

Paulina Olowska : storytelling : Paulina Olowska and history in motion = erzählte Geschichte(n) in Bewegung

Autor(en): **Dziewaska, Marta / Rehkopf, Kurt**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(2013)**

Heft 92: **Collaborations Jimmie Durhan, Paulina Olowska, Helen Marten, Damian Ortega**

PDF erstellt am: **17.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-679830>

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.

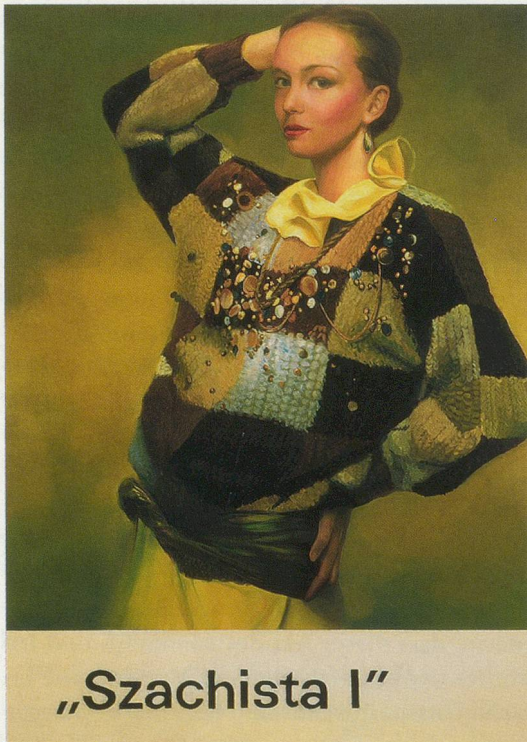
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

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.

Storytelling:

Paulina Ołowska
and History
in Motion



„Szachista I”

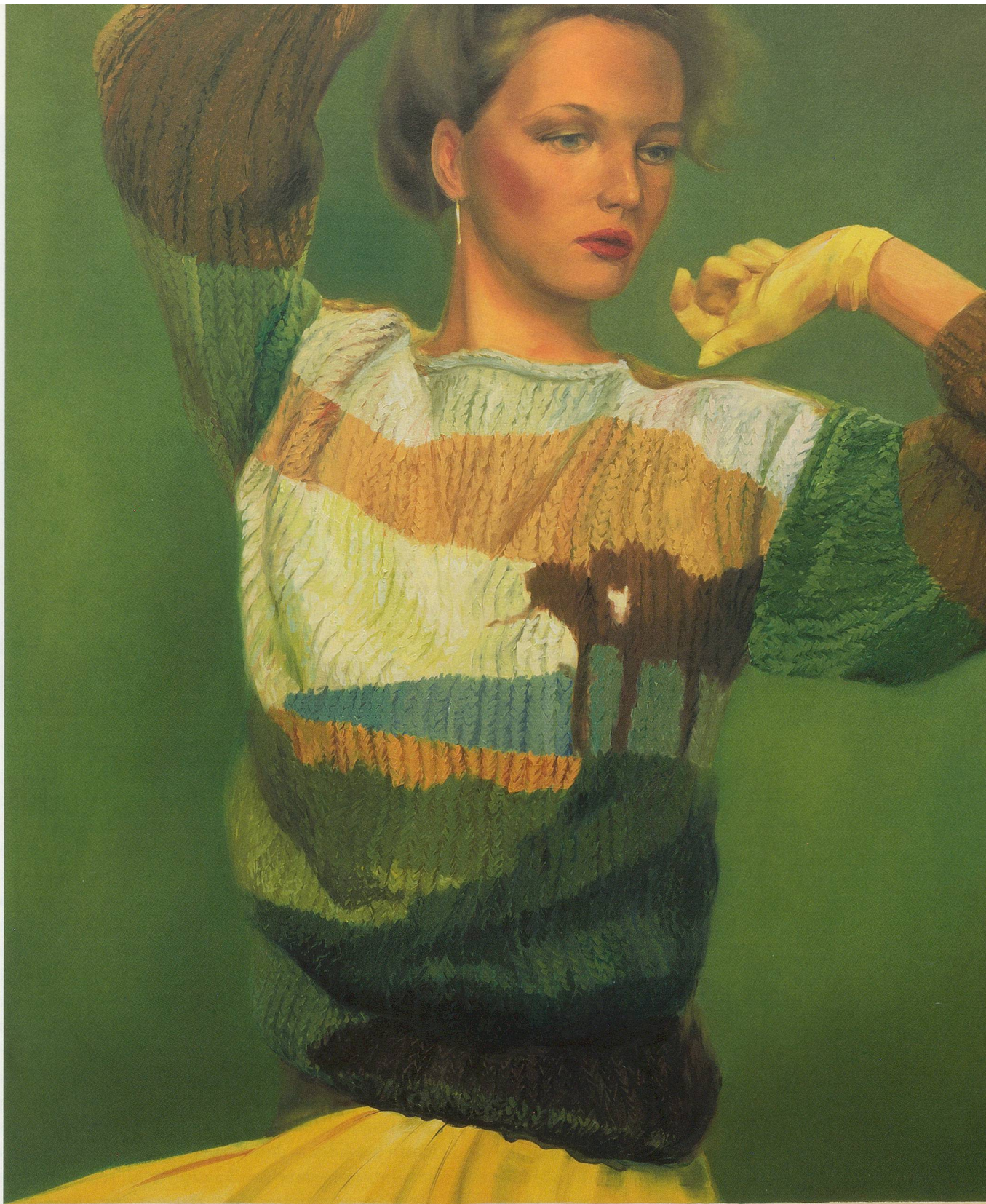
MARTA DZIEWAŃSKA is curator of research and publications at the Museum of Modern Art, Warsaw, and a PhD candidate in Philosophy at the Polish Academy of Sciences, also in Warsaw.

MARTA DZIEWAŃSKA

“Storytelling,” writes Hannah Arendt, “reveals meaning without committing the error of defining it.”¹⁾ In her essay devoted to the writer Isak Dinesen, storytelling is opposed to conceptual thought. According to Arendt, storytelling “recollects and ponders” instead of putting forth a notion of truth as revelation. A storyteller, by repeating the past (a “story” is by no means pure fantasy), not only unveils the past’s unknown, marginalized, or simply unnoted aspects, but transforms them: from “grief into lamentations” and from “jubilation into praise.”²⁾ Thus, the imagination is not necessarily linked to the creation of something new, an expression of personal invention; it is rather the capacity to observe the world from different perspectives and to represent the real or potential viewpoints of others.³⁾ “All she needed to begin with,” Arendt says of Dinesen, “was life and the world, almost any kind of world or milieu, for the world is full of stories . . . which wait only to be told.”⁴⁾

A return to the past is an essential element in Paulina Ołowska’s installations, paintings, and performances. NOVA POPULARNA (2003, with Lucy McKenzie) was an oblique reconstruction of an artists’

PAULINA OLOWSKA, PEJZAŻ / LANDSCAPE, 2010, oil on canvas, 68 7/8 x 49 1/4", from the series Applied Fantastic /
LANDSCHAFT, Öl auf Leinwand, 175 x 125 cm, aus der Serie Angewandte Phantastisch.



„Pejzaż”



PAULINA OŁOWSKA, ZOFIA STRYJEŃSKA, 2008, *installation view / Installationsansicht, Schinkel Pavilion, 5th Berlin Biennial for Contemporary Art.* (PHOTO: JENS ZIEHE)

salon or bohemian café, in which myths and clichés were revived with the introduction of contemporary elements such as feminist and antiglobalist slogans scratched into the tabletops. In 2006, inspired by an abandoned modernism, Ołowska reactivated a historical neon sign representing a volleyball player, the wholesomeness of sport, health, and movement, once again occupying the space reserved today for brands and logos. In collages from the same year, she blends style and aesthetics from American and Soviet propaganda magazines of the 1960s with imagery from the Polish punk movement of the '80s. Her canvases from 2010 celebrate the colorful sweaters and knitting patterns that appeared (accompanied by instructions) in Polish advertisements and postcards in the '80s, at a time when there was hardly anything in the stores to buy. Amplified in size, they recount history from a different vantage point. All of these

works set in motion a certain, constant sequence of recollection (memory), release (imagination), and an accompanying reinvention (storytelling).

If this thread can be found throughout Ołowska's multidisciplinary practice, it is of particular import to the multiple paintings in which she revisits past women artists. For her, these works are not merely nostalgic, nor only utopian (although she is not ashamed to use such terms). Instead, by recalling individual histories (with a small "h"), Ołowska discloses the renunciations and omissions in the rapid currents of History (with a capital "H"); and by imagining an alternative, she transgresses chronology, perturbing the image of the past as an immobile monolith. Such work on what has passed is for the

artist a way to excavate forgotten layers and, prospectively, a way to work *through* the experience of prior events; in the telling, she makes these events come to be again.

In the five large-format paintings that make up ZOFIA STRYJEŃSKA (2008), Ołowska invokes one of Poland's most acclaimed—and clichéd—painters of the interwar period. Stryjeńska's expressive, colorful works from the 1920s stretch across media and genres, blurring religious iconography with archaic myths in a folkloric style. Her personal story was that of a woman living on the cusp of two worlds: the nineteenth century and modernity. In her twenties, dressed as a man, she was admitted to the Academy of Fine Arts in Munich. As she wrote in her diary, "The masquerade was quite necessary, for neither in the Munich academy, nor in any other institution of higher learning, were women accepted."⁵⁾ Stryjeńska refused to be constrained by any social roles or rules. After World War II, she declined to join the Union of Visual Artists in Communist Poland and emigrated to Switzerland. Her work was assimilated into Polish popular culture, but she herself was forgotten.

Ołowska cites Stryjeńska, creating a series of replicas based on the earlier artist's paintings and gouaches. Her citing reflects a slight shift, though. The copies differ from the originals in two respects: Color is omitted, and the size is enlarged. Stryjeńska is not only a historical personage pulled from the past to whom Ołowska turns and returns; with her name set in quotation marks, she becomes the title of the story. This transference of a historical fragment to a completely different context is, from the point of view of chronology and linearity, a kind of intrusion and anachronism; it is a gesture not so much of conserving but of disturbing and tearing the past from the safe and secure continuum of history. In her quoting, Ołowska is not concerned merely with pointing out the omissions of History, thus indicating its porous structure, nor only with creating a montage of various temporalities for a shocking visual or theoretical effect. Her citation is a mix of old-fashioned melancholy, the romantic desire to avenge artists who were marginalized, as well as a pragmatic wish to recuperate the potential lying unused but still

active in those histories, which she seeks to endow with a new future.

The latter is possible only through the deployment of difference. For Ołowska not so much quotes Stryjeńska's history but consciously misquotes it. She manipulates the citation, pulling it out of the past and recounting it in her own way.⁶⁾ Depriving the original images of their color rearranges their accents and demonstrates what in these pictures interests her: the representation of nature, social stereotypes, and dress codes. At the same time, she personalizes Stryjeńska's work, presenting it in the grayscale in which she first encountered the paintings: as black-and-white reproductions in books. The change in format of the works, their amplification, even monumentalization, is just one more reinterpretation: A tale forgotten and missing from history is extracted by Ołowska and recollected, but not in order to weep over it. By putting it on a pedestal, she invests it with a *then* impossible future.⁷⁾



PAULINA OŁOWSKA, ZOFIA STRYJEŃSKA, 2008,
gouache on canvas, 90 1/2 x 94 1/2" /
Gouache auf Leinwand, 230 x 240 cm.

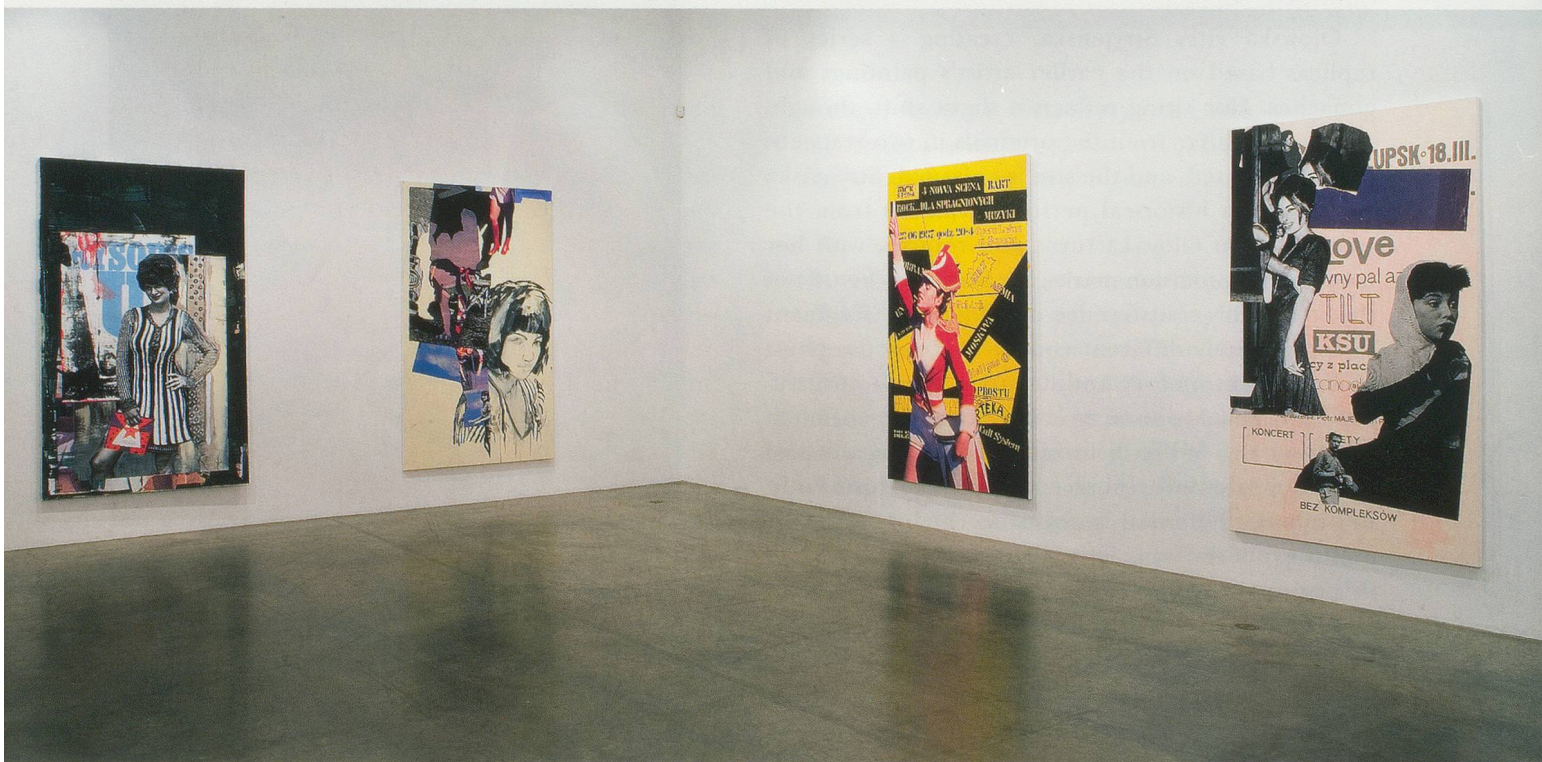
Similar gestures, identifications, and positionings occur in Ołowska's earlier paintings *ALINA SZAPOCZNIKOW IN HER STUDIO* (2001) and *PAULINE BOTY ACTS OUT ONE OF HER PAINTINGS FOR A POPULAR NEWSPAPER* (2006), both of which picture their subjects. In the former, Ołowska copies a photo of the Polish artistic pioneer who, in her brief career, experimented with materials and form, often casting parts of her own body. Szapocznikow is seen alone and at work, in a moment when she has nothing but her own presentiments to confirm her groundbreaking innovations.

In the 2006 painting, Ołowska recalls the British Pop artist who presented a highly sensual and playful self-image as a means of challenging her invisibility as an artist in the male mainstream of her times. Ołowska "quotes" a '60s British tabloid photo of Boty

taking off her top—a pose that itself "acts out" one of the artist's own canvases. But in Ołowska's painting, Boty stands beside the figure of an artist painting in her studio (an image borrowed from an '80s magazine), and they both loom large over views of the Manhattan skyline. All this is arranged into a tale: Pauline Boty coexists in the same canvas as a woman who, twenty years later, has more freedom to pursue an artistic career.

In these and other paintings, Ołowska harks back to creative women who have served as inspirations for her, but this gesture is never a one-way relationship where she simply draws on and recalls female icons from the past. On the contrary, the gesture always takes the form of a dialogue that, despite the fact that it is objectively uneven, is uncommonly vibrant. Her works feed on histories as on outmoded

PAULINA OŁOWSKA, "Nowa Scena," 2007, installation view / Installationsansicht, Metro Pictures, New York.





PAULINA OŁOWSKA, *ROCK AND ROLLA*, 2006,
acrylic and collage on canvas, 98 x 55" /
Acryl und Collage auf Leinwand, 248,9 x 139,7 cm.

even downright anachronism, create a “conversation” between artists that is enlivened and dynamized: The past is no longer merely referred to but interrogated. Access to it is possible only through a montage of observations and projections, imaginings and recalled dreams, and, hanging in the air, unfulfilled ambitions. These artists—who could not know their role in changing the position of women—are brought back by Ołowska and, through her recounting, they can continue where they were halted, speak where they were made silent, and become active players in the history of feminism. In this way, Ołowska’s works are stories, which, like those of Isak Dinesen, tell that the past is never truly passed but is always in motion.

(Translated from Polish by Warren Niesluchowski)

fashions, recalling and rescuing them from oblivion; at the same time, these histories are the very essence and *élan vital* of her entire oeuvre. Thus both sides seem to be fighting the same fight for existence, and their dialogue is not so much depicted as waged right before our eyes.

These multiple, zigzagging vectors lead to a configuration where reality—both past and present—is mixed with fiction. History recalled flows into the present moment, and Ołowska imagines her protagonists’ histories within her own. Such personalized relations and openness to temporal disturbances,

- 1) Hannah Arendt, *Men in Dark Times* (San Diego, New York, London: Harcourt Brace Jovanovich, 1968), p. 105.
- 2) Hannah Arendt, *Between Past and Future: Eight Exercises in Political Thought* (London: Penguin, 1993), pp. 260–61.
- 3) Cf. Wolfgang Heuer, “‘Imagination is the prerequisite of understanding’ (Arendt): The bridge between thinking and judging,” paper presented at the symposium “Hannah Arendt: Filosofia e Totalitarismo,” Università degli Studi di Bari, Italy, 2005, p. 7; online at http://wolfgang-heuer.com/online-publikationen/heuer_wolfgang_imagination_bari.pdf (accessed February 19, 2013).
- 4) Arendt, *Men in Dark Times*, p. 97.
- 5) See D. Jarecka, “Twarze” (Faces), *Gazeta Wyborcza, Wysokie Obcasy* (High Heels) supplement, November 23, 2008, p. 14.
- 6) It is worth noting that when Arendt writes on Dinesen, she not only cites and discusses her but also incorporates elements of the writings into her own text.
- 7) In this context, see Isla Leaver-Yap’s inspirational essay, “Paulina Ołowska: And It Is Time” in *Map*, Summer 2008, pp. 36–41.



PAULINA OŁOWSKA, PAULINE BOTY ACTS OUT ONE OF HER PAINTINGS FOR A POPULAR NEWSPAPER, 2006, oil, acrylic, paper on canvas, 86 5/8 x 59" /
PAULINE BOTY FÜHRT EIN GEMÄLDE FÜR EINE ZEITUNG AUS, Ölmalerei, Acryl, Papier auf Leinwand, 220 cm x 150 cm.

MARTA DZIEWAŃSKA

Erzählte Geschichte(n) in Bewegung

«Das Geschichtenerzählen», schreibt Hannah Arendt, «enthüllt den Sinn, ohne den Fehler zu begehen, ihn zu benennen».¹⁾ In ihrem Essay über die dänische Schriftstellerin Isak Dinesen (eigentlich Karen Blixen, geb. Dinesen, im deutschsprachigen Raum besser bekannt unter dem Namen Tania Blixen) stellt sie das Geschichtenerzählen dem konzeptuellen Denken gegenüber. Für Arendt lebt das Geschichtenerzählen davon, dass «du dich erinnerst» und «darüber nachdenkst», anstatt ein Konzept von Wahrheit als Enthüllung zu präsentieren. Indem eine Geschichtenerzählerin die Vergangenheit wiederholt (eine «Geschichte» ist beileibe keine pure Phantasie), enthüllt sie nicht nur deren unbekanntes, marginalisierten oder schlicht unbeachteten Aspekte, sondern verwandelt sie auch: Arendt nennt dies die «Verklärung des Leids in der Klage» und «des Jubels in der Lobpreisung».²⁾ Die Vorstellungskraft ist folglich nicht unbedingt daran gebunden, etwas Neues zu schaffen, ist also nicht Ausdruck der persönlichen Erfindungsgabe, sondern vielmehr die Fähigkeit, die Welt aus unterschiedlichen Perspektiven

MARTA DZIEWAŃSKA ist Kuratorin für Forschung und Publikationen am Museum für Moderne Kunst in Warschau und Promovendin der Philosophie an der Polnischen Akademie der Wissenschaften, ebenfalls in Warschau.



PAULINA OŁOWSKA, POLITYKA NEWSPAPER, 2006, acrylic and collage on canvas, 48 x 36" / POLITYKA ZEITUNG, Acryl und Collage auf Leinwand, 121,9 x 91,4 cm.



LUCY MCKENZIE, PAULINA OŁOWSKA, NOVA
POPULARNA, 2003, installation view /
Installationsansicht, Warsaw.

zu betrachten und die wirklichen oder potenziellen Standpunkte anderer darzustellen.³⁾ «Zum Geschichtenerzählen», so Arendt über Dinesen, «brauchte sie nur das Leben und die Welt, fast jede Art Welt oder Milieu; denn die Welt steckt voller Geschichten, ... die nur darauf warten, erzählt zu werden».⁴⁾

Die Rückkehr in die Vergangenheit ist ein wesentlicher Bestandteil der Installationen, Gemälde

und Performances von Paulina Ołowska. NOVA POPULARNA (2003, mit Lucy McKenzie) war die indirekte Rekonstruktion eines Künstlersalons oder Bohème-Cafés, in dem Ołowska mit zeitgenössischen Elementen wie feministischen Slogans oder Antiglobalisierungsparolen, die in die Tischflächen geritzt waren, Mythen und Klischees wieder aufleben liess. Inspiriert von einem aufgegebenen Modernismus, reaktivierte sie 2006 ein historisches Neonschild, das eine Volleyballspielerin darstellt, und eroberte so der heilsamen Wirkung von Sport, Bewegung und gesundem Lebenswandel einen Raum zurück, der heute Marken und Logos vorbehalten ist. In Col-

lagen aus dem gleichen Jahr vermengt sie Stil und Ästhetik von amerikanischen und sowjetischen Propagandazeitschriften der 1960er-Jahre mit Bildern der polnischen Punkbewegung aus den 80ern. Ihre Gemälde von 2010 feiern die farbenfrohen Pullover und Strickmuster, die in den 80er-Jahren (inklusive Strickanleitungen) in polnischen Werbeanzeigen und auf Postkarten erschienen – zu einer Zeit, als es in den Geschäften so gut wie nichts zu kaufen gab. In der vergrösserten Leinwandversion erzählen sie Geschichte aus einem anderen Blickwinkel.

Alle diese Werke setzen eine gewisse gleichbleibende Abfolge von Rückbesinnung (Erinnerung), Befreiung (Vorstellungskraft) und begleitender Neuerung (Geschichtenerzählen) in Gang.

Dieser rote Faden zieht sich nicht nur durch Olowkas gesamtes medienübergreifendes Werk, sondern ist auch von besonderer Bedeutung für die zahlreichen Gemälde, die sie Künstlerinnen vergangener Tage widmet. Für Olowska sind diese Arbeiten weder pure Nostalgie noch reine Utopie (auch wenn sie sich nicht scheut, solche Begriffe zu benutzen). Indem sie individuelle Geschichten aufgreift, legt die Künstlerin vielmehr die Verleugnungen und Auslassungen im reissenden Strom der Geschichte offen; und indem sie sich Alternativen ausmalt, durchbricht sie die Chronologie der Ereignisse und stört das Bild, wonach die Vergangenheit ein unbeweglicher Monolith ist. Solche Arbeiten über Vergangenes stellen für Olowska einen Weg dar, vergessene Schichten der Historie freizulegen und sich, prospektiv gesehen, *durch* die Erfahrungen früherer Ereignisse hindurchzuarbeiten. Im Akt des Erzählens lässt sie diese Ereignisse wieder aufleben.

Die fünf grossformatigen Gemälde, aus denen die Reihe ZOFIA STRYJEŃSKA (2008) besteht, sind Olowkas Hommage an eine der meistbeachteten – und mit den meisten Klischees behafteten – polnischen Künstlerinnen der Zwischenkriegsjahre. Stryjeńskas expressive und farbenprächtige Werke aus den 1920er-Jahren erstrecken sich über verschiedene Medien und Gattungen und vermischen in folkloristischem Stil religiöse Ikonographie mit archaischen Mythen. Die Geschichte der Künstlerin war die einer Frau an der Schwelle zwischen zwei Welten: dem 19. Jahrhundert und der Moderne. Im Alter von

20 Jahren erhielt sie, als Mann verkleidet, einen Studienplatz an der Akademie der Bildenden Künste in München. Wie sie ihrem Tagebuch anvertraute, «war die Maskerade durchaus notwendig, denn weder an der Münchner Akademie noch an irgendeiner anderen höheren Lehranstalt waren Frauen zugelassen.»⁵⁾ Stryjeńska lehnte jegliche Einschränkung durch gesellschaftliche Rollen oder Vorschriften ab. Nach dem Zweiten Weltkrieg weigerte sie sich, dem Verband der polnischen bildenden Künstler im kommunistischen Polen beizutreten und emigrierte in die Schweiz. Danach wurden ihre Werke von der polnischen Populärkultur vereinnahmt, während die Künstlerin selbst in Vergessenheit geriet.

In Serie von Replikaten nach den Gemälden und Gouachen von Stryjeńska, zitiert Olowska ihrer Vorläuferin. Ihre Zitierweise verrät jedoch leichte Abwandlungen, sodass sich die Kopien von den Originalen in zweierlei Hinsicht unterscheiden: Sie sind grösser und kommen ohne Farben aus. Stryjeńska ist nicht nur eine historische Persönlichkeit aus der Vergangenheit, der Olowska sich zuwendet und zu der sie zurückkehrt, sondern wird mit ihrem in Anführungszeichen gesetzten Namen auch zum Titel der Geschichte. Diese Übertragung eines historischen Fragments in einen vollkommen anderen Kontext stellt aus der Perspektive von Chronologie und Linearität eine Art anachronistischen Eingriff dar; sie ist weniger eine Geste des Konservierens als vielmehr des Aufrührens von Vergangenheit, die aus der Sicherheit und Geborgenheit ihres Geschichtskontinuums gerissen wird. In ihren Zitaten geht es Olowska weder darum, einzig die Versäumnisse der Geschichte herauszustellen und so auf deren löchrige Struktur hinzuweisen, noch um eine einfache Montage von verschiedenen Zeitlichkeiten mit schockierender visueller oder gedanklicher Wirkung. Nein, die Zitate sind eine Mischung aus altmodischer Wehmut und dem romantischen Wunsch nach Vergeltung für die an den Rand gedrängten Künstlerinnen mit dem pragmatischen Ziel, das ungenutzte, in diesen persönlichen Geschichten verborgene, aber immer noch aktive Potenzial wiederzubeleben und ihm eine neue Zukunft zu schenken.

Letzteres ist nur durch den gezielten Einsatz von Verschiebungen möglich. Denn Olowska zitiert Stry-

jeńskas Geschichte nicht wirklich, sondern zitiert sie eher bewusst falsch. Sie manipuliert das Zitat, indem sie es der Vergangenheit entreisst und auf ihre eigene Weise neu erzählt.⁶⁾ Die Originalbilder ihrer Farbigekeit zu berauben, verschiebt ihre Akzente und veranschaulicht, welches Interesse die Künstlerin an ihnen hat; die Darstellung von Natur, gesellschaftlichen Klischees und Kleiderordnungen rückt hier in den Vordergrund. Gleichzeitig personalisiert Olowska Stryjeńska Werk, indem sie es in denselben Graustufen präsentiert, in denen die Gemälde ihr erstmals begegnet sind: als Schwarz-Weiss-Reproduktionen in Büchern. Das geänderte Format der Werke, ihre Vergrößerung, ja, Monumentalisierung ist nur eine weitere Neuinterpretation: Olowska ringt der Historie zwar eine vergessene und verschollene Geschichte ab und erinnert an sie, will darüber jedoch keine Tränen vergiessen, sondern verleiht ihr, indem sie sie auf einen Sockel stellt, eine *damals* unmögliche Zukunft.⁷⁾

Ähnliche Gesten, Identifikationen und Verortungen kommen auch in Olowskas früheren Gemälden ALINA SZAPOCZNIKOW IN HER STUDIO (Alina Szapocznikow in ihrem Atelier, 2001) und PAULINE BOTY ACTS OUT ONE OF HER PAINTINGS FOR A POPULAR NEWSPAPER (Pauline Boty führt für eine Boulevardzeitung eines ihrer Gemälde auf, 2006) vor, die jeweils die titelgebende Künstlerin zeigen. Im erstgenannten Werk kopiert Olowska eine Photographie der polnischen Kunstpionierin Szapocznikow, die in ihrer kurzen Laufbahn mit Formen und Materialien experimentierte und häufig Abgüsse von Teilen des eigenen Körpers herstellte. Szapocznikow ist bei der Arbeit zu sehen – alleine mit ihren Ahnungen, die ihre bahnbrechende Innovationskraft vorwegnehmen.

In dem Gemälde von 2006 erinnert Olowska an die britische Pop-Art-Künstlerin Pauline Boty, die den von Männern dominierten Mainstream ihrer Zeit – und ihre Unsichtbarkeit als KünstlerIN – mit einem äusserst sinnlichen und spielerischen Selbstbild in Frage stellte. Olowska «zitiert» ein Photo aus der britischen Klatschpresse der 60er-Jahre, auf dem Boty ihr Oberteil auszieht – und mit dieser Pose eines ihrer eigenen Gemälde «aufführt». Doch in Olowskas Werk steht neben Boty die Figur einer Malerin bei

der Arbeit in ihrem Atelier (ein Bild aus einer 80er-Jahre-Zeitschrift), und beide Figuren ragen weit über Ansichten der Skyline von Manhattan empor. All diese Elemente sind zu einer Geschichte arrangiert: Pauline Boty lebt auf ein und derselben Leinwand wie eine Frau, die – zwanzig Jahre später – mit grösserer Freiheit eine künstlerische Laufbahn verfolgen kann.

In diesen und anderen Gemälden greift Olowska auf kreative Frauen zurück, die sie inspirierten. Doch niemals stellt ihre Geste eine einseitige Beziehung dar, in der weibliche Ikonen aus der Vergangenheit einfach herangezogen werden, um sich ihrer zu erinnern. Im Gegenteil: Die Geste nimmt stets die Form eines Dialogs an, der trotz der objektiven Ungleichheit der Beteiligten ungewöhnlich lebhaft ist. Olowskas Werke leben von Geschichten und veralteten Moden, rufen sie in Erinnerung und bewahren sie vor dem Vergessen; gleichzeitig bilden diese Geschichten und Moden den eigentlichen Kern und *élan vital* des gesamten Œuvres. Beide Seiten kämpfen denselben Kampf ums Überleben, und ihr Dialog wird weniger abgebildet als vielmehr direkt vor unseren Augen ausgetragen.

Diese multiplen, im Zickzack verlaufenden Vektoren führen zu einer Konstellation, in der sich vergangene und aktuelle Realitäten mit Fiktion mischen. Erinnernte Geschichte mündet in den gegenwärtigen Moment, und Olowska imaginiert die Geschichten ihrer Protagonistinnen im Rahmen ihrer eigenen. Solche personalisierten Beziehungen und die Offenheit für ein zeitliches Durcheinander, ja selbst für regelrechte Anachronismen, schaffen eine lebendige und dynamische «Unterhaltung» zwischen den Künstlerinnen: Die Vergangenheit ist nicht länger nur Bezugspunkt, sondern wird befragt. Den Zugang zu ihr ermöglicht allein ein Gefüge von Beobachtungen und Projektionen, von Vorstellungen, ins Gedächtnis gerufenen Träumen und, über allem schwebend, unerfüllten Sehnsüchten. Olowska holt «ihre» Künstlerinnen – die nicht wissen konnten, inwieweit sie selbst die Stellung der Frau verändern würden – aus der Vergangenheit zurück; indem sie von ihnen erzählt, können diese Frauen dort weitermachen, wo sie aufgehalten wurden, können sprechen, wo man sie zum Schweigen gebracht hat, und



zu aktiven Mitspielerinnen in der Geschichte des Feminismus werden. Auf diese Art sind Ołowskas Werke selbst Geschichten, die – wie die Geschichten von Isak Dinesen – davon erzählen, dass die Vergangenheit niemals wirklich vergangen ist, sondern immer in Bewegung.

(Übersetzung: Kurt Rehkopf)

- 1) Hannah Arendt, «Isak Dinesen», in *Menschen in finsternen Zeiten*, hrsg. von Ursula Ludz, Piper, München 2012, S. 130.
- 2) Hannah Arendt, «Wahrheit und Politik», in *Zwischen Vergangenheit und Zukunft: Übungen im Politischen Denken I*, Piper-Verlag, München 2012, S. 368.
- 3) Vgl. Wolfgang Heuer, «Imagination is the prerequisite of understanding» (Arendt): The bridge between thinking and judging», Vortrag für das Symposium «Hannah Arendt: Filosofia e Totalitarismo», Università degli Studi di Bari, Italien 2005, S. 7,

PAULINA OŁOWSKA, SZAPOCZNIKOW IN HER STUDIO, 2001, oil on canvas, 11 7/8 x 15 3/4" / SZAPOCZNIKOW IN IHREM ATELIER, Öl auf Leinwand, 30 x 40 cm.

http://wolfgang-heuer.com/online-publikationen/heuer_wolfgang_imagination_bari.pdf (letzter Zugriff: 30. Januar 2013).

4) Arendt, «Isak Dinesen», S. 119.

5) Siehe D. Jarecka, «Twarze» (Gesichter), *Gazeta Wyborcza*, Beilage *Wysokie Obcasy* (High Heels), 23. November 2008, S. 14.

6) Es ist bemerkenswert, dass Hannah Arendt, wenn sie über Isak Dinesen schreibt, diese nicht nur zitiert und bespricht, sondern auch Elemente aus Dinesens Schriften in ihren eigenen Text einfließen lässt.

7) Siehe in diesem Zusammenhang den inspirierenden Essay von Isla Leaver-Yap, «Paulina Ołowska: And It Is Time», in *MAP* (Glasgow), Sommer 2008, S. 36–41.