

PO DOŁHIM PUĆU K WULKEMU MORJU – K wuwiću serbskeho tworjaceho wuměłstwa
 NA DOLGEM POTOVANJU DO ODPRTEGA MORJA – O rozwoju lužiskosrbske likowne umetnosti
 AUF DER LANGEN REISE ZUM OFFENEN MEER – Zur Entwicklung der sorbischen bildenden Kunst

I. Poslednja wobšěrna wustajeńca serbskich tworjacych wuměłcow z titlom „Wotkazanje připoldnicy. Serbske wuměłstwo přitomosće“ w lěće 2003 steješe w tradiciji zjawnych přehladkow tworjenja serbskich wuměłcow, kotraž buchu po załoženju jich přrnjeho zjednocenstwa w lěće 1923 wospjet na wupruwowane wašnje zarjadowane. Zdobom pak tuta ekspozicija wony w předchadźacymaj lětdžesatkomaj so wotměwacy proces přeměnenjow a emancipowanja wot ideologiskich, narodnych a stilistiskich skostnjenjow w serbskim tworjacym wuměłstwe samym jara jasnje postulowaše. Přeswědčacy příklad za to je eklat při přehladce serbskich tworjacych wuměłcow nalěto 2004 w Stockholmje, kotraž so džakowano přilubjenemu financowanju šwedsekeho koncerna Vattenfalla zmóžni. Pječ serbskich wuměłcow planowaše na swójsku iniciatiwu zhromadnu instalaciju k temje brunica, kotraž měješe wustajeńcu přewodźeć. Z tym chcychu daloko widžomne znamjo stajić a swoje njedwělnje stejšće přećiwo zaničowanju domizny přez tute předewzaće w brunicy rewěrach Łužicy zwuraznić. Tole jim zarjadowarjo zapowěchu. Na to so dvě wuměłči wobdźělenja na projekće Stockholmskeje wustajeńcy wzdaštej. Tole je wuraz přiběrajcy bjezkompromisneho pozicioněrowanja džensa tworjacych wuměłcow a wuměłcow k zničenju Łužicy přez hórnistwo (přir. wobr. 13). Kritiske ro-



Abb. 13 – Maja Nagelowa, pola 7/felder 7, 2008

zestajenje serbskich tworjacych wuměłcow a wuměłcow z tutej tematiku je wot 1970-tych a hišće jasnišo wot 1980-tych lět sem widžeć, a to předewšěm w twórbach molerja Jana Buka (*1922) a fotografa Jürgen Mačija (*1953); (přir. wobr. 14). Z młódsch lětnikow njech su w tutym zwisku

I. Zadnja obširna razstawa lužiskosrbske umetnosti z naslovom „Das Vermächtnis der Mittagsfrau. Sorbische Kunst der Gegenwart / Wotkazanje připoldnicy. Serbske wuměłstwo přitomosće.“ (op.: Dediščina opoldanske žene. Lužiskosrbska sobodna umetnost) leta 2003 je bila w tradiciji preglednih razstav lužiskosrbskih umetnikow, ki jih lahko spremljamo v rednih presledkih, odkar je bilo ustanovljeno njihovo prvo združenje leta 1923. Obenem je ta razstawa predstavila zelo jasne spremembe, do katerih je prišlo v zadnjih dveh desetletjih z ozirom na emancipacijo proti ideološkim, nacionalnim in stilističnim okorenlostmi znotraj lužiskosrbske likowne umetnosti. Paradigmatičen je bil škandal ob razstavi lužiskosrbske likowne umetnosti spomladi leta 2004 v Stokholmu, ki jo je bila pripravljena financirati šwedseka državna družba Vattenfall. Peterica lužiskosrbskih umetnic je na lastno iniciativo zasnovala instalaciju na temo rudarstva, ki bi naj potekala hkrati z razstavo. S to instalacijo so nameravale postaviti jasne smernice in zavzeti svoje nedvoumno stališče proti pretiranemu izkoriščanju naravnih virov v njihovi domovini, ki jih povzročajo podjetje v lužiskih revirih premoga. To jim je prireditelj prepovedal. Posledično dve umetnici nista več želeli sodelovati na razstavi v Stokholmu. To je brez dvoma izraz bjezkompromisnih stališč današnje scene lužiskosrbskih umetnikow in umetnic proti uničevanju Lužice, ki ga povzročajo rudarstvo (prim. sl. 13). Kritično ukvarjanje likovnih umetnikow in umetnic opažamo po 1970. letih in postane v 1980. letih še bolj izrazito, kar vidimo predvsem v opusu slikarja Jana Buka (*1922) in fotografa Jürgen Mačija (*1953) (prim. sl. 14). Iz mlajše generacije je v tej zvezi pomembno omeniti predvsem Majo Nagelowo (*1959),



Abb. 14 – Jürgen Mačij, Wotkryta jama Wjelcei/Tagebau, Fotografie, 2011

I. Die letzte umfassende Ausstellung sorbischer bildender Künstler unter dem Titel „Das Vermächtnis der Mittagsfrau. Sorbische Kunst der Gegenwart“ im Jahr 2003 stand in der Tradition öffentlicher Werkschauen sorbischer Künstler, die seit der Gründung ihrer ersten Vereinigung 1923 in bewährter Weise immer wieder veranstaltet wurden. Zugleich aber postulierte die Exposition sehr deutlich den in den vorangegangenen beiden Dezennien stattfindenden Prozess des Wandels und der Emanzipation gegenüber ideologischen, nationalen und stilistischen Verkrustungen innerhalb der sorbischen bildenden Kunst. Paradigmatisch dafür steht ein Eklat um die Werkschau der sorbischen bildenden Künste im Frühjahr 2004 in Stockholm, die durch eine Finanzierungszusage des schwedischen Staatskonzerns Vattenfall möglich geworden war. Fünf sorbische Künstlerinnen planten gemeinsam auf eigene Initiative eine die Ausstellung begleitende Installation zum Thema Bergbau. Damit wollten sie ein weithin sichtbares Zeichen setzen und unmissverständlich ihren Standpunkt gegen den Raubbau an Heimat durch das Unternehmen in den Kohlerevieren der Lausitz artikulieren. Das wurde ihnen von Seiten der Veranstalter untersagt. In der Konsequenz nahmen zwei Künstlerinnen am Stockholmer Ausstellungsvorhaben nicht teil. Das ist als Ausdruck einer zunehmend kompromisslosen Positionierung der heute tätigen sorbischen Künstler und Künstlerinnen im Bezug auf die Vernichtung der Lausitz durch Bergbau zu werten (vgl. Abb. 13). Eine kritische Auseinandersetzung der sorbischen bildenden Künstler und Künstlerinnen mit der Thematik wird seit den 1970er, deutlicher noch seit den 1980er Jahren sichtbar und das vor allem im Werk des Malers Jan Buck (*1922) und des Fotografen Jürgen Matschie (*1953) (vgl. Abb. 14). Aus der jüngeren Generation sollten in diesem Zusammenhang vor allem Maja Nagel (*1959), Barbara Wiesner (*1974) und Marion Quitz (*1969) sowie der aus dem Laienschaffen hervorgegangene Maler Eberhard Peters (*1936) aus Weißwasser genannt werden. Der Blick in die Geschichte zeigt, dass bereits seit der Intensivierung der Kohleförderung im Lausitzer Revier an der Schwelle zum 20. Jh. insbesondere in der sorbischen Literatur verstärkt sozialkritische Töne wahrnehmbar sind, die das gesamte nachfol-

předewšëm Maja Nagelowa (*1959), Borbora Wiesnerec (*1974) a Marion Kwicjoc (*1969) kaž tež z lajskeho wuměłstwa pochadžacy moler Eberharda Petersa (*1936) z Běleje Wody mjenowane.

Hladamy-li do stawiznow, tak zwěšćamy, zo jewjachu so hižo z časa intenziwnišeho wudobywanja brunicy we Łužiskim rewěrje na proze 20. lětstotka socialnokritiske zynki předewšëm w serbskej literaturje, kotrež přez cyły slědowacy lětstotk njewoćichnychu. Pioněrska róla literatury pak njeměješe na polu tworjaceho wuměłstwa w tutym času adekwatny pendant, wšako njebě spočatnje tež profesionalnych wumělcow serbskeho pochada. Či wuměłcy pak, kotřiž so přewažnje z etnografiskim pohladom Serbam bližachu, drje wočiwidne ničenje krajiny přez industrializaciju a woslabjenje tradicionalnych burskich struktur

Borboro Wiesnerec (*1974) in Marion Kwicjoc (*1969) ter iz ljubiteljske umetnosti izhajajočega slikarja Eberharda Petersa (*1936) iz Běle Wode.

Če pogledamo zgodovino vidimo, da se pospeševanje zgodovino zrcali na pragu do 20. stoletja predvsem v lužiskosrbski literaturi s svojimi socialnokritičnimi poudarki, ki ne prenehajo niti v naslednjem stoletju. Z ozirom na to pomembno vlogo literature ne najdemo ničesar ustreznega v takratni likovni umetnosti, najbrž tudi zato, ker takrat še ni profesionalnih umetnikov lužiskosrbskega rodu. Vendar so tisti umetniki, ki so se predvsem iz etnografskega zornega kota približali Lužiskim Srbom, zelo jasno zaznali vidno uničenje pokrajine, ki jo je povzročila industrializacija in razblinjanje tradicionalnih kmečkih struktur zaradi proletarizacije in priseljavanja tujih, nemško

gende Jahrhundert nicht verhalten sollten. Die Vorreiterrolle der Literatur fand auf dem Gebiet der bildenden Kunst zu jenem Zeitpunkt keine adäquate Entsprechung, zumal es zunächst auch keine professionellen Künstler sorbischer Herkunft gab. Diejenigen Künstler aber, die sich vorwiegend mit ethnografischem Blick den Lausitzer Sorben näherten, sahen zwar die deutlich sichtbare Zerstörung der Landschaft durch die Industrialisierung und die Aufweichung der traditionellen bäuerlichen Strukturen durch Proletarisierung und den Zuzug fremder, deutschsprachiger Arbeitskräfte, blendeten die komplexe Realität mit ihren sozialkritischen Faktoren in ihrer Wahrnehmung jedoch weitgehend aus. Vielmehr lag der Focus ihrer Aufmerksamkeit auf der traditionellen Volkskultur mit seinem noch reichen und lebendigen Brauchtum. Sie verspürten den Wunsch, das Schöne und Erhaltenswerte „für die Ewigkeit“ zu konservieren und das oft in patriotischer Absicht, der sozial schwach strukturierten Bevölkerung der Heidedörfer ein stärkeres nationales Identitätsgefühl zu vermitteln (vgl. Abb. 15). Aus dieser Intention heraus entfalteten sich seit der Mitte der 1920er Jahre die Anfänge einer sorbischen bildenden Kunst durch eine Handvoll meist junger, ihrer Herkunft nach sorbischer Künstler mit ihrer Gallionsfigur Měrcin Nowak-Njechorrski (1900–1990) an der Spitze. Zu diesem Kreis gehörte auch die erste sorbische Berufskünstlerin Hanka Krawcec (1901–1990). Programmatisch konsolidierte Nowak-Njechorrski erstmalig die nationale Komponente zur tragenden Säule jeglicher bildkünstlerischen Äußerung. Er speiste seine Ideale aus den Visionen einer damals bereits in den Schatten getretenen Generation des Prager Nationaltheaters und den Leitbildern nationalgesinnter Künstler junger slawischer Nachbarstaaten. Hinter seinen Bestrebungen stand die Schaffung einer nationalen Kunst, die sich durch eine spezifische nationale Prägung hervorheben sollte. Vor dem geschichtlichen Hintergrund einer sich ständig radikalierenden deutsch-nationalen Gesellschaft sind der Drang nach nationaler Legitimation und Selbstbestimmung und der vehemente Kampf um den Fortbestand des sorbischen Volkes in jenen Jahren zu verstehen. Ungeachtet der sich wandelnden Staatsformen und -ideologien im Verlauf eines folgenschweren 20. Jh. blieb die Widersetzung gegen die schleichende Agonie der sorbischen Ethnie unter dem ständigen Legitimierungsdruck gegenüber der Mehrheitsgesellschaft eine wichtige innere Triebfeder im Werk manch eines sorbischen Künstlers. Nationale Identität erwächst in



Abb. 15 – Ante Trstenjak, Hermank w Blótach/Jahrmarkt im Spreewald, 1928

přez proletarizowanje a přičehnjene cyzych, němskich džělačerjow, registrowachu, tola kompleksnu realitu z jeje socialnokritiskimi faktorami do dalokeje měry w swojim zaznawanju wuspinkowachu. Skerje zložowachu swoju kedžbnosć na tradicionalnu ludowu kulturu z jeje hišće bohatymi a žiwymi naložkami. Jim na tym zaležeše, to rjane a zachowanja hódne „za wěčnosť“ wobchować – husto hdy z patriotiskim wotmyslom, zo bychu socialnje slabje strukturěrowanej ludnosći w holanskich wsach sylniše začuće narodneje identity sprosředkowali (přir. wobr. 15). Z tutoho

govorečih delownih sil, vendar većinom niso hoteli prepoznati zapletene stvarnosti s socialno kritičnimi dejavniki. Osredotočili so se na tradicionalno ljudsko izročilo z bogatimi in živimi šegami. Občutili so željo, da za vselej ohranijo vso lepoto in tisto kar je dragoceno, pogosto tudi iz domoljubnih namenov, da bi posredovali socialno šibkemu prebivalstvu Lužiskih Srbow močnejšo narodnostno identiteto (prim. sl. 15). Iz te namere se je sredi 1920. let osnoval začetek lužiskosrbske likovne umetnosti; nosilci so bili mladi umetniki lužiskosrbskega rodu, najpomembnejši med njimi je bil Měrcin

naroka sem wuwiwachu so srjedź 1920-tych lět spočatki serbskeho tworjaceho wumělstwa džakowano horstce zwjetša młodych tworjacych wumělcow serbskeho pochada z Měrcinom Nowakom-Njechorrńskim na čole (1900–1990). Do tutoho kruha slušeše tež přenja serbska powołanska wuměłca Hanka Krawcec (1901–1990). Měrcin Nowak-Njechorrński bě přeni, kotryž konsolidowaše programatisce narodnu komponentu jako nošny stolp wšeho zwobraznjowaceho wumělskeho zwuraznjenja. Jeho ideale žiwjachu so z wizijow tehdy hižo w pozadku stejaceje generacije Praskeho narodneho dźiwadla a z tworjenja patriotisce zmyslenych wumělcow młodych słowjanskich susodnych statow. Jeho naležny wotmysl bě, stworić narodne wumělstwo, kotrež měješe swój specifiski narodny raz. Před stawizniskim pozadkom

Nowak-Njechorrński (1900–1990). Sem sodi tudi prva lužiskoserbska umetnica Hanka Krawcec (1901–1990). Ta krog je zasnowal narodno komponento kot sestavni del vsakršnega umetnostnega delovanja. Ideale je napajal iz vizij takrat že nekoliko odhajajoče generacije praškega narodnega gledališča ter po zgledu mladih, narodno zavednih umetnikov iz sosednjih slovanskih dežel. Njihovo stremljenje je bilo ustvarjanje narodne umetnosti, ki naj bi bila prepoznavna po svojevrstnem narodnem značaju. Ta želja po narodni legitimaciji in samoodločanju ter angažirana borba za nadaljni obstoj lužiskoserbskega naroda v tistih letih je razumljiva navzlic vse bolj močni radikalizaciji nemško-nacionalne družbe. Ne glede na spreminjajoče se državne oblike in ideologije v času usodnega 20. stoletja je ostal kljub postopni agoniji srbske narodne

erster Linie aus der Kulturleistung eines Volkes, die nicht nur aus dem kulturelle Erbe besteht, sondern in gleichem Maße das Zeitgemäße, die Avantgarde, als Ausdruck eines lebendigen Prozesses und der Fortentwicklung einschließt. Dazu bedarf es geistiger Freiräume, nicht aber autoritärer Vorgaben und starrer nationaler Reliquien. Es verwundert also nicht, wenn die demonstrative Abkehr von verbrauchten konventionellen Elementen nichts anderes als das Los-lösen-wollen vom Stigma der Provinzialität, Stagnation und Rückständigkeit bedeuten sollte. So durchlief die Entwicklung der sorbischen Kunst einen langwährenden Wandlungsprozess, der vom obsessiven Festhalten an Metaphern und Attributen nationaler Couleur bis hin zum selbstbewussten Überschreiten regionaler Grenzlinien in Richtung kosmopolitische Identität verlief. Jede Epoche brachte ihre eigene künstlerische Formensprache und Stilmittel hervor. Volkshelden, mythische Figuren und epische Zyklen erfuhren ihre Blüte, sobald sie als Identifikationsträger nötig waren, gewissermaßen als bildkünstlerische Schutzschilder vor permanentem Germanisierungsdruck und Inseln der Selbstbehauptung fungierten (vgl. Abb. 16). Was sich anfänglich als überlebenswichtig erwies, erstarrte in der Folgezeit zum Dogma und zum selbst-erzeugten Hemmnis. Spätestens aber mit dem Bruch gegenüber stilistischen und thematischen Zwängen war eine Neuausrichtung der Kunst um einer freien Kunst willen möglich. Dafür steht Jan Buck paradigmatisch mit seinem Werk seit den 1960er Jahren (vgl. Abb. 17). Die sich im Folgenden andeutende Kehrtwende in der bildenden Kunst fand im literarischen Schaffen der jungen Intellektuellen um Kito Lorenc (*1938) ihr Pendant. Die anfänglich enge Anbindung der Kunst an die sorbische Literatur erhob sie in die prädestinierte Rolle eines wichtigen Identifikations- und Bildungsträgers und etablierte die Buchillustration zum wesentlichen Eckpfeiler innerhalb der sorbischen Kulturgeschichte. Auch hier finden sich am Beginn des Weges die Namen Měrcin Nowak-Njechorrński und Hanka Krawcec wieder. Gerade aufgrund der Massenwirksamkeit des Mediums etablierte sich das Werk Nowak-Njechorrńskis so zur Inkunabel sorbischer Kunst schlechthin (vgl. Abb. 18). Die Pluralität der künstlerischen Handschriften, die mit einer wesentlich erweiterten Buchproduktion unter völlig anderen gesellschaftlichen Konstellationen in den Jahrzehnten nach dem 2. Weltkrieg einherging, bewirkte eine Abkehr von der bisher protegierten romantisierenden Formensprache. Illustratoren, Buchgestalter, Szenografen



Abb. 16 – Měrcin Nowak-Njechorrński, Sydom serbskich kralow na Lubinje/Sieben sorbische Könige auf dem Drohberg, 1929

pospochi so radikalizowaceje němsko-nacionalneje towaršnosće matej so čer za narodnym legitimowanjom a sebjepostajenom a dorazny bój wo dalše wobstaće serbskeho ludu we wonych lětach zrozumić. Byrnjež so formy statnosće a ideologije w běhu wosudneho 20. lětstotka měnjeli, bě spjećowanje přečiwo njenapadnje postupowacej agoniji serbskeho etnikuma pod stajnym čišćom, so napřečo wjetšinowej towaršnosći legitimować, někotremužkuli serbskemu wuměłcej wažne nutřkowne

skupščine upor proti pritisku do legitimacije proti večinskemu narodu eden najvažnejših motivov v delowanju marsikaterega lužiskoserbskega umetnika. Narodna zavest nastane v prvi vrsti preko kulturnega delovanja nekega naroda, ki se ne definira le preko kulturne dediščine, temveč obenem vsebuje sodobno umetnost in avantgardo kot izraz živega procesa in razvoja. Za to je potrebna svoboda, ne pa avtoritarne smernice in toge nacionalne relikvije. Zato nas ne prese-neča, da demonstrativna usmerjenost proti



Abb. 17 – Jan Buk, Camprowanje/Zampern, 1989

čehridlo při jeho tworjenju. Narodna identita rodži so w přěnim rjedže z kulturneho wukona ludu, kotryž njewobsteji jenož z kulturneho džědzinstwa, ale kiž do samsneje měry to načasne, awantgardu, jako wuraz žiweho procesa a dalšeho rozwića zapřijmuje. Za to su rupy duchowneje swobody trěbne, nic pak awtoritarne předpodaća a skostnjene narodne relikwije. Tuž je bjez džiwa, zo njeměješe demonstratiwne wotwobročenje wot wotpřimanych konwencialnych elementow ničo drugeho woznamjenjeć, hač žadosć za wotkoplowanjom wot stigmaty prowincielnosće, stagnacije a zawostatosće. Tak přeřidže wuwice serbskeho wuměstwa dolhi proces přeměnenja, kotryž čehnješe so wot obsesiwneho lěpjenja na metafrach a atributach narodneho razu hač k sebjewědomemu překročenju regionalnych mjezow w směry kosmopolitiskeje identity. Kóžda epocha zrodži swójsku řeč wuměskich formow a stilowych srědkow. Ludowi rjekajo, mytiske figury a episke cykle dožiwichu swój rozkčěw, dalkož běchu jako nošerjo identifikacije trěbne, a fungowachu jako srědk wuměškeho zwuraznjenja takrjec jako škitna tarč před



Abb. 19 – Steffen Lange, Ptači kwas/Vogelhochzeit, 1969

konwencialnim elementom pomeni hrepenenje po osvoboditvi od stigme provincializma, stagnacije in zaostalosti. Tako je dožiwela lužiškosrbska umetnost dolgotrajen proces spreminjanja, ki je potekal od trdovratnega oklepanja metafor in atributov nacionalnega značaja tja do samozavestnega preseganja regionalnih meja v smeri svetovljanske identitete. Vsako obdobje je razvilo svoj umetniški jezik ter stilistične elemente. Narodni heroji, mitične postave in epski cikli so vzcveteli takrat,

und Plakatkünstler der Generation um Wórša Lanzyna (*1928), Steffen Lange (1931–2006), Eberhard Kahle (*1937) und Jan Hansky (1924–2001) stehen für höhere Maßstäbe in Qualität und eigenem schöpferischen Anspruch, die gleichermaßen der zeitgemäßen internationalen Kunstentwicklung standhielten (vgl. Abb. 19, 20). Stilistisch verankert in der Strömung der polnischen metaphorischen Grafik der Krakauer Schule, stehen die Illustrationen der Malerin und Grafikerin Božena Nawka-Kunysz (1946–

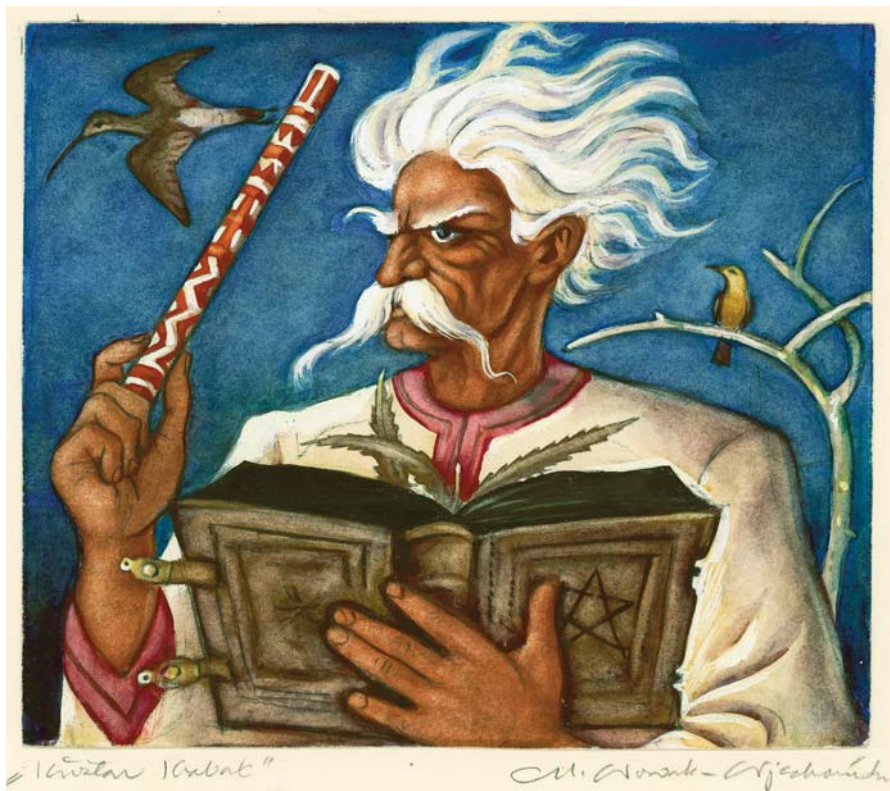


Abb. 18 – Měrćin Nowak-Njechorrski, Krabat, 1953

ko so bili potrebni vzorniki, tako rekoč likovni ščiti proti stalnemu pritisku germanizacije, otoki samozavesti (prim. sl. 16). A kar je bilo v začetku potrebno za preživetje, je postalo sčasoma dogma in ovira. Najkasneje s prelomom proti stilističnimi in tematskimi zahtevami je prišlo do nove usmeritve umetnosti zaradi umetnosti same. Paradigmatičen zastopnik tega razvoja je Jan Buk s svojim opusom od leta 1960 naprej (prim. sl. 17). Temu preobratu v likovni umetnosti ustreza v literaturi delovanje mladih intelektualcev okoli Kita Lorenca. V začetku tesna povezava likovne umetnosti z lužiškosrbsko literaturo je pripomogla umetnosti do nosilne vloge z ozirom na identifikacijo in izobraževanje in naposled uveljavila ilustracijo kot podporni steber v lužiškosrbski kulturni zgodovini. Tudi v tem

2000) zu Beginn der 1970er Jahre explizit für die Intellektualisierung der Illustration – bis dato ein Novum in der sorbischen Buchkunst. Ihre surrealen, poetischen Metaphern voller Allusionen vermitteln nicht adäquat die Wortbotschaften der Poeten, sondern werden zu ganz eigenständigen Interpretations- und Meditationsentwürfen der Künstlerin (vgl. Abb. 21). Natürlich stehen fortwährend die meisten der als freie Maler und Grafiker tätigen Künstler und Künstlerinnen im Dienst der Buchillustration so wie beispielsweise Sophie Natuschke (*1950), Iris Brankatschk (*1958), Maja Nagel oder Marion Quitz. Andererseits entstehen unter den Händen professioneller Gebrauchsgrafiker, zu denen Isa Brützke (*1963) zählt, bemerkenswerte zyklische Arbeiten (vgl. Abb. 22) Das verjüngte, farbenfrohe-heitere

wobstajnym čišćom germanizacije a kupa sebjewědomja (přir. wobr. 16). Štož so na spočatku jako wažne za přežiwjenje wopokaza, skostni bórže k dogmje a samo-produkowanej barjerje. Najpozdžišo pak ze so wotwobroćenjom wot nanuzowanych stilistiskich a tematiskich zwuženjow bě nowe wusměrjenje wumělstwa w zajimje swobody wumělstwa móžne. Paradigmatisce za to steji wot 1960-tych lět sem Jan Buk ze swojim tworjenjom (přir. wobr. 17). W slědowacym času zlaho so jewjacy zawróť w tworjacym wumělstwje dósta w literarnym tworjenju młodych intelektualcow wokoło Kita Lorenca (*1938) swój pendant. Spočatnje wuske nawjazowanie wumělstwa na serbsku literaturu pozběhny je do predestinowaneje róle jako wažny nošer identifikacije a kubljanja, a etablěrowaše knižne ilustracije jako wažny stołp we wobtuku serbskich kulturnych stawiznow. Tež tule jewitej so na spočatku puća zaso mjenje Měrcin Nowak-Njehorński a Hanka Krawcec. Runje masoweje skutkownoće tutoho medija dla etablěrowachu so twórbje Nowaka-Njehorńskeho z tym prosće jako inkunabile serbskeho wumělstwa (přir. wobr. 18). Pluralita wumělskich rukopisow, kotraž bě zwjazana ze zasadnje rozšěrjenej knižnej produkciji pod dospołnje hinašimi towaršnostnymi wobstejnoscemi w lětdžesatkach po II. swětowej wójnje, wusutkowa wotwobroćenje wot dotal protežerowaneho romantizowaceho wašnja zwuraznjenja. Ilustratorjo, wuhotowarjo knihow, scenografojo a plakatni wuměłcy generacije wokoło Wórše Lanzyneje (*1928), Steffena Langi (1931–2006), Eberharda Kahle (*1937) a Jana Hanskeho (1924–2001) steja za wyše měřitka nastupajo kwalitu a swójski tworičelski narok, kotřiž tež hladajo na načasne wuwice mjezynarodneho wumělstwa wobstachu (přir. wobr. 19, 20). Stilistisce w pruwě pólskeje metaforiskeje grafiki Krakowskeje šule zakótwjene, su ilustracije molerki a grafickarki Boženy Nawka-Kunysz (1946–2000) spočatk 1970tych lět eksplisicny wuraz intelektualizowanja ilustracije – tehdy nowum w serbskim knižnym wumělstwje. Jeje surrealne, poetiske metafry polne aluzijow njesposrědkuja slowne poselstwo poetow adekwatnje, ale bywaju cyle njewotwisny wuraz interpretacije a meditacije wuměłče (přir. wobr. 21). Wězo steji wjetšina jako swobodni molerjo a grafikarjo skutkowacych wumělcow a wumělcow dale w službje knižnej ilustracije, kaž na přikład Sophie Natuškec (*1950), Iris Brankačkowa (*1958), Maja Nagelowa abo Marion Kwicojc. Na druhej stronje nastawachu pod rukomaj profesionalnych grafikarjow, džělacych na polu naložowa-

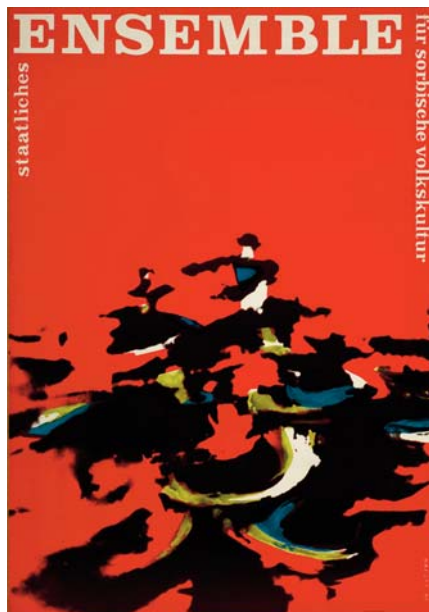


Abb. 20 – Jan Hanski, Statny ansambel za serbsku ludowu kulturu / Staatliches Ensemble für sorbische Volkskultur, 1966

primeru stojijo ob začetku imena kot so to Měrcin Nowak-Njehorński in Hanka Krawcec. Prav zaradi velike razširjenosti medija ilustracije je postalo delo Nowak-Njehorńskega prepoznavno kot „incunabula“ lužiskosrbske umetnosti naspluh (prim. sl. 18). V desetletjih po drugi svetovni vojni opažamo številne različne umetniške rokopise, plod široke knižne produkcije in popolnoma spremenjenih družbenih okoliščin. Likovni jezik, poln romantizmov, ne velja več. Ilustratorji, oblikovalci knjig, scenografi in tisti, ki so oblikovali plakate, skratka krog, ki ga tvorijo mdr. Wórša Lanzyne (*1928), Steffen Lange (1931–2006), Eberhard Kahle (*1937) in Jan Hansky (1924–2001) povzdignejo ilustracijo na novo raven s posebno ustvarjalno zahtevo, ki je ustrezala tudi mednarodnim standardom takratnega časa (prim. sl. 19, 20). Njihov stilistični jezik temelji na Krakovski šoli poljske metaforične grafike; ilustracije slikarke in grafičarke Božene Nawke-Kunysz (1946–2000) v začetku 1970. let pomeni intelektualizacijo ilustracije – novost v lužiskosrbski književnosti. Njene surrealne, poetične metafore polne aluzij ne komentirajo več besedil pesnikov, temveč postanejo samostojni osnutki umetničine interpretacije in meditacije (prim. sl. 21). Večina teh samostojno delujočih slikark in grafičark, kot so to na primer Sophie Natuškec, Iris Brankačkowa, Maja Nagelowa ali Marion Kwicojc, se pogosto poslužujejo ilustracije kot izziv umetniškega delovanja. Po drugi strani pa nastanejo pomembni cikli poklicnih grafičark, med katere šteje tudi Isa Bryccyna

Gesicht und die Leichtigkeit einer warmen Sprache, die ihren Illustrationen innewohnt, finden ihr Weiterführen im Schaffen von Stefan Hanusch (*1973). Er arbeitet meist für Kinder und eine junge sorbische Szene, deren Blickfeld und deren Slang er auf eine witzige, frische Art adaptiert (vgl. Abb. 23). Unbefangen und mit Selbstverständlichkeit verschafft er der sorbischen Sprache in der modernen medialen Bilderwelt der Computerspiele und der Comicserien Zugang und Legalität, was weit mehr zählt als schematische Aufrufe zum Spracherhalt.

Hinter all den „inneren“ Geschichten eines Volkes, dem Mysterium also, verbirgt sich eine gänzlich eigene Weltbeziehung, gebündelt aus rituellem Wissen, nationalen Traumata und höchst subjektiven Lebensbildern. Darin unterscheidet sich das Sorbische nicht von anderen. Aus solchen heraus konstituieren sich bald fühlbare Unterschiede dem unbestimmten „Äußeren“ gegenüber, was sich im Abstecken von Grenzen zeigt. Die Kunst aber besitzt die Kraft, die Sphäre des Ureigenen, des aus der Außensicht fremd und irritierend Wirkenden zu durchschreiten und verschiedene Konstellationen von Identitäten und Perspektiven anzubieten. Wo Wege menschlicher Kommunikation sich als schwer begehbar erweisen, vermag die Kunst den Geist bis hinter den sichtbaren Horizont hinaus zu führen und schafft so die Option, den Ursprung für Vorurteile und Engstirnigkeit aufzulösen.

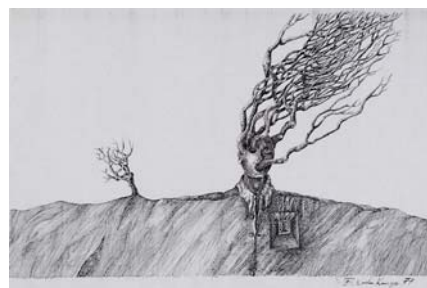


Abb. 21 – Bożena Nawka-Kunysz, Mikus a Dajkus, Buchillustration, 1977



Abb. 22 – Isa Brützke/Bryccyna, Jazyk, jimž porozumiš větru, Tusche auf Papier, 2007

neho wuměłstwa, do kotrychž Isa Bryccyna (*1963) sluša, ke dźbyhódne cykliške twórby (přir. wobr. 22). Womłodžene, barbno-wje-sole wobličo a lochkosć ćopłej řeče, kiž w jeje ilustracijach tčitej, jewitej so nětko tež w tworjenju Šćěpana Hanuša (*1973). Wón dźěła přewažnje za dźěći a mlodu serbsku scenu, kotrejež wobzor a slang na žortniwe, čerstwe wašnje adaptuje (přir. wobr. 23). Bjez zajatosće a ze samozrozumliwosću stara so wo to, zo měwa serbsčina w modernym medialnym swěće wobrazow, komputerowych hrow a comicowych serijow přístup a woprawnjenje, štož je wo wjele wjace hódne hač šematiskje namołwy k zachowanju našeje řeče.

Za wšěmi tutymi „nutřkownymi“ stawizničkami kóžděho ludu, potajkim jeho mysterija, chowa so dospołnje swójski počah k swětej: lónco z ritualneje wědy, narodnych trawmow a rzy subjektivnych žiwjenskich wobrazow. W tym so to serbske wot druhich njerozeznawa. Z tutoho žórła konstituja so bórže čujomne rozdžěle k wonemu difuznemu „wonkownemu“, štož so we wotytkanju mjezow jewi. Wuměłstwo pak wobsedzi móc, sferu praswójskeho, kotrež z wočemi někoho wotwonka cuze a młowojte skutkuje, překročec a wšelake konstelacije identitow a perspektiwow poskićec. Hdžež so puće čłowječeje komunikacije jako šmotawe wopokazuja, zamóže wuměłstwo duch za widžomny wobzor wjesć a twori z tym opciju za rozpušćenje žórła předsudkow a zasakosće.

II.

Iris Brankačkowa, kotraž je we Łužicy wotrostła a je tu doma, wuwija w swojim tworjenju wosebitu žilku za charakter krajiny a tule plaćace zakonitosće žiwjenja. Rzy wurězk krajiny jako wotraz přrody drje wuměłči rozsudnu inspiraciju skića, samy optiski začisć pak jej njedosaha, zo by kompleksnosć tutoho ruma krajiny z jeho z čłowječeje nazhonjenja, zdžědženeje tradicije a nazhonjenych stawiznow nastateho předžena dodniła. Prastaru kulturnu krajinu Łužicy, kotraž zdawa so kaž modelěrowana přez rytmiku řeče a mytiskich pěsnjow jeje ludzi, zapoloženu mjez dalinami řečkow a rěkow a hatami, transformuje Iris Brankačkowa do potajnosćiwych městnow jednanja. Woda jako synonym za pramóc žiwjenja je w jeje molerstwje nošna komponenta. Wrócosahanje na skutkowosć a móc tutoho archaiskeho elementa zmóžnja jej indiwiduelne zwuraznjenje kompleksnych začułow a sugestije wo kole časow a žiwjenja. Wona wobhladowarjej přewostaja, hač wón jeje twórby do wonkownje widžomneho abo do swójskeho



PUNKAHANKA

Abb. 23 – Šćěpan Hanuš, PunkaHanka, Tusche auf Papier, 2013

(*1963, prim. slika 22). Pomladen, veder in žiw značaj njenega lahkotnega umetniškego govora, o katerem pričajo njene ilustracije, najdemo tudi v delu Štefana Hanuša (*1973). Običajno ustvarja za otroke in mlado lužiškosrbsko sceno in na smešen in svež način povzame njihov žargon (prim. slika 23). Neobremenjeno in samoumevno uvede lužiščino v svet modernih medijev in stripov in tako precej več pripomore k ohranitvi jezika kot neki blagi pozivi k letemu.

Za vsako „prikrito“ zgodovino nekega naroda, za vsakim misterijem se torej skriva popolnoma svojevrsten odnos do sveta, strnjen v obredno znanje, narodne travme in povsem subjektivne nazore o življenju. V tem se svet Lužiških Srbov ne razlikuje od drugih. Pa vendar zaznamo otipljive razlike proti „zunanosti“, če sledimo njihovim mejam. Umetnost lahko razblinja meje zasebnosti, ki od zunaj lahko delujejo tuje in nas tudi zmedejo, na ta način ponudi nove konstelacije identitete in nov pogled. Tam, kjer je človeška komunikacija otežena ali postane nepremagljiva, lahko duh umetnosti preseže vidne horizonte in tako vzpostavi možnost, da razblini predsodke in ozko-srčnost.

II.

Iris Brankačkowa je odraščala v Lužici, tam živi in črpa inspiracijo iz domačega okolja. V svojem delu razvije poseben občutek za pokrajinsko kakovost in zakonitosti žiwjenja, ki veljajo v Lužici. Čisti izrez pokrajine kot podoba slike sicer nudi umetnici odločilno inspiracijo, vendar ji optični utrip ne zadošča za vsestransko dožemanje prostora pokrajine z vsem svojim prepletom človeških izkušenj, podedovanih tradicij in

II.

Iris Brankatschk, in der Lausitz aufgewachsen und als Künstlerin hier beheimatet, entwickelt in ihrer Arbeit ein besonderes Gespür für die landschaftliche Beschaffenheit und die hier geltenden Gesetzmäßigkeiten des Lebens. Der reine Landschaftsausschnitt als Abbild der Natur bietet der Künstlerin zwar die entscheidende Inspiration, die bloße optische Eingebung reicht ihr jedoch nicht, um die Komplexität des Landschaftsraumes mit seinem Geflecht aus menschlicher Erfahrung, ererbten Traditionen und durchlebter Geschichte zu erfassen. Die uralte Kulturlandschaft der Lausitz, die wie geformt durch die Rhythmik der Sprache und mythischen Gesänge ihrer Menschen zwischen den Weiten ihrer Wasserläufe und ausgedehnten Teichgebiete eingebettet scheint, transformiert Iris Brankatschk zu Orten geheimnisvoller Schauplätze. Das Wasser als Synonym für die Urkraft des Lebens wird für ihre Malerei zur tragenden Komponente. Der Rückgriff auf die Wirkung und Stärke des archaischen Elements ermöglicht ihr die individuelle Formulierung komplexer Emotionen und der Suggestion vom Fluss der Zeiten und des Lebens. Sie überlässt dem Betrachter die Verortung in eine äußere sichtbare oder eigene innere Welt. Beide Sphären sind sich verblüffend ähnlich: in keiner kann man sich ganz sicher fühlen. Dabei erweist sie sich als Grenzgängerin zwischen einer narrativen, nahezu metaphysischen Erzählweise und kühlem, sachlichen Realismus. Mit einer bewusst durchdachten Lichtführung steigert sie das malerische Erlebnis ihrer Bilderwelten.

Jan Buck gilt als Protagonist der zeitgenössischen sorbischen bildenden Kunst in der 2. Hälfte des 20. Jh. In seiner stilistischen Auffassung stark geprägt vom polnischen Kolorismus der Zwischenkriegszeit und den Wegbereitern der klassischen Moderne um Paul Cezanne, stellte er sich mit seinem Werk grundlegenden Fragen der Malerei um Licht, Perspektive, Formen und Strukturen. Die Farbe, die für ihn im Bild eine ordnende und konstruktive Aufgabe hat, ist für Jan Buck das wichtigste gestalterische Mittel im Prozess der künstlerischen Transformation der Realität hin zum vergeistigten Abbild der Wirklichkeit. Abstraktion bedeutet für den Künstler nichts anderes als die Suche nach der vollkommenen malerischen Harmonie, deren Urbild er in der Natur sieht. Seine beiden bevorzugten Motivgruppen, das Stillleben und die Landschaft, verflechten sich in affiner Weise. Ein ambivalentes Verhältnis von Nähe bei gleichzeitiger Distanz entwickelte Jan Buck zur

nutrkowneho swěta zakótwja. Wobě sferje stej sej na překwapjace wašnje podobnej: W žanej so njemóžeš cyle wěsty čuć. Při tym hiba so Brankačkowa mjez hranicami naratiwneho, bjezmafa metafyziskeho wašnja powědanja a chlódny, wěcownym realizmom. Z wědomje přemyslenym wodženjom swětla stopnjuje dožiwnjenje zwobraznjenja swěta wobrazow.

Jan Buk plaći jako protagonist načasneho serbskeho tworjaceho wuměstwa 2. polojcy 20. lětstotka. Jeho stilistiske zrozumjenje postajuja sylnje pólski kolorizm časa mjez swětowymaj wójnomaj a pućrubarjo klasiskej moderny wokoło Paula Cezanne, tola w swojim tworjenju njewuhiba so Buk zakładnym prašenjam molerstwa nastupajo swěcu, perspektiwu, formy a struktury. Barba, kotraž ma za njeho na wobrazach rjadowacy a konstruktivny nadawk, je najwažniši tworičelski srědk w procesu wuměskeje transformacije reality k zduchow-njenemu wotblyšćej woprawdźitosće. Abstraktnosć njewoznamjenja wumělczej ničo drugeho, hač pytanje za dospołnej molerskej harmoniju, kotrejež prawobrazy wón w přirodže widži. Jeho preferowanej motiwaj – óišno a krajina –, spletujetej so na afinowane wašnje. Ambiwalentny poměr bliskosće z runočasnjej distancu wuwijaše Jan Buk w zwisku z hórnistwowej krajinu w srjedźnej Łužicy. Nowe krajiny w swojej bicarnej podobje jeho jako molerja jimachu, rozbiče starých wobrazow pak njebě jemu ženje wšojedne. Džakowano swojim nazhonjenjam, zo nima so přitomnosć ze srědkami zańdženosće předstajeć, ale zo žada sej načasnu řeč formow, emancipowaše so Buk ze zrozumjenja wuměstwa, kotrež so předogmatisce na narodne aspekty wusměrjowaše. Z tutej perspektiwu wuchadžejo zdalowaše so wobrazliwosće serbskej folkloru a stwori sej móst k modernemu europskemu wuměstwu.

Přez swoje džělo jako fotograf, kotrež jako wobrazowy žurnalist wukonja, zamó **Maćij Bulank** swoje rjemjesto k wuměskej klasy profilować. Łužica ze wšěmi swojimi mjezowukami skiča jemu šěroke, stajnje zaso znowa so forměrowace polo džěla a motiwow. Jeho impresije wo zetkanjach z tudyšimi ludźimi a zapopadnjene wokomiki aktualnych podawkow maja husto hdy cyle pragmatiski raz – wšako su dokumentowace – a pokazuja hnydom swój wuskutk. Spěšnemu a „nimoducemu“ žurnalizmej staja Maćij Bulank monumentalny projekt napřečo, kotremuž wěnowaše dobrych 25 lět swójeho skutkowanja. Je wěnowany poslednjeje generaciji žonow, kotrež wšědnje w narodnej drasće chodža. Wobrazy Maćija Bulanka, zapopadnjene ze starej platowej

prežiwete zgodovine. Prastaro kulturno pokrajino Lužice, ki deluje, kot da bi jo bila oblikovala ritmika govora in mitični napevi njenih prebivalcev med njenimi vodnimi tokovi in prostranimi ribniki, Iris Brankačkowa transformira v kraje skrivnostnih prizorišč. Voda kot sinonim za pramoč življenja postane v njenem slikarstvu nosilni element. Sklicevanje na učinek in moč arhaičnih elementov ji omogoča individualno izražanje kompleksnih čustev ter sugestijo o toku časa in življenja. Opazovalcu prepušča odločitev, da določi kraj dogajanja ali v vidnem zunanjem oz. lastnem notranjem svetu. Obe sferi sta si osupljivo podobni: v nobeni se ne počutiš popolnoma varnega. S svojimi slikami se nahaja na meji med narativno, skorajda mistično pripovedjo in hladnim, stvarnim realizmom. Z zavestnim načinom igre s svetlobo še stopnjuje slikovito doživetje likovnih svetov.

Jan Buk velja za osrednjo osebnost sodobne lužiškosrbske likovne umetnosti v drugi polovici 20. stoletja. Na njegovo stilistično pojmovanje je močno vplival poljski kolorizm v obdobju med obema svetovnimima vojnama, kot ga zasledimo pri Cezannu. V svojem delu se ukvarja z elementarnimi vprašanji slikarstva, to so svetloba, perspektiva, oblika in struktura. Prav barva pa je tista, ki razvršča in oblikuje likovni prostor in je zanj najpomembnejše likovno sredstvo v procesu umetniške transformacije od realnosti k poduhovljeni podobi resničnosti. Abstrakcija ni zanj nič drugega kot stremljenje k popolni slikarski harmoniji, katere prapodobo prepozna v naravi. Njegovi najbolj priljubljeni tematiki sta tihožitje in pejsaž, ki se prepletata na skladen način. Jan Buk ima do dnevnih kopov ambi-valentno razmerje. Novo nastale pokrajine s svojimi bizarnimi oblikami ga sicer prevzamejo s svojo slikovitostjo, vendar mu nikoli ni bilo vseeno, da so izginile prvotne oblike te narave. Oprekal je mišljenju, da je možno predstaviti sedanost s sredstvi preteklosti. Zahteval je sodoben likovni jezik, ki se naj ne bi dogmatično usmerjal na tako imenovano narodno umetnost. Iz tega stališča se je vse bolj oddaljeval od folklorističnega razpoloženja ter tako vzpostavil povezavo z moderno evropsko umetnostjo.

Maćij Bulank je izhajal iz fotografskega novinarstva, vendar je svoje delo uspel povzdigniti na umetniško raven. Lužica mu nudi široko polje delovanja in novih motivov s številnimi odtenci, ki se vseskozi na novo oblikujejo. Njegovi vtisi srečanj z ljudmi na kraju mesta in trenutni posnetki aktualnih dogodkov so pogosto zelo pragmatične narave – zaradi njihovega doku-

Tagebaulandschaft der mittleren Lausitz. Die neuen Landschaften in ihrer bizarren Beschaffenheit ergriffen ihn in malerischer Hinsicht, dem Zerstören der alten Bilder stand er jedoch niemals mit Gleichmut gegenüber. Aus seiner Erfahrung heraus, dass die Gegenwart nicht mit Mitteln der Vergangenheit darzustellen ist, sondern nach zeitgemäßer Formensprache verlangt, behauptete er sich gegen eine allzu dogmatisch auf nationale Aspekte ausgerichtete Auffassung von Kunst. Aus dieser Perspektive heraus entfernte er sich von der Bildlichkeit der sorbischen Folklore und vollzog den Brückenschlag zur modernen europäischen Kunst.

Seine im bildjournalistischen Bereich angesiedelte Arbeit als Fotograf hat **Matthias Bulang** genutzt, um sein fotografisches Handwerk zur künstlerischen Klasse zu profilieren. Die Lausitz mit allen ihren Zwischentönen, bietet ihm ein weites, sich ständig neu formierendes Arbeits- und Motivfeld. Seine Impressionen von Begegnungen mit den Menschen vor Ort und Momentaufnahmen von aktuellen Ereignissen sind oft ganz pragmatischer Natur – weil dokumentarischer Art – und zeigen unmittelbar ihre Wirkung. Der Flüchtigkeit und Schnelllebigkeit des Journalismus entgegen setzt Matthias Bulang ein monumentales Projekt, dem er mehr als fünfundzwanzig Jahre seiner Lebensarbeit widmet. Es ist der letzten Generation von Frauen gewidmet, die tagtäglich die sorbische Tracht tragen. Die Bilder von Matthias Bulang, aufgenommen mit einer herkömmlichen Plattenkamera, sind eine Hommage an die unscheinbaren Heldinnen des Alltags, welche sich ungeachtet aller ihrer Generation auferlegten Lasten und entgegen aller Anfeindungen ihrer sorbischer Tracht, ihrer Muttersprache und ihres öffentlichen Glaubensbekenntnisses wegen ihre Lebensfreude, ihre Gottesfürchtigkeit und ihre Liebe zur Heimat bewahrt haben. Er stellt den nachgeborenen Generationen die Frage nach dem, was bleibt, wenn diese Frauen für immer gehen.

Der Fotograf **Jürgen Matschie** spürt mit seiner Kamera der doppelten Ordnung des Lebens nach, bewegt sich im realen Daseinsraum gleichermaßen wie im Bereich der virtuellen Illusion. Ihn fesseln vor allem Grenzlandschaften, Orte, wo Umwälzungen stattfinden, Antagonismen sichtbar werden, das Geschehen surreale Züge annimmt. Er begibt sich bewusst an die Reibflächen spannungsgeladener Prozesse und legt den sichtbaren Wandel gesellschaftlicher, sozialer und nationaler Entwicklungen offen.

kameru, su chwalospěw na njenapadne rjekowki wšědneho dnja, kotrež sej při wšěm, štož bu jich generaciji nabrěmjenjene, a njezdijawo wšěch hanjenjow jich serbskeje narodneje drasty, mačeršćiny a zjawneho wuznaća wěry dla swoju radosć na žiwjenju, swoju bohabojaznosć a lubosć k domiznje wobchowachu. Po nimi rodženym generacijam dawa Bulank prašenje na puć, što zwostanje, hdyž su tute žony na wšě časy wotešli.

Marion Kwicojc je wuměłča z mnohonorštowym potencialom. Džěła we wšělakich wobłukach tworejaceho wuměłstwa, ale tež jako hudźbница, lyrikarka a keklerka. Z jeje jaskrawymi wobrazowymi twórbami nastawaja wosrjedź triwialnosće wšědneho dnja z barbu kipjace kupy fantazije a žadosćow. Wona twari z pomocu linijow, formow a ploninow w myslach konstruowane swěty – konstrukty myslow, snadź tež iluzije – kotrež móžeš sej jasnišo wukładować, hdyž so racionalneje woprawdźitosće zdaluješ. Motiw krajiny služi Marion Kwicojc jako zakład za lěty myslow do fiktivneho swěta koděrowanych znamjenjow a bytosćow, kotryž pak so při dokładnišim wobhladowanju jako přewšo realny wopokazuje. Štóž je k wukładowanju kmamy, kotrež rzyz optisku skutownosć přesahuje, spóznowa, zo dótkawaja so jednotliwe džěle a džěłčki w swojej sumje wulkich temow swětowych stawiznow. Dže wo wójny, wo dualizm chudy-bohaty, wo wobswětowe katastrofy abo nabožiny, bajki a myty, wotkopowane wot kóždėježkuli zawjazowaceje časoweje wóski. W rěči swojeje symboliki saha přeco zaso za so nawrócowacymi metaframami, kotrež sej husto hdy ze srjedźowěkowskeje ikonografije wupožčuje, kaž jednorohač, lětace ryby a prazwěrjata abo wodopad a plachtak, kiž powědaja kaž zwuki rěče wo apokalyptiskej zahubje, ale tež wo wěrje čłowjeka do přichoda.

Fotograf **Jürgen Maćij** slědźi ze swojej kameru za dwojakim porjadom žiwjenja, pohibuje so w realnym rumje byća a zdojom we wobłuku wirtuelneje iluzije. Jeho putaja krajiny mjezow, městna, na kotrychž so přewróty stawaja, hdžež bywaju antagonizmy widžomne, hdžež podawki surealne rysy dóstawaju. Wědomje podawa so na městna napjatych procesow a zwidžomnja njeprějomne přeměny towaršnostnych, socialnych a narodnych wuwicow. Dobrej dwaj lětdžesatkaj wotblyščuja jeho wobrazy žiwjenje ludźi z brunicu, powědaja wo wšěhopřitomnosći lopatokolesowych bagrow a kur wustorkowacych wuhenjow hnydom za dworom a wo ničenju a přisadženju domizny. Ze svojego pragmatiskeho zhladowanja na krajinu wuwiva

mentarnega značaja – in delujejo neposredno. Bežnosti in kratkožiwosti novinarstwa se zoperstavlja z monumentalnim projektom, ki mu je doslej posvetil več kot petindvajset let svojega delowanja. Posvečen je zadnji generaciji žensk, ki nosijo noše tudi v vsakdanjem življenju. Njegove fotografije, ki jih posname s študijsko kamero velikega formata, so posvečene tem nevidnim junakinjam vsakdana, ki so kljub vsem težavam vztrajale in ostale zveste svoji noši, materinemu jeziku in javni izpovedi lastne vere, kljub vsemu nasprotovanju so si obdržale življensko radost, bogaboječnost in ljubezen do domovine. Naslednjim generacijam se postavlja vprašanje, kaj bo potem, ko bodo te ženske za vedno odšle.

Marion Kwicojc je umetnica z večplastnim umetniškim potencialom. Deluje v raznih panogah likovne umetnosti kot tudi v glasbi, liriki in igri. Sredi trivialnosti vsakdana s svojimi žarečimi likovnimi svetovi gradi čvrste otoke fantazije in hrepenenj. S pomočjo linij, oblik in površin oblikuje imaginarne svetove – palače misli, morda tudi prividov – ki jih lažje interpretiramo, če se odpovemo racionalni stvarnosti. Motiv pejsaža je za Marion Kwicojc le baza njenih miselnih poletov v fiktivni svet poln kodiranih znakov in bitij, ki ob natančnem opazovanju postanejo dokaj realne. Kdor se uspe dokopati do različice, ki preseže le optičen učinek spozna, da se posamezni delci v svoji vsoti dotikajo velikih tem svetovne zgodovine. Gre za vojne, dualizem med revnim in bogatim, katastrofe okolja ali vere, pravljice in mite, odcepljene od vseh časovnih preprek. Njihova skrivnostna govorica se poslužuje ponavljajočih metafor, pogosto izposojenih iz srednjeveške krščanske ikonografije, kot so na primer enorog, leteče ribe, praživali ali slapovi in jadrnice, ki pripovedujejo o apokaliptični pogubi ali pa o človeški veri v prihodnost.

Jürgen Maćij raziskuje s svojo kamero dvoličnost življenja. Enako lahko se giblje tako v realnem svetu kot tudi v svetu virtualnih iluzij. Predvsem ga prevzemajo skrajne pokrajine, kraji, kjer se dogajajo preobrti, kjer postanejo vidni antagonizmi in se pojavljajo surrealne poteze dogodkov. Zavestno se podaja na sporna prizorišča polna napetosti in jasno prikaže družbene, socialne in narodne preobrate. Že več kot dve desetletji njegove fotografije odsevajo življenje ljudi s premogom, pripovedujejo o permanentni navzočnosti bagerjev in kadečih dimnikih tik za njihovimi dvorišči ter pričajo o uničenju in izgubi domovine. Iz svojega pragmatičnega zornega kota razvija nove osi gledanja, ki popeljejo gledalca v

Seit mehr als zwei Jahrzehnten widerspiegeln seine Bilder das Leben der Menschen mit der Kohle, erzählen von der Allgegenwärtigkeit der Schaufelradbagger und qualmenden Schornsteine direkt hinter ihren Höfen und von der Vernichtung und dem Verlust von Heimat. Aus seiner pragmatischen Sicht auf die Landschaft heraus entwickelt er nun neue Blickachsen, die auf nichturbanes Territorium als Ware zur Befriedigung menschlicher Gier hinleiten. Er stellt die Landschaft als Opfer der Kommerzialisierung um jeden Preis zu stets verfügbaren touristischen Erlebnisstätten in den Fokus seiner Arbeiten und benennt den Zusammenhang zwischen der Idealisierung der Braunkohlefolgelandschaften und der Touristisierung von schützenswerter Natur wie beispielsweise den Alpen. In vergleichender Weise zelebriert er das Majestätische und Irrationale der Landschaften und erhöht sie zu zeitlosen Orten der Illusion als Sinnbild für Zerstörung und Schönheit zugleich.

Die Verwüstung der Lausitz und der Verlust an Lebensraum durch den Braunkohleabbau sind ein zentraler Punkt innerhalb des künstlerischen Werkes von **Maja Nagel**. Die beziehungsreichen Verknüpfungen aus Themen wie Vertreibung aus der Heimat, nationale Entwurzelung, Umweltzerstörung oder Raubbau an natürlichen Ressourcen treibt sie an zu schöpferischen Reflexionen, in denen sie sich unmissverständlich gegen die Legitimierung der Praktiken zur Profitmaximierung des Energieriesen Vattenfall und die Umwelt- und Energiepolitik der Staats- und Landesregierung positioniert. Das Spektrum ihrer Ausdrucksmittel ist dabei äußerst breit gefächert und reicht von Malerei, Grafik und Zeichnung bis hin zur Installation, Animation, Kurzfilm und Performance. Die gesellschaftlichen und sozialen Problemfelder, die Maja Nagel thematisiert, betrachtet sie nicht alleinig aus dem Blickwinkel einer regionalen Relation heraus, sondern siedelt sie bewusst im kosmopolitischen Kontext ungeachtet aller Zeit- und Kulturgrenzen an. Die Figuren von Maja Nagel entwickeln sich in ihren Zeichnungen wie aus sich selbst heraus, sind willkürliche Schöpfungen ihrer führenden Hand über das weiße Blatt Papier. Ihre Kreaturen sind weder Mensch noch Tier, sondern Meisterwerke ihrer geistigen Entladungen voller animalischer Kraft und doch so menschengleich in ihrer Zerbrechlichkeit durch Angst, Liebe und Hass. Das Hybride ihrer Tiermenschen entspricht ihrem Verständnis über die Grenzen menschlicher Identität. Die Feinheit ihrer Linienführung hat Maja Nagel durch ihre Arbeit am An-

nětko nowe wóski zhladowanja, wjeduce na njeurbany teritorij, kiž je twora za spo-kojenje čłowječeje nahrabnosće. Do fokusa swojich džěłow staja Maćij krajinu jako wopor komercializowanja, wšójedne, za kotru plaćiznu, jako přeco přistupne turis-tiske dožiwjenišća a předstaja zwisk mjez idealizowanjom krajiny po zakónčenju bru-nicoweho hómistwa a turistizowanjom škita hódneje přirody, kaž na přikład Alpow. Na přirunowace wašnje celebruje majestotnosť a iracionalnosť krajnow a powyšja je k bježčasnym městnosćam iluzije jako symbol ničnja a rjanosće w jednym.

Zapusćenje Łužicy a přisadženje žiwjen-skeho ruma brunicy dla je centralny dydk we wuměłskim tworjenju **Maje Nageloweje**. Kompleksne zwjazanje temow, kaž wu-hnaće z domizny, přisadženje swojich na-rodnych korjenow, ničjenje wobswěta abo přetrjeba přirodnych resursow bjez rozuma su jej nastork za tworičelske refleksije, z kotrymiž so cyle jasnje přećiwo praktikam maksiměrowanja profita energijoweho hobra Vattenfalla, wobswětowej a energijowej politice stata a krajneho knježerstwa pozi-cioněruje. Spektrum jeje srědkow zwu-raznjenja je při tym přewšo šěroki a saha wot molerstwa, grafiki a rysowanki hač k instalaciji, animaciji, krótkofilmej a perfor-mancy. Na towaršnostne a socialne pro-blemowe wobłuki, kotraž Maja Nagelowa tematizuje, njezhladuje jeničce z kuta re-gionalneje relacije, ale zapołoža je wědomje do kosmopolitiskeho konteksta, njeđiwojo při tym na časowe a kulturne hranicy. Figury Maje Nageloweje wuwijawa so w jeje rysowankach kaž ze sebje samych, su swojowólne wutwory ruki, kotruž wu-měłča po bělej papjerje wodźi. Jeje kreatury njejsu ani čłowjek ani zwěrjo, ale mišterske twórby jeje duchowneho wotpjeća polne animaliskeje mocy a čłowjekej tola tak runja w swojej zlamliwosći, nastawacej ze stracha, lubosće a hidy. Hybridnosť jeje zwěrjočłowjekow wotpowěduje jeje zro-zumjenju wo mjezach čłowječeje identity. Džěło z čerńkimi linijemi je Maja Nagelowa přez swoje džěło na trikowych filmach w zaštych lětach dale a bóle kuliwowala.

Přiroda w swojej přerjotnosći a njezranje-nosći je za wuměłču **Sophie Natuškec** něšto elementarneho. Z jeje nutrneho po-měra k swobodnej krajiny a k stwórbje powšitkownje žórli so jeje njezwuženy lóšt na fabulěrowanju a formach. Pozdatna skromnosť, kotruž twórbje Sophie Natuškec wuprudžja, njeje ničo druheho, hač wuraz spřećiwjenja wuměłče přećiwo kóždejzkuli civilizaciskej njepoměrnosći. Komprimowacy princip bu ze zasadu jeje wuměłstwa. Jeje twórbje žiwja so z jasnosće a maxi-

neurbane pokrajine izwen mestnih naselij, ki sluzijo edino še človeškemu pohlepu. Pokrajino prikaže kot žrtev komercializacije za vsako ceno oziroma s svojim delom dokumentira kraje neprekinjenih turističnih doživetij in pokaže notranjo povezavo med idealiziranim dnevnim izkopavanjem in gor-sko pokrajino Alp, ki je čedalje bolj izpo-stavljena turizmu – čeprav bi jo bilo potrebno zaščititi. Na podoben način časti veličastnost in iracionalnost pokrajine in jo povzdigne v brezčasne kraje iluzije kot prisodobno za uničevanje in lepoto obenem.

Maja Nagelowa si je izbrala za osrednjo temo svojega umetniškega delovanja opus-tošenje Lužice in izgubo življenskega pro-stora kot posledico dnevnih kopov rjavega premoga. Raznolike povezave med tematskimi sklopi, kot so pregnanstvo iz do-movine, narodno izkoreninjenje, uničevanje okolja in pretirano izkopavanje zemeljskih surovin, jo privedejo do umetniških raz-glabljanj, v katerih se nedvoumno zoperstavi legitimaciji ravnanja podjetja Vattenfall Europe Minig v smislu maksimalnega črpanja profitov oziroma zavzame jasno stališče proti energetski politiki tako državne kot tudi deželne vlade. Spekter njenih mož-nosti izražanja je dokaj širok in zaobsega slikarstvo, grafiko in risbo kot tudi instalacijo, animacijo, kratek film in performans. Vendar družbene in socialne probleme, ki jih Maja Nagelowa tematizira v svojih delih, ne vidi le iz nekega regionalnega zornega kota, temveč ga zavestno postavi v kozmopolitičen kontekst, ne glede na meje časa ali kulture. Oblike njenih slik izhajajo iz nje same, so samovoljne stvaritve roke, ki vodi po belini papirja. Njene kreature niso niti človek niti žival, temveč mojstrovine njenega kreativnega izbruha, polne anima-lične moči in vendar tako podobne ljudem v svoji boječi, ljubeči ali sovražni krhkosti. Hibridnost njenih živalskih poljudi ustreza njeni predstavi o mejah človeške identitete. Pretanjenost linij Maje Nagelowe je gotovo tudi rezultat njenega dela z animacijskim filmom, kateremu se v zadnjih letih vse bolj posveča.

Sophie Natuškec črpa iz elementarnosti narave v svoji nepopačeni in neokrnjeni obliki. Njeno neukročeno veselje nad pri-povedjo in obliko je rezultat globoke povezanosti s prosto naravo in stvaritve nas-ploh. Navidezna skromnost, ki jo izžareva njeno delo, je obenem umetničin ugovor navzlic brezmernosti civilizacije kot take. Princip zgostitve je temelj njene umetnosti. Njena dela zaznamujejo jasne in skrajno precizne linije, ki jih oblikuje v najvišji kon-centraciji do slikovitih tvorb. Za Sophie Natuškec ne obstaja nič, kar bi bilo bolj

imatijski film in den vergangen Jahren mehr und mehr kultiviert.

Die Natur in ihrer Ursprünglichkeit und Un-versehrtheit bedeutet für die Künstlerin **Sophie Natuschke** etwas Elementares. Aus ihrem innigen Verhältnis zur freien Landschaft und zur Schöpfung im Allge-meinen erwächst ihre ungebändigte Lust am Fabulieren und Formen. Die scheinbare Genügsamkeit, die das Werk von Sophie Natuschke ausstrahlt, kommt einem Wider-spruch der Künstlerin gegen jegliche zivili-satorische Maßlosigkeit gleich. Das straf-fende Prinzip ist zum Grundatz ihrer Kunst geworden. Ihre Werke leben von der Klarheit und der äußersten Verknappung der Linie, die sie in höchster Konzentration zu zeichenhaften Bildgebilden führt. Für Sophie Natuschke gibt es nichts Abstrakteres als die sichtbare Welt. Die grafischen und plas-tischen Arbeiten sowie ihre Installationen verstehen sich jedoch nicht alleinig als das summarische Spiegelbild der sie umge-benden Wirklichkeit, sondern ruhen immer auch auf dem Erfahrungs- und Wertgefüge aus Emotionen, Prinzipien und der ganz persönlichen Weltsicht der Künstlerin. Im Rahmen ihrer plastischen Arbeit begibt sich Sophie Natuschke mit der Zeichnung in die dritte Dimension um „metallin zu zeichnen“ und so räumliche Erfahrungen auszutasten. Ihr bevorzugtes Motiv ist das Tier als würdiges Element der Naturge-samtheit und als lebende Landschaft zu-gleich.

Mirka Pawlik scheint ihre Kunst nicht an irgendwelche Erwartungen des Betrachters zu knüpfen. Das trifft für ihre Malerei ebenso zu wie für ihre plastische Arbeit, in deren Zentrum die Assemblage steht. Ihre Werke werden zum Konglomerat von Zeichen, Metaphern und Archetypen und widerspie-geln eine fiktive Welt mit menschlichen Di-mensionen. In die Tiefe stürzende weibliche Körper, Boote auf tiefblauen Gewässern oder entmaterialisierte Scheinwesen werden zu assoziativen Brücken in einen irrealen Raum, den die Künstlerin öffnet, um in die Tiefen der menschlichen Psyche vorzu-dringen. Sie thematisiert Zustände von Ver-lustängsten, Isolation, Sehnsüchten und Versagen im zwischenmenschlichen wie im politisch-öffentlichen Bereich und zeichnet so ihr Psychogramm von einer narzisstisch geprägten modernen westlichen Gesell-schaft. Routine, Langeweile und Wieder-holung lösen eine gefährliche Blindheit für die Phänomene der Gegenwart aus, denen Mirka Pawlik mit ihrem analytischen Blick entgegenwirkt. Die Malfläche wird für die Künstlerin so zum farbigen Kaleidoskop ihrer Träume und Wünsche, aber auch

malneho minimizowania linije, kotraž ju z najwjetšej koncentraciju k znakoitym wobrazowym wutworam wjedže. Za Sophie Natuškec njeje ničo abstraktnišeho hač widžomny swět. Jeje grafiske a plastiske džěła kaž tež instalacije njejsu pak jenož zjimany wotbłyšč ju wobdawaceje woprawdźitosće, ale zložuju so přeco tež na konstrukt nazhonjenjow a hódnotow, nastawacy z emocijow, principijow a jeje cyle wosobinskeho wida na swět. We wobtuku swojeho plastiskeho džěła podawa so Sophie Natuškec z rysowankami do třećeje dimensije, zo by „metaline“ abo „z grotom“ rysowała a z tym rumnostne nazhonjenja wutasała. Najlubši motiv je jej zwěrjo jako hódny element cyłka přirody a zdobom jako žiwa krajina.

Měrka Pawlikowa swoje wuměłstwo po zdaću na žanežkuli wočakowanja wobhladowarja njewjaza. To plaći za jeje molerstwo runje tak kaž za jeje plastiske tworjenje, w kotrehož srjedźišću asamblaža steji. Jeje twórby stawaja so z konglomeratom znamjenjow, metaflow a archetypow a wotbłyščuju fiktivny swět z čłowječimi dimensijemi. Do hlubiny padace žónske čěla, čolmiki na čěmnomódrých wodźiznach abo dematerializowane mystiske bytosće bywaju z asociatiwnymi mostami w irealnym rumje, kotryž wuměłča wotwěra, zo by so do hlubin čłowječeje psychi předrěwala. Tematizuje stawy stracha zhubjenja, izolacije, žadosćow a zaprajenja w mjezyčłowjeskim kaž tež w politisko-zjawnym wobtuku a rysuje tak swój psychogram narcistisce determinowaneje moderneje zapadneje towaršnosće. Rutina, wostuda a wospjetoWANJE wjedu k strašnej sleposći za zjawy přitomosće, kotrymž Měrka Pawlikowa ze swojim analytiskim pohladom napřečo skutkuje. Molerska plonina stawa so wuměłči tuž z pisanim kaleidoskopom jeje sonow a přecow, ale tež z podijom spřećiwjenja a zapowědženja poslušnosće nastupajo přejara skostnjene konwencije kajkehožkuli razu.

Z přirodnej njezajatosću a čěžkim čělnym džěłom podawa so rězbarka **Borbora Wiesnerec** do swojeho wuměłskeho tworjenja. Z energiskimi dyrami wojuje z krutosću lužiskeho zornowca, pači drjewo, ryje brózdny do krječkeho powjercha jeho kože, zbudža mortwy metal k organiskim stworjenjam. Wuměłča pyta za tym, štož so w nutrinach čělesow, materije chowa a to bjez honjenja za někajkimi banalnymi optiskimi pointami. Skerje agěruje, jako chcyła žiwjenje ze starych zdónkow drjewa wubělič, jeho nutřkowne wobrysy wuslědźić, kotrež so za wonkownym wobalom chowaja, a jako chcyła we rostlinskich włokninach sprotnjeny dych do hibota zwjesć. W za-

abstraktno kot je widni swet. Vendar njeno grafično in kiparsko delo oziroma instalacije niso odsev, ki bi le povzel obdajajočo stvarnost, temveč temelji na izkušnjah in vrednotah čustev, principov in zelo osebnega stališča umetnice do sveta. V sklopu plastik se poda Sophie Natuškec z risbo v tretjo dimenzijo, „kovinsko riše“ in na takšen način preizkuša prostorsko izkušnjo. Njen najljubši motiv je žival kot dostojanstven element celotne narave in obenem živa pokrajina.

Měrka Pawlikowa ustvarja umetnost o kateri se zdi, da od opazovalca ne pričakuje ničesar. To velja za njeno slikarstvo kot tudi za njene plastike, ki jih oblikuje predvsem z asamblaži. Njena dela se zgostijo v konglomerate risb, metafor in arhetipov ter zrcalijo fiktivni svet s človeškim merilom. Ženska telesa, ki strmoglavljajo v globočino, čolni na azurno modrih vodah ali nematerialna navidezna bitja postanejo asociativni mostovi v irealnem prostoru, ki ga umetnica odpre, da bi prodrla v globino človeške psihe. Obravnava stanja kot so strah pred izgubo, izolacijo, hrepenenje, neuspešnost v medčloveških odnosih oziroma na javno-političnem področju in tako riše psihograme moderne zahodne družbe, ki temelji na čistem narcizmu. Rutina, dolgčas in ponavljanje povzročijo nevarno slepoto proti fenomenom sedanjosti, katerim se zoperstavlja Měrka Pawlikowa s svojim analitičnim pogledom. Površina slike tako postane barvit kaleidoskop njenih sanj in želja, a prav tako podij upora in zavrnitev poslušnosti proti konvencijam vseh vrst.

Borbora Wiesnerec je kiparka, ki se loti svojega dela sproščeno in z vso močjo. S krepkimi udarci se spopada s trdoto domačega granita, razcepi les, razbrazda njegovo hrapavo površino, prebudi mrtvo kovino v organske stvaritve. Umetnica išče tisto, kar se skriva v notranjosti telesa, materije, in to brez vsakršnega koketiranja z banalnimi optičnimi poantami. Oblikuje na način, kot bi hotela izluščiti življenje iz starih debel, kot da bi hotela raziskati notranji obris, ki se skriva za zunanjim obliko, kot da bi želela prebuditi dihanje, ki je okrnelo v rastlinskem tkivu. V skritem je neskončno veliko zgodb. Osrčje njenih plastik prepozna v surovem kosu lesa ali kamna, ki jo spodbuja k odkrivanju bistva še nedotaknjene materije. Vidne sledi delovnega procesa na objektu, ki pri obdelovanju materiala nastanejo same kot viden upor snovi proti dletu, postanejo del umetničine konceptualne vizije. Njene skulpture dosežejo precejšno velikost. Kljub arhaično-monumentalnemu značaju žarijo sproščene iz togosti svoje praobljke v ritmu utripajočega življenja. V igri svoje miselne

zum Podium des Aufbäumens und der Gehorsamsverweigerung gegenüber allzu starren Konventionen jedweder Art.

Marion Quitz ist eine Künstlerin, die vielschichtiges schöpferisches Potential in sich birgt. Sie arbeitet in verschiedenen Bereichen der bildenden Künste aber auch als Musikerin, Lyrikerin und Schaustellerin. Mit ihren leuchtenden Bildwerken setzt sie inmitten der Trivialität des Alltags kraftvolle Farbinseln der Fantasie und Sehnsüchte. Sie konstruiert mit Hilfe von Linien, Formen und Flächen erdachte Welten – Gedankengebäude, vielleicht auch Trugbilder – die man klarer deuten kann, wenn man der rationalen Wirklichkeit entsagt. Das Motiv der Landschaft dient Marion Quitz als Grundlage für ihre Gedankenflüge in eine fiktive Welt der verschlüsselten Zeichen und Wesen, die sich aber bei genauerer Betrachtung als äußerst real entpuppt. Wer es vermag, eine Lesart zu entwickeln, die über die bloße optische Wirkung hinweg führt, erkennt, dass die einzelnen Versatzstücke in ihrer Summe große Themen der Weltgeschichte berühren. Es geht um Kriege, den Dualismus von arm und reich, um Umweltkatastrophen oder Religionen, Märchen und Mythen, losgelöst von jeglichen bindenden Zeitachsen. Ihre rätselhafte Zeichensprache bedient sich immer wiederkehrender Metaphern, oft der mittelalterlichen christlichen Ikonografie entlehnt, wie des Einhorns, der fliegenden Fische und der Urtiere oder des Wasserfalls und Segelbootes, die wie Sprachlaute vom apokalyptischem Verderben aber auch vom Zukunftsglauben der Menschen erzählen. Mit natürlicher Unbefangenheit und kraftvoller Körperarbeit geht die Bildhauerin **Barbara Wiesner** an ihr Werk. Mit energischen Hieben ringt sie mit der Härte des einheimischen Granits, spaltet das Holz, zersucht die spröde Oberfläche seiner Haut, erweckt totes Metall zu organischen Schöpfungen. Die Künstlerin ist auf der Suche nach dem, was sich im Innersten der Körper, der Materie, verbirgt und das ohne Hatz nach irgendwelchen banalen optischen Pointen. Vielmehr agiert sie so, als wolle sie das Lebendige aus den alten Holzstämmen herausausschälen, deren innere Kontur erkunden, die sich hinter der äußeren Hülle verbirgt und den in den Fasern des pflanzlichen Gewebes erstarrten Atem in Schwingung versetzen. Im Verborgenen lagern unendlich viele Geschichten. Das Herzstück ihrer plastischen Körper, die Idee, kann sie bereits im Rohblock sehen und es drängt sie zur Auseinandersetzung mit der Stofflichkeit der unberührten Materie. Die sichtbaren Spuren des Arbeitsprozesses am Objekt, die sich wie aus sich selbst heraus

krytym su bjezkónčne stawiznički skladowane. Žro svojich plastiskich čelesow, ideju, zamóže Wiesnerec hižo w surowym bloku widžec, a to ju čeri do rozestajenja z tym, z čehož njedótknjena materija wobsteji. Widžomne slědy džěloweho procesa na objekće, kotraž so kaž z ryzy spjećowanja materiala přečiwo jeje džělowemu nastrojce formuja, su džěl koncepcionelnej wizije wuměłce. Jeje skulptury su zdžěla chětro wulke. Njedžiwajo swojeho archaisko-monolitiskeho habitusa swjeća, nětko rozputane ze sprostrjenosće swojeje praformy, žiwjenje w jeho pulsěrowacym rytmsu. We wólnym rumje swobody swojeho myslenja njeskića Borbora Wiesnerec nič, štož by so zapřimnyć hodžalo chiba samo wěstosć sposrědkowalo, ale spušća so na skutownosć aluzije jako narunanje za čěžko werbalizujomne zjawy.

Karl Vouk je korutanski Słowjenc. Jeho tworjenje pokazuje w swojej strukturelnej jasnosći a pregnantnym rjadowanju na jeho wumělski pochod: wot architektury a minimalizma postajowane molerstwo. Wumělc ma wulke stawizniske wědomje, zložowace so na tradicije čłowječich kulturnych stawiznow kaž tež na swójske narodne zakótwnjenje. Jeho přewažnje serielnje zapołożenym, twórbowym blokam imanentna znamjenitosć swědči wo prócowanju wuměłca, centralne poselstwa wuswobodzić wot bjezwuznamnych a hołych přidawkow. Wón naćisnje praswójske, minimalistiske systemy znamjenow, z kotrychž pomocu w prawidłownej wotměnje koděrowane signale z wobrazowych rumow wusyla. Proces dešifrěrowanja zdawa so najprjedy mało sprócnjwy, nimale kaž pismikowanje alfabetu, ale přiběrajcy wopokazuje so jako přewšo kompleksny a partikularny. Po zdaću jasne wobrazowe znamjenja wukopaja so jako dwuzmyslne, zakonitosće jako zbytnje, móc fragilna. W 25 wobrazow wopřijacym bloku swojich twórbow z titlom „Satkula oder: Wa(h)re Landschaft“ wěnuje so Karl Vouk ničenju Łužicy přez masiwne rozšěrjowanje brunicowych jamow w srjedźnej a Delnej Łužicy a z tym dalšemu pozhubjowanju serbskeje rěče a identity. Jako požčonka z romana Jurja Brězana „Krabat oder die Verwandlung der Welt“ steji tu rěčka Satkula za to awtochtone a za swět w małym tež paradigmatisce za serbski lud. Po dothim puću do wulkeho morja rytmiški spěw žolmjenja poněčim woněmja, a poľna jěda, železobruna zasakuje něhdy jasna woda kaž skradžu w mortwej pódze hižo daloko před Berlinom.

swobode Borbora Wiesnerec ne nudi nič, kar bi bilo opremljivo ali bi celo posredowalo gotowost, temweč prepusti delowanje aluzije kot nadomestilo za fenomene, ki bi jih le težko opisali.

Karl Vouk je koroški Slovenec. Iz njegovega jasno strukturiranega in jedrnatega reda lahko razberemo njegov izvor iz arhitekture oziroma minimalističnega slikarstva. Umetnik nas seznanja s široko zgodovinsko zavestjo, ki se nanaša tako na tradicijo človeške umetnostne zgodovine kot tudi na lastno narodno zakoreninjenost. Za njegove likovne cikle, ki ponavadi obsegajo cele serije, je tipična znakovnost, dokaz za umetnikovo prizadevanje, da razišče centralno sporočilo brez vseh dodatkov, ki so brez pomena ali vsebine. Sam si ustvari popolnoma lasten, jednat znakovni sistem, s pomočjo katerega v enakomernih presledkih oddaja kodirane signale iz svojega likovnega sveta. Na prvi pogled je postopek dešifriranja dosti enstaven, skorajda kot črkovanje abecede, a na koncu se izpostavi kot dokaj kompleksna in partikularna zadeva. Znaki, ki smo jih že spoznali kot dešifrirane, nemudoma postanejo zapleteni – dvoumni, zakonitosti brezpredmetne, oblast krhka. V ciklu z naslovom „Satkula oder: Wa(h)re Landschaft“ (op.: Satkula ali: roba/resnična pokrajina), ki obsega 25 slik, Karl Vouk raziskuje razdejanje srednje in Dolnje Lužice zaradi obsežnega širjenja dnevnih kopov, v katerih pridobivajo rjavi premog, s tem pa je povezana vedno močnejša izguba lužiškosrbskega jezika ter identitete. Med drugim se v ciklu nanaša tudi na roman lužiškosrbskega pisatelja Jurija Brězana „Krabat oder die Verwandlung der Welt“ (op.: Krabat ali spreminjanje sveta), iz katerega povzame lik reke Satkule, sinonim za avtohtonost in mikrokosmos, paradigmo za Lužiške Srbe. Na dolgi poti do odprtega morja sčasoma obnemi ritmično žuborenje valov njene vode, ki je bila ob vrelcu še bistra, zdaj zastrupljena in umazano rjava, skorajda neopažena ponikne v mrtvih tleh še daleč pred Berlinom.

im Widerstand des Materials gegen ihr Arbeitswerkzeug formen, sind Teil der konzeptionellen Vision der Künstlerin. Ihre Skulpturen sind oft von beträchtlicher Größe. Trotz ihres archaisch-monolithischen Habitus feiern sie, nun entfesselt aus der Starre ihrer Urform, das Leben in seinem pulsierenden Rhythmus. Im Spielraum ihrer gedanklichen Freiheit bietet Barbara Wiesner nichts, was fassbar wäre oder gar Gewissheit gäbe, sondern verlässt sich auf die Wirkung der Allusion als Ersatz schwer zu verbalisierender Phänomene.

Karl Vouk ist Kärntner Slowene. Sein Werk offenbart in seiner strukturellen Klarheit und prägnanten Ordnung seine künstlerische Herkunft von der Architektur und einer vom Minimalismus geprägten Malerei. Der Künstler verfügt über ein hohes Maß an historischem Bewusstsein, das sich sowohl auf die Traditionen menschlicher Kulturgeschichte als auch auf die eigene nationale Verwurzelung bezieht. Die seinen, meist seriell angelegten, Werkblöcken immanente Zeichenhaftigkeit steht für das Bestreben des Künstlers nach einer Entflechtung der zentralen Botschaft von bedeutungs- und inhaltslosem Beiwerk. Er entwirft für sich ureigene, knapp formulierte Zeichensysteme, mit deren Hilfe er kodierte Signale in gleichmäßiger Abfolge aus den Bildräumen hinaus sendet. Der Prozess der Dechiffrierung scheint zunächst wenig mühsam, fast wie das Buchstabieren eines Alphabets, erweist sich jedoch infolge zunehmend als höchst komplex und partikulär. Entziffert geglaubte Bildzeichen entpuppen sich als doppeldeutig, Gesetzmäßigkeiten als gegenstandslos, Macht als fragil. In dem 25 Bilder umfassenden Werkblock mit dem Titel „Satkula oder: Wa(h)re Landschaft“ dediziert Karl Vouk die Zerstörung der Lausitz durch die massive Ausweitung der Braunkohleförderung in der Mittel- und Niederlausitz und den damit voranschreitenden Verlust an sorbischer Sprache und Identität. Dem Roman des sorbischen Schriftstellers Jurij Brězan „Krabat oder die Verwandlung der Welt“ entlehnt, steht das Flüsschen Satkula für das Autochthone und die Welt im Kleinen paradigmatisch für das Volk der Sorben. Auf ihrem langen Weg zum offenen Meer verstummt allmählich der rhythmische Gesang des Wellenschlags und giftbeladen ockerbraun versickert ihr einst so klares Wasser fast unbemerkt im toten Boden noch weit vor Berlin.