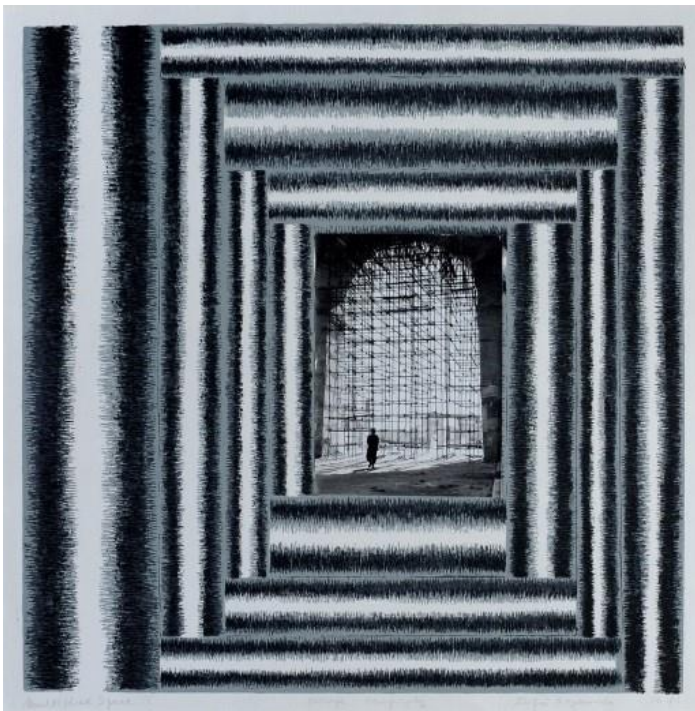


Kunstmuseum Bochum – Die Sammlung polnischer Kunst

Auswahl und Texte: Axel Feuß

Multiplied Space IX, 1981



Artymowska, Zofia (1923 Krakau - 2000
Warschau): Multiplied Space IX, 1981.
Serigraphie, Collage, 60,8 x 49,7 cm
(41,6 x 41,1 cm); Inv. Nr. 2149

Kunstmuseum Bochum

Zofia Artymowska, geb. 1923 in Krakau, gest. 2000 in Warschau. Verheiratet mit dem Maler und Grafiker Roman Artymowski (1919-1993). Studium: 1945-50 Akademie der Bildenden Künste, Krakau (bei Eugeniusz Eibisch, Diplom in Malerei). 1950/51 Assistentin. Seit 1951 in Warschau ansässig, ab 1980 in Łowicz. 1953-56 Mitarbeit an Wandbildern während des Wiederaufbaus von Warschau. 1954 Goldenes Verdienstkreuz. 1960-68 Professorin an der Universität von Bagdad. 1971-83 Dozentin an der Hochschule der Bildenden Künste, Breslau/Wrocław. Einzelausstellungen seit 1959 in Warschau, Beirut, Bagdad, Łódź, Breslau, Stettin/Szczecin, New York. Werke in Museen in Bagdad, Bochum, Bogota, Breslau, Bydgoszcz, Dresden, Łódź, New York, Warschau.

Artymowska arbeitet von Beginn an abstrakt, schafft Monotypien und Keramiken. Während ihrer Zeit in Bagdad wendet sie sich der Ölmalerei zu. An der dortigen Universität unterrichtet sie Wandmalerei am Tahreer College sowie Malerei, Zeichnen und Komposition am Ingenieur-College der Fakultät für Architektur. Seit 1970 untersucht sie künstlerisch die Ausdrucksmöglichkeiten einer einzigen geometrischen Form, des (von Maschinenteilen abgeleiteten) Zylinders, den sie als immer wieder vervielfältigtes Modul zur Bildgestaltung verwendet. Die gefundenen Strukturen nennt sie *Polyformen*. Die Kompositionen ihrer Gemälde, Zeichnungen und Grafiken aus dreidimensional mit Licht und Schatten wiedergegebenen zylindrischen Strukturen kalkuliert sie mit mathematischer Präzision. In der Gesamtwirkung entstehen vibrierende Bildflächen und illusionistische Tiefenräume. In Fotocollagen kombiniert sie *Polyformen* mit Fotografien von Landschaften (vorwiegend des Vorderen Orients) und gelangt so zu gleichsam utopischen Bildentwürfen. Die *Polyformen*, die heute als Synonym für das künstlerische Gesamtwerk von Artymowska stehen, sind nicht nur ein individueller Beitrag zum polnischen Konstruktivismus, sondern bieten auch eine künstlerische Interpretation der mechanisierten industriellen Welt.

Literatur: Paintings by Zofia Artymowska, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warschau 1971; Zofia Artymowska. Poliformy 1970-1983, Biuro Wystaw Artystycznych, Łódź 1984; Saur Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 5, 1992. *Online:* Tatra Museum Zakopane.

Nach über zehnjähriger Arbeit mit Acrylgemälden zum Thema der *Polyformen* gelangt Artymowska Anfang der 1980er-Jahre zu der Erkenntnis, dass sich die unendliche Wiederholung dieser geometrischen Gestalt sinnvoll und leichter in einer grafischen Technik, der Serigraphie, verwirklichen ließe. Zugleich entdeckt sie, dass die Tiefenräume der *Polyformen* eine besondere Wirkung entfalten, wenn sie diese mit hinein collagierten Fotografien konfrontiert. Der besondere Ausdruck dieser Arbeiten entsteht aus dem Gegensatz der verschiedenen Bildoberflächen, dem Bild-im-Bild-Effekt und den unterschiedlichen Perspektiven. *Multiplied Space IX* zeigt in einem serigraphierten Tunnel aus senkrechten und waagerechten Zylindern (*Polyformen*) die fotografische Aufnahme einer orientalisch gekleideten Gestalt, die aus dem Inneren eines Gebäudes auf ein vor der Fassade stehendes Baugerüst zugeht. Die moderne Welt der Mechanik und der Industrie steht einem archaischen Motiv gegenüber, das durch die mathematische Struktur des Gerüsts noch einmal gebrochen wird. Der Mensch erscheint weniger als Gefangener der zahllosen, in beiden Bildsegmenten und künstlerischen Techniken vorhandenen horizontalen und vertikalen Strukturen, sondern vielmehr als Gestalt, die dem Licht einer gar nicht so fernen Zukunft entgegen geht.

Zwid Kamienny II, 1962



Bereś, Jerzy (1930 Nowy Sącz - 2012 Krakau): Zwid Kamienny II, 1962. Holz, Stein, H = 200 cm; Inv. Nr. 1215

Kunstmuseum Bochum

Jerzy Bereś, geb. 1930 in Nowy Sącz, gest. 2012 in Krakau. Verheiratet mit der Bildhauerin Maria Pinińska-Bereś (1931-1999). Studium: 1950-56 Akademie der Bildenden Künste, Krakau (Bildhauerei bei Xawery Dunikowski, Ehrendiplom). 1963 1. Preis im Wettbewerb für Skulptur, Krakau. 1966 Mitglied der nach dem Zweiten Weltkrieg neu gegründeten Krakauer Gruppe (Grupa Krakowska II). 1967 Biennale Sao Paulo. 1992 Weltausstellung Sevilla, Pavillon für zeitgenössische Kunst. Einzelausstellungen seit 1958 in Krakau, Bochum, Humlebæk, Sopot, Łódź, Lublin, Sandomierz, Warschau. Werke in zahlr. polnischen Museen sowie in Amsterdam, Bochum, Duisburg, Humlebæk, Oxford, Washington.

Nach frühen Plastiken aus Gips und Stahlbeton konzentriert Bereś sich seit Beginn der 1960er-Jahre auf skulpturale Assemblagen aus roh behauenen Holz, Juteseilen, Steinen, Leder und Stofflappen (Serie *Zwidy*, dt. Traumbilder), die an primitive bäuerliche Geräte erinnern. Ihn interessiert die traditionelle handwerkliche Bearbeitung der Materialien. Seine Objekte, die er häufig auf freiem Feld und zwischen Ackerfurchen fotografiert, beschwören Volkstraditionen sowie archaische Mythen und Rituale als Ursprünge menschlichen Denkens und Handelns. Hinzu kommen ab 1965 dadaistisch anmutende Fahrzeuge (*Roller*), Objekte mit absurden oder ironischen Titeln (*Gewirlinstrument*, *Zeitungsentwerter*) und solche mit politischen Botschaften, die auf die polnische Identität abheben (*Polnischer Schubkarren*). Seit 1968 tritt Bereś als Aktionskünstler auf. In rituellen Aktionen und Performances setzt er seine plastischen Objekte und den eigenen nackten bemalten Körper ein. Beim Aufbau seiner Aktionen beteiligt er das Publikum, mit dem er in ständigem Dialog bleibt. In den

Siebzigerjahren inszeniert er *Mysterien der Schöpfung, Reflektierende, Romantische* und *Politische Messen*. In den Achtzigerjahren wird er zum herausragenden Vertreter einer künstlerischen „Begegnung mit dem Sakralen“ (A. Gralińska-Toborek, 2003), die als Reflektion des antikommunistischen Katholizismus in Polen verstanden werden kann. Bereś gilt zusammen mit Tadeusz Kantor als frühester und wichtigster Vertreter der polnischen Aktionskunst. Von ihm sind bis 2012 über siebzig Aktionen außer in Polen auch in London, Essen, Bochum, Amsterdam, Oxford, Glasgow und Quebec dokumentiert.

Literatur: Profile IV. Polnische Kunst heute, Städt. Kunstgalerie Bochum 1964; Jerzy Bereś, Museum Bochum 1971; J. Hübner-Wojciechowska, in: Saur Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 9, 1994; Jerzy Bereś. *Zwidy, wyrocznie, ołtarze, wyzwania*, Muzeum Narodowe, Poznań / Muzeum Narodowe, Krakau, Poznań 1995; Jerzy Bereś. *Sztuka zgina życie, Bunkier Sztuki*, Krakau 2007. *Online:* Museumsplattform NRW.

Der polnische Kunsthistoriker Ryszard Stanisławski (geb. 1921), einer der beiden Kuratoren der Ausstellung „Profile IV. Polnische Kunst heute“ 1964/65 in der Städtischen Kunstgalerie Bochum, schreibt im Katalogvorwort über Jerzy Bereś: „Seine anscheinend primitiven Kompositionen beleben in unseren Gedanken Vorstellungen urslavischer Idole, prähistorischer Werkzeuge und Geräte.“ Stanisławski hatte die skulpturale Assemblage *Zwid Kamienny II* als eine von vier Arbeiten des Künstlers für die Ausstellung ausgewählt. Anschließend wird sie vom Museum erworben. Die Katalogabbildung zeigt sie auf einem Foto des Künstlers zwischen Ackerfurchen auf freiem Feld. *Zwid Kamienny II* gehört zu der seit Anfang der 1960er-Jahre entstandenen Werkgruppe *Zwidy*, die Bereś selbst als „Traumbilder“ übersetzt. In einer 1965 verfassten Stellungnahme (im Katalog der Bochumer Einzelausstellung 1971) schreibt er in deutscher Sprache: „Ich bearbeite die Werke aus natürlichen Materialien wie Holz, Stein, Bast, aber ich behandle dieselben nicht rigoros. Ich benutze einfache Werkzeuge [...] die Bezeichnung als Skulpturwerk schien mir nicht genügend genau; [so] nannte ich die Werke Traumbilder. Zum Unterschied der einzelnen Traumbilder fügte ich ein Eigenschaftswort [hinzu].“ Die korrekte Übersetzung des polnischen Titels ist demnach „Traumbild Stein II“. Seine Arbeiten, so Bereś weiter, seien Resultat einer „unterbewussten Tätigkeit“ (daher „Traumbilder“). Ihre Realisation sei ein „schöpferischer“ Akt, der sich nicht an der aktuellen „Situation in der Kunstwelt“ oder an „historischen Konventionen“ orientiere. Wie die übrigen Werke der bis 1966 geschaffenen Serie *Zwidy* repräsentiert „Traumbild Stein II“ die Vorstellung einer archaischen Schöpfungskraft des Menschen, die sich in einfachsten Formen der Materialbearbeitung, Konstruktion (hier aus Holz, Stein und Eisenkette) und Landbearbeitung ausdrückt. Nicht wirklich gebrauchsfähig, ist die Skulptur ein Symbol für die ursprüngliche Verwurzelung des Menschen jenseits aufgesetzter kultureller und - vielleicht - politischer Konventionen.

Stilleben mit Klappern, 1964



Bereźnicki, Kiejstut (*1935 Poznań, lebt in Sopot):
Stilleben mit Klappern, 1964. Öl auf Leinwand,
130 x 134 cm; Inv. Nr. 1216

Kunstmuseum Bochum

Kiejstut Bereźnicki, geb. 1935 in Poznań, lebt in Sopot. Studium: Hochschule der Bildenden Künste in Danzig/Gdańsk (Malerei bei Stanisław Teisseyre, 1958 Diplom). Seit 1960 Assistent und Dozent, 1981-84 stellv. Rektor, 1984 außerordentlicher, 1994 ordentlicher Professor, ebd. 1965 Biennale Sao Paulo. 1969 Goldenes Verdienstkreuz. 1971, '77, '91 Auszeichnungen des Ministeriums für Kultur und Kunst. 1985 Orden Polonia Restituta. Seit 1964 zahlr. Einzelausstellungen in Polen sowie 1976 in Brüssel, 1988/89 in Sofia, 1994/95 in Leipzig, Berlin, Darmstadt, Wien. Werke in polnischen Museen sowie in Bochum, Bordeaux, Moskau, Paris, Skopje, Sofia.

Bereźnicki profiliert sich seit Abschluss seines Studiums als Vertreter einer mit Metaphern und symbolischen Requisiten überfrachteten figürlichen Malerei. In den Sechzigerjahren malt er vorwiegend Stilleben, die von der Niederländischen Barockmalerei inspiriert sind. Anschließend überwiegen neben Einzel- und Gruppenporträts Szenen mit puppenartigen Figuren, die in geheimnisvollen Innenräumen agieren und grotesken Stimmungen ausgesetzt sind. Ihr Thema ist das Drama der menschlichen Existenz, das der Maler ohne Pathos und Hysterie und mit geradezu stoischer Ruhe erzählt. In umfangreichen Gemälde-Zyklen variiert er biblische Themen. In den 1960er- und 70er-Jahren gilt er als Vertreter einer neuen Figuration und als Neo-Traditionalist. In seinem soliden handwerklichen Können steht er der Zoppoter Schule nahe.

Literatur: Profile IV. Polnische Kunst heute, Städt. Kunstgalerie Bochum 1964; Kiejstut Bereźnicki. Malarstwo, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warschau 1971; H. Kubaszewska, in: Saur Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 9, 1994; Kiejstut Bereźnicki. Malerei und Zeichnungen von 1980 bis 1994, Polnisches Institut, Leipzig 1994; Kiejstut Bereźnicki. Malarstwo, rysunek, Muzeum Narodowe, Danzig 2008. *Online:* Państwowa Galeria Sztuki, Sopot; culture.pl.

Kiejstut Bereźnicki malt in den 1960er-Jahren vorwiegend Stilleben, in denen er einen Dialog mit der niederländischen Stilleben-Malerei des Barocks eingeht, darunter 1961 ein *Stilleben mit Schädel und Spielkarten*. In dieser frühen Phase bevorzugt er kalte Farben wie das auf dem Gemälde *Stilleben mit Klappern* von 1964 verwendete Blau. Die von Bereźnicki überreich gezeigten Requisiten zitieren bildliche Symbole, wie sie auf *Vanitas*-Gemälden des Barocks verwendet werden und die dem Betrachter die Vergänglichkeit (lat. *vanitas*) des Lebens und alles menschlichen Tuns vor Augen führen. Am deutlichsten symbolisiert der Totenschädel die Vergänglichkeit der menschlichen Existenz. Spielkarten stehen für die Spielsucht, die Sanduhr und die Taschenuhr für die ablaufende Zeit, die Petroleumlampe für das verlöschende Licht, aufgeschlagene Bücher für das vergängliche Streben nach Wissen, Perlenketten für die Eitelkeit, das Messer für die Verletzlichkeit des Menschen, das leere Muschelgehäuse für den Tod, halbvolle Gläser und Karaffen für die Trunksucht sowie für das Gegensatzpaar von Voll und Leer und für die Zerbrechlichkeit des Glases, Teller und Schalen für das Ende des menschlichen Glücks. Hauptmotiv des Gemäldes sind jedoch die zahlreichen Kinderrasseln mit rundem Klangkörper, Stiel und Schlaufenband, die liegend und hängend über das ganze Bild verteilt sind. Nunmehr nutzlos und abgelegt, sind sie Symbol für die vergangene Kindheit und wie die Musikinstrumente auf barocken Stilleben Sinnbilder für die verklungene Musik und den verlorenen Klang. Der Titel *Stilleben mit Klappern* ist im Katalog der Ausstellung „Profile IV. Polnische Kunst heute“ 1964/65 in der Städtischen Kunstgalerie Bochum zu finden, auf der es gezeigt und nach der es vom Museum erworben wird. Er beruht vermutlich auf einem Übersetzungsfehler; denn das Gemälde müsste richtiger „Stilleben mit Rasseln“ heißen. Anders als auf Bildern des Barocks ordnet Bereźnicki seine *Vanitas*-Symbole nicht auf einem Tisch, sondern in einer Abstellkammer mit zwei Stühlen, einer Wandnische und Regalbrettern an und überträgt sie so in die moderne Zeit. Ein weiteres, auf derselben Ausstellung gezeigtes Gemälde des Malers, *Stilleben mit Kind* ebenfalls von 1964, stützt die Interpretation als Sinnbild der verlorenen Kindheit und die Vergeblichkeit des künftigen Lebens. Es zeigt ein in sich versunkenes Mädchen, das ebenfalls von Rasseln, einer Trommel und den bereits beschriebenen *Vanitas*-Symbolen umgeben ist. Auch die späteren, buntfarbigen Figurenszenen des Malers spielen meist in beengten, hermetisch abgeschlossenen Innenräumen.

Mechano-Faktur-Konstruktion, 1924/1961



Berlewi, Henryk (1894 Warschau - 1967 Paris): Mechano-Faktur-Konstruktion, 1924/1961. Siebdruck, 61 x 50 cm; Inv. Nr. 1504

Kunstmuseum Bochum

Henryk Berlewi, geb. 1894 in Warschau, gest. 1967 in Paris. Studium: 1904-09 Schule der Schönen Künste, Warschau (Malerei bei Edward Trojanowski u.a.); 1909-10 Akademie der Künste, Antwerpen (bei Juliaan de Vriendt); 1911-12 École des Beaux-Arts, Paris (bei Paul Maurou). 1921 Bekanntschaft mit El Lissitzky in Warschau, dem er nach Berlin folgt. 1922-23 in Berlin im Kreis der europäischen Avantgarde (Mies van der Rohe, László Maholy-Nagy, Raoul Hausmann, Theo van Doesburg). Mitglied der Novembergruppe. 1924 in Warschau Mitbegründer der konstruktivistischen Gruppe „Blok“ (zus. mit Władysław Strzemiński, Henryk Stażewski u.a.); Mitbegründer des Reklamebüros „Reklama-Mechano“. 1927 Begegnung mit Kasimir Malewitsch in Warschau. 1928 Übersiedlung nach Frankreich. 1942 Flucht aus Paris nach Nizza; 1943/44 Mitglied der französischen Résistance. 1945 Rückkehr nach Paris. 1962 mehrmonatiger Aufenthalt in Berlin auf Einladung der Akademie der Künste. Einzelausstellungen ab 1921 in Warschau, Berlin, Nizza, Paris, Bremen, Brüssel, Łódź. Werke in Berlin, Bochum, Hamburg, Jerusalem, Krefeld, Lwiw, Łódź, New York, Paris, Stuttgart, Tel Aviv, Warschau.

Bei traditionellen Malern ausgebildet, kommt Berlewi in Paris mit dem Kubismus in Berührung. Ab 1914 beschäftigt er sich mit Futurismus und Dadaismus, ab 1918 mit Themen der jüdischen Folklore (Marc Chagall), ab 1921 unter dem Einfluss von El Lissitzky mit Konstruktivismus und Suprematismus. 1923 beginnt er mit Kompositionen aus rhythmisch verteilten Rechtecken, Balken und Punkten meist in Schwarz, Weiß und Rot, die Gestaltungen und Typographien des Bauhauses nahestehen. Das theoretische Konzept dieser mit Schablonen erzeugten geometrischen Darstellungen nennt er *Mechano-Faktur*, das 1924 als Manifest in der Berliner Zeitschrift „Der Sturm“ erscheint und von Josef Albers

am Bauhaus gelehrt wird. Ab 1928 wendet er sich in Paris wieder der gegenständlichen Kunst zu, malt Porträts und arbeitet von 1947-56 kubistisch. 1957 nimmt er die Arbeit an der *Mechano-Faktur* wieder auf und versucht sich v.a. in den USA als früher Vertreter der Op Art neu zu profilieren.

Literatur: Retrospektive Ausstellung H. Berlewi, Berlin 1964; Andrzej K. Olszewski: Henryk Berlewi, Warschau 1968; Visuell konstruktiv. Henryk Berlewi, Kunstbibliothek, Berlin 1968; Georg Brühl: Herwarth Walden und „Der Sturm“, Köln 1983; U. Leszczyńska, in: Saur Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 9, 1994. *Online:* Henryk Berlewi Archive; monoskop.org; YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe.

Der 1961 entstandene Siebdruck wiederholt einen Entwurf aus der Serie *Mechano-Faktur*, die Henryk Berlewi 1923 beginnt. Das 1924 mit schwarzer Tusche und roter Deckfarbe auf Papier ausgeführte Original ist auf einer historischen Fotografie zu sehen, die den Künstler im selben Jahr in seiner Ausstellung *Mechano-Faktur* im Austro-Daimler-Salon in Warschau zeigt. Es misst 98 x 81 Zentimeter (Abb. in: Brühl 1983). Im selben Jahr erscheint das gleichnamige Manifest in der von Herwarth Walden in Berlin herausgegebenen Zeitschrift „Der Sturm“ (Jg. 15, Heft 3, 1924). Darin propagiert der Künstler eine kollektivistisch und an den sozialen und gesellschaftlichen Entwicklungen ausgerichtete Kunst, die sich an industriell entwickelten Vorgaben orientiert. Illusionistische, räumliche Darstellungen sollen durch flächige Gestaltungen ersetzt werden. Werbung, Design, Drucktechnik und Typographie interessieren Berlewi in dieser Zeit. Enge Verbindungen zum russischen Konstruktivismus hat er durch seine Bekanntschaft mit El Lissitzky in Warschau 1921, zum Neo-Plastizismus der niederländischen Gruppe „De Stijl“ durch seine Bekanntschaft mit Theo van Doesburg 1922 in Berlin, zum Bauhaus durch László Maholy-Nagy, der dort seit 1923 zusammen mit Josef Albers einen Grundkurs leitet. Berlewis Entwürfe zur *Mechano-Faktur* sind erstmals 1923 in der Großen Berliner Kunstausstellung in der Abteilung der Novembergruppe zu sehen. Im Juli 1924 zeigt der Künstler sie in Herwarth Waldens Berliner Galerie „Der Sturm“. Eine gegenseitige Beeinflussung mit den ähnlichen typographischen Entwürfen des Bauhauses in dieser Zeit, etwa von Herbert Beyer und Joost Schmidt, ist wahrscheinlich. Auch die Einheit von Kunst und Technik wurde am Bauhaus gelehrt. *Mechano-Faktur* bedeutet die Erzeugung einer Struktur mit mechanischen Mitteln. Die Variationen dieser Serie fertigt Berlewi mithilfe perforierter Schablonen an. Ende der 1950er-Jahre kehrt er unter dem Eindruck der von Victor Vasarely entwickelten geometrisch-illusionistischen Kunst und der beginnenden Op Art zur *Mechano-Faktur* zurück. Kritiker ebenso wie Berlewi selbst sehen ihn als den eigentlichen „Vater“ dieser aktuellen Kunstrichtung und Vasarely als Epigonen. Um seine ursprünglichen Ideen neu zu verbreiten, setzt Berlewi seine Entwürfe der Zwanzigerjahre in die Technik des Siebdrucks um. Als das Museum of Modern Art eine Ausstellung über Op Art mit Vasarely als wichtigstem Exponenten vorbereitet, reist Berlewi nach New York, um sich als eigentlicher Erfinder dieser Kunstrichtung zu präsentieren. 1965 nimmt er schließlich zusammen mit Josef Albers, der seit 1933 am Black Mountain College in North Carolina lehrt, an der ersten großen Op-Art-Ausstellung „The Responsive Eye“ im Museum of Modern Art in New York mit einem Werk aus der Serie *Mechano-Faktur* teil. Der Siebdruck von 1961 wird 1968 vom Museum Bochum aus einer Bremer Ausstellung erworben. Die Gouache von 1924 wird in der Sammlung des Kunstmuseums Łódź aufbewahrt und steht 2013 im Zentrum der Ausstellung „Inventing Abstraction 1910-1925“ des MoMA in New York.

Memory/Losungen, 1997



Marta Deskur (*1962 Krakau, lebt dort): Memory/Lösungen, 1997.
Fotoarbeit, vierteilig, je 123 x 200 cm, Video 3 min. 12 sek.
Inv. Nr. 3982 a-d

Kunstmuseum Bochum

Marta Deskur, geb. 1962 in Krakau, lebt dort. Studium: 1980-82 Akademie der Bildenden Künste, Krakau; 1983-88 École supérieure d'art, Aix-en-Provence (Diplom); 1986 School of Visual Arts, Bristol. 1983-88 Mitarbeit am Theater Scena STU, Krakau. 1989-90 Zeichenlehrerin in Aix-en-Provence. 1992 Artist in Residence an der School of Design in Altos de Chavón. 2002/03 Philip-Morris-Stipendiatin am Künstlerhaus Bethanien, Berlin. Einzelausstellungen seit 1991 in Marseille, Warschau, Stettin/Szczecin, Breslau/Wrocław, Krakau, Lublin, Białystok, New York, Graz, Słupsk, Leipzig, Budapest, Danzig/Gdańsk, Düsseldorf. Werke in Białystok, Bochum, Breslau, Budapest, Graz, Krakau, Kwangju, Łódź, Stettin, Warschau.

Anfang der 1990er-Jahre debütiert Marta Deskur mit abstrakter Malerei, wobei sie variierende Texturen und Farbnuancen innerhalb von Farbfeldern thematisiert. In Installationen und theaterähnlichen Inszenierungen erprobt sie die Wirkung von Raum umgreifenden und Räume verbindenden Liniengeflechten, von Neonröhren, Licht und Dunkelheit. In Fotoprojekten mit Kindern und Familienangehörigen interessieren sie deren Interaktionen (*Human Clear*, 1996; *To jest Klara, a to jestem ja, Pico / This is Klara and this is me, Pico*, 1998). Anschließend entstehen Foto-, Audio- und Video-Installationen, in denen sie Entwicklungen in der modernen Gesellschaft beobachtet und interpretiert. Vor allem

beschäftigt Deskur das Problem von Illusionen in Alltag und dinglicher Welt und deren Mystifizierung in einer von Kommerz bestimmten Realität. Sie stellt die Frage nach dem Ursprung von gesellschaftlichen Phänomenen. Ihre fotografische Arbeit ist von paradoxer Gegensätzlichkeit bestimmt: In einem ersten Schritt versucht sie, die höchste Stufe an Glaubwürdigkeit und Objektivität ihrer Bildmotive zu erreichen, um sich dann von ihnen zu distanzieren und sie bis zum Irrealen und Grotesken zu verfremden. Ihre Arbeiten werden so zu einem Dialog mit der Wirklichkeit (*Family* 1999; *Dziewice* [Jungfrauen], 2002; *The New Jerusalem*, 2007). In neueren Werken beschäftigt sie sich mit religiösen, sexuellen oder ethnischen Vorurteilen und lenkt das Bewusstsein des Publikums auf Ängste, Ausländerfeindlichkeit und Heuchelei (*Sweet Aberration*, 2011).

Literatur: Transfer Polska - Nordrhein-Westfalen, Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego, Warschau / Museum Bochum u.a. 1998; Saur Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 26, 2000; Marta Deskur. Fanshon, Künstlerhaus Bethanien, Berlin 2003; Marta Deskur. not to be touched, Minoriten-Galerien, Graz 2005. *Online:* culture.pl; Galeria Le Guern, Warschau; Galeria Arsenał, Białystok.

Stärker als Werke zurückliegender Kunstepochen, die häufig auf einen tradierten Kanon aus religiösen, mythologischen, symbolischen, historischen und politischen Bedeutungen zurückgreifen, arbeitet die zeitgenössische Kunst seit Marcel Duchamp mit Assoziationen und Erfahrungen des Betrachters. Marta Deskur kombiniert ihre vierteilige Fotoarbeit unter dem polnischen Titel „memory/hasła“ mit einem Video, auf dem in Versalien Schlagwörter zu lesen sind: WENN DU WILLST / MACH / EIN / ASSOZIATIONSSPIEL / MEMORY MIX / MIX FOR EAT / WÄHLE AUS / ASSOZIIERE / MERKE ES DIR [...]. Sie sind im Katalog der Ausstellung „Transfer Polska - Nordrhein-Westfalen“ 1998 im Museum Bochum nachzulesen, in deren Anschluss die Installation vom Museum angekauft wird. Der deutsche Titel verwendet das Wort „Losungen“, das heute wenig gebräuchlich ist. Das polnische Wort „Hasła“ kann jedoch auch als „Schlagwort, Devise, Stichwort“ übersetzt werden; und „Schlagwörter“ sind laut Duden Wahlsprüche, Allgemeinplätze, Floskeln, Redensarten, Plattitüden oder Phrasen. In einem ersten Textblock gehen Deskurs „Schlagwörter“ auf Erzählungen populären, religiösen oder historischen Ursprungs zurück: HEUTE SAH ICH EINEN MORD ... / ALLES HÄNGT VON GOTT AB IST ABER NICHT GOTT / EVERYTHING IN THE WORLD IS FUNNY / VERGISS MICH NICHT / GRIMALD UND BADUCHENA BEIM BEICHTVATER [...]. Im zweiten Textblock sind die zitierten „Schlagwörter“ allgemeine Floskeln, Redensarten und Phrasen: ZU ESSEN LIEBEN / WAS LECKERES ESSEN / LIEBE ZU LIEBEN / ES GEHT UNS GUT / WENN DU WILLST DANN GEH / MANCHMAL IST ES GUT ZU WEINEN / DAS REINIGT WIE REGEN [...]. Beide Textblöcke sind Angebote an den Betrachter für ein Assoziationsspiel, das sich auf die gezeigten Fotos bezieht. Auf ihnen sitzt die Mutter mit ihren Kindern am Esstisch. Jedes Familienmitglied isst jedoch für sich und bleibt allein. Auf dem Teller der Mutter liegt ein Maulkorb. Sie selbst verschließt ihren Mund mit dem Ende einer Gabel. Im zweiten Bild streift sie sich den Maulkorb über den Mund. Ein Mädchen, das nicht isst, sondern sich mit Spielsachen und Haushaltsgeräten auf dem Tisch beschäftigt, wird (in der doppelt belichteten Aufnahme) zugleich mit einem Pinsel geschminkt. Der essende Junge denkt an einen Hund, den er beim Spielen gesehen hat (ICH SAH DORT IMMER HUNDE) und der nun übergroß vor ihm auf dem Tisch liegt. Thema

der Bildfolge und des Assoziationsspiels ist die häusliche und familiäre Kommunikation, die meist am Esstisch stattfindet und die aus traditionellen Geschichten und Allgemeinplätzen besteht. Meist läuft sie ins Leere: Die Mutter tut sich selbst Gewalt an, indem sie ihren Mund symbolisch verschließt. Die Kinder sind mit anderen Dingen beschäftigt, und auch ihnen wird durch das Schminken und die Gegenwart des Hundes Gewalt angetan. Der Betrachter ist aufgefordert, aus seiner Erinnerung (MEMORY MIX) zur Ausschmückung des familiären Konflikts beizutragen. Die Installation der Künstlerin gehört zu einer Serie von Foto- und Videoarbeiten, in denen sie sich seit Mitte der 1990er-Jahre mit Kindern und Familienangehörigen und deren Interaktionen beschäftigt.

17 | 74, 1974



Fijałkowski, Stanisław (*1922 Zdobunów/
Wolhynien, lebt in Łódź): 17 | 74, 1974.
Öl auf Leinwand, 73 x 60 cm; Inv. Nr. 2090

Kunstmuseum Bochum

Stanisław Fijałkowski, geb. 1922 in Zdobunów/Wolhynien, lebt in Łódź. 1944/45 als Zwangsarbeiter nach Königsberg deportiert. Studium: 1946-51 Hochschule der Bildenden Künste, Łódź (Malerei bei Władysław Strzemiński, Stefan Wegner; Diplom in Grafik bei Ludwik Tyrowicz). 1947-93 Lehrtätigkeit ebd. als Leiter eines Mal- und Grafikateliers, Prorektor; 1971-78 Dekan der Fakultät für Grafik, die er mitbegründet; 1983 Professor; 2002 Ehrendoktor. 1969 Biennale Sao Paulo. 1972 Biennale Venedig. 1989-90 Gastprofessor an den Universitäten Gießen und Marburg. 1990 Jan-Cybis-Preis. 2002, '13 Orden Polonia Restituta. Zahlr. internationale Auszeichnungen. Mitglied der Belgischen Akademie der Wissenschaften. Einzelausstellungen seit 1957 in Polen sowie in Paris, Hamburg, Hannover, Berlin, Gießen, Marburg, Düsseldorf. Werke in zahlr. polnischen und deutschen Museen sowie in London, New York, Prag, Wien.

Bis Mitte der 1950er-Jahre malt Fijałkowski kubistische und konstruktivistische Studien vor der Natur, um in der Nachfolge von Strzemiński einen starken Halt in der Form zu finden. Unter dem Einfluss der Schriften von Kandinsky (u.a. „Über das Geistige in der Kunst“), die er ins Polnische übersetzt, und mit besonderem Interesse für den Surrealismus gelangt er zu einer Organisation der Bildfläche aus scharf umrissenen geometrischen und amorphen Formen, die sowohl als abstrahierte Gegenstände als auch als abstrakte Formen wahrgenommen werden können. Diese zwiespältigen Formfindungen appellieren ans Unterbewusstsein des Betrachters und verbinden eine klare, an der Realität geschulte Erfassung der formalen Gestalt mit transzendenten, mythischen und poetischen Empfindungen. In den seit den 1970er-Jahren bis zur Jahrtausendwende gemalten *Autobahn*-Bildern, die in einer ausgeklügelten Zahlen- und Farbsymbolik entstehen, verbindet Fijałkowski alltägliche, irdische Erfahrungen mit Emotionen und Phantasie: „Zwiespältige Erde - der Weg und das kleine Dreieck des verbrannten Grases. Der Himmel zwar ungeteilt, aber so gemalt, dass er auch Wasser und Luft sein kann.“ (Fijałkowski, 1976)

Literatur: Stanisław Fijałkowski. Bilder und Grafik 1965-1977, Museum für Kunst und Kulturgeschichte Lübeck, Museum Bochum u.a., 1977; J. Ładnowska, in: Saur Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 39, 2003; Wystawa prac Stanisława Fijałkowskiego, Miejska Galeria Sztuki, Łódź 2012. *Online:* culture.pl

Der Titel bezeichnet das Entstehungsdatum, den 17. Januar 1974. Keine der farbigen Figuren und Flächen ist eindeutig bestimmt. Der blaue, nach links abknickende Strom steigt aus der braun-grünen Fläche empor oder fließt in sie hinein. Er ist Quelle, Fluss oder Meeresarm, je nachdem, ob man die ihn umgebende Fläche als Schnitt durch ein Bergmassiv, als sich in die Ferne erstreckende Landschaft oder als plan liegende Landkarte erkennt. Ein gelbes Kreuz, gepunktete rote Linien und ein spontaner roter Pinselstrich wirken wie Markierungen auf einem Straßenplan. Die weiße Fläche am oberen Bildrand erscheint jedoch als Himmel, der sich über einer hügeligen Landschaft erstreckt und über den sich merkwürdige gelbe Flugkörper bewegen. Jede einzelne Form, jede Farbe, jede Perspektive ist an der Wirklichkeit der uns umgebenden Natur geschult, nimmt jedoch unter Einsatz von Emotion und Phantasie neue Bedeutungen an und öffnet für den an der Entschlüsselung beteiligten Betrachter eigene poetische Erzählräume. Zahlreiche Achsen und Diagonalen determinieren das Bild und bewirken das Schwanken zwischen den unterschiedlichen perspektivischen Blickwinkeln. Hält man einzelne Farbzeichen zu, so fällt das ausgeklügelte System augenblicklich in sich zusammen.

Rozważania o symbolice cyfr, 1993



Grabowski, Jerzy (1933 Gutki - 2004 Warszawa): Rozważania o symbolice cyfr, 1993. Linolblinddruck mit aufgewalzter Farbapplikation auf Papier, 62 x 91 cm; Inv. Nr. 3705

Kunstmuseum Bochum

Jerzy Grabowski, geb. 1933 in Gutki, gest. 2004 in Warszawa. Studium: 1953-62 Technische Hochschule Breslau/Wrocław (Architektur); 1956-62 Akademie der Bildenden Künste, Warszawa (Graphik, Diplom bei Józef Mrozczyk). 1962-74 Tätigkeiten für versch. Verlage. Ab 1975 berufliche Kontakte zu Richard Paul Lohse. Ab 1976 Leiter der Lithographie-Werkstatt der Graphischen Fakultät der Hochschule der Bildenden Künste, Łódź; 2001 ordentlicher Professor. Ab 1993 Leitung von Graphik-Seminaren an der Europäischen Akademie der Künste, Warszawa. Zahlr. polnische und internationale Auszeichnungen, Medaillen und Preise im Graphik-Bereich. Einzelausstellungen seit 1963 in Warszawa, Kopenhagen, Stockholm, Gdynia, Lund, Düsseldorf, Krakau, Zürich, Hagen, Hamburg, Sopot, Łódź, Chicago, Tokio, Vichy. Werke in Bochum, Bratislava, Bremen, Brüssel, Helsinki, Lille, Ludwigshafen, Moskau, Wien sowie in zahlr. polnischen Museen.

Jerzy Grabowski ist ein herausragender Vertreter der geometrischen Abstraktion in Polen, die die Tradition der polnischen Konstruktivisten der Gruppe „Blok“ aus den 1920er-Jahren fortsetzt. Seine breit gefächerten Interessen in den Bereichen Mathematik, Physik und Kybernetik bis zur Philosophie bilden die Grundlage seines kunsttheoretischen Ansatzes.

Der intellektuelle Prozess, der zur Konzeption eines künftigen Kunstwerks führt, ist für ihn der wichtigste Teil der schöpferischen Arbeit. 1967 schafft er erste Zeichnungen und Aquarelle, die auf zufällig ausgewählten Ziffern und strukturierten Folgen im Zehnerbereich basieren. Zahlenwerte rechnet er in geometrische Figuren wie Dreiecke und Quadrate um, während er die Größe der Zahlen Farbwerten in modernen, international verbindlichen Farbkreisen und Farbsystemen zuordnet. Seine Kompositionen beruhen auf einem „mathematischen Code“, der sich aus der jüdisch-christlichen Zahlensymbolik herleitet. Ab 1968 ergänzt er dieses System in der Graphik durch Prägedrucke. Dabei wird das gleichseitige Dreieck, das er in einen Kreis und ein Rechteck einbeschrieben als vollkommene Figur empfindet, zum durchgehenden Gestaltungsmotiv. In dieses Prägemuster fügt er changierende Grundfarben ein. In der mathematischen Berechnung seiner Kompositionen und der Farbwahl steht er Richard Paul Lohse nahe. Anhand seines mathematischen Systems stellt er philosophische Betrachtungen zur Existenz des Kosmos und zum Charakter der Religionen an. Seine graphischen Arbeiten werden jedoch vor allem durch ihre vorzügliche Technik wahrgenommen.

Literatur: Vier zeitgenössische polnische Künstler, Galerie Elisabeth Henning, Hamburg / Kunsthalle Wilhelmshaven, 1977; Geometrie als Sprache. Zeitgenössische polnische Konstruktivisten, Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart 1991 ; M.T. Krawczyk, in: Saur Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 59, 2008; Sebastian Dudzik: Jerzy Grabowski. Artist and the Universe / Artysta i Uniwersum, Lublin 2012. *Online:* Komart Gallery, Bratislava.

Der handschriftlich auf der Grafik vermerkte Titel lautet in der deutschen Übersetzung „Nachdenken über die Zahlensymbolik“. Zum Zeitpunkt ihrer Entstehung fungiert diese Grafik wie ein Resümee unter die knapp dreißig Jahre währende Arbeit des Künstlers an der Umsetzung seines „mathematischen Codes“ in die künstlerische Gestaltung des gleichseitigen Dreiecks - die von ihm als ideal empfundene geometrische Form. Im Zentrum des Blattes steht ein gleichseitiges Dreieck mit den ähnlich wie im Farbkreis angeordneten changierenden Grundfarben Rot, Blau und Gelb und den unbunten Farben Schwarz und Weiß. Es wird zum unteren Rand hin durch erhaben geprägte Dreiecke, die abwechselnd auf der Spitze und auf der Grundseite stehen, fortgesetzt. Die weiße Fläche links davon ist durch geprägte Dreiecke gestaltet, die nur auf der Spitze, die rechte Fläche durch Dreiecke, die nur auf der Grundseite stehen. Oberhalb des farbigen Dreiecks formt sich eine Schnittmenge aus beiden Weißflächen zu einem weiteren wiederum auf der Spitze stehenden Dreieck. Drei weitere Figuren sind wie Signets in den Prägedruck eingefügt: links ein auf der Spitze stehendes Dreieck, unten ein Stern aus Dreiecken in einem von einem Quadrat umgebenen Kreis und rechts ein Quadrat mit einbeschriebenen Dreiecken. Zwei schräge Farbbalken, die parallel zur linken Kante des farbigen Dreiecks verlaufen, jeweils rot und blau changierend, verleihen der Komposition eine zur Seite gerückte Dynamik. – Das Blatt entsteht in einer Zeit, in der der Künstler an der Visualisierung zeitloser und überkultureller Werte interessiert ist, die er in Zeichen, Symbolen und Zahlen verschlüsselt. Mit der universellen Verwendung des gleichseitigen Dreiecks bezieht er sich auf jüdisch-christliche Traditionen, in denen dieses mit dem göttlichen Element, mit Vollkommenheit und dem Universum gleichgesetzt wird. Es ist Symbol für die Heilige Dreifaltigkeit und das Absolute. Als ideales Modul gestaltet es im Mikrobereich die Struktur der Welt und überwacht als übergeordnetes Symbol deren

Organisation. Nicht nur die geometrischen Formen, in denen sich ebenfalls eine vom Betrachter kaum nachvollziehbare jüdisch-christliche Zahlensymbolik verbirgt, als auch die Grundfarben verkörpern das universelle göttliche Prinzip. (Briefl. Mitteilung Dr. Sebastian Dudzik, Toruń) – Das vorliegende Blatt kam als Schenkung des Künstlers ins Museum Bochum. Eine ebenfalls signierte Variante mit demselben Titel, bei der die beiden schrägen Balken jedoch weiß geblieben sind, war 2007 auf einer posthumen Retrospektive in der Galerie Test in Warschau zu sehen.

Troja-Überfall, 1971



Hasiór, Władysław (1928 Nowy Sącz - 1999 Zakopane):
Troja-Überfall, 1971. Holz, Textil, Figuren, Fundstücke,
elektrische Installation auf Spanplatte mit Goldrahmen, 90 x
129 x 25 cm; Inv. Nr. 1672

Kunstmuseum Bochum

Władysław Hasiór, geb. 1928 in Nowy Sącz, gest. 1999 in Zakopane. Studium: 1947-52 Staatl. Kunstgewerbeschule Zakopane (bei Antoni Kenar); 1952-58 Akademie der Bildenden Künste, Warschau (Bildhauerei, Diplom bei Marian Wnuk). 1957-66 Lehrer an der Kunstgewerbeschule Zakopane. 1970-71 Lehrtätigkeit an der Hochschule der Bildenden Künste, Breslau/Wrocław. 1970 polnischer Pavillon der Biennale Venedig (zus. mit Józef Szajna). 1971 Preis des polnischen Kulturministeriums für das Gesamtwerk.

Einzelausstellungen seit 1961 in Polen sowie in Stockholm, Humlebæk, Göteborg, London, Helsinki, Moskau, Brüssel, Budapest. Werke in zahlr. polnischen Museen sowie in Ålborg, Bochum, Edinburgh, Helsinki, Oslo.

Hasior erlernt während seiner Ausbildung in Zakopane Techniken der Holzbildhauerei bei Antoni Kenar, der zeitgenössische Skulptur mit der Volkskunst der örtlichen Tatra-Goralen verknüpft. Mit einem Stipendium des französischen Kulturministeriums bereist er 1959 Deutschland, Belgien, Holland, Italien und arbeitet in Paris im Atelier von Ossip Zadkine. Er begegnet den späten Surrealisten und der Gruppe des Nouveau Réalisme. Nach seiner Rückkehr profiliert er sich als Vertreter der Objektkunst und Gegner des polnischen Konstruktivismus. Er schafft Objekte und Assemblagen aus Fundstücken und Spielzeugen – häufig in Applikationstechnik auf textilen Materialien – die surrealistischen Charakter haben oder als Fetische oder Totems Elemente der Volkskunst einbeziehen. Ab Mitte der 1960er-Jahre entstehen Banner, Fahnen und Standarten, zu denen ihn polnische Kriegs-Embleme und kirchliche Prozessionsbilder inspirieren. Mit ihnen inszeniert er Happenings, Prozessionen und Rauminstallationen, arbeitet mit Feuer und Begräbnisritualen. Nahezu alle Werke setzen sich mit historischen Ereignissen und Themen v.a. des Zweiten Weltkriegs, aber auch der Mythologie, der Religion und der Literatur auseinander. Seinen Denkmal-Entwürfen für Opfer der polnischen Geschichte folgen tatsächlich ausgeführte Denkmäler in Czorsztyn, Koszalin, Stettin/Szczecin und Zakopane.

Literatur: Profile IV. Polnische Kunst heute, Städt. Kunstgalerie Bochum 1964; Władysław Hasior, Museum Bochum 1971; Władysław Hasior - Camiel van Breedam, Kunsthalle Darmstadt, Museum Bochum u.a. 1990/91, Brüssel 1989; Anna Żakiewicz: Władysław Hasior, Muzeum Narodowe, Warschau 2005; A. Żakiewicz, in: De Gruyter Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 70, 2011. *Online:* Museumsplattform NRW; Tatra Museum Zakopane; culture.pl

Der *Troja-Überfall* von Władysław Hasior gehört zu einer Serie von gerahmten Assemblagen, die seit 1968 und bis in die 1990er-Jahre entstehen und die der Künstler selbst als „Objekte, die so tun, als wären sie Bilder (koloristische Übung)“ bezeichnet (Kat. Darmstadt/Bochum u.a. 1990/91). Das Werk wird in seinem Entstehungsjahr auf der Einzelausstellung von Hasior in Bochum gezeigt und anschließend vom Museum erworben. Applikationen aus verschiedenfarbigen, teils reliefartig aufgenähten Textilien bilden die Landschaft. Spielzeugtiere, ovale Objekte mit kleinen schwarzen Pelzchen und ein aufgefächerter Puppenzopf, der als Baum fungiert, beleben die Szenerie. Eine Vorhut aus Schafen führt den Kriegszug der Griechen mit dem Trojanischen Pferd an. Dieses erhält zusätzliche Dynamik durch rote, von einem rückwärtigen Lämpchen beleuchtete Plastikflügel, die es in einen Pegasos verwandeln. Schwarz bepelzte, sonst aber abstrakt bleibende „Krieger“ folgen. Der Puppenzopf verkörpert möglicherweise Helena, die durch ihre selbst inszenierte Entführung nach Troja den zehn Jahre währenden Trojanischen Krieg auslöste. Eine runde Applikation fungiert als schwarze Sonne, die drohendes Unglück symbolisiert. Die Assemblage reiht sich in Hasiors Bearbeitungen mythologischer und literarischer Stoffe ein. Ihre gelegentliche Deutung als Einmarsch von Truppen des „Warschauer Pakts“ in Prag im August 1968 ist angesichts der Entstehung des Werks drei Jahre später wenig wahrscheinlich.

Die bildhafte Szenerie, vor allem aber die Verwendung von Materialien, die traumartige Bezüge und Emotionen auslösen, stehen in enger Verbindung zur Bild- und Objektkunst der Surrealisten (vgl. Meret Oppenheim: Frühstück im Pelz, 1936). Surrealistisch ist auch die Verknüpfung zweier eigentlich unvereinbarer literarischer Quellen zu einer neu zu erdenkenden Geschichte: der Sage vom Trojanischen Pferd und der mythologischen Figur des Pegasos, des geflügelten Pferds, das ein Kind aus der Verbindung von Meeresherr Poseidon und der Gorgone Medusa ist. Kantor erreicht diese Verknüpfung durch ein unscheinbares Motiv: den roten Plastikflügel, dem er jedoch durch die Elektroinstallation eine herausragende Funktion innerhalb der Bildgeschichte zuweist. Auch humorvolle Aspekte sind nicht von der Hand zu weisen.

Relikt Nr. 2, 1968



Kantor, Tadeusz (1915 Wielopole Skrzyńskie - 1990 Krakau): Relikt Nr. 2, 1968. Öl auf Leinwand, Regenschirm, 200 x 130 cm; Inv. Nr. 2046

Kunstmuseum Bochum

Tadeusz Kantor, geb. 1915 in Wielopole Skrzyńskie, gest. 1990 in Krakau. Studium: 1934-39 Akademie der Bildenden Künste, Krakau (Malerei, Bühnenbild bei Karol Frycz, Zbigniew Pronaszko). 1942-44 Mitarbeit an einer im Untergrund arbeitenden experimentellen Theatergruppe. Ab 1945 Tätigkeit als Bühnenbildner für versch. Theater in Krakau.

1945 Mitgründer der Gruppe junger Künstler (Grupa Młodych Plastyków). 1947 erste Reise nach Paris. 1948 Gründer der Krakauer Gruppe (Grupa Krakowska II). 1948-49, 1967-69 Dozent an der Hochschule der Bildenden Künste, Krakau. 1955 Mitgründer des Theaters Cricot 2, ebd.; seitdem zahlr. Theaterproduktionen, in den 1980er-Jahren auch als weltweites Tourneetheater. 1959 Documenta II, Kassel. 1967 Biennale Sao Paulo. 1977 Documenta 6, Kassel. 1978 Rembrandt-Preis, Basel. 1979, '82, '86 Obie Award, New York. 1981 Preis des Ministers für Kultur. 1982 Großkreuz des Ordens Polonia Restituta. 1990 Großes Verdienstkreuz der Bundesrepublik Deutschland. Einzelausstellungen seit 1956 in Warschau, Stockholm, Paris, Düsseldorf, New York, Lausanne, Baden-Baden, Edinburgh, London, Berlin, Krakau, Tokio, Nürnberg, Kopenhagen, Florenz, Prag, Zürich. Werke in zahlr. polnischen Museen sowie in Bochum, Gent, Künzelsau, Nürnberg, Paris, Stockholm.

Kantor arbeitet zeit seines Lebens gleichzeitig als Dramaturg von Theaterstücken zunächst fremder Autoren (u.a. von Stanisław Ignacy Witkiewicz), ab 1975 ausschließlich eigener Stücke und als Maler, seit 1964/65 auch als Objekt- und Performance-Künstler. Stilwechsel in der bildenden Kunst und auf dem Theater finden gleichzeitig statt und bedingen sich gegenseitig (e.g. informelle Malerei / informelles Theater). Prinzipien der einzelnen Theaterperioden fixiert er ebenso wie grundlegende Ideen zur Kunst in Manifesten. Als Dramaturg des Krakauer Theaters „Cricot 2“ erlangt er Weltruhm, u.a. als einer der wichtigsten Vertreter des Absurden Theaters sowie durch die internationalen Produktionen der 1980er-Jahre. In seiner Malerei debütiert Kantor 1946 mit spätkubistischen Porträts, die an gleichzeitigen Bildern von Pablo Picasso geschult sind. Es folgen 1947-52 „metaphorische“ Gemälde in Anlehnung an den Surrealismus, 1955-60 informelle Ölbilder, in denen er u.a. Jackson Pollocks Technik der „Drippings“ adaptiert. Während er 1961 auf dem Theater die „Realität des niedrigsten Ranges“ definiert und „arme, dürftige“ Requisiten als Träger lebensnaher Objektivität propagiert, beginnt er, auch in seine Bilder entsprechende Objets trouvés und Abfallmaterialien zu integrieren. Seinem 1963 verfassten Manifest *Emballages* (franz. Verpackungen) folgen Verpackungsaktionen von Menschen auf der Bühne ebenso wie von Gegenständen und Bildkonzepten (*Infantin nach Velázquez*, 1966) in der bildenden Kunst. Ab 1965 organisiert er Happenings, in denen Schauspieler, Themen und Gegenstände unterschiedlichster Herkunft weitgehend zusammenhanglos interagieren. Mit seinem Stück *Die tote Klasse* (1975) initiiert Kantor für die folgenden Jahre ein „Theater des Todes“. Er beschäftigt sich dort ebenso wie in der Objekt- und Installationskunst mit Kindheitserinnerungen aus der galizischen Kleinstadt, allgemeiner mit Mechanismen des Gedächtnisses und wiederkehrenden obsessiven Szenen. In den Gemälden der 1980er-Jahre tritt er in einen Dialog mit Werken der europäischen Malerei (Velázquez, Goya, Chagall) und reflektiert in Selbstporträts autobiographische Themen.

Literatur: Tadeusz Kantor. *Emballages*, Muzeum Sztuki, Łódź 1975; Tadeusz Kantor. *Emballages 1960-1976*, Galerie R Johanna Ricard / Institut für Moderne Kunst, Nürnberg 1976; Tadeusz Kantor, Migros Museum für Gegenwartskunst, Zürich 2009; Tadeusz Kantor. *Er war sein Theater*, Institut für Moderne Kunst, Nürnberg 2011; K. Czerni, in: De Gruyter Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 79, 2013. *Online:* culture.pl.

„1964 befestigte ich den ersten Regenschirm auf einer Leinwand“, schreibt Kantor unter dem polnischen Stichwort „Parasol“ im Katalog der Ausstellung *Emballages*, die 1975 im Kunstmuseum Łódź stattfindet. Wonach er 1964 sucht, ist nicht etwa irgendein neues Objekt zur Gestaltung einer Collage, sondern eine besondere Form der *Emballage*. Unter *Emballage* versteht er seit seinem im Jahr zuvor erschienenen gleichnamigen Manifest die künstlerische Würdigung und Vereinnahmung des Phänomens der Verpackung (franz. *emballage*). Verpackungen, die er seitdem auf der Bühne an lebenden Schauspielern szenisch einsetzt, haben für ihn tiefenpsychologischen Charakter: Das Ritual des Einwickelns komme einer Einweihung gleich. Das Verschnüren erinnere an sakrale Bräuche, die Verpackung selbst verkörpere „das menschliche Streben und die Leidenschaft für das Aufbewahren, für das Absondern, das Verbergen“. Sie berge einen „Reiz des Unbekannten und des Geheimen“, und sie biete Möglichkeiten des psychologischen Rückzugs: „Wenn man etwas verstecken will, ganz tief ... *Emballage!* Von der Welt isolieren, vor Dummheit schützen, vor Ignoranz und vor Gemeinheit! *Emballage!*“ (Manifest *Emballage*, 1963; Kat. Nürnberg 1976) Ein Regenschirm, so schreibt er 1975 weiter, „ist eine seltsam metaphorische *Emballage*; sie ist die ‚Umhüllung‘ für viele menschliche Affären; fest verwurzelt mit ihrer Poesie, etwas Unnützes, Hilfloses, Unbeteiligtes, und doch auch Hoffnung und Spott. Alle diese ‚Bedeutungsinhalte‘ des Regenschirms versah ich mit einem malerischen Kommentar, zuerst im informellen Stil, dann figurativ. Erst später realisierte ich, dass der Regenschirm in den Jahren 1946-7-8 für mich so etwas wie ein Fetisch war. Ich sammelte Regenschirme [...] und als ich viele davon zusammen hatte, halfen sie mir, surrealistische Landschaften zu konstruieren [...] Obendrein ist der Regenschirm der Zirkus und das Theater. Schauspieler in dem Stück ‚Der Zirkus‘ von Mikulski (1957 im Cricot-Theater) verwendeten Regenschirme, um ihr entwurzeltes, armes Leben zu beschützen und was an Poesie und Hoffnung davon übrig war.“ (aus dem Engl., Kat. Łódź 1975) Gemälde mit applizierten Regenschirmen schafft Kantor zwischen 1964 und 1970 vielfach und bei Aufenthalten in der ganzen Welt, u.a. 1965 in New York, 1966 in Baden-Baden und Stockholm, 1967 für die Biennale in Sao Paulo, 1968 für eine Ausstellung in Nürnberg. Die immer schwarzen Regenschirme sind häufig wie beim vorliegenden Gemälde mit Porträts und Figurenszenen verbunden. Oder der Künstler streicht sie vollständig mit weißer Farbe ein, so dass sie - erneut unter einer Farbschicht verpackt - mit dem Bildgrund verschmelzen. Aber nicht nur Regenschirme, sondern auch Koffer, Taschen und Holzkisten sind für Kantor besondere Formen der *Emballage* - als Verstecke für Erinnerungen. Auch sie spielen als Requisiten auf der Bühne ebenso wie als Applikationen auf Gemälden eine wichtige Rolle. Aus Teilen von Holzkisten konstruiert Kantor 1963 eine roh verschraubte Assemblage mit einer applizierten Verpackungstüte und aufgemalten Knabenbeinen, die mit Schloss und Querbalken mehrfach versperrt ist und die Aufschrift „EMBA ...“ zeigt (*Relikt I*, 1963, Kunstmuseum Bochum). Im vorliegenden Bild *Relikt Nr. 2* von 1968 korrespondiert der Regenschirm mit der Figur eines kopfüber an der Decke hängenden Knaben, der die Züge des Künstlers trägt, und zwei isolierten männlichen Beinen, die auf eine Platte montiert an der Wand lehnen und als Requisiten aus einem Zaubertrick oder einem absurden Theaterstück stammen könnten. Folgen wir Kantors eigener Interpretation der Regenschirm-Bilder, so mag der Knabe ein Symbol für alle auf den Kopf gestellten Erinnerungen an Kindheit und Vergangenheit sein, während die Männerbeine als Sinnbild für eine nur in Rudimenten vorhandene menschliche Gegenwart stehen. Beide - Vergangenheit und

Gegenwart - werden vom Regenschirm nur unzureichend geschützt. Sie sind „Relikte“ dessen, was vom Leben „an Poesie und Hoffnung übrig war“, und werden durch die verschiedenen „Bedeutungsebenen“ des Regenschirms noch mit Nutzlosigkeit, Hilflosigkeit und Spott ergänzt. Das Museum Bochum erwirbt beide Werke zusammen mit der Installation *Porträt der Mutter* (1976) im Anschluss an die Ausstellung *Emballages* in Nürnberg 1976.

Porträt der Mutter, 1976



Kantor, Tadeusz (1915 Wielopole Skrzyńskie - 1990 Krakau): *Porträt der Mutter*, 1976. Installation (Fotografie auf Leinwand, Holzkiste, Leinensäcke mit Fotoporträts), 95 x 105 cm, 26 x 159 x 90 cm; Inv. Nr. 2047

Kunstmuseum Bochum

Tadeusz Kantor, geb. 1915 in Wielopole Skrzyńskie, gest. 1990 in Krakau. Studium: 1934-39 Akademie der Bildenden Künste, Krakau (Malerei, Bühnenbild bei Karol Frycz, Zbigniew Pronaszko). 1942-44 Mitarbeit an einer im Untergrund arbeitenden experimentellen Theatergruppe. Ab 1945 Tätigkeit als Bühnenbildner für versch. Theater in Krakau. 1945 Mitgründer der Gruppe junger Künstler (Grupa Młodych Plastyków). 1947 erste Reise nach Paris. 1948 Gründer der Krakauer Gruppe (Grupa Krakowska II). 1948-49, 1967-69 Dozent an der Hochschule der Bildenden Künste, Krakau. 1955 Mitgründer des Theaters Cricot 2, ebd.; seitdem zahlr. Theaterproduktionen, in den 1980er-Jahren auch als weltweites Tourneetheater. 1959 Documenta II, Kassel. 1967 Biennale Sao Paulo. 1977 Documenta 6, Kassel. 1978 Rembrandt-Preis, Basel. 1979, '82, '86 Obie Award, New York. 1981 Preis des Ministers für Kultur. 1982 Großkreuz des Ordens Polonia Restituta. 1990 Großes Verdienstkreuz der Bundesrepublik Deutschland. Einzelausstellungen seit 1956 in Warschau, Stockholm, Paris, Düsseldorf, New York, Lausanne, Baden-Baden, Edinburgh, London, Berlin, Krakau, Tokio, Nürnberg, Kopenhagen, Florenz, Prag, Zürich. Werke in zahlr. polnischen Museen sowie in Bochum, Gent, Künzelsau, Nürnberg, Paris, Stockholm.

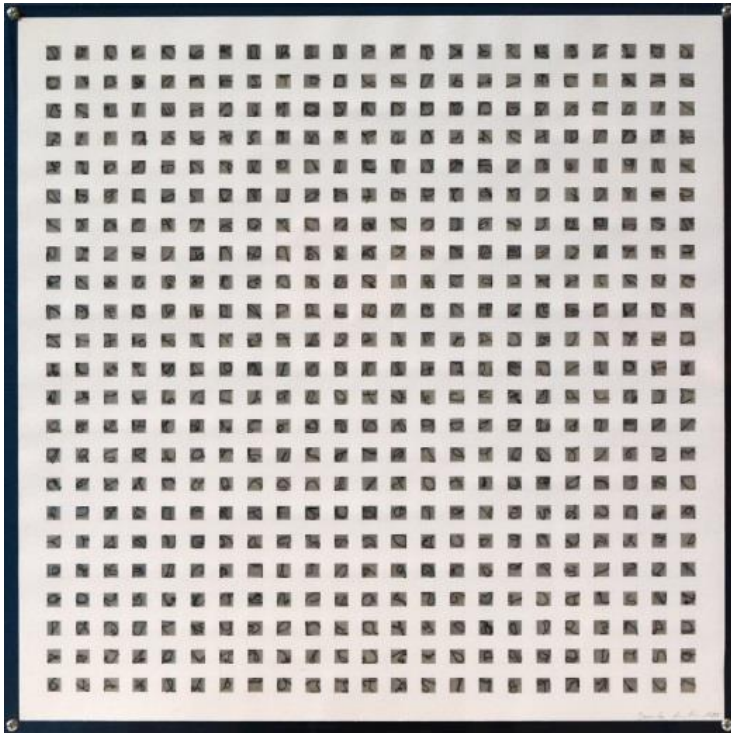
Kantor arbeitet zeit seines Lebens gleichzeitig als Dramaturg von Theaterstücken zunächst fremder Autoren (u.a. von Stanisław Ignacy Witkiewicz), ab 1975 ausschließlich eigener Stücke und als Maler, seit 1964/65 auch als Objekt- und Performance-Künstler. Stilwechsel in der bildenden Kunst und auf dem Theater finden gleichzeitig statt und bedingen sich gegenseitig (e.g. informelle Malerei / informelles Theater). Prinzipien der einzelnen Theaterperioden fixiert er ebenso wie grundlegende Ideen zur Kunst in Manifesten. Als Dramaturg des Krakauer Theaters „Cricot 2“ erlangt er Weltruhm, u.a. als einer der wichtigsten Vertreter des Absurden Theaters sowie durch die internationalen Produktionen der 1980er-Jahre. In seiner Malerei debütiert Kantor 1946 mit spätkubistischen Porträts, die an gleichzeitigen Bildern von Pablo Picasso geschult sind. Es folgen 1947-52 „metaphorische“ Gemälde in Anlehnung an den Surrealismus, 1955-60 informelle Ölbilder, in denen er u.a. Jackson Pollocks Technik der „Drippings“ adaptiert. Während er 1961 auf dem Theater die „Realität des niedrigsten Ranges“ definiert und „arme, dürrtige“ Requisiten als Träger lebensnaher Objektivität propagiert, beginnt er, auch in seine Bilder entsprechende Objets trouvés und Abfallmaterialien zu integrieren. Seinem 1963 verfassten Manifest *Emballages* (franz. Verpackungen) folgen Verpackungsaktionen von Menschen auf der Bühne ebenso wie von Gegenständen und Bildkonzepten (*Infantin nach Velázquez*, 1966) in der bildenden Kunst. Ab 1965 organisiert er Happenings, in denen Schauspieler, Themen und Gegenstände unterschiedlichster Herkunft weitgehend zusammenhanglos interagieren. Mit seinem Stück *Die tote Klasse* (1975) initiiert Kantor für die folgenden Jahre ein „Theater des Todes“. Er beschäftigt sich dort ebenso wie in der Objekt- und Installationskunst mit Kindheitserinnerungen aus der galizischen Kleinstadt, allgemeiner mit Mechanismen des Gedächtnisses und wiederkehrenden obsessiven Szenen. In den Gemälden der 1980er-Jahre tritt er in einen Dialog mit Werken der europäischen Malerei (Velázquez, Goya, Chagall) und reflektiert in Selbstporträts autobiographische Themen.

Literatur: Tadeusz Kantor. *Emballages*, Muzeum Sztuki, Łódź 1975; Tadeusz Kantor. *Emballages 1960-1976*, Galerie R Johanna Ricard / Institut für Moderne Kunst, Nürnberg 1976; Tadeusz Kantor, Migros Museum für Gegenwartskunst, Zürich 2009; Tadeusz Kantor. *Er war sein Theater*, Institut für Moderne Kunst, Nürnberg 2011; K. Czerni, in: De Gruyter Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 79, 2013. *Online:* culture.pl.

Die Installation *Porträt der Mutter* (1976) ist das zeitlich zuletzt entstandene Werk aus der Werkgruppe der *Emballages*, die Tadeusz Kantor 1976 in einer Ausstellung der Galerie R Johanna Ricard und des Instituts für Moderne Kunst in Nürnberg zeigt. Sie wird anschließend vom Museum Bochum zusammen mit den ebenfalls gezeigten Assemblagen *Relikt I* (1963) und *Relikt Nr. 2* (1968) erworben. *Emballages* bezeichnet seit Kantors gleichnamigem, 1963 veröffentlichtem Manifest (Kat. Nürnberg 1976) Aktionen auf der Bühne ebenso wie Gemälde, Assemblagen, Objekte und Installationen, in denen Verpackungen (franz. emballages) die zentrale Rolle spielen. Einwickeln, Verschnüren, Aufbewahren, Absondern, Verbergen sind für Kantor nicht nur menschliche Rituale und Bedürfnisse, sondern sie bergen auch das Potenzial für den obsessiven Umgang mit Erinnerungen.

In Form von Umwickelungen, mit denen Schauspieler auf der Bühne verpackt werden, aber auch in Gestalt von Taschen, Koffern, Truhen, Kisten und nicht zuletzt Regenschirmen, die der Künstler auf der Bühne als Requisiten, in der bildenden Kunst als Objets trouvés zur Gestaltung von Assemblagen und Installationen verwendet, sind sie bereits vorhandene Verstecke für Erinnerungen und Obsessionen. Oder aber sie werden erst von ihm zu Verstecken erklärt, um Erinnerungen von der Welt zu isolieren und vor Dummheit, Ignoranz und Gemeinheit zu schützen (Manifest *Emballages* 1963). Kisten als Aufbewahrungsort für Erinnerungen, die hermetisch zugenanagelt werden und doch wieder Relikte des darin Bewahrten freigeben, erscheinen mehrfach in Kantors Happenings: „Enges, dunkles Zimmer, voll Kisten, große Kisten liegen, stehen, eine auf der anderen. Alle zugenanagelt. Jemand schlägt die letzte Kiste mit langen Nägeln zu - unaufhörlich bis zu Ende. Aus den Kisten springen weiße Tücher und Hemden vor, ganz zerfetzte hängen herab. Auf dem Stuhl liegt eine unbewegte eingehüllte Form wie ein menschlicher Körper.“ (Kat. Nürnberg 1976) Eine solche Kiste sehen wir in der vorliegenden Installation. So, als hätten sich die darin enthaltenen Erinnerungen selbst befreit, liegt der Deckel seitlich daneben. Fest verschnürte Leinensäcke mit aufgedruckten fotografischen Porträts von Kantors Mutter aus verschiedenen Lebensaltern und -situationen stehen stellvertretend für jeweils ein darin enthaltenes und dem Betrachter unbekannt bleibendes Konvolut an Erinnerungen. Aufgebrochen, an die Öffentlichkeit gezerrt und sichtbar gemacht, bleiben Kantors Erinnerungen an die Mutter dennoch in Säcken fest verschnürt: „Emballage! Wenn man etwas verstecken will, ganz tief ... Emballage! Von der Welt isolieren, vor Dummheit schützen, vor Ignoranz und vor Gemeinheit!“ (Manifest *Emballage*, 1963) Mit dem Theaterstück *Die tote Klasse* (1975) entschließt sich Kantor zu dieser Zeit für einen neuen Weg in der Theaterarbeit, nämlich „die Schnellstraße der Avantgarde zu verlassen, um den Friedhofspfad einzuschlagen“ (Teatr śmierci. Teksty z lat 1975-1984, Breslau/Wrocław 2004, 16). In seinem „Theater des Todes“ (Teatr śmierci) will er Mechanismen des Gedächtnisses durch Bildsequenzen, Aufnahmen wie aus Familienalben, Erinnerungsbruchstücke, wiederkehrende obsessive Szenen und absurde Situationen sichtbar machen, um das Gewirr an Erschütterungen, Erinnerungen, Bruchstücken und Sehnsüchten, das die menschliche Existenz bestimmt, offenzulegen. Bildliches Relikt aus diesem „Theater des Todes“ ist in unserer Installation die auf den Umfang eines Gemäldes vergrößerte Fotografie im bräunlichen Ton einer alten Aufnahme aus einem Familienalbum, das die Grabstelle der Familie Kantor zeigt. In dem etwa gleichzeitig entstandenen Theaterstück *Wielopole* beschäftigt er sich mit allen bereits verstorbenen Verwandten, die eng mit dem Dorf seiner Kindheit im Karpatenvorland verbunden sind. Als Kantors Vater aus dem Ersten Weltkrieg nicht heim kommt, zieht die Mutter Helena mit beiden Kindern zu ihrem Bruder, dem Dorfpriester von Wielopole. Im Pfarrhaus des Onkels wächst Kantor auf. Nach dessen Tod muss Helena Kantor (geb. Berger) mit ihren Kindern das Dorf verlassen. (Donata Kaman: Theater der Maler in Deutschland und Polen, Münster 2001, 247 f.) In der vorliegenden Installation verknüpft Kantor die Erinnerung an die Mutter – offengelegt und verhüllt zugleich – mit diesem Ort seiner Kindheit. Die Fotografie des Familiengrabs ist Teil der Erinnerungsbruchstücke, die das Gewirr an menschlichen Erschütterungen sichtbar machen.

Ohne Titel, 1999



Karsten, Danuta (*1963 Mała Słońca, lebt in Recklinghausen): ohne Titel, 1999. Papier, Holzleim, Fäden, Plexiglas, 50 x 50 cm; Inv. Nr. 4013

Kunstmuseum Bochum

Danuta Karsten, geb. 1963 in Mała Słońca (südlich von Danzig/Gdańsk), lebt in Recklinghausen. Studium: 1983-85 Staatliche Hochschule der Bildenden Künste, Danzig (Bildhauerei); 1986-93 Kunstakademie Düsseldorf bei Klaus Rinke (Meisterschülerin) und Günther Uecker. 1998 Sonderpreis zum Lovis-Corinth-Preis der Künstlergilde Esslingen. 2009 Gastprofessur in Danzig. 2012 Sonderpreis der Flottmann-Hallen, Herne. Einzelausstellungen seit 1994 u.a. in Essen, Recklinghausen, Regensburg, Herne, Münster, Remscheid, Bochum, Danzig, Otterndorf, Reutlingen.

Danuta Karsten arbeitet vor allem mit Innenräumen in Galerien, Museen oder historischen Gebäuden. Sie schafft Installationen aus meist weißen oder transparenten Materialien wie Wasserglas, Papier, PVC-Folie, Nylonschnüren, Luftpolstern, Kunststoffbändern, Kernseife oder Latex, die sie in großen Serien verwendet. Nach planvoller Analyse des Raums und einer langen Produktionsphase, in der die Künstlerin Tausende von Bändern, Papierschnitten oder Folien verarbeitet, verwandelt sie Innenräume in temporäre Kunstwerke. Die Installationen umfassen meist in geometrischer Anordnung große Teile des Luftraums - hängend, schwebend oder verspannt - oder bedecken die Bodenflächen. Sie zeichnet mit ihren Materialien im Raum. Kalkül, Handwerk und Konstruktion führen bei ihr zur sinnlichen Erfahrbarkeit neuer künstlerischer Wirklichkeiten.

Literatur: Danuta Karsten - Rauminstallationen, Museum Bochum 2001; Danuta Karsten, Bönen 2012. *Online:* danutakarsten.com

Das 1999 durch das Museum Bochum erworbene Objekt besteht aus einem zwischen zwei Plexiglasscheiben montierten Papiergitter mit 529 Fenstern aus Holzleim. In diesen Leim hat die Künstlerin in akribischer Feinarbeit Textilfäden in Gestalt von fiktiven, aus keiner wirklichen Schriftsprache stammenden Buchstaben eingelegt. Wie in ihren Rauminstallationen verbindet sie geometrische Konzeption und serielle Fertigung mit der individuellen Ausdruckskraft des fein zugeschnittenen Materials. Die Fenster bilden nach der Aushärtung des Holzleims kleine transparente Räume zur Aufnahme der individuell gestalteten Buchstaben. Im kleinen Format verbinden sich Kalkül, Handwerk, Konzeption und Materialkunde zur Materialisierung eines abstrakten Gedankens: der Erfindung einer neuen Schrift. Diese lässt dem Betrachter Raum für Phantasie, Intellekt und künstlerische Erfahrung. 2007 schafft Danuta Karsten für die Ausstellung „Sprachzeichen - Raumzeichen“ in der Galerie Kränzli in Göppingen die Installation *Kalligrafie*. Dort bilden in langen Serien an Nylonschnüren aufgehängte kalligraphische Zeichen aus weiß bemaltem Holz einen fiktiven Sprach- und Zeichenraum.

Breite Spalte zwischen dem Himmel und der Natur, 1969



Kobzdej, Aleksander (1920 Olesko/Ukraine -1972 Warschau): Breite Spalte zwischen dem Himmel und der Natur, 1969. Kunststoff, Öl auf Leinwand, 138 x 130 cm; Inv. Nr. 1623

Kunstmuseum Bochum

Aleksander Kobzdej, geb. 1920 in Olesko/Ukraine, gest. 1972 in Warschau. Studium: 1939-41 Fakultät für Architektur an der Technischen Hochschule Lwów/Lemberg (heute Lwiw); 1945 Akademie der Bildenden Künste, Krakau (Malerei bei Eugeniusz Eibisch); 1945-55 Assistent von Władysław Lam am Lehrstuhl für Zeichnung und Malerei der Technischen Hochschule Danzig/Gdańsk (1946 Diplom als Bau-Ing.). 1943 nach Deutschland deportiert; Flucht nach Jugoslawien. 1945 Rückkehr nach Polen. 1946-51 Dozent an der Kunsthochschule Sopot (zunächst als Assistent von Józef Wnuk), 1951-72 an der Akademie der Bildenden Künste, Warschau (Fakultät für Innenarchitektur, ab 1954 für Malerei, dort 1955 Diplom; mehrfach Dekan). 1958 außerordentlicher, 1971 ordentlicher Professor. 1965-66 Lehrstuhl für Malerei an der Hochschule für bildende Künste, Hamburg. 1952 Goldenes Verdienstkreuz. 1954 Biennale Venedig. 1957 Studienreise nach Italien, Österreich, Frankreich und in die Schweiz, 1960 durch die USA, nach England und in die Niederlande. 1959 Biennale Sao Paulo. 1964 Documenta III, Kassel. 1966 Herder-Preis der Alfred-Toepfer Stiftung F.V.S., Hamburg, für ein Stipendium an der Universität Wien. Einzelausstellungen seit 1953 in Peking, Warschau, Budapest, Paris, New York, Krakau, Freiburg, Kopenhagen, Essen, Berlin, Stettin/Sczcecin. Werke in zahlr. polnischen Museen sowie in Bochum, New York, Stockholm, Belgrad.

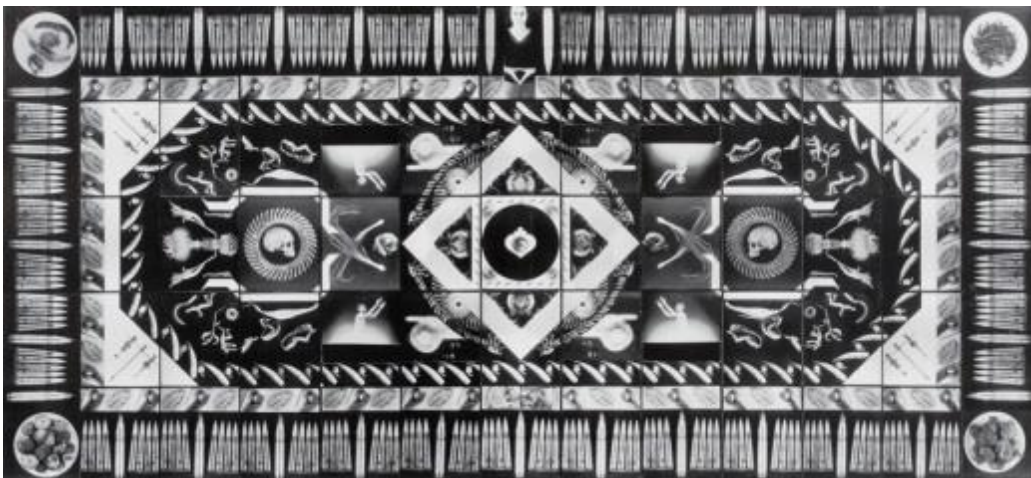
Kobzdej debütiert ab 1945 als Postimpressionist, interessiert sich dann für den Realismus des späten 19. Jahrhunderts und wird ab 1949 mit Arbeiterbildern (*Gib den Ziegel*, 1949) und als Exponent der Zoppoter Schule zu einem offiziell anerkannten Vertreter des Sozialistischen Realismus. Im Anschluss an Reisen nach China und Vietnam 1953/54 wird seine Bildsprache expressiver. Auf seinen Reisen nach Westeuropa wird er ab 1957 von internationalen Kunstströmungen beeinflusst und wendet sich dem Informel, der gestischen Malerei und der Materialkunst zu. Ende der 1960er-Jahre entstehen die sog. *Spalten*-Bilder, in denen Materialreliefs die Bildfläche sprengen. Ab 1970 treten an deren Stelle üppige Kunststoffmassen, die aus dem Bildgrund hervorquellen und die er zuletzt freiplastisch auf Drahtgeflechte modelliert.

Literatur: Profile IV. Polnische Kunst heute, Städt. Kunstgalerie Bochum 1964; Aleksander Kobzdej. Ölbilder - Zeichnungen 1969-1971, Kunstamt Berlin-Charlottenburg, 1971; Alexander Kobzdej. Zmagania z materia / Struggle with matter, Galeria Polskiego Domu Aukcyjnego Sztuka, Krakau 2002; A. Straszewska, in: De Gruyter Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 81, 2013. *Online:* culture.pl.

Seit seinen Reisen 1957 durch Westeuropa und 1960 in die USA ist Aleksander Kobzdej von internationalen Kunstströmungen beeinflusst. Aus der Serie stark farbiger, pastos gemalter Bilder, die dem Tachismus und der Kunst von Wols nahestehen, besitzt das Kunstmuseum Bochum das Gemälde *Blauer Wächter* (1963). Zur anschließend entstandenen Serie der *Spalten*-Bilder gehört das Gemälde *Breite Spalte zwischen dem Himmel und der Natur* (1969). Zwischen einem oberen blauen Farbstreifen, der den Himmel repräsentiert, und einem unteren grünen, der die Natur verkörpert, treten in der Mitte aus einem tiefer liegenden Bildgrund farbige Materialfetzen hervor. Sie wirken wie Renovierungs-, Tapeten- und Konstruktionsreste, die jedoch aus Kunststoff modelliert sind. Mit der Verwendung plastischen Materials schließt Kobzdej an Reliefbilder von Jean Fautrier an. Mit dem Zitat

rauer, eigentlich kunstfremder Materialien orientiert er sich an den mit Sackleinen, Holzlatten und Kunststoffen bzw. Sand gestalteten Materialbildern von Alberto Burri und Antoni Tapes. Kobzdej arbeitet im Mittelteil jedoch vollplastischer. Durch die Einführung zweier Bildebenen und den Verzicht auf einen Bildrahmen entfernt er sich vom (immer noch erkennbaren) Tafelbild. Seine Arbeit steht zwischen gegenständlicher und abstrakter Kunst: „Himmel“ und „Natur“ sind durch ihre eindeutige Farbgebung und Platzierung als solche erkennbar, könnten aber ohne konkrete Benennung ebenso als abstrakte Farbflächen gedeutet werden. Ähnlich lässt sich das plastische Material der Bildmitte gegenständlich als Abfall und Kehricht oder ungegenständlich als abstrakt gestaltete Materie interpretieren. Für die Entstehungszeit ist es denkbar, dass Kobzdej dabei im Sinne eines frühen Kritischen Realismus an Relikte der Industrialisierung und der Umweltverschmutzung denkt, die als Abfall aus dem Erdinneren hervorquellen und sich zwischen die unschuldig reinen Bereiche des Himmels und der Natur schieben. Zusammen mit diesem Bild erwirbt das Museum Bochum 1971 ein Objekt der anschließenden Werkphase, *Zwei Räume I* (undat.), bei dem der Künstler zwischen zwei senkrechten Bildplatten einen abstrakten Kunststoffkörper hervorquellen lässt.

Wer erobert die Welt, 1994



Kulik, Zofia (*1947 Breslau/Wrocław, lebt in Łomianki-Dąbrowa):
Wer erobert die Welt, 1994. Mehrteilige Schwarzweiß-Fotografie,
302,5 x 656,5 cm; Inv. Nr. 3276

Kunstmuseum Bochum

Zofia Kulik, geb. 1947 in Breslau/Wrocław, lebt in Łomianki-Dąbrowa. Verheiratet mit dem Maler, Bildhauer, Installations- und Performance-Künstler Przemysław Kwiek (*1945). Studium: 1965-71 Akademie der Bildenden Künste, Warschau (Bildhauerei bei Jerzy Jarnuszkiewicz, Oskar Hansen). 1970-87 bildet Kulik zusammen mit P. Kwiek das Künstlerduo KwieKulik. 1997 Biennale Venedig. 2007 Documenta 12, Kassel. Ausstellungen des Künstlerduos KwieKulik seit 1971 in Elbląg, Malmö, New York. Einzelausstellungen der Künstlerin seit 1990 in New York, Warschau, Prag, Krakau, Bochum, Rostock, Berlin. Werke in Amsterdam, Bochum sowie in zahlr. polnischen Museen.

Die Arbeit des Künstlerduos KwieKulik orientiert sich an der von Oskar Hansen entwickelten Theorie der „Offenen Form“ (*Forma Otwarta*, 1959), die ereignisorientierte Aktionskunst, Prozesskunst, Dokumentation und die Interaktion des Publikums mit den Künstlern propagiert. 1973 gründen KwieKulik ein privates Archiv zur Dokumentation der zeitgenössischen polnischen Avantgarde, das sie mit ihren eigenen Arbeiten ergänzen. Sie selbst arbeiten mit Konzeptkunst, Performances, künstlerischen Aktionen und Fotografie. In einer 1970/71 organisierten Aktion mit dem Titel *Exkursion* besuchen sie gemeinsam mit anderen Künstlern Kulturinstitutionen und Plattenbau-Siedlungen in Warschau, um auf deren repressiven Charakter aufmerksam zu machen, und dokumentieren dies in Film und Fotografie. In ihren *Aktionen mit Dobromierz* halten sie 1972-74 in rund 900 Fotografien alltägliche und künstlerisch gestaltete Situationen mit ihrem Sohn fest. In ihren *Kopfkaktionen* (1978) streben sie eine Verbindung von Kunst und Politik sowie die Reformierung der polnischen Kulturadministration an. Nach der Präsentation der Skulptur *Penis-Mann* 1975 auf einer Ausstellung polnischer Kunst in Malmö erhalten sie Reiseverbot und beteiligen sich künftig mit Mail Art an internationalen Ausstellungen. Unter dem Titel *Parasitäre Kunst* subsumieren sie künstlerische Interventionen, in denen sie Werke anderer Künstler mit eigenen Arbeiten konfrontieren und den Alltag im kommunistischen System kritisch kommentieren. 1987 gibt Zofia Kulik die gemeinsame Arbeit und ihr Engagement für eine Reform des politischen Systems in Polen auf. Seitdem konzentriert sie sich auf die Fotografie. Sie arbeitet meist in Schwarzweiß, mit Maskierungen und Doppelbelichtungen, wobei sie Dutzende von Einzelaufnahmen zu wandfüllenden Tableaus zusammensetzt. Ihr Thema ist die Herrschaft politischer Systeme über den Menschen, das sie mit ornamental und symmetrisch angeordneten Symbolen militärischen, religiösen und herrschaftspolitischen Ursprungs gegenüber nackten Individuen visualisiert.

Literatur: Zofia Kulik. *Symbolic Weapon IV, XLVII*. Internationale Biennale, Venedig, Polnischer Pavillon, Warschau 1997; Zofia Kulik. *Od Syberii do Cyberii / From Siberia to Cyberia*, Muzeum Narodowe, Poznań 1999; Zofia Kulik. *From Siberia to Cyberia*. Und andere Arbeiten, Museum Bochum / Kunsthalle Rostock 2005; A. Wiszniewska, in: *De Gruyter Allgemeines Künstlerlexikon*, Bd. 82, 2014. *Online:* Museumsplattform NRW; culture.pl; kulikzofia.pl.

Wer erobert die Welt (1994) von Zofia Kulik wird im Entstehungsjahr in der Gruppenausstellung „Natur im Stilleben - natura morta? Fünf Positionen zum Fotostilleben“ im Museum Bochum gezeigt und anschließend erworben. Die im Titel der Arbeit gestellte Frage ist rhetorisch, denn sie wird überdeutlich durch die im umlaufenden Randbereich aufgereihte Maschinengewehrmunition und die zahlreichen Männerfiguren im Bildfond beantwortet. Über allem steht am oberen Bildrand die Künstlerin in der Pose einer reglosen Wächterin, die ihre Hände zum symbolischen, typisch weiblichen Gestus einer Vagina formt. Die Arbeit ist aus rund einhundert Einzel Fotografien zu einem Tableau zusammengesetzt, das einem orientalischen Teppich ähnelt. Sie gehört zu einer seit 1989 entstandenen Serie von Bild-„Teppichen“ aus Schwarzweiß-Fotografien, von denen ein Vorläufer einen ähnlich deutlichen Titel trägt: *All the Missiles Are One Missile*, 1994. Vorangegangen sind Mandala ähnliche Tableaus und solche in Form gotischer Kirchenfenster. Auch Segmente solcher Arbeiten, etwa in der Größe von 50 x 60 Zentimetern, befinden sich als Einzelwerke in

internationalen Sammlungen. Bereits auf ihnen erscheinen die Bildmotive in ähnlicher Form und vielfältig variiert. Auf dem „Mandala“ *Myself, Poppies and the Joke* (1992) steht die Künstlerin umgeben von Speeren, Munition und Maschinenteilen als Wächterin mit einem Speer ähnlichen Zepter inmitten eines kriegerischen Lebenskreises. In den Arbeiten dieser Zeit bezieht die Künstlerin Stellung gegen Kriege, ethnische „Säuberungen“ und Unterdrückung jeglicher Art, die sie durch sorgsam eingestreute Zeitungsbilder verifiziert. In der vorliegenden Arbeit sind drei Felder unterhalb der Bildmitte das Foto einer Hand am Maschinengewehr und das eines verhungerten Kindes eingefügt. Die Künstlerin selbst übernimmt die Rolle der Zeugin, die mit den Leidenden sympathisiert und zugleich die weibliche Herrschaft über die zahlreichen in jeder nur denkbaren Pose erscheinenden männlichen Figuren übernimmt (Ewa Hornowska, 1999). In Wirklichkeit sind es Aufnahmen immer desselben Mannes, eines Modells, das Kulik über viele Jahre nackt in immer neuen Posen fotografiert. Diese verwendet die Künstlerin in ihren Arbeiten als „Versatzstücke, die ich immer neu anordnen und so oft multiplizieren kann wie ich will“ (Zofia Kulik, 1994) und die sie damit ihrer Individualität beraubt: ein Homunculus, eine Kreatur, die sich die Künstlerin untertan macht, um ihr eigenes Werk zu schaffen. In der vorliegenden Arbeit konfrontiert sie die männliche Figur mit Lauchstangen, Paprika und anderem Gemüse, das auch auf vier Tellern in den Ecken des „Teppichs“ angerichtet ist. Diese sind möglicherweise ebenso wie der (in der inneren umlaufenden Borte) von einer Hand gereichte Apfel banale Symbole des (Über-)Lebens, die den zahlreichen Todessymbolen wie den Totenköpfen in den seitlichen Bildfeldern gegenüberstehen. Nicht nur die ornamentale, einem Teppich ähnliche Komposition, sondern auch zahlreiche kunsthistorische Zitate wie die Renaissance-Grotesken ähnelnden Vasenornamente in den seitlichen Bildfeldern heben das engagierte Thema – die persönliche Stellungnahme der Künstlerin gegen Krieg und Unterdrückung – auf das Niveau eines für alle Zeiten gültigen, unantastbaren und museumswürdigen Kunstwerks (Jan Stanisław Wojciechowski, 1997).

Figur No. 156, 1962



Lebenstein, Jan (1930 Brest-Litowsk/Brześć Litewski - 1999 Krakau): Figur No. 156, 1962. Öl auf Leinwand, 180 x 96 cm; Inv. Nr. 1228

Kunstmuseum Bochum

Jan Lebenstein, geb. 1930 in Brest-Litowsk/Brześć Litewski, gest. 1999 in Krakau. Studium: 1948-54 Akademie der Bildenden Künste in Warschau (Malerei bei Kazimierz Tomorowicz, Eugeniusz Eibisch und Artur Nacht-Samborski). 1949-55 Assistent an der Warschauer Akademie. Ab 1959 in Paris ansässig; 1971 franz. Staatsbürgerschaft. 1959 Grand Prix de la Ville de Paris; Documenta II, Kassel. 1987 Jan-Cybis-Preis. 1998 Großkreuz des Ordens Polonia Restituta. Einzelausstellungen seit 1959 in Polen sowie in Paris, New York, Brüssel, Köln, Berlin, Chicago. Werke in zahlr. polnischen und internationalen Museen.

Lebenstein wächst in Kriegszeiten auf. Der Bruder kämpft in der polnischen Heimatarmee; der Vater wird deshalb von den Deutschen ermordet. Nach 1945 flieht die Familie aus dem russisch besetzten Brest nach Polen. Nach erfolgreichem Studium an der Warschauer Akademie gerät der Künstler mit Zyklen expressiv deformierter *Hieratischer Figuren* in Gegensatz zum Sozialistischen Realismus und zum polnischen Konstruktivismus. Studienreisen nach Amsterdam und Paris bringen ihn mit westlicher Kunst in Berührung. Seine erste Einzelausstellung hat er 1956 im non-konformen Teatr na Tarczyńskiej in Warschau. Aufgrund eines starken Interesses für morphologische Strukturen malt er 1958-63 die *Axialen Figuren*, die sich bei plastisch strukturierter Bildoberfläche wie aufgefächerte Insekten entlang einer senkrechten „Wirbelsäule“ entwickeln. Die Serie verschafft Lebenstein internationale Ausstellungserfolge. Ein Paris-Stipendium des polnischen Kulturministeriums nutzt er für die Übersiedlung nach Frankreich. In den folgenden Jahrzehnten malt er Folgen

mit phantastischen und scheinbar prähistorischen Kreaturen. Mischwesen aus Mensch und Tier symbolisieren die dunkle Seite der menschlichen Psyche. In den 1970er/80er-Jahren folgen erotisch aufgeladene Szenen sowie Illustrationen zu George Orwell, zum Buch *Hiob* und zur Apokalypse.

Literatur: Profile IV. Polnische Kunst heute, Städt. Kunstgalerie Bochum 1964; Jan Lebenstein. Monströse Kreaturen und „Carnet intime“, Gal. Gmurszynska, Köln 1965; Jan Lebenstein. Demony, Muzeum Literatry im. Adama Mickiewicza, Warschau 2005; Jan Lebenstein. Warszawa-Paryż. Prace z lat 1956-1972, Galeria Zachęta, Warschau 2010; M.T. Krawczyk, in: De Gruyter Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 83, 2014.

Das Gemälde gehört zu der bis zu zweihundert Werke umfassenden Serie *Axiale Figuren*, die Jan Lebenstein 1958 in Warschau beginnt und von 1959 bis 1963 in Paris fortsetzt. Im Herbst 1959 zeigt er Bilder der Serie auf der von André Malraux initiierten 1. Biennale in Paris und gewinnt dort den Grand Prix. 1961 präsentiert er sie auf seiner Einzelausstellung im Musée d'Art moderne de la Ville de Paris sowie auf allen wichtigen Ausstellungen in Europa. Sie werden von Pariser Sammlungen und vom Museum of Modern Art in New York angekauft. Das Gemälde im Kunstmuseum Bochum wird 1965 im Anschluss an die von Ryszard Stanisławski und Mieczysław Porębski jurierte Ausstellung „Profile IV. Polnische Kunst heute“ erworben. Zu beiden Seiten einer vertikalen Achse oder Wirbelsäule entwickelt sich eine urtümliche Kreatur, nicht konstruiert, sondern in ihre inneren Bestandteile zerlegt. „Gepfählt auf eine aufgerichtete, zentrale Gräte, alle dargebotenen Eingeweide symmetrisch gevierteilt, stellen diese Figuren zweifellos einige der beklemmendsten Wesen dar, die die zeitgenössische Malerei hervorgebracht hat.“ (Gérald Gassiot-Talabot, 1965) Lebenstein selbst bezeichnet diese Bilder als „emotionale Metaphern“ möglicherweise einer vielfach entwurzelten und sezierten Seele. Seine Wesen entwickeln sich durch die reliefartige Textur der Malerei an der Oberfläche der Leinwand und gewinnen so eigenes Leben. Gleichwohl entstehen sie nicht losgelöst von der zeitgenössischen Kunst. Sie konsolidieren die Idee der frühen informellen, wesentartigen Strukturen von Jean Fautrier und stehen, nicht zuletzt durch ihre gelb-braunen ledrigen Farben, den gleichzeitigen Relieflandschaften von Antoni Tàpies nahe. Dieser gestaltet tellurische und präexistente Formen, um sich in eine psychisch determinierte Gegenwelt zurückzuziehen.

1 ½ Mandala, 1964



Makowski, Zbigniew (*1930 Warschau, lebt dort): 1 ½ Mandala, 1964.
Tusche, Aquarell auf Papier, 48 x 61 cm; Inv. Nr. 1220

Kunstmuseum Bochum

Zbigniew Makowski, geb. 1930 in Warschau, lebt dort. Studium: 1950-56 Akademie der Bildenden Künste, Warschau (Malerei bei Kazimierz Tomorowicz, Diplom). 1962/63 Aufenthalt in Paris; Bekanntschaft mit André Breton. Beteiligung an der Ausstellung „Mouvement surréaliste et Mouvement Phases“, Paris. 1963 Biennale Sao Paulo. 1972 Biennale Venedig. 1992 Jan-Cybis-Preis. Studienreisen nach Dresden, Leningrad, Venedig, Budapest, Jugoslawien, Wien und in die Provence. Einzelausstellungen seit 1957 in Warschau, Poznań, New York, Miami, Lausanne, Düsseldorf, Bochum, St. Gallen, Zürich, Paris, Bologna, Mantua, Krakau, Danzig/Gdańsk. Werke in Amsterdam, Bochum, Mannheim, New York, Paris, Prag, Rio de Janeiro sowie in polnischen Museen.

Nach seinem Studium bei Tomorowicz, der einen späten Kubismus vertritt, entwickelt Makowski zunächst einen kühlen konstruktivistischen „Unismus“ nach dem Vorbild von Władysław Strzemiński. Gleichzeitig entstehen Zeichnungen und Aquarelle mit stereometrischen Figuren, die der Künstler schachbrettartig und zusammen mit menschlichen Gestalten, Vögeln und Pflanzen collageartig in der Fläche anordnet oder in düstere Landschaften platziert. Makowski bezeichnet diese Arbeiten selbst als „surrealistisch“. Er interessiert sich für die Literatur des Klassischen Altertums, für Philosophie, Psychoanalyse und esoterische Literatur und schreibt Gedichte. Durch die Begegnung mit André Breton und der Künstlergruppe „Phases“ wendet er sich in Paris endgültig dem Surrealismus zu. Seit den 1970er-Jahren entstehen buntfarbige Gemälde, in denen er stilisierte Gegenstände, Personen, Tiere, Pflanzen, Straßenansichten,

architektonische Elemente und stereometrische Figuren zu lose gefügten flächigen oder landschaftsähnlichen Kompositionen mit geringem Tiefenraum verbindet. In ihnen hat jedes Element eine eigene (meist nur dem Maler bekannte) symbolische Bedeutung. In Arbeiten auf Papier fügt er Zahlen, Buchstaben und lyrische Texte ein. Zuletzt malt er großformatige Gemälde, in denen weibliche Porträts und Akte geometrischen Figuren, gegenständlichen Symbolen und Farbkreisen gegenüberstehen. Er verfasst Künstlerbücher (*Tabula itineraria*, Krakau 2001) und ist auch als Dichter bekannt.

Literatur: Profile IV. Polnische Kunst heute, Städt. Kunstgalerie Bochum 1964; Zbigniew Makowski, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf 1964; Zbigniew Makowski. Gemälde und Gouachen, Zeichnungen und Bücher, Kunsthalle Düsseldorf, 1973; Zbigniew Makowski, Muzeum Narodowe, Breslau/Wrocław / Biuro Wystaw Artystycznych, Łódź, 1978; Zbigniew Makowski, Muzeum Narodowe, Breslau/Wrocław 2008. *Online:* culture.pl; Galeria Grafiki i Plakatu, Warschau.

1964 und 1965 erwirbt die Städtische Kunstgalerie Bochum vier aquarellierte Tuschezeichnungen von Zbigniew Makowski, davon zwei im Anschluss an die von Ryszard Stanisławski und Mieczysław Porębski jurierte Ausstellung „Profile IV. Polnische Kunst heute“ – darunter das vorliegende Blatt. Es gehört zu der umfangreichen Gruppe der vom Künstler so bezeichneten „surrealistischen“ Zeichnungen, die seit dem Beginn der 1960er-Jahre entstehen. Auf dem spielbrettartig in Quadrate, Rechtecke und Borten unterteilten Bildfeld ordnet der Künstler Symbole unterschiedlichster Herkunft an, darunter einen Kelch und einen siebenarmigen Leuchter, eine Hand, geometrische und stereometrische Figuren, Punkt-, Stab- und Rautendiagramme, Ornamente und Muster, arabische Zahlen und lateinische Buchstaben, Wortdiagramme wie ANNA und AMOR, nummerierte Schriftzeilen und unendlich fortlaufende Buchstaben- und Textbänder. Sucht man Bezüge zu den Surrealisten, so findet man diese bei den stereometrischen Figuren auf Gemälden von Giorgio de Chirico (*Le Muse inquietanti*, um 1917) oder bei den noch mit engem Bezug zu DADA entstandenen Zeichnungen und Gouachen von Max Ernst von 1920, die fiktive Apparaturen oder geometrische Konstruktionen zeigen. Die Zeichnungen von Makowski haben jedoch einen völlig eigenen Charakter. Sie wirken wie Rebusse, mittelalterliche Karten oder Baupläne, okkulte oder alchemistische Anleitungen, deren absichtsvoll freihändige, unregelmäßige Anlage ein hohes Alter vortäuscht. Titelgebend ist beim vorliegenden Blatt das in der rechten Bildhälfte in ein Rechteck einbeschriebene runde Mandala mit den Eckbuchstaben A-M-O-R (lat. Liebe). Ein Mandala ist ursprünglich im Hinduismus und im Buddhismus ein gezeichnetes und ausgemaltes geometrisches oder figurales sakrales Ideengebäude, das das gesamte Universum mit Himmel, Erde und Unterwelt verkörpert. Ihm gegenüber steht links das im Titel so bezeichnete halbe Mandala. Eine andere Zeichnung des Künstlers im Kunstmuseum Bochum zeigt einen von weit über einhundert Symbolfeldern umgebenen „Garten, von innen geschlossen“ in Gestalt einer geometrisch angelegten Gartenanlage der Renaissance. Die Zeichnungen dokumentieren Makowskis Interesse für „die Geschichte der Kulturen und Zivilisationen“ auf der von ihm bevorzugten „Liste der Gelehrsamkeit“ („Notizen“, Katalog Düsseldorf 1964). Sie sind nur von ihm selbst zu enträtselnde Dokumente für die Entschlüsselung (bez. Verschlüsselung) der Welt. Auch die Übersetzung der Schriftbänder würde wenig zu einer Deutung beitragen, „wenn man weiß,

dass die literarischen Elemente in Makowskis Werk ähnlich verschlüsselt sind wie alle anderen Komponenten seiner eigentümlichen Bildsprache“ (Karl-Heinz Hering, Katalog Düsseldorf 1964).

Kopf, um 1986



Myjak, Adam (*1947 Stary Sącz, lebt in Warschau):
Kopf, um 1986. Bronze, 40 x 44 x 38 cm;
Inv. Nr. 2471

Kunstmuseum Bochum

Adam Myjak, geb. 1947 in Stary Sącz, lebt in Warschau. Studium: 1965-71 Akademie der Bildenden Künste, Warschau (Bildhauerei bei Stanisław Kulon u.a., Diplom). 1979-81 Wilhelm-Lehmbruck-Stipendium, Duisburg; Gastdozent an der dortigen Universität. Ab 1982 Dozent am Lehrstuhl für Bildhauerei der Akademie der Bildenden Künste, Warschau; 1990 Professor; 1990, '96, '99, 2012 Rektor. 2005 Goldmedaille Gloria Artis des Kulturministeriums. Einzelausstellungen seit 1970 in Warschau, Bydgoszcz, Stettin/Szczecin, Poznań, Amsterdam, Duisburg, Łódź, Krakau, Bochum, Prag, Orońsko, Białystok, Sopot, Lublin. Werke in Bochum, Duisburg, St. Urban, Chicago sowie in zahlr. polnischen Museen.

Das Werk von Adam Myjak beschäftigt sich mit nur einem Thema, der Erscheinung und Darstellung des Menschen, das er in Köpfen, Büsten, Torsos und Ganzfiguren behandelt. Am Beginn der 1970er-Jahre stehen nahezu abstrakte, massige Köpfe aus farbig getönter Terrakotta und polychromem Stuck mit wenigen Gesichtsmerkmalen und zerfurchter Oberfläche, die schon früh als Sinnbilder verletzter Seelen gedeutet werden. Bald fasst Myjak in monumentalen Büsten, die ohne Sockel in der Landschaft stehen (Zyklus *Die Vergänglichkeit*, 1973) größere Formen kubisch zusammen, wodurch Anklänge an Arbeiten

von Henry Moore entstehen. Details verschwinden in glatten oder zerklüfteten Oberflächen gegenüber ausdrucksstarken Mündern und leeren Augenhöhlen. Die Köpfe sind jetzt fiktive Porträts, in die eigene Züge und die seines Vaters einfließen und die er als „Porträtssignale, gleichsam Spuren eines konkreten, wirklichen Lebens“ (Interview, Katalog Bochum 1989) versteht. Seit Ende der Siebzigerjahre arbeitet er vorwiegend in Bronze, deren Oberfläche er durch roh belassene Partien, Polituren oder künstliche Patina unterschiedlichen Ausdruck verleiht. Während seines Stipendiums in Duisburg entwickelt er Kombinationen aus Bronze und Kunststein (Zyklus *Masken*, 1981). Ab Mitte der Achtzigerjahre schafft er stehende Torsos, teilweise mit angedeuteten Köpfen, deren überlängte Form und labile Balance an Arbeiten des von ihm geschätzten Alberto Giacometti erinnern. Seit den Neunzigerjahren konzentriert er sich auf Ganzfiguren. Myjaks Plastiken sind Ausdruck menschlicher Qualen, von Leid, Vergänglichkeit, Ängsten und Emotionen, die er zusammenfassend als „Menschenlandschaft“ bezeichnet: „In diese Menschenlandschaft habe ich meine Köpfe, Torsi, Figuren ... hineingeschmolzen.“ (Interview, Katalog Bochum 1989)

Literatur: Adam Myjak, Museum Bochum 1989; Adam Myjak. Rzeźba, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warschau 2005. *Online:* adammyjak.com.

Das Museum Bochum erwirbt 1986, zweieinhalb Jahre vor der dortigen Einzelausstellung des Künstlers, aus dessen Atelier zwei Büsten: eine größere Porträtbüste aus Aluminium mit in Bronze eingefügten Schultern und Mund sowie die hier gezeigte etwas kleinere Bronzeplastik. Im Unterschied zur größeren Arbeit sind hier der Kopf, die Brust und die Schulterpartie stark abstrahiert. Ganze Bereiche des Kopfes sind weggelassen und ebenso wie der halslose Körperansatz zu glatt polierten, geschwungenen Flächen zusammengefasst. Deren charakteristisch vorstehende Grate erinnern an Plastiken des Kubismus aus der Zeit vor 1920 (z.B. von Alexander Archipenko oder Rudolf Belling) oder an die um 1960 entstandenen kubisch begrenzten Skulpturen von Henry Moore. Neben der (auch inhaltlich zu verstehenden) Deformation des Kopfes ist der Mund alleiniger Deutungsträger der abgebildeten Physiognomie. Asymmetrisch dort, wo die Oberlippe weiter hoch und der Mundwinkel tiefer herunter gezogen sind, deutet er auf eine unzufriedene, vielleicht spöttisch resignierte Stimmungslage, über der sich eine hochfahrende arrogante Stirn aufbaut. Wie auch immer jeder einzelne Betrachter dieses Gegenüber deuten mag – der Künstler macht deutlich, dass gerade durch die Konzentration auf wenige Wesensmerkmale die Darstellung einer komplizierten Gefühlslage möglich ist. Als „Menschenlandschaft“ bezeichnet Myjak grundsätzlich die seelische und von Gefühlen beherrschte Befindlichkeit des Menschen, die durch den Verlauf des Lebens mit seinen Erlebnissen, Ängsten, Emotionen, Leiden und sicher auch Momenten des Glücks entstanden ist und die er in seiner Kunst darstellen will. Myjak, der durchgängig in thematischen Zyklen aus mehreren zugehörigen Werken arbeitet, schafft 1961 einen Zyklus mit dem ähnlich lautenden Titel *Die menschliche Landschaft*. Einer der dazu gehörenden Köpfe mit angedeuteter Büste gleicht dem vorliegenden Werk so weit, dass wir einen gemeinsamen Entwurf und wenige Korrekturen bei dieser wohl etwas späteren Bronze annehmen dürfen. Man kann auch in der zerklüfteten Oberfläche des Kopfes eine von Wind und Wetter (des Lebens) gestaltete Landschaft sehen und wird dann in der Zusammenschau der eigentlich unvereinbaren Motive „Landschaft“ und „Kopf“ ein surrealistisches Element erkennen.

Relief Nr. 26, 1968



Stażewski, Henryk (1894 Warschau -1988 Warschau):
Relief Nr. 26/1968, 1968. Öl auf Hartfaser, 60 x 60
cm; Inv. Nr. 1681

Kunstmuseum Bochum

Henryk Stażewski, geb. 1894 in Warschau, 1988 dort gestorben. Studium: 1913-19 Akademie der Bildenden Künste, Warschau (Malerei bei Stanisław Lentz). 1924 Mitbegründer der konstruktivistischen Gruppe „Blok“ (zus. mit Władysław Strzemiński, Henryk Berlewi u.a.), 1926 der Gruppe „Praesens“, 1929 der Gruppe „a.r“. 1925, '27 Aufenthalte in Paris; Bekanntschaft mit Michel Seuphor, Piet Mondrian, Georges Vantongerloo, Paul Dermée, Céline Arnaud. 1927 Bekanntschaft mit Kasimir Malewitsch in Warschau. 1928 Salon d'Automne, Paris. 1929 auswärtiges Mitglied der Pariser Gruppe „Cercle et Carré“, 1931 der Gruppe „Abstraction-Création“. 1939 Zerstörung des Warschauer Wohnhauses und Ateliers durch Bomben; Verlust des gesamten Werks. 1946 künstlerischer Neubeginn mit figürlichen Kompositionen. 1955 Goldenes Verdienstkreuz. 1966 Biennale Venedig. 1972 Herder-Preis der Alfred-Toepfer Stiftung F.V.S., Hamburg, für ein Stipendium an der Universität Wien. Einzelausstellungen seit 1933 in Warschau, ab 1955 in Warschau, Rom, London, Chicago, Breslau/Wrocław, Łódź, Prag, Brüssel, Köln, Bydgoszcz, Hamburg. Werke in Amsterdam, Berkeley, Bochum, Den Haag, London, New York, Otterlo, Prag, St. Gallen, Rotterdam sowie in zahlr. polnischen Museen.

Stażewski bewegt sich bereits während seiner letzten beiden Studienjahre im Kreis der polnischen Expressionisten und deren Gruppe „Polnische Formisten“ (Formiści Polscy), mit denen er ab 1920 ausstellt. Während dieser Zeit malt er stark abstrahierte, nahezu monochrome Porträts und Stilleben. Im Anschluss an Ausstellungen moderner Kunst in Wilna/Vilnius und Łódź 1923 bildet sich eine neue Gruppe von Kubisten, Konstruktivisten und Suprematisten unter dem Namen „Block“ (Blok Kubistów, Konstruktywistów i Suprematystów), die er mit begründet. Er ist Herausgeber der ersten fünf Ausgaben der gleichnamigen Zeitschrift, die Werke von Künstlern der internationalen Avantgarde wie Malewitsch, Marinetti, van Doesburg und Schwitters publiziert. Künstlerisch beschäftigt er sich mit Entwürfen für Innenräume und Bühnenbilder. In seiner Malerei schließt er sich dem Konstruktivismus an und verfolgt unter dem Einfluss von Władysław Strzemiński ausgewogene, in sich selbst ruhende geometrische Flächengestaltungen. Es folgen Kompositionen, die auf einem Gitter aus horizontalen und vertikalen Linien, den Grundfarben Rot, Gelb und Blau sowie den unbunten Farben Schwarz, Weiß und Grau beruhen und die der Malerei der niederländischen Gruppe „De Stijl“ um Mondrian und van Doesburg nahestehen. Während seiner Zeit in Paris profiliert er sich durch theoretische Schriften und Essays und vertritt Polen in Europa und Übersee auf Ausstellungen (Machine Age Exposition, New York 1927). Anfang der Dreißigerjahre kehrt er zur gegenständlichen Kunst zurück und malt ein umfangreiches Werk an Landschaften, Porträts und Stilleben. Während der deutschen Besetzung von Warschau 1939-45 stellt er jede künstlerische Tätigkeit ein. Nach dem Krieg entstehen bis zur Mitte der Fünfzigerjahre Stilleben und Landschaften an der Grenze zur Abstraktion. Seit 1955 entwickelte er „Reliefs“ mit auf Abstand montierten, zunächst organischen, dann geometrischen Formen in quadratischen Rahmen. Ab 1960 beschäftigt er sich parallel zur Düsseldorfer Gruppe ZERO mit rein weißen Gestaltungen und Lichteffekten. Während der Siebziger- und Achtzigerjahre entstehen farbige geometrische Acrylgemälde mit wechselndem theoretischem Hintergrund.

Literatur: Profile IV. Polnische Kunst heute, Städt. Kunstgalerie Bochum 1964; Bożena Kowalska: Henryk Stażewski, Warschau 1985; Henryk Stażewski (1894-1988). W setną rocznicę urodzin, Muzeum Sztuki, Łódź 1995; Henryk Stażewski. Ekonomia myślenia i postrzegania / The economy of thought and perception, Galeria Foksal, Warschau 2005.
Online: culture.pl; Encyclopaedia Britannica.

Die Künstler des Konstruktivismus, d.h. der geometrischen Kunst der Jahre vor und nach 1920, gehen von unterschiedlichen theoretischen Ansätzen aus. Malewitsch und die Vertreter des russischen Suprematismus entwerfen kosmisch-dynamische Kompositionen mit sozialen Implikationen, die auch auf Architektur und Städtebau anwendbar sind. Der Pole Władysław Strzemiński, der in Minsk studiert und 1918 in Moskau im Kreis von Malewitsch und Wladimir Tatlin aktiv ist, konzentriert sich hingegen auf die Autonomie des Kunstwerks und die ausgewogene Komposition von Figur und Fläche. Die holländische Gruppe „De Stijl“ beschränkt sich auf senkrecht und waagrecht angeordnete Linien, Rechtecke und Quadrate und die drei Grundfarben, wendet diese in der Theorie des „Neo-Plastizismus“ aber in „Raum schaffender“ Form auch auf die Architektur an. Die Meister des Bauhauses propagieren die geometrische Gestaltung hingegen als Ausdruck des Maschinenzeitalters. Stażewski steht zu allen genannten Künstlern und Strömungen in enger Beziehung, findet aber bereits in den

Zwanzigerjahren ein eigenes unverwechselbares System. Er interessiert sich für die Autonomie der geometrischen Figur gegenüber der Fläche und dem sie umgebenden Raum und erreicht dadurch außergewöhnlich strenge Kompositionen. Nach der Zerstörung seines Werks im Zweiten Weltkrieg und Phasen gegenständlicher Malerei greift er ab 1955 die geometrische Kunst wieder auf. Experimentieren ist ihm nicht fremd: Gleichzeitig mit der beginnenden Op Art, der minimalistisch-konzeptuellen Kunst in Amerika mit Ellsworth Kelly sowie den weißen Gestaltungen, Lichtexperimenten und ersten kinetischen Objekten der Düsseldorfer Gruppe ZERO um Mack, Piene und Uecker entwickelt Stażewski bis weit in die Siebzigerjahre hinein „Reliefs“ mit geometrischen Figuren, die er in kastenartige Rahmen auf die Fläche montiert und die teilweise beweglich sind. Er erprobt so in fest bestimmten Grenzen auch die dritte Dimension. Hierzu gehört das 1968 entstandene *Relief Nr. 26*. In das vorgegebene Rahmenquadrat und auf eine schwarze Fläche montiert er in strenger Komposition gleichschenklige Dreiecke, die sich aus der Diagonalteilung eines Quadrats ergeben. Sie stehen völlig autonom auf der schwarzen Grundfläche und schweben in dem vorgegebenen Raum. Sie variieren die Grundfarbe Blau und die (mit Gelb erzeugte) Mischfarbe Grün in jeweils zwei Helligkeitsvarianten. Im Sinn von Stażewskis Gesamtwerk repräsentieren sie die nach strengen Prinzipien gestaltete autonome künstlerische Form. Im Zusammenhang der gleichzeitigen Kunst der 1960er-Jahre sehen wir aber auch „Malerei als Denkspiel“ (Karl Ruhrberg) unter Nutzung von Raum und Material. Der Künstler ist seit 1961 mit zwei Werken in der Städtischen Kunstgalerie Bochum vertreten. 1964 nimmt er an der von Ryszard Stanisławski und Mieczysław Porębski jurierten Ausstellung „Profile IV. Polnische Kunst heute“ teil. Das Museum komplettiert seine Sammlung ab 1972 mit Gemälden, Reliefs und Grafik des Künstlers. Darunter ist das 1968 entstandene Relief.

Grün-Rot-Architektur, 1928



Strzemiński, Władysław
(1893 Minsk - 1952 Łódź):
Grün-Rot-Architektur, 1928.
Öl auf Pappe, 48 x 30 cm;
Inv. Nr. 2071

Kunstmuseum Bochum

Władysław Strzemiński, geb. 1893 in Minsk, gest. 1952 in Łódź. 1911-14 Studium an der Militärschule für Ingenieurwesen in Sankt Petersburg. Ab 1914 Kriegsdienst als Offizier; 1916 schwere Verwundung und lebenslange Behinderung. Im Lazarett erste Begegnung mit Katarzyna Kobro. 1918/19 Studium an den Freien Staatlichen Kunstateliers SVOMA in Moskau. 1919 Tätigkeit in der Kunstabteilung des Kommissariats für Volkserziehung in Minsk, 1919/20 in Smolensk; dort Mitglied der Gruppe UNOVIS. 1921 Heirat mit der Bildhauerin Katarzyna Kobro, die 1917-20 an der Kunstschule in Moskau studiert hat. 1921-26 Zeichen- und Mittelschullehrer in Wilna/Vilnius, Wilejka Powiatowa (heute Weißrussland), Szczekociny und Brzeziny. Mitarbeit an der Krakauer Zeitschrift „Zwrotnica“ (Die Weiche), 1923 an der Ausstellung moderner Kunst in Wilna. 1924 in Warschau Mitbegründer der konstruktivistischen Gruppe „Blok“ (zus. mit Henryk Berlewi, Henryk Stażewski, Katarzyna Kobro u.a.). 1931 Übersiedlung nach Łódź. 1932 auswärtiges Mitglied der Pariser Gruppe „Abstraction-Création“. Ab 1945 Dozent an der von ihm mit gegründeten Hochschule der Bildenden Künste, Łódź; 1950 wegen Missachtung des Sozialistischen Realismus entlassen. Einzelausstellungen seit 1927 in Warschau, Poznań, Lwów/Lwiw, Łódź; posthum: Düsseldorf, Łódź, Warschau, Bonn, Appeldoorn, Las Palmas. Werke in Bochum, Jerusalem, New York, Otterlo, St. Petersburg, Stuttgart sowie in zahlr. polnischen Museen (v.a. im Muzeum Sztuki, Łódź).

Fasziniert von der Kunstsammlung des Industriellen Sergei I. Schtschukin in Moskau wendet sich Strzemiński 1917 der bildenden Kunst zu. 1918/19 nimmt er an revolutionären Kunstaktionen im Kreis von Wladimir Tatlin, Kasimir Malewitsch, Antoine Pevsner und an

Agitprop-Veranstaltungen teil. 1919 entwirft er die Dekorationen zum ersten Jahrestag der Roten Armee in Minsk, leitet zusammen mit Pevsner das Gesamtrossische Zentralbüro für Ausstellungen und zeigt seine eigenen Gemälde in dessen achter Ausstellung in Moskau. Bis zu seiner Zeit in Wilejka Powiatowa (1923) malt er im Stil eines späten Kubismus und Suprematismus. 1923 organisiert er in Wilna die erste Ausstellung konstruktivistischer Kunst in Polen, an der auch Henryk Stażewski teilnimmt. Ab 1924 arbeitet er an seiner Theorie des „Unismus“, die sich gegen die dynamischen Kompositionen von Malewitsch und gegen Beeinflussungen der Kunst durch die Außenwelt wendet. Stattdessen propagiert Strzemiński die Autonomie des Kunstwerks und die von jeder Dynamik befreite, harmonisch gestaltete Einheit von Form und Fläche (Essay *Unizm w malarstwie* [Unismus in der Malerei], 1928). Im Anschluss an nahezu einfarbige Flächengestaltungen malt er ausbalancierte Kompositionen mit biomorphen Formen in Farbkombinationen von ähnlicher Intensität. In den Dreißigerjahren entstehen erneut spätkubistische Stadtansichten und Landschaften, aber auch von der Optik inspirierte abstrakte Flächengestaltungen mit experimentellem Charakter. Während der deutschen Besetzung Polens zeichnet er expressive Dokumentationen der Judenverfolgungen und von Kriegseignissen. 1948/49 überträgt er optische Eindrücke des Sonnenlichts in abstrakte Kompositionen (*Powidok słońca* [Nachbild der Sonne], undat.). In den letzten Lebensjahren sucht er nach neuen Wegen in der gegenständlichen Malerei, die im Gegensatz zur offiziellen Doktrin des Sozialistischen Realismus stehen.

Literatur: Władysław Strzemiński 1893-1952, Kunstmuseum Bonn, 1994; Władysław Strzemiński. Uniwersalne oddziaływanie idei, Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego, Łódź 2005. *Online:* culture.pl; ddg.art.pl; monoskop.org; Muzeum Sztuki, Łódź.

1928, im Entstehungsjahr des Gemäldes *Grün-Rot-Architektur*, veröffentlicht Władysław Strzemiński in Warschau seinen Essay *Unizm w malarstwie* (Unismus in der Malerei) als zweiten Band in der Schriftenreihe der 1926 von ihm mit gegründeten Künstlergruppe „Praesens“. In seiner seit 1924 ausgearbeiteten Theorie des „Unismus“ vertritt er die Ansicht, Malerei müsse „einstimmig“ und „organisch“ sein. Die flache Oberfläche des Malgrunds lasse keine räumlichen, illusionistisch gemalten Motive zu: „Die flache Oberfläche eines Gemäldes ist die Grundlage für den einstimmigen Ausdruck von Linie und Farbe. Farbe und Linie sind nicht mehr unabhängig voneinander zu sehen. Die Linie ist die Begrenzung der Farbe ... Farbe und Linie gestalten eine Einheit ...“ (S. 15/16). Seine seit 1925 entstandenen „unistischen“ Gemälde zeigen linear begrenzte organische Formen, die sich berühren oder voneinander wegstreben und die dieselbe Farbe wie die Fläche tragen, auf der sie sich bewegen. Gleichzeitig mit den *Unistischen Kompositionen* schafft Strzemiński zwischen 1926 und 1932 eine Serie von *Architektonischen Kompositionen*, zu denen das vorliegende Bild gehört. Diese Arbeiten sind von der Theorie her „unistisch“; denn sie behandeln flächige Kompositionen, in denen die Umrisslinien mit den Farbflächen identisch sind und Fläche und Form eine Einheit bilden. Ihre Gestaltung beruht auf Maßen, Größenrelationen, Zahlenreihen und Modulen, die der Künstler (durch sein Ingenieur-Studium dazu befähigt) an historischen Bauten untersucht hat und die er nun als auch für die Gegenwart gültigen Raum-Zeit-Rhythmus festlegt. Die Mehrzahl der rund zwanzig Gemälde aus dieser Serie hat ein Rahmenmaß von 96 x 60 cm; das vorliegende ist genau halb so groß. Alle Bilder der Serie

zeigen zwei oder drei aneinander grenzende farbige Flächen, deren Größenverhältnisse der Maler nach numerischen Reihen oder im Verhältnis 1:2 bestimmt hat. Im vorliegenden Fall verhält sich Rot zu Grün etwa im Verhältnis von 1:1,6. In jedem Fall ergibt sich für den Künstler die Erscheinung des Ganzen nur als Resultat seiner Struktur. Was den Künstler interessiert, sind: Gleichheit oder Unterschiedlichkeit in der Gruppierung, die Aufteilung der Fläche, das wechselseitige Ein- und Ausgreifen der Formen, der Kontrast zwischen geraden und kurvigen Linien, zwischen linker und rechter Bildseite, der Unterschied zwischen oberem und unterem Teil des Gemäldes, das Gegenüber von Komplementärfarben (in unserem Fall von Rot und Grün) usw. Alle diese Elemente machen die *Architektonischen Kompositionen* zu einer Variation des „Unismus“: „Kein Teil einer Struktur kann selbstständig existieren; die Architektur-Serie entsteht als Sequenz von Farben und Formen.“ (Janina Ladnowska, 1993) In Bezug auf ihre Farbigkeit sind alle diese Kompositionen einmalig. Denn Strzemiński mischt seine Farben nicht an, sondern er bestimmt Farbton und Helligkeit, indem er lasierende Farbschichten übereinander legt. Die malerische Qualität der Bildoberfläche wirkt dadurch delikats und bewegt.

Meerlandschaft, 1934



Strzemiński, Władysław (1893 Minsk - 1952 Łódź):
Meerlandschaft, 1934. Gouache, 21 x 27 cm; Inv. Nr. 2072
Kunstmuseum Bochum

Władysław Strzemiński, geb. 1893 in Minsk, gest. 1952 in Łódź. 1911-14 Studium an der Militärschule für Ingenieurwesen in Sankt Petersburg. Ab 1914 Kriegsdienst als Offizier; 1916 schwere Verwundung und lebenslange Behinderung. Im Lazarett erste Begegnung mit Katarzyna Kobro. 1918/19 Studium an den Freien Staatlichen Kunstateliers SVOMA in Moskau. 1919 Tätigkeit in der Kunstabteilung des Kommissariats für Volkserziehung in

Minsk, 1919/20 in Smolensk; dort Mitglied der Gruppe UNOVIS. 1921 Heirat mit der Bildhauerin Katarzyna Kobro, die 1917-20 an der Kunstschule in Moskau studiert hat. 1921-26 Zeichen- und Mittelschullehrer in Wilna/Vilnius, Wilejka Powiatowa (heute Weißrussland), Szczekociny und Brzeziny. Mitarbeit an der Krakauer Zeitschrift „Zwrotnica“ (Die Weiche), 1923 an der Ausstellung moderner Kunst in Wilna. 1924 in Warschau Mitbegründer der konstruktivistischen Gruppe „Blok“ (zus. mit Henryk Berlewi, Henryk Stażewski, Katarzyna Kobro u.a.). 1931 Übersiedlung nach Łódź. 1932 auswärtiges Mitglied der Pariser Gruppe „Abstraction-Création“. Ab 1945 Dozent an der von ihm mit gegründeten Hochschule der Bildenden Künste, Łódź; 1950 wegen Missachtung des Sozialistischen Realismus entlassen. Einzelausstellungen seit 1927 in Warschau, Poznań, Lwów/Lwiw, Łódź; posthum: Düsseldorf, Łódź, Warschau, Bonn, Appeldoorn, Las Palmas. Werke in Bochum, Jerusalem, New York, Otterlo, St. Petersburg, Stuttgart sowie in zahlr. polnischen Museen (v.a. im Muzeum Sztuki, Łódź).

Fasziniert von der Kunstsammlung des Industriellen Sergei I. Schtschukin in Moskau wendet sich Strzemiński 1917 der bildenden Kunst zu. 1918/19 nimmt er an revolutionären Kunstaktionen im Kreis von Wladimir Tatlin, Kasimir Malewitsch, Antoine Pevsner und an Agitprop-Veranstaltungen teil. 1919 entwirft er die Dekorationen zum ersten Jahrestag der Roten Armee in Minsk, leitet zusammen mit Pevsner das Gesamtrussische Zentralbüro für Ausstellungen und zeigt seine eigenen Gemälde in dessen achter Ausstellung in Moskau. Bis zu seiner Zeit in Wilejka Powiatowa (1923) malt er im Stil eines späten Kubismus und Suprematismus. 1923 organisiert er in Wilna die erste Ausstellung konstruktivistischer Kunst in Polen, an der auch Henryk Stażewski teilnimmt. Ab 1924 arbeitet er an seiner Theorie des „Unismus“, die sich gegen die dynamischen Kompositionen von Malewitsch und gegen Beeinflussungen der Kunst durch die Außenwelt wendet. Stattdessen propagiert Strzemiński die Autonomie des Kunstwerks und die von jeder Dynamik befreite, harmonisch gestaltete Einheit von Form und Fläche (Essay *Unizm w malarstwie* [Unismus in der Malerei], 1928). Im Anschluss an nahezu einfarbige Flächengestaltungen malt er ausbalancierte Kompositionen mit biomorphen Formen in Farbkombinationen von ähnlicher Intensität. In den Dreißigerjahren entstehen erneut spätkubistische Stadtansichten und Landschaften, aber auch von der Optik inspirierte abstrakte Flächengestaltungen mit experimentellem Charakter. Während der deutschen Besetzung Polens zeichnet er expressive Dokumentationen der Judenverfolgungen und von Kriegsereignissen. 1948/49 überträgt er optische Eindrücke des Sonnenlichts in abstrakte Kompositionen (*Powidok słońca* [Nachbild der Sonne], undat.). In den letzten Lebensjahren sucht er nach neuen Wegen in der gegenständlichen Malerei, die im Gegensatz zur offiziellen Doktrin des Sozialistischen Realismus stehen.

Literatur: Władysław Strzemiński 1893-1952, Kunstmuseum Bonn, 1994; Władysław Strzemiński. Uniwersalne oddziaływanie idei, Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego, Łódź 2005. *Online:* culture.pl; ddg.art.pl; monoskop.org; Muzeum Sztuki, Łódź.

Bis 1934 malt Władysław Strzemiński Unistische Kompositionen, in denen er sein Konzept des „Unismus in der Malerei“ (Unizm w malarstwie, Warschau 1928) in flächigen, abstrakten Kompositionen verifiziert. In dieser Zeit sind es einfarbige Bilder, zum Beispiel in Grau oder

Oliv, die mit ungezählten kleinen, plastisch umrissenen Rechtecken, Kreisen und Ovalen angefüllt sind. Diese sind in der Mitte größer, werden zu den Bildrändern hin jedoch kleiner und sind dichter angeordnet, wodurch die Bildfläche gewölbt erscheint. Victor Vasarely und die Künstler der Op Art werden in den 1960er-Jahren an diese optischen Experimente von Strzemiński anknüpfen. Gleichzeitig mit diesen letzten „unistischen“ Werken und im Anschluss an die Architektonischen Kompositionen beginnt der Künstler 1932 mit einer Serie von Meerlandschaften (Peizaj morski), zu denen das vorliegende, 1934 entstandene Werk gehört. Sie entstehen im Anschluss an einen Sommerurlaub, den Strzemiński 1932 gemeinsam mit Katarzyna Kobro und einer befreundeten Familie auf der Halbinsel Hela/Hel in der Danziger Bucht verbringt. Die in Farbe und Formen vielfach variierten Meerlandschaften stehen in enger Beziehung zu den „unistischen“ Kompositionen der vergangenen sieben bis zehn Jahre: Sie zeigen biomorphe, farbig und linear fest umrissene flächige Formen in einem Spektrum jeweils ähnlicher Farben (in unserem Fall Blau, Weiß und Grau), die zueinander und zur Bildfläche in einem ausgewogenen Verhältnis stehen. Umrisslinien, die sich versetzt zu den Farbflächen und ohne eigenen Flächeninhalt entwickeln, gewinnen hier erstmals ein Eigenleben. Insgesamt gestalten Fläche, Farbe, Linie und Bildgrund jedoch im Sinne des „Unismus“ eine ausgewogene Einheit. Das Arbeiten mit Komplementärfarben hat Strzemiński mit den Architektonischen Kompositionen aufgegeben. Dafür spielen jetzt Helldunkelkontraste eine wichtige Rolle. Der Künstler schreibt 1935: „Die rollenden Wellen und die geschwungene Linie der Küste treffen sich analog zu den Bewegungen der Augen vom einen zum anderen. Sie kreieren Linien mit einem Rhythmus, der in Beziehung zum Ganzen steht.“ Die Umformung der Realität und die Organisation ihrer Formen seien dichter am Leben und notwendig für die Gegenwart (Zsch. FORMA, 1935, Nr. 3, S. 17, S. 5). Zusätzlich zu den Formen der Wellen und der Küstenlinie sind im vorliegenden Gemälde in der oberen rechten Ecke Wolken zu erkennen, die sich ähnlich wie in den frühen „unistischen“ Gemälden als korrespondierende Formen auf dem Bildgrund bewegen, jetzt aber zusätzlich durch eine schwarze Umrisslinie zusammengehalten und modifiziert werden.

Großer Strand, 1964



Tarasin, Jan (1926 Kalisz - 2009 Warschau):
Großer Strand, 1964. Öl auf Leinwand, 95 x
125 cm; Inv. Nr. 1218

Kunstmuseum Bochum

Jan Tarasin, geb. 1926 in Kalisz, gest. 2009 in Warschau. Studium: 1946-51 Akademie der Bildenden Künste, Krakau (Malerei bei Zbigniew Pronaszko, Zygmunt Rudnicki; Graphik bei Andrzej Jurkiewicz). 1962 Reise nach China und Vietnam. 1962 Mitglied der nach dem Zweiten Weltkrieg neu gegründeten Krakauer Gruppe (Grupa Krakowska II). 1963-67 Dozent an der Fakultät für Innenarchitektur, Krakau. Reisen in die Niederlande, nach Frankreich und Schweden. 1965 Biennale Sao Paulo. Ab 1967 in Warschau ansässig. 1974-96 Dozent für Malerei an der Akademie der Bildenden Künste, Warschau; 1985 außerordentlicher Professor; 1987-90 Rektor. 1984 Jan-Cybis-Preis. 2005 Goldmedaille Gloria Artis des Kulturministeriums. Einzelausstellungen seit 1957 in Warschau, Nowa Huta, Paris, Rotterdam, Uppsala, Krakau, Lublin, Tokio, Poznań, Stettin/Szczecin, Leipzig, Köln, Bielefeld, Sopot, Płock. Werke in Bochum, New York, Rotterdam, Tokio, Washington sowie in zahlreichen polnischen Museen.

Landschaften und Stilleben, die Tarasin zwischen 1947 und 1960 malt, repräsentieren verschiedene Stadien der Abstraktion. Sie reichen von einem späten, an Picasso erinnernden Kubismus (*Stilleben*, 1954) über flächige, zeichenhafte und geometrische Abstraktion (*Winter*, 1948) bis zu ungegenständlichen, an Ben Nicholson geschulten Kompositionen (*Inneres*, 1957), ohne dass eine zeitliche Abfolge erkennbar ist. Ab 1960 malt

er für ein Jahrzehnt unter dem Eindruck der internationalen informellen Malerei Ansichten von Einzelobjekten, Innenräumen sowie Stilleben und Landschaften, die sich in Bildaufbau, einzelnen Strukturen und gegenständlichen Formen an realen Eindrücken orientieren, insgesamt aber informellen Charakter haben und eine starke Materialität ausstrahlen. Hierzu gehört die 1963/64 entstandene Serie der *Strand*-Bilder. Seit Anfang der 1970er Jahre löst Tarasin stark abstrahierte Natureindrücke in Einzelsymbole auf und fügt sie wie Buchstabenkolonnen auf meist hellem Bildgrund aneinander. Auf der Suche nach objektivierbaren, abstrakten Zeichen für Eindrücke aus der Natur werden diese Kolonnenbilder seit den Achtzigerjahren in der Malerei deutlich farbiger. In der Graphik (Serigraphien, Tuschezeichnungen) entstehen monochrome Tableaus aus Bildzeichen, Kalligraphie und Schrift, die der Künstler folienartig auch vor Landschaften und Ansichten von Innenräumen legt. Zum Ende der 1990-Jahre ähneln seine Kompositionen technischen Anordnungen mit Schaltkreisen, Morsecodes und Lochstreifen.

Literatur: Profile IV. Polnische Kunst heute, Städt. Kunstgalerie Bochum 1964; Jan Tarasin. Biuro Wystaw Artystycznych, Łódź 1988; Jan Tarasin, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warschau 1995. *Online:* Artists of Kalisz; Galeria ESTA, Gliwice; culture.pl.

Das Gemälde im Kunstmuseum Bochum wird 1965 im Anschluss an die von Ryszard Stanisławski und Mieczysław Porębski jurierte Ausstellung „Profile IV. Polnische Kunst heute“ erworben. Es gehört zu einer Serie von mehreren 1963/64 von Jan Tarasin gemalten *Strand*-Bildern. Etwa 1960 beginnt der Künstler, aus Natur- und Landschaftseindrücken vor allem die signifikanten Strukturen, Umrissformen, Licht- und Farbkontraste herauszufiltern und soweit zu abstrahieren, zu verstärken und zu multiplizieren, dass sie in nahezu abstrakte Kompositionen münden. Im vorliegenden Bild ist der „Strand“ als Landschaftsraum deutlich und reichhaltig strukturiert, erreicht eine realitätsnahe Tiefe und ist zum Himmel hin eindeutig begrenzt. Sogar zahlreiche einzelne und miteinander agierende menschliche Figuren sind als Silhouetten zu erkennen. Durch die Verteilung mehrfach wiederkehrender unterschiedlich strukturierter Flächen und der mit ihnen verbundenen Helldunkelkontraste, die mit Gegenständen aus der Natur nicht mehr in Einklang zu bringen sind, wirkt das Bild jedoch wie eine informelle, ungegenständliche Komposition. Tarasins künstlerische Arbeit steht in der Tradition der seit dem Ende der 1940er Jahre von Paris ausgehenden Malerei der „Réalités Nouvelles“, die durch das Einfließenlassen optischen und seelischen Erlebens „wahrer“ als die realistische Malerei sein will, jedoch nicht so wirklichkeitsfern wie geometrische und konkrete Gestaltungen. Anfang der 1960er-Jahre wird bei Tarasin auch der Einfluss der brauntonigen tellurischen Landschaften von Antoni Tàpies sowie der deutschen Tachisten und Informellen wie Emil Schumacher deutlich, die auf der Suche nach dem Wesen und den Strukturen „hinter“ der sichtbaren Welt sind. Leichtes Relief in der Maloberfläche belegt auch bei Tarasin das Interesse an Stoff und Materie. Nicht zuletzt deuten die harten und zugleich tonigen Kontraste auf ein Interesse an der Fotografie. Tatsächlich arbeitet Tarasin viele Jahre hindurch auch in dieser Technik.