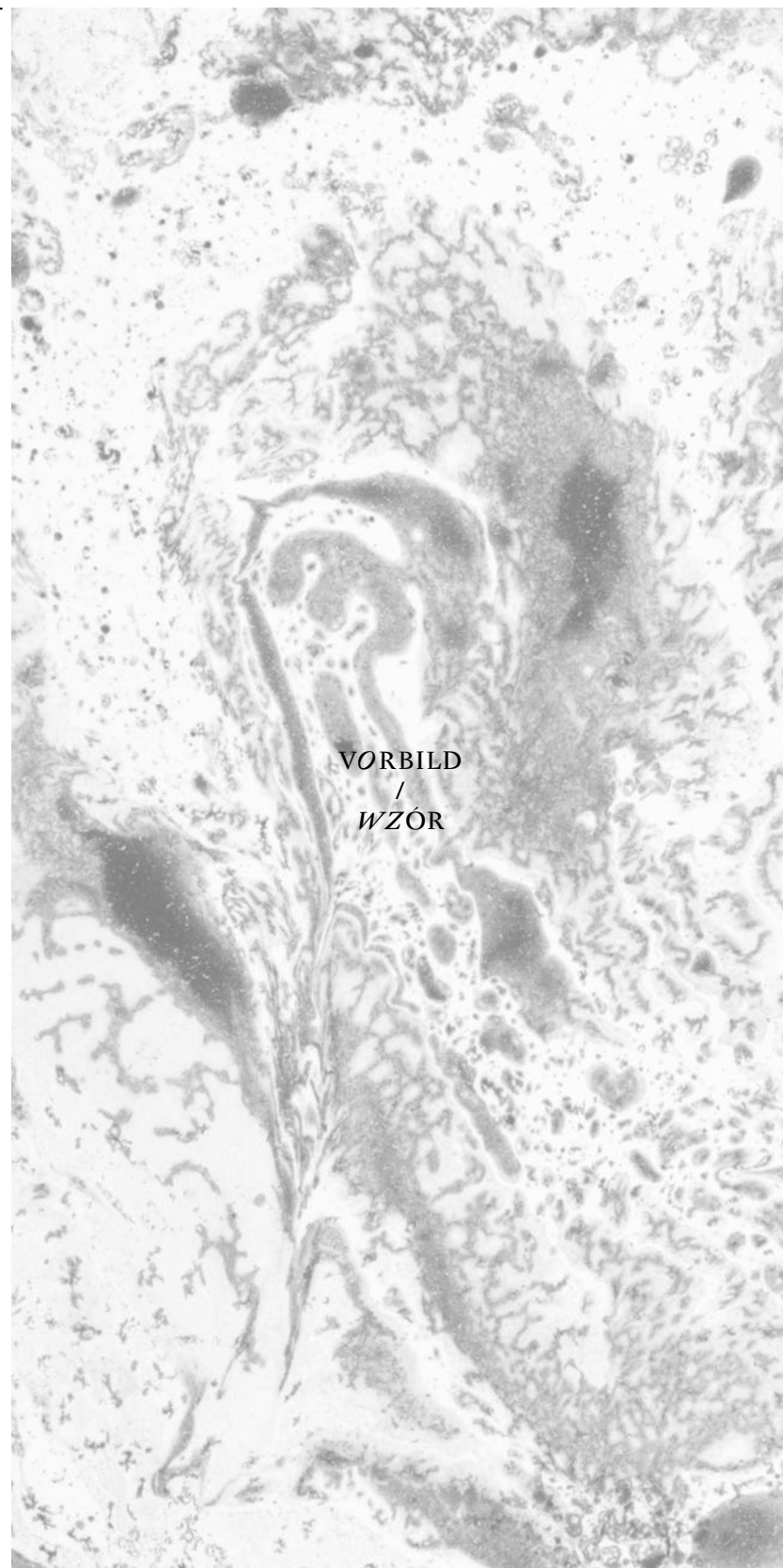


Polsko-niemiecki plener rzeźby figuralnej 2021

**ANTYK –
WZÓR I INSPIRACJA?**

**ANTIKE –
VORBILD UND INSPIRATION?**

Deutsch-polnisches Pleinair für figurliche Plastik 2021



VORBILD
/
WZÓR

Vorwort

Bereits zum vierten Mal veranstaltete die Gustav Seitz Stiftung in Kooperation mit dem Schloß Trebnitz Bildungs- und Begegnungszentrum e. V. ein deutsch-polnisches Pleinair für figürliche Plastik. Die Stiftung kommt damit ihrem satzungsgemäßen Auftrag nach, begabte Bildhauerinnen und Bildhauer zu fördern.

Wir luden elf deutsche und polnische Künstlerinnen und Künstler ein, zu dem diesjährigen Motto „Antike – Vorbild und Inspiration?“ Stellung zu nehmen. Die kreativen Antworten nach der zweiwöchigen Arbeitsphase, die entstandenen Statements und herausgearbeiteten Verbindungslinien aktueller figürlicher Plastik zu der so prägenden antiken Auffassung, waren überraschend und vielfältig, wovon Sie sich in diesem Katalog überzeugen können.

Seit 2017 hat die Gustav Seitz Stiftung auf dem Campus Schloss Trebnitz ihren Sitz – einem Ort, der immer mehr Kulturtouristen anzieht. In dem neu gestalteten Museumsgarten bezogen die Künstlerinnen und Künstler im Juli ihre Freiluftateliers und es entstand ein lebendiger Ort der Begegnung mit Kunst. Diese offenen Ateliers boten temporär eine anschauliche Plattform des Diskurses der Künstlerinnen und Künstler mit dem Werk von Gustav Seitz und dem sehr viel weiter zurückliegenden Kunstschaffen in der Antike.

Der kunstpädagogische Aspekt entfaltete bei dem Pleinair seine geplanten wie ungeplanten Formate und Begegnungen in kreativer, innovativer und unbeschwerter Art und Weise, die kaum von den sonst üblichen Zugangsbeschränkungen der Hochkultur beeinträchtigt waren. Bei Rundgängen stellten die Künstlerinnen und Künstler ihre Arbeit im Prozess vor, es gab Angebote für Kinder aus Deutschland und Polen, die im Schloss Trebnitz Ferien machten und Anwohner sowie Besucher nutzten die Gelegenheit, den Kunstschaffenden während des Pleinairs über die Schulter zu schauen – eine niedrigschwellige Popularisierung figürlicher Kunst im ländlichen Raum. Der Wert dieser Begegnungen mit einem interessierten Publikum war nach 18 Monaten pandemischer Distanzierungs- und Verzichtübungen besonders erfreulich und aufbauend.

Aus fast 100 Bewerbungen haben der Stiftungsvorstand, die Kuratorin und die Juroren Thomas Berendt, Werner Scheidel und Georg Blanc die Auswahl der Teilnehmerinnen und Teilnehmer für den Wettbewerb getroffen. Wir sagen Danke für Ausdauer, Fachlichkeit und Geduld in diesem Prozess. Eingeladen wurden aus Polen Iwona Rozbiewska, Monika Szpener, Norbert Sarnecki, Norbert Delman, Ryszard Litwiniuk; aus Deutschland nahmen Lina Baltruweit, Johannes Breuninger, Susanne Ring, Ilka Raupach, Roswitha Schaab und Hildegard Skowasch teil.

Das Pleinair war wiederholt mit der Verleihung des Gustav Seitz Preises verbunden, der zum sechsten Mal seit 1996 vergeben wurde. Dies war der Höhepunkt der Abschlussveranstaltung und zugleich die feierliche Eröffnung einer Ausstellung, in der wir die entstandenen Werke für einige Wochen in der neu sanierten Feldsteinscheune auf dem Campus Schloss Trebnitz präsentieren konnten. Der junge polnische Künstler Norbert Delman erhielt für sein Werk „Das Totem der Medusa“, angesiedelt im immer wieder neu auszulotenden Grenzbereich figürlicher Plastik und ausgestattet mit einer starken eigenen Interpretation der antiken Erzählung, den Gustav Seitz Preis 2021.

In Anwesenheit des Landrates von Märkisch-Oderland, Gernot Schmidt, und des Direktors des polnischen Zentrums für Bildhauerei in Orońsko, Maciej Aleksandrowicz, bildete die Veranstaltung einen zukunftsweisenden Rahmen für die weitere Entwicklung unserer Stiftungsarbeit und des gesamten Campus zu einem Ort der Begegnung mit herausragender Kunst. Die bei dieser Gelegenheit vereinbarte Zusammenarbeit mit dem Zentrum in Orońsko dürfte zusätzliche wertvolle Impulse vermitteln.

Unser Versprechen gegenüber dem Förderer, dem Bundesministerium für Ernährung und Landwirtschaft mit dem Programm LandKULTUR, innovative Modelle der Kunstvermittlung im ländlichen Raum zu etablieren, haben wir umfänglich eingelöst. Dazu hat maßgeblich auch die Danziger Kuratorin der Ausstellung, die Kunsthistorikerin Marta Wróblewska beigetragen. Sie verfügt über die wunderbare Fähigkeit, moderne Kunst zu fördern und über sie zu sprechen, ohne dabei unverständlich und exkludierend zu sein. Ihr gilt an dieser Stelle unser besonderer Dank.

Der Vorstand der Gustav Seitz Stiftung bedankt sich zudem, mit großem Respekt für ihr engagiertes Mitwirken, bei Rebekka Uhlig für die Gesamtkoordination des Pleinairs, bei Frank Petereit, Henry Elsner und Christian Bork für die ehrenamtliche technische und logistische Unterstützung, bei dem Geschäftsführer der Trebnitzer Agrar-Produktionsgesellschaft mbH (TAP), Dirk Steinhoff, für die Nutzung seines Fuhrparks zum Transport der Werke sowie bei den vielen Kolleginnen und Kollegen auf dem Campus Schloss Trebnitz, die das Pleinair für figürliche Plastik 2021 hilfreich begleitet haben.

So schauen wir mit großer Vorfreude auf die zukünftigen Ausstellungen figürlicher Plastik und die Begegnungen mit interessierten Menschen an diesem inspirierenden Ort.

Trebnitz, im August 2021

Gundel Halver | Darius Müller | Wolfgang van Gulijk

Vorstand Gustav Seitz Stiftung





Już po raz czwarty Fundacja Gustava Seitz'a we współpracy ze Stowarzyszeniem Zamek Trebnitz Centrum Edukacji i Spotkań zorganizowała polsko-niemiecki plener rzeźby figuratywnej. Za pomocą tego wydarzenia Fundacja realizuje swój statutowy cel, jakim jest promowanie współczesnych utalentowanych rzeźbiarek i rzeźbiarzy.

W tym roku zaprosiliśmy jedenaścioro polskich i niemieckich artystek i artystów do zmierzenia się z tematem „Antyk – wzór i inspiracja?”. Po dwóch tygodniach intensywnej pracy mogliśmy zobaczyć ich twórcze odpowiedzi na to pytanie, sformułowane tezy oraz zaproponowane schematy powiązań między współczesną rzeźbą figuratywną a sztuką starożytną, która po dzień dzisiejszy kształtuje naszą kulturę. Rezultaty były zaskakujące i różnorodne, o czym będą się Państwo mogli przekonać w niniejszym katalogu.

Od 2017 roku Fundacja Gustava Seitz'a ma swoją siedzibę na terenie Kampusu Zamku Trebnitz, miejsca, które przyciąga coraz więcej osób zainteresowanych kulturą i sztuką. Podczas tegorocznego pleneru artystki i artyści stworzyli swoje pracownie na świeżym powietrzu, w nowo zaprojektowanym przymuzealnym ogrodzie. W ten sposób powstało żywe miejsce spotkań ze sztuką, a także tworzenia sztuki oraz dialogu artystycznego ze zwiedzającymi. Otwarte pracownie stanowiły czasową, pogładową platformę dla dyskursu artystek i artystów z twórczością Gustava Seitz'a i znacznie bardziej odległą sztuką starożytną.

Plener spełniał również funkcję edukacyjną, która była realizowana zarówno w ramach zaaranżowanych, jak i nieplanowanych formatów oraz podczas różnych spotkań w kreatywny, innowacyjny i przystępny sposób, niwelując istniejące zazwyczaj ograniczenia w dostępie do kultury wysokiej. Artystki i artyści chętnie prezentowali zwiedzającym proces powstawania ich dzieł, przygotowali też oferty dla dzieci z Polski i Niemiec spędzających wakacje w Zamku Trebnitz. Osoby mieszkające w okolicy, jak i przejezdni goście mieli zaś okazję zajrzeć artystkom i artystom przez ramię i przyjrzeć się ich twórczej pracy. Dzięki temu udało się sprostać zadaniu przystępnego przybliżenia sztuki figuratywnej społeczności na terenach wiejskich. Po 18 miesiącach izolacji i wyrzeczeń, wymuszonych przez pandemię, wartość tych spotkań z zainteresowaną publicznością miała szczególne znaczenie, a bezpośrednie kontakty dodawały wszystkim otuchy.

Spośród nadesłanych niespełna 100 zgłoszeń zarząd Fundacji, kuratorka oraz jurorzy (Thomas Berendt, Werner Scheidel i Georg Blanc) dokonali wyboru uczestniczek i uczestników pleneru. Dziękujemy im za ich wytrwałość, profesjonalizm i cierpliwość w tym procesie. Z Polski zaproszono Iwonę Rozbiewską, Monikę Szpener, Norberta Sarneckiego, Norberta Delmana oraz Ryszarda Litwiniuka. Z Niemiec zaś udział wzięli

Lina Baltruweit, Johannes Breuninger, Susanne Ring, Ilka Raupach, Roswitha Schaab i Hildegard Skowasch.

Plener ponownie połączono z wręczeniem Nagrody im. Gustava Seitz, którą od 1996 roku przyznano już po raz szósty. Był to punkt kulminacyjny całego wydarzenia i jednocześnie moment uroczystego otwarcia wystawy, na której przez kilka tygodni prezentowaliśmy powstałe prace w dopiero co wyremontowanej Stodole z kamienia polnego znajdującej się na Kampusie Zamku Trebnitz. Nagrodę im. Gustava Seitz 2021 otrzymał młody polski artysta Norbert Delman za pracę „Totem Meduzy”, będącą przykładem ciągle od nowa podejmowanej próby eksplorowania granic rzeźby figuratywnej i prezentującą własną, mocną interpretację starożytnego mitu.

Dzięki obecności starosty Powiatu Märkisch-Oderland, Gernota Schmidta, oraz dyrektora Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Macieja Aleksandrowicza, wydarzenie to wyznaczyło perspektywiczne ramy dla dalszego rozwoju działalności naszej Fundacji oraz całego Kampusu jako miejsca spotkań z tak wybitną sztuką. Przy tej okazji udało się również ugruntować współpracę z Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, która z pewnością przyniesie nam nowe impulsy do działania.

Realizując plener, spełniliśmy również obietnicę złożoną naszemu sponsorowi, niemieckiemu Federalnemu Ministerstwu Polityki Żywnościowej i Rolnictwa. W ramach programu LandKultur, dedykowanemu promocji kultury na obszarach wiejskich, stworzyliśmy innowacyjny model edukacji artystycznej na obszarach wiejskich. Zadanie te pomogła nam zrealizować przede wszystkim pochodząca z Gdańska kuratorka wystawy i historyczka sztuki Marta Wróblewska. Posiada ona wspaniałą umiejętność promowania sztuki współczesnej i mówienia o niej w sposób zrozumiały i niewykluczający, za co chcielibyśmy jej w tym miejscu szczególnie podziękować.

Zarząd Fundacji Gustava Seitz pragnie również wyrazić swój szacunek i podziękować Rebecce Uhlig za jej wkład w ogólną koordynację pleneru, Frankowi Petereitowi, Henry’emu Elsnerowi i Christianowi Borkowi za nieodpłatne wsparcie techniczne i logistyczne, dyrektorowi Przedsiębiorstwa Produkcji Rolnej w Trebnitz, Dirkowi Steinhoffowi, za możliwość wykorzystania jego specjalistycznych pojazdów do transportu prac, a także wielu koleżankom i kolegom z kampusu Zamku Trebnitz, którzy służyli pomocą podczas tegorocznego pleneru.

Z wielką niecierpliwością czekamy już na przyszłe wystawy rzeźby figuratywnej i spotkania z zainteresowanymi nią osobami w tym inspirującym miejscu.

Trebnitz, sierpień 2021 roku
Gundel Halver | Darius Müller | Wolfgang van Gulijk
Zarząd Fundacji Gustava Seitz

Kuratorische Einführung

Dieser Katalog stellt eine Zusammenfassung der Pleinairausstellung dar, an der elf Künstlerinnen und Künstler teilgenommen haben: sechs aus Deutschland (darunter ein Künstlerduo) und fünf aus Polen. In diesem Jahr haben sie sich mit dem Thema „Antike – Vorbild und Inspiration?“ auseinandergesetzt. Schon zu Beginn unserer Begegnung hatte ich betont, wie wichtig aus meiner Kuratorinnensicht, aber zweifellos auch aus der Sicht der Künstlerinnen und Künstler, das Fragezeichen ist, welches die Organisatoren ans Titulende des diesjährigen deutsch-polnischen Pleinairs für figürliche Plastik gestellt haben. Denn es deutet auf den diskursiven Charakter dieser Begegnung hin, auf eine dialogische Herangehensweise an das Kreative, auf Offenheit



gegenüber Verhandlungen, auf das Stellen von Fragen und das Suchen, auch wenn man nicht unbedingt eindeutige Antworten findet. Diese Art von Entscheidungsfreiheit stellt schließlich die Grundlage des künstlerischen Schaffens dar. Es antizipiert ebenfalls die kreative, erfrischende, experimentelle, aber auch kritische Herangehensweise an das jeweilige Thema – wiederum die Quintessenz der Aktualisierung in der Kunst, die vom Standpunkt ihrer zeitgenössischen Rezeption so wichtig ist.

Gustav Seitz selbst, der Namensgeber des am Ende des Pleinairs verliehenen Preises, schöpfte seine Inspiration

frei und häufig aus der Antike, sowohl bezüglich der Form als auch des Inhalts. Er interpretierte das humanistische Erbe der Antike eingehend, indem er dessen Schönheitsideale verarbeitete und mit verschiedenen Typen des antiken Kanons experimentierte. Die von ihm geschaffenen Darstellungen verbindet eine Aura der Zeitlosigkeit, die zugleich als Synonym für eine gewisse signifikante Kontinuität – das Fundament europäischen Kulturerbes, das seine Wurzeln eben in der Antike hat – interpretiert werden kann.

Auch die Werke, die in der schönen Umgebung historischer Natur und klassizistischer Architektur von Schloss Trebnitz entstanden sind, sind eine Manifestation der bewussten oder unbewussten Verwurzelung der europäischen Kunst und Kultur in der Antike. Denn antike Vorbilder und Darstellungen sind dauerhaft in unsere mentale visuelle Bibliothek eingeschrieben, tief in unser europäisches ikonographisches Gedächtnis eingeprägt.

Die Inspirationen der am Pleinair teilnehmenden Künstlerinnen und Künstler kreisten um Themen, Ikonographien und Formen, die aus der nicht nur europäischen Antike wohl bekannt sind. In den entstandenen Arbeiten tauchten Motive aus der griechischen



und römischen Mythologie auf, wie der Bezug zu Medusa bei Norbert Delman, die Anspielung auf Laokoon bei Ilka Raupach, oder die Inspiration durch Zentauren bei Ryszard Litwiniuk. Aus der ägyptischen Mythologie stammt wiederum der Gott Anubis, dessen Reminiszenzen wir in der Arbeit von Monika Szpener finden. Aufgegriffen und neu interpretiert wurden die für die antike Skulptur so charakteristischen fundamentalen Formen und Motive wie die Figur des Kouros in den Arbeiten von Norbert Sarnecki und Roswitha Schaab, oder auch der Odaliske in der Arbeit von Lina Baltruweit und Johannes Breuninger. In der Gruppe der von Susanne Ring geschaffenen Objekte finden wir

Echos griechischer Vasen oder Amphoren, und die Installation von Iwona Rozbiewska erinnert uns an die Architektur des Athener Erechtheion. Die Künstlerinnen und Künstler haben sich auch auf die Ideale der antiken Schönheit bezogen, die in der Vollkommenheit der Proportionen, der Symmetrie und der Kanonizität bestehen. Einige von ihnen sind trotz in einen kritischen Dialog mit ihnen getreten, indem sie den Filter eigener Erfahrungen und Reflexionen über sie legten, was sich am besten in der Arbeit von Hildegard Skowasch widerspiegelt.

Während des diesjährigen Pleinairs wurde uns ein weiteres Mal bewusst, wie wichtig der Prozess als Element der Erstellung bildhauerischer Arbeiten ist. Zweifellos wurde er während der Arbeit im Freien stark von der Umgebung, ihren Geräuschen, Gerüchen und in unserem Fall auch von der idyllischen Aura des Ortes geprägt – der historischen Gutsanlage des Schlosses Trebnitz, die an das antike Arkadien erinnert. Ein wichtiger Teil dieses kreativen Prozesses war die Arbeit mit bildhauerischem Material, das in der Ausstellung außergewöhnlich vielfältig vertreten war, von Stein (Travertin und Sandstein), über Holz, Gips, Ton, Papier, Metall, zeitgenössische synthetische Materialien, bis hin zu Ready-mades. Der kreative Prozess ist in jedem dieser Materialien einzigartig und auf unterschiedliche Weise faszinierend: hinsichtlich der Arbeitsdynamik, der technologischen Herausforderungen und Möglichkeiten, sowie der erzielten Ergebnisse.

Der bedeutende polnische Kunsthistoriker Jan Białostocki behauptete, dass Kunst nur verstanden werden könne, wenn sie aus einer historischen Perspektive betrachtet werde. Wenn wir die Evolution der Kunst auf diese Weise studierten, fänden wir den Weg zum Verständnis ihres Sinns und ihrer eigentümlichen Schönheit. Diese Evolution, so der Wissenschaftler, sei nichts anderes als eine immer neu vorgenommene Bezugnahme zur Tradition. Daher ist das Studium der Kunst der Vergangenheit ein wichtiger Schlüssel, um die Kunst von heute zu kennen und vollständig zu erleben.

Die im Katalog präsentierten Werke sind, entsprechend dem lateinischen Sprichwort: „Ars una species mille“ (Eine Kunst, tausend Arten), das beste Beispiel für diese kontinuierliche, manchmal demütige und respektvolle, manchmal kritische und hinterfragende Haltung gegenüber dem Erbe der Antike. Auf vielfältige Weise haben wir Brücken zwischen der Problematik und der Ästhetik unserer heutigen Realität und dem ganze Jahrhunderte entfernten Erbe geschlagen. Die Künstlerinnen und Künstler fanden viele verschiedene Lösungen, um diesen Dialog zwischen Moderne und Antike auf eine faszinierende Weise darzustellen. Eine davon war die Inspiration durch die Form des Hybriden, die an sich schon ein Symbol für das Ringen zwischen dem Idealen und dem Unvollkommenen ist. Als ein interessantes Instrument erwies sich das Zitat auch, um experimentelle, oft überraschende Zusammenstellungen zu erreichen, die interessante Spannungen auf der Ebene von Form und Inhalt bringen. Diese Art von kreativen Collagen, die wir heute als kulturelle Remixe bezeichnen würden, stellen die Quintessenz unserer, wie Zygmunt Bauman sagen würde, fluiden Zeit dar, die durch extreme Dynamik, Kurzfristigkeit, Vergänglichkeit, Flüchtigkeit und ungebremstes Tempo gekennzeichnet ist. Auf diese Weise haben wir dem Gedächtnis der Antike eine so wesentliche zeitgenössische Dimension verliehen.

Marta Wróblewska – Kuratorin

Niniejszy katalog jest podsumowaniem wystawy poplenerowej, w której wzięło udział jedenaścioro artystek i artystów: sześcioro z Niemiec (w tym jeden duet artystyczny) i pięcioro z Polski. W tym roku zmierzyli się oni z tematem: „Antyk – wzór i inspiracja?”. Już na początku naszego spotkania podkreśliłam, jak ważny z mojego kuratorskiego punktu widzenia, ale także niewątpliwie z perspektywy artystek i artystów, jest znak zapytania, który organizatorzy postawili na końcu tytułu tegorocznego polsko-niemieckiego pleneru rzeźbiarskiego. Sugeruje on bowiem dyskursywny charakter tego przedsięwzięcia, dialogiczne podejście do kreacji, otwartość na negocjacje oraz stawianie pytań i szukanie, choć niekoniecznie odnajdywanie jednoznacznych odpowiedzi. Umożliwianie wolności wyboru jest wszak podstawą twórczości artystycznej. Antycypuje on również kreatywne, odświeżające, eksperymentalne, a także i krytyczne podejście do zadanego tematu, co z kolei stanowi kwintesencję aktualizacji w sztuce, tak istotnej z punktu widzenia jej współczesnej recepcji.

Sam patron naszego pleneru i przyznawanej na jego koniec nagrody – Gustav Seitz, swobodnie i często czerpał inspiracje z antyku, tak w formie, jak i w treści. Wnikliwie interpretował starożytne dziedzictwo humanistyczne, przetwarzając charakteryzujące je ideały piękna i eksperymentując z różnymi rodzajami definiującego je kanonu. Rzeźbione przez niego wizerunki łączy aura bezczasowości, która jednocześnie może być interpretowana jako synonim pewnej znamiennej ciągłości, będącej fundamentem europejskiego dziedzictwa kulturowego, mającego swoje korzenie właśnie w antyku.

Również prace powstałe w pięknych okolicznościach zabytkowej przyrody i klasycyzującej architektury pałacu w Trebnitz stanowią przejaw świadomego lub podświadomego zakorzenienia sztuki i kultury europejskiej w antyku. Wzory i wizerunki antyczne są bowiem trwale wpisane w naszą mentalną bibliotekę wizualną, głęboko odcisnięte w naszej europejskiej pamięci ikonograficznej.

Inspiracje artystek i artystów biorących udział w plenerze oscylowały wokół tematyki, ikonografii i form dobrze znanych z antyku, nie tylko europejskiego. W powstałych pracach pojawiły się wątki zaczerpnięte z mitologii greckiej i rzymskiej, jak np. odniesienie do Meduzy u Norberta Delmana, aluzja do Laokoonu u Ilki Raupach czy inspiracja centaurami u Ryszarda Litwiniuka. Z mitologii egipskiej pochodzi zaś bóg Anubis, którego reminiscencję znajdziemy w pracy Moniki Szpener. Przypomniane i na nowo zinterpretowane zostały fundamentalne formy i motywy charakterystyczne dla rzeźby antycznej, jak postać kurosa w pracy Norberta Sarneckiego i Roswithy Schaab czy też odaliski w pracy Liny Baltruweit i Johannes Breuninger. W grupie obiektów stworzonych przez Susanne Ring odnajdujemy echa greckich waz i amfor,

zaś instalacja Iwony Rozbiewskiej przypomina nam architekturę ateńskiego Erechtejonu. Twórcy odnieśli się również do ideałów piękna antycznego, polegającego na perfekcji proporcji, symetrii i kanoniczności. Niektórzy z przekorą weszli z nimi w krytyczny dialog, nakładając na nie filtr własnych doświadczeń i przemyśleń, co najlepiej odzwierciedla praca Hildegardy Skowasch.

Podczas tegorocznego pleneru uzmysłowiliśmy sobie po raz kolejny, jak ważnym elementem tworzenia prac rzeźbiarskich jest proces ich powstawania. Niewątpliwie

był on silnie kształtowany przez otoczenie, jego dźwięki, zapachy, a w naszym przypadku także przez sielską aurę miejsca – założenie pałacowe w Trebnitz, które przywodzi na myśl antyczną Arkadię. Istotną częścią tego twórczego procesu była praca z materią rzeźbiarską, która na naszej wystawie była reprezentowana wyjątkowo szeroko, od kamienia (trawertyn i piaskowiec) poprzez drewno, gips, glinę, papier, metal, współczesne materiały syntetyczne po elementy ready-made. Proces tworzenia w każdym z tych materiałów jest wyjątkowy i fascynujący na różne sposoby, pod kątem dynamiki pracy, wyzwań i możliwości technologicznych a także uzyskanych efektów.

Wybitny polski historyk sztuki Jan Białostocki twierdził, że sztukę można zrozumieć tylko wtedy, jeśli patrzy się na nią

z perspektywy historycznej. Studiując w ten sposób ewolucję sztuki, odnajdujemy drogę do zrozumienia jej sensu i osobliwego piękna. Ewolucja ta, według badacza, to nic innego jak ciągle ustosunkowywanie się do tradycji. A zatem studiowanie sztuki dawnej jest istotnym kluczem do poznania i pełnego przeżywania sztuki dzisiejszej.



Prezentowane w niniejszym katalogu prace są, w myśl łacińskiego przysłowia: „Ars una species mille” (rodzajów sztuki jest wiele), najlepszym przykładem tego ciągłego,



czasem pokornego i pełnego szacunku, ale czasem także krytycznego i kontestującego ustosunkowywania się do dziedzictwa antyku. Na różne sposoby budowaliśmy pomosty między problematyką i estetyką naszej współczesnej rzeczywistości a spuścizną odległą o setki lat. Artystki i artyści uciekali się do rozmaitych rozwiązań, by intrygująco ukazać ów dialog współczesności z antykiem. Jednym z nich była inspiracja formą hybrydy, która sama w sobie stanowi symbol ścierania się ideału z niedoskonałością. Ciekawym narzędziem okazał się również cytat, który pozwolił na uzyskanie eksperymentalnych, często zaskakujących zestawień, przynoszących ciekawe napięcia na poziomie formy i treści. Tego rodzaju kreatywne kolaże, które dziś nazwalibyśmy remiksem kulturowym, stanowią

kwintesencję naszych, jak to ujął Zygmunt Bauman, płynnych czasów charakteryzujących się skrajną dynamiką, krótkoterminowością, ulotnością, przemijalnością i nieokreślonym tempem. Tym sposobem nadaliśmy antycznej pamięci tak istotny współczesny wymiar.

Marta Wróblewska – kuratorka

KÜNSTLER
/
ARTYSTKI / ARTYŚCI

NORBERT DELMAN

Das Totem der Medusa

Norbert Delman hat eine Art symbolisches Denkmal der Medusa geschaffen. Die Intention des Künstlers war es, die gebräuchliche, dem Mythos von einer der drei Gorgonen zugeschriebene Interpretationsordnung umzukehren, die ursprünglich verführerisch schön, aber als einzige der Schwestern sterblich war. Ihre Figur wird hier nicht als Symbol einer tödlichen Bedrohung interpretiert, sondern als Figur eines Opfers der Gewalt, als Symbol der sexuellen Unterdrückung und Viktimisierung von Frauenfiguren, die in der antiken Mythologie allgegenwärtig waren und in der europäischen Kultur über Jahrhunderte legitimiert und poetisiert wurden.

Dieses Denkmal von Delman erhielt eine aquatische, direkt aus der Natur übernommene Form. Auf diese Weise wird die Figur der Medusa mit dem Element Wasser verbunden und gibt ihr symbolisch ihre weibliche Vitalität zurück, derer sie, in ein abscheuliches Ungeheuer verwandelt, beraubt worden war. Zugleich ist es die Geste des Versuchs, der Mythologie ihren Machismus zu nehmen, und ihren Helden und Heldinnen, denen Unrecht zugefügt wurde, Wiedergutmachung zu leisten. Denn in Delmans Arbeit findet der umgekehrte Prozess zum Mythos statt: Das todbringende Schlangenhaar und der tödliche Blick der Medusa werden in ästhetische Elemente der Kunstinstallation verarbeitet. Das Auge der Medusa nimmt eine ungefährliche, gemilderte, angenehme Form an. Das Emporstrebende des Objekts, sein totemistischer Charakter, deutet außerdem auf eine Verkultung der Medusa-Figur hin. Es ist in gewisser Weise eine Rückkehr zur ursprünglichen Interpretation ihres Namens als derjenigen, die ihre affirmative Macht ausübt, bewacht und wiederherstellt.

Delmans künstlerische Geste kann auch als eine Art posttheidnische Praxis gelesen werden, eine Form von Beschwörung der außer Kontrolle geratenen Realität, ein Kommentar zur ursprünglichen Schönheit der vom Menschen entweihten Natur, die sich im Endergebnis gegen ihn wendet. Dieses eigentümliche Denkmal der Medusa wäre also einerseits eine Anspielung auf das Gespenst der gewaltsamen Rache der Natur für das unverschuldete Unrecht, das die Menschen den Göttern zugefügt haben. Andererseits wäre es aber dank der absichtlichen Ästhetisierung seiner Form der Versuch, diese Ungerechtigkeit wieder gut zu machen, indem die entrissene Schönheit durch vermittelnde Eigenschaften der Kunst wiederhergestellt wird.

Totem Meduzy

Norbert Delman stworzył rodzaj symbolicznego pomnika dedykowanego Meduzie. Intencją Artysty było odwrócenie przyjętego porządku interpretacyjnego przypisanego temu mitowi o jednej z trzech Gorgon – pierwotnie uwodząco pięknej, jednakże jedynej śmiertelnej spośród sióstr. Jej postać została przez Delmana zinterpretowana nie jako symbol śmiercionośnego zagrożenia, lecz jako figura ofiary przemocy, symbolu seksualnej opresji i wiktymizacji kobiecych postaci, wszechobecnej w starożytnej mitologii i przez wieki legitymizowanej i poetyzowanej w kulturze europejskiej.

Pomnik ten otrzymał akwaticzną formę zaczerpniętą bezpośrednio z natury. W ten sposób postać Meduzy zostaje powiązana z żywiołem wody, co symbolicznie przywraca jej żeńską energię witalną, której została wcześniej pozbawiona przez przemienienie jej w odrażającego potwora. Jednocześnie stanowi gest w kierunku próby odejścia od maskulinizacji mitologii, zadośćuczynienia pokrzywdzonym w niej bohaterkom i bohaterom. W pracy Delmana zachodzi bowiem proces odwrotny do mitu: węzowe śmiercionośne włosy i zabójcze spojrzenie Meduzy zostają przetworzone w estetyczne elementy instalacji artystycznej. Oko Meduzy przybiera bezpieczną, złagodzoną i przyjemną formę. Strzelistość obiektu, jego totemiczność dodatkowo sugeruje ukultowanie tej postaci. Jest to w pewnym sensie powrót do pierwotnej interpretacji jej imienia, jako tej władającej, strzegącej, mający na celu przywrócenie jej afirmatywnych mocy.

Gest artystyczny Delmana można także odczytać jako rodzaj postpogańskiej praktyki, stanowiącej formę zaklinalnia wymykającej się spod kontroli rzeczywistości, komentarza wobec pierwotnego piękna natury zbezczeszczonej przez człowieka i w efekcie obracającej się przeciwko niemu. Ten swoisty pomnik Meduzy byłby zatem z jednej strony aluzją do widma gwałtownej zemsty natury za niezawinione krzywdy uczynione przez ludzi bawiących się w bogów. Z drugiej zaś, dzięki intencjonalnej estetyzacji jego formy, stanowiłby próbę naprawienia tej krzywdy poprzez przywrócenie odebranego piękna za pomocą mediacyjnych właściwości sztuki.

Gustav Seitz Preis 2021 / Nagroda im. Gustava Seitza 2021





RYSZARD LITWINIUK

Centaurus Rex / Kentauride

Die Antike wird gemeinhin mit Kanonizität, Idealisierung, Normativität und Perfektion in Verbindung gebracht. Es sind jedoch die nicht-kanonischen Perioden und Werke, die die etablierten Regeln brechen, und den in der Geschichte und Entwicklung der Kunst so wichtigen Fortschritt garantieren. Formale Abweichungen von den akzeptierten Normen und apokryphe Themen inspirierten Ryszard Litwiniuk zur Statue der Kentauride – halb Frau, halb Pferd – einer antiken Hybride, die wir heute als eine Art genetischen Fehler interpretieren würden. Die Kentauride ist eine Kombination aus unberechenbaren und ungezügelten tierischen Instinkten, die eine Quelle ihrer übernatürlichen Kraft darstellen, mit den in Kultur und Gesellschaft verankerten Bildern der Göttin, Kriegerin, Frau, Mutter, Beschützerin, Wächterin.

Bei dieser kreativen Expedition zu den prähistorischen Ursprüngen der Kunst entschied sich der Künstler für Lehm als Baumaterial. Lehm ist in der Tat das chthonischste aller bildhauerischen Materialien, er verkörpert auch das Vergehen der Zeit. Denn er stammt aus der Erde, über die wir jeden Tag schreiten, die uns Schutz gibt, unsere Nahrung produziert und uns aufnimmt, wenn unser Leben auf der Erde endet. Ebenfalls seit der Antike wird das Wirken in Lehm mit göttlichem Wirken identifiziert. In der Mythologie, der Heiligen Schrift und dem Koran formen die Götter den Menschen aus Lehm. Das Arbeiten mit diesem weichen Material ermöglicht Formgestaltung durch direkten Körperkontakt, Druckkraft und Temperatur der Hand. Diese kognitive Berührung stellt eine Art Medium dar, durch das vom Körper des Künstlers eine belebende Energie zum bildhauerischen Objekt fließt, die den kreativen Prozess dem Erleben des Absoluten näher bringt. Gleichzeitig lässt die partielle Zerstörung, die die Arbeit in Lehm begleitet, zufällige Risse oder ein leichter Verlust des Skulpturvolumens nach dem Trocknen, auch Raum für Zufall und Überraschung, einen Spielraum für Fehler und das Unbekannte, das vom Künstler als Mehrwert in der Kunst betrachtet wird.

Centaurus Rex / Centauryda

Antyk powszechnie kojarzy się z kanonicznością, idealizacją, normatywnością, perfekcyjnością. Jednak pełno w nim także dzieł niekanonicznych, łamiących utarte reguły i gwarantujących postęp, tak istotny w historii i rozwoju sztuki. Właśnie owe formalne odchylenia od przyjętych norm i apokryficzność wątków zainspirowały Ryszarda Litwiniuka do stworzenia posągu Centaurydy – pół kobiety, pół konia, antycznej hybrydy, którą współcześnie odczytalibyśmy jako rodzaj błędu genetycznego. Centauryda jest połączeniem nieobliczalnych i nieposkromionych instynktów zwierzęcych będących źródłem jej nadnaturalnej mocy, z utrwalonymi w kulturze i społeczeństwie wizerunkami bogini, wojowniczk, kobiety, matki, opiekunki, strażniczki.

W tej twórczej wyprawie do prehistorycznych początków sztuki Artysta zdecydował się na wykorzystanie gliny jako budulca. Gлина jest w istocie najbardziej chthonicznym materiałem rzeźbiarskim, uosabia także przemijanie czasu. Pochodzi bowiem z gleby, po której codziennie stąpamy, która daje nam schronienie, wytwarza pożywienie i przyjmuje nas, gdy nasze życie na ziemi dobiega końca. Już od czasów antyku tworzenie w glinie utożsamiane było z czynnością boską. Zarówno w mitologii, Piśmie Świętym, jak i w Koranie bogowie lepią człowieka właśnie z gliny. Praca w miękkim materiale pozwala na kształtowanie formy poprzez bezpośredni kontakt fizyczny, siłę nacisku, jak i temperaturę dłoni. Ten poznawczy dotyk stanowi swego rodzaju medium, przez które przepływa ożywcza energia z ciała artysty do obiektu rzeźbiarskiego, przybliżając proces twórczy do doświadczania absolutu. Jednocześnie częściowa destrukcja towarzysząca pracy w glinie, polegająca na przypadkowych spękaniach czy też nieznacznym ubytku objętości rzeźby po jej wyschnięciu, pozostawia w twórczości także miejsce na przypadek, zaskoczenie, margines błędu czy niewiadomą, traktowane przez Artystę jako wartość dodaną w sztuce.



ILKA RAUPACH

Laokoons Locke

Auf der Suche nach Inspiration und Vorbildern in der Antike wandte sich Ilka Raupach einem der charakteristischsten Werke der hellenistischen Kunst zu – der Laokoon-Gruppe in den Vatikanischen Museen. Die Künstlerin konzentrierte sich jedoch auf ein kleines Detail dieser Skulptur – eine Haarlocke auf dem Kopf des mythischen apollinischen Priesters, wobei sie sich sowohl mit den Nuancen ihrer Form als auch mit ihrer Symbolik beschäftigte. Haare werden gemeinhin mit dem Kult der Schönheit, der Besorgtheit um gutes Aussehen und Gesundheit in Verbindung gebracht, aber sie sind auch ein Symbol der Kraft und sogar der Göttlichkeit, was am besten von der biblischen Geschichte von Samson und Dalila illustriert wird.

Die in der Kunstgeschichte beliebte Spiralform, die bei Ilka Raupach in Form der Laokoon-Locke wiederholt wird, aber auch zum Beispiel in den Schnecken der ionischen Säulen, die die Fassade des Trebnitzer Schlosses schmücken, wurde zu einer Art *Pars pro toto* der Antike. Mit einem Fragment als Repräsentation des Ganzen unternahm die Künstlerin den Versuch, die Quintessenz aus dem riesigen antiken Erbe zu extrahieren, indem sie es mittels einer ausgewählten Einzelform, isoliert von seinem traditionellen Kontext, zuschnitt. Diese Art des Scannens, das Heran- und Herauszoomen, das Unter-die-Lupe-Nehmen, das Zerlegen in Einzelteile, stellt eine Möglichkeit dar, es besser kennenzulernen, besser zu verstehen und gegenüber dem Erbe der Antike Stellung zu nehmen. Dank dieser hyper-analytischen Herangehensweise wurde das kleine visuelle Zitat zu einem autonomen Werk. Und die Künstlerin übernahm dabei die Rolle der Forscherin, der Übersetzerin, der Vermittlerin zwischen zeitlich entfernten Epochen und den in ihnen vorhandenen künstlerischen Ausdrucksformen. Dies wird besonders in ihrem Arbeitsprozess deutlich. Indem sie sukzessive Schichten des alten Baumstammes einer abgestorbenen Trebnitzer Eiche freilegte, drang Raupach in das Wesen dessen ein, wie die vergehende Zeit funktioniert, in die Zeichen, die diese in der materiellen und immateriellen Kultur hinterlässt, sowie in die Unmöglichkeit, sie physisch zu beherrschen, sie endgültig zu zähmen und in einen für den Menschen verständlichen Rahmen zu bringen.

Lok Laokoona

Szukając inspiracji i wzorów w antyku, Ilka Raupach sięgnęła do jednego z najbardziej charakterystycznych dzieł sztuki hellenistycznej – Grupy Laokoona znajdującej się obecnie w Muzeach Watykańskich. Artystka skupiła się jednak jedynie na niewielkim detalu tej rzeźby, tj. na puklu włosów na głowie tego mitycznego apollińskiego kapłana, zagłębiając się zarówno w niuanse jego formy, jak i symboliki. Włosy kojarzą się z kultem piękna, dbałością o dobry wygląd i zdrowiem. Są także symbolem siły, a nawet boskości, co najlepiej ilustruje biblijna historia Samsona i Dalili.

Popularny w historii sztuki kształt spirali, powielony w pracy Raupach w formie loku Laokoona czy występujący chociażby także w ślimacznicach kolumn jońskich ozdabiających fasadę pałacu w Trebnitz, staje się zatem swoistym *pars pro toto* antyku. Używając fragmentu jako reprezentacji całości, Raupach podjęła próbę wydobywania kwintesencji z obszernego dziedzictwa starożytności, skadrowania go za pomocą wybranego pojedynczego kształtu, wyizolowanego z tradycyjnego kontekstu. Tego rodzaju skanowanie, przybliżanie i oddalanie (zoom in, zoom out), branie pod lupę, rozkładanie na części pierwsze, jest sposobem na głębsze poznanie i lepsze zrozumienie, próbą zajęcia własnego stanowiska względem dziedzictwa antyku. Dzięki takiemu hiperanalitycznemu podejściu, niewielki wizualny cytat stał się autonomicznym dziełem. Artystka obrała zaś rolę badacza, tłumacza, pośrednika między epokami odległymi w czasie i obecnymi w nich formami artystycznego wyrazu. Jest to szczególnie widoczne w procesie jej pracy. Odślawiając kolejne warstwy starego pnia pozyskanego z lokalnego obumarłego dębu, Raupach penetruje istotę oddziaływania upływającego czasu, znaków jakie zostawia w kulturze materialnej i niematerialnej, a także braku możliwości jego fizycznej kontroli, ostatecznego ujarzmienia i ujęcia go w zrozumiałe dla człowieka ramy.





SUSANNE RING

Obne Titel

Susanne Ring entwickelt ihre eigene, einzigartige Ikonographie, indem sie alte Formen aus verschiedenen Epochen und Kontinenten neu bearbeitet. Ihre skulpturale Installation kann in zwei grundlegenden Kategorien betrachtet werden: in ihrem Verhältnis zum Raum und in ihrem Verhältnis zur Zeit. Das sorgfältige Arrangement archaisierender, eigentümliche Ensembles bildender Figuren, erlaubt es dem Betrachter, die Beziehungen zwischen den einzelnen Objekten, dem Raum, in dem sie sich befinden, und den Dimensionen, in denen sie funktionieren, zu verfolgen. Ihre Formen leiten sich von antiken Gefäßen ab, die die Künstlerin einer kreativen Metamorphose unterzogen hat, wobei sie Verformungen und anthropomorphe Elemente einführt. Vasen, Amphoren, Krüge dienen traditionell als Gebrauchsgegenstände mit verschiedenen Funktionen und Zwecken. Die Künstlerin sieht in ihnen jedoch eine Analogie zum menschlichen Körper, der als eine Art Gefäß verstanden wird. Ihre Bäuche, Hälse und Deckel nehmen in Susanne Rings Werk zunehmend erkennbare menschliche Züge an.

Lehm als Material ist bei Susanne Ring das übergeordnete Prinzip, das ihr künstlerisches Universum bindet und ordnet. Seit prähistorischen Zeiten werden aus diesem Material Objekte und Gefäße hergestellt, die eng mit der menschlichen Existenz verbunden sind, wie z. B. Kanopen mit Grabfunktionen, mykenische Figuren mit kultischen und rituellen Funktionen oder ägyptische Uschebtis, die die Toten betreuend ins Jenseits begleiten. Lehm impliziert Körperlichkeit, Vitalität, Verbindung mit der Erde, eine Art Urkosmogonie, die dem Zyklus von Leben und Tod zugrunde liegt und den Austausch von Materie, die Verwandlung von Körperlichkeit in metaphysische (Nicht-)Entitäten beinhaltet. Man kann also die von der Künstlerin geschaffenen Objekte als eine Art Vermittler zwischen der zeitlich greifbaren Körperlichkeit und der kosmischen immateriellen Esoterik interpretieren.

bez tytułu

Przetwarzając dawne formy zaczerpnięte z rozmaitych epok i kontynentów, Susanne Ring opracowuje własną unikatową ikonografię. Stworzoną przez nią instalację rzeźbiarską można rozpatrywać w dwóch zasadniczych kategoriach: relacji do przestrzeni i relacji do czasu. Uważna aranżacja archaizujących figur tworzących osobliwe menażerie pozwala na śledzenie relacji występujących pomiędzy poszczególnymi obiektami, przestrzenią, w której się znajdują, a także wymiarami, w których funkcjonują. Ich formy wywodzą się ze starożytnych naczyń, które Artystka poddała twórczej metamorfozie, wprowadzając deformacje i elementy antropomorficzne. Wazy, amfory czy dzbany tradycyjnie pełnią rolę przedmiotów użytkowych o rozmaitych funkcjach i przeznaczeniach. Jednak Artystka dostrzega w nich analogię do ludzkiego ciała rozumianego jako rodzaj naczynia. Ich brzusce, szyje i pokrywy przybierają w pracach Ring coraz bardziej rozpoznawalne ludzkie cechy.

Glina jako tworzywo stanowi w twórczości Ring nadrzędną zasadę spajającą i porządkującą jej artystyczne uniwersum. Od czasów prehistorycznych z tego materiału wytwarzano obiekty i naczynia blisko związane z ludzką egzystencją, jak np. urny kanopskie o funkcjach sepulkralnych, figurki mykeńskie o funkcjach kultowych i rytualnych czy egipskie uszebtis opiekuncho towarzyszące zmarłym w zaświatach. Glina implikuje cielesność, żywotność, połączenie z ziemią, rodzaj prymarnej kosmogonii leżącej u podstaw cyklu życia i śmierci, polegającej na wymianie materii, transformacji cielesności w metafizyczne (nie)byty. Obiekty tworzone przez Artystkę można zatem interpretować jako rodzaj pośredników między doczesną namacalną fizykalnością a kosmiczną niematerialną ezoterycznością.



IWONA ROZBIEWSKA

Entsäulung

Mit ihrer Arbeit bietet die Künstlerin einen individuellen Zugang zu einem skulpturalen Objekt, das stark in Architektur und Design verwurzelt ist, und bringt es in einen Dialog mit der lokalen Landschaft. Die antike Inspiration für das Werk war das Motiv der Karyatiden – architektonischen Stützen in Form von Frauen, bekannt z.B. aus dem Erechtheion-Tempel in Athen, der bis heute auf der Akropolis erhalten ist. Experimentell schlägt die Künstlerin jedoch eine eigene Umsetzung dieses Motivs vor – sie befreit die Skulpturen von ihrer architektonischen Funktion und gibt ihnen ihren Status als freistehende, unabhängige, selbstbestimmte Objekte zurück. Bei der Bearbeitung des Karyatidenmotivs bezieht sich Rozbiewska auch auf das kanonische Verständnis der menschlichen Figur, die die Künstler der Antike in geometrische Figuren einschrrieben, um ideale Proportionen zu erreichen. Gleichzeitig betreibt sie eine Art Spiel mit dem Betrachter – sie verwendet in der visuellen Kultur etablierte Formen, verarbeitet diese aber auf synthetische Weise, indem sie ihre traditionelle Symbolik ablehnt und neue Interpretationsmöglichkeiten eröffnet.

Rozbiewskas künstlerische Praktiken schöpfen aus einer weit gefassten Kulturgeschichte und verorten sich an der Grenze zwischen Kunst, Architektur, Design, klassischer und sozialer Plastik. Sie werden zu einer Art privater Archäologie, die auf Recherchen in der Umgebung und auf persönlichen Erfahrungen beruht. Der kreative Prozess, der zu einem großen Teil auf der Arbeit mit Resten basiert, die am Ort der Werkentstehung anfallen und einer Art künstlerischem Upcycling unterzogen werden, ist auch eine Möglichkeit, gegenüber der Umgebung sensibel zu agieren, mit ihr in Resonanz zu treten, in ihr materielles Gedächtnis einzudringen und sie in einen neuen Rahmen zu setzen.

Wyfilarowanie

W swojej pracy Artystka oferuje indywidualne podejście do obiektu rzeźbiarskiego silnie zakorzenionego w architekturze i designie, wprowadzając go w sytuację dialogiczną z lokalnym krajobrazem. Antyczną inspiracją dla tej pracy stał się motyw kariatyd – podpór architektonicznych w kształcie kobiet, znanych np. z ateńskiej świątyni Erechtejon stojącej do dziś na Akropolu. W drodze eksperymentu Artystka proponuje jednak własną transpozycję tego motywu – uwalnia rzeźby z ich architektonicznej funkcji, przywraca im status obiektów wolnostojących, niezależnych i samostanowiących. Rozpracowując motyw kariatyd Rozbiewska ustosunkowuje się także do kanonicznego pojmowania ludzkiej sylwetki, którą antyczni wpisywali w figury geometryczne w celu uzyskania idealnych proporcji. Prowadzi jednocześnie pewnego rodzaju grę z widzem – wykorzystuje utrwalone w kulturze wizualnej formy, lecz przetwarza je w syntetyczny sposób, odrzucając ich tradycyjną symbolikę i otwierając nowe możliwości ich interpretacji.

Praktyki artystyczne Rozbiewskiej czerpią z szeroko pojętej historii kultury, sytuując się na pograniczu sztuki, architektury, designu, rzeźby klasycznej i społecznej. Stają się rodzajem prywatnej archeologii bazującej na poszukiwaniach prowadzonych zarówno w otaczającym terenie, jak i w osobistych doświadczeniach. Proces twórczy, oparty w dużej mierze na pracy z resztkami pozyskiwanymi w miejscu tworzenia pracy i poddawanymi rodzajowi artystycznego upcyklingu, jest także sposobem na uwrażliwienie się wobec otoczenia, rezonowanie z nim, wniknięcie w jego materialną pamięć i ujęcie jej w nowe ramy.





NORBERT SARNECKI

Der lächelnde Kouros

Norbert Sarnecki greift in seiner Arbeit das aus der griechischen Kunst der Archaik bekannte Kouros-Motiv auf. Er weicht jedoch vom üblichen Kanon ab und gibt der Figur eine individualisierte Form. Der aufgerichtete Körper des Kouros, die Bewegung seiner ursprünglich hieratischen, frontalen Figur, sein kühner Blick zum Himmel und vor allem sein triumphierendes Lächeln, das der Figur eine besondere Ausdruckskraft verleiht, sind Sarneckis eigener Kommentar, der sich bewusst auf die jahrhundertelange Evolution im Verständnis der Antike bezieht.

Die vom Künstler benutzte Non-Finito-Technik, bei der ein Teil der Skulptur absichtlich unvollendet gelassen wird, erzeugt einen faszinierenden, uneindeutigen Effekt. Sie lässt Raum für interpretatorische Unklarheiten, zeigt die Spannung zwischen der sichtbar werdenden figurativen Gestalt und dem einfachen geometrischen Steinblock, das Aufeinandertreffen der Anatomie des rekonstruierten menschlichen Körpers und der Anatomie des Steins, der einer mechanischen Bearbeitung unterzogen wird, den ständigen Austausch von Energie zwischen Künstler und Materie, die durch die mechanische Bearbeitung mit pneumatischen und elektrischen Werkzeugen geformt wird. Für dieses Werk wählte Sarnecki Travertin, eine Art Kalkstein. Dessen Färbung bringt ihn in der äußeren Erscheinung dem für antike Skulpturen charakteristischen, edlen Marmor nahe. Tatsächlich bedingt die poröse und weiche Struktur des Steins den Prozess seiner Verarbeitung und das endgültige Ergebnis des Werkes. Die Arbeit in einem fragilen Block ist mit Risiko und Unvorhersehbarkeit verbunden, die jede Geste des Künstlers begleiten. Seine Textur wiederum lässt eine frisch erschaffene Skulptur alt erscheinen. Auf diese Weise wird das Material Travertin zu einem metaphorischen Bindeglied zwischen den Epochen der Kunstgeschichte und verwischt die Grenzen zwischen dem, was war, und dem, was ist.

Uśmiechnięty kuros

W swojej pracy Norbert Sarnecki przywołuje motyw kurosa znany ze sztuki archaicznej Grecji. Odchodzi jednak od utartego kanonu, nadając tej postaci zindywidualizowaną formę. Wypreżone ciało kurosa i ruch, jakim została obdarzona jego pierwotnie hieratyczna i frontalna sylwetka, jego śmiałe spojrzenie ku niebu, a przede wszystkim triumfalny uśmiech dodający tej postaci szczególnej siły wyrazu, stanowią autorski komentarz Sarneckiego świadomie ustosunkowującego się do wielowiekowej ewolucji rozumienia antyku.

Zastosowana przez Artystę technika *non finito*, która polega na celowym niedokończeniu partii rzeźby, pozwala uzyskać intrygujący, niejednoznaczny efekt. Pozostawia miejsce na interpretacyjne niedopowiedzenia, ukazując napięcia pomiędzy wyłaniającą się figuratywną postacią a prostym geometrycznym blokiem kamiennym, ścieranie się anatomii odtwarzanego ludzkiego ciała z anatomią kamienia poddawanego obróbce mechanicznej, ciągłą wymianę energii między Artystą a materią, kształtowaną w drodze obróbki mechanicznej za pomocą narzędzi pneumatycznych i elektrycznych. Do stworzenia tej pracy Sarnecki wybrał trawertyn, który jest rodzajem wapienia. Jego kolorystyka wyglądem przypomina szlachetny marmur charakterystyczny dla rzeźb antycznych. W istocie porowata i miękka struktura tego kamienia warunkuje proces jego obróbki i efekt końcowy dzieła. Praca w kruchym bloku związana jest z ryzykiem i nieobliczalnością towarzyszącym każdemu gestowi Artysty. Jego faktura zaś sprawia, że świeżo stworzona rzeźba sprawia wrażenie wiekowej. W ten sposób materia trawertynu staje się metaforycznym łącznikiem między epokami w historii sztuki, zacierając granice między tym co było, a tym co jest.



ROSWITHA SCHAAB

Erinnerung an die Antike

In Anlehnung an ihr eigenes Verständnis der Antike hat die Künstlerin eine synthetische, menschliche Figur in einen Sandsteinblock gemeißelt. Deren Gestalt mag an den griechischen Kouros und ägyptische Pharaonen erinnern. Beide Spuren haben ihre Berechtigung, denn bei Roswitha Schaab gehen die Kanons frei ineinander über und überlagern sich; sie symbolisieren die impressionshafte Erinnerung des 21. Jahrhunderts an die entfernte Antike.

Während des Pleinairs meißelte die Künstlerin systematisch, geduldig, sukzessive, Tag für Tag, immer weitere Skulpturbestandteile aus dem weichen, aber rauen Sandstein. Mit einem Meißel hinterließ sie auf der Oberfläche der Plastik eine Art Tagebuchaufzeichnung ihrer Arbeit, die einerseits von der Besonderheit der Umgebung, andererseits von den Eigenschaften des Steins selbst geprägt war. Der Sandstein offenbarte, indem er sich den gleichmäßigen Schlägen des Meißels unterwarf, immer neue Nuancen seiner feinkörnigen, porösen Struktur. Jeden Tag wurde die Oberfläche der Skulptur zu einer Art Spiegel, der die Reflexionen des durch die weiten Äste der alten Buchen und Linden fallenden Sonnenlichts widerspiegelte, unter denen die Künstlerin ihr Freiluftatelier eingerichtet hatte. Die Responsivität gegenüber der Umgebung, das Nachgeben gegenüber der Impressivität, zwang die Künstlerin in gewisser Weise dazu, die starre Rationalisierung des kreativen Prozesses aufzugeben und die Improvisation zuzulassen, die Möglichkeit, sich selbst von den Ergebnissen der eigenen Arbeit überraschen zu lassen. So war Roswitha Schaabs kreativer Prozess eine Folge ihrer künstlerischen Intuition und der erarbeiteten traditionellen Bildhauertechnik, die seit der Antike wohlbekannt ist. In gewisser Weise ließ die Künstlerin ihre Skulptur organisch wachsen, in direkter Beziehung sowohl zu dem Ort und zu der Zeit, in der sie entstand, als auch zur aufgegriffenen Thematik.

Wspomnienie antyku

W nawiązaniu do własnego rozumienia antyku Artystka wykuła w bloku piaskowca syntetyczną ludzką postać. Jej sylwetka może przywołać na myśl zarówno wizerunki greckich kurosów, jak i egipskich faraonów. Obydwa tropy są wszak uzasadnione, gdyż w pracy Schaab kanony swobodnie zlewają się i nakładają na siebie, symbolizując XXI-wieczną impresyjną pamięć o odległym antyku.

Podczas pleneru Artystka systematycznie, cierpliwie i sukcesywnie dzień po dniu odkuwała kolejne fragmenty miękkiego, aczkolwiek szorstkiego w dotyku piaskowca. Za pomocą dłuta pozostawiała na powierzchni rzeźby swoisty zapis dziennika swojej pracy, którą z jednej strony ukształtowała specyfika otoczenia, z drugiej zaś właściwości samego kamienia. Poddając się miarowym uderzeniom dłuta, piaskowiec odsłaniał coraz to nowe niuanse swojej drobnoziarnistej, porowatej struktury. Powierzchnia rzeźby codziennie stawiała się rodzajem lustra, odbijającego refleksy rozedrganego światła słonecznego padającego poprzez rozłożyste gałęzie wiekowego buku i lipy, pod którymi Artystka zorganizowała swoją plenerową pracownię. Responsywność na otoczenie i poddawanie się wrażeniowości poniekąd wymusiły na Artystce odejście od sztywnej racjonalizacji procesu twórczego, dopuszczenie improwizacji i możliwość zaskoczenia samej siebie efektami własnej pracy. Proces tworzenia stanowił zatem u Schaab wypadkową artystycznej intuicji i wypracowanego tradycyjnego warsztatu rzeźbiarskiego, dobrze znanego od czasów antyku. Dzięki temu Artystka niejako pozwoliła swojej rzeźbie organicznie wyrosnąć w bezpośredniej relacji zarówno do miejsca i czasu, w których powstawała, jak i tematyki, którą podejmowała.





HILDEGARD SKOWASCH

ohne Titel (egal)

Die von Hildegard Skowasch geschaffene, aus vielen Elementen bestehende Figur mit totemhaften Formen erinnert an Statuen des altrömischen Gottes Janus oder des altslawischen Swiatowid (Svantovit), mit in alle Richtungen weisenden Gesichtern, denen die Künstlerin die Form eines zeitgenössischen Emoji gab. Säulen dieser Art könnten sowohl die universelle Ordnung der Realität als auch deren Mehrdeutigkeit symbolisieren. Skowaschs Objekt kann daher als Versuch gelesen werden, sich gegenüber ihrem eigenen Schaffen sowie dem Umfeld, in dem es entsteht, und dem Thema, das es aufgreift, zu positionieren. In gewisser Weise spiegelt sich im Titel ihrer Arbeit eine offene Frageweise der Künstlerin wider: Einerseits ist der Titel unpräzise, unbeantwortet, andererseits enthält er eine kurze Aussage in Form des Wortes „egal“, das als zufälliges Graffiti an einer Wand in der alten Garage auftaucht, in der Skowasch während des Pleinairs in Trebnitz ihr Atelier eingerichtet hatte.

Die Form, die dem entstandenen Objekt gegeben wurde, bringt uns eher aus dem kognitiven Gleichgewicht, als dass sie es herstellt. Defragmentierung und Zerstückelung sind die Quelle der eigentümlichen Skulpturdynamik, doch ist es schwer zu bestimmen, in welche Richtungen die Vektoren und Spannungen hier angeordnet sind. Dies entspringt Hildegard Skowaschs Arbeitsprozess, immer wieder Ideen zu sammeln, sie in Frage zu stellen, zu verwerfen, um dann wieder auf sie zurückzukommen. Auch die linearen Sequenzen, die die Skulptur überziehen, verweisen auf diesen Entscheidungsprozess. Diese eigentümliche Schrift ist das Ergebnis einer gleichförmigen, monotonen, mantrischen Bewegung, wiedergegeben in der Symbolik eines Kreises, der Unendlichkeit, Wiederholung und Kontinuität suggeriert. Das Gefühl der Ewigkeit kollidiert hier jedoch mit dem kurzlebigen, flüchtigen Papier, aus dem das Werk geschaffen wurde, das in der Tat eine Art skulpturales Antimaterial darstellt. In dieser Spannung können wir also eine Metapher für die Unmöglichkeit finden, endgültige, kategorische Entscheidungen in einem nie endenden kreativen Prozess zu treffen.

bez tytułu (obojętne)

Stworzona przez Hildegardę Skowasch wieloelementowa figura o totemicznych kształtach przywodzi na myśl posągi starorzymskiego boga Janusa czy prasłowiańskiego Światowida o obliczach skierowanych w każdą stronę świata, którym Artystka nadała formę współczesnego emoji. Tego rodzaju słupy mogły symbolizować zarówno uniwersalny porządek rzeczywistości, jak i jej wieloznaczność. Obiekt Skowasch można zatem odczytać jako próbę spozycjonowania się wobec własnej twórczości i otoczenia, w którym ona powstaje, a także podejmowanej tematyki. To zadawanie przez Artystkę otwartych pytań odzwierciedla poniekąd także sam tytuł jej pracy: z jednej strony jest on niedoprecyzowany i niedopowiedziany („ohne Titel”, pol. „bez tytułu”), z drugiej zaś zawiera krótki statement w postaci słowa „egal” (pol. „wszystko jedno”), które w formie przypadkowego graffiti widniało na ścianie wewnątrz starego garażu, w którym Skowasch urządziła swój warsztat pracy podczas pleneru w Trebnitz.

Forma nadana powstałemu obiektowi raczej wyraża widza z równowagi poznawczej niż mu ją zapewnia. Defragmentacja i rozczłonkowanie są źródłem osobliwej dynamiki rzeźby. Ciężko jednak określić, w jakich kierunkach układają się tu wektory i napięcia. Wynika to z procesu pracy Skowasch, polegającego na ciągłym gromadzeniu pomysłów, kwestionowaniu ich, odrzucaniu, a następnie powracaniu do nich. Do tego procesu decyzyjnego nawiązują także linearne sekwencje pokrywające rzeźbę. To osobliwe pismo powstało w wyniku jednostajnego, monotonnego, mantrycznego ruchu powielonego w symbolice koła sugerującego nieskończoność, powtarzalność i ciągłość. Poczucie wieczności ściera się tu jednak z nietrwałym, ulotnym papierem, z którego powstała praca. Jest on w istocie rodzajem antymateriału rzeźbiarskiego. W tym napięciu można zatem więc odnaleźć metaforę niemożności podjęcia ostatecznych, kategoriycznych decyzji w nigdy, tak naprawdę, niekończącym się procesie twórczym.



SUPER VIVAZ (LINA BALTRUWEIT & JOHANNES BREUNINGER)

Spieglein

Die Philosophie des Duos Super Vivaz besteht darin, sich kritisch mit der Gegenwart auseinanderzusetzen, zu beobachten, wie das Individuum in und mit der Gesellschaft funktioniert. Ihre Praktiken, die Merkmale von künstlerischem Aktivismus aufweisen, wirken daher wie eine Art Seismograph, der die Spannungen zwischen sozialen, ökonomischen, ökologischen und kulturellen Bereichen aufzeichnet. Die Formel, die die Arbeiten von Lina Baltruweit und Johannes Breuninger annehmen, könnte man als eine Art kulturellen Remix bezeichnen. Ihre skulpturalen Installationen entstehen auf der Ebene von Form und Inhalt sowohl aus traditionellen als auch modernen Elementen. Die in der Ausstellung präsentierte Arbeit, geschaffen sowohl mit Hilfe klassischer bildhauerischer Techniken (gebrannte Keramik) als auch mit für die Popkultur charakteristischen Ready-Made-Objekten, stellt genau diese Art von künstlerischem Mashup dar.

Bezug nehmend auf das vorgegebene Thema hat sich das Künstlerduo von dem Motiv einer antiken Odaliske inspirieren lassen, die in träger Pose auf einer eleganten Chaiselongue ruht. Sie versahen sie jedoch mit zeitgenössischen Attributen. Eines davon ist das Mobiltelefon – das moderne Symbol der Verbindung mit der sozialen, wirtschaftlichen und kulturellen Welt. Die dargestellte Figur repräsentiert universelle Ideale zeitgenössischer Schönheit, zusätzlich verstärkt durch den Einsatz der von den Künstlern kreierten Spezialapp „Spieglein“, die verschiedene Schönheitsfilter enthält, mit denen das Model ein Selfie mit ihrem Mobiltelefon macht. Super Vivaz stellt somit die Frage nach dem zeitgenössischen Schönheitskanon, der auf Illusion basiert und die Grenzen zwischen dem Echten und dem Verarbeiteten verwischt. Es regt zum Nachdenken über die Universalität virtuell optimierter Images im Web an, über die Popularität von an Internet-Exhibitionismus grenzenden Selbstdarstellungspraktiken, aber auch über die Grenzen der Retusche eigener visueller Identität.

Lustereczko

Filozofią duetu Super Vivaz jest krytyczne ustosunkowywanie się do współczesności, wnikliwa obserwacja sposobów funkcjonowania społeczeństwa i w społeczeństwie. Stąd też ich praktyki o znamionach artystycznego aktywizmu działają jako swoisty sejsmograf rejestrujący napięcia zachodzące pomiędzy obszarami społecznymi, ekonomicznymi, ekologicznymi i kulturowymi. Formułę, jaką przybierają prace Baltruweit i Breuningera, można by określić jako rodzaj kulturowego remiksu. Ich instalacje rzeźbiarskie powstają na poziomie formy i treści, zarówno z tradycyjnych, jak i nowoczesnych elementów. Praca powstała podczas pleneru, stworzona przy wykorzystaniu klasycznych technik rzeźbiarskich (ceramika wypalana w piecu), a także obiektów ready-made charakterystycznych dla kultury popularnej, jest właśnie przykładem takiego artystycznego mashupu.

Ustosunkowując się do zadanego tematu, Artystka i Artysta zainspirowali się motywem antycznej odaliski spoczywającej w leniwej pozie na eleganckim szeszlangu. Zaopatrzyli ją jednak we współczesne atrybuty. Jednym z nich jest telefon komórkowy – nowoczesny symbol połączenia ze światem towarzyskim, gospodarczym czy kulturalnym. Ukazana postać reprezentuje uniwersalne ideały współczesnego piękna, które zostały dodatkowo zintensyfikowane poprzez zastosowanie specjalnie stworzonej przez Artystkę i Artystę aplikacji „Spieglein” (pol. „Lustereczko”) zawierającej rozmaite filtry upiększające. Korzystając z niej, modelka robi sobie „selfie” telefonem komórkowym. Duet Super Vivaz zadaje tym samym pytanie o współczesne kanony piękna, bazującego na iluzji, zatarciu granic między tym co prawdziwe, a tym co przetworzone. Pobudza do refleksji na temat powszechności wirtualnie zoptymalizowanych wizerunków w sieci, popularności praktyk samouwiebienia graniczących z internetowym ekshibicjonizmem, ale także granic retuszowania własnej wizualnej tożsamości.





MONIKA SZPENER

*I wanna be your dog**

Die Arbeit von Monika Szpener bezieht sich direkt auf antike Schönheitsideale, die auf der Suche nach perfekten Proportionen des menschlichen Körpers basieren. Für die Gipsfigur hat die Künstlerin das Modell eines athletischen, muskulösen Körpers benutzt, das an die Abbildungen antiker Athleten erinnert. Der Körperkult spiegelt sich auch in Monika Szpeners Arbeitsweise wider: Bei der Arbeit mit einem menschlichen Modell nimmt die Künstlerin eine Gipsform ab und erhält so einen idealen Abdruck von Hautoberfläche, Muskelform und körperlichen Details. Die eingehende Analyse und Betrachtung des Körpers, die gar obsessive Besorgnis um seine ideale Form, das als Körperkult verstandene Bodybuilding, lassen ihn in den Rang einer Religion aufsteigen: Ein Mensch, dessen Körper perfekt geformt ist, wird zur Gottheit, während der Körper selbst wie ein eigenartiges Monument behandelt wird.

Gibt es in dieser, auf zwanghafter Perfektion beruhenden Praxis denn Raum für eine Abweichung von der Norm? Monika Szpeners Skulptur ist ein Hybrid, eine nicht-normative Mischung aus menschlichem und tierischem Körper, ein Bastard, der aus einer eigentümlichen Kreuzung hervorgeht, eine eigene Spezies, die sich durch übernatürliche Eigenschaften und Merkmale auszeichnet, ein Außenseiter, der aus einer Abweichung von der kanonischen Norm, von der Schablone, erwächst.

Hybridität wird hier durch eine beiläufige Anspielung auf die Figur des ägyptischen Gottes Anubis mit einem menschlichen Körper und dem Kopf eines Schakals illustriert. Die Taxidermie, der der für diese Skulptur verwendete Kopf eines anonymen Hundes unterzogen wurde, stellt uns einerseits dem toten Tier gegenüber, bietet ihm andererseits aber auch ein Leben nach dem Tod als Element des Kunstwerks. Anubis, als der mit dem Thema Tod assoziierte ägyptische Gott, kann als eine Art *Memento mori* interpretiert werden – eine Erinnerung an die vergängliche Natur der Schönheit, der Jugend, des Lebens, besonders relevant im Kontext des heutigen Körperkults und der Selbstverliebtheit. Die Vorahnung dieser Vanitas wird im Werk durch die nicht-kanonische Erscheinung des dargestellten Mannes suggeriert – wir haben den monumentalen Körper eines Heros vor uns, der nicht in der erhabenen Pose eines Siegers auf einem Podest präsentiert wird, sondern ruhend, in melancholische Träumerei versunken.

(*Der Titel stammt aus einem Song von *The Stooges*)

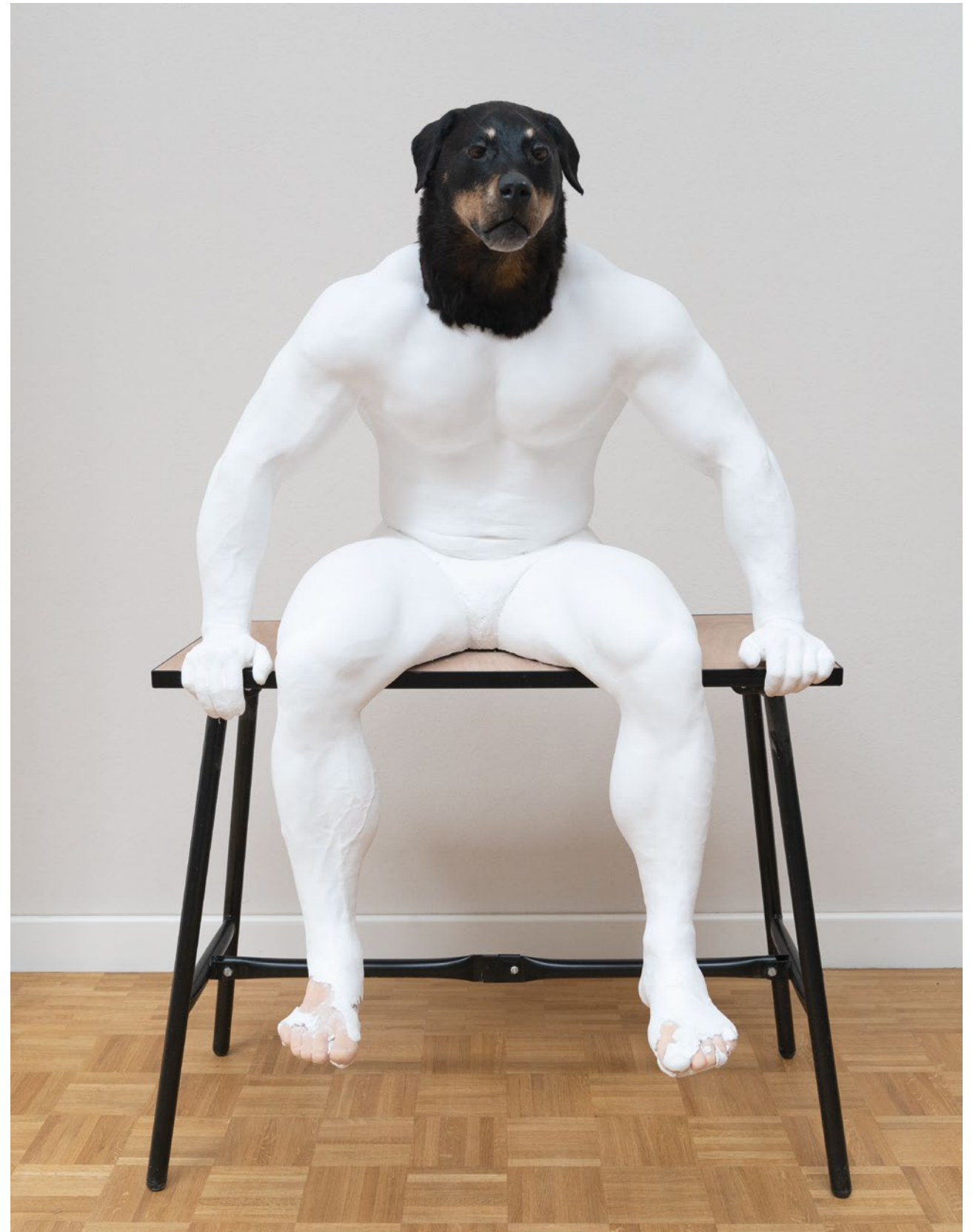
*I wanna be your dog**

Praca Moniki Szpener odwołuje się bezpośrednio do antycznych ideałów piękna polegających na poszukiwaniu doskonałych proporcji ludzkiego ciała. Do wykonania figury z gipsu Artystka użyła modelu o wysportowanej umięśnionej sylwetce, przypominającej wizerunki antycznych atletów. Kult cielesności znalazł odzwierciedlenie także w metodzie pracy Szpener. Pracując z ludzkim modelem artystka ściągnęła zastygłą w gipsie formę, uzyskując idealny odcisk powierzchni skóry, kształtu mięśni i cielesnych detali. Pogłębiona analiza i kontemplacja ciała, obsesyjne wręcz dbanie o jego idealny kształt oraz kulturystyka rozumiana jako kult ciała, sprawiają, że urasta ono do rangi religii. Człowiek, którego ciało jest idealnie wyrzeźbione, staje się bóstwem, a samo ciało traktowane jest jako swoisty pomnik.

Czy jest w tej praktyce, opartej na obsesyjnej perfekcyjności, miejsce na odejście od normy, na dewiację? Rzeźba Szpener to hybryda, nienormatywna mieszanka ludzkiego i zwierzęcego ciała, bastard powstały z osobliwej krzyżówki, odrębny gatunek sam w sobie charakteryzujący się nadnaturalnymi cechami i właściwościami, odmieniec wyrosły z odchylenia od kanonicznej normy, od szablonowości.

Hybrydyczność została tu zilustrowana za pomocą swobodnej aluzji do postaci egipskiego boga Anubisa o ludzkim ciele i głowie szakala. Taksydermia, której poddano głowę anonimowego psa wykorzystaną do stworzenia tej rzeźby, z jednej strony stawia nas twarzą w twarz z martwym zwierzęciem, z drugiej zaś oferuje mu życie po życiu w charakterze elementu dzieła sztuki. Anubis, jako bóg egipski łączony z tematyką śmierci, może być interpretowany jako swoiste *memento mori* – przypomnienie o przemijalnym charakterze piękna, młodości, życia, szczególnie istotne w kontekście doczesnego kultu ciała i samouwielbienia. Przeczucie tej wanitatywności sugerowane jest w tej pracy poprzez niekanoniczny wygląd sportretowanego mężczyzny – mamy przed sobą monumentalne ciało herosa przedstawionego nie w wyprężonej pozie zwycięzcy na piedestale, lecz w spoczynku, pogrążonego w melancholijnej zadumie.

(*tytuł zaczerpnięty z utworu zespołu *The Stooges*)



Der Katalog erschien anlässlich des deutsch-polnischen Pleinairs für figürliche Plastik vom 12. Juli – 25. Juli 2021 und der anschließenden Ausstellung zu dem Thema „Antike – Vorbild und Inspiration?“ auf der Gutsanlage Schloss Trebnitz. Katalog został wydany w ramach polsko-niemieckiego pleneru rzeźby figuratywnej „Antyk – wzór i inspiracja?” odbywającego się od 12 do 25 lipca 2021 roku na terenie dawnego założenia pałacowego w Trebnitz, jak również wystawy powstałych podczas niego prac.

HERAUSGEBER / WYDAWCA Gustav Seitz Stiftung
KURATORIN / KURATORKA Marta Wróblewska
TEXTE / TEKSTY Marta Wróblewska, Wolfgang van Gulijk
REDAKTION UND LEKTORAT / REDAKCJA I KOREKTA Franziska Mandel, Magdalena Stojer-Brudnicka, Rebekka Uhlig, Marta Wróblewska
ÜBERSETZUNG / TŁUMACZENIE Agnieszka Grzybkowska
BILDNACHWEIS / ZDJĘCIA Michal Zak, Fotoarchiv Gustav Seitz Stiftung
GESTALTUNG / PROJEKT GRAFICZNY Patrycja Orzechowska
DRUCK / DRUK Drukarnia Petit
KOORDINATION / KOORDYNACJA Rebekka Uhlig

© Gustav Seitz Stiftung 2021
www.gustav-seitz-museum.de

In Kooperation mit Schloß Trebnitz Bildungs- und Begegnungszentrum e.V.
Wydarzenia były realizowane we współpracy ze Stowarzyszeniem Zamek Trebnitz Centrum Edukacji i Spotkań

Gefördert im Rahmen des Programms „LandKULTUR – Kultur und Teilhabe in ländlichen Räumen“ durch das Bundesministerium für Ernährung und Landwirtschaft aufgrund eines Beschlusses des Deutschen Bundestags.
Projekt został dofinansowany ze środków programu „LandKULTUR – Kultura i partycypacja na obszarach wiejskich” niemieckiego Federalnego Ministerstwa Polityki Żywniowej i Rolnictwa na podstawie uchwały niemieckiego Bundestagu.



