

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA
KATEDRA DĚJIN UMĚNÍ

MÁRIA BARTUSZOVÁ A UMELECKÁ TVORBA
V KONTEXTE VÝSTAVY

bakalárska diplomová práca

Petra Wesserle

Vedúca práce: Mgr. Barbora Kundračíková, Ph.D.

Olomouc 2024

Prehlásenie

Prehlasujem, že som bakalársku diplomovú prácu na tému *Mária Bartuszová a umelecká tvorba v kontexte výstavy* vypracovala samostatne a uviedla som všetky použité zdroje a literatúru.

Rozsah práce: 84 859

V Olomouci



.....
podpis študenta

Pod'akovanie

Rada by som touto cestou pod'akovala konzultantke mojej bakalárskej diplomovej práce pani Mgr. Barbore Kundračikovej, Ph.D. za odbornú pomoc, cenné rady a usmernenie pri písaní.

Obsah

Úvod	5
Doterajšie bádanie	8
1. Život a tvorba Márie Bartuszovej.....	10
1.1. Pražské dospievanie	10
1.2. Keramika na UMPRUM 1956–61.....	11
1.3. Raná slovenská tvorba.....	14
1.4. Verejné zákazky.....	17
1.5. Haptické skladačky	20
1.6. Vzťahy.....	22
2. Výstava ako živý organizmus a umelec-kurátor	25
2.1. Výstavné celky tvorby Márie Bartuszovej	34
2.1.1.Mária Bartuszová, sochárske práce I. 1962/1987, SZVU, Košice, 1988.....	35
2.1.2.Súčasnú slovenské výtvarné umenie a fotografia, Praha, 1991.....	40
2.1.3.Mária Bartuszová. Cesta k organickej plastike, SNG, Bratislava, 2005	42
2.1.4.Mária Bartuszová, Tate Modern, Londýn, 20. september 2022 - 25. jún 2023.....	45
Záver	49
Zoznam použitej literatúry	51
Zoznam obrazovej prílohy	57
Obrazové prílohy	65
Anotácia.....	95

Úvod

„...*Umelecké dílo chce být světem samé pro sebe. Chce se řídit vlastní zákonitostí a naproti světu, jaký existuje, vytvořit svět ještě jiný: svět uzavřený, jenž svůj děj v sobě začne i ukončí.*”¹ (Jindřich Chaloupecký, Praha 1966)

Mária Bartuszová sa narodila v roku 1936 v Prahe, ale väčšinu svojho života prežila na Slovensku. Patrí medzi popredné ženské sochárky, ktoré svoj život viedli v intímnom spojení s prírodným prostredím. Jej tvorba bola nabitá ženskou energiou, ktorá jej pomáhala vymaniť sa z pút vlastného osudu. Kvalita umeleckej tvorby Márie Bartuszovej dosahuje úroveň významných medzinárodných sochárok, ako sú Eva Hesse, Eva Kmentová či Alina Szapocznikow², ktoré prešli podobnými životnými skúsenosťami. Jej diela prekračujú hranice primárnej štruktúry a prinášajú hlbokú intímnu výpoveď. Experimentálne zachádzanie s abstraktnou formou je podnietené impulzmi z vonkajšieho sveta. Autorka si vytvára v chladnom svete, kde je osamotená priestor, v ktorom si podmaňuje hmotu presne tak, ako jej to fyzické vlastnosti materiálu umožňujú. Umelecká tvorba Márie Baruszovej je obsiahla. Predstavuje približne 500 diel, ktoré vizuálne ostávajú v tonálnej farebnosti, ktorá Máriu Bartuszovú očarila už počas štúdia na Vysokej škole umeleckopriemyselnej v Prahe, v ateliéri keramiky. Na jednej strane potláča farebnosť na základný pigment, na druhej strane maximalizuje prácu s tvarovaním materiálovej štruktúry. Prvá kapitola je venovaná životu a tvorbe Márie Bartuszovej, pričom jej podkapitoly sa chronologicky a obsahovo zaoberajú konkrétnymi osobnými aj umeleckými fázami. Prvá podkapitola sa venuje detstvu a dospievaniu Márie Bartuszovej v Prahe. Poukazuje na rodinné zázemie a udalosti, ktoré ju formovali. Taktiež predostiera akademický život, konkrétne štúdium na Vysokej škole umeleckopriemyselnej v odbore keramiky, ktoré predurčilo jej neskoršiu tvorbu. Ďalšie podkapitoly sa zameriavajú na jej umeleckú tvorbu. Skúmajú prechod od utilitárneho sochárstva

¹ Jindřich Chaloupecký, *Umění dnes*, Praha 1966, s. 98.

² Vladimír Beskid, *Mária Bartuszová: Cesta k organickej plastike (1962–1996)* (kat. výst.), Rimavská Sobota 2006.

počas štúdia na Vysokéj škole umeleckopriemyselnej, jej rannú tvorbu v slovenskom prostredí, verejné zákazky, ktoré boli hlavným zdrojom príjmu a reprezentujú jej prácu dodnes, či taktiež haptické skladačky pre nevidiace deti, ktoré zohrávajú kľúčovú úlohu v jej umeleckej kariére. V poslednej časti *Život a tvorba Márie Bartuszovej* sú rozobrané nielen osobné a profesionálne vzťahy, ale aj tie abstraktné, medzi sochárkou a prírodou, ktorá jej poskytovala bezpečný, izolovaný domov, kde sa mohla zraniteľná duša autorky skrývať. Skromný život, ktorý viedla v harmónii so svojím telom a okolím je fascinujúci a poskytuje nám hlbšie pochopenie jej diela.³ Pre vytvorenie druhej kapitoly bakalárskej diplomovej práce s názvom *Výstava ako živý organizmus a umelec-kurátor* boli zozbierané informácie z knižných a internetových zdrojov a spracované do textovej formy, ktorá sa zaoberá kurátorským vzťahom k tvorbe sochárky. Skúma rôzne kurátorské postupy pri prezentovaní jej diel na medzinárodnej aj lokálnej scéne. Výskum dopĺňajú 4 výstavy, ktoré reflektujú jej umeleckú tvorbu počas života i po smrti autorky v roku 1996. Prvým výstavným celkom je *Súčasná slovenská výtvarná umenie a fotografia* (Praha, 1991), druhým *Mária Bartuszová, sochárske práce I. 1962/1987* v SZVU (Košice, 1988), tretím *Cesta k organickej plastike* v Slovenskej Národnej Galérii (Bratislava, 2005) a v poradí posledným *Mária Bartuszová* v Tate Modern (Londýn, 20. September 2022–25. Jún 2023).

Vďaka monografii publikovanej minulý rok Gabrielou Garlatyovou sa život a dielo Márie podarilo priblížiť širšej verejnosti a taktiež inštitúciám, ktoré pôsobia mimo stredoeurópsky kontext a bola im tak tvorba sochárky vzhľadom ku jazykovým a kultúrnym obmedzeniam vzdialenejšia. Keďže, ako sa vyjadrila Vladimíra Bünigerová, najväčším problémom hodnotenia umeleckej činnosti Márie Bartuszovej je (v tej dobe) absencia monografickej publikácie.⁴ Môže to byť taktiež dôvod “druhého dychu”, ktorý jej tvorba po publikácii vo výstavnom prostredí dostala.⁵ Počas svojej umeleckej kariéry sa Mária Bartuszová ocitla aj v úlohe

³ Gabriela Garlatyová, *Mária Bartuszová a Praha* (prednáška), Galerie Rudolfinum, Praha 2022.

⁴ Vladimíra Bünigerová, *Sochy vo verejnom priestore mesta Košice (70. až 80. roky 20. storočia)*, in: Peter Tajkov - Dorota Kenderová, *Po Moderne. Metropol východu (1945–1989)* (zbor. výst.), Košice 2019.

⁵ Michaela Banzetová, *Vy neznáte Marii Bartuszovou? Zato v Tate Modern dobře vědí, o koho jde* (reportáž), *Art, Česká Televize*, 3 min, 28. 11. 2022 Praha.

umelec-kurátor. Táto skúsenosť sochárky je zdokumentovaná a zdôvodnená v dopisoch.⁶ Tento jedinečný autorský umelecký projekt nám umožňuje načrtnúť ako sochárka pracovala s výstavným priestorom a inštaláciou vlastného diela. Analýza spracovaných výstav tak poskytuje hlbšie pochopenie jej umeleckej tvorby a odhaľuje jej jedinečný vzťah k prírode, materiálu a priestoru.

Cieľom bakalárskej diplomovej práce je zhodnotenie sochárskej tvorby v rámci výstav, reflektovanie štyroch vybraných výstavných celkov a vytvorenie ich vzájomnej komparácie. Sledovať paralely a odlišnosti zachádzania s jej dielom v galerijnom prostredí, medzinárodnými aj domácimi kurátormi a snahu otvárať nové diskusné polia. Podmienkou je pritom nahliadanie do tvorby Márie Bartuszovej ako do komplexného celku.

⁶ Gabriela Garlatyová (edd.), *Mária Bartuszová*, Rimavská Sobota 2021.

Doterajšie bádanie

Bakalárska diplomová práca sa zaoberá umeleckou tvorbou Márie Bartuszovej v kontexte výstavy. Bádateľsky nie je táto téma zatiaľ spracovaná v podobnom rozsahu. Literatúra a zdroje s ktorými som pracovala chronologicky usporadúvajú, opisujú a hodnotia jednotlivé výstavy umelkyne, avšak nedávajú ich do komparácie a rovnako sa tak nezaoberajú ani témou umelec-kurátor, či prostredím do ktorého bolo dielo zasadené. Pre pochopenie tvorby sochárky v kontexte výstavy je dôležité analyzovať určité kľúčové momenty. V tomto prípade sa jedná o dve výstavy počas života Márie Bartuszovej a dve po smrti autorky, ktorých kurátorské spracovanie sa líši a je možné tak sledovať odlišnosti.

V roku 2020 sa doktorka Gabriela Garlatyová vo svojej dizertačnej práci na Univerzite Karlovej v Prahe zaoberala osobnosťou Márie Bartuszovej a jej tvorby. Téma práce niesla názov *Mária Bartuszová (1936–1996). Sochárske dielo v kontexte umenia*⁷ a stala sa nosným základom pre prvú knižnú monografiu⁸ o českej sochárke, ktorú autorka publikovala v roku 2021. Doktorka Garlatyová ako prvá podrobne spracovala všetky archívne pramene, z ktorých následne vytvorila chronologický zoznam jednotlivých diel autorky a taktiež menný zoznam výstavných projektov na ktorých sa Mária Bartuszová zúčastnila. Súčasťou monografie sú taktiež recenzie a eseje kurátorov, ktorí s tvorbou českej sochárky počas svojej praxe zachádzali. Monografia bola publikovaná dvojzjazyčne a prispela k rozšíreniu povedomia o umelkyni aj v medzinárodnom kontexte. Spolu s prednáškou *Mária Bartuszová a Praha*, ktorá sa konala v rámci sprievodného programu k výstave *Fragilités* v Galerii Rudolfinum v Novembri roku 2023, pre mňa predstavovali cenné zdroje pre čerpanie všeobecných informácií. V roku 2024 opäť doktorka Garlatyová čiastočne publikovala výskum, ktorý sa zaoberal témou výstav Márie Bartuszovej. Podrobnejšie ich spracovala a chronologicky usporiadala.

⁷ Gabriela Garlatyová, *Mária Bartuszová (1936–1996). Sochárske dielo v kontexte umenia* (dizertačná práca), Ústav pro dějiny umění a kultury FF UK, Praha 2020.

⁸ Viz Gabriela Garlatyová (pozn. 6).

Veľký krok v prezentácii tvorby Márie Bartuszovej bola výstava v Londýnskej TATE Modern na prelome roku 2023/2024. K vytvoreniu konceptu výstavy opäť pomohla knižná predloha, ktorú doktorka Garlatyová napísala a stala sa taktiež spolukurátorkou tohto projektu. Dokladom toho je množstvo prevažne zahraničných recenzií, ktoré hodnotia jednotlivé aspekty života a tvorby sochárky. Zaoberajú sa prevažne vizualitou a minimálne kreativitou a otváraním diskusného poľa.

Okrem výskumu od doktorky Garlatyovej, boli pre moju prácu kľúčové recenzie a katalógy výstav. Dôsledkom bolo lepšie chápanie rekontextualizácie diela. Tieto zdroje poskytli hlbší pohľad na kurátorské prístupy a prostredia do ktorých boli jej diela zasadené, čo pomohlo rozšíriť chápanie jej umeleckého prínosu v rôznych kontextoch. Týmto spôsobom práca prispela k doplneniu existujúcich výskumov a otvorila nové diskusné pole pre ďalšie štúdium jej tvorby.

1. Život a tvorba Márie Bartuszovej

1.1. Pražské dospievanie

Mária Bartuszová sa narodila v hlavnom meste Praha, 24. apríla 1936, manželskému páru Miroslavovi a Márii Vnoučkovcom. Väčšinu svojho raného života prežila v pražskej štvrti Holešovice, ktorá disponuje naturálnym potenciálom. Práve v spomínanej pražskej štvrti s veľkou pravdepodobnosťou bola započatá fascinácia prírodou, ktorá Máriu sprevádzala po zvyšok života. V rámci svojho pobytu vo veľkomeste sa stalo intenzívne hľadanie naturálnych zdrojov pre oddych a zábavu nevyhnutnou a dôležitou aktivitou v jej živote. Vzťah s prírodou stimulovala prechádzkami v krajinárskom verejnom parku, v bývalej Kráľovskej obore Stromovka (Baumgarten). Ten komplexne vytváral miesto na činnosti charakteru, ktorý hľadala. Ako jedináčikovi sa jej prirodzene sústredilo veľa pozornosti, na základe ktorej mala vypestované silné rodinné zázemie. Jej matka, Mária Vnoučková, sa venovala úradníckej práci a neskôr sa výlučne starala o prosperitu domáceho prostredia. Otec Miroslav Vnouček bol taktiež úradník so svetským vzťahom k umeniu. Potencionálne od svojho otca viedli záujmy Márie o umelecké cítenie a kreatívne vyjadrovanie. Rodičia Márii nechávali veľa priestoru svojvoľne sa rozvíjať. Množstvo času venovala kresleniu a modelovaniu. Z hľadiska teoretickej stránky sa rozvíjala prostredníctvom literatúry. Čítanie jej rozšírilo obzory a rozvilo jej imagináciu. Ako 13-ročná mala príležitosť navštevovať kurzy modelovania pre dospelých, ktoré podnietili Máriin obdiv k fyzickej forme umenia.⁹

Počas svojho štúdia, ktoré započalo na základnej Masarykovej dievčenskej škole (*Masarykova dívčí škola*) a neskôr na strednej Vyššej škole bytového priemyslu v Prahe (*Vyšší škola bytového průmyslu v Praze*) dosahovala Mária od začiatku výborné akademické výsledky. Pozitívny prospech odzrkadľuje autoritatívnu výchovu rodičov, ktorá bola podmienená kvalitným vzdelaním a zodpovednosťou k činnostiam. Disciplína mala u rodiny Vnoučkouvcom zásadné miesto. Väčšinu času Mária trávila osamote, alebo v spoločnosti svojich rodičov. Učila sa hre na klavíri a

⁹ Viz Gabriela Garlatyová (pozn. 6), s. 32–35.

so svojím otcom si často čítali aktuálne literárne vydania. Vďaka tejto pravidelnej aktivite neskôr hodnotila filmy a knižné publikácie, ktoré sa objavili v jej okolí. Metódy výchovy sa vymykali vtedajšiemu štandardu, pretože rodičia Márie netrvali na aktívnom zapájaní sa do domácich prác, ale nechávali jej priestor na osobnostný rozvoj a vzdelanie. Jej záujmy k umeniu, literatúre, športu a hudbe stimulovali pravidelnými návštevami galérií, hudobných a divadelných predstavení či botanických a zoológických záhrad. Skicovala zvieratá a zátišia. Často portrétovala svojich rodičov, o čom svedčia výkresy v rodinnom archíve. Z rannej tvorby je prirodzene odvodená citová miera spomínaných vizuálnych stimulov, ktoré ovplyvňovali Bartuszovej umeleckú tvorbu. Umelecká činnosť sprostredkovávala Márii spoločnosť. Napriek introvertnej povahe však bola u vrstovníkov obľúbená.

Krátkodobá prax, ktorú nadobudla pracovnou činnosťou v závode na výrobu keramiky v Štěchoviciach, bola ďalším impulzom k hláseniu sa na umeleckú školu. V roku 1955 po absolvovaní prijímacích skúšok mala Mária nastúpiť do ateliéru sochárstva na Vysokej škole umeleckopriemyselnej v Prahe k profesorovi Josefovi Wagnerovi. Na školu prijatá nebola, pretože na jej miesto podľa dostupných informácií uprednostnili iného študenta, chlapca. Následkom tohto rozhodnutia sa Mária rozhodla nastúpiť do oboru úžitkového charakteru.¹⁰

1.2. Keramika na UMPRUM 1956–61

Mária Vnoučková nastúpila, v roku 1956, na Vysokú školu umeleckopriemyselnú v Prahe do ateliéru keramiky a porcelánu prof. Otta Eckerta¹¹. Naturálna vibrácia, hladká forma, zaoblenosť tvarov, ľudová tradičnosť, či výrazná farebnosť sa stali charakteristickými črtami tvorby O. Eckerta.¹² Jeho umelecká činnosť ovplyvňovala mladých študentov a dôkladne ich pripravovala na prácu v úžitkovom priemysle. O kvalitách vedenia ateliéru a dôslednosti v keramickej činnosti študentov nebolo pochyb. Potvrdila to aj udalosť z roku 1958, kedy sa

¹⁰ Viz Gabriela Garlatyová (pozn. 6), s. 32–35.

¹¹ Otto Eckert (1910–1995) bol významný český sochár, keramik a pedagóg. Od roku 1946 začal učiť na Vysokej škole umeleckopriemyselnej v Prahe, kde viedol ateliér porcelánu a keramiky. Vo svojej tvorbe sa najviac venoval úžitkovej keramike.

¹² Dušan Šindelář, *Otto Eckert*, Odeon, Praha 1979.

naskytla možnosť prezentovať ateliér v rámci Československého pavilónu na zahraničnej výstave EXPO 58 v Bruseli.¹³ V rámci účasti tu svojimi dvoma rozmernými plastikami prispela aj mladá Mária Vnoučková. Keramickú záhradnú plastikú *Vták* [1], dopĺňala menšia skulptúra *Páv* [2]. Obe diela svojím oblým tvarom zvyrazňovali morfológický názor, ktorý Mária čerpala z tvorby Brancusiho. Predĺžené hrdlo vázy zvyrazňovalo čistý organický tvar a približovalo sa tvaru váz pre jednu kvetinu. Dochované máme len ich keramické modely. Výstavy sa Mária osobne nezúčastnila, avšak po 4 rokoch sa expozícia reінštalovala v areáli Výstaviska v Holešovicách, kde bola prístupná verejnosti. Dochované sú fotografie, ktoré vytvorila Mária pri návšteve pavilónu so svojim otcom a poskytujú nám predstavu o tom, ako československý keramický ateliér prezentoval svoju prácu na zahraničnom veľtrhu.¹⁴ Nové tendencie, abstrakcia a experimentálnosť.

Mária Vnoučková sa v ateliéri keramiky a porcelánu učí praktickosti v plnom rozsahu. Vo svojej ranej tvorbe sa sústreďí na tradičné remeslo a svoju budúcnosť vidí v úžitkovom výtvarníctve. Modelovaná keramika, porcelán, glazovaná a hlinená keramika. Všetkým týmto zaužívaným spracovaniam materiálu mladá umelkyňa podľahla a využila ich potenciál v rámci svojej tvorby. S umeleckou tvorbou prichádza i experimentovanie s rôznymi formami tvorivého procesu (napr. na točenom kruhu). Vzhľadom na množstvo faktorov¹⁵ sa atraktivita porcelánu v 60. rokoch vytratila. Porcelán v tomto období taktiež nie je svojou studenou bielou glazúrou už dostatočne zaujímavý pre ľudské oko a spotrebiteľovi sa ponúka nová pestrá paleta farieb na výber.¹⁶

Široké spektrum farieb síce prichádza do popredia, avšak práve minimálna farebnosť a hladkosť povrchu porcelánu Máriu opakovane fascinuje a poskytuje jej kľúčový inšpiračný vzor. Neskôr, aj z dôvodu tonálnej farebnosti, sa stáva sadra hlavným úžitkovým materiálom, disponujúcim vlastnosťami, ktoré Mária

¹³ Daniela Čárna (rec.), Umenie ako živý organizmus, *Litcentrum*, <https://www.litcentrum.sk/clanok/umenie-ako-zivy-organizmus>, vyhľadane 10. 5. 2023.

¹⁴ Gabriela Garlatyová, *Maria Bartuszoová a Praha* (pozn. 3).

¹⁵ Medzi faktory spojené s úpadkom atraktivity porcelánu patria napríklad zmena trendov, vkusu a potrieb spoločnosti, nástup novej materiálovej konkurencie a industrializácia. Porcelán je postupne nahradzovaný lacnejšími a funkčnejšími materiálmi, aby čo najlepšie uspokojil potreby spotrebiteľov.

¹⁶ Viz Gabriela Garlatyová (pozn. 6), s. 32–48.

maximalizuje vo svojej umeleckej tvorbe. Na škole sa venovala predovšetkým úžitkovej keramike ako je jedálenský servis, vázy, lampy či čajové kanvice. Experimentuje s materiálom a jeho vlastnosťami, využíva rôzne procesy tvorivej činnosti a hľadá nové tendencie. Hravý prístup s materiálovou podstatou je prítomný v jej celoživotnej tvorbe. Tvorí rozmerovo drobnejšie plastiky, ktoré často využíva aj ako modely pre svoje monumentálnejšie sochárske práce. Vzniká sochárske dielo na dvoch úrovniach, paralelne sa dopĺňajúce, no zároveň samostatne fungujúce. V keramikárskom prostredí nemajú žiaľ drobné plastiky svoje čestné miesto, ale pre Máriu sú aj napriek tomu dôležité a zastávajú významne miesto. Po odchode zo školy skúša plastiky z hlíny a neskôr odlievanie sadry do plastických elastických foriem.

V ranej tvorbe finálnu plastiku zbrusuje aby získala dokonalý hladký tvar, ako je tomu pri tvorbe keramiky bežné. Máriin vývoj je citel'ný aj skrz finalizáciu umeleckého produktu. V neskoršej tvorbe odliatky ponecháva bez zásahu, ich forma ostáva surová a nevyhladená. Je to práve remeselná sochárska činnosť, ktorá Máriu učí dokonalosti a čistote prevedenia. V tejto sfére je viac než dôležitá procesualnosť a haptickosť zachádzania s materiálovou podstatou. Jemnosť dotyku a tlak vyvíjajúci na sochársky materiál ovplyvňuje vizuálnu štruktúru diela.

Okolo roku 1960 nájde Mária dokonalú tvarovú podstatu, ktorej venuje aj svoju absolventskú prácu na vysokej škole. *Nádoba* - dutá, uchováajúca, čakajúca na naplnenie, slúži analogicky ako ľudské telo; telesná a duševná schránka - haptická, senzuálne abstraktná a zároveň funkčná forma fyzického objektu. Spája maskulínny a femínny princíp, tendenciu prázdnoty a napĺňania. Zdôrazňuje kontrast opozít ktoré fungujú v jednom homogénnom celku. Symbolizuje zrodenie života, materstvo, plodnosť a rodičovstvo. Inšpiráciou sa stáva v tej dobe okrem iného i veľmi populárna japonská keramika.¹⁷ Vnímame tu anachronické oblé formy, opustenie od dekoratívnych prvkov a tým pádom vyzdvihnutie materiálovej podstaty. Mária si na škole vo svojej tvorbe privlastnila to, čo sa keramika neskôr snažila

¹⁷ Gabriela Garlatyová, *Maria Bartuszová a Praha* (pozn. 3).

potlačiť. Remeslo neskôr opúšťa, no vizuálne vlastnosti keramiky a porcelánu sa stávajú východiskovými bodmi, z ktorých autorka vytvorí svoj abstraktný rukopis.¹⁸

1.3. Raná slovenská tvorba

V roku 1961 Mária úspešne absolvovala školu so svojou diplomovou prácou pozostávajúcou z viacerých kusov nádob a drobných plastík zo šamotovej keramiky. V tom istom roku sa vydala za Juraja Bartusza a porodila svoju prvú dcéru Annu (vzhľadom k tehotenstvu mala skrátene štúdium o rok). Práve tehotenstvo paralelne so štúdiom ju nabádalo k naturálnym tendenciám a otváraniu tém materstva, rodiny a fyzického splynutia mužského a ženského organizmu. V Prahe pobývali ešte rok u Máriiných rodičov. Neskôr striedavo žili u Jurajovej matky v Kameníne, až dokým sa nepresťahovali do Košíc. Mária v tomto období opúšťa rodnú Prahu a teda i svoje domáce zázemie.¹⁹ Toto náročné súkromné obdobie si v krátkych zápiskoch zaznamenávala do denníka. Trpela úzkosťou z izolovanosti, popôrodnými depresiami a samotou. Juraj Bartusz často cestoval za prácou do Bratislavy a tak Mária ostávala často sama s dcérou. Silný vzťah k rodine pretrvával aj po tom, ako sa odsťahovala na Slovensko. O tomto fakte svedčí aktívna korešpondencia, najmä s jej otcom. Svoju rolu rodiča si často obhajoval učením praktických súvislostí v domácnosti. Prirodzene sa zaujímal o jej život a udalosti spojené s jej manželským vzťahom a deťmi, ktorý si Mária musela obhajovať. Počas starostlivosti o dcéru sa venovala experimentovaniu s materiálovými vlastnosťami a fyzikálnymi zákonitosťami. Prvýkrát odlieva do gumovej formy sadru a sleduje proces jej tvarovania. Necháva sa inšpirovať prírodnými atmosférickými procesmi, ako je víatie vetra, rast, klíčenie, dážď, ale aj tvarmi falusu a embrya. Z odlievania sadry do plastickej formy kondómu vznikajú *Stromy vo vetre* [3], ktoré nesú prvky intímneho vzťahu, založenom na naturálnom princípe týčenia sa do vrchu, rastu zo zeme, sexuálnej téme a analógie k Brancusiho dielu.²⁰

¹⁸ Viz Gabriela Garlatyová (pozn. 6), s. 32–38.

¹⁹ Podcast rozhovor s Juliet Bingham viedol Bon Luka, 24. 8. 2023 v Carnegie Museum of Art, Pittsburg.

²⁰ Viz Gabriela Garlatyová (pozn. 6), s. 72–73.

Autorská technika nazvaná gravistimulované tvarovanie,²¹ ktorú Mária začala používať prvýkrát v roku 1961, prichádza s odlievaním likvidného materiálu (predovšetkým sadry) do elastickej formy (kondóm, detské balóny atď.), ktorá mení svoj tvar pri manipulácii v rámci procesualnosti tvorby diela. Mária používala pri práci nádobu s vodou (vedro, detskú vaničku, umývadlo atď.), do ktorej predom naplnené formy ponárala za účelom dosiahnutia najhladšej štruktúry povrchu.²² Tečúca sadra v určitom bode nadobúda vlastnosti vody a neskôr mení svoje skupenstvo z kvapalného na tuhé, čím prispôsobuje svoj tvar forme. Voda je kľúčovým inšpiračným a procesuálnym prvkom tvorby Márie. Je fascinovaná jej premenami, neustálym prúdením, obraznosťou, odrazivosťou, prispôbivosťou a tvárnosťou. Vodu vnímala ako neustále sa meniace fluidum. Vzniká v nej život a je súčasťou všetkých potrebných procesov v ľudskom tele. Rozpína sa a kumuluje. Mení skupenstvo v závislosti od tepelných podmienok. Počas procesu tuhnutia Mária tvarovala formu telesa manuálne fyzickým tlakom, stiskom. Jemnosť, alebo naopak agresívnosť zachádzania s materiálom a jeho technologickým spracovaním, vyplývali z jej aktuálneho psychického a citového rozpoloženia. Častokrát sťahovala gumový obal špagátom. Dôležitá je procesualnosť, ktorá je pre Máriinu tvorbu signifikantná. Proces prírodný a životný, vyvíjajúci sa, neustále sa formujúci, vznikajúci a zanikajúci. Proces tvorby diela. Gravitácia a procesualnosť. Dynamickosť a s ňou spojená dekompozícia. Pokus a omyl a s ňou spojený moment náhody. Hľadanie nových foriem sa vždy uskutočňuje naslepo. „*Všetko je pre mňa náhodou, Nehoda sa stáva mojou prácou.*” (Olga de Amaral, London 2022)²³ Častokrát vzhľadom k svojej tvrdohlavej povahe bola kritická k svojmu intuitívnemu rozmyšľaniu, ktoré sa odzrkadľovalo v jej práci.²⁴

V roku 1963 začala pracovať na modeloch preliezačiek. So sochárskou prácou väčších rozmerov nemala skúsenosť, ale možnosť tvorby vo verejnom priestore počas urbanizmu bolo dobrou príležitosťou pre prezentovanie svojej tvorby. Poznala

²¹ Florence Hallett, Plaster master: the art of Maria Bartusová, *The New European*, <https://www.theneweuropean.co.uk/plaster-master/>, vyhľadane 9. 5. 2023.

²² Podcast rozhovor s Juliet Bingham viedol Bon Luka 24. 8. 2023 v Carnegie Museum of Art, Pittsburg.

²³ Laura Gascoigne, Palpable and palpatable, *The Spectator*, 1. October 2022, s. 45.

²⁴ Viz Gabriela Garlatyová (pozn. 6), s. 72–73.

množstvo podobných realizácií ešte z prostredia Prahy, ale aj z kníh napr. Henryho Moora. Zákazky sa snažila získať ešte v Kameníne. Pracovala na malých modeloch detských preliezok a šmýkačiek, ktoré v nej prebúdžali spomienky na detstvo - hru a jednoduchosť bytia. Mária bola silno fascinovaná témou každodennosti, ktorá bola stimulovaná nepretržitým trávením času s dcérou.²⁵

Realizáciami vo verejnom priestore vzniká sociálna socha, založená na participácii subjektu s umeleckým dielom. Prináša nové poňatie sochy ako predmetu alebo miesta na aktívne fyzické a emočné prežívanie. Dochádza tu k procesu návratu k veciam denného používania. Organickosť je zdrojom Máriinej inšpirácie už od jej prvotných umeleckých realizácií.²⁶ Zvedavosť, nutne prepojená s nevedomosťou. Nabádanie k experimentovaniu, k imaginácii, k hre. Prepojenie umeleckého diela vo verejnom priestore za účelom hry spája všetky dôležité aspekty Bartuszovej tvorby. Vzájomný vzťah medzi človekom a umeleckým dielom v prírodnom prostredí dosahuje novú rovinu zážitku.²⁷

V roku 1964 našla spoločne s manželom ateliér na Národnej triede číslo 95. Medzi tým tvorila striedavo v jednej z miestností domu v Kameníne, ktorá disponovala vstupom do záhrady. Priestor jej poskytoval útočisko. Mária sa tu cítila bezpečne a nachádzala tu pokoj. Medzi rokmi 1963-1965 na tomto mieste vzniklo niekoľko variant *Kvapky* [4]. Kvapka je symbolický prírodný fragment - je charakteristická svojim tekutým tvarom, ktorý nadobúda skrz silu gravitácie. Kvapka je taktiež konsenzuálnym symbolom slzy a ženského prsníka, čím vytvára intímnejšiu a senzuálnejšiu významovú rovinu. Dôležitým vplyvom na Máriinu tvorbu bol existencializmus. Kvapka je vyňatá zo skupiny tvoriacej dážd' a je osamotená. Funguje ako individuálny celok.²⁸ Skrz diela *Kvapka* (1964) a *Dážd'* (1964) [5] môžeme sledovať inšpiráciu Giacomettiho sochárskymi prácami. Mária sa

²⁵ Viz Gabriela Garlatyová (pozn. 6), s. 56–58.

²⁶ Pojem sociálna socha bol prvýkrát použitý umelcom Josephom Beuysom v roku 1970. Beuys nepoužil tento pojem na označenie konkrétneho diela, ale na opísanie svojho presvedčenia, že umenie má potenciál transformovať spoločnosť. Jeho myšlienka sociálnej sochy zahŕňa predstavu, že každý človek má tvorivú silu prispievať k formovaniu spoločenských štruktúr, a tým aj k vytváraniu "sociálnej sochy".

²⁷ Viz Gabriela Garlatyová (pozn. 6), s. 76–78.

s nimi stretla v literatúre venovanej jeho životu a dielu. Táto referencia sa stala zdrojom tvarovej aj materiálovej inšpirácie.

1.4. Verejné zákazky

Pre Máriu boli hlavným zdrojom príjmu verejné umelecké zákazky, popri ktorých sa snažila venovať aj výstavnej činnosti.²⁹ Prvá objednávka bola adresovaná Domu služieb v Michalovciach, v rokoch 1964–1965. Do interiéru pribudli dva rozmerné keramické reliéfy, ktoré sa bohužiaľ nedochovali. Prvý reliéf sa skladal z dvoch častí: svojou oválnou formou pripomínal reliéf krajiny, plochu jazera, ktorá je narušená ostrým zásahom cudzieho telesa [6]. V umeleckej tvorbe Márie z 80. rokov sa budú objavovať sadrové reliéfy, ktoré pracujú s prerezanou formou, ako je tomu i u spomínaného reliéfu z Michaloviec. Druhý sochársky objekt, slúžiaci ako predeľovacia stena vyskladaná z geometrických tvarov je komponovaná do hravej kompozície [7]. V niektorých častiach sa reliéf otvára a prúdi ním svetlo. Umožňuje pohľad skrz. Pomyselné okná či brány súvisia s priestorovou skúsenosťou a zážitkom. V roku 1964 začala Mária Bartuszová pracovať taktiež na figuratívnom sochárskom objekte pre fontánu na sídlisku Lúnik v Košiciach, ktorú dokončila o tri roky neskôr [8]. Abstrahované ženské telo v polosediacej pozícii pôsobí intímne, oddychujúco, ale zároveň monumentálne a objemne vo svojej materiálnej forme. Matka-bohyňa bola ústrednou témou pri tvorbe košickej fontány a svojou výrazovou stránkou odkazovala na diela H. Moora.³⁰ Ten sa v 50. rokoch venoval opakovanému skúmaniu sediacej figúry. Inšpirácia pre spracovanie ženských sôch vznikla dlhodobým záujmom o paleolitické figuratívne sochárstvo. Dôraz je prikladaný na masívnosť ženského tela, ktorá je umocnená výrazne menšou hlavou sochy. Vizualna podobnosť ženy-matky sa spája s prírodným reliéfom. Inšpirovaná japonskými záhradami, ich harmóniou a meditatívnosťou, videla Mária dokonalé spojenie človeka a prírody práve v architektonickom objekte fontány. V rokoch 1966–1967

²⁹ Lujza Kotočová, Mária Bartuszová, *Secondary Archive Mária Bartuszová*, <https://secondaryarchive.org/artists/maria-bartuszova/>, vyhľadane 10. 5. 2023.

³⁰ Jo Vickery, Maria Bartuszova, the artist who makes broken eggshells, *Art Focus Now Prize*, <https://artfocusnow.com/discoveries/maria-bartuszova-the-artist-who-makes-white-broken-eggshells/>, vyhľadane 8. 5. 2023.

(osadená bola až v roku 1968) realizovala fontánu v areáli obchodného centra v Rožňave [9]. Do nízkeho bazéna, kubistického tvaru, je zasadený oblý sploštený tvar bubliny z ktorého jemným prúdom vyteká voda. V poradí tretia realizácia fontány bola dokončená v roku 1970 (osadená v roku 1971) pre átrium školy v Ústave pre telesne postihnuté deti na Opatovskej ceste v Košiciach [10]. Pozostávala z jej predchádzajúceho diela, kvapiek *Dažd'a* z roku 1963–1965.³¹

Kvapky týčiace sa smerom nahor boli umiestnené do kruhového bazéna. Padajúce kvapky vizuálne pripomínajúce slzy poukazujú na emotívnosť, bolesť, empatiu a melanchóliu spojenú s miestom pre ktoré bolo dielo realizované. Neskôr, pre dosiahnutie utilitárnosti svojich sochárskych prací, vytvorila pre školu súbor haptických skladačiek. Tieto skladačky boli predohrou k realizácii toho, čo Máriu Bartuszovú už dlhšie držalo v detskej tematike.³² V 70. rokoch konečne zrealizovala svoje návrhy na detské ihriská a šmýkačky. Nachádzali sa na sídlisku Železníky II. v Košiciach (nedochované), a na Sládkovičovej ulici v Revúcej (dochované) [11]. Obe boli pre materské škôlky. Dutá forma umožňovala prechádzanie skrz organický objekt. Začiatkom 80. rokov sa Mária venovala práci na sochárskom diele *Premena*, určenom pre vonkajšie priestory Krematória v Košiciach [12]. Stáva sa súčasťou architektonického riešenia stavby architekta Pavla Merjavého. Mária tu po prvýkrát realizovala modifikovaný tvar gule. *Premena* malého, nepatrného geometrického telesa, ktorý Mária použila vo svojej dokonalej tvarovej podobe na monumentálne, nekonečné. Socha je odliata z bieleho umelého kameňa, ktorý je svojimi materiálovými vlastnosťami symbolom večnosti. Je tvrdý, tým pádom nepulzuje. Kontrastne sa však sféra rozdeľuje na dve časti, ktoré sa len v niektorých bodoch jemne dotýkajú a tak sa vzájomne podporujú. Paradoxne autorka vytvára z tvrdého kameňa krehkú formu bubliny, ktorá sa rozdeľuje na dve časti a symbolizuje premenu dočasného na nekonečné. Vesmírne pulzujúce teleso predstavuje organický tvar s vlnitým reliéfom na povrchu oboch pologulí, ktorý necháva priestor na prierez, cez ktorý je možné pozorovať horizont krajiny.³³ Energia donekonečna prúdi skrz

³¹ Viz Gabriela Garlatyová (pozn. 6), s. 56–78.

³² Podcast rozhovor s Juliet Bingham viedol Bon Luka 24. 8. 2023 v Carnegie Museum of Art, Pittsburg.

³³ Viz Gabriela Garlatyová (pozn. 6), s. 98–106.

formu. *Premena* je osadená na visutej architektonickej platforme bez podstavca. Prvá objednávka na materiálovo odlišnú prácu vo verejnom priestore sa realizovala v Štúrove. 8,5 metra široký hliníkový reliéf bol určený pre zasadáciu miestnosť juhoslovenského celulózo-papierenského kombinátu [13]. Bol dokončený v roku 1965.

Následne Mária dostala ponuky na dve významné zákazky, ktoré sú spojené s priemyselným zázemím mesta Košice. S remeselným spracovaním hliníkového plechu sa pravdepodobne zoznámila vo Východoslovenských železiarňach v Košiciach (VSŽ) [14]. Pre vstupný priestor administratívnej budovy železiarní realizovala tri metre široký reliéf. Autorka pracovala s nastrihaným eloxovaným hliníkom, ktorý priamo na mieste dokončovala skladaním do požadovanej formy. V poradí tretí hliníkový reliéf realizovaný v roku 1977, sa nachádzal na fasáde Obchodného domu Lipa v Košiciach [15]. Vychádzal zo štúdie tečúcej vody, jej prúdenia a dynamiky. Svojou abstraktnou tvarovou formou pripomínal vodopád. Z fasády bol na požiadavku nového majiteľa odstránený a následne odcudzený. Mária mala vždy dôkladne rozpracované návrhy na umelecké realizácie, o čom svedčí aj veľké množstvo dochovaných zápiskov, skíc a modelov. Jej ideovému procesu a následne monumentálnejšej umeleckej činnosti vždy predchádzala práca v menšom merítku. Fontána *Prameň* v Michalovciach a plastika, určená pre exteriér Základnej školy v Tatranskej Lomnici z roku 1978, tvarovo vychádzajú z jej predchádzajúcich experimentov s hmotou. Kubistická forma plastiky z Tatranskej Lomnice je vytvorená z 3 kvádrov kamennej hmoty, poskladanej vertikálne na seba [16]. Je analógiou k haptickým skladačkám, o čom svedčí aj miesto pre ktoré bola realizovaná. Školské prostredie je určené na spoznávanie, hru, neustále objavovanie a skladanie súvislostí. Pre nádvorie Vysokej školy technickej v roku 1984 vytvorila kamienno-bronzovú sochu *Dve Diagonály - Topenie snehu* [17]. Skrz robustný kamenný blok vyvíera tlakom stlačená bronzová bublina. Rok 1984 bol pre autorku zásadný v rámci premeny formy a prácou s materiálovou podstatou diela. Stláčanie a agresívnejšie zachádzanie je podmienené udalosťami, ktoré Máriin život v tomto roku poznamenali.³⁴

³⁴ Viz Gabriela Garlatyová (pozn. 6), s. 206–213.

Jej vzťah k hmote je založený na tlaku - vnútornom aj vonkajšom procese. Nesie známky uväznenia, stresu a nemožnosti dýchať.

Mária v 80. rokoch vytvára sochárske diela v pôvodnom, nepracovanom prírodnom stave. Vrcholným dielom jej tvorby pre verejný priestor je dochovaná fontána pri obchodnom dome Dargov z roku 1986–87 [18]. Dielo sa značí geologickým vrstvením, prasklinami a prierezmi. Prstencová bronzová obruč obopína oválny kameň z ktorého centra vyviera prúd vody. Zhmotnená duša autorky je sprítomnená v každom diele. Pracuje aj v iných materiálových realizáciách, čoho príkladom je aj drevená obkladová stena pre interiér Domu smútku v Kapušanoch. Verejné zákazky Máriu dostatočne zamestnávali ale dávali jej možnosť financovať si vlastné sochárske realizácie. Na celom pracovnom procese pri vytvorení umeleckého diela sa sama podieľala, a to od výberu materiálu až po technické a remeselné spracovanie.³⁵

1.5. Haptické skladačky

Dôležitou skupinou umeleckých diel, ktoré mali svoje praktické využitie boli haptické skladačky. Prvé vznikajú v roku 1965. Mária má snahu vytvoriť vzťah s umeleckým dielom nielen na základe vizuálnej a estetickej roviny. Vzniká nová, neverbálna haptická komunikácia. Záujem o praktickejšie využitie sochárskeho objektu, vyplývalo z jej keramického úžitkového vzdelania. Pohybom rúk vytvára autorka tlak na formu, do ktorej odlieva sadru. Tá umožňuje tvarovo rozvíjať plastiku presne takou procesuálnou trajektóriou, akú autor uzná za vhodnú. Mária dynamicky pracuje s materiálovou podstatou. Materiál vo vode podľa potreby zväzuje špagátom alebo jemným dotykom dlane či prstov naň vyvíja tlak. Neskôr sadru orezáva, oddeľuje nožom, pílkou a zbrusuje jeho povrch. Finálne dielo sa opätovne dostáva do rúk, kde pracuje na zmyslovej úrovni. Týmto spôsobom tvarovo deformuje aj *Skladané reliéfy* [19].

V roku 1966 vytvorila Bartuszová minisériu sadrových plastík nazvanú *Dvojdielna plastika I.* Z tejto minisérie vyústila tvorba do plastík biomorfnych

³⁵ Viz Gabriela Garlatyová (pozn. 6), 98–106.

foriem ako sú klíčenie, rast, rozkvitnutie či zvädnutie. Metaforicky znázornené sú tu témy sexuality a vizuality pohlavných orgánov. Technikou gravistimulovaného odlievania sadry do plastických obalov vznikajú predmety pozdĺžnych, valcovitých tvarov. Základom Dvojdielnej plastiky je pozdĺžne oblé teleso vsunuté do oválneho jadra, bunky. Je pomyselným zárodkom všetkého živého. Spojenia mužského a ženského princípu. Mária postupom času vytvorí procesúalnu trajektóriu, ktorá sa navracia k podstate, k plodu, a to postupným skracovaním pozdĺžneho tvaru.

Klíčenie [20] je plastika vytvorená z kruhového podstavca, pripomínajúceho bunku, plod, vajce, ktoré je prstom sochárky v strede deformované, aby sploštilo svoj tvar a tak vytvorilo priehlinu na vloženie oblých stĺpcových objektov, ktoré sa týčia smerom nahor. Je symbolom prúdenia a dynamiky v prírodnom, heterogénnom vzťahu. Striedanie a prepojenie síl.³⁶ Mária otláča rôzne časti tela do sadry a vytvára intímne spojenie s materiálou formou. Jej otláčok, stopa v materiály, je dokladom o existencii. Mária bola fascinovaná svetom mikroorganizmov a ich otiskom stopy, ktoré zanechávali v mäkkej pôde. Fosília, ako dôkaz existencie organizmu. V prípade, že to autorke umožňovala finančná situácia, mohli byť niektoré haptické skladačky odliate do hliníka, či bronzu. Nadobudnutím nového, ušľachtilejšieho materiálu, sa stávajú predmetom fetišu. Aj keď autorkin zámer skladania objektov do komplexného celku bol pri vytváraní diela presne naplánovaný, ich skladba je otvorená interpretácii. Skladačky tak fungujú na báze donekonečna sa meniaceho vesmíru telies, ktorý môžeme formovať [21]. V tvorbe haptických skladačiek pokračovala aj v 70. rokoch. Slúžili ako pomôcky pre slabozraké a nevidomé deti, voči ktorým Mária prechovávala empatiu. Určené boli pre workshopy s deťmi [22]. Často sa konali ako sprievodný program k výstavám.³⁷

Práca s marginalizovanými skupinami osôb, v tomto prípade s deťmi so zrakovými poruchami, bola Márii blízka. Stimulujeme tak ich kreativitu a vzťah k hmotnému telesu. Tvar je sám o sebe nositeľom psychologického výrazu. Hranaté, ostré, anorganické tvary prekladáme ako chladné, nepriateľské, nebezpečné a naopak

³⁶ Viz Gabriela Garlatyová (pozn. 6), s. 206–213.

³⁷ Podcast rozhovor s Juliet Bingham viedol Bon Luka 24. 8. 2023 v Carnegie Museum of Art, Pittsburg.

organicky oblé vnímame ako teplé, príjemné a komfortné.³⁸ Ako prvá presadila umeleckú tvorbu ako druh terapie nazývanú arteterapia. Cesta poznania a skúsenosť so skladačkou prepája vonkajší hmatateľný svet s tým vnútorným, nehmatateľným. Haptické skladačky sa prvýkrát prezentovali ako výstavné objekty v roku 1983 na retrospektívnej výstave *Premena tvaru*.

1.6. Vzťahy

Maria Bartuszová sa nevyjadrovala k politickej situácii a preto ju neovplyvňovala v tvorivom myslení tak, ako umelcov v jej okolí. Prostriedky využívané v jej tvorbe boli založené na prežívaní vnútorného sveta a nie toho sociálneho, vonkajšieho, ktorým oplývala. Tiché udalosti a životné okolnosti sú tie, ktorým najviac sústredila svoju pozornosť a viedla s nimi diskusiu skrz umeleckú tvorbu. Maria bola od roku 1969—1970 aktívnou členkou Klubu konkretistov.³⁹ Ten združoval umelcov s rovnakým myslením a spoločnými abstraktnými výrazovými črtami. V tomto krátkom časovom horizonte sa zúčastnila na štyroch výstavách v Galérii umenia Karlove Vary (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). Podnetom pre oslovenie Marie Bartuszovej, bola výstava *Moderne und naive Kunst aus der Slowakei v Städtliche Sammlungen* v Biberachu an der Riss v Nemecku roku 1968, kde získala pozitívny ohlas na svoju tvorbu s príklonom k neokonštruktivismu. Plagát výstavy tvorila reprodukcia jej papierového reliéfu. Avšak treba podotknúť, že „*Nikdy však nepatrila k ortodoxným zastáncom „industriálneho” konkretizmu.*“⁴⁰ (Vladimír Beskid, Zlín 1997) Účasť v KK znamenala pre Máriu vytvorenie priestoru na reprezentáciu svojich diel vo verejných galériách, prepojenie jej matematických a

³⁸ Viz Gabriela Garlatyová (pozn. 6), s. 206–213.

³⁹ Alžbeta Rojková, *Výtvarné uskupení a umělecký kritik Klub konkretistů* (diplomová práca), Katedra výtvarné výchovy PdF UP, Olomouc 2020.

⁴⁰ Vladimír Beskid, *Objemy Marie Bartuszové a stopy po nich*, Česká beseda, Košice 1997.

fyzických tendencií do nového užitočného vzťahu s materiálom a taktiež osobné ženské videnie sveta popri mužských autoroch.⁴¹

V roku 1971 sa Márii narodila druhá dcéra, Veronika. Komplikované tehotenstvo a starostlivosť o dcéry však nepozastavilo jej tvorivý proces. Pestovala si zdravý vzťah k vnútornej duševnej podstate a taktiež k svojej fyzickej schránke. Cvičila jogu, zdravo sa stravovala a spájala sa s prírodou v každodennom živote.⁴²

Príroda pre ňu tvorila nevyčerateľný zdroj inšpirácie. Z nej všetko vzniká a taktiež v nej všetko zanikne. Popri iných autorkách ako napr. Hane Wichterlovej⁴³ sa Mária venuje vzťahu ženy-sochárky a prírody. Obe disponovali záhradným ateliérom, kde svoje umelecké diela nechávali napospas prírode. *“Záhrada je magické miesto...Stratila som pojem o čase a obmedzenia normálneho života boli zrušené. Cítila som sa upokojená a prepravená. Tu bolo možné všetko.”*⁴⁴ (Niki De Saint Phalle, Capalbio 1962) Prepojenie prírody s umením je aktívne v procese tvorby Marie Bartuszovej. Reflektovanie činnosti prírodných síl, alebo vkladanie fragmentov živej prírody do pripravenej formy a následné zasadenie finálneho diela do naturálneho prostredia. Počas prechádzok zbierala vetvičky, halúzky a kamene (cyklus *Topenie snehu*)⁴⁵ [23]. V 80. rokoch tvorí vertikálne a horizontálne reliéfy na zavesenie, ale aj objekty určené na pokladanie na zem. *Krajina I.* a *Krajina II.*, z roku 1983, sú vytvorené za pomoci plastovej plachty, ktorá slúžila ako forma na odlievanie pri gravistimulovanom tvarovaní [24]. Do nej boli následne vložené nájdené predmety, ktoré boli zaliate sadrou. Umelá blana je po zatuhnutí hmoty odstránená. Priehlbiny a trhlíny v odliatku odkazujú na premenu prírody, prirodzeným aj umelým spôsobom. Dotýkanie sa environmentálnych tém je späté aj s jej príklonom k budhistickému náboženstvu. Vitalita tela a jeho vzťah s prírodou. Človek je jej súčasťou, vyvíja sa z nej. Niekedy preniká na povrch, niekedy ostáva ukrytý a transformuje sa.

⁴¹ Viz Gabriela Garlatyová (pozn. 6), s.166–167.

⁴² Gabriela Garlatyová, *Maria Bartuszová a Praha* (pozn. 3).

⁴³ Hana Wichterlová bola česká sochárka, ktorá tvorila abstraktné, organické aj biomorfne objekty. Vo svojej tvorbe sa venovala figuratívnemu sochárstvu, ale taktiež reflektovala prírodné zákonitosti.

⁴⁴ Niki De Saint Phalle, *The Tarot Garden*, München 1962.

⁴⁵ Viz Gabriela Garlatyová (pozn. 6), s. 152–153.

Väčšia časť tvorby Márie vznikla v uzavretosti pred vonkajším svetom, avšak otvorená svetu prírody, duchovnému vnímaniu a prežívaniu naturálnej krásy. V roku 1984 sa manželia Bartuszovci rozhodli skončiť manželstvo rozvodom. Nasledovné obdobie sa radí k najaktívnejším v jej umeleckej tvorbe. Vytrhla sa z pomyselných pút a s femínnou energiou sa pustila do nového experimentovania s materiálovou podstatou. Navracia sa k téme stlačenia a previazania sadrových foriem. V roku 1984 vzniká autorská technika pneumatického odlievania, ktorá začala pri tvorbe jednotlivých škrupín (vajec) do cyklu *Nekonečných vajec* [25].⁴⁶ Technika umožňovala autorke vytvorenie dutých foriem (prázdneho jadra so škrupinovým obalom). Vyprázdnená hmota čakajúca na naplnenie svojou vizuálne krehkou schránkou predpovedá deštrukciu. Dočasnosť.

Pri realizovaní umeleckých diel za pomoci tejto techniky musela mať Maria presný plán, pretože celý proces tuhnutia sadry bol veľmi rýchly. V období medzi rokmi 1985–1987 vytvorila množstvo plastík vajca a taktiež reliéfov popraskaných škrupín. Vajcia boli previazané špagátom alebo jemnou nitkou. Pod tlakom kamenného bloku boli pritlačené k zemi. Sadrové škrupiny sú súčasťou aj rozmerných reliéfov. Či už ako celé, alebo prasknuté vajce predstavovalo autorkinu metaforu života a večnosti. Je zárodokom, symbolom plodnosti, metamorfózy, či života. V diele je citeľný materinský prístup, ktorý vníma dielo na úrovni vzťahu matky a dieťaťa.⁴⁷

Výrazová stopa diela je založená na osobnom dotyku umelkyne. Nie len priamo na jej fyzickom odtlačku, ale taktiež na psychickom. Maria samú seba označuje za spútanú a prepojenú s problémami vlastného života.

Po rozvode sa utíča do krehkej škrupiny vajca, späť do materinského lona, útočiska kde sa chce zotaviť. Škrupina komunikuje ako ochranný organizmus, domov, nový priestor.

⁴⁶ Podcast rozhovor s Juliet Bingham viedol Bon Luka 24. 8. 2023 v Carnegie Museum of Art, Pittsburg.

⁴⁷ Viz Gabriela Garlatyová (pozn. 6), s. 354–356.

2. Výstava ako živý organizmus a umelec-kurátor

„Dávam prednosť tomu, aby bola moja práca vystavená vonku...Myslím si, že socha rastie na otvorenom svetle a s pohybom slnka sa jej vzhľad stále mení; a s priestorom a oblohou nad ním sa môže rozpínať a dýchať.“⁴⁸ (Barbara Hepworth, London 1963). Mária Bartuszová tvorila v záhradných ateliéroch. V tomto izolovanom prostredí nadviazala dialóg s prírodnou vibráciou, ktorá doznievala v jej čistom ženskom tele. Svoju experimentálnu činnosť neukončila pri práci s materiálom a formou, ale pokračovala v nej pri práci s inštalovaním diel do priestoru. Záhrada jej umožňovala testovať materiálové vlastnosti plastík v živej prírode, ale taktiež experimentáciu inštalovania diel.⁴⁹ Vzniká priamy kontakt priestoru, v tomto prípade naturálnym prostredím s umeleckým dielom.

Ateliéry situované v záhrade využívali pre svoju tvorbu viaceré umelkyne (Barbara Hepworth, Louise Bourgeois, Camille Claudel atď.). Česká sochárka Hana Wichterlová tvorila vo svojom ateliéry od roku 1935 do svojej smrti v roku 1990. S úpravou vtedajšieho fotografického štúdia a jeho vonkajších priestorov jej pomáhala sestra, ktorá bola vyštudovanou záhradnou architektkou. Ateliér predstavoval kľudnú oázu, kde autorka mohla autonómne tvoriť. Rovnako tak slúžil na prezentáciu tvorby pre umeleckých priateľov⁵⁰, medzi ktorými sa mohli objaviť potencionálny výstavní partneri.

Mária Bartuszová vo svojom ateliéry prijímala hostí, ktorí sa zaujímali o jej tvorbu. V roku 1991 ju tu navštívil Bart deBaere⁵¹, ktorý sa zoznámil s jej dielom v Galerii Christine Koenig vo Viedni⁵². Záhradný ateliér tak slúžil taktiež ako miesto prepájania sa s ľuďmi, ktorým dôverovala a vnímala ich spoločenskú autoritu.

⁴⁸ Michael Shepherd, *Barbara Hepworth*, London 1963.

⁴⁹ Viz Gabriela Garlatyová (pozn. 6), s. 302–303.

⁵⁰ Josef Sudek, Otto Rothmayer, František Tichý, Jaroslav Seifert, Vladimír Holan, Josef Topol, Anna Masaryková, Růžena Vacková a ďalší.

⁵¹ Bart de Baere je riaditeľom MHKA, Múzea súčasného umenia v Antverpách. Venuje sa prevažne histórii umenia a archeológii. V rokoch 1986 až 2001 bol kurátorom v Múzeu súčasného umenia v Gente (dnes S.M.A.K.). Organizoval a kurátoroval podujatia pre rôzne inštitúcie v zahraničí, vrátane Documenta IX v Kasseli, kde bol členom kurátorského tímu.

⁵² Galerie Christine Koenig bola prvou zahraničnou galériou ktorá prezentovala diela Márie Bartuszovej.

Máriina tvorba sa značne zmenila po rozvode s Jurajom Bartuszmom. Uvoľnila svoje vnútorné napätie a nechala svoje vízie uniknúť do priestoru.⁵³ Prvýkrát tu vytvorila stromovú skulptúru v roku 1987, ktorá mala slúžiť ako predpríprava k *Stromu*, objektu pre výstavu v Košiciach [26].⁵⁴ Slivkový strom oblievala sadrou a sťahovala špagátmi, čo vytváralo vizuálny dojem zamrznutia, zasneženia a taktiež popraskania, napadnutia vonkajšími vplyvmi. Do koruny stromu umiestnila sadrové “hniezda”, ktoré sa v jej neskoršej tvorbe objavujú ako *Popraskané vajcia*. Autorská technika práce so sadrou bola na jednej strane intuitívna, pretože s ňou pracovala podľa svojho aktuálneho psychického rozpoloženia, avšak na druhej strane si sadra vyžaduje presný plán postupu, pretože mení skupenstvo v krátkom časovom intervale.⁵⁵

Umelec outsider sa spája s prírodou a využíva jej potenciál. Rozjímanie v naturálnom prostredí viedlo k cyklu *Vojnové hry* poľskú umelkyňu Magdalenu Abakanowicz [27]. Na vidieku, mimo ateliéru vo Varšave, vytvárala z mŕtvych stromov monumentálne sochárske objekty, ktoré boli použitím sekery a píly opracované a následne pridaním oceľových puzdier a uzáverov na jednotlivé časti stromu prevedené do finálnej podoby. Z minimálneho množstva prostriedkov vie autorka vyťažiť maximum emocionálnej reakcie. *Vojnové hry* konfrontujú diváka s fyzickou bolesťou, utrpením a agresiou. Dielo je možné čítať dvojsmerne ako metaforu zbrane a obeť.⁵⁶ Traumatické obdobie Márie Bartuszovej bolo poznačené taktiež aj smrťou jej otca. Potrebovala svoj náročný životný a umelecký cyklus uzavrieť.

Na výstave *Elektrárň T* v Tatranskej galérii v Poprade v roku 1993 odprezentovala Mária Bartuszová svoju jedinú exteriérovú *land art* inštaláciu. Pozostávala z 12 sadrových vajec, ktoré boli špirálovito za sebou jemne zatlačené do ílovitej pôdy [28]. Podľa dochovaných kresieb a záznamov vieme, že Mária

⁵³ Eloise Hendy, *Endless Eggs*, *Plinth*, <https://plinth.uk.com/blogs/magazine/endless-eggs>, vyhľadane 10. 5. 2023.

⁵⁴ Viz Gabriela Garlatyová (pozn. 6), s. 370–371.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 360–361.

⁵⁶ Barbara Rose, *Magdalena Abakanowicz*, New York City 1985, s. 128.

intenzívne uvažovala o realizácii špirálovitého modelu.⁵⁷ Špirálou prúdi energia do centra, v ktorom pulzuje a opätovne sa vytláča naspäť. Podľa dochovaných fotografií pôsobí inštalácia ako zenová záhrada, meditatívne miesto, kde sa spája ľudská stopa/ odtlačok s prírodným povrchom.⁵⁸ Súčasťou mali byť taktiež kamene, nakoniec však inštaláciu uskutočnila bez nich.⁵⁹ Kurátorom výstavy v Poprade bol Vladimír Beskid⁶⁰, ktorý sa o jej dielo zaujímal a už počas jej života ju zaradil do viacerých výstavných celkov a publikoval o nej niekoľko esejí a článkov. V spolupráci s Máriou sa zhodli v kurátorskom uchopení diela v exteriéri.

Výstava je živým organizmom, kde každý objekt má svoje konkrétne miesto. Mária pre výstavu *Súčasný slovenský výtvarný umenie a fotografie*, v Prahe, v roku 1991, vytvorila dve rozmerné plastiky, ktoré boli cca 250 cm vysoké a boli z dreva a sadry. Diela boli po skončení výstavy zničené. Dochované sú len fotografie, ktoré nám vytvárajú predstavu o tom ako bolo dielo prezentované na výstave.⁶¹ Prchavosť, vanitas a efemérnosť sú špecifické pre tvorbu Márie Bartuszovej. Akčne a expresívne zachádzala nielen s materiálom ale aj s výstavným priestorom a objektom. Vytváranie hmotného dôkazu existencie a následná dekonštrukcia vlastného odtlačku. „Ničenie je nevyhnutná funkcia. Všetko má svoj čas a všetko musí ísť.“⁶² (Louise Bourgeois, New York 2005).

Pre autora je jednoduché preniesť imaginárnu predstavu o inštalácii diela do reálneho priestoru. Preto je bazálny práve vzťah medzi kurátorom a umelcom, ktorí musia spolupracovať a vnímať prostredie na rovnakej úrovni. Nie vždy sa podarí nadviazať ideové prepojenie, ako tomu bolo napr. pri inštalácii výstavy v galérii ZSVU v Košiciach, roku 1988, kedy sa Mária s kurátorom G. Kladekom nezhodla na

⁵⁷ Viz Gabriela Garlatyová (pozn. 6), s. 488–489.

⁵⁸ Japonská záhradná kultúra pozitívne ovplyvnila Máriu a viedla ju aj k striedmemu životnému štýlu.

⁵⁹ Viz Gabriela Garlatyová (pozn. 6), s. 488.

⁶⁰ Vladimír Beskid (1962) je slovenský historik, teoretik a pedagóg výtvarného umenia. V roku 2013 pracoval ako umelecký riaditeľ EHMK (Európske hlavné mesto kultúry) v Košiciach. V pozícii kurátora vystavoval v domácich aj zahraničných inštitúciách. Od roku 2018 pôsobí ako riaditeľ Galérie Jána Koniarika v Tmave.

⁶¹ Viz Gabriela Garlatyová (pozn. 6), s. 487–489.

⁶² Claire Margat (rec.), Fragilités, *Art press revue*, 2022, č. 506, 20. 12., s. 72.

výslednom uchopení celku.⁶³ Po nezhodách Mária prevzala plnú zodpovednosť nad výstavou a dokončila ju aj v pozícii kurátorky.

Od smrti Márie Bartuszovej v roku 1996 sa s jej tvorbou zachádzalo kurátorsky rôzne.

Jednou z najaktuálnejších výstav, ktorej bola Mária Bartuszová súčasťou je *fragilités* v Pražskom Rudolfiniu, ktorá sa konala od Októbra 2022 do Januára 2023 [29]. Kurátorkami výstavy boli Elena Sorokina⁶⁴ a Silvia Van Espen⁶⁵. Téma pojednáva o tzv. *écologie du sensible* (ekológia cítenia), vychádza z „*citlivej a intuitívnej pozornosti k nášmu prostrediu*“⁶⁶ (Elena Sorokina, Praha 2022). Ekológiou zmyselného sledujeme vnímanie sveta okolo nás a akým spôsobom zmyslový zážitok ovplyvňuje naše porozumenie reality a kultúrnych javov. Kontrastne téma *fragilités* taktiež demonštruje silu ženského organizmu, ktorý sa transformuje a často roztriešti vplyvom okolitých “tlakov”. V rámci výstavy sa predstavilo celkovo 17 umelcov. V miestnosti presvetlenej naturálnym bielym svetlom boli diela Márie Bartuszovej v priamom kontakte s ostatnými umelcami, konkrétne Louise Bourgeois, Gety Brātesca, Aliny Szapocznikow a Francisa Alýsa. Spoločný priestor zdieľali a vzájomne sa v ňom prepájali. Diela Márie Bartuszovej boli v priestore voľne usporiadané. Monumentálnejšie diela sa nachádzali na zemi, reliéfy na stenách, alebo v kombinácii stena a zem.

Dielo *Tlakom deformovaný tvar* (1986), charakterizuje obraz vlastnej krehkosti [30]. Dielo predstavuje zmenu vzťahu a stavanie krehkosti vedľa sily (metaforicky aj doslovne).⁶⁷ Dôležité je nazeranie na dielo skrz pojem “ekológia cítenia”, ktorý vedie k presvedčeniu, že príroda je predĺžením nás samých a nie len predmetom

⁶³ Ibidem, s. 480.

⁶⁴ Elena Sorokina je ruská kurátorka a historička umenia. Pôsobila v popredných umeleckých inštitúciách, okrem iného svoju prax uplatnila v kurátorskom tíme Documenta 14 (2017) a taktiež ako spolukurátorka Arménskeho pavilónu na 59. ročníku Benátskeho bienále.

⁶⁵ Silvia Van Espen je slovenská kurátorka a galeristka. Je spoluzakladateľkou galérijnej siete ZAHORIAN & ESPEN.

⁶⁶ Silvia Van Espen - Elena Sorokina (edd.), *fragilités* (kat. výst.), Galerie Rudolfinum, Praha 2022.

⁶⁷ Mária Modrovich (rec.), Krehkosti, *Vlna*, 2023, č. 94, 26. 5., s. 117.

racionalnej vedy.⁶⁸ Za nájdením nového aspektu fungovania v balanse so životným prostredím stojí práve uvedomenie si dôsledkov krehkosti a zraniteľnosti.

Výstava spája domáce osobnosti so zahraničnými a prehľbuje tému v celosvetovom diskurznom poli. Skrz historickú aj súčasnú umeleckú tvorbu autorov vznikol priestor na reflektovanie témy krehkosti ako fyzických, emocionálnych a konceptuálnych javov.

V časti výstavy, ktorá spracovala diela Márie Bartuszovej a ďalších spomínaných autoriek sa rozvíja problematika aspektu ženskej rodovej línie – matrilinearity. Tento pojem je dôležitý pre chápanie konceptu sub-výstavy. Rodinná kultúra bola jedným zo zásadných spoločenských faktorov. Autorky otvárajú témy emocionálnej rovnováhy a materstva (Mária Baruszová), samoty, straty a odlúčenia (Louise Bourgeois), rodičovstva, sexuality, identity (Alina Szapocznikow) a individuality (Gety Brătesca).

„Naša krehkosť je to, čo nás definuje.”⁶⁹ (Claire Margat, Paríž 2022). Kurátorka Elena Sorokina sa otázkami príbuznými téme krehkosti venovala už v predchádzajúcom výstavnom projekte s názvom *At The Mercy of Others: The Politics of Care* pre Whitney Museum of American Art (2005). V rovnomennom katalógu z etymologického hľadiska rozoberala slovo *curating* (kurátorstvo), ktoré pochádza zo slova *take care of* (starat' sa) a neobvyklosť tejto témy z hľadiska koncepcie výstavy. V úvode taktiež reaguje na množstvo umelcov, ktorí sa témou zaoberajú a ich iniciatíva je práve kľúčová k vytvoreniu projektu.⁷⁰ Kurátorské spracovanie témy krehkosti v širokom kontexte si vyžaduje intenzívnu starostlivosť pri výbere jednotlivých umeleckých zástupcov. V rôznorodosti spočíva odlišnosť. Margherita Caselli⁷¹ sa v kritickej recenzii vyjadruje o heterogenite umeleckých diel, ktoré sa kurátorská dvojica rozhodla vystaviť. Jednotlivé diela však spája

⁶⁸ Anna Vartecká, Krehkosť ako aktuálna paradigma (rec.), *Profil*, 2022, č. 4., 14. 9., s.116.

⁶⁹ Claire Margat (rec.), *Fragilités*, *Art press revue*, 2022, č. 506, 20. 12., s. 72.

⁷⁰ Elena Sorokina, *At the Mercy of Others: The Politics of Care* (kat.výst.), Whitney Museum of American Art in New York City 2005.

⁷¹ Margherita Caselli je talianska novinárka, ktorá sa zameriava predovšetkým na recenzie umeleckých výstav pre multimediálny online magazín Exibart.

interpretačný kľúč *fragilités* a teda skutočná sila vzťahov, ktorá je daná individualitou krehkostí a slabostí.⁷²

Pre porovnanie s inštaláciou diel na documente 12 (2007) v Kasseli⁷³, kurátorka Ruth Noack⁷⁴ zvolila priestory Aue Pavilónu, ktorý bol vytvorený priamo pre výstavný účel [31]. Tvorba Márie Bartuszovej bola prezentovaná v priestore rozloženej bielej kocky, nekonfrontovaná tvorbou iného umelca. Ruth Noack demonštruje tzv. "white cube" a odmieta ju ako spôsob pre vystavovanie umeleckých diel. Kurátorsky zachádza s priestorom odlišne napr. zavedením farby a svetla do inštalácie. Diela sú reinterpretované skrz farbu stien a svetelné podmienky, ktoré vytvárajú nekomfortný pocit. Návštevník je priamo konfrontovaný umeleckým dielom.⁷⁵

Hlavná kurátorka Ruth Noack taktiež pracuje s témou *fragilités* a s krehkosťou formy zachádza v kurátorskom prístupe vecne. Rozhodnutie umiestniť diela pospolu na výstavné stolíky potiahnuté purpurovou plšťou⁷⁶ a nie do sklenených vitrín, zdôraznilo vecnosť a objektovalizovalo jednotlivé sochárske práce [32]. Tento kurátorský prístup ku krehkým prácam Márie Bartuszovej bol riskantný z dôvodu, že documentu 12 navštívilo viac ako 750 000 ľudí, avšak podporil myšlienku životaschopnosti, ktorú by naopak za sklom stratili. Kurátorka nechce zachádzať s dielom tak, aby ho deformovala za účelom nadobudnutia nového významu, ale naopak chce podporiť jeho myšlienku v najlepšom svetle.

Zastúpenie Marie Bartuszovej na 12. ročníku documenty bolo odôvodnené potrebnou propagáciou geniality autorky. Ruth Noack vníma tvorbu Márie

⁷² Margherita Caselli (rec.), *Fragilités del nostro tempo: la mostra internazionale al Rudolfinum di Praga*, *Exibart*, <https://www.exibart.com/arte-contemporanea/fragilites-del-nostro-tempo-la-mostra-internazionale-al-rudolfinum-di-praga/>, vyhladané 28. marca 2023.

⁷³ Po prvýkrát v histórii sa Documenta organizovala pod vedením dvojice, konkrétne v pozícii kurátorky Ruth Noack a Rogera M. Buergela ako menovaného umeleckého riaditeľa. Ústredná téma niesla názov "The Migration of Forms", ktorá sa zaoberala podobnosťami historických formálnych vzorov aplikovateľných v novom kontexte a taktiež s cieľom ukázať, ako sú formy skutočne prepojené a ako sa ich trajektórie pretínajú v určitých bodoch.

⁷⁴ Ruth Noack je nemecká kurátorka a historička umenia. Vo svojej práci sa okrem iného venuje taktiež feministickej estetike. Na túto tému vydala množstvo publikácií, vrátane monografií známych umelkýň.

⁷⁵ Clare Carolin, *Letter from Germany: It's Not About Representation; It's About Production: Interview with Roger Buergel and Ruth Noack*, *The Brooklyn Rail*, 2007.

⁷⁶ Ruth Noack, *Prítomnosť hmoty ako forma bytia*, in: Gabriela Garlatyová (edd.), *Maria Bartuszová*, Rimavská Sobota 2021, s. 498.

Bartuszovej v minulosti ako neadekvátne ocenenú hlavne z dôvodu, že sa jednalo o ženskú umelkyňu a jej pôsobenie bolo vzdialené od vtedajších kultúrnych centier.

Na documente 12 bola prvýkrát tvorba Márie Bartuszovej prezentovaná širokej verejnosti v zahraničí.⁷⁷ 12. ročník bol taktiež prvým, ktorý zastupovalo takmer rovnaké množstvo ženských umelkýň v porovnaní s mužskými.

Rok 2022 sa stal dôležitým v rámci vnímania sochárky Márie Bartuszovej v spoločensko-umeleckom prostredí.⁷⁸ Veľkým úspechom bola účasť na 59. ročníku benátskeho Biennale. Časová kapsula⁷⁹ 4 pod názvom *A LEAF A GOURD A SHELL A NET A BAG A SLING A SACK A BOTTLE A POT A BOX A CONTAINER (LIST A TEKVICA A ULYTA A SIEŤ A TAŠKA A ŠATKA A VAK A FLAŠA A HRNIEC ŠKATUĽA A KONTAJNER)* [33] sa nachádzala v sekcii “človek a príroda“ pod komplexnou témou Biennale, *The Milk of Dreams*⁸⁰.

Kapsula je inšpirovaná esejou autorky sci-fi literatúry Ursuly K. Le Guin⁸¹ z roku 1986 „*The Carrier Bag Theory of Fiction*“ (Teória fikcie tašky na prenášanie). Základným konceptom je myšlienka, že prvý nástroj ľudstva nebol kopiják alebo oštep ako sa často predpokladá, ale carrier bag (taška na nosenie) alebo nádoba. Demonštruje tým význam prvých výtvorov našich predkov, ktoré boli určené na uchovávanie nazbieraných orechov, bobúľ, ovocia a obilia.⁸² Tieto nádoby autorka demonštruje ako metaforu. Nenesú iba fyzickú podobu, ale sú taktiež nositeľom symbolických a duchovných významov. Kurátorsky je metafora „ikonológie nádob“ vo výstave koncipovaná v rôznych podobách, vrátane sietí, tašiek, vajec, škrupín, misiiek a škatúľ. Téma je artikulovaná taktiež skrz architektonické spracovanie kapsule, ktorá je referenciou na samotnú nádobu. Stáva sa tak nositeľom

⁷⁷ Viz Ruth Noack, (pozn. 76.), s. 499.

⁷⁸ Podcast rozhovor s Juliet Bingham viedol Bon Luka, Carnegie Museum of Art, Pittsburg 24. 8. 2023.

⁷⁹ Šesť časových kapsúl slúžilo na uchopenie historického kontextu v rámci dialógu so súčasným umením. V týchto špecificky navrhnutých priestoroch sa prezentovala tvorba historických umeleckých osobností.

⁸⁰ Názov “Milk of dreams” pochádza z knihy Leonory Carringtonovej (1917–2011), kde sa magický svet podnecuje predstavivosťou a transformácia je vodítkom k pochopeniu vzťahov.

⁸¹ Ursula K. Le Guin (1929–2018) bola americká spisovateľka známa prevažne pre svoje zásluhy v oblasti žánrov sci-fi a fantasy. Vo svojej tvorbe reagovala na témy kultúrnych rozdielov, otázok rodovej a sexuálnej identity, ekológie, životného prostredia a taktiež alternatívnej spoločnosti.

⁸² Ursula Kroeber Le Guin, *The Carrier Bag Theory of Fiction* (1986), in: Denise Du Pont (edd.), *Women of Vision: Essays by Women Writing Science Fiction*, New York 1988.

myšlienky uchovávanía, zhromažďovania, napĺňania-vyprázdnovania. Jednotlivé umelkyne (Ruth Asawa, Mária Bartusová, Toshiko Takaezu, Sophie Taeuber-Arp, Tecla Tofano, Bridget Tichenor, Aletta Jacobs, Maria Sibylla Merian, Maruja Mallo) vytvorili krehkú symbiózu, v ktorej prepojenie s prírodou a telom eskaluje.

Mária Bartusová predstavila v priestoroch Arsenale svoju sériu sadrových nekonečných vajec (1985), ktoré vznikli ako experiment v záhradnom ateliéry. S dielom sa v časovej kapsule zachádzalo ako s exponátom a bolo oddelené sklom od zvyšku priestoru [34]. Multimediálna tvorba vybraných autoriek v rámci sub-výstavy zahŕňala biomorfne sochy (Ruth Asawa, Mária Bartusová), objemnú (Toshiko Takaezu) a taktiež utilitárnu keramiku (Tecla Tofano), textilnú tvorbu (Sophie Taeuber-Arp), mytologickú (Bridget Tichenor) a hypnotickú, surrealistickú maľbu (Maruja Mallo). Zaujímavými príspevkami kapsule sú papier-mâché ženských reprodukčných orgánov od holandskej lekárky Aletty Jacobs⁸³ a taktiež fascinujúce ilustrácie hmyzu a rastlín nemecko-švajčiarskej prírodovedkyne Marie Sibylly Merian⁸⁴.

59. ročník benátskeho Biennale predstavil po prvýkrát v histórii výrazne väčšie množstvo ženských autoriek ako mužských. Tento fakt svedčí o kurátorskej ambícii umeleckej riaditeľky Cecilie Alemani⁸⁵, ktorá sa stala pionierkou ženského kurátorstva na benátskom Biennale. V rozhovore pre *Frieze* sa Cecilia Alemani vyjadrila o snahe vytvoriť transhistorickú výstavu⁸⁶ skrz dialóg medzi generáciami, prostredníctvom tradičných nástrojov. Na otvorenie diskusného poľa v intímnom prostredí boli preto vytvorené časové kapsuly. Ich koncept nemal slúžiť iba ako štrukturálna jednotka ale aj ako forma „micro universa“, kde dostane aj tvorba

⁸³ Aletta Jacobs (1854–1929) sa svojou iniciatívou v oblasti feminizmu zaslúžila o boj za volebné právo pre ženy v Holandsku. Okrem aktivizmu využívala svoje lekárske vzdelanie na edukáciu žien v oblasti funkcie reprodukčných orgánov a sexuality.

⁸⁴ Maria Sibylla Merian (1647–1717) sa okrem iného venovala aj entomológii. Do vedeckej oblasti prispela jednou z najdôležitejších publikácií s názvom *Metamorphosis insectorum Surinamensium* (1705), ktorá po prvýkrát zobrazuje deväťdesiat druhov hmyzu spolu s rastlinami, na ktorých dotvárajú svoje metamorfózy.

⁸⁵ Cecilia Alemani je talianska kurátorka pôsobiaca v New Yorku. Za 20 rokov svojej odbornej praxe pracovala na množstve výstavných projektov, ako napríklad Art Basel Cities: Buenos Aires v roku 2018, v pozícii umeleckej riaditeľky, a taktiež ako kurátorka talianskeho pavilónu na 57. bienále v Benátkach v roku 2017.

⁸⁶ Matthew McLean, Cecilia Alemani: 'I Think the Shows Have Become More Professional or More Perfected, and Kind of Lost', *Frieze*, <https://www.frieze.com/article/59th-venice-biennale-2022-interview-cecilia-alemani>, vyhľadané 25. 4. 2023.

menších rozmerov zaslúženú pozornosť. Zahnutie kapsúl do výstavného celku prinieslo okrem medzigeneračného dialógu taktiež komunikáciu s architektúrou a jej dispozíciou. Hlavné priestory benátskeho Biennale (Giardini a Arsenale) predstavujú neľahkú úlohu pre kurátora z hľadiska zaplnenia. So štruktúrou usporiadania sa Cecilia Alemani vysporiadala skrz spomínané časové kapsuly, ktoré vytvorili rytmus medzi otvorenými a zatvorenými časťami. Kurátorka odmietla spoluprácu s architektmi, pretože ich potreba zanechať stopu by priestoru uškodila. Dialóg je vedený s dizajnérmi, ktorí koncept kapsúl doviedli do finálnej podoby⁸⁷. Dôležitý je prvotný impulz pri vstupe do jednotlivých historických častí. Vnímanie priestoru je deformované skrz farby stien, netradičné textúry povrchov, osvetlenie a formu samotnú. Výstava z roku 2009 s názvom *I campi magnetici* (Magnetické pole) pre Gió Marconi Gallery v Miláne [35] sa inšpiruje rovnomenným surrealistickým textom André Bretona a Paul Soupaulta. Vytvára medzigeneračný rozhovor medzinárodných umelcov, ktorí využívajú identitu, reprezentáciu tela (hlavne ženského) a metamorfózy ako prostriedok uvažovania.⁸⁸ Cecilia Alemani stimuluje návštevníka opäť skrz farby stien, textilné koberce a osvetlenie. V menšej mierke je táto výstava veľmi podobná časovým kapsulám o 13 rokov neskoršieho benátskeho Biennale.

Pre kurátorskú prax Cecilie Alemani je literatúra dôležitou estetickou ozvenou. Vodítkom chápania dialógu vo výstavnom priestore je vzťah medzi textom a vizuálnym umením. Úlohou kurátora je rozprávanie príbehu skrz vzťahy.⁸⁹ Fyzické, metaforické, duchovné, žánrové, symbolické, transhistorické, politické aj sociálne. Demonštrovanie týchto vzťahov je najlepšie uchopiteľné pri zachádzaní s výstavou ako so živým organizmom. Umelecká produkcia tak môže v priestore samovoľne existovať a spájať sa v určitých aj neurčitých kontextoch.

⁸⁷ Podcast rozhovor s Ceciliou Alemani viedla Helen Molesworth, David Zwirner, New York 24. 2. 2023.

⁸⁸ Cecilia Alemani, *I campi magnetici*, *Cecilia Alemani*, <https://www.ceciliaalemani.com/projects/2019-the-magnetic-fields>, vyhľadane 25.3. 2023.

⁸⁹ Podcast rozhovor s Ceciliou Alemani viedla Helen Molesworth, David Zwirner, New York 24. 2. 2023.

2.1. Výstavné celky tvorby Márie Bartuszovej

Kapitola je venovaná štyrom konkrétnym výstavným celkom počas života Márie Bartuszovej a po jej smrti v roku 1996. Prvá vybraná výstava má názov *Mária Bartuszová, sochárske práce I. 1962/1987* a konala sa v roku 1988 v SZVU [36] v Košiciach. Mária Bartuszová tu pracuje po prvýkrát v pozícii umelec-kurátor. Ide o ojedinelý prípad, kedy sa umelkyňa stará o celý výstavný projekt sama a prezentuje nám tak dielo plne autenticky. Súčasťou bola aj in situ inštalácia a dva sochárske objekty, ktoré sa autorka rozhodla po výstave zničiť.

Druhá vybraná výstava má názov *Súčasnú slovenské výtvarné umenie a fotografia* v Prahe, kde Mária Bartuszová prezentovala in situ dva rozmerné reliéfy s konármi a škrupinami zo sadry. Po ukončení výstavy, ktorá trvala od 15. mája do 28. októbra 1991, boli oba objekty zničené.

Po smrti Márie Bartuszovej v roku 1996 sa s jej umelckou tvorbou zachádzalo rôzne. Prvá vybraná výstava s názvom *Mária Bartuszová. Cesta k organickej plastike* sa konala v roku 2005 v Slovenskej Národnej Galérii (SNG) a je prvou monografickou výstavou autorky na Slovensku. Kurátorom bol Vladimír Beskid. Umelkyňa Denisa Lehocká sa podieľala na vytvorení výstavy v pozícii architektky. Vytvorili monotónne ladenú krehkú krajinu, ktorá kvitla a zároveň sa rozpadala. Výstava mala pozitívne ohlasy.

Posledná vybraná výstava je dlho pripravovaná spolupráca s TATE Modern v Londýne. Britská inštitúcia vlastní v zbierkach dielo Márie Bartuszovej od roku 2016 a zamýšľanie nad potencionálnym výstavným projektom mala v pláne už od roku 2018. Pôvodne sa mala uskutočniť v roku 2020, čo nebolo z dôvodu pandémie ochorenia COVID-19 možné. Kurátorkou projektu bola Juliet Bingham. Výstava reflektovala dielo Márie Bartuszovej skrz jednotlivé témy s ktorými autorka pracovala. TATE Modern predstavila dielo pôvodom českej umelkyne za účelom zviditeľniť jej meno aj v zahraničí. Výstava mala pozitívne ohlasy a z tohto dôvodu bolo jej trvanie predĺžené.

Jednotlivé výstavné celky odlišuje nie len možnosť zásahu autorky ale aj kultúrne, spoločenské a geografické prostredie v ktorom sa konali.

2.1.1. Mária Bartuszová, sochárske práce I. 1962/1987, SZVU, Košice, 1988

Výstava s názvom *Mária Bartuszová, sochárske práce I. 1962/1987* sa konala v roku 1988 vo výstavnej sieni Zväzu slovenských výtvarných umelcov v Košiciach [36].⁹⁰ ZSVU od polovice 80. rokov až do zrušenia na jeseň 1990 patrila k významným výstavným sieňam, pre hlavne individuálnu aktivitu umelcov (Vladimír Jeník, Adolf Born, Juraj Bartusz, Milan Knižák atď.)⁹¹ V rámci svojho najväčšieho rozkvetu tu vystavovala Mária Bartuszová, ktorá vo svojej vrcholnej forme reagovala na problém zachádzania s materiálou formou, perforovaním tvaru, jeho deštrukciou.⁹² Umelkyňa tu chcela prezentovať svoju vtedajšiu novú tvorbu, ktorá dovtedy nebola vystavená. Jej prvá autorská výstava sa konala roku 1983 v Trenčíne. Odvtedy sa jej umelecká tvorba značne rozrástla a iniciatívna autorka sa o ňu chcela podeliť.

Výstava trvala od 12. januára do 21. februára, takže bola sprístupnená širokej verejnosti v pomerne krátkom časovom intervale. Kurátorsky ju zo začiatku zastrešoval Gabriel Kladek⁹³, ktorý vytvoril aj fotografie jej vystavovaných diel pre katalóg s rovnomenným názvom. Jeho čiernobiele fotografie dokonalo zachycovali vibráciu sadrových plastík a reliéfov v umelo vytvorenej abstraktnej džungli. O grafickú úpravu katalógu sa postaral umelec Ľubomír Badiar⁹⁴, ktorý sa venoval úžitkovému grafickému dizajnu a vo vzťahu s Máriinou tvorbou tu prepojenie našlo symbiózu. Profesionálny vzťah Márie Bartuszovej a Gabriela Kladeka sa počas realizácie výstavy ukončil vzhľadom k nedorozumeniam, ktoré vznikli.⁹⁵ To skomplikovalo proces jej inštalácie a bolo tým zapríčinené aj oneskorenie jej otvorenia. Tento komplikovaný vzťah s bývalým pracovníkom oneskoril aj vydanie

⁹⁰ Zväz bol zameraný na podporu a organizovanie činnosti výtvarníkov v Košiciach a okolí. Jeho cieľom bolo poskytovať umelcom priestor na tvorbu, vystavovanie ich diel a podporu v ich profesijnom rozvoji.

⁹¹ Peter Tajkov - Dorota Kenderová, *Po moderne. Metropola východu 1945–1989*, Košice 2019, s. 120–121.

⁹² Viz Gabriela Garlatyová (pozn. 6), s. 360.

⁹³ Gabriel Kladek (1941–2023) bol historik umenia, fotograf a aktivista. Pôsobil na Škole umeleckého priemyslu v Košiciach.

⁹⁴ Ľubomír Badiar (1958) pôsobil vo Zväze slovenských výtvarných umelcov (ZSVU) na pozícii výtvarného referenta, ktorý mal na starosti organizáciu výstav.

⁹⁵ Mária Bartuszová v liste, písanom zo Železničiarkej nemocnice v Košiciach, vyjadruje nesúhlas s postupom práce, neinformovaním o jednotlivých krokoch pri formovaní výstavy. Kriticky komentuje jeho správanie pri zachádzaní s výstavou a katalógom, ktoré je v rozpore s jej vnímaním.

jej prvého katalógu. Nakoniec sa počas trvania výstavy konečne dostal do rúk návštevníkom, ale nespĺňal očakávania autorky, ktorá by ho so svojim precíznym prístupom k práci koncipovala inak. Dlhodobu očakávaný katalóg vyšiel bez odborného textu a chýbajúce boli aj dôležité biografické a bibliografické údaje. „... *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 diapozitív 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 toľkokrát moje meno. Nechápem, prečo ste sa ma nespýtal, či to tak smie byť v katalógu.*“⁹⁶ (Mária Bartuszová, Košice 1988).

So skutočnou výstavou pracovala Mária intuitívne, experimentálne a zachádzala tento krát nie s materiálou formou ale tou architektonickou.⁹⁷ „*Architektúra a umenie sú prepletené*“⁹⁸ (Hans Ulrich Obrist, Cambridge 2018). Priestor galérie tvarovala ako plastickú hmotu a vytvorila tak autorský koncept, kde bolo všetko podmienené jej imagináciou. Prenáša svoj záhradný svet, ktorý jej vždy poskytoval útočisko do verejnej inštitúcie.

Výstavná sieň je detským ihriskom, kde percepcia diváka hrá dôležitú rolu. Po prvýkrát sa stretávame s Máriou Bartuszovou v pozícii umelec-kurátor. Výstava nebola členená chronologicky ani tematicky. Mária s ňou pracovala v plnej slobode ako s organizmom, ktorého živé časti sa vzájomne preplietajú a dopĺňajú na rôznych úrovniach.

Galéria SZVU sa nachádzala na prízemí budovy situovanej v nároží Hlavnej a Alžbetinej ulice. Tvorili ho tri súvislé priestory s dispozičným riešením v tvare

⁹⁶ Gabriela Garlatyová, *Mária Bartuszová (1936–1996). Sochárske dielo v kontexte umenia* (dizertačná práca), Ústav pro dějiny umění a kultury FF UK, Praha 2020, s. 179–180.

⁹⁷ Vladimír Beskid - Anna Bartuszová - Gabriela Garlatyová (edd.), *Mária Bartuszová: Cesta k organickéj plastike 1962–1996* (kat. výst.), Rimavská Sobota 2006.

⁹⁸ Hans Ulrich Obrist, *Rouse Visiting Artist Lecture* (prednáška), Harvard University, <https://www.gsd.harvard.edu/event/hans-ulrich-obrist/>, vyhľadane 25.4. 2023.

písmena “L”. Zaujímavý bol kontrast medzi bielymi stenami a tonálnou farebnosťou Máriiných výstavných objektov s podlahou z tmavých dlaždíc. V prvej miestnosti, ktorá bola otvorená do ulice rozmerným, dnes už neexistujúcim oknom, vznikla in site inštalácia doplnená ďalšími previazanými, stlačenými objektmi a dvomi reliéfmi.

Autorka vytvorila inštaláciu do výrezu okna, čím prilákala množstvo okoloidúcich nahliadnuť do priestorov [37]. Skomponovaná bola zo spleti nití v ktorých jemne vo vzduchu balansovali oblé sadrové objekty.⁹⁹ Snová pavučina pripomína inštalácie autoriek Chiharu Shiota (1972), Mony Hatoum (1952) či Evy Hesse (1936–1970). Práve Eva Hesse¹⁰⁰ o svojom najznámejšom diele s názvom *Right After* z roku 1969 hovorí ako o veľmi usporiadanej kompozícii, ktorá by však mohla byť viac štruktúrovaná [38]. Autorka ju však necháva meniť sa svojím vlastným smerom, čo vytvára chaos. A ten môže byť štruktúrovaný ako ne-chaos.¹⁰¹ Tak pôsobí aj spleť, ktorú Mária vytvorila pre galerijný priestor. Chaoticky a zároveň štruktúrovaná usporiadane. Rovnako tak Eva Hesse konfrontuje diváka skrz umelecké dielo, ktoré je vnímané ako telo, bez toho aby nám formu ľudského tela pripomínalo čo i len v minimálnych náznakoch.¹⁰² V jemnej pavučine sú zapletené subtilne sadrové objekty, ktoré upozorňujú na krehkosť a nemožnosť dýchania. Spleť v ktorej je nemožné sa svojvoľne pohybovať a kde každému pohybu predchádza tlak a bolesť. Práve táto in site inštalácia sa stala nosným prvkom každej autorskej výstavy Márie Bartuszovej. Kurátori s ňou zachádzajú v autorskom rukopise a umiestňujú ju do reálneho (Rüdiger Schöttle Gallery) alebo umelo vytvoreného okna (Tate Modern). Je možné ju vnímať ako autoportrét, ktorý nenesie základné prvky portrétu ale vo svojej výrazovej forme sprostredkováva autorkinu podobu.

V ďalšej miestnosti sa nachádzal v centre *Škrupinový reliéf* (1985), emblematické dielo sochárky reagujúce na architektúru prírody. Doplnený bol o

⁹⁹ Viz Peter Tajkov - Dorota Kenderová (pozn. 88), s. 120–121.

¹⁰⁰ Eva Hesse bola americkou umelkyňou, ktorá emigrovala z Nemecka počas Druhej svetovej vojny. V priebehu svojej umeleckej kariéry sa venovala prevažne inštalácii a sochárstvu v rôznych materiálových prevedeniach vrátane latexu, skla, kovu a textílií. Svojím experimentovaním v zachádzaní s tvarom vytvárala abstraktné, organické diela, v ktorých spájala osobnú intímnu skúsenosť so širšími kultúrnymi a filozofickými témami.

¹⁰¹ Ellen H. Johnson, Order and Chaos: From the Diaries of Eva Hesse, *Art in America*, Summer 1983, 10. 5., s. 118.

¹⁰² Katy Hessel, *The Story of Art without Man*, London 2022, s. 300.

Topenie snehu II. (1985), vedľa neho nasledovala guľovitá perforovaná plastika, sadrový reliéf s vloženými kameňmi a taktiež reliéf *Homage to Fontána I.* (1987) [39].

Druhá protiľahlá stena obsahovala menšie objekty *Reliéf s kameňmi* (1986), kolorovaný čiernou farbou *Reliéf so škrupinami* (1986) a v drevenom rámiiku malý reliéf s previazanými kukľovými tvarmi. Tretiu miestnosť tvorili dva menšie izbové priestory, prepojené veľkým otvoreným priechodom, kde bol zasadený objekt *Brány* (1987).

Predchodcom bola ranná plastika *Ďážď* z roku 1964 inšpirovaná Giacomettiho zachádzaním s materiálovou formou. Objekt *Brána* sa po výstave zničil. Rovnako tak pravdepodobne aj objekt *Strom* (1987), ktorý dominoval poslednej miestnosti.¹⁰³ Fotografia tejto site specific inštalácie v záhrade Márie Bartuszovej vytvorená G. Kladekom bola použitá na titulnej stránke katalógu výstavy, rovnako tak aj pre jej plagáty [40]. „Hlavnou figúrou inštalácie je telo ovocného, slivkového stromu, na ktorom rastú sadrové objekty ako vajcia vytvárajúce hniezda, miesta na bývanie.”¹⁰⁴ (Gabriela Garlatyová, Rimavská Sobota, 2020). Zrejma je konfrontácia myšlienkou upadnutia do zabudnutia, pomínutelnosťou bytia, rozpadu.

Výstava reflektovala mimo personálnych, osobných tém, taktiež ekologické kauzality. Plauzibilita vybraných diel otvárala široké pole pre environmentálnu diskusiu. Inštalácia *Wrapped Trees* (1998) od umeleckej dvojice Christa a Jeanne-Claude¹⁰⁵ vytvorená v parku Fondation Beyeler, rezonuje podobnou energiou [41]. Impulz prichádza z monumentálnosti site specific objektu, ktorý je v tomto konkrétnom prípade strom, zabalený do plastovej fólie. Téma negatívneho zachádzania s prírodným prostredím je tu paradoxne komunikovaná skrz ochranu stromov plastovou pokrývkou. Vizuálne sci-fi pôsobiace objekty, kde prežívajú osamotení jedinci v úkryte pred vonkajším prostredím. V krehkej inštalácii od Márie

¹⁰³ Na výstave *Šedá cihla 35/92*, ktorú zorganizovala Galéria U bieleho jednorozce v Klatovy/Klenová, s dvomi reprízami v Košiciach a Senici sa objavil objekt *Stromu*. Nie je však isté či sa jednalo o konkrétnu inštaláciu z Košickej výstavy alebo o jeho kópiu.

¹⁰⁴ Viz Gabriela Garlatyová (pozn. 93), s. 154.

¹⁰⁵ Bulharský umelec Christo a francúzska umelkyňa Jeanne-Claude boli maželská dvojica. Spolu vytvorili viacero významných diel, ktoré zahrňovali zabalovanie známych pamiatok a priestorov do textílií. Ich práca bola známa svojou jedinečnou schopnosťou transformovať verejné priestory a vyvolávať diskusiu o význame umenia vo verejnom priestore.

Bartuszovej, rozbité škrupiny vajec v korune stromu artikulujú práve nedostatočnosť protekcie a tým spôsobený rozpad existujúceho. Strom už neslúži ako domov/útočisko, jeho štruktúra sa napadnutím formálne zmenila. Ďalej sa tu nachádzali *Horizontálny reliéf* (1986) a *Vertikálny reliéf* (1986), ktoré pracovali so zatláčaním hmoty. Na zemi v priestore sa nachádzal reliéf s drevenými kladami hmotnosťou deformujúci sadrové bubliny.¹⁰⁶

Poslednými vystavenými objektmi bol biely reliéf s motívom vynárajúceho sa hranatého tvaru a kontrastný reliéf kolorovaný modrou farbou. Zaujímavé je, že Mária vystavila obe svoje kolorované diela, ktoré reagujú na negatívny vzťah človeka k prírode.¹⁰⁷ Pravdepodobne chcela vyzdvihnúť svoju schopnosť pracovať aj v iných ako tonálnych farbách. Zároveň tieto kolorované reliéfy v monotónnom bielom priestore vzbudzovali pozornosť a podnecovali k otvoreniu diskusie na tému negatívneho zachádzania s prírodným potenciálom.

Výstava pôsobila vzhľadom k malým priestorom galérie a veľkému množstvu vystavovaných diel preplnene a chaoticky, čo však kontrastne vnímal Etienne Cornevin¹⁰⁸, ktorý výstavu *Mária Bartuszová, sochárske práce I. 1962/1987* navštívil a kriticky reflektoval. V rovnakom roku kurátorsky pracoval s dielom sochárky Márie Bartuszovej na výstave *40 artistes tcheques et slovaques* (40 českých a slovenských umelcov) v ktorej rovnomennej knihe publikoval svoju úvahu o autorkinej výstave v Košiciach.¹⁰⁹ Jeho reakcia na výstavu bola pozitívna. Tvorbu pražskej sochárky reflektuje do kritického textu, ktorý sa vymyká štandardom umeleckohistorického písania. Text začína slovami „*Sadra... Kassandra.... Asana.... Sady raja.*“¹¹⁰ (Etienne Cornevin, Paríž 1990). Prvotne tu autor vytvoril náhodnú intuitívnu úvahu, ktorej základom je slovo sadra a pojmy s jeho zvukovou podobnosťou. Približuje nám tak svoj zámer o objasnení kľúčového materiálu, s ktorým Mária Bartuszová pracuje hneď na začiatku.

¹⁰⁶ Viz Gabriela Garlatyová (pozn. 6), s. 479.

¹⁰⁷ Ibidem, s. 480.

¹⁰⁸ Etienne Cornevin (1950–2016) bol francúzsky filozof a výtvarný kritik. Zaslúžil sa o propagáciu slovenských umelcov a umelkýň v časoch normalizácie hlavne vo Francúzsku.

¹⁰⁹ Etienne Cornevin, *40 artistes tcheques et slovaques 1960–1999*, Paris 1992.

¹¹⁰ Ibidem Etienne Cornevin (pozn. 109).

Ďalej sa Etienne Cornevin vyjadruje k opozitám a dualitám, ktoré vznikajú a na základe ktorých je celok v rovnováhe. Poetický jazyk využíva napr. pri charakterizovaní bielej farby, ktorú spája s prírodným motívom snehu. Taktiež o bielej farbe hovorí v dôležitom symbolickom význame, ako o previazanosti celej tvorby v priestore, ktorá vytvára atmosféru čistého a absolútneho.

Bližšie charakterizuje umeleckú inštaláciu *Strom* slovami „...*pripomína mŕtve stromy od Hieronyma Boscha. Snád' o tristo rokov sa nájde umelec, ktorého diela budú evokovať zvláštne a krásne sadrové obrazy, ktoré robila Mária Bartuzsová koncom 20. storočia.*”¹¹¹ (Etienne Cornevin, Paríž 1990).

Výstava reflektovala Máriine vnímanie výstavy ako živého organizmu, čo francúzskeho filozofa zaujalo a rozhodol sa abstraktnú tvorbu prezentovať v rovnakom roku v umeleckom centre, Paríži.¹¹²

2.1.2. Súčasné slovenské výtvarné umenie a fotografia, Praha, 1991

Kolektívna výstava *Súčasné slovenské výtvarné umenie a fotografia* sa uskutočnila v Prahe a trvala od 15. mája do 28. októbra 1991. Kurátorkou výstavy bola Adriana Krnáčová. Mária Bartuzsová pre túto príležitosť zhotovila dva in site rozmerné sadrové objekty, ktoré boli po ukončení výstavy samotnou sochárkou zničené.

Reliéfny pozostávali zo sadrových škrupín vytvorených pneumatickou technikou odlievania a pokrčenej plastickej plachty [42]. Tá slúžila ako podklad pre zatlačanie predmetov do jej ľahko sa deformujúcej štruktúry, pričom po zaschnutí materiálu bola odstránená. V priestore boli umiestnené pred šikmou bielou stenou, ktorá zodpovedala rozmerom výstavného objektu, 250 cm. Prvý reliéf bol po stranách upevnený špagátmi k dreveným trámom. Pod ním sa nachádzal druhý reliéf bohatejšej formy, ktorý bol zospodu opretý o konštrukciu z drevených dosiek. Reliéfny sa nedotýkali, vznikala medzi nimi priestor na priehľad skrz.

¹¹¹ Etienne Cornevin, *40 artistes tcheques et slovaques 1960–1999*, Paris 1992.

¹¹² Jana Geržová, Úvaha o tom, čo dal Etienne Cornevin Slovensku a čo ono dalo jemu, *Profil*, 2016, č. 3, 10. 12., s. 122–124.

Mária Bartuszová prácu s plastickými plachtami využívala vo viacerých reliéfnych objektoch. Objekty prerezávala a následne do poškodených miest vkladala rôzne cudzie predmety (*Fontána I. a Fontána II.*). Predmetom deštruktívnej činnosti je fascinácia prázdnotou. Univerzálna téma, ktorou sa zaoberal napr. umelec Lucio Fontana¹¹³ (1899–1968), ktorého Mária obdivovala a objavujú sa o ňom záznamy aj v jej poznámkach.¹¹⁴

Anke Kempkes na prednáške Sympóziium v rámci výstavy *Mária Bartuszová. Provisional Forms* (2014) v Múzeu Moderného umenia vo Varšave vysvetľuje, že Mária “gendrovala” modernizmus aj skrz zdokonalenie diela Lucie Fontany.¹¹⁵ Taktiež hovorí, že Bartuszovej vzťah ku konceptu a mysleniu umelca bol hlbší. Úspešne sexualizovala jeho dielo a dala mu rod.¹¹⁶ Autor s formou pracuje agresívne. Prerezával, bodal a pichal do napnutého plátna za účelom otvorenia nového priestoru a preskúmania tak jeho hĺbky. Ikonograficky môžu jeho plátna pripomínať tvar vulvy alebo vajca (*The end of God*, 1963) [43], ktorý si Mária prevzala a reflektovala v dielach *Fontána I. a Fontána II.* Spracovala jeho tendenciu a pridáva jej feminný, sexuálny rozmer, kedy je cudzie teleso vytláčané (pôrod) alebo naopak vtlačané (spojenie mužského a ženského princípu) do prierezu/otvoru.

Vnímať priestor skrz objekt, ktorý vám stojí v ceste je zložitejšie ako v prípade, že máte možnosť s ním zachádzať v plnej expresivite tak, že bude slúžiť ako pomyselná brána skrz ktorú vedie poznanie. Svoj koncept *dier* vysvetľuje Lucio Fontana ako abstraktnú formu závislú od svetla a svietivosti voči tme.¹¹⁷ Reliéf bol nasvietený bodovými svetlami a na okolité steny škrupiny vrhali tieň. Podmanili si tmavú miestnosť, kde svojou bielou žiarivou farebnosťou pôsobili ako cudzie

¹¹³ Lucio Fontana bol argentínsko-taliansky umelec známy ako zakladateľ Spatializmu (tal. Spazialismo), ktorého predstavitelia sa zameriavali na priestorové kvality sochy a maľby s cieľom dekonštruovať dvojrozmernosť tradičnej obrazovej roviny. Vzhľadom k agresívnejšiemu zachádzaniu s formou vytváral novú dynamiku inštalovaného média.

¹¹⁴ Martina Pachmanová, Proti panstvu ducha, vedy a rozumu: Mária Bartuszová medzi biomorfologíi a fyzikou, *Profil*, 2016, č.3, 10. 12., s. 28.

¹¹⁵ Anke Kempkes, Research Symposium (prednáška), *Museum of Modern Art in Warsaw*, <https://artmuseum.pl/en/doc/video-symposium-poswiecone-tworczosci-marii-bartuszowej-5>, vyhladané 28. 4. 2023.

¹¹⁶ Marta Dziewańska, *Mária Bartuszová. Provisional forms* (kat. výst.), Warsaw 2015.

¹¹⁷ Viz Anke Kempkes (pozn. 109).

vesmírne teleso, ktoré chce divák preskúmať. Rovnako tak pôsobia *Abakany* od Magdaleny Abakanowicz¹¹⁸ (1930–2017) [44]. Tkané rozmerné sochárske objekty začala autorka vytvárať vo svojom štúdiu od roku 1965. V závislosti od ich manipulácie v priestore sa menila ich forma. Pri zavesení pôsobia kuklovito a vo veľkom množstve vytvárajú hustý les. Z rôznych uhlov pohľadu sa hybridné tvary otvárajú a zatvárajú. Otvory v látke pôsobia ako rany, priehlbiny alebo štrbiny. Hmatateľná kvalita je nosným faktorom a predchádza chápaniu diela skrz reprezentáciu. *Abakany* sú zároveň lákavé na dotyk ale vizuálne a formálne odpudzujúce.¹¹⁹ „*Odovzdam svoju skúsenosť existenčných problémov, stelesnenú v mojich formách zabudovaných do priestoru.*”¹²⁰ (Magdalena Abakanowicz, Varšava 1987).

Obdobie v ktorom boli diela vytvorené sú spojené s náročným obdobím v živote Márie Bartuszovej. Stále tu pretrváva Máriina potreba po experimentálnom zachádzaní a prezentovaní svojej formy v najlepšom svetle. Avšak procesualnosť a výrazová stránka in site reliéfu sa dotýka bolesti, prázdnoty, depresie a vlastnej deštrukcie. Doklad o tom prečo Mária Bartuszová zachádzala s dielom deštruktívne nemáme a tak ostáva otázne, či išlo o umelecký zámer, alebo podľa domnienky len nechcela dielo prenášať.

2.1.3. Mária Bartuszová. Cesta k organickej plastike, SNG, Bratislava, 2005

Prvá monografická výstava v Slovenskej Národnej Galérii sa realizovala v roku 2005 pod názvom *Mária Bartuszová. Cesta k organickej plastike* [45]. Kurátorom výstavy bol Vladimír Beskid spolu s Katarínou Bajcurovou. Konala sa na treťom poschodí Esterházyho paláca. Architektkou bola súčasná umelkyňa Denisa Lehocká, ktorá sa v rovnomennom katalógu *60/90*, dostáva do komparácie s jej generačnou predchodkyňou.¹²¹

¹¹⁸ Magdalena Abakanowicz bola poľská sochárka známa predovšetkým svojimi monumentálnymi textilnými site-specific inštaláciami. Vo svojej tvorbe reflektovala ľudské existenčné otázky, ako je izolácia, individualita a kolektívna identita.

¹¹⁹ Barbara Rose, *Magdalena Abakanowicz*, New York City 1985, s. 23.

¹²⁰ *Ibidem*, s. 120.

¹²¹ Vladimír Beskid, *60/90: IV. Výročná výstava SCCA Slovensko*, Bratislava 1997.

Do roku 2005 mala Mária Bartusová len 6 autorských výstav. Práve spolupráca Vladimíra Beskida a Denisy Lehockej vytvára zasneženú krajinu abstraktnej formy v priestoroch SNG.

Na stretnutí *Research Sympózium*, ktoré sa konalo v roku 2014 pri príležitosti otvorenia výstavy *Maria Bartusová. Provisional Forms* vo Varšave, sa vyjadrila kurátorka Marta Dziewańska¹²² k uchopeniu výstavného celku. Pripomenula aj výstavu z Bratislavy, ktorá podľa nej pracovala s dielom podobne. Marta Dziewańska chcela „...vytvoriť výstavu ktorá bude veľmi prirodzená.“¹²³ (Marta Dziewańska, Varšava 2014). Bez monumentalizácie a vytvárania umelého konceptu, ale naopak s vytvorením “huge table” ako v jej ateliéry odkiaľ pôvodom pochádzajú. „Na tomto stole sa môžu dopĺňať a hovoriť objekty samy za seba.“¹²⁴ (Marta Dziewańska, Varšava 2014).

Vladimír Beskid predstavuje kurátora staršej generácie, ktorí vždy zachádzali s dielom na muzeálnej úrovni. Od roku 1987 kurátorsky pripravil viac ako 80 kolektívnych a individuálnych výstav domácich a zahraničných výtvarníkov, hlavne v Košiciach. Výstava v SNG bola súhrnnou tvorbou autorky. Nachádzal sa tu slávny *škrupinový reliéf*, ktorý dnes už patrí do stálej zbierky Tate Modern v Londýne [46]. Vo *white cube* priestore vytvoril súčasný pohľad na sadrovú tvorbu, ktorá akoby sa z priestoru sama rodila. Tón v tóne sa prepájali do izolovaného priestoru, ktorý svojou čistotou pôsobil intímne, zraniteľne a krehko. Všetko je zrazu presvietené a získava nový formát. Vladimír Beskid zachádzal s dielom v maximálnej kvalite akej si zaslúžilo. Súčasťou boli taktiež haptické skladačky, ktoré sa v rámci výstavných projektov ťažko prezentujú, pokiaľ im nechceme zobrať funkciu s ktorou ich Mária vytvorila. Ten spočíval práve v ohmatávaní a skladaní jednotlivých častí do celku. Vladimír Beskid sa rozhodol vytvoriť kópie a divák tak mohol perceptuálne zachádzať s dielom v plnej jeho kráse, na oboch úrovniach. „*Tvorba a*

¹²² Marta Dziewańska je poľská kurátorka, pôsobiaca v Kunstmuseum Bern. V rokoch 2007 až 2018 bola kurátorkou a vedúcou výskumu v Múzeu moderného umenia vo Varšave. Vráťane kurátorstva tu publikovala o tvorbe ženských autoriek, ako napríklad *Miriam Cahn: Ja ako človek*, *Alina Szapocznikow: Ludské krajiny* a ďalšie.

¹²³ Marta Dziewańska, Research Symposium (prednáška), *Museum of Modern Art in Warsaw*, <https://artmuseum.pl/en/doc/video-sympozjum-poswiecone-tworczosci-marii-bartuszowej>, vyhládané 28. 4. 2023.

¹²⁴ Ibidem, <https://artmuseum.pl/en/doc/video-sympozjum-poswiecone-tworczosci-marii-bartuszowej>.

život Marie Bartuszovej nás nielen oslovili, ovplyvnili, ale priamo zasiahli. Bola pre nás blízkou osobou, osobnosťou, duchovnou autoritou aj učiteľkou. Reprezentovala pre nás duchovné a kultúrne hodnoty, v ktoré veríme a ponosieme ich ďalej, predstavovala pre nás hodnotu, ktorá s pribúdajúcim časom bude narastať, pretože diamant v hrudi nezhnije.”¹²⁵ (Vladimír Beskid, Zlín 1997). Stále pretrvávajúci vzťah k tvorbe Márie Bartuszovej, Vladimír Beskid vo svojich výstavných celkoch úspešne reflektoval prácu s jemnou formou sadrových objektov v dokonalej harmónii s priestorom.

V roku 2008 v spolupráci s Rüdiger Schöttle Gallery¹²⁶ v Mníchove otvorili výstavu s názvom *Mária Bartuszová (1936–1996) Negative Volumes* [47]. Galéria sa s dielom autorky zoznámila na dokumente 12 v Kasseli a rozhodla sa zaobstarať reprezentatívnu kolekciu do Mníchova.¹²⁷ Výstava potvrdila, že nezávisle od Evy Hesse a Louise Bourgeois sa vo vzdialenej východnej Európe skúmali podobné otázky týkajúce sa vlastností materiálu a účinkov formy.¹²⁸ Okrem iného si výstavou galéria pripomenula 40 rokov od svojho založenia.¹²⁹ Mária Bartuszová sa od svojej prvej oficiálnej výstavy v roku 1964, Zväzu slovenských výtvarných umelcov vo VSG v Košiciach, zúčastnila na celkovo cca 140 výstavných celkoch. Prvou autorskou výstavou tvorby v zahraničí bola spomínaná *Mária Bartuszová (1936–1996) Negative Volumes* v Rüdiger Schöttle Gallery v Mníchove. Vtedajšia cena plastík sa pohybovala od 9500€.¹³⁰

O organické sochy Márie Bartuszovej sa začalo zaujímať viacero inštitúcií a jej diela sú zaradené do stálych zbierok SNG, VSG a taktiež londýnskej Tate Modern.¹³¹ Hodnota diela dnes dosahuje v závislosti od veľkosti hodnotu 14,000 až 200,000€.

¹²⁵ Viz Vladimír Beskid (pozn. 38).

¹²⁶ Rüdiger Schöttle Gallery vznikla v roku 1968 za účelom prezentovania súčasného umenia v Mníchove. Je významnou galerijnou inštitúciou, ktorá po prvýkrát v Nemecku vystavovala etablované mená svetového formátu, ako napríklad Jenny Holzer, Günther Förg, Dan Graham, Jeff Wall, Rodney Graham atď.

¹²⁷ Birgit Sonna (rec.), 'Urformen des Organismus', *Süddeutsche Zeitung*, 2008, 7. 4., s. 6.

¹²⁸ Noemi Smolik (rec.), Mária Bartuszová, *Artforum*, September 2008, č. 1, s. 478.

¹²⁹ Brita Sachs (rec.), Alles Gute aus dem Untergrund, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2008, 15. 3., s. 47.

¹³⁰ Viz Birgit Sonna (pozn. 127), s. 6.

¹³¹ Katarína Bajcurová - Kristína Zaťko Jarošová, *Art Fond – Stredoeurópsky fond súčasného umenia* (kat.), Bratislava 2019.

2.1.4. Mária Bartuszová, Tate Modern, Londýn, 20. september 2022 - 25. jún 2023

Od roku 2016 vlastní Londýnska Tate Modern vo svojich zbierkach šesť diel od pôvodom českej sochárky Márie Bartuszovej. Táto investícia viedla k prvým úvahám o možnej budúcej autorskej výstave.¹³²

V roku 2022 sa podarilo rozsiahlu tvorbu Márie Bartuszovej, ktorá obsahuje cca 500 diel, koncipovať do výstavného celku pod ktorý sa kurátorsky podpísala Juliet Bingham¹³³. Spolukurátorkou bola Gabriela Garlatyová, ktorá v roku 2022 vydala prvú monografiu o Márii Bartuszovej, ktorá podrobne chronologicky reflektuje život a dielo autorky. Výstavu sa rozhodli uchopiť podľa knižnej predlohy.

Umelecké diela boli rozdelené do piatich miestností, ktoré ich tematicky radili za sebou. Tate Modern sa zoznámila s dielom Márie Bartuszovej po prvýkrát na výstave dokumenta 12 v roku 2007 v Kassely. Neskôr na *The Promises of the Past 1950–2010. A Discontinuous History of Art in Former Eastern Europe* v Centre Pompidou v roku 2010.¹³⁴ Následne taktiež na výstave *Mária Bartuszová. Provisional forms* vo Varšave v roku 2014 [48]. Od týchto konkrétnych udalostí je inštitúcia v úzkom kontakte s dcérami Márie Bartuszovej a taktiež s Gabrielou Garlatyovou.

Spoluprácu taktiež nadviazali s Alison Jacques Gallery, ktorá rodinnú pozostalosť zastupuje. Pri vstupe do prvej miestnosti sa nachádza na stene citát Márie Bartuszovej, ktorý znie „*Môj dych je súčasťou vesmíru pulzujúceho.*”

Nachádza sa tu fotografia od Gabriela Kladeka z roku 1976 v jej štúdiu, dve plastiky *Kvapky* z roku 1963–64 a 1973–75 a v poslednom rade dve pneumatickou technikou vytvorené *Nekonečné vajcia* z roku 1986 a 1984–86.

Miestnosť č.1 slúži ako úvod do výstavy, ale naskytne sa nám tu aj prvý dialóg so sochárkou na tému *Hmatové zhotovenie*.

¹³² Rozhovor s Juliet Bingham viedla Petra Lexová, September 2022 pre Art Antiques, Praha.

¹³³ Juliet Bingham je kurátorka a historička umenia, ktorá sa špecializuje na moderné a súčasné umenie v Tate Gallery v Londýne. Medzi jej najdôležitejšie publikácie patrí *Yoko Ono: Music of the Mind*, ktorú vydala v roku 2024. Vo svojej kurátorskej práci sa zameriava prevažne na ženskú umeleckú tvorbu.

¹³⁴ Rozhovor s Juliet Bingham viedla Petra Lexová, September 2022 pre Art Antiques, Praha.

V druhej miestnosti sú diela rozdelené do dvoch tematických okruhov tvorby [49]. Prvým je *Transformácia tvaru* a druhým *Emócia, deštrukcia, experimentácia*. V miestnosti sa nachádzajú jej hliníkové konštruktivistické reliéfy, *haptické skladačky*, plastiky *Klíčenia, Dvojdielne a Trojdielne skladačky*, pneumatické *nekonečné Vajcia* a taktiež fotografia site specific inštalácie *Strom v záhrade ateliéru* v Košiciach, zhotovenej opäť G. Kladekom v roku 1987.

Vystavené sú tu aj diela, ktoré sa objavili na predchádzajúcich výstavách spomínaných vyššie. Zaujímavým komponentom, ktorý si zaslúži pozornosť je in site inštalácia pre autorskú výstavu Márie Bartuszovej v Košiciach v roku 1988, ktorá bola koncipovaná v rozmernom okne otvorenom do ulice.

Táto štruktúra pavučiny poskladaná z napnutých nití v ktorej sú pretkané malé sadrové objekty, ktoré pôsobia ako koristi uväznené v sieti. Kurátorka Juliet Bingham týmto umeleckým dielom prepojila dve miestnosti (č. 2 a č. 3) a poskytuje tak návštevníkovi možnosť ho obchádzať [50]. Podobne s ním autorka pracovala v Košiciach. Millie Walton pre umelecký magazín *Apollo* publikovala recenziu výstavy. Reflektuje ju skrz vybrané diela, ako napr. rozmerný reliéf z roku 1986, ktorý má v strede prierez, štrbinu skrz ktorú môžeme vidieť. Z rôznych pohľadov sa naskytne pohľad na stenu, povrazy, či nedokonalé spracovanie sadry. Všetko, čo sa nachádza v pomyselnom vnútri je otvorené divákovi na nahliadnutie. Sadrový objekt je expresívny a agresívny, na druhej strane zároveň krehký a jemný. Úžitkový materiál je tu vidno vo svojej najčistejšej podobe.¹³⁵

V tretej miestnosti sa ponárame do sveta *Nekonečného vesmíru*. Kurátorka tu vystavila reliéf *Topenie snehu I.* (1985), ktorý sa skladá z nájdených prírodných fragmentov a sadry [51]. Doplnený je o sadrové plastiky a fotky.

Štvrtá miestnosť vedie dialóg medzi Máriou Bartuszovou a jej vnútorným svetom [52]. *Vzťahy*. V období kedy trpela úzkosťami, bolesťou a depesiou, zachádzala s materiálou podstatou expresívne. Nachádzajú sa tu hlavne diela, ktoré vytvorila gravistimulovanou autorskou technikou. Sadrové objekty previazané špagátom, skrátané odrezaním alebo odpílením.

¹³⁵ Millie Walton (rec.), Plaster master – Maria Bartuszova at Tate Modern, *Apollo*, <https://www.apollo-magazine.com/maria-bartuszova-tate-modern-review/>, vyhľadane 8. 5. 2023.

Miestnosť č. 5 je venovaná Márii Bartuszovej vo vzťahu k umeleckej tvorbe pre *verejný priestor* [53]. Stena poskytuje priestor pre 15 čiernobielych fotografií reflektujúcich túto dôležitú časť jej tvorby, ktorá bola aj primárnym zdrojom jej príjmu. Doplnené sú o štyri dochované modely. Modely *Detská preliezačka* (sadra a drôt) (1964–1965), *Detská preliezačka* (sadra a hlina) (1964), *Vonkajšia fontána Obchodného centra Dargov*, Košice (sadra a kameň) (1985) a v rámci *Metamorfóz* tri modely (sadra) (1979–81).

Jonathan Jones napísal pre britský týždenník *Guardian*, že výstavu Márie Bartuszovej vníma ako kabinet kuriozít, pretože tu návštevník prechádza vrstvami a labyrintmi rozbitých štruktúr a bielych zdeformovaných planét vznášajúcich sa vo vzduchu pripomínajúc očarujúcu spleť. Magické umenie, ktoré vytvára nový vesmír plný nových planét.¹³⁶ Výstava prezentuje rozsiahlu tvorbu Márie Bartuszovej a otvára ju širokej verejnosti.

Na druhej strane sa stretávame s negatívnym ohlasom na umiestnenie výstavy. Tá sa nachádzala v piatich miestnostiach, ktoré zväčša slúžia pre dočasné bezplatné výstavy.¹³⁷ Pre uchopenie diela malých rozmerov je podľa kultúrneho centra *Culture Whisper* nedostatočne jasná aj keď osvetľuje jej prácu. Taktiež reagujú na výšku cenu vstupného. Pri umelkyni ako Mária Bartuszová, ktorá vraj nedostatočne vizuálne priťahuje publikum to môže mať zlý dopad na návštevnosť.

Výstava Márie Bartuszovej v Tate Modern bola otvorená v Septembri roku 2022 popri iných výstavných celkoch. V deviatich miestnostiach sa nachádzala napr. tvorba britskej súčasnej umelkyne Cornelia Parker (1956), ktorá spochybňuje svet taký ako ho poznáme. Skrz inštaláciu sprostredkováva témy násilia, ekológie, ľudských práv.¹³⁸ Počas priebehu výstavy Márie Bartuszovej sa tu odprezentovala tvorba aj mnohých iných ženských umelkýň (Cecilia Vicuña, Magdalena Abakanowicz, Yayoi Kusama, Barbara Hepworth, Candice Breitz, Louise Bourgeois,

¹³⁶ Jonathan Jones (rec.), Maria Bartuszová, *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/profile/jonathanjones>, vyhľadané 9. 5. 2023.

¹³⁷ Tabish Khan (rec.), Maria Bartuszová, Tate Modern review, *Culture Whisper*, https://www.culturewhisper.com/r/visual_arts/maria_bartuszova_exhibition_tate_modern/16796, vyhľadané 5. 5. 2023.

¹³⁸ Andrea Schlieker (kat. výst.), Cornelia Parker, *Tate Modern*, https://www.tate.org.uk/documents/1748/TBEXH0071_1508_Parker-LPG_COLLATED-AW-03.pdf, vyhľadané 4. 5. 2023.

Tamara Henderson atď.). Víziou riaditeľky Tate Modern Frances Morris je program, ktorý sa snaží reflektovať tvorbu zaujímavých medzinárodných žien v umení a dostať ich do širšieho povedomia a priznať im zaslúžené uznanie.¹³⁹

Výsledkom je pestrý program pre návštevníka. Táto multikultúrna a transhistorická spleť je miestom, kde tvorba Márie Bartuszovej určite zapadá. Je dôležité sa zoznámiť s umelcami, ktorí sa vo svojej dobe príliš nezviditeľnili a tým ako im politická situácia zasahovala do umeleckej tvorby.

Diela Márie Bartuszovej sú dochované vo vysokom počte avšak ich aktuálna podoba v porovnaní s kvalitou na dochovaných fotografiách nie je v najlepšom stave. Väčší záujem o tvorbu by mohla vyvolať práve Londýnska výstava.¹⁴⁰

Dielo Marie Bartuszovej aj po záujme popredných inštitúcií ako je Tate Modern nestráca na svojej intimite.¹⁴¹ V roku 2023 v spolupráci s Tate Modern vznikla výstava v Múzeu Moderného umenia v Salzburgu [54].

¹³⁹ Mersa Auda (rec.), Maria Bartuszová at Tate Modern, *The Upcoming*, <https://www.theupcoming.co.uk/2022/09/21/maria-bartuszova-at-tate-modern-exhibition-review/>, vyhľadané 8. 5. 2023.

¹⁴⁰ Petra Lexová (rec.), Můj dech je součástí pulzujícího vesmíru, *Deník N*, 30. 9. – 2. 10. 2022, s. 5.

¹⁴¹ Ben Luke, Maria Bartuszová at Tate Modern review: Portrays the quiet magic of a remarkable sculptor, *The Standard*, <https://www.standard.co.uk/culture/exhibitions/maria-bartuszova-at-tate-modern-review-quiet-magic-b1026762.html>, vyhľadané 7. 5. 2023.

Záver

Bakalárska diplomová práca sa zameriava na spracovanie života, umeleckej tvorby a výstavnej prezentácie sochárky Márie Bartuszovej. Štyri výstavné celky, ktoré sme spracovali, sa líšili kurátorskými prístupmi k jej dielu, ale zároveň sa vzájomne dopĺňali.

Kľúčovým zdrojom pre pochopenie, ako zachádzať s dielom umelkyne, bola jej autorská výstava *Mária Bartuszová, sochárske práce I. 1962/1987*, ktorá sa konala v roku 1988 v SZVU v Košiciach. Táto výstava nám poskytla autentický pohľad na to, ako Bartuszová chcela vystavovať svoje diela. Obe výstavy, ktoré sa konali počas jej života, ukázali jej experimentálnosť a intuitívnosť. Téma *vanitas* sa objavuje nie len v téme sochárskych objektoch, ale aj v umeleckom zakončení jeho procesuálnej činnosti. Mária po výstave zničila sochy *Strom*, *Brána* a taktiež Škrupinové reliéfy, výsledkom ktorého bolo skúmanie prázdnoty a odhalenie jej hĺbky. Mária bola prázdnotou fascinovaná, podobne ako jej taliansky umelecký vzor Lucio Fontana. Tému prázdnoty reflektovala vo viacerých svojich dielach.

Kurátorské prístupy k autorkinmu dielu po jej smrti otvárali nové možnosti experimentovania. Uzavrieť Nekonečné vajcia do priesvitnej schránky alebo im otvoriť priestor na dýchanie, kde budú voľne pulzovať v tmavom priestore.¹⁴²

Zachádzanie s dielom Márie Bartuszovej je vo väčšine prípadov tonálne, intímne a izolované, čo zdôrazňovalo kurátorskú identitu a typ výstavného projektu. Na výstave *Mária Bartuszová. Cesta k organickej plastike* v SNG v roku 2005, ktorú kurátoroval Vladimír Beskid sme mohli vidieť jednoduchú schému riešenú na typ *white cube*, ktorý je s tvorbou Márie Bartuszovej v dokonalej harmónii. Vybrané celky zachádzajú s dielom ako s dominantou, okolo ktorej je postavený priestor. Vychádzajú z jeho historického pozadia, teoretického ukotvenia alebo sú organizované ako usporiadaný chaos.

Tvorba Márie Bartuszovej je vrcholne estetická. Vizuálne vyniká svojou materiálou štruktúrou a tonálnou farebnosťou. Na výstave v Tate Modern sa

¹⁴² Viz Anke Kempkes (pozn. 109).

dostávame do rozmerných priestorov zaplnených sochárskymi objektmi. Biele miestnosti ešte viac podnecovali ich význam.

Kurátorka Juliet Bingham spracovala spolu s Gabrielou Garlatyovou projekt, ktorý zachádzal s jej dielom vo väčšej mierke ako kurátor Vladimír Beskid v roku 2005 v Bratislave. Paralely medzi týmito dvoma výstavami je postavenie kurátora, ktorý na úkor svojej kreatívnej činnosti pracuje s dielom ako s vizuálnou stopou. Tá bude dokonale prezentovať dielo návštevníkom, nie ako súčasnú inštaláciu ale ako historický objekt, na ktorý máme hľadiť ako na vzácny artefakt. Zatiaľ čo Mária počas svojho života experimentovala aj vo výstavnom priestore, jej prezentácia diela sa ustálila. Avšak v prípade, že ideme kategoricky z galerijnej inštitúcie do priestoru veľkých medzinárodných kolektívnych výstav, prichádzame s novým kurátorským obratom. Kurátor je tu osoba, ktorá vytvára nový naratív a formuje ho presne tak ako jej to autorská téma dovoľuje. Vytvára súvislosti a kauzality. Hrá sa s jeho inštaláciou a otvára mu pomyselné dvere do nového nepreskúmaného prázdneho priestoru.

Kurátorská prax s dielami Márie Bartuszovej sa líši podľa typu prezentácie. Jej abstraktná tvorba sa prispôsobuje rôznym kontextom, no jej výrazová stránka zostáva nedotknutá a samostatne výpovedná. „*Jedinou reálnou silou, za ktorú sa oplatí bojovať je sila umenia samotného.*“¹⁴³ (Jerry Saltz, New York City 2020). Mnoho kurátorov dokázalo zachovať intimitu a pulzujúcu prítomnosť jej diel v priestore.

Medzinárodný úspech síce prišiel k Márii Bartuszovej neskoro, ale nevieme, ako by sa k nemu sama postavila. „*Asi by nebol pre ňu až taký rozhodujúci. Rozhodujúce bolo zanechať stopu..., odtlačok... seba, svojho vnútra, radosti a bolesti, šťastia, lásky a utrpenia, pominuteľnosti všetkého...*“¹⁴⁴ (Katarína Bajcurová, 2018). A táto autenticita prítomná v jej krehkých sadrových plastikách neustále priťahuje a fascinuje divákov.

¹⁴³ Jerry Saltz, How to Be an Artist; 33 rules to take you from clueless amateur to generational talent (or at least help you live life a little more creatively)., *Vulture*, <https://www.vulture.com/2018/11/jerry-saltz-how-to-be-an-artist.html>, vyhľadane 15. 5. 2023.

¹⁴⁴ Katarína Bajcurová - Kristína Zaťko Jarošová, *Art Fond – Stredoeurópsky fond súčasného umenia* (kat.), Bratislava 2019.

Zoznam použitej literatúry

Katarína Bajcurová - Kristína Zaľko Jarošová, *Art Fond – Stredoeurópsky fond súčasného umenia* (kat.), Bratislava 2019.

Michaela Banzetová, *Vy neznáte Marii Bartuszovou? Zato v Tate Modern dobre vědí, o koho jde* (reportáž), *Art, Česká Televize*, 3 min, 28. 11. 2022 Praha.

Vladimír Beskid, *Maria Bartuszová: Cesta k organickej plastike (1962–1996)* (kat. výst.), Rimavská Sobota 2006.

Vladimír Beskid, *60/90: IV. Výročná výstava SCCA Slovensko*, Bratislava 1997.

Vladimír Beskid, *Objemy Marie Bartuszové a stopy po nich, Česká beseda*, Košice 1997.

Vladimír Beskid - Anna Bartuszová - Gabriela Garlatyová (edd.), *Mária Bartuszová: Cesta k organickej plastike 1962–1996* (kat. výst.), Rimavská Sobota 2006.

Vladimíra Büngerová, *Sochy vo verejnom priestore mesta Košice (70. až 80. roky 20. storočia)*, in: Peter Tajkov - Dorota Kenderová, *Po Moderne. Metropol východu (1945–1989)* (zbor. výst.), Košice 2019.

Etienne Cornevin, *40 artistes tcheques et slovaques 1960–1999*, Paris 1992.

Jindřich Chalupický, *Umění dnes*, Praha 1966.

Marta Dziwiałńska, *Mária Bartuszová. Provisional forms* (kat. výst.), Warsaw 2015.

Gabriela Garlatyová, *Maria Bartuszová a Praha* (prednáška), Galerie Rudolfinum, Praha 2022.

Gabriela Garlatyová (edd.), Maria Bartuszoová, Rimavská Sobota 2021.

Laura Gascoigne, Palpable and palpable, *The Spectator*, 1. October 2022, s. 45.

Jana Geržová, Úvaha o tom, čo dal Etienne Cornevin Slovensku a čo ono dalo jemu, in: *Profil*, 2016, č. 3, 10. 12., s. 122–124.

Katy Hessel, *The Story of Art without Man*, London 2022.

Ellen H. Johnson, Order and Chaos: From the Diaries of Eva Hesse, *Art in America*, Summer 1983, 10. 5., s. 118.

Ursula Kroeber Le Guin, The Carrier Bag Theory of Fiction (1986), in: Denise Du Pont (edd.), *Women of Vision: Essays by Women Writing Science Fiction*, New York 1988.

Petra Lexová (rec.), Můj dech je součástí pulzujícího vesmíru, *Deník N*, 30. 9. – 2. 10. 2022, s. 5.

Claire Margat (rec.), Fragilités, *Art press revue*, 2022, č. 506, 20. 12., s. 72.

Mária Modrovich (rec.), Krehkosti, *Vlna*, 2023, č. 94, 26. 5., s. 117.

Ruth Noack, Prítomnosť hmoty ako forma bytia, in: Gabriela Garlatyová (edd.), *Maria Bartuszoová*, Rimavská Sobota 2021.

Martina Pachmanová, Proti panství ducha, vědy a rozumu: Mária Bartuszoová mezi biomorfologií a fyzikou, *Profil*, 2016, č. 3, 10. 12., s. 28.

Barbara Rose, *Magdalena Abakanowicz*, New York City 1985.

Brita Sachs, Alles Gute aus dem Untergrund (rec.), *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2008, 15. 3., s. 47.

Noemi Smolik (rec.), Mária Bartusová, *Artforum*, September 2008, č. 1, s. 478.

Birgit Sonna (rec.), Urformen des Organismus', *Süddeutsche Zeitung*, 2008, 7. 4., s. 6.

Elena Sorokina, *At the Mercy of Others: The Politics of Care* (kat.výst.), Whitney Museum of American Art in New York City 2005.

Michael Shepherd, *Barbara Hepworth*, London 1963.

Dušan Šindelář, *Otto Eckert*, Odeon, Praha 1979.

Peter Tajkov - Dorota Kenderová, *Po moderne. Metropola východu 1945–1989*, Košice 2019, s. 120–121.

Silvia Van Espen - Elena Sorokina (edd.), *fragilités* (kat. výst.), Galerie Rudolfinum, Praha 2022.

Anna Vartecká, Krehkosť ako aktuálna paradigma (rec.), *Profil*, 2022, č. 4., 14. 9., s.116.

Diplomové práce

Gabriela Garlatyová, *Mária Bartuszová (1936–1996). Sochárske dielo v kontexte umenia* (dizertačná práca), Ústav pro dějiny umění a kultury FF UK, Praha 2020.

Alžbeta Rojková, *Výtvarné uskupení a umělecký kritik Klub konkrétníků* (diplomová práce), Katedra výtvarné výchovy PdF UP, Olomouc 2020.

Internetové zdroje

Cecilia Alemani, I campi magnetici, *Cecilia Alemani*, <https://www.ceciliaalemani.com/projects/2019-the-magnetic-fields>, vyhledané 25. 3. 2023.

Margherita Caselli (rec.), Fragilités del nostro tempo: la mostra internazionale al Rudolfinum di Praga, *Exibart*, <https://www.exibart.com/arte-contemporanea/fragilites-del-nostro-tempo-la-mostra-internazionale-al-rudolfinum-di-praga/>, vyhledané 28. marca 2023.

Daniela Čárna (rec.), Umenie ako živý organizmus, *Litcentrum*, <https://www.litcentrum.sk/clanok/umenie-ako-zivy-organizmus>, vyhledané 10. 5. 2023.

Marta Dziewańska, Research Symposium (prednáška), *Museum of Modern Art in Warsaw*, <https://artmuseum.pl/en/doc/video-symposium-poswiecone-tworczosci-marii-bartuszovej>, vyhledané 28. 4. 2023.

Florence Hallett, Plaster master: the art of Maria Bartuszová, *The New European*, <https://www.theneweuropean.co.uk/plaster-master/>, vyhledané 9. 5. 2023.

Eloise Hendy, Endless Eggs, *Plinth*, <https://plinth.uk.com/blogs/magazine/endless-eggs>, vyhledané 10. 5. 2023.

Jonathan Jones (rec.), Maria Bartusová, *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/profile/jonathanjones>, vyhledané 9. 5. 2023.

Anke Kempkes, Research Symposium (prednáška), *Museum of Modern Art in Warsaw*, <https://artmuseum.pl/en/doc/video-symposium-poswiecone-tworczosci-marii-bartuszovej-5>, vyhledané 28. 4. 2023.

Lujza Kotočová, Mária Bartusová, *Secondary Archive Mária Bartusová*, <https://secondaryarchive.org/artists/maria-bartuszova/>, vyhledané 10. 5. 2023.

Matthew McLean, Cecilia Alemani: 'I Think the Shows Have Become More Professional or More Perfected, and Kind of Lost', *Frieze*, <https://www.frieze.com/article/59th-venice-biennale-2022-interview-cecilia-alemani>, vyhledané 25. 4. 2023.

Hans Ulrich Obrist, Rouse Visiting Artist Lecture (prednáška), *Harvard University*, <https://www.gsd.harvard.edu/event/hans-ulrich-obrist/>, vyhledané 25. 4. 2023.

Jerry Saltz, How to Be an Artist; 33 rules to take you from clueless amateur to generational talent (or at least help you live life a little more creatively)., *Vulture*, <https://www.vulture.com/2018/11/jerry-saltz-how-to-be-an-artist.html>, vyhledané 15. 5. 2023.

Jean Paul Getty Trust (rec.), A Closer Look: Harald Szeemann, *Getty Research Institute*, <https://www.youtube.com/watch?v=Vu6zn-V11vI&t=>, vyhledané 25. 4. 2023.

Jo Vickery, Maria Bartusova, the artist who makes broken eggshells, *Art Focus Now Prize*, <https://artfocusnow.com/discoveries/maria-bartuszova-the-artist-who-makes-white-broken-eggshells/>, vyhledané 8. 5. 2023.

Millie Walton (rec.), Plaster master – Maria Bartuszo at Tate Modern, *Apollo*,
<https://www.apollo-magazine.com/maria-bartuszo-tate-modern-review/>, vyhl'adané
8. 5. 2023.

Rozhovory

Clare Carolin, Letter from Germany: It's Not About Representation; It's About
Production: Interview s Roger Buerger and Ruth Noack, *The Brooklyn Rail*, 2007.

Rozhovor s Juliet Bingham viedla Petra Lexová, September 2022 pre *Art Antiques*,
Praha.

Podcast rozhovor s Juliet Bingham viedol Bon Luka, 24. 8. 2023 v *Carnegie
Museum of Art*, Pittsburgh.

Podcast rozhovor s Ceciliou Alemani viedla Helen Molesworth, *David Zwirner*, New
York City 24. 2. 2023.

Zoznam obrazovej prílohy

1. Mária Bartusová, Vták, 1957–1958, záhradná plastika, engobovaný šamot, cca 150 cm. Reprofoto: Gabriela Garlatyová (edd.), *Maria Bartusová*, Rimavská Sobota 2021, s. 42.
2. Mária Bartusová, Páv, 1957–1958, model, engobovaný šamot, 40,5 x 20,2 x 13,5 cm. Reprofoto: Gabriela Garlatyová (edd.), *Maria Bartusová*, Rimavská Sobota 2021, s. 40.
3. Mária Bartusová, Stromy vo vetre, okolo 1962, sadra, 23,5 x 28,5 x 28,4 cm. Reprofoto: Gabriela Garlatyová (edd.), *Maria Bartusová*, Rimavská Sobota 2021, s. 52.
4. Mária Bartusová, Kvapka, 1963, sadra, cca 126 x 10 x 10 cm. Reprofoto: Gabriela Garlatyová (edd.), *Maria Bartusová*, Rimavská Sobota 2021, s. 80.
5. Mária Bartusová, Dážď, 1963, sadra, cca 120 cm, Reprofoto: Gabriela Garlatyová (edd.), *Maria Bartusová*, Rimavská Sobota 2021, s. 82.
6. Mária Bartusová, Keramický reliéf, model pre DS Michalovce, 1965. Reprofoto: Gabriela Garlatyová (edd.), *Maria Bartusová*, Rimavská Sobota 2021, s. 99.
7. Mária Bartusová, Keramický reliéf, DS Michalovce, 1965, keramika, kov, drevo. Reprofoto: Gabriela Garlatyová (edd.), *Maria Bartusová*, Rimavská Sobota 2021, s. 102.
8. Mária Bartusová, Socha k fontáne, sídlisko Lúnik II, Košice, 1964–1967, bulharský mušľový vápenec, 270 cm. Reprofoto: Gabriela Garlatyová (edd.), *Maria Bartusová*, Rimavská Sobota 2021, s. 104.

9. Mária Bartusová, Fontána pre Obchodné centrum v Rožňave, 1966–1968, žula, slivenecký mramor, 60 x 120 cm. Reprofoto: Gabriela Garlatyová (edd.), *Maria Bartusová*, Rimavská Sobota 2021, s. 105.
10. Mária Bartusová, Plastika pre fontánu Ústavu pre telesne postihnuté deti v Košiciach, 1967–1971, bronz, kameň, 135 cm. Reprofoto: Gabriela Garlatyová (edd.), *Maria Bartusová*, Rimavská Sobota 2021, s. 107.
11. Mária Bartusová, Detská preliezačka a šmýkačka v Materskej škôlke na Sládkovičovej ulici v Revúcej, 1969–1970, betón, cca 200 cm. Reprofoto: Gabriela Garlatyová (edd.), *Maria Bartusová*, Rimavská Sobota 2021, s. 64.
12. Mária Bartusová, Plastika Premena, Krematórium, Košice, 1979–1982, umelý kameň, 220 x 220 x 220 cm. Reprofoto: Gabriela Garlatyová (edd.), *Maria Bartusová*, Rimavská Sobota 2021, s. 290.
13. Mária Bartusová, Stena zasadacej miestnosti, Juhoslovenský celulózo-papierenský kombinát, Štúrovo, 1973–1975, hliník, 850 x 366 cm. Reprofoto: Gabriela Garlatyová (edd.), *Maria Bartusová*, Rimavská Sobota 2021, s. 210.
14. Mária Bartusová, Reliéf v stupnom priestore administratívnej budovy, Východoslovenské železiarne, Košice, 1974–1980, elaxovaný hliník, 300 x 550 cm. Reprofoto: Gabriela Garlatyová (edd.), *Maria Bartusová*, Rimavská Sobota 2021, s. 209.
15. Mária Bartusová, Reliéf na fasáde Obchodného domu Lipa, Košice, 1977, hliník, 500 x 150 x 70 cm. Reprofoto: Gabriela Garlatyová (edd.), *Maria Bartusová*, Rimavská Sobota 2021, s. 214.

16. Mária Bartusová, Skulptúra v exteriéri, Základná škola, Tatranská Lomnica, 1976–1978, kameň, 200 x 100 x 100 cm. Reprofoto: Gabriela Garlatyová (edd.), *Mária Bartusová*, Rimavská Sobota 2021, s. 215.
17. Mária Bartusová, Topenie snehu, nádvorie študentského domova, Vysoká škola technická, Košice, 1984–1989, kameň, bronz, 145 x 160 x 120 cm. Reprofoto: Gabriela Garlatyová (edd.), *Mária Bartusová*, Rimavská Sobota 2021, s. 333.
18. Mária Bartusová, Fontána pri Obchodnom dome Dargov, Košice, 1986–1987, kameň, bronz, cca 173 cm. Reprofoto: Gabriela Garlatyová (edd.), *Mária Bartusová*, Rimavská Sobota 2021, s. 320.
19. Mária Bartusová, Skladaný reliéf, 1966, sadra, 10 x 31 x 34 cm. Reprofoto: Gabriela Garlatyová (edd.), *Mária Bartusová*, Rimavská Sobota 2021, s. 146.
20. Mária Bartusová, Klíčenie, 1966, sadra, 29 x 28 x 25 cm. Reprofoto: Gabriela Garlatyová (edd.), *Mária Bartusová*, Rimavská Sobota 2021, s. 125.
21. Mária Bartusová, Skladačka, 1968, bronz, 18,5 x 22,5 x 21 cm. Reprofoto: Gabriela Garlatyová (edd.), *Mária Bartusová*, Rimavská Sobota 2021, s. 150.
22. Gabriel Kladek, Workshop s haptickými skladačkami pre zrakovo postihnuté deti, Základná deväťročná škola pre nevidiacich, 1983. Reprofoto: Milly Burroughs, The Radical Woman Sculptor Finally Getting the Recognition She Deserves, *AnOther*, <https://www.anothermag.com/art-photography/14366/sensual-slovak-sculptor-maria-bartuszova-tate-modern>, vyhľadané 9. 5. 2023.
23. Mária Bartusová, Topenie snehu I, 1985, sadra, konár, 213 x 118 x 25 cm. Reprofoto: Gabriela Garlatyová (edd.), *Mária Bartusová*, Rimavská Sobota 2021, s. 340.

24. Mária Bartusová, Vertikálny a horizontálny reliéf, 1985, polyester, drôt, 180 x 121 x 30 cm, 184 x 122 x 33 cm, 200 x 106 x 30 cm. Reprofoto: Gabriela Garlatyová (edd.), *Maria Bartusová*, Rimavská Sobota 2021, s. 464.
25. Mária Bartusová, Nekonečné vajce, 1985, sadra, 30,8 x 40 x 30,5 cm.
Reprofoto: Gabriela Garlatyová (edd.), *Maria Bartusová*, Rimavská Sobota 2021, s. 382.
26. Mária Bartusová, Strom, 1987, sadra, špagát, gumové balóny, cca 300 cm.
Reprofoto: Gabriela Garlatyová (edd.), *Maria Bartusová*, Rimavská Sobota 2021, s. 451.
27. Magdalena Abakanowicz, Vojnové hry, 1987–1989, drevo, oceľ, vreco, 250 × 490 × 170 cm. Reprofoto: Ivars Kalvans, Richard Demarco, *Architecture and Utopia*, <http://ivarskalvans.blogspot.com/2012/11/demarco-gallery-and-residence.html>, vyhľadane 30. 8. 2023.
28. Mária Bartusová, bez názvu, Výstava Elektráreň T, Tatranská galéria Poprad, 1993, sadra, piesok, cca 250 cm. Reprofoto: Gabriela Garlatyová (edd.), *Maria Bartusová*, Rimavská Sobota 2021, s. 489.
29. Pohľad na inštaláciu diel Márie Baruszovej na výstave Fragilités, Galerie Rudolfinum, Praha, 2022. Foto: Martin Polák.
30. Mária Bartusová, Tlakom perforovaný tvar, 1986, sadra, polyester, 88 x 93 x 80 cm. Reprofoto: Gabriela Garlatyová (edd.), *Maria Bartusová*, Rimavská Sobota 2021, s. 386.
31. Pohľad na inštaláciu diel Márie Baruszovej na výstave documenta 12, Aue-Pavillon, Kassel, 2007. Reprofoto: A-C-K, Documenta 12, *Flickr*, <https://www.flickr.com/people/architektur/>, vyhľadane 29. 6. 2023.

32. Pohľad na inštaláciu diel Márie Baruszovej na výstave documenta 12, Aue-Pavillon, Kassel, 2007. Reprofoto: Gabriela Garlatyová (edd.), *Maria Bartussová*, Rimavská Sobota 2021, s. 498.
33. A LEAF A GOURD A SHELL A NET A BAG A SLING A SACK A BOTTLE A POT A BOX A CONTAINER, časová kapsula 4, Arsenale, Benátske Biennale, 2022. Foto: Jean-Pierre Dalbéra.
34. Pohľad na inštaláciu plastík Nekonečných vajec na Benátskom Biennale, A LEAF A GOURD A SHELL A NET A BAG A SLING A SACK A BOTTLE A POT A BOX A CONTAINER, časová kapsula 4, Arsenale, 2022. Foto: Haupt & Binder, *Universes in Universe*.
35. Pohľad do výstavy *I campi magnetici*, Gió Marconi Gallery, Milan, 2019. Reprofoto: Cecilia Alemani, *I campi magnetici*, <https://www.ceciliaalemani.com/projects/2019-the-magnetic-fields>, vyhľadané 17. 4. 2023.
36. Pohľad do výstavy Mária Bartussová Sochárske práce I., 1962–1987, Galéria ZSVU, 1988, Košice. Reprofoto: Gabriela Garlatyová (edd.), *Maria Bartussová*, Rimavská Sobota 2021, s. 482.
37. Pohľad na inštaláciu do výrezu okna na výstave Mária Bartussová Sochárske práce I., 1962–1987, Galéria ZSVU, 1988, Košice. Reprofoto: Gabriela Garlatyová (edd.), *Maria Bartussová*, Rimavská Sobota 2021, s. 473.
38. Eva Hesse, *Right After*, 1969, sklolaminát, cca 152,39 x 548,61 x 121,91 cm. Reprofoto: Lisa Ceglia, *Figure 3*, ResearchGate, https://www.researchgate.net/figure/Eva-Hesse-Right-After-1969-Fiberglass-ca-5-18-4-ft-Milwaukee-Art-Museum-Gift_fig2_12570554, vyhľadané 4. 12. 2023.

39. Pohľad do výstavy Mária Bartuszová Sochárske práce I., 1962–1987, Galéria ZSVU, 1988, Košice. Reprofoto: Gabriela Garlatyová (edd.), *Maria Bartuszová*, Rimavská Sobota 2021, s. 485.
40. Gabriel Kladek, Fotografia inštalácie Strom, katalóg výstavy Mária Bartuszová Sochárske práce I., 1962–1987, Galéria ZSVU, 1988, Košice. Reprofoto: Gabriela Garlatyová (edd.), *Maria Bartuszová*, Rimavská Sobota 2021, s. 544.
41. Christo and Jeanne-Claude, Wrapped Trees, Fondation Beyeler and Berower Park, Riehen, 1997–1998, plastový obal, špagát. Foto: Wolfgang Volz.
42. Pohľad na inštaláciu Márie Bartuszovej na výstave Súčasné slovenské výtvarné umenie a fotografia, Praha, 1991. Reprofoto: Gabriela Garlatyová (edd.), *Maria Bartuszová*, Rimavská Sobota 2021, s. 448.
43. Lucio Fontana, The end of God, 1963, olej na plátne, 178 x 123 cm. Reprofoto: Museo Nacional Centro de Arte. Reina Sofía, *Spatial Concept. The End of God*, <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/concetto-spaziale-fine-dio-spatial-concept-end-god>, vyhľadane 12. 10. 2023.
44. Magdalena Abakanowicz, Abakany, 1968, priemyselné rastlinné vlákno, 315 x 304,8 x 152,4 cm. Reprofoto: Harold Strak, Magdalena Abakanowicz, *Vêtement Noir (Black Garment)*, *Elephant*, <https://elephant.art/title-textiles-as-sites-of-subversive-narrations-unravel-the-power-and-politics-of-textiles-in-art-at-the-barbican/1-magdalena-abakanowicz-vetement-noir-black-garment-1968-c-harold-strak-courtesy-of-the-abakanowicz-arts-and-culture-charitable-foundation-2/>, vyhľadane 17. 5. 2024.
45. Pohľad do výstavy Mária Bartuszová. Cesta k organickej plastike, SNG, Bratislava, 2005. Reprofoto: Slovenská národná galéria v Bratislave, Mária

Bartuszová. Cesta k organickej plastike, <http://2011.sng.sk/archiv/html/index14bb.html?id=31&nid=396&loc=1&ft=446>, vyhľadane 18. 5. 2024.

46. Pohľad na inštaláciu Škrupinového reliéfu a plastiky bez názvu na výstave Mária Bartuszová. Cesta k organickej plastike, SNG, Bratislava, 2005. Reprofoto: Gabriela Garlatyová (edd.), *Mária Bartuszová*, Rimavská Sobota 2021, s. 434.

47. Pohľad do výstavy Mária Bartuszová (1936–1996) *Negative Volumes*, Rüdiger Schöttle Gallery, Munich, 2008. Reprofoto: Galerie Rüdiger Schöttle, *Mária Bartuszová (1936–1996) Negative Volumes*, <https://www.galerie-schoettle.de/en/ausstellungen/MariaBartuszova--Negative-Volumes--08-03-2008--12-04-2008/>, vyhľadane 20. 5. 2024.

48. Pohľad do výstavy Mária Bartuszová. *Provisional forms*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warsaw, 2014. Reprofoto: Muzeum Sztuki Nowoczesnej, *Mária Bartuszová. Provisional forms*, <https://artmuseum.pl/en/wystawy/maria-bartuszowa-2>, vyhľadane 21. 5. 2024.

49. Pohľad do miestnosti č. 2 výstavy Mária Bartuszová, Tate Modern, London, 20. september 2022 – 25. jún 2023. Reprofoto: Tate Modern, *Mária Bartuszová*, <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/maria-bartuszova>, vyhľadane 17. 1. 2024.

50. Pohľad do výstavy Mária Bartuszová, Tate Modern, London, 20. september 2022–25. jún 2023. Reprofoto: Tate Modern, *Mária Bartuszová*, <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/maria-bartuszova>, vyhľadane 17. 1. 2024.

51. Pohľad do miestnosti č. 3 výstavy Mária Bartuszová, Tate Modern, London, 20. september 2022–25. jún 2023. Reprofoto: Tate Modern, *Mária Bartuszová*, <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/maria-bartuszova>, vyhľadane 17. 1. 2024.

52. Pohľad do miestnosti č. 4 výstavy Mária Bartusová, Tate Modern, London, 20. september 2022–25. jún 2023. Reprofoto: Tate Modern, *Mária Bartusová*, <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/maria-bartuszova>, vyhl'adané 17. 1. 2024.
53. Fotky na stene miestnosti č. 5 výstavy Mária Bartusová, Tate Modern, London, 20. september 2022–25. jún 2023. Reprofoto: Tate Modern, *Mária Bartusová*, <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/maria-bartuszova>, vyhl'adané 17. 1. 2024.
54. Pohľad do výstavy Maria Bartusová, Museum der Moderne Salzburg, 2023.
Foto: Herbert Rohrer.

Obrazové prílohy



1. Mária Bartusová, Vták, 1957–1958, záhradná plastika, engobovaný šamot, cca 150 cm. Reprofoto: Gabriela Garlatyová (edd.), *Mária Bartusová*, Rimavská Sobota 2021, s. 42.



2. Mária Bartusová, Páv, 1957–1958, model, engobovaný šamot, 40,5 x 20,2 x 13,5 cm. Reprofoto: Gabriela Garlatyová (edd.), *Mária Bartusová*, Rimavská Sobota 2021, s. 40.



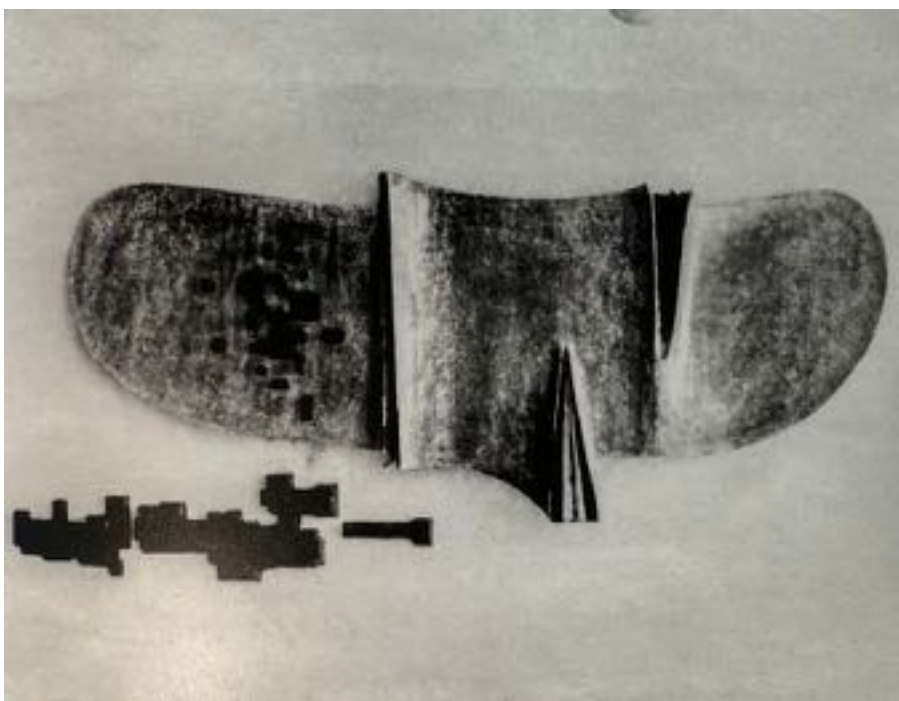
3. Mária Bartuszová, *Stromy vo vetre*, okolo 1962, sadra, 23,5 x 28,5 x 28,4 cm.
Reprofoto: Gabriela Garlatyová (edd.), *Mária Bartuszová*, Rimavská Sobota 2021, s. 52.



4. Mária Bartuszová, *Kvapka*, 1963, sadra, cca 126 x 10 x 10 cm. Reprofoto:
Gabriela Garlatyová (edd.), *Mária Bartuszová*, Rimavská Sobota 2021, s. 80.



5. Mária Bartuszová, *Dážď*, 1963, sadra, cca 120 cm. Reprofoto: Gabriela Garlatyová (edd.), *Mária Bartuszová*, Rimavská Sobota 2021, s. 82.



6. Mária Bartuszová, *Keramický reliéf*, model pre DS Michalovce, 1965. Reprofoto: Gabriela Garlatyová (edd.), *Mária Bartuszová*, Rimavská Sobota 2021, s. 99.



7. Mária Bartuszová, Keramický reliéf, DS Michalovce, 1965, keramika, kov, drevo.
Reprofoto: Gabriela Garlatyová (edd.), *Mária Bartuszová*, Rimavská Sobota 2021, s. 102.



8. Mária Bartuszová, Socha k fontáne, sídlisko Lúnik II, Košice, 1964–1967, bulharský mušľový vápenec, 270 cm. Reprofoto: Gabriela Garlatyová (edd.), *Mária Bartuszová*, Rimavská Sobota 2021, s. 104.



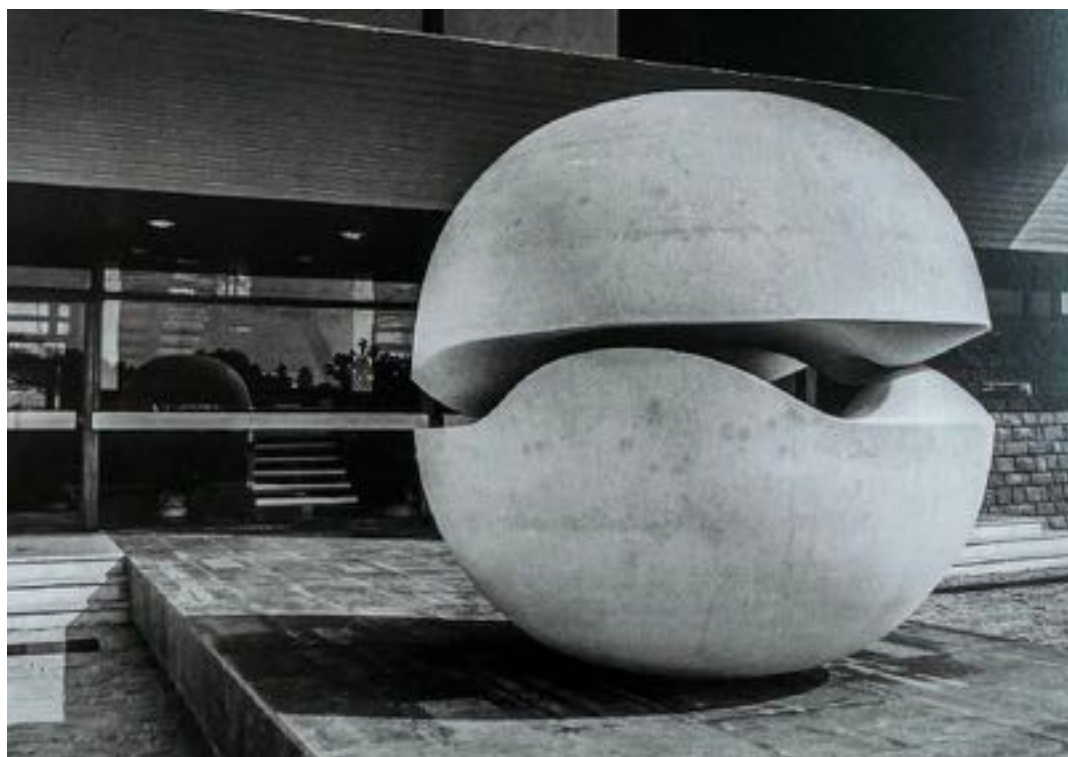
9. Mária Bartuszová, Fontána pre Obchodné centrum v Rožňave, 1966–1968, žula, slivenecký mramor, 60 x 120 cm. Reprofoto: Gabriela Garlatyová (edd.), *Mária Bartuszová*, Rimavská Sobota 2021, s. 105.



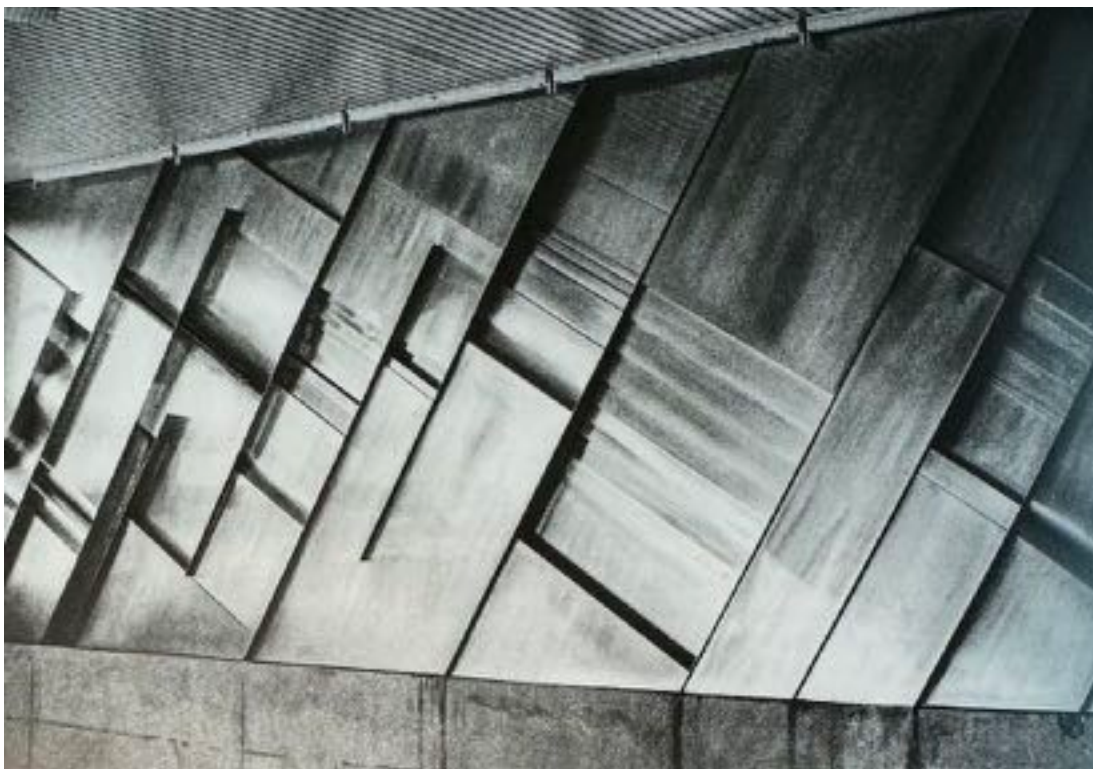
10. Mária Bartuszová, Plastika pre fontánu Ústavu pre telesne postihnuté deti v Košiciach, 1967–1971, bronz, kameň, 135 cm. Reprofoto: Gabriela Garlatyová (edd.), *Mária Bartuszová*, Rimavská Sobota 2021, s. 107.



11. Mária Bartuszová, Detská preliezačka a šmýkačka v Materskej škôlke na Sládkovičovej ulici v Revúcej, 1969–1970, betón, cca 200 cm. Reprofoto: Gabriela Garlatyová (edd.), *Mária Bartuszová*, Rimavská Sobota 2021, s. 64.



12. Mária Bartuszová, Plastika Premena, Krematórium, Košice, 1979–1982, umelý kameň, 220 x 220 x 220 cm. Reprofoto: Gabriela Garlatyová (edd.), *Mária Bartuszová*, Rimavská Sobota 2021, s. 290.



13. Mária Bartuszová, Stena zasadacej miestnosti, Juhoslovenský celulózo-papierenský kombinát, Štúrovo, 1973–1975, hliník, 850 x 366 cm. Reprofoto: Gabriela Garlatyová (edd.), *Maria Bartuszová*, Rimavská Sobota 2021, s. 210.



14. Mária Bartuszová, Reliéf v stupnom priestore administratívnej budovy, Východoslovenské železiarne, Košice, 1974–1980, elaxovaný hliník, 300 x 550 cm. Reprofoto: Gabriela Garlatyová (edd.), *Maria Bartuszová*, Rimavská Sobota 2021, s. 209.



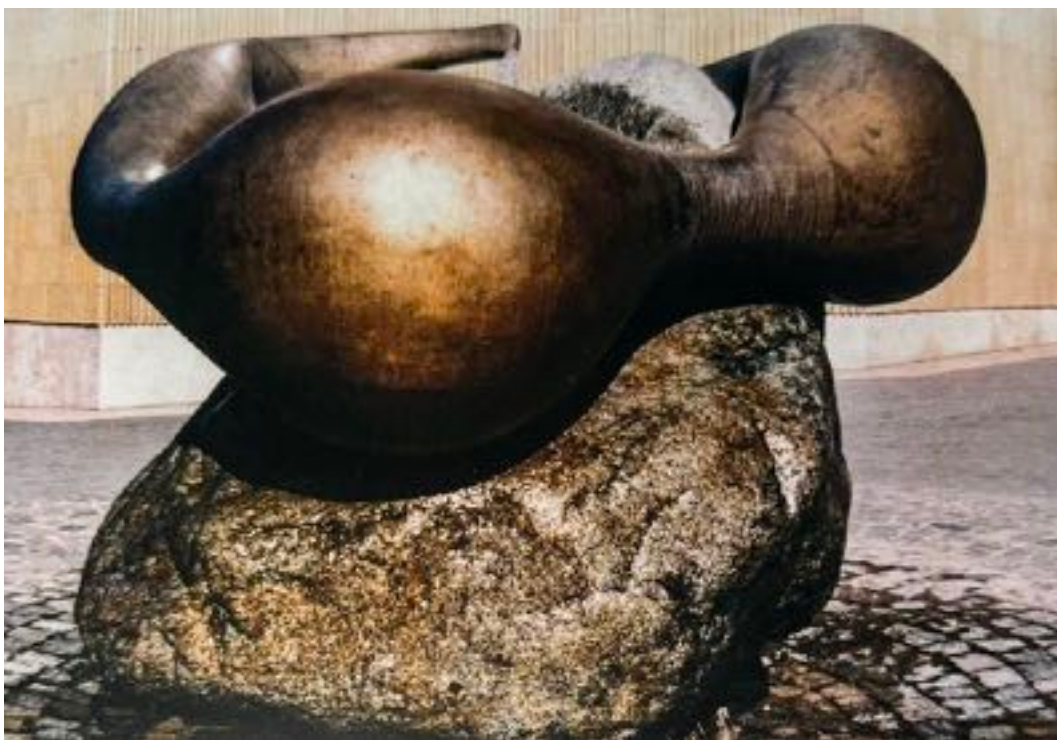
15. Mária Bartusová, Reliéf na fasáde Obchodného domu Lipa, Košice, 1977, hliník, 500 x 150 x 70 cm. Reprofoto: Gabriela Garlatyová (edd.), *Mária Bartusová*, Rimavská Sobota 2021, s. 214.



16. Mária Bartusová, Skulptúra v exteriéri, Základná škola, Tatranská Lomnica, 1976–1978, kameň, 200 x 100 x 100 cm. Reprofoto: Gabriela Garlatyová (edd.), *Mária Bartusová*, Rimavská Sobota 2021, s. 215.



17. Mária Bartuszová, Topenie snehu, nádvorie študentského domova, Vysoká škola technická, Košice, 1984–1989, kameň, bronz, 145 x 160 x 120 cm. Reprofoto: Gabriela Garlatyová (edd.), *Mária Bartuszová*, Rimavská Sobota 2021, s. 333.



18. Mária Bartuszová, Fontána pri Obchodnom dome Dargov, Košice, 1986–1987, kameň, bronz, cca 173 cm. Reprofoto: Gabriela Garlatyová (edd.), *Mária Bartuszová*, Rimavská Sobota 2021, s. 320.



19. Mária Bartuszová, Skladaný reliéf, 1966, sadra, 10 x 31 x 34 cm. Reprofoto: Gabriela Garlatyová (edd.), *Mária Bartuszová*, Rimavská Sobota 2021, s. 146.



20. Mária Bartuszová, Klíčenie, 1966, sadra, 29 x 28 x 25 cm. Reprofoto: Gabriela Garlatyová (edd.), *Mária Bartuszová*, Rimavská Sobota 2021, s. 125.



21. Mária Bartuszová, Skladačka, 1968, bronz, 18,5 x 22,5 x 21 cm. Reprofoto: Gabriela Garlatyová (edd.), *Maria Bartuszová*, Rimavská Sobota 2021, s. 150.

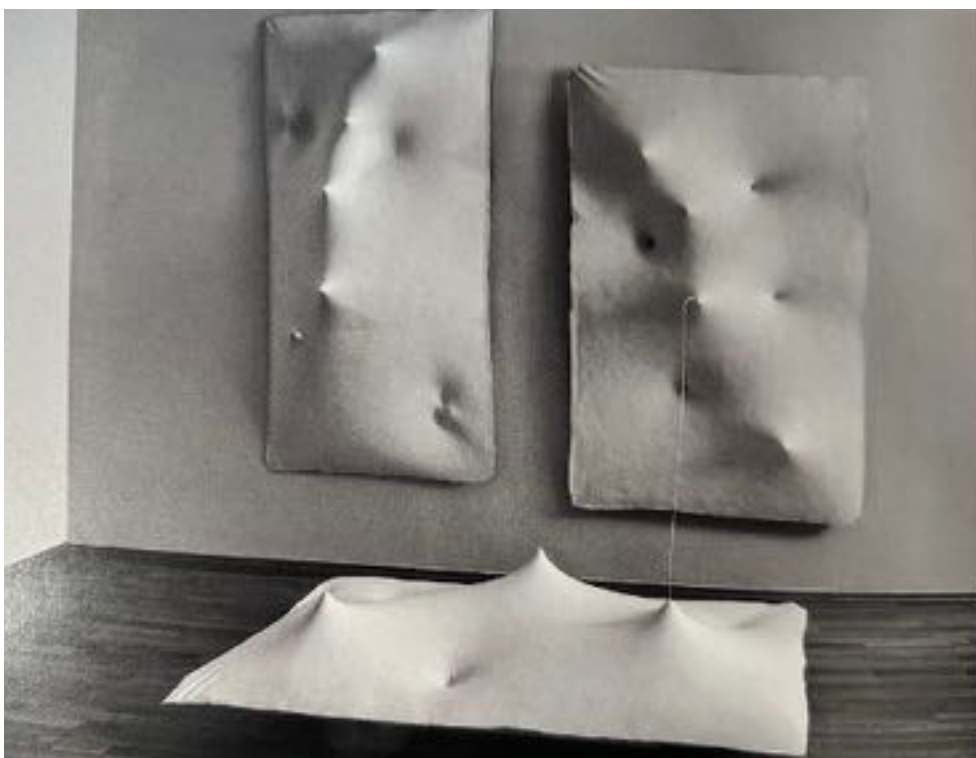


22. Gabriel Kladek, Workshop s haptickými skladačkami pre zrakovo postihnuté deti, Základná deväťročná škola pre nevidiacich, 1983. Reprofoto: Milly Burroughs, *The Radical Woman Sculptor Finally Getting the Recognition She Deserves*, *AnOther*, <https://www.anothermag.com/art-photography/14366/sensual-slovak-sculptor-maria-bartuszova-tate-modern>, vyhľadané 9. 5. 2023.



23. Mária Bartuszová, Topenie snehu I, 1985, sadra, konár, 213 x 118 x 25 cm.

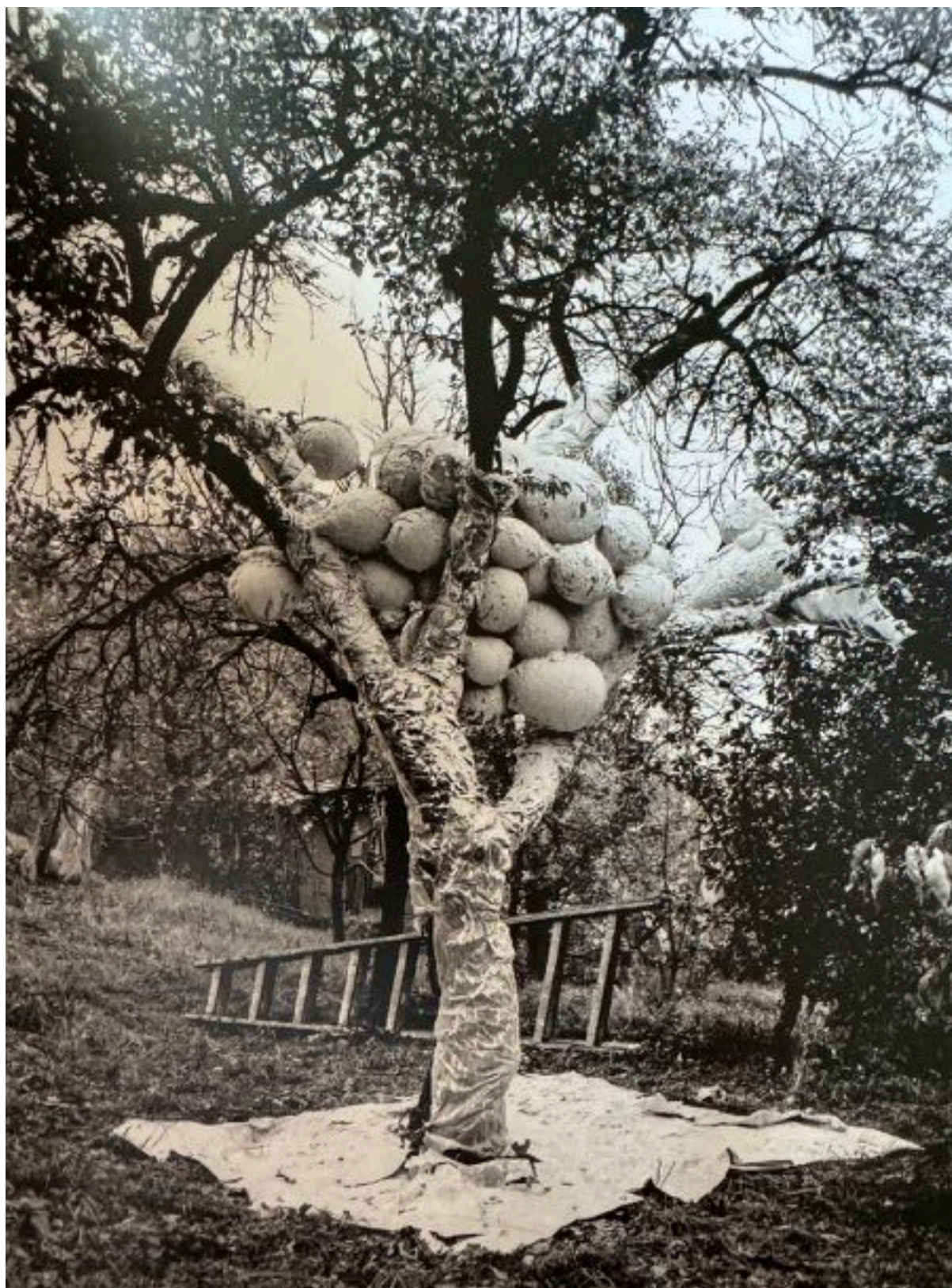
Reprofoto: Gabriela Garlatyová (edd.), *Mária Bartuszová*, Rimavská Sobota 2021, s. 340.



24. Mária Bartuszová, Vertikálny a horizontálny reliéf, 1985, polyester, drôt, 180 x 121 x 30cm, 184 x 122 x 33 cm, 200 x 106 x 30 cm. Reprofoto: Gabriela Garlatyová (edd.), *Mária Bartuszová*, Rimavská Sobota 2021, s. 464.



25. Mária Bartuszová, Nekonečné vajce, 1985, sadra, 30,8 x 40 x 30,5 cm.
Reprofoto: Gabriela Garlatyová (edd.), *Mária Bartuszová*, Rimavská Sobota 2021, s. 382.



26. Mária Bartuszová, *Strom*, 1987, sadra, špagát, gumové balóny, cca 300 cm.
Reprofoto: Gabriela Garlatyová (edd.), *Mária Bartuszová*, Rimavská Sobota 2021,
s. 451.



27. Magdalena Abakanowicz, Vojnové hry, 1987–1989, drevo, oceľ, vreco, 250 × 490 × 170 cm. Reprofoto: Ivars Kalvans, Richard Demarco, *Architecture and Utopia*, <http://ivarskalvans.blogspot.com/2012/11/demarco-gallery-and-residence.html>, vyhl'adané 30. 8. 2023.



28. Mária Bartuszová, bez názvu, Výstava Elektráreň T, Tatranská galéria Poprad, 1993, sadra, piesok, cca 250 cm. Reprofoto: Gabriela Garlatyová (edd.), *Mária Bartuszová*, Rimavská Sobota 2021, s. 489.



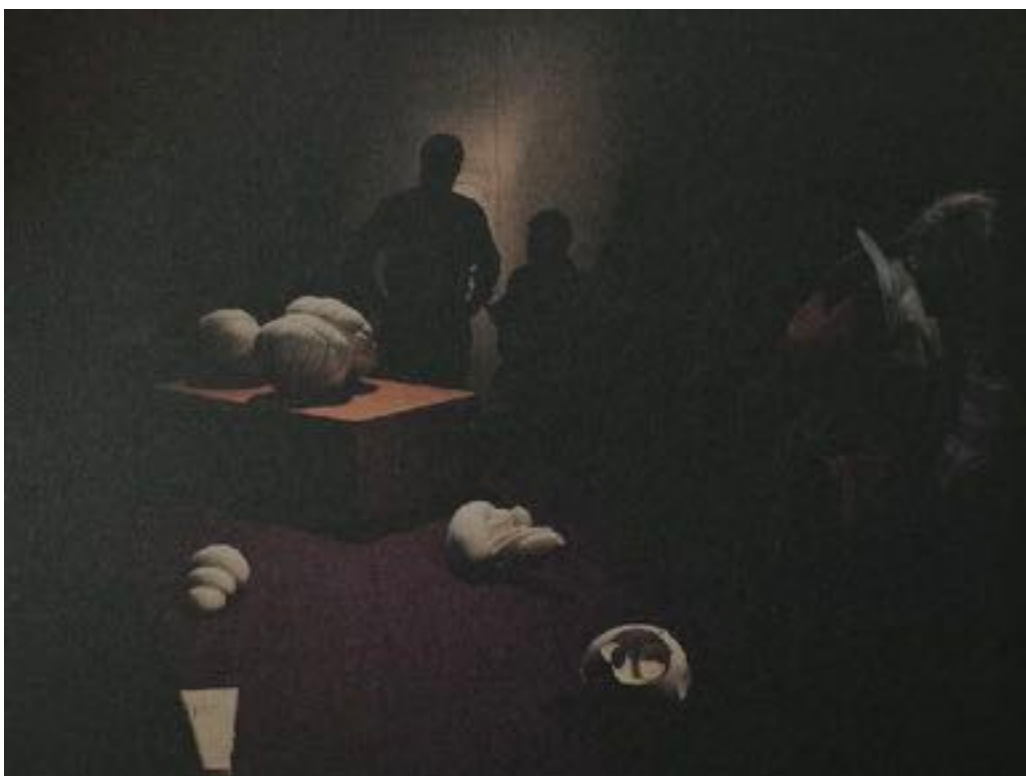
29. Pohľad na inštaláciu diel Márie Baruszovej na výstave Fragilités, Galerie Rudolfinum, Praha, 2022. Foto: Martin Polák.



30. Mária Bartuszová, Tlakom perforovaný tvar, 1986, sadra, polyester, 88 x 93 x 80 cm. Reprofoto: Gabriela Garlatyová (edd.), *Mária Bartuszová*, Rimavská Sobota 2021, s. 386.



31. Pohľad na inštaláciu diel Márie Baruszovej na výstave documenta 12, Aue-Pavillon, Kassel, 2007. Reprofoto: A-C-K, Documenta 12, *Flickr*, <https://www.flickr.com/people/architektur/>, vyhľadané 29. 6. 2023.



32. Pohľad na inštaláciu diel Márie Baruszovej na výstave documenta 12, Aue-Pavillon, Kassel, 2007. Reprofoto: Gabriela Garlatyová (edd.), *Maria Bartuszová*, Rimavská Sobota 2021, s. 498.



33. A LEAF A GOURD A SHELL A NET A BAG A SLING A SACK A BOTTLE A POT A BOX A CONTAINER, časová kapsula 4, Arsenale, Benátske Biennale, 2022. Foto: Jean-Pierre Dalbéra.



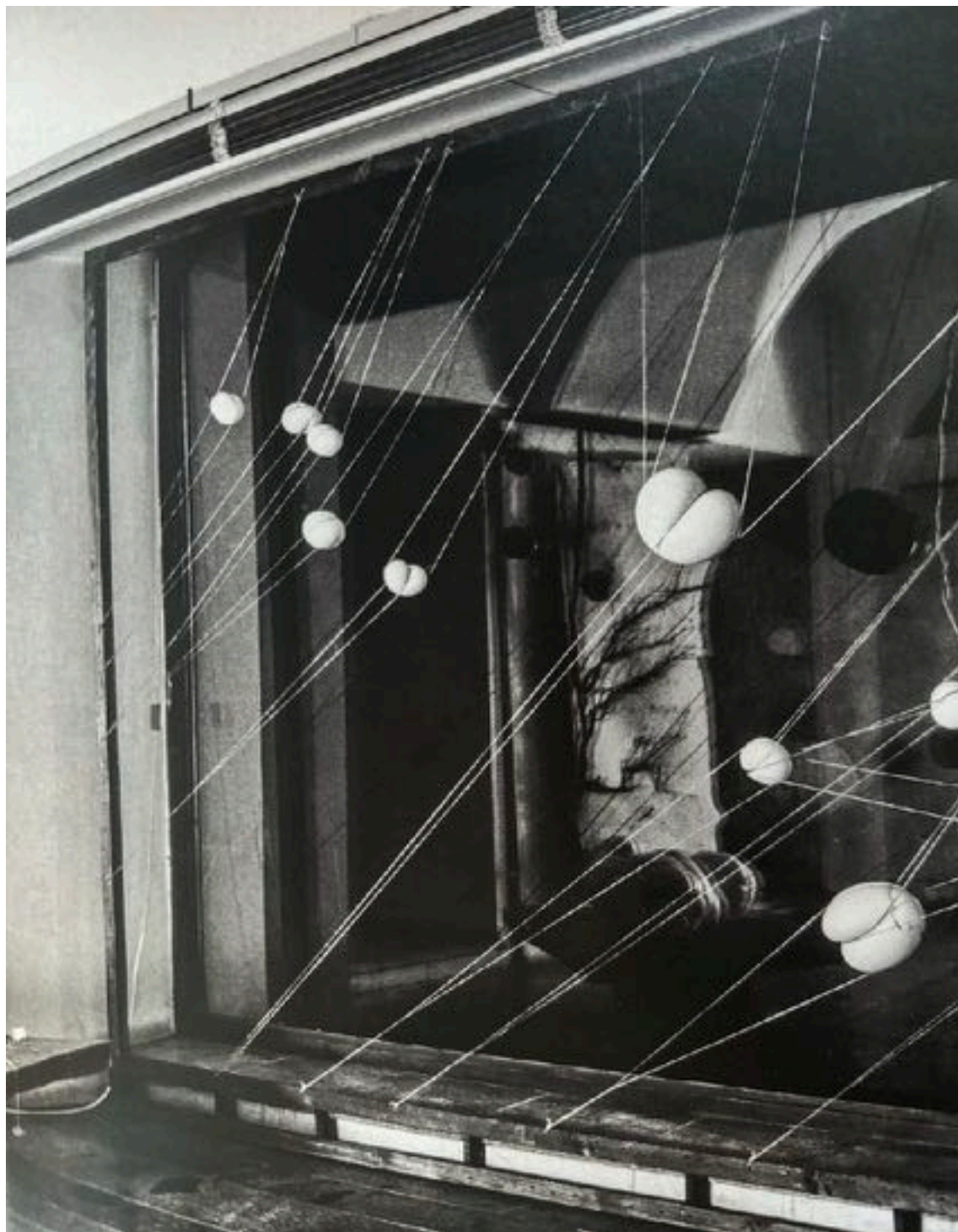
34. Pohľad na inštaláciu plastík Nekonečných vajec na Benátskom Biennale, A LEAF A GOURD A SHELL A NET A BAG A SLING A SACK A BOTTLE A POT A BOX A CONTAINER, časová kapsula 4, Arsenale, 2022. Foto: Haupt & Binder, Universes in Universe.



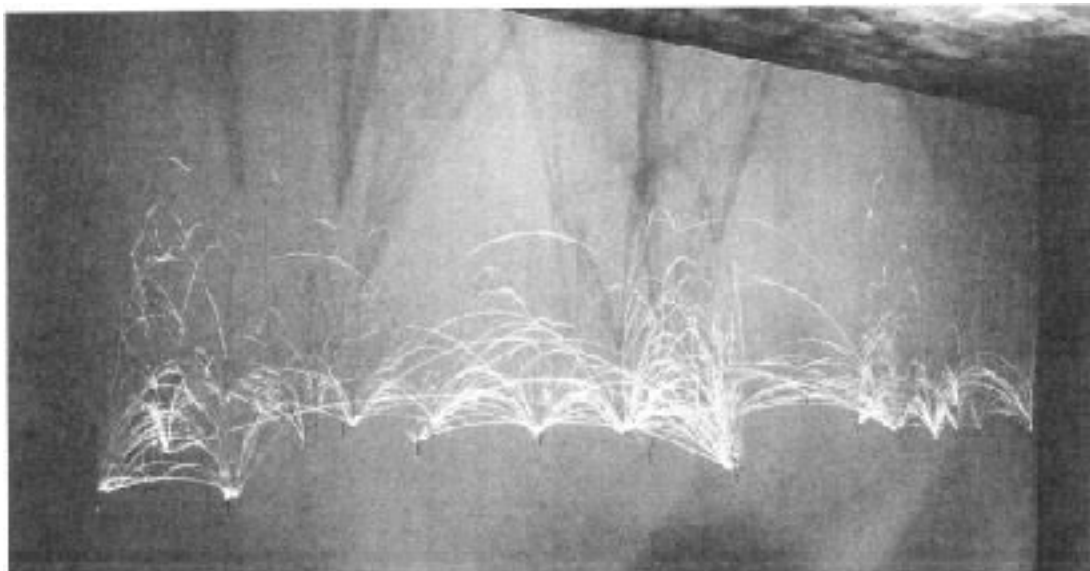
35. Pohľad do výstavy *I campi magnetici*, Gió Marconi Gallery, Milan, 2019.
 Reprofoto: Cecilia Alemani, *I campi magnetici*, <https://www.ceciliaalemani.com/projects/2019-the-magnetic-fields>, vyhladané 17. 4. 2023.



36. Pohľad do výstavy *Mária Bartuszová Sochárske práce I., 1962–1987*, Galéria ZSVU, 1988, Košice. Reprofoto: Gabriela Garlatyová (edd.), *Maria Bartuszová*, Rimavská Sobota 2021, s. 482.



37. Pohľad na inštaláciu do výrezu okna na výstave Mária Bartuszová Sochárske práce I., 1962–1987, Galéria ZSVU, 1988, Košice. Reprofoto: Gabriela Garlatyová (edd.), *Mária Bartuszová*, Rimavská Sobota 2021, s. 473.



38. Eva Hesse, *Right After*, 1969, sklolaminát, cca 152,39 x 548,61 x 121,91 cm.
Reprofoto: Lisa Ceglia, Figure 3, ResearchGate, https://www.researchgate.net/figure/Eva-Hesse-Right-After-1969-Fiberglass-ca-5-18-4-ft-Milwaukee-Art-Museum-Gift_fig2_12570554, vyhľadané 4. 12. 2023.



39. Pohľad do výstavy Mária Bartuszová *Sochárske práce I.*, 1962–1987, Galéria ZSVU, 1988, Košice. Reprofoto: Gabriela Garlatyová (edd.), *Maria Bartuszová*, Rimavská Sobota 2021, s. 485.



40. Gabriel Kladek, Fotografia inštalácie Strom, katalóg výstavy Mária Bartuszová Sochárske práce I., 1962–1987, Galéria ZSVU, 1988, Košice. Reprofoto: Gabriela Garlatyová (edd.), *Mária Bartuszová*, Rimavská Sobota 2021, s. 544.



41. Christo and Jeanne-Claude, *Wrapped Trees*, Fondation Beyeler and Berower Park, Riehen, 1997–1998, plastový obal, špagát. Foto: Wolfgang Volz.



42. Pohľad na inštaláciu Márie Bartuszovej na výstave *Súčasná slovenská výtvarné umenie a fotografia*, Praha, 1991. Reprofoto: Gabriela Garlatyová (edd.), *Maria Bartuszová*, Rimavská Sobota 2021, s. 448.



43. Lucio Fontana, *The end of God*, 1963, olej na plátne, 178 x 123 cm. Reprofoto: Museo Nacional Centro de Arte. Reina Sofía, *Spatial Concept. The End of God*, <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/>



44. Magdalena Abakanowicz, Abakany, 1968, priemyselné rastlinné vlákno, 315 x 304,8 x 152,4 cm. Reprofoto: Harold Strak, Magdalena Abakanowicz, Vêtement Noir (Black Garment), *Elephant*, <https://elephant.art/title-textiles-as-sites-of-subversive-narrations-unravel-the-power-and-politics-of-textiles-in-art-at-the-barbican/1-magdalena-abakanowicz-vetement-noir-black-garment-1968-c-harold-strak-courtesy-of-the-abakanowicz-arts-and-culture-charitable-foundation-2/>, vyhl'adané 17. 5. 2024.



45. Pohľad do výstavy Mária Bartuszová. Cesta k organickej plastike, SNG, Bratislava, 2005. Reprofoto: Slovenská národná galéria v Bratislave, *Mária Bartuszová. Cesta k organickej plastike*, <http://2011.sng.sk/archiv/html/index14bb.html?id=31&nid=396&loc=1&ft=446>, vyhládané 18. 5. 2024.



46. Pohľad na inštaláciu Škrupinového reliéfu a plastiky bez názvu na výstave Mária Bartuszová. Cesta k organickej plastike, SNG, Bratislava, 2005. Reprofoto: Gabriela Garlatyová (edd.), *Mária Bartuszová*, Rimavská Sobota 2021, s. 434.



47. Pohľad do výstavy Mária Bartuszová (1936–1996) *Negative Volumes*, Rüdiger Schöttle Gallery, Munich, 2008. Reprofoto: Galerie Rüdiger Schöttle, *Mária Bartuszová (1936–1996) Negative Volumes*, <https://www.galerie-schoettle.de/en/ausstellungen/MariaBartuszova--Negative-Volumes--08-03-2008--12-04-2008/>, vyhládané 20. 5. 2024.



48. Pohľad do výstavy Mária Bartuszová. *Provisional forms*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warsaw, 2014. Reprofoto: Muzeum Sztuki Nowoczesnej, *Mária Bartuszová. Provisional forms*, <https://artmuseum.pl/en/wystawy/maria-bartuszova-2>, vyhládané 21. 5. 2024.



49. Pohľad do miestnosti č. 2 výstavy Mária Bartuszová, Tate Modern, London, 20. september 2022 – 25. jún 2023. Reprofoto: Tate Modern, *Mária Bartuszová*, <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/maria-bartuszova>, vyhl'adané 17. 1. 2024.



50. Pohľad do výstavy Mária Bartuszová, Tate Modern, London, 20. september 2022–25. jún 2023. Reprofoto: Tate Modern, *Mária Bartuszová*, <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/maria-bartuszova>, vyhl'adané 17. 1. 2024.



51. Pohľad do miestnosti č. 3 výstavy Mária Bartuszová, Tate Modern, London, 20. september 2022–25. jún 2023. Reprofoto: Tate Modern, *Mária Bartuszová*, <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/maria-bartuszova>, vyhl'adané 17. 1. 2024.



52. Pohľad do miestnosti č. 4 výstavy Mária Bartuszová, Tate Modern, London, 20. september 2022–25. jún 2023. Reprofoto: Tate Modern, *Mária Bartuszová*, <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/maria-bartuszova>, vyhl'adané 17. 1. 2024.



53. Fotky na stene miestnosti č. 5 výstavy Mária Bartusová, Tate Modern, London, 20. september 2022–25. jún 2023. Reprofoto: Tate Modern, *Mária Bartusová*, <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/maria-bartuszova>, vyhládané 17. 1. 2024.



54. Pohľad do výstavy Maria Bartusová, Museum der Moderne Salzburg, 2023.
Foto: Herbert Rohrer.

Anotácia

Meno a priezvisko:	Petra Wesserle
Katedra:	Katedra Dějin umění
Odbor štúdia:	Teorie a dějiny výtvarných umění
Vedúci práce:	Mgr. Barbora Kundračíková, Ph.D
Rok obhajoby:	2024
Názov práce:	Mária Bartuszová a umelecká tvorba v kontexte výstavy
Anotácia:	<p>Bakalárska práca sa zaoberá prevažne výstavným exkurzom sochárky Márie Bartuszovej (1936–1996) a kurátorským prístupom vo vzťahu k jej abstraktnej tvorbe. Práca sa zameriava na štyri vybrané výstavy domáceho aj globálneho charakteru, teoreticky skúma ich historický kontext a dáva ich do vzájomnej komparácie. Vybrané výstavy zaberajú rôzne štýlové smery umelkyne, pretože sú viazané na iný časový úsek. Rovnaké diela sochárky sa objavujú zároveň na viacerých výstavách, vzhľadom k čomu môžeme pozorovať odlišnosti v kurátorskom prístupe. Výstavné celky vybrané pre túto prácu sú; Mária Bartuszová, sochárske práce I. 1962/1987, SZVU, Košice, Súčasné slovenské výtvarné umenie a fotografia, Praha, 1991, Cesta k organickej plastike v SNG, v Bratislave roku 2005 a zahraničná výstava globálneho významu v Tate Modern v Londýne, trvajúca do apríla</p>
Kľúčové slová:	Organická plastika, kurátor, krehkosť, materiálová forma, sadra
Názov práce v anglickom jazyku:	Mária Bartuszová and the curatorial approach related to her abstract work

Anotácia v anglickom jazyku:	The bachelor thesis mainly deals with the exhibition excursion of the sculptor Mária Bartuszová (1936 – 1996) and the curatorial approach related to her abstract work. The work focuses on four selected exhibitions of a domestic and global nature, theoretically examines their historical context and compares them to each other. The selected exhibitions take different stylistic directions of the artist because they are tied to different periods. The same works of the sculptor appear at the same time in several exhibitions, due to which we can observe differences in the curatorial approach. The exhibition units selected for this work are Mária Bartuszová, sculptural work I. 1962/1987, SZVU, Košice; Contemporary Slovak fine arts and photography, Praha, 1991; The path to organic sculpture at SNG, in Bratislava in 2005, and overseas exhibition of global importance at Tate Modern in London, running until April 2023.
Kľúčové slová v anglickom jazyku:	Organic sculpture, curator, fragility, material form, plaster
Prílohy viazané k práci:	Obrazová príloha (30 strán)
Rozsah práce:	96 strán
Jazyk práce:	slovenský