Martina Pachmanová

Against the Rule of Mind, Science and Reason: Mária Bartuszová between Biomorphology and Physics

Abstract
The study reviews the development of the oeuvre of the Czech artist living in Slovakia Mária Bartuszová (1936 – 1996) who detached herself from the initial applied artwork in the field of ceramics and porcelain and quickly established herself as an artist of free-standing sculptures characteristic of an extraordinary sense of organic shaping. The study with the gender perspective focuses on several important themes in Bartuszová´s artwork (the relationship of the fine and applied arts, haptic sculpture, maternity and procreation) and, devotes special attention to the legendary book by Fritjof Capra *The Tao of Physics* (1975). Through the prism of Capra´s interest in linking modern physics with Eastern mysticism and through his polemics with the Cartesian dualism of the mind and the body, the study follows the key motif of Bartuszová's oeuvre, namely the effort to resist the domination of instrumental reason, order and geometry and, on the contrary, to celebrate the organic, natural and bodily.

Key words: Mária Bartuszová – gender – ceramics – Club of Concretists – biomorphic and haptic sculpture – art-therapy – maternity in art – Fritjof Capra and The Tao of Physics

Associate Professor Martina Pachmanová, PhD, is an art historian, independent curator and art critic. She specializes in gender, sexual politics and feminism in modern and contemporary art and art theory. She is an Associate Professor at the Academy of Arts, Architecture and Design in Prague, Czech Republic.

Mária Bartuszová: Bez názvu, 1986, sadra, kameň, liatie, 32 x 41 cm. Zo zbierky Východoslovenskej galérie., detail. Foto: Milan Bobula

Martina Pachmanová

Proti panství ducha, vědy a rozumu: Mária Bartuszová mezi biomorfologií a fyzikou

Mária Bartuszová: Modrá nádoba na skladovanie, 1962, v. 17,5, š. 9,5 cm, glazovaná keramika. Slovenská národná galéria; foto©archív SNG

Abstrakt

Studie sleduje vývoj díla české sochařky žijící na Slovensku Márie Bartuszové (1936 – 1996), která se emancipovala od prvopočáteční užitkové práce v oboru keramika a porcelán a rychle se prosadila jako autorka volných plastik vyznačujících se mimořádným smyslem pro organické tvarování. Studie se genderovou perspektivou soustředí na několik důležitých témat v práci Bartuszové (vztah volného a užitého umění, haptická plastika, mateřství a plození) a mimořádnou pozornost pak věnuje legendární knize Fritjofa Capry *Tao fyziky* (1975). Prizmatem Caprova zájmu o propojení moderní fyziky a východního mysticismu a jeho polemiky s karteziánským dualismem ducha a těla sleduje klíčový motiv autorčina díla, a sice snahu vzepřít se nadvlády instrumentálního rozumu, řádu a geometrie a oslavovat naopak organické, přírodní, tělesné.

Klíčová slova: Mária Bartuszová – gender – keramika – Klub konkretistů – biomorfní a haptická socha – arteterapie – mateřství v umění – Fritjof Capra a Tao fyziky

Keramická nádoba: Prvotní dutina

„Mária Bartuszová štartovala na svoju tvorivú cestu z keramického základu," vzpomínala nedávno historička umění a kurátorka Ľuba Belohradská.[1] Dílo této autorky skutečně nelze komplexně uchopit, aniž by se vzalo v potaz její šestileté studium v ateliéru keramiky a porcelánu u Otta Eckerta na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze. Práce s hlínou ji totiž hned na počátku symbolicky připoutala k zemi a přírodě a umocnila rovněž její zájem o haptické kvality umění; obojí se přitom pro její dílo stalo určující. Keramická průprava pro ni navíc byla – vlastně paradoxně – velkou výhodou při pozdějším formování svobodného sochařského jazyka. Užité umění totiž v komunistickém Československu v době jejího studia na rozdíl od volných výtvarných oborů nepodléhalo přísné ideologické kontrole, a ačkoli jeho primární úlohou bylo sloužit člověku, nebylo svazováno imperativem figurace, jemuž se studenti sochařství na konci padesátých let museli bezpodmínečně podřizovat. Cesta Márie Bartuszové od každodenní účelovosti k abstraktnímu tvarosloví tak byla vzhledem k dobové situaci logičtější, než by se na první pohled mohlo zdát. Její profesní zázemí však mělo rovněž svou odvrácenou stranu: jelikož na keramiku bylo nahlíženo jako na řemeslo spíše než jako na umění a jelikož byla tato disciplína stigmatizovaná ženskou rukodělnou tradicí, Bartuszová se na umělecké scéně prosazovala obtížněji, a je pravděpodobné, že i díky tomu byla dlouhou dobu přehlížena.[2]

Keramické práce pocházející z doby studia, které byly vystavovány ještě dávno

1 Ľuba Belohradská odpovedá na otázky Vladimíry Büngerovej, in: Vladimíra Büngerová (ed.), *Sochárky. Výber osobností česko-slovenského sochárstva*, Bratislava 2015, s. 136.

2 Jak trefně uvádí Peter Dormer, „materiály jako hlína, sklo a textil jsou nahlíženy jako archetypální rukodělné materiály a lidé, kteří s nimi pracují, jsou automaticky vnímáni jako neintelektuálové. Kterékoli dílo, jež je odvozeno od řemesla, nemá šanci stát se součástí světa současného výtvarného umění. Řemeslo postrádá intelektuální konotace. Je pravda, že řemeslník má jistou pozici. Na jeho tvorbu se však pohlíží jako na rurální, reakční a úzkoprsou, jako na důkaz dovednosti, která je zakořeněna v etice dřiny a konzervatismu." Peter Dormer, Ideální svět Vermeerovy krajkářky, in: Martina Pachmanová (ed.), *Design: Aktualita, nebo věčnost? Antologie textů k teorii a dějinám designu*, Praha 2005, s. 76 (přeložila Martina Pachmanová).

Mária Bartuszová: Bez názvu, 1986, v. 30, š. 15 cm, sadra, kamene.
Slovenská národná galéria; foto©archív SNG

poté, co se Bartuszová užitému umění přestala věnovat,[3] však hrají v rámci její práce důležitější úlohu než pouhý „start". Jak dokládají její nejúspěšnější užitkové předměty – *Dózy na skladování potravin* (1961), jež jsou zastoupené i ve sbírkách Slovenské národní galerie –, spíše než povrchová dekorativní řešení a materiálové hry Bartuszovou od počátku zajímaly vztahy mezi vnějším a vnitřním prostorem stejně jako vztahy mezi tvary a tvarové skladebné principy, čímž dokázala překračovat hranice čisté užitkovosti či funkčnosti. Glazované nádoby s víčkem z pálené hlíny jsou provedené v elementárních tvarech a barvách a jejich nevtíravá a jednoduchá estetika vychází vstříc nejen jejich funkci v domácnosti, ale rovněž jejich funkci psychologické a symbolické: spíše než k povrchovému vizuálnímu vjemu pobízí k prozkoumávání obsahu, k naplnění či naopak vyprázdnění útrob, a směřuje tedy logicky od vnějšku k vnitřku, od formy pozitivní k formě negativní. Dózy tak lze bez nadsázky vnímat jako jakési prvotní dutiny – místa zrodu i zániku, plnosti i prázdnoty, které předznamenávají práce, v nichž další tři desetiletí Bartuszová velkoryse konceptualizovala rozmanitost a proměnlivost tvarů stejně jako prostor, a to nejprve v médiu plastiky a posléze také v instalaci.

3 Bartuszové práce z keramiky z raných šedesátých let se objevovaly na souborných výstavách československého užitého umění ještě zkraje následujícího desetiletí a nutně tedy ovlivňovaly recepci autorčina díla. Viz např. její účast na rozsáhlé a reprezentativní výstavě skla, keramiky, textilu, dřeva a plakátů *Angewandte Kunst aus der ČSSR*, která v rámci kulturní výměny s Německou demokratickou republikou putovala v letech 1972–73 do Kunsthalle ve Výmaru, Neue Berliner Galerie v Berlíně a Kunsthalle v Rostocku; k výstavě byl vydán stejnojmenný katalog.

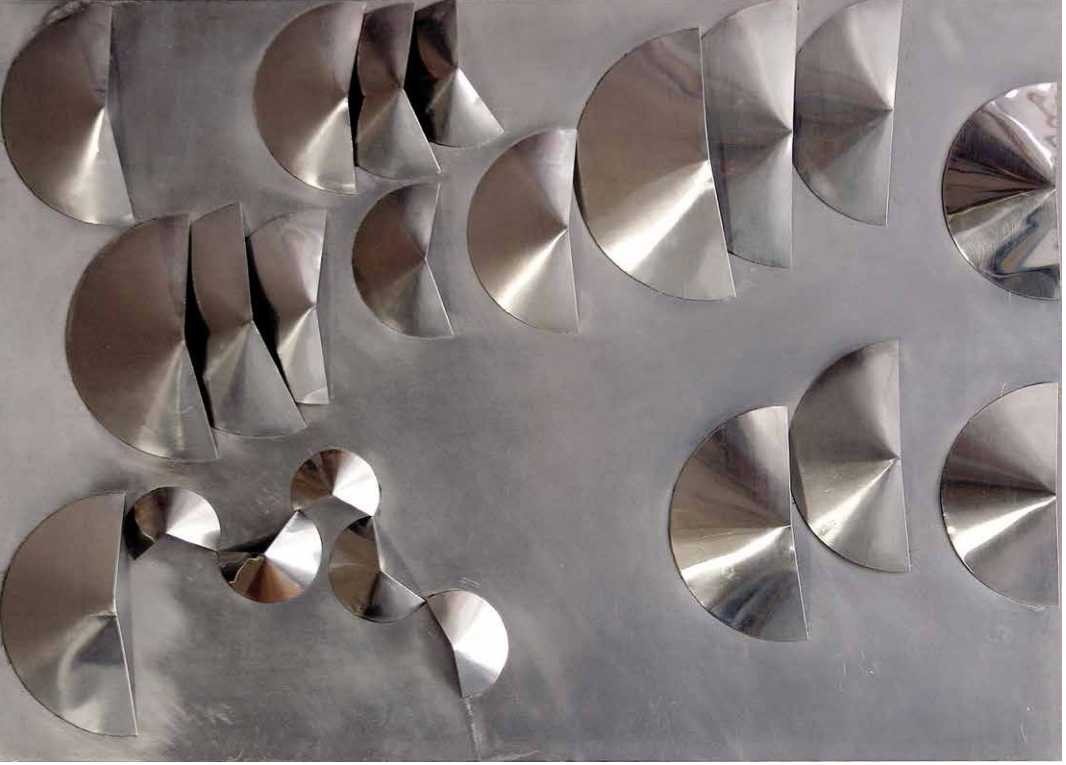
Iracionální konkretistka

Mária Bartuszová na rozdíl od svých souputnic Evy Kmentové či Aliny Szapocznikow, s nimiž bývá někdy dávána do souvislostí,[4] nepoužívala odlitků těla a její volná tvorba je primárně abstraktní. Práce této umělkyně stojící na pomezí plastiky a objektu, nicméně nepostrádají výrazný sensuální a nezřídka dokonce erotický a sexuální podtext. Tvar totiž Bartuszová nevnímala jen jako nositele estetických kvalit, ale také – a snad především – jako nositele hlubších významů, které mají v divácích vyvolat silnou psychologickou a emoční ozvěnu. Jak uvedla ve svých poznámkách, zatímco tvary hranaté působí racionálně a chladně, jejich kulaté a organické protějšky evokují teplo, láskyplné objetí a „možno aj pocity erotické".[5]

Jejich propojováním, které je patrné především v pracích ze šedesátých a počátku sedmdesátých let, kdy Bartuszová „tak trochu v skrytosti, v Košiciach … vytvárala … drobné plastiky zo zauzlín, hadovitých výbežkov ovinutých okolo pevného jadra,"[6] přitom dosahovala mimořádných účinků, umocněných rovněž důmyslným kombinováním rozličných materiálů (sádry, bronzu, kamene). Kontrast tvrdé, „matematické" geometrie a měkké, intuitivní organičnosti je v nich využit coby metafora sváru protikladů – řádu a chaosu, vědy a přírody, maskulinního a femininního, a je to většinou první z nich, který svými pravými úhly a tíhou agresivně tlačí, svírá, majetnicky „objímá", usurpuje a ovládá amorfní, téměř amébovité tvary, připomínající tkáně či orgány lidského těla. Tyto práce přitom vznikaly právě v době, kdy se Bartuszová se svým manželem Jurajem Bartuszem aktivně zapojili do činnosti Klubu konkretistů, a nelze je tedy nevnímat rovněž jako svého druhu soukromou vzpouru: jako výraz potřeby vymezit se proti diktátu racionální kontroly a asketické čistotě tvaru a ostrých hran, jež byla základem „konkretistické" filozofie. Snad i proto Bartuszovou doboví kritikové vnímali jako „jinou". Byla „iracionální konkretistkou",[7] vytvářející „jemnú a náročnú poéziu, ktorej jedinou nevýhodou je jej skromná nevtieravosť a racionálne nedefinovateľná básnivá reč"[8], a „zvyčajne zatieňovaná svetom primárnych a razantných tvarov jej sochárskeho partnera."[9]

Důraz na psychologii tvarů však Bartuszové nebránil, aby do hloubky promýšlela i jejich fyzickou podstatu. Při hledání psychofyzické jednoty sochařského objektu zdůrazňovala dotyk, a to jak mezi tvary navzájem, tak od samotného diváka. Nešlo přitom jen o haptické sádrové a bronzové objekty, jimiž autorka zprostředkovávala žákům základní internátní školy pro nevidomé v Levoči hmatové poznání materiálního světa a současného umění[10] a jež se díky své didaktičnosti a arteterapeutickému potenciálu staly svorníkem mezi uměleckou autonomií a služebností a po dlouhou dobu pro ni byly rovněž téměř jediným mostem

4 Viz např. výstava *Awkward Objects. Alina Szapocznikow and Maria Bartuszová, Pauline Boty, Louise Bourgeois, Eva Hesse, and Paulina Ołowska*, Museum of Modern Art, Warsaw 2009.
5 Mária Bartuszová o svojej práci, in: *Mária Bartuszová*, Trenčín 1983 (výst. kat.), nestr.
6 Aurel Hrabušický, 60. roky, *Výtvarný* život XXXIX, 1994, č. 4–5, s. 7.
7 Arsén Pohribný, KK po dvaceti letech, *Revue K*, podzim-zima 1988/9, č. 32–33, nestr.
8 Tomáš Štraus, K výstavě konkretistov v Bratislave, Výtvarný život XV, 1970, č. 4, s. 20. Takto popisoval autor práci Bartuszové a jejího souputníka, sochaře a šperkaře Antona Cepky.
9 Ibid., s. 21.
10 Tato „hapestetická" sympozia s nevidomými dětmi realizovala ve spolupráci s fotografem Gabrielem Kladekem v roce 1976 a 1981. Ke spolupráci Márie Bartuszové se slepeckým ústavem viz např. Viera Budská, Sochy pre človeka, *Sloboda*, 30. 7. 1981.



Mária Bartuszová: Bez názvu (Semienka púpavy v povetrí), 1968 - 1970, plech, hliníkový, drevo, 82 x 58 cm. Zo zbierky Východoslovenskej galérie. Foto: Milan Bobula

mezi světem soukromým a veřejným.[11] Sochařstvím do ruky či pro ruku – a to svou velikostí, a(nebo) svým povrchovým zpracováním a tvarováním – je totiž většina tvorby Márie Bartuszové: její plastické objekty aktivizují nejen zrak, vnímaný v západní kultuře jako smysl nadřazený a ušlechtilý, ale i hmat považovaný naopak za smysl druhořadý, nízký, animální a vycházející z ženského prožívání a poznávání světa.

Propojování optického a haptického se zvláště dobře uplatnilo ve skládacích, několikadílných plastikách, jež autorka koncipovala jako dětské skládačky „puzzle". Jejich definitivní tvar se totiž při kterémkoli přemístění skládá znovu od začátku a vyžaduje uchopení rukou, od ruky zručnost a od mozku zas tvarovou imaginaci. V případě tohoto typu práce lze, myslím, s jistou nadsázkou hovořit o ergonomické plastice; pojem „ergonomie" je přitom třeba vnímat jak v rovině fyzické

11 Jak upozornila Ľuba Belohradská v autorčině nekrologovém profilu, „hoci jej každodenná existencia bola neoddeliteľne spojená s výtvarnou aktivitou sochárky, výsledky komornej umeleckej práce v priebehu 70. a 80. rokov … takmer nezverejňovala. Introvertnosť každodenního hmatového prežívania tvaru považovala zrejme za výsadu svojho spôsobu žitia, privatissima, ktoré porušila len vtedy, keď výsledky svojho výtvarného hľadania a výpovede sprostredkovala nevidomým". Ľuba Belohradská, Za sochárkou Máriou Bartuszovou, *Galéria* 1997, č. 4, s. 7.

Mária Bartuszová: Bez názvu, 1968, kov, sololit, 90 x 65,5 cm. Galéria mesta Bratislavy; foto©archív GMB

(anatomické, antropometrické, biomechanické apod.), tak v rovině kognitivní a psychologické: jako celostní aktivizaci diváka prostřednictvím tvaru.[12]

Ačkoli Bartuszová zvláště v šedesátých a zkraje sedmdesátých let, tedy v době svého členství v Klubu konkretistů, využívala i jazyk geometrie, od počátku bylo evidentní, že její cesta nebude cestou (neo)konstruktivistickou, nýbrž cestou organickou – cestou pohybu, nestálosti, transmutací a bioforem. Pregnantně to vyjádřila Ľuba Belohradská u příležitosti výstavy *Kresba – grafika – plastika* ve Východoslovenské galerii v Košicích již v roce 1967: „Mária 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."[13]

Zvláště ono „přelévání" a materiálová a tvarová tekutost se pro Bartuszovou staly určujícím principem a potvrdily její směřování k „neortodoxním poetikám"[14] nového sochařství šedesátých i pozdějších let. Proces lití materiálu nalezneme již v raných monumentálních bronzových plastikách (*Bez názvu*, 1964–1965), které jsou dnes v bratislavské sbírce PSIS. Jejich fluidní, vertikální tvary připomínají fantaskní flóru či stalagmity tematizují hmotu ve stavu plynutí či lití, jež se brání jasné tvarové definici a budování sochařské řádu. „V jistém smyslu *plasticita* znamená *poddajnost*," napsal ve své studii o neklidu sochařského materiálu

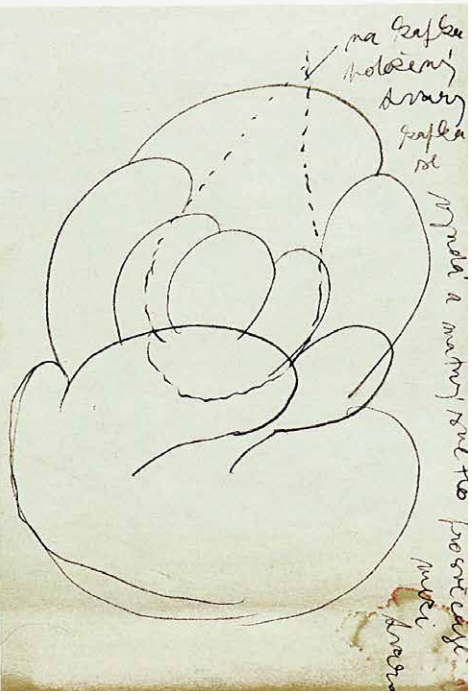
12 Svůj podíl na této, dosud jen málo reflektované fazetě autorčiny práce mohl mít i sílící zájem o komplexní vztahy mezi rukou, hmatem a tvarováním, který v době jejího studia na její almě mater – a zvláště pak mezi průmyslovými výtvarníky – panoval. Studium anatomického úchopu ruky a významu ergonomie pro navrhování užitkových předmětů a designu na VŠUP prosazoval především Zdeněk Kovář, jehož návrhy nástrojů vycházely z principu organického tvarování a zdůrazňovaly těsnou vazbu k hmatu a sochařství. Více viz např. Lada Hubatová-Vacková, Východ versus západ? Zlínská škola tvarování strojů a nástrojů v mezinárodním kontextu, in: Lada Hubatová-Vacková – Martina Pachmanová – Jitka Ressová (eds.), *Zlínská umprumka (1959–2011). Od průmyslového výtvarnictví po design*, Praha 2013, s. 94–108.

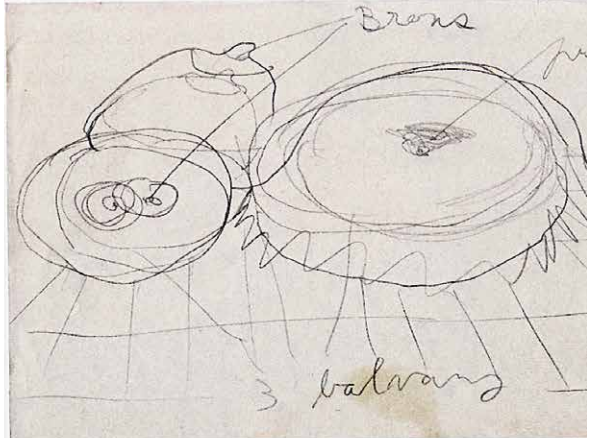
13 Ľuba Belohradská, Sochársky pohyb na východnom Slovensku, *Výtvarná práce* XV, 1967, č. 6, s. 6.

14 Ľuba Belohradská (pozn. 11).

Mária Bartuszová: Zrnko, 1981, bronz, 6 x 20 x 8 cm. Galéria mesta Bratislavy; foto©archív GMB

Mária Bartuszová: Klíčenie I., 1974, kov, bronz, liatie, v. 28 cm. Zo zbierky Východoslovenskej galérie.
Foto: Milan Bobula





Mária Bartuszová: Bronz, pupok, kamene.
1975 - 1985. Papier ceruza, 20 x 29,7 cm.

Mária Bartuszová: Špirála s kameňom, ako
Stôl - Oltár. Okolo 1984. Papier, ceruza, 20 x 20 cm

Georges Didi Huberman, „v jiném smyslu [však] *plasticita* znamená *nestálost*."[15] Přelévání jakožto proces vznikající v důsledku kapalnosti matérie je přítomen v amébovitých plastikách inspirovaných kapkami rosy a deště, a voda jakožto životadárná tekutina zas volně odkazuje k jiným důležitým ikonografickým prvkům autorčina díla, jako jsou plody, semena, vnitřní orgány, a následně i ke klíčení a růstu. Obecně vzato, plynoucí ba dokonce tekoucí charakter jejích skulpturálních forem odkazuje k procesuálnosti a náhodě spíše než k exaktnosti a k pevně stanovenému programu.[16] Lití a přelévání se nakonec stalo určující pro Bartuszové křehké, ale sochařsky velkorysé sádrové objekty a instalace z osmdesátých let: mnohovrstevnaté odlévané struktury, jakési bizarní srostlice organických (pa)tvarů, v nichž autorka důmyslně pracuje s fyzikálními zákony hmoty (gravitace, tuhnutí, nadlehčování těles ve vodě, entropie) a zároveň lavíruje mezi pevnou formou a antiformou, tedy formou ruinovitou a částečně dematerializovanou, vypovídají o dočasnosti, nestálosti, neohraničenosti a neodvratitelnosti konce a rozpadu.

15 Georges Didi Huberman, The Order of Material: Plasticities, *malaises*, survivals, in: Brandon Taylor (ed.), *Sculpture and Psychoanalysis*, Aldershot – Burlington 2006, s. 200 [z francouzštiny přeložili Jann Matlock a Brandon Taylor], s. 200. Podobným tématem se v menším měřítku v této době zabývala například Zdena Fibichová ve svých cínových plastikách – srov. Martina Pachmanová, *Zdena Fibichová (1933–1991)*, Praha 2013 (výst. kat.).

16 „Bartuszová si definovala sochu ako ‚prelievajúci sa' priestor v objeme a súčasne objem v priestore… Ako jedna z mála dokázala svoj biomorfný program oživiť aktuálnou problematikou individuálnych mytológií, sémantizovať otázky materiálu a procesuálnosti vznikania sochy." Katarína Bajcurová, Zápas o tvar – nové sochárske iniciatívy 1948–1999, in: Zora Rusinová a kol. (eds.), *20. storočie. Dejiny slovenskéoho* výtvarného *umenia*, Bratislava 2000, s. 143.

Velká matka

Bartuszové „cesta k organické plastice"[17] nicméně nebyla jen cestou čisté abstrakce. Nejde přitom pouze o to, že některé ovoidní vypouklé tvary či naopak dutiny otevírají bohatou škálu tělesných „evokácií a konotácií od oblín ženského tela, symbolov plodnosti, materstva cez zraniteľnosť a rozpad krehkej matérie až po metaforu uväznenia či fyzického tlaku".[18] V díle Bartuszové lze totiž nalézt i daleko explicitnější odkazy k lidskému tělu. Již od první poloviny sedmdesátých let se v některých objektech a později zvláště v kresbách objevují aluze na tělesné fragmenty a trsy vejčitých, kulovitých či protáhlých vertikálních tvarů jsou konkretizovány do té míry, že v nich nelze nevidět ňadra, pupek či dokonce mužské genitálie.

Ve skicách k imaginárním monumentálním instalacím či veřejným plastikám se však jedná daleko spíše o oslavu plodivé síly přírody než o vyjádření sexuální touhy: opakovaně se v nich objevuje motiv vzdouvajícího se pupku a dvou plných ňader, které jako by vyrůstaly přímo ze země. Fragmenty ženského těla, na něž si – jak je patrné na jednom z rychle provedených kresebných záznamů – mohou kolemjdoucí sednout a splynout tak s mytickou „velkou matkou", přitom Bartuszová zamýšlela realizovat z neopracovaného kamene (v popisce uvádí jen 3 balvany) a prsní bradavky vyzývavě vytrčené do prostoru pak měly být z odlité z bronzu. Akcentování ženského ňadra v sobě nese silnou laktační symboliku, jež volně parafrázuje tradiční ikonografii kojící madony (v křesťanské tradici označované jako Galaktotrophousa); na obecnější rovině tak vyjadřuje upozaďované hodnoty péče a opatrovatelství, a to nejen ve vztahu matka – dítě, nýbrž i ve vztahu příroda (země) – člověk.

Jistým vyvrcholením této tématiky je nepochybně *Strom* (1987), exteriérový objekt sestávající ze skrumáže kulovitých tvarů, jejž Bartuszová odlévala ze sádry na stromě ve své zahradě a vydala jej svévolně na pospas dešti a větru, tedy i drolení, praskání a dezintegraci – procesům, které jsou přítomné rovněž v celé řadě jiných jejích prací z osmdesátých let. Vedle symboliky chaosu a entropie však v sobě tato monumentální, avšak bytostně privátní instalace nese rovněž jiné významy. Připomíná gigantické ptačí hnízdo plné bizarně tvarovaných vaječných skořápek nebo plody obsypaný strom, ale lze ji rovněž chápat jako symbol matky přírody obdařené mnohačetnými prsy, tedy jako ekologizovanou verzi starověkého kultu mnohaprsé Artemidy z Efesu, jež svou oslavou mateřského principu vytváří působivý kontrapunkt k nadvládě falu. Jak uvádí Marilyn Yalom v *Dějinách ňadra*, „představa ženy s mnoha prsy … pramení z přetrvávajícího spojení mezi ženským tělem, přírodou a potravou. Ženy, jejichž prsa byla zpodobňována jako vemena nebo ovoce na stromě, byly obvykle ztotožňovány se zvířecími a rostlinnými říšemi a izolovány od 'myšlenkových' či 'duchovních' sfér vyhrazených mužům. Protože byly obdařeny prsy a schopností poskytovat dětem mléko, předpokládalo se, že jsou blíže přírodě než jejich mužské protějšky nebo dokonce že jsou samotným ztělesněním přírody."[19]

17 Pod tímto názvem se v roce 2005 konala výstava Márie Bartuszové ve Slovenské národní galerii; kurátorem a autorem katalogového textu byl Vlado Beskid. Srov. Vlado Beskid, *Mária Bartuszová. Cesta k organickej plastike (1962–1996)*, Bratislava 2005.

18 Zora Rusinová, Fragment tela ako koncept „novej subjektivy", in: Jana Geržová (ed.), *Rodové aspekty súčasného umeleckého diskurzu. Zborník z interdisciplinárneho sympózia*, Bratislava 2012, s. 17.

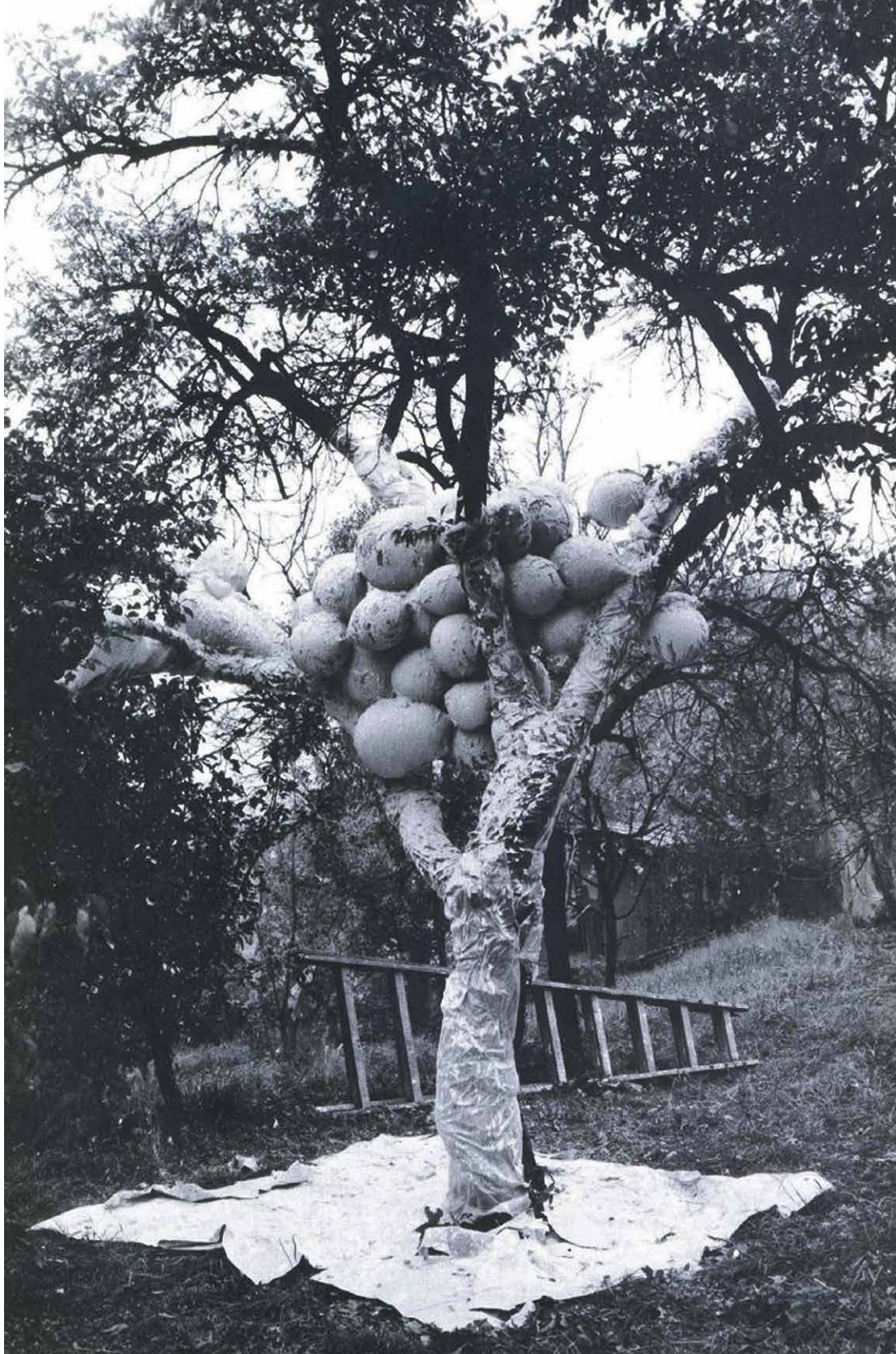
19 Marylin Yalomová, *Dějiny ňadra. Kulturní a sociální dějiny prsou od starověku až po současnost*, Praha 1999, s. 26

Ačkoli ve většině objektů Márie Bartuszové zůstává tematizace vztahu mezi mužským a ženským světem na rovině implicitní, autorčin rukopisný scénář k filmu *Vytrvalost* z přelomu osmdesátých a devadesátých let ukazuje, že pohlavní diference pro ni byla významným motivem. Strohým, avšak sugestivním jazykem v něm popisuje příběh, jehož zdánlivá ahistoričnost paradoxně skvěle vystihuje samotnou podstatu západní společnosti, avšak i to, jak moderní technologie patriarchální společnosti, včetně války a militarismu, posilují obraz ženy jako „jiné", patřící privátní sféře domácnosti, těla a péči o druhé: „Muži bojujú. Žena sa stará o dieťa (iná o deti) a jeden maliar maľuje. Muži zničia domy a obrazy. Ženy se stále starajú o deti a maliar znovu maľuje. Muži znova bojujú. Zničia domy a pri tom zomrie dieťa a jedna matka. Deti se starajú samé o seba, matka pokračuje vo vytrvalej starostlivosti o dieťa. Maliarovi zničia dom i obraz a príde o jedno oko, jednu ruku a jednu nohu. Maliar znovu maľuje. Muži znovu bojujú…"[20]
V tomto scénáři se výmluvně odhaluje skrytá faseta díla Márie Bartuszové: onen „femininní" princip, jež se materializuje v organickém tvarosloví a jež čelí tlakům „maskulinní" geometrie stejně jako sadistickému násilí pevných provazů (svazování a následná deformace měkkých sádrových tvarů z osmdesátých let připomínají mučivě znepokojivé scény fotografií Hanse Bellmera), se totiž stává angažovanou výpovědí; ta polemizuje jak s modernistickým mýtem geniálního umělce (bořitele a demiurga v jedné osobě), tak s ničivými a devastujícími prvky západní kultury nasměrovanými proti „druhému pohlaví", ale i proti přírodě, zemi a životu. Přesně to vyjádřila Ľuba Belohradská, když sochařský „příběh" Márie Bartuszové popsala jako „dramatický dialog o obrane života a jeho každodenného ohrozovania."[21]

Tao fyziky: Velké prázdno

Jakožto bytostná experimentátorka, která dokázala originálně využít (a také obelstít) fyzikální zákonitosti a procesy a tlumočit tak tělesné, poetické a v neposlední řadě metafyzické významy,[22] byla Mária Bartuszová osobitým způsobem „rozkročena" mezi svět umění a vědy. Dle svědectví její dcery Veroniky se intenzivně zajímala zvláště o přírodní vědy a mezi její oblíbené autory patřil Fritjof Capra, jehož kultovní kniha *Tao fyziky* (1975) zkoumá paralely mezi moderní fyzickou a východním mysticismem.[23] Tento bestseller se snažil narušit petrifikovanou dichotomii mysl–tělo stejně jako západní mechanistický světonázor, který sice přinesl fantastické úspěchy na poli technologie, průmyslu a inženýrství, ale měl

20 Reprodukce rukopisného záznamu ve slovenštině a přepis viz Gabriela Garlatyová, *Mária Bartuszová – Kresby / Anna Bartuszová – Záznamy*, Bratislava 2012 (výst. kat.).
21 Ľuba Belohradská (pozn. 11).
22 Tamara Archlebová v nekrologu o Márii Bartuszové příznačně zdůrazňuje její využívání výtvarných prostředků směřujících ke „zviditelneniu prírodných zákonov, ktoré ovplyvňujú všetko živé i neživé". Tamara Archlebová, Za Máriou Bartuszovou (1936–1996), *Aspekt* 1997, č. 2, s. 292.
23 Z rozhovoru Doroty Jarecké s Veronikou Bartuszovou, citovaného v článku k výstavě Márie Bartuszové *Formy przejściowe /Provisional Forms* v Muzeu moderního umění ve Varšavě (15–2014) – viz Dorota Jarecka, Maria Bartuszova – rzeźbiarka przełamuje barierę między sztuką a niesztuką, twórczością a życiem, http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,16734747,Maria_Bartuszova___rzezbiarka_przelamuje_bariere_miedzy.html, vyhledáno 26. 7. 2015.



Mária Bartuszová: Strom, 1987, sadra, konáre stromu. Reprodukcia prevzatá z katalógu výstavy Mária Bartuszová. Sochárske práce I. 1962/1987. Košice 1988. Foto: Gabriel Kladek

současně zničující dopad na civilizaci a lidské životy. Capra chápe kartesiánský dualismus vycházející z nesmiřitelné polarity ducha a hmoty jako základní příčinu toho, že lidé o sobě v moderní společnosti uvažují v intencích izolovaného ega existujícího mimo tělo, což je odcizuje jak od přírody, tak jeden od druhého. V této knize, která byla do slovenštiny přeložena v roce 1992, avšak mezi některými místními intelektuály byla známa již v osmdesátých letech, je svět a vesmír chápán jako jednotná a nedělitelná skutečnost, která je „v neustálém a věčném pohybu, živá, organická, hmotná a zároveň i duchovní".[24] Nejenže se *Tao fyziky* radikálně odklonilo od karteziánské, skrznaskrz eurocentrické doktríny, jež byla zakořeněna v modernistické myšlence pokroku, a namísto vědeckého pojetí světa podtrhlo potřebu přijetí holistického přístupu, vlastního jak „organické" východní filozofii, tak rodící se postmoderně. Caprovy názory se zároveň staly důležitým impulzem pro feministickou kritiku nadvlády instrumentálního rozumu, průmyslu a technologie nad přírodou, jež je základem patriarchátu a jeho sklonu marginalizovat vše, co je tradičně chápáno jako femininní: tělesnost, smyslovost, intimitu, rodinu, iracionalitu atd.[25]

Na pozadí Caprovy knihy, jež se důmyslně a přesvědčivě snaží usmířit poznání skrze experiment (západní fyziku) a poznání skrze meditaci (východní mysticismus)[26] a jež v sobě nese silný ekologický apel, se i práce Márie Bartuszové může ukázat v novém světle: nikoli pouze jako oslava organického, ale rovněž – a snad nejvýrazněji – jako dynamická harmonie mezi přírodou (biomorfologie) a vědou (zkoumáním základních fyzikálních zákonů), mezi intuicí a ratiem, mezi res extensa (tělesností) a res cogitans (myslí/duchem) a – konečně – mezi mužským a ženským. To může rovněž vysvětlit autorčinu potřebu vymaňovat se z norem „konkretistické" estetiky a „infikovat" řád, racionalitu, geometrii a matematický formalismus organickým, chaotickým a intuitivním.

Pozoruhodné rovněž je, jak se některé Caprovy myšlenkové postuláty protínají s jedním z důležitých aspektů Bartuszové práce, a sice s pneumatickými strukturami, vznikajícími zaléváním nafouknutých elastických gumových balónků tekutou sádrou a jejich následným prasknutím. Když Capra v *Tao fyziky* zdůrazňuje provázanost hmoty a ducha, připomíná mystiku starořecké filozofie, konkrétně milétské školy, jež považovala všechny formy existence za projev „physis", obdařené však životem a duchovností; názorně to dokumentuje na příkladu Anaximandra a jeho vnímání světa jako organismu, který „drží při životě ‚pneuma', kosmický dech, tak jako vzduch drží při životě lidské tělo."[27]

Dech jakožto něco fyzického, životadárného, avšak nemateriálního byl pro Bartuszovou v osmdesátých letech klíčovým „nástrojem" vytváření objektů, které spíše než hmotu a plnost akcentují prázdno a beztvarost: vnitřní prostory sice vznikají otiskem, ale důležitější než reminiscence na předmětnou skutečnost, je v nich samotný proces odlévání a především pak výsledné volné pole; v něm

24 Fritjof Capra, *Tao fyziky*, Bratislava 1992, s. 17.
25 Srov. např. Zuzana Kiczková, *Príroda: vzor žena!?* Bratislava 1998.
26 „Osobně považuji vědu a mysticismus za komplementární projevy lidské mysli. Věda nepotřebuje mysticismus a mysticismus nepotřebuje vědu. Ale muži a ženy potřebují obojí. Mystický zážitek je potřebný pro pochopení nejhlubší povahy věcí a věda je důležitá pro moderní život. To, co všichni potřebujeme, není jejich syntéza, ale dynamická harmonie mezi intuicí a vědeckou analýzou." Text na obálce slovenského vydání knihy *Tao fyziky* (pozn. 1).
27 Ibid., s. 13.

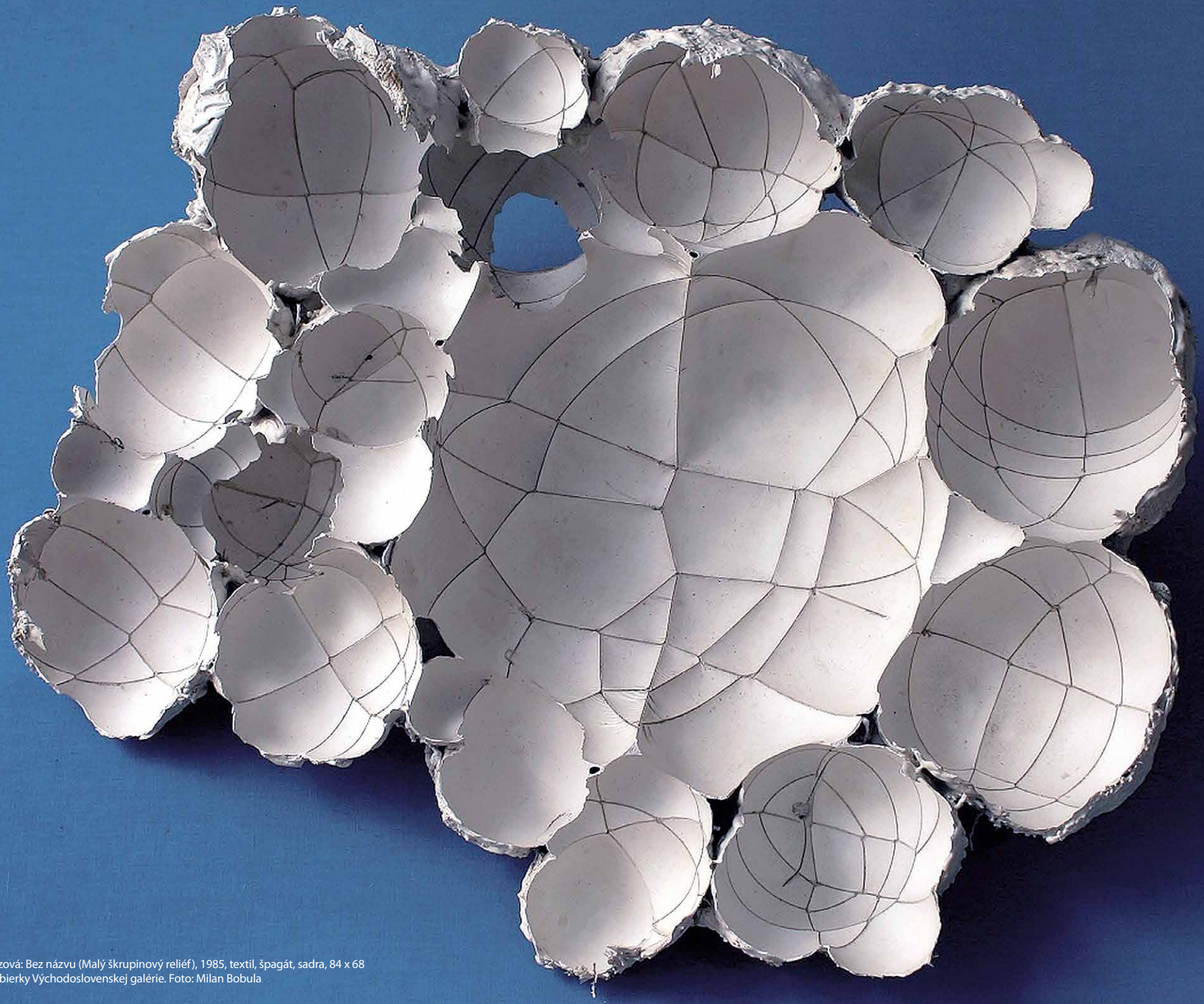
Mária Bartuszová: Bez názvu, 1984, sadra, v. 16 cm. V zbierke Kontakt. The Art Collection of Erste Group and ERSTE Foundation

Mária Bartuszová: Bez názvu, 1986-1987, sadra, 120 x 150 x 34 cm. V zbierke Centre Pompidou - Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle. Photo (C) Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Georges Meguerditchian, celok a detail (vpravo)

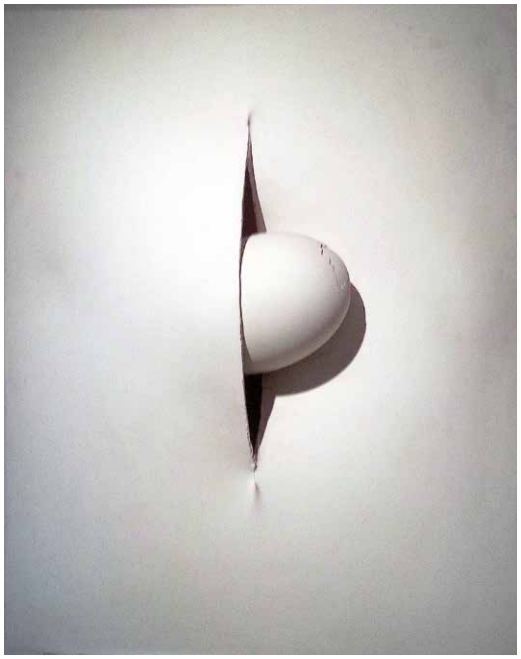
dochází k interakci mezi praformou (evokovanou kulovitými a vejcovitými tvary) a prázdnotou, ke koloběhu zrození a konce. Podobně tomu je dle Capry jak u východní přírodní filozofie, jež nechápe prázdno coby nicotu, ale naopak coby zdroj nekonečného tvůrčího potenciálu, tak u moderní fyziky a její kvantové teorie, pro niž je prázdno nerozeznatelnou formou hmoty přítomné v celém prostoru. V obou myšlenkových systémech jsme nuceni „vzdát se klasického rozlišení mezi materiálními částicemi a prázdnem," píše Capra. „Vakuum zdaleka není prázdné. Naopak, obsahuje neomezené množství ustavičně vznikajících a zanikajících částic. Toto představuje v moderní fyzice nejbližší paralelu s Prázdnem východního mysticismu. Tak jako východní Prázdno ani toto ‚fyzikální vakuum'… není stavem čiré nicoty, ale obsahuje potencialitu všech forem světa částic… vakuum je opravdu ‚živým Prázdnem' pulzujícím v nekonečném rytmu vzniku a zániku."[28]
Mária Bartuszová se sice nepokoušela ambiciózní sochařské gesto, které by dokázalo zachytit onu velkou prázdnotu, k níž se vztahoval Capra; z jejích převážně komorních plastik a zachovaných kreseb je nicméně patrná potřeba akcentovat vztah viditelného k neviditelnému, formy k prázdnotě, vnějšího k vnitřnímu. Tuto provázanost vyjádřila v jedné ze svých poetických úvah z počátku osmdesátých let, která se volně váže jak k formální (nikoli však formalistické) povaze jejího sochařského díla, tak k jeho filozofickým východiskům: na papír si chvatně rukou napsala poznámku „Malé prázdno plné malého nekonečného vesmíru."[29]
Ono malé prázdno přitom u Bartuszové může být jak ona „prvotní dutina" užitkové keramické nádoby, nebo duté nitro plastiky, tak i to, co stojí na samém počátku jejích pneumaticky tvarovaných sádrových objektů, co je životadárné, avšak výsostně nemateriální, beztvaré a efemérní: vzduch či ještě spíše dech. Dech, který vychází z lidského těla a který navzdory své nerozeznatelnosti dokáže vtisknout věci tvar, tedy právě to, co dle Capry východní filozofie pokládá za podstatu hmotného světa (čchi neboli plyn či éter) a o čem koncepce kvantového pole v moderní fyzice uvažuje v intencích volného pole neboli fyzikálního vakua (souvislého média přítomného všude v prostoru). Ačkoli tedy má dílo Márie Bartuszové svůj nezpochybnitelný existencionální náboj, který je patrný především ve fragmentárních, jakoby destruovaných a mimořádně fragilních objektech z osmdesátých let, vzdáleně připomínajících pravěké fosilie, ale třeba

28 bid., s. 173–174.

29 Poznámky M. Bartuszové, 80. léta 20. století, nepublikovaný rukopis, cituje Vlado Beskid (pozn. 17).



Mária Bartuszová: Bez názvu (Malý škrupinový reliéf), 1985, textil, špagát, sadra, 84 x 68 x 22 cm. Zo zbierky Východoslovenskej galérie. Foto: Milan Bobula



Mária Bartuszová: Hommage a Fontana II, 1987, sadra, 381 × 304,8 × 76,2 cm. Majetok rodiny Bartuszových

také krátery na měsíci, hledání onoho „živého prázdna" nicméně tento pocit osamocení, nicoty a úzkosti překonává, neboť „když člověk pozná, že Velké Prázdno je plné čchi, uvědomí si, že není nic takového jako nicota."[30]
S ohledem na konceptualizaci prázdnoty, kterou Bartuszová umocňovala důslednou monochromatičností, je její dílo rovněž volným pokračováním – a také rozvinutím – jedné z důležitých větví evropského poválečného umění, jíž již na konci padesátých let vykročili Yves Klein či Lucio Fontana: také jejich radikální přeformulování tradičního vztahu k prostoru mělo daleko více společného s východní zenovou filozofií než se sartrovskou existenciální prázdnotou. Není navíc náhodou, že to byl právě Fontana, který Bartuszovou ještě jako studentku na pražské „umprumce" tolik učaroval. Fontanův řez obrazovým plátnem do prostoru „za obrazem", bourající hranice mezi malbou, sochou a architekturou, byl pro začínající autorku určující, a jeho *Concetti spaziali* jí pomohly překonat tradiční pojetí plastiky a daly silný impuls ke konceptuálnímu a procesuálnímu pojetí umění.[31]
K odkazu tohoto umělce se ostatně přihlásila ještě v druhé polovině osmdesátých let. *Hommage to Fontana* (1987) koncipovala jako závěsný sádrový objekt nepravidelného obdélníkového půdorysu s vertikální průrvou, z níž vystupuje

30 Čínského mudrce Čchang Caje cituje Capra, ibid., s. 174.

Mária Bartuszová: Bez názvu, 1986, plast, polyester, liatie, 81 x 57 cm. Zo zbierky Východoslovenskej galérie. Foto: Milan Bobula

vejce. Kontrast ostrého řezu a organického tvaru vyvolává znepokojující napětí, pokouší divákovu zvědavost pohlédnout do nitra objektu i do prostoru za něj, avšak současně sugeruje okamžik zrození nového života. I do pocty slavnému umělci se tak vkrádá to, co prostupuje celým dílem Márie Bartuszové: a sice manifestace organického principu plození, jímž se autorka snažila rehabilitovat přírodní, biologické a tělesné, a překonávat tak patriarchální panství ducha, vědy a rozumu.

Studie vznikla pro katalog výstavy *Mária Bartuszová. Výstava jako organismus*, kterou na podzim 2015 připravovala jako jeden ze svých stěžejních projektů Národní galerie v Praze. Výstava byla měsíc před zahájením bez oficiálního stanoviska či vysvětlení vedením NG zrušena a k tisku katalogu rovněž nedošlo.

Doc. Mgr. Martina Pachmanová, Ph.D. (1970) je historička umění, kurátorka a umělecká kritička. Působí na Katedře teorie a dějin umění na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze. Specializuje se na moderní a současné umění v kontextu genderu a feminismu.

Mária Bartuszová: Bez názvu, 1986, sadra, kameň, liatie, 32 x 41 cm. Zo zbierky Východoslovenskej galérie. Foto: Milan Bobula