

A grayscale photograph of a cluttered laboratory or workshop table. The table is covered with various pieces of equipment, including a digital scale, several containers, a ruler, and various tools. The background shows a white wall and a metal railing. The text "EVGENI DYBSKY" is overlaid in the center of the image.

EVGENI DYBSKY



EVGENI DYBSKY

AUSGEWÄHLTE WERKE AUS 20 JAHREN



KETTLER KUNST



Translation of Time II # 52 1993
Öl, Emulsion, Acryl, Tempera auf Leinwand
170 x 200 x 4 cm

VORWORT

Mit der Ausstellung „Evgeni Dybsky – Ausgewählte Werke aus 20 Jahren“, die von diesem ansprechenden Katalog begleitet wird, soll die staatliche Förderung des russischstämmigen Malers, der seit 1996 in Köln lebt, vertieft und intensiviert werden. 2001 wurde die Arbeit „Translation of Time VI # 59“ von der Landesregierung erworben in Anerkennung der besonderen Begabung des Künstlers, der sein Schaffen nun schon seit gut einem Jahrzehnt in die nordrhein-westfälische Kunstszene einbringt, auch wenn viele seiner Aktivitäten nach wie vor in Moskau stattfinden.

Für den Maler Evgeni Dybsky stehen seine Arbeitsmaterialien, seine alchemistischen „Ateliergeheimnisse“ und die formale Gestaltung seiner abstrakten Bilder immer vor jeder inhaltlichen Deutbarkeit und Interpretation, auch wenn in den meisten seiner Werke spürbar bleibt, dass ihr Ausgangspunkt das Erleben von Landschaft war. Der Abstraktionsgrad seiner Malerei ist hoch, wobei figurative Elemente, Relikte und Versatzstücke von Landschaft in reine Bildelemente umgesetzt werden.

Dybsky benutzt neben Öl, Tempera und Acryl auf Leinwand und Hartfaserplatten als Bildträgern auch Emulsionen, die er im Gegensatz zur Glätte und zu den matt glänzenden Effekten der übrigen Bildpartien pastos aufbaut und die dadurch dreidimensionalen, reliefartigen Charakter gewinnen. Seine Arbeitsweisen, seine nach speziellen Rezepten gemischten Emulsionen, die neben haptischen Effekten des Materials auch beschleunigte Alterungsprozesse wie Craquelébildungen und Schwundrisse erfahrbar machen, erklären zusammen mit der Perfektion der vielschichtigen Malerei der übrigen Bildpartien das besondere sinnliche Erlebnis seiner Bilder.

Der reliefartige Aufbau der Werke Dybskys verleiht ihnen vielfach den Charakter von Materialbildern bis hin zur Grenze objekthafter, skulpturaler Gestaltung. Seine körperhaften Gebilde wirken über die Begrenzungen, auch über die häufig gemalten rahmenartigen Umfassungen hinaus auf die umgebende Wand, bzw. integrieren diese sozusagen in das Bildgeschehen, vor allem da, wo das strenge Bildgeviert aufgegeben ist zugunsten von offenen Formen und besonderen Materialeffekten, wie z.B. synthetischen Wollbeimischungen.

Auch der reale Raum wird in die Werke mit einbezogen insofern, als mehrere Zentimeter tiefe kraterartige oder auch grabenförmige Einkerbungen in den dreidimensionalen Bildträger mit synthetischer Wolle, Steinen oder Tierhaaren ausgefüllt werden.

Die Farbpalette Dybskys reicht von blassen Rosa-, Weiß- und Gelbtönen bis zu starken, intensiven Farbklingen, vom samtigen Schwarz bis zu leuchtendem Rot.

Der Künstler sieht sich in der Tradition der klassischen modernen Malerei, die er um seine speziellen und individuellen Aspekte eines zeitgemäßen, materialbetonten und sinnlichen bildkünstlerischen Schaffens erweitern möchte. „Das Soziale hat mich als Thema von Kunst nie interessiert. Ich wollte in der Kunst immer das Andere sehen, das was nicht von dieser Welt ist“, betont Dybsky selbst.

Maria Engels
Kunst aus NRW



WÄHREND IN DEN ARBEITEN DER 80ER JAHRE RELIEFS AUS DEN BILDERN HERAUSWACHSEN, ZEIGEN DIE SPÄTEREN ARBEITEN AUCH VERTIEFUNGEN. DAS GRUNDGERIPPE, AUF UND MIT DEM ICH ARBEITE, IST SCHÄRFER AKZENTUIERT. NUN AKTIVIERT DIE DRITTE DIMENSION EINEN WEITEREN VEKTOR, DER NICHT NUR PARALLEL, SONDERN AUCH SENKRECHT IST. DEN RAHMEN DIESER ARBEITEN BILDET DER GESAMTE SIE UMGEBENDE RAUM, SOWOHL VORN ALS AUCH HINTEN.

EVGENI DYBSKY. TRANSLATION OF TIME



Seit Anfang der 1990er Jahre subsummiert Evgeni Dybsky sämtliche Einzelwerke und Bildfolgen unter dem Oberbegriff *Translation of Time*. Jedes einzelne Werk heißt *Translation of Time*. Beinahe ausnahmslos. Wenn der Titel *Memories* doch noch einmal, einer verschwommenen Erinnerung ähnlich, erscheint, wohnt auch diesem Zeitlichkeit inne. Um sich selbst - und dankenswerterweise jenen, die sich mit seinem Oeuvre beschäftigen - die Erinnerung an die Chronologie der Bildwerdung zu gewährleisten und zu einer verwechslungsresistenten Handhabung beizutragen versieht er sie, ganz unprosaisch, mit Nummern, also: *Translation of Time*, dann, römisch I, II, III, usw. um die Serie zu fassen, gefolgt von einem Doppelkreuz vor arabischer Zahl, die wiederum das Werk der Serie bezeichnet. *Translation of Time*, in die deutsche Sprache überführt, stockt syntaktisch und phonetisch: *Übersetzung von Zeit*. Das bildkünstlerische Vokabular Dybskys scheint da der Überführung bedeutend geeigneter, auch wenn den abstrakten Arbeiten in der Vergangenheit bescheinigt wurde, sie seien eben *nicht* als Übersetzung von Zeit im wörtlichen Sinne zu verstehen. Dem steht Dybskys aktuelle Erkenntnis gegenüber: „Die Zeit, eben jene Zeit, auf die ich mich mit ‚Translation of Time‘ beziehe, übertrug sich plötzlich im wörtlichen Sinne ... eine ursprünglich intuitiv gefundene Metapher, war auf einmal Realität.“

Der Sachverhalt, um den es geht, ist nicht nur die komplexe theoretische Grundlage seines Schaffens, sondern auch rein sprachlich anspruchsvoll, denn Dybsky bedient sich einer Metapher (griech.: *metà phérein* „anderswohin tragen“), einer „Übertragung“ also, um sein Tun, das seinerseits die Übertragung einer abstrakten Entität (Zeit) in eine andere, im vorliegenden Falle ebenso abstrakte (Malerei) zu bezeichnen.

Das Nachdenken über Grenzen, Begrenzung und Grenzenlosigkeit beschäftigt den Künstler seit vielen Jahren, und mit ihm die Bedeutung von Zentrum, Peripherie und Bildrand für die Aussage seiner Kunst. Die formalen, sehr physischen Eckdaten sind als Repräsentanten übergeordneter Kategorien zu begreifen: Was sind die geistigen und emotionalen Dimensionen? Wo im Bilde sind sie verortet? Und, natürlich: in welchem Verhältnis stehen sie zum Faktor Zeit? Wenn Begrenzung und Grenzenlosigkeit, bezogen auf den Raum, zur Diskussion stehen, sind dann nicht, bezogen auf die Zeit, Vergänglichkeit und Ewigkeit die Äquivalente? Fragen, die nicht in der Erwartung eindeutiger Antworten gestellt werden; vielmehr Gedanken, die den Künstler inspirieren, motivieren, seinen Geist in Spannung halten und ihn kämpfen lassen – einen Kampf übrigens, in dem nicht Sieg oder Niederlage zur Disposition stehen. Jedes wirkliche Kunstwerk ist mehr als seine physische zwei- bis dreidimensionale Präsenz; und Dybskys Werke repräsentieren seine analytische und gleichzeitig besonnene Art, physischen und transzendenten Kräften zu begegnen.

Blicken wir, wenn schon von der Zeit die Rede ist, auf seine eigene Geschichte, seine Verankerung also in eben jener Entität, mit der sich Evgeni Dybsky ausdrücklich und fortlaufend beschäftigt. Er selbst setzt seine Biographie kaum in Relation zu seinem Schaffen: sei es aus Bescheidenheit, sei es, weil ihn das Phänomen Zeit weniger als lineare Folge von Ereignissen interessiert denn, in seiner Eigenschaft als vierte Dimension, als Gegenstand von Physik und Philosophie.

1978 schließt er seine Ausbildung an einer Kunstschule in Moskau ab, was bedeutet, daß der nun dreiundzwanzigjährige Dybsky seine frühe künstlerische Sozialisation in einer Atmosphäre erfuhr, in der sich die inoffizielle Kunst endgültig von der offiziellen abgrenzte – und umgekehrt. Der Moskauer Konzeptualismus erreichte seinen Zenit, die Soz-Art desgleichen, 1974 fand das berühmt-berühmte Belyaev-Desaster in Moskau statt. Dybsky studiert bis 1984 am Surikov Institut, partizipiert parallel dazu seit 1975 an Ausstellungen in verschiedenen sowjetischen Städten. In diesen Jahren sieht er sich einer künstlerisch polarisierten Situation ausgesetzt, in der Restriktionen an der Tagesordnung waren; wenngleich in geringerem Ausmaß als in früheren Jahren. Spätestens seit den 1980er Jahren emanzipiert sich Dybsky entschieden von dem sozialistischen Ideal, das den Lehrplan der Hochschule bestimmt hatte. Auf dem Programm des Verband Bildender Künstler der UdSSR (SCh SSSR) stand ungebrochen die Monopolisierung der Kunst durch Mitgliedschaft aller auf dem Kunstsektor Agierenden, wobei sich innerhalb des Verbandes die alten Garde mit den jungen Künstlern stritt, zu denen auch Dybsky – Mitglied seit 1988 – zählt: wahre Kunst bedeutete nach Auffassung des linken Flügels Orientierung an ewigen kulturellen Werten und Humanismus. Dem gegenüber stand der von den Traditionalisten geforderte und an Propaganda orientierte Sozialistische Realismus.

Das Ausstellungsverzeichnis verrät nicht nur Dybskys künstlerische Ausrichtung, sondern auch die Wertschätzung, die sein Schaffen bereits zu sowjetischer Zeit auf internationalem Parkett erfuhr. In den auslaufenden 1980er Jahren beteiligt er sich rege am mittlerweile vielfältigen Spektrum nonkonformistischer Ausstellungen, Aktionen und Performances (das allerdings von einem Programm kontrastiert wurde, das auch nach dem Einsetzen der Perestroika an Vermittlung und Etablierung sozialistischer Ideen festhielt). So ist er Zeuge eines bunten Potpourris diverser Kunstaktionen: in Moskau veranstaltet der Sowjetische Kulturfond 1987 mit der Ausstellung *Werke junger Moskauer Künstler* seine erste Auktion, ein Jahr später kommt mit *Sotheby's Russian Avant-Garde and Soviet Contemporary Art* im Moskauer International Trade Center die erste Kunstauktion westlichem Zuschnitts auf den Plan, woran Dybsky teilnimmt. Wichtige Ausstellungsbeiträge folgen und bilden den Ausgangspunkt einer internationalen Erfolgsgeschichte, die sich bis heute fortsetzt: 1987 bei Costakis in Athen, 1988 im Studio Marconi, Mailand und in der Emdener Kunsthalle. Im gleichen Jahr eine Einzelausstellung in der Kunsthalle, Moskau.

Evgeni Dybsky fällt seine Entscheidung, das Land zu verlassen, zur Zeit der Hochblüte von Glasnost und Perestroika. Ungefähr zu dieser Zeit entsteht das früheste Bild, das uns diese Ausstellung zeigt. Es datiert von 1989 und trägt tatsächlich noch einen konventionellen Titel: *Walks across Garden the Gethsemane* – und schon entpuppt sich die graue Figuration im rechten Vordergrund als Olivenbaum, der vom Ölberg hinterfangen wird. Das bemerkenswerteste Detail dieser Komposition ist jedoch nicht der Baum, sondern die schwarze, senkrecht links neben selbigem befindliche Form, die den oberen Bildrand durchbricht. Es mag Zufall sein, daß verschiedene seiner Kompositionen an Landschaften erinnern, wenn beispielweise bizzare, grau- und erdfarbene Blöcke wie in *IV # 15* und

16 (1994-2003) Landschaftselemente assoziieren lassen oder, wie etwa in *XII-XIV* # 9 und # 10 (2006) die Akzentuierung der Horizontalen eine solide Basis bildet. Es mag aber auch mit seinen intensiven Studien diesbezüglicher Art auf der Halbinsel Krim in den 1980 Jahren zusammenhängen, die ihre Fortsetzung in Italien fanden.

Seit 1990 arbeitet Dybsky als freier Künstler in Deutschland und Italien, seit 1996 in Köln und Moskau; und von jetzt an verzichtet der Künstler auf die Verwendung von Titeln, die dem Betrachter helfen, ihn aber genauso gut auch in die Irre führen könnten. Es scheint, als sage er sich mit diesem Schritt von der Vergangenheit los. Das dem nicht so ist, verrät seine Auseinandersetzung mit der Zeit, die sich naturgemäß aus der Dreiheit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft konstituiert und als vierte Dimension untrennbar mit der dritten, dem Raum, verwoben ist. Als abstrakte Größe ist sowohl der Raum als auch die Zeit an sich unsichtbar. Das Eine wie das Andere wird – und auch dies nur im übertragenen Sinne – erst unter der Voraussetzung erfahrbar, daß Objekte oder Ereignisse Relationen schaffen. Die Malerei als ein den Gesichtssinn ansprechendes (und von ihm abhängiges) Medium scheint nun denkbar ungeeignet, um Raum und Zeit konkret zu fassen, dessen ist sich auch Evgeni Dybsky bewußt.

Verweilen wir noch einen Augenblick bei dem Bild *Gethsemane*, das zwar das fūheste der Ausstellung ist, nicht aber aus der Frühzeit seines Schaffens stammt. Vielmehr ist es Ergebnis dessen, was bis dahin geschah und in gleichem Maße Ausblick auf das Kommende. Angelehnt noch an die Figuration, innerhalb derer Dybsky vor allem an der Arbeit vor und an der Natur interessiert ist, trägt *Gethsemane* bereits formale Charakteristika, die bis in die Gegenwart hinein wirken. Dies sind Formen, die vom Bildrand begrenzt, an- oder abgeschnitten werden einerseits, andererseits eben jene bereits beschriebene, die sich verweigert, die ausbricht, die den Bildrand nicht akzeptiert.

Das Nichtakzeptieren horizontaler und vertikaler Grenzen der Bildebene kollidiert mit einem gewissen Respekt vor selbigen, was bedeutet, daß Dybsky einen Teil seines Repertoires im Bildformat dergestalt verortet, daß die bildnerische Form unangetastet bleibt, während andere herausragen, -fallen, -wachsen. Gleichzeitig kultiviert er die Einbeziehung des Raumes und wagt den Schritt in die dritte Dimension. Zunächst ist es die Erhabenheit, die plastisch in den Betrachteraum vorstößt und somit die ästhetische Grenze (Ernst Michalski, 1932) überschreitet: Während in den Arbeiten der 1980er Jahre, also jenen, die noch in Russland entstanden sind, „Reliefs aus den Bildern herauswachsen“, zeigen viele der späteren Werke „Vertiefungen“ (Dybsky). Oft sind dies Löcher, die er in die Leinwand schneidet und sie mit Steinen und anderen Stoffen, gern organischer Natur wie Wolle oder Haaren, ausgestaltet. Bei den Löchern oder Aussparungen, die als kleine Kistchen für betrachterseitige Verwunderung sorgen, handelt es sich – anders als beispielsweise bei Lucio Fontana – nicht um eine Zerstörung der Leinwand, sondern um eine reflektierte, formal gebundene, aggressionsfreie Akzentuierung des Bildraumes und dessen Erweiterung.

Insgesamt ist die Entwicklung seiner Kunst nicht stringent. Immer wieder kommt es zu Brüchen und vermeintlichen Rückschritten, kleinen Fortschritten und großen Sprüngen in Raum und Zeit und zu Überraschungen, die auch den Künstler selbst ereilen! Vor und zurück, manchmal bis weit in die Vergangenheit: Dybsky kennt und nutzt die alte Kunst, verknüpft sein Schaffen mit der Geschichte von Malerei und Architektur. Analog dazu ist auch innerhalb der Bildfolgen nicht – oder allenfalls bedingt – mit Stringenz im Sinne einer linearen Entwicklung zu rechnen. Darüberhinaus ist es nicht immer offensichtlich, daß bestimmte Einzelwerke ein und der selben Serie entstammen. Gehören sie damit zwingend zusammen? Die kühne Hypothese, daß dem nicht so ist, mag noch eine Steigerung erfahren: sie sind, zumindest zum Teil, autonom und damit austauschbar.

Und doch gibt es verschiedene Eckdaten, die sich als roter Faden durch Evgeni Dybskys Oeuvre ziehen. So ist die Wahl der Materialien kein Zufall, sondern konstitutives Element einer Malerei, die, basierend auf einem akademisch geprägten Fundament, für handwerklich künstlerische Qualität bürgt. Öl, Tempera, Aquarell, Acryl, Modellierpaste, Emulsion, in vielen Schichten auf Leinwand oder Hartfaser gebracht, hier lasierend für Transluzidität, dort deckend für Festigkeit sorgend. Und immer wieder hart konturierte Kontraste, Farbe gegen Farbe, Schwarz auf Weiß, Garant für

Formbegrenzung, der weich fließende Übergänge gegenüberstehen; spiegelglatte und rauhe oder schrundige Oberflächenstrukturen – dies alles oft in einem Werk.

Einerseits mag es gewagt erscheinen, Dybskys Suche nach Zentren, Rändern und Grenzen mit seiner individuellen Biographie in Verbindung zu bringen. Andererseits liegt es auf der Hand, daß sich in seiner Kunst – und sei es unbewußt – die Verarbeitung seiner biographischen Prägung manifestiert, die zweifellos von der Erfahrung ideologischer und räumlicher Begrenztheit als eine der existenzdefinierenden Größen bestimmt war, die sein künstlerischer Freigeist weder akzeptieren konnte noch wollte. Sowohl als Bürger der Sowjetunion neigte er zu Grenzüberschreitung, in dem er, explizit oder hinter vorgehaltener Hand, erst den Vorwurf des „Formalismus“ in Kauf genommen, und in dem er am Ende seine Konsequenz gezogen und das kulturelle Zentrum, also Moskau, verlassen hatte. Nicht, um in einem Land der Grenzenlosigkeit zu siedeln, aber doch in einem Land mit mehr als einem Zentrum, in einem Land mit, zumindest sozio-geographisch, durchlässigeren Grenzen. Es wäre nun nicht minder eng begrenzt, Dybskys Bildfindungen auf diese historisch-biographische Interpretation zu beschränken, zumal es ihm selbst so gar nicht liegt, die Geschichte als narrativen Prozess zu begreifen und er es vorzieht, dem mit Geschichtlichkeit naturgemäß verbundenen Faktor Zeit mit Kerngedanken aus Philosophie und Naturwissenschaft zu begegnen.

Seine Fragen im Kopf, trägt er den Kampf auf der Leinwand aus. Seine Formen schaffend, setzt er sie ins Zentrum, schiebt sie an den Bildrand und wieder zurück, ermuntert sie zum Dialog und stellt sich, in engem Schulterschluss mit ihnen, dem Konflikt um die Begrenzung des physischen Bildraumes, den der Bildträger vorgibt. Doch schon sie selbst, die Form an sich, gerät zum Schauplatz des inneren Diskurses des Künstlers, in dem sie sehr oft, scheinbar unmotiviert abbricht und damit den Charakter des Offenen, Unfertigen, annimmt. Dybskys einzelne Kompositionselemente verhalten sich analog zum Erscheinungsbild des gesamten Kunstwerks, das ganz entscheidend von subtiler Auschnitthaftigkeit lebt. Wir finden Provokationen in Dybskys Bilderwelt, die alles andere als auf Harmonie angelegt ist; bisweilen erscheinen sogar Formen, die als Fremdkörper empfunden werden, weil sie stark sind und die Ausgewogenheit stören: schwarze, haarige Balken, die biegsam sind und sich als stumpfe Sichel ins Bild schieben (*XII* # 1) oder die als alles übertönender kleiner Pfahl senkrecht hineinragen (*XII* # 2). Hier wie in den diese Gemälde vorbereitenden, großformatigen Aquarellen (*PTTX* # 5 und # 6, 2003) gibt es alles: den Kontrast der Materialien und mit ihnen den Kontrast in Struktur und Farbe.

Während einerorts die Form durch den Bildrand aufgehoben wird, stoppt sie anderenorts freiwillig, wie beispielsweise die blaue, sich von rechts ins Format schiebende Halbdiagonale in *XII-XIV* # 5, die rote Horizontale in # 6 oder, geradezu auf die Spitze getrieben, die graue Schraffur in # 8 (alle 2006): links durch den Bildrand begrenzt, bricht sie nach heftiger Bewegung jäh auf der vertikalen Mittelachse ab, kontrastiert von einem statischen Element, das seinerseits als graue Eminenz das Oeuvre durchschreitet. Es ist dies entweder ein geometrischer Abkömmling oder ein Ausschnitt aus den gewaltigen Emulsion-Pigmentfeldern, die ihrerseits als konstitutive Grundelemente bezeichnet werden müssen.

Bei der Analyse des den Werken immanenten Konfliktpotentials stellt sich desweiteren das Figur-Grund-Problem, also: was liegt oben, was unten? Anders ausgedrückt: was war zuerst, was kam später? Womit wir uns der Frage nach der Chronologie des Farbauftrags und mit ihr jener nach der Zeitlichkeit nähern. Das Problem ist ein nur vordergündig belangloses, das im Kontext mit bildkünstlerischer Materialisierung von Zeit an Brisanz gewinnt. Außerdem verdeutlicht es in dramatischer Weise die Bedeutung der Kontraste: wenn das Glatte der Grund zu sein scheint, weil das Gegenstück erhaben ist (diese Form also später aufgebracht wurde), gerät das Glatte zur Figur, sobald deren Farbe die des Erhabenen übertönt. Hier kommt ein wahrnehmungspsychologisches Prinzip zum Tragen: die Farbe dominiert über die Form.

Nur auf den ersten Blick präsentiert sich die Bildfolge *XI* # 3 bis # 6 (2003) als vergleichsweise geschlossen, harmonisch, wenn man so will, friedfertig, und zwar sowohl was die Serie als Ganzes als auch jedes ihrer Einzelteile betrifft. Bei letztgenannten handelt es sich um kleinformatige Tafeln,





deren motivischer Kern, Pigmente in Emulsion, die glatten, wie poliert wirkenden, weißen Flächen belebt: ausgewogen, abgeschlossen, an jeweils anderen Orten des Gesamtformates lokalisiert, das in seiner alles überstrahlenden Weiße die Verbindung zum Umraum aufnimmt und somit Grenzenlosigkeit suggeriert, das Gegenteil also von Geschlossenheit. Das wiederum weist den Kernformen die delikate Aufgabe zu, Ankerpunkt in Raum und Zeit zu sein.

Es scheint, als kristallisierte sich in den jüngsten Arbeiten formal – und damit visuell nachvollziehbar – heraus, was Dybsky seit langem beschäftigt. Seinem bisherigen Bildvokabular fügt er einen neuen Akzent hinzu. Er habe eine neue Technik entwickelt, sagt Dybsky, „bei der jene Bildteile, die an die alten Themen erinnern, schneller zerfallen als andere...“ Damit beschreibt er das Phänomen einer partiellen Craquelébildung, die sich auf einigen seiner Leinwände vollzieht.

Das Craquelé an sich, ein Netz von Rissen oder Sprüngen auf der Oberfläche von Gemälden ist in der Regel alterungsbedingt, kann aber auch künstlich herbeigeführt werden, etwa mit speziellem Reißlack. Ein antikisierendes Erscheinungsbild ist die (oft katastrophale) Folge. Genau das will Dybsky nicht. Und genau aus diesem Grunde greift er auch nicht zum Reißlack aus dem Bastelbedarf. Konsequenterweise dürfen wir im Zusammenhang mit seinen Werken auch nicht von Craquelé sprechen. Also lassen wir es.

Das in seinem Schaffen beobachtbare Phänomen ist zurückzuführen auf eine ganz bestimmte Art der Materialmischung in Verbindung mit Applikationstechnik und Abfolge des Auftrags unterschiedlicher Substanzen. Während die Craquelébildung Konservatoren und Restauratoren in aller Welt regelmäßig Kopfzerbrechen bereitet – dann nämlich, wenn die Farbe abzuplatzen droht und ein Eingreifen unumgänglich wird – kalkuliert Dybsky dies ein und akzeptiert den Prozess mit allen Konsequenzen. So sind in vielen seiner Werke nicht nur die typischen Risse zu beobachten, sondern auch ein partielles Abblättern von Farbe, was die darunterliegende Schicht freigibt. Dieses Ereignis ist nicht nur an sich schon von prozessualen Charakter, sondern läßt auch den Prozess des kreativen Tuns wiedererlebbar auferstehen. Sehr anschaulich wird dies – um nur um zwei Beispiele zu nennen – in der grauen Form in *XII-XIV # 9* und, noch deutlicher, in den ockerfarbenen Formen in *XV # 1 und # 4*.

Wenn Evgeni Dybsky von einer „neuen Technik“ spricht, umschreibt er damit den Umstand, bestimmte Areale einer Bildanlage zu definieren und dergestalt zu behandeln, daß dieser Prozess einsetzt, und zwar an genau dieser Stelle und in einem überschaubaren Zeitraum. Die Entstehung von Sprüngen und Rissen läuft jetzt vergleichsweise zügig ab, wobei allerdings auch der Künstler selbst nicht präzise sagen kann, wie schnell oder wie langsam. Die Unberechenbarkeit der Entwicklung sowohl in ihrer formalästhetischen Ausprägung als auch in ihrer zeitlichen Ausdehnung fasziniert ihn: sie ist geheimnisvoll und wartet mit kleinen und großen Überraschungen auf.

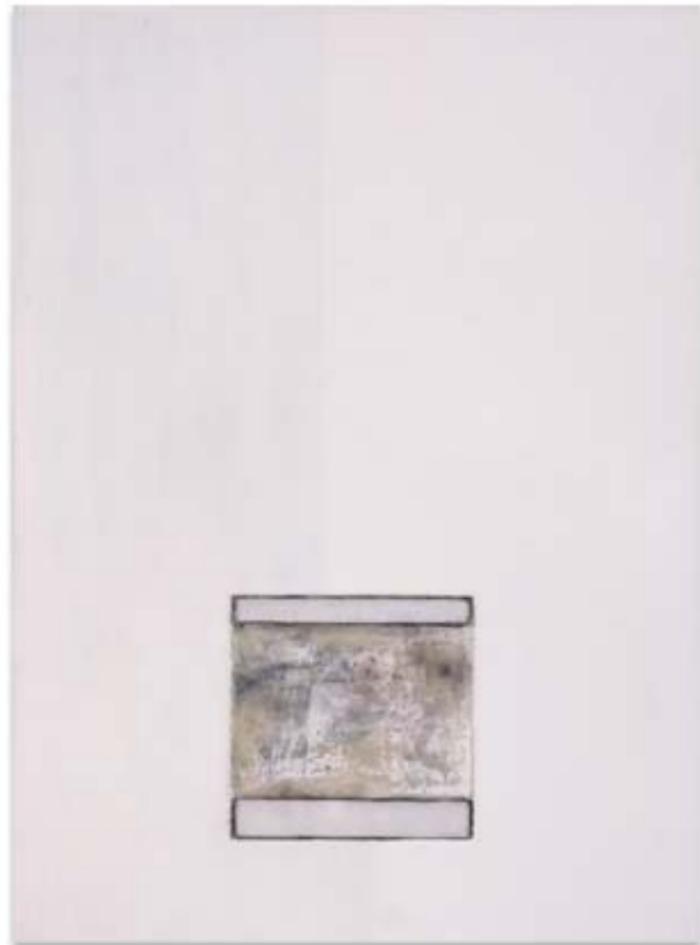
Das Geheimnis um die vom Künstler initiierten chemisch-physikalischen Vorgänge zu lüften, ist weit weniger aufregend als die Feststellung, daß mit seiner Inszenierung Dybsky ein Mittel gefunden hat, mit der Zeit zu operieren; ihr auch formal den Stellenwert zu gewähren, der ihr in *Translation of Time* zukommt. Nein, auch ihm gelingt es nicht, Zeit an sich in Malerei zu übersetzen. Wohl aber gelingt es ihm, ihre Wirksamkeit und ihr Vorhandensein in geradezu konkretistischer Form sichtbar werden zu lassen, ihre unerbittliche Unaufhaltsamkeit zu materialisieren, ihr Verrinnen erlebbar zu machen und ins Bewußtsein zu rufen. Was genau sich in *XIV # 7* und *# 8* (2007) vollziehen wird, ist ungewiß. Doch es ist genau diese Ungewissheit, mit der Dybsky die Grenze zur Grenzenlosigkeit überschreitet und die Kanten der Ewigkeit berührt: unkalkulierbar das Ende des im Werk stattfindenden Entwicklungsprozesses, der paradoxerweise zugleich ein Prozess des Zerfalls ist.

Analog zur Untersuchung von Begrenzung und Grenzenlosigkeit auf der Ebene der ersten, zweiten und dritten Dimension steht mit der Thematisierung der vierten Dimension auch die Frage nach Vergänglichkeit und Ewigkeit im Raume. Auch dies keine, die einer konkreten Beantwortung harret. Auch dies ein Sujet, das den Künstler weiterhin beschäftigen wird, dem er gigantische, faszinierende und mysteriöse Bildfolgen widmen wird – er, Dybsky, dem die sukzessive Genesis der Bildfolge weit wichtiger ist als deren daraus resultierende Existenz.

Nehmen wir Evgeni Dybskys Kunst als ein Angebot, durch das Betrachten seiner Werke unser eigenes, fortschreitendes Schicksal in seiner zeitlichen Dimension zu erfahren und so der Aufgabe von Kunst, geistige Räume zu öffnen, in unserer Rezeption zu entsprechen.

Dr. Barbara M. Thiemann
Peter und Irene Ludwig Stiftung

Aachen, im Januar 2008



ICH HABE EINE NEUE TECHNIK ENTWICKELT, BEI DER JENE TEILE DER ARBEIT, DIE AN DIE ALTEN THEMEN ERINNERN, SCHNELLER ZERFALLEN WERDEN ALS DIE ANDEREN TEILE. DIE ZEIT, EBEN JENE ZEIT, AUF DIE ICH MICH MIT »TRANSLATION OF TIME« BEZIEHE, ÜBERTRUG SICH PLÖTZLICH IM WÖRTLICHEN SINNE. DIE ZEIT WURDE ZU EINEM TAGEBUCH MIT DEM TITEL »TRANSLATION OF TIME«. DIESER TITEL WURDE AUF EINMAL REALITÄT, AUCH WENN ER URSPRÜNGLICH EINE INTUITIV GEFUNDENE METAPHER WAR.











DIE SERIE AN SICH IST EIGENTLICH NICHT DAS ENTSCHEIDENDE: WICHTIG IST FÜR MICH DIE ZEITLICHE AUSDEHNUNG DES PROZESSES, WEIL THEMA UND ENERGIE ZEIT BRAUCHEN, UM SICH ZU KRISTALLISIEREN. INNERHALB EINER EINZIGEN ARBEIT LÄSST SICH NICHT ALLES ERFASSEN UND AUSPROBIEREN, SO DASS ICH VERSUCHE, ALLE MÖGLICHEN VARIANTEN DES THEMAS EINER SERIE DURCHZUSPIELEN.









SEIT LANGEM DENKE ICH ÜBER DAS
ZENTRUM, DIE PERIPHERIE UND DIE KANTEN
EINES BILDES NACH. WO SIND ÜBERHAUPT
DIE KÖRPERLICHEN, ZEITLICHEN UND
EMOTIONALEN KANTEN, WO DAS ZENTRUM
EINES KUNSTWERKES?







PK # 1,2,3,4 1987-88 Tempera auf Papier 36 x 48 cm



IM GEGENSATZ ZUM
LANGWIERIGEN
SCHAFFENS-
PROZESS
AUF DER
LEINWAND,
ENTSTEHEN
PAPIERARBEITEN
SEHR SCHNELL.
SIE UNTERSUCHEN
DIE MÖGLICHKEITEN
DES MALMATERIALS,
OFFENBAREN
DIE FOLGEN DER
INTUITION.











PTTXIV ##22,23,24,25 2006 Aquarell auf Papier 36 x 48cm









BIOGRAPHIE

1955

geboren in einer russischen Familie in Constantsa, Rumänien

1956

Übersiedlung mit der Familie nach Pawlowo-Posad, Gebiet Moskau

1978

Studienabschluss an der Moskauer Kunstschule

1984

Studienabschluss am Moskauer Surikow-Kunstinstitut

seit 1975

Ausstellungen in Moskau und anderen Städten der UdSSR

1980-1990

wohnt und arbeitet als freier Künstler in Moskau

seit 1988

Mitglied des Moskauer Künstlerverbands

seit 1990

wohnt und arbeitet als freier Künstler in Deutschland und Italien

seit 1996

wohnt und arbeitet in Köln und Moskau

EINZELAUSSTELLUNGEN (AUSWAHL)

1988

Städtische Ausstellungshalle, Moskau
Galerie Kaj Forsblom, Helsinki (Katalog)

1990

Galerie Boibrino, Stockholm

1991

Galerie von Loeper, Hamburg (Katalog)
Galerie Wullkopf, Darmstadt (Katalog)

1993

Galleria Seno, Mailand (Katalog)
Galleria Linea Arte Contemporanea, Florence

1994

International Images Gallery, Pittsburgh
Galleria Free Art Gallery, Turin
Galleria Tribeca Art, Mailand

1996

Galleria Seno, Mailand

1998

Galerie Rackey, Bad Honnef
Galerie Brehm, Köln

1999

Stiftung Burg Kniphausen, Wilhemshaven

2001

Galleria Filisetti Arte Contemporanea Crema

2002

Galerie Stracke, Köln.

2003

Staatliche Tretyakov Galerie, Moskau (Katalog)
Galerie Fine Art, Moskau

2004

Rheinisches Landesmuseum Bonn (Katalog)
Stiftung Gerhard-Hauptmann-Haus, Düsseldorf
IZO Gallery, London

2005

Museum Synagoge Gröbzig, Gröbzig
Museum of Modern Art, Moskau (Katalog)
Galerie Henseleit – Buchholz, Cologne

2008

Kunst aus Nordrhein-Westfalen, Aachen, (Katalog)
Galerie Ruarts, Moskau
Galleria Filisetti Arte Contemporanea, Caravaggio
Galerie Paperworks, Moskau

GRUPPENAUSSTELLUNGEN (AUSWAHL)

1987

Galerie Kostakis, Athen
Gallery de France, Paris (Katalog)
INTERART, Posen

1988

Studio Marconi, Mailand (Katalog)
Galleria Rinaldo Rotta, Genua
Kunsthalle Stiftung Henry Nannen, Emden (Katalog)
„Labyrinth“, Moskau
Sotheby's Auction Ausstellung, New-York - London - Paris -
Zürich - München - Moskau (Katalog)
Art Center, Imatra (Katalog)

1989

„Transformation“, Camden Art Center, London (Katalog)

1990

„The Quest for Self-Expression“, Columbus Museum of Art (Katalog)
„5 + 1 Pintores de Moscovo“, Fundacao de Serralves, Porto (Katalog)

1991

„Moscow - London 2“, Jill George Gallery, London
„The Quest for Self-Expression“, Weatherspoon Art Gallery
Arkansas Art Gallery
Low Art Museum
Wedworth Atheneum

1992

„Shared Earth“, Exhibition of artists from Russia
and England: Petersburg Museum
Aberdeen Art Gallery
Grundy Art Gallery, Blackpool
Wakefield Museum & Art Gallery
Usher Gallery, Lincoln
Salford Museum & Art Gallery
Museum für Angewandte Kunst, Moskau

1993

„Watching the Life“, Galleria 9 collone, Venice
„Landscape“, La Scuola, New-York (Katalog)

1994

„Cinque artisti contemporanei“, Galleria Marisa del Re – Living Art, Milan
„Summertime“, Galleria Art Valley 88, Forte del Marmi Galleria Tauro Art, Turin
Galleria Sorrenti, Novara
„Milano – Amburgo“, Galleria Tribeca Art, Mailand (Katalog)
„Landscapes 3“,
Museum of Art Timoteo Eduardo Navarro, Tucuman
„Oltre la grande soglia“, Galleria San Fedele, Mailand
„NOI-and the Conformists“, Nationalmuseum, Warschau
„NOI-and the Conformists“, The State Russian Museum, Sankt Petersburg

1995

„Oltre la grande soglia“, Castello San Giorgio, Orzinuovi (Katalog)

„Una collezione di Arte Russa moderna e contemporanea“,
Villa Zorn, Sesto San Giovanni, Mailand
„Vent d'Est“, Galleria Emiliani, Dieulefit

1996

Kunsthalle Henry Nannen, Emden

1997

Galerie de Buer, Amsterdam
Galerie Borzo, Hertogenbosch

1998

Galerie Frech-Rackey, Frankfurt a. M

1999

Stiftung Burg Kniphausen, Wilhemshaven

2000

„Inventario del Secolo“, Villa San Carlo Borromeo, Senago
Galleria Filisetti Arte Contemporanea Crema

2001

„Abstraktion- from Kandinsky till now“, Staatliches
Russisches Museum, Sankt Petersburg (Katalog)

2003

IZO Gallery, London
International Images Gallery, Pittsburgh

2004

Stella Art Gallery, Moskau
„Autobiografia di una galleria. Lo Studio Marconi 1965/1992“,
Fondazione Marconi, Mailand, (Katalog)

2007

Museo di Arte Contemporanea, Rovereto (Katalog)

ARBEITEN IN ÖFFENTLICHEN UND PRIVATEN SAMMLUNGEN

Staatliche Tretyakov Galerie, Moskau
Staatliches Russisches Museum, Sankt Petersburg
Kunstakademie, Moskau
Staatliches Kunstmuseum, Novosibirsk
Kunsthalle Stiftung Henry Nannen, Emden
Stiftung Burg Kniphausen, Wilhelmshaven
Zimmerli Museum, New-Jersey City
Moskauer Museum für Moderne Kunst, Moskau
Museum der Geschichte Moskaus, Moskau

Kunst aus Nordrhein-Westfalen, Kornelimünster, Aachen
Internationales Museum für verfolgte Kunst, Ashdod
Staatliches Zentrum für Zeitgenössisches Kunst, Moskau
Museo di Arte Contemporanea, Rovereto
Fondazione Marconi, Mailand

und in privaten Sammlungen in Russland, Finland, USA, Frankreich, Großbritannien,
Deutschland, Italien, Schweden, Belgien, Griechenland, Israel, Portugal, Polen, Holland,
Brasilien

BIBLIOGRAPHIE (AUSWAHL)

Olga Sviblova, „O trekh molodykh zhivopistsakh“, Koracy, Belgrad, # 9/10, 1986
Olga Sviblova, „Raboty molodykh „, NEDELYA, Moskau, #52, 1986
Shaun Caley, „To Russia with love“, Flash Art, #3 1986
Olga Sviblova, „XVII Molodezhnaja. O E. Dybskom“, Tvorchestvo #3, 1987
A. Parshchikov, „Proryv v noviznu“, Druzhba Narodov, Moskau, #6, 1987
Jean- Pierre Leonardini, „Eugene vent en poupe“, L'Humanite, 8.04.1987
„Art Contemporain Sovietique“ Galerie de France catalogue, FIAC 1987 Paris
Guido Russi, „L'effetto perestroika“. 2 interview. Gdp, 3 Giugno 1988
Luisa Somani, „Tutti i pennelli di Gorbï“, Gdp, 3 Giugno 1988
Matthew Cullerne Bown, „Russian avant-garde and contemporary Soviet art in Moscow“,
Sotheby's Art at Auction, 1988
„Russian Avant-Garde and Soviet Contemporary Art“ Sotheby's Auction catalogue 7.07.1988 Moskau
A. Bagaturyants, „Evgeni Dybsky“, Ausstellungskatalog, Galerie Kaj Forsblom, Helsinki, 1988
Gerhard Finckh, Henry Nannen „Glasnost. Die neue Freiheit der sowjetischen Maler“,
Ausstellungskatalog. Emden Kunsthalle, 1988
Olga Sviblova, „Zhivopis E. Dybskogo“, Iskusstvo, Moskau, #1, 1989
Matthew Cullerne Bown, „Contemporary Russian Art“, Phaidon press Ltd. 1989
„Russian 20th Century & Avant-Garde Art“, Phillips Auction catalogue 27.11.1989, London
David Thorp, „The Legacy of Authority“, Camden Art Centre, Exhibition catalogue, London 1989
Elena Kornetchuk, John Bowlit, „The Quest for Self-Expression“, Columbus Museum of Art, Ohio, 1990
Fernando Pernes, G. Nikitch, Bernardo Pinto de Almedia, „5 + 1 pintores de Moscovo“,
Fundacao de Serralves, Porto, 1990
José Sousa Machado, „Acaixa de Pandora“, Artes è Leilões, Lisboa, Portugal, N°7, 1990
Barbara Puhl „Evgeni Dybsky in der Galerie von Loeper“ Morgen Post, 26.01.1991
Evelyn Preuss, „Dybsky: Abseits der Massenschwemme“, Hamburger Abendblatt, 28.02.1991
„In breitem Pinselduktus“, htf, Die Welt, 22.03.1991
Isabel Fechter „Evgeni Dybsky“ Weltkunst, 01.06.1991
Contemporary Art, Sotheby's Auction catalogue, 6.10.1992, NewYork
Andrea B. del Guercio, Catalogo, Galleria Seno, Mailand, 1993
Michele Calderelli „Landscapes 3“, Flash Art, Italian Edition, #179 November 1993
Pier Paolo Castellucci, „Juliet“, Art Magazin, #64, Oct.-Nov. 1993
Abraham Ilein, Artspeak, New York, Jan.-Feb. 1994
Flash Art, Italian Edition, #181, Feb. 1994

The Sewickely Herald, 13.04.1994
Roberto Moroni, Corriere di Novara, 13.10.1994
Melisa Garzono, „Milano-Amburgo un volo astratto“, Corriere della Sera, Mailand, 7.12.1994
Karin Adelsbach, Kunsthalle in Emden Stiftung Henri und Eske Nannen, Prestel Verlag,
München-New-York, 1996
Ed Wingen, „Drie Kunstenaars op dezelfde golfengete“, Telegraph, Amsterdam, März 1997
Ed Wingen, „Een Bewijs van Vrindschap“, Kunstbeeld, Amsterdam, März 1997
Mary Winters, „Verlangen om ruimte weer te geven“, Brabants Dagblad, den Bosch,
Holland, März 1997
Ulli Seegers, „Evgeni Dybsky“ KölnerSkizzen, #1, 1999
The Russian Sale, Sotheby's Auction catalogue, 31.05.2001 London
Jürgen Raap, „Notizen zu den Arbeiten von Evgeni Dybsky“ Ausstellungskatalog, Staatliche Tretyakov
Galerie, Moskau, Kettler Kunst 2003
O. Wasiliadi, „Evgeni Dybsky, Zhivopis 1997-2002“, Iskusstvo, # 2, Moskau, 2003
M. Kravzova, „Evgeni Dybsky“, Artchronika, # 2, Moskau, 2003
A. Kovalev, „Perevod vremeni“, Stolichnoe revu, # 3, Moskau, 2003
Klaus Sebastian „Kerben in der Leinwand“, Rheinische Post, Düsseldorf, 12.02.04
MD „Faszination der paarweisen Darstellung“, Preussische Allgemeine Zeitung, Berlin, 31.01.04
Peter Daners „Der steinerne Weg hinter die Oberfläche“, Kölnische Rundschau, Köln, 25.02.04
Julia Weiner „Evgeni Dybsky“, Jewish Chronicle, London, 13.06.04
Johanna di Blasi „Inseln in einem Meer des Nichts“ Kölner-Stadt-Anzeiger, Köln, 2.06.05
Wibke von Bonin „Aus den Spuren der Zeit. Zu Kunst von Evgeni Dybsky“ Katalogartikel zu
Ausstellung „Evgeni Dybsky. Malerei 2004-2005. Moskauer Museum für Moderne Kunst. 2005
Alexey Parshchikov-Evgeni Dybsky „Über Alchimie, Liebe und Maßstab“
Kataloginterview „Evgeni Dybsky. Malerei 2004-2005. Moskauer Museum für Moderne Kunst. 2005

FILME

David Elliott „Arts and Glasnost“, BBC London, 1988
O. Sviblova, I. Pasternak, „Black square“, CSDF, Moskau, 1989



IMPRESSUM

Herausgeber Maria Engels · Kunst aus NRW · Abteigarten 6 · 52076 Aachen · Tel. 02408/6492 · www.kunst-aus-nrw.nrw.de
Texte Maria Engels, M. A., Kunst aus NRW, Aachen-Kornelimünster; Dr. Barbara M. Thiemann, Peter und Irene Ludwig Stiftung, Aachen
Dauer der Ausstellung 19.1. – 2.3.2008
Katalogkonzept Evgeni Dybsky
Fotos Selbstbildnisse und Atelierfoto: Evgeni Dybsky
Repro Rolf Simmerer
Gestaltung Anne Kettler
Gesamtherstellung DruckVerlag Kettler GmbH, Bönen

© 2008, bei den Autoren, dem Fotografen und dem Künstler

ISBN 9787-3-939825-78-4

KETTLER KUNST

www.druckverlag-kettler.com