





Ausstellung „Gustav Seitz – Zeichnungen und Skulpturen” 02.08.2014 – 20.09.2014

Pleinair für Bildhauerei 2014. Arbeitsthema „Mensch” 02.08 – 16.08.2014

Konzept, künstlerische Leitung und Koordination | Darius Müller,
Berenika Partum, Magdalena Ziomek-Frąckowiak

Vortrag | Iwona Bigos und Paulina Tsvetanova

9.08.2014

„Möglichkeiten der Präsentation von Bildhauerei in Polen”

| Iwona Bigos (Direktorin der Städtischen Galerie in Danzig).

„Über Sculpture Network – Europas führende Plattform für dreidimensionale Kunst” | Paulina Tsvetanova (Koordinatorin von Sculpture Network, Leiterin der Galerie Kunstgiesserei Flierl, Berlin).

Künstlergespräch | Julia Schleicher und Katarzyna Fober

11.08.2014

Vortrag | Dr. Raimund Hoffmann

12.08.2014

„Gustav Seitz und seine Bedeutung für die figürliche Plastik”

| Dr. Raimund Hoffmann (Kurator der Plastikgalerie Schlosskirche Neustrelitz)

Künstlergespräch | Wojtek Hoeft und Marcin Grzęda

13.08.2014

Künstlergespräch | Edvardas Racevičius und Sarah Hillebrecht

14.08.2014

Künstlergespräch | Kasia Ozga und Joseph Marr

15.08.2014

Ausstellung „Who Is Afraid of Figurative Sculpture?” 16.08.2014 – 16.09.2014

Schloß Trebnitz

Internationales Archiv für Heilpädagogik

Kuratorinnen | Berenika Partum, Magdalena Ziomek-Frąckowiak

Wystawa „Gustav Seitz – rysunki i rzeźby” 2.08–20.09.2014

Plener rzeźbiarski 2014. Temat „Człowiek” 2–16.08.2014

Koncepcja i koordynacja | Darius Müller, Berenika Partum,
Magdalena Ziomek-Frąckowiak

Wykład | Iwona Bigos i Paulina Tsvetanova

9.08.2014

„Możliwości prezentacji rzeźby w Polsce” | Iwona Bigos
(dyrektorka Gdańskiej Galerii Miejskiej)

„Sculpture Network – europejska platforma sztuk przestrzennych” | Paulina Tsvetanova (koordynatorka platformy Sculpture Network i współpracowniczka galerii Kunstgiesserei Flierl w Berlinie)

Rozmowa z artystami | Julia Schleicher i Katarzyna Fober

11.08.2014

Wykład | Dr Raimund Hoffmann

12.08.2014

„Gustav Seitz i jego znaczenie dla rzeźby figuralnej”

| Dr Raimund Hoffmann (kurator galerii rzeźby Schlosskirche Neustrelitz)

Rozmowa z artystami | Wojtek Hoeft i Marcin Grzęda

13.08.2014

Rozmowa z artystami | Edvardas Racevičius i Sarah Hillebrecht

14.08.2014

Rozmowa z artystami | Kasia Ozga i Joseph Marr

15.08.2014

Wystawa „Who Is Afraid of Figurative Sculpture?” 16.08–16.09.2014

Zamek w Trebnitz

Międzynarodowe Archiwum Pedagogiki Specjalnej

Kurorki | Berenika Partum, Magdalena Ziomek-Frąckowiak



Das Projekt wird aus Mitteln des Europäischen Fonds für Regionale Entwicklung im Rahmen des Operationellen Programms der grenzübergreifenden Zusammenarbeit Polen (Wojewodschaft Lubuskie) – Brandenburg 2007 – 2013, Small Project Fund und Netzwerkprojektfonds der Euroregion Pro Europa Viadrina, kofinanziert.

Projekt współfinansowany ze środków Europejskiego Funduszu Rozwoju Regionalnego w ramach Programu Operacyjnego Współpracy Transgranicznej Polska (Województwo Lubuskie) – Brandenburgia 2007–2013, Fundusz Małych Projektów i Projekty Sieciowe w Euroregionie Pro Europa Viadrina.

Grenzen überwinden durch gemeinsame Investition in die Zukunft.

Pokonywać granice poprzez wspólne inwestowanie w przyszłość.

Menschen
Zeit
Ort
wie



Schloß Trebnitz
Bildungs- und Begegnungszentrum e.V.

Liebe Freundinnen und Freunde von Schloß Trebnitz, sehr geehrte Damen und Herren,

vom 2. – 16. August 2014 fand im Schloß Trebnitz ein deutsch-polnisches Pleinair-Treffen statt. Begleitet von Gesprächen und Vorträgen erstellten ausgewählte Künstler Beiträge, die anschließend in einer Ausstellung präsentiert wurden. Den wesentlichen thematischen Schwerpunkt setzte dabei das Werk des bekannten Bildhauers Gustav Seitz.

Ich freue mich sehr, dass das Pleinair mit einer Ausstellung von Zeichnungen und Plastiken von Gustav Seitz eröffnet wurde. In diesem Katalog werden neben den Ergebnissen des Pleinairs auch Zeichnungen und Bronze-Plastiken von Gustav Seitz präsentiert, die in der Ausstellung zu sehen waren. Darunter befand sich z.B. die bekannte Bronze-Skulptur „Käthe Kollwitz“ aus dem Jahre 1958 und die lebensgroße „Stehende mit Gewand“ aus dem Jahre 1948. Die Besucher bekamen aber auch speziell für Trebnitz gegossene Bronzen von Seitz zu sehen: die „Schreitende“ aus dem Jahr 1949 und einen Porträtkopf von Thomas Mann aus dem Jahr 1954.

Das Pleinair endete am 16. August 2014 mit der Verleihung des Gustav Seitz Preises und der Eröffnung der Ausstellung „Who Is Afraid of Figurative Sculpture?“. Diese Ausstellung hat acht inspirierende zeitgenössische künstlerische Positionen zum Thema der menschlichen Figur in der Skulptur versammelt. Entstanden aus der Einladung für das diesjährige Pleinair-Treffen im Schloß Trebnitz wurden aus über hundert eingegangenen Zuschriften acht KünstlerInnen ausgewählt, die sich auf unterschiedliche Weise mit dem Wesen des Menschen in der Skulptur auseinandersetzten. Für eine Bildungsstätte ist selbstverständlich der Lernprozess genauso wichtig wie das Ergebnis am Ende eines Seminars. Umso glücklicher war ich als ich diese qualitativ hervorragenden Kunstwerke sah und mitbekam, dass die Arbeiten es auch vermocht haben, sehr unterschiedlich an bildender Kunst interessierte Menschen zu begeistern.

Das Projekt bildete einen Auftakt für kommende Aktivitäten eines geplanten Gustav Seitz Zentrums in Trebnitz. Zukünftig wird hier der Nachlass des großen deutschen Bildhauers dem Publikum zugänglich gemacht und in einzelnen Ausstellungen präsentiert werden.

Ich freue mich sehr über diesen spannenden Auftakt und wünsche der Gustav Seitz Stiftung und uns viele interessierte Besucher, damit die Werke, aber auch die Erinnerung an die Person Gustav Seitz, noch sehr viele Menschen berühren.

Darius Müller | Leiter, Schloß Trebnitz, Bildungs- und Begegnungszentrum e.V.

Drogie przyjaciółki i drodzy przyjaciele Zamku w Trebnitz, szanowne panie i panowie!

Między 2 a 16 sierpnia 2014 roku w Zamku w Trebnitz odbyło się polsko-niemieckie spotkanie plenerowe. Zaproszeni artyści mieli okazję włączyć się do rozmów, wysłuchać wykładów, a na koniec zaprezentować efekty swojej pracy na specjalnie zorganizowanej wystawie. Istotny nacisk podczas pleneru został położony na twórczość znanego rzeźbiarza Gustava Seitzza. Bardzo się cieszę, że spotkanie zostało otwarte wystawą rysunków i rzeźb tego wybitnego niemieckiego artysty. Wśród nich znalazły się między innymi znana rzeźba z brązu „Käthe Kollwitz” z 1958 roku i naturalnej wielkości „Stojąca w szacie” z 1948 roku. Odwiedzający mogli też zobaczyć odlane specjalnie dla Trebnitz rzeźby z brązu: „Kroczącą” z 1949 roku i portret Thomasa Manna z 1954 roku. Część z tych dzieł została również zaprezentowana w katalogu poświęconemu wystawie poplenerowej.

Plener zakończył się 16 sierpnia 2014 roku przyznaniem Nagród Gustava Seitzza i wernisażem wystawy „Who Is Afraid of Figurative Sculpture?”. Przedstawiono na niej osiem inspirujących prac artystycznych na temat figury ludzkiej w rzeźbie, które powstały podczas tegorocznego spotkania plenerowego w Zamku w Trebnitz. Spośród ponad setki nadesłanych zgłoszeń wybrano ośmioro artystów, konfrontujących się w różny sposób z istotą człowieka w rzeźbie. Dla placówki edukacyjnej takiej jak nasza ważny jest nie tylko sam proces uczenia, lecz także jego rezultat. Dlatego byłem bardzo szczęśliwy, kiedy zobaczyłem wspaniałe jakościowo dzieła, które mogą zachwycać ludzi interesujących się sztuką plastyczną.

Projekt jest wstępem do dalszych działań, jakie planuje Centrum Gustava Seitzza w Trebnitz. W przyszłości chcemy udostępniać tutaj spuściznę tego wielkiego niemieckiego rzeźbiarza i prezentować ją podczas poszczególnych wystaw.

Bardzo się cieszę, że ten początek okazał się tak owocny. Życzę Fundacji Gustava Seitzza i nam samym wielu gości, aby dzieła Gustava Seitzza i wspomnienia o nim były wciąż żywe i poruszające.

Dariusz Müller | Dyrektor Zamku w Trebnitz



Gustav Seitz

Käthe Kollwitz | Bronze | Brąz | 1958

Letztes Liebespaar | Lithographie

Ostatnia para miłosna | Litografia | 1969



Seitz
69



Gustav Seitz

Schreitende | Bronze

Krocząca | Brąz | 1949





Gustav Seitz

Tadeusz Kantor

■ Bronze ■ Brąz ■ 1961

Gustav Seitz im Atelier am Steinplatz

■ Berlin, 1949 ■ Fot.: Ewald Gniska

Gustav Seitz w swojej pracowni
na Steinplatz



(Post)-konzeptuelle Materialität

Karolina Majewska

In seinem Aufsatz „*Dispersion*“ (2008) schreibt der amerikanische Künstler Seth Price, dass jedes Kunstobjekt heute durch das Wort vermittelt wird und in diesem Sinne ist Kunst heute post-konzeptuell. Solch eine Annahme, die sicher in gewisser Weise treffend ist, scheint jedoch recht allgemein zu sein – schließlich wird alles in der logozentrischen Gegenwart durch das Wort vermittelt. Post-konzeptuelle zeitgenössische Kunst sollte vielmehr durch historische Methoden präzisiert werden: Die Kunst ist post-konzeptuell, da sie in der Zeit nach der konzeptuellen Kunst stattfindet, welche eine tautologische Praktik war, die logische Konsequenzen aus dem Prozess der Selbsterkenntnis und Selbstreflexion in der Kunst herauslöste. Der britische Philosoph Peter Osborne schlägt hingegen vor, jede Kunstproduktion, die heute entsteht, als post-konzeptuell zu beurteilen, indem er betont, dass es sich dabei vor allem um einen postulativen Blick handelt und keinen beschreibenden.

Nicht alle zeitgenössischen KünstlerInnen hingegen würden sich selbst als „post-konzeptuell“ arbeitend definieren. Nach der Auffassung von Osborne ist der Post-Konzeptualismus ein gewisses Postulat, das durch die Kunst definiert wurde. Der Kritiker verbindet Post-Konzeptualismus in der Kunst mit dem Status, der Repräsentation, oder vielmehr Präsentation (Darstellung) der geopolitischen Gegenwart. Kunst interpretiert neue Gesamtheiten, die durch Fragmente und Module zeitgenössischen Daseins geschaffen werden. Mit anderen Worten, zeitgenössische Kunst ist post-konzeptuell, weil sie die Funktion erfüllt, Wirklichkeit zu konstruieren und sie auszudrücken.¹ Es geht also nicht um die Besonderheit der Beziehung von Kunst mit Materialität oder um jeglichen Dialog mit dem historischen Prozess der Dematerialisierung des Kunstobjekts, welche durch Lucy R. Lippard in ihrem Text von 1967 (*The Dematerialisation of the Art Object*) beschrieben wurde. Trotz der Revolution durch die Konzept-Kunst der späten 60er Jahre und Anfang der 70er Jahre, handeln zeitgenössische KünstlerInnen gegen die materielle Umwandlung. Der Gegenstand ist aus dem Kunstfeld nicht verschwunden und wird unaufhörlich und immer wieder in neuen Formulierungen genutzt: Angefangen von beispielsweise immer wieder „zurückkehrender“ gegenständlicher Malerei, von Installationskunst, der Geschichtsphilosophie bis hin zur Figuration. Jedoch ist es ein Gegenstand mit einem speziellen Status, der nur ein Element darstellt – nicht zwangsläufig ein zentrales – im Prozess der Produktion oder Präsentation von Kunst. Im erwähnten bekannten Text schreibt Lucy Lippard:

As more and more work is designed in the studio but executed elsewhere by professional craftsman, as the object becomes merely the end product, a number of artists are losing interest in the physical evolution of the work of art. The studio is again becoming a study.²

Der durch Lippard skizzierte Weg der Entwicklung der Kunst der Neoavantgarde hat zu einer definierten Form geführt, die L. Lippard als Herabstufung (Deskilling) beschreibt. Jedoch sollte man an dieser Stelle anmerken, dass die radikale Umformung des Begriffes „Fähigkeiten“ (skills) schon viel früher begann. Man kann behaupten, dass der Angriff auf die Künstler auf ihre vermeintlich fehlenden Fertigkeiten, einer der tragenden Gedanken war, der die Entstehung der Modernität herbeigeführt hat. Im postmedialen Zeitalter wurde die Frage um technische/handwerkliche Fähigkeiten im Grunde genommen aufgehoben, oder als Teil einer konservativen Kunstkritik verbannt: die individuelle Realisierung des Werkes wurde zur eigenen Wahl und nicht zur Zwangsläufigkeit. Die zeitgenössischen Künstler verzichten somit häufig auf Handlungen die eine Bearbeitung des Materials erfordern und konzentrieren sich auf eine konzeptuelle Arbeit, die auf der Bedeutung der produzierten Formen basiert. Um es mit Lucy Lippards Worten zu beschreiben, man kann feststellen, dass das Künstleratelier heute mehr und mehr zur Warhol'schen Fabrik wird. Die Handarbeit, nimmt als eine anachronistische Wahl in diesem Sinne eine kritische Dimension ein – welche sich von den vorherrschenden Formulierungen der aktuellen Kunstproduktion distanziert. Auf die Frage, auf welche Weise in der zeitgenössischen Kunst die *Konzeptualität* mit der *Materialität* zusammenhängt, kann man auf mehreren Ebenen antworten: Auf der medialen (die mit einzelnen Medien verbunden

1. P. Osborne, „Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art“, London 2013

2. L.R. Lippard, J. Chandler, „The Dematerialization of Art“, [w:] „Conceptual Art: A Critical Anthology“, ed. A. Alberro, B. Stimson, Cambridge – London 1999

ist) der institutionellen oder philosophischen, wenn man den ontologischen Status erforscht. Der jedoch am meisten intensive als auch problematische Zusammenhang zwischen dem Konzeptuellen und dem Material realisiert sich natürlich im traditionellen Medienbereich wie der Malerei oder Skulptur. Es scheint in diesen Zusammenhang interessant, sich die Beziehung zwischen diesen beiden Begriffen durch das Prisma der postulativen Definition von Post-Konzeptualität, wie sie durch Osborne vorgeschlagen wurde, näher anzuschauen.

FIGURATION ALS RADIKALE MATERIALITÄT

Die Genealogie der zeitgenössischen Skulptur hängt von dem Wandel ab, der mit der Kritik an der Skulptur einherging, welcher gleichzeitig mit der Kritik am Bild stattgefunden hat: die ausschlaggebenden Momente sind der Konstruktivismus und der sich daraus ergebende – Minimalismus. Die aus der Skulptur entnommene menschliche Figur, welche durch die Jahrhunderte ein zentrales Thema der westlichen bildhauerischen Tradition war, schritt in die postmediale Kunst durch die Seitentür wieder hinein: als ein Element (ein hauptsächliches Element, als einziges oder als eines von vielen) in multimedialen Realisationen. Wenn wir die Genealogie der zeitgenössischen figurativen Skulptur analysieren wollen, müssen wir gleichzeitig zwei voneinander getrennte Traditionen in Betracht ziehen: Auf der einen Seite die sich aus der avantgardistischen und neoavantgardistischen Tradition herausgebildete Kritik des Mediums und die damit zusammenhängenden auflösenden Impulse, die zur Dematerialisierung des Objekts im Zeichen der Fetischisierung des Prozesses führten. Auf der anderen Seite wiederum haben wir konstruktive Prozesse, die mit der Tradition der Pop-Art und Body-Art zusammenhängen, und die wiederum mit der Tradition der narrativen gesellschaftlich engagierten Kunst im Sinne von Edward Kienholz. Das Zusammentreffen dieser beiden Wege in der zeitgenössischen, post-konzeptuellen Skulptur ist ein Ausdruck des Zusammenwirkens von theatralischem Idiom (Minimalismus) und der Überarbeitung der kulturellen Repräsentation (Pop-Art).

Das zeitgenössische Antlitz der Figuration, welches in Werken von Künstlern wie z.B. Maurizio Cattelan, Jeff Koons, Isa Genzken, Katharina Fritsch, Thomas Schütte oder Martin Honert vorkommt – beschreibt der Direktor der Hayward Gallery in London, Ralph Rugoff, als ein rhetorisches und an gesellschaftlichen Konventionen der Präsentation interessiertes Wirken und weniger als Repräsentation des menschlichen Körpers als solchem. Rugoff diagnostiziert in seinem Text, der im Ausstellungskatalog „Human Factor“ erschienen ist, eine Rückkehr der Figuration in der zeitgenössischen Skulptur, welche das Medium der menschlichen Figur dazu nutzt, die kulturelle Dynamik, die gesellschaftliche und politische Identitäten formt, zu erforschen. Figuration, welche „im größeren Kontext“ der Praktiken verschwunden ist, die auf Medienkritik und Institutionskritik basiert, kehrt in Arbeiten zurück, die sich bewusst auf „Zeitlosigkeit“ künstlerischer Konvention beziehen. Zeitgenössische Künstler nähern und entfernen sich von der Form der menschlichen Figur, indem sie Störungen, Zusätze oder Elemente verbinden oder sie suggerieren gelegentlich nur ihre Anwesenheit. Die definierte gestaltete Figur ist häufig einem theatralischen Chaos des präsentierten Materials gegenübergestellt. Solch eine Dialektik der Anwesenheit und Abwesenheit ist grundlegend für den Sinn der Entstehung solcher Arbeiten.

In das Selbstverständnis der figurativen Skulptur wurde ein Postulat der zeitlosen Dauer der Figur eingeschrieben, fixiert in einem stabilen, langlebigen Material. Indem das Element der „persönlichen“ Ausführung hinzugezogen wurde, welches in dem Verlust der semantischen Neutralität, heute eine bewusste künstlerische Entscheidung ist, die den Sinn der Arbeit ausmacht – wird die vergangene Zeit des Künstlers/der Künstlerin eingeführt, die Zeit der Arbeit des Autors. Objekte/Skulpturen, die selbstständig durch Künstler geschaffen werden, sind durch eine instabilen Zeitlichkeit charakterisiert, die durch die Spannung zwischen der Gegenwart (Anwesenheit) und Vergangenheit (ihrer Arbeit) und ebenso projizierten Zukunft (das, was gerade passiert) erzeugt wird.

Wenn Osborne über die ontologische Besonderheit des „zeitgenössischen“ schreibt, dann weist er auf sein hetero-chronisches Element hin, welches durch Kritik definiert ist, als *temporal dimension of general heteronomy*. It marks – schreibt der Kritiker – *both the moment of disjunction within disjunctive unity of the historical present and the existential disjunctiveness of the presentness itself*.³

In diesem Sinne, wenn man die Überlegungen Osbornes fortführt, dann ist die figurative Skulptur eine postkonzeptuelle Praxis, weil sie den ontologischen Zustand des Zeitgenössischen ausdrückt (präsentiert). Bildhauerei, das Formen eines Gegenstandes, kann man in einem breiten kulturellen Kontext als einen bewusst anachronistischen künstlerischen Gestus deuten, oder wie W.J.T. Mitchell schreibt, auch als eine Geste der Polemik.⁴ In der von Hypermedialen und durch Überflutung von Bildern vorherrschenden Realität schneidet uns die Technologie den unvermittelten Kontakt mit der Welt ab. Die Technik prägt nicht nur die Darstellung der

3. P. Osborne, op.cit.

4. W.J.T. Mitchell, „What Sculpture Wants“, [w:] J. Hutchinson, E.H. Gombrich, L.B. Njatin, W.J.T. Mitchell, „Antony Gormley“, London 2000

Repräsentation der Wirklichkeit, sondern vielmehr die Realität an sich. Davon zeugen solche Begriffe wie *mixed reality* oder *augmented reality* oder der Terminus *physibles*, der Dinge beschreibt, die durch 3-D Druck produziert werden. Die Beziehung mit der materiellen Welt wird so immer komplexer – sie geht über die Dialektik der Schöpfung der Welt und die erstellte Welt hinaus. Sie erfordert jedoch auch eine unaufhörliche Reflexion. Laszlo Maholy-Nagy, der Klassiker des Modernismus, schrieb über die traditionellen Formulierungen der Fotografie, indem er auf die analytische Funktion von anachronistischen Praktiken hinwies:

Die schöpferischen Möglichkeiten neuer Dinge werden am häufigsten durch eben solche Formen, alte Instrumente und die Bereiche der Kreativität entdeckt, die in ihrer Entstehung im Grunde genommen ihrer Daseinsberechtigung beraubt worden sind.⁵

Zeitgenössische Skulptur, welche ihrer Daseinsberechtigung beraubte manuelle Arbeit nutzt, rekonfiguriert die „materielle“ Bedeutung durch die am meisten fortgeschrittenen technologischen Formen der Produktion. Sie problematisiert auch die aktuellen Formen der Re-Produktion. W.J.T Mitchell beschreibt, indem er sich auf den kanonischen Text von Walter Benjamin bezieht, die Gegenwart als eine Zeit der bio-kybernetischen Reproduktion.

Das Material, mit welchem heute die Welt (re)produziert wird sind organische Substanzen, Proteine und Zellen, DNA. Biokybernetik überschreibt aufs neue die dialektische Tradition zwischen der Natur und Kultur, welche sich miteinander noch intensiver koppeln und so manches mal eine neue Qualität erzeugen, die nicht mehr zu trennen ist. Die Skulptur, insbesondere figurative Skulptur, stellt ein nicht aktuelles Ausgangsmodell dieser verknüpften Beziehung dar – aus dem Chaos der Natur, des Materials – hat die menschliche Hand eine Form herausgebracht und schafft eine Ordnung. Man könnte sagen, dass die Schaffung einer Skulptur ein immer wieder aufs neue aufgeführtes Ritual ist, Kultur zu erschaffen. Hier setzt sich auch das Konservative dieses Mediums fest, welches hartnäckig an der Beziehung zwischen der nicht-digitalen und nicht-medialen Realität festhält, gewissermaßen die sich verwandelnde Welt ignorierend.

Die Tatsache, eine Arbeit zu schaffen, die durch das Formen einer Materie bestimmt ist, lenkt den Blick des Betrachters auf Materialität. Jedoch existiert in der gegenwärtigen Kultur, kein Konzept des menschlichen Körpers ohne dass man ihn näher bestimmt- es ist immer ein geschlechtlicher Körper (gendered), ein medizinischer, ein alter – was eine konstruktivistische Identität eines gegenwärtigen Subjekts bedingt.

The human body has come to seem like infinitely malleable assemblage of prostheses and spare parts, an expression of ‘post human’ sensibility and a ‘cyborg’ consciousness.⁶

Jedoch ist die Skulptur nicht nur eine anachronistische Praxis im Kontext einer inneren Entwicklung der Kunst – sondern gleichzeitig auch gegenüber dem Zustand einer zeitgenössischen Subjektivität, die in der Beziehung von der Natur zur Kultur immer komplizierter wurde. Dieser Anachronismus ist die Garantie einer Unabhängigkeit gegenüber thematischen Mustern zum Thema gegenwärtiger Kultur – Skulptur befasst sich nicht mit der Repräsentation des kulturellen Status Quo, sondern bleibt vielmehr eine intime Sphäre, eine individuelle und unmittelbare Sphäre des Kontakts mit dem Material.

Die Bildhauerei als Handlung, ist auch eine kritische Praxis im Verhältnis zur Ökonomie der Kunstwelt. Das zeitgenössische „Bildhauern“ wurde von der Kunstsphäre zur Sphäre der manuellen Arbeit abkommandiert– im Prozess der Kunstproduktion wird der Auftrag einer Maschine oder Mitarbeitern aufgetragen. Ein interessantes Beispiel dieser Abhängigkeit ist z.B. die Beziehung von Maurizio Cattelan und seinem Mitarbeiter, dem Bildhauer von Wachsfiguren Daniel Druet. In dieser Beziehung bleibt Cattelan eine „Marke“ welche ein kulturelles Kapital besitzt – Druet hingegen, ist ein Besitzer von „Fähigkeiten“. Pawel Althamer hat bei der Realisierung seiner Arbeit *Almech* (Deutsche Guggenheim Berlin) dem Publikum die Rolle eines gegenwärtigen unbegabten Künstlers in einer performativen Form präsentiert – er spielte den Zeremonienmeister, hat die Räumlichkeiten der Galerie verlagert in einen Raum in dem der Künstler als Schöpfer im weißen Kittel von einer Gruppe von Bildhauern/Subunternehmen umgeben ist. Auf die Frage der Kuratorinnen der Ausstellung „Who Is Afraid of Figurative Sculpture“? kann man hingegen wie folgt antworten – alle haben Angst, die das subversive Potential der anachronistischen Praktiken nicht verstehen, oder diejenigen, die fürchtend vor der Gegenwart, immer noch an der modernistischen Verfolgung der Zukunft teilnehmen.

5. Zitat nach W. Benjamin, „Kleine Geschichte der Fotografie“ (Kleine Geschichte der Fotografie), [w:] W. (in) Benjamin, „Der Engel der Geschichte“, Poznań 1996

6. W.J.T. Mitchell, op.cit.

Postkonceptualna materialność

Karolina Majewska

W swoim esej „Dispersion” z 2008 roku Seth Price pisze, że każdy obiekt sztuki jest dziś mediowany przez słowo i w tym sensie sztuka jest dzisiaj postkonceptualna. Takie założenie, choć trafne, wydaje się jednak zbyt ogólne – wszystko przecież jest mediowane przez słowo w logocentrycznym porządku współczesności. Postkonceptualność sztuki współczesnej powinna zostać raczej doprecyzowana w sposób historyczny – sztuka jest postkonceptualna, ponieważ dzieje się po historycznym konceptualizmie, który był tautologiczną praktyką wyprowadzenia logicznych konsekwencji z procesu autoanalizy i autorefleksji w sztuce. Peter Osborne proponuje postrzegać każdą sztukę tworzoną współcześnie jako postkonceptualną, podkreślając, że jest to przede wszystkim spojrzenie postulatywne, a nie opisowe. Nie wszyscy artyści tworzący współcześnie przyjęliby automatycznie dopowiedzenie – artyści postkonceptualni. Krytyk łączy postkonceptualność sztuki z jej statusem jako reprezentacji, a raczej prezentacji (*Darstellung*) geopolitycznej współczesności. Sztuka dokonuje interpretacji nowych całości tworzonych przez fragmenty i moduły współczesnej egzystencji. Innymi słowy, sztuka współczesna jest postkonceptualna, ponieważ spełnia funkcje konstruowania i wyrażania współczesności¹. Nie chodzi tu więc o specyfikę jej relacji z materialnością, jakkolwiek dialog z historycznym procesem dematerializacji obiektu sztuki, opisanym przez Lucy R. Lippard i Johna Chandlera w tekście „The Dematerialization of Art” z 1968 roku. Mimo konceptualnej rewolucji późnych lat 60. i początku 70. współcześni twórcy działają przeciwko entropii materialnego. Przedmiot nie zniknął z pola sztuki i jest nieustannie powoływany w nowych formułach: począwszy od ogłaszanych regularnie powrotów malarstwa, przez sztukę instalacji, zwrot historiozoficzny, na powrocie figuracji skończywszy. Jest to jednak przedmiot o specyficznym statusie, stanowiący jedynie element – niekoniecznie centralny – procesu produkcji lub prezentacji sztuki. We wspomnianym, klasycznym już, tekście Lippard i Chandler pisali:

As more and more work is designed in the studio but executed elsewhere by professional craftsman, as the object becomes merely the end product, a number of artists are losing interest in the physical evolution of the work of art. The studio is again becoming a study².

Zarysowana przez Lippard i Chandlera trajektoria rozwoju sztuki neoawangardowej doprowadziła do kondycji określonej jako oddolnienie (*deskilling*). Należy jednak zauważyć, że radykalna transformacja pojęcia umiejętności (*skills*) rozpoczęła się dużo wcześniej. Można powiedzieć, że atakowanie artystów za rzekomy brak umiejętności było jednym z bóli towarzyszących narodzinom nowoczesności. W epoce postmedialnej pytanie o umiejętności techniczne zostało właściwie zniesione lub relegowane do konserwatywnej części krytyki artystycznej; indywidualna realizacja pracy stała się wyborem, nie zaś koniecznością. Współcześni artyści bardzo często rezygnują więc z działań wymagających umiejętności przekształcania materii, koncentrując się na koncepcyjnej pracy dokonywanej na znaczeniach produkowanych form. Parafrazując Lucy R. Lippard i Johna Chandlera, można stwierdzić, że dzisiaj studio staje się w mniejszej lub większej skali Warholowską fabryką. Praca rąk, będąc anachronicznym wyborem, zyskuje w tej konstelacji wymiar krytyczny – dystansujący wobec dominujących formuł produkcji sztuki. Na pytanie o to, w jaki sposób w sztuce współczesnej konceptualne jest związane z materialnym, można próbować odpowiedzieć na kilku płaszczyznach: medialnej (związanej z poszczególnymi mediami), instytucjonalnej czy filozoficznej, badając ich ontologiczny status.

Najbardziej intensywna i zarazem problematyczna relacja między konceptualnym a materialnym realizuje się oczywiście w obszarze tradycyjnych mediów takich jak malarstwo czy rzeźba. Interesujące wydaje się przyjrzenie tej relacji w kontekście współczesnej rzeźby figuratywnej postrzeganej przez pryzmat postulatywnej definicji postkonceptualności zaproponowanej przez Osborne’a.

1. P. Osborne, „Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art”, London 2013

2. L.R. Lippard, J. Chandler, „The Dematerialization of Art”, [w:] „Conceptual Art: A Critical Anthology”, ed. A. Alberro, B. Stimson, Cambridge – London 1999

FIGURACJA JAKO RADYKALNA MATERIALIZACJA

Genealogia rzeźby współczesnej jest heteronomiczna i wiąże się z przemianami, które można określić jako krytykę rzeźby przeprowadzoną analogicznie do krytyki obrazu; jej definiujące momenty to konstruktywizm i czerpiący z niego minimalizm. Wyparta z obszaru rzeźby figura ludzka, która przez stulecia stanowiła główny temat zachodniej tradycji rzeźbiarskiej, wkroczyła w obszar postmedialnej sztuki bocznymi drzwiami: jako element (główny, jedyny lub jeden z wielu) multimedialnych realizacji. Analizując genealogie współczesnej rzeźby figuratywnej, musimy zatem wziąć pod uwagę dwie odrębne tradycje: z jednej strony wywodzącą się z tradycji awangardowej i neoawangardowej krytykę medium i związane z nią dekonstruujące impulsy, prowadzące do dematerializacji obiektu na rzecz fetyszyzacji procesu, z drugiej zaś – impulsy konstruktywne, związane z tradycjami pop i body artu, a także z tradycją narracyjnej sztuki zaangażowanej społecznie spod znaku Kienholza. Spotkanie tych dwóch trajektorii we współczesnej, postkonceptualnej rzeźbie jest wyrazem połączenia idiomu teatralizacji (minimalizm) z przepracowaniem kulturowej reprezentacji (pop art).

Współczesne oblicze figuracji, pojawiającej się w pracach artystów takich, jak Maurizio Cattelan, Jeff Koons, Isa Genzken, Katharina Fritsch, Thomas Schütte czy Martin Honert, zostało określone przez Ralpha Rugoffa jako retoryczne, gdyż zainteresowane społecznymi konwencjami prezentacji, nie zaś reprezentacją ludzkiego ciała jako takiego. Rugoff w swoim tekście towarzyszącym wystawie „Human Factor” diagnozuje swoisty zwrot w kierunku figuracji w rzeźbie współczesnej, wykorzystującej medium figury ludzkiej do badania kulturowej dynamiki kształtowania społecznych i politycznych tożsamości. Figuracja, która zniknęła w poszerzonym polu praktyk skupionych na krytyce medium i krytyce instytucjonalnej, powraca w pracach świadomie odwołujących się do „bezczasowości” tej artystycznej konwencji.

Współcześni artyści zbliżają się i oddalają się od formuły figury ludzkiej, stosując przeróżne dysrupcje, naddatki, łącząc elementy, niekiedy zaledwie sugerując jej obecność. Zdefiniowana, ukształtowana figura, przeciwstawiona jest często chaosowi teatralnie zaprezentowanej materii. To ta dialektyka obecności i nieobecności jest zasadnicza dla produkcji sensów ich prac.

W konwencję rzeźby figuratywnej został wpisany postulat ponadczasowego trwania figury utrwalonej w stabilnym, wytrzymałym materiale. Przez włączenie elementu osobistego wykonania, które tracąc swoją semantyczną neutralność, jest dzisiaj świadomą artystyczną decyzją generującą sensy pracy – zostaje wprowadzony także czas przeszły artysty, czas pracy autora. Obiekty/rzeźby wykonane samodzielnie przez artystów cechuje nieustabilizowana czasowość generowana przez napięcie między teraźniejszością (obecności) a przeszłością (ich pracy), a także projektowaną przyszłością (trwanie).

Pisząc o ontologicznej specyfice współczesnego, Osborne wskazuje na jej heterochroniczność zdefiniowaną przez krytyka jako *temporal dimension of general heteronomy*. It marks – pisze krytyk – both the moment of disjunction within disjunctive unity of the historical present and the existential disjunctiveness of the presentness itself³.

W tym sensie, kontynuując rozważania Osborne’a, figuratywna rzeźba jest praktyką postkonceptualną, bo wyrażającą (prezentującą) ontologiczną kondycję współczesności. Rzeźbienie, kształtowanie przedmiotu w szerszym kulturowym kontekście można postrzegać jako świadomie anachroniczny gest artystyczny lub – jak pisze W.J.T. Mitchell – gest polemiczny⁴. W hipermedialnej, nasyconej przez obrazy rzeczywistości technologia odcina nam drogę do niezapóźnionego kontaktu ze światem. Technika nie tylko kształtuje reprezentację rzeczywistości, lecz także rzeczywistość jako taką. Świadczą o tym pojęcia takie, jak *mixed reality*, *augmented reality* czy termin *physibles*, określający przedmioty powstające w drukarkach trójwymiarowych. Relacja ze światem materialnym staje się więc coraz bardziej złożona – wychodzi poza dialektykę tworzenia świata i bycie przez niego tworzoną. Wymaga zatem nieustannej refleksji. Pisząc o tradycyjnych formatach fotografii, klasyk modernizmu László Moholy-Nagy podkreślał analityczną funkcję anachronicznych praktyk:

Twórcze możliwości rzeczy nowych najczęściej są odkrywane przez takie ich formy, stare instrumenty i dziedziny twórczości, które pojawienie się rzeczy nowych w zasadzie pozbawiło racji bytu⁵.

Współczesna rzeźba, która wykorzystuje pozbawioną racji bytu pracę manualną, rekonfiguruje znaczenia materialnego, tworzonego przez najbardziej zaawansowane technologicznie formy produkcji; problematyzuje także aktualne formuły reprodukcji.

3. P. Osborne, op.cit.

4. W.J.T. Mitchell, „What Sculpture Wants”, [w:] J. Hutchinson, E.H. Gombrich, L.B. Njatin, W.J.T. Mitchell, „Antony Gormley”, London 2000

5. Cyt. za W. Benjamin, „Mała historia fotografii” (Kleine Geschichte der Fotografie), [w:] W. Benjamin, „Anioł historii” (Der Engel der Geschichte), Poznań 1996

W.J.T. Mitchell, parafrazując kanoniczny tekst Waltera Benjamina, określa współczesność jako czasy biocybernetycznej reprodukcji. Materiały, z których dzisiaj jest (re)produkowany świat, to substancje organiczne, proteiny, komórki, DNA. Biocybernetyka przepisuje na nowo tradycyjną dialektykę między naturą a kulturą, które sprzęgają się z sobą jeszcze intensywniej i niekiedy tworzą nowe jakości, stając się nie do odseparowania. Rzeźba, szczególnie rzeźba figuratywna, stanowi nieaktualny model wyjściowy tej zapętlonej relacji – z chaosu natury, z materii – ludzka ręka wydobywa kształt, kreuje porządek. Można powiedzieć, że tworzenie rzeźby to za każdym razem odegranie na nowo rytuału tworzenia kultury. Na tym też zasadza się konserwatywność tego medium, które uparcie pozostaje przy relacji z rzeczywistością niecyfrową i niemediowaną, niejako ignorując przeobrażający się świat. Fakt wykonania pracy, ukształtowania materii, przesuwania uwagi widza w kierunku materialnego. Forma figuratywna jest najbardziej ekstremalną formą ukształtowania materii, bo odpowiadającą naturalnej/kulturowej tendencji do antropomorfizacji. Jakkolwiek we współczesnej kulturze concept ludzkiego ciała nie istnieje bez doprecyzowania – jest to zawsze ciało płciowe (*gender*), medyczne, stare – co warunkuje także konstruktywistyczną tożsamość współczesnego podmiotu:

The human body has come to seem like infinitely malleable assemblage of prostheses and spare parts, an expression of 'post human' sensibility and a 'cyborg' consciousness⁶.

Jest zatem rzeźba praktyką nie tylko anachroniczną w kontekście wewnętrznego rozwoju sztuki, lecz także wobec kondycji współczesnej podmiotowości, w której obrębie relacja natury i kultury została dalece bardziej skomplikowana. Anachroniczność ta jest gwarancją niezależności wobec schematów teoretyzowania na temat współczesnej kultury – rzeźba nie zajmuje się reprezentowaniem kulturowego status quo, pozostaje raczej sferą intymną, sferą indywidualnego i bezpośredniego kontaktu z materią. Rzeźbienie jako czynność to także praktyka krytyczna w stosunku do ekonomii świata sztuki. Współcześnie rzeźbienie zostało oddelegowane ze sfery sztuki do sfery pracy manualnej – w procesie produkcji sztuki wykonanie zostaje zlecone maszynom lub współpracownikom.

Ciekawym przykładem tej zależności jest np. relacja Maurizio Cattelana i jego współpracownika, rzeźbiarza figur woskowych Daniela Drueta. W tym układzie Cattelan pozostaje brandem, który posiada kulturowy kapitał, Druet natomiast jest właścicielem „zdolności”. Paweł Althamer w realizacji „Almech” (Deutsche Guggenheim/DB Kunsthalle) zaprezentował publiczności rolę współczesnego, oddolnionego artysty w sposób performatywny – odgrywając mistrza ceremonii, przemierzając przestrzeń galerii w białym kitlu artysty wykonawcy, otoczonego przez grupę rzeźbiarzy podwykonawców.

Na pytanie zadane przez kuratorki wystawy – *who is afraid of figurative sculpture?* – można zatem opowiedzieć następująco: boją się wszyscy ci, którzy nie rozumieją subwersyjnego potencjału anachronicznych praktyk, lub ci, którzy bojąc teraźniejszości, ciągle biorą udział w modernistycznej pogoni za przyszłością.





Who Is Afraid of Figurative Sculpture?

Berenika Partum

Magdalena Ziomek-Frąckowiak

Die Ausstellung mit dem Titel „Who Is Afraid of Figurative Sculpture?“ versammelt acht zeitgenössische künstlerische Positionen aus Deutschland und Polen zum Thema „Die menschliche Figur in der Skulptur“. Sie ist das Ergebnis des Pleinair-Treffens für Skulptur im Jahr 2014, für das sich über hundert internationale Künstlerinnen und Künstler beworben haben, um während eines vierzehntägigen Arbeitstreffens in Schloß Trebnitz auf eine sehr vielfältige Weise das Wesen des Menschen und seine Repräsentation in der Skulptur zu untersuchen. Dieses skulpturale Pleinair hatte durch die Zusammenarbeit mit der Gustav Seitz Stiftung einen engen inhaltlichen Bezug zu dem bekannten deutschen Bildhauer des 20. Jahrhunderts. Die enge Kooperation mit der Gustav Seitz Stiftung und die erstmalige Vergabe des Gustav Seitz Preises an eine Künstlerin oder einen Künstler der Gegenwart, welche/r mit ihren Werken die Tradition der figürlichen Plastik weiterführt, stellte die Kuratorinnen vor zwei wesentliche Fragen. Zum einen, können wir überhaupt heutige Künstlerinnen und Künstler für ein Pleinair gewinnen, das sich mit figurativer Form in der Skulptur in einer Weise auseinandersetzt, die sich über die reine Form erhebt und den Kunstdiskurs um heutige relevante politische wie gesellschaftliche Themen erweitert? Zum anderen, wie können wir das Werk von Gustav Seitz, einem Bildhauer, der unzweifelhaft als prägende Gestalt der deutschen Nachkriegskunst gilt, der jedoch für seine Teilnahme an der Biennale in Venedig 1968 auch heftiger Kritik ausgesetzt war¹, in die heutige Diskussion um zeitgenössische Figuration in der Skulptur einbringen? Gelingt es uns, den zeitgenössischen Künstlern, die mittlerweile mit einem anderen Skulpturbegriff vertraut sind, das Schaffen und Wirken von Gustav Seitz und sein zentrales Thema „Mensch“ als eine gedankliche Inspiration zu vermitteln? Nach den vielen internationalen Zuschriften konnten wir feststellen, dass vielerorts ein großes Interesse und eine hohe Vielfalt in der Beschäftigung mit der menschlichen Figur in der zeitgenössischen Skulptur existieren. Einige KünstlerInnen, die sich bewarben, arbeiten rein figürlich, andere wiederum arbeiten in verschiedenen Medien und die menschliche Figur ist nur eine von ihren zahlreichen Ausdrucksformen. Der Titel der Ausstellung „Who Is Afraid of Figurative Sculpture?“ bezieht sich auf die Problematik der Präsentation figurativer Plastik in der zeitgenössischen internationalen Ausstellungslandschaft. Diese führte bis vor wenigen Jahren ein Schattendasein, war auf Kunstmessen und in Sammlungen kaum zu sehen. In letzter Zeit finden sich jedoch häufiger Ausstellungen, die sowohl den Menschen als auch die Figur in der zeitgenössischen Skulptur auf eine neue Weise thematisieren.² Der Titel will somit aufzeigen, dass die Präsentation figurativer Skulptur heute nicht mehr als der „böse Wolf“ erscheint, den man aus der kuratorischen Praxis verbannen müsse.

Die Ausstellung haben wir so konzipiert, dass der Ort in der Präsentation der Arbeiten eine Rolle spielt. So haben wir gemeinsam mit den KünstlerInnen einen Bezugspunkt zum Ort gesucht und uns mit ihm auseinandergesetzt, worauf die KünstlerInnen auf unterschiedliche Weise reagiert haben. Sowohl die weitläufige Landschaft als auch die Architektur der ehemaligen Gutsanlage, des Schlosses in Trebnitz, inspirierte vor allem jene TeilnehmerInnen, die mit diesem Ort und dem Teil brandenburgischer Geschichte noch nicht vertraut waren.

Die Arbeit der aus Polen stammenden Künstlerin Kasia Ozga mit dem Titel „Testing the Waters“ bezieht sich auf die Landschaftsarchitektur um das ehemalige Herrenhaus. Die in Chicago aufgewachsene und heute in Warschau und Paris lebende Künstlerin, die immer wieder den Ort als Ausgangspunkt ihrer Arbeiten wählt, entwickelte die Stahlkonstruktion einer Hand, die sich in die ländliche Umgebung einfügt und fast zärtlich über dem Teich schwebt. Die fragile Struktur der Handfigur spiegelt sich im Wasser. Die Künstlerin betrachtet diese Spiegelung als Metapher für die beiden Kulturen von Deutschen und Polen, die sich auf Schloß Trebnitz regelmäßig begegnen. In der Gartenlandschaft, die ehemals von dem Botaniker Johann Gottlieb Gleditsch gestaltet wurde, präsentiert sich ebenfalls die Arbeit des polnischen Künstlers Marcin Grzęda. Dieser wählte für seine Arbeit ein Schwangerschaftsmotiv, welches durch den gewölbten Leib der übergroßen Frauenfigur angedeutet wird. Ein Thema der sakralen Kunst wird bei

1. Alfred Hentzen, damaliger Biennale-Kommissar und Direktor der Hamburger Kunsthalle, hatte Gustav Seitz zusammen mit Richard Oelze und Horst Janssen im Jahr 1968 zur Teilnahme nach Venedig eingeladen. Die Auswahl stieß auf heftige Kritik, sie galt als konservativ oder gar reaktionär – ein Affront gegen das Aktuelle, gegen die Avantgarde, schrieben die Zeitungen, in: Spiegel, Nr. 6/1968, 05.02.1968, Gegen den Strom, S. 109.

2. Hier beziehen wir uns z. B. auf zwei aktuelle Ausstellungen: Body Pressure – Skulptur seit den 1960er-Jahren, Hamburger Bahnhof – Museum der Gegenwartskunst, 25.05.2013 – 31.01.2014 oder „The Human Factor“ – The Figure in Contemporary Sculpture, Southbank Centre, 17.06.2014–07.09.2014

Grzęda neu inszeniert. Die große weibliche Figur wendet den Blick mit einer aus der Antike entlehnten Pose auf die Landschaft Brandenburgs. Marcin Grzęda interessiert dabei vor allem der Zwischenzustand menschlicher Gefühle wie fröhlicher Erwartung und Hoffnung bis hin zu den Ängsten, die mit einer Schwangerschaft verbunden sind.

„Das Material bildet die emotionale Grundlage einer Plastik, es gibt ihr den Grundakzent und bestimmt die Grenzen ihrer ästhetischen Wirkung“, sagte einmal der russische Konstruktivist Naum Gabo. Das Thema des Materials beschäftigt auch Joseph Marr, den in Australien geborenen und in Berlin lebenden Künstler, besonders. Marr ist fasziniert von Zucker als Material. Er forschte lange über Lufttemperatur und Erwärmung, um diesen vergänglichen Stoff konservieren zu können. Dabei nutzt er aktuelle technische Möglichkeiten, um ästhetisierende Büsten aus Zucker zu erschaffen, die ebenfalls an die Antike angelehnt sind. Vorlagen bieten ihm jedoch Frauen aus der Mode- und Glamourwelt, die für das Gefühl der Begierde stehen. Marr nutzte die architektonischen Elemente des Schlosses, um die Büsten (Titel „Laura“) wie ein architektonisches Element in die Struktur des Hauses einzubringen. Ein ähnliches Prinzip des Einfügens in die Architektur wählte der in Polen geborene und in Berlin lebende Künstler Wojtek Hoeft, indem er seine Arbeit mit dem Titel „Visitor“ an der Innendecke eines Seitengangs im Schloß anbrachte. Er griff dabei die Architektur des Hauses auf und machte sie ebenfalls zum Ausgangspunkt seiner Arbeit. Er zitiert dadurch den an der Decke angebrachten Stuck des Treppengeschosses. Der Ort, an dem sein Relief hängt, ist, im Gegensatz zu dem historischen Geschoss, das bereits durch ein Relief verziert ist, von geschichtlichen Spuren weitgehend befreit.

Auf die von Leistungsdruck und immer wieder neuen Erwartungen geprägte Welt reagiert die Bremer Künstlerin Sarah Hillebrecht. In ihrer Trebnitzer Arbeit mit dem Titel „Balance“ stellt sie, wie in allen ihren Arbeiten, aktuell gesellschaftspolitische Fragen. Ihre männliche Holzgestalt überdehnt den Körper nach hinten und stürzt fast von ihrem Sockel. Die Füße fast am Abgrund, würde nur ein kleiner Schritt genügen und die männliche Gestalt, deren Blick nur nach vorne und oben gerichtet ist, so als würde sie die Gefahr nicht sehen, kippte nach hinten. Der Sockel ist in diesem Sinne bei Hillebrecht keine gewünschte Überhöhung des Werkes im klassischen Sinne einer Skulptur, sondern unterstreicht den Gedanken des Abgrunds. Der Sockel könnte auch als ein Berg verstanden werden, den der Mensch in seiner Leistungsorientiertheit immer höher erklimmen will. Hillebrecht setzt als Einzige der Teilnehmerinnen viel Farbe ein. Gerade durch den Einsatz von Farbe und deren Auswahl in ihrer Skulptur wird die Alltagsnähe dieser Arbeit wahrgenommen.

Die in Halle arbeitende Künstlerin Julia Schleicher präsentierte im ersten Geschoss des Schlosses ihre Arbeit mit dem Titel „Animalicus“, die sie ebenfalls in Trebnitz geschaffen hat. Ihr „Animalicus“ ist ein aus Holz ausgehobelter Mischwesen, das zwischen einer menschlichen/männlichen, tierischen und maschinellen Gestalt schwankt. Sie lässt die alte Frage wieder aufleben, wie viel Tier im Menschen steckt beziehungsweise wie viel Mensch im Tier, aber auch wie stark wir heute von Technik geprägt sind. Manchmal sind menschliche Handlungen auch vollkommen mechanisch. Tieren werden menschliche Eigenschaften nahegelegt, Menschen agieren animalisch. Dabei scheint die Figur gerade im Begriff zu sein, sich von einem Zustand in den anderen zu verwandeln. Wird das Tier hier gerade zum Menschen oder ist der Mensch gerade dabei eine tierische Gestalt anzunehmen? Die Position stellt die Fragen, wo der menschliche Körper endet und der tierische beginnt und wo die Grenzen zu ziehen sind? Die Fragen bleiben offen und bieten somit eine Fülle an Interpretationsmöglichkeiten. Im gleichen Geschoss präsentierte sich auch die Arbeit der polnischen Künstlerin Katarzyna Fober. Fober bediente sich der klassischen Formsprache und modellierte die liegende Figur einer Frau. Dabei möchte die aus Cieszyn/Polen stammende Künstlerin das universelle menschliche Gefühl von Schuld und Buße untersuchen. Sie verzichtet bei der Präsentation bewusst auf ein Postulat und findet damit eine Einheit zwischen Kunst und Leben. Durch die explizierte Negierung einer Abgrenzung im Umraum (der Torso ist durch die Position des Liegens dicht am Boden) wirkt die Skulptur in ihrer Schuldhaftigkeit wie in den Boden hineingesogen.

Ein weiterer Ort, der für die Ausstellung genutzt wurde, war das ehemalige Inspektorenhaus. In dem Gebäude befindet sich heute das Internationale Archiv für Heilpädagogik. Im oberen Geschoss wurden mehrere Arbeiten des aus Litauen stammenden Künstlers Edvardas Racevičius gezeigt. Er adaptierte das komplette obere Geschoss des hinteren Teils des Gebäudes, das sich gerade in der Sanierungsphase befindet, und besiedelte es mit seinen Skulpturen. Racevičius studierte kurze Zeit Theologie und Sozialpädagogik, vielleicht zog ihn auch aus diesem Grund ein Ort an, an dem der Geist der Idee, dem Menschen Hilfe zu bieten, bei der Präsentation

seiner Arbeiten inspirieren konnte. Racevičius erschuf immer wieder die gleiche schwarz-weiß bemalte Figur, meist kleiner Größe aus Holz, die direkt mit ihrem Sockel verwachsen scheint, als wäre der Mensch mit einem Baum verbunden. Dabei geht es dem Künstler darum, wie der Einzelne die ihn umgebende Welt subjektiv wahrnimmt. Um dieses Spannungsfeld zu untersuchen, erfindet er immer wieder verschiedene, oftmals humorvolle Situationen und Handlungen, die einen großen Spielraum für Interpretationen bieten.

Die acht „hier im Schloß“ entstandenen Arbeiten wurden durch eine Multimediapräsentation ergänzt, die drei weitere internationale künstlerische Positionen zeigt, die der kanadischen Bildhauerin Kathy Venter, die des in Brasilien lebenden Künstlers Flávio Cerqueira und die des in Südafrika wirkenden Künstlers Abdulrazaq Awofeso. Alle drei zeigen durch verschiedene Spielarten der Figuration auf, wie vielfältig das Thema heute verstanden werden kann. Die drei von uns ausgewählten ergänzenden Arbeiten aus dem Bewerberpool werden in einer multimedialen Präsentation im oberen Geschoss des Schlosses, dem roten Saal, gezeigt. Mit der Konzeption der Ausstellung möchten wir das Publikum dazu ermutigen, sich frei zu bewegen und die Vielfalt an Arbeiten sowie die unterschiedlichen Präsentationsformen von Skulptur im Innen- und Außenraum zu betrachten. Dabei haben wir die Begehung der Ausstellung als eine Art Parcours durch das ehemalige Herrenhaus und das Gelände angelegt. Die gesamte Anlage ist in die Ausstellung einbezogen worden. Diese acht in Trebnitz 2014 vorgestellten künstlerischen Positionen können als Vorschläge wahrgenommen werden, als Anregungen, wie man den Körper und den darin lebenden Menschen begreifen kann. Im Spannungsfeld zwischen physischer Erscheinung, Seele, Wesen und Umwelt des menschlichen Körpers bieten die Exponate unzählige Möglichkeiten der Interpretation, zu denen uns die Künstler Zugänge eröffnen.

Who Is Afraid of Figurative Sculpture?

Berenika Partum

Magdalena Ziomek-Frąckowiak

Wystawa „Who Is Afraid of Figurative Sculpture?” gromadzi osiem współczesnych prac artystycznych, poświęconych figurze ludzkiej w rzeźbie. Jest wynikiem rzeźbiarskiego spotkania plenerowego w 2014 roku. O udział w spotkaniu ubiegało się ponad stu artystów z różnych krajów, po to by podczas czternastodniowego spotkania roboczego w Zamku w Trebnitz w Brandenburgii, w okolicach Berlina, badać w różnorodny sposób istotę ludzką i jej prezentację w rzeźbie.

Rzeźbiarski plener został zorganizowany we współpracy z Fundacją Gustava Seitz, co bezpośrednio przełożyło się na jego tematykę – twórczość tego niemieckiego artysty miała być punktem odniesienia dla uczestników spotkania. Na plener zostali zaproszeni rzeźbiarze reprezentujący sztukę współczesną, a jednocześnie kontynuujący tradycję figuracji w rzeźbie. To postawiło kuratorki przed kilkoma pytaniami. Po pierwsze, czy w ogóle można zachęcić współczesnych artystów do wzięcia udziału w plenerze poświęconemu formie figuratywnej w rzeźbie, a więc takiej, która wznosi się ponad czystą formę, a jednocześnie wchodzi w dyskurs artystyczny o dzisiejszych istotnych tematach politycznych i społecznych? Po drugie, czy można wprowadzić do dzisiejszej dyskusji o współczesnej figuracji w rzeźbie twórczość Gustava Seitz? Ten rzeźbiarz bez wątpienia wywarł silny wpływ na kształt niemieckiej sztuki powojennej, został jednak również poddany krytyce za swój udział w Biennale w Wenecji w 1968 roku¹. Po trzecie wreszcie – czy dla współczesnych artystów, którzy pracują obecnie z innym pojęciem rzeźby, twórczość i działalność Gustava Seitz oraz najważniejszy dla niego temat – człowiek – mogą być inspiracją?

1. Alfred Hentzen, ówczesny komisarz Biennale i dyrektor Hamburger Kunsthalle, zaprosił do udziału w Biennale w Wenecji Gustava Seitz, a także Richarda Oelzema i Horsta Janssen. Wybór spotkał się z ostrą krytyką, uchodził za konserwatywny i reakcyjny. Gazety opisywały go jako afront przeciwko temu, co aktualne, przeciwko awangardzie, jako działanie pod prąd („Spiegel” nr 6/1968, s. 109).

Liczba zgłoszeń, które otrzymaliśmy, dała nam do zrozumienia, że w wielu miejscach jest spore zainteresowanie figurą ludzką we współczesnej rzeźbie i istnieje duża różnorodność sposobów jej ujmowania. Niektóre z przedłożonych nam prac były czysto figuratywne, inne natomiast bazowały na różnych mediach, a figura ludzka była tylko jedną z licznych form wyrazu.

Tytuł wystawy „Who Is Afraid of Figurative Sculpture?” dotyczy problematycznego stosunku do prezentacji figuratywnej rzeźby na współczesnym międzynarodowym rynku sztuki. Owa sztuka usunęła się kilka lat temu w cień, niemalże znikła z targów sztuki oraz ze zbiorów. Jednak w ostatnim czasie częściej odbywają się wystawy, które za temat obierają zarówno człowieka właśnie, jak i figurę we współczesnej rzeźbie². Tytuł ma zatem wskazywać na to, że prezentacja sztuki figuratywnej nie jawi się dzisiaj jako coś niepożądanego, czego należy się pozbyć z praktyki kuratorskiej.

Wystawa została pomyślana w ten sposób, aby miejsce prezentacji prac odgrywało w niej również ważną rolę. Szukaliśmy więc razem z artystami punktu odniesienia do niego i wspólnie się z nim konfrontowaliśmy. Artyści reagowali na to w różny sposób. Architektura dawnej posiadłości ziemskiej Zamku Trebnitz i rozległy krajobraz jego okolic zainspirowały przede wszystkim tych uczestników, którzy nie znali tego miejsca ani tej części niemieckiej historii.

Praca pochodząca z Polski artystki Kasi Ozgi pod tytułem „Testing the Waters” odnosi się do architektury krajobrazu dawnej posiadłości. Ta dorastająca w Chicago i żyjąca obecnie w Warszawie i Paryżu artystka wciąż wybiera miejsce jako punkt wyjścia dla swoich prac. W Trebnitz stworzyła stalową konstrukcję ręki, która wkomponowuje się w wiejskie otoczenie i niemal czule unosi się nad stawem. Krucha struktura figury ręki odbija się w wodzie. Artystka widzi swoją pracę jako metaforę dwóch kultur, polskiej i niemieckiej, które spotykają się regularnie w Zamku Trebnitz.

W przestrzeni ogrodowej, zaprojektowanej niegdyś przez botanika Johanna Gottlieba Gleditscha, została zaprezentowana również praca polskiego artysty Marcina Grzędy. Twórca wybrał do swojej pracy motyw macierzyństwa, które zostało wyrażone przez nabrzmiałe ciało wyolbrzymionej figury kobiecej. Grzęda w nowy sposób przedstawia temat znany ze sztuki sakralnej. Duża kobieca figura, przybierając antyczną pozę, spogląda na krajobraz Brandenburgii. Grzędę interesuje przy tym przede wszystkim stan przejściowy między ludzkimi uczuciami radosnego oczekiwania i nadziei a obawami, które są związane z tym stanem.

„Materiał tworzy emocjonalną podstawę dla rzeźby, kładzie główne akcenty i ustanawia granice jej estetycznego działania” – powiedział kiedyś rosyjski konstruktywista Naum Gabo. Temat materiału zajmował Josepha Marra, artystę urodzonego w Australii i żyjącego w Berlinie. Marr jest zafascynowany materiałem, jakim jest cukier. Prowadził długo badania nad temperaturą powietrza i podgrzewaniem cukru, aby móc zakonserwować ten nietrwały materiał. Tworząc z cukru estetyzowane popiersia, nawiązujące do antyku, wykorzystuje aktualne możliwości techniczne. Za wzór służy mu kobiety ze świata mody, Gracje, które symbolizują uczucie pożądania. Marr wykorzystuje architektoniczne elementy, aby wprowadzić popiersia (na przykład „Laure”) jako elementy architektonicznej struktury zamku.

Wojtek Hoeft, artysta urodzony w Polsce, a żyjący w Berlinie, wybrał podobną zasadę wkomponowywania do architektury, wprowadzając swoją pracę „Visitor” na sufit dobudówki zamku. Zmierza się z architekturą domu i czyni ją również punktem wyjścia dla swojej pracy. W ten sposób nawiązuje do umieszczonego na suficie fragmentu klatki schodowej. Miejsce uwolnione w znacznym stopniu od historycznych śladów, w którym wisi jego dzieło, jest przeciwieństwem historycznego piętra, gdzie zamocowany jest już relief.

Sarah Hillebracht reaguje na świat, kształtowany przez presję pogoni za sukcesem i wciąż nowe oczekiwania co do dostosowywania się. Jej praca dla Trebnitz pod tytułem „Balance” to wykonany z drewna mężczyzna, odchylający ciało do tyłu, jakby za chwilę miał spaść z piedestału, na którym stoi. Jego stopy są na krawędzi przepaści i wystarczyłby tylko mały krok, aby wywrócić się do tyłu. Cała sylwetka jest skierowana do przodu i do góry, tak jakby nie istniało zagrożenie. Sarah Hillebracht często w swoich pracach stawia aktualne społeczne pytania i tak jest i tym razem. Chodzi o to, jak człowiek może znieść dzisiejszy wszechstronny nacisk. W tym sensie piedestał u Sarah Hillebracht nie jest wymarzoną podwyższeniem dzieła w klasycznym rozumieniu rzeźby, lecz podkreśla myśl o przepaści. Podest mógłby zostać zrozumiany jako wieżowiec, w którym człowiek ukierunkowany na sukces wspina się coraz wyżej. Hillebracht jako jedyna z uczestniczek wprowadza wiele barw, dzięki czemu w jej rzeźbie jest dostrzegalne podobieństwo do dnia codziennego.

² Chodzi między innymi o dwie aktualne wystawy: „Body Pressure – rzeźba od lat 60.” w Hamburger Bahnhof-Museum der Gegenwartskunst i „The Human Factor: The Figure in Contemporary Sculpture” w Southbank Centre.

Pracująca w Halle artystka Julia Schleicher zaprezentowała na pierwszym piętrze zamku swoją pracę „Animalicus”, którą stworzyła w Trebnitz. Jej rzeźba jest stworzoną z drewna mieszkanką, oscylującą między ludzką/męską a zwierzęcą istotą, a nawet mechaniczną formą. Autorka wskrzesza stare pytanie o to, jak wiele ze zwierzęcia tkwi w człowieku, lub też na odwrót – jak wiele z człowieka jest w zwierzęciu, a także jak mocno jesteśmy dzisiaj ukształtowani przez technikę. Czasami działania ludzkie są też zupełnie mechaniczne. Zwierzętom przypisuje się ludzkie cechy, ludzie postępują w sposób zwierzęcy. Przy tym figura zdaje się właśnie zmierzać ku temu, aby przejść z jednego stanu w inny. Czy to zwierzę przemienia się właśnie tutaj w człowieka, czy też człowiek zamierza przybrać zwierzęcą postać? Praca stawia pytanie, gdzie kończy się ludzkie ciało, a gdzie zaczyna zwierzęce. Gdzie da się ustanowić granicę? Pytanie pozostaje otwarte i stwarza w ten sposób mnóstwo możliwości interpretacyjnych.

Na tym samym piętrze została zaprezentowana praca polskiej artystki Katarzyny Fober. Rzeźbiarka posłużyła się klasycznym językiem formy i stworzyła model leżącej figury kobiety. Pochodząca z polskiego Cieszyina artystka chce w ten sposób zbadać uniwersalne ludzkie uczucia winy i kary. Świadomie rezygnuje przy prezentacji z jakiegokolwiek postulatu i odnajduje w ten sposób jedność między sztuką a życiem. Przez wyraźną negację rozgraniczenia w otaczającej przestrzeni (leżący tors jest niemal wchłonięty w ziemię) rzeźba w swoim zawinięciu sprawia wrażenie jakby wtopionej w podłoże.

Kolejnym miejscem, które zostało wykorzystane na potrzeby wystawy, jest dawny dom inspektorów, w którym obecnie znajduje się archiwum Centrum Pedagogiki Leczniczej. Zostały tu zaprezentowane liczne prace Edvardasa Racevičiusa, artysty pochodzącego z Litwy. Zaadaptował on całe górne piętro tylnej części budynku, będącej właśnie w fazie budowy, i zasiedlił je swoimi rzeźbami. Racevičius studiował przez krótki czas teologię i pedagogikę socjalną i być może z tego powodu przyciągnęło go miejsce, w którym panuje duch idei niesienia pomocy ludziom. Mogło go ono zainspirować przy prezentacji prac. Racevičius tworzy wciąż tę samą, pomalowaną na czarno-biało, zwykle niewielkiej wielkości, figurę z drewna, która jest bezpośrednio zespolona z podestem, jak gdyby była człowiekiem połączonym z drzewem. Artyście chodzi przy tym o subiektywne postrzeganie człowieka przez otaczający go świat. Aby zbadać to „pole napięcia”, wymyśla wciąż na nowo różne, często humorystyczne sytuacje i działania, które stwarzają wiele możliwości interpretacyjnych.

Osiem powstałych w zamku prac zostało uzupełnionych o prezentację multimedialną, pokazującą trzy międzynarodowe projekty artystyczne, które zostały nadesłane przed spotkaniem plenerowym: kanadyjskiej rzeźbiarki Kathy Venter, żyjącego w Brazylii artysty Flávia Cerqueiry i tworzącego w Ameryce Południowej artysty Abdulrazaqa Awofeso. Wszyscy troje wskazują przez różnego rodzaju figuracje, w jak wieloraki sposób temat figury ludzkiej może być rozumiany. Prezentacja została pokazana na górnym piętrze zamku, w sali czerwonej.

Organizując wystawę, chcieliśmy zachęcić publiczność do zwiedzenia całej posiadłości i zapoznania się, jak różnorodnie może być potraktowana w rzeźbie figura ludzka, a także w jak odmienny sposób rzeźby mogą być prezentowane w przestrzeni wewnętrznej i zewnętrznej. Podeszliśmy przy tym do wystawy jak do Art Parcours – cała przestrzeń dawnej posiadłości i teren przyzamkowy zostały w nią wciągnięte.

Osiem prezentowanych w Trebnitz w 2014 roku postaw artystycznych może być postrzeganych jako propozycje rozumienia ciała i w nim żyjącego człowieka (a więc swojego własnego „ja”), a także jako inspiracje do dalszych rozważań na ten temat. Na „polu napięcia” między fizycznym zjawiskiem, duszą, istotą a otoczeniem ekspozycja oferuje niezliczone możliwości interpretacyjne, do których artyści umożliwiają nam dostęp.

Who

Is
Afraid
of

FIGURATIVE
Sculpture



Katarzyna Fober

Die Büßende I Terrakotta I 90 x 50 x 40 cm

Pokutująca I terakota

Geboren 1984 in Cieszyn, Polen, lebt und arbeitet in Cieszyn.

2004 Gymnasium mit Schwerpunkt Bildende Kunst (Antonio Kenar) in Zakopane (Polen). 2011 Diplom mit Auszeichnung im Studiengang Bildhauerei an der Kunstakademie in Warschau in der Werkstatt von Prof. Antoni Janusz Pastwa.

2008_Absolventenausstellung der Kenar-Schüler, Miejska Galeria Sztuki, Zakopane / 2009_Studentische Biennale der kleinen Skulpturenformen (im Namen von Józef Kopczyński), Posen/ Ausstellung von Warschauer Studenten der Kunstakademie (ASP) in der Galerie Zepter, Warschau / 2010_XVII Premio Internazionale Di Scultura Edgardo Manucci, Arcevia (Italien) / 2011_Diplom mit Auszeichnung im Studium der Bildhauerei bei Prof. Antonio Janusz Pastwa / Festival der visuellen Künste in Bielsko, Galeria Bielska, BWA, Bielsko-Biala / 2012_Biennale im Cieszyner Venedig / Ausstellung in der Abteilung für Skulptur in der Warschauer Kunstakademie, Warschau / Internationales Bildhauersymposium, Oščadnica (Slowakei) / Kunstmesse der studentischen Mercedes-Benz Warschau Young Art Expo, Warschau

Urodzona w 1984 roku w Cieszynie, gdzie mieszka i pracuje.

W 2004 ukończyła Liceum Sztuk Plastycznych im. Antoniego Kenara w Zakopanem. W 2011 roku obroniła dyplom z wyróżnieniem dziekańskim na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, w pracowni prof. Antoniego Janusza Pastwy.

2008_Wystawa absolwentów szkoły Kenara – Miejska Galeria Sztuki, Zakopane / 2009_I Studenckie Biennale Małej Formy Rzeźbiarskiej im. Józefa Kopczyńskiego, Poznań / Wystawa studentów warszawskiej ASP w Galerii Zepter / 2010_XVII Premio Internazionale di Scultura Edgardo Manucci, Arcevia (Włochy) / 2011_Bielski Festiwal Sztuk Wizualnych, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała / Międzynarodowy Festiwal Sztuki „Wszelkie Przejawy Artyzmu” – Duszniki-Zdrój / 2012_Biennale w Wenecji Cieszyńskiej, Cieszyn / Wystawa, Wydział Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych, Warszawa / Międzynarodowe Sympozjum Rzeźbiarskie, Oščadnica (Słowacja) / Targi Sztuki Studenckiej „Mercedes-Benz Warszawa Young Art Expo”, Warszawa





Marcin Grzęda

Wiege | Holz, Acrylfarbe (Pigmentierung) | 300 x 80 cm

Kołyśka | drewno, farba akrylowa (pigmentowanie)

Geboren 1976 in Lodz, lebt und arbeitet in Danzig, Polen.

Studierte an der Kunstakademie in Danzig, Bereich Bildhauerei.

2003 Diplom in der Werkstatt von Prof. S. Radwanski.

2001_Gruppenausstellung der Keramik in der Galerie Debiut, Gdynia (Polen) / 2003_Preis im Wettbewerb der Kunstakademie in Danzig und der staatlichen Wälder „wäldliche Räume“ für die Arbeit „Taubenschlag“ / Einzelausstellung „Pegasus“ in der Studentengalerie der Kunstakademie in Danzig (ASP) / Einmonatiges Stipendium in New York (I Preis im Wettbewerb „Künstlerische Reise von Hestia“ für die Arbeit „Pegasus“ / 2004_„Junge Danziger Skulptur“, Gruppenausstellung in der Galerie für Bildhauerei in Danzig / 2005_Internationales Pleinair im Schnee, Sauze d'Oulx (Italien) / 2007_Ausstellung „Klätwa Faraonów“ (Rekonstruktion des Thrones aus dem Grab von Tutenchamon) Łódź / 2008_Halbjährliches Stipendium des Kulturministeriums und Nationalen Erbes (Polen) / 2009_„Echino Idea“ Einzelausstellung von künstlerischer Keramik, Polska Filharmonia Bałtycka im. F. Chopina, Danzig

Urodzony w 1976 roku w Łodzi, mieszka i pracuje w Gdańsku.

Studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, na Wydziale Rzeźby, i w pracowni prof. Stanisława Radwańskiego uzyskał w 2003 roku dyplom.

2001_Wystawa zbiorowa ceramiki w galerii Debiut, Gdynia / 2003_Nagroda w konkursie ASP Gdańsk i Lasów Państwowych „Leśne Przestrzenie” za pracę „Gołębnik” / „Pegaz” – wystawa indywidualna w galerii studenckiej ASP, Gdańsk / Miesięczne stypendium w Nowym Jorku (I nagroda w konkursie „Artystyczna Podróż Hestii” za pracę „Pegaz”) / 2004_„Młoda Rzeźba Gdańska”, wystawa zbiorowa w Galerii Rzeźby, Gdańsk / 2005_Międzynarodowy Plener w Śniegu w Sauze d'Oulxe (Włochy) / 2007_Wystawa „Klätwa faraonów” (rekonstrukcja tronu z grobowca Tutenchamona), Łódź / 2008_Półroczne stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego / 2009_„Echino Idea”, indywidualna wystawa ceramiki artystycznej, Polska Filharmonia Bałtycka im. F. Chopina w Gdańsku





Sarah Ursula Hillebrecht

Balance | Holz, Acrylfarbe | 175 x 33 x 48 cm

Balans | drewno, farby akrylowe

Geboren 1971 in Delmenhorst, lebt und arbeitet in Bremen.

1993–1996_Ausbildung zur Holzbildhauerin an der staatlichen Berufsfachschule für Holzbildhauerei Bischofsheim a. d. Rhön, Gesellenprüfung, Abschluss mit Auszeichnung / 2000–2005_Studium an der Hochschule für Künste Bremen, Studiengang integriertes Design Abschluss: Diplom / 2004_Auslandssemester Unitec University Auckland, Neuseeland / 2009 – heute Mitglied BBK Bremen

Urodzona w 1971 roku w Delmenhorst, mieszka i pracuje w Bremie.

W latach 1993–1996 zdobyła wykształcenie zawodowe na kierunku rzeźby w drewnie w Państwowej Szkole Rzeźby w Drewnie, Bischofsheim nad Rhön / 1996_Zdała z wyróżnieniem egzamin czeladniczy / 2000–2005_Studia w Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Bremie / Praca dyplomowa na kierunku design / 2004_Semestr studiów zagranicznych w Unitec Institute of Technology, Auckland (Nowa Zelandia) / od 2009 członkini BBK (Związku Artystów Plastyków) w Bremie





Wojtek Hoeft

Atem ■ Ton, Acrystal ■ 100 x 60 x 30 cm

Oddech ■ glina, akrystal

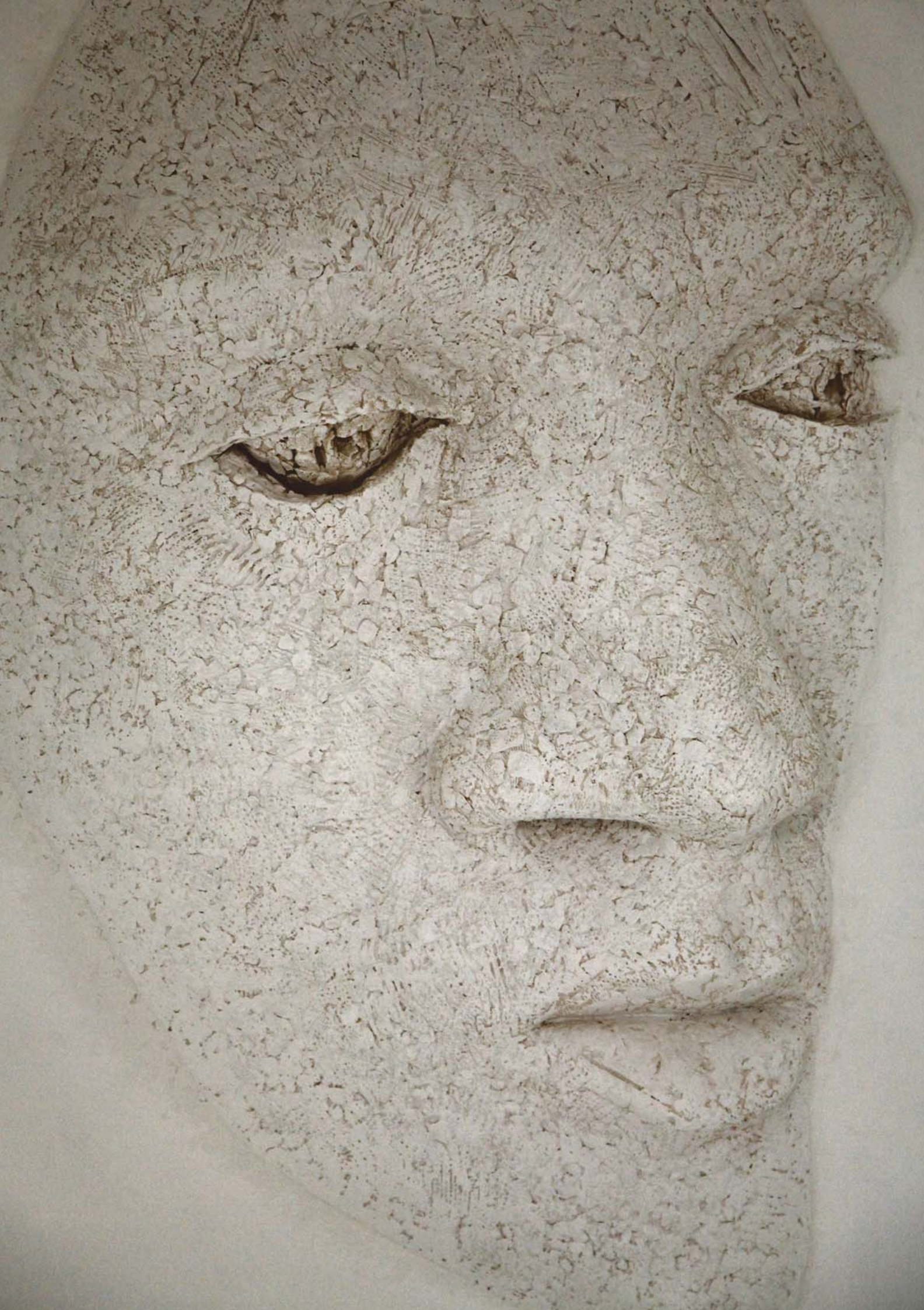
Geboren 1967 in Gdynia (Polen), lebt und arbeitet in Berlin und Wejherowo (Polen).

1992–2000_Studium der Bildhauerei an der Hochschule für Gestaltung in Bielefeld, Diplom / 1994_Gewinn des Wettbewerbs für ein "Städtepartnerschafts Denkmal", Bad Oeynhausen – Fismes (Frankreich), Realisierung in Bad Oeynhausen / 1996_DAAD Stipendium in Florenz / 2000_Gewinn des Wettbewerbs für "Haller Willem" Denkmal, Realisierung in Halle (Westfalen) / 2002_Bronzeskulpturensymposium in Csongrád, Ungarn / 2005–2008_Vorstand der Atelieregemeinschaft Milchhof e.V. in Berlin / 2007_Nominierung für den "Sächsischen Skulpturenpreis 2007" in Chemnitz, Ausstellung / 2008_Offener Wettbewerb für Platzgestaltung in Berlin "Kunst für Dr. Caligari", Finale, Ausstellung / 2008_Gründung der Bildhauerguppe, KernForm Berlin / 2010_Viertes Polnisch-Deutsches Keramisches Projekt, Szczecin (Polen) / 2012_Einzelausstellung „Schwebe“ Galerie SchmidtMarc in Berlin Kreuzberg / 2013_Ausstellung „Kunst jetzt draußen!“ Kunstverein Tiergarten, Galerie Nord, Berlin / 2013_Ausstellung "Witajcie, 4 Artistes de Pologne" Galerie Chybulski in Vill sur Jarnioux, Frankreich

Urodzony w 1967 w Gdyni, mieszka i pracuje w Berlinie i Wejherowie (Polska).

1992–2000_Studia w Wyższej Szkole (FH) w Bielefeld (Niemcy) na Wydziale Komunikacji Wizualnej, na kierunku rzeźba i uzyskanie dyplomu w 2000 roku / 1994_Pierwsza nagroda w konkursie na pomnik partnerstwa miast Bad Oeynhausen (Niemcy) – Fismes (Francja), realizacja w Bad Oeynhausen / 1996_Stypendium DAAD we Florencji / 2000_Pierwsza nagroda w konkursie na pomnik „Haller Willem”, realizacja w Halle (Westfalia, Niemcy) / 2002_Symposium rzeźby w brązie w Csongrád, Węgry / 2005–2008_Praca w zarządzie Kolonii Artystów Milchhof e.V. w Berlinie / 2008_Nominacja do „Sächsischer Skulpturenpreis 2007” w Chemnitz (Niemcy), wystawa / 2008_Finalista konkursu na pomnik i zagospodarowanie przestrzeni publicznej w Berlinie, wystawa „Kunst für Dr. Caligari” / 2008_Założenie grupy rzeźbiarzy KernForm, Berlin / 2010_IV Polsko-Niemieckie Sympozjum i Warsztaty Ceramiczne, Szczecin / 2012_Wystawa indywidualna „Schwebe” w galerii Schmidt Marc, Berlin / 2013_Wystawa „Kunst jetzt draußen!” galerii Nord, Kunstverein Tiergarten, Berlin / 2013_Wystawa „Witajcie, 4 Artistes de Pologne” w galerii Chybulski w Ville Jarnioux (Francja)





Joseph Marr

Desire is a Trap, Laura (Büste) | Zucker | 26 x 31 x 31 cm

Desire is a Trap, Laura (popiersie) | cukier

Geboren 1979 in Sydney (Australien), lebt und arbeitet in Berlin.

Einzelausstellungen

1999_La Lupa, Sydney Australia / 2000_Gladstone Gallery, Sydney (Australia) / 2001_Watch House Gallery, Sydney (Australia) / 2002_Soho Galleries, Sydney (Australia) / 2003_Harris Courtin Gallery, Sydney (Australia) / 2004_Harris Courtin Gallery, Sydney (Australia) / 2005_RBG, Rushcutters Bay Gallery, Sydney (Australia) / 2006_Marlborough Gallery, Sydney (Australia) / 2008_Dominik Mersch Gallery „Losing Our Way“, Sydney (Australia) / 2009_Ausstellung im Ministerium für Städtebau, Düsseldorf (Deutschland) / 2011_October, Galerie Freitag 18:30, Aachen (Deutschland)

Urodzony w 1979 w Sydney (Australia), mieszka i pracuje w Berlinie.

Wystawy indywidualne

1999_La Lupa, Sydney (Australia) / 2000_Gladstone Gallery, Sydney (Australia) / 2001_Watch House Gallery, Sydney (Australia) / 2002_Soho Galleries, Sydney (Australia) / 2003_Harris Courtin Gallery, Sydney (Australia) / 2004_Harris Courtin Gallery, Sydney (Australia) / 2005_RBG, Rushcutters Bay Gallery, Sydney (Australia) / 2006_Marlborough Gallery, Sydney (Australia) / 2008_Dominik Mersch Gallery „Losing Our Way“, Sydney (Australia) / 2009_Wystawa w Ministerium für Städtebau, Düsseldorf (Niemcy) / 2011_Galerie Freitag 18:30, Akwizgran (Niemcy)





Kasia Ozga

Testing the Waters | Stahl, Hexagonaler Maschendraht | 700 x 200 x 300 cm

Testing the Waters | stal, heksagonalna siatka ogrodowa

Geboren 1981 in Warschau, lebt und arbeitet in Warschau, Paris und Chicago.

1999 – 2004 Studium der Bildhauerei auf der Kunstakademie in Boston bei Prof. Maria Magdalena Campos-Pons / 2004 – 2006 Studium der Bildhauerei auf der Kunstakademie in Krakau in der Werkstatt bei Prof. Bogusz Salwinski / 2007 – 2008 Magisterstudium in der Abteilung Kunst und Ästhetik an der Universität Paris Nr. 8, bei Prof. Daniel Danétis / 2008 – 2013 Promotionsstudium an der Abteilung Ästhetik, Wissenschaft und Kunsttechnologie (E.D.E.S.T.A.) an der Universität Paris Nr. 8, bei Prof. Paul-Louis Rinuy / 2002 Künstlerreise, Stipendium „Active Citizenship Summers“, Europäisches Zentrum der Tufts Universität, Talloires (Frankreich) / 2003 Künstlerreise, Stipendium „Lexia International“ Atelierhaus Mengerzeile, Berlin / 2005 Preisträgerin, Peace Tiles Grant, Rajasthan, Indien (Leitung von Bildhauerworkshops in Rajasthan im Rahmen des internationalen Programms „Peace Tiles“) / 2005 Schemnitz International Pleinair, Banska Stiavnica (Slowakei) / 2006 Pleinair des Künstlerverbandes und Allgemeinen Schöpferverbandes „Wiklina“ / 2008 Pleinair Étangs d'Art, Pays de Brocéliande (Frankreich) / 2009 Künstlerresidenz, Shakers, Lieu d'Effervescence, Montluçon, Frankreich / 2010 Künstlerresidenz, Abbazia Nature Park, Hendaye, (Frankreich) / 2011 Künstlerresidenz, Casa de Velázquez, Madrid (Spanien) / 2012 Künstlerresidenz, Park in Progress, Pépinières européennes pour jeunes artistes, Nottingham (Großbritannien) / 2013 Künstlerresidenz - ACRE, Artists' Cooperative Residency and Exhibitions, Steuben (USA)

Urodzona w 1981 roku w Warszawie, mieszka i pracuje w Warszawie, Paryżu i Chicago.

1999–2004 Studia na kierunku rzeźby w Akademii Sztuki w Bostonie, w pracowni prof. Marii Magdaleny Campos-Pons / 2004–2006 Studia na kierunku rzeźby w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, w pracowni prof. Bogusza Salwińskiego / 2007–2008 Studia magisterskie na kierunku sztuka i estetyka na Uniwersytecie Paryskim nr 8, w pracowni prof. Daniela Danetisa / 2008–2013 Studia doktoranckie na Wydziale Estetyki, Nauki i Technologii Sztuki na Uniwersytecie Paryskim nr 8, w pracowni prof. Paula-Louisa Rinuya / 2002 Podróż artystyczna, stypendium „Active Citizenship Summers“ Europejskiego Uniwersytetu Tufts, Talloires (Francja) / 2003 Podróż artystyczna, stypendium „Lexia International“ Atelierhaus Mengerzeile, Berlin / 2005 Nagroda Peace Tiles Grant, Radżastan (Indie), prowadzenie warsztatów rzeźbiarskich w Radżastanie w ramach międzynarodowego programu „Peace Tiles“ / 2005 Międzynarodowy plener Schemnitz, Bańska Szczawnica (Słowacja) / 2006 Plener Związku Artystów i Ogólnopolskiego Związku Twórców „Wiklina“ / 2008 Plener Étangs d'Art, Pays de Brocéliande (Francja) / 2009 Rezydencja, Shakers, Lieu d'Effervescence, Montluçon (Francja) / 2010 Rezydencja, Abbazia Nature Park, Hendaye (Francja) / 2011 Rezydencja, Casa de Velázquez, Madryt (Hiszpania) / 2012 Rezydencja, Park in Progress, Pépinières européennes pour jeunes artistes, Nottingham (Wielka Brytania) / 2013 Rezydencja, ACRE, Artists' Cooperative Residency and Exhibitions, Steuben (USA)





Edvardas Racevičius

ohne Titel | Holz | verschiedene Formate

bez tytułu | drewno | różne formaty

Geboren 1974 in Klaipeda (Litauen), lebt und arbeitet in Greifswald.

1982 – 1992_Kunstgymnasium Klaipeda (Litauen)
/ 1991 – 1992_bei dem Bildhauer Vilius Orvydas gelebt und gearbeitet
/ 1992 – 1995_Priester Ausbildung und Studium der Theologie im
Priesterseminar Telsiai (Litauen) / 1995 – 1997_Studium der Theologie
und Sozialpädagogik an der Pädagogischen Universität Vilnius.
/ 2014_Berlin: Skulptur, Litauische Botschaft in Deutschland /
2013_Vilnius: Holzskulptur, Galerie "AV17" / 2013_Bad Segeberg:
Skulpturen und Zeichnungen, KulturHof Otto Flath / 2012_Greifswald:
Menschen und Bäume (Skulptur), Galerie im St. Spiritus
/ 2008_Greifswald: Garten 133 (Skulptur und Grafik), Galerie
im St. Spiritus / Ludwigsburg: Kunst offen (Skulptur, Grafik, Malerei)
/ 2007_Greifswald: Spielzeit (Malerei und Grafik), Foyergalerie Theater
/ 2006_Greifswald: Malerei, Galerie Valtis / Stralsund: Frequenzen,
Speicher am Katharinenberg / 2005_Stralsund: Extras, Speicher am
Katharinenberg / 2004_Greifswald: Graphiken, Projekt WBS70
/ 2001_Vilnius (Litauen): Skulpturen, Pilies Galerija

Urodzony 1974 w Kłajpedzie (Litwa), mieszka i pracuje Greifswaldzie.

1982–1992_Liceum Plastyczne w Kłajpedzie (Litwa)
/ 1991–1992_Pracuje i mieszka u rzeźbiarza Viliusa Orvydasa
/ 1992–1995_Seminarium duchowne i studia teologiczne w Telszach
(Litwa) / 1995–1997_Studia na kierunku teologii i pedagogiki społecznej
na Uniwersytecie Pedagogicznym w Wilnie / 2014_Berlin: Skulpturen,
Ambasada Republiki Litewskiej (Niemcy) / 2013_Wilno: Holzskulpturen,
Galeria AV17 / 2013_Bad Segeberg: Skulpturen und Zeichnung, KulturHof
Otto Flath / 2012_Greifswald: Menschen und Bäume (rzeźby), galeria w St.
Spiritus / 2008_Greifswald: Garten 133 (rzeźba i grafika), galeria w St.
Spiritus / Ludwigsburg: Kunst offen (rzeźba, grafika, malarstwo)
/ 2007_Greifswald: Spielzeit (malarstwo i grafika), Foyergalerie Theater
/ 2006_Greifswald: Malerei, Galerie Valtis / Stralsund: Frequenzen,
Speicher am Katharinenberg / 2005_Stralsund: Extras, Speicher
am Katharinenberg / 2004_Greifswald: Graphiken, projekt WBS70
/ 2001_Wilno (Litwa): Skulpturen, Pilies Galerija





Julia Schleicher

Animalicus | Holz, Schrauben, Farbspuren | hoch 191 cm

Animalicus | drewno, śruby, farby | wysokość 191 cm

Geboren 1983 in Köln, lebt und arbeitet in Halle (Saale).

2002_Abitur am Hildegard-von-Bingen Gymnasium, Köln
/ 2002 – 2003 Praktikum in den Theaterwerkstätten des Schauspielhauses Düsseldorf / 2003 – 2007_Studium der Theaterplastik an der Hochschule der bildenden Künste Dresden; Im Rahmen des Studiums verschiedene Praktika an Theater – und Opernhäusern in Paris, Berlin, Cottbus / 2007_Diplom im Fachbereich Theaterplastik / 2007 – 2012_Studium der Bildhauerei an der Burg Giebichenstein, Kunsthochschule Halle, Prof. Bernd Göbel, Prof. Bruno Raetsch, Diplom im Fachbereich Bildhauerei

Urodzona w 1983 roku w Kolonii, mieszka i pracuje w Halle (Saale).

2002_Matura w gimnazjum Hildegard-von-Bingen w Kolonii.
/ 2002–2003_Praktyka w warsztatach teatralnych Schauspielhaus Düsseldorf / 2003–2007_Studia rzeźby teatralnej w Akademii Sztuk Pięknych w Dreźnie, podczas studiów różne praktyki w teatrach i operach w Paryżu, Berlinie i Cottbus / 2007_Dyplom na kierunku rzeźby teatralnej / 2007–2012_Studia rzeźbiarskie w Burg Giebichenstein w Akademii Sztuki w Halle w pracowni prof. Bernda Göbela i prof. Brunona Raetschona i uzyskanie dyplomu na kierunku rzeźby





Abdulrazq Awofeso

Fragments from the City | Holz, Lackfarbe | 13 x 8 x 6 cm | 2011

Fragmenty z miasta | drewno, lakier

Geboren in Lagos (Nigeria), wohnt und arbeitet in Nigeria.
Urodzony w Lagos (Nigeria), gdzie mieszka i pracuje.

Während der Ausstellung „Who Is Afraid of Figurative Sculpture?“ wurden Arbeiten von Abdulrazq Awofeso, Flávio Cerqueira und Kathy Venter in Form einer Dia-Projektion präsentiert. Durch die Präsentation sollte die internationale Vielfalt in der figurativen zeitgenössischen Skulptur aufgezeigt werden.

Podczas wystawy „Who Is Afraid of Figurative Sculpture?“ zaprezentowane zostały prace Abdulrazq Awofeso, Flávio Cerqueiry i Kathy Venter w formie multimedialnej, co wzbogaciło pokaz prac o aspekt prezentacji różnorodnych postaw we współczesnej rzeźbie figuratywnej.



Flávio Cerqueira

A Pretext to See You | Lackierung auf Bronze, Stahlkabel | 209 x 50 x 50 cm | 2013

Pretekst, by cię zobaczyć | lakierowany brąz, kabel stalowy | Fot.: Edouard Fraipont

Geboren 1983 in São Paulo (Brasilien), wohnt und arbeitet in São Paulo.
Urodzony w 1983 roku w São Paulo (Brazylia), gdzie mieszka i pracuje.



Kathy Venter

Immersion 11 (Eintauchen 11) | polychrome Keramik | 162 x 68 x 73 cm | 2006

Zanurzenie 11 | polichromowana ceramika



Geboren in Südafrika, wohnt und arbeitet in Salt Spring Island (Kanada).
Urodzona w Afryce Południowej, mieszka i pracuje w Salt Spring Island
(Kanada).

Der Gustav Seitz Preis Nagroda Gustawa Seitza

Julia Schleicher

Animalicus | Holz, Schrauben, Farbspuren | hoch 191 cm

Animalicus | drewno, śruby, farby | wysokość 191 cm

*Wenn nicht mehr Zahlen und Figuren
Sind Schlüssel aller Kreaturen
Wenn die, so singen oder küssen,
Mehr als die Tiefgelehrten wissen,
Wenn sich die Welt ins freie Leben
Und in die Welt wird zurück begeben,
Wenn dann sich wieder Licht und Schatten
Zu echter Klarheit werden gatten,
Und man in Märchen und Gedichten
Erkennt die wahren Weltgeschichten,
Dann fliegt vor Einem geheimen Wort
Das ganze verkehrte Wesen fort.*

*(Novalis, Schriften, Paul Kluckhohn
u. Richard H. Samuel,
W. Kohlhammer, 1960, S. 344)*



2014

Der Gustav Seitz Preis 2014

Der Vorstand der Gustav Seitz Stiftung hat in Trebnitz zum Abschluss des 2. Pleinair-Treffens für figürliche Bildhauerei am 16. August 2014 den Gustav Seitz Preis an die Bildhauerin Julia Schleicher vergeben. Ganz im Sinne von Gustav Seitz, der stets bestrebt war, den "Ausdruck des Selbstverständlichen" in seinen Werken zu erreichen, steht Schleichers hölzerne Figuration fest und kräftig an ihrem Platz, so selbstverständlich wie der Baumstamm, aus dem sie geschaffen wurde. Auf den ersten Blick ist ein sich hoch aufreckender, nackter Mensch zu erkennen, der an einigen Stellen eher einer Gliederpuppe gleicht, dabei erstaunlicherweise einen Vogelkopf trägt und darüber hinaus Arme seitwärts streckt, die an Flügel erinnern. Als wären es Federn großer Vogelschwingen, sind die sich abspreizenden Holzbrettchen mit deutlich sichtbaren Schrauben fixiert, die gelegentlich mit Unterlegescheiben in ihrer Haltefunktion verstärkt werden. Dadurch wirken auch die scheinbar unharmonischen Partien wieder selbstverständlich. Dennoch gibt Schleichers etwas überlebensgroßes Bildwerk, trotz seiner kraftvollen Ausstrahlung und überzeugenden Haltung, durch die eigenartige Motivwahl und die neuartige Formulierung ihrer emanzipatorischen Dramatik zu belebend widerstreitenden Diskussionen Anlass. Die Assoziationen bei der Betrachtung des Kunstwerks reichen vom Ikarus der antiken Mythologie über Engelsgestalten religiöser Überlieferung und Höllenkreaturen des Hieronymus Bosch bis zu Mozarts Papageno sowie den allerneuesten Schöpfungen von Mischwesen der Comic- und Animationsfilmproduktionen. Bei der weiteren Betrachtung fällt der vierkantig roh gestaltete Stützbalken an der rechten Seite ins Auge. Hier verblüfft uns eine besonders irritierende Ansicht der Skulptur. Es ist das Schlüsselmotiv. Denn die Vogelfigur wird dadurch als Kostüm entlarvt, das die Bildhauerin mit Hilfe der Stütze theatralisch vorführt. Und wir erkennen dadurch, dass es gar keinen Vogelmenschen mit Flügeln gibt, und man erinnert sich, dass der Mensch gar nicht fliegen kann. Er erhebt sich nicht von der Erde in andere, sogenannte höhere Sphären. Der vermeintliche Vogelmensch ist entzaubert als Popanz, als Marionette, als Maske und als bloßes Kostüm, das abgelegt wurde. Ebenso könnte, im davon übertragenen Sinne, der lebende Zeitgenosse seine "Maske" ablegen oder sich aus dem "Kostüm" ideologischer bzw. religiöser Bevormundung und ihrer herrscherlichen Dominanz befreien. Der aufklärerische Impetus der humanistischen figürlichen Plastik, in deren Tradition Gustav Seitz steht, ist hier erneut manifestiert und zwar allein mit bildnerischen Mitteln. Das gängige Diktum, Tradition ist die Weitergabe des Feuers und nicht die Anbetung der Asche, wird durch Julia Schleichers Bildwerk erneut bekräftigt.

Bernd Schälicke | Vorstandsmitglied Gustav Seitz Stiftung

Nagroda Gustava Seitza 2014

Zdobywczynią nagrody ufundowanej przez Fundację Gustava Seitza została rzeźbiarka Julia Schleicher. Wyróżnienie zostało przyznane 16 sierpnia 2014 roku, na zakończenie drugiego spotkania plenerowego poświęconego rzeźbie figuratywnej, które odbyło się w Zamku w Trebnitz.

Figuracja Schleicher jest mocno i pewnie osadzona na swoim miejscu, w tak oczywisty sposób jak pień drzewa, z którego została zrobiona. Nawiązuje w ten sposób do dzieł Gustava Seitza, który wciąż dążył do tego, aby w swoim dziele „wyrazić oczywistość”. Na pierwszy rzut oka można rozpoznać postać przeciągającego się nagiego mężczyzny, która może również kojarzyć się z manekinem. Ma przy tym zdumiewającą ptasią głowę i rozkłada ramiona przypominające skrzydła. Te rozpostarte deseczki zostały zamontowane za pomocą wyraźnie widocznych śrub, które dodatkowo zostały wzmocnione podkładkami, wyglądającymi, jakby to były trzepoczące pióra. W ten sposób pozornie niespójne partie tworzą logiczną i oczywistą całość. Choć rzeźba Schleicher jest naturalnej wielkości, to mimo swojego silnego oddziaływania i przekonującej postawy wydaje się nieco za duża. Osobliwy wybór motywu i ożywienie starego tematu stwarzają okazję do dyskusji. Podczas kontaktu z dziełem widzowi nasuwają się liczne skojarzenia związane z postaciami znanymi z kultury. Może to być mitologiczny Ikar, anielskie postacie z religijnych przekazów czy piekielne kreatury, od tych spotykanych u Hieronima Boscha aż do Papagena z „Czarodziejskiego fletu” Mozarta. Rzeźba Schleicher może też przypominać widzowi istoty z najnowszych komiksów czy animacji filmowych. Przy dłuższym kontakcie z rzeźbą rzuca się w oczy czworokątna, surowo ukształtowana belka, wspierająca ją po prawej stronie. Tu zaskakuje widza zadziwiający aspekt. To motyw kluczowy, ponieważ dzięki belce figura ptaka okazuje się teatralnym kostiumem, a sam widz rozpoznaje, że rzeźba nie przedstawia człowieka-ptaka, i przypomina sobie, że człowiek wcale nie potrafi latać ani nie wznosi się nad ziemię w inne, wyższe sfery. Rzekomy człowiek-ptak zostaje odczarowany jako poczwara, jako marionetka, jako maska i jako sam kostium, który został zdjęty. Podobnie współczesny człowiek mógłby – w przenośnym sensie – zdjąć „maskę” lub uwolnić się od „kostiumu” ideologii, względnie religii, które sprawują nad nim kontrolę. Oświeceniowa tradycja figuratywnej rzeźby humanistycznej, w którą wpisuje się twórczość Gustava Seitza, zostaje tutaj na nowo zmanifestowana, i to samymi środkami obrazowania. Rzeźba Julii Schleicher potwierdza ponownie utarte powiedzenie, że tradycja jest przekazywaniem ognia, a nie wskrzeszaniem z popiołu.

Bernd Schälicke | Członek Zarządu Fundacji Gustava Seitza

Ausstellung „Gustav Seitz – Zeichnungen und Skulpturen“ 02.08.2014 – 20.09.2014

Pleinair für Bildhauerei 2014. Arbeitsthema „Mensch“
02. – 16.08.2014

Ausstellung „Who Is Afraid of Figurative Sculpture?“
16.08. – 16.09.2014

Pleinair Katalog ■ Dokumentation

Herausgeber ■ Schloß Trebnitz

Texte ■ Karolina Majewska, Darius Müller, Berenika Partum, Bernd Schällicke, Magdalena Ziomek-Frąckowiak

Redaktion und Lektorat ■ Berenika Partum, Dominik Wódz, Magdalena Ziomek-Frąckowiak

Übersetzungen ■ Berenika Partum, Magdalena Ziomek-Frąckowiak

Bildnachweis ■ Wolfgang van Gulijk, Jarosław Murek, Kasia Ozga, Berenika Partum, Fotoarchiv Gustav Seitz Stiftung

Gestaltung ■ Gosia Golińska

Druck und Herstellung ■ ?

Der Katalog erscheint mit freundlicher Unterstützung der Gustav Seitz Stiftung

Wystawa „Gustav Seitz – rysunki i rzeźby“ 2.08–20.09.2014

Plener rzeźbiarski 2014. Temat „Człowiek“
2–16.08.2014

Wystawa „Who Is Afraid of Figurative Sculpture?“ 16.08–16.09.2014

Katalog poplenerowy ■ Dokumentacja

Wydawca ■ Zamek w Trebnitz

Teksty ■ Karolina Majewska, Darius Müller, Berenika Partum, Bernd Schällicke, Magdalena Ziomek-Frąckowiak

Redakcja i lektorat ■ Berenika Partum, Dominik Wódz, Magdalena Ziomek-Frąckowiak

Tłumaczenia ■ Berenika Partum, Magdalena Ziomek-Frąckowiak

Fotografie ■ Wolfgang van Gulijk, Jarosław Murek, Kasia Ozga, Berenika Partum, Archiwum Fotograficzne Fundacji Gustava Seitza

Projekt graficzny ■ Gosia Golińska

Druk ■ ?

Katalog został wydany dzięki wsparciu Fundacji Gustava Seitza



© 2015 Schloß Trebnitz
Bildungs und Begegnungszentrum e.V.
Platz der Jugend 6
15374 Müncheberg OT Trebnitz
www.schloss-trebnitz.de
ISBN: 978-3-945926-00-0



Schloß Trebnitz
Bildungs- und Begegnungszentrum e.V.