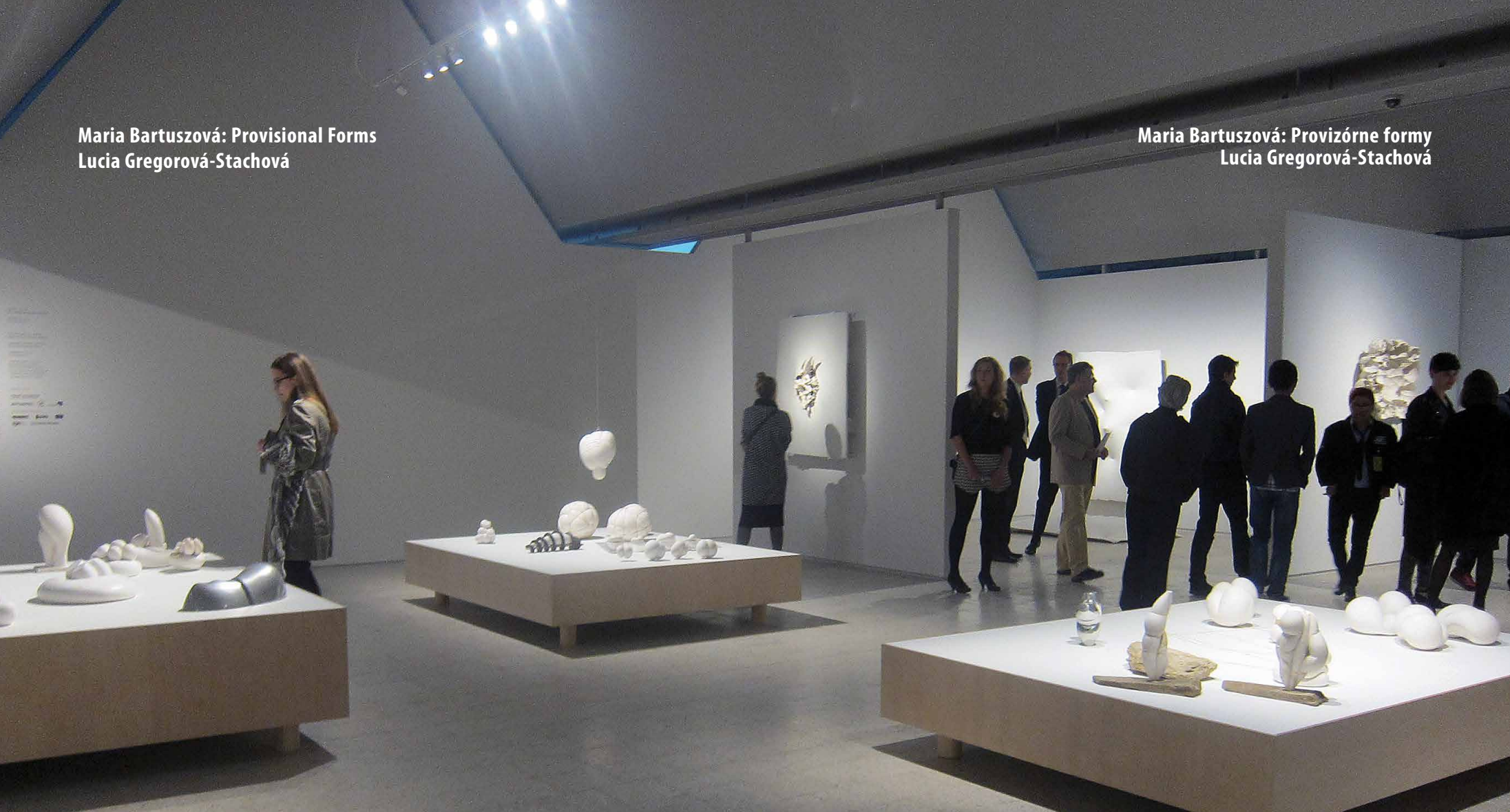


Maria Bartuszová: Provisional Forms
Lucia Gregorová-Stachová

Maria Bartuszová: Provizórne formy
Lucia Gregorová-Stachová



Exhibition: MARIA BARTUSZOVÁ: PROVISIONAL FORMS.

Museum of Modern Art in Warsaw, September 26, 2014 – January 6, 2015. Curators: Marta Dziewańska, Gabriela Garlatyová.

Symposium: September 27, 2014, Museum of Modern Art in Warsaw. Invited participants: Briony Fer (UCL, London), Anke Kempkes (Broadway 1602, NY), Martina Pachmanová (Prague), Christine Macel (Centre Pompidou, Paris), Boris Ondreička (Bratislava), Gabriela Garlatyová (Municipal Gallery, Rimavská Sobota)

Výstava: MARIA BARTUSZOVÁ. PROVISIONAL FORMS

Múzeum moderného umenia vo Varšave, 26. september 2014 – 6. január 2015
Kurátorky Marta Dziewańska, Gabriela Garlatyová

Výskumné sympóziu: 27. september 2014, Múzeum moderného umenia vo Varšave. Pozvané účastníčky a účastníci: Briony Fer (University College London, Londýn), Anke Kempkes (Broadway 1602, NY), Martina Pachmanová (Praha), Christine Macel (Centre Pompidou, Paríž), Boris Ondreička (Bratislava), Gabriela Garlatyová (Mestská galéria Rimavská Sobota)

Abstract

The contribution reflects on the exhibition and accompanying symposium, organised by the Museum of Modern Art in Warsaw for the artist Mária Bartuszová, née. Vnoučková (1936 – 1996), who was born in Prague and after 1963 lived in Košice with her husband, visual artist Juraj Bartusz. Her story as an author is outlined here as a story of paradoxes, typical for the historical period she lived in: although her works were being regularly bought for the collections of the Slovak National Gallery (starting from 1963) and East Slovak Gallery (starting from 1977), they didn't meet with a broader reflection from art critics and the public, with the exception of her monumental realisations (one of the better known ones is *Dvojdielna plastika XI.* from 1981 in front of crematorium in Košice). She was neither much visible on the unofficial art scene. Due to the introverted character of this exceptional sculptor and due to her extraordinary creative concentration that was developing not only through work with the matter itself, but also on the mental and intellectual level, the creative line of Mária Bartuszová's work could hardly be compared to a continuous uninterrupted flow. Instead, it resembles the efforts of a subterranean river, which, seen by (almost) no one, first inscribed her formal notions into the depths, surfacing only after certain time to be seen in a new light by many. It is unfortunate that the work of an artist of Bartuszová's format is rather schematically framed by postfeminist critical reviews and reflections (echoed also in the curatorial text for the current exposition), sometimes positioning her, in an effort to grant her an in-memoriam recognition, into a vehement black-white opposition to her partner and colleague Juraj Bartusz. Thus, the story of her life subjectivises the achieved sculpting discoveries and experiments of Mária Bartuszová, who managed to express herself in a universally understandable language, shape, light and touch and it would be a mistake to read her way of thought in shapes only through the prism of events in her private life. Photographs from her studio show a workplace of a woman that was fascinated by her profession, immersed into the new world that she herself was creating. Her work has been since 1995 represented at every major evaluation project of the Slovak National Gallery, which in 2005 organised her monographic exhibition. Presentation at documenta 12 in Kassel in 2007 can be considered a breakthrough point in the international reception of her work.

The symposium accompanying the exhibition underlined mainly the shift of perspective, the broadening of scope and acceptance of interpretational frameworks that might seem overly relaxed in the domestic environment, which is, after all, more accustomed to certain categorisation of the work of local artists. The program consisted of contributions that were supposed to juxtapose the work of Mária Bartuszová with the context of works of other female (Eva Kmentová, Jana Želibská, Eva Hesse, Axell) and male (Luciano Fontana, Hans Bellmer) artists, as well as sources from the visual culture, alternative and occasionally even pop culture.

Keywords: Mária Bartuszová – Provisional Forms – creation as a subterranean river – fundamental corporality – transcendental contents – postfeministic critique of the private



Mária Bartuszová vo svojom ateliéri, cca 1981 - 1982. Foto: Gabriel Bodnár, majetok rodiny Bartuszových

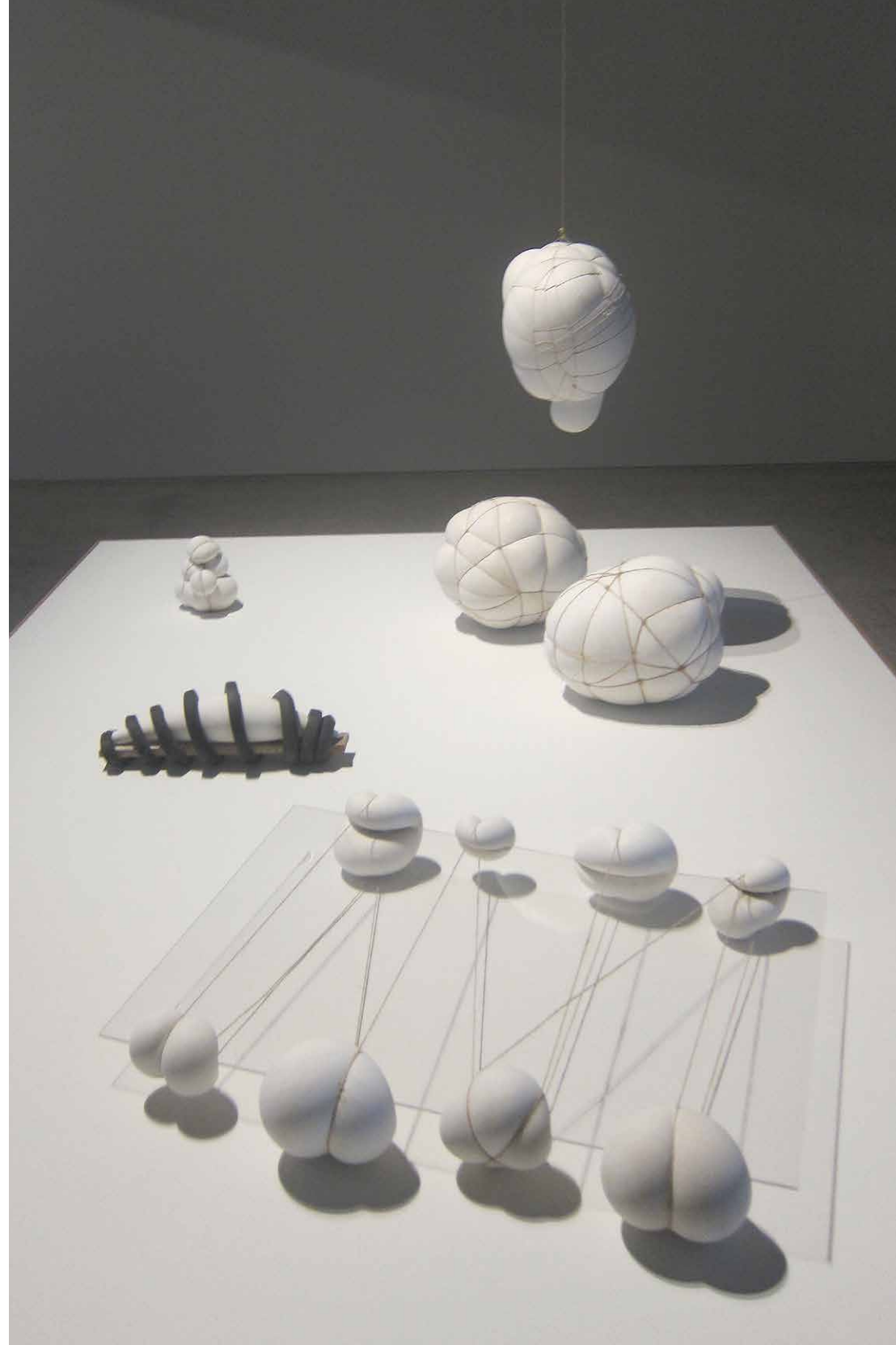
Výstavu *Mária Bartuszová. Provizórne formy* pre Múzeum moderného umenia vo Varšave zostavili kurátorky z približne 80 diel a dokumentácie na ploche asi 300 m². Ako uviedli, výber nerešpektoval chronologické línie, ale snažil sa skôr „zachytiť napätie v jednotlivých dielach, vzťahy medzi nimi – či už príčinné, súvisiace s vývojom a inšpiráciou, alebo pochádzajúce z negácie, excesu a popretia – autorkinu potrebu experimentovať s formami, úsilie o nájdenie nového vyjadrovacieho jazyka a inovatívneho použitia materiálov“. Bartuszová totiž podľa kurátoriek „experimentovala a neváhala zradiť tradíciu, akceptované normy a naučené techniky ako len prechodné a provizórne“.¹

Inštalácia objektov, sôch a ich zhlukov na spoločných platformách, ako aj biele prvky vizuálne pripomenuli samostatnú výstavu autorky v Slovenskej národnej galérii, ktorú v roku 2005 pod názvom *Cesta k organickej plastike (1962 – 1996)* kurátorsky pripravil Vladimír Beskid.² Rovnomenný text o autorke následne publikoval v katalógu výstavného projektu *60/90*³, ktorý ako celok dokázal vytvoriť nielen kontaktné body, ale aj plodné a dynamické interpretačné spojenia medzi vybranými umelcami a umelkyňami staršej (legendárnej) a mladšej (aktuálnej) generácie. Jednu z dvojíc tvorili vtedy už nežijúca Mária Bartuszová a Denisa Lehocká, pričom Lehockej citeľný matrilineárny vzťah k jej generačnej predchodkyni pretrváva v jej diele a myslení dodnes. Súčasné umenie a konfrontácia s priestorovým uvažovaním mladej autorky zasa pomohli vrhnúť nové svetlo na Bartuszovej tvorbu.

Bartuszovej autorský príbeh je plný paradoxov typických pre danú dobu: jej diela síce do svojich zbierok pravidelne nakupovala Slovenská národná galéria (od roku 1963) a Východoslovenská galéria v Košiciach (od roku 1977), ale jej

tvorbe sa okrem monumentálnych realizácií (jednou z najznámejších je *Dvojdiel-na plastika XI.* z roku 1981 pred košickým Krematóriom) nedostávalo širšej reflexie zo strany výtvarnej kritiky ani publika. Na neoficiálnej scéne tiež nebola veľmi viditeľná. Iste aj vďaka introvertnej povahe tejto výnimočnej sochárky a jej mimoriadnej tvorivej koncentrácii, ktorá sa vyvíjala nielen v práci so samotnou hmotou, ale aj na úrovni mentálnej a intelektuálnej, nepredstavuje línia jej tvorby súvislý tok, ale pripomína skôr úsilie ponornej rieky, ktorá (takmer) nikým nevidená vpísala svoje formové predstavy do hĺbín a len časom sa dostala na povrch, kde ju v novom svetle uzreli mnohí. Táto metafora zároveň poskytuje možnosť vidieť Bartuszovej diela v psychologickom modeli ako kryštalizujúce z hĺbočiny nevedomia. Podľa zápisu v jej denníku ... *tvary samy osebe majú svoj silný psychologický výraz, ktorým pôsobia, napríklad hranaté, ostré, anorganické tvary – teplo, dotýkajúce sa oblé tvary môžu vzbudzovať pocity nežného dotyku, objatia – možno aj pocity erotické.*⁴ Trochu schematicky jej tvorbu rámcujú postfeministické kritiky a reflexie (ozývajúce sa aj v kurátorskom texte k aktuálnej výstave), ktoré niekedy v snahe o priznanie dodatočného uznania stavajú sochárku do ostrej opozície k partnerovi a kolegovi Jurajovi Bartuszovi. Životný príbeh tak dnes subjektívizuje dosiahnuté sochárske objavy, experimenty Márie Bartuszovej, ktorá sa však dokázala vyjadrovať jazykom univerzálne zrozumiteľným, tvarom, svetlom, hmatom, a bolo by preto skôr ochudobnením čítať jej myslenie v tvaroch len cez prizmu súkromných udalostí. Mala dar zachovať východiská uvažovania, nálady, idey a spracovať ich spôsobom, ktorý ponechal výslednému dielu kvalitu intímnej vzájomnej výmeny medzi umelkyňou láskajúcou či drásajúcou matériu spôsobom, aký môžu vnímať aj diváci. Fotografie z ateliéru ukazujú pracovisko ženy, ktorá bola fascinovaná svojím povoláním, pohltená novým svetom, ktorý sama vytvárala. Sebavedomý výrok jej generácie blízkej umelkyne Evy Hesse v rozhovore z roku 1970 by mohol platiť aj (ale nielen) pre Bartuszovú: „Mám záujem nájsť vlastnú cestu a nevdám mi byť na míle ďaleko od každého. Najlepší umelci sú tí, čo boli osamotení.“⁵ V osemdesiatych rokoch minulého storočia dominovali v autorkinej tvorbe ovidy, škrupiny, dutiny, ktoré majú okrem poukazov na fundamentálnu telesnosť, plodnosť, rozmnožovanie, zrod a zánik, mikro- a makrokozmos, aj transcendentné obsahy, napríklad primárnu mytologickú tému kozmického vajca a znovuzrodenia hrdinu/-ky a obnovovania vesmíru činom jednotlivca.⁶

Sympóziu, ktoré sa konalo pri príležitosti výstavy, poukázalo na viaceré zaujímavé momenty. Prínosom takýchto medzinárodných stretnutí je najmä zmena perspektívy, rozšírenie záberu a prijatie interpretačných rámcov, ktoré by v domácom prostredí, predsa len navyknutom na istú kategorizáciu tvorby svojich lokálnych umelcov, vyznievali azda príliš uvoľnene. Program bol zostavený z príspevkov, ktoré mali k Bartuszovej tvorbe pridať kontext diel iných umelkyň a umelcov, prameňov z vizuálnej kultúry, alternatívnej a občas dokonca aj pop kultúry. Marta Dziewańska v úvode charakterizovala metódu a koncepciu výstavy a rozdelenie exponátov na jednotlivé tvorivé okruhy. Gabriela Garlatyová vo svojom príspevku priblížila Bartuszovej východiská a technologické postupy, gravistimulovanie, pneumatiké tvarovanie, používanie balónov aj kondómov ako odlievacích foriem a podobne. Autorkine uvažovanie a vnútorný život sprostredkovala prostredníctvom citátov z jej nepublikovaných denníkov,



Pohľad do inštalácie výstavy. V popredí *Bez názvu*, 1987, sklo, sadra, špagát. V pozadí objekty *Bez názvu*, 1985 - 1987, sadra, špagát

Pohľad do inštalácie výstavy. V popredí výber zo série Nekonečné vajička, 1986, sadra. V pozadí Perforovaná plastika, 1986, sadra, špagát





Denisa Lehocová: Bez názvu, 2010, inštalácia, detail. Záber z výstavy autorky v Galérii Jána Koniarka v roku 2010

napríklad zápisu týkajúceho sa motívu vajca, zárodka a škrupiny: ... *v klude depresie / v depresii kludu / čakám skrytá v škrupine / vajička na svoje znovuzrodenie...*⁷ Garlatyová predstavila aj pripravovanú monografiu o Márii Bartuszovej, ktorá by mala vyjsť ešte tento rok. Práve skutočnosť, že doteraz o autorke nevyšiel žiadny súborný materiál, dovoľuje vzniknúť novodobým mýtom, ktoré však môžu byť účelové a nepodložené. Martina Pachmanová sa vo svojom príspevku zaoberala „prípadosm Chalupckým“ – vzťahom a prístupom známeho českého kunsthistorika k umelkyniam a špeciálne jeho chápaním pojmu „femininity“ a „feminínneho“ ako problematických pojmov, ktoré podľa nej slúžili na oslabenie sily umenia žien a zmiernenie radikálnosti ich vystúpenia. Keďže Chalupcký sa k Bartuszovej priamo nevyjadril, sledovala jeho uvažovanie na príkladoch iných autoriek, napríklad Jany Želibskej (tú nedávno postavila do protikladu k Bartuszovej Mária Orišková⁸). Najbližšie k Bartuszovej stálo jeho chápanie tvorby Evy Kmentovej, o ktorej v roku 1988 napísal: „Kmentová bola medzi českými umelkyniami zvlášť výnimočnou postavou, pretože jej umenie bolo absolútne feminínne. Mohli by sme dokonca povedať, že pramenilo z tejto feminínnej kvality.“⁹ Anke Kempkes vysvetlila, ako Bartuszová (a ostatné umelkyne) úspešne „genderovala“ modernizmus, napríklad posunom diela Lucía Fontanu, ktorému dala rod a erotizovala ho. Ako autorka monografie o belgickej popartovej umelkyni Axell (Evelyn Axell) poukázala Kempkes aj na motívy ovoidov u obidvoch umelkyní, ako aj na súvislosti ich tvorby



Mária Bartuszová: Bez názvu, 1985 - 1987, sadra, špagát. Detail z inštalácie výstavy Provizórne formy v Múzeu moderného umenia vo Varšave, 2014

napríklad so sci-fi a dobovými predstavami o mimozemských formách života (film *Votrelec* režiséra Ridleyho Scotta). Briony Fer referovala o tvorbe Evy Hesse, ktorej sa venovala ako kurátorka, a prezentovala mnohé cenné postrehy, ktoré sú blízke aj Bartuszovej, napríklad „rozmyšľanie v tvorení“, senzualita a sexualita prítomná v primárnych štruktúrach. Prístup Borisa Ondreičku, ktorý vystúpil ako posledný (Christiane Macel kvôli problémom na parížskom letisku nakoniec neprišla), bol tvorivý – jeho špekulatívna prezentácia kĺzala od bábik Hansa Bellmera a Almy Mahler k ovoidom, gynoidom, protikladu smrteľnej somy a nesmrteľnej plazmy, ako ho na prelome 19. a 20. storočia predložil biológ A. Weismann¹⁰, aby sa dostal k vyjadreniu špecifickej subjektivity a hybridity, ktorú ako príslušník generácie nastupujúcej na scénu v deväťdesiatych rokoch minulého storočia spoznal u Bartuszovej ako zvláštnu inšpiratívnu a aktuálnu umeleckú kvalitu. Sympóziu naznačilo viaceré nové smery uvažovania nielen o tvorbe Márie Bartuszovej, preto je dobré, že všetky príspevky by mali byť čoskoro publikované ako e-kniha. Medzi divákmi sedela aj Ruth Noack, ktorá vystavila Bartuszovej tvorbu na documenta 12 v Kasseli v roku 2007. Na záver si pripomeňme slová z úvodu katalógu tejto výstavy, ktoré potvrdzujú aj Bartuszovej pozíciu v dejinách umenia, vyjasnenú až s odstupom času: „Umelci sú si výrazne vedomí dejín foriem, ktoré používajú, ako aj ich budúcich implikácií. Publikum si toho zvyčajne vedomé nie je.“¹¹



Eva Kmentová: Ľudské vajce, 1968, (sadra) / 1999 (bronzový odliatok) 76,5 x 57,5 x 64 cm, zbierka Slovenskej národnej galérie v Bratislave

Mária Bartuszová: detail zo série Nekonečné vajíčka, 1986, sadra

Mária Bartuszová, rod. Vnoučková (1936 – 1996), pochádzala z Prahy, kde v roku 1961 absolvovala štúdium keramiky a porcelánu na UMPRUM. V roku 1963 sa s manželom Jurajom Bartuszom odsťahovala do Košíc. Od roku 1962 rozvíjala keramický dizajn založený na bioformách a postupne hľadala vyjadrenie vo voľnej plastike, pričom prehodnocovala impulzy moderného sochárstva, dadaizmu, geometrickej aj gestickej abstrakcie. Svoje diela prvýkrát vystavila spolu s J. Bartuszom v roku 1967 v košickej kaviarni Jalta, ďalšia monografická výstava sa potom uskutočnila až v roku 1988 vo výstavnej sieni ZSVU. V rokoch 1969 – 1970 sa pričlenila k československému Klubu konkréťistov a epizódne sa venovala rozhraniám biomorfného, organického a industriálneho vizuálneho a formálneho jazyka. Bartuszová sa zaoberala aj sochou a jej funkciou, navrhla napríklad detské preliezačky či haptické skladačky a drobné plastiky pre nevidomé deti. V rokoch 1977 a 1983 zorganizovala (v spolupráci s G. Kladekom, ktorý sa stal jej dvorným fotografom) Sochárske sympóziu na ZDŠ pre nevidiacich v Levoči. Jej tvorba bola od roku 1995 zastúpená na dôležitých hodnotiacich projektoch Slovenskej národnej galérie, ktorá jej v roku 2005 usporiadala monografickú výstavu. Zaradenie jej tvorby na documenta 12 v Kasseli v roku 2007 možno považovať za prelomový bod v jej medzinárodnej recepcii.

*Lucia Gregorová-Stachová,
vedúca kurátorka Zbierok moderného a súčasného umenia SNG*

Poznámky:

- 1 Garlatyová, Gabriela – Dziewańska, Marta: Maria Bartuszová. Provisional Forms. Dostupné na: http://artmuseum.pl/public/upload/files/Bartuszova_Curatorial_text_2014_08_13.pdf.
- 2 Výstava sa uskutočnila v priestoroch Esterházyho paláca v dňoch 5. júna až 2. októbra 2005. Architektonické riešenie výstavy: Denisa Lehocká.
- 3 60/90. IV. výročná výstava SCCA Slovensko. Kurátorky Petra Hanáková, Alexandra Kusá. Kat. výstavy. Bratislava: SCCA, 1997.
- 4 Citované podľa: Beskid, Vladimír: Mária Bartuszová. Cesta k organickej plastike (1962 – 1996). Katalóg výstavy. Bratislava: SNG, 2005, s. 4.
- 5 Rozhovor Evy Hesse so Cindy Nemser, 1970, film.
- 6 Jung, Carl Gustav: Výbor z diela VIII. Hrdina a archetyp matky. (Symboly proměny II.). Brno: Nakladatelství T. Janečka, 2009, s. 298. „Vnitřní usebrání, sebetřzení a introverze jsou úzce související pojmy. Pohřížení do sebe (introverze) znamená vstup do nevědomí a zároveň askézi. Z tohoto konání vzniká podle filozofie bráhmán svět, podle mystiků obnova a duchovní znovuzrození jedince, který se narodí do nového duchovního světa.“
- 7 Zo zápisov autorky 1983 – 1988, nedatované, nepublikované.
- 8 Orišková, Mária: Marginalizované a/alebo silné a skúsené? Vek, tvorba a inštitucionalizácia umelkyní. In: Fremlová, Vendula – Petišková, Terezie – Vardecká, Anna (eds.): Grey Gold. České a slovenské umelkyně 65+. Brno – Ústí nad Labem: Dům umění města Brna, FUD Univerzita J. E. Purkyně, 2014, s. 79 – 85.
- 9 Cit. podľa: Pachmanová, Martina, príspevok na sympóziu.
- 10 Jeho zistenia použil Freud pri formulovaní teórie pudov života a smrti. Pozri Freud, Sigmund: Za princípom slasti. Bratislava: Kalligram, 2005, s. 84 – 95.
- 11 Buerger, Roger M. – Noack, Ruth: Documenta 12. Kassel 2007, s. 12.