ALMINE RECH

Rudolf Polanszky
Chimera

Oct 24 — Dec 21, 2019 | Brussels

Rudolf Polanszky

De kunst van het overwinnen / Het ondenkbare in het denkbare

"Want de vorm van deze wereld zal verdwijnen."

Paulus van Tarsus, 1 Cor 7,31.

"Zoals er slechts één logische noodzakelijkheid is,

*Zo bestaat er ook slechts één logische onmogelijkheid."**[1]***

Ludwig Wittgenstein

"Het gebeurde wel vaker dat [Edvard] Munch met zijn schilderijen vocht. Dan stond hij erop te springen, verscheurde ze of schopte hij ertegen.“[2] Munch zag de "beschadiging" van zijn werk als een integraal onderdeel van zijn werkwijze, waarbij hij de constante mogelijkheid van falen op conceptueel niveau, met name door zijn niets ontziende werkwijze[3], als een integraal onderdeel[4]van zijn werkwijze beschouwde: "[....] Wacht maar tot er een paar regenbuien overheen zijn gegaan, tot er een aantal sporen van spijkers en andere dergelijke dingen tevoorschijn komen en het werk in allerlei ellendige kratten over de hele wereld is verstuurd. Ja, na verloop van tijd kan het nog goed worden! Er ontbreken alleen nog maar kleine foutjes om het echt goed te laten worden."[5]

Munchs fysieke aanval op schilderijen en de beschadigingen aan het oppervlak zijn even onorthodox als zijn verfgebruik en zijn radicale experimenten met materialen en de uitwerking van de weersomstandigheden op zijn werk. Hij is een beslissende schakel in de materiële "andere geschiedenis van het modernisme"“[6] zoals beschreven door Monika Wagner en de door haar geschetste ontwikkelingslijn van William Turner, Gustave Courbet, Vincent Van Gogh, Pablo Picasso, Georges Braque tot Jean Fautrier, Jean Dubuffet, Emil Schumacher en Jackson Pollock. De positie van het materiaal in de kunst is in de 20ste eeuw duidelijk verschoven. Niet alleen werd de doorslaggevende betekenis van de materialiteit voor het modernisme erkend, maar ook de aard van de werken kreeg een doorslaggevende betekenis toegemeten. Net zoals Munch de figuratie in geen enkele van de vele ontwikkelingsfasen die hij doorliep, heeft opgegeven, heeft geen enkele kunstenaar uit de naoorlogse periode de materiële integriteit van het kunstwerk zo radicaal aangevallen, niet alleen door het te "beschadigen", maar ook door de natuur haar gang te laten gaan tot de berekende vernietiging van het werk toe.

De werken van Rudolf Polanszky maken ook deel uit van deze andere geschiedenis van het modernisme. Hij werkt consequent met industriële materialen zoals plexiglas, schuim, piepschuim, polystyreen, plaatstaal, folie en duplexplaten, dat hij meestal als restafval vindt bij schroothandelaren, op bouwterreinen of gewoon in zijn omgeving. De sporen van eerdere behandeling en gebruik zijn als het ware altijd inhet werk ingegrift.Een deel van dat materiaal, zoals de duplexplaten, laat de kunstenaar nog in de openlucht verder verouderen. Net als Munch stelt hij het bloot aan weer en wind, tot de natuur de platen het typische patina en kromming heeft gegeven. Hij laat de natuur, naar de geest van Munch, haar gang gaan, om "quasi-willekeurige elementen te creëren"[7]. Sinds de jaren 1890 had Munch zijn schilderijen opzettelijk blootgesteld aan de weerselementen, waarbij hij desporen daarvan als onderdeel van zijn kunst zag. Het verweringsproces bleek daarbij slechts in beperkte mate beheersbaar te zijn. Net als de door Munch aanvaarde schade door behandeling en transport maakt het toeval deel uit van deze veranderingen in zijn werk, die losstaan van wil en bewustzijn.[8] In Polanszky's *Tierstempfelbildern* (werken met de afdrukken van dierenpoten) lieten zwerfdieren zoals vogels, vossen of marters, die de kunstenaar met behulp van prooien naar zijn openluchtatelier lokte, hun sporen na op zijn schijnbaar geometrische, op de grond geplaatste composities en materialen. Zo worden de schepping van de natuur en de gebruikssporen die in het materiaal zijn opgenomen, het DNA van zijn proceskunst.

Sporen van herinnering tussen fragment en totaliteit

Polanszky ziet verwerking als de veredeling van materialen die in onze economie meestal als goedkope materialen, zelfs als bouwafval worden beschouwd. Aan de ene kant lijken de werken een persiflage op "edele" materialen, aan de andere kant zijn de eerder ak gebruikte materialen nu *vrij*van gebruik. De kunstenaar bevrijdt hen letterlijk van de voorheen bestaande dwang- en gebruiksomstandigheden. Op die manier zoekt Polanszky waardevrije weerstand tegen het adaptieve. De kunstenaar maakt assemblages in schilderij- en beeldhouwwerkformaat, waarin de sporen van het verleden van de gebruikte materialen altijd zichtbaar zijn. Polanszky's werk verbindt altijd de sporen van het dagelijkse leven en van slijtage met de geschiedenis van de gebruikte objectachtige materialen, waarvan hij iets nieuws maak - een "schijngeometrische ordening"[9]- waarbij die materialen de esthetiek van consumptie weerspiegelen. Zo transformeert hij sporen van verhalen tot een nieuw associatieveld en een nieuwe betekenisconstructie van deze vanuit artistiek opzicht ogenschijnlijk waardeloze materialen. De schepping van de natuur is zowel te vinden in de vorm van haar sporen als in toevallig toegevoegde bladeren of ander natuurlijk materiaal dat de werken een nonchalant, ja, haast toevallig karakter verleent. Deze materialen staan ook in contrast met de kunststoffen zoals plexiglas, polystyreen, folie of piepschuim, die de belangrijkste ingrediënten vormen van Polanszky's kunst.

De kunstenaar behoudt tijd en leven in de zin van tijdsduur door verschillende tijdsgebeurtenissen binnen het wordingstraject van zijn proces met elkaar te verbinden. Enerzijds het tijdstip en de duur van het gebruik en anderzijds zijn eigen verwerking van de materialen. Dit conserveren van de tijd in het werk van Polanszky associeert het begrip duur, *la durée,*met een van de centrale concepten van de filosofie van Henri Bergson. In zijn werk *Matière et Mémoire*[10] uit 1896 concludeert Bergson samenvattend dat het verleden niet zonder meer heeft opgehouden te bestaan wanneer het om de duur gaat. Hij vindt de duur in wezen gedenkwaardig.[11] De duur als nagedachtenis is in de eerste plaats het bewaren van de tijd, omdat de momenten die tot het verleden gaan behoren, niet in hun bestaan worden gewist zoals in de sporen van Polanszky's fragmentarische assemblages. Het verleden leeft verder in het heden, zowel als een spoor in de herinnering als door de essentie ervan, zodat de duur bij Bergson, net als in de kunstpraktijk van Polanszky, minder als vergankelijkheid dan als bestendigheid wordt ervaren. Ten tweede is de duur als nagedachtenis ook een hoogtepunt, want de last van het verleden, die iedereen met zich meesleept, wordt steeds zwaarder.[12]

In Polanszky's werk overleeft het verleden altijd in het heden als een spoor van herinnering. Zowel in zijn assemblages, die door het vasthouden aan verweerde oppervlakken en gebroken materialen de bestendigheid van de tijd bewijzen en de herinnering aan hoe het is geweest, bewaren, als in zijn sculpturen en ruimtes, waarin de sporen van het verleden nooit worden uitgewist maar altijd bewaard blijven. Polanszky conserveert de duur om de nagedachtenis en het individuele bewustzijn *verder te zetten*en in het bevrijde materiaal in het heden te *bewaren*. Het schijnbaar waardeloze materiaal dat hij toevallig vindt en de vorm en textuur ervan, beschouwt hij als het materiaal waarin zijn en onze herinnering culmineert. De kunstenaar combineert vrijgekomen materialen, "die helemaal niet samengaan"(“that do not come together at all”)[13]. In zijn kunstpraktijk combineert hij deze "quasi-willekeurige elementen" en benadrukt hij: "Er is geen ontwerpaspect bij betrokken om het een beetje beter te maken"[14]. Zo bevrijdt hij niet alleen het materiaal uit zijn gebruikskorset, maar ook de kunst op zich uit haar traditionele keurslijf.

Zijn materiële fragmenten zijn altijd via de sporen van het werk verbonden met de totaliteit van het bronmateriaal. Net als Munchs geïnitieerde proces van verval deed, doen ook "deze verwarrende objecten"[15]denken aan de "schoonheid van een ruïne"[16]: "Munch [....] lijkt bewust te hebben geprobeerd om een deel van de schoonheid van de ruïne te behouden.“[17] Arne Eggum verwijst hier waarschijnlijk naar de schoonheid die wordt besproken als de esthetiek van ruïnes”[18]. De ruïne is een symbool van wat ze ooit was als een intact gebouw, maar krijgt an sich ook een schoonheid, een extra betekenis die niet opgaat in de semantiek van de ‘Gewesenheit’ (dat wat geweest is). De ruïne toont een precair evenwicht tussen bewaard gebleven vorm en verval, tussen natuur en geschiedenis, geweld en vrede, verleden en heden, rouw en het verlangen naar verlossing zoals geen enkel intact gebouw of kunstobject dat kan. De ruïne is altijd nutteloos; de vernietiging die ze in zich draagt, is de afwezigheid van het oorspronkelijke doel. Om de schoonheid van de ruïnes te openen, moet er eerst verval zijn geweest"[19]. Eerst moet er dus sprake zijn van de vernietiging van een intacte structuur, vooraleer een ruïne kan worden gevormd en haar "specifieke aantrekkingskracht"[20] tot stand kan komen. De toeschouwer van de ruïne kan dit pas na een reeds voorafgaand proces van verval of de simulatie ervan, aanschouwen. Zo hangt het ontstaan van een ruïne altijd samen met een proces van versnippering van een verleden of een voorgesteld geheel, in de zin van Bazon Brocks kijk op de "ruïne als manier om fragment en totaliteit over te brengen.”[21]Restaurateur Heinz Althöfer daarentegen ziet in de "ruïniteit" als esthetisch fenomeen een onvermijdelijk gevolg van elke artistieke creatie, aangezien veroudering in de zin van fragmentarisme altijd deel uitmaakt van elk kunstwerk, "dat van bij het begin aan verandering en voortschrijdend verval onderhevig is"[22]. Polanszky gaat echter veel verder dan deze “ruïniteit” door bewust op zoek te gaan naar ruïnes en/of ze te produceren door het verouderingsproces, dat eigen is aan het materiaal, te versnellen, "waarin de relatie tussen plezier en agressie, tussen creatief en destructief handelen zou worden geobjectiveerd"[23]. Zo staan Polanszky's sporen van herinnering voor fragment en totaliteit, genezing en mislukking, constructie en verval en verschijning en verdwijning beschreven.

Kunst als "ontkenbaar natuurwetenschappelijk gebied"[24]

Het voorlopige, schijnbaar tijdelijke karakter van de werken is echter misleidend, aangezien de kunstenaar zijn "reconstructies" bouwt op een systeem dat geassocieerd wordt met de natuurwetenschappen en de wiskunde. De kunstenaar hecht bijzonder belang aan het systeem van priemgetallen, op basis waarvan hij zijn eigen systeem ontwikkelt dat bestaat uit symmetrieën, ruimtes, structuren en multidimensionaliteit. In zijn "Reconstructies" gebruikt hij transparante materialen zoals gebroken plexiglas om pseudo-geometrische arrangementen te reconstrueren. Daarmee ontneemt hij de materialen hun werkelijke nut om de sculpturale ruimte in zijn sculpturen te herdefiniëren. Zijn sculpturen lijken op zwevende vliegobjecten die lijken te balanceren op een metalen filigraanframe. De dunne metalen steunen markeren geenszins de sokkels, maar associëren de objecten veeleer met vliegobjecten. In navolging van Polanszky's intentie worden ze verondersteld tegen de zwaartekracht in te vliegen en op die manier een van de fundamentele voorwaarden van de onvrijheid te overwinnen. Want de natuurwet van de zwaartekracht dwingt ons op de grond. De transparante materialen en de luchtige filigraanbalken markeren waarschijnlijke grenzen, die ook door het gebruik van spiegelconstructies in vraag worden gesteld en zo nieuwe dimensies openen. Polanszky accepteert niets als gegeven, ziet de wereld als zeer onduidelijk gedefinieerd, de grenzen als twijfelachtig en onduidelijk. Polanszky denkt over alles na: met zijn "halve objecten" stelt hij het begrip ruimte in vraag en vraagt hij zich af waarom ruimtes "heel" zouden moeten zijn.

De ruimtes zijn volgens Louis Marins definitie van "ruimte" bij Jackson Pollock[25] gedefinieerd als de ruimte van het schilderij/object en zijn omgeving: ten eerste de ruimte tussen "doek en grond"; ten tweede die tussen "grond en oppervlak"; ten derde de ruimte tussen het werk en de kijker, de ruimte tussen "rand en grens",[26] waarvan de sfeer, het licht en de locatie van invloed zijn op het werk. De analyse van zijn object-basis-ruimte bewijst dus dat de kunstenaar dit ziet als een autonoom picturaal element dat hij doelgericht gebruikt in zijn composities, zowel in termen van materialiteit, textuur als kleur: "Het doek houdt op om substantie, ondergeschikte en drager van het werk te zijn, om door de tussenruimte door te dringen en een reflecterende, vibrerende, zingende materialiteit te worden, een immateriële materialiteit van de met elkaar verweven sporen".[27] Zo creëert Polanszky in zijn werkruimtes ruimtes van herinnering die verbonden worden tussen het fragment en het geheel. Tot slot moeten wij enkel nog "de ruimte in het schilderij [object] verlaten om tot de ruimte van het schilderij [object] te komen"[28], tot de ruimte tussen werk en toeschouwer. De ruimte tussen de kunstenaar en het kunstwerk tijdens het werkproces wordt de haptische ervaringsplaats van de toeschouwer.

Hoewel de kunstenaar de "reconstructies" bouwt op mathematisch geassocieerde systemen, staat hij kritisch tegenover de natuurwetten die in de objectiveringswaan van onze tijd en de veelgeprezen experimentele benadering gemeengoed geworden zijn. Zijn artistieke werken die resoluut handelen over wat de natuur en haar wetten ons geven, horen dan ook thuis in de periode voorafgaand aan deze verschuiving in de betekenis van de postindustriële consumptiemaatschappij. Hij handelt vanuit de wetenschappelijke, maar ook vanuit de pseudowetenschappelijke en esthetische context en probeert alle conventies te ondermijnen. Polanszky beschrijft de "natuurwetten" als zijn grootste "vijand" en richt zich tegen het schijnbaar natuurlijke systeem door een nieuw chaotisch systeem te creëren.[29] De kunstenaar gelooft niet in wat algemeen wordt begrepen als de werkelijkheid, want die wordt gevormd door onze perceptuele vaardigheden. Hij valt niet alleen ons denksysteem aan dat gebaseerd is op objectivering en geloof in de wetten van de natuur, maar hij verzet zich ook tegen het leven zelf. Net als in zijn "coma"-werken en "ad hoc-syntheses" zoekt hij naar de volledige ontbinding van de voorwaarden voor bevrijding van de dwang van schijnbaar natuurlijke wetten. Zijn "halve objecten" - "halve ruimten" - en multidimensionale hyperbolische symmetrieën creëren dan ook grensverschuivingen en nieuwe associatieruimten.

Zijn kunst lijkt op het conflict tussen filosofie en natuurwetenschap. Volgens Ludwig Wittgenstein beperkt de filosofie dus "het ontkenbare gebied van de natuurwetenschap."[30] Polanszky verschuift als geen ander de betekenis en de manier van lezen van materialen en denksystemen door hun transformatie.

Het ondenkbare denkbaar: het bevrijde materiaal

In zijn onderzoek naar materie en geheugen incorporeert en bewaart Polanszky dan ook zijn eigen lichamelijkheid in zijn assemblages, net als in zijn werk en zijn leven, maar de focus ligt op de fysieke aanwezigheid van de materialen en hun historiciteit.

En toch draagt de materiaalkeuze in zijn assemblages, die de lichamelijkheid van de sporen van het dagelijks leven weerspiegelen, het thema van de vernietiging en de voortschrijding in zich. Naast zijn synthetische basismaterialen zoals polystyreen en plexiglas, kiest Polanszky ook voor lijmen, harsen, lakken en polyester om de grote problemen, zoals die van het abstract expressionisme of tachisme, op een ironische manier te benaderen. Polanszky's artistieke onderzoek is echter altijd gericht op de ontwikkeling van nieuwe methoden. Zijn "coma-werken" zijn dus zonder dynamiek en de resultaten worden altijd gecontroleerd door de methode die uit zijn systeem voortvloeit. Zijn artistiek engagement draait veel minder om kleur en vorm dan om het materiaal en de historiciteit ervan op zich, waar de kunstenaar in zijn vroege werken al op ingaat. Zo is in zijn "Spring Pictures" en tekeningen uit 1980 de springveer het eigenlijke artistieke middel dat de esthetiek van het schijnbaar tachistische beeld bepaalt. Hij argumenteert met de materialen en probeert om met zijn werken, zoals zijn Varkensvetschilderijen uit 1976, om hun materialiteit door zijn eigenzinnige en unieke gebruik van vreemde materialen te verankeren als een middel van moderniteit en om de dominantie van kleur en vorm, maar ook van artistieke conventies te doorbreken. In verband met Joseph Beuys verwijst Monika Wagner naar de ontbrekende traditie van vet en vilt als esthetisch middel om kunstwerken te maken, hoewel deze "vertrouwd en nuttig" zijn in het dagelijkse leven en hun functie en betekenis vaststaan.[31]Deze overwegingen kunnen ook worden uitgebreid naar de materialen van Polanszky. In vergelijking met Beuys' werken, zoals de "Alternating Current Generator" uit 1968, die sinds zijn ontstaan is blootgesteld aan een natuurlijk proces van verandering van de stof “vet”, is de esthetiek van Polanszky's vetfoto's gebaseerd op de reactieve eigenschappen van vet met papier en andere materialen. Terwijl in Beuys' "AC-generator" de warmtegevoeligheid van vet, dat al bij een geringe temperatuurstijging amorf materiaal wordt, de broosheid van het werk beschrijft, materiaal dat, als het niet met stearine is gehard om het werk op te slaan, grotendeels als vorm en als materiaal verdwijnt, vormt het verdwijnen van het kleurvervangende materiaal vet in Polanszky's werken het werk zelf. Net als de water- en schimmelvlekken op de schilderijen van Munch blijven ook de vetresten in de werken van Polanszky en de in vet gedrenkte kartons in de werken van Beuys als sporen nagelaten door de natuur. In deze werken gaat Polanszky niet tegen de natuur, maar net zoals Beuys tegen de traditie in. Hij haalt de materialen uit hun vertrouwde omgeving en transformeert ze tot kunstmateriaal.

In zijn assemblages verzet Polanszky zich zowel tegen de natuurlijke als tegen de "arme" materialen van de Arte Povera door er, ongeacht de esthetische parallellen, “tegenwerken” uit synthetische, gebruikte, vaak kapotte materialen, tegenover te stellen. Zijn werken worden gekenmerkt door een opvallende haptiek, ze lijken de toeschouwer uit te nodigen om de werken aan te raken in de toeschouwer-werk-ruimte. Door de materialen te bevrijden uit hun nuttige functie en beoogde betekenis, opent de kunstenaar een nieuw verwachtingsperspectief.

Polanszky werkt tegen het verdwijnen van het schijnbaar nutteloze door dit onopmerkelijke, dit doelloze een nieuwe lichamelijkheid te geven in het spanningsveld met de natuurlijke zwaartekracht en de verwering. Hij creëert monumenten tegen vergetelheid, maar zonder de intentie om met zijn systemen nieuwe dogma's te creëren. Hier creëert de kunstenaar een paradox. Want hij gaat in tegen leven, in de wetenschap dat er geen definitieve werkelijkheid bestaat, en verhindert zo tegelijkertijd de verdwijning van het schijnbaar onwaardige, dat door onze consumptiemaatschappij achteloos, ter vernietiging weggeworpen wordt. Ook al staat Polanszky erop dat hij geen sociale en politieke uitspraken doet, toch roept zijn kunst in onze tijd belangrijke vragen op, zoals de verspilling van grondstoffen, de consumptiemaatschappij en het kapitalistische economische systeem. In Polanszky's visie echter, die de betekenis niet in het doel zoekt, is het cruciaal dat zijn kunst in staat is om andere mogelijkheden te tonen door nieuwe systemen te creëren, maar zonder iets te *hoeven*bewijzen. Hij zoekt daarbij naar een intuïtieve benadering van de schijnbare realiteit van de natuurwetten en geeft altijd de voorkeur aan vrijheid boven logische opbouw. Zijn onconventionele benadering van en zijn sceptische omgang met wat gewoonlijk eerder klakkeloos wordt opgevat als de werkelijkheid, opent nieuwe perspectieven op de kunst en op onze wereld en toont aan dat het potentieel van de kunst de eigen discipline ver kan overstijgen. Want kunst is in staat om ons kennissysteem in vraag te stellen tot wat wij als het gegeven beschouwen en zo de aanzet te geven voor nieuwe, innovatieve oplossingen. Wie kan beweren zeker te weten dat onze kijk op de wereld de juiste is? Geloofden we niet ooit dat de aarde een platte schijf was? Het is mogelijk dat kunst, zoals die van Polanszky, bevrijd van de ballast van de eenzijdige kennisbenadering van het zijn, nieuwe inzichten op een richtinggevende manier aan het licht zal brengen. Zijn scepsis lijkt naadloos aan te sluiten op de woorden van Wittgenstein: "Mijn zinnen verklaren het feit dat degene die mij begrijpt ze uiteindelijk als onzin herkent wanneer hij door hen heen – op hen – over hen is geklommen. Hij moet deze zinnen overwinnen, dan ziet hij de wereld correct. Waar men niet over kan spreken, daarover moet men zwijgen."[32]

Polanszky's kunstpraktijk breidt het materiële concept van de hedendaagse kunst uit door enerzijds "het ondenkbare van binnenuit door het denkbare" te beperken en het onzegbare krijgt betekenis in de mate waarin het erin slaagt het "het zegbare" duidelijk uit te beelden.[33] Aan de andere kant is zijn overwinningskunst een wereldbeeld dat schijnbaar nonchalant weet hoe het nieuwe denkruimtes voor de toeschouwer kan ontsluiten. Roland Barthes' opmerkingen over Cy Twombly's kunst lijken ook van toepassing op die van Polanszky, want zijn kunst "wil niets bevatten, zij houdt zichzelf vast, zij zweeft, zij drijft tussen verlangen [....] en men zou het met Tao Te King moeten zeggen:

Hij produceert zonder zich toe te eigenen;

Hij doet het zonder iets te verwachten.

Als zijn werk klaar is, klampt hij er zich niet aan vast;

En omdat hij er niet aan gehecht is,

blijft zijn werk voortbestaan."[34]

- Dieter Buchhart

[1] Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung*, Frankfurt am Main 1966, blz. 111, 6.375.

[2] Rolf E. Stenersen.: *Edvard Munch – Nærbilde av et geni*, Oslo 1946 [Erstausgabe Stockholm 1944], blz. 152.

[3] Het begrip “Rosskur”, niets ontziend te werk gaan, kan door de verklaringen van tijdgenoten als “radicale behandeling” worden gedefinieerd, waardoor Munch de fysieke intactheid en het illusionistisch kleurenwerk naast ook de dragers van de kunstwerken als driedimensionale lichamen door het berekend betrekken of forceren van het natuurlijke verval, heeft aangevallen en daarbij zelfs het risico van de volledige vernietiging van het kunstwerk op de koop toe nam. Zie Dieter Buchhart: *Edvard Munch - Zeichen der Moderne. Die Dualität einer materialbasierten Modernität*, in: Dieter Buchhart (Hg.), *Edvard Munch. Zeichen der Moderne,* Ostfildern 2007, blz. 14ff.

[4] Vgl. Dieter Buchhart: *Das Verschwinden im Werk Edvard Munchs. Experimente mit Materialisierung und Dematerialisierung*, Dissertation, Wenen 2004, blz. 69ff.

[5] Munch in gesprek met Christian Gierløff. Gecit. naar Ragna Stang: *Edvard Munch. Mennesket og kunstneren*, Oslo 1977, blz. 230.

[6] Monika Wagner: *Das Material der Kunst eine andere Geschichte der Moderne*, München 2001.

[7] Monika Wagner: *Das Material der Kunst eine andere Geschichte der Moderne*, München 2001.

[8] Dieter Buchhart: *Das Verschwinden im Werk Edvard Munchs. Experimente mit Materialisierung und Dematerialisierung*, Dissertatie, Wenen 2004, blz. 41-104.

[9] Persoonlijk gesprek van de auteur met Rudolf Polanszky op 11 februari 2015.

[10] Henri Bergson:*Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*, Hamburg 1991 [Erstausgabe *Matière et Mémoire*, Parijs 1896].

[11] Ebd., blz. 234f.

[12] Vgl. Henri Bergson:*Denken und schöpferisches Werden*, Meisenheim am Glan 1948, blz. 201.

[13] Late Bloomer. A Discussion between Rudolf Polanszky and Hans Ulrich Obrist, in: Art Basel Miami Magazine (December 2018), blz. 184–185

[14] Ebd., blz. 186.

[15] Ebd., blz. 186.

[16] Arne Eggum: *Loslösung*: in: Ulrich Weisner (Hg,), *Munch. Liebe. Angst. Tod*, Bielefeld 1980, blz. 89. Vgl. ook Arne Eggum: *Edvard Munch. Malerier - skisser og studier*, Oslo 1983, blz. 114.

[17] Eggum 2000, blz. 87.

[18] Zu Theorie und Geschichte von Ruinen vgl. Hartmut Böhme: *Die Ästhetik der Ruinen*, in: Dietmar Kamper und Christoph Wulf (Hg.), *Der Schein des Schönen*, Göttingen 1989; Robert Ginsberg: *The Aesthetic of Ruins*, in: Bucknell Review, Nr. 18, 1970, S.89-102; Hartmann 1981; Georg Simmel: *Die Ruine*, in: Georg Simmel, *Philosophische Kultur*, Leipzig 1919, S.125-133; Reinhard Zimmermann: *Künstliche Ruinen. Studien zu ihrer Bedeutung und Form,*Dissertation, Marbug/Lahn 1984.

[19] Hartmut Böhme: *Die Ästhetik der Ruinen*, in: Dietmar Kamper und Christoph Wulf (Hg.), *Der Schein des Schönen*, Göttingen 1989, blz. 187.

[20] Georg Simmel: *Die Ruine*, in: Georg Simmel, *Philosophische Kultur*, Leipzig 1919, blz.125-133, blz. 127.

[21] Bazon Brock: *Die Ruine als Form der Vermittlung von Fragment und Totalität*, in: Lucien Dällenbach und Christiaan L. Hart Nibbrig (Hg.), *Fragment und Totalität*, Frankfurt a.M. 1984, blz. 124ff.

[22] Heinz Althöfer: Fragment und Ruine, in: Kunstforum International, Frament und Ruine, Bd. XIX, Nr. 1, 1977,, blz. 57ff.

[23] Bazon Brock: *Die Ruine als Form der Vermittlung von Fragment und Totalität*, in: Lucien Dällenbach und Christiaan L. Hart Nibbrig (Hg.), *Fragment und Totalität*, Frankfurt a.M. 1984, blz. 126.

[24] Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1966, blz. 42, 4.113.

[25] Louis Marin, *Der Pollock-Raum*, in: Till Bardoux und Michael Heitz (Hg.), *Louis Marin: Texturen des Bildlichen*, Zürich/Berlin 2006, blz. 59–94.

[26] Ebd., blz. 68 en 93.

[27] Ebd., blz. 82.

[28] Ebd., blz. 59–94.

[29] Persoonlijk gesprek van de auteur met Rudolf Polanszky op 11 februari 2015.

[30] Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung*, Frankfurt am Main 1966, blz. 42, 4.113.

[31] Monika Wagner: *Fett und Filz*, in: Monika Wagner, *Das Material der Kunst eine andere Geschichte der Moderne*, München 2001.

[32] Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung*, Frankfurt am Main 1966, blz. 115, 6.64/7.

[33] Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung*, Frankfurt am Main 1966, blz. 42, 4.114/4.115.

[34] Roland Barthes: *Non multa sed multum*, in: Roland Barthes (Hg.), *Cy Twombly*, Berlin 1983, blz. 94.