

# Cumulus aus Europa : shot at breast height = auf Brusthöhe

Autor(en): **Szymczyk, Adam / Opstelten, Bram**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern**

Band (Jahr): - **(2007)**

Heft 81: **Collaborations Ai Weiwei, Cosima von Bonin, Christian Jankowski**

PDF erstellt am: **15.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-681224>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# CUMULUS

Aus Europa

IN JEDER AUSGABE VON PARKETT PEILT EINE CUMULUS-WOLKE AUS AMERIKA UND EINE AUS EUROPA DIE INTERESSIERTEN KUNSTFREUNDE AN. SIE TRÄGT PERSÖNLICHE RÜCKBLICKE, BEURTEILUNGEN UND DENKWÜRDIGE BEGEGNUNGEN MIT SICH – ALS JEWEILS GANZ EIGENE DARSTELLUNG EINER BERUFLICHEN AUSEINANDERSETZUNG.



## Shot at Breast Height

ADAM SZYMCZYK

*Eulalia Domanowska: You were talking about the consequences of your path. Earlier works...*

*Edward Krasinski: I hate the word "works"! [...] I animate what I have on hand. I do not create. [...]*

*ED: You are a master...*

*EK: I am no master!*

*ED: Can I still insist on using this term?*

*EK: Madam, I beg you! I just love it when a beautiful woman addresses me as master.*

*ED: Did you have a master?*

*EK: I did not meet my master, but I am under somebody's spell—a caricaturist named Steinberg. The drawing I like most is the one where he depicts himself. [...]<sup>1)</sup>*

ADAM SZYMCZYK is director of the Kunsthalle Basel. Together with Elena Filipovic, he is also curating the 5th Berlin Biennial of contemporary art which will take place in 2008.

In the current retrospective of Lee Miller's work at the Victoria & Albert Museum, one particular picture, which electrified me, is of a man inscribed in the arabesque of a garden hose, as if charming a rubber snake to uncoil from a spool, or drawing circles in the thin air above the lawn. The man is Saul Steinberg, and his photographic portrait by Lee Miller depicts his profession of contract draftsman—the mastery of his line turned to matter.

A similar sense of "line turned to matter" is present some fifteen years later in the work of Edward Krasinski, but in a very different social context, and under different political circumstances. The artist was already paying a lot of attention to line in his "surrealist" paintings and drawings of the

1950s. Later, in his linear sculptures of the 60s, his line became three-dimensional and was made present through objects like wooden spears, hooks, and sticks and with materials such as ropes, strings, and cables. In 1968, the artist discovered a new drawing utensil, blue adhesive tape, which enabled him to extend his line horizontally and paste it on all kinds of objects, both animate and inanimate, always at the height of 130cm.

Today Krasinski's work is understood mostly through the powerful images of the interior of his studio on the top floor of an apartment block in the center of Warsaw, which the artist first shared with and then inherited from his friend and mentor, the artist Henryk Stazewski in 1988. But the

locus of Krasinski's work of the 1960s and 70s is outside the city limits, in the wilderness and fields. His first experiments with blue tape took place in the garden adjoining a country house in the village of Zalesie, which belonged to the family of the artist's friend, Anka Ptazkowska. The blue tape marked trees and temporarily immobilized some of Krasinski's friends, who posed transfixed by the line crossing their bodies at breast height. Notably, 130 cm is the standard measurement, or DBH (diameter at breast height), used by foresters when measuring the diameter of a tree trunk in order to estimate its timber volume and age. One may speculate to what extent Krasinski's artistic experiments were conditioned by techniques and observations such as this one, drawn from ordinary life in the countryside.

In another beautiful conflation of high and low, during the sixth Koszalin Plein-Air exhibition in Osieki (1979), Krasinski's blue line was applied on a greenhouse and on the wall of a pigsty—pearls of avant-garde art literally thrown before swine. There are also some remarkable photographs showing Krasinski together with workers in a steel factory, during preparations for the 1st Biennial of Spatial Forms in Elblag (1965), a huge socialist exhibition of modernist public sculpture, in which artists were given

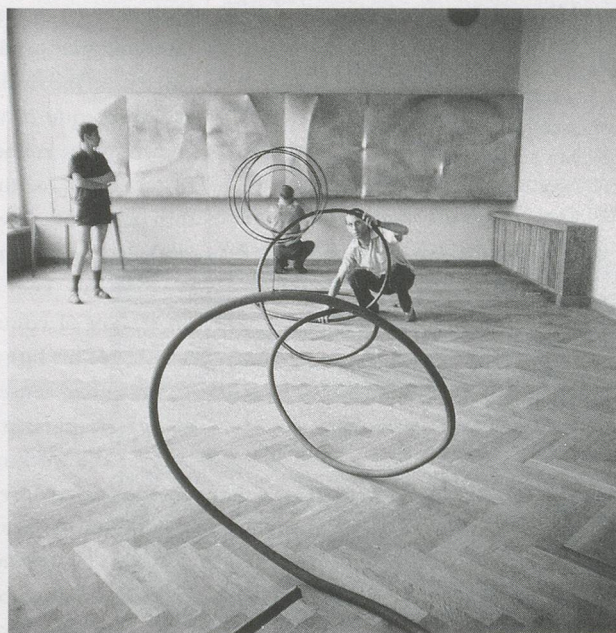
the opportunity to execute large-scale works using the factory's vast resources and technological know-how. In the image, Krasinski is portrayed as passive and relaxed, smiling and chatting with a small group of workers during a cigarette break. This is quite different from other artists in the show, who posed actively taking part in the process of manufacturing their work in the factory or directing the installation of finished work on location. Staging himself as an artist indistinguishable among the workers, but not working, Krasinski subtly emphasized the similarity between art-making and other labor—or rather the equal importance in both occupations of taking the occasional break.

To return to the Lee Miller exhibition, consider her last project for *Vogue* in 1953. The pictorial essay "Working Guests," which she had been working on for several years, consists of black-and-white photos taken at the artist's

countryside refuge, Farley Farm House in East Sussex, where she moved with her husband Roland Penrose in 1949. The photographs depict casually but elegantly dressed men and women—obviously notorious city dwellers of an artistic set—busying themselves with some work on the farm. The high-quality clothes reveal that the scenes are a choreographed extravaganza rather than straight reportage "taken from real life." But what is a "real" life, anyway? And so we see these actors in action: Alfred H. Barr, Jr., feeding pigs from a bucket, Max Ernst and Dorothea Tanning (her face hidden by a mane of dark hair) plucking weeds with surrealist gusto or carelessly combing the grass. The daily chores turn into a picnic and transform back again into work—the work of acting out a scene.

Consider for example how, in the 1930s, the surrealists carried the tradition of picnicking from genre painting

Edward Krasinski, *Art in Change of Time*, first symposium of artists and art scholars, Pulawy, 1966 / *Die Kunst im Wandel der Zeit*, erstes Symposium von Künstlern und Kunststudenten.  
(PHOTO: EUSTACHY KOSSAKOWSKI)



to actual gatherings in the open air—participating in reenactments, in a sense, of Manet's luncheon. Miller's *Vogue* project represents the same sort of gatherings but what makes them special is that the artists are not shown at work, struggling against a block of stone or dabbling in paint. Instead, they are doing nothing, daydreaming, enjoying their own company, exchanging seductive looks, and perhaps even forgetting their true selves under the trees.

The *Vogue* essay, compared with the laze of surrealist picnics, is staged and perverted, for what we witness there is labor, an idyll of simple labors in a quiet setting, away from the city, the air saturated with tender sunlight. Nevertheless, it is actually leisure in the costume of physical work, a repertoire of rhetorical gestures performed just for the camera, and after the work proper—the artistic work—has been finished. Note that all the actors in this pastoral play are either artists or belong to the art world; back then it was still called bohemia or, by some, the avant-garde. Lee Miller, as tired housekeeper, is the only one photographed while taking a rest. She is seen simply asleep on a couch, obviously having completed some work in the house. But even as she sleeps, she is working hard, modeling for *Vogue*.

Lee Miller's bohemian retreat in Sussex was originally there for a surrealist who had survived the war and sought refuge in the English landscape. The work on the farm offered this tormented soul a form of therapy—a return to simple and natural ways of life after the spasms of artistic creation, a meditative exercise aimed at restoring the balance destroyed by excessive lifestyles headed towards

burnout. But, more importantly, the idea of working on the farm corresponded to the need felt by the artists, after the horrors of war, to engage with society and the work of reconstruction. The idea of labor offered a symbolic remedy to the maladies of modern life and memories of recent atrocities. By performing manual labor, work normally done by others, the artists could start working again.

On the other side of the Iron Curtain, Edward Krasinski dealt with the theme of work in a similar manner, while in an entirely different context. Here, inside a socialist society, the ideology of work was that of a heroic deed, powered by the Stakhanovite ideal of achieving the impossible. Krasinski's concept of work appears to undermine this official national image. His countryside affair with the blue line takes place precisely at the historical moment when one faction in the ruling communist Polish United Workers' Party was beginning to play the anti-Semitic card in a dirty game of power, aimed at eliminating another faction, those who could be branded "Zionists" or "men of letters." The split between the workers and the intelligentsia was animated by the ruling communist regime. The organized workers' militia was sent to finish off the students' protest at Warsaw University. The Warsaw riots of March 1968 resulted in the imprisonment of young activists in the student opposition movement, while thousands of Polish intellectuals and professionals of Jewish origin were persuaded to leave the country with a one-way ticket.

At this moment Krasinski was designing the set for a grand ball at the manor in Zalesie, organized on June 2, 1968, by the critics and artists from the

circle of the Foksal Gallery. Under the melancholy title "Farewell to Spring," it was organized some two months before the Warsaw Pact intervention put an end to the Prague Spring. One of the props installed in the garden was Krasinski's *mise en scène* based on Pieter Bruegel's painting THE LAND OF COCAGNE (1567). Krasinski's three figures made of gray cloth stuffed with hay were lying under a tree, the perfect image of idleness in the land of milk and honey—which at that time Poland was not.

After graduating as an architect from the fascist Politecnico di Milano in 1940, Steinberg (who incidentally never went on to build a house) dedicated a great deal of effort to demonstrating the generative and transformative powers of line. His UNTITLED of 1948 is a portrait of a draftsman closed in a circuit of his own drawing, probably the "self-portrait" Krasinski referred to in the interview quoted above. Krasinski attended courses at the German Staatliche Kunstgewerbeschule (State School of Art and Crafts) in occupied Krakow in 1940–42 and never believed in art as a craft to be mastered; he, too, used line in a performative manner to implicate himself in a discussion of art and labor. In another interview, he said humbly that "it is the photographers who are the true artists." Artists are just working guests.

1) The interview was first published in Polish in *Obieg* 3–4 (1993): 21–3. English translation in: "Drôle d'interview. Edward Krasinski in conversation with Eulalia Domanowska, Stanislaw Cichowicz and Andrzej Mitan," *Edward Krasinski: Les mises en scène*, Sabine Breitwieser, ed., (Vienna: Generali Foundation, 2006), p. 33.



# Auf Brusthöhe

ADAM SZYM CZYK

*Eulalia Domanowska: Sie haben von den Konsequenzen Ihres Weges gesprochen. Frühere Arbeiten ...*

*Edward Krasinski: Ich kann das Wort «Arbeiten» nicht ausstehen ... [...] Ich hauche dem, was ich da habe, Leben ein. Ich erschaffe nichts. [...]*

*ED: Sie sind ein Meister ...*

*EK: Ich bin überhaupt kein Meister!*

*ED: Darf ich mir dennoch eine solche Bezeichnung erlauben?*

*EK: Oh, ich bitte Sie! Ich liebe es, wenn eine schöne Frau mich mit «Meister» anspricht.*

*ED: Hatten Sie Ihren Meister?*

*EK: Ich habe meinen Meister nicht gefunden, aber es gibt jemanden, dessen Bann ich mich nicht entziehen kann, nämlich den Karikaturisten Steinberg. Am besten gefällt mir die Zeichnung, auf der er sich selbst gezeichnet hat.<sup>1)</sup>*

In der Lee-Miller-Retrospektive, die zurzeit im Victoria & Albert Museum zu sehen ist, gibt es ein Bild, das mich elektrisiert hat: Es zeigt einen Mann innerhalb der Arabeske eines Gartenschlauchs, so, als würde er eine abgerollte Gummischlange beschwören oder in der Luft über dem Rasen Krei-

ADAM SZYM CZYK ist Direktor der Kunsthalle Basel. Gemeinsam mit Elena Filipovic ist er zudem Kurator der 5. Berlin-Biennale für zeitgenössische Kunst, die 2008 stattfinden wird.

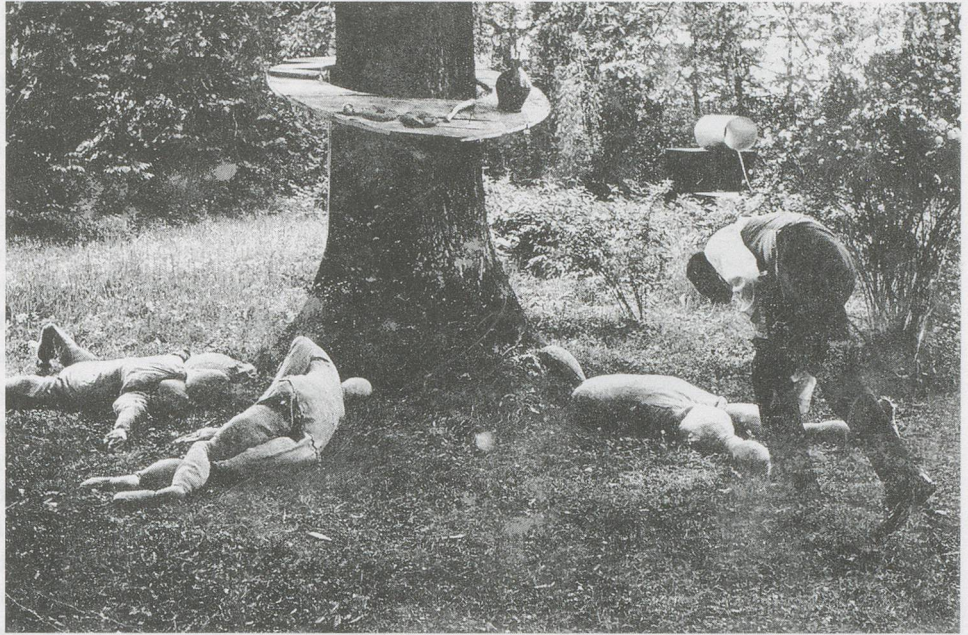
se zeichnen. Der Mann ist Saul Steinberg, und in Lee Millers Photographie verkörpert er seinen Beruf als Zeichner: seine meisterhafte Lineatur buchstäblich in Materie verwandelnd.

Einem ähnlichen Phänomen der «in Materie verwandelten Linie» begegnet man fünfzehn Jahre später – in einem ganz anderen gesellschaftlichen Kontext und anderen politischen Verhältnissen – im Werk von Edward Krasinski. Bereits in seinen «surrealisti-

schen» Gemälden und Zeichnungen der 50er-Jahre hatte er der Linie viel Aufmerksamkeit geschenkt. Später, bei seinen linearen Skulpturen der 60er-Jahre, wurde die Linie dreidimensional, verkörpert durch Objekte wie hölzerne Speere, Haken und Stöcke oder durch die Verwendung von Seilen, Schnüren und Kabeln. Im Jahr 1968 entdeckte der Künstler ein neues Material: blaues Klebeband, das es ihm erlaubte, die Linie horizontal zu ver-



LEE MILLER, SAUL STEINBERG FIGHTS WITH THE GARDEN HOSE IN A MANNER ALL HIS OWN, 1952. (PHOTO: LEE MILLER ARCHIVES, ENGLAND, 2008, ALL RIGHTS RESERVED)



*Edward Krasinski, Farewell to Spring, ball in Zalesie, 1968 / Frühling Ade, Ball in Zalesie.*

(PHOTO: EUSTACHY KOSSAKOWSKI)

längern und auf alle möglichen Gegenstände, belebte wie unbelebte, zu kleben, und zwar immer auf 130 Zentimeter Höhe.

Das Verständnis von Krasinskis Werk wird heute weitgehend bestimmt durch die eindrücklichen Bilder seines Ateliers im obersten Stockwerk eines Mietshauses im Zentrum Warschaws, das Krasinski zunächst mit seinem Freund und Mentor, dem Künstler Henryk Stazewski, teilte und anschliessend in den 80er-Jahren von ihm übernahm. Der Ort von Krasinskis frühem und reifem Schaffen der 60er- und 70er-Jahre befindet sich jedoch ausserhalb der Stadtgrenze – auf einem Feld. Die ersten Experimente mit blauem Klebeband fanden im Garten eines Landhauses in Zalesie statt, das der Familie von Anka Ptazkowska, der Freundin des Künstlers, gehörte. Das blaue Klebeband markierte Bäume und verurteilte

einige Freunde Krasinskis vorübergehend zur Reglosigkeit, da sie durch die in Brusthöhe quer über ihren Körper verlaufende Linie starr verharren mussten. Die Messung (des Umfangs) in 130 Zentimeter Höhe, ist wohlgerneht eine Standard-Messgrösse, die Förstern dazu dient, den Durchmesser eines Baumstammes zu bestimmen. Der DBH (Durchmesser auf Brusthöhe) ist ein Richtwert zur Schätzung des Holzvolumens wie auch des Alters von Bäumen. Man könnte darüber spekulieren, inwiefern Krasinskis künstlerische Experimente dem einfachen Leben auf dem Lande abgewonnen waren.

In einem grossartigen Zusammenspiel von hohem künstlerischen Anspruch und Alltagsbanalität wurde die blaue Linie während der 6. Koszalin-Pleinair-Ausstellung in Osieki (1979) auf einem Plastikgewächshaus und einem Schweinestall angebracht: Per-

len der Avantgarde, die buchstäblich vor die Säue geworfen wurden. Zudem gibt es einige bemerkenswerte Aufnahmen, die Krasinski während der Vorbereitungen für die erste Biennale der «Räumlichen Formen» in Elblag (1965) zusammen mit Arbeitern eines Stahlwerks zeigen. Diese Biennale war eine riesige sozialistische Schau moderner öffentlicher Plastik, bei der den teilnehmenden Künstlern die Gelegenheit geboten wurde, mit den technischen Möglichkeiten, die das Stahlwerk bot, grossformatige Arbeiten zu realisieren. Die Aufnahmen zeigen einen passiven und entspannten Krasinski, der während einer Zigarettenpause lächelnd mit einer kleinen Gruppe von Arbeitern plaudert – dies im Gegensatz zu den übrigen Künstlern, die auf entsprechenden Aufnahmen entweder tatkräftig am Prozess der Herstellung ihrer Arbeit im Stahlwerk



*Edward Krasinski, first interventions  
with blue scotch, Zalesie, 1969 /  
Erste Versuche mit blauem Klebeband.  
(PHOTO: EUSTACHY KOSSAKOWSKI)*

beteiligt sind oder aber den Aufbau ihrer fertigen Arbeit vor Ort beaufsichtigen. Indem er sich selbst als einen Arbeiter unter anderen inszenierte, unterstrich Krasinski die Ähnlichkeit künstlerischer und anderer Formen der Arbeit, oder besser gesagt, weil auf den Aufnahmen gar nicht gearbeitet wird, betonte er, wie wichtig es sei, ab und an eine Pause einzulegen.

Betrachten wir, um auf die Lee-Miller-Ausstellung zurückzukommen, ihr letztes Projekt für *Vogue* aus dem Jahr 1953. Der Bildessay «Working Guests» (Arbeitende Gäste), an dem sie mehrere Jahre lang arbeitete, bestand aus Schwarz-Weiss-Aufnahmen, entstanden im ländlichen Refugium der Künstlerin, dem Gehöft Farley Farmhouse in East Sussex, wohin sie 1949 mit ihrem Mann Roland Penrose gezogen war. Die Photos zeigen leger, aber elegant gekleidete Frauen und Männer, offensichtlich notorische Stadtbewohner vom künstlerischen Schlage, die sich mit Tätigkeiten auf dem Bauernhof abgeben. Die elegante Kleidung weist eher auf eine aufwändig choreografierte Inszenierung hin als auf eine dem richtigen Leben abgewonnene Re-

portage. Nur, wie würde reales Leben denn überhaupt aussehen? Dementsprechend beobachten wir sie: Alfred H. Barr, Jr., der mit einem Eimer in der Hand Schweine füttert, Max Ernst und Dorothea Tanning (das Gesicht der Letzteren verdeckt von einer dunkelhaarigen Mähne) in vollem surrealistischem Schwung beim Unkraut Jäten oder einfach beim nachlässigen Durchkämmen des Grases. Die täglichen Arbeiten gehen über in ein Picknick, das wiederum nach Arbeit aussieht, der Arbeit des Sich-in-Szene-Setzens.

Die Tradition des Picknicks ging von der Genremalerei über auf surrealistische Geselligkeiten, die Edouard Manets Frühstück im Freien nachstellten. Auch Lee Miller beteiligte sich an manchen dieser Gesellschaften und hielt sie auf Photos fest. Das Besondere an ihren Aufnahmen ist, dass sie Künstler nicht im Atelier zeigt, also nicht beim Kampf mit einem Steinquader oder beim Wüten mit Farbe, sondern im Gegenteil beim Nichtstun, vor sich hin träumend, das Für-sich-Sein genießend, verführerische Blicke wechselnd, vielleicht sogar selbstvergessen unter den Bäumen ruhend.

Der *Vogue*-Essay ist insofern gestellt und verfremdet, als er nicht den Müßiggang surrealistischer Picknicks zeigt, sondern die Arbeit. Wir sind Zeugen einer Idylle einfacher, bodenständiger Tätigkeiten in einer ruhigen, stadtfernen Umgebung, wo die Luft von zartem Sonnenlicht erfüllt ist. Es ist, um genau zu sein, die Musse im Gewand körperlicher Arbeit, bei der das Repertoire rhetorischer Gesten Arbeit suggeriert. Sämtliche Akteure in diesem Pastorale sind entweder Künstler oder gehören der Kunstszene an, ein Personenkreis, für den damals noch die Bezeichnung «Boheme» oder «Avantgarde» gängig war. Lee Miller als erschöpfte Hausfrau ist die Einzige, die beim Ausruhen festgehalten ist: Sie schläft auf einer Couch, offensichtlich nach getaner Arbeit. Doch selbst während sie schläft, arbeitet sie, nämlich als Modell für *Vogue*.

Lee Millers Boheme-Bauernhof in Sussex war die Zufluchtsstätte einer Surrealistin, die den Krieg überlebt hatte und in der englischen Landschaft ein Refugium suchte. Die Arbeit auf dem Hof bot den gequälten Geistern eine Art Therapie – eine Rückbesinnung auf das Einfache und Natürliche nach den fieberhaften Ausbrüchen künstlerisch-schöpferischer Tätigkeit, eine meditative Übung mit dem Ziel, das durch einen ausschweifenden Lebenswandel zerstörte Gleichgewicht wieder herzustellen. Zugleich aber, und das war vielleicht noch wichtiger, schien die Vorstellung von der Arbeit auf dem Bauernhof dem von den Künstlern verspürten Bedürfnis zu entsprechen, sich nach den Schrecken des Krieges mit den realen gesellschaftlichen Verhältnissen und der konkreten Arbeit des Wiederaufbaus zu befassen. Körperliche Arbeit schien ein symboli-

sches Heilmittel gegen die Übel des modernen Alltags und die Erinnerungen an die Gräueltaten der jüngsten Vergangenheit zu bieten. Indem sie Arbeit verrichteten, die normalerweise von anderen erledigt wurde, konnten die Künstler allmählich wieder zu ihrer eigenen Arbeit zurückkehren.

Jenseits des Eisernen Vorhangs, in einem völlig anderen Kontext, thematisierte Edward Krasinski «Arbeit» in einem scheinbar ähnlichen Sinn. Im real existierenden Sozialismus wurde Arbeit, befeuert durch ein stachanosches Ideal der Realisierung des Unmöglichen, als Heldentat ideologisiert. Seine Auffassung, wie sie sich in seinen künstlerischen Arbeiten niederschlägt und durch die Art und Weise ihrer Präsentation und Repräsentation vermittelt wird, scheint dieses offizielle Bild zu untergraben. Seine ländliche Affäre mit der blauen Linie findet just zu dem Zeitpunkt statt, als ein Lager innerhalb der regierenden Vereinigten Polnischen Arbeiterpartei in einem üblen Machtspiel auf antisemitische Propaganda setzt, um die als «Zionisten» und «Literaten» gebrandmarkten Angehörigen des anderen Lagers auszuschalten. Das kommunistische Regime beförderte den Bruch zwischen Arbeitern und Intelligenzija, und die Arbeitermiliz wurde herbeigerufen, um den Studentenprotesten an der Universität von Warschau ein Ende zu setzen. In der Folge der Warschauer Unruhen vom März 1968 landeten junge Aktivisten der oppositionellen Studentenbewegung im Gefängnis und wurden Tausenden von polnischen Intellektuellen und hoch qualifizierten Berufstätigen jüdischer Herkunft die Ausreise nahegelegt. In diesem Moment der Geschichte Polens entwickelt Krasinski seine Arbeiten mit der blauen Linie

und entwirft zugleich die Kulisse für einen grossen Ball auf dem Landgut in Zalesie, der am 2. Juni 1968 von den Kritikern und Künstlern des Kreises um die Galerie Foksal veranstaltet wird. Organisiert wird das Ereignis unter dem melancholischen Titel «Abschied vom Frühling» rund zwei Monate, bevor die Intervention des Warschauer Paktes dem Prager Frühling ein Ende setzt. Zu den im Garten aufgestellten Requisiten gehörte Krasinskis bittere Inszenierung des Gemäldes DAS SCHLARAFFENLAND (1567) von Pieter Bruegel. Drei Figuren aus mit Heu ausgestopftem grauem Sackleinen liegen unter dem Baum als Inbild des Müsiggangs in einem Land, in dem Milch und Honig fliessen.

Steinberg, der 1940 am faschistischen Politecnico di Milano ein Architekturstudium absolvierte und nie ein Haus baute, bemühte sich immer wieder zu zeigen, welche schöpferischen und formenden Kräfte der Linie innewohnen. Ein unbetitelt Blatt aus dem

Jahr 1948 zeigt einen Zeichner, der in einem von ihm selbst gezeichneten Kreis eingeschlossen ist – vermutlich das «Selbstporträt», von dem Krasinski im oben zitierten Interview spricht. Krasinski, der 1940–42 an der Kunstgewerbeschule im besetzten Krakau Kurse besuchte und nie der Ansicht war, dass Kunst ein zu erlernendes Handwerk sei, setzte die Linie in performativer Manier ein, um sich selbst in eine Diskussion über Kunst und Arbeit einzubringen. In einem Interview erklärte er bescheiden: «Die Photographen sind die wahren Künstler.» Künstler sind lediglich arbeitende Gäste.

(Übersetzung Bram Opstelten)

1) Dieses Interview erschien ursprünglich auf Polnisch in: *Obieg* (Warschau), Nr. 3/4 (1993), S. 21–23; deutsche Fassung in *Edward Krasinski. Les mises en scène*, Sabine Breitwieser (Hg.), Generali Foundation, Wien 2006, «Drôle d'interview. Edward Krasinski im Gespräch mit Eulalia Domanska, Stanislaw Cichowicz und Andrzej Mitan», S. 26.

ROLAND PENROSE, LEE MILLER, THE HOSTESS TAKES IT EASY, 1953 / DIE GÄSTGEBERIN RUHT SICH AUS.  
(PHOTO: LEE MILLER ARCHIVES, ENGLAND, 2008, ALL RIGHTS RESERVED)

