MALEREZU

MALEREI 20

04 — Grußwort
06 — Malerei als leibhaftige Erfahrung

Malerei 20

13 – Lisa Dohmstreich
33 – Irina Martyshkova
51 – Harine Suthan
69 – Jie Xu

Grußwort

Prof.
Maik Löbbert
Rektor der
Kunstakademie
Münster

Dr. Barbara
Rüschoff-Parzinger
Kulturdezernentin
Landschaftsverband
Westfalen-Lippe

Die Ausstellung ist aufgebaut, so viel ist sicher. Ob sie aber auch dem Publikum zugänglich gemacht werden kann, ist in dem Moment, wo diese Zeilen geschrieben werden, ungewiss.

»Kunst und Öffentlichkeit« ist das inoffizielle Leitmotiv der Lehre an der Kunstakademie Münster: Kunst braucht Publikum, braucht Menschen, die sich mit ihr auseinandersetzen, die sich von ihr berühren, inspirieren und auch irritieren lassen. Künstlerinnen und Künstler brauchen den öffentlichen Diskurs, um Resonanz und Kritik zu erfahren. Ein praxisbezogenes Studium, regelmäßige Klassenausstellungen und andere Projekte sollen den Studierenden genau diese Möglichkeit der Präsentation und des Austauschs bieten.

Das Publikum, die Menschen brauchen die Kunst, brauchen Kultur. Kunst und Kultur sind genuiner Ausdruck des Menschseins; die Menschheitsgeschichte ist immer auch Kulturgeschichte. Kunst und Kultur kommen aus der Gesellschaft heraus und gestalten sie wiederum mit. Auch deshalb hat es sich die Kulturförderung des Landschaftsverbands Westfalen-Lippe (LWL) zur Aufgabe gemacht, möglichst viele Menschen in der Region an der Kultur teilhaben zu lassen und den künstlerischen Nachwuchs zu fördern.

Das Konzept einer jährlichen, an wechselnden Orten stattfindenden Ausstellung mit junger Malerei verbindet die Leitbilder der Kunstakademie und die Kulturförderung des LWL ideal, doch das Vernunftgebot der Kontaktvermeidung in Zeiten der Corona-Pandemie lässt sie ins Leere laufen: Kunst und Öffentlichkeit, KünstlerInnen und Publikum können sich im Lockdown nicht begegnen.

Kann hier die digitale Welt helfen? Zahlreiche Ausstellungen, Live-Konzerte und andere Veranstaltungen finden derzeit im virtuellen Raum statt, Aufzeichnungen von Theaterstücken und Opern sollen den Hunger nach Kultur stillen. Doch keine Aufzeichnung, kein noch so brillanter Live-Stream kann das Erlebnis eines Opern-Besuchs oder die Atmosphäre eines Live-Konzerts simulieren oder gar ersetzen. Video-Kunst mag vor dem heimischen Bildschirm gerade noch ähnlich erfahrbar sein wie im Ausstellungsraum, doch eine präzise gesetzte skulpturale Intervention, eine Installation, die mit den Gegebenheiten des Ortes spielt und auf sie wirkt, ist im virtuellen Raum kaum mehr darstellbar. Ähnlich geht es der Malerei: Farben, Dimensionen, Strukturen gehen im virtuellen Raum verloren oder werden verfälscht. Allein die Werkauswahl, die in diesem Jahr ebenfalls rein digital stattfinden musste, hat Jury und Künstlerinnen hier die Grenzen des Möglichen und Sinnvollen vor Augen geführt. Aus all diesen Gründen stand es zu keinem Zeitpunkt zur Debatte, die »Malerei 20« ins Digitale zu verlegen.

Auf die Kunst selbst nimmt diese Zeit ebenfalls Einfluss und führt manchmal aus der Not heraus zu neuen Wegen. Diese Ausstellungsreihe hat den Anspruch, solche Wege zu verfolgen, zu zeigen, wie Malerei über alle Diskussionen hinweg bei sich bleibt, gleichzeitig an den zeitgenössischen Entwicklungen teilnimmt und daraus eine Zukunftsperspektive entwickelt. Harine Suthan beispielsweise hat im ersten Lockdown, mangels geeignetem Atelier und mithilfe spezieller Software, digitale Ölgemälde geschaffen und wirft damit Fragen für die Malerei insgesamt auf: Wann ist ein Gemälde ein Gemälde? Was ist ein Original? Wie steht es um die sinnliche Erfahrung? Antworten darauf geben aus ihrer individuellen Sicht zum Beispiel die Werke der anderen drei Teilnehmerinnen der Malerei-Ausstellung Lisa Dohmstreich, Irina Martyshkova und Jie Xu. Alle vier eröffnen damit aktuelle Zugänge zu den Themen der Zeit.

Unser Dank für die in diesem Jahr besonders herausfordernde Organisation und Durchführung gilt den Professoren Dr. Erich Franz und Dr. Ferdinand Ullrich (Kunstakademie Münster), Dr. Friederike Maßling (LWL), Dr. Susanne Conzen und der Städtischen Galerie Lüdenscheid, die als Gastgeberin ebenso einen wertvollen Beitrag zur Kulturförderung leistet, und natürlich den vier Künstlerinnen. Auch wenn die Ausstellung geschlossen bleiben sollte – ihre Kunst ist sehenswert!

Malerei als leibhaftige Erfahrung

Ferdinand Ullrich

»In Zeiten wie diesen« ist in Zeiten wie diesen zu einer mehr oder weniger lästigen Floskel geworden. So unbestimmt sie zunächst auch sein mag, ist sie Ausdruck einer Situation, die als außergewöhnliche markiert werden soll, hervorgehoben aus dem normalen Gang der Dinge. Gewohnheiten werden in Frage gestellt, eingeübte Verhaltensweisen unterbunden, eigentlich unkritische Tätigkeiten sanktioniert. Der Begriff der Distanz bekommt eine umfassende Bedeutung, ist zugleich Bedrohung und Heilsversprechen. Sie wird als Bedrohung empfunden, weil sie nicht selbstverfügt ist. Das Verhältnis von Nähe und Distanz wird nicht mehr als individuelle Leistung, als Akt der freien Entscheidung erlebt, sondern als Zwangsmaßnahme. Ein Heilsversprechen ist sie, indem sie den Propagandisten der Digitalisierung die Gelegenheit gibt, unverhofft ihrem Ziel ein gutes Stück näher zu kommen. Sie versprechen, das Unvereinbare zu vereinbaren. Sie behaupten absolute Nähe trotz größter Distanz. Technisch wird das Versprechen durchaus eingelöst, tatsächlich aber gebrochen. Denn die Grenzen werden deutlich. Die Nähe des Digitalen erweist sich als eine nur vorgetäuschte, ist lediglich das schwache Abbild einer anderen, wirklichen Nähe.

Und das mag man, in Zeiten wie diesen, auch als etwas Gutes betrachten. Im Negativen erfahren wir die Distanz nicht als Gewinn, sondern als Verlust, unter dem ein deutlicher Leidensdruck entsteht. Dabei begreifen wir den Verlust nicht nur intellektuell, wir erleben ihn direkt physisch und psychisch. Es wird offenbar, dass wir auf die Aktivierung aller unserer Sinne gar nicht verzichten können, wollen wir als menschliche Wesen bestehen. Und diese Sinne können sich eben nicht in aller Breite und Vielfalt im sogenannten digitalen Raum entfalten, der sich zunehmend als falsche Öffentlichkeit entlarvt, in der ganzheitliche Erfahrung verhindert wird. Diesen Verlust an Unmittelbarkeit kann man, durchaus in einem wertkonservativen Sinne, auch als einen »Verlust der Mitte« verstehen, der nun anders geartet ist, als in der reaktionären Kampfschrift Hans Sedlmayrs gegen die Moderne aus dem Jahre 1948[1]. Anders geartet ist er deshalb, weil die Orientierungslosigkeit nicht nur eine geistige ist, sondern nun auch die Unmöglichkeit der Verortung des physischen Körpers mit sich bringt. Das Dasein des Menschen in seiner Leibhaftigkeit muss an einem wirklichen Ort stattfinden. Dieser Ort kann – jedenfalls auf Dauer – nicht die bloß virtuelle Ersatzwelt sein.

Arthur Schopenhauer hat als Philosoph des Leibes der Kunst in seinem System der Willensmetaphysik einen prominenten Platz eingeräumt. Kunstwerke sind für ihn Ausdruck platonischer Ideen[2]. Er sieht in den konkret vorhandenen Werken die Möglichkeit, sich »[…] von der Erkenntnis einzelner Dinge zu der der Ideen [zu] erheben […]«[3] Dieses einzelne Ding ist aber das physisch existierende, direkt vor Augen stehende Kunstwerk. In seiner unmittelbaren Präsenz fordert es auch die leibhaftige Gegenwart des Betrachters. Die im Kunstwerk angelegte Erkenntnismöglichkeit wäre substanzlos, »[…] wenn wir nicht, als Subjekt des Erkennens, zugleich Individuen wären, d. h. unsere Anschauung nicht vermittelt wäre durch einen Leib, von dessen Affektationen sie ausgeht, […]«[4] Selbst dort, wo die Relativierung des Leibes, gar sein Verschwinden die Wirkung der Kunst ausmacht, nämlich im Gefühl des Erhabenen, ist das Verhältnis zum Leib entscheidend. Es geht darum, so sagt Schopenhauer, »[…] das Maß unseres eigenen Leibes fast unendlich klein zu machen«.[5] Aber so klein das Maß des Leibes auch sein mag, bleibt es der Referenzpunkt, ohne den Wahrnehmung und darauf folgende Erkenntnis unmöglich wären. »Denn nur anschaulich wird die Idee erkannt: Erkenntnis der Idee ist aber der Zweck aller Kunst.«[6] Dabei wird sie nicht im bloßen Begriff aufgelöst, ersetzt nicht die sinnliche, anschauende Wahrnehmung, reduziert sie nicht zu einem Durchgangsmedium, das sie hinter sich ließe. Vielmehr bleibt die permanente, unabschließbare Wahrnehmung des Werkes ein durchgängiges Moment, das auch durch intensivste Begriffsarbeit nicht ersetzt werden kann. »Ganz befriedigt durch den Eindruck eines Kunstwerks sind wir nur dann, wann er etwas hinterlässt, das wir, bei allem Nachdenken darüber, nicht bis zur Deutlichkeit eines Begriffs herabziehen können.«[7]

Ästhetische Erkenntnis erscheint so allein im Modus der Unmittelbarkeit möglich. Der Verlust der Unmittelbarkeit durch radikale Distanz reduziert solcherart Erkenntnismöglichkeit, ohne eine neue zu eröffnen. Das Unmittelbare ist immer noch für Überraschungen gut, für Zufälle und Unerwartbares. Es hat zumindest das Potenzial, die instrumentelle Vernunft zu unterlaufen. Insofern ist auch der in

1 Sedlmayer, Hans (1948): *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*; Frankfurt, Berlin, Wien o. J. (1948).
2 Er steht dazu im Gegensatz zu Platon selbst, der die Werke der Bildenden Kunst eher geringschätzt, als bloße Abbilder der Dinge, die die Ideen verkörpern. Sie stehen für ihn in der Rangfolge an der untersten Stelle.
3 Schopenhauer, Arthur (1818/1848): *Die Welt als Wille und Vorstellung I und II.* (Diogenes Taschenbuch 140/I-IV). Zürich: Diogenes (1977). Band I. S. 229.
4 Schopenhauer: WWV I, S. 228.
5 Schopenhauer: WWV I, S. 264.
6 Schopenhauer: WWV I, S. 307.
7 Schopenhauer: WWV II, S. 482.

diesen Zeiten erhobene Anspruch auf »Systemrelevanz« der Kunst durchaus zwiespältig. Wenn Kunst das Andere zu den gesellschaftlichen Zwecken und Zwängen sein soll, die unerfüllte und unerfüllbare Utopie[8], dann wird Systemrelevanz zur Systembestätigung. Von Systemkritik als das Widerständige und das Subversive kann dann keine Rede mehr sein. Die Kunst verliert ihre Legitimation.[9]

08 So ist Distanz als Verleugnung des Leibes auch eine Form der Entmündigung, ja der Gegenaufklärung. Reduktion von Unmittelbarkeit bedeutet Herrschaft des Medialen gegen die Freiheit des Individuellen, das sich vor allem im Selbstbewusstsein des leibhaftigen Körpers zeigt. Die Gedanken sind frei – aber nur in dem Maße, in dem sie letztlich den Körper befreien. Die kritische Theorie hat, so erstaunlich es auf den ersten Blick erscheint, ebenfalls den Vorrang der Leibhaftigkeit betont und explizit damit auch die Aktualität Arthur Schopenhauers.[10] Wenn Theodor W. Adorno von »Betroffenheit« und »Erschütterung« angesichts bedeutender Werke der Kunst spricht, so konstatiert er damit zugleich die »Möglichkeit von Wahrheit, welche im ästhetischen Bild sich verkörpert« und »leibhaftig« wird.[11]

09 Kunst ist eine Erfahrung der Unmittelbarkeit. Dies gilt noch für das avancierteste Medium der bildenden Kunst, die Fotografie, das Video, die sich eben nicht darauf beschränken, lediglich als Datensatz oder ausschließlich im Internet zu existieren. Sie alle wollen und brauchen einen angemessenen Kontext und einen physischen Raum, den sie zu ihrer Entfaltung mit einigem Recht beanspruchen. Um so mehr gilt dies für das traditionelle Medium der Malerei, von der auch schon verlangt wurde, sie müsse »medienunspezifisch« betrachtet und definiert werden.[12] Wenn wir aber weiterhin von Malerei als eigenständigem Medium ernsthaft sprechen wollen, bleiben die gewebte Leinwand und die pigmentierte Ölfarbe der Maßstab ästhetischer Wirksamkeit. Diese so geartete zweidimensionale Leinwand ist deshalb von gänzlich anderer Qualität wie der flache Bildschirm.

Was Malen in diesen Corona-Zeiten bedeuten kann, demonstriert Harine Suthan. Ihre Malerei ist, unter den Bedingungen der einschränkenden Distanz, digital. Der leibhaftige Vollzug von Malerei ist reduziert und schlägt sich kaum nachvollziehbar im Bild nieder. Dieses erscheint nicht so sehr als von Menschenhand gemacht, sondern vielmehr als das Produkt einer anonymen Maschinerie. Hier wird die Malerei mehr simuliert als wirklich vollzogen. Das Machen in all seiner Körperlichkeit gerät ins Abbildhafte. Der offenbare Verlust zeigt sich für den Betrachter zuallererst bei der Frage, was denn das Bild überhaupt in seiner physischen Präsenz ist: der Datensatz, die Projektion auf dem Bildschirm des Computers oder des Smartphones? Der Ausdruck auf Papier oder anderem Trägermaterial erscheint dabei eher als ein Rückschritt, um noch den letzten Rest einer überkommenen Vorstellung von Malerei zu retten. Allein die Frage nach der Größe des ausgedruckten Bildes solcherart entstandenen Bildwerke macht den Unterschied zwischen dem tatsächlich gemalten und dem im Malprogramm erzeugten Bild deutlich. In der traditionellen Malerei steht die Entscheidung für die Bildgröße am Anfang, im digital erzeugten Bild am Ende – wenn sie überhaupt zur Entscheidung steht. Und in dieser Beliebigkeit des Formats entsteht auch ein anderes Verhältnis des Betrachters zum Bild, das seine Einzigartigkeit, sein Hier und Jetzt, seine Aura verloren hat. Es ist unendlich reproduzierbar geworden.[13]

Früh schon hat David Hockney aus diesem Mangel ästhetisches Kapital geschlagen. In seiner Experimentierfreude und im Bestreben der Ausweitung der Malerei hat er die Möglichkeiten digitaler Programme durchexerziert. Und so kann man auch die Strategie von Harine Suthan verstehen – als ein Versuch, Malerei an ihre Grenzen zu bringen. Und sei es, um dann reumütig an die Leinwand und Malpalette zurückzukehren. Dabei ist die Erfahrung des Grenzgangs nicht gering zu schätzen, eröffnet er, auch und gerade im traditionellen Medium, Perspektiven, die über das bisher vollbrachte hinausgehen und Malerei aktuell und gegenwärtig halten.

Grenzgänge der Malerei finden sich in der Moderne und der zeitgenössischen Kunst auch am anderen Ende immer wieder und verdanken sich dem gleichen Impetus: das Ungenügen an der Fläche als Mangel an produktiver Körperlichkeit und rezeptiver Leiblichkeit. Die collagierten Malereien Picassos, die aufgeschlitzten Leinwände Lucio Fontanas, die durchfurchten Oberflächen Emil Schumachers: sie bilden die andere Seite der Überschreitung der Malerei, wie sie sich im Rahmen dieser Ausstellung bei Lisa Dohmstreich wiederfindet. Sie will sich »körperlich in einen Malprozess einschreiben«, indem sie das Moment des Raumes mit ihrer Malerei verbindet. Sie will nicht nur vor der Leinwand sein, sondern mittendrin. Malerei emanzipiert sich von der Fläche, befreit sich aus der Gefangenschaft der Zweidimensionalität. Malerei will Plastik werden, will die Illusion zugunsten der Realität hinter sich lassen – oder ihr zumindest auch diese Qualität eröffnen.

Auch bei den beiden anderen Positionen finden sich solcherart Grenzgänge und Überschreitungen des eigenen Mediums. Irina Martyshkova macht die Präsentation ihrer Werke zu einem Ereignis im Raum, indem sie die Gemälde durch Wandzeichnungen ergänzt und umrahmt, ihre räumliche Verortung durch Markierung anzeigt. Dies geschieht allerdings um den Preis des Temporären. Das auf diese Weise konstituierte Gesamtwerk zerfällt außerhalb des Ausgestelltseins wieder in seine Teile, um an einem anderen Ort wieder neu und erschaffen zu werden.

8 Siehe auch: Adorno, Theodor W. (1972): *Ästhetische Theorie.* (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 2). Erste Auflage 1973. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 55.
9 Siehe dazu auch: Brachmann, Jan: *Der Körper als Kaufanreiz – Erotik der Systemrelevanz: Warum die Gleichbehandlung von Bordellen und Bühnen ebenso absichtslos wie naheliegend ist.* Frankfurter Allgemeine Zeitung, 12.11.2020. S. 9.
10 Horkheimer, Max (1960): *Die Aktualität Schopenhauers.* In: Gerd Haffmans: *Über Arthur Schopenhauer.* (Diogenes Taschenbuch 153). Zweite, erweiterte Auflage 1978. Zürich: Diogenes. S. 145 – 164. Horkheimer betont darin die Auffassung Schopenhauers von der Gebundenheit jeder Erkenntnis »ans lebendige Subjekt« (S. 157).
11 Adorno: ÄT, S. 363.
12 Graw, Isabelle (2012): *Über Malerei – Eine Diskussion.* (Kleine Edition 12). Berlin: August Verlag. S. 15.
13 Siehe auch: Benjamin, Walter (1936): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.* (edition suhrkamp 28). Frankfurt am Main: Suhrkamp (1963).
14 Schopenhauer: WWV II, S. 496.

Jie Xu ergänzt ihre Malerei mit plastischen Elementen, Fragmenten von Wasserwaagen, die sie neben die Gemälde an der Ausstellungswand positioniert. Auch diese Überschreitung der ästhetischen Grenze des gemalten Bildes akzentuiert den Ausstellungsraum als konstituierend für die Gesamtheit und Einheit des Werks. Die Wand ist mehr als nur das rahmende Passepartout. Sie wird selbst zum Bildfeld. Unterstrichen
10 wird diese Grenzüberschreitung in einem weiteren Werkkomplex durch die Kombination von gegenständlich-abbildenden Bildteilen und ungegenständlich-konkreten. Die grundsätzlichen Möglichkeiten des Bildes werden auf solche Weise vor Augen geführt: mimetische Abbildhaftigkeit auf der einen und konkrete Form auf der anderen Seite. Selbst die Trennung geschieht unter der Bedingung eines einheitlich gegebenen Bildfeldes. Sie ist, so gesehen, nur als Illusion vorhanden. Sie lässt dabei die Frage Vorgängigkeit offen. So muss ein gegenständliches Bild keineswegs die Abbildung von etwas sein. Vielmehr entsteht erst aus der konkreten Form – gleichsam nolens volens – die Möglichkeit von Gegenständlichkeit. Oder mit unserem Kronzeugen Schopenhauer gesagt: »… wodurch er [der Verstand], wenn die Technik hinzukommt, im Stande
11 ist, die selbe Wirkung im Auge durch eine ganz andere Ursache, nämlich aufgetragene Farbflecke, hervorzubringen, woraus dann im Verstande des Betrachters, durch die unausbleibliche Zurückführung auf die gewöhnliche Ursache [der Gegenstand], die nämliche Anschauung wieder entsteht.«[14]

Lisa Dohmstreich

Lisa Dohmstreich

16

Notate aus dem Lisaland

—

Was die Künstler produzieren, sei schon seit längerer Zeit nicht mehr so wichtig; vielmehr ginge es um das Format der Ausstellung: was darin als gültig präsentiert und unterschrieben würde, sei das eigentlich Entscheidende, postulierte Boris Groys einmal im Gespräch mit Georg Imdahl und schloss damit an eine kunstphilosophische Urszene an, die einst Arthur C. Danto als Offenbarung erlebte: wie können zwei augenscheinlich beinahe identische Brillo-Boxen im einen Fall schnöde Putzschwämme und im anderen Pop-Art sein? Auf dem Fundament dieser Einsichten fußt auch ein Begriff von Malerei, der als raumgreifendes Spurenlegen buchstäblich über Tisch und Bänke geht und bisweilen den Eindruck macht,

17

hier haben nicht höhere Wesen befohlen, was zu malen sei – hier malten sie gleich selbst.

»Ich suche gezielt die Herausforderung des großen Formats; will mich auch körperlich in einen Malprozess einschreiben, den ich nur noch begrenzt kontrollieren kann – um mich im Ergebnis selbst zu überraschen«, kommentiert Lisa Dohmstreich ihre Feldforschung, die man sich als allmähliche Verfertigung der Bilder beim Malen vorstellen darf. So diffundieren ihre Farbräume in die Ausstellung hinein, scheinen sich über Bildträger, Wände und Boden zu ergießen und nehmen den gesamten White Cube als konstituierenden Rahmen in Dienst. Die vielstrapazierte Phrase des Kunstjargons, dass ›ein Raum bespielt‹ würde – in Lisa Dohmstreich findet sie eine selten prototypische Protagonistin.

Der Formenvorrat der Malereigeschichte dient als Fundus und wird ausgiebig geplündert, unbekümmert appropriiert und im Duktus der Primamalerei einer Generation Z – wie Zombie Formalism, Zoom Session oder ›zum Teufel mit dem Müssen müssen!‹ –, neu aufgeführt. Verwunschene Raumkonstruktionen aus einem imaginierten ›Lisaland‹ werden vom assoziativen Blick des Publikums notdürftig zusammengehalten, um sich beim Versuch eines bezeichnenden Zugriffs sofort wieder in ein gestisches Patchwork aufzulösen. Ausschweifung, Experiment, Suche – hier sind sie Programm: im Irgendwo und Nebenbei erfolgt eine Kartierung, die sich ihrer Koordinaten entledigt und den Pinsel frei flottierend durch die Szene schickt. Der naive Gestus, in dem dies geschieht, offenbart sich als eigentlicher Schatz einer Malerei, die an einen ausgedehnten Spaziergang gemahnt, bei dem man sich zwar verlaufen, aber die Schönheit der Abwege so erst entdeckt hat.

— Jens Bülskämper

— 1997 geboren in Köln

— Studium
2016: Freie Kunst, Kunstakademie Münster
2017–2019: bei Prof. Michael van Ofen
2019: bei Prof.in Suchan Kinoshita

— Ausstellungen (Auswahl)
2017: »gleich Fruchtböden voll epischer Saat«, Haus der Kunst, Enniger
2018: »Hallo« im Keller, Münster mit Sophie Rebentisch
2019: »WHY!«, Wewerka Pavillon, Münster, mit Jürgen Stollhans und Studierenden
seit Februar 2020: Leiterin und Kuratorin des unabhängigen Off-Space »ponta« in der Neubrückenstr. 25, Münster, mit Sophie Rebentisch und Jan Prahm Miró
2019: Artist in residency Nes, Island

—

— Lisa
Dohmstreich

18 — Bühne ohne Szene
2020, Leinwand, Papier auf Leinwand,
ca. 100 × 70 cm

19 — The ability of doing what I chose
2020, Installation, MDF, Papier, Leinwand

— Lisa
Dohmstreich

20

21 — Runter zum
Schluss
(softeggs)
2020, Graphit und
Öl auf Leinwand
und Papier,
220 × 190 cm

—

— Lisa
Dohmstreich

22 — Salz vor dem Graben
2020, Öl, Buntstift, Tusche und Pastellkreide auf Leinwand, 140 × 100 cm

23 — o.T.
2019, Öl, Graphit und Tusche auf Leinwand, 190 × 160 cm

—

— Lisa
Dohmstreich

24 — mindestens
ein See
2017, Öl auf
Leinwand,
180 × 210 cm

25 — o.T.
2020, Öl, Aquarell
und Tusche auf
Leinwand,
160 × 185 cm

—

— Lisa
Dohmstreich

26

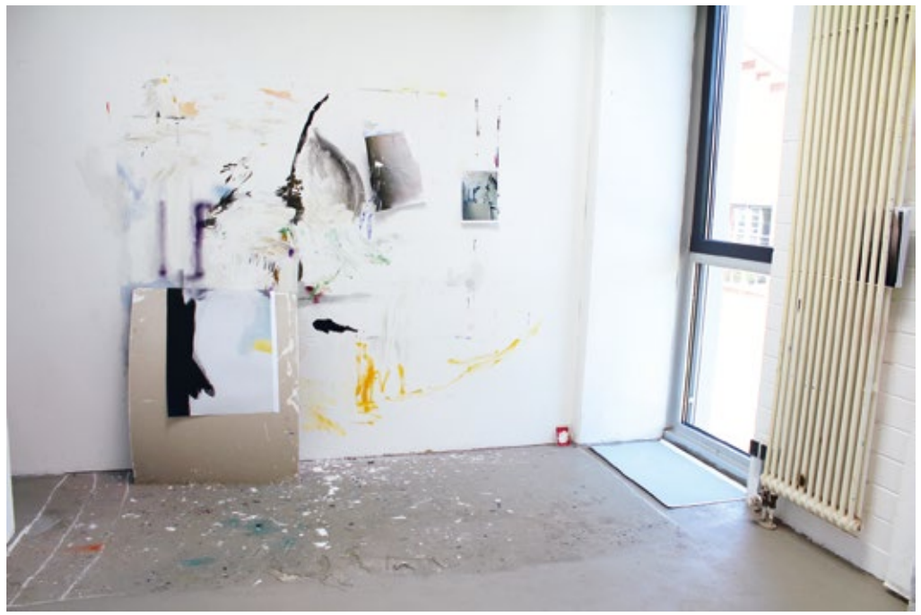
27 — o.T.
2020, MDF, Papier,
Graphit und Acryl,
Maße variabel

—

— Lisa
Dohmstreich

28

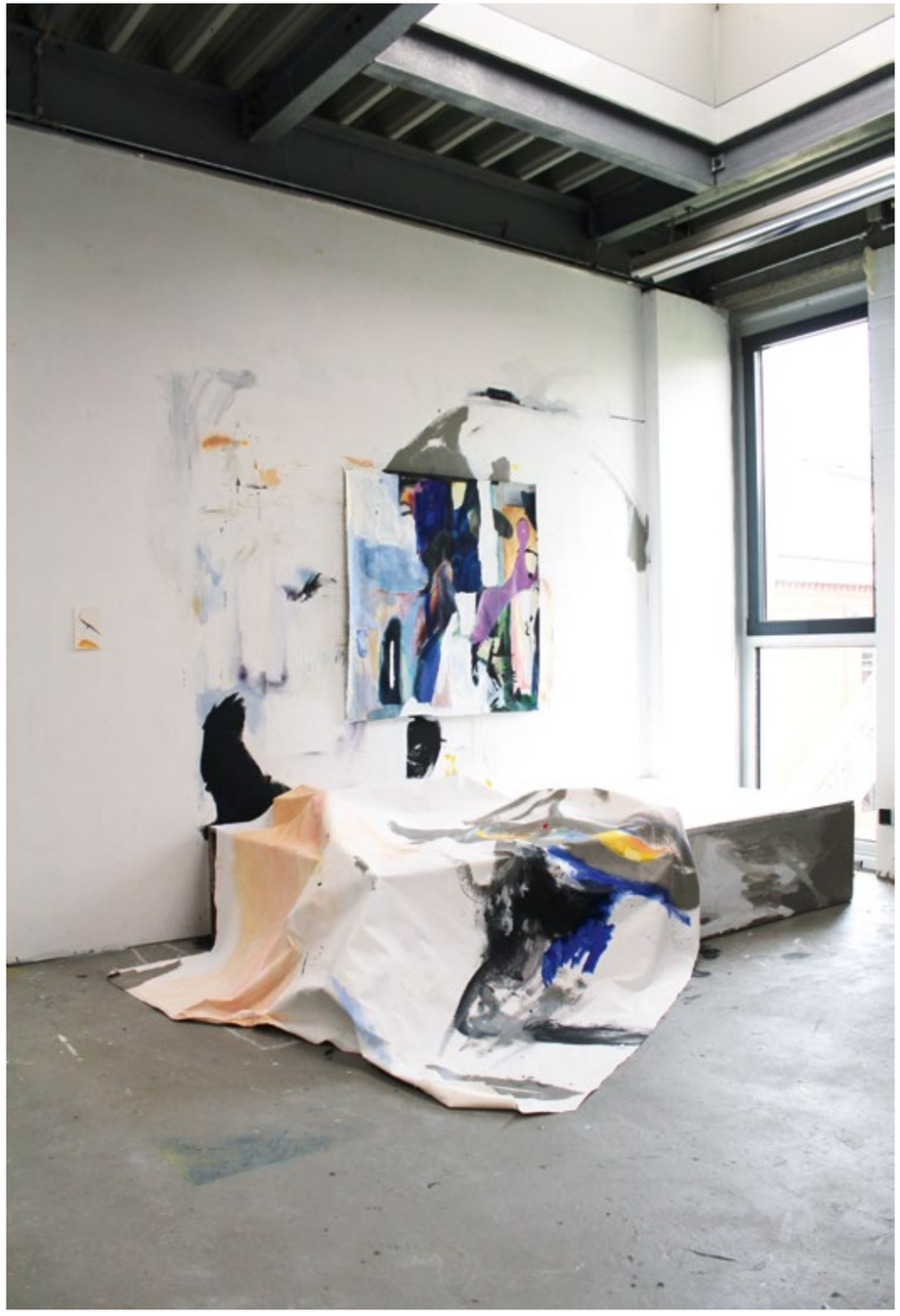
29 — Raum aus 4
Seiten
2017, Holz, Buch aus
Fotodrucken und
Zeichnungen, Kreide
auf Leinwand,
Foto, Zeichnung,
Fotodrucke, Öl,
Acryl, Wandfarbe,
Pappe, Plastik,
Öl auf Leinwand,
Maße variabel



— Lisa
Dohmstreich

30 — Landschaft
2016, Öl auf
Leinwand, Glas,
Watte und Spiegel,
120 × 160 cm,
Maße variabel

31 — o.T.
2017, Holzwand-
stück, Kreide,
Öl und Spraylack auf
Leinwandstoff und
Wand, Buntstift und
Kugelschreiber auf
Papier (Zeichnung),
Maße variabel



Irina Martyshkova

Irina Martyshkova

Sie müsse sich schon entscheiden, ob sie Malerin oder Zeichnerin sein wolle, ob ihr die Farbe wichtiger wäre oder die Linie. Mehrmals haben Professorinnen und Professoren die Studentin Irina Martyshkova vor diese Entscheidung gestellt – und in gewisser Hinsicht haben sie ja auch Recht. Der Blick auf die Linie ist ein anderer als der auf die Farbe, er geht nahe heran, er geht den Verläufen nach, wandert durch die Landschaft der Bildfläche, erfasst Konstruktionen und erkennt Abweichungen. Dagegen taucht der Blick auf die Farbe in Räume ein, löst sich von Konturen und Oberflächen, strömt, breitet sich aus, erfährt Nuancen und Übersteigerungen und schwebt in einer Balance des Ungefähren. Farbe und Linie: seit Jahrhunderten standen sie für gegnerische Positionen in der bildenden Kunst.

Irina Martyshkova hat sich nicht entschieden. Zwischen den beiden Sichtweisen gibt es für sie kein Entweder-Oder. In ihrem Bild »Ohne Titel (Winkel)« tritt eine fast schwarze gesprayte Linie optisch vor das gesamte Bild. Die Geste überblendet es fast – aber nur im ersten Moment. Das Weiß des Bildes steigert sich und bewegt sich in sich selbst. Es dehnt sich als Lichtwolke über ein sehr helles Gelb aus. In der räumlichen Weißfarbe tauchen kleine Bleistiftlinien auf, Kritzeleien – ein gesprenkeltes Muster, wie Flocken, die sich teilweise unter der weißen Farbe verbergen. Zeichnung und Farbe gehen auseinander hervor. Martyshkovas Bildnotizen leiten die gegensätzlichen Sichtweisen überraschend und zugleich wie selbstverständlich ineinander über. Sie prallen nicht als Gegensätze aufeinander. Eine schwingende und unwiderstehliche Bewegung zieht den Blick weiter ins »feindliche« Terrain. Der gesprayte »Winkel« besteht aus einer festen Senkrechten und einer wegrutschenden Schräglinie. Die senkrechte »Linie« findet ihre Bestätigung in einer farbigen Fläche links unten, ebenfalls senkrecht begrenzt, ein Konglomerat aus gemalten länglichen Farbpartien und kleinen Auswüchsen. Sie verlangsamen den Blick und holen ihn nahe heran. Die Form löst sich auf und zerfällt in ein Geröll aus kleinen Farbflecken. Gezeichnete Partien tauchen auf. Und kleine Bereiche der hellen Grundfarbe drängen sich dazwischen. Links oben im »leeren« Hellgelb finden wir – wieder zwischen einem Mückentanz aus Strichspuren – noch einmal einen Anklang an die senkrechte dunkle »Linie«, nun aber als schmale gezeichnete Fläche, vorsichtig schraffiert, wie ein ferner Schatten. All diese Notizen und Übergänge wirbeln auf den ersten Blick wie zufällig in der Bildfläche herum. Doch allmählich erkenne ich die gezielten Platzierungen im Bildformat. Der feste Farbkomplex links unten findet sein Gegengewicht in der aufstrebenden Kurve rechts oben. Die flimmernde Helligkeit in der Bildmitte steigert sich zum Hauptmotiv. Unten tastet sich vorsichtig eine blaue Linie horizontal voran. Sie gewährt keinen Halt. Alles schwebt auf unterschiedliche Weise. Die Bewegungen in Martyshkovas Bildern erscheinen mir sprunghaft, atemlos, manchmal auch versonnen, hintergründig, rätselhaft. Ein Rhythmus aus Formen entsteht – und verliert sich, eine Sequenz bricht ab. Stattdessen geschieht etwas anderes: meine Sichtweise verwandelt sich. Mein Blick treibt zwischen Malerei und Zeichnung weiter, in anderen Arbeiten auch zwischen Collage und Pinselspur, zwischen harten Brüchen und weichem Fließen, zwischen greifbarer Farbmaterie und ungreifbarem Farbraum, auch zwischen Bild und Wand. Ich erkenne nichts sicher, auch nicht Linien oder Farben. Aber ich erlebe beim Sehen etwas anderes: sinnliche Prozesse, die ich nicht erwartet habe. Und die mich faszinieren, bevor ich sie verstehe.

— Erich Franz

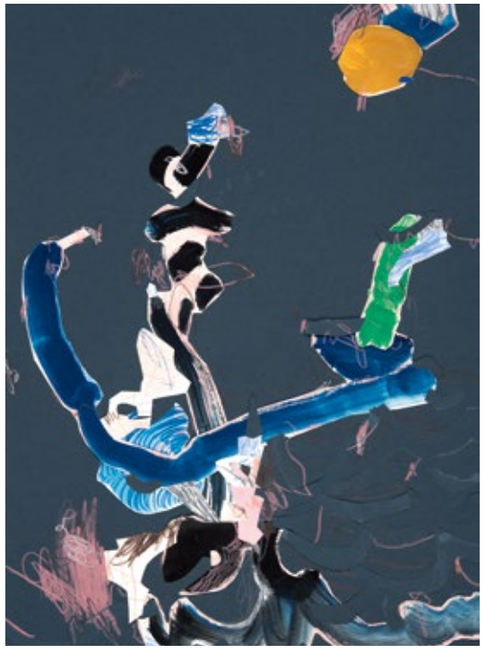
— 1987 geboren in Omsk

— Studium/Stipendien
2013: Kunstakademie Münster
2014: bei Prof.in Julia Schmidt
2016: Cusanuswerk Stipendium
2018: Meisterschülerin bei Prof. Michael Van Ofen
2019: Kolleg für Kunst und Musik Montepulciano, Italien
2020: Cité internationale des arts, Paris, Frankreich

— Ausstellungen (Auswahl)
2020: »Einmal mit alles«, Kunstverein Gelsenkirchen e. V.
2019: Förderpreisausstellung der Freunde der Kunstakademie Münster, Kunsthalle Münster
2018: ›IAMAFANOF‹, MONOPOL:i, Siegen

— Irina
Martyshkova

38 — blue/grey
2019, Collage
und Gouache auf
Papier,
34 × 24 cm
—
o.T.
2020, Collage,
Bleistift, Gouache
und Spray auf
Papier,
29,7 × 21 cm

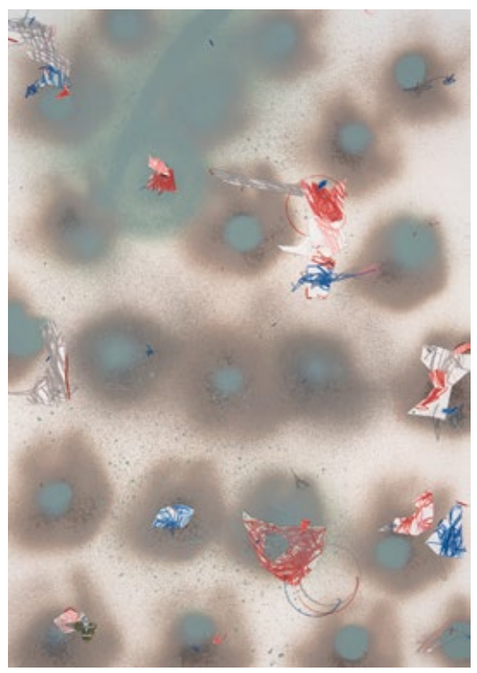


39 — o.T.
2019, Collage,
Gouache auf Papier,
42 × 30 cm
—
blaue
2019, Gouache
auf Papier,
42 × 30 cm
—
o.T. (red dot)
2019, Collage, Blei-
stift und Gouache
auf Papier,
42 × 30 cm

— Irina
Martyshkova

40 — r o t
2019, Gouache
auf Papier,
29,7 × 21 cm
—
o.T.
2019, Collage,
Bleistift, Spray
auf Papier,
42 × 30 cm

41 — y e l l o w
(c o l l a g e)
2019, Acryl,
Bleistift und Öl
auf Leinwand,
125 × 185 cm



— Irina
Martyshkova

42 — o.T. (Lake)
2019, Öl auf
Leinwand,
90 × 75 cm

43 — o.T. (collage)
2019, Öl und
Bleistift auf
Leinwand,
110 × 100 cm

— Irina
Martyshkova

44 — o.T. (dots)
2019, Acryl, Bleistift und Spray auf Leinwand,
70 × 50 cm

45 — o.T.
(oxidgrün/
taubenblau)
2019, Öl auf Leinwand,
130 × 120 cm

—

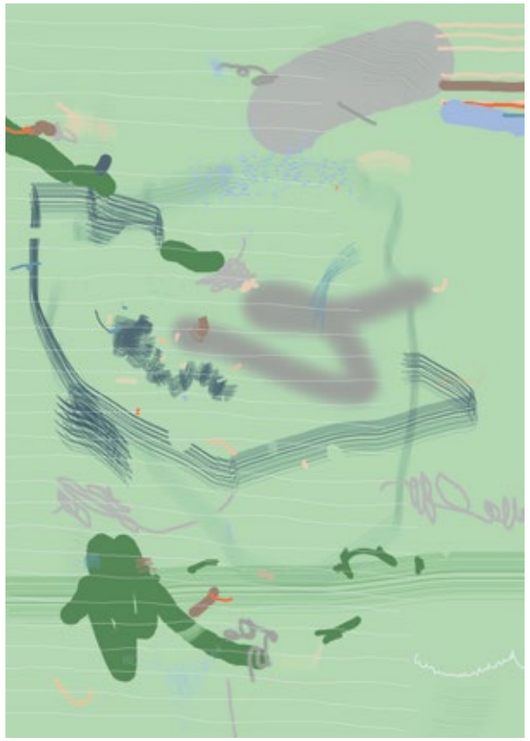
— Irina
Martyshkova

46 — o.T.
2019, Öl auf
Leinwand,
125 × 85 cm

47 — o.T. (first)
2018, Öl und
Bleistift auf
Leinwand,
100 × 75 cm

— Irina
Martyshkova

48 — I A A F O
2018,
Ausstellungs-
ansicht



49 — g r e e n
2018, digitale
Zeichnung,
Maße variabel

—

Harine Suthan

Von Harine Suthan gibt es Bilder, die sie in »digitaler Ölfarbe« gemalt hat. Die meisten sind im März 2020 entstanden – gleich zu Beginn des ersten »Lockdowns«, verursacht durch die Covid-19-Epidemie. Doch hatte sich Harine Suthan bereits vor den Einschränkungen, die ihr das Malen auf Leinwand unmöglich machten, mit der digitalen Nachahmung von Ölmalerei beschäftigt. Zuvor hatte sie die Anonymisierung des »Individuellen« als Rollenklischee (in ihrem Langzeitprojekt »Abbey Rowe«) und die serielle »Authentizität« (in ihrer Bildreihe »Kallax«) thematisiert – damals noch mit traditioneller Maltechnik.

Suthans Arbeiten, die sie 2020 mit dem »Apple Pencil« auf dem iPad Pro realisierte, zeigen eine skizzenhaft leichte Pinselführung, deckende Farben, weich auslaufende Schraffuren und leuchtende Glanzlichter. Der »handschriftliche« Duktus und die deutlichen »Pinsel«-Spuren regen dazu an, die skizzenhaften Angaben beim Betrachten zu ergänzen. Man sieht mehr, als tatsächlich gemalt ist: Körperlichkeit, Materialität, Licht und Schatten, räumliche Nähe und Ferne. Die Farbe bekommt scheinbar etwas Greifbares. Breite Bahnen legen sich über einen verschwommenen Untergrund, halbflüssige Verläufe wirken wie getupft oder schnell hingestrichen, sie enden weich oder abrupt. Auch der Gegenstand scheint wie greifbar. Nahe vor unseren Augen steht ein Wasserglas mit schwerem Boden und verzerrten Reflexionen auf seiner Oberfläche: ein Tischtuch, mehrere Leute am Tisch, ein helles Fenster (»Quarantäne VIII«). Wir blicken auf zwei hilflose flaumige Küken, sorgsam in Händen gehalten, wieder ganz nahe vor dem Blick (»Handzahm I«). Oder ein rundplastisches Ei, von einer oder zwei Händen umschlossen – als würde man es fühlen (»Handzahm IV, V«).

All diese Illusionen suggerieren wirklich greifbare Materialität – der Farben wie auch der Gegenstände: fast wie echt. Umso stärker macht Harine Suthan die Abwesenheit dessen bewusst, was wir als Malerei kennen. Die Greifbarkeit des gemalten Bildes fehlt. Was wir sehen, bleibt kalt und neutral. Das Licht, die Skizze, der erhaschte Moment – sie würden uns berühren, wenn sie vom Pinsel herrührten, von der Hand, vom Unvorhersehbaren realer Materie. Der Strich des »Apple Pencil« ist fast echt – fast identisch mit der flüssigen und riechenden Ölfarbe auf dem Pinsel.

Zu diesen Illusionen kommen in anderen »digitalen« Bildern ungegenständliche Flächenformen. Schwarze Streifen und Rechtecke schieben sich »vor« eine dämmerige Situation aus Stoffen und Polstern, auf die sanftes Fensterlicht fällt (»expensive transportation III«). Diese abstrakten Formen haben etwas Emotionales: Sie treten dunkel und starr vor den Blick, verfremden die Situation. In anderen Bildern können solche abstrakten Muster auch heiter wirken, spielerisch, locker bewegt (»o. T.«; »Kranich«).

In der Serie der »Treppen« wandern die Augen räumlich durchs Bild und gleiten über Brüche hinweg. Die Farben erscheinen hell und wie schwebend. Der Boden, das Geländer, die Decke verlieren ihre Materialität, sie wirken so leicht wie Neonlicht in den Eisdielen der 50er Jahre.

Es ist fast Malerei, fast ein Ergebnis auf festem Grund. In traditioneller Hinsicht sind die Gemälde nicht »echt«. Aber – mit jüngeren Augen gesehen: Sind sie nicht wiederum sehr echt? Sehr real? Diese Farben, dieses Ungreifbare: es steht mir nicht materiell gegenüber. Es leuchtet schnell auf. Es lässt mir weder Zeit noch Raum, es zu begreifen. Aber es beansprucht meine Aufmerksamkeit.

Auch diese Bilder, die auf dem Monitor aufscheinen, sind Originale. Die Künstlerin achtet darauf, dass es nur eine einzige Datei gibt: das Original. Sie hat bewusst Farben gewählt, die nur digital existieren. Reproduktionen können es nicht erreichen. Eigentlich existiert das Original auch nicht auf dem Bildschirm, sondern – wie bei handgemalter Ölmalerei – in meiner sinnlichen Erfahrung.

— Erich Franz

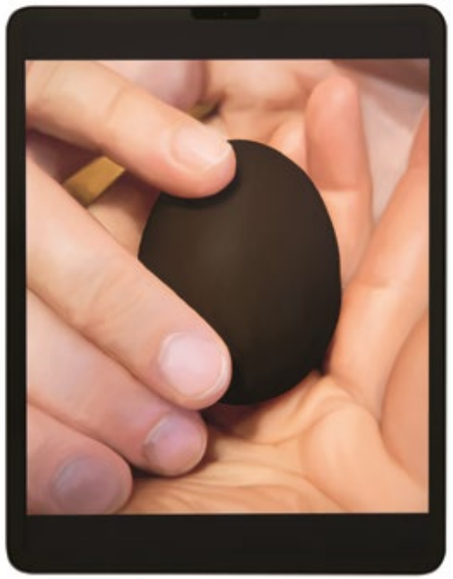
— 1998 geboren in Düsseldorf

— Studium/Stipendien
2015: Kunstakademie Münster
2016: bei Prof. Klaus Merkel
2019: Bachelor of Arts in den Fächern Kunst und Biologie, Westfälische Wilhelms-Universität, Münster

— Ausstellungen
2019: Heartstroke & the early bird, Museum of Lu Xun Academy of Art, Shenyang und Art Museum of Suzhou, Suzhou, China
2018: Heartstroke & the early bird, Museum of China Academy of Art, Hangzhou, China
Wellenlänge, Kunsthaus Kannen, Münster
Akademie.zip, Kunsthalle Düsseldorf
2015: Dima, Düsseldorfer Rathaus

— Harine
Suthan

56 — Handzahm I
2020, digitale
Ölfarbe (iPad Pro,
Autodesk
Sketchbook),
2000 × 1799 px



57 — Handzahm IV
2020, digitale
Ölfarbe (iPad Pro,
Autodesk
Sketchbook),
2000 × 1799 px
—
Handzahm V
2020, digitale
Ölfarbe (iPad Pro,
Autodesk
Sketchbook),
2000 × 1799 px

—

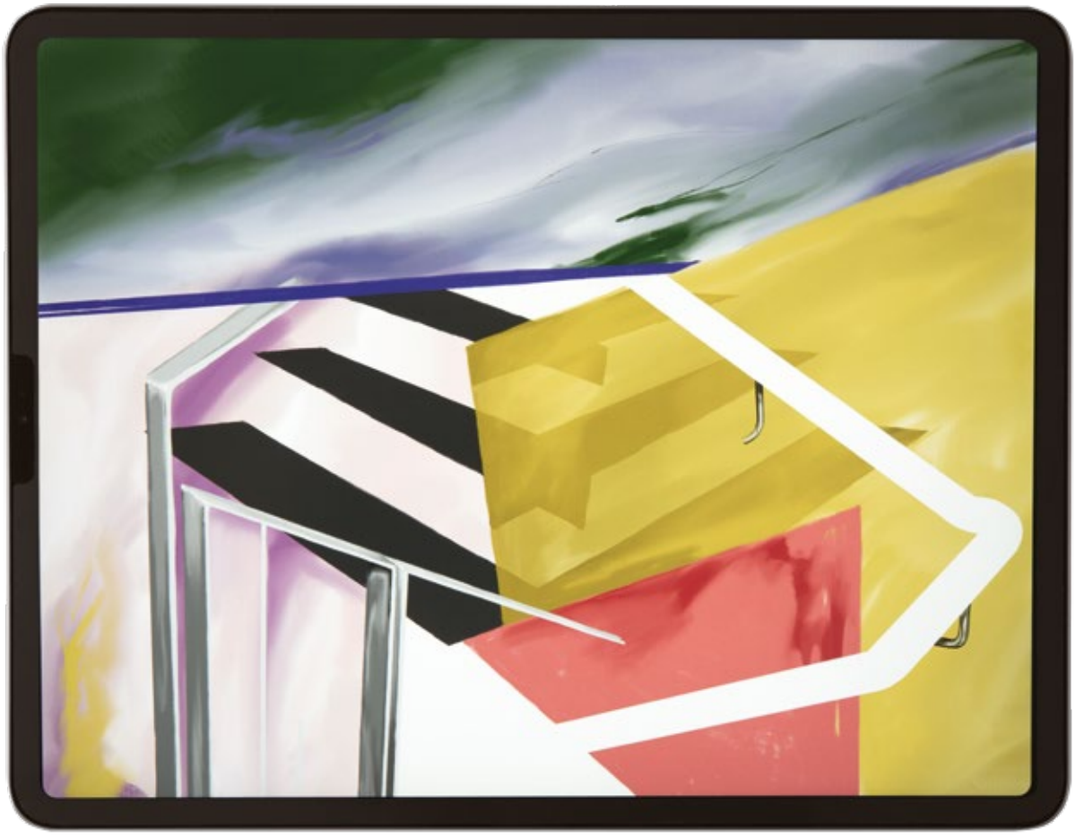
58 — Quarantäne VIII
2020, digitale
Ölfarbe (iPad Pro,
Autodesk Sketchbook),
2200 × 1799 px

59 — Quarantäne IX
2020, digitale
Ölfarbe (iPad Pro,
Autodesk Sketchbook),
2200 × 1799 px

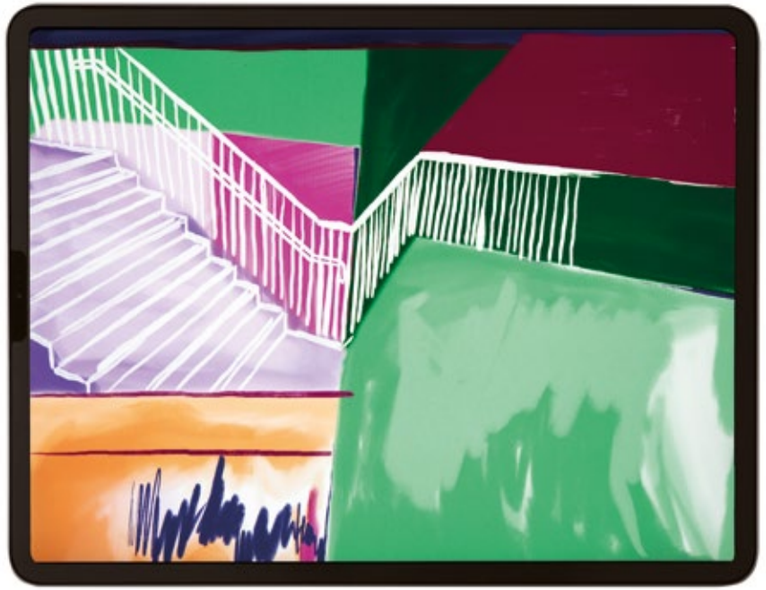
60 — expensive transportation III
2020, digitale Ölfarbe & Acrylfarbe (iPad Pro, Autodesk Sketchbook), 1527 × 1797 px

61 — expensive transportation VI
2020, digitale Ölfarbe & Acrylfarbe (iPad Pro, Autodesk Sketchbook), 1799 × 2400 px

62 — Treppen IV
2020, digitale
Ölfarbe & Acrylfarbe
(iPad Pro, Autodesk
Sketchbook),
1799 × 2200 px



63 — Treppen VI
2020, digitale
Ölfarbe & Acrylfarbe
(iPad Pro, Autodesk
Sketchbook),
1799 × 2200 px



— Harine
Suthan

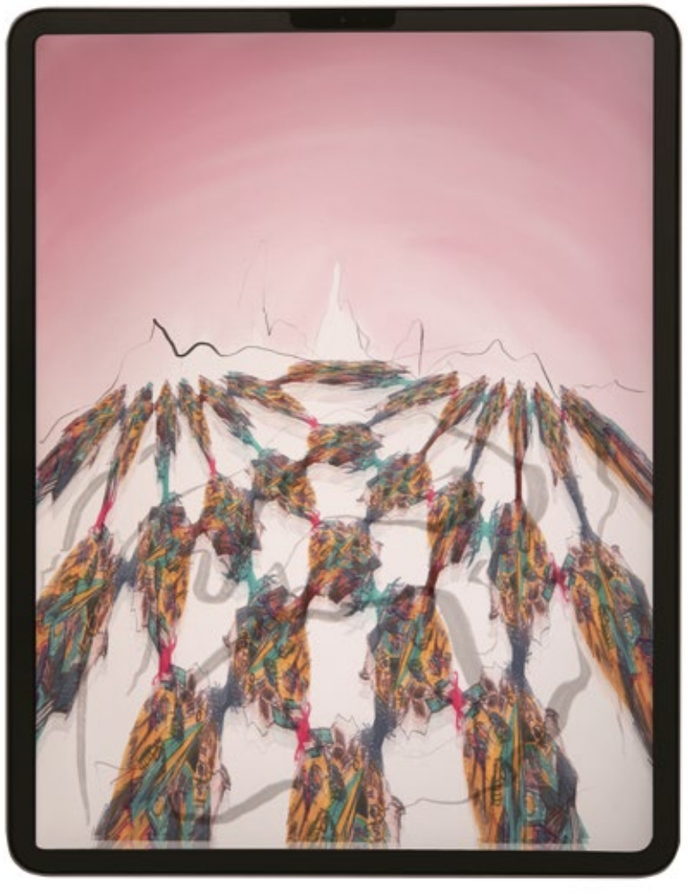
64 — Quarantäne II
2020, digitale
Ölfarbe (iPad Pro,
Autodesk
Sketchbook),
1846 × 947 px

65 — journey through
time
2020, digitale
Ölfarbe & Acrylfarbe
(iPad Pro, Autodesk
Sketchbook),
2400 × 1799 px

—

— Harine
Suthan

66 — o.T.
2020, digitale
Ölfarbe & Acrylfarbe
(iPad Pro, Autodesk
Sketchbook),
2400 × 1799 px



67 — Kranich
2020, digitale
Ölfarbe & Acrylfarbe
(iPad Pro, Autodesk
Sketchbook),
2101 × 1321 px

—

Jie Xu

RABBIT'S HOUSE

Jie Xu malt sorgfältig und langsam. Sie verstreicht die Ölfarbe in weichen Übergängen und vielen Nuancen. Man erkennt den Gegenstand – und auch die Ölfarbe. Die Farben sind verhalten. Der Farbauftrag wechselt ständig Richtung und Breite. Die einzelnen Pinselbewegungen sind kaum nachvollziehbar. An einigen Stellen sammeln sich die Farbspuren zu einem weichen Fließen, doch verlangsamt es sich und verläuft wieder richtungslos.

Die Farbnuancen gehen sorgfältig auf den Gegenstand ein und deuten ihn dennoch nur an. Er wird nicht zur Illusion. Und umgekehrt beansprucht der Gegenstand einen Anteil an der Farbwirkung. Er reduziert das eigene Leuchten der Farbe. Beide Elemente, Gegenstand und Farbe, regen die Vorstellung an. Das Sehen geht über das hinaus, was nur verhalten sichtbar ist.

»Please, tell the truth« ist eine Serie von Porträtköpfen, gemalt auf Leinwand, je 20 x 20 cm. Die rohe Leinwand bleibt seitlich der Köpfe sichtbar. Die kleinen Bildquadrate präsentieren sich als reale Objekte mit Abstand zur Wand. Die Malerei zeigt steinerne Skulpturen, die – so verrät es die Bildunterschrift – überwiegend griechische Philosophen darstellen. Doch sind diese Skulpturen keine Porträts nach dem Leben. Es sind römische Kopien nach griechischen Originalen. Meist wurden auch diese nicht zu Lebzeiten des Porträtierten gefertigt. Was aber zeigen die Philosophenporträts? Zeigen sie das Aussehen einer Person oder präsentieren sie eher ihr Denken?

Bei allen Porträts, die Jie Xu gemalt hat, ist die Nase bestoßen. Die Fehlstelle ist mit Blattgold ausgelegt. Was bedeutet das Gold? Die Heilung eines Bruchs, die Flachheit einer Nase, deren Länge auf Lügen hinweisen würde, einen hohen Wert, ein immaterielles Licht? Was sehe ich?

Die gemalten Grenzen sind sorgfältig und vorsichtig hergestellt. Die gedachten Grenzen wirken dagegen scharf und hart – die Grenzen der Skulptur, die Grenzen des Bruchs. Es sind auch Grenzen der Zeit – zwischen alter Skulptur und neuer Leinwand oder zwischen Skulptur und Bruchstelle.

— 1989 geboren in Shanghai

— Studium/Stipendien
2009: »Xuanling«, Art Elite Stipendium, Shanghai, China
2012: Bachelor, Bildende Kunst an der Kunstakademie Shanghai, China
2014: Auslandsstipendium, bei Prof. Klaus Merkel, Kunstakademie Münster
2015: Master der Ölmalerei, Kunstakademie Shanghai, China
2018: bei Prof. Klaus Merkel

— Ausstellungen
2020: »NRW.BANK.Kunstpreis 2020 – Junge Kunst im Wettbewerb«, NRW.BANK, digitale Plattform
2020: Asia Pacific Art Biennial 2020, Hongkong
2019: «Es gibt keine Rätsel«, Experimentelle Einzelausstellung, ExKaffee, Münster
2018: The 7th Shanghai Citizen Art Exhibition, Shanghai Exhibition Center, Shanghai
2017: Nominated Urban Young Artists 2017, Shanghai Cultural Center – East Coast Art Space, Shanghai
2016: »SPLURGE! WITH SURGE POP-UP«, Red Gate Gallery, Beijing
2016: »Bored Stiff«, Shanghai DuoLun Museum of Modern Art, Shanghai
2015: The 6th »1912 New Star« Art Festival and 1st Xi'an Qujiang Contemporary Art Festival , Xi'An Art Museum, Xi'An
2015: »Potlach«, Kunstakademie Münster, Münster
2015: »A Beautiful New World«, The 2nd Nanjing International Art Fair, Nanjing International Exhibition Center, Nanjing
2015: »Ya« 1st Shanghai Young Artists Art Fair Shanghai, Shanghai International Exhibition Center, Shanghai

Eine weitere Werkgruppe von Jie Xu sind ihre »Diptychen«. Auf der linken Bildseite wird die Fläche von einer gegenständlichen Darstellung eingenommen. Einige Partien der rohen Leinwand bleiben sichtbar. Rechts grenzt ein Bereich an, der aus einheitlicher Farbe besteht. Die Künstlerin schreibt dazu: »Das Material, d. h. Farbe und Farbmenge, ist auf der linken und rechten Seite des Gemäldes gleich. Ihre Verschiedenheit entsteht allein durch Farbmischung und Darstellung.« Was ich beim Betrachten erkenne, wird zur Vorstellung, die aus der Mischung der Farbmaterie entsteht. Zuerst sehe ich nur Unterschiede. Allmählich mache ich mir klar, dass beide Bereiche sorgfältig aufeinander abgestimmt sind. Die Trennlinie zwischen zwei Vorstellungsbereichen wird zur Verbindungslinie zwischen zwei Zonen gleicher Materialität. Die Verbindung entsteht materiell, mehr aber noch in der Vorstellung.

»Entropie, ein Spiel« arbeitet ebenfalls mit Trennlinien, die zugleich Verbindungslinien sind. Sichtbar sind Teile einer zerlegten Wasserwaage – einer auf Holz gemalten (in Ölfarbe in natürlicher Größe abgebildeten) Wasserwaage. Man findet die Teile an der Wand zwischen anderen Bildern. Allmählich kann man feststellen, dass sie zusammengehören. Das »Spiel« besteht darin, dass im zusammengesetzten Zustand der Verlauf der Teilungslinien den Namen der Künstlerin nachvollzieht – in die Breite gedehnt: Jie Xu.

Ich sehe Malerei, die mir vor Augen steht. Ich sehe Vorstellungen. Alle sind unvollständig. Alle sind deutlich unterschieden. Was sehe ich?

— Erich Franz

74 — Doppelte Kunst – Schau mich nicht an 2019, Öl auf Leinwand, 80 × 120 cm

75 — Doppelte »Nature Morte« – Ultramarin der Jungfrau Maria 2020, Öl auf Leinwand, 80 × 120 cm

— Jie
Xu

76 — 尺Ruler
2018, Öl auf
Leinwand
60 × 60 cm
—
As Seen
2016, Öl auf
Leinwand,
40 × 70 cm

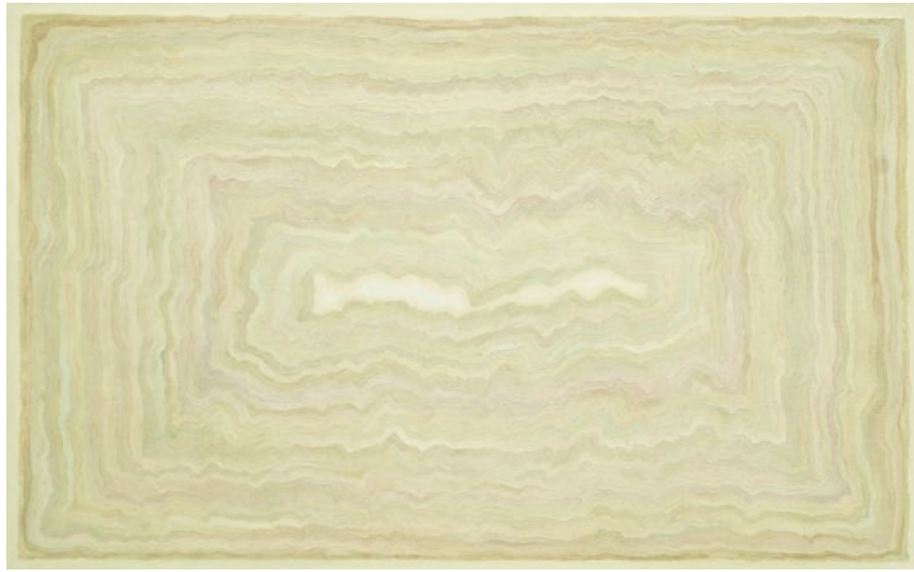
77 — Vivre sa vie –
9 seconds
2020, Öl auf
Leinwand,
80 × 120 cm

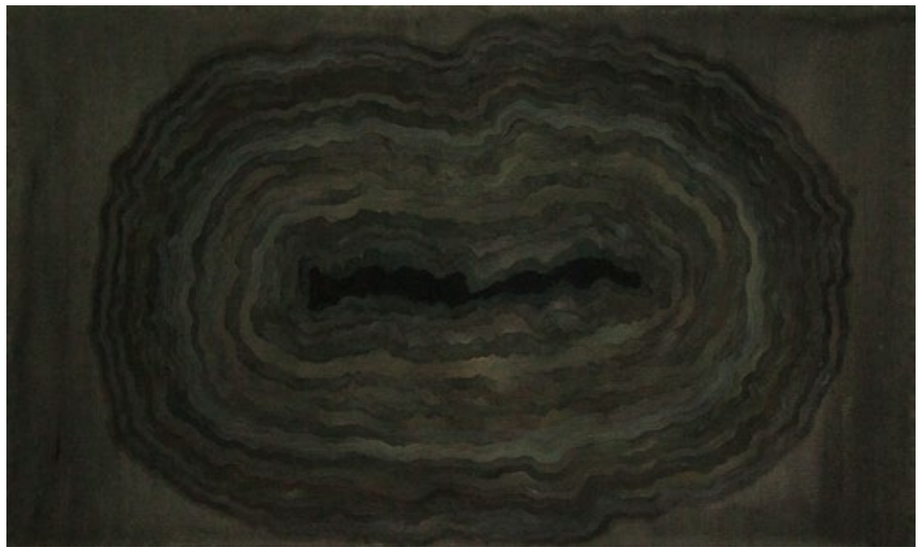
—

— Jie
Xu

78 — Mein
Stelenwald
2019, Öl auf
Leinwand,
400 × 150 cm

79 — Gemeinschaft –
positiv
2019, Öl auf
Leinwand,
70 × 115 cm
—
Gemeinschaft –
negativ
2019, Öl auf
Leinwand,
70 × 115 cm





—

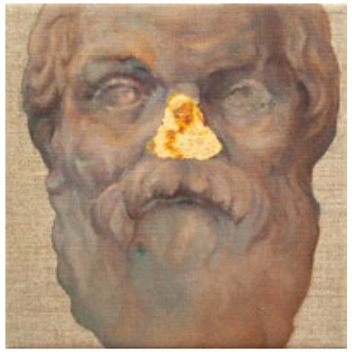
— Jie
Xu

80 — Doppelter
Papst
2019, Öl auf
Leinwand,
120 × 80 cm

81 — Doppelte
Tiere
2017, Öl auf
Leinwand,
80 × 120 cm

—

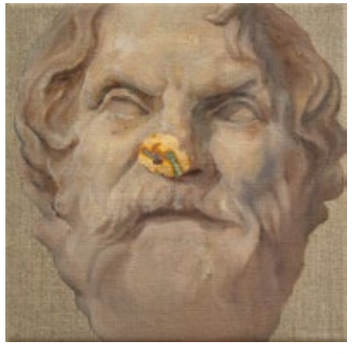
83 — please tell
the truth
2019–2020,
Öl auf Leinwand
& Blattgold,
20 × 20 cm



1

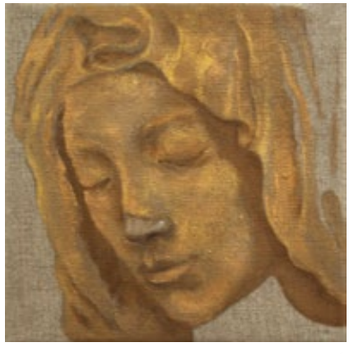
2

3



4

5



6

7

8

9

1: Head of Socrates (ca. 470–399 BC). Roman copy after a Greek original by Lysipp (ca. 320 v. Chr.)
—
2: This Roman bust of Aristotle is a copy of a Greek original carved about 325-300 BC. Found in Athens, it now resides in that city's National Archaeological Museum
—
3: Plato, Roman copy of a Greek original, Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen

4: Antisthenes, founder of the Cynic school. Marble, Roman copy after a lost Hellenistic original.
—
5: Marble head of Greek philosopher Epicurus (341-270 BC). Roman copy. Imperial era, 2nd century AD. The Met. Ny, USA
—
6: The Pietà (1498–1499) is a work of Renaissance sculpture by Michelangelo Buonarroti, housed in St. Peter's Basilica, Vatican City.

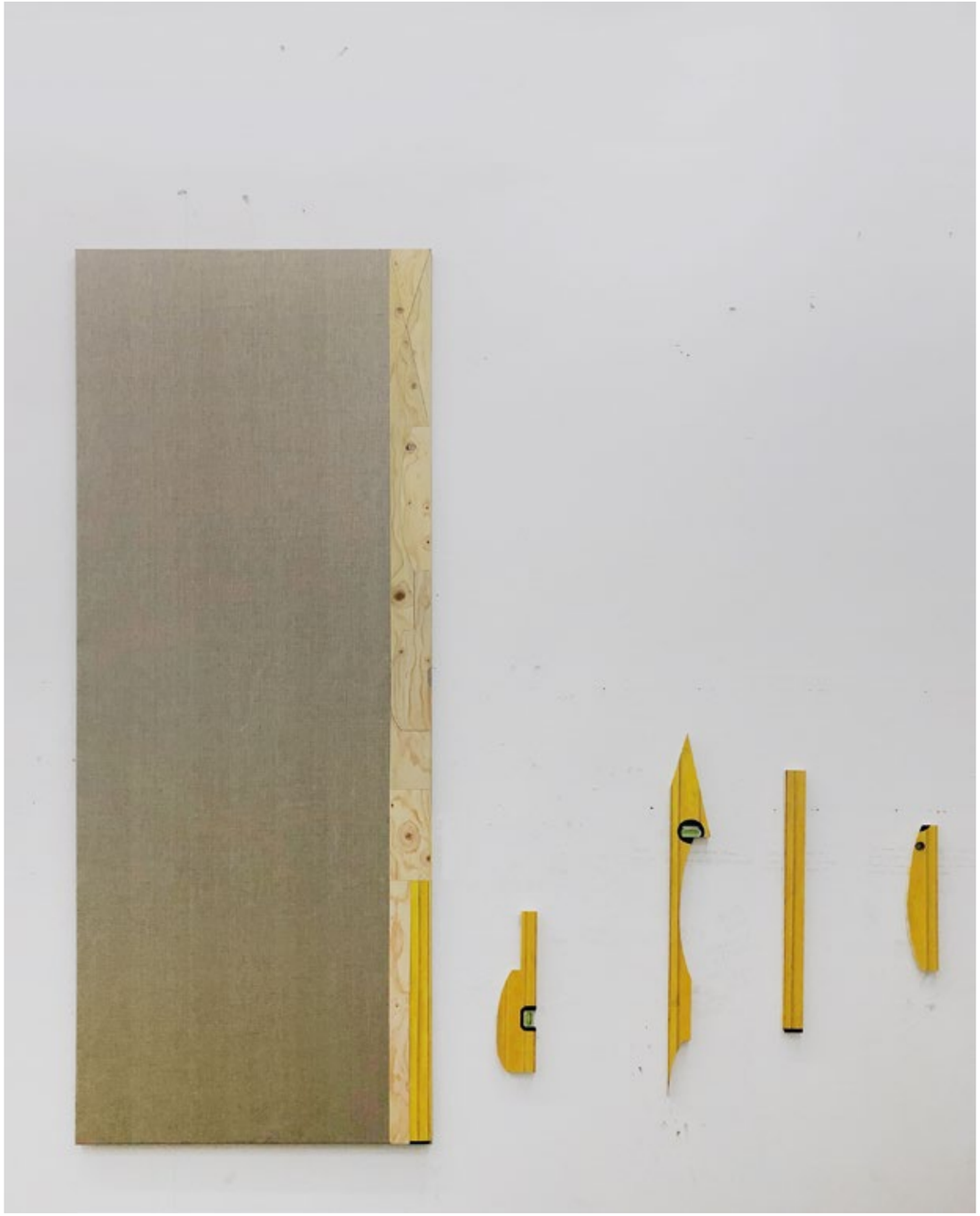
7: Marble bust of Pythagoras of Samos, Ionian Greek philosopher and mathematician in the Cinquantenaire Museum in Brussels, Belgium
—
8: Napoléon Ier en costume de Sacre Claude RAMEY
—
9: The Stoic Philosopher Zeno of Citium (334–262 BC.) Marble. Roman copy of a greek original. NY Carlsberg Glyptotek. Copenhagen

—

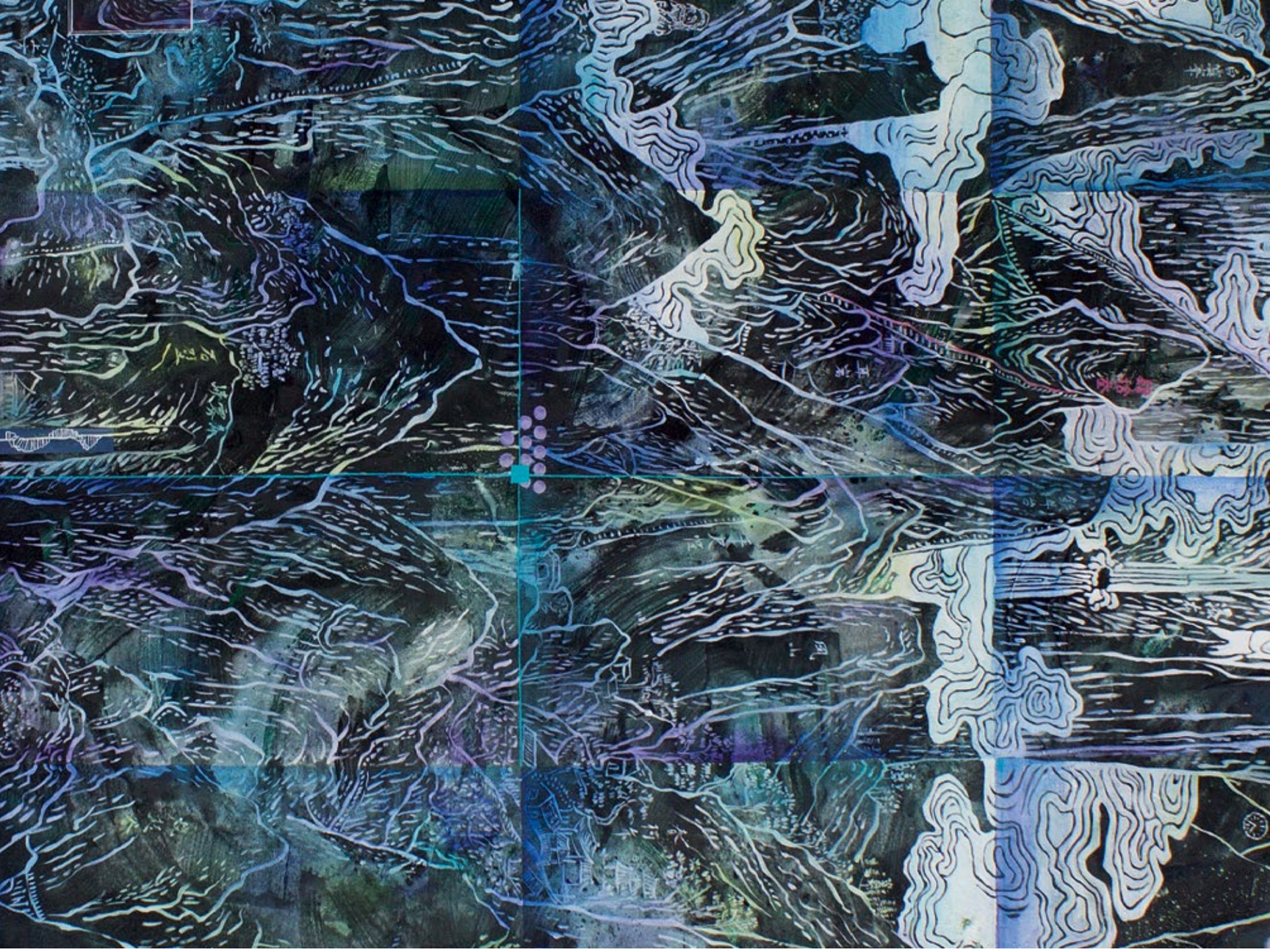
— Jie
Xu

84 — Doppelte Szene – Mein lieber Präsident Xi.
2019, Öl auf Leinwand,
80 × 120 cm

85 — Entropie, ein Spiel I&II
2020,
Installation



—



Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung MALEREI 20 in der Städtischen Galerie Lüdenscheid in Kooperation mit dem Landschaftsverband Westfalen-Lippe
6. Dezember 2020 – 14. Februar 2021

Herausgeber:
Kunstakademie Münster

Ausstellungskonzeption:
Prof. Dr. Erich Franz und
Prof. Dr. Ferdinand Ullrich

Auswahlkommission:
Dr. Susanne Conzen (Städtische Galerie Lüdenscheid), Prof. Dr. Erich Franz, Dr. Friederike Maßling (LWL), Prof. Dr. Ferdinand Ullrich

Organisation und Redaktion:
Prof. Dr. Ferdinand Ullrich, Martin Lehmann, Annette Lauke

Kataloggestaltung:
Sichtvermerk, Kathrin Roussel,
Stefan Claudius, Mülheim/Ruhr

Satz: Ilsuk Lee, Rebecca Durante
Reprofotografie: Holger Krischke und Künstlerinnen
Raumaufnahmen: Ferdinand Ullrich

Druck: Druckhaus
Tecklenborg, Steinfurt

Auflage: 500 Exemplare

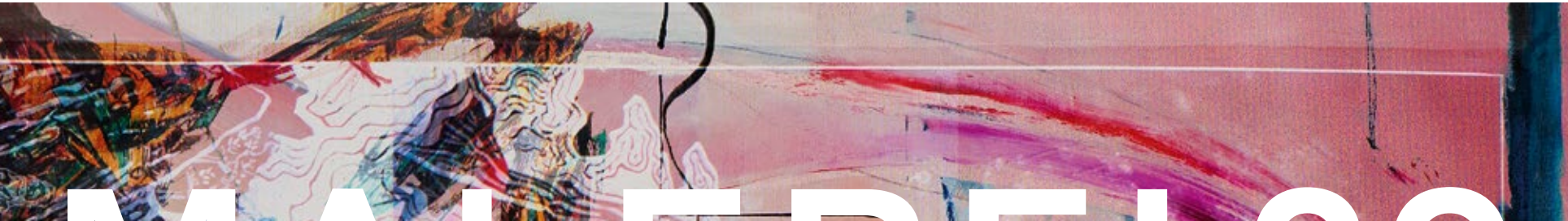
Copyright 2020:
VeranstalterInnen, HerausgeberInnen,
KünstlerInnen, Autoren/Autorinnen

ISBN: 978-3-944784-41-0
Band 150 in der Reihe der Schriften der Kunstakademie Münster.

KUNSTAKADEMIE MÜNSTER
HOCHSCHULE FÜR BILDENDE KÜNSTE
UNIVERSITY OF FINE ARTS MÜNSTER

LWL
Für die Menschen.
Für Westfalen-Lippe.

Galerie
der Stadt Lüdenscheid

Malerei 20 / Lisa Dohmstreich / Irina Martyshkova / Harine Suthan / Jie Xu

KUNSTAKADEMIE MÜNSTER
HOCHSCHULE FÜR BILDENDE KÜNSTE
UNIVERSITY OF FINE ARTS MÜNSTER