

Monika Sosnowska : the liquid modernity of Monika Sosnowska's sculptures = die flüchtige Moderne in den Skulpturen von Monika Sosnowska

Autor(en): **Mytkowska, Joanna / Niestuchowski, Warren / Rudolph, Andre**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(2012)**

Heft 91: **Yto Barrada, Nicole Eismann, Liu Xiaodong, Monika Sosnowska**

PDF erstellt am: **11.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680594>

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.

The Liquid Modernity of



MONIKA SOSNOWSKA, *exhibition view / Ausstellungsansicht*, 2012, Galerie Gisela Capitan, Cologne. (PHOTO: LOTHAR SCHNEPF)

Monika Sosnowska has constructed an autonomous language of sculpture out of a catalogue of abstract forms, but it is the imprint of the real that provides the tension within her objects and installations. The shapes her works take are always rooted in motifs drawn from existing buildings or architectural de-

JOANNA MYTKOWSKA cofounded the Foksal Gallery Foundation, Warsaw, in 1997 and was a curator at the Centre Pompidou, Paris, from 2006–08; since 2007, she has been director of the Museum of Modern Art in Warsaw.

tails, with their own nexus of meanings. These rational, functional, and socially useful structures are passed through the filter of artistic sensibility and, while meticulously reconstructed, are subverted, ridiculed, and treated with suspicion.

On several occasions, the artist has divulged her inspiration, reproducing a carefully amassed documentation of architectural artifacts.¹⁾ The images she gathers most often depict vernacular architecture, frequently in states of disrepair and ruin: abandoned buildings, neglected plots of land, vacant lots, ga-

Monika Sosnowska's Sculptures

JOANNA MYTKOWSKA

rages, and workshops; demolitions and degenerations; strange faded colors, alterations and adaptations, dysfunctional solutions. These are often areas of poverty and oblivion, at times merely aesthetic perversity. Although Sosnowska originally focused on spaces in her native Poland, 1970s and '80s Socialist Modernism in decline, in the past few years she has considered temporary constructions in Mexico and the entropy of American cities such as Detroit. In every case, the architecture has been defunctionalized and subjected to processes of disintegration and dereliction, making it uncanny.²⁾

One of Sosnowska's most direct statements on her relationship to the tradition of late modernism is her sculpture *RUINS* (2005), created for the exhibition "Luna Park, Fantastic Art" at the Villa Manin in Passafiume, Italy. Situated like some ancient fragment on the picturesque grounds of the villa, the sculpture represents the remains of an ordinary modernist building—a small wall with a green coat of paint along the lower portion—making reference to the squandered perfection characteristic of all ruins and to the leftovers of an impoverished modernism in particular. The equivocation can also be transposed to the social project inscribed in modernism. A fascination with standardized construction, readily available and inexpensive (if sometimes shabby), fades into a jeer at its limitations. The same goes for grassroots initiatives or informal architecture (often unlawfully constructed), improvement or beautification, all of which proliferated in the Polish housing projects of the time. In Sosnowska's work, these are transformed with attention and nostalgia, but at times take on grotesque features.

Sosnowska has also created numerous oppressive corridors, architectural constructions within the architecture of the museum. Inspired by Eastern European public buildings—schools, hospitals, prisons—these are unnaturally extended by the artist through perspectival shortening and turned into labyrinthine spaces (always with a green painted band), in a spirit of Orwellian critique. These installations, which bring with them something of a Kafkaesque atmosphere, invoke an architecture marked by trauma. But Sosnowska addresses the misery of "real" Socialism in lighter fashion in her references



MONIKA SOSNOWSKA, *exhibition view / Ausstellungsansicht*, 2012, *Galerie Gisela Capitain, Cologne*. (PHOTO: LOTHAR SCHNEPF)

to the makeshift, *Ersatz*, and fake, as in UNTITLED (2006), a sculpture exhibited at Kiasma, in Helsinki, that took the form of a leak, as if from a burst pipe, and dampened the ceiling and floor of the museum. Her interest in things that are impermanent, counterfeit, or impoverished—the difficulty of maintaining their equilibrium and the ease with which they are deformed—leads Sosnowska into zones of the exhausted discourse of modernity. This is also illustrated in a series of falling staircases, the most well known of which—UNTITLED (2010)—adorns the lobby of K21, in Düsseldorf. Meticulously reconstructed, this set of stairs was then crushed and twisted, so that what was a structural element now droops impotently as a merely decorative pattern. Wilted and flagging, it seems to have simply lost its vigor.

The act of translation—although never literal—from the streets to the museum or gallery has provided the artist with a unique arena for playing on and out these levels of meaning. For example, she has borrowed the forms of stalls from the Jarmark

Europa, a bazaar in Warsaw, presenting them in two versions: via literal quotation, which only a change of context rendered abstract (at Capitain Petzel, Berlin, 2009); and in the form of twisted “deconstructs” (at Galerie Gisela Capitain, Cologne, 2011). With this progression, the artist follows changes in the economy of forms: A stadium during the Communist era, the arena only became a market after 1989; in 2012, it was returned to its original purpose and, in an outburst of nationalist pride, renamed the National Stadium.

The artist employed a similar strategy of transposition in her 2011 exhibition “El Jardín” at Kurimanzutto, in Mexico City. But here architectural elements were not simply reconstructed. Instead, Sosnowska sought to re-create the mechanisms of urban entropy, transforming street lamps and garage doors into fantastic forms. At the same time, she probed the feeble and makeshift techniques that sidestep destruction through recycling, citing tires reconceived as planters and concrete slabs used to block parking spaces. What interests her is process, the unsteady



MONIKA SOSNOWSKA, *exhibition view / Ausstellungsansicht*, 2012, Galerie Gisela Capitain, Cologne. (PHOTO: LOTHAR SCHNEPF)

mechanics of such objects. This eponymous garden of extravagant forms, somehow alive, constitutes an analysis of the aesthetics of an imperfect modernism, an economy of means, or the lack thereof.

In two projects developed this year (for the Public Art Fund in New York and the Museum of Contemporary Art in Chicago), Sosnowska references a classic trope of modern architecture, the glass curtain wall. Invented by Martin Gropius, it was implemented for the first time in 1926 in the construction of the Bauhaus school in Dessau. While the original impetus of the glass curtain wall was to foster quick and cheap construction—a goal crucial to the modernist project developed by the Bauhaus—this was quickly modified as it began to be used mostly in commercial buildings, becoming an index of the rapid development of capitalism. The most striking example of this change in spirit is the Seagram building in New York. Designed by Mies van der Rohe and Philip Johnson in the years 1954–58, it employed expensive materials, and the curtain wall was cast in bronze. Sosnowska's models—full-size sculptures were unrealized for technical reasons—replicate fragments of the curtain walls from the school in Dessau and the Seagram building, which are then curled, kinked, and turned down like a lining. Analyzing the history of the architectural motif, the artist teases out the tension between a technological solution and one that is social, semantic, and functional, while inscribing herself in the progression of aesthetic and economic transformations.

The artist's engagement in studying the sources of modernism finds reflection in her working methods, technical solutions, and even in the nature of the firms she hires as fabricators. All of Sosnowska's sculptures and installations are manufactured in workshops engaged in everyday construction and by workers accustomed to producing ordinary architectural details or prefabricated elements, using the same tools and methods. For the construction of 1:1, her installation at the Venice Biennale in 2007, in which a late modernist standardized residential building was squeezed inside the Polish pavilion—itsself an example of the national modernist style—she collaborated with a “home factory,” a firm now nearly bankrupt.³ As part of Sosnowska's creative

process, after making a standard element—say, a staircase or a railing—the workers then “destroy” it, under her direction, using equipment such as forklifts and hydraulic presses. Thus, despite the artist's technical drawings and small paper models, the final result involves a great deal of chance. These methods of manufacture contrast with the ultimate effect: highly finished objects seemingly designed with great precision.

In many ways, Sosnowska's work harks back to the concept of modern sculpture delineated by Katarzyna Kobro in 1935:

*Sculpture should be approached like an architectural problem, a laboratory-like organization of methods for resolving space, organizing movement, and planning cities as functional organisms, making use of the accomplishments of modern art, science, and technology. It should be guided by a desire to achieve a supra-individual organization of society.*⁴

Sosnowska's vision is of a modernism reconciled to its defeat and stripped of its ambitions to create an order of things. Her position is defined as much by a desire for the continuity of the project of modernity as it is for its negation, as she investigates the shoals on which it can founder. Fluid passages between these two poles delineate the discursive field of the artist's interests. But this fluid, liquid modernity is above all tested in the form of sculpture.⁵ Each individual work tests the durability of the forms of modernity.

(Translation: Warren Niestuchowski)

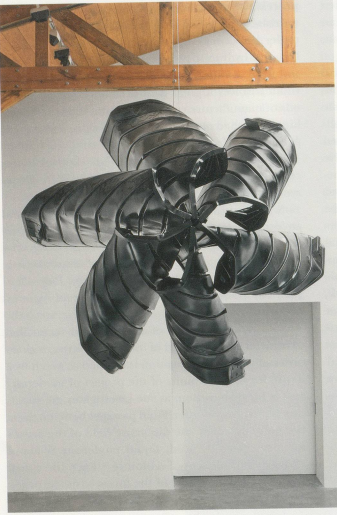
1) See *Monika Sosnowska: 1:1* (Cologne: Walther König, 2007), the catalogue of her work for the Polish Pavilion at the 52nd Venice Biennale (2007), as well as *Monika Sosnowska*, exh. cat. (Basel: Schaulager, 2008).

2) Here one could cite Martin Kippenberger's *Psychobuildings* (Cologne: Walther König, 1988), a book that collects instances of architectural and urban freakishness.

3) Home factories produced prefabricated, reinforced-concrete slabs and other elements needed for the style of residential construction popular in the Eastern bloc in the 1970s.

4) Katarzyna Kobro, “Dla ludzi niezdolnych do myślenia . . .” (For People Incapable of Thinking . . .), in *Forma*, no. 3 (1935), p. 14, reprinted in Katarzyna Kobro. *W setną rocznicę urodzin* (On the Hundredth Anniversary of Her Birth), exh. cat. (Łódź, Poland: Muzeum Sztuki, 1998).

5) The use of the words *fluid* and *liquid* derives from the later writings of Polish sociologist Zygmunt Bauman. See especially his *Liquid Modernity* (Cambridge, England: Polity Press, 2000).



MONIKA SOSNOWSKA, exhibition view /
Ausstellungssichten, "El Jardín," Kurimanzutto Gallery, Mexico D.F.
(PHOTO: MICHEL ZABÉ / OMAR LUIS OLGUÍN)





JOANNA MYTKOWSKA

Die flüchtige Moderne in den Skulpturen von Monika Sosnowska

Aus einem Katalog abstrakter Formen hat Monika Sosnowska eine autonome skulpturale Sprache entwickelt. Es ist der Abdruck des Realen, der den Objekten und Installationen ihre spezifische Spannung verleiht und ein beunruhigendes Spiel der Zeichen in Gang setzt. Immer lassen sich die Formen ihrer Arbeiten auf reale Bauten und architektonische Details – mit ihrem ganz eigenen Bedeutungszusammenhang – zurückführen. Diese rationalen, funktionalen und sozial nützlichen Strukturen werden gefiltert

JOANNA MYTKOWSKA ist Mitbegründerin der Foksal Gallery Foundation (1997). Sie war Kuratorin am Centre Pompidou (2006–2008) und seit 2007 ist sie die Direktorin des Museum für Moderne Kunst in Warschau.

durch die Sensitivität der Künstlerin. Und während sie diese minutiös rekonstruiert, wird deren vertraute Bedeutung untergraben, lächerlich gemacht und mit Misstrauen bedacht.

Bei verschiedenen Gelegenheiten hat die Künstlerin ihre Inspirationsquellen preisgegeben, indem sie sorgfältig zusammengestellte Dokumentationen architektonischer Artefakte in Katalogen abdrucken liess.¹⁾ Die Bilder, die sie sammelt, zeigen meist anonyme Architektur, oftmals ist sie baufällig oder bereits verfallen. Verlassene Gebäude, verahrloste Gelände, leere Grundstücke, Garagen, Lagerhallen, Buden, Werkstätten: Abriss oder Verfall. Eigentümlich verblasste Farben, Umbauten und dysfunktionale Lösungen. Meistens sind es Orte der Armut und

MONIKA SOSNOWSKA, exhibition views / Ausstellungsansichten, Captain Petzel, Berlin 2009. (PHOTO: ROMAN MÁRZ)



des Vergessens, manchmal nur der Vernachlässigung oder ästhetischen Perversion. Obwohl sie sich ursprünglich auf Orte in Polen konzentrierte, mit ihrer charakteristischen, soz-realistischen Endzeitlichkeit (die 70er- und 80er-Jahre), beschäftigt sie sich seit einigen Jahren mit behelfsmässigen Konstruktionen in Mexiko oder der Entropie amerikanischer Städte, wie sie etwa in Detroit sichtbar wird. Überall ist die Architektur ihrer Funktionen beraubt, dem Verfall und der Vernachlässigung überlassen und offenbart ihre eigentümliche Unheimlichkeit.²⁾

Eine von Sosnowskas unmittelbarsten Aussagen zur Beziehung zwischen Tradition und Spätmoderne gelang mit der Skulptur *RUINS* (2005), die im Rahmen der Ausstellung «Luna Park, Fantastic Art» (Villa Manin, Passarino) entstand. Nach Art einer antiken Ruine wurde sie im pittoresken Park der Villa errichtet, die Skulptur zeigt die Überreste eines modernistischen, anonymen Gebäudes: eine kleine Mauer, mit einem Streifen grüner Farbe im unteren Bereich – Hinweis auf die verpasste Vollkommenheit, die so charakteristisch ist für Ruinen und für eine armselige Moderne im Besonderen. Diese Faszination für das standardisierte, sofort verfügbare, preiswerte und zuweilen armselige Bauen mischt sich mit dem Spott über dessen Grenzen. Ähnliches gilt für die «Initiativen von unten» und die «Amateur-Architekten», diese typischen Verbesserungen und Verschönerungen, die man in polnischen Neubausiedlungen finden kann. Sosnowska verarbeitet sie in ihren Skulpturen mit Sorgfalt und Nostalgie, manchmal werden sie zu Ungeheuern oder nehmen groteske Züge an.

Sosnowska hat auch zahlreiche beklemmende Korridore entworfen, architektonische Konstruktionen innerhalb der Räume der Museen. Diese Flure sind inspiriert von der Architektur osteuropäischer öffentlicher Gebäude – Schulen, Krankenhäuser, Gefängnisse –, von der Künstlerin unnatürlich erweitert durch perspektivische Verkürzungen und verwandelt in Raumlabyrinth (immer mit dem charakteristischen grünen Band), im Geiste einer orwellschen Kritik. Diese Installationen mit ihrer kafkaesken Atmosphäre evozieren eine Architektur, die vom Trauma gezeichnet ist. Allerdings spricht die Künstlerin das Elend des Realsozialismus auch in spiele-



MONIKA SOSNOWSKA, *exhibition views /*
Ausstellungsansichten, Capitain Petzel, Berlin 2009.
(PHOTO: ROMAN MÁRZ)

rischen Formen an, indem sie etwa auf Provisorien, Imitationen und Schwindeleien anspielt. In diese Kategorie gehört eine Skulptur in Form von Wasserflecken, wie sie bei einem Rohrbruch entstehen, zu sehen an der Decke und auf dem Bodenbelag im Museum (UNTITLED, 2006, während der Kiasma in Helsinki). Ihr Interesse an unbeständigen, umgearbeiteten und armen Dingen, deren schwer aufrechtzuerhaltende Statik und schnelle Deformierbarkeit führen Sosnowska ins Gebiet eines erschöpften Diskurses über die Moderne. Dies wird sichtbar in einer Serie fallender Treppenhäuser; das bekannteste Beispiel UNTITLED (Ohne Titel, 2010) befindet sich in der Eingangshalle des K21 in Düsseldorf. Die minutiös rekonstruierte Treppe wurde gestaucht und ver-

dreht, die strukturierenden Elemente als dekoratives Muster. Verwelkt und erschlaft hat sie ihren Elan verloren.

Die Künstlerin nutzt diesen Akt der (nicht-wörtlichen) Übersetzung von der Strasse ins Museum oder die Galerie als einmalige Arena für das Spiel auf verschiedenen Bedeutungsebenen. So hat sie zum Beispiel die Formen der Verkaufsstände des Warschauer Jarmark Europa übernommen und in zwei Arbeiten gezeigt: als abstraktes Zitat in einem neuen Kontext (Ausstellung in der Capitain Petzel, 2009) und als verbogene «Destrukte» (Galerie Gisela Capitain, Köln, 2011). Mit dieser Steigerung folgte Sosnowska den Veränderungen der Ökonomie der Form: Ein Stadion aus der kommunistischen Ära wurde nach 1989 zu einem Markt; im Jahr 2012 wird es, in einer Woge von nationalem Stolz, zu einem Nationalstadion.

Eine ähnliche Strategie der Umkehrung wendete sie in der Ausstellung «El Jardín» in Kurimanzutto (Mexico City, 2011) an. Aber dieses Mal wurden die architektonischen Elemente nicht einfach rekonstruiert. Stattdessen versuchte Sosnowska die Mechanismen der städtischen Entropie neu zu schaffen, indem sie Strassenlampen, Garagentore in phantastische Formen verwandelte. Gleichzeitig untersuchte sie die schwachen und behelfsmässigen Techniken, die der Zerstörung durch Recycling entgegenwirken, indem sie Reifen zitierte, die als Blumenkübel verwendet werden, und Betonblöcke, die nun Parkplätze frei halten. Was sie interessiert, ist der Prozess, die unbeständigen Mechanismen, denen diese Objekte unterworfen sind. Dieser Garten der extravaganten, belebten Formen stellt eine Analyse der Ästhetik der unvollkommenen Moderne dar, eine Ökonomie der Bedeutung oder ihres Mangels.

In zwei Projekten, die sie dieses Jahr für den Public Art Found in New York und das Museum of Modern Art in Chicago entwickelt hat, galt ihr Augenmerk einem klassischen Motiv der modernen Architektur: der Vorhangfassade. Erfunden von Martin Gropius, kam sie erstmals 1926 beim Bauhaus in Dessau zur Anwendung. Bald veränderte sich ihre ursprüngliche Bedeutung – als Möglichkeit schnellen und preiswerten Bauens, das so wichtig für das Fortschritts-Projekt des Bauhauses war, wurde sie sehr rasch zu einem Element kommerzieller Architektur, zum Zeichen eines sich rasant entwickelnden Kapitalismus. Das evidenteste Beispiel dafür ist das New Yorker Seagram Building. Entworfen von Mies van der Rohe und Philip Johnson (1954–58), wurden für seine Konstruktion teure Materialien verwendet, so wurde das Skelett der Vorhangfassade aus Bronze gegossen. Sosnowskas Skulpturen in Originalgrösse blieben aus techni-



MONIKA SOSNOWSKA, *exhibition views /*
Ausstellungsansichten, Capitain Petzel, Berlin 2009.
 (PHOTO: ROMAN MÄRZ)

schen Gründen unvollendet, ihre Modelle, präzise nachkonstruierte Fragmente der beiden Fassaden in Dessau und New York, wurden zusammengerollt, geknickt und wie ein Innenfutter nach aussen gedreht. Indem sie die Geschichte eines architektonischen Motivs analysiert, fördert sie die Spannungen zwischen einer technischen und einer sozialen und funktionalen Lösung zutage. Zugleich aber schreibt sie sich ein in die Reihe der ästhetischen und ökonomischen Verwandlungen eines architektonischen Motivs.

Ihre Erforschung der Ursprünge der Moderne reflektiert sich auch in den Arbeitsmethoden, den technischen Lösungen und sogar in der Wahl der

Unternehmen, die ihre Arbeiten umsetzen. Sosnowskas Skulpturen und Installationen entstehen in Werkstätten, die normalerweise Bauelemente herstellen, ausgeführt von Arbeitern, die sonst architektonische Einzelemente oder Fertigteile produzieren, und unter Verwendung der gleichen Werkzeuge und Arbeitsmethoden. Für die Konstruktion ihrer Arbeit 1:1 (2007) an der Biennale in Venedig – ein standardisiertes, modernistisches Haus wurde in den Polnischen Pavillon gequetscht – arbeitete sie mit einer nahezu insolventen «Häuserfabrik» zusammen.³⁾ Der Herstellungsprozess besteht häufig in der Fertigung eines architektonischen Standardelements, zum Beispiel eines Treppenhauses oder eines Geländers.



MONIKA SOSNOWSKA, CONCRETE BALL / BETONBALL, 2008, Schaulager, Basel.
(PHOTO: MONIKA SOSNOWSKA)

Anschliessend werden diese, unter Anleitung der Künstlerin, «kunstvoll» zerstört, zum Einsatz kommen Gabelstapler und hydraulische Pressen. Trotz Sosnowskas technischen Zeichnungen und Modellen aus Papier ist das Produkt vom Zufall geprägt. Diese Herstellungsverfahren stehen im Kontrast zum schlussendlichen Effekt: vollendete, präzise entworfene Objekte.

Sosnowskas Arbeit knüpft ans Konzept der modernen Skulptur an, wie es etwa von Katarzyna Kobro 1935 beschrieben wurde:

Die Skulptur sollte eine architektonische Befragung sein, ein laborartiges Organisieren von Methoden, den Raum zu erschliessen, den Verkehr zu regeln, die Stadt als funktionalen Organismus aus den zeitgenössischen künstlerischen, wissenschaftlichen, technischen Möglichkeiten seiner Realisierung heraus zu planen – sie sollte Ausdruck der Bestrebungen zu einer überindividuellen Organisation der Gesellschaft sein.⁴⁾

Monika Sosnowskas Vision einer Moderne hat sich gewissermassen mit ihrem Scheitern versöhnt und ist von ihren Ordnungsvorstellungen befreit. Kennzeichnend für ihre Position sind sowohl der Wunsch nach Kontinuität als auch der Einspruch gegen das Projekt der Moderne und die Untersuchung seiner Untiefen. Das Changieren zwischen diesen Polen kennzeichnet das Feld der diskursiven Interessen der Künstlerin. Aber diese fließende, flüchtige Moderne wird vor allem auf dem Gebiet der Skulptur ausgetestet.⁵⁾ Jede einzelne Skulptur prüft die Formen der Moderne auf ihre Haltbarkeit.

(Aus dem Polnischen von Andre Rudolph)

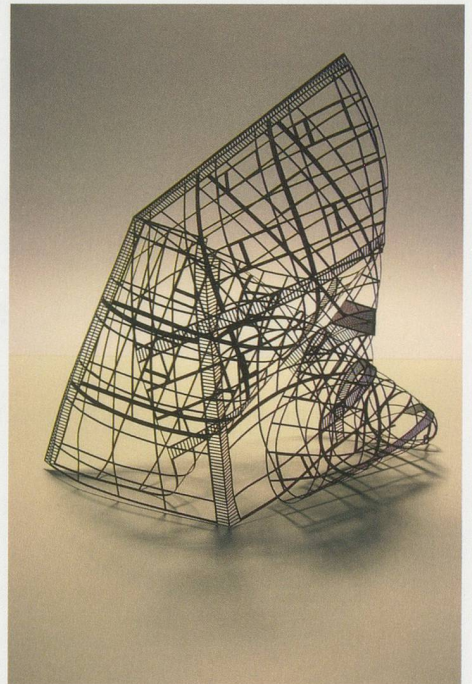
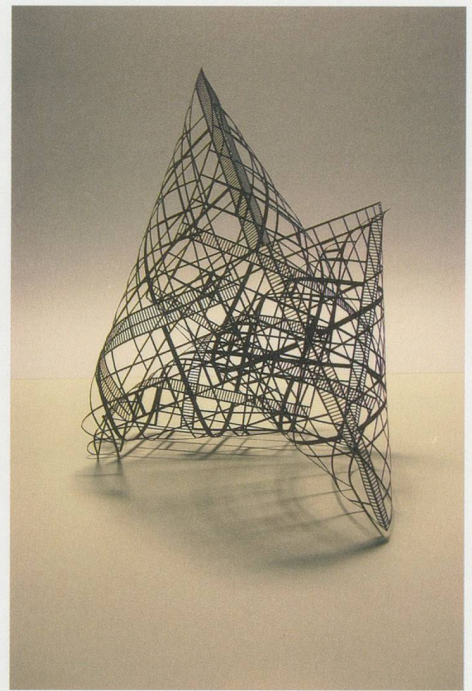
1) Siehe *Monika Sosnowska 1:1* (Walther König, Köln 2007), Katalog im Polnischen Pavillon, Biennale Venedig (2007) und *Monika Sosnowska*, Katalog zur Ausstellung im Schaulager (Basel 2008).

2) Man könnte hier die *Psychobuildings* (Walther König, Köln 1988) von Martin Kippenberger zitieren, ein Buch, das architektonisch-urbane Launen versammelt.

3) «Hausfabriken» stellten vorfabrizierte, betonverstärkte Platten her; beim Bau von Wohnhäusern im Ostblock weit verbreitet.

4) Katarzyna Kobro, «Dla ludzi niezdolnych do myslenia ...» [Für zum Denken unfähige Leute ...], in *Forma*, Nr. 3 (1935), S. 14, Nachdruck in *Katarzyna Kobro. W setną rocznicę urodzin* [Zum hundertsten Geburtstag], Ausstellungskatalog (Łódź, Muzeum Sztuki, 1998).

5) Der Gebrauch der Worte *fließend* und *flüchtig* leiten sich von den späten Schriften Zygmunt Baumans ab, siehe Zygmunt Bauman, *Flüchtige Moderne*, Edition Suhrkamp, Frankfurt 2003.



MONIKA SOSNOWSKA, *THE SKIN*, 2011, model / *DIE HAUT*, Modell.

(PHOTO: MONIKA SOSNOWSKA)