary odliate gravistimulovaním, vzniknuté ako morfológicky náhodné organické formy, ako napríklad tvary skladačiek, ale aj figúry *kvapky, zrna, bunky a vajca*. Komplexnosť gule tejto plastiky je v strede horizontálne predelená podobným spôsobom, aký použila pri malých haptických skladačkách skladaných z menších častí do jedného celku.<sup>467</sup> Zmenil sa však jej rozmer a tiež účel. Premena mierky a účelu je tvorená ich fyzickou a psychologickou premenou. Z pôvodnej veľkosti plastiky-objektu do ruky, ako malej guľičky na hranie alebo dokonca guľatej kvapky vody sa mení na objekt, označujúci miesto poslednej rozlúčky so zosnulými. Je symbolom večnosti a ticha, premeny malého na veľké, nekonečné, o ktorom uvažovala, stojac pod Memnonovými kolosmi?

Model glóbusu pre sochárku predstavoval tvarový symbol Zeme, zobrazenie predstavy o usporiadaní Sveta, niečoho, čo človeka presahuje a zároveň v sebe obsahuje. Intímnejšie sa prejavila pri modelovaní vnútra tejto sférickej sochy-bunky, ktoré je horizontálne predelené a ukrýva sa v ňom umelá krajinná scenéria umocnená prizorom do okolitej krajiny, ktorá je viditeľná z výhľadovej pozície za sochou, zo vstupného pódia krematória. Priehľad vytvára prierez, ktorý čerí prúdenie hladiny vnútornej rieky organických tvarov, (po daždi sa v ňom aj reálne zhromažďuje natečená voda). Na koncepte prepojenia interiéru s prírodným exteriérom je riešený aj ďalší výhľad z obradnej siene cez celozasklenú stenu do blízkeho lesa. Socha je umiestnená na vysunutom podstavci, ktorý je pokračovaním architektúry, je vsadená ústredne do racionálnej štruktúry jej výhľadovej platformy.

Sochárka nám nenechala informáciu o prípadnej inšpirácii v literárnom zdroji,<sup>468</sup> no motív metamorfózy rozvinula v metafyzických a duchovných odkazoch na premenu životnej energie. Proces premeny je v sochárskom tvorení M. Bartuszovej zásadnou metódou a substanciou.<sup>469</sup> Je dôležitou zložkou v práci s tvarom meniacim sa z abstraktného na biomorfný a biomimetický. Aj gravistimulovanie, ako proces fungujúci na naplnení formy, na náhlo nadobudnutí inej vlastnosti hmoty, pripomína dýchajúce – vydechujúce a nadychujúce sa – organizmy.<sup>470</sup> Tu niekde, pri práci na tejto plastike mohol vzkrsnúť aj impulz na objav pneumatického odlievania tvarov, teda opačného princípu. Plastika *Premena*

---

<sup>467</sup> Tento formový motív prezaného vnútorného jadra s organickou tvarovou modeláciou použila aj v kamenných exteriérových sochách pre Michalovce a Tatranskú Lomnicu.

<sup>468</sup> Napr. Ovidiových *Metamorphoses*, alebo Kafkovej *Premene*, ktoré sa nachádzali v jej knižnici.

<sup>469</sup> *Premena* tvaru je aj témou jej prvej autorskej výstavy v trenčianskej galérii v roku 1983.

<sup>470</sup> *Pneuma* (z gréčtiny) – dych, duch, duša. Vanutie, vánok, vietor, povetrie, búrka, dych (zvuk), duša, zmyšľanie, plápolanie. Podľa: FILIT. Otvorená filozofická encyklopédia, 1999, Jozef Piaček, Miloš Kravčík, Dostupné na: [www.dai.fmph.uniba.sk](http://www.dai.fmph.uniba.sk), Dohľadané: 24. 4. 2016.

je hmotne plným zafixovaným tvarom, odliatym do belostne svetlého umelého kameňa. Pôsobí achronicky. Je bublinou, odkazujúcou na *vanitas*,<sup>471</sup> a teda na pomínelnosť života a času, na premenu živého na neživé, bunky na bublinu, ako symbol prekročenia všetkých hraníc bytia. Obsah bubliny, rozdelenej na dve časti je hmotne tvrdý, kamenný, neprúdi, nepulzuje. Je však symbolom premeny dočasného na nekonečné, ktoré je v pohybe: „*Kým inokedy vydýchnutý vzduch bez stopy mizne, získava vzduch uzavretý v guliach prchavý posmrtný život. Kým sa bubliny pohybujú v priestore, je ich pôvodca skutočne bez seba – pri nich a v nich. V guliach sa jeho exhalát od neho oddelil, a teraz sa oň stará vánok a nesie ho ďalej.*“<sup>472</sup>

Jedným z tvarových výskumov k nej mohla byť aj menšia hliníková *Štvordielna plastika VII.* (AMB 271, 1975), ktorú sochárka tvarovala do uzavretej formy vytvorenej z prepletených prstencov uzatvárajúc tému taktilných skladaných objektov. K plastike *Premena* vedú aj stopy skladačiek s vnútornými priestormi (AMB 272–276), [70] sochy a modely ku kamenným sochám do verejného priestoru (AMB 277, 279, 286), z druhej polovice 70. rokov. Je tiež viditeľné, že vychádzala z poznania sochárskych realizácií Henryho Moora a Barbary Hepworth, a najmä z koncepcie vnútorného priestoru sochy vyrastajúcej zo svojho jadra, prederavenej a vyhlbenej hmoty, ktorá odkazuje na biologické, organické, ale aj metafyzické sochárstvo. [67] Bartuszová poznala z reprodukcí plastiku *Sphère Trame* z roku 1962 François Morelleta,<sup>473</sup> ale aj guľovitú *Sfera con Sfera (The Sphere Within Sphere)*, 1960, Arnalda Pomodora. Podobnú tému modelovala aj ona do guľovej plastiky v rozmeroch 220x220x220cm odliatej do umelého kameňa, ktorá bola dokončená v roku 1982. Procesy tvorby a osadenia plastiky, ako aj jedinečné dobové portréty umelkyne fotograficky zaznamenal G. Kladek. Plastika *Premena* je zároveň dielom, ktoré je znamením obratu v myslení sochárky, kedy jej tvorenie nadobudne iné vlastnosti a zmení svoju povahu smerom k transcendentálnej, fluidnej, prchavej, krehko pôsobiacej, strácajúcej sa dočasnej forme.

---

<sup>471</sup> Lat. márnosť, prázdnosť, Podľa: HALL, James. Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění. Praha : Paseka, 2008, s. 497 – 498.

<sup>472</sup> SLOTERDIJK, Peter. Peter. Spheres. Bubbles. Vol. 1. Microspherology. The Allies; Or, The Breathed Commune. Introduction, Semiotext(e): 2011, s. 18.

<sup>473</sup> HAZAN, Fernand (ed.). 1973. Heslo: Morellet, Francois, s. 229 – 230 a ďalší.

### 3. 5. Kontakty, spolupráce a výstavy do roku 1983

Maria Bartuszová stále, ani po dvadsiatich rokoch tvorby, nemala zrealizovanú autorskú výstavu na galerijnej pôde, i keď sa snažila nájsť si možnosti na vystavovanie. Jej umenie bolo u odborníkov známe len okrajovo, bolo síce zaradované na výstavy ZSVU a výstavy východoslovenského sochárstva, no dobová normalizačná atmosféra československého umenia neumožnila otvorenú diskusiu v tomto rámci. Poznanie jej diela nezmenili ani návštevy teoretikov a historikov umenia v ateliéri J. Bartusza, ktorí sa venovali moderne a neoficiálnej neoavantgarde. Maria sa stretla napríklad s pražským historikom umenia Jiřím Kotalíkom, dlhoročným riaditeľom Národnej galérie v Prahe, ktorý sa zaujímal o košického maliara Júliusa Jakobyho (1903 – 1985), slovenskou umenovedou podobne opomínaného, ktorého prišiel do Košíc navštíviť. Pri tej príležitosti sa zoznámil s Jurajom a pri neskorších rodinných výletoch do Vysokých Tatier sa u Bartuszovcov v Košiciach niekoľkokrát zastavil. Zaujímal sa však najmä o tvorbu Juraja, ktorú si prezrel v jeho ateliéri, ako je zaznamenané na dobových fotografiách približne z roku 1981. Nevyužil však možnosť, aby na ňu, ako na pražskú rodáčku a sochárku upozornil a uviedol ju do kontextu českého umenia.<sup>474</sup> Bartuszová Kotalíkovi zaslala svoj prvý katalóg z roku 1988 a v sprievodnom liste ho zdvorilo a skromne upozorňuje na svoju dôležitú výstavu: „*Vážený, milý pane profesore, moc si vážím, že si na mne občas vzpomnete pozdravem přes Juraje. Prosím, můžete-li, berte zaslání katalogu a snímky instalace jako můj pozdrav a přejav úcty k Vám. M. B. PS: Výstava trvá do 21. II. 88.*“<sup>475</sup>

Najvplyvnejší teoretik umenia Jindřich Chalupecký jej tvorbu zrejme nepoznal. Z českých teoretikov umenia ju osobne poznal Jiří Valoch, ktorý o Bartuszovej napísal text, ten však nebol publikovaný.<sup>476</sup> Stretla sa aj s Lászlóm Bekem a Tomášom Štraussom. Ďalším teoretikom, ktorého názory rezonovali v československom dobovom umeleckom diskurze bol Pierre Restany.<sup>477</sup> V manifeste z roku 1968 formuloval myšlienky, ktoré ovplyvnili aj zmýšľanie československých konceptualistov, napríklad o vyváženosti spontánneho

---

<sup>474</sup> Jej meno nie je zmienené ani v prehľadových publikáciách českého umenia, v slovenských je po roku 1995 uvádzaná v publikáciách SNG v Bratislave.

<sup>475</sup> Zo zápiskov M. Bartuszovej. AMB, f. DaK. Garlatyová 2012–2015. 1988.

<sup>476</sup> Text sa nachádza podľa vyjadrenia J. Valocha v jeho archíve.

<sup>477</sup> V manifeste Les nouveaux réalistes. Un manifeste de la nouvelle peinture. Paris. 1968, s.27 – 29. Restanyho teoretický prínos sa prejavil najmä v jeho osobnej spolupráci s Alexom Mlynarčíkom.

a kontrolovaného gesta umelca, ktorý Maria Bartuszová pri odlievaní plastík uplatňovala ako dôležitú metódu.

V roku 1983 sa konalo druhé *Sochárske sympóziu na Základnej deväťročnej škole pre nevidiacich* v Levoči, opäť z iniciatívy G. Kladeka, na ktoré Maria Bartuszová poskytla svoje haptické plastiky z roku 1974 (AMB 275, 276), ale aj iné diela.<sup>478</sup> Výber z organických plastík bol v tom istom roku komplexnejšie prezentovaný na výstave, ktorá zhodnotila dovtedajšiu sochársku tvorbu umelkyne. Bola to jej prvá autorská výstava v regionálnej galerijnej inštitúcii v Oblastnej galérii Miloša Alexandra Bazovského v Trenčíne pod symptomatickým názvom *Premeny tvaru – sochy Márie Bartuszovej*. Inicioval ju historik umenia, komisár výstavy Marián Kvasnička, ktorý napísal aj stručný text. Výstava prezentovala sadrové, no najmä hliníkové a bronzové haptické plastiky obdobia od 1962 do 1975. Boli vystavené na úzkych sokloch rozostavaných v zástupe, v komornom užšom priestore galérie sa vytvorila inštalácia v duchu modernistickej abstraktnej plastiky, ako ju kurátor výstavy interpretačne chápal a označil. Ich ďalší význam však spočíva v názve výstavy: *Premena tvaru*. Skôr než tvary meniace sa v abstrahujúcom procese hľadania dokonalého tvaru, jej plastiky vyjadrujú premenu abstraktného, dokonalého tvaru na procesuálne, meniace sa hmoty odkazujúce na prežívanie a cítenie (part-object). Z osamelosti ateliéru sa nakrátko a potichu dostávajú do spoločnosti. Sú rozhovorom umelkyne s divákom, a tak, ako pri sympóziách pre nevidiace deti, sa otvára duševná hmota sochy zvnútra von. Tým je čitateľnejší aj pôvodný, i keď ukrytý zámer sochárky, akým je poňatie haptickej sochy-objektu, ktorá má okrem fyzikálneho bodu ťažisko vo svojom vnútri.

---

<sup>478</sup> Podľa vyjadrenia M. Bartuszovej cit. podľa: BUDSKÁ, V. 1981, s. 4., poznámka 302, to boli zrejme aj kvapky, zrnká a iné haptické skladačky. Dokumentácia aktivity sa nachádza v archíve G. Kladeka, bližšie informácie nie sú zatiaľ známe.

## 4. Kapitola. Umenie ako živý organizmus

### 4. 1. Prírodný ateliér Marie Bartuszovej

Podstatnou súčasťou tvorivého myslenia Marie Bartuszovej bola príroda; predstava sveta ako nekonečného priestoru, vesmíru, ktorý sa tvorivo prejavuje. Od začiatku svojej sochárskej tvorby sa zaoberala prírodnými javmi a cyklami, ich premenlivou a dočasnou povahou, pohybom, časovosťou, rytmom, silou, ktoré sochársky zachytávala do stuhnutého, pevného tvaru a hmoty. Zaujímal sa o jej symptomatické javy, ako sú plodivá sila v klíčení zrna, rast rastliny a dozretie plodu, tie príznakovo odkazujú na život. Tento sochársky výskum bol obohatený aj poznatkami v českom umení, v ktorom sa prejavili podnety orientované na „záujem o prírodu ako zdroj a merítko všetkého krásneho“, svojím dôrazom na zmyslové vnímanie a inštinktívnu povahu tvorby, vychádzajúcich z myšlienok Johna Ruskina,<sup>479</sup> organické cítenie formy či konvenciami nezaťažené „nevinné oko“, ktoré poskytli podnety pre české naturalistické umenie a tiež užité disciplíny umenia.<sup>480</sup>

Tieto podnety Maria Bartuszová naplno rozvinula najmä po nastáňovaní sa do nového domu na ulici Vnútorň červeny breh 4 v Košiciach s rozľahlou záhradou situovanou v strmom teréne kopca. Dom s ateliérom projektoval architekt Viktor Malinovský, ktorý zohľadnil požiadavky oboch sochárov, ktorí navrhli riešenie a dispozíciu ateliéru s posuvným ramenom na zavesenie objektov, ako i jeho presklenú fasádu s terasou, ktorá bola zaujímavá a využiteľná aj pri fotografovaní jej ateliéru. Konceptiu tvorby otvorenú prírode umožnil práve nový priestraný ateliér so záhradou, v ktorom mohla od roku 1981 slobodne a veľkorysejšie experimentovať s odlievaním sadry a neskôr využiť i okolitý prírodný priestor domu na inštalovanie svojich objektov: „*Rada by som tiež viacej vecí realizovala priamo v krajine – prepojiť, spojiť organicky moju prácu s prácou prírody.*“<sup>481</sup>

*Ateliér v prírode* je názov kapitoly v monografii Michala Kerna (1938–1994), vychádzajúci z názvu diela umelca.<sup>482</sup> Daniela Čarná v nej pojednáva o podnetnom prostredí

---

<sup>479</sup> VYBÍRAL, Jindřich. Ohlas ideí Arts and Crafts v Čechách kolem roku 1900, In PACHMANOVÁ, PRAŽANOVÁ, (eds.), 2005, s. 254.

<sup>480</sup> VYBÍRAL, 2005, s. 256, cituje podľa: WITTLICH, Petr. Česká secese. Praha, 1982, s. 146. O úlohe novej botaniky a biológie na konci 19. storočia ako podnetoch pre secesné umenie v témach vegetatívnej sily prírody či filozofie prírody pozri bližšie: WITTLICH, Petr. Proč právě příroda – výtvarné umění a biologické myšlení na konci 19. století. In Horizonty umění. 2010, s. 86 – 94.

<sup>481</sup> Zo zápiskov M. Bartuszovej. AMB, f. DaK. Garlatyová 2012–2015, nedatované, kresba, 1980–1985.

<sup>482</sup> ČARNÁ, Daniela. Michal Kern. Galéria mesta Bratislavy : Bratislava, 2011, s. 38 – 43.



záhrady v Močiaroch pri Liptovskom Mikuláši a o Kernovom blízkom vzťahu k prírode. M. Kern ho často vyjadroval aj v zápisoch a názvoch svojich konceptuálnych diel: „*Od tých čias, keď som ešte ako dieťa behal pomedzi lopúchy na brehu Demänovky a začal som si uvedomovať modrú oblohu cez bizarné obrazce – otvory v lopúchoch a v daždi som sa tešil, ako steká voda veľkou kanelúrou stebľa ku koreňom, od tých čias je toto môj ateliér v prírode a príroda v ateliéri.*“<sup>483</sup> M. Bartuszová a M. Kerna spája spôsob výtvarného myslenia a osobného svetonázoru bytostnej spriaznenosti s prírodou, ochrany a rešpektu k nej, poznania jej zákonitostí na základe priameho pobytu a cez bezprostredné *prežívanie*, čím stvorili špecifickú krajinu umenia. Prejavuje sa aj v ich príbuzných prístupoch; Bartuszová vytvárala hmotné priestorové objekty sprevádzané textovými zápiskami-kresbami, podobne ako Kern, ktorý aj fotograficky zobrazoval svoje akcie-kresby: *Gravitácia II.*, 1976, *Zrkadlenie*, 1978 (snímanie obrazu prírody pomocou štvorcového zrkadla), *Hľadanie tieňa*, 1979–1981, *Priestor, ktorý si vytváram...*, 1982, *Vytvoril som líniu*, 1982, *Akcia so snehovou guľou*, 1983, *Prvý sneh, prvý dotyk, prvá stopa*, 1983. Obaja umelci sa údajne stretli na výlete vo Vysokých Tatrách, no nič bližšie o ich stretnutí nevieme. Poznali sa však z umeleckých aktivít, najmä z výstav neoficiálneho diania v 80. rokoch, ktoré Bartuszová navštívila, i keď nebola ich účastníčkou. Po nástupe demokratického režimu boli ich diela prezentované v nových súvislostiach, ktoré boli predtým potláčané a zakázané.<sup>484</sup> Počas totality poskytnula tvorba v prírodnom prostredí,<sup>485</sup> i napriek tomu, že v ňom často aj zanikla, či s ním splynula, možnosť úkrytu, akejsi ulity, ktorá aspoň dočasne umožnila umelcom prejavovať svoju individualitu. D. Černá slovenskú vetvu *umenia v prírode* označuje ako paralelnú s medzinárodným umením<sup>486</sup>, prejavujúcu sa ako súčasť konceptuálno-akčných aktivít umelcov, ako je spomínaný M. Kern, ale aj J. Želibská, R. Sikora, J. Meliš, A. Mlynárčik,

<sup>483</sup> 12. júla 1982 Michal Kern. Podľa: ČARNÁ, 2011, s. 7.

<sup>484</sup> Po revolúcii boli obaja členmi spolku Gerulata, vystavovali na spoločných výstavách *Oscilácia* v budapeštianskom Múcsarnoku a v Prahe na Výstave *Súčasná slovenské výtvarné umenie* v roku 1991, na výstave *Šedá cihla*, 1992, ich diela boli komerčne prezentované na výstave *Art Hamburg*, 1993 a na ďalších výstavách. M. Kern zomrel predčasne, dva roky pred M. Bartuszovou.

<sup>485</sup> J. Zemánek uvažuje o charakteristických prvkoch českého zemného umenia a podnetoch pre krajinné umenie v spojitosti s krajinnou architektúrou medzivojnovaj avantgardy (architekt Ladislav Žák, teoretik Karel Teige). Land art, earth work považuje krajinu za miesto tvorby, zapája prírodné procesy, materiály, obsahuje vzťah kultúry a prírody. Autor sa v eseji venuje dielam českých umelcov a umelkýň, analýzou ktorých načrtáva problematiku: Václav Cigler, Hugo Demartini, Stanislav Kolíbal, Dalibor Chatrný, Zorka Ságlová, Eugen Brikcius, Jan Steklík, Jiří Beránek, Miloš Šejn, Ivan Kafka, Jiří Kovanda, Magdalena Jetelová, Kurt Gebauer a ďalším. ZEMÁNEK, Jiří. Znovuobjevení krajiny jako materie, procesu a místa. In ŠVÁCHA, PLATOVSKÁ, (eds.), 2007, s. 501–527.

<sup>486</sup> land-artové projekty Richarda Smithsona, Christa, Richarda Longa, Denisa Oppenheima, Andyho Goldsworthyho.

Peter Bartoš<sup>487</sup>, Dezider Tóth a ďalší, či ako hravo-poetické odkazy v dielach J. Kollera, alebo Otisa Lauberta. Pripomína dôležitú programovú súvislosť domáceho „prírodo-umenia“ s myšlienkami ekológie a etiky, ktoré prinieslo medzinárodné ekologické hnutie (Rímsky klub, 1968, Greenpeace, 1969 a pod.), ako aj možnosť, ktorú poskytlo, a to: „*únik pred dusivou atmosférou neslobody, ktorá v priestore prírody strácala svoju determinujúcu moc*“.<sup>488</sup> V tomto kontexte nezabúda ani na M. Bartuszovú, spomína ju však okrajovo. Zaujímavosťou je však práve dialogickosť jej tvorby s geograficky vzdialenejším umením západného sveta, ktorá bola viditeľná aj v čase svojho vzniku. Táto dialogickosť nevznikla dodatočne a ani z dôvodu nadviazania umelkyne na „štýl“ západného umenia. Prináša hlbšie ideové a vizuálne väzby, napríklad s Goldsworthyho citlivosťou k materiálovosti a procesualite prírody sprostredkovanej ľudskou prácou, s prírodnými skulptúrami Richarda Longa, so Smithsonovým ekologicko-archetypálnym sochárskym prístupom reflektujúcim poznatky prírodných vied či histórie, alebo s balením a previazaním objektov-budov Christa a Jeanne-Claude. Christo, počas návštevy Prahy v roku 1956, podľa J. Koblasu<sup>489</sup>, videl Stalinov pomník, z dôvodu odsúdenia Stalinovho kultu osobnosti Chruščovom (1956) zahalený plachtami. Tento silný vizuálny a zážitok a akt, mohol podľa neho byť jedným z inšpiračných podnetov k tvorbe zabalených objektov, spočiatku každodenných, ktorým sa venoval približne od roku 1958 a neskôr environmentálnym intervenciami [131, 134, 138]. Je veľmi pravdepodobné, že Bartuszová poznala aj tvorbu ďalších autorov.

#### **4. 1. 1. Krajina. Topenie snehu. Stôl – oltár**

Postupne, od konca 70. rokov, bolo v tvorbe Bartuszovej prežívanie prírodných procesov osobnejšie a bytostnejšie aj tým, že jej poskytlo zázemie na terapiu a meditatívne rozjímanie, (AMB 456, 1987) [90]. Vyjadřila ho v pohybe, prechádzkami v prírodnej krajine, vo vnímaní jej dejov, dotýkaním sa jej reálií pri zbieraní kameňov, konárov a vetvičiek stromov, v zažívaní vetra, dažďa, snehu, v pozorovaní vitálnych funkcií prírody a jej zákonitostí, ako dokumentuje množstvo kresieb, napr.: „*Tráva ve sněhu*“. To ju inšpirovalo

---

<sup>487</sup> P. Bartoš používal pri tvorbe deje a procesy ako sypanie, liatie, klíčenie a pod. Podľa: BARTOŠ, Peter.

Z autorských programov. In *Výtvarný život*, 1970, č. 8. s. 40. V tejto relácii uvedme najmä jeho konceptuálnu prácu, poštou rozoslaný oznam: Činnosť snehu vo vzduchu a na zemi, 1969, sledovanou akciou, ktorú vytvorila príroda.

<sup>488</sup> ČARNÁ, Daniela. Z mesta von / Out of the City : Umenie v prírode / Land Art. Bratislava : Galéria mesta Bratislavy, 2007, s. 12. Téma sa venovali významné príspevky: FOWKES, Maja. The Green Bloc. Neo-avant-garde Art and Ecology under Socialism, 2015, ORIŠKOVÁ, Mária. Obrat k telu a prírode. In *Dvojhlásné dejiny umenia*, 2002.

<sup>489</sup> Podľa: KOBLASA, Jan. Záznamy z let padesátých a šedesátých, Brno : Vetus Via, 2002.

k tvoreniu sadrovo-kamenných objektov a reliéfov širšie rozvetveného cyklu *Topenie snehu*. V 80. rokoch pracovala v tematických konceptoch, ktoré aj pomenovala. Nová téma sa najskôr črtá na šperkovo drobných plastikách vzniknutých okolo roku 1978; modeluje ich tak, že oblé sadrové hmoty prstencovo obtekajú prirodzenú matériu kameňa, alebo ich naopak nájdený a neopracovaný kameň tlačí: „*Kameny, vodní hladina, závěje sněhu.*“<sup>490</sup> Vypuklé bronzové hmoty, zároveň jedny z jej posledných bronzových odliatkov, ktoré uzatvárajú aj tému komornej haptickej bronzovej plastiky, sú natesno vtlačené medzi kamene [133]<sup>491</sup>. „*Oblý vypouklý tvary střídá s přírodním přirozeným lomem vyleštěnou plochou – hranou tenší vytlačenou formou. 2. Některé oblíny a plochy mohou být kovové.*“<sup>492</sup>

Menšie objekty z okruhu cyklu *Topenie snehu* sú vystavané na princípe stlačenia a poskladania tak, že sadrová hmota, naliata do gumeného vaku, je zaťažená kameňom a zložená do systému vertikálnej skladačky vzniknutej pôsobením gravitačnej sily [94].<sup>493</sup> Pracuje na nich priebežne v rokoch 1984–1987, [95]<sup>494</sup> ako odlievaciu formu použije napríklad aj sklenený pohár na zavráninu. O ich priestorovej orientácii uvažuje aj ako o horizontálnej, ale i vertikálnej, ale tiež ich poníma ako konštrukciu prírodného stĺpa, ktorý je procesuálny: „*Větve, balony, kameny jako „Sloup“, (Kapky), „Vrstvení“, zima, tání, jaro a nahoře klíčení. Kámen.*“. Významové protipóly k oblým tvarom tvoria ostré a hranaté geometrické tvary neskorších plastík triptychu *Dialóg I.–III.*,<sup>495</sup> pôvodne tvarované v sadre, následne odliate do bronzu).

Zásadným a novokoncipovaným druhom sochárskeho objektu tohoto obdobia je reliéf, ktorý sa v tvorbe M. Bartuszovej vyskytuje od začiatkov jej tvorby. Najskôr ako rozmerná reliéfná kompozícia organicko-abstraktného tvaru (AMB I., Michalovce), alebo skladačka biomorfných tvarov a geometricko-rytmická skladba hliníkových reliéfov 70. rokov. V 80. rokoch sa navracia k reliéfnaj organizácii diela, určeného na vertikálne zavesenie na stenu a tiež orientovaného horizontálne, položeného na zem, ležiaceho, a to v dvoch tvorivých prístupoch: v technike asambláže a odlievaného objektu reliéfu-krajiny a reliéfu-tela.

<sup>490</sup> Zo zápiskov M. Bartuszovej. AMB, f. DaK. Garlatyová 2012 – 2015, nedatované, kresba, 1977–1985.

<sup>491</sup> AMB 297/1, AMB 298/1, 1978, bronz 1979, AMB 299/1, 1979, bronz 1980, AMB 317/1, 1983, AMB 321/1, 1984, AMB 322/1, okolo 1984, bronz 1996, AMB 324/1, 1984, 325/1, 1885, AMB 340/1, 341/1, okolo 1985, AMB 365/1, 366/1, 367/1, sadra aj bronz okolo 1987.

<sup>492</sup> Zo zápiskov M. Bartuszovej. AMB, f. DaK. Garlatyová 2012 – 2015, nedatované, kresba, 1984–1986.

<sup>493</sup> AMB 306, 1982, AMB 307, 1982, AMB 308, AMB 310, 1983.

<sup>494</sup> AMB 323 – 330, AMB 333 – 337, AMB 344 – 348.

<sup>495</sup> AMB 365, 366, 367, 1987.

Z nich sú ťažiskové práve dva objekty, a to asambláže *Krajina I.* (AMB 313) a *Krajina II.* (AMB 314) z roku 1983 [93]<sup>496</sup>. Sú vytvorené princípom skladania a akumulovania predmetov: kameňov a sadrových odliatkov natesno povkladaných, zasadených do horizontálne umiestených, obdĺžnikových miskovitých nádob. Odkazujú na spôsoby kultivácie prírody človekom, a teda na prítomnosť jeho zásahu. Kresby autorky ponúkajú množstvo tvorivých ideí ako napríklad použiť zámenu materiálov sochársky hravou formou: „*Kombinaci kámen – gips možná nahradit – (kámen) taky gypsem – odlitím do gypsu, místy vsadit kámen a patinovat na tmavo-šedo.*“<sup>497</sup> Ukazujú, že Bartuszovej myslenie má individuálne relácie k land-artu a hnutiu arte povera, a to formou konceptuálnej práce, ktorá je postavená na zaznamenaní a sledovaní vitálnych prejavov prírody, kľúčiacich rastlín, trávy a pod. „*Gipsové kľíčky*“ obrazne a symbolicky zastupujú prejav života, plodivú silu prírody, ale tiež jej telesnosť. „*Fotit gipsové „kľíčky“ ve sněhu „plamínky“ v „kalužích*“.<sup>498</sup> Bartuszová autorsky intuitívnymi a spontánnymi asociáciami v nich prejavuje osobité poetické cítenie. Tvary prírody sa metamorfujú na tvary ľudského tela a naopak, telo sa mení na prírodnú entitu, zrastá s ním. K fatálnej premene – úniku z jednej formy do druhej – dochádza v momente spojenia ako v mytologickom príbehu Apolóna a Dafné, ktorej telo sa mení na listy a konáriky vavrínu. Pologuľovité sadrové útvary, na koncoch sa zahrocujúce, pripomínajú tvar prsníka, *klička* (AMB 314) [93], ktorý tlačia kamene zastupujúce silu vymedzujúcu a ovládajúcu ich život. Toto spojenie nesúrodých, no vzájomne závislých elementov nie je vytvorené ako pohľadová socha. Jej *Krajiny* sú intímnymi prostrediami spájajúcimi surreálnu poetiku a erotický náboj a skôr než pasiu, či uspokojenie z pozorovania (gaze), vzbudzujú fetišistickú túžbu dotknúť sa ich premeny, možno dokonca až vytiahnuť nejakú časť objektu a vnímať ju hmatom.

Praobrazom, ktorý tematizuje spojenie kultúrneho a duchovného s prírodou je sochárkou použitý motív *stola-oltáru*, [97, 95]<sup>499</sup> ktorý má konceptuálny základ v asamblážach *Krajina I.* a *II.*, (AMB 313, 314), poňatých ako výsek krajinnej scenérie a vytvorených princípmi akumulácie predmetov – kameňov a sadrových odliatkov do objektu-skladačky. Neskôr motív *stola-oltára* rozvinula v objekte vytvorenom horizontálne položenou kamennou tabuľou,

<sup>496</sup> Podľa množstva kresieb uvažovala o rôznych variáciách a rozšírení tejto témy.

<sup>497</sup> Zo zápiskov M. Bartuszovej. AMB, f. DaK. Garlatyová 2012–2015, nedatované, kresba, 1983–1985.

<sup>498</sup> Označenie „kľíčky“ na kresbe M. Bartuszovou. Zápis pokračuje: „ To samý na coklu, „kaluže“ na coklu s osadením, „sníh“ někde osadit, někde přiváznot k coklu kamennému z první strany tohoto sešitu.“ (pozn.: Zošity boli rozobraté pre účely výstavy v SNG v roku 2005 bez evidencie a dokumentácie pôvodného stavu. Zo zápiskov M. Bartuszovej. AMB, f. DaK. Garlatyová 2012–2015, nedatované, kresba, okolo 1983.

<sup>499</sup> AMB 318, 1984, AMB 356, 357, 1985.

z ktorej vyrastajú sadrové časti v tvare vajca [97]<sup>500</sup>, aj ako monotvary vajcovitých oblín nasadených na kameňoch.<sup>501</sup>Spirála“ s *kamenem*, vytvorenú usporiadaním vajec na okolitú zem. Objekt je poňatý ako živá socha, kombinujúca znaky vajca, škrupiny a hniezda, lietajúcich vtákov – jeden vylieta z prasknutej vaječnej škrupiny, druhý kŕmi mláďa. Ďalšie kresby predstavujú potenciálne riešenia témy s použitím náteru čiernou farbou v spodnej časti stola-oltára, ale aj čierno-biele bodkovanie na objekte, zapojenie machu a lístia, spôsob inštalácie škrupín či pomenovanie vrchných bielych krytov ako „*čepice*“, ktoré vyčnievajú z prehnutej plochy snežného záveja (AMB 357). Na rýchlej skici s motívom prírodného kamenného stola-oltára si Maria poznamenala ideu: „*Kámen = „Stůl“ v něm hliníkový vejce – jikry – vajíčka.*“<sup>502</sup> Jedna z kresieb zo série má pridaný zenový koán: „*Kdo má hůl – Tomu dám hůl. Kdo nemá hůl – Tomu vezmu hůl.*“<sup>503</sup> Do skupiny patria aj reliéfy s prírodninami. Ich zárodkami sú menšie sadrové reliéfy, ktoré vznikli vložením, nasadením tvaru na fundus reliéfu so stopami modelácie prstami, tvoriacej dojem rozrytej zeminy, vodnej hladiny či kašovitej matérie (*belle matière*), dokonca ojedinele kolorovanej modrou a čiernou farbou, z ktorej sa vynárajú vyrastajúce oblé organické tvary. [123]<sup>504</sup>

Maria Bartuszová hľadala spôsob, ako vytvoriť jednoliatu, formovo minimalisticky čistú plochu. Jej dcéra Veronika ma upozornila na súvislosť s modeláciou reliéfu, ktorý pripravovala pre oficiálnu verejnú objednávku. Pri práci na reliéfe pamätnej tabule (s textom armádneho generála Ludvíka Svobodu), určenej pre *Alej hrdinov* na Dukle (1980 – 1981), pracovala na riešení modelovania plochy plodiacej zeme. Uvažovala, ako sochársky vymodelovať z hliny proces rastu s motívom škáry, puknutej zeminy, z ktorej rašia výhonky rastliny. Objavuje sa tu znakový index škáry, ale aj impulz na hľadanie technického riešenia vytvorenia plošnej bázy diela, okrem možnosti použiť platňovú hmotu neopracovaného kameňa. Podobne ako získala dokonalý oblý tvar pri naliatí sadry do balónov, našla aj postup, ktorým sňala okamžitý a náhodný tvar z horizontálne rozprestretej plochy. Ako si sochárka poznamenala, technologicky sa jej podarilo problém vyriešiť tak, že použila gumené plachty. Do plachtových reliéfnych polí vkladala predmety, niekedy zanechala len ich odtlačky, alebo ich perforovala. Museli vznikať vo vodorovnej polohe, keď sadru naliala do pripravenej

---

<sup>500</sup> AMB 318, 1984, AMB 356, 357, 1985.

<sup>501</sup> AMB 358 – 364, 1985.

<sup>502</sup> Zo zápiskov M. Bartuszovej. AMB, f. DaK. Garlatyová 2012 – 2015, nedatované, kresba, 1984 – 1985.

<sup>503</sup> Zo zápiskov M. Bartuszovej. AMB, f. DaK. Garlatyová 2012 – 2015, nedatované, kresba, 1984 – 1985.

<sup>504</sup> AMB 305, 1981, AMB 312, 1981 – 1983.

formy – gumenej plachty<sup>505</sup> a jej povrchovú plochu vytvoril odlačok rezistentnej gumovej blany. Do týchto horizontálnych polí vkladala kamene či konáre ako relikvie živej i neživej prírody. Sadrovou hmotou sochárka jasne odkazuje na stav zamrznutia a roztápania sa masy snehu, ktoré je naznačené v stuhnutom pohybe elastického liatia plastického materiálu.

V *Súpise diel* sú zaradené predmetné diela pod pomocnými názvami *Prírodné formy a štruktúry. Sadra a kameň. 1980 – 1984, Plastiky. Tečúce a stlačené organické formy. Topenie snehu. 1984 – 1987, Tvary prírody. Sadrové reliéfy s kameňmi a konármi. 1985 – 1986.* Obsahuje menšie sadrové reliéfy s kameňmi<sup>506</sup>, menšie reliéfy s konármi, či s halúzkami<sup>507</sup> a dva rozmerné reliéfy *Topenie snehu I. (AMB 354) [91].* a *Topenie snehu II. (AMB 355)* z roku 1985, ktoré sú dôsledným vypovedaním tejto tematiky. Oba reliéfy sú komponované vloženými konármi, ale zastupujú dva princípy: jeden minimalistický, poeticky tichý a ďalší robustný, expresívne dynamický. Prvý konár, vložený do pravého okraja ako podľa zásady tvorby ikebany, je subtilný a krehký, jeho vysušené vetvičky vyčnievajú nad povrchom plochy. Druhý reliéf, tvorený mohutnejšími konármi, je plný napätia, ktoré vytvárajú vnorené konáre, v stredovej časti vyčnievajúce nad povrchom, majú viac ohybov, sú hrubšie, pôsobia ako palice, záťaž, ako zátarasy z naplaveného dreva, nie ako jemne vetviace sa štruktúry, pripomínajúce žilový systém reliéfu I.

V novembri 1984 dochádza k rozvodu manželstva, čo zásadne poznačilo a zmenilo život a umeleckú tvorbu Marie Bartuszovej. Traumatické obdobie rozpadu vzťahu sa prejavilo na znovuobjavenej téme stlačenia a previazania oblého fragmentu korpusu, ale i plastík, v ktorých kameň tlačí tvarovo mäkké oblíny. Maria začala intenzívne pracovať na príprave vytúženej autorskej výstavy aktuálnej tvorby, kam nasmerovala mnoho úsilia a vložila veľa energie. Zároveň je to najaktívnejšie obdobie umelkyne, keď vytvorila zástupné diela zo sadry: previazané a nekonečné vajička, škrupinové plastiky a reliéfy, rozmerné minimalistické reliéfy, site-specific inštalácie a množstvo pomocných kresieb, aké vo forme náčrtkov a zápiskov sprevádzali jej diela od začiatku. V rodinnom dome na Vnútorom červenom brehu Maria so svojimi dcérami žila a tvorila aj po rozvode, až do konca svojho života. Anna študovala na Akadémii umení v Prahe a Maria zostala s dcérou Veronikou, ktorá v rokoch 1985 – 1989 študovala v oddelení keramiky na Strednej umelecko-priemyselnej škole v Košiciach.

---

<sup>505</sup> Sadra následne zatuhla v tvare, v akom bola plachta pripravená: podľa informácie od Anny Bartuszovej.

<sup>506</sup> AMB 303, 1981, AMB 331, 332, 1985, AMB 349, AMB 350, 1986.

<sup>507</sup> AMB 351, 352, 353, 1985.

Vtedy dozrieval aj jej záujem o myšlienky orientálnych filozofií, taoizmu a zen budhizmu, ktorý ju podnietil hľadať jedinečné a nekonečné v prírode. Jedna z jej poznámok z obdobia začiatku 80. rokov nás na tento zdroj odkazuje: „*Malé prázdno plné malého nekonečného vesmíru*“ alebo tiež: „*Môj dych je súčasťou vesmíru pulzujúceho*“. Pojmy prázdno, nekonečno, vesmír, biela, ticho, dych, malé, veľké a ich rozličné významy sú základnými obraznými pomenovaniami, ktorými Maria Bartuszová vytvára obraz svojho vesmíru. Príklon k spiritualite, záujem o východné filozofie, čínske a japonské umenie a kultúru bol aj pre ďalších, najmä konceptuálnych umelcov a umelkyne, v období dehumanizovanej normalizácie spôsobom hľadania duchovného naplnenia, ktoré bolo manifestované napríklad akciami v prírode, alebo bol tento príklon jedným z mála možných alternatívnych vyjadrení k náboženskej či názorovej neslobode, ktorú udržiaval totalitný režim. O tomto pohnutí, ktoré sa prejavovalo aj v popularite alternatívnej medicíny a životosprávy či cvičení jogy, svedčí aj sinologická prekladová literatúra.<sup>508</sup> V texte, i napriek novším revidovaným prekladom, používame úryvky zo skoršieho prekladu, z textu, ktorý Maria Bartuszová poznala, a ktorý jej poskytol mnohé podnety.<sup>509</sup>

Zdroje z čínskeho a japonského umenia, ako je napríklad tradícia *geomantie* – prírodnej „vedy“, ktorá sa zaoberá hľadaním najpriaznivejšieho tvaru a umiestnenia predmetu v priestore, alebo estetický koncept *Wabi-Sabi*, boli pre umelkyňu voľnými inšpiráciami, ktoré vieme doložiť len torzovito zachovanou literatúrou z jej knižnice. V jej plastikách, reliéfoch, objektoch a inštaláciách však nájdeme paralely niekoľkých typov a zásad tvorby japonských záhrad, ale aj ikebanu a bonsaj a s nimi spojeným inštalovaním sadrových diel v prírodnej scenérii položených na horizontálnej kamennej doske. Konceptia objektov<sup>510</sup>, objektov-asambláží *Krajina I., II.*<sup>511</sup> a reliéfov<sup>512</sup> je analogická k tvarovej a ideovej podobe malej suchej záhrady krajinného typu *kare-sansui* (malá vysychajúca záhrada)<sup>513</sup> a i v metóde

---

<sup>508</sup> Rudolf Dvořák, Oldřich Král, Berta Krebsová ďalší. Tao Te ťing od Lao-c'eho je doteraz predmetom aktívneho záujmu odborníkov, napríklad aktuálneho vydania prekladu spisu Marinou Čarnogurskou v spolupráci s filozofom Egonom Bondym. ČARNOGURSKÁ, Marina a BONDY, Egon. Lao c'. Tao Te ťing, Kánon o Tao a Te, podľa Wang Piho kópie originálu. Bratislava: Agentúra Fischer, 2005.

<sup>509</sup> Oldřich Král. Lao-c'. Kanonická kniha o Cestě a její Síle. In Tao – texty staré Číny. Praha : Československý spisovatel, 1971, s. 28 – 54. On-line dostupné: <http://tao.kvalitne.cz/kral.html>. V knižnici rodičov sa nachádzala aj kniha: Rudolf Dvořák. Lao-tsiova kanonická kniha o Tau a ctnosti. Tao-tek-king. Jaroslav Šnajdr, Kladno, 1920; zrejme poznala aj preklad Berty Krebsovej. Lao-c': Tao te ťing. O tao a ctnosti. Praha : Odeon, 1971.

<sup>510</sup> AMB 304, 1981.

<sup>511</sup> AMB 313, 314, 1983.

<sup>512</sup> AMB 305, 1981, kolorovaná sadra, AMB 312, 1981 – 1983-

<sup>513</sup> San-sui – „hora a voda“ – čínsko-japonský výraz pre krajinu, jedna z najdôležitejších metafyzických predstáv, na ktorej bolo založené záhradnícke umenie a maľba.

jej tvorenia, podľa ktorej je japonská záhrada príroda stvorená človekom. Aj sadrové vaječné korpusy umiestnila v interiéri ateliéru (pre účely fotografovania a následne prípadného vystavenia) na jemný piesok, čo je tiež prvok používaný v zenových záhradných kreáciách; vo forme bieleho piesku, uhrabaného do tvaru vlín. Jej inštalované prostredia sú akoby stvorené pre zenovú meditáciu, cestu k osvieteniu cez silu premôcť sám seba, ktorú majú stimulovať aj prejavy záhradníckeho umenia.<sup>514</sup> Archaické použitie neopracovaného kameňa, ktorý pôvodne označoval pozemok, vlastníctvo či majetok, získalo význam náboženský a teritoriálny. Kameň v japonskej záhrade zastupoval štatút archetypu; keď jednotlivým kameňom sa prisudzovala charakteristika častí tela ako hlavy, trupu, chodidla, chrbta a pod.<sup>515</sup> M. Bartuszová v 60. a 70. rokoch pracovala s tesaným kameňom najmä pri tvorbe fontán a skulptúr pre verejný priestor, ktorý jej pod jej dohľadom pomáhali tesať kamenári podľa sadrového, hlineného alebo kamenného modelu. Všetky poňala ako importy z prírodného prostredia vsadené do mestského urbanizmu. V 80. rokoch aj naďalej realizovala náročné zákazky fontán, ktoré boli pre ňu dôležitým zdrojom príjmov. V roku 1984 získala objednávku na vytvorenie kamenno-bronzovej plastiky *Diagonálna plastika – Topenie snehu* (AMB XXXIII.),<sup>516</sup> určenej pre areál nádvorja študentského internátu VŠT na Jedlíkovej ulici v Košiciach, ktorá je zachovaná vo vynikajúcom stave, (i keď je v priestore átria osadená aj nevkusná atrapa drevenej studničky). Dielo, ktoré okruhovo vychádza z jej prác s prírodninami a prírodnými procesmi, umelkyňa zrejme dokončila až v roku 1989. Maria Bartuszová najskôr hľadala pre túto sochu kameň v lokalite Studeného potoka vo Vysokých Tatrách, (zrejme žulu). Nakoniec v inej lokalite našla travertín, ktorý použila na horizontálne orientovanú sochu, predelenú bronzovými odliatkami mäkkých, tečúcich tvarov.<sup>517</sup> „Travertín je pozoruhodný a oku lahodiaci kameň, kameň zrodený z vody, kameň, ktorý rastie a žije.“ Je to sladkovodný pramenný vápenec, ktorý vzniká vyzrážaním uhličitanu vápenatého z minerálnych prameňov.<sup>518</sup> Teraz už sochárka kameň ponecháva v jeho pôvodnom,

---

<sup>514</sup> Podľa predstavy budhistickej kozmológie je vesmír ako kruhový disk s horou Meru v jeho strede, hora je stredom vesmíru a vodstva, živého alebo mŕtveho. Uctievanie jedinečného v prírode je vyjadrované cez prírodné elementy ako hora, strom, zobrazenie a sprítomnenie ročných období, archetypy, ktoré vyjadrujú univerzálnosť a jednoduchosť. Motív previazania pripomenie zväzovanie a tvarovanie kríkov, stromov, trávy, ktoré sú súčasťou záhrad a miniatúrnych krajínok. Podľa: NITSCHÉ, Günter. Japonské zahrady. Pravý uhel a prírodná forma. Slovart, Taschen, Japanese Gardens, 2007, (2003, TASCHE, KÖLN), s. 18, 22, 236, 237.

<sup>515</sup> Podľa: NITSCHÉ, 2007, s. 18, 22, 236, 237.

<sup>516</sup> Modely a tvarové štúdie (AMB 325, 326) vytvorila okolo roku 1984.

<sup>517</sup> Podľa informácie priateľky M. Bartuszovej p. Viery Kládekovej.

<sup>518</sup> Podľa: RNDr. Mária Bizubová. Katedra fyzickej geografie a geoekológie; Prírodovedecká fakulta Univerzity Komenského Bratislava. Dostupné na: <http://vedanadosah.cvtisr.sk/kamen-mnohych-tvari>. Štátny geologický ústav Dionýza Štúra. <http://www.geology.sk>, Mapový portál. <http://apl.geology.sk/vtatty/content.html?id=28>.



esenciálnom prírodnom tvare, nepracovaný, (v súčasnosti čiastočne obrastený machom), ho spája s bronzovými odliatkami mäkkých, pôvodne sadrových tečúcich hmôt, ako na fontáne pri obchodnom dome Dargov na Štúrovej ulici z roku 1986.<sup>519</sup> Jej zámerom bolo dosiahnuť sochárske priblíženie sa k tvarom modelovaným tvorivou silou prírody – horským divokým potokom, išlo jej zachovanie naturálnej povahy, ktorá je v symbolickej miere zastúpená tečúcim prameňom vody fontány.

#### **4. 2. Dýchajúca socha. Pneumatické tvarovanie**

*„Môj dych je súčasťou vesmíru pulzujúceho.“<sup>520</sup>*

Umenie M. Bartuszovej formovalo to, že jeho väčšia časť vznikla v uzavretosti pred okolitým svetom, otvorené však svetu prírody, procesom a tvorivým silám bytia, ale aj duchovnému vnímaniu a prežívaniu „prírodného krásna“. Jej plastiky zo 60. rokov, skladané z niekoľkých častí do jedného plastického organizmu a zmnožené do súborov – *Stoly: Stoly Květy, Stoly krajiny, Stromy ve větru, Okna, Ptáci na vodě, Deště, Krajiny, Květy, Prolejšačky ...*<sup>521</sup> – organizované do spoločenstiev, postupne prerástli do architektonicky budovaných objektov. Stali sa súčasťou priestoru, prepojili sa s ním, vznikli v ňom a niekedy v ňom aj zanikli. Toto tvorivé myslenie rozvinula v autorskej metafore „*umenia ako živého organizmu*“, čoho výsledkom je tropus umenia ako organizmu. V zázemí svojho ateliéru rozpracovala koncepciu tvorby, založenú na skúmaní organizácie živej hmoty (napr. atóm, molekula, bunka, tkanivo, orgán, sústava orgánov), ktorá je závislá na prostredí a na prítomnosti faktorov ako sú voda, kyslík, svetlo, teplo: ... *tvary pripomínajúce delenie buniek, alebo dotýkanie buniek ...*<sup>522</sup> Predchádzalo tomu určite už jej zaujatie zo študijných čias, keď sa zaujímalala o keramické techniky, napríklad už spomínanú japonskú techniku *raku*, využívajúcu v tvorivom technologickom princípe pôsobenie živlov zeme, ohňa, vzduchu a vody. Zámerom prepojenia umenia s prírodou je prejav prírody aktívne prítomný v procese tvorby, a to v tvarovaní a modelovaní hmoty pohybom v čase reflektujúc fenomenológiu prírodných síl ako hmota a plodnosť (zeme), tvorivá a ničivá energia (ohňa) a prúdenie

---

<sup>519</sup> AMB XXXII. Sadrové modely k nej vytvorila okolo roku 1985 (AMB 338, 339). Architektom obchodného domu je František Antl. V súčasnosti je fontána majetkom firmy ARTIN, s. r. o., Bardejov.

<sup>520</sup> Zo zápiskov M. Bartuszovej. AMB, f. DaK. Garlatyová 2012 – 2015, nedatované, 1980–1985.

<sup>521</sup> Umelkyňou zostavený zoznam skupín a podskupín. Zo zápiskov M. Bartuszovej. AMB, f. DaK. Garlatyová 2012 – 2015, nedatované, okolo 1964.

<sup>522</sup> Zo zápiskov M. Bartuszovej. AMB, f. DaK. Garlatyová 2012 – 2015, nedatované, 80. roky 20. storočia. Úryvok zo zápisu, v ktorom sa vyjadruje o svojej rannej tvorbe. Celý citát pri poznámke 47.

(vzduchu) a okrem životodarnosti vody aj jej čírosť a čistota. Postupne sa však stále intenzívnejšie zaujímala o poznatky z biológie<sup>523</sup>, fascinovaná najzaujímavejším javom vesmíru, akým je život, ale tiež poznatkami z chémie a fyziky<sup>524</sup>, ktoré tvarujú myšlienkové kontúry jej sochárskej tvorby. Na kresbách alebo v samostatných zápiskoch uvažuje heslovite o chemických reakciách a dejoch, vlastnostiach, štruktúrach látok, o fyzikálnych prejavoch hmoty. Záujem sochárky o poznatky z prírodných vied súvisí s hlbším pozorovaním premeny energie v časopriestore a prejavov prírody, ako sú hmota, pohyb či sila. Zrejme aj preto na prelome 70. a 80. rokov začala pracovať s prírodnými materiálmi, ktoré kombinovala s umelými syntetickými materiálmi. Zo sadrových reliéfov a plastík vystupujú vnorené, vložené alebo vtlačené kamene a konáre stromov. Na vnútornú výstuž tvarovo členitých sadrových objektov a reliéfov používala drôt, drevo a textil: ľanové, jutové plátno, ale aj silonové pančuchy, na vonkajšie hmoty okrem sadry aj spracované drevo železničných podvalov, ale i ďalšie materiály ako drôt, špagát, linoleum, guma, plexisklo. Ďalšími materiálmi boli gumové formy balónov a plachiet, ktoré boli po odliatí odstránené, a tiež plásty gumených pneumatík, ako si poznamenala v náčrtníku.

V 80. rokoch začala opäť skúmať technologické procesy tvarovania a odlievania sadry. Okrem *gravitačného modelovania* plných hmôt, ktoré morfológicky vychádzajú z tvarov rastúcich a vyvíjajúcich sa (klíčiacich) organizmov, pracovala s čoraz krehkejšími, prázdnymi objemami a s dutými tvarmi, ktoré dosiahla pneumatickým tvarovaním. Ďalšia autorská technológia *pneumatického odlievania a tvarovania*<sup>525</sup> preberajúca fyzikálne kvality pôsobenia tlaku vody a vzduchu odzrkadľuje nové zameranie Bartuszovej, ktorým aktualizuje sochárstvo plného tvaru v prospech hmotovo premenlivého jadra, prázdneho, ktoré je konštruované *pozitívnym a negatívnym tvarom dutej formy*, smerom k vyprázdneniu vnútorného priestoru sochy-objektu, tvoreného vonkajším škrupinovým obalom. Vo svojich poznámkach používa nasledovné tézovité označenia pracovných princípov: „*Dotyk, tlak (vtlak, pretlak, tah, útlak), protitlak, odpor, napětí formy, prasknutí, naplnění, vypuštění, pružnost, měkkost, povolení, tvrdost...*“<sup>526</sup> Konštrukcia ako aj materiálové zloženie škrupinových diel sú premyslené a overené dlhoročnými remeselnými skúsenosťami

<sup>523</sup> Kúpovala alebo odoberala populárno-vedecký časopis zameraný na biologické odbory a nové poznatky z biológie ŽIVA, ktorý založil v roku 1893 J. E. Purkyně.

<sup>524</sup> V 70. rokoch bola myšlienka praktického využitia biomimetických materiálov, ako napríklad kostí a vaječných škrupín, predmetom vedeckého skúmania, ktoré v súčasnosti pokračuje aj v súvislosti s vývojom nanotechnologických metód.

<sup>525</sup> Názov technologického postupu je uvedený v jej autorskom katalógu z roku 1988.

<sup>526</sup> Zápis vo forme poznámok písaných tlačným písmom pokračuje: „... Váha (tlak, pretlak, útlak), sepětí, spojení, přepětí. Plocha, linka pozitiv, negativ.“ Zo zápiskov M. Bartuszovej. AMB, f. DaK. Garlatyová 2012 – 2015, nedatované, 80. roky 20. storočia.

umelkyne. Ale samotný princíp vytvárania dutých, vyprázdnených a z hmoty a z priestoru ustupujúcich foriem v sebe obsahuje proces deštrukcie a fyzickej dočasnosti – naplnenia a vypustenia hmotného objemu.

*Pneumatické tvarovanie* využíva pôsobenie gravitačnej sily, tlaku vzduchu a fyzického dotyku, ktoré pôsobia pri procese odlievania. Zaznamenala si o ňom: „*Postup* → „*ozvláštnění*“ kontra → „*sjednocení*“. „*Koncept* – v tom, že pracuji „*zprostředkovaně rukama*“ pomocí balónů a prohýbaných ploch, principy: *dotek, vypnutý plný, vypnutý dutý, pozitiv, negativ, kontrast, kladení zmnožování jednoho ...*“<sup>527</sup>. Autorka sprostredkovala len čiastočný postup práce, s ktorým jej pomáhali niekoľkí pomocníci a pomocníčky, napr. aj jej dcéry. O metóde svojej práce píše: „*Od skončenia školy som pracovala na svojom probléme pomocou mojej technológie, ktorú som postupne rozširovala, ale až tak v roku 1985 som zohnala hrubší a väčší gumený materiál – balóny, ale aj gumenú metráž, a tak som mohla robiť aj veci väčších rozmerov.*“<sup>528</sup> V texte v katalógu výstavy v Trenčíne v roku 1983, ktorá sa zameriavala na diela predošlého obdobia hovorí umelkyňa zrejme už o aktuálnom spôsobe práce: „*Používam pri robote tlak, napnutie a čiastočnú bezváhivosť. Do gumených balónov (aj pneumatík) nalievam sadru. Gumu tvarujem tlakom alebo ťahom a sadru nechám v gume zatvrdnúť – niekedy to robím vo vode a tým čiastočne eliminujem zemskú gravitáciu.*“<sup>529</sup> Pôvodné odlievanie do balónových foriem, ktoré plnila tekutou sadrou, rozpracovala do náročnejšieho procesu, vyžadujúceho mimoriadnu remeselnú zručnosť a predvídavosť správania odlievacieho procesu, ako aj prípravu ideového plánu, najmä v prípade kumulovaných štruktúr škrupinových objemov. Podľa výskumu jej tvorby badáme, že keď okolo roku 1981 začala experimentovať s dutými formami balónov menšieho rozmeru, najskôr pracovala najmä s detskými farebnými balónikmi a kondómami<sup>530</sup>. Potom tenké škrupiny vajcovitých tvarov začala do seba v stave tuhnutia vkladať, vrstvila z nich *Nekonečné vajcia*<sup>531</sup> a tiež sa pustila oblé telá balónov preväzovať, a to tak, že najskôr si pripravila skúšobnú verziu previazaného tvaru – *Previazané torzá-vajcia*<sup>532</sup>. Neprehliadla ale škrupinu a jej tvarový a výrazový potenciál. Povšimla si ich vnútorné štruktúry, ktoré otvorila

<sup>527</sup> Zápis pokračuje: „... měkký oblý = „živý“ kontra tvrdý – „mrtvý“, oblý poznačený plochou.“ Zo zápiskov M. Bartuszovej. AMB, f. DaK. Garlatyová 2012 – 2015, nedatované, 80. roky 20. storočia.

<sup>528</sup> Zo zápiskov M. Bartuszovej. AMB, f. DaK. Garlatyová 2012 – 2015, nedatované, druhá polovica 80. rokov 20. storočia. Úryvok zo zápisu, v ktorom opisuje svoju tvorbu.

<sup>529</sup> BARTUSZOVÁ, Trenčín, 1983, nepag.

<sup>530</sup> AMB 369 – 384, 1984 – 1986.

<sup>531</sup> AMB 385 – 391, 1985 – 1987.

<sup>532</sup> AMB 394 – 410, 1985 – 1987.

do škrupinových reliéfov, obnažila ich vnútro<sup>533</sup>. Tým dosiahla najkrehkejší výsledok svojej sochárskej práce, aký mohla, nie však smerom k miniatúrnemu remeslu (šperkárstvu a pod.), ale k organicky mäkkému, vnútornému sochárstvu zraniteľných objektov, vytváraných emotívne poetickými synapsiami. V prípade objektov, ktorých sumárny, vonkajší tvarový obal je guľatý až vajcovitý, postupovala naplňaním väčšej formy menšími balónmi smerom do vnútra tela objektu [104]<sup>534</sup>. Väčšie akumulované štruktúry narastajú nasadením menších častí na základ centrálného domovského jadra tak, že ich pridáva – priraduje<sup>535</sup>. Dorastajú na ňom ako sústavy nabalené na jadre predmetu. Niekedy kombinovala postup narastania z drobnejšieho tvaru k väčšiemu s opačným smerom ustupovania tvarovej štruktúry, integrovanej do vnútra jadra objektu, vsadenej do konštrukcie – *Perforovaný kubus* (AMB 443, 1986 [112]). Tieto náročné manévry zvládla najmä prostredníctvom odlievania tvarov v nádrži naplnenej vodou, v ktorej balóny s asistenciou pomocníkov ponárala a otáčala. Vznikali tak dané, vopred nekontrolovateľné, len predpokladané tvary, limitované fyzickými a fyzikálnymi možnosťami nafúknutého balónu a materiálu tekutej sadry. Otáčaním a zdvíhaním formy sa do sadry prelievaním snímali hmoty naturálne dokonalé, organické, modelované prírodnými zákonitosťami. Predĺžené a vajcovité tvary [130]<sup>536</sup> vytvárala ťahovaním hmoty s kombináciou gravistimulácie a pneumatického nadľahčovania: „Často používala prezervatívy, práve pri odlievaní s nadľahčovaním vodou. Niekedy ich vložila viaceru do seba, ak chcela dosiahnuť väčší odpor gummy. Na odlievanie jej slúžila detská vanička a veľký lavór, niekedy využila aj technický kamenný drez v ateliéri. Postupovala tak, že na oba konce balóna priviazala špagát, jeho jeden koniec pripevnila o dieru na vaničke, ktorú si na ten účel upravila. Druhý špagát buď tiež priviazala o vaničku, alebo za neho ťahala, aby vznikol požadovaný tvar. Ponorila ho do vaničky s vodou. Ak tvar chcela ešte upraviť, previazat', mala všetko vopred pripravené a premyslené, pretože musela všetko stihnúť, kým sadra nezačala tuhnuť.“<sup>537</sup>

Základ slova *pneuma*<sup>538</sup> s významom vzduch, duch, dych, ktorý tvorí jej autorský technologický názov, odkazuje na zameranie M. Bartuszovej na spiritualitu, duchovné

---

<sup>533</sup> BN, AMB 426, 427, 1985.

<sup>534</sup> Napr. AMB 432, 1986, Perforované torzo, AMB 434, 1986, BN, AMB 435, 1986, Vajce, ale nie Kolumbovo, AMB 436, 1987.

<sup>535</sup> BN, AMB 444, 1986, Visiaca plastika, AMB 458, 1985 – 1987, ale aj objekt na strome AMB 454 a 455, 1987.

<sup>536</sup> Napr. AMB 447, 1987, Štvordielna plastika, AMB 408, 1986 – 1987, alebo AMB 409, 410, 1987.

<sup>537</sup> Popis postupu práce pri pneumatickom odlievaní dcérou umelkyne Veronikou, ktorá pozorovala mamu pri práci.

<sup>538</sup> Cit. v poznámke 319. Podľa Slovníka spirituality latinské slová spiritus, spiritualis pochádzajú zo slovesa spirare, ktoré znamená „dýchať“, spiritus prekladáme ako „dych“ alebo „duševný“. Podľa: FIORES, Stefano de a

a duševné kvality v jej práci, i keď ich neformulovala v súvislosti s náboženskou vierou, ale s celostným, holistickým chápaním sveta. Vzťah s pojmom *pneuma* je voľným metaforickým vyjadrením jej myšlienky duchovného a duševného prepojeného s predstavou o podstate sveta (dychu života), ktorému odpovedá, okrem zenu i antická filozofia. Ako napríklad stoická myšlienka života v súlade s prírodou, v ktorej *pneuma* – vánok, vietor, dych, duša formuje hmotu.<sup>539</sup> Podobne aj myšlienka filozofa Tálesa z Milétu o metamorfóze tej istej podstaty, pralátky – *arché*, ktorou je podľa neho voda, (nič nevzniká a nič úplne nezaniká), má spoločné rysy s jej uvažovaním.

Významovo postup pneumatického tvarovania zastupuje a ozrejmuje princípy tvorenia života, jeho vznikanie a zanikanie v dočasných a premenlivých prejavoch: *dýchania* – nádychu a výdychu, výmeny plynov kyslíka a oxidu uhličitého medzi organizmom a vonkajším prostredím, *prúdenia tekutín a živej energie*, *aj vo fyzickom pohybe* – chôdzi, tanci, cvičení jogy, *v dotýkaní sa a v prepojení sa s dotýkaným* (meditačná mantra: ty si vo všetkom, všetko je v tebe), *v hmote* – život sa prejavuje vo fyzickom tele a *v zjavovaní ľudskej psyché* – v prežívaní, ktoré sú prítomné v plných a prázdnych tvaroch a objemoch jej krehkých kreácií. Pôsobia tak, že by silnejší dotyk spôsobil prasknutie, rozpadnutie hmoty formy, ktorá je tvarovaná elementom vzduchu a silou jeho tlaku, ako strata koncentrácie pri dychovej meditácii a cvičení jogy, ktorú Maria praktizovala. Paradoxne sú niektoré objekty konštrukčne prepracované a tým aj relatívne pevné, (preto sú i ťažšie) a okrem niektorých visiacich objektov a už zničených, plošne rozložených škrupinových obalov [125]<sup>540</sup>, aj stabilné.

#### **4. 2. 1. Vajce**

Okolo roku 1983 sa začína opäť venovať téme vajca – vaječnej škrupiny (AMB 315), ktorú už otvorila sochou číslo AMB 57 z roku 1964, a pri plastikách sadrových *Kvapiek* z rokov 1962–1965. Primárna podoba vajca je v ranej tvorbe Marie Bartuszovej dialogická

---

Tullo GOFFI. Slovník spirituality. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 1999, s. 904 – 905. Podľa V. Volného je termín spiritualita odvodený od latinského slova spiritualitas, čo je podstatné meno, ktorým bol od 5. storočia prekladaný novozákonný termín pneumatikos čiže duchovný. VOLNÝ, Vladislav. Problematika teorií spirituálního vývoje a rozvoje víry. [online] Dostupné na: [http://www.upol.cz/fileadmin/user\\_upload/CMTF-katedry/krestvychova/Volny-prednaska.doc](http://www.upol.cz/fileadmin/user_upload/CMTF-katedry/krestvychova/Volny-prednaska.doc).

<sup>539</sup> Jadrom stoickej školy je etika, zdôrazňuje život podľa prírody, v súlade s kozmickým poriadkom a vlastným rozumom. OLŠOVSKÝ, 2011, s. 235. Stoici prirovnávali pomer častí filozofie k vajičku: logika ako škrupina, fyzika bielok a morálka žltok.

<sup>540</sup> BN, AMB 459, 460, 1985 – 1987.

s Brâncușiho archetypálnym oválom z mramoru a lešteného kovu. Ona jeho dokonalý tvar, inak – kresbou, maľbou, modelovaním, sekaním – náročne vyhotovený, sňala odliatím do balónu. Vychádzala z jeho konštrukcie, tvaru, farby, analyzovala ho a variovala, no držala sa aj jeho obraznosti a minimalistickej estetiky, ktoré korelujú s názorom najmä konceptuálneho, objektového umenia druhej polovice 20. storočia. O tomto princípe uvažuje nasledovne: *Týmto spôsobom robím plastiky, ktoré majú aj elegantný estetický tvar, ale nie vždy ide len o estetično – aspoň dúfam. Chcem pracovať s čistými princípmi.*<sup>541</sup>

Pracuje tak s danými zákonitosťami: konštrukciu vajca tvorí trojrozmerný oblúk, ktorý rozkladá hmotnosť, vďaka tomu znesie veľký tlak na vrchnú a spodnú stranu. Škrupina vajca je krehká, i keď ju tvorí tvrdý pórovitý ochranný povrch. Je pravdepodobné, že Maria celé, rozbité, do seba vložené vaječné škrupiny použila ako vizuálne podnety pre svoje sadrové objekty – kresbou zaznamenané ich priamo pripomínajú. Tak ako iné plody ako orech či cibuľa, ktoré sa vyskytujú v kuchyni. Ako sme spomenuli, okolo roku 1983 sa Maria Bartuszová vrátila k motívu vajca, ktorý sa stal emblematickým symbolom tohoto obdobia a aj jej tvorby. Príznačným dielom je nezachovaný objekt vaječnej škrupiny s popukanou štruktúrou<sup>542</sup>, ktorý poznáme len z archívnych fotografií. Bude rozpracovaným a opakovane skúmaným v súčasne vznikajúcich objektoch *Vajec, Škrupín, Nekonečných vajec a Previazaných vajec*, ktoré sochárka aj začlení a integruje do ďalších objektov. Vytvára z nich kompozície takým spôsobom, že ich umiestňuje na piesok vysypaný na podlahu v interiéri ateliéru, alebo ich inštaluje na horizontálne kamenné platne umiestnené v exteriéri záhrady a na terase najmä za účelom fotenia. Tento autorský zámer uplatní aj pri inštalovaní previazaných objektov na dôležitej výstave v roku 1988.<sup>543</sup> Prvou skupinou vaječných diel je okruh nazvaný *Škrupiny: 1984–1986*. Sú to minimalistické, separátne objekty s dĺžkou približne od 11 cm do 40 cm, ktoré odlievala postupne. Skupinu tvoria korpusy sadrových vajec s menšou prasklinou-štrbinou<sup>544</sup>. Štrbiny otvára do väčších dier, polovičné objemy tvoria formu otvorenej schránky [99]<sup>545</sup> Deštrukcia škrupiny, popraskanie pokračuje ďalej až na hranicu ich možnej celistvosti a kompaktnosti<sup>546</sup> – vnútorný objem niektorých kusov preto

---

<sup>541</sup> BARTUSZOVÁ, Trenčín, 1983, nepag.

<sup>542</sup> AMB 315, 1983.

<sup>543</sup> Pozri kapitolu: Výstava ako organizmus. s.

<sup>544</sup> AMB 370, 371, 372.

<sup>545</sup> AMB 373, 374, 375.

<sup>546</sup> : AMB 376 – 380, 383.

spevní epoxidovou výplňou.<sup>547</sup> Ich zavřením je popukané torzo<sup>548</sup>, ktorého procesualita rozpadu v sebe obsahuje nový potenciál pre ďalšie práce – kumulované objekty a inštalácie ako napríklad objekty [98]<sup>549</sup> z korpusov škrupín osadených do priestoru rámu, ktoré už patria do okruhu objektovej tvorby. Sochárka ponechala aj neotvorené formy s odliatkom vajca (AMB 381) a tiež kvapky, ktoré vnútri uchovávajú zárodky, prenesene chránia jej diela. Využíva archetypálnu symboliku motívu, ale tiež je vyjadrením jej životného postoja, ako ho vystihla Ľuba Belohradská, ako: „*dramatický dialóg o obrane života a jeho každodenného ohrozovania*.“<sup>550</sup> *Vajce, ale nie Kolumbovo* [104]<sup>551</sup>, názov daný autorkou, odkazuje na bonmot Krištofa Kolumba, ktorý bol odpoveďou na pripomienku diskutéra zľahčujúceho prvotné riešenie – objav. Ako príklad použil výzvu na to, ako postaviť vajce na špičku. Riešenie je jednoduché, keď sa jemne naklepne. Dôležité je urobiť to a nie len sa domnievať, že by to dokázal každý.<sup>552</sup> Vajce, ako ho označila M. Bartuszová nie je chytrým úslovím „po vojne je každý generál“, nie je vtipným slovným obratom. Vajce, ako ho ponímala ona, či už ako celé alebo prasknuté, je metaforou života, večnosti. Vajce je pre ňu archaickým symbolom s magickým významom zrodu a plodnosti, no predstavuje aj dar života daný prírodou a dostupný rovnako všetkým.

Obrazom, ktorý zjednocuje symboliku priestoru so symbolikou času, ako ho vytvoril brahmanský budhizmus, je motív rozbitého vajca, ktoré rozbije kuriatko svojím zobákom ako škrupinu nevedomosti. Znesenie vajca je prirovnané k prvému narodeniu človeka, vyliahnutie sa z neho odpovedá nadprirodzenému zrodeniu prostredníctvom iniciácie.<sup>553</sup> Podľa M. Eliadeho symbolika kozmického a rozbitého vajca obsahuje reverzibilitu času, tvoreného nepretržitým tokom, a kvôli plynulosti času je každá „forma“, ktorá sa prejavuje v čase, nie len pomínuteľná, ale aj ontologicky nereálna. „*Přirozenost všeho existujícího je jeho vlastní chvilkovost (tvořená velkým počtem) stází a destrukcí*.“<sup>554</sup> Deštrukcia nie je deštrukciou

---

<sup>547</sup> „Gipsový křehký věci napoušetel řídským polyesterem a kde to možný je polyesterem laminovat pro převoz a výstavy.“ Zo zápiskov M. Bartuszovej. AMB, f. DaK. Garlatyová 2012 – 2015, nedatované, 1980 – 1988.

<sup>548</sup> AMB 384, 1985.

<sup>549</sup> AMB 452 a 453.

<sup>550</sup> Ľuba Belohradská (pozn. 8).

<sup>551</sup> AMB 436.

<sup>552</sup> The Works of M. de Voltaire. The ancient and modern history. s. 189. Výrok, bol podľa neho pripisovaný už architektovi Brunelleschimu.

<sup>553</sup> ELIADE, Mircea, *Obrazy a symboly. Esej o magicko-náboženských symbolech, Rozbité vejce*, Brno : Computer Press, 2004, s. 78 – 79.

<sup>554</sup> Ibidem, *Filosofie času v buddhismu*, s. 80 – 81, cituje autora: Ščerbackij, T., *Buddhist Logic*, I, Leningrad, 1930 – 1932, s. 94.

empirickou (ako rozbitie vázy, keď spadne na zem), ale „*vnitřní a nepřetržitě nicotnění všeho existujícího, co je zapojeno do času.*“

#### **4. 2. 2. Previazané vajce-torzo**

Prírodná symbolika je autorkou prežívaná aj telesne ako starostlivosť o zdravie a zdravé telo, ktorá sa prejavila napríklad v cvičení jogy a v stravovaní, ale aj v záujme o svoju postavu a vzhľad. Používanie antropomorfných znakov a konceptu fragmentovaného tela jej umožňuje vyjadrovať úskalia či problémy tejto starostlivosti, vzniknuté najmä pre požiadavky, ktoré ich podnietili (spoločenský tlak, očakávanie partnera a pod.). V istom zmysle je tento sochársky prístup terapeutickým únikom a zároveň spôsobom sebavyjadrenia. Previazanie špagátom je v diele Marie Bartuszovej znakovito formujúcim zobrazením. Výrazová, zmyslová sila týchto diel je založená na osobnej stope umelkyne. Nie ako jej fyzického odtlačku, ale ako odtlačku psychického a psychologického. Previazanie balónov-vaječných torz je ňou ako akt intenzívne prežívaným, zastupuje jej vnímanie vzťahov ako pút, zamotania, zauzlenia, prepletenia, zväzovania, uväznenia, ale aj spolupatričnosti, vzájomného prepojenia. Obsahuje v sebe istú rituálnosť úkonov založenú na reflexii vzťahov. Je to procesuálna práca, ktorá symptomaticky odkazuje na performatívne projekty feministického umenia<sup>555</sup>, na práce, ktoré sa zaoberajú vyjadrením špecifických tém, ako sú napríklad sociálne role žien, stereotypy spájajúce femininitu so starostlivosťou o domácnosť a rodinu. Plastický motív vajca meniaceho sa na prsia bol použitý v inštalácii v jednom z priestorov projektu *Womanhouse* v roku 1972 nazvanom *Eggs to Breast* vytvorenej v spolupráci Judy Chicago a Miriam Shapiro so študentkami *CalArts Feminist Art Program* v Los Angeles. Podobne v performancii *Ablutions (Omývanie)*,<sup>556</sup> autorky používajú organický materiál ako vajcia, ale aj krv a hlinu a akt previazania a obviazania nahého ženského tela na kritické vyjadrenie proti násiliu na ženách a jeho devastačný dopad na život obete. Téma znásilnenia, ktorej zámerom bolo liečenie, terapeutický efekt z vyrožprávania traumy je v tejto performancii otvorene vypovedaná vychádzajúc zo skutočných zážitkov žien.<sup>557</sup>

---

<sup>555</sup> Vizualizácia stavu a pocitu uväznenia a oslobodenia bola reflektovaná vo výstavnom a zberateľskom projekte *Feminist Avant-garde. Art of the 1970s* kurátorky zbierky *Sammlung Verbund*, Wien Gabriely Schor. Napr. dielami Renate Eisenecker, *Isolation*, 1972, 8 fotografií alebo Annegret Soltau, *Ich*, 1975, 14 fotografií.

<sup>556</sup> Suzanne Lacy, Judy Chicago, Sandra Orgel, Aviva Rashmani, spoločná performance, 1972, Venice, Kalifornia.

<sup>557</sup> KLEIN, Jennie. *The Ritual Body as Pedagogical Tool: The Performance Art of the Woman's Building*. s. 203. Dostupné: [www.thewomansbuilding.org](http://www.thewomansbuilding.org).



Tvorba tohoto obdobia má viditeľné prepojenia a základ v surrealistických postupoch a témach<sup>558</sup>, a to v práci s nevedomím, snami, subjektívnym, romantickým prežívaním, osobnou poéziou, ktoré sú manifestované únikom do prírody a samoty a vytváraním diel-fetišov. Je experimentálna, hravá, neracionálna, sprostredkúva nereálne obrazy pripomínajúce sci-fi výjavy, mystické vízie alebo hororové filmové scény,<sup>559</sup> vojnové bombardovanie,<sup>560</sup> alebo fotografie Hansa Bellmera zobrazujúce previazané telo Unicy Zürn (*Unica Ligotée*, 1958), [106] tematizujúce konfliktné napätie sexuálneho tabu s nacistickou politikou, ako ich dal do súvislosti s dielom Bartuszovej Boris Ondreička.<sup>561</sup>

Metaforické afinity<sup>562</sup> na biomorfne tvary *Previazaných torz* prerastajú do asociácií na telo ľudské, ženské, na jeho časti.<sup>563</sup> Sú tvorené stlačením ťažším alebo kontrastným predmetom (drevom), previazaním cudzorodým materiálom gumou či špagátom, spojením oblých tvarov do útvaru torza<sup>564</sup>, alebo tak, že mäkké balónové telo bolo vytvarované stopami po previazaní a stiahnutí nafúknutého balónu špagátom ako u prvotných previazaných objektoch *Previazané torzo* [133]<sup>565</sup> z roku 1984, z ktorých dala vyhotoviť bronzové odliatky. Postup práce si koncipovala aj na kresbách doplnených stručnými, ale jasnými popismi: „*Balony a mezigumí (2 gummy) na provazech odlejt. Balony v síti a provazech, může být s gumovou plachtou.*“<sup>566</sup> „*Balony svazovány a Přivazovány skrz a přes.*“ „*Odlitý tvary přivázat k balónu a částečně přitlačit provazem.*“. Načrtla si aj možnosť kombinácie kresby sadrových tvarov a povrazov s plastickými odliatkami a špagátmi.<sup>567</sup> Kombinácia kresby a

---

<sup>558</sup> Na umenie žien – surrealistiek poukázala výstava kurátorky Susanny Greeves a katalóg výstavy: *Dreamers Awake* vo White Cube v Londýne, 2017.

<sup>559</sup> ARCHLEBOVÁ Tamara, 1988, KEMPKES Anke, 2015, s. 75 – 98.

<sup>560</sup> SAROFF, Amanda, 2015, s. 169 – 179.

<sup>561</sup> Nepublikovaný príspevok prednesený na sympóziu venovanom M. Bartuszovej, 2014, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Varšava.

<sup>562</sup> M. Bartuszová používa motívy ženských archetypov, ktorými vytvára určité postavy a tým naznačuje na ich schopnosti: ženu, matku, ženu-dieťa (femme enfant), bohyňu plodnosti, prírodnú bytosť, ženskú sexualitu, erotické ženské telo ako symbol krásy, magickú ženu so schopnosťou liečivej očisty tela, života, vzťahov s premenou zlého na dobré, ale tiež postoj ženy-matky k vojne a násiliu ako mužského fenoménu, čím sa vymedzuje voči moci patriarchátu. O ženských rolách ako ikonografických témach v súvislosti so surrealistickým umením žien pojednáva text katalógu *Dreamers Awake*. MAHON, Alyce. I Do Not See the Woman Hidden in Forest: Surrealism and the Feminine. In MAHON, Alyce – GREEVES, Susanna. *Dreamers Awake*, White Cube : London, 2017, s. 2 – 15.

<sup>563</sup> AMB 311, 1983.

<sup>564</sup> AMB 316, AMB 317/ 1, 1983, AMB 319, AMB 320, 1984.

<sup>565</sup> AMB 321 a AMB 322.

<sup>566</sup> Zo zápiskov M. Bartuszovej. AMB, f. DaK. Garlatyová 2012 – 2015, kresba, nedatované, 1985 – 1987.

<sup>567</sup> Zo zápiskov M. Bartuszovej. AMB, f. DaK. Garlatyová 2012 – 2015, kresba, 20 x 25 cm, nedatované, 1985 – 1987.

plastiky sa uplatňuje aj na ďalších skicách, súvisí s vyjadrením hmoty a plochy. („*Kresba ruky. Kresba Plastiky. Strídat kresbu a plastiku.*“<sup>568</sup>)

V tejto sérii previazaných objektov<sup>569</sup> si sochársky formulovala podobu na telesný fragment. J. Oravcová píše o fragmentovanom tele v diskurze slovenského umenia: „*Ak sme si zvykli veľmi rýchlo na tvrdenie, že postmoderné telo nie je ideálne celistvé, ale je asamblážou poskladanou z fragmentov, tento argument pochádza z každodenného života.*“ ... „*Fragmentované telo objavujúce sa v modernistickej tradícii môžeme chápať ako metaforický odkaz na koncept celistvosti.*“<sup>570</sup> M. Bartuszová sa téme sochárskeho vyjadrenia telesnosti, a to najmä tela čiastočného, dešifrovateľného ako *znak* na základe podobnosti na časť tela, alebo ako *index* – hmotný odtlačok, či zobrazeného ako *symbol* – idea, venovala od začiatkov svojej tvorby, počas 60. a 70. rokov<sup>571</sup>. Plastiky tvorila odlievaním sadry do kondómov, čím vzniknuté tvary prebrali podobu „dokonalosti“, ktoré poskytla forma – ochranný obal bariérovej antikoncepcie. Vytvorila objekty – plastiky, asociujúce hmoty častí tiel či orgánov ako indexov a symbolov (metafor), v prítomnom čase prežívaných privátnych udalostí ako počatie a narodenie dieťaťa, hra, láska, emocionalita, odcudzenie, konflikt a pod. Výsledkom odlievania, a teda aj tvorivým zámerom autorky, sú formy dokonalé, nájdené v prírode, naturálne. Jeho povaha je tekutá, elastická a z podstaty použitého materiálu aj dočasná. Dichotómie: pozitívne a negatívne objemy, ktoré vyjadrujú emócie plnými, hladkými a krehkými tvarmi, tvrdé a hranaté symbolizujú chorobu, konflikt, stres a bolesť z utrpenia, namiesto ideálnej krásy, ukazujú iný, konfliktný obraz ženskosti, tvoria ju vrásky a rany, stopy po previazaní, ktoré môže byť rôzneho charakteru. Tým je štruktúra jej práce dialektickou skladačkou z častí, skladačkou znakov, ktoré majú základ v prírode.

Objekty AMB 394 – 410 koncepčne vychádzajúce z *Previazaného torza* z roku 1984 Maria Bartuszová nepomenovala [105, 132]. Vo svojich zápiskoch však zanechala niekoľko heslovitých odkazov a indícií, ktorými ich môžeme dešifrovať a tiež porozumieť dôvodu, prečo diela nepotrebovala označiť a uväzniť. K dôvodu nepomenovania diel sa občasne vyjadrí takýmto odkazom: „*Ani hore, ani dole, takže uprostred. Snad radši beze slov. Po*

---

<sup>568</sup> Zo zápiskov M. Bartuszovej. AMB, f. DaK. Garlatyová 2012 – 2015, kresba, 20 x 25 cm, nedatované, 1985 – 1987.

<sup>569</sup> AMB 394 – 410.

<sup>570</sup> ORAVCOVÁ, Jana. Ekonómie tela v umelecko-historických a teoretických diskurzoch. Fragmentované, „abjektne“, neprítomné: „Telo na kusy“. s. 122, 126.

<sup>571</sup> Pozri Kapitoly: Biomorfne a hmatové plastiky z rokov 1965 – 1970. Skladba tvaru. „Svoje“ plastiky. Premena tvaru. 1970 – 1975.

*tichu. Poutá – Putá.*“<sup>572</sup> „Názvy: *Jasně a Bez přetvářky. Kontra. Tlakom a ťahom dnu a von. Hladké v rozdrobenom. Proč? Pro slepičí kvoč. (A to je ještě dobrý důvod, tvrdí moje Anna). Lépe beze slov. Slonožížalonožka. Aneb vězni vztahů.*“<sup>573</sup> V inom zápise označuje povrazy, laná a obruče zväzujúce oblé tvary ako symboly medziľudských vzťahov, ale tiež zdravotných problémov ako sú choroby a stresy obmedzujúce život. Samu seba označuje ako spútanú, spriaznenú, prepojenú a zaujímajúcu sa o problémy ľudí, ale aj všetkého živého na Zemi.<sup>574</sup>

Uvažovala tiež o vytváraní papierových objektov s konceptom vrstvenia a previazania krehkej hmoty, ktoré si nakreslila a doplnila popisom zámeru: „*Vrstvený papír s dírama a provlečený nitě a kreslený čáry.*“ Vytvorila aj niekoľko kresieb so zámerom previazania, ktoré vyjadřila technickou kombináciou s farebnými krajčírskými niťami. „*Tvary oblý převazovaný, tím vznikne plastická „kresba“, kterou jsou tvary upevněny na stěně.*“<sup>575</sup> Alebo uvažovala ako papier preštepovať farebnými niťami a potom prepaľovať žehličkou<sup>576</sup>, podobne, ako to urobila na strojovo vyšitej kresbe. Jej náčrty sú plné ďalších kreatívnych nápadov, napr. kresbu kombinuje s niťami a strihaním, biely papier s čiernym.<sup>577</sup>

#### **4. 2. 3. Nekonečné vajce-semeno**

M. Bartuszová pracovala súbežne na viacerých témach, popri plastikách a reliéfoch s prírodninami experimentovala v rokoch 1984 a 1985 s odlievaním korpusov jednovaječných foriem z menších balónov, a tie ju cez skúmanie pneumatického odlievania priviedli k jedinečnému cyklu *Nekonečných vajec* z rokov 1985 až 1987 [102, 103]<sup>578</sup>, ktoré môžeme považovať za „majstrovské kúsky“ sochárky. O možných technologických variantoch si na kresbách poznamenala niekoľko myšlienok: „*Na tvar přiložit igelitovou plochu s měkkou sádrou, nechat zatuhnout a tvořit podle potřeby další vrstvy. Vznikne reliéfní rastr?*“

<sup>572</sup> Celý prepis zápisu, so zachovaním pôvodného znenia. Zo zápiskov M. Bartuszovej. AMB, f. DaK. Garlatyová 2012 – 2015, nedatované, druhá polovica 80. rokov 20. storočia.

<sup>573</sup> Celý prepis zápisu. Zo zápiskov M. Bartuszovej. AMB, f. DaK. Garlatyová 2012 – 2015, kresba, nedatované, druhá polovica 80. rokov 20. storočia.

<sup>574</sup> Podľa zápiskov citovaných v poznámkach 587, 647, 724. Zo zápiskov M. Bartuszovej. AMB, f. DaK. Garlatyová 2012 – 2015, kresba, nedatované, druhá polovica 80. rokov 20. storočia.

<sup>575</sup> Kresby súvisia s dielami AMB 409 – 410 a Štvordielna plastika AMB 408, 1986 – 1987).

<sup>576</sup> Prepis v slovenskom jazyku. Zo zápiskov M. Bartuszovej. AMB, f. DaK. Garlatyová 2012 – 2015, nedatované, 1985 – 1987.

<sup>577</sup> Zo zápiskov M. Bartuszovej. AMB, f. DaK. Garlatyová 2012 – 2015, kresba, nedatované, 1985 – 1987.

<sup>578</sup> AMB 385 – 391.

„Skořepina vejce a do něj balon a do něj gips, který popraská skořepinu.“<sup>579</sup> Ideové tvary diel si tvorila aj slovnými spojeniami: „blížkost – dalekost, něha – lhostejnost, vzrušení – ~~nuda~~ čekání, marnost – naděje, ticho – odezva, tvrdost – měkkost, osamocenosť – spolupatričnost, výběr – určení, ničivá – vytvářející, bolest – radost, klid – boj, všechno a nic, trošku a moc.“ Na tvar přiložit igelitovou plochu s měkkou sádrou, nechat zatushnout a vytvořit podle potřeby další vrstvy. Vznikne reliéfní rastr.<sup>580</sup>

*Nekonečné vajcia* sú vytvorené vrstvením a skladaním jednotlivých škrupín vkladaných do súborného oblúkovitého tvaru s dutým vnútrom. Riasené ako vlny vodnej hladiny, zostavené ako lupene ruže, naznačujú pohyb rozkvetania a otvárania kvetu odpozorovaný z prírody. Analogicky odkazujú na rast, kvitnutie, dýchanie organizmu, čím poukazujú na duchovnú úlohu človeka rásť, „rozkvitnúť“, tvoriť v súlade a v spojitosti s prírodou cez cítenie a vnímanie okolitého sveta. Je to inšpirácia k tomu, ako ísť k niečomu duchovnou cestou, ako pristupovať k svetu a tiež umeniu.<sup>581</sup> Sadrové *Nekonečné vajcia* tvarovo a symbolicky vychádzajúce z archetypu Venuše, ako si poznamenala: „*Pripravujem plastiku, kde by som použila technológiu a princípy vrstvenia a vyrastania, praskania foriem na ženskom torze – čosi ako súčasná madona, alebo Willendorfská venuša.*“<sup>582</sup> Tému rozvíja na kresbách, načrtnutých napr. ako krajinárske prostredie, vytvárajúce alegóriu plodnosti s možným motívom falickej matky: „*Krajina – bradavky, pupík, falus, tváre v mracích.*“, ktoré sú ako fragmentárne objekty integrované do krajiny.<sup>583</sup> Motív falusu predstavuje dôležitý kompozičný prvok aj na iných kresbách autorky. Ako vertikálna dominanta so špecifickou konštrukciou a symbolikou je východiskom pre mnohé haptické plastiky<sup>584</sup>, odkazuje aj na diela vyleštených bronzových *Kvapiek* AMB 44 a ďalšie. Motív plodnej, prírodnej matky je rozvíjaný aj v sérii tematických kresieb od 70. rokov do osemdesiatych, kreovaný aj ako telesná štruktúra s vrstvením škrupín, ale aj ako ležiace torzovité objekty, ktoré pripomenú modernistické organicky jednoliate torzá Josefa Wagnera. Ženské torzo na kresbe pozostáva zo zjednodušenej siluety hlavy, tvárová časť má popukany povrch pripomínajúci omietku, plné prsníky sú nakreslené čistými a svižnými ťahmi, trup torza je bez rúk a nôh a brušnú časť tvorí vrstvenie škrupinovej štruktúry nekonečného vajca. Jedna

<sup>579</sup> Zo zápiskov M. Bartuszovej. AMB, f. DaK. Garlatyová 2012 – 2015, kresba, nedatované, 1985 – 1987.

<sup>580</sup> Zo zápiskov M. Bartuszovej. AMB, f. DaK. Garlatyová 2012 – 2015, kresba, nedatované, 1983 – 1985.

<sup>581</sup> S motívom vrstvenia, vrásnenia v materiáli papiera pracovala A. Šimotová, [128] alebo E. Kmentová.

<sup>582</sup> Citované v poznámke 449.

<sup>583</sup> Zo zápiskov M. Bartuszovej. AMB, f. DaK. Garlatyová 2012 – 2015, kresba, nedatované, 1973 – 1985.

<sup>584</sup> napr. AMB 25, AMB 77 [21].

z kresieb sochárky ponúka ďalšie čítanie témy ako *Nekonečného semena*, nielen večnej vaječnej škrupiny, obalu zárodku, hniezda, nástroja pre telo (organizmus), ale tiež vitálneho zárodku symbolizujúceho opakované zrodenie života: „1. Z meteorologických veľkých balónů Tvar – „Nekonečné semeno“ alespoň 1 m výška – bronz.“ Na vedľajšom vyobrazení je nakreslená kompozícia z dvoch vrstvených vajec s popisom: „2. Vedle sebe? ... Věčný semeno se sádrovým semenem, obě cca stejně velký.“ Tretí variant tej istej skice rozvíja potenciálne riešenie: „Bronz + barva i na zemi. Gips + barva bílá i na zemi. Kresba na stene.“<sup>585</sup>

Vajce je v tvorbe Marie Bartuszovej proto-feministickým motívom, aj preto, že prírodu chápe ako feminizovanú, prepája sa s ňou, diela umiestňuje na kamene alebo piesok, na stromy a zem, stotožňuje sa s ňou ako matka a žena. Ako žena, ktorá prežíva ťažké obdobie vo svojom živote, z odlúčenia a rozvodu, ale i nádeje na prekonanie skľučujúceho citového stavu vníma škrupinu vajca ako materinské útočisko, miesto na úkryt, liečenie a zotavenie: „v klůde depresie / v depresii klůdu / čakám skrytá v škrupine / vajíčka na svoje znovuzrodenie...“<sup>586</sup> Ďalší zápis hovorí o stotožnení sa umelkyne s prírodou a jej procesmi a javmi: „Myslím na všechny stromy světa, létající ptáky, jejich hnízda s vejci i opuštěná hnízda. A na tu chvíli se i já stávám stromem, ptákem, vejcem v hnízdě i opuštěným hnízdem.“<sup>587</sup>

#### 4. 2. 4. Vajce-lebka. Perforovaná hlava

Pokračovaní kreatívneho procesu smerom k dočasným dutým formám sú rozmerom menšie sadrové škrupiny, pôsobiace krehkým až nežným, zraniteľným dojmom<sup>588</sup> z rokov 1984 až 1986.<sup>589</sup>

---

<sup>585</sup> Zo zápiskov M. Bartuszovej. AMB, f. DaK. Garlatyová 2012 – 2015, kresba, nedatované, druhá polovica 80. rokov 20. storočia.

<sup>586</sup> Zo zápiskov M. Bartuszovej. AMB, f. DaK. Garlatyová 2012 – 2015, nedatované, 1984 – 1987.

<sup>587</sup> Zo zápiskov M. Bartuszovej. AMB, f. DaK. Garlatyová 2012 – 2015, nedatované, 1985 – 1986.

<sup>588</sup> AMB 412 – 424.

<sup>589</sup> Kumulácia mnohých tvarov do jedného. Duté, dočasné formy  
Pneumatické odlievanie kumulovaných tvarov do priestorovo organizovaných štruktúr – organizmov a architektúr

Ich signifikantným znakom je dutina, torzovitý ovál, negatívny objem a perforácia otvárajúca vnútro sadrovej „hlavy“ a vytvárajúca priehľad do štruktúr jeho útrobov, pripomínajúcim lebku človeka – čelovú kosť, lícnu kosť, nosovú mušľu, slznú kosť, čeľusť, sánku ... Kostra hlavy, ktorú tvoria lebečné kosti tvárovej a mozgovej časti má varianty oblúkových tvarov, ktoré sú analogické práve štruktúram vzniknutým pneumatickým tvarovaním. Maria Bartuszová si to načrtla na kresbe s poznámkou takto: „*Dutý vejce. Z nich ohořelý papír. Otvory začmouzený.*“.<sup>590</sup> Motív hlavy – lebky, umocnený symbolikou monochromatickosti bielej farby, popukania, krakeláže sadrových povrchov a okrajov, prázdnych dutých objemov – nádob, ktoré sú prasknuté, prevrhnuté, poškodené ako ruiny stavieb a ich častí, je tiež odkazom na témy dočasnosti života, memento mori, *vanitas* – prázdnoty.<sup>591</sup> Fenomén života rodiaceho sa vo vajci je konfrontovaný fenoménom smrti v prázdnote opustenej škrupiny. Premena foriem a stavov je výrazovo umocnená zmenou belosti objektu, začiernením sadzami, ako naznačuje kresba, alebo „polychrómiou“ získanou z poveternostných pomerov, keď autorka dielo vystavila pôsobeniu počasia, a neskôr, pre účely fotenia do neho vložila drobné, nepoškvrnené škrupiny (AMB 425, okolo 1985). Sadrové objekty Marie Bartuszovej boli často jej súčasníkmi označované ako abstraktné diela, ako čisté abstrakcie bez ďalších významov. Abstrakcia bola pre ňu spôsobom formového vyjadrenia, jazykom, ktorý významy vytvára. Na kresbách si zaznamenala dôležité tvarové aj textové poznámky, ktoré najmä v súvislosti s tvorbou 80. rokov vyjadruje formou sémantických a morfológických znakov. Vajce a škrupinu sochárka chápe ako antropomorfné, ako časti tela: *Perforovaná hlava*, 1986, (AMB 418) [54] a ako dokladajú nedatované kresby vzniknuté medzi rokmi 1973 – 1985 súvisiace s haptickými plastikami part-object vychádzala z tvarov orgánov ako je maternica, brucho, prsníky: „*Plná hlava svázaná s perforovanou.*“, „*Krajina – bradavky, pupík, falus. Tváre v mrakoch ...*“, alebo ako ich montáž do torzovitej štruktúry – hlavy s trupom. Okolo roku 1987 ich koncipuje ako skladačku znakov škrupín meniacich sa na maternicu a prsníky, AMB 452 – 453 [98], inštalovaných do prírodného prostredia.

---

<sup>590</sup> AMB, f. DaK. Garlatyová 2012 – 2015, nedatované, okolo 1985.

<sup>591</sup> HALL, 2008, s. 497 – 498.

#### **4. 2. 5. Škrupina-dom-organizmus.** *Biomorfne a surreálne. Sny. Vízie. Tajné ženské priestory. Plodivá sila prírody. Telo matky. Prírodná architektúra. Dočasnosť tvaru*

Skupina diel, ktorú spája formová a konštrukčná stránka vzniknutá z dutých sadrových odliatkov z balónov – škrupín – v autorkinej idei architektonického organizmu tvoreného ako architektonický priestor a štruktúra, pozostáva so vzájomne príbuzných diel: objektov, reliéfov a inštalácií. Objekt reliéfu AMB 471, 1986–1987 spája tieto prístupy a začlenili sme ho do podskupiny *Dotykových architektúr a vnútorných priestorov*[117]. Okruh utvárajú najmä práce z rokov 1985–1987 formulované ikonickými znakmi *domu* a *vajca* v podobe kubického a oválneho priestoru, ďalej fazuľového struku ako stĺpu, hlavy – lebky ako telesného torza, ale aj hniezda a lôžka ako miesta na bývanie a spanie. Sadrové škrupinové reliéfy vznikli spojením viacerých, čiastočných – polovičných korpusov odliatych z previazaných balónov pneumatickým tvarovaním. Sú sústredené okolo negatívneho odtlaku z väčšieho meteorologického balóna rozprestierajúceho sa v ľavej časti reliéfu, ku ktorému sú pridávané menšie previazané a tiež prázdne tvary modelované gravitáciou. Je situovaný na vertikálne zavesenie na stenu, teleso reliéfu z odliatych častí je nasadené na drevený rám s kovovou výstužou. Vytvára rozloženú plochu poskladanú z jednotlivých častí na princípe organického rastu živého organizmu, ale aj tela mestského organizmu a jeho častí. Pre Mariu Bartuszovú je škrupina symbolom hniezda, domova, domu, s ktorou narába ako experimentálna staviteľka. Nie náhodou si v menšom reliéfe, sochárkou umiestnenom na stene terasy domu, postavili hniezdo lastovičky, ako to dokladá jedna z fotografií z 80. rokov.

M. Bartuszová vnímala architektúru ako zdroj inšpirácie pre tvorbu objektov, ktoré sú experimentálnymi návrhmi miest na prežívanie života. Uvažovala o nich ako o nástroji pre telo, ale aj ako o metafore miesta-hniezda-chrámu, ktoré človeku poskytne domov, a teda bezpečie, oddych a umožní mu rozvinúť sa ako individuálna, kreatívna a duchovná bytosť. Objekt *Zavesená plastika* AMB 458 je od vzniku diela v roku 1985 zavesený na sochárskom ramene v priestore ateliéru na pôvodnom mieste aj dnes. Tvorí ho kupolový útvar vzniknutý odliatím rozmernejšieho tvaru z meteorologického balónu. Na ňom sú nasadené korpusy otvorených škrupín konštrukčne pripomínajúce stavbu osieho hniezda zloženého zo šesťhranných buniek s vletovým otvorom, do ktorého si osy kladú vajíčka. Podkladom k týmto objektom je určite aj pozorovací stimul a následné skúmanie mechanických a chemických vlastností prírodných materiálov. Sochárka nimi stvorila priestorovo-hmotné náčrty organicky stavanej architektúry z biologických materiálov schopných zabezpečiť

budove prírodný vzhľad, konštrukčnú pevnosť, ale aj materiálovú ľahkosť, no zároveň i biologickú rozložiteľnosť.

Spirituálne inscenovaná inštalácia práce, AMB 459, vzniknutá medzi rokmi 1985 – 1987, a zachovaná len na fotografii G. Kladeka, ktorý nafotil veľkú časť diel obdobia, pozostáva z otvorenej, rozloženej škrupinovej formy [125]. 30 centimetrov vysokú inštaláciu tvorilo torzo popukanej sadrovej omietky, ktorá na fotografii pôsobí ako útržkovitý pozostatok steny interiéru, jeho ostatná stopa. Bartuszová sadrovo-textilnú štruktúru vajcovitého obalu vo svojom ateliéri rozrezala, roztrhla a následne rozbalila do tvaru kríža, ktorý symbolicky odkazuje súčasne na oltár, miesto slúženia obradu, a tiež priestor chrámu. Maria ho netematizuje ako nábožensky posvätné, z bežného života izolované miesto, naopak, ako s ním prepojené.

Motív prírodného oltára, a tým i chrámového priestoru je pre M. Bartuszovú osobným symbolickým prvkom, podobne aj s ikonografiou a symbolikou narába neliterárne, ich prostredníctvom tvorí výtvarné metafory. Na mieste nesymetrického, trhaním tvarovaného šikmého prekríženia ramien kríža je zavesené previazané vajce, (AMB 398) tvoriace jadro – srdce objektu. Inštalácia je vytvorená vizuálne minimalistickou, no znakovo sugestívnou skladbou. Popukáný, deštruovaný obal vaječnej škrupiny, ktorý pomaly stráca protektívnu funkciu, je stále torzovitým útočiskom pre celistvé, avšak previazaním spútané vajíčko.

Motív zaveseného vajca odkazuje na staršiu (grécko-egyptskú) symboliku pštrosieho vajca zaveseného v priestore starovekých chrámov východného a južného Stredomoria, používaný ako architektonicko-symbolický prvok v ortodoxných, koptských a asýrskych chrámoch.<sup>592</sup> Ako kresťanský symbol prosperity, života, znovuzrodenia a vzkriesenia Krista je tvarovou ponáškou na maternicu, tiež alúziou na materstvo.<sup>593</sup> Scénický výjav zobrazenia prejavu života v inštalácii M. Bartuszovej týmto motívom odkazuje na zriedkavé ikonografické zobrazenie *Madony s dieťaťom*, buď samostatnej *Bohorodičky*<sup>594</sup>, alebo ako

---

<sup>592</sup> A. J. BUTLER. The Ancient Coptic Churches of Egypt, Oxford : The Clarendon Press, 1884, s. 78 – 79.

<sup>593</sup> Podľa: GREEN, Nile. Ostrich Eggs and Peacock Feathers: Sacred Objects as Cultural Exchange between Christianity and Islam, Al-Masāq : 2006, 27 – 78. Zavesené pštrosie vajcia v priestoroch chrámov: Saint Antony the Great, 4. stor. A.D., východný Egypt, Kláštorňý kostol Saint Paul, (Eremita), Kláštorňý kostol Saint Catherine, 6. stor. A.D., Sinai, Egypt. Keramické imitácie vajca boli podľa autora, nájdené v Egyptských mešitách z Islamskej periódy, no Moslimovia zavesené pštrosie vajcia umiestňovali pri hrobch ako prejav úcty k zosnulému.

<sup>594</sup> Madona del Parto, freska pôvodom z pohrebnej kaplnky Santa Maria di Momentana v Monterchi, medzi 1450 – 1465. Zobrazenie stavu tehotenstva otvorom v šatoch Panny Márie, do ktorého má vloženú ruku, je znakovo podobné riešeniu v reliéfe Hommage to Fontana Marie Bartuszovej, keď do stredového zárezu vložila vajíčko.



*Sacra conversazione na Pala di Montefeltro s Madonou s dieťaťom a svätými*<sup>595</sup> od Piera della Francescu. Formálna analógia motívu zaveseného pštrosieho vajca, visiaceho z kamennej lastúry, vsadenej do valenej kazetovej klenby apsidy je umocnená aj autorskou osobitosťou jeho maľby spájajúcej abstrahovanie motívu, so špecifickou atmosférickou a priestorovou modeláciou svetlom, symbolickú farebnosť s proto-surreálne-snovým výrazom a so symbolikou koralových a perlových šperkov, drobných plastických elementov. Symptomaticky však poukáže práve na neprítomnosť matky v inštalácii M. Bartuszovej.<sup>596</sup> Podľa Julie Kristevy je podobné zobrazenie, (voľne odkazuje na renesančný typ Madony G. Belliniho) zobrazením vzťahu izolovanej matky.<sup>597</sup> Maria Bartuszová, v tom čase už žijúca sama s dcérou, vytvorila poetickú inštaláciu s previazaným vajíčkom, symbolicky odkazujúcim na plod, a teda aj matku a otca, ktorí sú s ním spútaní, prepojení. Okrem toho, že jej osobné životné skúsenosti sa v ideách jej tvorby emotívne a ľudsky odzrkadľujú, nie sú jediné a ani monopolné. Tematizuje nimi vzťahy, ktoré vytvárajú, modelujú naše životy, ale aj život na Zemi všeobecne. Sleduje a vyjadruje hlbšie a krehkejšie štruktúry vzťahov, tie nemusia byť vždy personalizované. Poukazuje na sociálne a ekologické problémy, na ničenie – na vysušenú, popukanú pôdu – devastáciu prírody a života, ktoré sú v súčasnej dobe najnaliehavejším problémom našej spoločnosti. Téma materstva prerástla cez intímne prežívanie plodnosti Zeme do ekofemínneho posolstva sochárky s vierou v znovuzrodenie, vzkriesenie k životu. Tým je aj ďalší, fotografiou zachovaný objekt fragmentu popraskanej „balónovej“ klenby z oblého tvaru odliatku, AMB 460 [110]. Vytvorila ním básnický autentické podobenstvo o zničenom, vyprázdnenom a opustenom priestore, o prázdne, ktoré je napĺňané: „*Malé prázdno plné malého nekonečného vesmíru.*“<sup>598</sup>

Sadrové objekty 80. rokov vychádzajú z tvarových a konštrukčných riešení klenby a kupoly sakrálnej architektúry. Určite tieto inšpirácie doplnila čerpaním podnetov z prírody, ktoré jej poskytol charakteristický ráz krasovej krajiny, a najmä jaskynné priestory s výklenkami a kupolami podzemného krasu s rôznymi tvarmi riečnej modelácie.<sup>599</sup> Jaskyňa

---

<sup>595</sup> Pinacoteca di Brera, Milano, tempera, olej, tabuľový obraz, 1472 – 1474.

<sup>596</sup> Aj oltárna maľba, ktorá je objednávkou Frederica da Montefeltro vznikla v čase narodenia jeho syna Guidobalda a úmrtia jeho manželky Battisty Sforzy.

<sup>597</sup> KRISTEVA, Julia. Être mère aujourd'hui, Revue française de psychosomatique, 2011/2, No 40, s. 43 – 51. <https://www.cairn.info/revue-revue-francaise-de-psychosomatique-2011-2-page-43.htm>.

<sup>598</sup> Zo zápiskov M. Bartuszovej. AMB, f. DaK. Garlatyová 2012 – 2015, nedatované, 1980 – 1987.

<sup>599</sup> Blízko Košíc sa nachádzajú jaskyne Slovenského a Aggteleškého krasu, ktoré M. Bartuszová navštívila. Napr. Jasovská jaskyňa so sintrovou výplňou, stalagmitov, stalagnátov, „kamenných“ vodopádov, bubnov, brčiek a iných foriem, ktoré pripomínajú materiálnu štruktúru sochárkiných sadrových reliéfov. BELLA, Pavel – ROZLOŽNÍK, Mikuláš. Slovenský kras, Jaskyne slovenského krasu. Dohľadané: 2015, <http://www.ssj.sk/sk/clanok/146-slovensky-kras>

ako dutinový priestor, telesne analogický uteru, bola od počiatkov človekom obývaným miestom<sup>600</sup> a ako „prírodný dom“, dutina na bývanie, útočisko je ďalšou paralelou k škrupinovým reliéfom a objektom sochárky.

Maria Bartuszová si zaznamenávala svoje idey tvoriace mapu jej konceptuálnych obrazov, ktoré súvisia s témou bioarchitektonických štruktúr nasledovným spôsobom: „*Pneumatické membrány (biomembrány), (na čem je vybudovaná soudržnost rostlin – jako u kostí, vajíček, trubek, pavučin. Matematika biomembrán je stejná jako u pneumembrán? Matematika výbuchu. Bionika. Pneurarchitektura. Procesy v přírodě: růst, hynutí, vlnění, proudění, přitažlivost, magnetismus, zanikání. Frotáž = Přetisk přírodních struktur (dřevo, písek, listí do výtv. celků).*“<sup>601</sup> „*Architektura bez podpor vytvořená jen nafukováním – Sloupy ze svazovaných nafouknutých balónů v provazový síti. Nebo v gumový trubici.*“<sup>602</sup> „*Biomorfni soudržnost 1. rostlin, 2. živých organismů, je vybudovaná na čem všem? Je to podobné jako u matematiky gumy?*“<sup>603</sup>

Filozof Karsten Harries vo svojej knihe o etickej funkcii architektúry, ktorá sa prejavuje v zapojení ľudského merítka a tiež reflexiou špecifického charakteru miesta, regiónu v *XIII. Kapitole* nazvanej *Poučení ze dvou neviditelných domů* uvádza príklad metafory snového domu G. Bachelarda. Podľa neho sú pre človeka významné tie domy, v ktorých sme vyrástli, ktoré nám v prvých rokoch života poskytli bezpečie, ktoré sa nám vpísali do pamäte, alebo skôr do snov ako obrazy ideálnej stavby: „*Každý z nás má svůj snový dům, dům snové paměti, který se ztrácí ve stínu někde mimo skutečnou minulost.*“<sup>604</sup> Bachelardov dom je pevným, istým miestom: „*dům ochraňuje člověka v bouřích nebe i v bouřích života. Je duší i tělem. Je prvním světem lidské bytosti. Dříve než je vržen do světa, jak to hlásá povšechná metafyzika, je člověk uložen do kolébky domu. A v našich sněních je dům vždy velkou kolébkou.*“ Je podľa neho „*skutočnosťou, ... k níž se vracíme ve svých sněních. Život začíná dobře, jako uzavřený, chráněný, zahřátý v lůně domu.*“<sup>605</sup> Bachelardov snový dom má pivnicu – temné bytie domu, ktoré má účasť na podzemných silách a odráža

<sup>600</sup> Napríklad v jaskyni Domica, v ktorej sa nachádza významné jaskynné nálezisko bukovohorskej kultúry z neolitu (4000 rokov pred n. l.), vrátane obydľia a pravdepodobne aj kultových miest, sa našli nálezy kolových jám, ohnísk, keramiky a tkanín, tiež hladidlá, šidlá, šípy, hrebeň ako prejavy neolitického opracúvania kostí. Ibidem.

<sup>601</sup> Zo zápiskov M. Bartuszovej. AMB, f. DaK. Garlatyová 2012 – 2015, nedatované, 1985 – 1987.

<sup>602</sup> Zo zápiskov M. Bartuszovej. AMB, f. DaK. Garlatyová 2012 – 2015, kresba, nedatované, 1985 – 1987.

<sup>603</sup> Zo zápiskov M. Bartuszovej. AMB, f. DaK. Garlatyová 2012 – 2015, kresba, nedatované, 1985 – 1987.

<sup>604</sup> Citované podľa: HARRIES, Karsten. *Etická funkce architektury*, Praha: Arbor Vitae, 2012, s. 208, BACHELARD, Gaston. *Poetika prostoru*, Praha, 2009, s. 39.

<sup>605</sup> HARRIES, 2012, s. 208, BACHELARD, s. 38.

„*iracionalitu hlbín*“ a tiež povalu – miesto pre úkryt, premýšľanie, snívanie, hru či písanie poézie.<sup>606</sup>

Označenie skupiny objektových diel *škrupinových reliéfov* AMB 426, [113], 427, 428, a objektu AMB 458 ako Hniezda je pomocnou metaforou, ktorú voľne používala aj autorka. M. Bartuszová tieto diela netvorila ako zobrazenia hniezda, alebo domu, no vychádza z ich štruktúr, materiálov, tvarovej podobnosti, architektonických ideí a ich účelu. Bartuszovej rozvrh organického „domu“ nie je členený na časti, ktoré by sme mohli identifikovať ako konkrétne miestnosti. Pivnica, jaskynne ponuré a traumou poznačené miesto, (kde bola pod masou uhlia ukrývaná jej matka pred hrozbou odsunu<sup>607</sup>), podľa orientácie inštalácie objektu chýba (AMB 428), objekt je upevnený „za reliéfom“, v jeho zadnej časti. Podobne aj strecha s povalou nie sú zdôraznené, sú zložkou systému bublín organizovaných ako kruhové bunky včelieho plástu vo zväzku škrupinových kupol. Na fotografii bolo dielo (AMB 428) osadené v korune stromu ako slnečník. Otvory, štrbiny, diery vznikajúce v spojoch medzi oblými dutinami, členia hmoty, ktoré sú vystužené rebrovaním – žilnatinou špagátovej siete. Premietanie priestorových buniek škrupinového objektu ako „*malých priestorov pre malé časti nekonečného vesmíru*“<sup>608</sup> je otvorené. Vnútro a vonkajšok sa prestupuje, nemá prízemie, je nad zemou, objekt je zavesený, vznáša sa, no je ukotvený v princípoch: „*Prostor, čas, život = vzťahová dimense + opakovaní. Humor = filozofická dimense života. Príroda = pravidelná nepravidelnosť. Spontánnosť. Zpomalení. Kontrola.*“<sup>609</sup> Hmoty tejto sochárskej stavby majú čistý duchovný vzťah, vnútorné formy sú jednoduché a tvarovo dokonalé, vonkajšie konštitučne priznávajú účasť procesu odlievania. Na reliéfe zavesenom na stene je predná časť objektu prázdna, nemateriálna, až anarchitekturná,<sup>610</sup> vzniknutá deštrukciou po prasknutí škrupiny, vytvárajúca tak opustené miesto. Ide o Bartuszovej jasné vyjadrenie vzťahu – spútania s problémami ľudí, stotožnenia sa s nimi, súcitu so životom na Zemi, symbolicky ho zastupujú označenia: všetky stromy sveta, vtáky, ich hniezda s vajíčkami a opustené hniezda, tiež vzťahová symbolika medzi mužmi, ženami a deťmi, ako to výstižne vyjadruje jej scenár na nerealizovaný film „*Vytrvalosť, Scénár na film. Muži se bijí. Žena se*

---

<sup>606</sup> HARRIES, 2012, s. 213.

<sup>607</sup> Pozri 1. Kapitulu s. 50.

<sup>608</sup> Zo zápiskov M. Bartuszovej. AMB, f. DaK. Garlatyová 2012 – 2015, nedatované, 1985 – 1987.

<sup>609</sup> Zo zápiskov M. Bartuszovej. AMB, f. DaK. Garlatyová 2012 – 2015, nedatované, 1985 – 1987.

<sup>610</sup> Termín G. Matta-Clarka reagujúci na špecifickú situáciu opustených budov a sociálne chudobných mestských štvrtí site-specific dielami, interpretovaný aj ako príspevok k novoformulovanej oblasti sociálnej praxe v umení (relational art, Nicolas Bourriaud). Podľa: BESSA Sergio, Antonio, FIORE Jessamyn. Gordon Matta-Clark, Architect, Bronx Museum of the Arts, 2017.

*stará o dítě jiná o děti a jeden malíř maluje. Muži zničí domy a obrazy. Ženy se stále starají o děti a malíř znovu maluje. Muži se znovu bijí. Zničí domy a při tom zemře dítě a jedna matka. Děti se starají samy o sebe, matka pokračuje ve vytrvalé péči o dítě. Malíři zničí dům i obrazy a přijde o jedno oko, jednu ruku a jednu nohu. Malíř znovu maluje. Muži se znovu bijí... .“<sup>611</sup>*

Objekt hniezda, AMB 426 [113], je v rámci oeuvre umelkyne osobitým dielom, je najmä vyjadrením celostného, holistického chápania sveta, ktoré sa pretavilo do vízie intímneho psychologického priestoru. Tiež treba pripomenúť, že je geometrickým konceptom, ktorý reaguje na architektúru ako „*ideu vstavanú do nekonečného priestoru, ktorý manifestuje duchovnú silu človeka.*“<sup>612</sup> ako o nej uvažuje Hans Hollein. Architektúra ako kultové stávanie je podľa neho nekonečným priestorom geometrie, čo nás odkazuje na Bartuszovej východiská v myšlienkach moderny. Modelovanie organickej štruktúry domu však uplatnila na už nezachovanom, no jedinečnom diele (AMB 444 [107]), ktoré ho cez autorkinu ideu *Nekonečného vajca* analogicky spája s *Endless House* Fredericka Kieslera [108]. Ako architekt, sochár a dizajnér sa tejto téme venoval ťažiskovo a podľa Laury M. McGuire sa dá chápať aj autobiograficky, ako riešenie reflektujúce jeho osobné emocionálne prežívanie. *Endless House* podľa nej, v istom zmysle reprezentuje návrat k počiatkom architektúry – je organickou architektúrou, vychádzajúcou z tvaru a štruktúry maternice, z ktorej sme sa všetci narodili. Pre Kieslera predstavuje prostriedok energetického rastu a rozvoja,<sup>613</sup> ako si v manuskripte poznamenal: „*The house must become a cosmos in itself, a transformer of life-forced, which develop naturally in this man-made environment to incredible dimensions of space and seclusion. The house must no longer vegetate as leprosy and warts in the earth’s surface, but take its place in the world of creation like a crystal, a planet, a fruit, an eye and muscle, an atom. It must become a creature, an aggregate of forces that add up to a new body.*“<sup>614</sup>

---

<sup>611</sup> Zo zápiskov M. Bartuszovej. AMB, f. DaK. Garlatyová 2012–2015, okolo 1985.

<sup>612</sup> Podľa: HARRIES, 2012, s. 239. Walter Pichler – Hans Hollein, Architektur, 1963, poznámka 415,

<sup>613</sup> „ We really want to save our small lives, our small emotional satisfactions, and live in an emotional peace, in a balanced psychic state.“ “Animals know pretty well what to do in moments of danger; they run for their lives, hide, or curl up and play dead... Emotion engulfs us like the turbulence of outer space and creates its counterpart—the peace within.“ CREIGHTON, Thomas. Kiesler’s Pursuit of an Idea, Progressive Architecture, 42, no. 7, July 1961, Citované podľa: M. MCGUIRE, Laura. Energy, Correalism, and the Endless House. In BOLLINGER Klaus, MEDICUS, Florian (eds.) and the Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation. Endless Kiesler, s. 84.

<sup>614</sup> Ibidem. s. 61.

#### 4. 2. 6. Strom ako dom

Záhrada obklopujúca ateliér bola pre Mariu Bartuszovú miestom izolovaným, symbolicky uzavretým ako *hortus conclusus*. Motív schránky, ohrady, klietky, ktorý je sochárkou načrtnutý aj na kresbách,<sup>615</sup> a ktorý vymedzuje prírodný areál od okolitého priestoru ako nedotknuteľné miesto, ikonograficky asociuje stredoveké a renesančné vyobrazenia *Madony s dieťaťom* a tiež *Rajského stromu*. M. Bartuszová svoj ateliér, ktorý bol pre ňu duchovnou a kontemplatívnou klauzúrou poskytujúcou jej zázemie pre koncentráciu, kultivovala, no nie ako záhradníčka, ale ako sochárka. Odlievala v ňom svoje diela, niekedy ich v tomto priestore inštalovala – na kamennú podlahu terasy alebo v korune stromov. Prvou stromovou skulptúrou – *site specific* prácou bol objekt *Stromu* (AMB 455, 1987 [136, 137]), ktorého kmeň a okolitý trávnik, ako to dokumentujú fotografie G. Kladeka, ochranné obalila a pokryla fóliou z umelej hmoty, ktorú aj špagátom previazala.<sup>616</sup> Fotografie demonštrujú aj „plastický“ proces pridávania sadrou obtekaných balónových foriem. Priebeh pracovného procesu na skulptúre bol zároveň prípravou pre stromový objekt v priestore výstavy (AMB 454 [140, 141, 143]), ako dokladajú aj niektoré kresby: „*Větve, jen negativní balony. Rastr z reliéfu pro Fr. Kafku, balony vázané do formy zároveň s větvemi.*“<sup>617</sup> Uvažovala tiež o takomto riešení: „*Gypsově balóny přivázané v přírodě ke kamenu, stromu, větvím, zemi.*“<sup>618</sup> Tieto motivické riešenia ďalej rozvíjala v zrealizovaných, separátnych sadrových škrupinových objektoch, ktoré umiestnila na stromoch.<sup>619</sup> Vytvorila tiež objekty so zapojením vyťatých stromov a vetiev v už spomenutých reliéfoch s integrovanými vetvami stromov cyklu *Topenie snehu* (AMB 354, 355)[91] a v in-situ inštaláciách, vzniknutých vo výstavných interiéroch.<sup>620</sup> Tému previazaných balónov na vetvách stromov rozpracovala na niekoľkých kresbách, napr.: „*1. Fotka větví (s přivázanými tvary). Na fotce skutečné větve, kde provaz z fotky pokračuje až do větví, až na okraj fotky se sádrovým tvarem. 2. Základ plexi, na*

---

<sup>615</sup> Tiež ako motív interiérového vymedzenia v priestorovej inštalácii.

<sup>616</sup> Proces previazania objektu pripomína diela Christa a Jeanne-Claude pracujúcimi s motívom balenia a previazania objektov.

<sup>617</sup> Zo zápiskov M. Bartuszovej. AMB, f. DaK. Garlatyová 2012–2015, kresba, nedatované, 1987–1991.

<sup>618</sup> Zo zápiskov M. Bartuszovej. AMB, f. DaK. Garlatyová 2012–2015, nedatované, druhá polovica 80. rokov.

<sup>619</sup> AMB 428, 1985–1987, AMB 454, AMB 453, 1987.

<sup>620</sup> AMB 454, 1987, Košice, Klatovy-Klenová, 1991, AMB 504, 1991, Praha. Tieto zásadné diela sa nám zachovali len prostredníctvom fotografickej dokumentácie G. Kladeka, K. Vargu, P. Meluša a na videozázname výstavy *Šedá cihla*. Je možné, že sa časom podarí získať ešte nezverejnené materiály z obdobia deväťdesiatych rokov. Niektoré Bartuszovej diela z osemdesiatych a deväťdesiatych rokov, ku ktorým si umelkyňa nevedla presnú archívnu dokumentáciu, sa zachovali len v čiastočnej fotografickej či filmovej podobe.

něm vystřihnutá fotka větví s tvarama, větve z jedné nebo obou stran atd. ... 3. Větve by možná mohly býti malované černo bíle, ty dřevěné i ty vystřihnuté – tedy bez fotky.“ s. 174.<sup>621</sup>

Hlavnou figúrou inštalácie je telo ovocného, slivkového stromu, na ktorom rastú sadrové objekty ako vajcia vytvárajúce hniezda, miesta na bývanie. Organizuje ich ako organicko-architektonické štruktúry, ako aj na iných objektových dielach napr. na objekte AMB 444 [107]. Ich myšlienkovú stavbu tvorí osobné prežívanie, láska a súcit k prírode, vychádzajúce z ľudskej subjektivity, ktorá sa prepája s prírodou, skúmajúc jej prejavy (fenomény)<sup>622</sup>: „*Jarní (ranní) zpěv ptáků v mohutném stromu bez listků. V bledomodrém vzduchu oblohy. Můj ranní aperitiv.*“<sup>623</sup>

M. Bartuszová strom stotožňuje s myšlienkou podstaty sveta, ktorého je bytostným prejavom, strom ako dom – telo, v ktorom prebýva život. Tamara Archlebová o nich autenticky, v čase ich vzniku napísala: „*Perforované tvary často pôsobia ako obrovské hniezda s opustenými škrupinami obrovských vajčiek, najmä keď ich vešia v exteriéri na skutočný strom alebo v interiéri na nanosené konáre. Opäť vzbudzujú pocit súcitu a v protiklade k večným silám prírody pripomínajú pominuteľnosť života. Hlavné pozitíva tvorby M. Bartuszovej vidím práve v tomto jej neobyčajne prenikavom pohľade na svet, a to nielen na ten „ľudský“, ale aj na svet ako celok. Vyčíta sa jej nezobrazivosť. Ona však „zobrazuje“ viac ako len človeka či predmety. Zobrazuje myšlienky, večné princípy a sily prírody, pohyb, priestor, čas. Aspoň natol'ko, ako to človek môže zobraziť. A spodobuje to všetko zámerne v najnestálejšom materiáli, plne si uvedomujúc krátke trvanie ľudského života a diela.*“<sup>624</sup> Miestne-špecifický objekt *Strom*, ktorý vizuálne pripomína hororovú scénu,<sup>625</sup> sci-fi víziu sveta s „kafkovskou“ náladou<sup>626</sup> je zamýšľaný najmä ako ekologické memento,

---

<sup>621</sup> Zo zápiskov M. Bartuszovej. AMB, f. DaK. Garlatyová 2012 – 2015, kresba, nedatované, 1987–1991.

<sup>622</sup> Citované v podkapitole Nekonečné vajce-semeno: „Myslím na všechny stromy světa, létající ptáky, jejich hnízda s vejci i opuštěná hnízda. A na tu chvíli se i já stávám stromem, ptákem, vejcem v hnízdě i opuštěným hnízdem.“

<sup>623</sup> Zo zápiskov M. Bartuszovej. AMB, f. DaK. Garlatyová 2012–2015, zápis, nedatované, 1985–1987.

<sup>624</sup> ARCHLEBOVÁ, T., 1988, s. 42.

<sup>625</sup> O vizuálnej paralele s dielami M. Bartuszovej a hororovou scénou uvažuje vo svojom príspevku KEMPKEŠ, A. In DZIEWAŃSKA, 2015. s. 75–98.

<sup>626</sup> Franz Kafka bol podľa dcéry Veroniky Bartuszovej mamin obľúbený spisovateľ. Na jednej z kresieb (mu sochárka dedikovala reliéf. Adjektívum kafkovský, v češtine používaný aj výraz „kafkárna“ označuje „absurdní životní pocit bezvýchodnosti, nesounáležitosti a vyřazenosti, který je příznačný právě pro dílo Franze Kafky.“ ... „Nejčastěji se slova kafkárna ... užívá pro označení nesmyslné, logikou nevysvětlitelné, chaotické, směšné nebo bezvýchodné situace, stavu a pocitu, na který člověk postupně rezignuje, ačkoliv se s ním vnitřně neztotožňuje a vymyká se jeho rozumovému chápání.“, „...synonymum pro byrokracii jakožto nepružný způsob úřadování a nesmyslné lpění na nejrůznějších předpisech a nařízeních dovedené ad absurdum“, „Výrazem se dá pojmenovat rovněž místo, které se jeví v negativním smyslu něčím zvláštní, podivné, neobvyklé, místo, v němž vládnu

upozorňujúce na citlivú kultiváciu krajiny, ktorá je človeku bydliskom. „Tichá“ belosť a „mŕtvy“ sadrový materiál, kontrastný k živému stromu, ako i dezintegrácia foriem a hmôt – diery, popukania a znaky topenia hmoty, odkazujú k ohrozenému a chýbajúcemu životu.

#### **4. 2. 7. Živé reliéfy/Odtlačky. Negatívne a pozitívne, vertikálne/horizontálne**

„ ... podobne ako sadra je guma nestála, ľahko formovateľná a pohotová, aj tým, že v jej predstavách vyvoláva pocit živej hmoty. Pri definitívnom vyznení kompozície využíva nielen pozitívne, nafúknuté tvary, ale aj negatívnu, „odpadovú“ stopu po vybrání balóna zo sadry. Miestami do týchto stôp vkladá pozitívne formy. Znovu jej ide o zdôraznenie koexistencie dvoch protikladných tvarov a tiež princípu živé – neživé.“<sup>627</sup> „... Vrstvenie alebo plynulý prechod pozitívneho v negatívny snád' môže vzbudzovať časopriestorový pocit. Šikmosť = pohyb. ...“<sup>628</sup>

Špeciálnou skupinou Bartuszovej prác sú plastické sadrové reliéfy, na ktorých pracovala najmä v období medzi rokmi 1985–1987. Charakterizuje ich tvarový a farebný minimalizmus a tiež premena reliéfného diela na objekt a inštaláciu. Kombinácia nízkeho a vysokého vystupovania zo základnej plochy sústreďuje pozornosť na morfológické znaky: odtlačky, diery, dutiny, vypukliny, rezy, vložené objekty, ktoré sú znakovými alúziami na geologický a telesný organizmus. Ide o plošné diela odliate pomocou gumených plachiet, ktoré determinujú aj ich obdĺžnikový formát. Dielo *Fontána I.–III., Vertikálny a horizontálny reliéf* z roku 1985 je skomponované tromi reliéfmi do priestorového objektu. Triptych bol o rok neskôr odliaty do polyesteru v dvoch edíciách (AMB 462, 463, 464), ku ktorým druhovo náleží aj solitérny sadrový reliéf AMB 461. Priestorové interaktívne umiestnenie dvoch reliéfov na stenu a jedného na podlahu, navodzuje meditatívnu polohu inštalácie. Prepojenie vertikálno-horizontálnej dialogickej situácie dvoch reliéfnych korpusov vytvára tenký, oblúkovo zahnutý drôt. Ten predstavuje prúd vystrekujúcej vody, k čomu nás odkazuje názov *Fontána*, ako dielo sochárka pomenovala. Motív prúdu vody ako tryskajúcej fontány bol tematizovaný vo fotografickej sérii Brucea Naumana *Self-Portrait as a Fountain*, 1966 – 1967, ktorý sa ňou satiricky vyjadril k role umelca a tiež ho poňal ako Hommage M. Duchampovi a jeho ready-madeu *Fontána* (1917). Bartuszová v tomto rozmermi pomerne

---

nesmyslné zákonitosti.“ Podľa: PROCHÁZKOVÁ, Barbora, Když se řekne kafeárna. In Naše řeč, Roč. 92, 2009, č. 4, s. 220–223. Dostupné na: <http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=8059>

<sup>627</sup> ARCHLEBOVÁ, T., 1988, s. 42.

<sup>628</sup> Mária Bartuszová o svojej práci. 1983, nepag.

veľkom objekte priamo formulovala afinity svojho sochárstva k figurálnej, telesnej modelácii, ktorú rozvíjala aj na kresbách. Špicaté výčnelky vyražajú z jednoduchej, hmotovo a farebne inak nečlenenej plochy. Tvarovo asociujú kopcovitú, snovú krajinu meniacu sa na prsníky, pupok, priehlbinky, rožky, výčnelky a zákutia tela, ktoré vznikli odtlačením hrotu do reliéfnej sadrovej hmoty. Abstraktná, čistá biela plocha objektu odkazujúca na nekonečno, večnosť, bezčasovosť konfrontovaná priestorovým riešením s vystupujúcimi výčnelkami a ich metaforami, vytvára dialogické prepojenie s melancholickou atmosférou iluzívneho architektonického priestoru stĺporadia z metafyzickej maľby G. Chirica, ktorú M. Bartuszová voľne označila ako svoju inšpiráciu. Prelínanie vizuálnych asociácií architektonického priestoru s antropomorfnými znakmi vytvára objekt telesnej fontány, somaticky živej skulptúry.

#### **4. 2. 8. Prázdne lôžko – opustené hniezdo**

Sadrové „plachtové“ reliéfy (AMB 465, 466, 1986 [120]) aj preto, že vznikli v horizontálnej polohe, pôsobia ako posteľ či vankúš. Ako miesta oddychu, relaxu symbolicky odkazujú na pohyby a prejavy sociálnych vzťahov, buď osamotenosti, alebo naopak spojenia tiel. Perina alebo mäkký vankúš, prostriedky na uvoľnenie a intímny odpočinok, ktorý navodzuje aj belosť sadrovej matérie, sú poznačené stopami odtlačkov po predmetoch. Záhyby drapérie nesú znaky pnutia, napätia, ktoré vytvoril tlak pri odlievaní. Fotografie diel demonštrujú aj ďalšie autorkine úvahy o riešení horizontálneho položeného reliéfu-objektu tak, že do negatívnych objemov sú (ako do mís) sekundárne vložené sadrové vajíčka a škrupiny. Riasenie záhybov drapérie je kontrastné s prázdnu, hladkou, svetlou a nedotknutou plochou. Uchytenie rohov a okrajov plachiet pri horizontálnom zavesení objektu na stenu vytvára ilúziu závesu, látky, ktorá má dekoratívnu alebo ochrannú funkciu. Negatívne plochy a záhyby vznikli vyhlbením hmoty po zatlačení; väčší reliéf má dva odtlačky, menší tri, sústredené v rohu reliéfu. Odtlačky sú znakovito neidentifikovateľné, môžeme sa len domnievať, aké predmety do nich M. Bartuszová vložila. Boli to kamene, s ktorými pracovala aj pri iných dielach? Alebo vznikli odtlačkami tela, dlaní, laktov či kolien? Prvotne pôsobia ako antropomorfné znaky, ako odtlačky tela, ktoré sa dotklo mäkkej podložky. Zanechala nám však iba stopu okamihu odtlačenia: „dotyk je hneď odtlačkom“<sup>629</sup>. G. Didi-Huberman v *Eseji o spadnutej drapérii* sleduje symptomatický pohyb drapérie spojenej s obrazom-embémom nymfy a jej pádom, pohybom k zemi a premenu zobrazenia drapérie (*Pathosformeln*) na

---

<sup>629</sup> M. Bartuszová, cit. pri poznámke 130.



rôznych zobrazeniach v priebehu času.<sup>630</sup> Drapéria, akú M. Bartuszová vytvorila, je stuhnutá, pôsobí akoby bola tesaná z mramoru, ale po rozpoznaní skutočnosti spozorujeme, že tuhnutie má na svedomí sadra a fotogenickú dokonalosť záhybov zasa sprostredkuje gumená plachta. Táto drapéria je napriek tvarovej dokonalosti drapériou chudobnou. Nezdobí, nezahaľuje, neodkrýva, nie je rafinovaná ani spadnutá, i keď je rozprestretá na zemi. Nezanecháva stopy stotožňujúce ju s telom, vytvára ich však procesom, fyzickým dotykom. Drapéria nezakrýva a ani neopúšťa telo nymfy, pre telo vytvára ochranné miesto na rozprestretej plachte. Je večným miestom, opusteným hniezdom, prázdnyňm lôžkom.

#### **4. 2. 9. Hommage to Fontana**

*„ ... Hommage à Fontana ... je ďalším príkladom pozorovania správania sa súvislej plochy pri agresívnom zásahu cudzieho predmetu. Možno v nej vidieť aj erotický náznak, je však predovšetkým poctou dielu významného talianskeho sochára Lucia Fontanu, ktorý svojimi environmentmi podstatne prispel k narušeniu hraníc medzi sochárstvom a maliarstvom.“<sup>631</sup>*

Triptych *Hommage to Fontana*, ktorý pôvodne tvorili tri reliéfy AMB 472, 473, 474 z rokov 1985–1987 [118, 119], je jedinou priamou dedikáciou umelkyne inému umelcovi a zrejme aj preto sú tieto jej reliéfy mediálne známejšie. Zachovali sa z nich len dva, tretí je známy len z vyobrazenia v pramennom katalógu.<sup>632</sup> Reliéfy tematizujú pohyb živej hmoty, a to symbolikou jej zrodu a rozpadu. M. Bartuszová je sochárkou, ktorej vyjadrovanie už na prvý pohľad pôsobí decentne, nemá rada pátos, ako sama poznamenala. Pri týchto reliéfoch, ako aj pri dielach s témou stlačenia a odrezania tvaru prejavuje svoj zmysel pre humor, iróniu, subverziu, ako prezentuje aj kresba: *„Fontana poctený cenzúrou.“<sup>633</sup>* No tiež sa nimi otvorene vyjadruje o materstve. Prerezanie čistej plochy, z ktorej sa vynára – rodí nekonečné vajce, je priamym odkazom na biologický proces pôrodu. Motív škáry nie len nežnou alúziou na ženské pohlavie, odkazuje na materské telo, ktoré je živé, hýbe sa, plodí, ako vidieť aj na jej najrozmernejšom sadrovom reliéfe AMB 468 z roku 1986, ktorý sa vzťahuje k reliéfom AMB 472 a 473. Je zložený z dvoch „plachiet“, jeho ľavá časť sa vydúva, ustupuje, pravá sa vzdúva, dvíha sa, čo vytvára dojem pohybu a tlaku, napätia, prúdenia energie umocnený aj

<sup>630</sup> DIDI-HUBERMAN, G. *Nimfa moderna*. 2009, s. 13, 17, 26, 30.

<sup>631</sup> ARCHLEBOVÁ, T., 1988, s. 42.

<sup>632</sup> Mária Bartuszová: *Sochárske práce 1. 1962–1987*. Košice : Krajská organizácia ZSVU, 1988, (n.pag.), fotografie Gabriel Kladek, s. 98.

<sup>633</sup> Zo zápiskov M. Bartuszovej. AMB, f. DaK. Garlatyová 2012 – 2015, kresba, nedatované, okolo 1987

minimalistickým sadrovým povrchom diela posiatym drobnými dierkami po bublinách vzniknutých pri odlievaní plochy. V mieste spojenia je otvorený prierez, jeho okraje tvoria krehké zdrapy, neforemné útržky škrupiny. Je to znak miesta priechodu, evokuje bránu, cez ktorú sa fyzicky vchádza, ale i vychádza, a ktoré prepája oddelený priestor vpredu s tým, čo je za vstupom, vo vnútri, v nekonečnom priestore. *Hommage to Fontana I.* [119] má v stredovom otvore vsadené prázdne obaly v tvaroch kalichových škrupín s niekoľkými pukmi klíčkov, keď použijeme Bartuszovej označenie. Naopak, menšie nečlenené reliéfy<sup>634</sup> ukazujú, ako bol pre ňu význačný vzťah negatívnej a pozitívnej plochy.

#### **4. 2. 10. Vzťahy. Tvrdé tlačí mäkké**

V rokoch 1986–1987 pôvodne rozmermi drobná, a tým ešte tichá téma *stlačenia tvaru* zo začiatku 70. rokov, (napr. AMB 203 – 219, 227) sa výrazne prejavila v jej najväčšom objekte priestorovej inštalácie z drevených železničných podvalov a sadrových odliatkov z veľkých meteorologických balónov (AMB 481). Objekt tvoria dve prekrížené, dechtom impregnované, mechanicky opracované dubové brvná, ktoré sú položené na mätko a poddajne pôsobiace biele oblé bublinové formy. T. Archlebová vychádzajúc z informácií osobného rozhovoru s M. Bartuszovou interpretuje jej dôležité myšlienky: „Už vo svojich počiatkových prácach prejavovala záujem o kontrast organického – symbolizovaného oblým a neorganického – symbolizovaného hranatým tvarom. Je pre ňu alegóriou osudového a všadeprítomného stretávania sa živého s neživým. Zdá sa jej, že neživé postupne pohlcuje všetko živé, že sa voči nemu správa agresívne, hoci si je vedomé, že na druhej strane organický život opäť znovu vzklíči. Preto v tomto konflikte dáva za pravdu ohrozeným prejavom života, vnútorne sa v podstate vždy stotožňuje s mätkou, oblou, „zraniteľnou“ formou.“<sup>635</sup> Objekt, spolu s dielom AMB 480 je autorkinou výpoveďou o motívoch vo vzťahu, ktorý modeloval život samej umelkyne. Ale okrem vyjadrenia vzťahového konfliktu v prepojení týchto opozít – tlačiaceho so stlačeným, je vyjadrením životného názoru sochárky, jej vnímania a prepojenia so životom ľudí na Zemi a s jeho problémami, ako si poznačila svoje motívy.<sup>636</sup> Spolu s objektami AMB 480, 432, objektom nazvaným ako *Tlakom perforovaný tvar* (AMB 386), *Strom* AMB 454 [114, 141, 143] a zničený objekt *brány* AMB 457 ide o špecifické viacpohľadové priestorové diela umelkyne, ktoré aj

<sup>634</sup> AMB 475, 476.

<sup>635</sup> ARCHLEBOVÁ, T., 1988, s. 41.

<sup>636</sup> Podľa M. Bartuszovej, citované pri poznámke č. 647, 724.

ťažiskovo prezentovala na svojej výstave v roku 1988. So znakom tlačiaceho hranatého tvaru pracovala v roku 1986 na niekoľkých sadrových reliéfoch s dreveným hranolom AMB 478, AMB 479, ale i plexisklovými kockami (AMB 477).

#### **4. 2. 11. Plexisklové reliéfy. Viditeľné a neviditeľné putá. Ostré kontra mäkké**

„V rokoch 1985 až 1987 začína Bartuszová tvárne sadrové hmoty preväzovať špagátom, ktorého konce pripevňuje k drevenému rámu alebo k základnej ploche. Opäť tu demonštruje sily pôsobiace v procese vzniku diela. Využíva tlak, gravitáciu (na konce špagátu vešia ťažidlá), ťahanie atď. Jednotlivé formy sú spojené a aj navzájom vstupujú do vzájomnej interakcie.“<sup>637</sup> Rozšírením tematiky previazaných tvarov sú plexisklové obdĺžnikové reliéfy, ktoré môžu byť ako sčasti priehľadné objekty zavesené v priestore alebo inštalované na stene. Ide o menšie plexisklovo-sadrové reliéfy z roku 1987<sup>638</sup>, ako i objekt z dreveného rámu (AMB 383). Ich plexisklové plochy sú organizované vyrezanými otvormi, cez ktoré sú špagátmi priviazané oblé sadrové tvary, ktoré vychádzajú z morfológie bunky a organickej hmoty. T. Archlebová tlmočí úvahy umelkyne nasledovne: „Ide väčšinou o oblé tvary, ktoré sú hlavným zdrojom jej cítenia foriem. Uprednostňuje ich preto, lebo oblé tvary sú aj v prírode stabilnejšie odolnejšie, životaschopnejšie (pozri bunky, vajíčko, puk, atď). Z podobných príčin jej imponujú krehké, no zároveň pevné štruktúry ako napr. škrupina vajca či štruktúra pľúc.“<sup>639</sup> Rozvinutím témy je inštalácia v priestore okna, AMB 489, ktorú sochárka vytvorila priamo pre výstavu v ZSVU v Košiciach. Objektovým variantom plexisklového skeletu sú polguľovité korpusy s nasadenými a priviazanými sadrovými odliatkami (AMB 490, 491, 1987 – 1988). Objekt AMB 482 [124] bol vystavený v kolekcii diel M. Bartuszovej na výstave *documenta 12*, 2007.<sup>640</sup>

---

<sup>637</sup> ARCHLEBOVÁ, T., 1988, s. 41, 42.

<sup>638</sup> AMB 482, 484, 485, 486, 487, 488.

<sup>639</sup> Ibidem, s. 40–41.

<sup>640</sup> Následne bol spolu s ďalšími dielami umelkyne zakúpený ako jedna z prvých významných akvizícií sprostredkovaných cez galériu Galerie Rüdiger Schöttle, Mníchov do Zbierky Kontakt. Erste Group a ERSTE Foundation, Viedeň, K44.

#### **4. 2. 12. Bublinové tvary ako súčasť zamýšľanej inštalácie?**

Na sklonku roku 1988 M. Bartuszová vytvorila odliatky zväčšených variant dvoch zŕn<sup>641</sup> a bublín<sup>642</sup>, ktoré podľa kresieb zrejme zamýšľala použiť v priestorových inštaláciách. V závere svojej tvorby zo sadrových vaječných korpusov vytvorila inštaláciu na upravenom piesku v prírodnom prostredí v tvare kruhovej špirály<sup>643</sup>, a to v rámci výstavy *Elektráreň T* v Poprade v roku 1993. Model špirálovej inštalácie rozvíja na niekoľkých náčrtoch: „1. Instalace – v přírodě, foto na výstavě. Spirála (může se vynořovat z písku) – vejce, kameny. 2. Reliéf na stěně zavěšené části, (nebo 2. varianta vynořující se.)“<sup>644</sup>, ale aj na kresbe s motívom *Nekonečného vajca* orientovaného v tvare špirály. Z článku o špirálach v prírode publikovanom v časopise *Živa* si zapísala úryvok: „*Torzní napětí, při němž vznikají u tělesa s průřezem, nikoli kruhovým, síly rovnoběžné s jeho osou. Tyto síly zkrouť každý průřez do komplikované „antiklasické“ plochy. (To prokázaly mezi odborníky dobře známé Saint-Venantovy experimenty s kroucením pružných těles).*“<sup>645</sup> O modeli špirály uvažovala intenzívnejšie, ako to dokumentujú jej kresby a záznamy a aj sprostredkovaná spomienka jej priateľky Viery Kladekovej, na to, že M. Bartuszová mala túžbu vytvoriť inštaláciu s kameňmi kombinovane so sadrovými vajcami usporiadanými do špirály priamo v tatranskej prírode. Naplnila ju čiastočne, na spomenutej výstave v Tatranskej galérii a vytvorila dielo, ktoré uzatvára jej oeuvre a tiež zjavuje vnútornú štruktúru celej jej tvorby, ale aj života.

#### **4. 3. Tekuté. Voda a vzduch. Život a duch**

„... voda je mistryní plynulého, nepřetržitě plynoucího jazyka, jazyka bez nárazů, jenž změkčuje rytmus a různým rytmům dává jednotnou hmotu.“<sup>646</sup>

Pojítkom sadrovej hmoty je voda. Ako životodarná tekutina je spolu so vzduchom zásadnou témou sochárkiných myšlienok, je vlastne súčasťou jej myslenia. Myslí spolu s vodou. Voda sa nachádza vo všetko živom, ľudské telo tvorí z väčšej polovice. Embryo je telom z vody, ktorá tvorí viac než 80% jeho hmotnosti. O vode môžeme povedať, že sa tvorivo prejavuje. Prelieva sa, chová sa ako živá látka, ktorá cirkuluje, prúdi, oživuje,

<sup>641</sup> AMB 492–493.

<sup>642</sup> AMB 494–500.

<sup>643</sup> AMB 507.

<sup>644</sup> Zo zápiskov M. Bartuszovej. AMB, f. DaK. Garlatyová 2012–2015, nedatované, 1987–1993.

<sup>645</sup> Zápis M. Bartuszovej, citát z časopisu *ŽIVA* 4/ 1982, KUNISKI, A. S., REICHEL, R. Spirály v přírodě, s. 126.

<sup>646</sup> BACHELARD, Gaston: Jazyk vody. In *Voda a sny*. Praha 1997, s. 214

vyživuje, odteká, odparuje sa, vysychá. Maria Bartuszová ju sochársky konfrontuje s anorganickým prírodným materiálom horninou, kameňom, ktorý od praveku slúžil človeku ako stavebný materiál. Pevné, tvrdé, stále prítomné, mužské, tradicionalisticky považované za „poznateľné“, je obmývané nepevným, pohyblivým, kreatívnym ženským živlom, nepredvídateľným ako život. Voda v podobe obraznosti dažďa a tela bola témou jej plastík a fontány v tvare kvapiek v 60. rokoch. Postupne v Bartuszovej tvorbe téma vody mení význam – rozlieva sa. Poetické vyjadrenie zrkadlenia hladiny a prúdenia vody sa ponára hlbšie, vníma tekutú povahu medziľudských vzťahov. Zapísala si: *„Pri experimentovaní s balónmi a gipsom som prichádzala postupne na ďalšie technologické možnosti a postupne som obohacovala možnosti vyjadrovania sa. Pri používaní kontrastu pozitívny, plný, oblý kontra negatívny oblý, alebo plný - pozitívny oblý, evokujúci mäkkosť, tekutosť, vodu kontra hranatosť, tvrdosť, kameň – tento kontrast bol použitý pri zatlačovaní mäkkého balónu medzi kamene.“* ... *„Pre mňa môžu plné oblé tvary byť symbolom toho, čo je živé, mäkké, prispôsobivé, ale aj zraniteľné a ohrozené, teplé – alebo tekuté = (rovná sa) vodové., ... „Hranaté kamene sú symbolom zeme, ale aj chladu a tvrdosti, negatívne duté tvary niečím, čo tu už bolo v minulosti a už nie je. Povrazy, laná, obruče, ktoré niekedy zväzujú oblé tvary môžu byť symbolom vzťahov medzi ľuďmi, alebo obmedzených možností, ktoré obmedzujú to, čo je živé. To môžu byť choroby, stresy, vzťahy medzi tým, čo je živé a tým už obmedzené časom svojej existencie.“*<sup>647</sup>

Voda je symbolom nekonečna, ale aj sily, ktorá mení a ničí. *„Pretože v obraze sa rozkladá bytie: vybuchuje a ukazuje pritom – len na veľmi krátko – z čoho je urobené.“*, ako G. Didi-Huberman vyjadruje vyjavenie materiálnej bytnosti diela.<sup>648</sup> O vodách smrti, ktoré sú aj leitmotívom staroorientálnych, ázijských a oceánskych mytológií píše Mircea Eliade ako o vode, ktorá: *„zabíja povýtce: rozpouští, ruší veškerý tvar. Právě proto je bohatá na »zárodky«, je tvůrčí.“*<sup>649</sup> Voda je súčasťou predstáv o stvorení sveta: *„Přímou souvislost mezi představami o Stvoření pomocí vody (akvatická kosmogonie; potopa, která periodicky obnovuje historický život; déšť), o zrození a vzkříšení potvrzuje i myšlenka z Talmudu: »Bůh má tři klíče: klíč od deště, od narození a vzkříšení mrtvých.“*<sup>650</sup>

Zygmunt Bauman použil metaforu kvapalnosti pre vyjadrenie individualizovanej povahy súčasnej fázy dejín modernity, najmä premien pohybu materiálnych hodnôt:

<sup>647</sup> Zo zápiskov M. Bartuszovej. AMB, f. DaK. Garlatyová 2012–2015, 1. polovica 80. rokov.

<sup>648</sup> DIDI-HUBERMAN. 2006, s. 125.

<sup>649</sup> ELIADE, Mircea. Posvätné a profánné. Česká křesťanská akademie, Praha 1994, s. 90.

<sup>650</sup> ELIADE, Mircea. Mýtus o věčném návratu : archetypy a opakování. OIKOYMENH Praha 1993, s. 45–46:

„Kapaliny se pohybují snadno. Tečou, plynou, proudí, prosakují; a na rozdíl od pevných látek je není snadné zastavit – obtékají překážky v cestě, jiné rozpouštějí nebo odnášají s sebou, další prosáknou skrz ně. Mimořádná pohyblivost tekutin je tím, co je spojuje s představou lehkosti.“<sup>651</sup> Maria Bartuszová sa myšlienok spoločenských vied, (najmä organistického prúdu) ako sú sociálne štruktúry, správanie a ich vplyv na rodinné a partnerské vzťahy, ale aj sociologického pojmu „tekutá modernita“ dotýkala ako sochárka, vytvárala si vlastné v hmote modelované hypotézy. Skúmala tekutosť v procese odlievania sadry, ako prejav umeleckej tvorby, ktorá je prepojená so životom. Katarína Bajcurová vo všeobecnosti charakterizovala sochu M. Bartuszovej: „... ako „prelievajúci sa“ priestor v objeme a súčasne objem v priestore... Ako jedna z mála dokázala svoj biomorfny program oživiť aktuálnou problematikou individuálnych mytológií, sémantizovať otázky materiálu a procesualnosti vznikania sochy.“<sup>652</sup> Rozvinula tak skoršie označenie Ľuby Belohradskej, ktorým jej tvarovanie charakterizovala ako „«prelievanie» biologickej štruktúry“.<sup>653</sup>

Bartuszová v období po roku 1985 nemala zámer vytvoriť finálny (dokonalý) tvar, ale hľadala tvar procesualný; umožnila jeho rozpad, poškodenie, rozpustenie, takým spôsobom, akým je tvarovaný kameň, či breh rieky, na ktorý pôsobia prírodné živly. Dojem premenlivosti sadrových diel vytvára okrem sadry aj neviditeľný, avšak pri tvorbe plastík a reliéfov stále prítomný materiál elastickej gumy, ktorú používala ako formu na odlievanie. S ňou Maria Bartuszová experimentuje, zvrhne zo zatuhnutej hmoty, na niektorých miestach ju čiastočne ponechá, hľadá hranicu, pri ktorej vie, že keby do nej nafúkla viac vzduchu, alebo naliala viac kaše, tak praskne. Pracuje s formou ako s pružnou blanou, membránou, ktorá je vrchnou vrstvou, pokožkou, tvoriacou plastikám dočasný obal a ochranu. Následným odstránením, roztrhnutím alebo stiahnutím sa stáva odliaty korpus zraniteľným, citlivým, bezbranným, nechráneným, prístupným. Na sadrových plachtových reliéfoch cyklu *Hommage to Fontana* [118, 119] tematizuje toto narušenie blany prerezaním plochy vytvárajúc štrbinu, do ktorej je vložené vajíčko.

V 60. a 70. rokoch používala Maria Bartuszová gumové balóny menších veľkostí a určenie ako sú detské balóny a kondómy, v 80. rokoch, kedy formy akumulovala do rozmernejších objektov, so snahou zväčšiť ich objem, nafúknuť, začala používať

---

<sup>651</sup> BAUMAN, Zygmunt. Tekutá modernita. Praha : Mladá fronta, 2002. s. 11.

<sup>652</sup> BAJCUROVÁ, Katarína. Zápas o tvar – nové sochárske iniciatívy 1948-1999. In 20. storočie. Dejiny slovenského výtvarného umenia, Bratislava : SNG, 2000, s. 143.

<sup>653</sup> BELOHRADSKÁ, Ľuba. Sochársky pohyb na východnom Slovensku. in Výtvarná práca, ročník XV. č.6. s.6.

meteorologické balóny<sup>654</sup>, ale aj rozmerné metráže gumených plachiet, ktoré získavala od rôznych výrobcov a predajcov. Záznamy o kontaktoch na nich sú súčasťou jej denníkov a svedčia o dôležitosti týchto zložiek pre jej prácu. Na odlievanie využila napríklad aj nákupné igelitové tašky, teda plasty. K tomuto materiálu prišla spontánne, bol dostupným v bežnom živote, i keď nie v tak nadmernom množstve ako dnes, čím sa stal ekologicky nebezpečným. Guma, ako aj umelá hmota bola v tom čase moderným materiálom, ktorý sa začal uplatňovať v priemyselnej produkcii pri výrobe predmetov dennej spotreby, ale napríklad aj pri gumených a plastových hračkách, nafukovacích plávacích kolesách, hračkách v tvare zvierat a pod.<sup>655</sup>

Okrem metafory tekutosti, bol pre tvorivé myslenie Marie Bartuszovej dôležitý vzťah k prírode a aj vzťah prírodného a kultúrneho.<sup>656</sup> Zároveň ju táto inklinácia priviedla k základným ekofeministickým myšlienkam ako je plodnosť Zeme, jej ochrana a funkcia spojená s rolou matky. Spojenie medzi prírodou (organickým) a kultúrou (ľudským), rôznorodo tematizované v umení 20. storočia a súčasnosti, sa u nej prejavilo v sústreďení sa na význam materiálu sadry v kontraste s prírodným materiálom. Procesuálnosť odlievania a vylievania tekutej hmoty, ktorá zaznamenáva prchavé fyzikálne a atmosféricky senzúálne okamihy ako je prúdenie vody a vzduchu, ale aj pôsobenie svetla na finálny tvar odliatku, sú spolu s fyzickou dočasnou krehkosťou materiálu odkazom na proces kolobehu života cez jeho vznik a zánik – teda na prírodu ako obklopujúcu človeka. Použitím tohto chudobného materiálu si vytvorila vlastný poetický jazyk, komponovaný hrou foriem, dotýkajúcich sa a dotýkaných, vyjadrujúc a vnímajúc sochársku formu a hmotu ako živú energiu. Jedná sa o jej upozornenie na život v prítomnosti, vo svete – vesmíre, v čase a priestore. O formu sochy, ktorá sleduje formu ľudskej bytosti v jej prítomnosti a neprítomnosti. Netvorí odtlačky tvarov ľudského tela, ale odtláča jeho prítomnosť, štruktúry jeho bytia, skúsenosť, ktorú zažíva telom. Ako vidíme, aj v jej študijných kresbách a poznámkach, koncepčnou bázou jej

---

<sup>654</sup> Meteorologické balóny sú pomôcky na predpoveď počasia, sú používané k tvorbe výškových máp a tieto údaje slúžia ako podklady letových máp pre letovú dokumentáciu. Meria sa nimi tlak, teplota, vlhkosť a z týchto dát sa vypočítava výška a z polohy smer a rýchlosť vetra. Takýto balón je vyrobený z latexu a môže mať priemer 1,6 metra na zemi a priemer pri prasknutí vo vzduchu vo výške vzletu cez 30 km skoro 7 metrov. Od roku 1957 sa vypúšťajú do stratosféry z pražských letísk Kbely, Ruzyne a potom zo stanice Praha Libuš.

<sup>655</sup> Vyrábali sa napríklad v továrňach: Gumotex Břeclav, Plastimat n. p. Jablonec nad Nisou, IGRA Praha, Směr lidové výrobní družstvo Praha. Bartuszová si robila prieskum výrobcov materiálu gumeného, ale aj iných materiálov a nakupovala ich od týchto výrobcov ako to dokladajú jej zápisky v denníkoch.

<sup>656</sup> Inšpirácie našla vo výskumoch teórie živého systému (Fritjof Capra), zákonov mechaniky, pohybu vesmírnych telies, ekológie a živého systému, ale aj v bádateľských výskumoch prepájajúcich sociálne, kognitívne, fyzikálne a biologické oblasti života človeka.

gypsových plastík sú biologické vitálne funkcie: *počiatok života, dýchanie, pohyb, vnímanie, videnie, myslenie, bolesť a smrť*, ktoré spolu s kvalitatívnymi významami materiálov vytvárajú psychologickými, emočnými a sexuálnymi referenciami na surrealistický subjektívizmus snovú estetiku a symboliku.<sup>657</sup> Rýchly proces intuitívneho až inštinktívneho prejavu je opakovane sprevádzaný pomalým procesom myslenia a racionálneho overovania. A Marii Bartuszovej záležalo na tom, aby oba princípy boli v rovnováhe.

#### **4. 4. Vzťahy odlišností**

*„Vlastnosti a princípy gumy a realizácia tvorby  
Membrány i biomorfne  
Pružnosť zväčšuje objem  
naťahuje sa  
dotyk je hneď odtlačkom  
(v mäkkom stave iný ako mäkký na tvrdý)  
Z mäkkého sa mení na tvrdé  
mäkkosť  
ťahom rastie  
tlakom môže až prasknúť  
podobné vlastnosti ako živá organická hmota*

*Kontrasty  
tvrdý x mäkký  
tlak x podtlak  
veľký malý  
tlstý tenký  
váha ľahkosť  
jemný hrubý  
plocha bod  
pozitív negatív.“<sup>658</sup>*

Pri hľadaní zdrojov pre tvorivú inšpiráciu Marie Bartuszovej môžeme hypoteticky počítať s literatúrou, ktorá sa nachádzala v jej knižnici. Máme iba niekoľko málo zmienok umelkyne o týchto podnetoch, a niektoré knihy, o ktorých sprostredkovane vieme, že ich čítala, sa dokonca ani nedochovali. Spomeňme však okruh literatúry, ktorá sa v knižnici podľa jej dcér nachádzala najmä po polovici 80. rokov a v 90. rokoch, teda v čase, keď sa jej dielo už vyformovalo a pomaly sa uzatváralo. M. Bartuszová sa zaujímala o filozofiu ako o zdroj

---

<sup>657</sup> Tieto súvislosti tematizovala aj výstava *Dreamers Awake* vo White Cube v Londýne, 2017.

<sup>658</sup> Prepis zápisu strany vybratej zo zošita, z dôvodu zjednotenia štylistiky textu, sú niektoré slová autorkou napísané v češtine preložené do slovenského jazyka. Zo zápiskov M. Bartuszovej. AMB, f. DaK. Garlatyová 2012 – 2015. 1985–1988.



pre úvahy o usporiadaní sveta, ale aj pre nové podnety umenia. Určite to bola prírodná a zen-budhistická filozofia, ale aj fenomenológia; v Prahe navštívila niekoľko takto zameraných prednášok (napr. Petr Rezek: *Tělo, věc a skutečnost v současném umění*, podľa poznámok umelkyne). Bartuszová inklinovala k „vedám o duši“, dá sa povedať, že jej poskytovali zázemie pre ideové podhubie jej tvorby: ako je *konceptia psychologických typov C. Gustava Junga, dvojčlenná kategória libida, introvertná, orientovaná do svojho vnútra a extrovertná, orientovaná na vonkajší svet, ale aj označenie základných funkcií ľudskej psychiky: myslenie, cit, vnímanie, intuícia*, ktoré sú teoretickými vyjadreniami jej sochárskeho „tvarovania“. Ďalej sú to knihy filozofov, sociológov a psychoanalytikov: Ericha Fromma, Erica Berna (*Ako sa ľudia hrajú*), Thomassa Harrisa a ďalších autorov, ktorí svoje uvažovanie smerujú k psychoanalýze, sociálnej psychológii, ale aj k metafyzike a východnej filozofii najmä zenu a budhizmu. V knižnici sa v druhej polovici 80. rokov, podľa dcéry Veroniky, nachádzala Mariou obľúbená kniha Fritjofa Capru: *Tao fyziky* (1975), ktorá prepája fyziku a východný mysticismus, v zápiskoch M. Bartuszovej sú zmienky a výpisky z kníh Břetislava Kafku: *Člověk zítřka – Kultura rozumu a vůle*. Tiež sa v nej nachádzalo viacero kníh, alebo kópií a samizdatov o zen budhizme, najmä z obdobia 80. rokov, z ktorých sa dochovala len časť.<sup>659</sup> Umožňujú nám urobiť si predstavu o jej intelektuálnom zameraní a tiež dedukovať súvislosť s tým, že svojim dielam väčšinou nedávala názvy. Často ich ponechávala bez popisných určení ako symboly, ich motívy vychádzajú z nevedomia otvorené intuitívnej percepcii. Odkazy na diela si niekedy zaznamenala v denníkoch, ako to ukazuje aj zápis v úvode podkapitoly. Takto získané informácie a poznatky zo spomenutých zdrojov boli pre Mariu Bartuszovú inšpiráciou pre metaforické asociácie, vyjadrujúce *duchovné kvality* (zen, meditácia), *psychické stavy a duševné obsahy* (rozum, cit, tolerancia, trauma, fantázia, podvedomie), *duševné a telesné prejavy človeka* (umenie, hudba, tanec, sexualita), ale aj rodové koncepty a ich symboly (*ženský a mužský princíp*), ktoré modelovo skúmala v binárnych kategóriách: sila / krehkosť, tlak / poddajnosť, tvrdosť / mäkkosť, horizontálny / vertikálny, veľká / malá (mierka), tma / svetlo, rozum / emócie, analytické / intuitívne (myslenie), príroda / kultúra, geometrická / organická (forma), hranatý / oblý (tvar), racionalita / iracionalita, nenávisť / láska, smútok / veselosť, choroba / zdravie, v asociatívnych spojeniach: hra – terapia – meditácia, v kolobehu procesov, vrátane biosexuálnych: počatie plodu – klíčenie – rast – smrť

---

<sup>659</sup> ZEN 3., Edice Světové duchovní proudy, 9. sv., Bratislava : CAD PRESS, 1989, ZEN 5, 12. Bratislava : CAD PRESS, 1992, KAPLEAU, Róši Philip. Tři pojednání o ZEN - Buddhismu. Bratislava : CAD PRESS, 1992, ZEN 7., 14. sv., Bratislava : CAD PRESS, 1995.

– rozpad. Napríklad v rytmizovanom zápise: „*Nepevná labilita*“, „*Vzťahy*“, *Kontra*, „*AU!*“, *Jasne a bez pretváranky*.“<sup>660</sup>

Vytvorila nimi expresívne metafory o *kontrastoch*, ktoré sa dopĺňajú a vzájomne existujú. Asociujú psychologické stavy a ich vplyv na osobný život človeka. Skúma ich z rodových perspektív, v dualite vzťahu ženy a muža, sledujúc pôsobenie príťažlivosti a odporu, agresívnych a submisívnych postojov. Gaston Bachelard pri úvahách o materiálnej obraznosti vody a jej spojeniach, píše o miešaní dvoch živlov ako o svadbe medzi mužom a ženou, resp. kombinácii feminínneho a maskulínneho.<sup>661</sup> Marii Bartuszovej umožňuje spájanie protikladov vyjadriť neverbalizovateľné (abstraktné) osobné poézie a pocitové vnímanie týchto situácií a procesov, ktoré stavia na základoch racionálneho uvažovania, čoho dokladom sú jej kresby ukotvujúce jej tvorbu v konceptuálnom prístupe. Podobné autorské vyjadrenia presahujúce konvenčné pojmové označenia napríklad vo forme pojmových dvojíc, aj v spôsobe spájania odlišností (*differance*<sup>662</sup>) a poetických a autografických zápisov používali na sebaujadrenie aj iné umelkyne. Uvažovanie o jej tvorbe v súvislostiach s tvorbou žien je hľadaním súvislostí a podobností. Aj pri stručnom náčrte sú tieto spojenia „ženskej obraznosti“ viditeľné a uvažovaním o nich získavame informácie o tvorbe M. Bartuszovej, ktorá v týchto súvislostiach začala byť vnímaná len nedávno. Metafory a symboly kontrastov párov: nežného / agresívneho, ženského / mužského, matky / dcéry, dcéry / otca používala Louise Bourgeois, napr. aj v obraznom spojení oka s genitáliami (*l'oeil-sexe*).<sup>663</sup> Lucy Lippard uvažovala o tvorbe Evy Hesse ako o takej, ktorá používa konfrontácie nesúrodých fyzických a formálnych atribútov ako napr. tvrdosť / mäkkosť, tuhosť / zraniteľnosť.<sup>664</sup> Pri interpretácii diela Evy Hesse sa viacerí autori venujú úvahám o vzťahoch dichotómií (napríklad organické vs. neorganické, antropomorfné vs. radikálne -

---

<sup>660</sup> Zo zápiskov M. Bartuszovej. AMB, f. DaK. Garlatyová 2012 – 2015, 1. polovica 80. rokov.

<sup>661</sup> „ ... smíšení tu znamená vždy sňatek. Jakmile se totiž spojí dvě základní substance, jakmile jedna splyne s druhou, dostanou sexuální charakter.“ BACHELARD, Gaston. IV. kapitola, Smíšené vody. In *Voda a sny*. Praha : 1997, s. 115.

<sup>662</sup> Pojem označujúci odlišnosti v sieti opozícií, rozdiely, ktoré ich navzájom odlišujú a uvádzajú do vzájomných vzťahov, do voľnej hry diferencií: „formovanie foriem“. DERRIDA, Jacques. *Texty k dekonštrukcii*. Bratislava. Archa, 1993, s. 154.

<sup>663</sup> Spojenie oka s genitáliami. Podľa FOSTER – KRAUSSOVÁ – BOIS - BUCHLOH, 2007, s. 501.

<sup>664</sup> *Ibidem*, FOSTER – KRAUSSOVÁ – BOIS – BUCHLOH. 2007, s. 504.

striktne geometrické a pod.) a aj súvislostiam s formami opakovania a odlišnosťami v jej diele odkazujúc na *Différance et répétition* Gillesa Deleuzea (1968).<sup>665</sup>

Maria si k téme vzťahových odlišností zapísala: „*Myslím si, že tvary samy o sebe majú svoj silný psychologický výraz, ktorým pôsobia – napríklad: hranaté, ostré, anorganické tvary – studeno, oblé organické tvary – teplo, dotýkajúce sa oblé tvary môžu vzbudzovať pocit nežného dotyku, objatia – možno aj pocity erotické; plocha je tichá, bezfarebná, neutrálna, neosobná. Negatívny tvar je odtlačkom pozitívneho, odtlačkom možno aj toho, čo bolo a už nie je. Vrstvenie alebo plynulý prechod pozitívneho v negatívny snád' môže vzbudzovať časopriestorový pocit. Šikmost' = pohyb. Symetria = statickosť. Kontrast ostrého tvaru útočne zaboreného do mäkkého tvaru. Tvar mierne plnšie až pevne vydutý má znaky vitality, ako náhle sa to preženie, stáva sa mäkkým, tekutým, poddajným a už nevitálnym. Dúfam, že to „moje teoretizovanie“ snád' je v mojej robote cítiť.*<sup>666</sup>

V textoch od 60. rokov používala slovné dvojčlenné protiklady v podobe zapísaných myšlienok. Tieto textové skladby, vyjadrujúce sa poeticky, sú pre ňu prostriedkom na pomenovanie pohybov rozdielov, ktoré „formujú formy“ jej sochárskej tvorby. Sú pre nás zároveň podkladmi pre interpretáciu jej tvorby. V tejto súvislosti treba tiež spomenúť autorky, ktorých preklady textov čítala, ako básne Sylvie Plath, romány Virginie Wolf, ale poznala tiež knihu *Druhé pohlavie* od Simone de Beauvoire, autoriek, ktoré vyjadrili zásadné feministické názory, ktoré zmenili tradičné myslenie a vnímanie rodových stereotypov, ako aj tvorbu iných umelkýň. Maria Bartuszová, i keď po tichu, sa vo svojej tvorbe hlboko a jednoznačne zaoberala témou manželstva, materstva, vzťahmi, emóciami a psychickými stavmi, ktoré sa prejavili aj v jej citlivosti pre tých „slabších“: sú to motívy dievčaťa a ženy, hry s dieťaťom ako inšpirácie pre technologický postup, v použití jej diela pre didaktické hračky pre nevidiace deti, čím sa pioniersky začala venovať detskej výtvarnej pedagogike. Koncepty na scenáre krátkych filmov, ktoré vznikli zrejme v 90. rokoch a ostali vo forme náčrtu, bližšie vyjadrujú jej myšlienky: „**Stereotyp.** 1. *Muž učí dítě – děvčátko s mašlí 3–5 let. Mluví k ní zvuky. Ona si upraví mašli, sukničku, též vydá zvuky a urobí pukrle. Takto to pokračuje. Dospělý je spokojený.* 2. *To samé jako 1. Jen děvčátko 13–15.* 3. *To samé jako 2. Jen*

---

<sup>665</sup> KÖLLE, Brigitte. „Can It Be Different Each Time?“ Forms of Repetition in the Work of Eva Hesse. in Hubertus Gaßner, Brigitte Kölle, Petra Roettig (eds.), *Eva Hesse. One More than One*. Hamburg : Hamburger Kunsthalle, 2014, s. 29, 45.

<sup>666</sup> BARTUSZOVÁ, Trenčín, 1983, nepag.

děvčátka 25–30. 4. To samé jako 3. Jen děvčátka 60–80 let, jen muž je víc a víc podrážděný, chce stařeně vzít mašli, kterou ona brání, dá si ji znovu na hlavu a s úsměvem udělá poslední pukrle.“<sup>667</sup>

„1. část. Hlava miminka ve spaní, s úsměvem do 8 let, pak hlava přejde do záběru na celý tělo, dítě běží, směje se a něco volá, červená pauza. 2. část. 2 až 3 lidi vedle sebe v průběhu od 17 do 40 let, plátno může být rozdělený do 3 částí, jedna hlava se dívá, druhá v mírném úsměvu, třetí vážná, v pláči i grimase modrá pauza 3.část. Hlava muže 65 let až do smrti.“<sup>668</sup>

#### **4. 5. Stopy. Odtlačky**<sup>669</sup>

Uveďme niekoľko hypotéz dialogických väzieb s tvorbou M. Bartuszovej:

Tvorba Vladimíra Boudníka a jeho tvorivý prístup asociatívneho experimentovania, ktoré nazýval explosionalizmom, vznikali v období Mariinho dospievania. V tom čase V. Boudník spolu so spolužiakmi zo strednej grafickej školy v mestskom prostredí, a aj na stenách Týnskeho chrámu, hľadali a nachádzali tvary a škrvny, ktoré graficky snímali a zaznamenávali. Odtlačali ich štruktúrnú podstatu na rôzne matrice. Podľa V. Merhauta Boudník tvoril v uliciach sám, alebo s priateľmi, napríklad aj v Holešoviciach: „Na ulicích podle skvrn na omítce vznikaly kresby uhlem, pastelem i tuší, ale také akvarel a oleje na různých podkladech. Později umělci dokreslovali nebo také mechanicky upravovali přímo skvrny samotné, či připravenou paspartou vymezili část sledovaného objektu a pomocí gesta a slovního doprovodu navodili divákovi svoji představu.“<sup>670</sup> Manifest explosionalizmu, vyzývajúci verejnosť k aktívnemu tvorivému prístupu, k zapojeniu vlastnej obrazotvornosti,<sup>671</sup> ale najmä Boudníkovu neúnavné tvorenie zjavujúce štruktúry a nájdené tvary životných foriem sú ideovo blízke s Bartuszovej poetikou a tvorivými princípmi, ako je poetika všednosti, práca s náhodou, vznik nájdeného tvaru a významu, už aj pri jej gravistimuláciou odlievaných dielach, a tiež s metódou asociácií. „Každý z vás si pamatuje, že

<sup>667</sup> Zo zápiskov M. Bartuszovej. AMB, f. DaK. Garlatyová 2012 – 2015,

<sup>668</sup> Zo zápiskov M. Bartuszovej. AMB, f. DaK. Garlatyová 2012–2015,

<sup>669</sup> Odkaz na procesuálne dielo Evy Kmentovej Stopy, ktoré vzniklo ako sadrový odliatok odtlačkov nôh umelkyne vystavené v Galérii V. Špálu v Prahe v roku 1970. Podľa: VACHTOVÁ, Ludmila, BREGANTOVÁ, Polana (ed.): Teď. Práce Evy Kmentové. Stopy, Praha : Arbor Vitae, 2006, s. 84.

<sup>670</sup> Do roku 1953 sa konalo viac než sto Akcií na ulici. Podľa: MERHAUT, Vladislav. Explosionalismus Vladimíra Boudníka, In. Art+Antiques, 2007. Dostupné: <http://www.artcasopis.cz/clanky/explosionalismus-vladimira-boudnika>

<sup>671</sup> Autorsky vydaný v roku 1949. Podľa: MERHAUT, Vladislav. Grafik Vladimír Boudník, Praha : Torst, 2010, s. 47 – 51, 384. Bartuszová poznala aj esej J. Chalupického o V. Boudníkovi .

*někdy si vytváří pomocí ‚fantasie‘ z mraků a skal, z litého olova o Vánocích... různé světské podoby. Právě tak je tomu, zahledíte-li se na oprýskanou zeď, mramor. Vidíte ve skvrnách tváře, postavy, plocha se stává prostorem, vše se prolíná, ožívuje.“<sup>672</sup>*

Jednou z prvých viditeľných štruktúr, v ktorej sa meno a diela Marie Bartuszovej okolo roku 2007 objavilo, bolo *umenie ženských umelkýň*. Do roku 1989 boli jej diela vystavené na kolektívnych režimových výstavách, ktoré ale bližšie nereflektovali jej tvorbu. Po roku 1989 sa umenie a jeho história museli vysporiadať s mnohými dlhmi totality, ktorá síce deklarovala rodovú rovnosť a rovnaké uplatnenie žien v rámci spoločenského usporiadania, tvorba žien-umelkýň však bola objavovaná postupne a najmä v súvislosti s poznávaním diania v zahraničí, pričom označenie umenia ako ženského a feministického bolo aj samými umelkyňami vnímané skôr opatrne. V súčasnosti je aktuálnou reflexia fenoménu rodového, ženského a feminínneho hľadiska, prípadne jeho modifikácií. Tvorba Marie Bartuszovej bola objavená vo svetovom kontexte umenia aj v týchto súvislostiach, cez analógie s tvorbou umelkýň a sochárov a cez morfológické, tematické – myšlienkové koncepcie ako telesnosť, pamäť, rodové aspekty, protofeministické motívy, materiálne a technologické experimenty, edukácia detí, afinita k architektúre, či inštinktívny vzťah ekológii a pod. Aj preto jej diela budeme vídať v dialogických juxtapozíciách s tvorbou sochárov a umelkýň ako Camille Claudel, Barbara Hepworth, Louise Bourgeois, Eva Hesse, Lygia Clark, Yayoi Kusama, Berlinde de Bruyckere, Alina Szapocznikow, Sarah Lucas, Rachel Whiteread, Magdalena Abakanowicz, Magdalena Jetelová, Valie Export, Rosemary Mayer, Zilia Sánchez, Ana Mendieta, Anna Maria Maiolino, Dóra Maurer, Jana Želibská, Eva Kmentová, Adriena Šimotová, Běla Kolářová<sup>673</sup>, Zorka Ságlová,<sup>674</sup> Zdena Fibichová a ďalšie. V texte ich tvorbu komparujeme s dielami Bartuszovej. Nasledujúce príklady sú skicovitými poznámkami, ktoré naznačujú na súvislosti. Experimentálna práca Dóry Maurer s minimalistickou geometrickou, neokoštruktivistickou estetikou a technikou využívajúcou skutočné telo (*Pedotypes*) alebo fyzikálne a chemické procesy: *Traces of a Circle*, 1974, naznačujú komunikačné prepojenie československého umenia s maďarským.

M. Bartuszová poznala tvorbu L. Bourgeois najskôr z jej autorského katalógu, ktorý jej okolo roku 1990 zaslala galeristka Christine König. V čase, keď už bola Maria oslabená začínajúcou sa chorobou, videla aj výstavu L. Bourgeois s názvom *Sídlo paměti* v pražskej

---

<sup>672</sup> Ibidem, s. 47–48.

<sup>673</sup> Podkapitola: Socha ako preliezačka.

<sup>674</sup> Podkapitola: Dialógy. Hra. Geometria.

galérii Rudolfinum v roku 1995, ktorú niekoľkokrát navštívila, sprevádzala ňou aj svoju priateľku Katarínu Šujanovú. Výstava, ktorej kurátorka bola Charlotta Kotíková, predstavila tvorbu umelkyne z obdobia rokov 1982 – 1993. Podľa K. Šujanovej Maria intenzívne vnímala tvorbu L. Bourgeois ako dielo tematizujúce ženskú identitu a existenciu, teda ako dielo feminínne a feministické. Katarína v našom spoločnom rozhovore spomínala, ako ju Maria upozornila na inštalácie, ktoré tematicky a tvaroslovne vyjadrovali obmedzenie, uväznenie cez motívy klietky a previazania vytvoreného povrazmi a drôtni. Sochárstvo Louise Bourgeois nachádza viacero prepojení, z nich uvádzame len niekoľko analógií tvarových: *Tits*, 1967 [23]<sup>675</sup>, koncepčných: *Fillette, (Sweeter Version)*, 1968–1999 [46]<sup>676</sup>, tematických: *Mamelles*<sup>677</sup>, 1991. Témy dom, traumatický zážitok, materstvo, matka a dieťa, žena a muž – partner – manžel – otec, sú rodovými vzťahmi, ktoré formujú jej dielo. V týchto reláciách, (okrem tých morfológických ako je zavesený objekt, kvapka a pod.), môžeme vidieť spojitosti s tvorbou L. Bourgeois, ako v jej diele *I Do, I Undo, I Redo*, ktoré tematizuje štruktúry vzťahu matky a dieťaťa.<sup>678</sup> Osnova Bartuszovej (nerealizovaného) scenára líči scénu, ktorá vypovedá o správaní, ktoré nie je ochranné voči životu, záchranu života vidí v starostlivosti (*Vytrvalost, Scénář na film.*)<sup>679</sup>

Americká feministická postminimalistická umelkyňa Rosemary Mayer pracovala s motívom balónu ako témou dočasnosti, ktorá pripomína, sprítomňuje osobné životné väzby s blízkymi ľuďmi, materiálovo vyjadrené ako uzly na špagátoch, napríklad v dočasnej inštalácii *Some days in April*, 1978. Autorka pracovala s témou ženskej histórie, tým že sa venovala historickým osobnostiam (*The Catherines*, 1972–1973), ale tiež tvorbe iných umelcov, čo je zaujímavé v súvislosti so spôsobom Bartuszovej komunikácií s umelcami. Mayer v roku 1982 publikovala preklad denníka Jacopa da Pontormo (1494–1557, *Pontormo's Diary*, 1975), ktorý poňala ako dialóg s jeho dielom, biografický zápis umelca vnímala ako jej príbuzný, vnímajúc hodnotu pominuteľnosti života.<sup>680</sup> R. Mayer vytvárala objekty krehkých amorfných tvarov – *Amphora*, 1984 [127], vzniknutých z organických

---

<sup>675</sup> Bronz, 12,1 x 26,7 x 15,2 cm, Tate, London.

<sup>676</sup> Sadra, latex, 2001, 57 x 28,6 x 17 cm, Tate, London.

<sup>677</sup> Guma, sklené vlákno, drevo, 2001, 48,2 x 340 x 48,2 cm, Tate, London.

<sup>678</sup> *I Do, I Undo, I Redo*, Morris, 2000, p. 3. In MORRIS, Frances (ed.). Louise Bourgeois, Tate, London, p. 158.

<sup>679</sup> Cit. pri poznámke: 611.

<sup>680</sup> WARSH, Marie, SNEED, Gillian. Diaries of an Artist, The Art of Rosemary Mayer. In *The Brooklyn Rail*, Critical perspectives on arts, politics, and culture. April, 2016, online: <https://brooklynrail.org/2016/04/criticspage/art-and-writing-of-rosemary-mayer>

materiálov (vellum)<sup>681</sup>, alebo visiacich drapérií, ktoré napriek technologickej a materiálovej odlišnosti – vytvorila ich z textílií, igelitu a povrazov – naznačujú, že napriek odlišnému geografickému a politickému kontextu diela umelkýň spája spôsob tvorenia metafor, komunikačných sietí umenia. Experimentálnosť práce s netrvalým a sochársky neklasickým materiálom, ktorá vyjadruje dočasné, intímne v kontraste s tradičným (antická váza, drapéria), je spôsobom vyjadrenia prežívania človeka podnecujúcim telesný, zmyslový, pocitový a intelektuálny rozvoj osobnosti.

L. Belohradská, ktorá s Bartuszovou spolupracovala na niektorých kolektívnych výstavách, pripomína, že české sochárky sú jej bližšie „iným“ spôsobom: *„Staršie generačné predchodkyne Věra Janoušková, Eva Kmentová, Zdena Fibichová položili základy nového sochárstva, ktorého iná kvalita nie je už merateľná šikovnosťou imitatívnej vlohy, ale oveľa viac intenzitou imaginárneho psychofyzického záznamu, prevedeného do nových podôb plastickej reči. Za zamyslenie stojí fakt „iného“ narábania týchto sochárok s dovedy neosobne mužskou sadrou (ako matériou púheho medzistupňa v procese konečnej objektivizácie sochárskej formy) a postupným poženšťovaním tohto materiálu, prejavujúcim sa v diametrálne odlišnom handhaben – zaobchádzaní. Toto žensky prežívané mat' v ruke' vychádza z odvekého (či módnejšie mýtického) narábania žien so sypkými organickými materiálmi, z ktorých možno pridávaním tekutín tvarovať požívateľné produkty. Ikonológia sadry ako definitívneho sochárskeho materiálu používaného ženami – sochárkami sa neoddeliteľne spája s asociatívnou prapamäťou múky, tá zas s procesmi kysnutia, nadúvania a prelievania mäkkého oblého tvaru.*<sup>682</sup>

Tvorba E. Kmentovej, ale aj A. Šimotovej,<sup>683</sup> B. Kolárovej, Z. Ságlovej a ďalších je pre M. Bartuszovú, tvoriacu mimo týchto vzťahov, spojením, ktoré kotví jej tvorbu v kontexte českého umenia. Bartuszová čiastočne poznala tvorbu českých kolegyň z výstav, ktoré navštevovala a z dostupných tlačovín. Nezachovali sa nám dokumenty, ktoré by jasnejšie hovorili o týchto prepojeniach, vychádzame preto najmä zo spomienok J. Bartusza. Cez analogické porovnania nachádzame vzájomné prepojenia najmä vo feminínných koncepciách, proto-feministických motívoch a znakoch ich umeleckej tvorby, ktoré sú

---

<sup>681</sup> CONNOR, Maureen, The Pleasure of Necessity. The work of Rosemary Mayer. In Woman's art Journal, 6.2, New Jersey : Old City Publishing, 1985, s. 35 40.

<sup>682</sup> BELOHRADSKÁ, 1997, s. 7.

<sup>683</sup> Generačné súputníčky s Alinou Szapocznikow, ktorá v rokoch 1946–1947 študovala na VŠUP v Prahe u Josefa Wagnera, tak jako aj Eva Kmentová. Podľa: KLIMEŠOVÁ, Marie. Česká nová figurace šedesátých let, reflexe popartu, groteska, asambláž. In Dějiny českého výtvarného umění, [VI/1] 1958/2000, Praha : Ústav dějin umění AV ČR, 2007, s. 151.

dôležitou súčasťou ich imaginácie a identity. Ďalej je to používanie a tematizovanie abstrahovaných tvarov alebo odtlačkov telesných fragmentov určených na dotyk (nie ako predmet určený na pohľad), uprednostnenie modelovania a odlievania pred tesaním, používanie malej mierky diel, experimentovanie s materiálmi a formami so zreteľom na ich krehkosť a mäkkosť, (sadra, papier), špecifická estetika vytvárajúca sieť nekauzálnych vzťahov, psychologické kvality tvorby odrážajúce zážitky, spomienky, traumy, ale aj zmyselnosť, emotívnosť a subjektívnosť výpovedí týchto autoriek.

Eva Kmentová vo svojej sochárskej tvorbe sadrových, betónových a bronzových odliatkov segmentov tela rozvinula tému vlastnej telesnosti: *Pupek sveta*, 1972.<sup>684</sup> Na reliéfe *Modré prsty*, 1970<sup>685</sup>, sochárka pracuje s motívom vyčnievajúcich-vyrastajúcich prstov, alebo používa negatívne (reverzné) škrupiny svojho tela. Centrum plastického diela *Lidské vejce* z roku 1968 [101]<sup>686</sup> je ukryté vo vnútornom priestore ako symbol zrodzenia a intímnej existencie chrániacej sa pred svetom.<sup>687</sup> Kmentovej kolážovaný motív dažďa (*Děšť*, 1974)<sup>688</sup>, ale aj motív opadaných listov (*Hromada listí*, 1973),<sup>689</sup> sa metaforicky a znakovito prepája s Bartuszovej listami odtlačenými do sadrovej podložky, ako aj v snahe sochársky tieto dočasné prírodné materiály a javy zachytiť. Určite je to aj motív stĺpu, výhonku a diery (*Sloup*, 1979, *Výhonek*, *Květ*, 1979)<sup>690</sup>, či práca s papierom, ktoré sú zástupnými znakmi diel českých umelkyní. Sledovanie ich tvorby je možné vo viacerých reláciách ale i odlišnostiach. Počiatočný náčrt ukazuje, že sú hlbšie. [126, 128] Tvorbu A. Šimotovej M. Klimešová interpretuje ako: „*otisk lidské duše do tělesného tvaru*“<sup>691</sup>, čo môžeme považovať za charakteristické označenie špecifik tvorby okruhu českých umelkyní. Pokračuje: „*Sestupovala však stále hlouběji do nitra lidské existence a obracela svoji figurální tvorbu k velmi intimnímu osobnímu projevu, který svým meditativním charakterem přesahuje k obecně filosofickému sdělení o lidské existenci. Počínaje sedmdesátými lety je pro ni podstatnou proměnou posun od tradiční malby k materiálovému (textilnímu či papírovému) figurálnímu objektu i jeho instalování v nevýstavním, žitém prostoru.*“ ... „*Touto neformálností Šimotová také silně působila na umělce mladší generace na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let.*

---

<sup>684</sup> Laminát, 151 x 1 87x42 cm, Národní galerie, Praha.

<sup>685</sup> Polychrómovaná sadra, 62,8x62,5 cm.

<sup>686</sup> Sadra, 80 x 60 x 65 cm, Východočeská galerie, Pardubice.

<sup>687</sup> KLIMEŠOVÁ, 2007, s. 150.

<sup>688</sup> Koláž, tlačiarska farba, papier, sololit, 55,6 x 77,4 cm.

<sup>689</sup> Cín, 52 x 62 cm.

<sup>690</sup> Sloup, Východočeská galerie, Pardubice, Výhonek, NG Praha, Květ, Muzeum umění Olomouc.

<sup>691</sup> KLIMEŠOVÁ, 2007, s. 174–175.



*Především papírové figurativní realizace Adrieny Šimotové ukazují její neobvyklou citlivost a schopnost proměnit chudý materiál v nositele velkorysého sdělení. O něco později autorka vytvořila řadu monumentálních křehkých postav, jejichž naznačené, odhmotněné tvary a gesta ze svitků vrstveného karbonového papíru umělkyně brutálně perforovala (Podpírání, 1984). Figurativní tvorba Adrieny Šimotové stále silněji tíhla k nehmotnosti existence, k subtilnosti jejich otisků – stop lidského těla či tváře v jemném prchavém doteku na hedvábném papíře. Šimotová hledala v těchto otiscích vzpomínku, ale obnažovala také svou vlastní tělesnost způsobem, který se blížil závěrečnému dílu Aliny Szapocznikowové.“<sup>692</sup>*

#### **4. 6. Čisté ticho bielej**

*„... plocha je tichá, bezfarebná, neutrálna, neosobná ...“<sup>693</sup>*

*„Ale právě tak není velké poezie bez dlouhých intervalů uvolnění a prodlev, není velkých básní bez ticha. Voda je též vzorem klidu a ticha.“*

*„Máme-li porozumět tichu, naše duše asi potřebuje vedle sebe cítiť nějaké velké přírodní jsoucnó, ktoré spí.“<sup>694</sup>*

Pre M. Bartuszovú bola sadra najdôležitejší materiál. Umožnila jej tvoriť invenčne, rýchlo, byť v aktívnom pohybe, s možnosťou kedykoľvek prácu ukončiť a znovu začať, bola dostupná. Finálne dielo pôsobilo mäkko, nežne, skromne, ticho, „dokonale“; tlmočila aj jej naturel. Práca so sadrou spočíva v poznaní správneho pomeru vody a sadrového prášku pri zarábaní hmoty, kedy sa sadra sype do vody. Pri miešaní kaše sa skúša napr. možnosti pridania väčšieho množstva vody pre dosiahnutie určitej plasticity tuhnúcej sadrovej hmoty a pod. Maria využila aj jej vlastnosti: prírodný pôvod z nerastu, alabastrovú bielosť, ktorá vie absorbovať hmotu a splynúť s iným organickým materiálom, prirodzene ladí s farebnými hlinkami z vkladných prírodnín. Osožnou jej bola aj materiálóvá krehkosť a fyzická dočasnosť a zužitkovala aj jej tekutosť (schopnosť vyplniť štrbiny a úzke záhyby drapérií, balónov a pod.). Do tuhnúcej hmoty sadry, ktorá je tiež nerastom získavaným čiastočným

---

<sup>692</sup> KLIMEŠOVÁ, 2007, s. 174–175.

<sup>693</sup> Mária Bartuszová o svojej práci. In KVASNIČKA, Marián. Mária Bartuszová. Trenčín : Oblastná galéria M. A. Bazovského, 1983, (nepag.) (katalóg výstavy).

<sup>694</sup> BACHELARD, Gaston: Jazyk vody. in Voda a sny. Praha 1997, s. 220.

vypálením minerálu sadrovca<sup>695</sup>, teda organickým materiálom, vkladala živé a neživé prírodniny: kamene, konáre stromov. Sadra bola ako tradičný materiál používaná najmä v štukatérstve. V 2. polovici 20. storočia sa tento materiál uplatňuje v tvorbe umelcov a umelkýň, nie len ako pomocný materiál, na tvorbu odliatkov, modelov, alebo posmrtných masiek, ale ako významový a estetický nosič: napr. Olbram Zoubek snal masku Janovi Palachovi, Juraj Meliš pracoval s odliatkom vlastnej tváre, *Monológy*, (1985–1986). Používanie materiálu sadry súvisí s tendenciami umenia, ktoré sú otvorené experimentálnym prístupom v tvorbe priestorového objektu a inštalácie, najmä konceptuálneho umenia, minimalistického a postminimalistického, procesuálnej tvorby, krajinného umenia, arte povera a pod. V československom umení 60. rokov bola sadra známym a používaným materiálom – buď spojeným s tradičnou prácou na sochárskych modeloch<sup>696</sup>, alebo užívaná v neoavantgardných umeleckých stratégiách a postupoch. Okrem toho, že bola finančne dostupná, bola vhodná na rýchlu produkciu artefaktu: stvoriť, vizualizovať, skicovito, útržkovito, sprítomniť tak čiastočne nalievajúcu myšlienku a táto rýchlosť je aj odrazom dobového pocitu, alebo situácie, z ktorej umelci vychádzali. V dobe, keď všetko bolo sledované, niečo rýchle mimo kontroly, aj keď len technologickej, estetickej a časovej, muselo pôsobiť terapeuticky, symbolizovalo spontánny, živelný a aj podvrtný prejav. Sadru používali umelci rôznym spôsobom, Eduard Antal tvoril slepé reliéfy ako geometrické matrice dokonalých architektonických systémov, ako sochársky materiál ju používal Juraj Bartusz, ktorý do tuhnúcej sadry hádzal tehly a zápasil s jej statickým zastavením v tuhom stave. Jozef Jankovič odlieval tvary fragmentov tiel do pančúch, rukavíc, z ktorých vytvoril expresívne a existenciálne diela štýlovo komunikujúce s environmentom Zdeňka Berana *Rehabilitačné oddelenie Dr. Dr.* z rokov 1970–1971. So sadrou pracovali ako s tradičným materiálom slovenskí sochári Ján Mathé, v tvorivom prepojení na Henryho Moora, sochár Juraj Rusňák, a tiež Vladimír Havrilla, ktorý konceptuálne narábal s interpretáciou sochárskych tém, funkcií a foriem napríklad emblematických diel moderny (Brâncuși, Moore). Eva Kmentová používala sadru na tvorbu odliatkov s motívom vajca a fragmentov tela. Maria Bartuszová si ju ako tekutú matériu, ktorá vníma jej ruku a zviditeľňuje obrazy jej predstáv, myšlienok, pocitov prijala za vlastnú signatúru.

---

<sup>695</sup> Sádovec, (z gréčtiny gypsos) dihydrát síranu vápenatého ( $\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$ ) vzniká väčšinou vyzrážaním z morskej vody v plytkých zálivoch, z vulkanických plynov, v pieskoch a íloch, kde sa nachádzajú jeho kryštály a rozeovité agregáty. Jeho odrodou je napríklad aj alabaster. Podľa: PRICE, Monica, WALSH, Kevin. Horniny a minerály. 2005, (Rocks and Minerals, Dorling Kindersley Limited), Bratislava : SLOVART, 2006, s. 39, 42, 173, 174, 175.)

<sup>696</sup> KAROUS, Pavel. ed. Modely. Pavel Karous v Praze. 2015. Doplnok druhého vydania publikácie Vetřelci a volavky. Katalóg uvádza obrazový materiál sochárskych modelov autorov vrátane M. Bartuszovej autori: Hugo Demartini, Štefan Belohradský, Josef Klimeš, Milan Vácha, Ján Mathé, Zdeněk Šimek, Eva Kmentová a ďalší.

Sadra je typická tým, že je biela, nefarebná a tento sémantický význam odkazuje na súvislosti s ideami, ktoré bielu, belosť povrchu, hygienickú a morálnu čistotu poňali ako svoje zástupné znaky. Pre československý kontext umenia to bol určite dôležitý impulz v moderne, v spomínanom konštruktivizme a abstrakcii ruskej avantgardy, v nekonečne a prázdne Malevičových priestorov, ale aj v tendencii zamerania architektúry na experimenty s materiálmi, formami, postupmi. Konkrétne v tézach puristov, vychádzajúcich z Le Corbusierových čistých foriem a tvarov, ako aj utopistických vízií architektúry, ktorá mala vyčistiť a usporiadať celý život ľudí, mestá, i celý sociálny systém. Biela ako farba hygienického náteru, symbolizujúca dokonalosť a vnútornú morálnu čistotu človeka vychádzala zo skorších predstáv a ideálov, z Winckelmannovho „bieleho mýtu antiky“ vzniknutého z nepresného poznania podoby povrchov bielych sadrových kópií antického umenia.<sup>697</sup> Významovosť bielej sa symptomaticky odráža v cyklicky sa vynárajúcom platonizme perennis, o ktorom v súvislosti s jazykom geometrie uvažuje Karsten Harries.<sup>698</sup> Platonizmus spája s hnutím moderny Le Corbusiera a A. Ozenfanta, v ktorom pripomína názor, že ľudské je stotožnené s racionálnym a keďže geometriu neutvára telo ale duch, je teda stroj prejavom zduchovnenia organizmu (Theo van Doesburg). Tieto myšlienky súvisiace s tézami utopického socializmu, u nás realizované najmä v urbanizme panelových sídlisk, boli v 70. a 80. rokoch diskutované a ovplyvnili aj charakter umenia, napríklad aj koncepciu umiernennej, strohej estetiky, ktorá sa prejavuje v minimálnej farebnosti bielej, čiernej alebo šedej, ako aj celkovou nedôverou umelcov k ornamentu. Ako vidíme, architektúra, jej funkčné, formálne, materiálne, konštrukčné riešenia a jej duchovné významy sa v tvorbe Marie Bartuzovej, najmä v jej závere, podieľa na metaforickosti jej objektov ako sme už spomenuli v súvislosti s architektúrou košického dómu a s nákresom objektu agátu opretého o Notre Dame, ktorý si zakreslila pri prechádzke po Paríži v roku 1976. Dôležitým a prehodnocovaným impulzom československého umenia bola jednako pražská výstava a tvorivé podnety *monochromatickej maľby a prázdneho priestoru* Yvesa Kleina a tiež tvorba talianskeho umelca argentínskeho pôvodu Luciana Fontanu, ktorá bola známa aj vďaka prekladom a textom Ivana Jirousa publikovaných v časopise *Výtvarné umění*, ktorý sa o jeho tvorbu zaujímal.<sup>699</sup> Fontana vystavoval na Bienále v Benátkach v roku 1966, v období, kedy bolo možné na krátky čas cestovať a naživo spoznávať dianie umenia za oponou. Dobový

---

<sup>697</sup> ROSINOVÁ, Liana. Čistá biela. Kritický pohľad na čistotu a belosť v architektúre v období modernizmu. In Poučení z modernity? Zlatý řez, n°37, zima 2014, s.4 – 15.

<sup>698</sup> HARRIES, Karsten. Etická funkce architektury. Kapitola XV Děs času a obliba geometrie. Praha : Arbor vitae, 2011, s. 236-248.

<sup>699</sup> JIROUS, Ivan: Zemřel Lucio Fontana, Výtvarné umění XVIII, 1968, č. 9–10, s. 444–446.

„silný pocit klidu, jasu a čistoty“ sledoval I. Jirous aj na výstave, ktorá v tom istom roku predstavila diela Zdeňka Sýkora, Karla Malicha, Jiřího Kolára a Huga Demartiniho.<sup>700</sup> Vystihol črtu ich tvorby, ktorá súvisela s organickým charakterom jazyka geometrie, ako aj so vzťahom človeka k okolitému svetu a k jeho moderným výdobytkom. I. Jirous oboznámil českých a slovenských čitateľov s Fontanovou tvorbou, ktorú podrobne popísal. V členení do troch skupín, uvádza a upozorňuje na dielo *Priestorový environment* z roku 1949, ktoré podľa neho prekročilo „určitý druh umělecké zkušenosti ležící za hranicí konvenčního umění.“<sup>701</sup> Venuje sa jeho experimentom s pálenou hlinou, ktoré viedli k jeho priestorovým konceptom, píše o perforovaných plátnach (redukciách) ako o syntéze maliarskej plošnosti a sochárskej priestorovosti, zdôrazňuje rozmer časovosti a pohybu, orientáciu na techniku a vedecký pokrok spojený s inštinktívnym pocitom spolunáležitosti s prírodou. Dôležitými sú informácie o sériách monochrómnych plátien perforovaných jedným alebo viacerými rezmi, označovaných priestorovým pojmom *Attese (Čakanía)*, ktoré podľa neho nie sú len obyčajnou dekoráciou, vidí v nich akúsi mimoumeleckú skutočnosť. Tvorba Fontanu zaujímala aj Mariu Bartuszovú, ktorá mala podľa J. Bartusza už v časoch štúdií na UMPRUM jeho autorský katalóg a vo svojich dielach z ostatnej tvorby to aj prejavila triptychom reliéfov *Hommage to Fontana* [118, 119]. Išlo o hlbší záujem, dialóg s jeho tvorbou. Na jednej strane reagovala na jeho myšlienky o čase a priestore v umení, o bielej farbe a monochrómnej ploche, ale tiež o priestorovom prostredí *environnement*<sup>702</sup> a na druhej ich dialogicky interpretovala. L. Fontana v *Manifesto Blanco* píše: „Po tisíciletích rozvoje analytického umění přichází okamih syntézy. Dříve bylo oddělování nezbytné, dnes znamená dezintegraci vytyčené jednoty. Syntézu chápeme jako souhrn fyzických prvků – barvy, zvuku, pohybu, času a prostoru, integrující ve fyzickopsychickou jednotu. Barva, prvek prostoru, zvuk, prvek času a pohyb rozvíjející se v čase a prostoru jsou základní formy nového umění, které v sobě zahrnuje čtyři dimenze bytí, čas a prostor.“<sup>703</sup> J. Chalupický sa termínom nekonečného priestoru rozpínajúcom sa v čase, „který teprve vzniká“ zaoberá v knihe *Nové umění*, popisuje ho ako stav „v nevýslovném a v beztvarem; u podstatné konkrétnosti světa.“<sup>704</sup> Tento príklon

<sup>700</sup> Konala sa v GMU v Roudnici nad Labem vo výbere Jiřího Padrtu. Podľa: JIROUS, Ivan. Konstruktivní tendence. in *Výtvarná práce XIV*, 1966, č. 13, s. 4.

<sup>701</sup> JIROUS, 1968, s. 444.

<sup>702</sup> HAZAN, ed., 1973, heslo FONTANA, Lucio, s. 98. Slovník, ktorý umelkyňa poznala. Text uvádza príklon Fontanu k iracionálnemu ako opozícii voči kríze racionalizmu, tiež uvádza vzájomnú spojitosť medzi hrou a angažovanosťou, ktoré označuje ako základné pojmy sochárstva.

<sup>703</sup> Lucio Fontana, *Bílý manifest*. *Výtvarné umění XVIII*, 1968–1969, č. 9 – 10, s. 448 – 451.

<sup>704</sup> CHALUPECKÝ, Jindřich. *Nové umění*, In *Výtvarné umění XVI*, 1966, č. 10, s. 487.

k témam *nového umenia, kultúry čistých vzťahov, nekonečného priestoru, čistého umeleckého diela* a najmä *k abstrakcii* súvisí s východiskom, ktoré má širšie uplatnenie v československom umení a vychádza z textových manifestov moderny, sprostredkovaných významne aj v textoch J. Chaluppeckého.<sup>705</sup> Inšpiratívnymi boli novátorské tézy Malevičovych literárnych formulácií ideí o umení (1915–1922),<sup>706</sup> Mondrianova teória neoplasticizmu, (1920)<sup>707</sup>, Kandinského kniha *O duchovnosti v umení*, (1911) o spojení abstraktného umenia s prírodou, spomínané Kupkove texty, ktoré poskytli československej konceptuálnej neovantgarde, reagujúcej na abstraktné umenie, ideové zdroje. Bartuszová si informácie dopĺňala z rôznych zdrojov, niektoré si poznamenala: „*O Kandinským. Ve všech obdobích však vždy šlo o jednotu spontánnosti a meditativnosti, o jednotu, která někdy přerůstala směrem ke spekulaci.*“<sup>708</sup>

Dialogickým príspevkom k fenoménu nekonečna a bielej farby v slovenskom kontexte je projekt *Biely priestor v bielom priestore* z rokov 1973–1974, trojice umelcov Miloša Lakyho, Stana Filka a Jána Zavarského, ktorí v manifeste *Senzitivita* vyhlasujú: „*Hlásime sa k slobodnej „čistej senzitivnosti“, ktorá je absolútna a je jedinou možnosťou „čistého senzitivného umenia*“. Daniel Grúň ho interpretuje v súvislosti s československou výstavnou praxou ako zámer umeleckého projektu, ktorým bolo pracovať s modelovým prostredím bielej kocky a neopakovateľne premeniť vnímanie idealizovaného priestoru. A ďalej, že: „*ideológia bielej kocky na nás uvažuje pohľad „čistých očí“, ktorými nevidíme iné, než „čisté umenie*“.<sup>709</sup> Projekt *Biely priestor v bielom priestore* je kritickou reakciou na abstraktnú formu, je príspevkom k novo formulovanému jazyku umenia.<sup>710</sup> Je však „*imaginárnym, neskutočným priestorom v priestore, teda metapriestorom, ktorého podstatou je evokovať existenciu absolútnych daností vo svete (svet ako bytie všetkého), a zmyslom ktorého je „čisté umenie*“ – *týkajúce sa samej podstaty veci, ...*“. „*Absolútno tu nie je myslené ako nejaký*

---

<sup>705</sup> CHALUPECKÝ, Jindřich. Umění dnes. Praha : Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1966.

<sup>706</sup> MALEVIČ, Kazimir. O nepredmetnom svete, Bratislava : Tatran, 1968.

<sup>707</sup> MONDRIAN, Piet. Lidem budoucnosti. Studie k neoplasticizmu. Praha : Triáda, 2002.

<sup>708</sup> Zo zápiskov M. Bartuszovej. AMB, f. DaK. Garlatyová 2012 – 2015, nedatované, okolo 1983. Citované podľa: ZIKMUND, Václav. Stručné dějiny moderního malířství, Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1971, s. 136.

<sup>709</sup> GRÚŇ, Daniel. Ideológia bieleho priestoru, prednáška, máj 2016, publikované: <http://www.novasynagoga.sk/daniel-grun-ideologia-bieleho-priestoru/>, dohľadané: 1. 12. 2016.

<sup>710</sup> Ibidem, GRÚŇ, Daniel. Ideológia bieleho priestoru. 2016. „V manifeste rozvíjajú podnety „sensibilité picturale de l’immatériel“ Yvesa Kleina a jeho myšlienky o „réelle créativité du vide“ mohli byť práve tým podnetom, ktorý inicioval „biely nehmotný priestor v bielom nekonečnom priestore“.

*nedosiahnuteľný ideál, ktorý je cieľom človeka alebo ľudstva, ale ako prirodzená súčasť reality, ktorá je pomocou čistej senzibility očistená od predmetného sveta.*<sup>711</sup>

Monochromatickosť bielej, prípadne jej odtieňov, ktoré vznikajú v priebehu času premenou belosti a materiálu, a to tmavnutím, žltnutím, šedivením, popolavením bola tematizovaná v tvorbe ďalších umelcov, okrem L. Fontanu tvoril Piero Manzoni *Achromy* (1957) zo zmesi kaolínu a lepidla reagujúc na symboliku modrej farby Yvesa Kleina. Analógiou k Bartuszovej konceptu pneumatického odlievania sadry do zoskupení balónov sú tiež Manzoniho inštalácie *Dych umelca*, pozostávajúce z balónu nafúknutého autorom a zachovaného ako objekt so zvyškom prasknutého balóna.<sup>712</sup> Giuseppe Penone sochársky experimentujúci s prírodnými procesmi ako dýchanie, rast, starnutie, v ktorom sa stretáva kultúrne (ľudské) a prírodné, pracoval s fenoménom dychu.<sup>713</sup> Spomenuté relácie tvorby sochárky *arte povera* sú viditeľné na inštaláciách a objektoch Maria Merza tvorené v dialektických vzťahoch: príroda – kultúra, tradícia – inovácia, prírodný – umelecký. Merz, ktorý vychádzal zo svojho traumatického zážitku z bombardovania počas vojny, používal pre vytvorenie svojho osobitého posolstva materiály ako sadra, sklo a pod., so zámerom vyjadrenia myšlienky syntézy a rovnováhy prírody a kultúry.<sup>714</sup> Súvislosti s ďalšími umelcami *arte povera* sú viditeľné aj v tvorbe Juraja Bartusza. Bartuszovej program sa od začiatku 80. rokov stále viac orientoval na minimalistické a konceptuálne umenie, tak ako ho mohla poznať z odstupe, nepriamo, ale o to s väčším zaujatím. Umelci, ktorí tvorili za železnou oponou, si vytvorili vlastný variant umenia, ako sa na túto tému vyjadril Július Koller: „... *“konceptuálne umenie“ sa v rôznych krajinách vyvinulo rozličnými spôsobmi*“.<sup>715</sup> Koller i napriek tomu, že žil a tvoril v Bratislave, bol spoločenským outsiderom zaujatým vlastným výskumom, tvoriacim v izolácii. Jeho dielo, podobne ako tvorba Marie Bartuszovej, bolo objavené svetom „západného“ umenia ako inovatívny príspevok, ktorý mení a rozširuje už ustálené kánony umenia.

---

<sup>711</sup> LAKY, Miloš. Biely nehmotný priestor v bielom nekonečnom priestore, alebo biely nekonečný priestor v bielom nehmotnom priestore. 1974–1975. Rukopis. Archív Borisa Kršňáka, s. 1.

<sup>712</sup> Piero Manzoni, *Artist's Breath*, 1960, TO7589. V slovenskom umení je v súvislosti s touto témou dôležitá práca S. Filka a jeho objekt *Dýchanie*, 1970, (Polymúzičný priestor, Piešťany), celtovina, elektorický motor s fázovaním ventilátora, pozostávajúci z nafúknutého 6 m pretlakového balóna. Podľa: GREGOROVÁ STACH, Lucia/HRABUŠICKÝ, Aurel, Stano Filko 1., Bratislava : Slovenská národná galéria, 2018, s. 149.

<sup>713</sup> *Breath of Clay*, 1978, TO6772.

<sup>714</sup> Téma výstavy Mario Merz – *Unreal City*, Galleria dell'Academia, Venezia, 2015.

<sup>715</sup> BEKE, László: An interview with Július Koller, 23. 3. 2002 in Bratislava. In FERIANCOVÁ, Petra (ed.). *On Directing (and Not Curating) Art*, Bratislava : sputnik edition, 2016, s. 3.

#### 4. 7. Výstava ako živý organizmus

M. Bartuszová po prvej autorskej výstave v Trenčíne v roku 1983 uvažovala o možnosti realizácie výstavy svojej aktuálnej tvorby, ktorá ešte nebola nikde prezentovaná a pre verejnosť, aj tú odbornú, bola úplne neznáma. Ako sme uviedli už skôr, Bartuszová mala dobrý prehľad o českom umení a výstavách, ktoré sa konali v Prahe a privítala by záujem o svoju tvorbu z tohto prostredia.<sup>716</sup>

Výstava trvala pomerne krátky čas, bola otvorená 12. januára a skončila sa 21. februára 1988, ako umelkyňa uvádza v už spomínanom liste riaditeľovi Národnej galérie v Prahe J. Kotalíkovi.<sup>717</sup> Konala sa vo výstavnej sieni Zväzu slovenských výtvarných umelcov (ZSVU) v Košiciach. [139–143] Názov výstavy a katalógu, *Mária Bartuszová, sochárske práce I., 1962/1987*, naznačuje zámer pokračovania v mapovaní a prezentovaní jej tvorby. V katalógu je publikovaný výber 119 diel z uvedeného časového obdobia zostavený na základe estetického komponovania čiernobielych fotografií, a to najmä bronzových a hliníkových odliatkov diel 60. a 70. rokov. Fotografie G. Kladeka na dlhý čas vizuálne prezentovali jej nevystavované diela, ktoré skoro nikto nepoznal z priamej percepcie a ovplyvnili poznanie a vizuálne vnímanie sochárskej tvorby umelkyne. Grafickú úpravu katalógu urobil Ľubomír Badiar, ktorý spolupracoval s G. Kladekom. Kurátorom výstavy pôvodne mal byť Gabriel Kladek, ale na základe priania a rozhodnutia Marie Bartuszovej spoluprácu počas realizácie výstavy ukončili na základe profesionálnych nedorozumení, o ktorých sa dozvedáme z niekoľkých autorkou písaných konceptov listov G. Kladekovi: *„Vaše fotografie sa mi páčia a cením si u vás poctivosti v prístupe k robote, vašej vzdelanosti, informovanosti a schopnosti invencie tvorivým spôsobom rozmýšľať. Viem, že na kvalitnú robotu treba mať čas a klud a rešpektujem aj tempo Vašej práce. Nevyhovuje mi ale, keď ma staviate pred hotovú vec a ja sa nemám možnosť zariadiť tak, aby mi situácia alebo výsledok roboty vyhovoval. Ku príkladu som chcela mať na výstave diaproyektor a súhlasil ste s tým, že urobíte diapozitívy. Pak ste hovoril, že koľko sa stihne, toľko ich bude a pak nebol ani jeden a bolo neskoro nájsť na túto robotu niekoho iného. Nerozčúlila som sa, ale v duchu som sa rozhodla, že v budúcnosti sa zariadim tak, aby sa mi to už nestalo. Ďalšia vec, ktorá ma zaskočila je 46 x moje meno v katalógu. Je to totálny protiklad môjho cítenia a myslenia, nemá to proporcie úmernosti vecí, ktoré mi vyhovujú. Nechápem, aký ste mal dôvod dať tam*

<sup>716</sup> Výstavu videl, podľa svojho vyjadrenia, Jiří Valoch, pozri poznámku č. 347. Zo Slovenska to boli Vladimír Beskid, Peter Markovič, Étiene Cornevin, z výtvarníkov Juraj Bartusz, Vladimír Popovič, Katarína Šujanová, Katarína Blažová Tekelová a ďalší.

<sup>717</sup> Cit. pri poznámke č. 471.

*tol'kokrát moje meno. Nechápem, prečo ste sa ma nespýtal, či to tak smie byť v katalógu.*<sup>718</sup> Výstavu teda sprevádzali určité problémy, nebol to len krátky termín jej trvania, ktorý sa zrejme posúval, ale najmä nedorozumenie medzi bývalými spolupracovníkmi, ktoré poznačili aj vydanie katalógu a jeho zostavenie. Umelkyňou aj okolím očakávaný prvý katalóg vyšiel v roku 1988, počas trvania výstavy, no bez odborného textu, biografických a bibliografických údajov.<sup>719</sup>

Pri rekonštrukcii skutočností výstavy sa opierame o dostupné informácie, i keď máme málo pramenných zdrojov. Kľúčom k jej interpretácii je archív fotografií, rekonštrukcia konceptuálnych zámerov autorky výstavy s hodnotením vystavených diel na základe aktuálneho výskumu tvorby M. Bartuszovej a ohlasy na výstavu.

Výstavu na žiadosť sochárky nafotili už iní fotografi, ktorí vytvorili ťažiskové čiernobiele pohľady a sprostredkovali jedinečnú atmosféru a usporiadanie inštalácie výstavy. Boli to fotografi ako Kamil Varga, Martin Marenčin, Štefan Auer a zrejme i ďalší autori.

Expozícia, na rozdiel od katalógu, bola koncentrovaná na výber diel druhej polovice 80. rokov. Nebola členená tematicky, retrospektívne, či na základe určitej umenovednej metodiky. Bola to výstava, ktorú si Maria Bartuszová podľa vyjadrenia dcéry Anny koncipovala autorsky sama ako *živý organizmus – živé prostredie*.<sup>720</sup> Do práce vložila osobnú sochársku citlivosť pre priestorové vnímanie galerijného miesta, smerujúc k vytvoreniu špecifického prostredia s aktívnym výrazom a zážitkovým pôsobením na diváka.

Galéria ZSVU sa nachádzala v priestoroch budovy situovanej v nároží Hlavnej a Alžbetinej ulice.<sup>721</sup> Galerijný priestor, podľa rekonštrukcie na základe fotografickej dokumentácie, tvorili tri súvislé priestory uličného krídla budovy, orientovaného na Hlavnú ul., s dispozičným riešením v tvare písmena „L“. Južnú, predĺženú časť dispozície, tvoril dvojpriestor preklenutý vo východnej miestnosti valenou klenbou s lunetovými výsečami

---

<sup>718</sup> AMB, f. DaK. Garlatyová 2012 – 2015. Citát je z tretieho konceptu listu zo 4. februára 1988 písaného M. Bartuszovou v Železničiarkej nemocnici v Košiciach. Koncept listu vyjadruje jej kritické výhrady, ktoré vyplývajú z postupu práce: ohradzuje sa voči jeho reakcii na to, že si objednala iných fotografov, pripomína mu, že sa nezaviazali k výhradnej spolupráci a že sú finančne vyrovnaní.

<sup>719</sup> [Katalóg výstavy. Mária Bartuszová, sochárske práce I., 1962 / 1987, Košice : 1988, vydala Krajská organizácia ZSVU, tlač: VTK, fotografie: Gabriel Kladek, grafická úprava: Ľubomír Badiar.] V katalógu je nesprávne uvedený rok konania výstavy ako 1987.

<sup>720</sup> Pozri poznámku 91, 92: „Prostredím – inštaláciou sa stáva každá výstava Márie Bartuszovej, ....“, GERŽOVÁ, 1992, č. 18–19, s. 19, 20.

<sup>721</sup> Hlavná č. 30 – Alžbetina 2, historický objekt so zložitým stavebným vývojom tvorili pôvodne dva stredoveké domy, v baroku adaptované na jezuitský seminár, od roku 1840 mestská sporiteľňa a v 2. polovici 20. storočia na galériu, ktorú od roku 1991 vystriedala obnovená funkcia banky existujúca dodnes. Podľa: HALÁSZOVÁ, Anna. Aktualizačný list národnej kultúrnej pamiatky, č. ÚZPF 1067/1, Seminár, Hlavná 30 - Alžbetina 2, Košice, 2001. Pamiatkový úrad Slovenskej republiky Bratislava.



a v západnej ihlanovitý stropný svetlík prekrytý podhlľadom.<sup>722</sup> Tretí, rozsahom najmenší výstavný priestor, situovaný severne v úrovni Hlavnej ulice, zaklenutý valenou klenbou s päťbokými výsečami, bol sekundárne upravený ako vstupný priestor galérie. Výhľad z rozmerného, dnes už zaniknutého okna tejto vstupnej miestnosti expozície, orientovaný na Hlavnú ulicu, resp. námestie, poskytoval pôsobivý pohľad na stredoveký Dóm Sv. Alžbety. Zachytával štruktúru kamenného muriva a južný bočný portál západnej fasády s jeho zjednodušeným gotickým tvaroslovím.

Vstupná – severná miestnosť ponúkla pohľad na inštaláciu v okne (AMB 489), ktorú sochárka vytvorila in situ. Toto poeticky krehko pôsobivé dielo bytostne vypovedá o tvorbe M. Bartuszovej, ktorá reagovala na špecifickosť pôvodného miesta. Integruje mnohé predošlé postupy a zámery autorky, ako je minimalistický fragmentovaný objekt, ktorý prepája sa s jej východiskami v umení moderny, najmä v surrealistickej otvorenosti pre fantazijné, snové a pocitové inšpirácie, formulované najmä objektom či jeho fragmentom, časťou a inscenovanou priestorovou inštaláciou, akou bola napríklad inštalácia Marcela Duchampa *Mile of string*, ktorú vytvoril pre výstavu *First Papers of Surrealism* v roku 1942 v NY. Výstavný priestor, v ktorom boli na stenách vystavené diela ďalších umelcov, členila hustá sieť špagátu, ktorým ho previazal. Pohyb po priestore bol možný len tak, že sa ním návštevník prepletal. Navyše Duchamp zorganizoval v priestore inštalácie hru detí s loptou, čím celú akciu a fyzický pohyb v nej ešte viac zneistil. Motív hry, použitý Duchampom, súvisiaci s jeho záujmom o detstvo a aj hračky, bol podľa D. Hopkinsa dôležitým príspevkom avantgardy k práci s fenoménom detskej hry.<sup>723</sup>

Z inštalácie v priestore okna, v dnes už neexistujúcej galérii, sa nám zachovalo niekoľko fotografií. Výnimočná je fotografia Kamila Vargu, ktorá zobrazuje priehľad cez okno z priestoru galérie s inštalovanými dielami, vizuálne prepojený s detailom západnej fasády stredovekého chrámu. Štruktúra jeho kamenného muriva s pravidelným pravouhlým rastrom škár a kameňosochárske detaily portálu s jemnou kružbou v lomenom oblúku archivolty, zdobenej krabmi s krížovou kyticou, vytvárajú pôsobivý kontrast s belostne hladkými dielami sochárky a s jemnou štruktúrou šikmých línií nití. Do okna galérie z ulice

---

<sup>722</sup> Tento trakt slúžil v minulosti ako banková hala a v období medzi rokmi 1907 – 1912 prešiel secesnou úpravou, ktorá sa prejavila v ornamentálnych detailoch štukového reliéfu podstropnej rímsy alebo architektonickom riešení priechodu medzi týmito priestormi. Podľa: Ibidem, HALÁSZOVÁ. 2001.

<sup>723</sup> Podľa: HOPKINS, David, Duchamp, Childhood, Work and Play: The Vernissage for First Papers of Surrealism, New York, 1942, In Tate Papers, No. 22, Autumn, Dostupné: <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/22/duchamp-childhood-work-and-play-the-vernissage-for-first-papers-of-surrealism-new-york-1942>, accessed 1 November 2019.

skúmavo hľadá dieťa s hračkou. Možno ho zaujala činnosť fotografa. Pozerá sa do vnútra priestoru, na previazané vajíčka cez špagátovú „pavučinu“, v ktorej sú zachytené oblé biele tvary. Je to vizuálne pôsobivý záber, blízky povahe myslenia Marie Bartuszovej, ktorej zámerom bolo tvoriť umenie oslovujúce ľudí duchovnou a ideovou čistotou a prostredníctvom imaginácie umožňujúce prežiť kontemplatívny zážitok.

Už v prvej miestnosti boli diela zostavené tak, že vytvárali sieťové vzťahy – na dvoch kamenných platniach boli inštalované sadrové objekty, čo je tiež dokladom autorského zámeru inštalácie diel na kamennej pieskovcovej platni. Dvojica menších plastík s predĺženými tvarmi s plasticky emotívnym motívom previazania (AMB 409, 410, 1987) komunikovala so skupinou previazaných vajec; jedno vajce (AMB 403, 1986) ležalo na okraji kompozície, kým trojicu tvorili korpusy dvoch diel, jedno je dvojička (AMB 404, 1985 – 1987) a jedno sólové (AMB 405, 1985–1987). Z previazanej špagátovej štruktúry vajec viseli z okraja sokla špagáty zatŕažené kamienkami, pôsobia ako živé organizmy poznačené spútaním. Toto pnutie synapsií kreslili aj linky šnúry natiahnutej v drevenom ráme krížom cez seba, vytvárajúce spojeniami jemný vzor akejsi tkaniny, pavučiny. Jeden z mála zápisov sochárky sa vzťahuje k tejto téme: *„To čo robím je snád' výrazom môjho životného pocitu spútanosti, spútanosti s problémami existencie ľudí a všetkého živého na zemi, problematickým riešením týchto problémov, spútanosť existencie ľudí, ich možnosťou a schopnosťou s týmito ťažkosťami účinne a zmysluplne naložiť. Nepatrnosťou mojej existencie a nepatrnosťou mojich síl a krátkosťou času jedného života a popri tom nádej o význame a dôležitosti všetkého (teda aj mojej existencie), toho ako rozmýšľam a čo robím a pre mňa z toho vyplývajúci optimizmus z objavu meteorológie Edwarda Lorenza Butterfly Effect, stačí mávnutie motýlieho krídla, aby sa rozpútal cyklón“.*<sup>724</sup>

Situáciu inštalácie dopĺňali dva sadrové reliéfy; jeden s halúzkou stromu, pomenovaný ako *Topenie snehu* (AMB 354, 1985) [91], druhý, zachovaný na fotografii K. Vargu, s perforáciami osvetlenými vnútorným zdrojom svetla (AMB 451, 1985–1987). Halúzkový reliéf znakovito odkazujúci na periodické procesy prírody je konfrontovaný objektom, ktorý má deštruovanú štruktúru. Gestický výraz diela, ktorého vnútorné hmoty sa vzdúvajú a praskajú ako pri vnútornej geologickej činnosti Zeme, naznačuje na deštrukčný proces vplyvu vonkajších geologických činiteľov ako je dážď, mráz, slnko... . Na kamennej podlahe bol po pravej vstupnej strane umiestnený objekt so sadrovým bublinovým tvarom odliatym do meteorologického balónu, do ktorého vniká vertikálne vtlačený drevený hranol železničného

<sup>724</sup> Zo zápisov M. Bartuszovej. AMB, f. DaK. Garlatyová 2012 – 2015. 1980–1988.

podvalu (AMB 480, 1986–1987) Jeho symbolický pendant (AMB 481), umiestnený v tretej miestnosti, zdôrazňuje tému vzťahov princípov ako napr. tvrdosť vs mäkkosť.

Priechod do druhej sály sa nachádzal medzi reliéfom s vnútorným osvetlením a inštaláciou na kamenných platniach a ponúkol druhý ťažiskový pohľad výstavy, a to na škrupinový reliéf otvárajúci tému privátnej organickej architektúry (AMB 426, 1985 [113]). Toto esenciálne dielo M. Bartuszovej reaguje na architektoniku prírody alúziou na stavbu hniezda, včelieho alebo osieho. Je víziou intímnej architektúry, alternatívou, ktorá pointuje osobné vzťahy, väzby, ale aj pocitové prežívanie odrážajúce sa vo vnútornom usporiadaní stavby-obydlia.

Vľavo, pri okne na Hlavnú ulicu, bol umiestnený rozmerný objekt stlačeného vajca *Tlakom perforovaný tvar* (AMB 389, 1986), na ktorého formu použila autorka znovu meteorologický balón. „Praforma“ je získaná z tvaru moderného predmetu, slúžiacemu ako metodická pomôcka na meranie počasia. Z tohto pohľadu od okna sa naskytol efektný priehľad do celej sály na inštaláciu, ktorá umožnila voľnú prechádzku pomedzi objekty, pretože výstava nebola komponovaná ako rozprávanie so začiatkom a koncom, ale ako *opera aperta*<sup>725</sup>, ako priestor-slučka pre hľadanie a objavovanie významov (znakov a symbolov) výrazovo aktívnych diel. Pri stene, vedľa škrupinového reliéfu, bol opretý druhý reliéfny objekt *Topenie snehu II.* (AMB 355, 1985) podložený dreveným pražcom, vedľa neho nasledovala guľovitá *Perforovaná plastika* AMB 431 [116], 1987, ktorú pre účely fotenia čiastočne posúvali, ďalej bol na stene zavesený sadrový reliéf s vloženými kameňmi (AMB 332, 1985 [122]) a reliéf *Hommage to Fontana I.* (AMB 472, 1987 [119]). Na protihľej strane priestoru boli na stene inštalované menšie objekty: AMB 303, 1981 – reliéf s kameňmi, AMB 445, 1987 – reliéf vzniknutý pneumatickým odlievaním do hranatej formy (krabice?), AMB 469, 1986 – reliéf kolorovaný čiernou farbou s pôdorysnou štruktúrou s vloženými škrupinami a menší reliéf s previazanými fazuľovými – kukľovými tvarmi na drevenom rámičku: AMB 447, 1987.

Priechod do ďalšej miestnosti viedol cez rozmerný otvor vytvorený takmer v plnej šírke západnej steny so zachovanými secesnými architektonickými detailmi prekladu a ornamentálnej rímsy. Podobné dekoratívne prvky dotvárali aj nasledujúci priestor presvetlený stropným svetlíkom. No boli tu aj dodatočné technické prvky ako napr. bodové osvetlenie a topné telesá vložené v stenách, niekde prekryté obložením, ktoré musela autorka rešpektovať. Podlaha bola z dlaždíc z tmavšieho kameňa, čo vytváralo zaujímavý

---

<sup>725</sup> V zmysle termínu Umberta Eca o otvorenosti diela a možnosti jeho interpretácie rôznymi spôsobmi. ECO, Umberto. *Otvorené dílo, Forma a neurčenost v súčasných poetikách*, Praha : Argo, 2015.

komunikačný – prírodný a farebný – kontrast k objektom. Do priestoru priechodu umiestnila *bránu*, objekt AMB 457, ktorý bol zrejme, ako i objekt *Stromu* po výstave zničený. Práca vychádzala z jej ranej plastiky *Dažďa* (AMB 50, 1964, [39]), so zreteľnou giacomettiovskou odozvou. S touto prácou súvisí objekt AMB 456, 1987 [90], ktorý bol inštalovaný na kameni v riečnej krajine ako miestne-špecifické konceptuálne dielo, ako to efektne dokumentuje fotografia G. Kladeka. Napriek tomu, popudom k jeho vzniku nebol romantický útek do prírody, ale umiestnenie sa v dostupnom priestore, ktoré upozorňuje na prepojenie jej tvorby s krajinou.

Cez „bránu“ na výstave sa prechádzalo okolo pôsobivého objektu (AMB 489, 1986–1987) zo železničných podvalov, konceptuálne narábajúceho s procesom stlačenia hmoty. Symbolicky ho umocňoval reliéf s drevenou kladou vtlačenou do plochy objektu (AMB 479, 1986), ako aj biely reliéf s motívom vynárajúceho sa hranatého tvaru (AMB 478, okolo 1986). „*Negatívny tvar je otláčkom pozitívneho, otláčkom možno aj toho, čo bolo a už nie je....*“, ... „*Kontrast ostrého tvaru útočne zaboreného do mäkkého tvaru, tvar mierne plnšie až pevne vydutý má znaky vitality, akonáhle sa to preženie, stáva sa mäkkým, tekutým, poddajným až nevitálnym.*“, ako autorka popisuje už skoršie myšlienkové princípy svojej práce.<sup>726</sup> S ohľadom na poznanie jej životného príbehu tieto diela môžeme považovať za autobiografické, ale zároveň majú univerzálny význam, denotujú vzťah – medzi ľuďmi, ľuďmi k prírode ..., čo v publikovaných zápiskoch umelkyňa aj uvádza. Reliéf kolorovaný modrou farbou (AMB 305, 1981 [123]), pôsobí v kontexte diela M. Bartuszovej solitérne. Je zaujímavé, že autorka vystavila oba kolorované objekty, ktoré sú v rámci jej tvorby ojedinelé. Podľa kresieb umelkyne ide o súvislosť s hmotou ornej pôdy, z ktorej vyrastajú oblé organizmy, no modro-čierna farebnosť, je skôr znakom znečistenia a zdevastovania pôdy. Hmota platformy modelovaná vírivými pohybmi pomocou prstov pripomína rozčerenú hladinu vody až vlnobitie. *Vertikálny a horizontálny reliéf*, (AMB 462, 463, 464, *Fontána I.–III.* [121]), okolo 1986, rozvíja tému telesnosti a krajiny a fotografický pohľad z odstupu ukazuje jeho vizuálnu pôsobivosť. Objekt *Stromu* (AMB 454, 1987–1988 [140, 141, 143]) akcentuje zámer prepojenia prírodného, spoločenského a kultúrneho, prenesením prírodného exteriérového prvku do interiéru galérie, prostredníctvom diela, ktoré vzniklo v záhrade umelkyne. Bartuszovú nepovažujeme za autorku, ktorá by sa vyjadrovala k politike a ktorej dielo by takto bolo formulované, na to by muselo byť autorkou takto prezentované. Ako však ukazuje aj táto výstava, autorka formulovala tému privátnych a verejných sociálnych vzťahov

---

<sup>726</sup> Mária Bartuszová o svojej práci. 1983, nepag.

a ekológie. Výstava ukázala pomerne rozmerné diela, ktoré mali ambíciu v priestore a v spoločnosti návštevníkov obstať, zaujať, zapôsobiť. Prezentuje zámer umelkyne pomocou objektov plasticky vyjaviť svoj svetonázor, ale aj predstaviť svoje sochárske dielo, to nie je banálny motív. Táto výstava mohla pôsobiť vášnivo, emotívne a sugestívne, pretože bola postavená na prítomnosti a stopách umelkyne, ktorá ju osobne inštalovala. V expozícii nevedela využiť minimalistický inštalačný rukopis, diela neboli oddelené, priehľady sa prelínali, vrstvili, čo určite ovplyvnila aj obmedzená rozloha priestoru, pre tak naplnenú tvorbu. Z citovaného konceptu listu M. Bartuszovej sa dozvedáme, že mala zámer použiť v expozícii prezentáciu diapozitívov jej diel, čo sa zrejme nepodarilo zrealizovať. No v úvodnom priestore výstavy vytvorila prezentáciu fotografií jej diel, ako archív, ktorý poskytol obrazové informácie o viacerých nevystavených dielach. Ohlasov na výstavu bolo iba niekoľko: dve pramenné recenzie od T. Archlebovej v časopise *Irodalmi Szemle* a vo *Výtvarnom živote*,<sup>727</sup> štyri novinové články, jeden v maďarskom jazyku, ktorý si umelkyňa dala pre svoje potreby aj preložiť a zaslala ho rodičom do Prahy.<sup>728</sup> Výstava bola tiež podnetom pre napísanie poetickej eseje É. Cornevinu vo francúzštine, ktorej preklad sa tiež nachádza v archíve M. Bartuszovej.<sup>729</sup> U návštevníkov mala podľa niekoľkých svedectiev výborný ohlas, bola pre nich mimoriadnym zážitkom.<sup>730</sup>

#### **4. 7. 1. Výstavy a spolupráce v osemdesiatych a porevolučných rokoch**

Štvrtou a zároveň poslednou autorskou výstavou, ktorá vznikla počas života Marie Bartuszovej (1988) bola výstava *Sochárske práce* v Galérii Kontajner v Ukrajinskom národnom divadle v Prešove [114]. Z výstavy vznikli aj jedinečné farebné fotografie Ruda Prekopa. Belostné diela Marie Bartuszovej, ponorené do prítmnia divadla, boli dramaticky modelované svetlami reflektorov. Ich vystavenie v priestore divadla prinieslo symptomatický výsledok, prchavý a dočasný, ako divadelné predstavenie býva. Ako výstava umenia bola ukrytá pred širšou verejnosťou, ale i odborným svetom, videná malým počtom ľudí, ako súkromná výstava, z ktorej sa zachovalo niekoľko vzácných fotografií. V rokoch 1987 a 1988 boli jej diela vystavené na zahraničných výstavách českého a slovenského sochárstva

<sup>727</sup> ARCHLEB-GÁLY, Tamara. Törékeny törvények [Krehké zákony]. In *Irodalmi Szemle*. Vol. 31, 1988, No. 10, pp. 1213-1214. ARCHLEBOVÁ, Tamara. Mária Bartuszová. In *Výtvarný život*, Vol. 33, 1988, No. 9, pp. 40-42.

<sup>728</sup> KOČÍK, Tibor. Jedným z prvých tohoročných podujatí v Košiciach...prehliadka sochárskeho diela Márie Bartuszovej. in *Nové slovo*, Vol. 7, 1988, No. 7, s. 4; Netradičné postupy. In *Východoslovenské noviny*. Vol. 37, 1988, No. 21, s. 4; SZIGETI, László. Mária Bartuszová szobraitól. [O sochách Márie Bartuszovej]. In *Nö*. 37, 1988, No. 12, s. 18. BEDNÁŘOVÁ, Katarína. Moderné! Zrozumiteľné? : Na okraj výstavy Márie Bartuszovej. in *Večer*. Vol. 20, 1988, No. 23, p. 3.

<sup>729</sup> CORNEVIN, Étienne, Sadra Kasandra Asana Sady Raja. Február 1988, [nepublikovaný text], Archív Marie Bartuszovej, Košice.

<sup>730</sup> Podľa Anny Bartuszovej, Juraja Bartusza, Vladimíra Popoviča a ďalších súčasníkov.

v Miškolci a vo Varšave, reprezentujúcich umenie režimu.<sup>731</sup> Predchádzali im zahraničné výstavy v normalizačných 70. rokoch (1969, Biberach an der Riss, 1973, Berlín, Rostock, Užhorod, 1975, Rzeszów). Predzvesťou zmeny vo verejnej prezentácii M. Bartuszovej je jej účasť na prvej výstave združenia Gerulata v románskom kostole v Rusovciach v lete 1989, na ktorej sa zúčastnila ako členka, a ktorá jej priniesla priateľské kontakty s umelcami ako je Michal Kern, Daniel Fischer, Marian Mudroch, (spoznala aj tvorbu Otisa Lauberta a Ladislava Čarného, ktorá ju zaujala, ako píše v poznámkach).<sup>732</sup>

V roku 1990 sa objavila vo výbere výstavy *Ženy a umenie* vo Východoslovenskej galérii v Košiciach, ktorá mala zámer predstaviť fenomén ženského umenia upozornením na rôznorodosť ich výtvarných názorov a ich svojbytnú skúsenosť vyvracajúc klišéovité predstavy o tvorbe žien.<sup>733</sup> Potom nasledovali prezentácie, ktoré Bartuszovú zaradili na reprezentatívne výstavy českého a slovenského umenia doma i v zahraničí. Už začiatkom deväťdesiatych rokov, čo bolo pomerne skoro po prevrate režimu, M. Bartuszová spolupracovala s *Galerie Christine Koenig* vo Viedni. Kontakt s galeristami Hansom Knollom a Christine König jej sprostredkoval právnik a organizátor výstav Peter Bianchi. Galerie Christine Koenig bola prvou zahraničnou galériou, ktorá prezentovala jej diela, i keď jej nezrealizovala autorskú výstavu. V tejto galérii sa zoznámil s jej dielami Bart deBaere, ktorý ju na základe tohto impulzu navštívil 27. januára 1991 v jej ateliéri v Košiciach. V liste z 8. januára 1991 Marii napísal: „*When I was in Vienna I suddenly saw a beautiful something hanging in a corner of Gallery Christine König. It fascinated me and I was able to buy it. Up to now it gives me much happiness. You made it.*“<sup>734</sup> Maria ho prijala vo svojom ateliéri, no zároveň sa v tomto období už začalo prejavovať oslabenie z jej zdravotného stavu. Napriek tomu sa snažila aktívne zapojiť do nových aktivít a využila niekoľko zaujímavých príležitostí. V roku 1991 sa jej diela dostali do výberu zahraničných výstav. Prvá bola ambiciózna

---

<sup>731</sup> Výstavy, na ktorých bola zastúpená v 80. rokoch: 1982: Slovenské výtvarné umenie medzi XIV. a XVI. zjazdom KSČ, výstava z prírastkov maliarstva, sochárstva, grafiky a užitého umenia v SNG 1970 – 1980, Slovenská národná galéria, Bratislava, repríza: Zvolenský zámok, Zvolen. 1983: Za mier a život, kolektívna výstava na počesť Svetového zhromaždenia za mier a život, proti jadrovej vojne. Výstavná sieň Krajskej organizácie ZSVU, Košice, Plastika na východnom Slovensku od roku 1945, Košice, Výtvarníčky Východoslovenského kraja, Prešov. 1985: Súčasná československá komorná plastika, Galéria M. A. Bazovského, Trenčín. 1987: Kiállítás a kassan kelet-szlovákiai galéria gyűjteményéből, Miskolc. 1988: Rzeźba czeska i slowacka 1948 – 1988, Galeria Związku Artystów Rzeźbiarzy, Warszawa. 1989: Výstava združenia Gerulata pri Zväze slovenských výtvarných umelcov, románsky kostolík, Bratislava – Rusovce. Výtvarný salón '89, 17. ročník, Prešov, Bienále súčasnej československej komornej plastiky, Trenčín. 1990: *Ženy a umenie*, Košice.

<sup>732</sup> Zo zápiskov M. Bartuszovej. AMB, f. DaK. Garlatyová 2012 – 2015, nedatované, 1989.

<sup>733</sup> BESKIDOVÁ, Eva. Široký záber tvorby : nad výstavou *Ženy a umenie*. in *Východ*. Vol. 1 (38), 1990, No. 134, p. 4. BESKIDOVÁ, Eva. Žena, nie inšpirátorka, ale tvorkyňa krásy : Výber z diel východoslovenských výtvarníčok. in *Večer*. Vol. 22, 1990, No. 88, p. 3.

<sup>734</sup> AMB, f. DaK. Garlatyová 2012 – 2015.

výstava, usporiadaná v Paríži s názvom *40 artistes Tchèques et Slovaques 1960 – 1990*, ktorá sa konala na niekoľkých miestach – v kupole obchodného domu Printemps, v Galerie Art-Défense v mestskej sieni Musée du Luxembourg. Jej komisárom bol Etienne Cornevine, ktorý mal v spolupráci s Janou Claverie zámer predstaviť medzinárodnému, najmä parížskemu publiku, jedinečnosť českého a slovenského umenia v reprezentatívnom a erudovanom výbere ťažiskových umelcov a umelkýň, ktorých inovatívna tvorba aj napriek životu v izolácii za železnou oponou bola interpretovateľná ako porovnateľná či paralelná s dianím na opačnej strane opony.<sup>735</sup> Zrejme v tom období ešte nenastal vhodný čas na túto recepciu, ktorej nepredchádzalo hlbšie poznávanie umenia krajín Ost bloku zo špecifických 60. – 80. rokov.

Ďalšou rezonujúcou výstavou, zameranou už na užší okruh umenia koncentrovanej na česko-slovensko-maďarský kontext bola výstava *Oscilácia, výstava výtvarníkov žijúcich na Slovensku a v Maďarsku*, ktorej premiéra sa konala v Komárne a jej významnejšia repríza v Múcsarnoku v Budapešti v tom istom roku. Na tejto výstave, ktorá reflektovala aj skoršie kontakty a umelcov neoficiálneho umenia, participoval teoretik umenia – znalec východoeurópskeho umenia László Beke, otvárala ju historička umenia Katalin Néray, za slovenskú stranu Z. Bartošová a Ladislav Snopko; a Maria Bartuszová sa jej osobne zúčastnila.<sup>736</sup> Jednou, pre M. Bartuszovú, z najdôležitejších výstav bola výstava *Súčasné slovenské výtvarné umenie a fotografia* (Všeobecná československá výstava) vo Veľtržnom paláci v Prahe, ktorú organizovala kurátorka Ada Krnáčová v roku 1991.

Prínosným činom bolo zastúpenie Bartuszovej na výstave *Šedá cihla 35/92*, ktorú zorganizovala *Galéria U bílého jednorožce* v Klatovy-Klenová v Čechách, s dvomi reprízami v Košiciach a Senici. Výstava vychádzala z ideového zázemia skorších aktivít *Šedej cihly*, projektu, ktorý mal zámer v období totality mapovať neoficiálne umenie najmä pražského okruhu, ako píše v texte katalógu Vlasta Čiháková-Noshiro. Bartuszovej tu vystavili *Nekonečné* a *Previazané vajíčka* inštalované na kamenných platniach a aj objekt *Stromu so škrupinovými tvarmi*, (zrejme sa jednalo o objekt z košickej výstavy z roku 1988, alebo jeho novú neznámu verziu, ktorú zachytáva filmová dokumentácia výstavy<sup>737</sup>). V katalógu výstavy sú publikované fotografie nevystavených diel s nesprávnymi údajmi a chýbajú aj

<sup>735</sup> Katalóg výstavy: CORNEVIN, Étienne – CHALUPECKÝ, Jindřich – STRAUSS, Thomas. *40 artistes tchèques et slovaques, 1960-1990*. Paris : Flammarion, 1990, 139 s. Recenzia:

STRAUSS, Tomáš. Konfrontácia skôr pre domáce potreby : českí a slovenskí výtvarníci v Paríži. In *Národná obroda*, roč. 2, 8. 2. 1991, č. 33, s. 12.

<sup>736</sup> Katalóg výstavy: BARTOŠOVÁ, Zuzana – GÁLY ARCHLEBOVÁ, Tamara – BEKE, László. *Oscilácia : výstava výtvarníkov žijúcich na Slovensku a v Maďarsku* [Oscilláció : szlovákiai és magyarországi művészek kiállítása] 1992 : Múcsarnok, Budapest.

<sup>737</sup> Na dokumentáciu výstavy ma upozornila Daniela Čarná, ktorá poskytla AMB obrazové záznamy s dielami umelkyne z dokumentárneho filmu výstavy.

texty o zúčastnených umelcoch, ktoré by poskytli faktografické a odborné podklady, čo bol častý jav v publikačných výstupoch tohto hektického a chaotického obdobia. Podnetné však je zaradenie M. Bartuszovej do kontextu československého umenia, i keď podľa V. Čihákovej-Noshiro sa nepodarilo vytvoriť objektívny výber autorov. Napriek jej skeptickému vnímaniu zvoleného „kunsthistorického hľadiska“ táto výstava M. Bartuszovej poskytla potrebnú reflexiu a dôležité je aj to, že Z. Bartošová v texte nepaginovaného katalógu označila jej tvorbu ako čiastočne postavenú na konceptuálnych myšlienkach. Toto pochopenie jej tvorby nachádza priame argumenty v analógiách s vystavenými dielami umelcov, ako sú najmä Michal Kern, Zorka Ságlová, Miloš Šejn a Marian Palla. Potom nasledovali domáce výstavy; v tomto roku sa konalo ešte sympóziu a výstava *Laboratórium I.*, ktorá predstavila výsledky medzinárodného výtvarného sympózia v Prešove. Autorsky sa pod ňu podpísal Vladimír Beskid, ktorý bol aj kurátorom výstavy *Elektráreň T* v Tatranskej galérii v roku 1993 v Poprade. M. Bartuszová tu vytvorila jedinú land-artovú site-specific inštaláciu pre verejný priestor, (AMB 507). V decembri 1993 sa konal medzinárodný umelecký veľtrh Art Hamburg v Nemecku, na ktorom boli jej diela vystavené v kolekcii spolu s dielami Michala Kerna a Alojza Klima. V polovici 90. rokov niekoľko slovenských galérií pripravilo revidujúce a výskumné výstavy súčasného slovenského umenia, na ktoré boli diela M. Bartuszovej vybraté: 1994, Šarišská galéria, Prešov, 1995, *Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení*, Slovenská národná galéria, Bratislava a v 1995 v Galérii Miloša Alexandra Bazovského v Trenčíne. Jej diela zaradili aj do výberu dôležitej výstavy *Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení* v Slovenskej národnej galérii v Bratislave, ktorá prezentovala jej tvorbu v kontexte slovenského umenia i keď v Bratislave nemala počas svojho života žiadnu autorskú výstavu.

V nasledujúcom roku, 22. decembra 1996 vo veku 60 rokov Maria Bartuszová umrela. Jej popol je uložený v urnovom háji v Krematóriu, kde sa nachádza aj jej plastika *Premena* z roku 1982. Maria Bartuszová sa ešte dožila narodenia Anninej dcéry, svojej prvej vnučky Soni, ktorá nafotila veľkú časť diel do tejto prvej babičkinej monografie. V roku 1997 zorganizoval Vladimír Beskid v Múzeu Vojtecha Löfflera v Košiciach spomienkovú výstavu *Hommage à Mária (1936–1996)*, do ktorej sa svojimi dielami zapojilo 34 českých a slovenských umelcov.<sup>738</sup>

---

<sup>738</sup> J. Bartusz, A. Bartuszová, Danuta Binderová, Ladislav Čarný, Daniel Fischer, Jozef Jankovič, Otis Laubert, Marián Mudroch, Hana Purkrábková, Peter Roller, Katarína Šujanová, Jiří Valoch, Pavol Binder, Rudol Fila, Jan Hendrych, Svatopluk Klimeš, Alena Kučerová, Juraj Meliš, Karel Pauzer, Vladimír Popovič, Peter Sceranka, Rudolf Sikora, Dezider Tóth a ďalší. Album sa nachádza v Archíve M. Bartuszovej.



## 5. Záver

Dizertačná práca publikuje prvý hĺbkový výskum o tvorbe Marie Bartuszovej. Dvadsať rokov po jej predčasnom odchode už nutne zbiera pozostatky sochárskeho korpusu, no zároveň s odstupom času sú hodnoty jej sochárskeho snaženia viditeľnejšie. Keďže si nevedla dokumentáciu svojej práce, bolo potrebné ju rekonštruovať na základe dostupných archívnych podkladov jej tvorivých aktivít, ktoré časom upadli do zabudnutia. A v prípade umenia M. Bartuszovej nejde len o detaily, ktoré treba osvetliť a overiť, ale aj o komplexný výskum jej diela. Toto bádanie bolo možné vykonať len priamo na mieste jej bývalého ateliéru, v dome na ulici Vnútorný červený breh v Košiciach, kde sa nachádza najväčšia časť jej umeleckej pozostalosti, ktorú spravujú dcéry umelkyne Anna Bartuszová a Veronika Bartuszová.

Maria Bartuszová nezverejšovala udalosti zo svojho súkromia. Jej životný príbeh je však kľúčom k pochopeniu jej umeleckej tvorby. V povedomí slovenského umenia bola vnímaná ako umelkyňa žijúca v ústraní, tvoriaca krehké a ľahko zničiteľné sadrové diela a najmä ako manželka známejšieho a aktívnejšieho sochára Juraja Bartusza. Na tieto skutočnosti a predstavy, ktoré niekedy naberajú povahu mýtu, nahliadame z rôznych hľadísk: hľadaním hlasu umelkyne, ako aj skúmaním literárnych prameňov, overovaním sekundárnych zdrojov orálnej histórie, dôkladným umenovedným výskumom jej diela, o ktorom uvažujeme aj z hľadiska rodových aspektov a stereotypov, všímajúc si tvorbu a osobnosť J. Bartusza, ako aj iných umelcov a umelkýň. Bartuszová v umení manifestovala svoje každodenné prežívanie života, umenie nevnímala v dištancii od reality, a to sa odrážalo najmä vo vzťahoch s jej okolím, ktoré sú dôležitými motívmi jej tvorivého programu.

Výsledkom monografického výskumu je tiež spracovanie prvého súpisu diel umelkyne, ktorý vyžadoval prístup na základe formálnej analýzy, ale aj hľadanie a overovanie dostupných údajov o datovaní diel, biografických a bibliografických údajov. Podobne nespracovaný bol aj archív kresieb, zápiskov a dokumentárnych fotografií. Kompletný súpis sochárskych diel a kresieb bude objektom ďalšej publikačnej činnosti občianskeho združenia *Archív Marie Bartuszovej (The Archive of Maria Bartuszová)* v podobe anglickej mutácie dvojdielnej monografie „*Catalogue raisonné 2012–2018*“, ktorý pomocne umožňuje vidieť oeuvre umelkyne ako celok, a zároveň pripomína jej technologické postupy, médiá a disciplíny:

- gravistimulované odlievanie a tvarovanie sadry,

- bronzové a hliníkové odliatky sadrových plastík,
- hliníkové a papierové reliéfy,
- plastiky a reliéfy kombinujúce sadru a prírodniny,
- pneumatické odlievanie sadrových objektov, plastík a reliéfov,
- sochy a realizácie vo verejnom priestranstve, miestne špecifické inštalácie v prírode
- kresby a fotografie.

Dekadické členenie, ktoré v dizertačnej práci používame od I. do IV. kapitoly, je pomocné ako časové rámcovanie pre sústredenie sa na samotnú tvorbu umelkyne. Uvádzame tie historické a politické udalosti, ktoré sama reflektovala, alebo tie, ktoré tvoria dobové dianie ovplyvňujúce jej život a tvorbu. Kontext umenia sledujeme v súvislostiach s ideovými a tvarovými analógiami s jej tvorbou, o ktorých je pojednávané v podkapitolách venovaných *Vzťahom/Dialógom*, ako sme si označili východiská, reakcie, vplyvy, väzby či príbuzné tvorivé programy. Jej tvorbu sme sledovali v sieti umenia, ako vzťahy medzi dielami umelcov a umelkýň, ktoré sme pomocne rozdelili do voľných tematických skupín, ktoré reflektujú špecifiká tvorby sochárky. Vytvorili sme ním len iniciačný náčrt dynamicky a vrstevnato štruktúrovanej témy kontextu umenia, ktorý pozoroval najmä spoločné a príbuzné myšlienkové, morfologické, materiálové, technologické analógie, výstavné aktivity, interpretačné modely či autorské prístupy k tvorbe.

V období 60. rokov, ktorému sú venované *I. Kapitola Praha 1936–1962* a *II. Kapitola Košice. Premena tvaru*, vieme sledovať rozvíjajúci sa neskoromoderný program postavený na revízii moderny, na prehodnotení abstraktnej, organickej, biomorfnej a neokonštruktivistickkej podoby sochárskej tvorby, najmä európskych sochárov prvej polovice 20. storočia. Nezanedbateľný bol jej záujem o skoršie české sochárstvo (Mařatka, Wagner), ktoré jej sprostredkovalo aj poznanie diela A. Rodina – emocionalita a zvnútorňovanie, teda intúícia „vnútorného“ sochárskeho priestoru, fragment tela, multiplikácia, asambláž zo sadrových odliatkov. C. Brâncuși, ktorý bol krátky čas asistentom v sochárskom ateliéri A. Rodina, aktualizoval o.i. *taille directe*, ale i univerzálne témy ako archetypálnosť tvaru (vajca), jeho jednoduchosť, čistotu – tie, ako i Giacomettiho, Moorove a Arpove sochárske diela boli pre ňu dialogické.

Bartuszová sa cez procesy modelovania a tvarovania sústredila na fenomenológiu hmatových kvalít plastiky a na taktilné aktivity, ktoré môže sochárstvo ponúkať, napr. dotyk a dotýkanie. V interakcii spájajúcej dotýkajúceho s dotýkaným sa stávajú vzájomnou súčasťou, obohacujú sa o skúsenosť, o zážitok, a to prostredníctvom tiel, cez ktoré zažívame, poznávame, existujeme. V tomto zmysle jej haptické plastiky spodobujú tvary ľudského bytia.

Vychádzajú aj z atmosférických javov a stavebných jednotiek živých organizmov a ich biosexuálnych prejavov, ktoré sú efemérne, prchavé, premenlivé a dočasné, ale v prírode cyklicky prítomné ako kvapka dažďa, zrna, plod, bunka, vajíčko. Sú zložené z menších sadrových odliatkov-častí vytvárajúc organické skladačky, ktoré metamorfujú na fragmenty tela, alebo ho evokujú, hranica medzi part-object a referenciou na telo, organizmus je ambivalentná. Tematicky sa formuje profeministickými reláciami na motív fetiša, erotického objektu ako diskurz o tele vychádzajúci zo surrealizmu, metaforami vzťahujúcimi sa k téme života ženy, jeho fáz, pamäte, činností, ale aj partnerského vzťahu a vzťahu k prírode.

Prechod do 70. rokov, ktorým je venovaná *III. Kapitola Geometrické vs. Biomorfne* sledujeme na dvoch protikladných, ale rovnako dôležitých programoch, a to na geometrických reliéfoch a odlievaných plastikách, autorkou označených ako „*své plastiky*“ a formulovaných ako bioskladačky zložené z menších častí do skladby. Neokonštruktívne tendencie umenia sa prejavujú aj na tvorbe jej diel určených pre novobudovaný verejný priestor, napríklad átriá a nádvorcia školských zariadení, fontány v oddychových zónach sídlisk a miest, sochárske dotvorenia riešení stavieb ako Krematórium v Košiciach či realizácie reliéfov v reprezentatívnych priestoroch budov v areáloch tovární, škôl a pod. stavaných v modernistickom štýle, s ktorými jej diela vytvárajú organický celok, čo bol aj výsledok architektonického zámeru a dobrej spolupráce sochárky s architektami.

V 80. rokoch, ktorým sa venujeme najmä v *IV. Kapitole* nazvanej *Umenie ako živý organizmus*, nastáva v povahe jej sochárskej tvorby postupná premena, uzatvára dialóg s klasickou abstrakciou, a to najmä s predstavou hmatateľného objektu organického sochárstva, ktorého síce nebola predstaviteľkou, ale experimentovala s jeho sochárskym potenciálom, napr. s formami, znakmi, metaforami. Otvára sa procesualita, dočasnosť, deštrukcia, premenlivosť, tekutosť ako tvorivým fenoménom a princípom. Objekty-fragmenty miestne špecifických diel sa transformujú na bioobjekty, bioarchitektúry, ich štruktúry sa priestorovo rozrastajú, sú neuchopiteľné hmatom a časom. Zásadné povahové znaky jej tvorby sú v tomto období ešte viac akcentované: je osobnejšia, obrazná a snivá, senzualna, kombinuje vedu s transcendentnosťou, s myšlienkami zen budhizmu a s holistickým svetonázorom, materiálnosť diela s éterickou symbolikou, intimitu s objektívnym videním sveta. Už v začiatkoch poňala hernú aktivitu ako spôsob umeleckej inšpirácie a komunikácie, umenia prepojeného so životom, neskôr metódu hry s dieťaťom rozšírila o didaktickú a terapeutickú aktivitu pre nevidiace deti, ktorá dodala ideovo-tvarové impulzy aj jej sochárskej tvorbe a ktorá sa otvorila konceptu umenia ako živého organizmu prepojeného s okolitým prostredím,

je teda aj ideovou paralelou spoločnosti ako organizmu, organickej architektúry. Objekty (domy, hniezda) z druhej polovice 80. rokov aj priestorovo a stavebne narastajú, ich vnútro je prázdne, plnosť tvorí ich obsahový a hmotový protipól.

Dôležitými sa ukázali experimentálne spôsoby jej tvorby vychádzajúce z metód prírodných vied (napr. práca s gravitáciou, so vzduchom z vlastného dychu či s tekutinou prenášajúcimi energiu), ktoré významovo prepája s inšpiráciou v zene, tiež používanie biomateriálov (sadra, drevo, kameň, jutový textil, špagát) a ich vlastností ako je tekutosť, elasticita, procesualita, beztvarosť cez procesy liatia, dýchania, ohmatávania či dotýkania, ale tiež praktiky ako zväzovanie, stlačenie, zavesenie (objektu), ktoré odrážajú osobné histórie a autorské témy (absolútno, prázdno, vesmír, život, pohyb, duchovno, nekonečno, čistota, dokonalosť, estetika sochárskeho tvaru a neestetickosť diela). Významným pre Bartuszovú bolo zažívanie a prepojenie sa s prírodou, reflektovanie jej procesuálnych javov a v období 80. rokov aj vážnejších sociálnych a environmentálnych problémov, ktoré vnímala ako výraz jej životného pocitu spútanosti s problémami existencie ľudí a všetkého živého na Zemi, ako si poznačila do zápisníku. Inklinovanie a zdôraznenie konceptov empatie, starostlivosti, holistického ponímania sveta predznamenáva v súčasnosti aktuálne ekofeministické hnutie.

Tvorba v izolácii bola súčasťou zložitej a náročnej spoločenskej, psychickej i existenčnej situácie umelcov v totalitnom štáte a postihla rôznym spôsobom a mierou všetkých. Stručne sme poukázali na zreteľné súvislosti tvorivých prístupov tvorby M. Bartuszovej so slovenským umením, českým a paralely sme prepojili aj s umením okruhov medzinárodných tendencií ako je organické sochárstvo, arte povera, land art, postminimalizmus a pod. Vzťah s umením na Západe bol mimoriadne dôležitým hnacím motorom, ako pre M. Bartuszovú, tak aj pre ďalších neoavantgardných umelcov a umelkyne na Východe. Bol neviditeľnou energiou – sieťou, ktorá ako dočasne jednosmerná, neopätovaná komunikačná sonda, napriek politickým hraniciam existovala. Limitovaný a torzovitý vzťah so západným umením sochárka napriek tomu chápala ako otvorený a pristupovala k nemu vlastným výskumom, prehodnotením, dialógom, teda nie ako vplyv, trend či vzor. Možno aj preto, ako ostatne ukazuje i prístup M. Bartuszovej, že tieto virtuálne vzťahy so západným umením neboli hierarchické, centralizované, a tým ani okrajové, pretože neboli ani umožnené a boli len veľmi ťažko dostupné, umenie vzniknuté v krajinách za železnou oponou prinieslo vlastnú verziu, ktorá má potenciál prameňa, zdroja.

## 6. Zoznam použitej literatúry

- ARCHLEBOVÁ 1988 — ARCHLEBOVÁ, Tamara. Mária Bartuszová. In *Výtvarný život*, roč. 33, 1988, č. 9, s. 40 – 42, 6 obr.
- ARCHLEB-GÁLY 1988 — ARCHLEB-GÁLY, Tamara. Törékeny törvények [Krehké zákony]. In *Irodalmi Szemle*, roč. 31, 1988, č. 10, s. 1213 – 1214.
- ARCHLEBOVÁ 1997 — ARCHLEBOVÁ, Tamara. Informujeme, s. : ? ! Za Máriou Bartuszovou. In *Aspekt*, 1997, č. 2, s. 292
- ARSCOTT/SCOTT 2000 — ARSCOTT Caroline, SCOTT Katie Scott. *Manifestation of Venus*, Manchester: Manchester University Press, 2000
- BACHELARD 1997 — BACHELARD, Gaston. *Voda a sny*. Praha : Mladá fronta, 1997
- BACHELARD 1997 — BACHELARD, Gaston. *Plamen svíce*. Praha, Liberec : Dauphin, 1997
- BACHELARD 2009 — BACHELARD, Gaston. *Poetika prostoru*, Praha : Malvern, 2009
- BAJCUROVÁ 1995 — BAJCUROVÁ, Katarína – TROJANOVÁ, Eva. V ústrety elementárnemu poriadku sveta. In RUSINOVÁ, Zora a kol. *Šesťdesiate roky*. Bratislava : Slovenská národná galéria, 1995
- BAJCUROVÁ 2000 — BAJCUROVÁ, Katarína. Zápas o tvar – nové sochárske iniciatívy 1948 – 1999. Sochárstvo primárnych štruktúr. In RUSINOVÁ, Zora a kol. *20. storočie Dejiny slovenského výtvarného umenia*. Bratislava : Slovenská národná galéria, 2000, s. 143.
- BAJCUROVÁ/ HRABUŠICKÝ/ MÜLLEROVÁ 2000 — BAJCUROVÁ, Katarína/HRABUŠICKÝ, Aurel/MÜLLEROVÁ, Katarína. *Slovenský obraz (anti-obraz) : 20. storočie v slovenskom výtvarnom umení*. Bratislava : Slovenská národná galéria, 2008. 278 s., s. 210 – 212, 245
- BAJCUROVÁ 2002 — BAJCUROVÁ, Katarína. Sochárstvo na rozhraní. Alebo o ústupoch, kompromisoch a objavoch. Primárne štruktúry. In HRABUŠICKÝ, A. a kol. *Slovenské vizuálne umenie 1970 – 1985*. Bratislava : Slovenská národná galéria, 2002. s. 127.
- BAJCUROVÁ/ BÜNGEROVÁ/ GREGOROVÁ 2010 — BAJCUROVÁ, Katarína/BÜNGEROVÁ, Vladimíra/GREGOROVÁ, Lucia. *Juraj Bartusz. gestá/gestures/body/sekundy/seconds*. Bratislava : Slovenská národná galéria, 2010, 197 s., s.119, 176, 178 – 179, 182
- BAJCUROVÁ 2017 — BAJCUROVÁ, Katarína. *Slovenské sochárstvo 1945 – 2015. Socha a objekt*, Bratislava : Slovart, 2017
- BARKER 2006 — BARKER, Chris. *Slovník kulturních studií*, Praha : Portál, 2006, s. 38 – 39
- BARTOŠOVÁ 1991 — BARTOŠOVÁ, Zuzana/GÁLY ARCHLEBOVÁ, Tamara/BEKE, László. *Oscilácia : výstava výtvarníkov žijúcich na Slovensku a v Maďarsku [Oscilláció :*

*szlovákiai és magyarországi művészek kiállítása*] : Komárno, 1991: Budapest, Múcsarnok, 1991

BARTOŠOVÁ 1991 — BARTOŠOVÁ, Zuzana. Mária Bartuszová. In *Slovenské pohľady*, 1991, s. 2.

BARTOŠOVÁ 1992 — BARTOŠOVÁ, Zuzana/Josef Hlaváček/ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO, Vlasta/Jana Ševčíková /Jiří Ševčík /Jiří Valoch. *Šedá cihla 35/1992: katalog*. Klatovy – Klenová : Galerie U bílého jednorozce, 1992

BARTOŠOVÁ 2007 — BARTOŠOVÁ, Zuzana. Mária Bartuszová 1970–1986. In *documenta XIII. Kassel*, Taschen, Köln 2007. 84

BARTOŠOVÁ 2011 — BARTOŠOVÁ, Zuzana. *Napriek totalite : neoficiálna slovenská výtvarná scéna sedemdesiatych a osemdesiatych rokov 20. storočia*. Bratislava : Kalligram, 2011, s. 276.

BAUMAN 2002 — BAUMAN, Zygmunt. *Tekutá modernita*. Praha : Mladá fronta, 2002

BEDNÁŘOVÁ 1988 — BEDNÁŘOVÁ, Katarína. *Moderné! Zrozumiteľné?* : Na okraj výstavy Márie Bartuszovej. In *Večer*, 1988

BEKE 2002 — BEKE, László. An interview with Július Koller, 23. 3. 2002 in Bratislava. In FERIANCOVÁ, Petra (ed.). *On Directing (and Not Curating) Art*, Bratislava : sputnik edition, 2016

BELLA, ROZLOŽNÍK 2015 — BELLA, Pavel – ROZLOŽNÍK, Mikuláš. *Slovenský kras, Jaskyne slovenského krasu*. Dohľadané: 2015, <http://www.ssj.sk/sk/clanok/146-slovensky-kras>

BELOHRADSKÁ 1967 — BELOHRADSKÁ, Ľuba. *Socha Piešťanských parkov '67 : I. trienále slovenského sochárstva*. 1967.

BELOHRADSKÁ 1967 — BELOHRADSKÁ, Ľuba. *Sochársky pohyb na východnom Slovensku*. In *Výtvarná práca*, 1967, s. 6

BELOHRADSKÁ 1970 — BELOHRADSKÁ, Ľuba. *Výstava Klubu konkrétistov*, Dům umění města Brna : Brno, Dům pánů z Kunštátu, 1970. [katalóg výstavy, voľné listy]

BELOHRADSKÁ 1975 — BELOHRADSKÁ, Ľuba. *Krajská organizácia Zväzu slovenských výtvarných umelcov*. Košice : Východoslovenská galéria, 1975

BELOHRADSKÁ 1997 — BELOHRADSKÁ, Ľuba. *Za sochárkou Máriou Bartuszovou: Profil osobnosti*. In *Galéria*, roč. 4, 1997, č. 1, s. 7.

BELOHRADSKÁ 2000 — BELOHRADSKÁ, Ľuba. *Recepcia a reflexia konštruktívnych tendencií v súčasnej umenovede*. In MRENICOVÁ, Ľ./ RUSINOVÁ, Z. *Na križovatke kultúr? Stredná Európa a umenie 20. storočia*. Bratislava : Slovenská národná galéria, 2000, s. 64

BELOHRADSKÁ, Ľ. /TROJANOVÁ 2009 — BELOHRADSKÁ, Ľ. /TROJANOVÁ, E. *Hranice geometrie : geometrické a konštruktívne tendencie v slovenskom výtvarnom umení od roku 1960 po súčasnosť*. Bratislava: Petum, 2009.

- BELOHRADSKÁ 2015 — BELOHRADSKÁ, Ľuba. *Prejsť uhom ihly. Ľuba Belohradská odpovedá na otázky Vladimíry Büngerovej*. In BÜNGEROVÁ Vladimíra (ed.) *Sochárky. Výber osobností česko-slovenského sochárstva*. Bratislava: Slovenská národná galéria, 2015. s. 128 – 150
- BĚLOHRADSKÝ 1997 — BĚLOHRADSKÝ, Václav. *Mezi světy a mezisvěty. Filosofické dialogy* : Olomouc, 1997
- BELTING 2000 — BELTING, Hans. *Evropa: Západ a Východ v rozštěpení dějin umění*. In *Konec dějin umění, Mladá fronta* : Praha, 2000, s. 63–71
- BENJAMIN 1999 — BENJAMIN, Walter. *Umelecké dielo v epoche svojej technickej reprodukovateľnosti*. In *Walter Benjamin. Iluminácie. Eseje*. Bratislava : Kalligram, 1999, s. 194–225, s. 197
- BESKID 1993 — BESKID, Vladimír. *Laboratórium Prešov 1992 : medzinárodné výtvarné sympóziu / international art symposium*. Bratislava : Slovenská výtvarná únia, 1992; *Elektrárň T : areál bývalej parnej elektrárne Poprad*. Poprad : Tatranská galéria, 1993
- BESKID 1997 — BESKID, Vladimír. *Mária Bartuszová : cesta k organickej plastike*. In HLAVAJOVÁ, Mária (ed.). *60 / 90. IV. výročná správa SCCA Slovensko*. Bratislava, 1997. s. 36 – 37, 42 – 43, 88
- BESKID 2007 — BESKID, Vladimír. *Mária Bartuszová : konštrukcia a poézia „bioforiem“*. In *Designum*, 2005. BESKID, Vladimír. *Architektúra bio-foriem : Maria Bartuszová : Ze slovenské scény*. In *Revue art*, 2007
- BESKID 2007 — BESKID, V. *Mária Bartuszová*. In *documenta 12 Magazine N° 1, 2007 Modernity?*. SCHÖLLHAMMER, G., (ed.). Kassel : documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH; Köln : TASCHEN GmbH, 2007, s. 180 – 185
- BESSA 2017 — BESSA Sergio, Antonio, FIORE Jessamyn. *Gordon Matta- Clark, Anarchitect*, Bronx Museum of the Arts, 2017
- BIZUBOVÁ — BIZUBOVÁ, Mária. *Katedra fyzickej geografie a geoekológie; Prírodovedecká fakulta Univerzity Komenského Bratislava*. [online] dohľadane: 2018 <http://vedanadosah.cvtisr.sk/kamen-mnohych-tvari>. Štátny geologický ústav Dionýza Štúra. <http://www.geology.sk>, Mapový portál. <http://apl.geology.sk/vtatry/content.html?id=28>.
- BRYSON 2005 — BRYSON, Norman. *Umění v kontextu*. In KESNER, Ladislav. *Vizuální teorie, Současné angloamerické myšlení o výtvarných dílech*. Jinočany : H&H, 2005, s. 261-285
- BUCCI 1972 — BUCCI, Mario. *Joan Miró*. Bratislava : Pallas, 1972
- BUDSKÁ 1981 — BUDSKÁ, Viera. *Sochy pre človeka : Na návšteve v ateliéri u akademickej sochárky Márii Bartuszovej*. In *Sloboda*, roč. 36, 1981, č. 31, s. 4
- BUTLER 1884 — BUTLER, A. J. *The Ancient Coptic Churches of Egypt*, Oxford : The Clarendon Press, 1884

- CLARK 2014 — CLARK, Lygia, Bichos, 1960. In BUTLER, H., Cornelia, PERÉZ-ORAMAS, Luis (eds.). *Lygia Clark. The Abandonment of Art. 1948 – 1988*, New York : The Museum of Modern Art, 2014, s. 160
- CONNOR 1985 — CONNOR, Maureen, *The Pleasure of Necessity. The work of Rosemary Mayer*. In *Woman's art Journal*, 6.2, New Jersey : Old City Publishing, 1985, s. 35 – 40
- CORNEVIN 1988 — CORNEVIN, Étienne, Sadra Kasandra Asana Sady Raja. Február 1988, [nepublikovaný text], Archív Marie Bartuszovej, Košice
- CORNEVIN/ CHALUPECKÝ/ STRAUSS 1990 — CORNEVIN, Étienne/CHALUPECKÝ, Jindřich /STRAUSS, Thomas. *40 artistes tchèques et slovaques, 1960-1990*. Paris : Flammarion, 1990, 139 s.
- ČARNÁ 2007 — ČARNÁ, Daniela. *Z mesta von / Out of the City : Umenie v prírode / Land Art*. Bratislava : Galéria mesta Bratislavy, 2007
- ČARNÁ 2011 — ČARNÁ, Daniela. Michal Kern. Galéria mesta Bratislavy : Bratislava, 2011
- BÜNGEROVÁ/GREGOROVÁ 2010 — BÜNGEROVÁ, Vladimíra – GREGOROVÁ, Lucia. *Rozhovor s Jurajom Bartuszom*. 2010, s. 118
- DERRIDA 1993 — DERRIDA, Jacques. *Texty k dekonštrukcii*. Bratislava. Archa, 1993
- DIDI-HUBERMAN 2006— DIDI-HUBERMAN, Georges. *Pred časom. Dejiny umenia a anachronizmus obrazov*. Bratislava : Kalligram, 2006
- DIDI-HUBERMAN, 2009 — DIDI-HUBERMAN, Georges, *Nimfa moderna. Esej o spadlé draperii*, Praha : Agite/Fra, 2009
- ELIADE 1993 — ELIADE, Mircea. *Mýtus o věčném návratu: archetypy a opakování*. OIKOYMENH Praha, 1993
- ELIADE 1994 — ELIADE, Mircea. *Posvátné a profánní. Česká křesťanská akademie*, Praha 1994
- ELIADE 2004 — ELIADE, Mircea, *Obrazy a symboly. Esej o magicko-náboženských symbolech, Rozbité vejce*, Brno : Computer Press, 2004
- FILIPOVIC/MYTKOWSKA 2001 — FILIPOVIC, Elena, MYTKOWSKA (eds.), Joanna. *Alina Szapocznikow, Sculpture Undone, 1955 – 1972*. New York : The Museum of Modern Art, New York and Mercatorfonds, Brussels, 2011
- FIORES 1999 — FIORES, Stefano de a Tullo GOFFI. *Slovník spirituality*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 1999
- FONTANA 1968–1969 — FONTANA, Lucio, *Bílý manifest. Výtvarné umění XVIII, 1968–1969*, č. 9–10, s. 448–451
- FOSTER/KRAUSSOVÁ/BOIS/BUCHLOH 2007 — FOSTER, Hal/KRAUSSOVÁ, Rosalind/BOIS, Yve-Alain/BUCHLOH, Benjamin H. D. : *Umění po roce 1900*, z anglického originálu: *Art since 1900*, London : Thames & Hudson, 2007



- GERŽOVÁ 1992 — GERŽOVÁ, Jana. Bartuszová Mária. In *Profil*, 1992, č. 18–19, s. 19, 20
- GERŽOVÁ 1999 — GERŽOVÁ, J. a kol. *Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia : od abstraktného umenia k virtuálnej realite : idey – pojmy – hnutia*. Bratislava: Kruh súčasného umenia Profil, 1999
- GREEN 2006 — GREEN, Nile. Ostrich Eggs and Peacock Feathers: Sacred Objects as Cultural Exchange between Christianity and Islam, *Al-Masāq* : 2006
- GRÚŇ 2009 — GRÚŇ, Daniel. Proti démonom modernosti? K paradoxom interpretácie sochárstva. Problémy s abstraktným sochárstvom. In *Archeológia výtvarnej kritiky*. Bratislava : SLOVART a VŠVU 2009, s. 97–102
- GRÚŇ 2016 — GRÚŇ, D./RHOMBERG, K./SCHÖLLHAMMER, G. (eds.). Július Koller. One Man Antishow. Wien : mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2016
- GRÚŇ 2016 — GRÚŇ, Daniel. Ideológia bieleho priestoru, prednáška, máj 2016, [online] dohľadané, publikované: <http://www.novasyagogia.sk/daniel-grun-ideologia-bieleho-priestoru/>
- HALÁSZOVÁ 2001 — HALÁSZOVÁ, Anna. Aktualizačný list národnej kultúrnej pamiatky, č. ÚZPF 1067/1, Seminár, Hlavná 30 - Alžbetina 2, Košice, 2001. Pamiatkový úrad Slovenskej republiky Bratislava
- HALL 2008 — HALL, James. *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Praha : Paseka, 2008
- HARRIES 2011 — HARRIES, Karsten. *Etická funkce architektury*, Praha: Arbor Vitae, 2012
- HAZAN 1973 — HAZAN, Fernand (ed.). *Od Rodina po Moora. Slovník západoeurópskeho sochárstva 20. storočia*, Bratislava : Tatran, 1973
- HÁJKOVÁ/ ŠVÁCHA 1999 — HÁJKOVÁ, Ludmila, ŠVÁCHA, Rostislav. Kde budeme žít zítra. In HAVRÁNEK, V. (ed.), *Akce, slovo, pohyb, prostor*, Praha : Galerie hlavního města Prahy, 1999, s. 139
- HÉGR 1959 — HÉGR, Miloslav. *Technika sochařského umění*. Praha : Orbis, 1959
- HOMOĽOVÁ/RUSINOVÁ 2002 — HOMOĽOVÁ, Alexandra/RUSINOVÁ, Zora. *Akvizície SNK 1989 – 2001 : moderné a súčasné umenie (malba, socha, objekt, inštalácia)*. Bratislava : Slovenská národná galéria, 2002
- HOPKINS 2019 — HOPKINS, David, *Duchamp, Childhood, Work and Play: The Vernissage for First Papers of Surrealism*, New York, 1942, In *Tate Papers*, No. 22, Autumn, [online] dohľadané: 2019, <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/22/duchamp-childhood-work-and-play-the-vernissage-for-first-papers-of-surrealism-new-york-1942>, accessed 1 November 2019.
- HRUŠKOVÁ 2019 — HRUŠKOVÁ, Tereza. Eva Kmentová a tělesný otisk u umění šedesátých a sedmdesátých let. In *Acta Universitatis Carolinae, Philosophica et Historica* 1, *Studia Historiae Artium*, II, 2019, s. 147–176

- HYBÁČKOVÁ 1991 — HYBÁČKOVÁ, Beáta. Čo veľa stojí, nie vždy stojí za to : depeša východu z Prahy. In *Slovenský východ*, 1991, s. 1
- CHALUPECKÝ 1966 — CHALUPECKÝ, Jindřich. Nové umění, In *Výtvarné umění XVI*, 1966, č. 10, s. 487
- CHALUPECKÝ 1966 — CHALUPECKÝ, Jindřich. Umění dnes. Praha : Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1966
- CHALUPECKÝ 1968–1969 — CHALUPECKÝ, Jindřich. Poustevník Duchamp, In *Výtvarné umění*, 1968–1969 (18), č. 8, s. 382–388
- CHALUPECKÝ 1991 — CHALUPECKÝ, Jindřich. Svět, v němž žijeme. In CHALUPECKÝ, J. Obhajoba umění, 1934–1949, 1991, s. 71–73
- CHALUPECKÝ 1994 — CHALUPECKÝ, Jindřich, Nové umění v Čechách. Nakladatelství a vydavatelství H+H, Praha, 1994
- CHALUPECKÝ 2001 — CHALUPECKÝ, Jindřich. Umění a transcendence. Přednáška, Revolver Revue 45, 2001, 6 – 23. Flash Art, 1979, č. 90, 91, s. 4–8 [online] dohledané, 2015: <http://www.revolverrevue.cz/umeni-a-transcendence-presnaska>
- JELÍNKOVÁ/POHRIBNÝ/VALOCH 1997 — JELÍNKOVÁ, D./POHRIBNÝ, A./VALOCH, J. Klub konkretistů 1967–1997. Katalóg výstavy. Praha: Kant ve spolupráci s Arsénem Pohribným a Oblastní galerií Vysočiny v Jihlavě, 1997
- JIROUS 1966 — JIROUS, Ivan. Konstruktivní tendence. In *Výtvarná práce XIV*, 1966, č. 13, s. 4
- JIROUS 1968 — JIROUS, Ivan: Zemřel Lucio Fontana, *Výtvarné umění XVIII*, 1968, č. 9–10, s. 444–446
- KAROUS 2015 — KAROUS, Pavel. (ed.) *Modely. Pavel Karous v Praze. 2015*
- KLEIN 2007 — KLEIN, Jennie. The Ritual Body as Pedagogical Tool: The Performance Art of the Woman's Building. In *From Site to Vision: The Los Angeles Woman's Building in Contemporary Culture*, HALE, S./WOLVERTON, T., (eds.) 2007, 186-190. s. 203. [online] dohledané: 2017, <https://thewomansbuilding.org/publications.html>
- KLIMEŠOVÁ 2005 — KLIMEŠOVÁ, Marie. Alena Kučerová. Praha : Galerie Pecka, 2005
- KLIMEŠOVÁ 2007 — KLIMEŠOVÁ, Marie. Česká nová figurace šedesátých let, reflexe popartu, groteska, asambláž. In *Dějiny českého výtvarného umění, [VI/1] 1958/2000*, Praha : Ústav dějin umění AV ČR, 2007
- KLIMEŠOVÁ/PRIMUSOVÁ 2007 — KLIMEŠOVÁ, Marie/PRIMUSOVÁ, Adriana, Skupina Máj 57. úsilí o uměleckou svobodu na přelomu 50. a 60. let. Praha : Císařská konírna Pražského hradu, 2007
- KLIMEŠOVÁ 2008 — KLIMEŠOVÁ, Marie. František Pacík, *Arbor Vitae : 2008*
- KOBLASA 2002 — KOBLASA, Jan. Záznamy z let padesátých a šedesátých, Brno : Vetus Via, 2002

- KÖLLE 2014 — KÖLLE, Brigitte. „*Can It Be Different Each Time? “ Forms of Repetition in the Work of Eva Hesse.* in Hubertus Gaßner, Brigitte Kölle, Petra Roettig (eds.), Eva Hesse. One More than One. Hamburg : Hamburger Kunsthalle, 2014
- KRAMEROVÁ 2007 — KRAMEROVÁ, Daniela. Otevírání cesty – světová výstava EXPO 58 v Bruselu. In ŠVÁCHA, PLATOVSÁ, (eds.), 2007, s. 71–77
- KRÁL 1971 — KRÁL, Oldřich. *Lao-c’ . Kanonická kniha o Cestě a její Síle.* In *Tao – texty staré Číny.* Praha : Československý spisovatel, 1971, 4, s. 28 – 54. [online] dohledané: <http://tao.kvalitne.cz/kral.html>
- KRISTEVA 2011 — KRISTEVA, Julia. *Être mère aujourd'hui, Revue française de psychosomatique,* 2011/2, No 40, s. 43–51. [online] dohledané: 2015 <https://www.cairn.info/revue-revue-francaise-de-psychosomatique-2011-2-page-43.htm>
- KRNÁČOVÁ 1991 — KRNÁČOVÁ, Ada. *SúčasnÉ slovenské výtvarné umenie.* Bratislava : SKZ MK SR, 1991
- KUKLÍK 2008 — KUKLÍK, Jan a kol. Vývoj česko-slovenského práva 1945 – 1989. Praha : Linde, 2008
- KVASNIČKA 1983 — KVASNIČKA, Marián. *Mária Bartuszová.* Trenčín : Oblastná galéria M. A. Bazovského, 1983, nepag.
- LACKOVÁ 2006 — LACKOVÁ, Dana. Zaujímavé ženy v našej histórii : sochárka Mária Bartuszová. In *Knižnica,* roč. 7, 2006, č. 10, s. 72. Zdroj: *Archív Národného biografického ústavu Slovenskej národnej knižnice* (dotazník 1979)
- LAHODA 2007 — LAHODA, Vojtěch. Rozvoj tvůrčích skupin 1958 – 1970: každodenní modernismus. ŠVÁCHA, R./PLATOVSÁ, M. (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění, [VI/1] 1958/2000,* Praha : Ústav dějin umění AV ČR, 2007
- LAKY 1974–1975 — LAKY, Miloš. Biely nehmotný priestor v bielom nekonečnom priestore, alebo biely nekonečný priestor v bielom nehmotnom priestore. 1974–1975. Rukopis. Archív Borisa Kršňáka
- LAMAROVÁ 2007 — LAMAROVÁ, Milena. Užité umění a design šedesátých let. In ŠVÁCHA, R./PLATOVSÁ, M. (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění, [VI/1] 1958/2000,* Praha : Ústav dějin umění AV ČR, 2007
- LIPPARD 1971 — LIPPARD, Lucy R. Eccentric Abstraction. In *Changing essays in art criticism.* New York: E.P. Dutton & CO., INC., 1971, s. 98–111
- MAHON/GREEVES 2017 — MAHON, Alyce / GREEVES, Susanna. *Dreamers Awake,* White Cube : London, 2017.
- MALEVIČ 1968 — MALEVIČ, Kazimir. *O nepredmetnom svete,* Bratislava : Tatran, 1968
- MATUŠTÍK 1995 — MATUŠTÍK, Radislav. Umenie akcie. In RUSINOVÁ, Z. (ed.). *Dejiny slovenského výtvarného umenia. 20. storočie.* Bratislava : Slovenská národná galéria, 1995, s. 163–169.

- McGUIRE 2015 — McGUIRE, M. Laura. *Energy, Correalism, and the Endless House*. In BOLLINGER Klaus, MEDICUS, Florian (eds.) and the Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation. *Endless Kiesler*, 2015
- MATUŠTÍK 2010 — MATUŠTÍK, Radislav. Ján Mathé. Hľadač dobra. Sochárske dielo päťdesiatych rokov. Košice : RESULT, s. r. o., Východoslovenská galéria Košice, 2010
- MAŤOVČÍK 2003 — MAŤOVČÍK, Augustín a kol. *Lexikón slovenských žien*. Martin : Slovenská národná knižnica, Národný biografický ústav, 2003. Mária Bartusová, s. 22.
- MAYO ROOS 2010 — MAYO ROOS, Jane. Auguste Rodin. The Divine Role of Sculpture, 3. Of Monuments and Materials, 2010, Phaidon Press Limited
- MERHAUT 2007 — MERHAUT, Vladislav. Explosionalismus Vladimíra Boudníka, In *Art+Antiques*, 2007. [online] dohľadane: 2018  
<http://www.artcasopis.cz/clanky/explosionalismus-vladimira-boudnika>
- MERHAUT 2010 — MERHAUT, Vladislav. Grafik Vladimír Boudník, Praha : Torst, 2010
- MOHOLY-NAGY 2002 — MOHOLY-NAGY, László. Od materiálu k architektúre. Praha: Triáda, 2002
- MOJŽIŠOVÁ 1994 — MOJŽIŠOVÁ, Iva. Giacomettiho oko, 1969. In Giacomettiho oko a iné texty zo šesťdesiatych rokov. Bratislava: AF, 1994
- MOLESWORTH 2005 — MOLESWORTH, Helen. Part Object Part Sculpture. Marcel Duchamp. Duchamp: By hand, even. Ohio : The Ohio State University Columbus, 2005
- MONDRIAN, Piet 2002 — MONDRIAN, Piet. Lidem budoucnosti. Studie k neoplasticizmu. Praha : Triáda, 2002
- MORRISOVÁ 2000 — MORRISOVÁ, Pam. *Feminismus a literatura*. Brno: Host, 2000
- MORRIS 2000 — MORRIS, Frances (ed.). Louise Bourgeois, Tate, London, 2000
- MRENICOVÁ, L./ RUSINOVÁ, Z. 2000 — MRENICOVÁ, L./ RUSINOVÁ, Z. Na križovatke kultúr? Stredná Európa a umenie 20. storočia. Bratislava : Slovenská národná galéria, 2000, s. 64.
- MUNARI 1985, 2008 — MUNARI, Bruno. The tactile workshops. Mantova : Maurizio Corraini, 1985, 2008
- MURÁR 2019 — MURÁR, Tomáš. *Maurice Merleau-Ponty a mimolidskost v malířství Paula Cézanna po druhé světové válce*. In MIMO-LIDSKÉ: Proměny obrazu člověka v malířství druhé poloviny čtyřicátých až šedesátých let 20. století. Teoretická a metodologická východiska. Praha: Univerzita Karlova, 2019
- MYTKOWSKA 2011 — MYTKOWSKA, Joanna. Promises of the Past. In *Promises of the Past*. Zurich : JRP Ringier; Paris : Édition du Centre Pompidou, 2010, JAKUBOVSKA, Agata, (ed.), *Alina Szapocznikow, Awkward Object*. Warsaw : Museum of Modern Art, Books N°5, 2011
- NITSCHKE 2003, 2007 — NITSCHKE, Günter. Japonské zahrady. Slovart, Taschen, Japanese Gardens, 2007, (2003, TASCHE, KÖLN)

- PACHMANOVÁ 2001 — PACHMANOVÁ Martina: Věrnost v pohybu. Hovory o feminizmu, dějinách a vizualitě. Praha : One Woman Press, 2001
- PACHMANOVÁ 2005 — PACHMANOVÁ, Martina, PRAŽANOVÁ, Markéta (eds.). Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, Academy of Arts, Architecture and Design in Prague, 2005
- PANOFSKY 2013 — PANOFSKY, Erwin. Význam ve výtvarném umění, Praha : Malvern, Academia, 2013
- PATOČKA 1995 — PATOČKA, Jan. *Tělo, společenství, jazyk, svět*. Praha: OIKOYMENH, 1995
- PETRASOVÁ/ ŠVÁCHA 2018 — PETRASOVÁ, Taťána/ŠVÁCHA, Rostislav, (eds.). Dějiny umění v českých zemích 800–2000, Arbor vitae, 2018
- PETRÁNSKY 1970 — PETRÁNSKY, Ľudo. Snúbenie jari. Bratislava : 1970, katalóg výstavy, nepag.
- PETROVÁ 2009 — PETROVÁ, Eva. Výstavy v čase proměn. Trasa. Gallery, 2009
- PETŘÍČEK 2006 — PETŘÍČEK, Miroslav. *Pojetí umění v pražském strukturalismu a „dekonstrukce“*. In ŠEVČÍK J., MORGANOVÁ, P., NEKVIDOVÁ, T., SVATOŇOVÁ, D.: České umění 1980–2010, Texty a dokumenty, Praha, 2006. s. 190–195
- PIAČEK, KRAVČÍK 1999 — FILIT. Otvorená filozofická encyklopédia, 1999, Jozef Piaček, Miloš Kravčík, [online] dohľadané: [www.dai.fmph.uniba.sk](http://www.dai.fmph.uniba.sk)
- PIOTROWSKI 2005 — PIOTROWSKI, Piotr. Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde. In BRU, Sascha, NICHOLLS, Peter (eds.). European Avant-Garde and Modernism Studies, Etudes sur l'avant-garde et le modernisme en Europe, Studien zur europäischen Avantgarde und Moderne, Berlin : Walter de Gruyter GmbH & Co., 2005
- POHRIBNÝ 1988–1989 — POHRIBNÝ, Arsén. KK po dvaceti letech. Revue K, 1988–1989, č. 32–33, nepag.
- POHRIBNÝ — POHRIBNÝ, Arsén. Spod znamenia princípu konštrukcie : Klub konkrétistov po dvadsiatich rokoch. In *Výtvarný život*, 1991
- POMAJZLOVÁ 2013 — POMAJZLOVÁ, Alena. Dynamismus českého umění. In POMAJZLOVÁ, Alena (ed.). Rytmy + Pohyb + Světlo. Impulsy futurismu v českém umění. Vyd. Arbor vitae, Západočeská galerie v Plzni, 2013
- POSPISZYL 2005 — POSPISZYL, Tomáš. Východní a západní krychle. In Srovnávací studie, Agile/Fra, 2005
- POSPISZYL 2014 — POSPISZYL, Tomáš. Asociativní dějepis umění, Praha : tranzit.cz, 2014
- POSPISZYL 2013 — POSPISZYL, Tomáš. Svět a umění pohybu. Tvorba Františka Kupky a technologie zachycující pohyb. In POMAJZLOVÁ, (ed.), 2013

PROCHÁZKOVÁ 2009 — PROCHÁZKOVÁ, Barbora, *Když se řekne kafkárna*. In Naše řeč, Roč. 92, 2009, č. 4, s. 220–223. [online] dohledané: 2018 <http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=8059>

OLŠOVSKÝ 2011 — OLŠOVSKÝ, Jiří. *Slovník filozofických pojmů současnosti*. Praha : Grada Publishing, 2011

ORAVCOVÁ 2012 — ORAVCOVÁ, Jana. *Ekonomie tela v umeleckohistorických a teoretických diskurzoch*. Bratislava : Slovart, Vysoká škola výtvarných umení, 2012

ORIŠKOVÁ 2002 — ORIŠKOVÁ, Mária. *Dvojhlasné dejiny umenia*. Petrus : Bratislava, 2002

ORIŠKOVÁ 2008 — ORIŠKOVÁ, Mária. *Ženy s dlátom v ruke : sochárky a historiografia umenia*. Uverejnené: 2008. [online] dohledané: <http://www.zenyvumeni.cz/index.php?id=119>.

ORIŠKOVÁ 2014 — ORIŠKOVÁ, Mária. *Marginalizované a/alebo silné a skúsené? Vek tvorba a inštitucionalizácia umelkýň. Marginalised and/or Powerful and Experienced?* In VIDOVICOVÁ L./VARTECKÁ A./FREMLOVÁ V., *Grey Gold. České a slovenské umělkyně 65+. Czech and Slovak Female Artist over 65*. Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, Brno : Dům umění města Brna, 2014

ROUSOVÁ 2011 — ROUSOVÁ, Hana (ed.) *Konec avantgardy*, Arbor Vitae, 2011

ROSINOVÁ 2014 — ROSINOVÁ, Liana. *Čistá biela. Kritický pohľad na čistotu a belosť v architektúre v období modernizmu*. In Poučení z modernity? Zlatý rez, n°37, 2014, s.4–15

RUSINOVÁ 2000 — RUSINOVÁ, Zora a kol. *20. storočie. Dejiny slovenského výtvarného umenia*. Bratislava : Slovenská národná galéria, 2000

RUSINOVÁ 2002 — RUSINOVÁ, Zora. *Problém koexistencie kultúr. Zápas o kontinuitu a autenticnosť*. In HRABUŠICKÝ, A. a kol. *Slovenské vizuálne umenie 1970 – 1985*. Bratislava : Slovenská národná galéria, 2002

RUSINOVÁ 2012 — RUSINOVÁ, Zora. *Fragment tela ako koncept „novej subjektivity“*, In GERŽOVÁ, J. (ed.). *Rodové aspekty súčasného umeleckého diskurzu*. Bratislava : SLOVART a Vysoká škola výtvarných umení, 2012, s. 16–17, Diskusia k príspevku, s. 24–25. [zborník z interdisciplinárneho sympózia]

RUSNÁKOVÁ 2000 — RUSNÁKOVÁ, Katarína: *Művészet Szlovákiában 1949–1999 – A megszakított történet. Nézőpontok / Pozíciók, Művészet Közép-Európában, 1949 – 1999*, Kortárs Művészeti Múzeum – Ludwig Múzeum Budapest, 2000

RUSNÁKOVÁ 2009 — RUSNÁKOVÁ, Katarína: *Rodové aspekty v súčasnom vizuálnom umení na Slovensku*. Banská Bystrica : Fakulta výtvarných umení, Akadémia umení v Banskej Bystrici, 2009

RYCHLÍK 2012 — RYCHLÍK, Jan. *Češi a Slováci ve 20. století. Spolupráce a konflikty 1914–1992*. Praha : Vyšehrad – Ústav pro studium totalitních režimů, 2012

SHOR 2002 — SHOR, Mira. *Otcovská žíla dějin umění*. In PACHMANOVÁ, Martina, (ed.) *Neviditelná žena*. Praha : One Woman Press, 2002, s. 173 – 202.

- SLAVICKÁ 2006 — SLAVICKÁ, Milena. UB 12 : studie, rozhovory, dokumenty. Praha : Gallery, Gema Art, OSVU, 2006
- SLOTEDIJK 2011 — SLOTERDIJK, Peter. Spheres. Bubbles. Volume 1. Microspherology. The Allies; Or, The Breathed Commune. Introduction, Semiotext(e) : 2011, s. 18.
- SMOLIK 2008 — SMOLIK, Noemi. Mária Bartuszová : Galerie Rüdiger Schöttle. In *Artforum International*, roč. 47, č.1, 2008
- SRP 2012 — SRP, Karel. František Kupka. Geometrie myšlenek. Praha : Arbor vitae, 2012
- STRAUSS 1991 — STRAUSS, Tomáš. Konfrontácia skôr pre domáce potreby : českí a slovenskí výtvarníci v Paríži. In *Národná obroda*, roč. 2, 8. 2. 1991, č. 33, s. 12
- ŠTULC 2008 — ŠTULC, Jan. Porcelán a keramika na EXPO v Bruselu. In KRAMEROVÁ, Daniela/SKÁLOVÁ, Vanda, (eds.) Bruselský sen. Československá účast na světové výstavě Expo 58 v Bruselu a životní styl 1. poloviny 60. let. Praha : Arbor Vitae, 2008
- ŠEVČÍK/MORGANOVÁ/DUŠKOVÁ 2001 — ŠEVČÍK, J./MORGANOVÁ P. /DUŠKOVÁ, D. České umění 1938–1989. Brno : nakladatelství AV ČR, 2001
- ŠINDELÁŘ 1979 — ŠINDELÁŘ, Dušan. Otto Eckert. Praha: Odeon, 1979. (Umělecké profily)
- ŠTRAUS 1970 — ŠTRAUS, Tomáš. K výstavě konkrétistov v Bratislave. In *Výtvarný život*, roč. 15, 1970, č. 4, s. 18 – 21
- UHLÍŘOVÁ 2007 — UHLÍŘOVÁ, Katarína. Documenta 12, moderna? Mária Bartuszová (Praha 1936 – Košice 1996). In *Flash Art Czech and Slovak Edition*, 2007
- ULMAN 1992 — ULMAN, Elinor. *Therapy is not Enough: The Contribution of Art to General Hospital Psychiatry*. American Journal of Art Therapy, roč. 30, 1992, č. 3, s. 89 – 98.
- VACHTOVÁ 1968 — VACHTOVÁ, Ludmila. František Kupka. Pohyb v kruhu. Praha : ODEON, 1968
- VACHTOVÁ 1968 — VACHTOVÁ, Ludmila. Amfora. Dvoubarevná fuga, Praha : Národní galerie v Praze, 1968
- VACHTOVÁ 2006 — VACHTOVÁ, Ludmila/BREGANTOVÁ, Polana (ed.): Teď. Práce Evy Kmentové. Stopy, Praha : Arbor Vitae, 2006
- VYBÍRAL 2005 — VYBÍRAL, Jindřich. Ohlas ideí Arts and Crafts v Čechách kolem roku 1900, In PACHMANOVÁ, PRAŽANOVÁ, (eds.), 2005, s. 254
- VOLAVKA 1959 — VOLAVKA, Vojtěch – VOLAVKOVÁ SKOŘEPOVÁ, Zdeňka. O Soše. Úvod do historické technologie a teorie sochařství. První díl. Praha : 1959
- VOLNÝ — VOLNÝ, Vladislav. Problematika teorií spirituálního vývoje a rozvoje víry. [online] dohledané: [http://www.upol.cz/fileadmin/user\\_upload/CMTF-katedry/krestvychova/Volny-prednaska.doc](http://www.upol.cz/fileadmin/user_upload/CMTF-katedry/krestvychova/Volny-prednaska.doc).

WARSH/ SNEED 2016 — WARSH, Marie/SNEED, Gillian. Diaries of an Artist, The Art of Rosemary Mayer. In *The Brooklyn Rail*, Critical perspectives on arts, politics, and culture. April, 2016, [online] dohledané: <https://brooklynrail.org/2016/04/criticspage/art-and-writing-of-rosemary-mayer>

WITTLICH 1964, 2010 — WITTLICH, Petr, Sochařka Hana Wichterlová (1964), *Horizonty umění*. Praha : Karolinum, Univerzita Karlova v Praze, 2010, s. 511–520

WITTLICH 1982 — WITTLICH, Petr. *Česká secese*. Praha, 1982

WITTLICH 1985 — WITTLICH, Petr. Henry Moore, *Plastiky a myšlenky kolem nich*, Praha : Odeon, 1985, s. 5–19.

WITTLICH 1985, 2010 — WITTLICH, Petr. *Váza a socha*, (1985). In *Horizonty umění*. Praha : Karolinum, Univerzita Karlova v Praze, 2010, s. 465–471

WITTLICH 1992, 2010 — WITTLICH, Petr. *Rodinova mise*, (1992). In *Horizonty umění*. Praha : Karolinum, Univerzita Karlova v Praze, 2010, s. 406–411

WITTLICH 2010 — WITTLICH, P. *Oblaka a ruce – Tradice a originalita v umění 19. století*. (1984), In *Horizonty umění*. Praha : Karolinum, Univerzita Karlova v Praze, 2010, s. 365–373

WITTLICH 2010 — WITTLICH, Petr. *Proč právě příroda – výtvarné umění a biologické myšlení na konci 19. století*. In *Horizonty umění*. 2010, s. 86 – 94.

WITTLICH 2016 — WITTLICH, Petr. *Rodin v Praze*. In BABOROVSKÁ, S./WITTLICH, P. (eds.), *Neklidná figura, exprese v českém sochařství 1880–1914, The Restless Figure, Expression in Czech Sculpture 1880–1914*, Praha : Univerzita Karlova, Karolinum, 2016, s. 8

WITTLICH — WITTLICH, Petr. *Mimo centrum a periferii*. In *Výtvarné umění*, 1992, r. 16, č. 5-6, s. 98–99. In ŠEVČÍK/MORGANOVÁ/NEKVIDOVÁ/SVATOŇOVÁ: *České umění 1980–2010, Texty a dokumenty*, Praha : 2006. s. 278–283

ZEMÁNEK 2007 — ZEMÁNEK, Jiří. *Znovuobjevení krajiny jako materie, procesu a místa*. In ŠVÁCHA, PLATOVSKÁ, (eds.), 2007

— *Z hovorů, dopisů a přednášek Marcela Duchampa, 1966*, Praha : Špálova galerie, 1969, nepag., kat. výstavy

ZIKMUND 1971 — ZIKMUND, Václav. *Stručné dějiny moderního malířství*, Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1971, s. 136



## **Bibliografia. Maria Bartuszová**

### **Autorské katalógy**

*Mária Bartuszová.* Text: Marián Kvasnička. Trenčín : Oblastná galéria M. A. Bazovského, 1983, (n.pag.)

*Mária Bartuszová: Sochárske práce 1: 1962 – 1987.* Košice : Krajská organizácia ZSVU, 1988, (n.pag.), fotografie Gabriel Kladek [119.]

*Mária Bartuszová: Cesta k organickej plastike (1962 – 1996).* Text: Vladimír Beskid. Bratislava : Slovenská národná galéria, 2005, 15 s.

*Mária Bartuszová. Výber zo sochárskej tvorby.* Text: Zuzana Bartošová. Bratislava : CC Centrum, 2007

*Mária Bartuszová. Cesta k organickej plastike (1962 – 1996).* Text: Vladimír Beskid. Anna Bartuszová – Gabriela Garlatyová (eds.). Rimavská Sobota : Mestská galéria, 2006. (n.pag.)

*Mária Bartuszová: Negative Volumes.* Anna Bartuszová – Veronika Bartuszová – Vladimír Beskid (eds.). München : Galerie Rüdiger Schöttle, 2008, (n.pag.)

*Mária Bartuszová – kresby / drawings, Anna Bartuszová – záznamy / recordings.* Gabriela Garlatyová (ed.). Rimavská Sobota : Mestská galéria, 2012. 34 s.

### **Maria Bartuszová o svojej tvorbe**

BARTUSZOVÁ, Mária. Mária Bartuszová o svojej práci. In *Mária Bartuszová.* Text: Marián Kvasnička. Trenčín : Oblastná galéria M. A. Bazovského, 1983, (n.pag.) [katalóg výstavy]

BUDSKÁ, Viera. Sochy pre človeka : Na návšteve v ateliéri u akademickej sochárky Márii Bartuszovej. In *Sloboda*, roč. 36, 30. 6. 1981, č. 31, s. 4, 2

### **Knihy, katalógy výstav, zborníky**

BAJCUROVÁ, Katarína. Zápas o tvar – nové sochárske iniciatívy 1948 – 1999. Sochárstvo primárnych štruktúr. In RUSINOVÁ, Zora a kol. *20. storočie Dejiny slovenského výtvarného umenia.* Bratislava : Slovenská národná galéria, 2000, s. 143.

BAJCUROVÁ, Katarína – BÜNGEROVÁ, Vladimíra – GREGOROVÁ, Lucia. *Juraj Bartusz. Gestá / gestures / body / sekundy / seconds.* Bratislava : Slovenská národná galéria, 2010, 197 s., s. 119, 176, 178-179, 182 [katalóg výstavy].

BAJCUROVÁ, Katarína – TROJANOVÁ, Eva. V ústrety elementárnemu poriadku sveta. In RUSINOVÁ, Zora a kol. *Šesťdesiate roky.* Bratislava : Slovenská národná galéria, 1995, s. 146 – 147. [katalóg výstavy].

BAJCUROVÁ, Katarína. Primárne štruktúry. In HRABUŠICKÝ, A. a kol. *Slovenské vizuálne umenie 1970 – 1985.* Bratislava : Slovenská národná galéria, 2002. s. 124 – 128. 47, obr. [katalóg výstavy].

BARTOŠOVÁ, Zuzana. Mária Bartuszová 1970 – 1986. In *documenta XII. Kassel, (16. 6. – 23. 9. 2007).* Taschen, Köln 2007, s. 84. [katalóg výstavy].

BARTOŠOVÁ, Zuzana. *Napriek totalite : neoficiálna slovenská výtvarná scéna sedemdesiatych a osemdesiatych rokov 20. storočia*. Bratislava : Kalligram, 2011. s. 276.

BELOHRADSKÁ, Ľuba – TROJANOVÁ, Eva. *Hranice geometrie: geometrické a konštruktívne tendencie v slovenskom výtvarnom umení od roku 1960 po súčasnosť*. Bratislava : Petum, 2009. 429 s., s. 94 – 101, 360, 397, 398.

BELOHRADSKÁ, Ľuba. Recepčia a reflexia konštruktívnych tendencií v súčasnej umenovede. In MRENICOVÁ, Ľubica, RUSINOVÁ, Zora. *Na križovatke kultúr? Stredná Európa a umenie 20. storočia*. Bratislava : Slovenská národná galéria, 2000, s. 63 – 84, [zborník zo sympózia].

BESKID, Vladimír. Mária Bartuszová : cesta k organickej plastike. In *60/90. IV. výročná správa SCCA Slovensko*. Ed. Mária HLAVAJOVÁ. Bratislava : Soros Center for Contemporary Arts – Slovakia, 1997. 94 s., s. 36 – 37, 42 – 43, 88.

BESKID, Vladimír. Mária Bartuszová. In *documenta 12 Magazine N° 1, 2007 Modernity?*. SCHÖLLHAMMER, Georg (ed.). Kassel : documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH; Köln : TASCHEN GmbH, 2007. 224 s., s. 180 – 185.

BUERGEL, Roger, M., Documenta Kassel : documenta 12. In WALLICZEK, Thomas et al. *Der Wirtschafts und Kulturstadtort Nordhessen : Documentastadt Kassel*. Kassel : Phoenix Verlag, 2007. 159 s. s. 116.

CALIRMAN, Claudia. Ruins with No Past, Rubble without History. In DZIEWAŃSKA, M. (ed.). *Maria Bartuszová. Provisional Forms*. Warsaw : Museum of Modern Art, The University of Chicago Press, 2015, 203 s., s. 139 – 151, [zborník zo sympózia].

ČARNÁ, Daniela. *Z mesta von / Out of the City : Umenie v prírode / Land Art*. Bratislava : Galéria mesta Bratislavy, 2007. 144 s., s. 63, 131.

DZIEWAŃSKA, Marta, (ed.). Maria Bartuszová. Provisional Forms. In *Maria Bartuszová. Provisional Forms*. Warsaw : Museum of Modern Art, Books N°5, The University of Chicago Press, 2015, 203 s., s. 9 – 14 [zborník zo sympózia].

FER, Briony. Sub-objects and Studiowork: Eva Hesse and Maria Bartuszová. In DZIEWAŃSKA, M. (ed.). *Maria Bartuszová. Provisional Forms*. Museum of Modern Art in Warsaw, The University of Chicago Press, 2015, 203 s., s. 123 – 137, [zborník zo sympózia].

FILIPOVIC, Elena, MYTKOWSKA (ed.), Joanna. *Alina Szapocznikow, Sculpture Undone, 1955 – 1972*. New York : The Museum of Modern Art, New York and Mercatorfonds, Brussels, 2011. s.129 [katalóg výstavy].

GARLATYOVÁ, Gabriela. Touch! The Impressed Thoughts of Maria Bartuszová. Biography. In DZIEWAŃSKA, M. (ed.). *Maria Bartuszová. Provisional Forms*. Warsaw : Museum of Modern Art, The University of Chicago Press, 2015, s. 43 – 56, 203 s., s. 197 [zborník zo sympózia].

GREGOROVÁ, Lucia: Jej pohľad na neho a na ňu. In *Jana Želibská. Zákaz dotyku*. Bratislava : Slovenská národná galéria, 2012. s. 48 [katalóg výstavy].

JAKUBOVSKA, Agata, (ed.), *Alina Szapocznikow, Awkward Object*. Warsaw : Museum of Modern Art, Books N°5, 2011, s. 9, 43, 55, 57.

JAKUBOWSKA, Agata. Alina Szapocznikow and Maria Bartuszová : An Awkward Combination. In DZIEWAŃSKA, M. (ed.). *Maria Bartuszová. Provisional Forms*. Warsaw : Museum of Modern Art, The University of Chicago Press, 2015, 203 s., s.101 – 120 [zborník zo sympózia].

KEMPKE, Anke. Maria Bartuszová – Pioneer of Form : The Futurism of Women Avant-Gardists. In DZIEWAŃSKA, M. (ed.). *Maria Bartuszová. Provisional Forms*. Warsaw : Museum of Modern Art, The University of Chicago Press, 2015, 203 s., s.75 – 98 [zborník zo sympózia].

*Košické krematórium*. Fotografie Ing. Alexander Jiroušek. Košice : Východoslovenské vydavateľstvo, 1984. 24 s.

MACEL, Christine. Maria Bartuszova. In *Promises of the Past*. Zurich : JRP Ringier, Paris : Édition du Centre Pompidou, 2010, 255 s., s. 52 – 55.

MACEL, Christine. Her Times, Her Age. In DZIEWAŃSKA, M. (ed.). *Maria Bartuszová. Provisional Forms*. Warsaw : Museum of Modern Art, The University of Chicago Press, 2015, 203 s., s. 153 – 166 [zborník zo sympózia].

MYTKOWSKA, Joanna. Promises of the Past. In *Promises of the Past*. Zurich : JRP Ringier; Paris : Édition du Centre Pompidou, 2010, 255 s., s. 18 – 21.

ORIŠKOVÁ, Mária. Marginalizované a/alebo silné a skúsené? Vek tvorba a inštitucionalizácia umelkyní. Marginalised and/or Powerful and Experienced? In *Grey Gold. České a slovenské umělkyně 65+. Czech and Slovak Female Artist over 65*. Brno : Dům umění města Brna, 2014, s. 79-84.

PACHMANOVÁ, Martina. Silence about Feminism and Femininity as an Aesthetic Value: Jindřich Chaloupecký's Post – 1968 Art Theory Regarding Women Artists and the „After Modern“ Art of Maria Bartuszová. In DZIEWAŃSKA, M.(ed.). *Maria Bartuszová: Provisional Forms*. Warsaw : Museum of Modern Art, The University of Chicago Press, 2015, 203 s., s. 57 – 72 [zborník zo sympózia].

RUSINOVÁ, Zora a kol. *20. storočie Dejiny slovenského výtvarného umenia*. Bratislava : Slovenská národná galéria, 2000, s. 42, 143, 153, obr. 187, 188, 189.

RUSINOVÁ, Zora. Fragment tela ako koncept „novej subjektivity“, In GERŽOVÁ, J. (ed.). *Rodové aspekty súčasného umeleckého diskurzu*. Bratislava : Vydavateľstvo SLOVART a Vysoká škola výtvarných umení, 2012, s. 16-17, Diskusia k príspevku, s. 24 – 25. [zborník z interdisciplinárneho sympózia].

RUSINOVÁ, Zora . *Gender Check – Rollenbilder in der Kunst Osteuropas*, MUMOK – Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien, 2010.

RUSNÁKOVÁ, Katarína. Szlovák Művészet 1949 – 1999, A megszakított történet. In *Nézőpontok /Pozíciók, Művészet Közép Európában 1949 – 1999*. Budapest : Kortárs Művészeti Múzeum – Ludwig Múzeum Budapest, 2000, s. 226.

SARROFF, Amanda. Maria Bartuszová: From Dust to Dust. In DZIEWAŃSKA, M. (ed.). *Maria Bartuszová. Provisional Forms*. Warsaw : Museum of Modern Art, The University of Chicago Press, 2015, 203 s., s. 169 – 179 [zborník zo sympózia].

SZEKERESOVÁ, Adriana. Mária Bartuszová a jej svet. Prešov : Prešovská univerzita, Fakulta humanitných a prírodných vied, 2000 [diplomová práca].

ŠINDELÁŘ, Dušan. Smysl věci. Kapitoly z estetiky užitého umění a průmyslové výtvarnictví. Praha : Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1963, obr. 40, M. Vnoučková.

### **Encyklopédie a slovníky**

BALÁŽOVÁ, Barbara – POMFYOVÁ, Bibiana. *Arslexicon : výtvarné umenie na Slovensku*. [online] dohľadané: <http://www.arslexicon.sk/?registre&objekt=bartuszova-maria>.

GERŽOVÁ, Jana a kol. *Slovník světového a slovenského výtvarného umění druhé polovice 20. století : od abstraktního umění k virtuální realitě: idey – pojmy – hnutí*. Bratislava : Kruh súčasného umenia Profil, 1999. 320 s., fotogr. Mária Bartuszová, s. 16, 51, 52, 91, 151, 152, 208, 230, 231.

KOLIVOŠKOVÁ, Elena. *Výtvarné Košice*. Košice : Krajská knižnica, 1989.

*Malý slovník výtvarných umelcov : I. diel A – K*. 2. vyd. Bratislava : Slovenský fond výtvarných umení, 1988. 295 s. Mária Bartuszová, s. 31.

MALÝ, Zbyšek a kol. *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950 – 1997 : I. A – Č*. Ostrava : Výtvarné centrum Chagall, 1998. 346 s., fotogr. Mária Bartuszová, s. 105, 106.

MAŤOVČÍK, Augustín a kol. *Lexikón slovenských žien*. Martin : Slovenská národná knižnica, Národný biografický ústav, 2003. Mária Bartuszová, s. 22

### **Katalógy kolektívnych výstav, výber**

*12. členská výstava: Krajská organizácia Zväzu slovenských výtvarných umelcov*. Košice : Východoslovenská galéria, 1963.

*40 artistes Tchèques et Slovaques 1960 – 1990*: [Paris], Coupole du Printemps, Galerie Art-Défence, Musée du Luxembourg (1990). Paris : Flammarion, 1990, 139 s.

*Angewandte Kunst aus der ČSSR*. Berlin: Neue Berliner Galerie, 1972.

*Art Hamburg : Internationale Messe Osteuropäischer Kunst, 9 – 12*. Hamburg : Hamburg Messe und Congress GmbH, 1993.

BAJCUROVÁ, Katarína – HRABUŠICKÝ, Aurel – MÜLLEROVÁ, Katarína. *Slovenský obraz (anti - obraz): 20. storočie v slovenskom výtvarnom umení*. Bratislava : Slovenská národná galéria, 2008. 278 s., s. 210 – 212, 245.

HRABUŠICKÝ, A. a kol. *Slovenské vizuálne umenie 1970 – 1985*. Bratislava: Slovenská národná galéria, 2002. s. 25, 124 – 128., 47 obr.

BARTOŠOVÁ, Zuzana. *Súčasné slovenské výtvarné umenie 1960 – 2000 : zo zbierky Prvej slovenskej investičnej skupiny*. 5. rozšír. vyd. Bratislava: Orman, 2008. 196 s., s. 38 – 41.

BARTOŠOVÁ, Zuzana – ČARNÁ, Daniela. *Súčasné slovenské výtvarné umenie zo zbierky Prvej slovenskej investičnej skupiny / druhá časť*. 108 s., Bratislava : Prvá slovenská investičná skupina, a. s., 2003. s. 10, 11.

BARTOŠOVÁ, Zuzana – GÁLY ARCHLEBOVÁ, Tamara – BEKE, László. *Oscilácia : výstava výtvarníkov žijúcich na Slovensku a v Maďarsku [Oszcilláció: szlovákiai és magyarországi művészek kiállítása]*: Komárno, Šiesta Bašta, 30. 6. – 30. 7. 1991 : Budapešť, Múcsarnok, 19. 9. – 13. 10. 1991, , Budapest, Múcsarnok 1992.

- BARTOŠOVÁ, Zuzana – Josef Hlaváček – ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO, Vlasta – Jana Ševčíková – Jiří Ševčík – Jiří Valoch. *Šedá cihla 35/1992: katalog*. Klatovy – Klenová : Galerie U bílého jednorožce, 1992.
- BARTOŠOVÁ, Zuzana – ŽIŠKOVÁ, Tamara. *Súčasný slovenský výtvarný umenie zo zbierky Prvej slovenskej investičnej skupiny: Danubiana, Meulensteen Art Museum*. Bratislava – Čunovo : Danubiana, Meulensteen Art Museum, 2001. 112 s., s. 12, 13.
- BARTOŠOVÁ, Zuzana – ŽIŠKOVÁ, Tamara. *Gallery Art Factory presents Slovak Contemporary Art ze zbierky První slovenské investiční skupiny*. Praha: Gallery Art Factory, 2002. 112 s., s. 12, 13.
- BARTOŠOVÁ – PINTEROVÁ, Zuzana – SOUKUP, Michal. *Rzeźba czeska i słowacka 1948 – 1988: Warszawa, Galeria Związku Artystów Rzeźbiarzy październik – Listopad 1988*. Warszawa : Wydawnictwo Centralnego Biura Wystaw Artystycznych, 1988.
- BELOHRADSKÁ, Ľuba a i. *Členská výstava 1975: Krajská organizácia Zväzu slovenských výtvarných umelcov*. Košice: Východoslovenská galéria, 1975.
- BELOHRADSKÁ, Ľuba. *Socha Piešťanských parkov '67: I. trienále slovenského sochárstva : Piešťany, Kúpeľný ostrov 16.6. – 15.9.[1967]*. Bratislava : Vydavateľstvo SFVU, 1967.
- BELOHRADSKÁ, Ľuba a i. *Výstava Klubu konkrétistov, Dům umění města Brna: Brno, 13. 3. – 29. 3. 1970, Dům pánů z Kunštátu, Dominikánská 9*. Bratislava, 1970. [katalóg výstavy voľné listy].
- BELOHRADSKÁ, Ľuba. *Prejsť uhom ihly*. Ľuba Belohradská odpovedá na otázky Vladimíry Büngerovej. In BÜNGEROVÁ Vladimíra (ed.) *Sochárky. Výber osobností česko-slovenského sochárstva*, Bratislava: Slovenská národná galéria, 2015. s. 128 – 150.
- BESKID, Vladimír. *Elektrárň T 6. 6. – 30. 8. 1993: areál bývalej parnej elektrárne Poprad*. Poprad : Tatranská galéria, 1993, (n. pag.).
- BESKID, Vladimír. *Laboratórium Prešov 1992: medzinárodné výtvarné sympóziu / international art symposium 3. septembra – 26. septembra 1992*. Bratislava : Slovenská výtvarná únia, 1992. 44 s., fotogr. Mária Bartuszová, s. 13, 42, 1 obr. [katalóg medzinárodného výtvarného sympózia].
- BESKIDOVÁ, Eva – HAJNAL, Michal. *Ženy a umenie: Košice Východoslovenská galéria 20. 4. – 10. 6. 1990*. Košice: Východoslovenská galéria, 1990, (n. pag.).
- BURAN, Dušan – MÜLLEROVÁ, Katarína (ed.). *111 diel zo zbierok*. Bratislava: Slovenská národná galéria, Vydavateľstvo Slovart, 2008. 279 s., s. 254, 255.
- BÜNGEROVÁ, Vladimíra. *Sochárky. Výber osobností česko-slovenského sochárstva*, Bratislava : Slovenská národná galéria, 2015. s. 44 – 48, 118 – 127, 137, 151.
- CORNEVIN, Étienne – CHALUPECKÝ, Jindřich – STRAUSS, Thomas. *40 artistes tchèques et slovaques, 1960-1990*. Paris: Flammarion, 1990, 139 s.
- Hommage á Mária (venované Márii Bartuszovej 1936 – 1996)*. Košice : Múzeum Vojtecha Löfflera, 1997, [zoznam zúčastnených výtvarníkov, zoznam vystavených diel Márie Bartuszovej].
- JANČÁR, Ivan. *Zberateľská vášeň : slovenské výtvarné umenie 1957 – 1970 : 23. 1. – 15. 4. 2007* Galéria mesta Bratislavy, Mirbachov palác. Biogr. Alena Bugárová. Bratislava : Borgis, s. r. o., 2007. 102 s., s. 78, 91.
- JELÍNKOVÁ, Dagmar – POHRIBNÝ, Arsén – VALOCH Jiří. *Klub konkrétistů : konkrét – nově stvořený předmět čistých forem uznávající vytváření v geometrickém i organickém stylu*. Praha : Nakladatelství Kant; Arsén Pohribný; Jihlava : Oblastní galerie Vysočiny, 1997. 168 s., s. 24, 25.
- Klub konkrétistů : výstava uspořádána u příležitosti třicátého výročí vzniku Klubu konkrétistů ve všech výstavních prostorách OGV v Jihlavě 12. 6. – 31. 8. 1997*. Jihlava : Oblastní galerie Vysočiny, 1997. 8 s., s. 2 [zoznam vystavených diel].

- KRNÁČOVÁ, Ada: *Súčasná slovenská výtvarné umenie*. Bratislava : SKZ MK SR, 1991. 78 s., s. 10 – 13.
- KVASNIČKA, Marián – LOVIŠKOVÁ, Danica. *Bienále súčasnej československej komornej plastiky : Trenčín '89 : Oblastná galéria M. A. Bazovského v Trenčíne : november – december 1989*. Trenčín : Oblastná galéria M. A. Bazovského, 1989.
- LOVIŠKOVÁ, Danica – HEJLOVÁ, Alena – PORUBÄNOVÁ, Elena. *Trenčín '95 : výber zo súčasného slovenského sochárstva*. Trenčín : Galéria Miloša Alexandra Bazovského, 1995. 95 s., s.11, 84.
- MARKOVIČ, Peter a kol. *Východoslovenská galéria Košice : prírastky zbierok 1995 – 2005*. Košice : Východoslovenská galéria Košice, 2006. 64 s., s. 11, 13.
- MARKOVIČ, Peter a i.. *Die gegenwärtige ostslowakische bildende Kunst aus den Sammlungen der Ostslowakischen Galerie in Košice : BKG-Studio, Haus der Jugend Barmen, Wuppertal, Oktober – November 2005*. Košice : Východoslovenská galéria, 2005.
- ONDRUŠEKOVÁ, Anna. Vysekané do kameňa : Medzinárodné sochárske sympóziu. In POTOČNÁ, Eva. *Vyšné Ružbachy : Kúpeľná obec*. Poprad : Region Poprad, 2007, s. 139 – 147. Mária Bartuszová, s. 144.
- HOMOĽOVÁ, Alexandra – RUSINOVÁ, Zora. *Akvizície SNG 1989 – 2001 : moderné a súčasné umenie (malba, socha, objekt, inštalácia)*. Bratislava : Slovenská národná galéria, 2002., s. 5, 35, 36. s. 31 – 57.
- SKALNÍK, Joska. Minisalon, 1992. [úvodný text katalógu].
- SMITH, Laura, TASSI, Enrico, BENNETT, Eloise (eds.). *Virginia Woolf, an exhibition inspired by her writings*, Tate St Ives, London : Tate 2018, s. 25, 204, 72, 139, 2 obr.

**Štúdie, články, recenzie v novinách, časopisoch (rad. chronologicky, výber titulov neuvedených v prílohe č. 6)**

- 1967:** BACHRATÝ, Bohumír. Socha piešťanských parkov. In *Výtvarný život*, roč. 12, 1967, s. 434 – 441.
- 1976:** JANČI, Zdeněk. Na Výtvarném salonu v Prešove. In *Tvorba*, 17.6.1976, č. 47, s. 34 – 35., URBANOVÁ, Norma. Prešovský Výtvarný salón '76. In *Výtvarný život*, roč. 21, 1976, č. 10, s. 31.
- 1978:** HAŠČÁKOVÁ, Gabriela. Členská výstava v Košiciach. In *Výtvarný život*, roč. 23, 1978, č. 6, s. 36., PITROVÁ, Jitka. Překvapení v Ružbachoch. In *Mladý svět*, roč. 20, 1978, č. 6, s. 22.,šg. Nebude mať u nás páru : Obradná sieň v Novom Meste. In *Večer*, roč. 10, 26. 9. 1978, č. 189, s. 1, 3.
- 1979:** BALÁŽOVÁ, E. Sochárstvo na východnom Slovensku. In *Východoslovenské noviny*, roč. 28, 19. 1. 1979, č. 18, s. 4., BALÁŽOVÁ, E. Priestor na konfrontáciu. In *Smena*, Bratislava, 31. 3. 1979., HARABINOVÁ, Hedviga. Prílev sochárskych individualít : o výstave Súčasné sochárstvo na východnom Slovensku. In *Večer*, roč. 11, 19. 2. 1979, č. 35, s. 2., HARABINOVÁ, Hedviga. Súčasné sochárstvo na východnom Slovensku : výstavy. In *Výtvarný život*, roč. 24, 1979, č. 8, s. 25 – 27., MURTI, Viktor. Prvá svojho druhu : k výstave Súčasné sochárska tvorba na východnom Slovensku. In *Večer*, roč. 11, 19. 1. 1979, č. 14, s. 2.
- 1980:** HREBÍČKOVÁ, Marta. Vývoj a dnešok v tvorbe : východoslovenskí sochári vystavujú v Galérii výtvarného umenia v Prešove. In *Východoslovenské noviny*, roč. 29, 27. 8. 1980, č. 202, s. 4., HREBÍČKOVÁ, Marta. Na piedestáli výsledky. In *Nové slovo*, Bratislava, 17. 7. 1980., kx. Prehľad tvorby : východoslovenské výtvarníčky vystavujú v Prešove. In *Večer*, roč. 16, 7. 9. 1983, č. 176, s. 3.
- 1981:** BODNÁROVÁ-JANČUŠOVÁ, Jana. Výstava súčasnej plastiky na východnom Slovensku. In *Výtvarný život*, 26/1981, s. 28 – 32.

- 1983:** BODNÁROVÁ, Jana. Jubilejný výtvarný salón. In *Výtvarný život*, roč. 28, 1983, č.1, s. 28. KRAVEC, Jozef. Trvalý úžitok. In *Východoslovenské noviny*, roč. 32, 27. 7.1983, č. 175, s. 4. KRAVEC, Jozef. Náznaky nových prístupov : Plastika na východnom Slovensku od roku 1945. In *Večer*, roč. 16, 2. 8. 1983, č. 150, s. 3.
- 1984:** Diár. In *Výtvarný život*, roč. 29, 1984, č. 2, s. 46. BODNÁROVÁ, Jana. Prvý sochársky salón. In *Výtvarný život*, roč. 29, 1984, č. 2, s. 28 – 29. Pri príležitosti osláv 100 rokov hudobného školstva v Košiciach odhalili na budove LŠU na Sverdlovej ulici pamätnú tabuľu. In *Večer*, roč. 16, 28. 5. 1984, č. 101, s.3. tk. Plastiky pre nevidiacich : Sochárstvo rozširuje poznanie. In *Večer*, roč. 16, 20. 11. 1984, č. 229, s. 3.
- 1985:** Bd. Výtvarný salón '84. In *Výtvarný život*, roč. 30, 1985, č.1, s. 29. jes. Hold spisovateľovi : v budove Katedry fyziky VŠT odhalili pamätnú tabuľu Františka Hečku. In *Večer*, roč. 17, 12.6.1985, č. 113, s. 1; *Východoslovenské noviny*, 12. 6. 1985, s. 2.
- 1986:** BAJCUROVÁ, Katarína. Slovenské monumentálne sochárstvo. In *Výtvarný život*, roč. 31, 1986, č. 6, s. 10 – 17.
- 1987:** SMOLÁKOVÁ, Mária. Jednota výtvarného umenia a architektúry. In *Pravda*, roč. 68, 12. 3. 1987, č. 59, s. 5. SMOLÁKOVÁ, Mária. Výtvarné diela v nových mestských štvrtiach. In *Výtvarný život*, roč. 32, 1987, č. 6, s. 13 – 15. kx. Štylizovaná fontána : umelecké dielo pred Dargovom. In *Večer*, roč. 19, 1987, č. 108, s. 1.
- 1988:** BODNÁROVÁ, Jana. Výtvarná paralela dní experimentálneho divadla v Prešove. In *Múzeum*, roč. 33, 1988, č. 1, s. 65.
- 1989:** dul. Hold vedcovi : Odhalili pamätnú tabuľu Aurelovi Stodolovi. In *Večer*, roč. 21, 25. 10. 1989, č. 210, s. 1, 1 obr. KOČÍK, Tibor. Konfrontácie názorov a štýlov: zväzové výstavy výtvarných umelcov rozšírili obzor. In *Večer*, roč. 21, 9. 1. 1989, č. 6, s. 3. KOČÍK, Tibor. Moderné podoby života: prešovský Salón '89 je tentokrát venovaný sochárom. In *Večer*, roč. 21, 25. 7. 1989, č. 144, s. 3. KOČÍK, Tibor. Výstavy vo Východoslovenskom kraji. In *Tva : informačný bulletin Ústredného výboru Zväzu slovenských výtvarných umelcov*, 1989, č. 1., s. 10, 11. -mez- Významný medzník. In *Večer*, Košice, roč. 21, 1989, č. 117, s. 1. STRÝKO, Marcel. Neón na pulze dňa : štrnásť výtvarníkov vystavuje v košickom klube M. In *Východoslovenské noviny*, roč. 38, 26. 7. 1989, č. 174, s. 3. (bh) Výtvarný salón : k jubileu Slovenskej republiky rád. In *Východoslovenské noviny*, roč. 38, 16. 6. 1989, č. 140, s. 1.
- 1990:** BESKIDOVÁ, Eva. Široký záber tvorby : nad výstavou Ženy a umenie. In *Východ*, roč. 1 (38), 9. 6. 1990, č. 134, s. 4. BESKIDOVÁ, Eva. Žena, nie inšpirátorka, ale tvorkyňa krásy : Výber z diel východoslovenských výtvarníčok. In *Večer*, roč. 22, 7. 5. 1990, č. 88, s. 3. KOČÍK, Tibor. Nefalšované rýdze prejavy : čo ponúka predajná výstava v Diele. In *Večer*, roč. 22, 9.10.1990, č. 197, s. 3. vsl. Ženy a umenie. In *Ludové noviny*, roč. 1, 1990, č. 9, s. 1.
- 1991:** DEMOVÁ, Jana. Bude i u nás? : Výstava česko-slovenského umenia v Paríži. In *Národná obroda*, roč. 2, 25.1.1991, s. 12. BARTOŠOVÁ, Zuzana. Mária Bartuszová. In *Slovenské pohľady*, roč. 107, 1991, č. 12, s. 2. Dnes sa V Prahe začína Všeobecná česko-slovenská výstava: abstraktné plastiky Márie Bartuszovej. In *Slovenský východ*, roč. 1/20, 15. 5. 1991, č. 112, s. 1, 2. HYBÁČKOVÁ, Beáta. Čo veľa stojí, nie vždy stojí za to: depeša východu z Prahy. In *Slovenský východ*, roč. 1/20, 23.5.1991, č. 119/91, s. 1, 2. MATUŠÍK, Radislav. Side effects. In *Profil súčasného výtvarného umenia*, roč. 1, 19. 6. 1991, č. 9 – 10, s. 16 – 17. POHRIBNÝ, Arsén. Spod znamenia princípu konštrukcie: Klub konkrétistov po dvadsiatich rokoch. In *Výtvarný život*, roč. 36, 1991, č.2 – 3, s. 11.
- 1993:** -red-. Art Hamburg '93, Galéria Médium. In *Profil súčasného výtvarného umenia*, roč. 3, 16. 11. 1993, č. 11, s. 22.
- 1994:** -red-. Art Hamburg '93, Galéria Médium. In *Profil súčasného výtvarného umenia*, roč. 4, 31. 1. 1994, č. 1, s. 12.

**2002:** PUTIŠOVÁ, Mira. Slovenské výtvarné umenie vo Viedni. In *Sme*, roč. 10, 30. 1. 2002, s. 18.

**2003:** ČARNÁ, Daniela. Putujúca zbierka. In *Dart : noviny o výtvarnom umení*, roč. 5, 2003, č. 3, s. 5, Mária Bartuszová.

**2004:** Dvadsiate storočie v tvorbe slovenských výtvarníkov : Majstrovské diela umenia 20. storočia zo zbierok SNG - SNM, Historické múzeum, Bratislavský hrad. In *Sme*, roč. 12, 27. 2. 2004, Bratislava, s. 12. KOPERNICKÁ, Andrea. Bývalá neoficiálna výtvarná scéna sa predstavuje v Krakove. In *Sme*, roč. 12, 10. 11. 2004, s. 25.

**2005:** -ba-. Krehký svet bioforiem. In *Literárny (dvoj)tyždenník*, roč.18, 2005, č. 27-28, s. 12, fotogr. BESKID, Vladimír. Mária Bartuszová: konštrukcia a poézia „bioforiem“. In

*Designum*, roč. 11, 2005, č. 4, s. 36 – 37. BÜNGEROVÁ, Vladimíra. Cesta Márie Bartuszovej. In *Dart: nezávislé noviny o súčasnom výtvarnom umení*, roč. 7, 2005, č. 1, s. 2.

ČECHOVÁ, Milada. Bartuszovej malé prázdno, plné malého nekonečného vesmíru. In *Sme*, roč. 14, 22. 6. 2005, s. 21, 1 obr. [online] dohľadné:

<http://www.sng.sk/archiv/html/index0bad.html?loc=1&id=26&nid=423&yr=2005>

GAŽOVÁ, Nikoleta. Mária Bartuszová. Správy STV. Uverejnené 3. 7. 2005. [online]

dohľadné: <http://www.sng.sk/archiv/html/index3d8c.html?loc=1&id=26&nid=459&yr=2005>

HUSHEGYI, Gábor. Egyedi organikus plasztikák a fehér szín jegyében: Mária Bartuszová kassai képzőművészeti múzeumának jelentőségű, posztumusz életmű-kiállítás a pozsonyi Szlovák Nemzeti Galériában. In *Új szó*, 58, 5. 8. 2005, Gondolat, s. 11, 4 obr.

OPOLDUSOVÁ, Jana. Inšpiroval ju dotyk aj tajomstvá prázdnoty : výstava sochárky Márie Bartuszovej v Slovenskej národnej galérii je splateným dlhom. In *Pravda*, roč. 15, 21. 6. 2005, č. 143, s. 22, 1 obr.; [online] dohľadné:

<http://www.sng.sk/archiv/html/indexe26d.html?loc=1&id=26&nid=422&yr=2005>

Ta. Sochy Márie Bartuszovej. In *Večerník*, 15. 6. 2005. [online] dohľadné:

<http://www.sng.sk/archiv/html/indexb7e8.html?loc=1&id=26&nid=399&yr=2005>

**2007:** FELIX, Zdeněk. Fata morgána aneb Dokumenta na rozcestí: Dokumenta Kassel 16/06 - 23/09 2007. In *Ateliér : čtrnáctideník současného výtvarného umění*, 30. 8. 2007, č. 16 – 17, s. 1. GERŽOVÁ, Jana – BÁTOROVÁ, Andrea – MURÍN, Michal – RUSINOVÁ, Zora: Ako vyzerajú hodnotenia Documenta 12 z nášho pohľadu? In *Profil súčasného výtvarného umenia*, roč. 14, 2007, č. 1 – 2, s. 25 – 69. Mária Bartuszová, s. 44 – 45. HORÁČEK, Radek.

Dokumenta 12 : Vstřícné prostředí: Dokumenta Kassel 16/06 – 23/09 2007. In *Ateliér : čtrnáctideník současného výtvarného umění*, 30. 8. 2007, č. 16 – 17, s.7.

KADLECOVÁ, Jana. Slovenská sadra a kuchyňa v Kasseli. In *Sme*, roč. 15, 26. 7. 2007, s.

22. POLÁČKOVÁ, Ludmila. Jedinečné „škrupinky“: CC Centrum v Bratislave pripravilo komornú výstavu Márie Bartuszovej. In *Sme*, roč. 15, 6. 9. 2007, č. 205, s. 21.

UHLÍŘOVÁ, Katarína. Documenta 12, moderna? Mária Bartuszová (Praha 1936 – Košice 1996). In *Flash Art Czech and Slovak Edition*, September – November 2007, Vol. II, No.6, , s.19 – 20. ZÁLEŠÁK, Jan. Češi na Documenta 12 v Kasselu. In *Flash Art Czech and Slovak Edition*, September – November 2007, Vol. II, No.6, , s. 17 – 18.

**2008:** ČARNÝ, Juraj. Aká je cena súčasného slovenského umenia?: Na Art Basel sa objavilo za zaujímavé ceny aj slovenské umenie. In *Sme*, 12. 6. 2008, s. 22. MACHALICKÝ, Jiří. Češi a Slováci opět spolu. In *Lidové noviny*, 27. 11. 2008. ORIŠKOVÁ, Mária. Ženy s dlátom

v ruke: sochárky a historiografia umenia. Uverejnené 2008. [online] dohľadné:

<http://www.zenyvumeni.cz/index.php?id=119>. SACHS, Brita. Alles Gute aus dem

Untergrund. In *FAZ*, 15.3.2008, s. 47. SMOLIK, Noemi. Mária Bartuszová: Galerie Rüdiger Schöttle. In *Artforum International*, Vol. 47, No.1, September 2008.

SONNA, Birgit. Urformen des Organismus: Eine Entdeckung. Objekte von Mária Bartuszová in der Galerie Schöttle. In *Süddeutsche Zeitung*, 7. 4. 2008.



**2009:** BANASIAK, Jakub. Kruche przedmioty. Alina Szapocznikow w MSN. In *Objeg*, 29. 6. 2009. BREITWIESER, Sabine. In *Artforum International*. December 2009. [online] dohľadane: <https://www.artforum.com/inprint/issue=200910&id=40174>

**2010:** (ba) Výstava a kniha Hranice geometrie. In *Sme*, roč. 18, 12. 1. 2010, s. 22. CVIKOVÁ, Jana. Trampoty s Gender Check(om). In *Romboid*, roč. 45, 2010, č. 7, s. 42 – 46; *ASPEKT in – feministický webzin*. ISSN 1225-8982. Uverejnené 17.11.2010. [online] dohľadane: [http://www.aspekt.sk/aspekt\\_in.php?content=clanok&rubrika=28&IDclanok=640](http://www.aspekt.sk/aspekt_in.php?content=clanok&rubrika=28&IDclanok=640). CVIKOVÁ, Jana. Chcem sprítomniť svoj rod, ale aj jeho spochybnenie: s Annou Daučíkovou o jej účasti na medzinárodnej výstave Gender Check. In *Sme*, roč. 18, 12. 2. 2010, s.18. [online] dohľadane: <http://kultura.sme.sk/c/5236469/chcem-spritomnit-svoj-rod-ale-aj-jeho-spochybnenie.html#ixzz2MebuJiUg>. KOMANICKÁ, Ivana. Aktuálne je skoro vždy aj politické: rozhovor s Jurajom Bartuszom. In *Flash Art Czech and Slovak Edition*, October – November 2010, No. 17, s. 42 – 45. KREKOVÍČ, Miloš. Boris Ondreička (1969). In *TV oko*, roč. 10, 2010, č. 13, s. 7 – 11, M. Bartuszová (s. 11). TRAUMANE, Mara. Interview with Zora Rusinová on her research in Slovak Republic“. 2009. Dohľadane: 1. 8. 2014. [online] dohľadane: <http://www.erstestiftung.org/gender-check/slovak-republic-zora-rusinova/> SOULEZ, Juliette. Les Promesses du passé. In *Archistorm*, 1. 5. 2010. s. 130-131, Umenie zblízka v Pálffyho paláci. In *Sme*, roč. 18, 21. 9. 2010, s. 22. VAN ESPEN, Silvia. Prísľuby minulosti. In *Ateliér*, roč. 23, 23. 9. 2010, č. 19, s. 2.

**2011:** BALOGH, Alexander. Socha ako vešiak na reklamu: štátne alebo súkromné inštitúcie často ani netušia, akú umeleckú hodnotu má dielo umiestnené v ich areáli. In *Sme*. Uverejnené 8.4.2011. [online] dohľadane: <http://kultura.sme.sk/c/5841954/socha-ako-vesiak-na-reklamu.html>. SZYMCZYK, Adam. Touching from a Distance: The Art of Alina Szapocznikow. In *Artforum International*, November 2011. [online] dohľadane: <https://www.artforum.com/inprint/issue=201109&id=29211>

**2012:** 50 rokov Terasy : 12. časť. Uverejnené 5.9.2012. [online] dohľadane: <http://fotokosice.eu/index.php/zaujímavosti/50-rokov-terasy/334-50-rokov-terasy-12-cast>, (kul) Mária a Anna Bartuszové. In *Sme*, roč. 20, 28.5.2012, s. 15. LABUDOVA, Zuzana. Mária Bartuszová, Anna Bartuszová. In *Flash Art Czech and Slovak Edition*, December 2011 – March 2012, No. 22. LABUDOVA, Zuzana. Pokora aj pred malým ľudským gestom : v bratislavskej Galérii Cypriána Majerníka je do 7. júla výstava Mária Bartuszová: Kresby / Anna Bartuszová: Záznamy. In *Sme*, roč. 20, 4. 7. 2012, č. 154, Kultúra, s. 16, 1 obr., (red) Galéria Cypriána Majerníka: Matka a dcéra. In *Staromestské noviny*, MČ Bratislava – Staré mesto, roč. 4, jún 2012, č. 6, s. 10.

**2014:** MACEL, Christine. In *Artforum International*, December 2014, [online] dohľadane: <https://www.artforum.com/inprint/issue=201410&id=49138>. JARECKA, Dorota. Maria Bartuszova – rzeźbiarka przelamuje barierę między sztuką a niesztuką, twórczością a życiem. in *Wysokie obcasy*. 2014. [online] dohľadane: [http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,16734747,Maria\\_Bartuszova\\_rzezbarka\\_przelamuje\\_bariere\\_miedzy.html](http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,16734747,Maria_Bartuszova_rzezbarka_przelamuje_bariere_miedzy.html). GERŽOVÁ Jana: *Rozhovor s Gabrielou Garlatyovou, kurátorkou zbierky Marie Bartuszovej*. In: *Profil súčasného umenia*, vydavateľ: Kruh súčasného umenia Profil, Bratislava, 3/2014, ročník XXI, s. 130 – 131. GREGOROVÁ – STACHOVÁ Lucia. Maria Bartuszová: Provizórne formy, Provisional Forms. In *Profil súčasného umenia*, Kruh súčasného umenia Profil, Bratislava, 3/2014, ročník XXI, s. 116 – 127. LANGBEIN Julia. Matter and Memory, Alison Jacques Gallery, London. In *Artforum International*, January 2014, [online] dohľadane: <https://www.artforum.com/picks/id=45118>. SARROFF, Amanda. Maria Bartuszová. Museum of Modern Art in Warsaw. In *Artforum International*, November 2014. [online] dohľadane: <http://artforum.com/picks/id=49039>

**2015:** SMOLIK, Noemi. Maria Bartuszová. Museum of Modern Art, Warsaw. In *Artforum International*, February 2015, s. 254.

**2016:** O'NEILL, Lauren. Happenings. Maria Bartuszoová at Alison Jacques Gallery. *Glasshouse Journal*, April 2016. [online] dohľadane: <https://www.glasshousejournal.co.uk/post/happenings-maria-bartuszova>

SUTTON, Kate. Eastern Block. Diary. In *Artforum International*, November 2016. [online] dohľadane: <https://www.artforum.com/search/sort=newest&search=Maria%20Bartuszov%E1>

**2017:** GARLATYOVÁ, Gabriela. Maria Bartuszoová. *Lives of the Artists*. Tate Etc. Issue 40 – Summer 2017, London, s. 99–101.

**2018:** HARRISON Anya: ISelf Collection: 'Bumped Bodies' at Whitechapel Gallery, In *BLOUINARTINFO*, June 26, 2018, [online] dohľadane: <https://www.blouinartinfo.com/news/story/3108635/iself-collection-bumped-bodies-at-whitechapel-gallery>. GORVY, Levy. *Artforum*, Review, November 2018, s. 242 – 243.

SMITH, Roberta. Four Knockout Group Shows to See Now, In *The New York Times*, Intimate Infinity: Image a Journey, 19 October, 2018. Open First Exhibition Organised by cofounder Brett Gorvy, Sunday, May 12, 2019. [online] dohľadane: <https://www.artdaily.org>

**2019:** „A Woman Looking at Men Looking at Women“, Kasia Redzisz and Francesco Tenaglia in conversation. June 2019. In *Mousse Magazine*, 2019. [online] dohľadane: <http://moussemagazine.it/kasia-redzisz-francesco-tenaglia-2019/>

## Filmy

Mária Bartuszoová. Relácia Telespektrum – kultúra, Československá televízia – štúdio Košice, 1981, 6. minútový dokument, režia: Marián Kleis, kamera: Milan Štelbaský. Zdroj: Archív RTVS Košice.

BOROVSKÝ, Norbert. Mária Bartuszoová 1997. Uverejnené 27. 12. 2012. [online] dohľadane: <http://www.youtube.com/watch?v=R6d-O0IZE4k>

SVOBODA, Miloš. Šedá cihla 35 / 1992. Artyčok.tv, Mediální umění, Okno do videoarchivu VVP AVU. Uverejnené 17. 12. 2017. [online] dohľadane: <http://artycok.tv/26731/seda-cihla-351992grey-brick-351992>

## 6. 1. Použitie skratky a poznámky

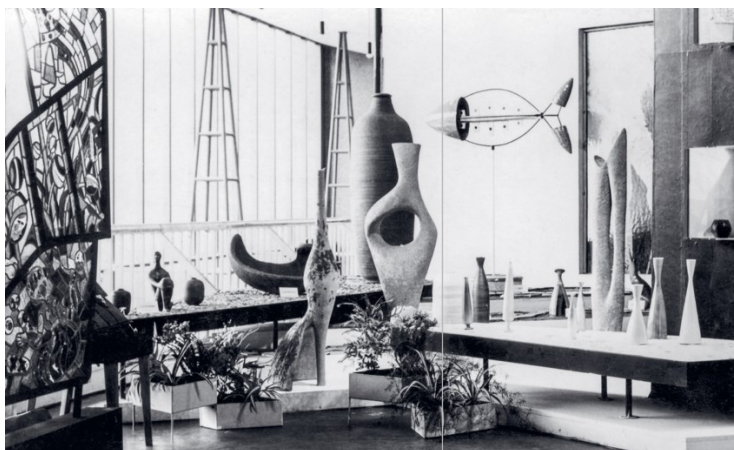
Archív MB, Archív Marie Bartuszoovej  
Zbierka MB, Zbierka Marie Bartuszoovej  
AMB 000 – súpisné číslo diela  
SNG, Slovenská národná galéria, Bratislava  
NG, Národní galerie, Praha  
VSG, Východoslovenská galéria, Košice

**Poznámka k metodike.** Názvy diel iných autorov používame v originálnom znení, ale v prípade odkazu na dielo, ktoré sa nachádza v zbierke múzea, galérie, používame formu názvu pod akým je dielo vedené, napr. jeho anglickú mutáciu. Údaje o dielach M. Bartuszoovej uvádzame vo forme označenia súpisného čísla (najmä v prípade diel bez názvu), roku vzniku, prípadne roku odliatku. V texte z dôvodu jeho obmedzeného rozsahu neuvádzame kompletne údaje ako rozmery diel a ďalšie špecifické údaje napr. o proveniencii. Obrazová príloha je preto bohatšia obsahom, aby poskytla stručný vizuálny a informatívny prehľad o dielach, ktoré sú jej predmetom. V práci nie sú zahrnuté prílohy ako Catalogue raisonné alebo Biografia umelkyne. Bibliografia je čiastočne skrátená.

## 7. Obrazová příloha



1. – 2. Pohľady na stenu pracovne s obrazovými skladbami diel M. Bartuszovej, 60. – 70. roky 20. st.

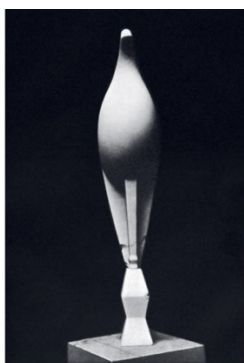


3.

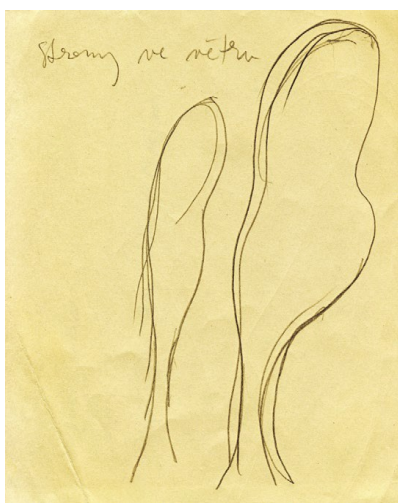


4.

3. Páv, AMB 2, 1957 – 1958, záhradná plastika, engobovaný šamot, v. okolo 150 cm, pohľad do pražskej výstavy 1962, pôvodne prezentovaná v Bruselskom pavilóne na Svetovej výstave EXPO 58 Brusel v Belgicku
4. Vták, AMB 4, 1957 – 1958, záhradná plastika, engobovaný šamot, v. okolo 150 cm, M. Vnouček na pražskej výstave EXPO 58 v roku 1962
5. Páv, AMB 1, 1957 – 1958, model, engobovaný šamot, 40,5 x 20,2 x 13,5 cm
6. C. Brâncuși, L'Oiseau, 1915, mramor
7. C. Brâncuși, Portrait de Nancy Cunard (La Jeune fille sophistiquée), 1928, bronz, mramor
8. C. Brâncuși, Princess X., 1918, leštený bronz
9. „Stromy ve větru.“, 1961–1962, kresba ceruzou na papieri, 17,1 x 15,6 cm
10. Bez názvu, AMB 26, okolo 1962, sadra, 23,5 x 28,5 x 28,4 cm
11. Bez názvu, AMB 68, 1965, sadra, okolo 1965 – 1966, bronz, 46 x 18 x 19,2 cm



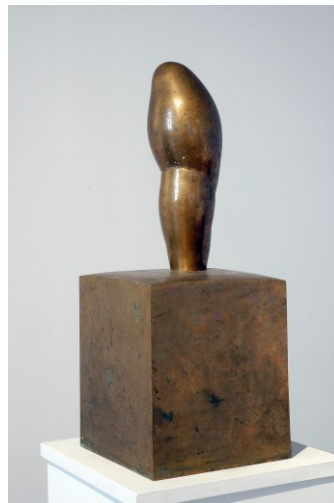
5., 6-8.



9.



10.



11.





12.



13.



14. – 15.



16.



17.



18.

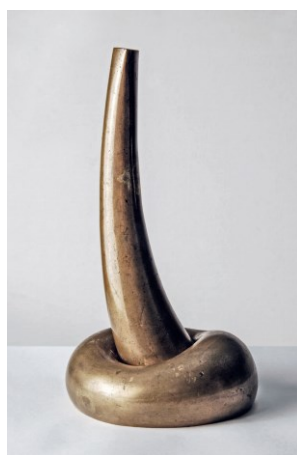
12. Bez názvu, AMB 43, 1962 – 1963, sadra, 32,8 x 16,8 x 15,8 cm  
 13. Kvapka, AMB 44, 1963, sadra, cca 126 x 10 x 10 cm  
 14. Reprofoto diel C. Brâncușiho, La Muse endormie, 1909, 1926, sadra  
 15. Reprofoto diel C. Brâncușiho, Prométhée, 1911, mramor  
 16. Bez názvu, okolo 1963, kresba, tuš na papieri, 21 x 29,7 cm  
 17. Pohľad do expozície L'Atelier Brancusi, Centre Pompidou, Paris  
 18. Trojdielna plastika IV., Klíčenie, AMB 269, 1975, sadra, 1976, hliník, 67,2 x 20,5 x 20,3 cm



19.



20.



21.



22.



23.



24.



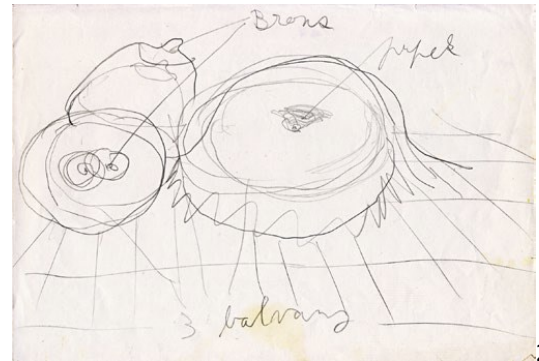
25.

19. Štvordielna plastika III., Klíčenie, AMB 87, (1966, sadra), 1974, bronz, 29 x 28 x 25 cm, SNG Bratislava  
20. Skladačka XI., Klíčenie, AMB 267, 1974, sadra, 1975, hliník, VSG Košice  
21. Dvojdielna plastika I., AMB 77, 1966, sadra, 1967, bronz, 25 x 14 x 12 cm  
22. Jean Arp, Sculpture to be Lost in the Forest, 1932, 1953 – 1958, bronz, Tate  
23. Louise Bourgeois, Tits, 1967, bronz, 12,1 x 26,7 x 15,2 cm, Tate  
24. Skladačka, haptická, AMB 102, 1968, 1968, bronz, 13,4 x 36,9 x 40,4 cm, Goetz Collection, Mníchov  
25. Skladačka, AMB 69, 1965, sadra, 1990, bronz, 20 x 18,5 x 13 cm





26.



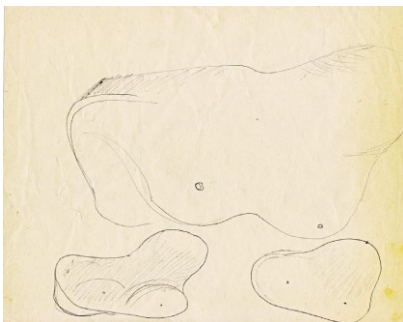
27.



28.



29.



30.



31.



32.



33.



34.

26. Bez názvu, AMB 184, 1970, sadra, 12 x 11,5 x 10 cm  
27. „Bronz. Pupek. 3 balvany.“, 1973 – 1985, kresba ceruzou na papieri, 29,8 x 21 cm  
28. Bez názvu, AMB 107, 1968, sadra, 18,5 x 44,5 x 40,5 cm, Tate  
29. Bez názvu, AMB 188, 1971, sadra, 13 x 40 x 11 cm, Tate  
30. Bez názvu, 1973 – 1985, kresba ceruzou na papieri, 20 x 25,3 cm  
31. Bez názvu, AMB 182, 1970, sadra, 16 x 16 x 13 cm, Kontakt. Viedeň  
32. Štvordielna plastika III., Klíčenka, AMB 87, 1966, sadra, 29 x 28 x 25 cm  
33. Bez názvu, AMB 180, 1970, sadra, 16 x 16 x 14,3 cm  
34. Bez názvu, AMB 247, 1973, sadra, 28 x 30 x 30 cm, Tate



35.



36.



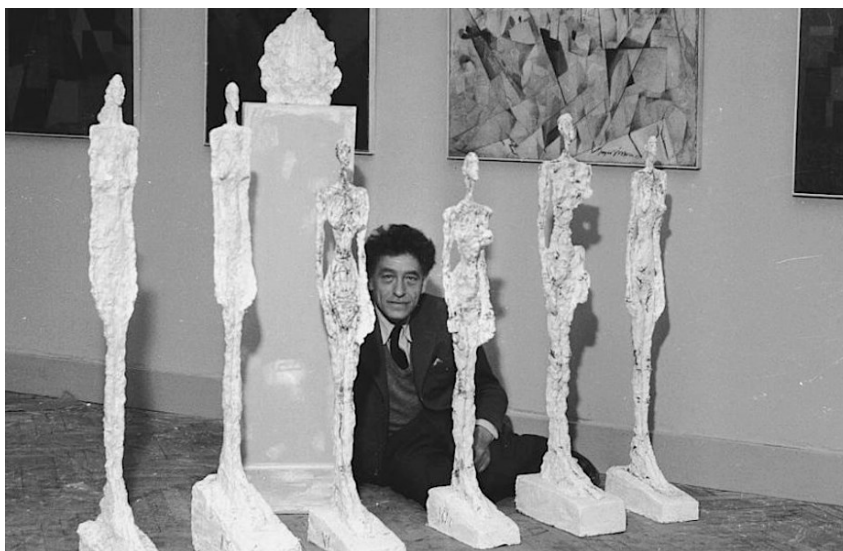
37.

35. Pohľad do ateliéru, AMB 34, AMB 51, Collection of Art of Palm, AMB 78, AMB 92, AMB 98, AMB 99, AMB 192, AMB 243, 1975, reprofoto: Gabriel Kladek, 14 x 20,9 cm

36. Alberto Giacometti, Lili holding the Disagreeable Object 1931, photo by Man Ray, 1937

37. Screenshot z filmu, STV, 1981, 6:14min. – 6:31 min.





38.



39.



40.



41.



42.

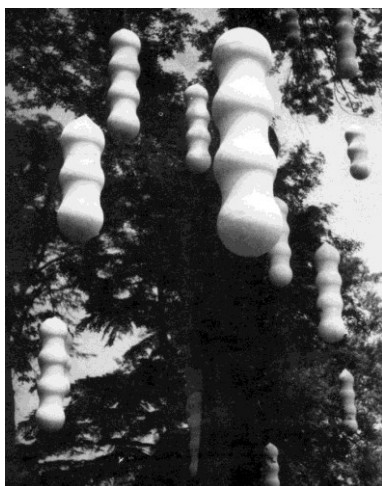
38. Alberto Giacometti, Women of Venice, 1956, 6 sadrových plastík, Benátske bienále, 1956  
 39. Bez názvu, (Dážď), AMB 50, 1964, 1965, bronz, v. 182 cm, Prvá slovenská investičná skupina  
 40. Bez názvu, okolo 1964, kresba, atrament na papieri, 29,6 x 20,8 cm  
 41. Bez názvu, AMB 40, 1962, modelované v hline, sadra, 49,5 x 17 x 15,7 cm  
 42. Bez názvu, okolo 1963, kresba guľôčkovým perom na papieri, 21 x 29,7 cm



43.



44.



45.



46.



47.

43. Bez názvu, (Kvapka), AMB 52, 1963 – 1964, sadra, 38 x 14 x 14 cm, Tate, T14516
44. Bez názvu, AMB 194, 1972, sadra, 15,5 x 31,5 x 21 cm, AMB 195, 16,5 x 33,4 x 17,2 cm, AMB 196, 17 x 29 x 22,5 cm
45. Jana Želibská, Hodvábnik morušový, 1970, inštalácia na strome v plenéri Polymúzického priestoru – Socha, Objekt, Svetlo, Hudba v Piešťanoch
46. Louise Bourgeois, Fillette, (Sweeter Version), 1968–1999, sadra, latex, 2001, 57 x 28,6 x 17 cm, Tate
47. Alberto Giacometti, Suspended ball, 1930–1931

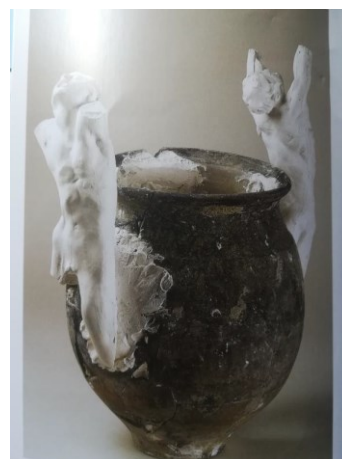




48.



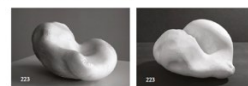
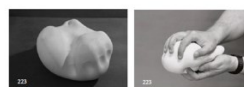
49.



50.



51.



52.

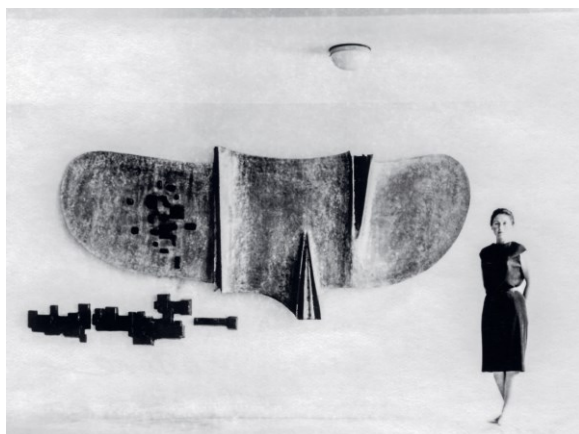


53.



54.

48. Diplomová práca M. Vnoučkovej, prezentácia na škole, AMB 16 – 23, 1961  
 49. Reprodukcia diela Josefa Mařatku, Studie ruky, 1902, bronz  
 50. Auguste Rodin, Despairing Youth and Child Ugolino around a Vase, okolo 1900  
 51. Screenshot z filmu, STV, 1981  
 52. Bez názvu, AMB 226, 1973 – 1975, sadra, 17 x 13 x 20 cm, AMB 227, 1973, 7 x 11,4 x 9 cm, AMB 232, 1973 – 1975, sadra, súbor malých tvarov, AMB 220, 1973 – 1975, sadra, 36 x 36 x 10 cm  
 53. Bez názvu, AMB 28, modelované 1962, 1963, bronz, 12,7 x 9 x 7,3 cm  
 54. Perforovaná hlava, AMB 418, 1986, sadra, 19 x 20 x 18 cm



55.



56.



57.



58.



59.



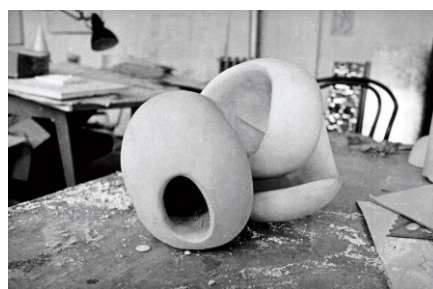
60.

55. Maria Bartuszová pri keramickom reliéfe pre interiér Domu služieb v Michalovciach (AMB I.), keramika, nezachované, Kamenín, 1965
56. Zrnko, AMB 90, 1965 – 1967, sadra, 8,4 x 19,1 x 10 cm
57. Plastika k fontáne, sídlisko Luník II., Košice, AMB III., 1964–1967, bulharský mušľový vápenec, 250 cm
58. Maria Bartuszová pri kamennej soche Zrna, AMB XXIII., 1977, travertín, 105 x 255 x 130 cm, Sympóziu vo Vyšných Ružbachoch, 1977
59. Plastika pre fontánu, „Ústav pre telesne chybné deti“, átrium, Opatovská cesta, Košice, AMBIX., 1967 – 1971, bronz, kameň, v. 135 cm
60. Fontána, obchodné centrum, Rožňava, AMB IV., 1966–1968, žula, slivenecký mramor, 60 x 120 cm

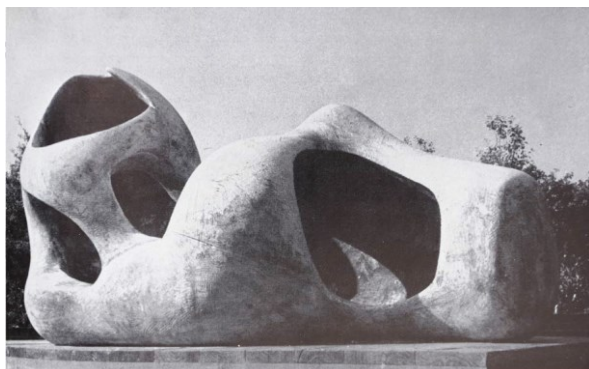




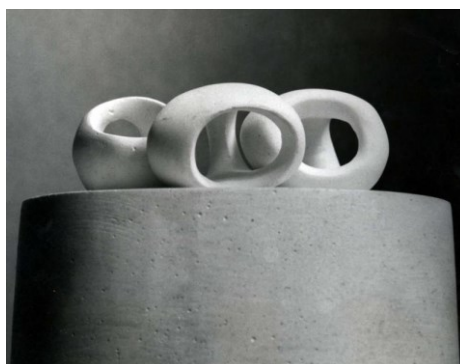
61.



62.



63.



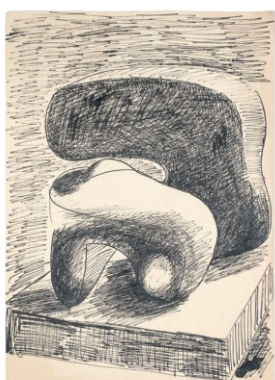
64.



65.



66.



67.



68.

61. Detská preliezačka, AMB 34, 1964, model, modelované v hline, sadra, 17,7 x 23,3 x 18,7 cm  
62. Detská preliezačka, AMB 34, 1964, model, modelované v hline, sadra, 17,7 x 23,3 x 18,7 cm  
63. Reprodukcia diela Henry Moora, Reclining Figure – Internal / External Form, sadra, 1953 – 1954  
64. Henry Moore Three Rings, 1966, model, 3,3 cm  
65. Skladaný reliéf II., AMB 75, 1966, sadra, 10 x 31 x 34 cm, Tate  
66. Dvojdielna plastika VIII., AMB 106, 1968, 1975, hliník, 14,5 x 22 x 48,5 cm  
67. Bez názvu, 2. polovica 60. rokov, kresba, tuš na papieri, 21 x 29,5 cm  
68. Plastika Premena, (Dvojdielna plastika), Krematórium, Košice, AMB XXVIII., 1979–1982, umelý kameň, 220 x 220 x 220 cm



69.



70.



71.



72.



73.

69. Skladačka III., AMB 97, 1967, sadra, 1968, hliník, 7 x 11,5 x 10 cm

70. Bez názvu, AMB 272, 1972 – 1974, sadra, 12 x 24,5 x 19 cm

71. Skladačka, (horizontálna, haptická), AMB 275, 1974, sadra, 1975, hliník, 12 x 22,5 x 9,3 cm

72. Skladačka, (horizontálna, haptická), AMB 276, 1975, hliník, 7x28x9,5 cm, Screenshot z filmu STV, 1981

73. Sochárske sympóziu I., Základná deväťročná škola pre nevidiacich, Levoča, 1976, Skladačka, (horizontálna, haptická), AMB 276, 1975, hliník, 7 x 28 x 9,5 cm





74.



75.



76.



77.



78.



79.

74. Vesmírna krajina I., AMB 179, 1972, reliéf, hliník, 90 x 61,4 cm, VSG Košice

75. Joan Miró, reprodukcia obrazu *Harlequinov karneval*, 1925

76. Slovenská krajina – údolie Váhu, AMB 176, 1972, reliéf, hliníkový plech, 100 x 76 x 15 cm

77. Výstrižok M. Bartuszovej z dobovej tlače

78. Vesmírna krajina II., (Semienka púpavy v povetrí,) AMB 138, 1970 – 1972, reliéf, hliníkový plech, drevo, 82,4 x 58,5 cm, VSG Košice

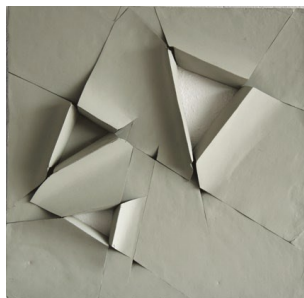
79. Výstrižok M. Bartuszovej z dobovej tlače



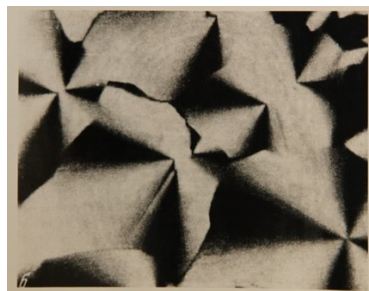
80.



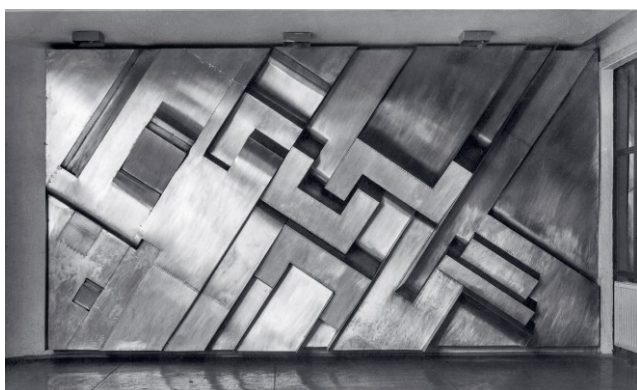
81.



82.



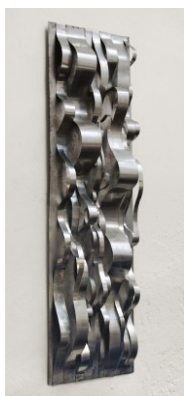
83.



84.



85.



86.



87.

80. Bez názvu, AMB 129, 1967, model, reliéf, papier, 86 x 62,5 cm  
81. Výstrižok M. Bartuszovej z dobovej tlače, reprodukcia, Archív MB  
82. Bez názvu, (Neprijemné tvary), AMB 168, 1978, model, reliéf, papier, 44 x 43 x 4 cm  
83. Výstrižok M. Bartuszovej z dobovej tlače  
84. Reliéf vo vstupnom priestore administratívnej budovy, AMB XXI., Východoslovenské železiarne, š.p., Košice, 1974–1978, eloxovaný hliník, 300 x 550 cm  
85. Bez názvu, AMB 145, 1967 – 1970, model, reliéf, papier, 75 x 25 cm  
86. Vertikálny reliéf, AMB 152, 1969 – 1971, hliníkový plech, 100,5 x 28 x 14 cm  
87. Horizontálny reliéf, AMB 159, 1968, reliéf, hliníkový plech, 65,5 x 90 x 6,5 cm, PSIS

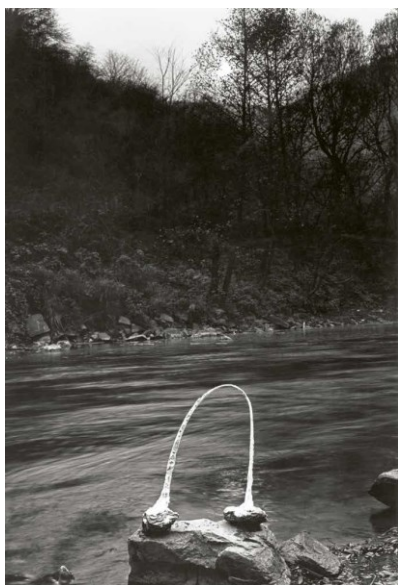




88. Pohľad na stenu pracovne s obrazovými skladbami diel M. Bartuszovej, 80. roky 20. st.



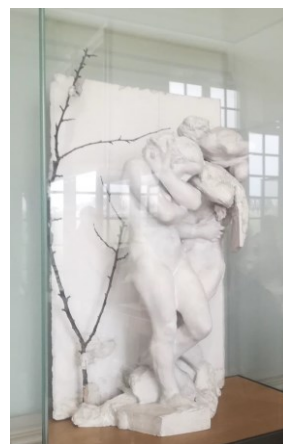
89. Pohľad na stenu pracovne s obrazovými skladbami diel M. Bartuszovej, 80. roky 20. st.



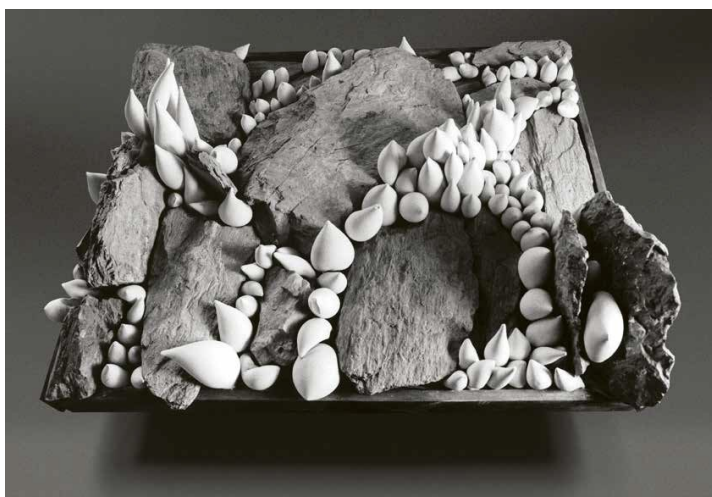
90.



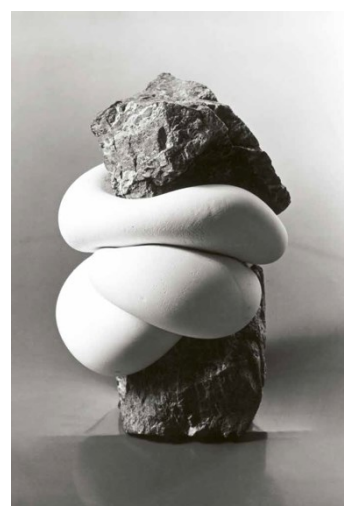
91.



92.



93.



94.



95.



96.

90. Bez názvu, AMB 456, 1987, kameň, sadra, drôt, 63,5 x 52,5 x 30,5 cm  
 91. Topenie snehu I., AMB 354, 1985, reliéf, sadra, konár, 213 x 118 x 25 cm  
 92. Auguste Rodin, Two Eves and Crouching Woman, okolo 1900, Musée Rodin, Paris  
 93. Krajina II., AMB 314, 1983, sadra, kameň, drevo, 32 x 122 x 98 cm, SNG, Bratislava  
 94. Bez názvu, AMB 308, 1983, kameň, sadra, v. cca 22 cm  
 95. Pohľad do ateliéru, M. Bartuszovej, AMB 347, AMB 345, AMB 308, AMB 318, AMB 420, okolo 1987  
 96. Marcel Duchamp, Wedge of Chastity, 1954, bronz, plast, 1963, 6,3 x 8,7 x 4,2 cm, Tate





97.



98.



99.



100.



101.



102.



103.



104.



105.



106.

97. Bez názvu, AMB 318, 1984, kameň, sadra, 11 x 41 x 19 cm

98. Bez názvu, AMB 452, 1987, sadra, drevený rám, 52 x 53 cm

99. Bez názvu, AMB 375, 1984 – 1985, sadra, 12 x 11 x 11 cm

100. Bez názvu, AMB 412, 1984, sadra, 11 x 13,1 x 9,5 cm

101. Eva Kmentová, Lidské vejce, 1968, bronz, 76,5x57,5x64 cm, SNG, Bratislava

102. Bez názvu, z cyklu Nekonečné vajce, AMB 385, 1985, sadra, 30,8 x 40 x 30,5 cm

103. Bez názvu, z cyklu Nekonečné vajce, AMB 385, 1985, sadra, 30,8 x 40 x 30,5 cm

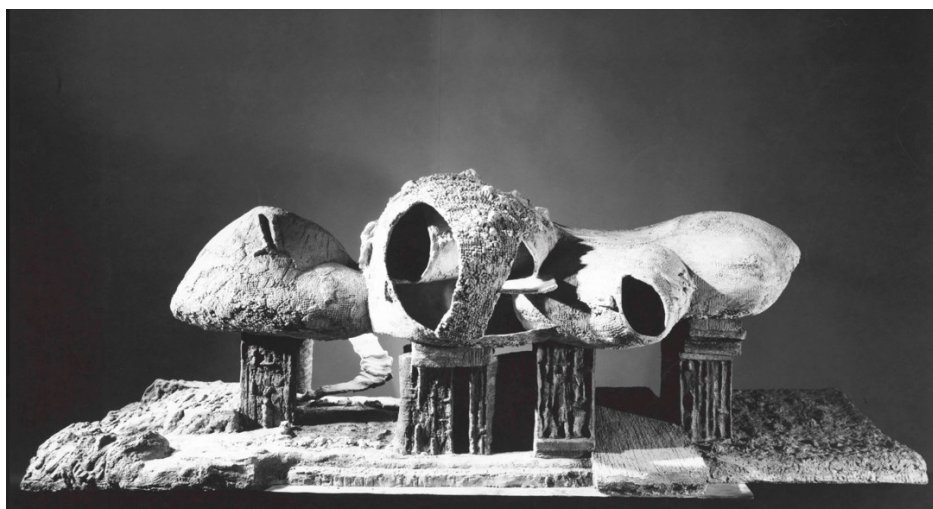
104. Vajce, ale nie Kolumbovo, AMB 436, 1987, sadra, gumené balóny, 100 x 80 x 75 cm, SNG, Bratislava

105. Bez názvu, AMB 402, 1986, sadra, špagát, 22 x 15 x 15,5 cm, foto: Gabriel Bodnár, súkromná zbierka

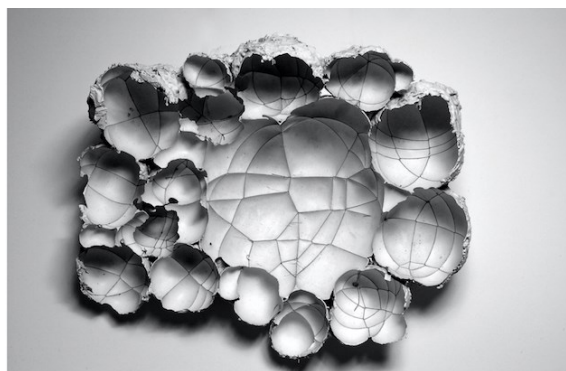
106. Hans Bellmer, Unica Zurn, Tenir au frais, 1958, návrh na obálku Le Surréalisme, 4, 1958



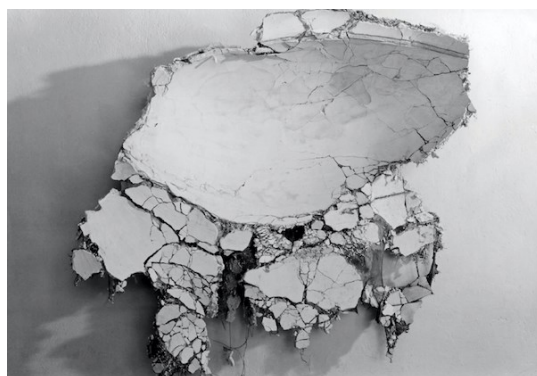
107.



108.



109.



110.

107. Bez názvu, AMB 444, 1986, drevo, sadra, gumové balóny, v. 173 cm

108. Frederick Kiesler, Endless House, projekt 1950–1960, model, 1958

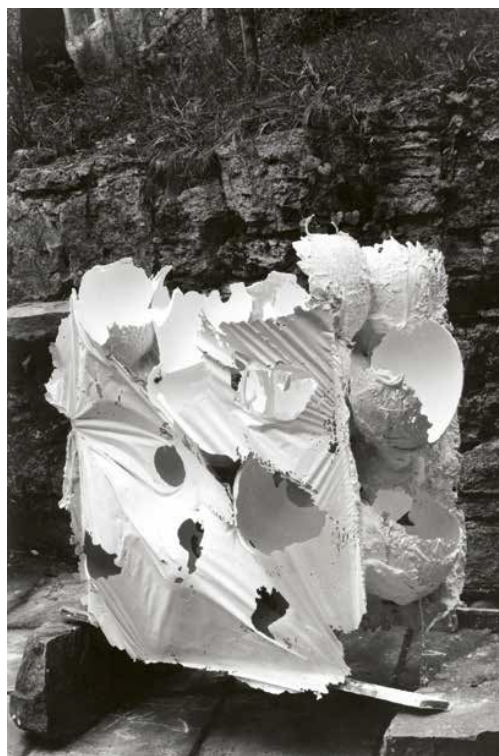
109. Bez názvu, AMB 427, 1985, 84 x 68 x 22 cm, VSG, Košice

110. Bez názvu, AMB 460, 1985 – 1987, sadra, jutové plátno, v. cca 100 cm





111.



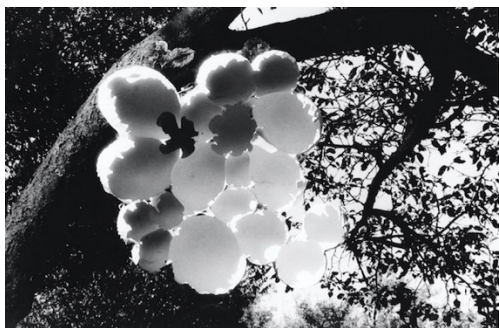
112.



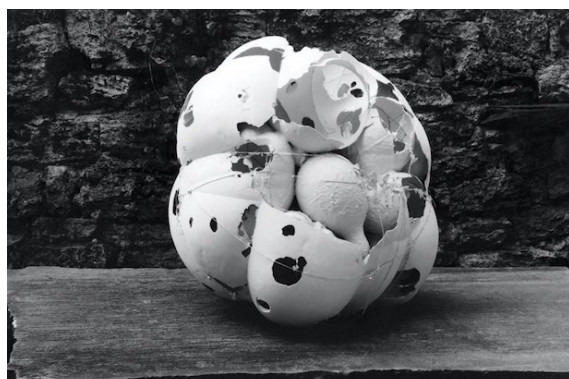
113.



114.



115.

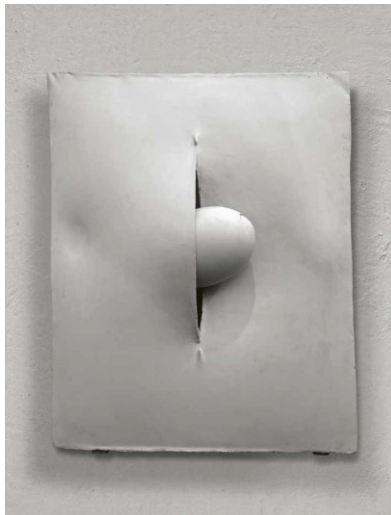


116.

111. Maria Bartuszová v ateliéri s plastikami AMB 459, AMB 458, AMB 433, AMB 395, AMB 399, okolo 1987  
 112. Perforovaný kubus, AMB 443, 1986, sadra, v. 95 cm  
 113. Bez názvu, AMB 426, 1985, reliéf, sadra, špagát, 113 x 132 x 42 cm, Tate,  
 114. Bez názvu, AMB 501, 1989, sadra, gumené balóny, dĺžka cca 200 cm, 1989,  
 115. Bez názvu, AMB 428, 1985–1987, 24 x 50 x 20 cm  
 116. Perforovaná plastika, 1985, AMB 431, v. cca. 62 cm



117.



118.



119.



120.



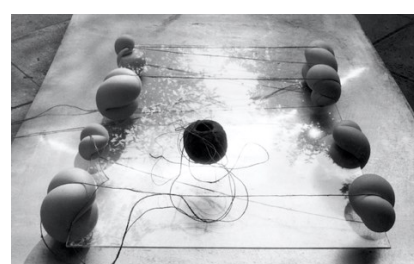
121.



122.



123.



124.

117. Bez názvu, AMB 471, 1986 – 1987, reliéf, sadra, bavlna, drevo, kov, kovové vlákno, 150 x 120 x 34 cm, Centre Georges Pompidou, Paríž

118. Hommage to Fontana II., AMB 473, 1987, reliéf, sadra, 150 x 120 x 30 cm

119. Hommage to Fontana I., AMB 472, 1987, reliéf, sadra, 125 x 113,5 x 30 cm

120. Bez názvu, AMB 466, 1986, reliéf, sadra, 118,5 x 113 x 17 cm

121. Pohľad do výstavy SNG, 2005, Fontána I. – III., Vertikálny a horizontálny reliéf, AMB 462, AMB 463, AMB 464, 1985, polyester, drôt, AMB 462: 180 x 106 x 30 cm; AMB 463: 184 x 122 x 33 cm; AMB 464: 200 x 106 x 30 cm, VSG, Košice

122. Krajina VIII., AMB 332, 1985, reliéf, kameň, sadra, 90 x 77 x 17,5 cm

123. Bez názvu, AMB 305, 1981, reliéf, kolorovaná sadra, 69 x 105 x 30 cm

124. Bez názvu, AMB 482, 1987, sadra, plexisklo, špagát, 81 x 63 x 13 cm, Kontakt, Viedeň





125.



126.



127.



128.



129.

125. Bez názvu, AMB 459, 1985 – 1987, inštalácia v ateliéri umelkyne zo škrupinového obalu s previazaným vajíčkom AMB 398, sadra, špagát, jutové plátno, 1987, v. cca 230 cm  
 126. Adriena Šimotová, Ubývajúci torzo, 1983-84, šedý hedvábný papír, provázek, 130x50x20  
 127. Rosemary Mayer, Amphora, 1984, drevo, pergamen, glej z králičej kože, 46 x 43 x 29 cm  
 128. Adriena Šimotová, Podpírání, 1984 vrstvená kresba, karbonový papír, 300x90, NG Praha  
 129. Cornelia Parker, The Distance, A Kiss with String Attached, (Auguste Rodin, Le Baiser, The Kiss, 1901-1904, mramor), Tate Triennial, London, 2003



130.



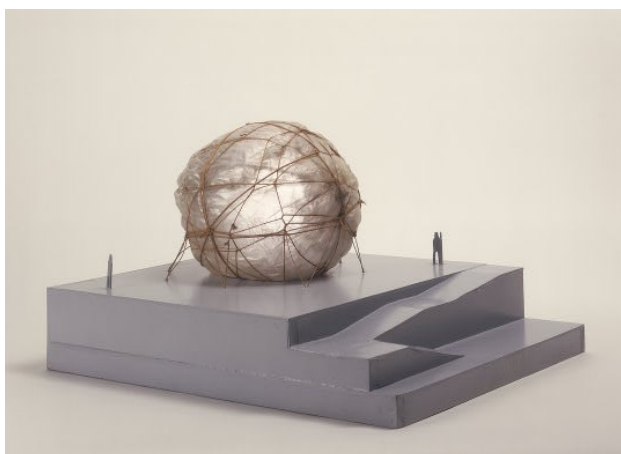
131.



132.



133.



134.



135.

130.Štvordielna plastika, AMB 408, 1986–1987, sadra, 60 x 24 x 27 cm, foto: Gabriel Bodnár

131.Christo obalujúci sochu zo záhrady Vily Borghese v Ríme, 1963

132.Bez názvu, AMB 401, 1985 – 1987, sadra, špagát, 26,3 x 34 x 27 cm

133.Previazané torzo, AMB 321, 1984, sadra, 1984, bronz, 42 x 33 x 32 cm, foto: Gabriel Bodnár

134.Christo, Air Package, projekt pre záhradu Museum of Modern Art, New York, model, 1968, 42x61x73,5 cm, polyetylén, povraz, plexisklo, drevo. National Gallery of Art, Washington

135.Man Ray, L'Enigme d'Isidore Ducasse, 1920, replika 1972, 35,5x60,5x33,5 cm, Tate

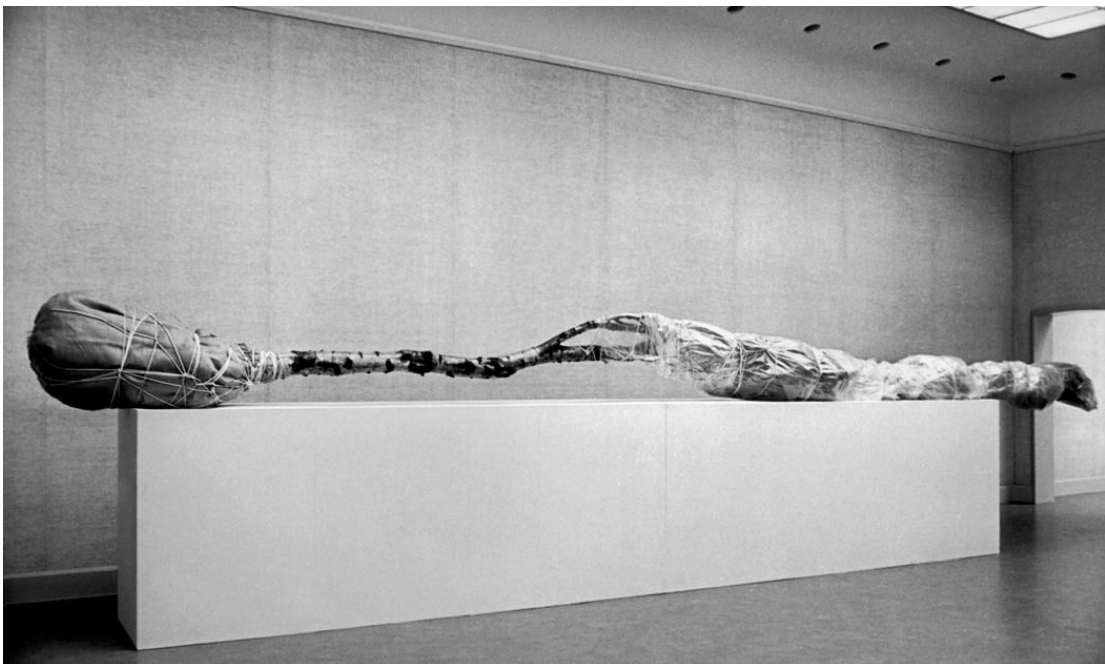




136.



137.



138.

136. Strom, AMB 455, 1987, kombinovaná technika, strom, sadra, špagát, PVC fólia, papier, v. 520 cm

137. Obálka katalógu výstavy Sochárske práce I., 1962 – 1987, Galérie ZSVU, Košice, 1988, Strom, AMB 455, 1987, kombinovaná technika, strom, sadra, špagát, PVC fólia, papier, v. 520 cm

138. Christo, Obalený strom, 1966, breza, juta, polyetylén, 10 m x 81 cm, povraz



139.



140.



141.



142.



143.

139. Pohľad do výstavy Maria Bartuszová, Sochárske práce I., AMB, 489, AMB 404, AMB 405, AMB 403, Výstavná sieň Zväzu slovenských výtvarných umelcov, 1988

140. Pohľady do výstavy v galérii ZSVU, Košice, 1988

141. Pohľad do výstavy v galérii ZSVU, Košice, 1988, Strom, AMB 454, 1987, sadra, špagát, gumové balóny, v. cca 300 cm

142. – 143. Pohľady do výstavy v galérii ZSVU, Košice, 1988

## 8. Zoznam vyobrazení

1. Pohľad na stenu pracovne s obrazovými skladbami diel M. Bartuszovej. 60.-70. roky
2. Pohľady na stenu pracovne s obrazovými skladbami diel M. Bartuszovej. 60.-70. roky
3. Páv, AMB 2, 1957 – 1958, záhradná plastika, engobovaný šamot, v. okolo 150 cm, pohľad do pražskej výstavy 1962, pôvodne prezentovaná v Bruselskom pavilóne na Svetovej výstave EXPO 58 Brusel v Belgicku v rámci expozície Ateliéru keramiky a porcelánu prof. Otta Eckerta, foto: M. Vnouček, Archív MB
4. Vták, AMB 4, 1957 – 1958, záhradná plastika, engobovaný šamot, v. okolo 150 cm, nezachované, M. Vnouček na pražskej výstave EXPO 58 v roku 1962, foto: M. Vnoučková – Bartuszová, Archív MB
5. Páv, AMB 1, 1957 – 1958, model, engobovaný šamot, 40,5 x 20,2 x 13,5 cm, foto: Soňa Bartuszová, Zbierka MB, Archív MB
6. Reprodukcia diela C. Brâncușiho, L'Oiseau, 1915, mramor, z knihy z knižnice M. Bartuszovej: SCHWABE, Benno. Constantin Brancusi. Verlag Basel : 1958, s. 125., Archív MB
7. Reprodukcie diel C. Brâncușiho, Portrait de Nancy Cunard (La Jeune fille sophistiquée), 1928, bronz, mramor, z knihy z knižnice M. Bartuszovej: SCHWABE, Benno. Constantin Brâncuși. Verlag Basel : 1958, s. 114, 115, 109, reprofoto
8. Reprodukcia diela C. Brâncușiho, Princess X., 1918, leštený bronz, z knihy z knižnice M. Bartuszovej: SCHWABE, Benno. Constantin Brâncuși. Verlag Basel : 1958, s. 114, 115, 109, reprofoto
9. „Stromy ve větru.“, 1961 – 1962, kresba ceruzou na papieri, 17,1 x 15,6 cm, Archív MB, Zbierka MB
10. Bez názvu, AMB 25, 1961 – 1962, 1964, hliník, 29 x 10,5 x 10,5 cm, foto: Gabriel Bodnár, Archív MB, Zbierka MB
11. Bez názvu, AMB 68, 1965, sadra, okolo 1965 – 1966, bronz, 46 x 18 x 19,2 cm, foto: Gabriel Bodnár, Archív MB, Zbierka MB
12. Bez názvu, AMB 43, 1962 – 1963, sadra, 32,8 x 16,8 x 15,8 cm, foto: Soňa Bartuszová, Archív MB, Zbierka MB
13. Kvapka, AMB 44, 1963, sadra, cca 126 x 10 x 10 cm, nezachované, foto: Maria Bartuszová, Archív MB
14. Repro diel C. Brâncușiho, La Muse endormie, 1909, 1926, sadra, z knihy z knižnice M. Bartuszovej: SCHWABE, Benno. Constantin Brancusi. Verlag Basel : 1958, s. 60
15. Repro diel C. Brâncușiho, Prométhée, 1911, mramor, z knihy z knižnice M. Bartuszovej: SCHWABE, Benno. Constantin Brancusi. Verlag Basel : 1958, s. 61.
16. Bez názvu, okolo 1963, kresba, tuš na papieri, 21 x 29,7 cm, Archív MB, Zbierka MB
17. Pohľad do expozície L'Atelier Brancusi, Centre Pompidou, Paris, foto: archív autorky
18. Trojdielna plastika IV., Klíčenie, AMB 269, 1975, sadra, 1976, hliník, 67,2 x 20,5 x 20,3 cm, foto: Gabriel Bodnár, Archív MB, Zbierka MB
19. Štvordielna plastika III., Klíčenie, AMB 87, (1966, sadra), 1974, bronz, 29 x 28 x 25 cm, foto: Archív MB, Slovenská národná galéria, Bratislava, P-1816
20. Skladačka XI., Klíčenie, AMB 267, 1974, sadra, 1975, hliník, v. 19 cm, foto: VSG Košice, Východoslovenská galéria, Košice, P-150
21. Dvojdielna plastika I., AMB 77, 1966, sadra, 1967, bronz, 25x14x12 cm, foto: Gabriel Bodnár, Archív MB, Zbierka MB
22. Jean Arp, Sculpture to be Lost in the Forest, 1932, 1953–1958, bronz, Photo Credit: Photo © Tate, T04854
23. Louise Bourgeois, Tits, 1967, bronz, 12,1x26,7x15,2 cm, Photo Credit: Photo © Tate, AL00227



24. Skladačka, haptická, AMB 102, 1968, 1968, bronz, 13,4 x 36,9 x 40,4 cm, foto: Gabriel Bodnár, Goetz Collection, Mníchov
25. Skladačka, AMB 69, 1965, sadra, 1990, bronz, 20 x 18,5 x 13 cm, foto: Gabriel Bodnár, súkromná zbierka
26. Bez názvu, AMB 184, 1970, sadra, 12 x 11,5 x 10 cm, foto: Soňa Bartuszová, súkromná zbierka
27. „Bronz. Pupek. 3 balvany.“, 1973 – 1985, kresba ceruzou na papieri, 29,8 x 21 cm, Archív MB
28. Bez názvu, AMB 107, 1968, sadra, 18,5 x 44,5 x 40,5 cm, foto: Konštantín Fecurka, Tate, T14520, akvizícia s podporou Edward and Agnès Lee Acquisition Fund
29. Bez názvu, AMB 188, 1971, sadra, 13 x 40 x 11 cm, foto: Michael Brzezinski, Tate, T14519, akvizícia s podporou Edward and Agnès Lee Acquisition Fund
30. Bez názvu, 1973 – 1985, kresba ceruzou na papieri, 20 x 25,3 cm, Archív MB
31. Bez názvu, AMB 182, 1970, sadra, 16 x 16 x 13 cm, foto: Boris Vaitovič, Kontakt. The Art Collection of Erste Group and ERSTE Foundation, Viedeň, K 39, 2008
32. Štvordielna plastika III., Klíčenka, AMB 87, 1966, sadra, 29 x 28 x 25 cm, foto: Soňa Bartuszová, Archív MB, Zbierka MB
33. Bez názvu, AMB 180, 1970, sadra, 16 x 16 x 14,3 cm, foto: Soňa Bartuszová, Archív MB, Zbierka MB
34. Bez názvu, AMB 247, 1973, sadra, 28 x 30 x 30 cm, foto: Soňa Bartuszová, Tate, T14521, akvizícia s podporou Edward and Agnès Lee Acquisition Fund
35. Pohľad do ateliéru, AMB 34, AMB 51, Collection of Art of Palm, AMB 78, AMB 92, AMB 98, AMB 99, AMB 192, AMB 243, 1975, reprofoto: Gabriel Kladek, 14 x 20,9 cm, Archív MB
36. Alberto Giacometti, Lili holding the Disagreeable Object 1931, photo by Man Ray, 1937 zdroj: Fondation Giacometti, <https://www.fondation-giacometti.fr/en/event/92/cruel-objects-of-desire>
37. Screenshot z filmu, STV, 1981, 6:31 min., foto: Soňa Bartuszová
38. Alberto Giacometti, Women of Venice, 1956, 6 sadrových plastík, Benátske bienále, 1956, foto: Alinari/Roger-Violet, Zdroj: <https://kivoila.com/the-pinnacle-of-alberto-giacomettis-work-seen-in-the-newly-restored-women-of-venice/>
39. Bez názvu, (Dážď), AMB 50, 1964, 1965, bronz, v. 182 cm, foto: Archív PSIS, a.s., Prvá slovenská investičná skupina, a.s., PSIS99/239
40. Bez názvu, okolo 1964, kresba, atrament na papieri, 29,6 x 20,8 cm, Archív MB
41. Bez názvu, AMB 40, 1962, modelované v hline, sadra, 49,5 x 17 x 15,7 cm, foto: Gabriel Bodnár, Archív MB
42. Bez názvu, okolo 1963, kresba guľôčkovým perom, papier, 21x29,7 cm, Archív MB
43. Bez názvu, (Kvapka), AMB 52, 1963 – 1964, sadra, 38 x 14 x 14 cm, foto: Gabriel Bodnár, Tate, T14516, akvizícia s podporou Edward and Agnès Lee Acquisition Fund
44. Bez názvu, AMB 194, 1972, sadra, 15,5 x 31,5 x 21 cm, AMB 195, 16,5 x 33,4 x 17,2 cm, AMB 196, 17 x 29 x 22,5 cm, foto: Soňa Bartuszová, Archív MB, Zbierka MB
45. Jana Želibská, Hodvábnik morušový, 1970, inštalácia na strome v plenéri Polymúzického priestoru – Socha, Objekt, Svetlo, Hudba v Piešťanoch.
46. Louise Bourgeois, Fillette, (Sweeter Version), 1968 – 1999, sadra, latex, 2001, 57 x 28,6 x 17 cm, Photo Credit: Photo © Tate, L02885
47. Alberto Giacometti, Suspended ball, 1930–1931, Zdroj: Fondation Giacometti, Paris, Alberto Giacometti Estate/VEGAP, Bilbao, 2018, <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/learn/schools/teachers-guides/suspended-ball-boule-suspendue-1930-1931>
48. Diplomová práca M. Vnoučkovej, prezentácia na škole, AMB 16 – 23, 1961, foto: Maria Bartuszová, Archív MB

49. Reprodukcia diela Josefa Mařatku, Studie ruky, 1902, bronz, z knihy z knihnice M. Bartuszovej: PEČÍRKA, Jaromír. Josef Mařatka, Praha : Spolek výtvarných umělců, 1942, s. 4, reprofoto
50. Auguste Rodin, *Despairing Youth and Child Ugolino around a Vase*, okolo 1900, sadra, 45,8 cm, S.3614, č. 59, zdroj: CHANTOISEAU, Jean-Baptiste, Guide to the Musée Rodin Collections, 2018, Musée Rodin, Paris, s. 86-87
51. Screenshot z filmu, STV, 1981, 6:14min. – 6:31 min., foto: Soňa Bartuszová
52. Bez názvu, AMB 226, 1973 – 1975, sadra, 17 x 13 x 20 cm, AMB 227, 1973, 7 x 11,4 x 9 cm, AMB 232, 1973 – 1975, sadra, súbor malých tvarov, AMB 220, 1973 – 1975, sadra, 36 x 36 x 10 cm, foto: Gabriel Bodnár, Soňa Bartuszová, Archív MB
53. Bez názvu, AMB 28, modelované 1962, 1963, bronz, 12,7 x 9 x 7,3 cm, reprofoto: Gabriel Kladek, Archív MB, Zbierka MB
54. Perforovaná hlava, AMB 418, 1986, sadra, 19 x 20 x 18 cm, foto: Siegfried Wameser, súkromná zbierka
55. Maria Bartuszová pri keramickom reliéfe pre interiér Domu služieb v Michalovciach (AMB I.), keramika, nezachované, Kamenín, 1965, Foto: Juraj Bartusz, Archív MB
56. Zrnko, AMB 90, 1965 – 1967, sadra, 8,4 x 19,1 x 10 cm, foto: Soňa Bartuszová, Archív MB, Zbierka MB
57. Plastika k fontáne, sídlisko Luník II., Košice, AMB III., 1964 – 1967, bulharský mušľový vápenec, v. 250 cm, foto: Konštantín Fecurka
58. Maria Bartuszová pri kamennej soche Zrna, AMB XXIII., 1977, travertín, 105 x 255 x 130 cm, Sympóziu vo Vyšných Ružbachoch, 1977, foto: Juryi Petrosian
59. Plastika pre fontánu, „Ústav pre telesne chybné deti“, átrium, Opatovská cesta, Košice, AMBIX., 1967 – 1971, bronz, kameň, v. 135 cm, foto: Maria Bartuszová
60. Fontána, obchodné centrum, Rožňava, AMB IV., 1966 – 1968, žula – slivenecký mramor, 60 x 120 cm, foto: Maria Bartuszová, Archív MB
61. Detská preliezačka, AMB 34, 1964, model, modelované v hline, sadra, 17,7 x 23,3 x 18,7 cm, foto: Maria Bartuszová, Archív MB
62. Detská preliezačka, AMB 34, 1964, model, modelované v hline, sadra, 17,7 x 23,3 x 18,7 cm, foto: Maria Bartuszová, Archív MB
63. Reprodukcia diela H. Moora, Reclining Figure – Internal / External Form, sadra, 1953 – 1954, z knihy z knihnice M. Bartuszovej: NEUMANN, Erich, Die archetypische Welt Henry Moores, Rascher – Verlag, Zürich: 1961, s. 131, reprofoto
64. Henry Moore, Three Rings, 1966, model, 3,3 cm LH X101, Zdroj: Henry Moore Foundation, <http://catalogue.henry-moore.org/objects/14036>
65. Skladaný reliéf II., AMB 75, 1966, sadra, 10 x 31 x 34 cm, foto: Konštantín Fecurka, Tate, T14518, akvizícia s podporou Edward and Agnès Lee Acquisition Fund
66. Dvojdielna plastika VIII., AMB 106, 1968, 1975, hliník, 14,5 x 22 x 48,5 cm, foto: Gabriel Bodnár, Archív MB
67. Bez názvu, 2. polovica 60. rokov, kresba, tuš na papieri, 21 x 29,5 cm, Archív MB
68. Plastika Premena, (Dvojdielna plastika), Krematórium, Košice, AMB XXVIII., 1979 – 1982, umelý kameň, 220 x 220 x 220 cm, foto: Alexander Jiroušek
69. Skladačka III., AMB 97, 1967, sadra, 1968, hliník, 7 x 11,5 x 10 cm, foto: Gabriel Bodnár, Archív MB
70. Bez názvu, AMB 272, 1972–1974, sadra, 12 x 24,5 x 19 cm, foto: Gabriel Bodnár, súkromná zbierka, Európa
71. Skladačka, (horizontálna, haptická), AMB 275, 1974, sadra, 1975, hliník, 12 x 22,5 x 9,3 cm, foto: Gabriel Bodnár, Archív MB
72. Skladačka, (horizontálna, haptická), AMB 276, 1975, hliník, 7 x 28 x 9,5 cm, Screenshot z filmu, STV, 1981, 5:41 min. – 6:13 min., foto: Soňa Bartuszová

73. Sochárske sympóziu I., Základná deväťročná škola pre nevidiacich, Levoča, 1976, Skladačka, (horizontálna, haptická), AMB 276, 1975, hliník, 7 x 28 x 9,5 cm, súkromná zbierka, reprofoto: Gabriel Kladek, 24 x 16,7 cm, Archív MB
74. Vesmírna krajina I., AMB 179, 1972, reliéf, hliník, 90 x 61,4 cm, foto: VSG Košice, Východoslovenská galéria, Košice, P-300, 1992
75. Joan Miró, reprodukcia obrazu *Harlequinov karneval*, 1925, z knihy z knižnice M. Bartuszovej: BUCCI, Mario. Joan Miró. Bratislava : Pallas, 1972, reprofoto
76. Slovenská krajina – údolie Váhu, AMB 176, 1972, reliéf, hliníkový plech, 100 x 76 x 15 cm, foto: Gabriel Bodnár, Archív MB
77. Výstrižok M. Bartuszovej z dobovej tlače, reprodukcia, Archív MB
78. Vesmírna krajina II., (Semienka púpavy v povetrí,) AMB 138, 1970 – 1972, reliéf, hliníkový plech, drevo, 82,4 x 58,5 cm, foto: Gabriel Bodnár, Východoslovenská galéria, Košice, Košice, P-337
79. Výstrižok M. Bartuszovej z dobovej tlače, reprodukcia, Archív MB
80. Bez názvu, AMB 129, 1967, model, reliéf, papier, 86 x 62,5 cm, nezachované, reprofoto: Gabriel Kladek, Archív MB
81. Výstrižok M. Bartuszovej z dobovej tlače, reprodukcia, Archív MB
82. Bez názvu, (Neprijemné tvary), AMB 168, 1978, model, reliéf, papier, 44 x 43 x 4 cm, foto: Soňa Bartuszová, Archív MB, Zbierka MB
83. Výstrižok M. Bartuszovej z dobovej tlače, reprodukcia, Archív MB
84. Reliéf vo vstupnom priestore administratívnej budovy, AMB XXI., Východoslovenské železiarne, š.p., Košice, 1974 – 1978, eloxovaný hliník, 300 x 550 cm, reprofoto: Archív MB
85. Bez názvu, AMB 145, 1967 – 1970, model, reliéf, papier, 75 x 25 cm, nezachované, reprofoto: Gabriel Kladek, Archív MB
86. Vertikálny reliéf, AMB 152, 1969 – 1971, hliníkový plech, 100,5 x 28 x 14 cm, foto: Gabriel Bodnár, súkromná zbierka
87. Horizontálny reliéf, AMB 159, 1968, reliéf, hliníkový plech, 65,5 x 90 x 6,5 cm, foto: Archív PSIS, Prvá slovenská investičná skupina, a.s., PSIS 05/437
88. Pohľad na stenu pracovne s obrazovými skladbami diel M. Bartuszovej, 80. roky 20. st.
89. Pohľad na stenu pracovne s obrazovými skladbami diel M. Bartuszovej, 80. roky 20. st.
90. Bez názvu, AMB 456, 1987, kameň, sadra, drôt, 63,5 x 52,5 x 30,5 cm, reprofoto: Gabriel Kladek, 28,5 x 19,7 cm, Archív MB, Zbierka MB
91. Topenie snehu I., AMB 354, 1985, reliéf, sadra, konár, 213 x 118 x 25 cm, foto: Rudo Prekop, Archív MB, Zbierka MB
92. Auguste Rodin, Two Eves and Crouching Woman, okolo 1900, Musée Rodin, Paris, foto: archív autorky
93. Krajina II., AMB 314, 1983, sadra, kameň, drevo, 32 x 122 x 98 cm, reprofoto: Gabriel Kladek, Archív MB, Slovenská národná galéria, Bratislava, SNG P-2674
94. Bez názvu, AMB 308, 1983, kameň, sadra, v. cca 22 cm, foto: Archív MB, súkromná zbierka
95. Pohľad do ateliéru, M. Bartuszovej, AMB 347, AMB 345, AMB 308, AMB 318, AMB 420, okolo 1987, Foto: Gabriel Bodnár
96. Marcel Duchamp, Wedge of Chastity, 1954, bronz, plast, 1963, 6,3 x 8,7 x 4,2 cm, Photo Credit: Photo ©Tate, T07281
97. Bez názvu, AMB 318, 1984, kameň, sadra, 11 x 41 x 19 cm, foto: Gabriel Bodnár, Archív MB, Zbierka MB
98. Bez názvu, AMB 452, 1987, sadra, drevený rám, 52 x 53 cm, nezachované, reprofoto: Gabriel Kladek, 18,4 x 26,8 cm, Archív MB
99. Bez názvu, AMB 375, 1984 – 1985, sadra, 12 x 11 x 11 cm, foto: Boris Vaitovič, Archív MB, Zbierka MB

100. Bez názvu, AMB 412, 1984, sadra, 11 x 13,1 x 9,5 cm Michael Brzezinski, The Alison Jacques Gallery, London, Zbierka MB
101. Eva Kmentová, Lidské vejce, 1968, bronz, 76,5x57,5x64 cm, SNG, Slovenská národná galéria, Bratislava, P2684
102. Bez názvu, z cyklu Nekonečné vajce, AMB 385, 1985, sadra, 30,8 x 40 x 30,5 cm, foto: Soňa Bartuszová, Archív MB, Zbierka MB
103. Bez názvu, z cyklu Nekonečné vajce, AMB 385, 1985, sadra, 30,8 x 40 x 30,5 cm, foto: Soňa Bartuszová, Archív MB, Zbierka MB, detail
104. Vajce, ale nie Kolumbovo, AMB 436, 1987, sadra, gumené balóny, 100 x 80 x 75 cm, foto: SNG Bratislava, Slovenská národná galéria, Bratislava, P2658
105. Bez názvu, AMB 402, 1986, sadra, špagát, 22 x 15 x 15,5 cm, foto: Gabriel Bodnár, súkromná zbierka
106. Hans Bellmer, Unica Zurn, Tenir au frais, 1958, návrh na obálku Le Surréalisme, č. 4, 126–127, 1958
107. Bez názvu, AMB 444, 1986, drevo, sadra, gumové balóny, v. 173 cm, nezachované, reprofoto: Gabriel Kladek, Archív MB
108. Frederick Kiesler, Endless House, projekt 1950–1960, model, 1958, foto: George Barrows, Department of Architecture and Design Study Center. Zdroj: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1529>
109. Bez názvu, AMB 427, 1985, 84 x 68 x 22 cm, foto: Gabriel Bodnár, Východoslovenská galéria, Košice, P-342. 2005
110. Bez názvu, AMB 460, 1985 – 1987, sadra, jutové plátno, v. cca 100 cm, nezachované, reprofoto: Gabriel Kladek, Archív MB
111. Maria Bartuszová v ateliéri s plastikami AMB 459, AMB 458, AMB 433, AMB 395, AMB 399, okolo 1987, reprofoto: Gabriel Kladek, Archív MB
112. Perforovaný kubus, AMB 443, 1986, sadra, v. 95 cm, zachovaný fragment: 70 x 60 x 112,7 cm, reprofoto: Gabriel Kladek, Archív MB, Zbierka MB
113. Bez názvu, AMB 426, 1985, reliéf, sadra, špagát, 113 x 132 x 42 cm, reprofoto: Gabriel Kladek, 17 x 23,3 cm, Archív MB, Tate, dar Zbierky Marie Bartuszovej, Košice, Alison Jacques Gallery, Londýn, 2018
114. Bez názvu, AMB 501, 1989, sadra, gumené balóny, dĺžka cca 200 cm, foto: Rudo Prekop, Archív MB, Pohľad do výstavy, Ukrajinské národné divadlo, Prešov, 1989, nezachované
115. Bez názvu, AMB 428, 1985–1987, 24 x 50 x 20 cm, poškodené, reprofoto: Gabriel Kladek, Archív MB
116. Perforovaná plastika, 1985, AMB 431, v. cca. 62 cm, pneumatiké tvarovanie, sadra, špagát, gumové balóny, nezachované, reprofoto: Gabriel Kladek, Archív MB
117. Bez názvu, AMB 471, 1986 – 1987, reliéf, sadra, bavlna, drevo, kov, kovové vlákno, 150 x 120 x 34 cm, foto: Konštantín Fecurka, akvizícia s podporou Galerie Rüdiger Schöttle, 2012, n° inv.: AM 2012-269, Centre Georges Pompidou, Paríž
118. Hommage to Fontana II., AMB 473, 1987, reliéf, sadra, 150 x 120 x 30 cm, foto: Soňa Bartuszová, Grażyna Kulczyk Collection
119. Hommage to Fontana I., AMB 472, 1987, reliéf, sadra, 125 x 113,5 x 30 cm, foto: Gabriel Bodnár, Archív MB, Zbierka MB
120. Bez názvu, AMB 466, 1986, reliéf, sadra, 118,5 x 113 x 17 cm, foto: Soňa Bartuszová, Archív MB, Zbierka MB
121. Pohľad do výstavy SNG, 2005, Fontána I. – III., Vertikálny a horizontálny reliéf, AMB 462, AMB 463, AMB 464, 1985, polyester, drôt, AMB 462: 180 x 121 x 30 cm; AMB 463: 184 x 122 x 33 cm; AMB 464: 200 x 106 x 30 cm, foto: Vladimír Beskid, Východoslovenská galéria, Košice, P-339, P-340, P-341

122. Krajina VIII., AMB 332, 1985, reliéf, kameň, sadra, 90 x 77 x 17,5 cm, foto: Rudo Prekop, Archív MB, Zbierka MB
123. Bez názvu, AMB 305, 1981, reliéf, kolorovaná sadra, 69 x 105 x 30 cm, foto: Rudo Prekop, Archív MB, Zbierka MB
124. Bez názvu, AMB 482, 1987, sadra, plexisklo, špagát, 81 x 63 x 13 cm, reprofoto: Gabriel Kladek, Archív MB, Kontakt. The Art Collection of Erste Group and ERSTE Foundation, Viedeň, K44
125. Bez názvu, AMB 459, 1985 – 1987, inštalácia v ateliéri umelkyne zo škrupinového obalu s previazaným vajíčkom AMB 398, sadra, špagát, jutové plátno, 1987, v. cca 230 cm, nezachované, reprofoto: Gabriel Kladek, 24,5 x 17,7 cm, Archív MB
126. Adriana Šimotová, Ubývajúci torzo, 1983-84, šedý hedvábný papier, provázek, 130x50x20, Du Menil Collection, Houston, Texas
127. Rosemary Mayer, Amphora, 1984, drevo, pergamen, glej z králičej kože, 46 x 43 x 29 cm, The Pollock- Krasner Foundation, Zdroj: [https://www.pkf-imagecollection.org/artist/Rosemary\\_Mayer/works/2226](https://www.pkf-imagecollection.org/artist/Rosemary_Mayer/works/2226)
128. Adriana Šimotová, Podpírání, 1984 vrstvená kresba, karbonový papier, 300x90, Národní galerie v Praze, K 56664, Zdroj: [https://sbirky.ngprague.cz/en/dielo/CZE:NG.K\\_56664](https://sbirky.ngprague.cz/en/dielo/CZE:NG.K_56664)
129. Cornelia Parker, The Distance, A Kiss with String Attached, Auguste Rodin, Le Baiser, The Kiss, 1901-1904, mramor, Tate Triennial, London, 2003, Zdroj: [https://www.wikiwand.com/en/Cornelia\\_Parker](https://www.wikiwand.com/en/Cornelia_Parker)
130. Štvordielna plastika, AMB 408, 1986 – 1987, sadra, 60 x 24 x 27 cm, foto: Gabriel Bodnár, Archív MB, Zbierka MB
131. Christo obalujúci sochu zo záhrady Vily Borghese v Ríme, 1963, Zdroj: Christo and Jeanne-Claude, foto: United Press International, Christo: <https://christojeanneclaude.net/projects/wrapped-objects-statues-and-women>
132. Bez názvu, AMB 401, 1985 – 1987, sadra, špagát, 26,3 x 34 x 27 cm, foto: Soňa Bartuszová, Archív MB, Zbierka MB
133. Previazané torzo, AMB 321, 1984, sadra, 1984, bronz, 42 x 33 x 32 cm, foto: Gabriel Bodnár, Archív MB, Zbierka MB
134. Christo, Air Package, projekt pre záhradu Museum of Modern Art, New York, model, 1968, 42x61x73,5 cm, polyetylén, povraz, plexisklo, drevo. National Gallery of Art, Washington, Zdroj: web Christo and Jeanne-Claude, <https://christojeanneclaude.net/projects/wrapped-objects-statues-and-women>
135. Man Ray, L'Enigme d'Isidore Ducasse, 1920, replika 1972, 35,5x60,5x33,5 cm, Tate, Zdroj: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/man-ray-lenigme-disidore-ducasse-t07957>
136. Strom, AMB 455, 1987, kombinovaná technika, strom, sadra, špagát, PVC fólia, papier, v. 520 cm, reprofoto: Gabriel Kladek, Archív MB, Archív NCSU, Bratislava, nezachované
137. Obálka katalógu výstavy Sochárske práce I., 1962 – 1987, Galérie ZSVU, Košice, 1988, Strom, AMB 455, 1987, kombinovaná technika, strom, sadra, špagát, PVC fólia, papier, v. 520 cm, reprofoto: Gabriel Kladek, Archív MB, nezachované
138. Christo, Obalený strom, 1966, breza, juta, polyetylén, 10 m x 81 cm, povraz, Zdroj: web Christo and Jeanne-Claude, foto: Ab de Jager, <https://christojeanneclaude.net/projects/wrapped-objects-statues-and-women>
139. Pohľad do výstavy Maria Bartuszová, Sochárske práce I., AMB, 489, AMB 404, AMB 405, AMB 403, Výstavná sieň Zväzu slovenských výtvarných umelcov, Hlavná 30, Košice, 1988, foto: Kamil Varga, Archív MB
140. Pohľad do výstavy v galérii ZSVU, Košice, 1988, Strom, AMB 454, 1987, sadra, špagát, gumové balóny, v. cca 300 cm, nezachované, foto: Kamil Varga
141. 142. 143. Pohľady do výstavy v galérii ZSVU, Košice, 1988, foto: Kamil Varga.