

'PATRÍCIA GILYTE

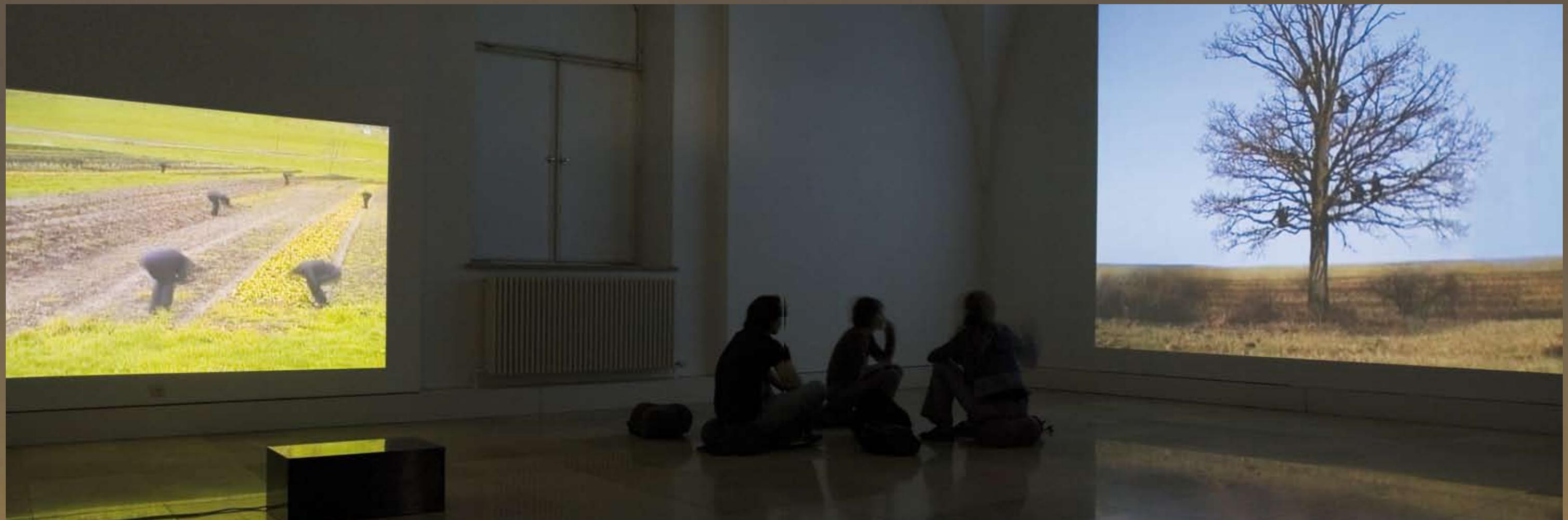
VIDEO | SCULPTURE

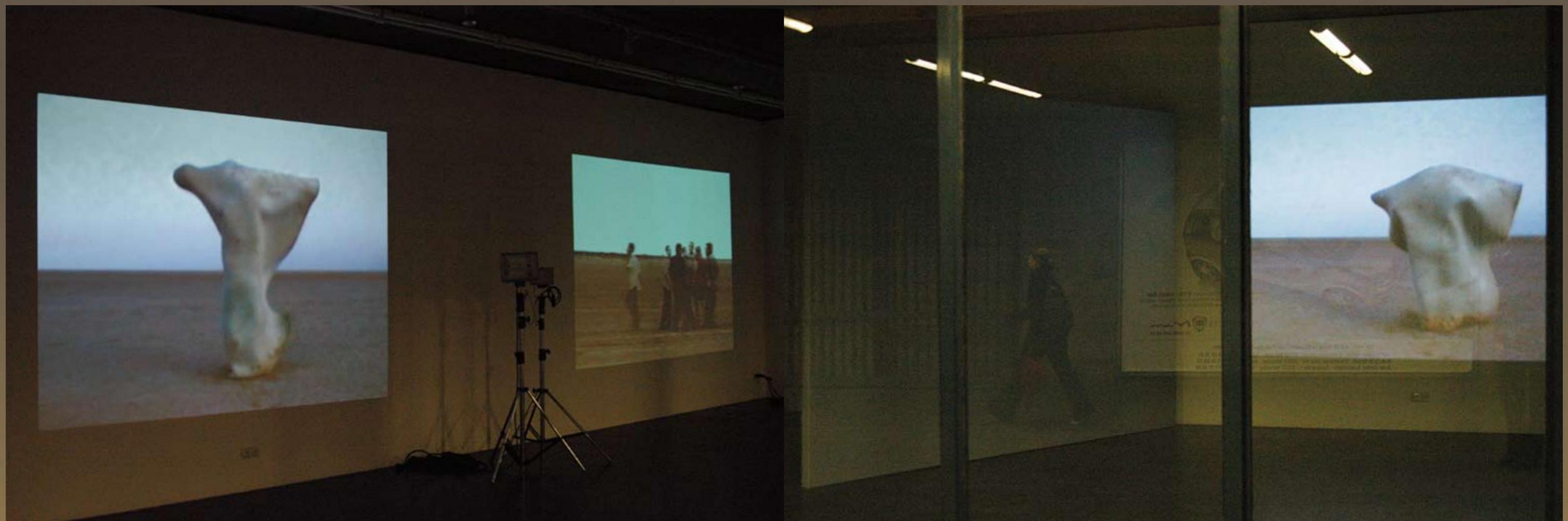
2

3









Es ist noch ganz früh am Morgen, als die ersten Sonnenstrahlen über den Hügel fallen. Tautropfen glitzern im Gras und verwandeln die Waldlichtung in eine Märchenwiese.

„Der Hain von Anykščiai“ (2007) hat Patricija Gilyte ihre Videoarbeit genannt, die sich auf das gleichnamige Poem von Antanas Baranauskas bezieht. Dabei handelt es sich um eine elegische Hymne auf den Wald, die der litauische Dichter 1858 geschrieben hat. „Gehst du, so war es einmal, in den Wald – da staunen die Augen; Sieh, da erfreut es die Seele, ergreift es mächtig das Herz dir“, heißt es in dem Text. Gilyte hat das Gedicht, das in Litauen zur Schullektüre gehört, für ihre Videoarbeit von in München lebenden Litauern in ihrer Muttersprache vorlesen und als Chor erklingen lassen. Dazu zeigt sie Bilder vom Wald – kurze filmische Sequenzen – welche die Natur vertraut und zugleich fremd erscheinen lassen. Patricija Gilyte ist 1972 in Kaunas geboren und 1997 nach München gekommen.

Obwohl sie in Deutschland inzwischen Wurzeln geschlagen hat, ist ihr die Sehnsucht nach Litauen geblieben. Es ist die Vorstellung von Heimat, eine Erinnerung, die weniger durch einen Ort, als von einem Gefühl geprägt wird. In ihrem Video hat Gilyte dafür eine bildnerische Sprache gefunden, indem sie deutsche und litauische Waldaufnahmen kombiniert.

Das national-romantische Gedicht von A. Baranauskas, in dem Wald und Bäume zu einem Symbol für ein Leben in Freiheit werden, und die melancholische Musik begleiten die Bilder und lassen den Betrachter an dieser Erfahrung teilhaben.

„Ein Litauer kann nicht ohne Wald“, erklärt Gilyte und hat die Naturerfahrung als Sinnbild für eine tiefe Verbundenheit mit der Heimat und den Verlust durch Migration noch einmal in einer Installation verdichtet. Neben der Videoprojektion „Der Hain von Anykščiai“, die sich gleichsam wie ein Fenster nach Außen öffnet, gibt es dort auch eine zentrale Skulptur in Form von zwei Ruhebetten aus weichem, grün beschichteten Schaumstoff mit Kopfkissen, die unter dem Titel „Moos“ den Betrachter zum Verweilen einladen.

Gilyte hat häufig mit diesem Material gearbeitet. Es ist weich und biegsam, lässt sich nahezu in jede Form bringen, überrascht dann aber in seiner Widerstandsfähigkeit. In vielen ihrer Performances agiert sie mit weißen großformatigen Schaumstoffmatten. Dabei umhüllt das Material ihren Körper wie eine zweite Haut, um im nächsten Moment durch die Bewegung wieder zu einer abstrakten Skulptur zu werden. Einige dieser körperbezogenen Performances finden im Außenraum ohne Einbeziehung des Publikums statt und werden auf Video dokumentiert, wie ihre Arbeit „Rücksicht/ Heed 360°“ (2005). Darin bewegt sie sich in der endlosen Weite einer Sandwüste unter einer riesigen Schaum-

stoffmatte, die ihren Körper völlig bedeckt. Natureinflüsse, wie Wind, Licht und Schatten werden dabei zu gestaltenden Elementen ihrer Arbeit. Gilyte verwendet Schaumstoff nicht nur in ihren Performances, um den menschlichen Körper zu verfremden, sondern auch als Material für autonome Skulpturen. So formte sie in ihrer Arbeit „Perpetuum Home“ (2007) daraus muschelartige Behausungen.

Die Auseinandersetzung mit dem Körper ist ein zentrales Thema im Werk von Patricija Gilyte. Er ist das Medium der Kommunikation, mit dem man mit der Außenwelt in Kontakt tritt. Gilyte hat mit verschiedenen Formen der Erweiterung oder Vervielfachung des Körpers experimentiert. Neben Videos, wie zum Beispiel „Corvidae I, II“ (2006) und den Performances mit den weißen dünnen Schaumstoffmatten waren das auch Skulpturen, die sich in Größe und Form auf den menschlichen Körper beziehen und herumgetragen werden konnten. Die Skulpturen, die sie unter dem Titel „Ohne Willenskraft bist du bloß eine Pflanze“ (2004), einem Zitat von Arnold Schwarzenegger aus einem Interview mit der Zeitschrift „Stern“, im Kunstverein Murnau gezeigt hat, erinnern an vegetabile Formen. Auch die beiden Matratzen ihrer Skulptur „Moos“ sind auf menschliches Maß zugeschnitten, verweisen gleichzeitig aber auch auf die Abwesenheit des Körpers.

Das Andere, das Fremde, das Missverständen sind immer wiederkehrende Themen in der Arbeit von Patricija Gilyte. Für ihre Installation „Ein Litauer kann nicht ohne Wald“ (2007) hat sie einen Abschnitt aus dem Poem von Antanas Baranauskas anhand einer litauischen und deutschen Internetversion mit einer speziellen Software verknüpft und den so entstandenen Text als monumentalen Wandteppich produzieren lassen. Trotz des immensen technischen Aufwands ist das Missverständnis vorprogrammiert. Bei dem direkten Vergleich wird - für Jemand der sowohl Deutsch als auch Litauisch spricht - sichtbar, dass es sich eigentlich um zwei unterschiedliche literarische Werke handelt, die sich nicht übersetzen lassen. So stehen in ihrem Wandteppich die beiden Versionen unversöhnlich gegenüber, da die Sprachen zu wenige Gemeinsamkeiten haben. Brücken zur Verständigung zwischen den kulturellen Identitäten schlagen dagegen die eindringlichen Bilder vom Wald, die Gilyte für ihr Video „Der Hain von Anykščiai“ gefunden hat. Trotz aller kulturellen Barrieren vermitteln sie ein verbindliches Gefühl von Heimat, einem Ort, der wohl immer ein utopischer bleiben wird.

Cornelia Gockel

II A LITHUANIAN CANNOT DO WITHOUT A FOREST

VIDEOS AND SCULPTURES IN THE WORK OF PATRICIJA GILYTE

It is still very early morning as sun rays touch the hills. Dewdrops glisten in the grass and transform the forest clearing into a fairy glade. Patricija Gilyte has called her video work “The Grove of Anykščiai” (2007). It refers to a poem of the same title by the Lithuanian poet Anatas Baranauskas. Written in 1858, it is an elegiac ode to the forest: “Once walking here you found your eyes would ache, The forest would your soul so merry make.”

The poem is compulsory reading in Lithuanian schools. For her video Gilyte has it read aloud by Lithuanians in the original and sung by a choir. Simultaneously she shows images of the forest – short film sequences – that make the natural vegetation appear both familiar and strange.

Patricija Gilyte was born in 1972 in Kaunas and came to Munich in 1997. Although she has put down roots here, she still yearns for Lithuania. It is the idea of home, the memory, not of a specific place, but of a feeling. In her video work, Gilyte has found a visual language for her yearning by combining German and Lithuanian forest sequences. A. Baranauskas’ national-romantic poem that elevates forests and trees to symbols of a life in freedom, and the melancholy music accompanying the images, allow the onlooker to participate in the experience.

Patricija Gilyte maintains that a “Lithuanian cannot be without a forest”. As a symbol of deep attachment to her homeland, she intensifies, in her installation, the experience of a natural habitat and the process of detachment that arises from migration. In addition to her video projection “The Grove of Anykščiai”, that opens outward like a window, a central sculpture of two beds with pillows, made of soft green coated foam, with the inviting title “Moss”, beckon to the visitor to stay awhile. Gilyte has often worked with this fabric. It is soft and pliable and can be moulded into almost any form but is also surprisingly robust. In many of her performances she uses large-format foam mats. The material drapes itself around her like a second skin only to become in the next moment, through one of her movements, an abstract sculpture. Some of these body-oriented performances take place outdoors, without an audience, and are documented on video, like “Rücksicht/ Heed 360°” (2005). Here in the endless expanse of a sandy desert she moves with an enormous foam mat that completely covers her body. Natural influences such as wind, light and shade, mould and form her work. Gilyte doesn’t only use foam fabric to defamiliarize the human body in her performances but also puts it to use in her autonomous sculptures. In “Perpetuum Home” (2007), for example, she uses it to form shell-like dwellings.

The human body is a central theme in Patricija Gilyte’s work. It is a medium for communication, enabling contact with the outside world. Gilyte has experimented with different ways of “extending” the body. In addition to performances with thin, white, foam mats

she has also created sculptures that allude to the size and form of the human body. The sculptures titled “Without Willpower you are just a Vegetable” (2004) – an Arnold Schwarzenegger quote from an interview with Stern magazine – that she showed in the Kunstverein Murnau, remind the viewer of vegetable forms. Also both the mattresses in her sculpture “Moss” are human-sized, though at the same time they implicate the absence of a human form.

The Other, the Foreign, the Misunderstanding, are all recurring themes in Patricia Gilyte’s work. In her installation: “A Lithuanian Cannot Do without a Forest” (2008) she has taken an excerpt from the Antanas Baranauskas’ poem and with special software, linked a Lithuanian and German internet version to create a text, and then turned it into a monumental wall tapestry. Despite having gone to the limit technically, discord is inevitable. Directly compared, it becomes obvious to those fluent in both German and Lithuanian – that there are two different literary works here and that both are untranslatable. So they stand there in their wall tapestry, irreconcilable, because their languages offer too few similarities. On the other hand, the vivid forest images Gilyte uses in her video “The Grove of Anykščiai” proffer a bridge of conciliation to divergent cultural identities, for despite all cultural barriers they communicate a binding feeling of home, of a place, that essentially always remains utopian.

by Cornelia Gockel

Translation by Paula Domzalski artwise, 2008

DER HAIN VON ANYKŠČIAI

THE GROVE OF ANYKŠČIAI

12

13

Video



EIN LITAUER KANN NICHT OHNE WALD

A LITHUANIAN CANNOT DO WITHOUT A FOREST

14

15



EIN LITAUER KANN NICHT OHNE WALD

A LITHUANIAN CANNOT DO WITHOUT A FOREST

16

17

DER HAIN VON ANYKŠČIAI

THE GROVE OF ANYKŠČIAI

Wandteppich | Wall tapestry



23:48:22;http://triple-double-u.com/carpet/?s;
Gehstdu,sowareseinmal,indenWald-dastauendieAug
en;Miskan,budavo,eini-tainetakiveria;Sieh,daer
freutesdieSeele,ergreiftesmachtigdasherzdir,va
tteiplinksminadusia,azusirdiestveria,Dassdusog
ar,alsdasHerzdirberauschtwar,oftmalsgedachthas
t:Kadnet,sirdziaiapsalus,nekartadumojai:Stehei
chhernunimWalde,imHimmelimParadiesgar?!Armisk
easciastoviu,ardanguj,arrojuj?!Woduauchhinrie
hst,uberallSchonheit:grun,rankundkostlich!Kurt
ikziuri,visgrazu:zalia,liekna,gryna!Woduauchhi
nriechst,uberallLabsal:dieWaldreibtdieNase!Kur
tikuostai,vismiela:girianositrina!woauchhinnho
rchst,uberallFreude:einRauschenundSummen!Kurti
kklausai,vislinksma:slama,uzia,siaudzia!Wasdua
uchspurst,esistFriede:esstreicheletdasHerz,mach
tesselig!Katikjauti,visramu:sirdiglost,griaud
zia!SamtweichePolsterderMoosesindweitubernWald
hingebreitet,Minkstuciukaisamanupatalaiiø;1858

DER HAIN VON ANYKŠČIAI

THE GROVE OF ANYKŠČIAI

18

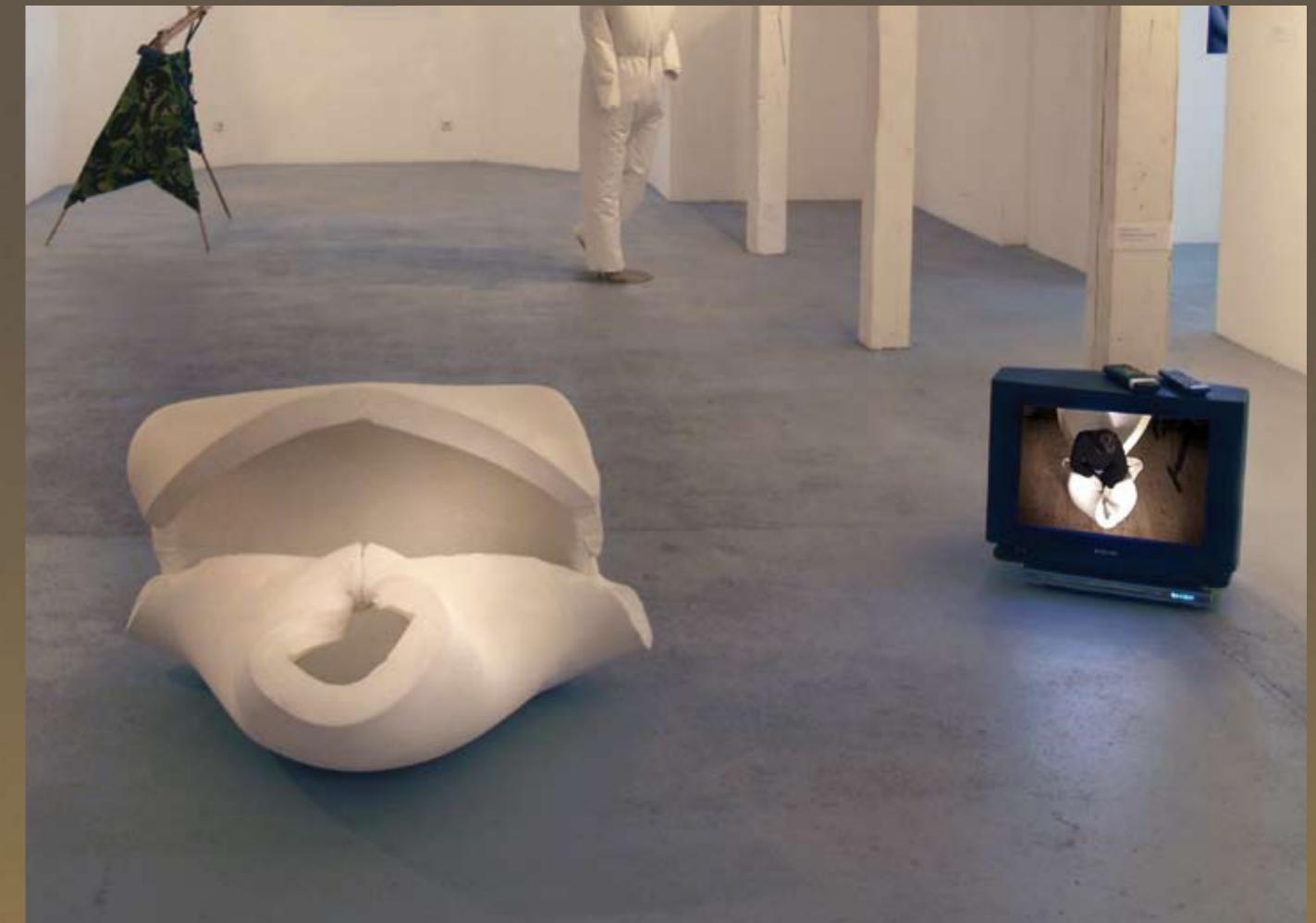
19

Video

MOOS

MOSS







TANDEM

24

25





OHNE WILLENSKRAFT BIST DU BLOSS EINE PFLANZE

28

WITHOUT WILLPOWER YOU ARE JUST A VEGETABLE

(Arnold Schwarzenegger, STERN, 29-1)



BAUMLEITER

TREE-LADDER

30



31



EICHHÖRNCHEN 1,2,3

SQUIRREL 1,2,3

Video



SCHAUKELN
SWINGING

32

33

IN DER FREMDEN HAUT
IN SOMEONE ELSE'S SKIN



IN DER FREMDEN HAUT
IN SOMEONE ELSE'S SKIN

34

35



IN DER FREMDEN HAUT
IN SOMEONE ELSE'S SKIN

Video



HINTER DER DONAU

BEHIND THE DANUBE

36

37

Video





39 GEORG ELBEN IM GESPRÄCH MIT PATRICIJA GILYTE Köln, 29.07.2008

GEORG ELBEN IN CONVERSATION WITH PATRICIJA GILYTE – COLOGNE JULY 29th 2008

GEORG ELBEN // Beginnen wir unser Gespräch mit einer Frage, die im Zentrum Deiner Arbeit steht und auch Dein Leben in zwei Ländern, Litauen und Deutschland, berührt. Du hast bei Deinem neuesten Projekt „Ein Litauer kann nicht ohne Wald“ ein Poem von Antanas Baranauskas benutzt und schreibst dazu: „Der Wald ist eines der häufigsten Themen in der litauischen Literatur und ein wichtiger Teil der nationalen Identitätsbildung“. Wie stark bist Du litauische Künstlerin, wie stark sind solche Kategorien überhaupt wichtig für Dich?

PATRICIJA GILYTE // Die Bezeichnung litauische Künstlerin ist richtig, auch wenn ich hier in Deutschland Kunst studiert habe. Innerlich gehöre ich zum Norden, ich bin vielleicht eine Nordosteuropäerin. Als ich nach Deutschland kam, wurde es für mich wichtig, zu vergleichen. Auf Litauen zurück zu blicken und zu schauen, was für mich litauisch ist, welchen Aspekt, welches Thema ich aus Litauen mitgenommen habe und erst in Deutschland thematisiere. Das heißt, als ich in Litauen gelebt und studiert habe, war das noch nicht so.

GE // Verändert das Arbeiten in Deutschland Deine Kunst, weil Du eine andere Publikumserwartung beobachtest? Beziehst Du Dich auf ein deutsches Publikum, dem Du etwas erklären willst?

PG // Weil meine Arbeiten sowohl in Litauen als auch in anderen Ländern, also nicht nur in Deutschland, gezeigt werden, ist für mich der Besucher abstrakt. Ich arbeite nicht speziell für ein litauisches oder deutsches Publikum, aber ich beobachte, wie das entsprechende Publikum reagiert. Im Projekttitel „Ein Litauer kann nicht ohne Wald“ kommt das Wort ‚Litauer‘ so direkt vor, weil es mir um Unterschiede in der Rezeption ging. Video ist gerade deswegen so wichtig für mich, weil es ein speicherndes und transportierendes Medium ist, und damit gut geeignet für den Transfer zwischen diesen zwei Ländern, die nicht einmal Nachbarländer sind. Die Differenzen zwischen diesen zwei Kulturen scheinen äußerlich nicht sehr groß, aber trotzdem sind sie riesig; die Frage ist, wer diesen Unterschied spüren kann.

GE // Wie machst Du diesen Unterschied deutlich? Ich denke, das Thema ‚Wald‘ spielt für beide Kulturen eine große Rolle: „Ein Litauer kann nicht ohne Wald“, so ähnlich könnte man das auch über die Deutschen sagen. Auch im Deutschen gibt es den Mythos ‚Wald‘ in der Kunst, mindestens seit der Romantik. Du lebst seit zehn Jahren in Bayern, kennst also auch deutsche Wälder: Wie unterscheiden sich der deutsche und der litauische Wald für Dich, und wie zeigt sich das in Deiner Arbeit?

GEORG ELBEN // *Let us begin our conversation with a question, located at the centre of your work and also you live between two countries, Lithuania and Germany. For your latest project "A Lithuanian cannot do without a forest" you used a poem of Antanas Baranauskas and added: "the forest is one of the most frequent topics in Lithuanian literature and is an important part of the national identity". To what degree are you a Lithuanian artist, and are such categorizations important to you?*

PATRICIJA GILYTE // *You're correct; I am a Lithuanian artist, even though I studied art here in Germany. Personally, I belong to the North; perhaps I am a northeastern European. When I came to Germany, it became important for me to make comparisons. To look back upon Lithuania and search what for me is Lithuanian, which aspects and subjectivities I took with me from Lithuania to dwell in Germany. I didn't do so when I lived and studied in Lithuania.*

GE // *Does working in Germany, and answering to another public expectation, change your art? Do you refer to a German public, wanting to explain something for them?*

PG // *Because my work is shown both in Lithuania and in other countries, thus not only in Germany, the visitor remains abstract for me. I do not work especially for a Lithuanian or German public, but I observe, how the respective public reacts. In the title A Lithuanian cannot do without a forest focuses on the word 'Lithuanian' directly to measure the difference in reception. Video is so important to me, because it is a storing and transporting medium, and, thus, is suitable for transfer between, two, not even neighbouring, countries. The differences between these two cultures don't seem large at first sight, yet, nevertheless, they are enormous. Which raises the question who can feel these differences?*

GE // *How do you emphasize this difference? I think the topic 'forest' plays an important role for both cultures. One could as easily imply A [Lithuanian] cannot do without a forest about Germans. In German art since Romanticism the myth of the Wald [forest] has been important. You have been living in Bavaria for ten years, so you also know German forests: How do the German and the Lithuanian forests differ for you, and how does this appear in your work?*

PG // Die Suche nach den Unterschieden war der Auslöser für dieses Projekt, aber es ging mir nicht darum, diese Unterschiede für den Besucher zu verdeutlichen. Äußerlich, rein visuell könnte ich sagen, dass mir die deutschen Wälder etwas höher und vom Farnton dunkler erscheinen. Auch anhand der Pilze oder Waldpflanzen sehe ich Unterschiede, aber im Prinzip ist es derselbe Wald. Die Beziehung zum Wald macht den eigentlichen Unterschied aus. In dem Poem „Der Hain von Anykščiai“ von A. Baranauskas gibt es Zeilen über den Wald, der sich über Litauens Erde zieht. Ebenso zieht sich der Wald von einem Land zum anderen als etwas Einheitliches, als eine Einheit wie das Weltmeer, als etwas miteinander verbindendes Ganzes. Dieses Bild von einem wandernden Wald kommt auch im Video „Hinter der Donau“ vor.

GE // In diesem Video sehen die kleinen Fichten, die von einer Gruppe Menschen in die Höhe gehalten werden, als wollten sie sich dahinter verstecken, aus wie typische deutsche Weihnachtstannenbäume.

PG // Ich habe dieses Video mehrmals aufgenommen, mal mit benutzten Weihnachtsbäumen, mal mit unverkauften, also mit solchen, die jemand gefällt, aber niemand gekauft hat. Meine ursprüngliche Intention war, eine Waldskulptur zu schaffen. Wenn dann aus der ursprünglichen Planung ein konkretes Projekt wird, treffe ich weitere Entscheidungen, etwa die, welche Bäume ich will. Ich gehe die bestimmenden Faktoren durch: welche Tageszeit ist günstig, brauche ich mehr oder weniger Schatten, sollen es dünne, feine Bäumchen sein, welche die Figur durchscheinen lassen. Weiter: müssen die Bäume extra aus Litauen bestellt werden, müssen sie sogar vom Grundstück meiner Familie sein, und schließlich die Frage, ob frisch gefällte oder benutzte Weihnachtsbäume besser sind. Auch der Wechsel der Jahreszeit ist zu berücksichtigen, denn das Licht ändert sich von Tag zu Tag, und die Aufnahme kann nicht mehr identisch wiederholt werden. Aus der Summe all dieser Faktoren verändert sich die Idee der Waldskulptur für mich im Gestaltungsprozess bis zum Abschluss der Arbeit immer weiter.

GE // In dem Video „Rotkäppchen“ ist der Apfelbaum nicht in vergleichbarer Weise erhaben dargestellt und mit Bedeutung aufgeladen, oder?

PG // Der Apfelbaum hat nichts Erhabenes. Und auch der Tannebaum hat nur wenig Erhabenes, in Litauen vielleicht auch etwas Trauriges. Wald an sich ist erhaben, der einzelne Baum nicht. Interessant ist für mich der Baum als Gegenstand für meine Kunst aber auch, weil er eine dreidimensionale Plastik ist, die auf dem Videobild sehr flach wirkt.

PG // *A search for differences was the origin for this project, but it did not concern to me to clarify these differences for the viewer. Outwardly, purely visually, I could say that the German forests appear to me darker in colour and somewhat taller. Also on the basis of the mushrooms and forest plants I see differences, but in principle it is the same forest. The relationship with the forest constitutes the actual difference. In the poem of A. Baranauskas The Grove of Anykščiai his lines about the forest extend over Lithuania's soil. Likewise the forest covers the ground beyond its borders, in a consistent way, like oceans – as a unifying entity. This picture of a wandering forest also plays a role in the video Behind the Danube.*

GE // *In this video small spruces, which are held up by a group of people, as if they wanted to hide behind them, look like typical German Christmas trees.*

PG // *I shot the video several times, once with used Christmas trees, then with those, that were cut but could be sold. My original intention was to create a forest-sculpture. When the original plan evolves into a concrete project, I take further decisions, such as which trees to pick. I make a series of decisions: which time of day is favourable, do I need more or less shade, should the trees be thin, to let the figures shine through. Furthermore, should the trees be ordered especially from Lithuania, must they be even from the property of my family, and finally the question whether fresh cut or used Christmas trees are better? Also the change of the season is to be considered, because the light changes from day-to-day, and the take cannot be repeated identically. From the sum of all these factors the idea of the forest-sculpture for me continuously changes during the design process up to the completion of the work.*

GE // *In the Little Red Riding Hood Video the apple tree is not equal to the spruce, is it? It's not as sublime and meaningful.*

PG // *The apple tree is not sublime. The fir tree is also sublime only to a lesser degree; in Lithuanian culture it's even rather sad. The forest itself is sublime, not the single tree. In addition 'tree' is interesting as an object for my art because it is a three-dimensional sculpture, which appears very flat on video.*



GE // Aber generell versuchst Du, ein Thema nicht plakativ anzugehen, auch wenn es sich um das schwierige Thema „Migration“ handelt. „Hinter der Donau“ ist unter diesem Label ausgestellt worden, aber es gibt eine andere Arbeit von Dir, die zu dem Thema viel besser passt. Die großen, am Boden liegenden, aus Beton gegossenen Taubefedern sind ungefähr zwei Meter lang. Der Bezug zum Thema Migration ist eine zurückhaltend indirekte Assoziation. Ist der Grund dafür Vorsicht, um nicht vereinnahmt zu werden? Du könntest ja, wie viele andere Künstler mit dokumentarischen oder auch fiktiven Fakten argumentieren.

PG // Das fiktive und auch dokumentarische Prinzip wird sehr häufig benutzt, ich will einen anderen Weg gehen. Mich zieht es zu den stillen Dingen, die in Vergessenheit geraten, weil es neue Methoden gibt, die sie ersetzen. Ich gehe gerne den alten Weg, in diesem Fall habe ich die Federn ganz klassisch modelliert. So zu arbeiten irritiert manchmal sogar mehr als eine Fiktion, gerade weil es anachronistisch und überholt erscheint. Ich wähle meine Themen nicht strategisch, sondern über subjektive Eindrücke wird mir der thematische Hintergrund klar. Eine Arbeit beginne ich nicht mit einem formulierten Thema, sondern mit der Visualisierung einer Form in meinem Kopf. Mein Ausgangspunkt ist immer die Form. Und je nachdem, ob die Form eine Videoskulptur oder eine dreidimensionale Plastik ist, treffe ich weitere Entscheidungen und konstruiere sie bis zur Endform. Einzelne am Boden liegende Taubefedern sind mir über eine längere Zeit aufgefallen, vor allem auf Beton oder Straßenplaster. Wenn ich sie aufgehoben habe, dann hatte ich ein fertiges Modell in der Hand, und doch nur ein Einzelteil des ganzen, komplexen Gefüges, also des Systems Vogelgefieder. Daraus leitete sich die Frage ab, was die Vergrößerung einer Feder auf das menschliche Maß bringt, und in welchem Material sie ausgeführt werden sollte. Es war also nicht so, dass ich etwas zum Thema Migration machen wollte, sondern ich bin Taubefedern als Phänomen nachgegangen und habe nachträglich (m)einen Kontext dazu konstruiert.

GE // Der Ausgangspunkt für Dich ist also immer konkret? Das heißt, es geht nicht um die Vorstellung einer Feder, sondern es ist eine tatsächlich gefundene, echte Feder, die Du dann vergrößert hast. Du machst es Dir auch da nicht leicht und sagst: Gut, eine Feder habe ich jetzt sehr genau nachgeformt, und eine Feder sieht wie die andere aus, also kann ich sie einfach duplizieren. Nein, das ist jeweils ein immer neuer bildhauerischer Vorgang mit dem Ergebnis vieler unterschiedlicher, individueller Federn.

PG // Ja, das stimmt.

GE // Warum ist es wichtig?

GE // *But you generally try not to cover a topic in a striking fashion, even if it concerns the difficult topic 'migration'. Behind the Danube was shown under this label, but there is another work of yours, which fits the topic much better. The large ground-based concrete pigeon feathers that are approximately two meters long. Though the reference to migration is indirect. Is the reason for this a caution in order not to be taken advantage of? You could, as many other artists do, argue with documentary or also fictitious facts.*

PG // *The fictitious and also documentary principle is used very frequently. I want to take another path. I am drawn towards quiet things, which vanish into oblivion, because there are new methods, which supplant them. I gladly take the traditional route; in this case I modelled the feathers in a classical way. This procedure can be more irritating than fiction, just because it appears anachronistic and outdated. I do not select my topics strategically, but the thematic background becomes clear through subjective impressions. I do not begin a work with a formulated topic, but with the visualization of a form in my head. My starting point is always the form. And depending on whether the form is a video sculpture or a three-dimensional object, I take further decisions and implement them up to the final form. I noticed single pigeon feathers for some time, especially on concrete surfaces. When I picked them up, then I had a finished model in my hand, and, nevertheless, only one part single part of the whole, complex structure of the bird's plumage. I wondered, what effect the enlargement of a feather to human measure has, and with which material it should be done? Thus, it was not like I wanted to make something about migration, but I traced the pigeon feathers as a phenomenon and later constructed a respective context.*

GE // *Is your starting point always this palpable? Meaning, you are not conceiving a feather, but taking a found object and enlarging it. Even then you do not take the easy way and say: Well, I have now reproduced a feather exactly, and one looks like the other, therefore I can now simply duplicate it. No, in fact it is in each case a new sculptural process which results in many different, individual feathers.*

PG // Yes, this is correct.

GE // Why is it important?



Davon alleine://

cd E:77://

Verbleibende Zeit://

cd Laufwerk C://Ort der Mentalitätsveränderung://
ich mag nicht vergleichen

cd D:77Fr://Kinder zur Welt gebracht://

(R) brauche Gründe dazu
cd E:/?davon bewusst://

Laufwerk C://Verhalten in der Masse://

CR

(R) trieb dachte und glaubte
://Paarungsgrund://

PG // Eine Feder sieht nicht wie eine andere aus, es gibt nur zwei identische, aber symmetrische, links und rechts, also eine pro Flügel, denn die Wölbung ändert sich von Feder zu Feder. Es ging mir auch nicht um ein technisch intelligentes Verfahren, alle Federn proportional genau zu vergrößern, oder die schon modellierten proportional zu verkleinern. Einzeln liegende Federn sind vermutlich im Flug wegen der Abnutzung ausgefallen; mehrere linke Federn an einer Stelle zu finden, bedeutet wieder etwas anderes, es ist vielleicht eine Todesstelle. Mir ging es auch um den Aspekt des Verlierens, und ich wollte Abstand haben von der Vorstellung einer weichen, leichten Daunenfeder, die in der Werbung dominiert.

GE // Wie wichtig ist für Dich ein solcher konkreter Auslöser bei dem Beginn einer neuen Skulptur? Wenn Du eine Feder hast, die Du übersetzt, nachempfindest – abformen geht ja schlecht – dann überträgst Du sie in eine andere Dimension und findest eine übergeordnete Sinnebene.

PG // Es ist so, dass ein Motiv, eine bestimmte Form ungefähr ein Jahr lang wächst, bis sie ihre endgültige Gestalt annimmt. Das sind immer Verknüpfungen aus meinen Beobachtungen, das hat also sehr viel mit Sehen zu tun.

GE // Eine neue Arbeit existiert also lange nur latent, als gedankliches Konstrukt?

PG // Ja, das stimmt vor allem für die neuen Werkgruppen. Manchmal warte ich wirklich lange, um eine ‚Antwort‘, einen Titel zu finden. Innerhalb einer Werkgruppe geht es viel zügiger und zielgerichteter, da fehlen mir höchstens die finanziellen Mittel oder der Platz im Atelier. Und existierende Werke beeinflussen die weiteren Arbeiten – wenn ich mich bei einer Arbeit gegen einen bestimmten Aspekt entscheide, dann bekommt er in der nächsten Arbeit seinen Raum. Eine Form führt zu der nächsten Form, oder sie entsteht aus der vorherigen, aber weniger als Variation, eher als ein Gegenüber.

GE // Zu den am Boden liegenden BetonSkulpturen gehörte auch ein Monitor, auf dem Texte wie DOS-Befehle ablaufen. Sollte diese Präsentationsform den Text – und die Installation als Ganzes – auch optisch aufladen, weil du vielleicht den klassischen Skulpturen hier nicht mehr vollständig vertraut hast? Oder war das notwendig, um die Thematik zu erweitern?

PG // Letzteres. Bei dieser Arbeit „LaufwerkC:/“ hatte der Monitor die Funktion, eine weitere Ebene einzuführen. Ich wollte einen Dialog in Form eines Videotextes, der sich dadurch ergibt, dass ein Textteil linksbündig nach unten läuft und ein zweiter Teil rechtsbündig nach oben, so dass sich zwei Zeilen für einen kurzen Moment überschneiden.

PG // *A feather does not look like any other, because the curvature changes from feather to feather, there are only pairs of symmetrical ones on the left and on the right wing. I was not concerned with a technically intelligent procedure to exactly increase all feathers proportionally – or to proportionally minimize the already modelled ones. Separately lying feathers may be missing probably because of their wear and tear in flight. To find several feathers left in a certain place might again mean something else, it might be a death spot. It is also one of the aspects of loss which concerned me, and I wanted to have a distance from the concept of a soft, light down feather which dominates advertisements.*

GE // *How important is for you such a concrete trigger at the beginning of a new sculpture? If you take a feather, which you translate, transcribe – as you cannot cast it – then you transfer it into another dimension and create a higher sensual level.*

PG // *A motive, a certain form evolves approximately for one year, until it achieves its final shape. There are always links out of my observations; it has very much to do with ‘seeing’ in general.*

GE // *So a new work first exists latently, as a mental image?*

PG // *Yes, this is especially the case for the new groups of works. Sometimes I wait for a long time, in order to find an answer, a title. Within a group of works it goes much quicker, though one can have production difficulties associated with finances and work space. And existing works affect further works – if I decide against a certain aspect with one piece, then it comes into play within the next work. One form leads to the next form, or it develops from the previous, but more as a counterpart, than a variation.*

GE // *Along with the concrete ground-based sculptures there is also a monitor, on which texts scroll like ‘DOS’ instructions. Should this exposition form upload the text – and the installation as a whole – optically, perhaps because you mistrusted classical sculpture? Or was that necessary, in order to extend the topic?*

PG // *The latter. In this work LaufwerC:/ DriveC:/ the monitor had the function of introducing a further level. I wanted to have a dialogue in form of a video-text that arises as a result of the fact that one text runs downward on the left-side and a second part runs upward and is right-aligned, so that two lines overlap for a short moment.*



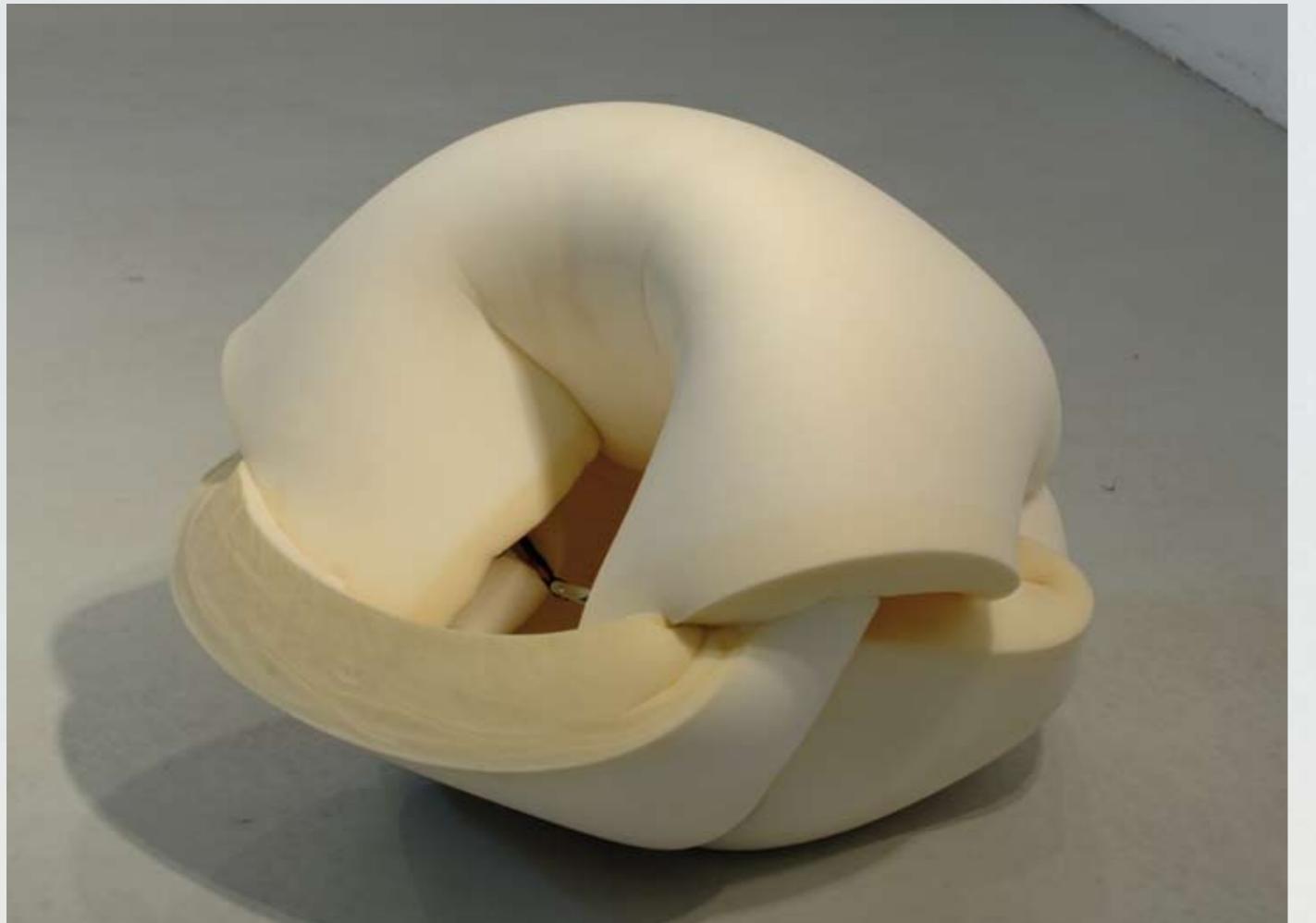
EIN ZUHAUSE SCHAFFEN UND VERLASSEN

CREATING AND LEAVING ONE'S HOME

46

47





GE // Wie würdest Du das Zusammenwirken von Video und Skulptur beschreiben? Auch Deine Videos zeigen eine betont skulpturale Auffassung.

PG // Ich will auf jeden Fall eine Verschränkung beider Medien. Viele meiner Videos haben eine skulpturale Handlung, die von der Bildhauerei abgeleitet ist, sie funktionieren ähnlich wie eine Skulptur. In der Bildhauerei gibt es in der Regel eine Endform, die ausgestellt wird. In meinen Videoarbeiten, besonders durch den Loop, ist die Ausgangsform ebenso vorhanden, präsent, wie die Endform, z.B. bei der Arbeit „Vor Augen im Rücken“. Ein weiterer Aspekt der Verschränkung bezieht sich auf das Prinzip der Rundumansichtigkeit. Um eine Plastik kann der Betrachter sich bewegen, die bewegten Bilder einer Videoskulptur hingegen drehen und entfalten sich vor ihm. Wenn aber die Skulpturen und Videoprojektionen in einem Ausstellungsraum zusammen gezeigt werden, dann stelle ich die Verbindung her, indem ich für den Raum Arbeiten wähle, die ähnliche Züge haben, ohne dass daraus direkt eine Installation wird, es ist eher eine narrative Erweiterung; oder die Video übernehmen die Beleuchtung der Skulpturen.

GE // Deine Schaumstoffarbeiten, die nach 2001 entstanden sind, entwickeln sich aus Video-Performances wie dem Video „Ein Zuhause schaffen und verlassen / Creating and leaving one's home“. Es ist noch während Deiner Studienzeit an der Kunstakademie München entstanden und wirkt sehr tastend auf mich. Es zeigt, wie Du langsam und mit Rückschlägen, weil der Schaumstoff immer wieder in seine glatte Ausgangsform zurückfedert, versuchst, Dich in einen Kokon einzwickeln. Diese verlassenen Hüllen gibt es dann auch als eigenständige Skulpturen. Wie hängen die Werkgruppen zusammen, gab es zuerst das Video, und daraus hast Du die Skulptur abgeleitet, wie ein eingefrorener Zustand, ein Standbild?

PG // Damals hatte ich eine Idee für die Form, für die weder Ton noch Gips gepasst haben und so kam ich zum Schaumstoff. Beim Falten und Kleben der Formen bin ich auf die prozesshafte Videoaufnahme gekommen. Dieses Video kann demnach als Dokumentation des bildhauerischen Prozesses gesehen werden, aber auch metaphorisch als Formfindung und Formreservoir. Bei diesem Video war für mich inhaltlich das Zyklische sehr wichtig. „Ein Zuhause schaffen und verlassen“ ist tatsächlich das erste ausgestellte Video aus dieser performativen Serie, die mit „Rücksicht/Heed 360°“ endet.

GE // How would you describe the interaction between video and sculpture? Your videos possess a sculptural understanding.

PG // In any case I want a cross-relation of both media. Many of my videos have a sculptural plot that is derived from sculpture, and they operate similarly to a sculpture. In sculpture there is usually a final form which is exhibited. In my video work, particularly via the loop, the original form is just as present as the end form – that is clearly articulated in the work *Behind the front/Legend*. A further aspect of cross-relation refers to the principle of the surround-view. A viewer can move around a sculpture; the pictures of a video sculpture however turn and unfold before in front of him. If however the sculptures and video projections are presented together in a showroom, then I make the connection, by selecting pieces for the space, which have similar tractions, without creating an installation itself – but a narrative extension. In some cases the video acts as the lighting for the sculptures.

GE // Your works made from fabric/foam pieces, which developed after 2001, evolve from video performances like the video *Creating and leaving one's home/ Ein Zuhause schaffen und verlassen*. It was developed during your studies at the Academy of Fine Arts in Munich and strikes me as quite formative. It shows how you try to wind yourself into a cocoon, meticulously and with setbacks, because the foam material springs back again and again into its output form. These foam-covers were later exhibited as independent sculptures. How are the work groups connected, did the video exist first, and then you derived the sculpture, like a freeze-frame, a still?

PG // At that time I had an idea for a shape/form, for which neither clay nor plaster worked and so I looked into foam as a support material. When folding and sticking the forms I thought of recording a documentary video. One can, therefore, view it as documentation of the sculptural process, but also, metaphorically, as form-seeking and a form-repository. Regarding the content of this video the cycle was very important for me. *Ein Zuhause schaffen und verlassen* is actually the first exhibited video from this performative series, which ends with *Rücksicht/ Heed 360°*.

GE // Was bestimmt die Form: ist es das Material oder die Bewegung, die Du mit dem Material machst?

PG // Das Zusammenwirken beider Faktoren. Es ist so, dass nicht jede Form in jedem Material möglich ist, zumindest nicht für eine unbestimmte Zeit. Es ist wie in der klassischen Bildhauerei: Um eine Endform zu bekommen wurde im Arbeitsprozess von einem Modell aus Ton zum Gips, dann zum Marmor usw. gewechselt, und später kamen die Kopien vom Original, dann wieder Abformen, dieser Ablauf. Solche Fragestellungen gehen noch auf mein Studium in Litauen zurück. Bei den Schaumstoffarbeiten und Betonarbeiten im Außenraum ist es auch das Körpermaß des Menschen, welches das Format bestimmt. Zum Beispiel lädt die Höhe der Arbeit „Champignons“ zum Sitzen ein, und auch die Maße der Schaumstoffmatten der Arbeiten „Torso“, „Perpetuum home“, „Moos“ entsprechen menschlichen Liegeflächen.

GE // Wie gehst Du mit der Forderung nach einer Ökonomie der Mittel um? Zuerst hast Du im Atelier gearbeitet, Performances aufgenommen und bildhauerisch gearbeitet, dann ist der white cube vielleicht langweilig geworden und Du bist in den Außenraum gegangen, und hast dort nach Plätzen gesucht, die klar und präzise waren. Der Baum in „Corvidae/ Tree“ steht auf einem Feld, könnte aber im Prinzip überall stehen.

PG // Die Natur habe ich zunehmend als mein erweitertes Atelier verstanden. Dabei wurde für mich die Frage nach dem Freiraum und nach Besitz interessant, wieviel Außenraum jemand zur Verfügung hat. Während meiner Kindheit im sowjetischen Litauen haben die Luft, die Seen und die Wälder der Nation gehört, ideologisch gesprochen dem Volk, also allen Litauern. Der Wald war auch „mein Wald“, nie ein privates abgesperrtes Gebiet. Fragen des freien Territoriums und deren Grenze haben mich beschäftigt. Bei den im Außenraum gedrehten Videos bin ich nach der Aufnahme wieder gegangen; die Skulpturen dagegen brauchen Raum, Lagerraum, und der kostet Geld. Diese Überlegungen habe ich auf den Menschen übertragen, die Frage, wo man sich aufhalten darf. So kam ich irgendwann in den Videos auf Vögel, oder deren Assoziationen, wenn ich sie nachahme, denn sie können ihren Raum, ihren Lebensraum selber wählen. Um dieses Thema geht es auch in dem Video „Lauern“ mit dem alten Mann, der sich taglang mitten in seinem Lebensraum aufhält, quasi ohne etwas zu tun.

GE // *What determines the form? Is it the material itself or the movement that you make with the material?*

PG // *The interaction of both factors. Not every form can be realized with every material, at least not for an indefinite time. It is as in classical sculpture: The working process towards a final form meant switching from a clay model to plaster, then to marble and so forth. The complete process included copies from the original. These issues go back to my studies in Lithuania. In the case of the foam sculptures, like with the outdoor concrete works, human dimensions determine the format. The height of the work Champignons for example invites the viewer to sit, and also the measures of the foam material mats in the pieces Torso, Perpetuum Home, and Moss correspond with human reclining surfaces.*

GE // *How do you deal with the demand for an economy of means? First you worked in the studio, recorded performances and worked sculpturally, then the white cube became boring and you moved outdoors, looking for very clear and precise places there. The tree in Corvidae/ Tree stands on a field, which could, however, be anywhere.*

PG // *I increasingly understand nature as my extended studio. Thereby the question about free space and about possession became interesting for me - how much outside space is available to a person? During my childhood in Soviet Lithuania the air, lakes and forests belonged to the nation. Ideologically speaking "to the people" and thereby to all of [us] Lithuanians. The forest was also 'my forest', never a private restricted area. The issue of the free territory and their borders absorbed me. After shooting the videos in outdoor space I left the location; the sculptures on the other hand need space, storage space, which costs money. I transferred these considerations on to mankind, and began to examine where man stays. Thereafter, I began to think about birds and the space that they occupy and began to produce videos on this theme. They have freedom to choose their living space. This topic is also the theme in the video Lauern/ Lurking, depicting an old man, who is staying in the middle of his niche for days, without doing anything.*



GE // Wie weit geht die Überlegung nach einer Ökonomie der Mittel bei der Konzeption Deiner Videos? Gibt es vorher ein Drehbuch, hast Du eine Choreographie im Kopf, oder sind es viele Versuche, in denen ein Ablauf schöner gelungen, fließender ist als bei dem anderen?

PG // Ich habe eine Konzeption, ein Bild im Kopf, und dann brauche ich den Ort; manchmal geht die Konzeption mit einem Ort zusammen, manchmal dauert es länger, bis der passende Ort in der passenden Jahreszeit gefunden ist. Ich mache Probeaufnahmen und teste dabei das Licht, die Proportion und die Ausschnitte. Es gibt aber manchmal Änderungen, wenn etwas aus bestimmten Gründen nicht möglich ist, z.B. bei „Corvidae/ Tree“ weiter nach außen auf die dünneren Äste der Eiche heraus zu klettern; oder bei dem Video „Rücksicht/ Heed 360°“ wollte ich ursprünglich die Form stärker von Innen nach Außen bestimmen, aber wegen der Windstärke hat sich eine Korrektur ergeben: ich habe dem Wind vieles überlassen. Noch einmal zu der Frage nach der Ökonomie: Ich integriere immer wieder ältere Skulpturen in neue Arbeiten, zum Beispiel bei „Tandem“, oder stopfe andere Skulpturen mit den Schaumstoffresten aus. Man kann schon sagen, dass ich nicht so gerne etwas wegschmeiße, sondern eine Treue zum Material habe, wie auch zu den Themen. Ich fühle mich manchmal einer Werkgruppe oder einem Thema verpflichtet, wenn ich meine, irgendwas noch nicht auf den Punkt gebracht zu haben.

GE // Aber es kommt immer etwas Neues hinzu. Im Moment ist das Lyrik und Gesang. Hat Dich das vielleicht schon immer interessiert?

PG // Gesang mehr in dem Sinne, dass ich in die zwei Videos „Hinter der Donau“ und „Der Hain von Anykščiai“ archaische litauische Gesänge integriere, oder meine eigene Stimme einsetze. Aber was wirklich von meinen frühen Interessen erst jetzt zum Zuge kommt, ist Dichtung, vor allem im Video. Bei der Skulptur habe ich Metaphern als künstlerische Mittel schon länger verwendet, oder bin direkt vom Wort oder Begriff ausgegangen. Aber in meinen Videos nutze ich eine ähnliche Struktur wie sie in der Poesie gegeben ist. Ich entscheide mich für den Rhythmus oder die Struktur der Videoarbeit, als ob ich mich z.B. für den Hexameter entscheiden würde. Aber in dieser Struktur ist auch der Raum vorgesehen, in dem das Poetische, auch Intuitive seine Entfaltung haben kann.

GE // *How far does this consideration of an economy of means influence the conception of such videos? Is there a film script/storyboard, do you have choreography in mind, or does it evolve out of many attempts – in which one take is more fluid and beautiful than the others?*

PG // *I have a concept, a picture, in my mind. Only then do I need a location; sometimes the idea evolves along with the location, sometimes it takes longer, until the suitable place is found during the right season. I make test shots, explore the light, the proportion and the cutouts. There are also changes, however, if something cannot be achieved versus the original concept. In Corvidae/Tree, for example I could not climb far outward on the thinner branches of the oak tree. Or in the video Rücksicht/ Heed 360° I originally wanted to determine the shape form more strongly from the inside outward, but because of the strong wind an alteration was needed. I left it up to the wind. Back to the question about economies: I often integrate older sculptures into new art-work, like in example in Tandem, or stuff other sculptures with the remaining foam material. One can truly say that I don't like throwing things away, but rather show loyalty towards the material as well as towards topics. Sometimes I feel obliged towards a group of works or a topic, if I see that the original point was not yet made precisely enough.*

GE // *But you have been continuously adding new components to your work. Lately, poetry and singing. Did they always interest you?*

PG // *Singing maybe as an integration of archaic Lithuanian chants and the use of my own voice in videos Behind the Danube and The Grove of Anykščiai. But what really comes into play now, is poetry, particularly in the videos. In the sculpture I had, for some time, used metaphors as an artistic means, or proceeded directly from a word association. But in my videos I use a structure similar to what one can find in poetry. I decide on rhythm or structure of a video work, as if I would choose the verse, e.g. hexameter. But in this structure I intended to leave space for poetry and intuition.*



GE // Bei diesen Sprachbildern spielen Witz oder Ironie keine große Rolle, oder? Ich frage danach, weil der Titel „Champignons, weiß, mittel, Klasse 1“ ja schon so eine gewisse lakonische, witzige Ironie hat.

PG // Ein Teil der Arbeiten ist ironisch, weil ich etwas als paradox empfinde. Es gibt bei mir diese paradoxen Zitate als Titel wie z.B. „Ohne Willenskraft bist du bloß eine Pflanze.“ von Arnold Schwarzenegger aus dem ‚Stern‘. Auch in den Arbeiten „Corvidae“, „Tandem Corvidae“ ist die schwarze Bekleidung ironisch gemeint. Es entstehen Assoziationen mit maskierten Einbrechern; aber schwarz ist eine Farbe, die in der Natur häufig vorkommt. Ich entnehme einige paradoxe Impulse auch aus der Mode, weil ich manche Tendenzen recht kritisch betrachte.

GE // Wie entwickelt sich Deine Arbeit jetzt weiter, welche Themen interessieren Dich in der nächsten Zeit? Gibt es Komplexe, die Du im Kopf hast und an denen Du gerne arbeiten würdest?

PG // Einige Werkgruppen sind abgeschlossen, und trotzdem ist die Kontinuität in der Arbeit das, so glaube ich, was weiter führt. Ich thematisiere zurzeit mehr den passiven Zustand wie den Winterschlaf; aber wenn diese Werkgruppe fertig ist, dann wird sie wahrscheinlich auf die Anfangsformen mit weißem Schaumstoff zurück verweisen, auf Assoziationen wie Schlaf oder Ausruhen in der Schaumstoffhülle. Mich interessiert jetzt das Thema als Metapher auf einer anderen Ebene. Generell, so denke ich, werde ich mein Arbeitsprinzip weiter verfolgen, das sich beschreiben lässt als Zusammenführen und wieder Auseinandernehmen, das hat schon Kontinuität.

GE // *Humour or irony does not play a large role in these linguistic pictures, do they? I am asking because the title Champignons, white, medium, class 1 does have such a laconic and comical connotation.*

PG // *A part of the work is ironical, when I feel something is paradoxical. I use these paradox quotations as titles, such as Without will power you are only a plant, by Arnold Schwarzenegger in Stern magazine. The black clothing in the works Corvidae and Tandem Corvidae are also meant ironically. Black is a colour, which occurs frequently in nature, but additionally associations evolve regarding masked burglars. I infer some paradox impulses from the fashion world, because I regard some tendencies quite critically.*

GE // *What directions are your latest works taking, which topics interest you at the moment? Are there complexes, which you have in mind and which you would gladly work on?*

PG // *Some work-groups are terminated, nevertheless continuity is the factor in the work that, I believe, creates progress. At present I am thinking on subjects associated with passivity – such as hibernation. If this work-group is finished, then it will probably refer back to the initial forms of white foam material, with associations such as sleep or resting within the foam material. For now, the topic interests me at a metaphorical level. In general terms, I think, I will continue to pursue my work ethic, which can be described as to uniting and then dissecting, again. That in itself constitutes continuity.*

/////////



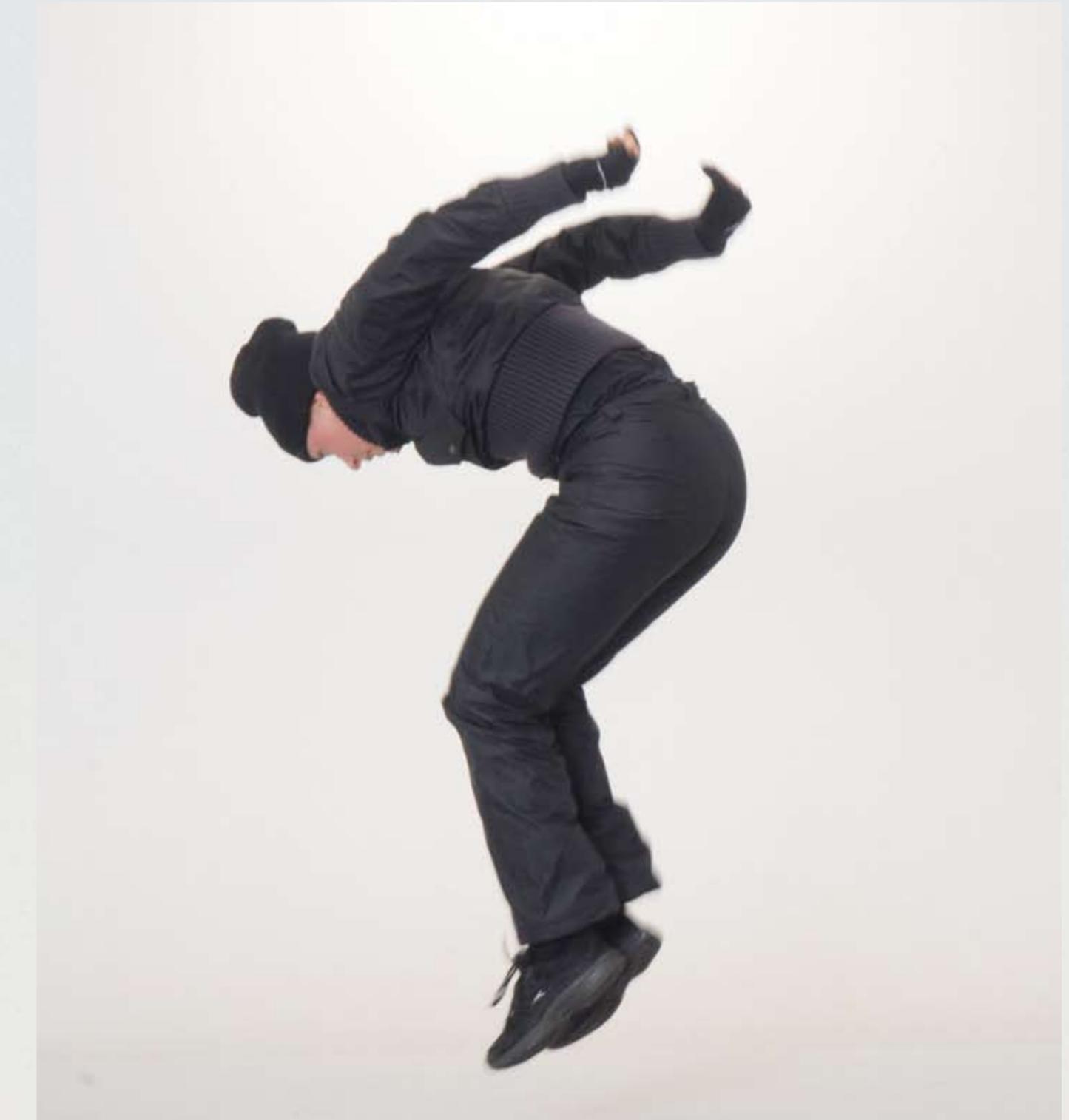
PG // Abschließend möchte ich Dich nach der Rezeption des Mediums Video – oder auch von Videoräumen – fragen. Wie schätzt Du als Kurator der Videonale in Bonn die Zukunft des Mediums Video ein, seine Entwicklung über die Videonale hinaus?

GE // Ich frage mich regelmäßig, wie die Videonale in Zukunft aussehen, was verändert werden soll. Die nächste Videonale im Frühjahr 2009 ist ein besonderer Anlass, um zurück zu blicken, wie sich das Medium entwickelt hat, denn die Videonale ist als studentische Initiative 1984, also vor 25 Jahren gegründet worden. Das Medium Video ist schon fast zwanzig Jahre älter, und wir stehen nur für einen kleinen Ausschnitt der Gesamtentwicklung. Bei der Videonale werden traditionell nur single-channel Videos gezeigt, projiziert oder auf Monitoren. Bei diesen alle zwei Jahre stattfindenden Ausstellungen gibt es also bewußt kaum Verbindung zu anderen Medien, und ich glaube, das ist im Sinne der Konzentration auf ein klares Profil richtig. Aber Künstler arbeiten ja nicht für ein bestimmtes Ausstellungsformat, sondern einzelne Arbeiten passen in bestimmte Formate, wenn sie fertig sind. Es gibt heute auch kaum noch reine Videokünstler, denn die Beschränkung auf ein Medium hat sich überlebt. Künstler versuchen vielmehr, Komplexität abzubilden oder neu zu schaffen. Sie versuchen, und Deine Arbeit ist ja ein gutes Beispiel für diese These, durch das Zusammenbringen von Skulptur, Video, Foto und Malerei eine zeitgenössische Form der Auseinandersetzung mit Realität zu finden. Die Form dafür kann eine raumgreifende Installation sein oder die Kombination von klassisch-bildhauerisch geformten Elementen mit einem Videobild. Künstler können aber genauso auch umgekehrt argumentieren und sagen, Reduktion und Entschleunigung ist das Entscheidende. Video ist für alle diese künstlerischen Aufgabenstellungen ein brauchbares Medium.

PG // Finally I would like to ask your view on the reception of the medium of video and also of video spaces? How do you, as a curator of the Videonale in Bonn, envision the future of the medium video beyond the Videonale?

GE // I am asking myself regularly, how the Videonale should appear in the future, what needs to be changed. The next Videonale in the spring of 2009 has a special cause, in order to look back how the medium developed, because the Videonale was originally founded as a student initiative in 1984 – twenty five years ago. 'Video' itself is almost twenty years older, and we present only a small glimpse at the total advancement. At the Videonale traditionally only single channel videos are shown, as projections or via monitors. Thus there are intentionally hardly links to other media at this biennial exhibition, and I believe this is good, in the sense of concentrating on a clear profile. But artists do not explicitly work for a certain exhibition format, rather individual works fit into certain formats, once they are finished. Today you will hardly find pure 'video artists', because the restriction on one medium is outdated. Artists try, rather, to illustrate or create complexities. They try, and your work is a good example of this thesis, to find a contemporary form to tackle reality by bringing together sculpture, video, photography and painting. The form for this can be an expansive installation or the combination of classical sculptural elements with a video picture. But artists can argue to the contrary as well, and say that reduction and deceleration are crucial. Video is a useful medium for all these artistic structures.





PG // Präziser in Komplexität und gleichzeitig reduzierter, siehst Du das so?

GE // Beides ist eine Möglichkeit, und ich glaube, mit Video kann man genauso in beiden Richtungen arbeiten. Ich habe gerade einen Künstler besucht, der über 100 Stunden Material aufgenommen hat und nun versucht, Bild und Ton neu zusammen zu komponieren, um hinterher eine Arbeit zu haben, die höchstens 20 Minuten lang ist. Es geht ihm dabei um eine Zuspitzung der Aussage, und gleichzeitig um eine Reduzierung von Komplexität. Aber wenn man jetzt einige von Deinen Arbeiten anschaut, so zum Beispiel die von Dir gespielten Krähen auf dem Baum („Corvidae/ Tree“ von 2006), dann zeigt das bewegte Bild in seiner märchenartigen Wirkung wenig von der Schwierigkeit bei Aufnahme und Verarbeitung. Eigentlich ist es ja auch ein sehr simples Bild, das gerade deswegen die Fantasie anregt.

PG // Ja, es ist irgendwie ein Endbild. Aber Video besitzt glücklicherweise die Möglichkeit, Zeit zu speichern. Die Aufnahmen dokumentieren die Zeit, und wir wissen nicht, wie sie das irgendwann wiederspiegeln. Ich denke hier an Jonas Mekas. Die Aufnahmen haben sozusagen Zeit, sie können warten, reifen und werden erst irgendwann in einen neuen Kontext eingebunden; ohne dass an den Aufnahmen etwas verändert wird, verändert sich durch die zeitliche Differenz der Blick auf sie.

GE // Das ist eine künstlerische Arbeitsweise, die Parallelen hat zu der althergebrachten Technik, mit der man die Zwischenschritte anders festhält, in Zeichnungen zum Beispiel, oder in kleinen Modellen. Die sind dann nicht das Eigentliche, aber auch die aufgenommenen Videosequenzen sind selten das Eigentliche, oder nur in seltenen Fällen, entscheidend ist immer die Auswahl, die Kombination und die Überlagerung. In der Kunst geht es immer um die gedankliche Weiterverarbeitung von subjektiven Eindrücken.

PG // *Can one be more precise regarding complexity and at the same time more reduced? Can one see in such a way?*

GE // *Both are possible. And I believe, video can work exactly the same in both directions. I have just visited an artist, who has taken recorded over 100 hours of footage material and now is trying tries to re-compose (cut) it into a 20-minute long video/audio piece. His intention is the culmination of the statement and a reduction of complexity. But if one looks at some of your works, for example the crows which you are acting in the tree (Corvidae/ Tree 2006), then the fairytale-like pictures show little of the tedious difficulty associated with shooting and editing. Actually it is a very simple picture, which therefore incites fantasy.*

PG // *Yes, it is somehow a final picture. But video, fortunately, possesses the possibility of freezing time. The images document the time, and we do not know, how they will reflect it at a later moment. Jonas Mekas comes to my mind. The pictures have time to spare, they can wait, mature and merge into a new context sometime later on. Without changing anything with the pictures, the perception changes through its temporal differentiation.*

GE // *That is the artistic working method, which has parallels to 'classical' recording technology, which advances in different modes from drawing to maquette. These stages are not the finished art work, but, video footage sequences are rarely the final work as well. The selection, combination, and their interaction are always determining factors. Essentially, art consists of the notional extrapolation of subjective impressions.*

(Translation: Ulf Oeppert 2008)



CORVIDAE | FIELD

62

Video



63

CORVIDAE | TREE

Video



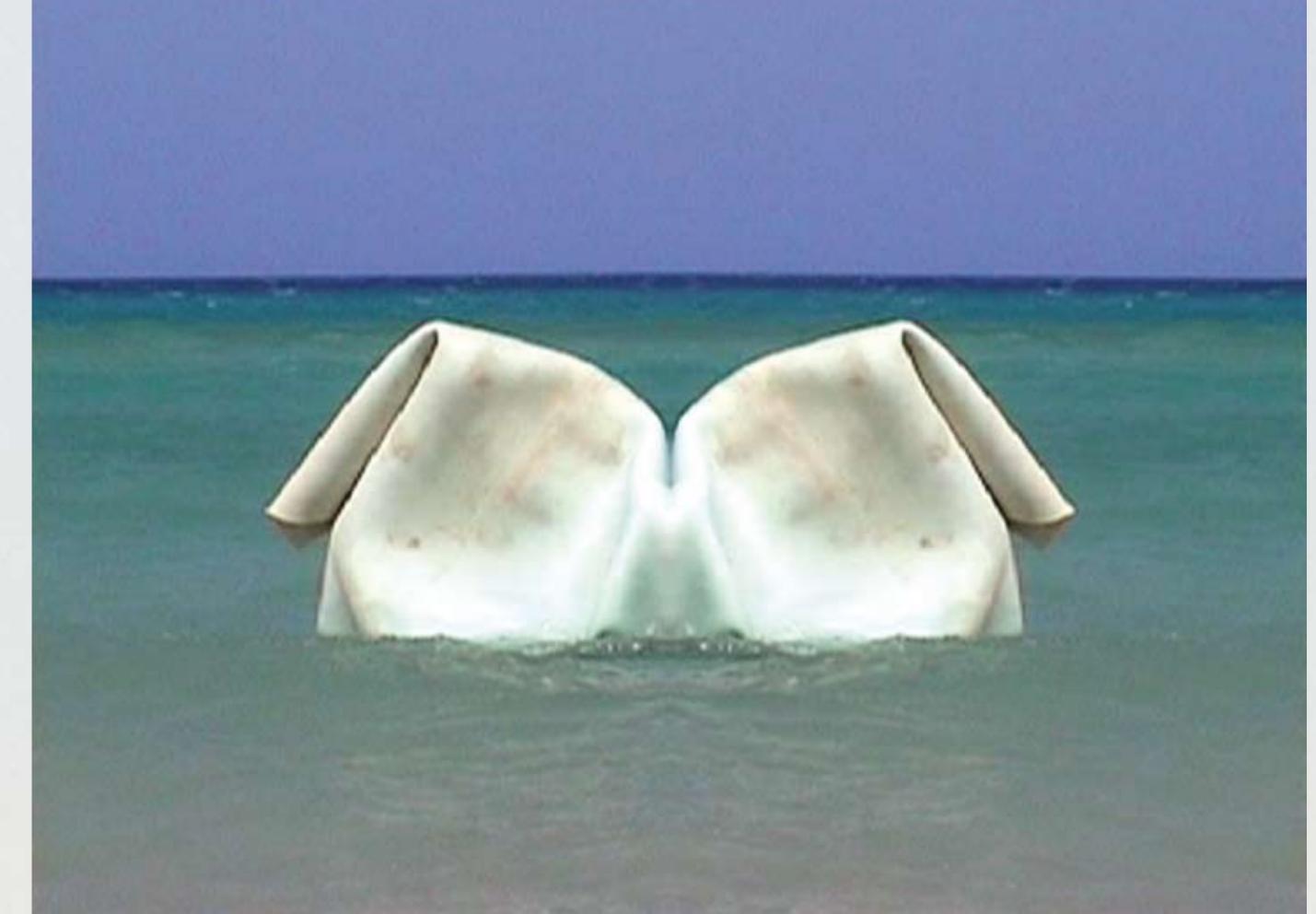
VIER GLEICHE

FOUR SIMILAR

Video

64

65



GEORG ELBEN // Pradėkime mūsų pokalbij klausimui, liečiančiu šiuo metu pagrindinę Tavo kūrybos temą ir Tavo gyvenimą dviejose šalyse – Lietuvoje bei Vokietijoje. Savo naujausiai siame projekte „Lietuvis negali be miško / Ein Litauer kann nicht ohne Wald“ naudoji Antano Baranausko poemą ir apie tai rašai: „Miškas yra viena dažniausių lietuvių literatūros temų bei svarbi tautinio identiteto dalis“. Ar laikai save lietuvių menininkę, ir ar svarbus Tau tokis skirstymas kategorijomis?

PATRICIJA GILYTE // Nors ir studijavau meną čia, Vokietijoje, apibūdinu save kaip lietuvių menininkę. Pagal vidinę priklausomybę priskirčiau save Šiaurei, taigi tikriausiai esu Šiaurės rytų europietė. Lyginimas man tapo svarbus, kai atvykau į Vokietiją. Atsigrėžti į Lietuvą, tiriant savą lietuviškumo suvokimą, peržvelgiant kūrybos aspektus bei temas, reikšmės įgavusias tik esant Vokietijoje. Kol gyvenau ir studijavau Lietuvoje, toks lyginimas man net neatrodė būtinės.

GE // Ar Tavo menas keičiasi Tau kuriant Vokietijoje, nes stebi kitokius publikos lūkesčius? Kreipiesi į vokiečių publiką, norėdama jai ką nors paaškinti?

PG // Kadangi mano darbai rodomi tiek Lietuvoje, tiek kitose šalyse, ne vien Vokietijoje, parodos lankytojas man yra abstraktus. Nekuriu darbų specialiai lietuvių ar vokiečių žiūrovui, tačiau stebiu publikos reakcijas. Projekto pavadinime „Lietuvis negali be miško“ žodži „lietuvis“ taip tiesiogiai panaudojau todėl, kad mane domino skirtinė receptacija. Video jau savaime turi išsaugojimo ir perkėlimo – taigi transportuojančią – funkciją. Būtent taip ir paaškinčiau ypatingą video kaip medijos svarbą man, ir tinkamumą šiam perkėlimui tarp dviejų net ne kaimyninių šalių. Išoriškai šių kultūrų skirtybę gal ir neatrodė ryški, tačiau kažkur slypi didžiuliai skirtumai. Iš to ir kyla klausimas – kas juos mato ir jaučia?

GE // Kaip išryškini šių skirtumų? Aš manau, kad miško tema vaidina svarbų vaidmenį abiejose kultūrose. „Lietuvis negali be miško“ – panašiai galima būtų pasakyti ir apie vokiečius. Miško mitas egzistuoja ir vokiečių mene, vėliausiai bent nuo romantizmo laikotarpio. Tu dešimt metų gyveni Bavarijoje, taigi pažįsti ir Vokietijos miškus. Kuo, Tavo nuomone, skiriasi vokiečių ir lietuvių miškas, kaip tai atpažįstama Tavo darbuose?

PG // Skirtumų paieška ir paskatinė mane šiam projektui, tačiau aš nesiekiau šių jų pabréžti žiūrovui. Galėčiau atsakyti, kad išoriškai, vien vizualiai, vokiečių miškai man atrodo aukštessni ir tamseonio spalvinio kolorito. Taip pat galėčiau rasti skirtumų tarp grybų ar kitos miško augalijos, tačiau iš esmės tai – tas pats miškas. Pagrindinį skirtumą nustato vidinis santykis su mišku. A. Baranausko poemoje „Anykščių šilelis“ yra eilutės apie per Lietuvos žemę besitraukiantį mišką. Panašiai miškas traukiasi ir iš vienos šalies į kitą, kaip kažkas vientisa; kaip pasaulinis vandenynas apjungianti ir vienijanti visuma. Šis keliaujančio miško įvaizdis matomas ir video darbe „Už Dunojėlio“.

GE // Šiame video darbe žmonių aukštyn keliamos eglaitės, už kurių jie tarsi nori pasislėpti, atrodo panašios į įprastas vokiečių Kalėdų eglutes.

PG // Medžiagą šiam video darbui filmavau daugelį kartų – ir su panaudotomis kalėdinėmis eglutėmis, ir su neparduotomis – tokiomis, kurias kažkas nukirto, bet niekas nenupirko. Mano pradinė intensija buvo miško skulptūros sukūrimas. Kai pirminė idėja peraugą į konkretų projektą, priimtu tolesnius sprendimus, pvz., dėl medžių pasirinkimo. Aš pertikrinu daugybę veiksnių: tinkamiausia dienos laiką; daugiau ar mažiau šešelių; ar geriau ploni, liauni medeliai, pro kuriuos prasišvestų žmogaus figūra ir pan. Toliau: ar tai turi būti iš Lietuvos atvežti medžiai, ar netgi medžiai iš mano tėvams priklausančios žemės; galiausiai klausimas, ar labiau tinka šviežios, ar panaudotos eglutės. Taip pat itin svarbus metų laiko keitimasis, nes šviesa pastebimai kinta beveik kasdien ir sunku identiškai pakartoti filmavimą. Sumuojantis šiems veiksniams, miško skulptūros idėja dirbant rutuliojasi iki galutinės darbo formos.

GE // Video darbe „Raudonkepuraitė / Rotkäppchen“ nėra panašiai pakylėto vaizdavimo ir tiek slypinčių reikšmių, ar ne?

PG // Obelis kaip medis man neturi pakylėtos reikšmės, bet ir eglė neturi. Lietuvoje eglė gal daugiau reiškia liūdesį. Man medis svarbus ir kaip objektas, kaip apvalioji plastika, video darbe virstanti plokštuma.

GE // Kalbant apibendrintai, Tu stengiesi ne plokščiai, ne tiesiskai, žvelgti į temą, net į tokią sudėtingą kaip migracija. „Už Dunojėlio / Hinter der Donau“ buvo rodomas kaip darbas migracijos tema, bet yra kita Tavo kūrinys, geriau atitinkantis šią tematiką. Didelės, ant grindų gulinčios betoninės balandžių plunksnos yra beveik dviejų metrų ilgio. Jos siejasi su migracijos tema santūriai, kaip netiesioginė asociacija. Ar to priežastis yra atsargumas, Tau vengiant eksplotuoti temą? Juk galėtum, kaip daugelis kitų menininkų, argumentuoti idėją dokumentiškais ar fiktyviais faktais?

PG // Dokumentikos bei fiktyvumo principas yra plačiai naudojamas, tačiau aš noriu eiti kitu keliu. Mane traukia dalykai, kurie slenka į užmarštį, nes atsiranda naujų, juos pakeičiančių metodų. Aš einu senuoju keliu, todėl minetų plunksnų atveju pasirinkau klasikinį lipdymą. Taip dirbant kartais atsiranda net daugiau kladinimo negu naudojant fikciją, nes atrodo tarsi nugyventa ir nemodernu. Aš nesirenku temų strategiškai: antras temos planas, temos užnugaris man paaškėja per subjektyvius impulsus ir išpūdzius. Aš pradedu darbą ne formuluodama, o vizualizuodama temą. Mano išeities taškas visuomet yra forma. Priklausomai nuo to, ar tai video skulptūra, ar trimatė plastika, priimtu tolesnius sprendimus ir konstruoju formą iki galutinės išraiškos. Pavienės, ant žemės gulinčios balandžių plunksnos man ilgą laiką krito į akis, ypač ant betono ar grindinio. Jas pakėlus, turėdavau rankoje baigtinį modelį, ir tuo pačiu – tik dalelę sudėtinio darinio, o tai yra paukščio plunksnų sistema. Toliau kilo klausimas, ką duotų vienos plunksnos padidinimas iki žmogaus dydžio, ir iš kokios medžiagos tai galėtų būti padaryta. Taigi nebuvu taip, kad norėjau sukurti darbą migracijos tema. Aš tiesiog pasekiu balandžio plunksnos fenomenu ir papildomai sukūriau kontekstą.

GE // Tad išeities taškas Tau visuomet yra konkretus? Vadinas, kalba eina ne apie plunksnos įvaizdį, o apie tikrą, ištisę rastą plunksnų, kurią Tu padidinai. Nepalengvini sau darbo sakydama – gerai, visos plunksnos yra panašios, todėl vieną nulipdytą plunksnų galiu padauginti, dubiuoti. Ne, tai kiekvieną kartą naujas skulptūrinis veiksmas, kurio rezultatas – daug individualių, skirtinguų plunksnų.

PG // Taip, teisingai.

GE // Kodėl tai svarbu?

PG // Viena plunksna nėra panaši į kitą, nes skiriasi jų išlenkimai; yra tik dvi beveik vienodos, simetriškos plunksnos, iš kairiojo ir dešiniojo sparno. Man nebuvu svarbu surasti techniškai gudrų metodą, leidžiantį padidinti plunksnas arba mažinti jau nulipdytas, tiksliai išlaikant proporcijas. Pavienės rastos plunksnos tikriausiai iškrito skrendant, dėl nusidėvėjimo; surasti daug, pvz., kairiojo sparno plunksnų vienoje vietoje reiškia visai ką kita, – tai galbūt žūties vieta. Man buvo svarbus pametimo, praradimo aspektas, ir aš norėjau atsitolinti nuo reklamoje dominuojančio minkštost, lengvos plunksnos įvaizdžio.

GE // Ar labai svarbi Tau konkreti paskata pradedant naujų skulptūrų? Plunksnos negalima atlieti tiesiogiai, Tu ją tarsi išverti, perkeli į kitą matmenį, surasdama naują prasminį lygmenį.

PG // Motyvas tam tikra forma brėsta beveik metus, kol atsianda galutinis pavidalas. Įtakos turi visos susijungiančios mano stebėjimų gijos. Tai stipriai susiję tiek su stebėjimu, tiek su matymu apskritai.

GE // Taigi naujas darbas ilgai būna latentiškas minčių konstruktas?

PG // Naujų darbų grupių atveju, – taip. Kartais ištisies užtrunka ilgiau, kol surandu atsakymą ar pavadinimą. Jau pradėjus darbų grupę, viskas greičiau artėja prie tikslo, tada man stinga nebent lėšų ar vietos dirbtuvėse. Be to, jau egzistuojantys darbai nulemia tolesnius; jei viename darbe atsisakau kurio nors aspekto, jis gauna erdvės kitame darbe. Viena forma veda link kitos, arba išsvysto išbuvusios – greičiau kaip priešybė, o ne variacija.

GE // Kartu su betono skulptūromis ant grindų buvo ir monitorius, ekrane kaip DOS komandos slinko tekstai. Ar ši prezencijos forma turėjo optiškai papildyti tekstą ir visą instaliaciją, nes Tu nebepasitikėjai klasikine skulptūra? Ar to reikėjo tematikai išplėsti?

PG // Tematikai išplėsti. Darbe „Kietasis diskas C:/ Laufwerk C:/“ monitoriaus paskirtis buvo įvesti papildomą lygmenį. Aš norėjau dialogo videoteksto forma, atsirandančio kairiajai teksto daliai slenkant žemyn, o dešiniajai kylant į viršų, ir taip akimirkai susitinkant bei persipinant eilutėms.

GE // Kaip Tu apibūdintum skulptūros ir video sąveiką? Tavo video darbai yra pabrėžtinai skulptūriški.

PG // Aš siekiu abiejų medijų persipynimo. Daugelis mano video darbų turi skulptūrinį veiksmą, iš skulptūros srities ateinančią seką, ir jie veikia kaip skulptūros. Klasikinėje skulptūroje dažniausiai egzistuoja viena galutinė forma, kuri ir yra eksponuojama. Mano video kūriniuose, ypatingai dėl DVD kartojimo (loopo), pradinės, pirminės formos yra lygiavertės galutinei formai, pvz., darbe „Prieš akis už nugaras / Vor Augen im Rücken“. Kitas persipynimo aspektas siejasi su visamatiškumu. Apvaliąją skulptūrą žiūrovas gali apieiti, o videoskulptūra juda pati, apsisukdama 360° prieš žiūrovo akis. Jei skulptūros eksponuojamos vienoje patalpoje su video projekcijomis, numatau ryšius tarp jų, parenku tai patalpai panašius bruožus, panašią vidinę struktūrą turinčius darbus, siekdama naratyvaus papildymo, o ne instalacijos. Kai kuriais atvejais video darbai tampa apšvietimo šaltiniu skulptūroms.

GE // Tavo darbai iš porolono, sukurti po 2001 metų, išsiplėtojo iš video performanso „Susikurti ir aplieisti namus / Ein Zuhause schaffen und verlassen“. Tai dar studijų Miuncheno menų akademijoje metu sukurtas darbas, man keliantis atsargaus prisilietimo, apčiupinėjimo įspūdžių. Jame matoma, kaip pamažu, grįždama į ankstesnę padėtį, porolonui vis išslystant, mėgini įsivynioti į kokoną. Šie aplieisti poroloniiniai kiautai po to tampa savarankiškomis skulptūromis. Kaip tarpusavyje siejasi šios darbų grupės? Ar pirmiau buvo video, ir tik po to Tu išvystei skulptūras kaip įsaldytą būseną, sustabdytą kadrą?

PG // Turėjau formos idėją, kuriai nebetiko nei gipsas, nei molis, todėl panaudojau poroloną. Lankstydamas ir klijuodamas iš jo formas, „atradau“ to proceso filmavimą. Šis video darbas gali būti suprantamas ne tik kaip skulptūros atsiradimo proceso dokumentacija, bet ir kaip formos atsiradimo, formų rezervuaro metafora. Turinio atžvilgiu man labai svarbus buvo cikliškumas. „Susikurti ir aplieisti namus“ yra pirmasis parodose rodytas video darbas iš šios performatyvios serijos, besibaigiančios kūriniu „Dēmesys 360° / Rücksicht“.

GE // Kas nulemia formą – pati medžiaga ar judeSYS, Tavo atliekamas su ja?

Abiejų šiu faktorių sąveika.

GE // O medžiagą, priemonių ekonomijos atžvilgiu? Pirmiausia Tu kūrei skulptūras dirbtuvėse, filmavai performansus, vėliau baltas parodinės erdvės kubas (white cube) tikriausiai pabodo ir išėjai į lauko erdves, pasirinkdama savo poveikiu aiškias, apibrėžtas vietas. „Corvidae/ Tree“ medis stovi lauke, bet galėtų stovėti ir bet kurioje kitoje vietoje.

PG // Aš vis labiau suvokiau gamtą kaip dirbtuvų ribų praplėtimą. Tuomet susidomėjau laisvos erdvės bei nuosavybės klausimais: į kokį laisvos erdvės plotą galima pretenduoti, kur galima laisvai judėti. Pvz., mano vaikystėje, sovietinėje Lietuvoje, oras, ežerai ir miškai ideologiškai priklausė tautai, tačiau praktiškai – visiems lietuviams. Taigi miškas buvo mano miškas, o ne privati aptverta teritorija. Mane domino laisvos teritorijos ir jos ribų klausimas. Po laukuose filmuotą video darbą aš tiesiog vėl išeidavau, o skulptūros užima vietą, erdvę, ir tai kainuoja pinigus. Šią mintį pritaikydama žmogui, kėliau klausimą, kur galima tiesiog būti nieko už tai nemokant. Taip atsirado darbų serija su paukščiais, kuriuos tarsi atkartoju, nes jie gali rinktis savo gyvavimo erdvę. Panaši tema atskleidžia ir darbe „Tykojant / Lauern“, su senu, dienų dienas savo gyvenimo erdvėje leidžiančiu ir tarsi nieko neveikiančiu žmogumi.

GE // Kiek svarbi priemonių ekonomija, kuriant tokio video darbo koncepciją? Ar turi scenarijų, choreografiją mintyse, ar atlieki daug bandymų, nes galbūt vieni judeisai pavyksta labiau negu kitū?

PG // Pirmiausia mintyse turi visą judeisų seką, visą vaizdą, o tada ieškau vienos. Kartais koncepcija būna iškart susijusi su konkrečia vieta, o kartais ilgai užtrunka, kol randu tinkamą vietą tinkamu metu laiku. Tada padarau bandomuosius filmavimus, išbandydama apšvietimą, proporcijas bei fragmentą. Kartais atsiranda pakitimų, jei dėl tam tikrų priežascių kas nors nepavykssta. Pavyzdžiu, darbo „Corvidae/ Tree“ atveju plonomis šakomis nebegalėjau toliau pasislinkti į medžio išorę. Arba darbe „Dēmesys 360“ iš pradžių planavau stipriau paveikti formą iš vidaus, bet dėl vėjo stiprumo turėjau keisti judeisius ir daugiau veiksmo perleisti vėjui. Grįžtant prie priemonių ekonomijos: kartais integruoju senesnes skulptūras į naujus darbus (pvz., „Tandemas / Tandem“), arba užpildau naujų darbų vidų porolono atliekomis. Galiu sakyti, kad nelengvai ką nors išmetu, sunaikinu, kad tam tikra prasme esu ištikima tiek medžiagoms, tiek temoms. Darbų grupei ar temai jaučiuosi ištikima, jei man atrodo, kad dar nepasiekiau tikslą.

GE // Bet Tavo darbuose vis atsiranda kažkas nauja. Šiuo metu tai – dainavimas arba lyrika. Galbūt tai Tave jau seniai domino?

PG // Dainavimas – nebent tiek, kad įjungiu garsus ir giesmių fragmentus, ar savo pačios balsą. Darbar atrandu rimavimą – visų pirma video darbuose. Skulptūrose jau anksčiau naudojauji metaforomis kaip menine priemone, arba tiesiog remdavausi žodžių junginiu ar sąvoka. Video darbuose panaudoju panašią struktūrą kaip ir poezijoje. Aš pasirenku tam tikrą ritmą arba video darbo struktūrą, tarsi pasirinkčiau, pvz., hegzametrą. Vis dėlto palieku toje struktūroje erdvęs, kurioje galėtų išskleisti lyriškumas bei intuicija.

GE // Šiu iš kalbos kilusių vaizdų atveju, juokas ar ironija nevaidina svarbaus vaidmens, ar ne? Klausiu todėl, kad pavadinime „Šampinjonai, balti, vidutinio dydžio, klasė 1“ slypi lakoniška ironija.

PG // Mano darbai ironiški tuomet, kai kažką suvokiu paradoksaliai. Pvz., yra tokios paradoksalios citatos kaip „Be valios jėgos tu – tik augalas“ (A. Schwarzenegger'io citata „Sterne“). Kūriniuose „Corvidae“ ir „Tandem Corvidae“ juoda apranga pasirinkta ironiškai. Kyla asociacijos su kaukėtais nusikaltėliais, bet juoda spalva yra dažnai randama gamtoje. Kai kuriuos paradoksalius impulsus aš perimu iš mados, kritiskai stebédama jos tendencijas.

GE // Kaip vystysis Tavo darbai, kokios temos Tave domina šiuo metu? Galbūt planuoji temų kompleksus, su kuriais norėtum toliau dirbti?

PG // Kai kurios darbų grupės yra baigtos, bet manau, kad būtent nuoseklumas ir veda tolyn. Pastaruoju metu tematizuoju tokią pasyvią būseną kaip žiemos miegas. Galbūt kada nors bus juntamos šios darbų grupės paralelės su pirmosiomis formomis iš balto porolono, su poilsiu jose. Dabar ši tema mane domina kaip metafora. Tai tikriausiai pauzių, tempo sulėtinimo poreikis. Apibendrindama manau, kad toliau tėsiu savo darbo principą, kurį galima būtų apibūdinti kaip sujungimą ir ji lydinčią išskyrimą.

|||||||

PG // Prieš baigiant norėčiau paklausti Tavęs apie video medijos ir video erdvę recepciją. Kaip Tu, kaip Bonos Videonalės kuratorius, nuspėjai video ateitį, šios medijos tolesnę raidą už Videonalės ribų?

GE // Aš nuolat keliu klausimą, kaip Videonalė turėtų atrodyti ateityje, kas turėtų keistis. 2009 m. pavasarį įvykstanti Videonalė – ypatinga proga pažvelgti atgal, kaip vystėsi video menas. Videonalė buvo įkurta kaip studentiška iniciatyva 1984 m., taigi prieš 25 metus. Pats video menas beveik dar 20 metų senesnis, ir mes žymime tik nedidelį bendros raidos tarpsnį. Pagal Videonalės tradiciją čia rodomi tik vieno kanalo (single channel) video darbai – arba projekcijų forma, arba monitoriuose. Ši kas dveji metai vykstanti paroda sąmoningai turi mažai ryšių su kitomis medijomis, nes koncentruojamės ties aiškiu profiliu. Menininkai nedirba pagal tam tikrą parodos formatą. Atvirkšciai, atskiri kūrinių, kai jie baigti, telpa į tam tikrus formatus. Šiandien labai maža grynų video menininkų, nes apsiribojimas tik viena medija jau atgyveno. Menininkai vis dažniau mėgina atvaizduoti kompleksiškumą, arba naujai jį sukurti. Tavo darbai – geras

pavyzdys šiai tezei, – kaip sujungiant skulptūrą, video, fotografiją ir tapybą, surasti šiuolaikišką diskusijos su realybe formą. Ta forma gali būti erdinė instalacija arba klasikiniu skulptūriu būdu suformuotų elementų kombinacija su video vaizdu. Menininkai gali sekti ir kita kryptimi, teigdami, kad visuotinio tempo sulėtinimas (Entschleunigung) yra svarbiausia. Video yra tinkama medija bet kuriai iš šių užduočių formuluoti.

PG // Daugiau tikslumo, aiškumo sudėtinėse temose ir tuo pat metu daugiau redukcijos, – taip štai suvoki?

GE // Abu atvejai yra galimi, su video galima dirbti abiems kryptimis. Neseniai apsilankiau pas menininką, kuris iš turimos daugiau nei 100 valandų filmuotos medžiagos naujai komponuoja vaizdą bei garsą, kad išgaudų neilgesnį nei 20 minučių rezultatą. Jis siekia ir užaštrinti teiginį, ir redukuoti kompleksiškumą. Panašiai ir kai kuriuose Tavo kūriniuose: stebint Tavo vaidinamas varnas medyje („Corvidae/ Tree“), pasaką primenantis vaizdas nieko nesako apie filmavimo ir montavimo sunkumus. Iš esmės – tai labai paprastas vaizdas, būtent dėl to turintis stiprų poveikį vaizduotei.

PG // Taip, kažkuria prasme tai baigtinis vaizdas. Laimei, video turi laiko išsaugojimo galimybę. Video kadrų dokumentuoja laiką, ir mes nežinome, kaip jie kada nors tą laiką atspindės. Čia aš prisimenu Joną Meką. Filmuoti kdrai, taip sakant, turi laiko, jie gali brėsti, laukti, kad kada nors būtų įterpti į naują kontekstą. Nieko nekeičiant pačiuose kadruose, dėl laiko skirtumo pasikeičia žvilgsnis į juos.

GE // Tai meninės kūrybos būdas, turintis paralelių su senosiomis technikomis, kai tarpiniai žingsniai buvo kitaip išsaugomi – pvz., piešiniuose arba lipdybos eskizuose. Video kadrų tik retais atvejais savaime yra esminiai: lemiamos reikšmės turi pasirinkimas, kombinacija, sluoksniai. Mene visuomet kalbame apie tolesnį subjektyvių įspūdžių perdibimą minčių lygmenyje.

WEISS, MITTEL, KLASSE 1

WHITE, MIDDLE, CLASS 1

70

71



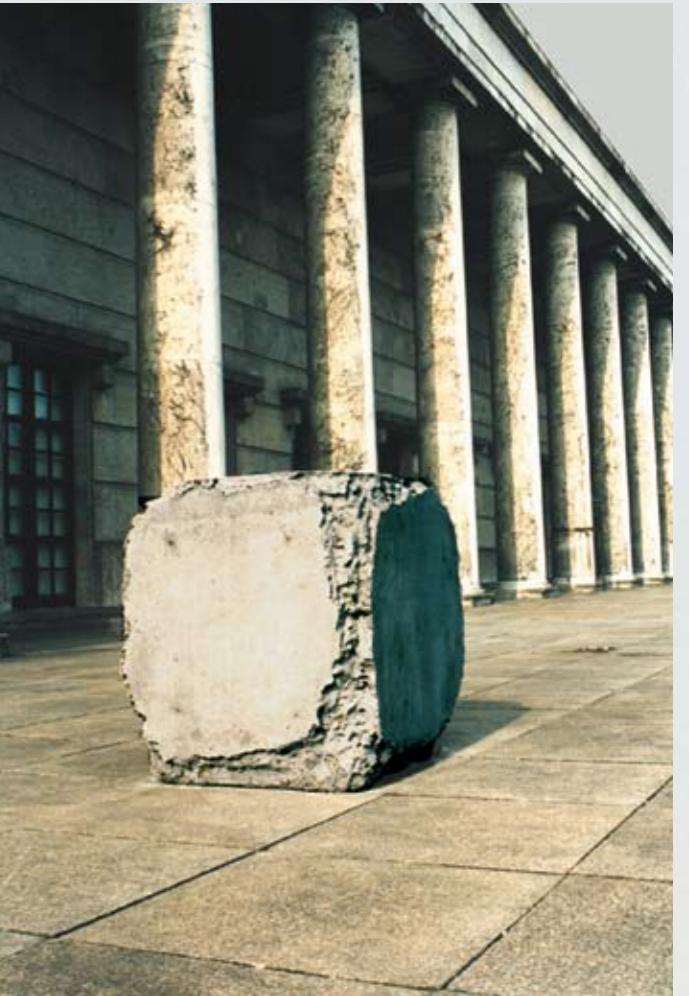
SEASONAL

72

73







ABBILDUNGSVERZEICHNIS

LIST OF ILLUSTRATIONS

42 | 43

LAUFWERK C:/

DRIVE C:/

20 x 60 x 210 cm, 50 x 70 x 170 cm, 25 x 50 x 80 cm

74 | 75

ERBSCHAFT

INHERITANCE

long-term outdoor sculpture exhibition, Kaunas, Lithuania

| 45

LAUFWERK C:/

DRIVE C:/

20 x 60 x 210 cm

76 | 77

BIG APPLE

110 x 100 x 100 cm

exhibition view

Haus der Kunst, Munich, Germany, 2001

46 |

EIN ZUHAUSE SCHAFFEN UND VERLASSEN

CREATING AND LEAVING ONE'S HOME

60 x 75 x 70 cm, 55 x 80 x 102 cm, 50 x 100 x 70 cm

exhibition view

Kunstverein Ebersberg, Ebersberg, Germany, 2002

48 |

TORSO

110 x 80 x 90 cm

58 | 59

TANDEM CORVIDAE

C-Print, Animation, 2007-2008

70 | 71

WEISS, MITTEL, KLASSE 1

WHITE, MIDDLE, CLASS 1

each 40 x 130 x 130 cm

outdoor sculpture exhibition, Erding, Germany, 2006

72 | 73

SEASONAL

35 x 40 x 45 cm, 35 x 45 x 45 cm, 30 x 40 x 40 cm

exhibition view

Kunstverein Ebersberg, Ebersberg, Germany, 2005

74 | 75

ERBSCHAFT

INHERITANCE

long-term outdoor sculpture exhibition, Kaunas, Lithuania

76 | 77

BIG APPLE

110 x 100 x 100 cm

exhibition view

Haus der Kunst, Munich, Germany, 2001

VIDEOGRAFIE

VIDEOGRAPHY

HINTER DER DONAU

BEHIND THE DANUBE

2008 | loop | 16:9 | 4:3 Pal

DER HAIN VON ANYKŠČIAI

THE GROVE OF ANYKŠČIAI

2007 | TRT 07:19 min | 16:9 | 4:3 PAL

CORVIDAE I | BAUM

CORVIDAE I | TREE

2006 | TRT 7:30 min | 4:3 PAL

CORVIDAE II | FELD

CORVIDAE II | FIELD

2006 | TRT 7:30 min | 4:3 PAL

RÜCKSICHT

HEED 360°

2005 | TRT 3:17 min | 4:3 PAL

VON ANFANG AN

FROM THE VERY BEGINNING

2004 | TRT 1:00 min | 4:3 PAL

LAUERN

LURKING

2004 | TRT 8:15 min | 4:3 PAL

VOR DEN AUGEN IM RÜCKEN | LEGENDE

BEHIND TEH FRONT | LEGEND

2004 | TRT 4:00 min | 4:3 PAL

SCHAUKELN

SWINGING

2004 | loop | 4:3 PAL

EICHHÖRNCHEN 1,2,3

SQUIRREL 1,2,3

2004 | TRT 1:30 min | 4:3 PAL

EIN ZUHAUSE SCHAFFEN UND VERLASSEN

CREATING AND LEAVING ONE'S HOME

2001 | TRT 9:00 min | 4:3 PAL

PATRICIJA GILYTE

BIOGRAFIE | BIOGRAPHY

1972 geboren | born in Kaunas, Lithuania
lebt und arbeitet | lives and works in Munich, Germany

1991-97 Vilniaus Dailės Akademija Kauno Dailės Institutas |
Vilnius Academy of Fine Arts Kaunas Art Institute
Lithuania

Bachelor of Arts (BA) 1995, Master of Arts (MA) 2000

1997-04 Akademie der Bildenden Künste München |
Academy of Fine Arts, Munich, Germany
Prof. Nikolaus Gerhart and Prof. Norbert Prangenberg
Diplom | *Diploma 2005*

2006-07 Visiting lecturer, Kaunas Art Institute, Lithuania

PREISE UND STIPENDIEN PRIZES AND GRANTS

2008 Debutanten catalogue support from Bavarian Ministry of Sciences, Research and the Arts
Studio-Grant from the City of Munich Cultural Department

2007 Project-Grant from the Gisela & Erwin Steiner Foundation, Munich
Endowment Scholarship, sponsored by the Sparda Bank Munich, awarded by the Kunstverein Ebersberg

2005 Excellence Award, category: Concept, Kaunas Art Biennial Textile05, Lithuania

2005-06 HWP-Grant, Women Artist's Support Programme, from the Bavarian Ministry of Sciences, Research and the Arts

2005 Project support from the Department of Culture, City of Munich and BMW Group

2001 1st Prize, Danner Exhibition Competition, class of Prof. N. Prangenberg

1998-99 Scholarship Ministry of Culture, Lithuania

1998 Foreign Student Scholarship, Bavarian State Ministry for Education, Culture, Science and the Arts

GRUPPENAUSSTELLUNGEN UND PROJEKTE SELECTED GROUP EXHIBITIONS

2008 Debutanten Galerie der Künstler, Munich, Germany
od nowa curated by Krzysztof Stanislawski, galeria miejska, bwa Bydgoszcz, Poland (catalogue)
love etc. tmp deluxe, temporary space for art & media, Berlin, Germany
Videonale 11: An international journey through contemporary video art Artos Foundation, Cyprus
Torso together with Gisela Heide, pro arte ulmer kunststiftung, Ulm, Germany
Migrating Reality Galerie der Künste, Berlin, Germany (catalogue)
REDline. Where are the Borders? Migration of Art: Trespassing Peripherally Gallery Meno parkas, Kaunas
hello-2 | EU expanding use partners Ganserhaus Gallery, Wasserburg am Inn, Germany (catalogue)

2007 Island of Art Festival Praterinsel, Munich, Germany
Gallery Arka, Vilnius, Lithuania (catalogue)
REDline'07_Where are the Borders?
Ideias Emergentes, Porto, Portugal
Uno sguardo dentro di se Ufficio Stampa Consorzio Camù, Centro Comunale d'Arte e Cultura Exma', Cagliari, Italy
Horizon Exposició d'artistes lituans, TePeKaLe al TPK Arts Plàstiques, L'Hospitalet, Spain
Nightcomers 10th International Istanbul Biennial, Istanbul, Turkey (catalogue)
Nordost Kunstkaden Munich, Germany (catalogue)
Videonale11 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Spain
Sculptural Narration | Skulptūriniai veiksmai A.Mončio House-Museum, Palanga, Lithuania
Sculptural Narration | Skulptūriniai veiksmai Klaipėda Cultural Communication Center, Klaipėda, Lithuania
Videonale 11 Kunstmuseum Bonn, Germany (catalogue, DVD)

2006 Ultima Ratio organized by Gallery Meno parkas, Kaunas, Lithuania (catalogue)
Toboo or not Taboo Rencontres Européennes d'Art Contemporain: Edinburgh, Kaunas, Warsaw
Klonai | Clones Vilnius Botanical Garden, Lithuania
Skulpturale Handlungen Galerie der Künstler BBK,

Munich, Germany
5ème Biennale d'Art Contemporain organized by Le Manif, Nîmes, France
Das Runde muss ins Eckige... outdoor sculpture exhibition organized by Kunstverein Erding, Germany (catalogue)
Through the Looking Glass Haus der Kunst, Munich, Germany (catalogue)
Enigma Gallery Vartai, Vilnius, Lithuania

2005 Textile05 Kaunas Art Biennial, M. Žilinsko Dailės Galerija, Kaunas, Lithuania (catalogue)
Vogelfrei6 Kunstbiennale Darmstadt (catalogue)
sept artistes lithuaniens d'aujourd'hui Espace culturel de l'IUFM, Montpellier, France
Unsupportable Reality Olomouc, Czech Republic
BetonKunst Nürnberg (catalogue)
BetonKunst Kunst Galerie Fürth, with Conny Theis and Heike & Helmut Hahn
Östliche Breite Gallery Intro, Vilnius, Lithuania
Visitors together with Sameh El Tawil, Akademie Galerie, Munich, Germany
Manöver Pathos Transport Theater, Munich, Germany
Terrain vague together with the artist group Landschaftsboutique, kunstraum münchen, Germany

2004 Nepakeliamā realybė Kauno paveikslų galerija, Kaunas, Lithuania (catalogue)
Vor dem Winter Dachgalerie 49, Domagk ateliers, Munich, Germany
Jahresausstellung Kunstverein Ebersberg, Germany (catalogue)
Gehirn Knoten Noten Kunstverein Murnau, Germany

2003 In aller Stille curated by Daniel Bräg, Franziskanermuseum, Villingen-Schwenningen, Germany
Habe Hunger und kein Bett Pasinger Fabrik, Munich, Germany
7. Kunstfrühling sculpture exhibition, Bad Wörishofen, Germany

2002 Jahresausstellung, Kunstverein Ebersberg (catalogue)
Lebenswelten Augenblicke Perspektiven, outdoor exhibition Marienhof, Munich, Germany
9. Domagktage | Skulpturengarten Domagk ateliers, Munich, Germany
Große Kunstausstellung Munich, Germany (catalogue)

2000 Ins Akademie der Bildenden Künste München im Haus der Kunst, curated by Dr. Bernhart Schwenk, Munich, Germany
Videos im LKW project Akademie Mobil, Munich, Germany
Formel5, Church Sv.Jurgio, Kaunas, Lithuania
Palikimas long-term outdoor sculpture exhibition Kaunas, Lithuania

1999 Tag und Nacht Kunst Neuburg an der Donau, Germany
Kunst Material Beton Obernburg/Main (catalogue)
Kassel-München AkademieGalerie, Munich, Germany

AUTOREN

AUTHORS

10 | 11

DR. CORNELIA GOCKEL

Kunstkritikerin und Dozentin; studierte Kunstgeschichte, Kunstpädagogik und Theaterwissenschaft in München und promovierte bei Prof. Bazon Brock in Wuppertal; unterrichtet Kunstgeschichte an der Akademie der Bildenden Künste in München und an der Newcastle University (GB); Forschungsschwerpunkte: Kunst seit 1960, Videokunst, Körperbilder in der Gegenwartskunst; 1995-1997 Vorstandsmitglied und Kuratorin im Kunstraum München, seit 1996 Kuratoriumsmitglied der Kurt Eisner Kulturstiftung, seit 2008 Vorstandsvorsitzende der Kommission Kunst am Bau und im öffentlichen Raum der Stadt München.

38 - 68

GEORG ELBEN

Kunstkritiker und Kurator; Studium der Kunstgeschichte, Politikwissenschaft und Germanistik in Bonn, Mailand und Karlsruhe. Seit 2004 Leitung der Videonale in Bonn: Die Videonale 10, 11 und 12 in den Jahren 2005 bis 2009 als „Festival für zeitgenössische Videokunst“ mit Ausstellung und Symposium im Kunstmuseum Bonn und zahlreichen anschließenden Auslandsstationen. Von 1993 bis 2007 als Kunstberater für die KfW Bankengruppe (bis 2003 Deutsche Ausgleichsbank) tätig; Aufbau einer Sammlung junger deutscher Kunst (Katalog 1998). Veröffentlichung zahlreicher Katalogbeiträge und Aufsätze zur zeitgenössischen Kunst, und seit 2006 Kurator für die „Edition Bewegte Bilder“ in der Sammlung Rheingold. Konzeption thematischer und monografischer Ausstellungen, u.a. die Einzelausstellungen „Oops!... I did it again“ von Christian Jankowski und „Wer hat Bambi getötet?“ von Thomas Steffl im Kunstmuseum Bonn.

Art critic and lecturer; studied Art History, Art Education and Dramatics in Munich, Germany. Phd with Prof. Bazon Brock in Wuppertal, Germany; teaches art history at the Academy of Fine Art, Munich and Newcastle University, Newcastle (GB). Main research: Art since 1960, Video and Body Art. 1995-1997 Member of the board and curator, Kunstraum, Munich; since 1996, Member of the board of trustees KE Foundation (Kurt Eisner Kulturstiftung); since 2008 Chairman of the Commission for Art in Public Buildings and Public Places (Kommission für Kunst am Bau und im öffentlichen Raum, Quivid), Munich.

FOTONACHWEIS

PHOTOGRAPHS BY

Cover, 48 Peter Hinz-Rosin; 6 | 7, 16 | 7, 19, 24 | 25, 43, 73 Wilfried Petzi; 8 | 9, 30 | 31, 33 Antje Hanebeck; 21 Gytis Skrudžinskas; 22 | 23 Stefan Wischnewski; 28 | 29, 45 Alfred Kurz; 47 Moritz Korn; 58 | 59, 66 | 67 Jürgen Naglik.

DANK

ACKNOWLEDGMENTS

Melanie Busch, Georg Elben, Cornelia Gockel

BBK, LfA Förderbank, Lithuanian Institute, Lietuvos Kultūros Ministerija

Gallery Meno parkas
Kristina Budrytė, Virginija Vitkienė, Arvydas Žalpyš

Kristina Agintaitė, Rasa Balčikonytė, Paula Domzalski, Linara Dovydaitytė, Kotryna Džilavjinaitė, Marion Haide, Elisabeth Hartung, Reda Kaiser, Jürgen Naglik, Ulf Oeppert, Simon Rees, Doris Schechter, Rasa Skripkaitė, Dalia Šivickaitė

Akademie der Bildenden Künste München
Nikolaus Gerhart and Klasse Gerhart

Daniel Bräg, Susanne Meyer-Büser, Bernt Engelmann, Brigitte Franzen, Stefan George, Frank Hilger, Norbert Prangenberg, Martin Schmidl, Hubert Sedlatschek, Jutta Tezmen-Siegel, Martin Spindler

Vilniaus Dailės Akademija Kauno Dailės Institutas
Robertas Antinis, Aldona Keturakienė, Rasa Andriušytė-Zukienė

Mehmet Dayi, Georg Demmel, Kuntverein Ebersberg e.V., Diana Ebster, TBG Transportbeton Franken, Ernst|Ludwig Friedel, Galeriehaus e.V., Françoise Heitsch, Amelie Himmel, Kulturreferat München, Kunst Galerie Fürth, Litauische Gemeinde München, A.Mončio House-Museum, pro arte ulmer kulturstiftung, Siemens Arts Program, Bernhart Schwenk, Steiner Stiftung, Erika Wäcker, Wittmann GmbH

Johanna Aigner|Kristin Brunner, Ute Barth, Yutta Bernhart, Donatas Bielkauskas-Donis, Heike Döscher, Nezaket Ekici, Christian Engelmann, Ottlie Gaigl, Mindaugas Gapševičius (miga), Isabel Haase, Gisela Heide, Audur Jonsdottir, Gedas Kepalas, Petia Knebel, Landschaftsboutique, Peggy Meinfelder, Andreas Mitterer, Walther Schwiete, Gytis Skrudžinskas, Vassiliea Stylianidou, Siegfried Urlberger, Essi Utriainen, Cecilia Maria Vivian, Stefan Wischnewski, Anne Wodtcke

Reda Kaiser, Juratė Keblytė, Lijana Ribinskaitė, Sandra Sarsevičiutė, Daiva Talačkaitė, Aistė|Donatas Valiai, Viltė Vanagaitė, Diana|Benjamin Wittstock

Marcel, Christian Czaputa, Sigrid|Bruno Czaputa, Alma|Alvydas Gilai

IMPRESSUM

IMPRINT

Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung |
this catalogue is published on the occasion of the exhibition
DEBUTANTEN 2008
(Förderprogramm für Künstler und Publizisten vom 24.06.1980)

Bayerisches Staatsministerium für
Wissenschaft, Forschung und Kunst



„Galerie der Künstler“ BBK
BERUFSVERBAND BILDENDER KÜNSTLER
MÜNCHEN UND OBERBAYERN E.V.
Maximilianstraße 42, D-80538 München



In Zusammenarbeit | in collaboration with

Kulturreferat der Landeshauptstadt München
und dem Kulturwerk des Berufsverbandes
Bildender Künstler Niederbayern e.V.



Gefördert von | Sponsored by



LITHUANIAN INSTITUTE



THE MINISTRY OF CULTURE
OF THE REPUBLIC OF LITHUANIA



KONZEPT CONCEPT

Melanie Busch, Georg Elben, Patricija Gilyte

GRAFISCHE GESTALTUNG UND SATZ GRAPHIC DESIGN AND TYPESET- TING

Melanie Busch

AUTOREN AUTHORS

Georg Elben, Dr. Cornelia Gockel

ÜBERSETZUNGEN TRANSLATIONS

Paula Domzalski, Ulf Oeppert, Barbara Tinschert

DRUCK PRINTED by Arx Baltica

1. AUFLAGE 1. EDITION

500

ISBN- 978-3-98 12516-1-6

© PATRICIJA GILYTE
BERUFSVERBAND BILDENDER KÜNSTLER
MÜNCHEN UND OBERBAYERN E.V.
Maximilianstraße 42, D-80538 München