

„Môj dych je súčasťou vesmíru pulzujúceho.“

**LUCIA MIKLOŠKOVÁ**

**First monograph on the “little emptiness,  
full of a little infinite space” of Maria Bartuszová**

#### **Annotation**

This review discusses the first monograph of the sculptor Maria Bartuszová (1936 – 1996), written and compiled by the art theoretician and curator Gabriela Garlatyová. The Rimavská Sobota City Gallery, Maria Bartuszová Archive civil society and Bartusz family published the monograph in 2021. The review describes the scheme of this expert text, and commends the theoretician's contextual reasoning as well as the methodology, which proceeds in two different directions: diachronic as well as synchronic examination. Garlatyová simultaneously observes the linear lifeline of the sculptor's oeuvre and the parallel course of events in art generally, putting the work into a context of related approaches. She interprets the visual language and discourse of Bartuszová's works, interweaving this with personal interjections and drawings from the artist that until now have never been discussed. Garlatyová brings an integrated view to the sculptor's oeuvre, where nothing exists without some echo and one moment has a connection to the next, to the point where it seems Bartuszová's oeuvre has no digressions, enclosed in a firm outlook and conviction in the honesty of her own body of work. In the end, Garlatyová's writing strategy is reminiscent of the sculptor's philosophy of “art as a living organism”.

**Mgr. Lucia Miklošková, PhD**, graduated at the Philosophical Faculty of Constantine the Philosopher University in Nitra (2008 – 2010). She completed her Master's Degree in History and Theory of Art and Architecture in 2009 – 2011 at the Faculty of Philosophy and Arts of Trnava University in Trnava, where she received her PhD degree in 2017. The theme of her dissertation paper was Transitions of Everydayness into the Possibility of Artwork. Interpretation of Marcel Duchamp's Ready-mades. [luciamikloskova@gmail.com](mailto:luciamikloskova@gmail.com)

Recenzia Lucie Mikloškovej je ilustrovaná zábermi z publikácie GARLATYOVÁ, Gabriela (ed.). Maria Bartuszová. Košice – Rimavská Sobota: Archív Marie Bartuszovej, Mestská galéria, 2021. Foto: Adam Šakový, s. 74-79 a s. 86, Peter Gerža, s. 80-85.

**LUCIA MIKLOŠKOVÁ**

**Prvá monografia o “malom  
prázdne plnom nekonečného  
vesmíru” Marie Bartuszovej**

#### **Anotácia**

Recenzia sa zaoberá prvou monografiou sochárky Marie Bartuszovej (1936 – 1996), ktorej autorkou a zostavovateľkou je teoretička umenia a kurátorka Gabriela Garlatyová. Publikáciu v roku 2021 vydali Mestská galéria v Rimavskej Sobote, občianske združenie Archív Marie Bartuszovej a rodina Bartuszovcov. Recenzia popisuje rozvrh odborného textu, oceňuje kontextuálne uvažovanie teoretičky a metodológiu, ktorá postupuje dvomi smermi – diachrónnym aj synchronným skúmaním. Garlatyová naraz zaznamenáva lineárnu životnú os diela sochárky, ako aj paralelné dianie na mape umenia, keď diela uvádza do vzťahov s príbuznými prístupmi. Vizualný jazyk a prehovor Bartuszovej diel interpretuje v previazaní s osobnými zápiskami a kresbami autorky, ktoré doposiaľ neboli spracované. Garlatyová prináša ucelený pohľad na dielo sochárky, kde nič neexistuje bez ozveny, jeden moment súvisí s ďalším, až sa zdá, že Bartuszovej dielo je bez odbočiek, uzavreté v pevnom názore a presvedčení o pravde vlastného diela. Garlatyovej pisateľská stratégia nakoniec pripomína sochárkinu filozofiu „umenia ako živého organizmu“.

Marie Bartuszová.





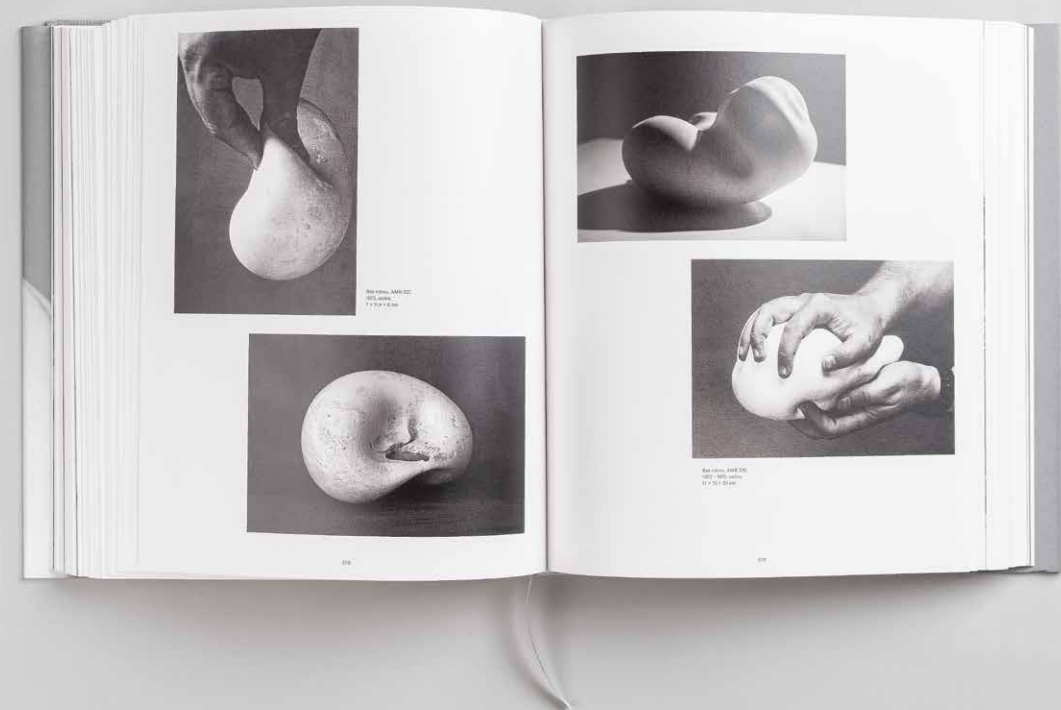
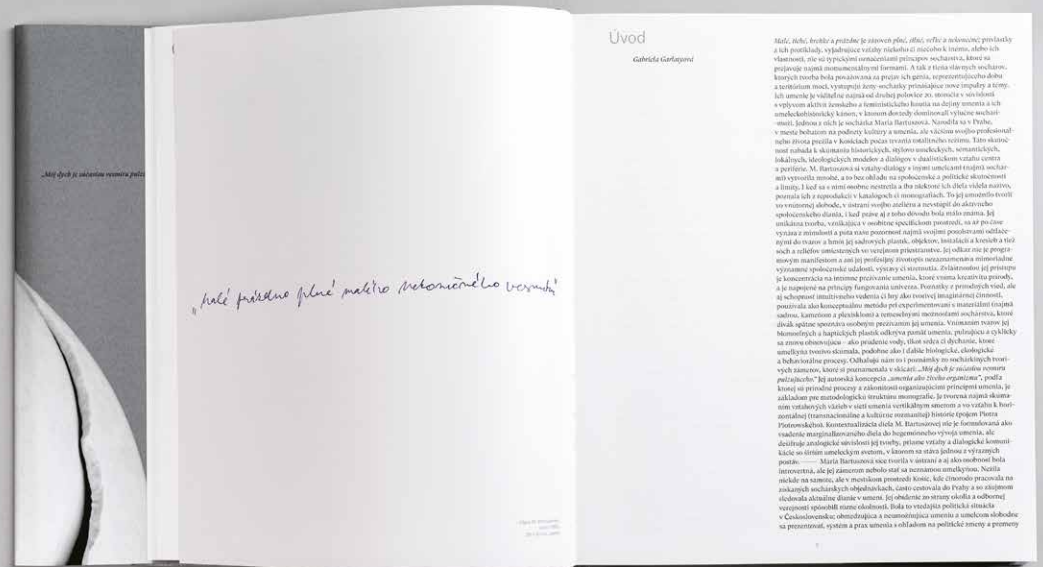
Jednou z významných udalostí minulého roka vo svete umenia je nepochybne vydanie monografie Marie Bartuszovej. Jej autorkou a zostavovateľkou je Gabriela Garlatyová, historička a teoretička vizuálneho umenia, kurátorka a vedúca Mestskej galérie v Rimavskej Sobote, vydavateľmi sú Mestská galéria v Rimavskej Sobote, občianske združenie Archív Marie Bartuszovej a rodina Bartuszovcov.

Rozmery knihy naznačujú, že máme dočinenia so závažným dielom (publikácia má 567 strán a váži 3 kg). Nejde však o obrazom nasýtený katalóg, ako je pri monografiách neraz zvykom. Kniha na váhe pridáva výskumná práca Gabriely Garlatyovej, ktorá je mimoriadnym vkladom v rámci slovenskej umenovednej spisby a medzičasom hodnotným príspevkom aj do tej svetovej. Pripomeňme, že v druhej polovici roku 2022 predstaví dielo Marie Bartuszovej monografická výstava v londýnskej Tate Modern.<sup>1</sup>

V úvode knihy nájdeme zmienku, že nápad na jej vydanie sa zrodil v roku 2004 z iniciatívy sochárkinej dcéry Anny.<sup>2</sup> Prísľub, či možno skôr záväzok, vydať knihu Garlatyová v roku 2013 formulovala aj verejne, keď v katalógu k dvojvýstave *Mária Bartuszová – kresby/Anna Bartuszová – záznamy*<sup>3</sup>, ktorá mala predstavovať dialóg medzi dielami matky a dcéry, uviedla, že s Annou ju spája spolupráca na knihe o tvorbe Marie Bartuszovej. V tom čase už Garlatyová spolupracovala s Annou Bartuszovou na dokumentácii a súpise diel sochárky. Ak dcéry vďaka za život matke, tak v tomto prípade to funguje zvláštne, v metafyzickom význame aj obrátene. Dielo Marie Bartuszovej žije ďalej najmä vďaka starostlivému ošetrovaniu pozostalosti jej dcérami.

Vydanie monografie je prirodzeným vyústením spolupráce teoretičky a rodiny umelkyne. Mária Bartuszová stála dlhý čas na okraji záujmu umenovednej obce a jej dielo doposiaľ nebolo dôkladne spracované a zhodnotené. Úvodná časť knihy mapuje aktuálny stav bádania a je kritickým náhľadom na prácu teoretikov a kurátorov. Garlatyová zmieňuje textové práce, ktoré nesprávne interpretovali Bartuszovej dielo, uvádzali faktografické nepresnosti, nesprávny popis, datovanie

1 Výstava sa má konať od 21. septembra 2022 do 16. apríla 2023. V dôsledku pandémie bol termín výstavy už raz presunutý.  
 2 Iný rok uvádza samotná Anna Bartuszová v doslove knihy, keď píše, že s Gabrielou Garlatyovou začali spolupracovať v roku 2010.  
 3 Výstava sa konala v Mestskej galérii v Rimavskej Sobote (2011) a neskôr bola prezentovaná v Galérii Cypríania Majerníka v Bratislave (2012).





či vročenie autorských techník, alebo v nich úplne absentovali základné údaje, ako datovanie či pramenné zdroje. Títo autori a autorky pritom svoje texty neraz recyklovali a s nepresnými údajmi sa potom informácie šírili ďalej. V Garlatyovej kritickom čítaní prác kolegov a kolegýň implicitne zaznieva obžaloba stavu odborného skúmania a nezájmu domácich teoretikov o dielo autorky a s tým aj apel na svedomitosť, pretože teoretici sú nakoniec poverenými svedkami doby, mediátormi nemých diel a hlasom autorov.

Medzinárodný záujem o dielo Marie Bartuszovej sa naplno prejavil až po jej smrti.<sup>4</sup> Prebudila ho najmä výstava *documenta 12* (2007, Kassel, Nemecko) v kurátorskej koncepcii Ruth Noackovej a Rogera M. Buergeľa, ktorá dielo sochárky prezentovala v medzinárodnom umeleckom kontexte. Odozvou na túto udalosť bol celý rad svetových prezentácií, ale aj akvizícií sochárkiných diel renomovanými európskymi inštitúciami (spomeňme parížske Centre Pompidou, ktoré zakúpilo jedno z diel autorky v roku 2012, alebo londýnsku Tate Modern, ktorá kúpila šesť autorkiných diel v roku 2016). Aj v rámci tohto svetového záujmu o autorku a jej tvorbu bolo dôležité, aby Bartuszovej dielo malo tlmočníka, arbitra dobre zorientovaného v domácich historických, politických a kultúrnych súvislostiach, vplývajúcích na prácu autorky a spätne sa v nej odzrkadľujúcich. Výnimočné, v názore pevné a v materii krehké dielo autorky našlo náležitú ozvenu v hlase Gabriely Garlatyovej.

Garlatyovej výskum je doslova archeologickým bádanim o živote a diele umelkyne. Zdrojom poznania je rodinný archív, ktorý tvoria súkromné fotografie a dochované fragmentárne denníkové záznamy a poznámky, ktoré doposiaľ neboli nikomu okrem rodiny k dispozícii, ďalej informácie od dcér Anny a Veroniky, (bývalého) manžela, známeho sochára Juraja Bartusza, ale aj osôb, ktoré umelkyňu poznali. Informácie Garlatyová zasadzuje do dejinných súvislostí, do dobovej sociálno-politickej situácie, ktorá výrazne určovala kontúry životov jednotlivcov, a do príbehu umenia, umeleckého diania v Česku a na Slovensku, ale aj v zahraničí. Garlatyová precízne zachytáva umeleckú cestu Marie Bartuszovej previazanú so súkromným životom a mapuje každú stopu v rozvetvenej línii dejinných udalostí, ktorá mohla ovplyvniť umelecký názor mladej umelkyne. Či sú to prírodné scenérie miest, v ktorých žila; výstavy, ktoré mohla navštíviť, alebo o nich debatovať v kruhu spolužiakov; knihy umelcov, básnikov a výtvarníkov, ktoré mala uložené v knižnici a zrejme ich dobre poznala.<sup>5</sup> Garlatyová pritom nie je zbytočne „urozprávána“, nikdy nenecháva vyniknúť tieto „stopy“ natoľko, aby prevážili nad dielom alebo jeho autorkou. V centre, od ktorého sa odráža a ku ktorému sa vracia, je vždy dielo a jeho autorka.

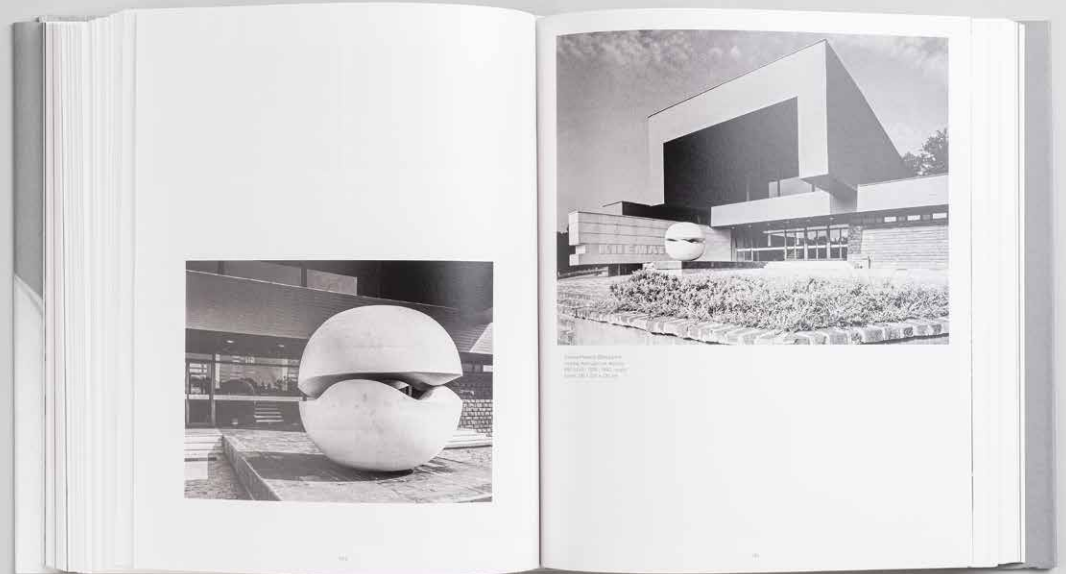
Obsah knihy je členený do štyroch kapitol rozdelených do tematicky orientovaných podkapitol. Zámerom bolo sprehľadniť čítanie rozsiahleho textu, keďže celková osnova je plynulá a súdržná a jednotlivé myšlienky teoreticky sú vzájomne prepojené do pevnej siete budujúcej obraz sochárky. Skúmanie diela postupuje chronologicky, od narodenia autorky, raných tvorivých prejavov a študentských výstupov cez realizácie pre verejný priestor alebo sympóziá v prepojení s dôležitými životnými udalosťami (sobáš, narodenie dcér, rozvod) až po predčasnú smrť, ktorá uzatvorila čínorodú tvorbu autorky.

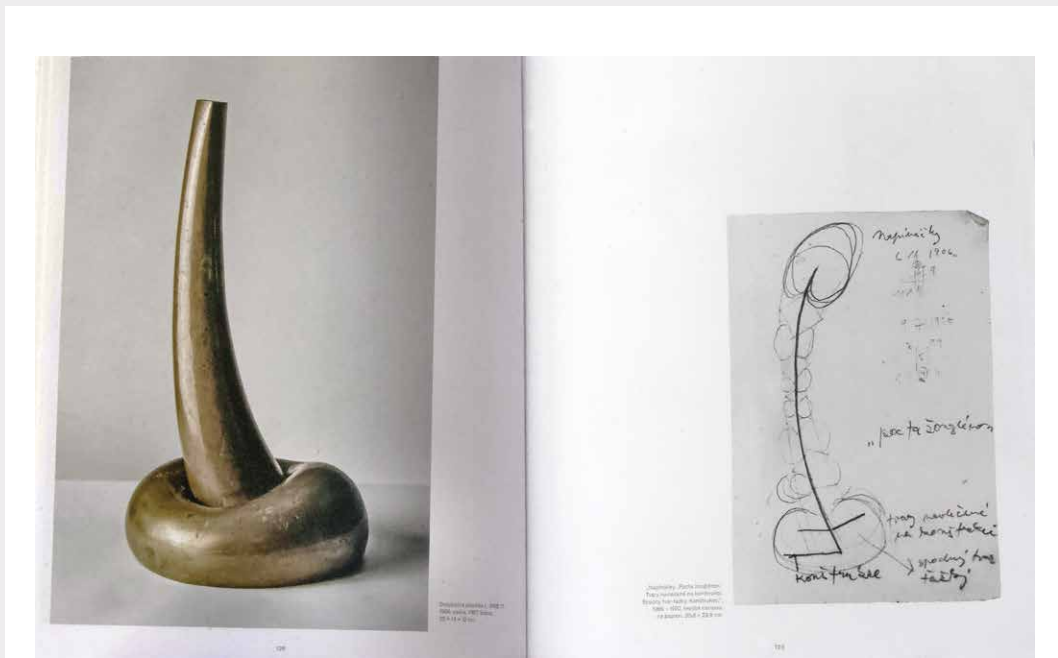
Aj keď text v hrubom rozvrhu sleduje lineárnu os života, neustále spája rôzne obdobia tvorby do siete paralel a odkazov. Už prvá kapitola odkazuje na všetky fázy tvorby umelkyne, nielen na úvod, vďaka čomu čitateľ od začiatku získava celostný obraz diela. Príkladom môže byť interpretácia symboliky vody, ktorú Garlatyová považuje za *základnú formálnu a materiálnu obraznosť tvorby*<sup>6</sup> sochárky. Teoretická interpretáciu dokladá dielami naprieč všetkými dekadami

4 Maria Bartuszova sa narodila 24. apríla 1936 a zomrela 22. decembra 1996.

5 Garlatyová sa pristavuje dokonca aj pri kresbe na záložke v knihe. „V monografii Joana Miróa, *nachádzajúcej sa v rodinnej knižnici Bartuszovcov, bola vložená záložka na dvojstrane s farebnou reprodukciou Harlekýnov karneval, 1925, na ktorú Maria zakreslila sieť rozdelenú v pomere 4:4.*“ GARLATYOVÁ, Gabriela (ed.). *Maria Bartuszová*. Košice – Rimavská Sobota: Archív Marie Bartuszovej, Mestská galéria, 2021, s. 187.

6 Bližšie pozri GARLATYOVÁ 2021, s. 73.





Bartzuzovej tvorby: spomína plastiky dažďa a kvapiek alebo dutinové formy evokujúce studňu zo šesťdesiatych rokov, hliníkové a sadrové reliéfy a tiež kresby zo sedemdesiatych rokov a nakoniec skice v podobe fotografií a kresieb z osemdesiatych rokov, v ktorých autorka sledovala topenie snehu a premenu matérie z pevného stavu na kvapalnú.

Z textu sa dokonca môže zdať, že úvod Bartzuzovej tvorby sa rýmuje s jej záverom. Príkladom môže byť motív stromu, objavujúci sa v jednej z autorkiných raných prác a potom v posledných dielach. Garlatyová uvádza prácu z roku 1962<sup>7</sup>, ktorú považuje za prvú plastikú vytvorenú autorskou technikou gravistimulovaného tvarovania, teda odliatím sadry do gumenej formy (kondómu). Abstraktný vertikálny tvar diela vychádzal z predstavy stromu kolísajúceho sa vo vetre. Teoretická upozorňuje na to, že Bartzuzová sa k motívu stromu vrátila v závere tvorby, keď s ním pracovala ako so živým materiálom a prírodným symbolom. Ikonická je priestorová inštalácia a prvá stromová skulptúra z roku 1987 realizovaná v záhrade umelkyne – slivkový strom so sadrovými balónovými formami inštalovanými v korune, pripomínajúcimi vajcia alebo opustené schránky po telách hmyzu.

Garlatyovej metodologickej stratégia je rozvrhom kontextuálnych interpretácií, ktorými skladačka diela Marie Bartzuzovej neustále obohacuje a nasycuje novými poznatkami. Vlastné interpretácie pritom dopĺňa odkazmi na myšlienky ďalších autorov, teoretikov umenia, ale aj osobností z iných vedných disciplín, ako sú filozofia, sociológia, religionistika, sinológia a pod.

<sup>7</sup> Autorka na diela začala pracovať v roku 1961, dokončila ho však v roku 1962. V roku 1964 bolo dielo odliate do hliníka. Bližšie pozri GARLATYOVÁ 2021, s. 50.



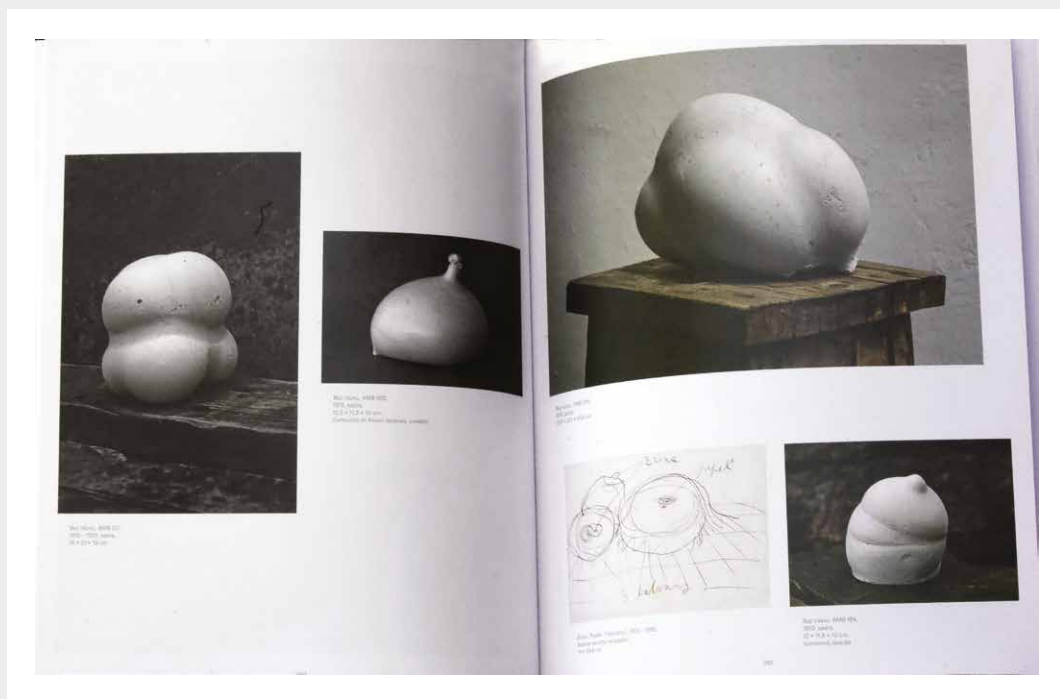
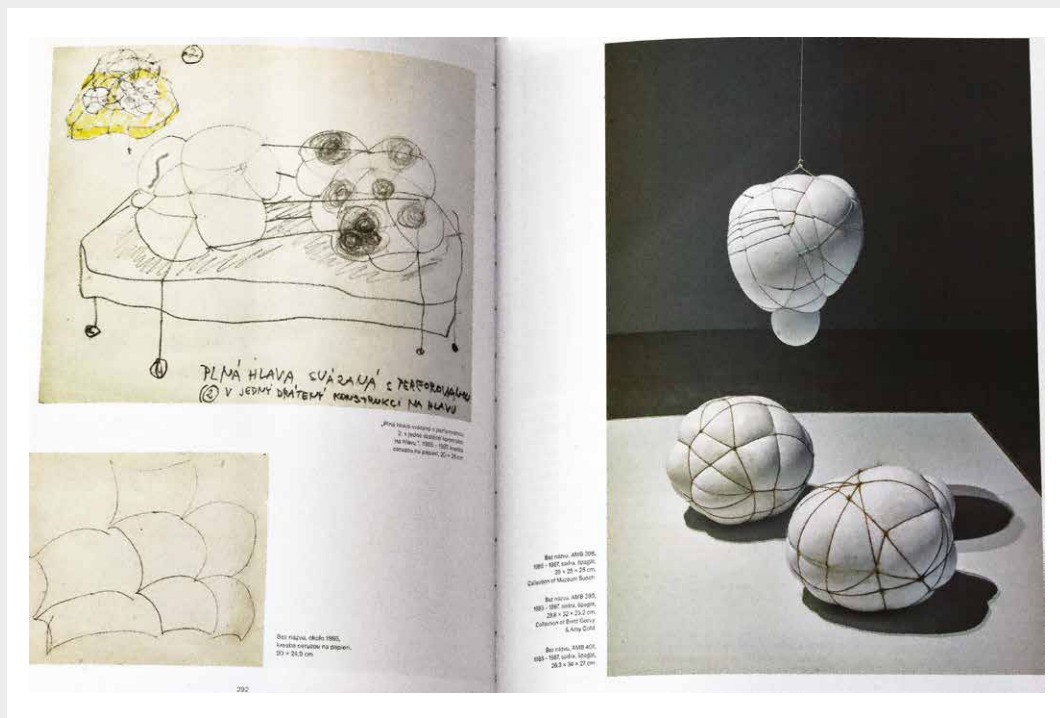
Sekundárnymi odkazmi raz podporuje svoje tvrdenia, inokedy naznačuje ďalšie prístupy k výkladu látky. Teoretická zároveň odkazuje na tvorbu iných vizuálnych umelcov a umelkýň, s ktorými dielo Marie Bartzuzovej rezonuje charakterom formy alebo obsahu. Bartzuzová pritom niektoré vplyvy vedome reflektovala, inokedy išlo o paralelné dianie v rámci umeleckej scény, o ktorom autorka nemohla mať vedomosť. Takto Garlatyová prepája jedinečný, individuálny život diela umelkyne so svetovým umeleckým dianím a dielo slovenskej sochárky zaraďuje na mapu medzinárodného umenia.

Pristavme sa pri dvoch nenápadných príkladoch tohto synkretického prepájania myšlienok v skladbe textu. Prvým je odkaz na loptovú hru ako na podnet pre umeleckú tvorbu. V prvej kapitole teoretická zdieľa autorskú techniku gravistimulovaného tvarovania a jej vynájdenie,<sup>8</sup> ktoré si Bartzuzová zaznamenala vo svojich zápiskoch. Autorka techniku vynášala počas hry s dcérou, keď jej napadlo použiť loptu ako formu na odlievanie. Bartzuzová si zapísala: „*Usilovala som o čistú dokonalú formu, bolo to veľmi náročné na čas – robiť modelovaním dokonalé formy. Možno mi napadlo pri hrani s nafukovacími loptami namiesto vzduchu nafúknuť do balónu rozrobený gyps.*“<sup>9</sup> K tomuto objavnému momentu sa Garlatyová vráti ešte neskôr, v druhej kapitole, keď tematizuje obdobie Bartzuzovej členstva v Klube konkretistov (1969 – 1970). V nej opisuje vplyv abstraktného

<sup>8</sup> Je pritom zaujímavé, že Garlatyová opis vzniku techniky zaraďila do podkapitoly *Socha ako preliezačka* a nie do *Gravistimulované tvarovanie*, kde by sme ho prirodzene očakávali.

<sup>9</sup> Cit. podľa GARLATYOVÁ 2021, s. 57.





slovníka Františka Kupku, s ktorým Bartuszová prišla do kontaktu ešte počas akademického štúdia, a popri tom sa pristavuje pri zaujímavej príbuznosti v tvorbe oboch umelcov, ktorou je inšpirácia loptovou hrou.<sup>10</sup> Garlatyová uvádza: „Podobne i skúmanosť 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 prírodné dokonalé formy a hmoty. Oboch inšpirovala detská hra s loptou, jej rytmický proces a kreatívne relácie počas nej vzniknuté, jej hravý aspekt. [...] Bartuszová si pri loptovej hre s Annou ujasnila princíp modelovania biomorfne-geometrického tvaru získaného fyzikálne podmienenou akciou, a to prelievaním sadrovej hmoty vo vnútri balóna či získaním plného tvaru naplnením formy, kým Kupku podnet sledovania hry dieťaťa inšpiroval k maliarskej abstrakcii foriem prepísaných ako „kontinuálny pohyb útvarov, rozvinutý do priestoru a zachytený v čase“.<sup>11</sup>

Iným príkladom z tej istej (druhej) kapitoly je podkapitola venovaná Bartuszovej ceste do Egypta v roku 1968. Aj keď sa táto udalosť javí ako nevýznamná, pre teoretičku je príležitosťou na vyjadrenie vnútorného prežívania, jej dojmov z recepcie umenia a atmosféry miesta. No ani tu sa nevenuje „len“ opisu cesty, ale odbočuje k téme, ktorej sa už skôr venovala v predchádzajúcej (prvej) kapitole, Bartuszovej akademickému štúdiu na pražskej Umeleckopriemyselnej škole. Bartuszová si dojmy z návštevy egyptských pamiatok zaznamenala opisom existenciálneho vnemu vlastnej zraniteľnosti, či skôr konečnosti. V zápise uviedla: „V roku 1968 v Egypte. Monumentálna a veľké množstvo pamiatok prevedených v dokonalých tvaroch v najtvrdších materiáloch a tvorených pre večnosť. Potom dva Memnonove kolosy osamotené v širšej krajine pod modrou oblohou a rozpáleným slncom, kde značná narušenosť kamenných figur bola akosi v rovnováhe s tým, čo ešte zostalo z pôvodnej dokonalosti sediacych figur – večnosť narušená večnosťou. Cítila som sa pod nimi veľmi malá, zraniteľná, nevýznamná a pomínutelná v nekonečnom čase pred mojou existenciou a v nekonečnom čase po mojej existencii.“<sup>12</sup> Neskôr, v poslednej kapitole, sa Garlatyová k tomuto zážitku vráti, keď ho nečakane uvedie do súvislosti s dielami z cyklu *Nekonečných vajec* (1985 – 1987). Garlatyová uvádza: „Škrupinové diela *Nekonečných vajec* reflektujú tiež pojmy umelkyne, ktoré si zapísala v súvislosti s pozorovaním egyptských kolosov v roku 1968. Slová ako nekonečno, dokonalosť formy, pomínutelnosť, večnosť, stálosť tvaru, dokonalosť tvaru konfrontovaná časom a priestorom sú konceptuálnymi pojmami, ktorými si vymedzila svoje tvorivé uvažovanie. Zážitok z egyptského umenia overila osobným vnímaním umenia staroveku, a to kontaktom s ním a reakciou naň, vedenou z pozície ženy.“<sup>13</sup> Takto sa jednotlivé momenty zo života a tvorby autorky preplietajú do siete re-reprezentácií a postupne sa vzájomne zvyznamňujú.

Garlatyová pracovala s osobným archívom umelkyne, poznámkami, ktoré si zapisovala uvažujúc o tvorbe, ale aj súkromnými denníkovými záznamami. Teoretička k tejto pozostalosti pristúpila s vysokou mierou citlivosti a opatrnosti, tak aby nenarušila privátny priestor autorky, rešpektujúc, že sama si ho dobre stráži. Vo svojom texte cituje výlučne záznamy, ktoré sa dotýkajú tvorby umelkyne, alebo také (ako v prípade záznamu z Egypta), ktoré ilustrujú jej prežívanie, čo tiež následne vzťahuje k jej tvorbe. Poznámky, no rovnako aj kresby, boli predmetom výskumu a tiež kľúčom k pochopeniu konceptuálneho rozvrhu Bartuszovej tvorby. Keďže umelkyňa diela nedatovala a názvy im dávala len málokedy, súčasťou bádania bolo rozkrývanie vzájomných súvzťažností medzi jednotlivými zložkami umeleckých výpovedí.

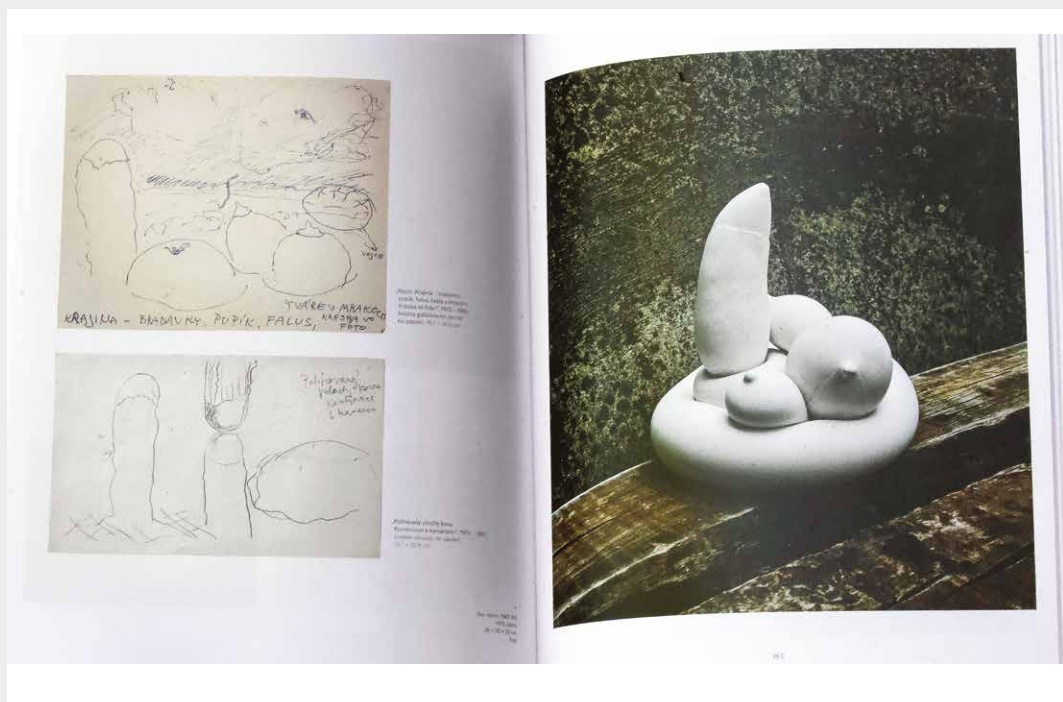
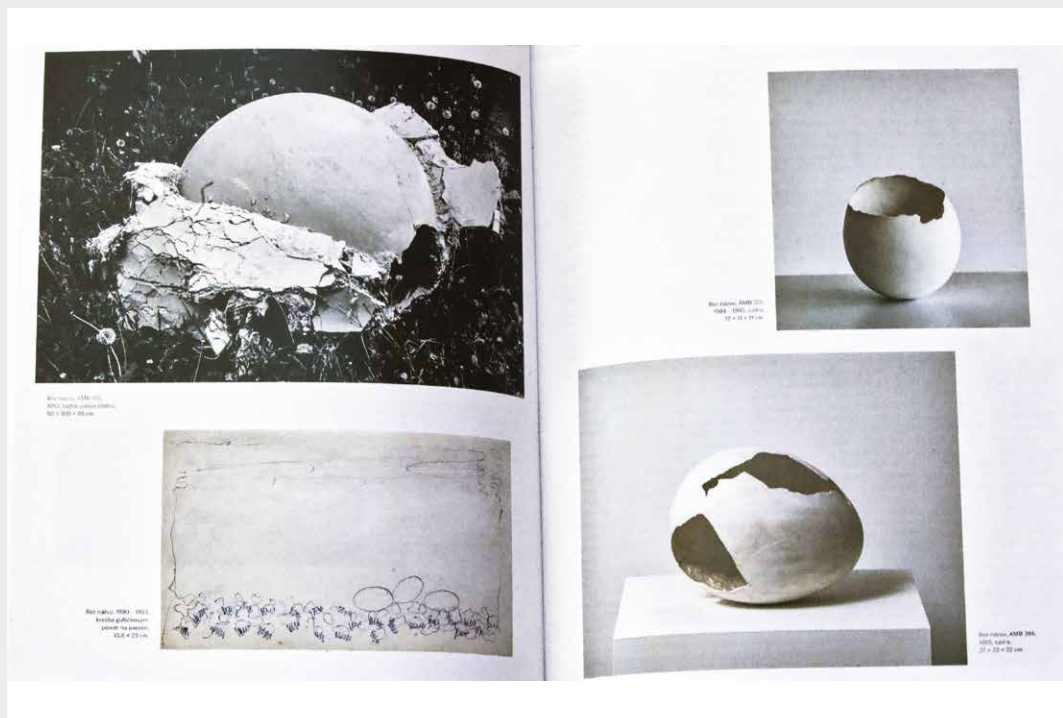
Kontextuálne uvažovanie Gabriely Garlatyovej nakoniec pripomína Bartuszovej filozofiu „umenia ako živého organizmu“. Text dokonca vytvára zdieľanie, že tvorbu autorky je možné opísať

<sup>10</sup> Herný princíp sa v tvorbe M. Bartuszovej ďalej prepája aj v jej záujme o fyzickú interakciu s recipientom a estetický zážitok na telesnej úrovni. To sa ukazuje napríklad pri tvorbe modelov detských preliezačiek alebo haptických plastiek pre nevidiace deti.

<sup>11</sup> GARLATYOVÁ 2021, s. 179 – 180. V závere citovanej pasáže sa Garlatyová odvoláva na Ludmilu Vachtovú. VACHTOVÁ, Ludmila. *František Kupka. Pohyb v kruhu*. Praha: Odeon, 1968 s. 63 – 83.

<sup>12</sup> Cit. podľa GARLATYOVÁ 2021, s. 158.

<sup>13</sup> GARLATYOVÁ 2021, s. 364.



jednou vetou. Je preto pozoruhodné sledovať Garlatyovej ekonómiu slova, keď akoby neustále opakovala túto základnú vetu, a pritom ju variovala a dopĺňala, a tak prehlbovala predchádzajúce poznanie. Po prečítaní publikácie si uvedomíme, akou náročnou výzvou je uvažovať o diele Marie Bartuszovej a jeho vývoji, keďže celý čas bolo ukotvené v pevnom názore a presvedčení o pravde vlastného diela. Bartuszovej dielo akoby nemalo odbočky a pohyb, ktorý v ňom prebieha, je taký prirodzený ako rast či zrenie, teda prírodné procesy, ktoré tvorivo skúmala. Bartuszovej nezlomná chuť tvoriť aj bez inštitucionálnej podpory a externého záujmu svedčí o jej tvrdohlavej povahe, ale predovšetkým je výrazom vnútornej slobody a viery vo vlastný program. Táto vnútorná nutnosť je napokon paralelná so živlom prírody a Schopenhauerovým slovníkom ju môžeme nazvať *vôľou*, všeovládajúcou silou sveta, aktivitou k životu, aktivitou k tvorbe.

Gabriela Garlatyová svojím dielom prispela k erudícii o tvorbe Marie Bartuszovej a dá sa povedať, že vyrovnala spoločenský dlh, ktorý sme voči autorke mali. Fakt, že pozostalosť autorky nebola doposiaľ komplexne spracovaná, bol príležitosťou bádať v nepopísanom teréne a zakladať nový druh poznania. Čas, ktorý Garlatyová venovala výskumu, bol mimoriadny a nepochybne si vyžadoval dávku trepezlivosti nielen na strane autorky, ale aj najbližšieho okolia (okruhu súkromného aj profesionálneho). Výsledná publikácia premieňa tento čas do podoby skutočne detailného umenovedného výskumu, ktorý je v našom prostredí skôr vzácnosťou.

V našom kritickom skúmaní publikácie sme sa zámerne nevenovali Garlatyovej explikáciám tvorby Marie Bartuszovej, pretože tie napokon prináša samotná publikácia a priznajme si, že v tomto momente nie sme schopní konkurovať Garlatyovej teoretickému výskumu a rozsahu jej vedomostí, keďže jej pozícia je v tomto momente expertná (zahŕňa exkluzívny prístup do súkromného archívu umelkyne, k materiálom, ktoré doposiaľ nikomu neboli k dispozícii).

Pristavme sa ešte pri záverečnej časti publikácie s názvom Eseje, ktorá je venovaná príspevkom štyroch autorov. Autorkou prvej eseje je Ruth Noack, teoretička umenia a kurátorka, ktorá čitateľovi predstavuje kurátorskú stratégiu a spôsob inštalovania diel na výstave *documenta 12* v Kasseli (2007). Noack uvádza, že zámerom kurátorov bolo prezentovať diela ako objav a zároveň nechať vyniknúť intímne tvaroslovie a zraniteľnosť<sup>14</sup> objektových foriem. Priznáva, že aj keď nedisponuje dostatočnými znalosťami o kultúrno-spoločenských súvislostiach v pozadí tvorby autorky, Bartuszovej diela k nej prehovárajú a vytvárajú odozvu. Vo svojom texte formuluje niekoľko otázok, ktoré nabáda skúmať a venovať im pozornosť. Predchádzajúci ťažiskový text publikácie od Garlatyovej však na ne už prináša odpovede. Ako východisko pre nedostatočné poznanie Noack navrhuje cestu skladania nových, vlastných asociatívnych príbehov. Dielo Bartuszovej preto odporúča skúmať nielen cez modernistický kánon, ale otvoriť ho tiež novým interpretáciami a zasadzovať do nových príbehov a objavných významov.

Druhý text pochádza od Joanny Mytkowskej, kurátorky výstavy *Awkward Objects* (Niezgrabne predmety), ktorú v roku 2009 pripravila s Agatou Jakubowskou pre Múzeum moderného umenia vo Varšave. Výstava sa venovala interpretácii diela poľskej umelkyne Aliny Szapocznikowej vo vzťahu k výnimočným ženským autorkám, medzi nimi aj k Marii Bartuszovej.<sup>15</sup> Esej poukazuje na koncepciu výstavy a príbuznosti v tvorbe Aliny Szapocznikowej a Marie Bartuszovej, najmä v dielach zo šesťdesiatych rokov. Prvou príbuznosťou je dôraz na organické tvaroslovie a vzťah k formám inšpirovaným prírodou. Druhým spoločným momentom je práca so stopou a odtlačkom a experimentovanie s formou. Zámerom výstavy mala byť snaha pochopiť moment vzniku nového jazyka a zakladania novej umeleckej paradigmy. V tomto kontexte Mytkowska vníma aj dielo Marie Bartuszovej ako prekračujúce konvenčné hranice.

<sup>14</sup> Noack uvádza, že diela zámerne neumiestnili pod sklo alebo do vitrín, aby nenadobudli podobu zberateľských exponátov, aj keď tým ohrozili samotné diela, keďže sú krehké.

<sup>15</sup> Ďalšími autorkami boli Pauline Boty, Louise Bourgeois, Eva Hesse a Paulina Ołowska. Vybrané umelkyne boli prezentované ako priekopníčky, ktoré inovatívnym (ženským) prístupom k tvorbe navždy ovplyvnili a obohatili slovník umeleckých foriem.



„malé prázdno plné malého nekonečného vesmíru“

Zápis M. Bartuszovej,  
okolo 1980.  
29 x 21 cm, papier

Eseje dvoch autoriek sú príbuzné vo výpovedi o koncepcii výstavy a vlastnej osobnej skúsenosti s dielom sochárky. U oboch teoretičiek sa objavuje zaujímavý spoločný moment, keď obe zmiňujú, že prvý kontakt s dielom Marie Bartuszovej im sprostredkovali umelci. Pre Ruth Noackovú to bol Boris Ondreička,<sup>16</sup> pre Joannu Mytkowsku zasa Roman Ondak<sup>17</sup>. Obe svoj príspevok tiež zakončujú opisom prvej návštevy Bartuszovej ateliéru.

V prípade holandského teoretika a kritika umenia Jana Verwoerta nikde v publikácii nenájdeme zdôvodnenie jeho zaradenia do úzkeho výberu autorov. Verwoert vo svojej eseji opisuje Bartuszovej diela ako telá a živé organizmy, ktoré sa nás dotýkajú a vlastnou rečou na nás prehovárajú. Stretnutie s nimi prirovnáva k telesnej skúsenosti, k dialógu dvoch podobných, ale zároveň odlišných tiel, v ktorom ostáva tajomstvo, teda niečo nevypovedateľné (neuchopiteľné). Verwoert sa vo svojom poeticky ladenom príspevku snaží postihnúť tichú, zraniteľnú aj zraňujúcu<sup>18</sup> poetiku diel Marie Bartuszovej.

Posledná esej patrí slovenskému teoretikovi umenia a kurátorovi Vladimírovi Beskidovi, ktorý spomedzi autorov ako jediný s Mariou Bartuszovou aj osobne spolupracoval, a to na výstave *Laboratórium Prešov* (1992), ktorá prezentovala výstupy medzinárodného sympózia, a tiež na výstave *Elektráreň T* (1993) v Tatranskej galérii. Po smrti autorky usporiadal Beskid v roku 1997 spomienkovú výstavu s názvom *Hommage à Maria (1936 – 1996)* v Múzeu Vojtecha Löfflera v Košiciach<sup>19</sup> a v roku 2005 pripravil spolu s Katarínou Bajcurovou jej samostatnú výstavu v Slovenskej národnej galérii pod názvom *Mária Bartuszová. Cesta k organickej plastike*. V porovnaní s predošlými príspevkami je tento text najrozsiahlejší a ako jediný má ambíciu postihnúť tvorbu sochárky celostne. Beskid mapuje dva nosné záujmy v Bartuszovej tvorbe: *prírodnú a organickú líniu*,<sup>20</sup> v rámci ktorých rozlišuje obsahové a formálne motívy so zámerom popísať vzorce Bartuszovej diela. Text Vladimíra Beskida je v kontraste k spôsobu uvažovania Garlatyovej, pretože kým ona svojím rozvrhom, v ktorom sa jednotlivé témy vzájomne prelievajú (resp. preplietajú), napodobňuje tekutú štruktúru Bartuszovej diela, Beskid Bartuszovej tvorbu usporadúva do racionálnej mriežky – poriadku, v ktorom sú jednotlivé témy nie prepojené, ale oddelené. V tomto zmysle sa texty domácich umenovedcov a ich odlišné metodologické prístupy vzájomne dopĺňajú.

**Mgr. Lucia Miklošková, PhD.**, vyštudovala estetiku v Ústave literárnej a umeleckej komunikácie Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre a dejiny a teóriu umenia a architektúry na Filozofickej fakulte Trnavskej univerzity v Trnave (2011 – 2009), kde v roku 2017 získala titul PhD. Témou jej dizertačnej práce boli *Prechody každodennosti do možnosti umeleckého diela. Čítanie readymadov Marcela Duchampa*.

luciamikloskova@gmail.com

<sup>16</sup> „Sochy Márie Bartuszovej prvýkrát vstúpili do môjho života v Bratislave, kde jej tvorbu odborne obhájoval kurátor Boris Ondreička. Bol to práve on, kto ma nabádal, aby som sa išla pozrieť na jej diela.“ NOACK, Ruth. Pritomnosť hmoty ako forma bytia. *Mise-en-scène* pre budúci analýzu diela Marie Bartuszovej. In GARLATYOVÁ 2021, s. 503.

<sup>17</sup> „O tejto autorky som prvý raz počula koncom deväťdesiatych rokov minulého storočia, krátko po jej smrti, od slovenského umelca Romana Ondaka, ktorý mi porozprával o jej jedinečných sochách a ukázal mi aj obrazovú dokumentáciu.“ MYTKOWSKA Joanna. *Archeológia prchavých gest. O tvorbe Marie Bartuszovej* In GARLATYOVÁ 2021, s. 504.

<sup>18</sup> Verwoert hovorí aj o bolesti, ktorú nachádza v diele M. Bartuszovej.

<sup>19</sup> Vladimír Beskid tiež spolupracoval na výstave *60/90* v roku 1997, štvrté výročnej výstave Sorosovho centra súčasného umenia v Bratislave, ktorej koncepciu navrhli Alexandra Kusá a Petra Hanáková, kde dielo M. Bartuszovej interpretoval vo vzťahu k prácam Denisy Lehockej (umeleckú dvojicu vybrali autorky projektu, prezentovaný výber diel Marie Bartuszovej bol zasa v koncepcii Denisy Lehockej).

<sup>20</sup> Do prírodnej línie zaraďuje záujem o fyzikálne javy a zákonitosti a neživú prírodu, do organickej línie zasa záujem o rast a vývoj organizmov, teda živé formy. Bližšie pozri BESKID, Vladimír. *Mária Bartuszová. Cesta k organickej plastike*. In GARLATYOVÁ 2021, s. 512.