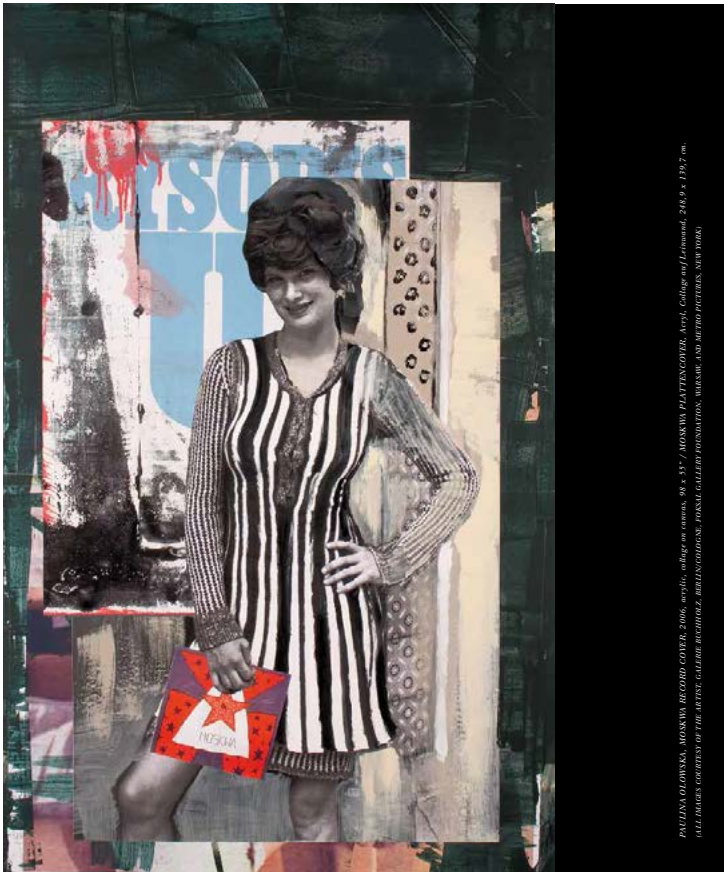


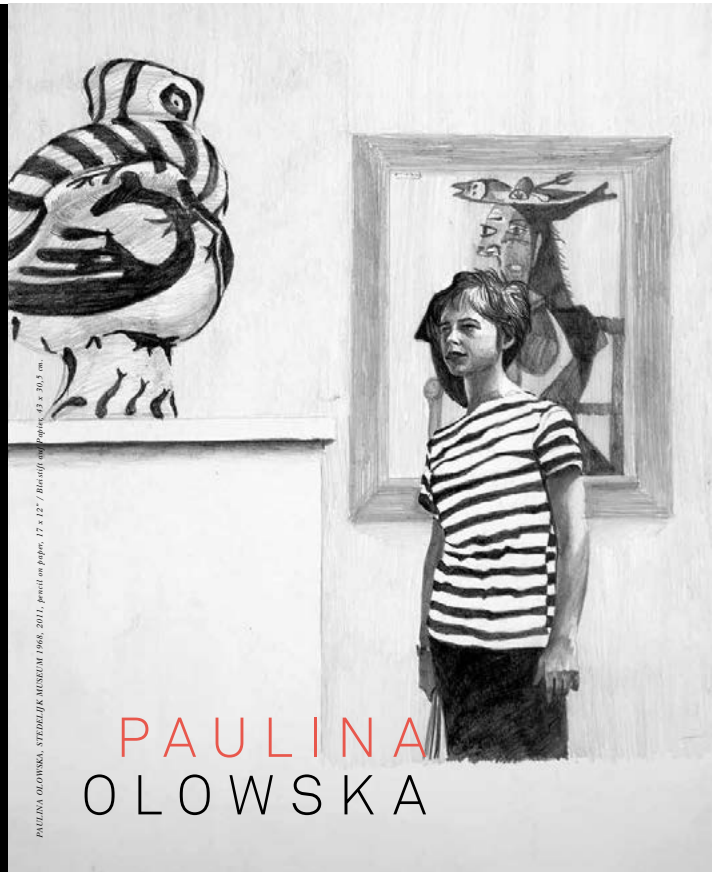
METRO PICTURES

Bishop, Claire, "Reactivating Modernism," *Parkett*, May 2013

PARKETT



PAULINA OŁOWSKA, MOSKWA REZDBI COVER, 2006, acrylic, collage on canvas, 84 x 51" / MOSKWA PLATTENCOVER, Acryl, Collage auf Leinwand, 214,9 x 130,2 cm. GALLERIE COURTESY OF THE METROPICTURES, WARSAW, AND METRO PICTURES, NEW YORK.



PAULINA OŁOWSKA, BIAŁE I CZARNE, 2013, pencil on paper, 17 x 12" / Białe i czarne, 43 x 30,5 cm.

PAULINA
OŁOWSKA

Paulina Ołowska: Reactivating Modernism

CLAIRE BISHOP



A return to aspects of modernist design and architecture has been a persistent thread in European art since the 1990s. The early practitioners of this work—such as Christian Philipp Müller, Tobias Rehberger, Dominique Gonzalez-Foerster, or Dorit Margreiter—all revisited classic tropes of modern architecture and design as an object of fascination and criticism. For this generation of artists, modernism is a multiple and inconsistent entity, referring to a wide range of practices globally, from Bauhaus design to postwar architecture to its tropical variants, and across an equally wide-ranging chronology, loosely, from the 1920s to the 1970s. In their work, modernism is addressed for various reasons: formal attraction, homage and representation, nostalgia (for example, for its commitment to social agendas), or as a sign of oppressive, failed ideologies that require fracturing and analysis to uncover repressed histories of sexuality and colonial violence.

In Eastern European art, by contrast, the meaning of modernism is arguably much clearer to identify, since it is synonymous with Soviet internationalism from 1917 to 1989. The “modern” here stands for the project of state socialism, with aesthetic and ideological variations depending on the relationship that existed between Moscow and individual countries. Accordingly, the small handful of contemporary artists in Eastern Europe who have returned to modernist art, architecture, and design have done so with different degrees of affection. It is telling that the two regions to have produced artists most willing to revisit the visual language of socialist modernism are Poland and former Yugoslavia, both of which had significantly less restrictive cultural policies than other parts of the Soviet Bloc. (In both countries, for example, abstract art was tolerated by officials.) To my knowledge, no young artists from Romania or Albania, to name just two countries where state socialism was totalitarian, have any desire to revisit their country’s modernist heritage.

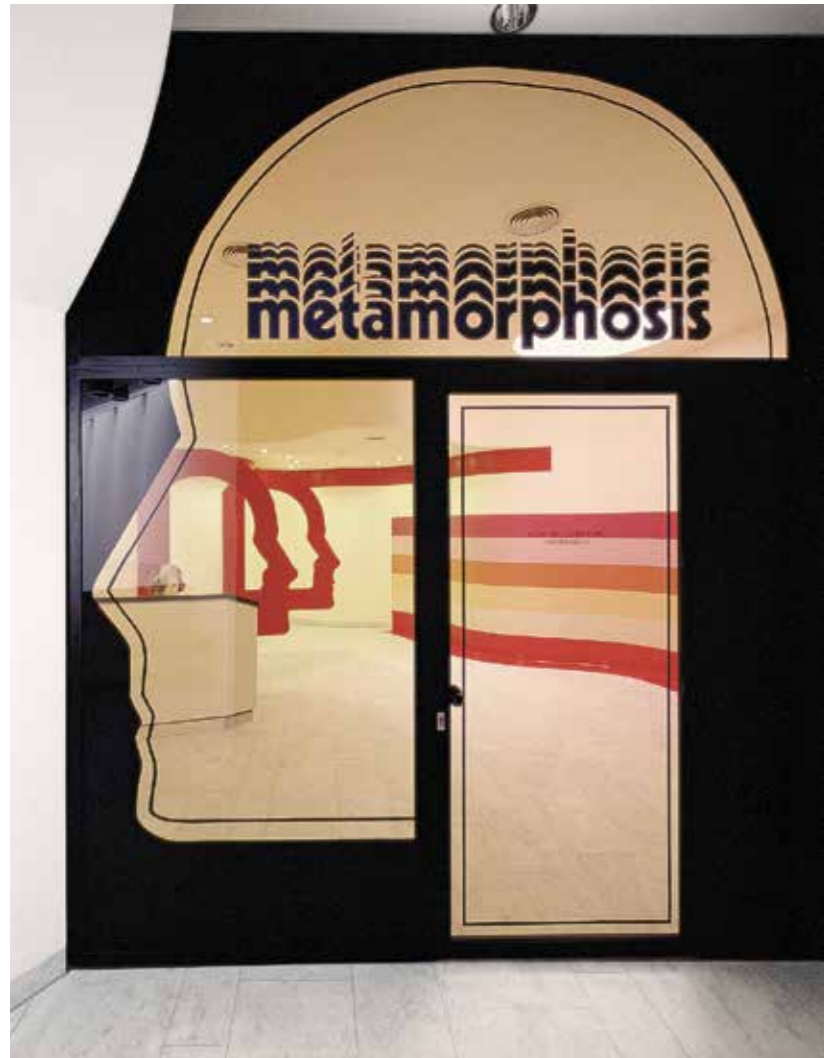
CLAIRE BISHOP is associate professor of art history at the Graduate Center, City University of New York.



PAULINA OŁOWSKA, ALPHABET, 2012, choreographed performance / Choreographierte Performance, The Abby Aldrich Rockefeller Sculpture Garden, Museum of Modern Art, New York. (PHOTO: WERNER KALIGOFSKY)

Paulina Ołowska, born in Gdansk, Poland, in 1976, is representative of this second generation of artists, emerging since 2000, who engage with more specific, Eastern European histories of modernist design. Her work is strikingly different from that of the first wave of engagement by the Western European artists mentioned above, as it is not organized around sentimentality, nostalgia, cynicism, or critique but operates from a perspective I am tempted to call *curatorial*: a desire to preserve and keep in circulation an aesthetic and design repertoire that has been too quickly cast aside following the ideological transitions of 1989 to 1991. Moreover, this conservational approach has developed performatively, and over time, as a result of investigating and reenacting numerous local modernisms—from regional Constructivism to magazine design—and in a variety of forms, from painting and collage to neon signs, clothing, and performance.

Ołowska’s earliest works feature a Constructivist and Bauhaus aesthetic, as seen in BAUHAUS YOGA. Based on a photograph showing three members of the Bauhaus practicing ac-



PAULINA OŁOWSKA, *METAMORPHOSIS*, 2005, detail, permanent installation, Museum Abteiberg, Mönchengladbach / *METAMORPHOSE*, Detail, Dauerinstallation. (PHOTOS: ACHIM KUKULIES)

robotics on the beach, the work exists in multiple forms: as a painting (2001); as a performance—or “life painting,” as Ołowska has called it—at Inverleith House, Edinburgh (2001); and as a photo-and-text piece, published in the magazine *Dot Dot Dot* (2003). When the project began, Ołowska was in residency at the Rijksakademie in Amsterdam and making paintings that reference the historic avant-gardes (particularly Rodchenko, Malevich, and Mondrian). Her approach, as summed up in the text for *BAUHAUS YOGA*, was unabashedly idealist: “Bauhaus Yoga wants to grasp the past and present utopias by re-examining them, romanticizing them, and thereby building a new future based on resemblance and mutual attraction.”¹⁾

Within a few years, Ołowska’s rationale for looking backward, and the objects of her scrutiny, became much more focused. *ALPHABET* (2005) takes its lead from a quintessentially modernist composite of poetry, dance, and graphic design, created by the Czech artist collective Devetsil: Vitězslav Nezval’s poem *Abeceda* (1922), twenty-five quatrains based on the



PAULINA OŁOWSKA, *METAMORPHOSIS*, 2005, detail, permanent installation, Museum Abteiberg, Mönchengladbach / *METAMORPHOSE*, Detail, Dauerinstallation.

Latin alphabet, was choreographed by Milca Mayerová, photographs of which were then combined in a typographic montage by Karel Teige. Teige’s 1926 book served as the primary source for Ołowska’s equally multimedia work: twenty-five photographs (of the artist wearing a voluminous red dress and blue tights in place of Mayerová’s sharp Constructivist uniform of monochrome top, shorts, and matching cap), also displayed as a slide show and combined in a poster, and further presented as a live performance. In spring 2012, three dancers performed Mayerová’s alphabet in the sculpture garden of New York’s Museum of Modern Art—their bright red outfits cutting an

unforgettable contrast with the gray stone—as Kevin Hurley from the Wooster Group theater company read poetry by Josef Strau, Frances Stark, and Paulus Mazur.

ALPHABET seems to be an act of homage to Eastern European modernism, frequently overlooked in favor of its mainstream cousins in France and Germany, but also an act of retrieval and reevaluation. It updates, and brings back into circulation, a multimedia collaboration that places the dynamic image of a woman center stage. In the 1920s, this was an emancipated woman exposing her physicality in severe clean geometric lines; in Ołowska’s presentation, this image is shifted toward a more contemporary context. Rather than the streamlined body of modern dance—and in place of the near-naked body of celebrity culture—Ołowska’s appearance (and that of her dancers) references Russian Constructivist dress (signifying the redistribution of artistic competences toward mass-produced goods, but also a time when women and men were considered as equally important workers) as if filtered through Kate Bush’s 1978 “Wuthering Heights” video. Rather than being nostalgic, the overall impression of Ołowska’s photographs is one of reactivation and lived experience, next to which Teige’s consummately beautiful black-and-white photographs look static and archival.

This desire to mobilize modernism as a lived practice informs Ołowska’s long-term collaboration with the Scottish artist Lucy McKenzie, whose paintings—often rendered in a deliberately flat, faded style—are informed by her own modernist design constellation (Suprematism, East German design, and the Art Nouveau of Scottish architect and designer Charles Rennie Mackintosh). In 2003, Ołowska and McKenzie organized a four-week project in Warsaw called *NOVA POPULARNA* (New Popular), a café-salon with events, discussions, and performances. The decor quoted Vorticism, Mackintosh, and nineteenth-century French paintings set in bars and cabarets (such as Manet and Toulouse-Lautrec), while the artists wore barmaid outfits evoking 1920s avant-garde productivism. Critic Jan Verwoert has read *NOVA POPULARNA* as a “speculative scenario” that allowed the artists “to test the potential of the avant-gardist role model of the female Constructivist artist as social engineer proposed by figures such as [Polish artist Katarzyna] Kobro.”²⁾ The project aspired to revive the ambience of the historic avant-garde salon, with its specific forms of community—in this case, providing



PAULINA OŁOWSKA, *SOVIET LIFE*, 2006, acrylic, collage on canvas, 12 x 16" / Acryl, Collage auf Leinwand, 30,5 x 40,6 cm.

a space for performance and the discussion of art that did not exist in Warsaw at that time.³⁾ All aspects of the bar's design—from murals and posters to wine-bottle labels and costumes—sought to reposition Polish art history at the intersection of modernism, folk art, and the nineteenth-century French avant-garde. Like *ALPHABET*, *NOVA POPULARNA* was multimedia and feminist, and has multiple forms of existence: the site itself, photographs, screenprints, collages, and a vinyl recording of the performances held there (the album's gatefold sleeve includes a pop-up maquette of the salon).

NOVA POPULARNA prompted Ołowska to start addressing Polish modernism more specifically, bringing overlooked instances of postwar socialist art and design to the fore. In 2004, she began a project to refabricate the neon lights that illuminated Warsaw in the 1960s and 1970s, a time of downward economic spiral. Many of the neons were designed by artists for state monopolies rather than private businesses and promoted generic activities such as

hairdressing, sports, milk, and reading books. Ołowska organized an exhibition at Warsaw's Foksal Gallery Foundation, "Neon-Painting-Exchange" (2006), to raise money for the refabrication and reinstallation of one particular neon, the *SIATKARKA* (Volleyball Player) of 1961, which originally advertised a sporting-goods shop on Plac Konstytucji. It depicts a girl—a simplified outline in white neon, with red swimsuit and outstretched arms and legs—leaping to throw a ball that appears to drop down the side of the facade. Ołowska considers the work to be a "forgotten public sculpture"—an everyday landmark, in this case celebrating exuberant femininity, athleticism, and the city itself; in May 2006, the neon was reinstalled on the roof of the bulky Stalinist-era building where the shop was formerly located. Her project led the Museum of Modern Art in Warsaw to acquire the archive of *Reklama*, the state-owned neon-sign company, and to commission her to create the neon *MUZEUM* (2010) as signage for the institution. This year, Ołowska reinstalled the fifty-foot-long neon *GAZDA* (Shepherd or Caretaker), first built in 1962, on the facade of a modernist supermarket in Rabka Zdroj, the town where she lives in Poland.

For Ołowska, the modernism referenced in the neons is one of day-to-day life under socialism; her project is not a nostalgic recuperation of style but a desire to bring back into circulation a playful, non-commercial aesthetic sensibility that has been too rapidly surpassed by the soulless urban environment of free-market neoliberalism. Likewise, her retrieval of more recent forms of socialist design iconography, particularly from the visual culture of magazines and knitting patterns, also works to revalue what many would regard as bygone kitsch. Fashion shoots and advertisements of the early '60s women's magazine *Ty i Ja* (You and Me) became the basis for a series of oil paintings in 1999; in Ołowska's renditions, all text and logos are removed as the idealized world of advertising is reworked into wistful scenes of introspection (as in *COLORADO DREAM*, 2000). She has also drawn from *Ameryka* and *Soviet Life*, two Cold War propaganda vehicles: *Ameryka* was the US Information Agency's premier publication for the Soviet Bloc, while *Soviet Life* was its counterpart, exporting stories and images of socialism to the West. The psychedelic graphics of *Ameryka* became the central focus of Ołowska's 2005 exhibition "Metamorphosis," at the Museum Abteiberg in Mönchengladbach, Germany, for which she re-created a hairdressing salon featured on the front cover of a 1972 issue dedicated to fantastical architecture; both magazines are referenced in Ołowska's collage-like paintings shown under the title of "Nowa Scena" (Metro Pictures, New York, 2007).

Museum exhibitions such as "I Moderni" (Castello di Rivoli, Turin, 2003) and "Modernologies" (Museu d'Art Contemporani de Barcelona and Museum of Modern Art, Warsaw, 2009–10) have offered different reasons for why contemporary artists have returned to modernism. According to Carolyn Christov-Bakargiev, curator of "I Moderni," contemporary artists are fatigued with postmodernism and deconstruction, while there is a renewed enthusiasm for technology and modernity as a result of the Internet, which has prompted a look back to comparable moments of technological upheaval. At the same time, she suggests, these works betray a melancholic belief in modernist ideals that no longer seem possible or viable. By contrast, Sabine Breitwieser, curator of "Modernologies," sees artists critiquing various operations of marginalization within modernism, often because of gender or geography, with the aim of revealing other modernities. As such, Breitwieser argues, our present moment is one of a reflection on times past and an awareness of multiple histories.

Although Ołowska's work was included in "Modernologies," she doesn't fit comfortably into either of these curatorial positions. Rather than critique modernism for its marginaliza-

PAULINA OŁOWSKA, GAZDA, 2013, renovated neon sign, Rabka Zdrój / Renovierte Leuchtreklame.

(PHOTO: MATEUSZ ROMASZKAN)



GAZDA, department store, postcard of the original neon sign, 1968 /

Kaufhaus, Postkarte der ursprünglichen Leuchtreklame.

(PHOTO: JERZY SIEROSLAWSKI)

tion of women, she prefers to celebrate those moments in modernism when women played a central role (arguably, these moments continue to be overlooked in mainstream academia and museum culture). That this role might also fold into questions of fashion and dress, lifestyle and the performance of identity in the cold-war period, and the contradictions of socialist consumerism, is what makes her work so vividly alive compared to the academicism of many of her contemporaries. Modernism is, for Ołowska, not just a question of collecting, preserving, and promoting a socialist visual culture disparaged by older generations but also a question of understanding the present through a reflection on what has been too readily discarded in the race for a new design environment. That these acts of collection and remembrance are refracted not through a roll call of references to familiar heroes—icons of modernism such as Le Corbusier—but through gendered and regionally redolent forms of design ephemera and performance is precisely the strength and significance of her practice.

1) Paulina Ołowska, "Bauhaus Yoga," *Dot Dot Dot*, no. 6 (October 2003), p. 34.

2) Jan Verwoert, "World in Motion," *Frieze*, no. 84 (June–August 2004), p. 90.

3) It is only since the opening of Warsaw's Museum of Modern Art in 2007 that such a forum has existed.

Wiederbelebung der Moderne

CLAIRE BISHOP



Eine Rückbesinnung auf gewisse Aspekte des Designs und der Architektur der Moderne ist seit den 1990er-Jahren fester Bestandteil der europäischen Kunst. Die frühen Vertreter dieser Richtung – wie Christian Philipp Müller, Tobias Rehberger, Dominique Gonzalez-Foerster oder Dorit Margreiter – beschäftigten sich allesamt mit den klassischen Tropen der Moderne in Architektur und Design, die sie ebenso als Objekt der Begierde wie der Kritik begriffen. Für diese Künstlergeneration ist die Moderne ein so vielfältiges und inkonsistentes Phänomen, das eine grosse Bandbreite von Praktiken aus aller Welt einschliesst – vom

CLAIRE BISHOP ist Associate Professor für Kunstgeschichte am Graduate Center der City University of New York.

PAULINA OLOWSKA, SIATKARKA (VOLLEYBALL PLAYER), 2006, renovated neon sign, Warsaw / VOLLEYBALLSPIELERIN, renovierte Leuchtreklame. (PHOTO: MATEUSZ ROMASZKAN, WALDEK CZAPOR)

PAULINA OLOWSKA, MUZEUM, neon sign / Leuchtreklame, Museum of Modern Art, Warsaw. (PHOTO: BARTOSZ STAWIARSKI)



Bauhaus-Design bis zur Nachkriegsarchitektur und deren tropischen Varianten – und sich über einen ebenso weitfassten Zeitraum, von den 1920er-Jahren bis in die 70er-Jahre, erstreckt. Die Gründe für die Auseinandersetzung mit der Moderne in den Arbeiten dieser Künstler sind vielfältig: formale Anziehungskraft, Hommage und Neudarstellung, Nostalgie (etwa aufgrund des gesellschaftspolitischen Engagements) oder ihre Funktion als Symbol für repressive, gescheiterte Ideologien, die aufgebrochen und analysiert werden müssen, um eine verdrängte Geschichte der Sexualität oder kolonialen Gewalt aufzudecken.

In der osteuropäischen Kunst hingegen ist die Bedeutung der Moderne viel klarer definiert, da sie hier synonym für den sowjetischen Internationalismus von 1917 bis 1989 steht. «Modern» meint hier das Projekt eines Staatssozialismus mit ästhetischen und ideologischen Variationen, entsprechend der jeweiligen Beziehung zwischen Moskau und den einzelnen Ländern. Deshalb hat die Handvoll zeitgenössischer Künstler in Osteuropa, die sich mit der Kunst, Architektur oder dem Design der Moderne auseinandersetzen, dies mit unterschiedlich grosser Begeisterung getan. Bezeichnenderweise sind die beiden osteuropäischen Regionen, in denen die Künstler am häufigsten und ehesten bereit sind, die Bildsprache der sozialistischen Moderne wieder aufzugreifen, Polen und Jugoslawien, zwei ehemalige



PAULINA OŁOWSKA, BAUHAUS YOGA, 2001, performance, Royal Botanic Garden Edinburgh. (PHOTO: ALAN DIMMICK)

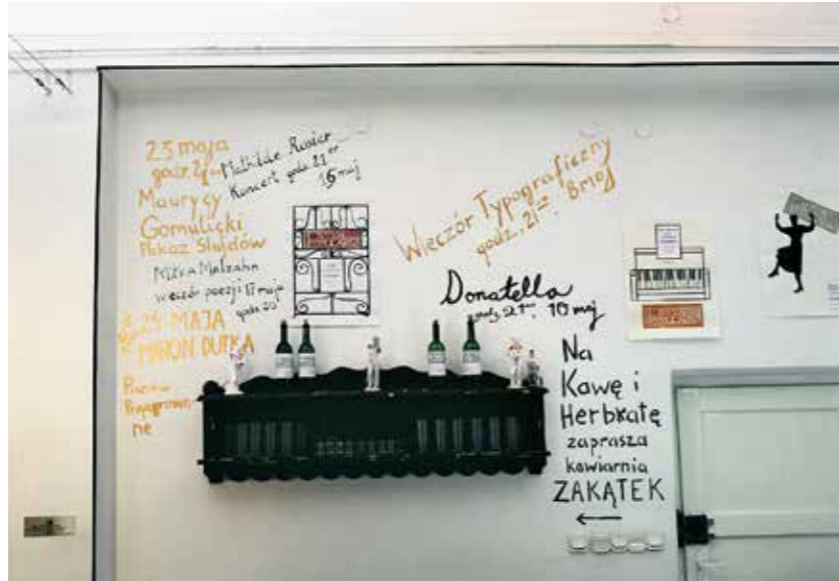
Ostblockstaaten, in denen die Kulturpolitik viel weniger restriktiv war als in anderen Teilen des Ostens (so wurde etwa die abstrakte Kunst in beiden Ländern toleriert). Meines Wissens, gibt es in Rumänien oder Albanien, um nur zwei Länder mit totalitärer staatssozialistischer Vergangenheit zu nennen, keine jungen Künstler mit dem Wunsch, noch einmal auf das modernistische Erbe ihres Landes zurückzukommen.

Paulina Ołowska, geboren 1976 in Danzig, Polen, ist ein repräsentatives Beispiel für diese zweite Generation von Künstlern, die nach der Jahrtausendwende in Erscheinung getreten sind und sich mit den spezifisch osteuropäischen Entwicklungen des modernen Designs auseinandersetzen. Ihr Werk unterscheidet sich auffallend von der ersten Welle dieser Auseinandersetzung durch die oben erwähnten westeuropäischen Künstler. Es ist überhaupt nicht von Sentimentalität, Nostalgie, Zynismus oder Kritik geleitet, sondern nimmt einen Blickwinkel ein, den ich versucht bin, als «kuratorisch» zu bezeichnen: der Wunsch, ein ästhetisches und gestalterisches Repertoire zu bewahren und in Umlauf zu halten, das nach den ideologischen Reformen von 1989 bis 1991 vorschnell verworfen wurde. Zudem hat sich dieser konservative Ansatz mit der Zeit quasi performativ entwickelt, im Lauf des Untersuchens und Nachvollziehens zahlreicher lokaler Modernismen – vom regionalspezifischen Konstruktivismus bis zum Zeitschriftendesign –, in grosser formaler Vielfalt, von der Malerei und Collage bis hin zu Leuchtreklamen, Kleidung und Performance.

Ołowskas erste Werke zeichnen sich durch eine konstruktivistische und Bauhaus-Ästhetik aus, wie in BAUHAUS YOGA unschwer zu erkennen ist. Das Werk beruht auf einer Photographie, die drei Bauhausmitglieder bei akrobatischen Übungen am Strand zeigt, und existiert in multipler Form: als Gemälde (2001); als Performance – oder «Life painting», wie Ołowska selbst sagt – im Inverleith House, Edinburgh (2001); sowie in Gestalt einer in der Zeitschrift *Dot Dot Dot* (2003) veröffentlichten Photo- und Text-Arbeit. Zu Beginn des Projektes arbeitete Ołowska als *artist in residence* an der Rijksakademie in Amsterdam und malte Bilder mit direktem Bezug zur historischen Avantgarde (insbesondere zu Rodtschenko, Malewitsch und Mondrian). Wie im Text zu BAUHAUS YOGA dargelegt, war ihr Ansatz dabei kühn idealistisch: «Bauhaus Yoga will die vergangenen und aktuellen Utopien erfassen, indem es sie erneut unter die Lupe nimmt, in romantischem Licht darstellt und so eine neue, auf Ähnlichkeit und gegenseitiger Anziehung beruhende Zukunft ermöglicht.»¹⁾

Innert weniger Jahre sind Ołowskas Argumente für das Zurückblicken und die Wahl der Objekte, auf die sie ihr Augenmerk richtet, viel fokussierter und klarer geworden. ALPHABET (2005) lässt sich von einer im Wesentlichen modernen Zusammensetzung von Dichtung, Tanz und Graphikdesign des tschechischen Künstlerkollektivs Devetsil leiten: Vitězslav Nezvals Gedicht *Abeceda* (1922), bestehend aus fünfundzwanzig Vierzeilern zum lateinischen Alphabet, wurde von der Choreographin Milca Mayerová szenisch dargestellt; Photos dieser Präsentation wurden dann mit einer typographischen Montage von Karel Teige kombiniert. Teiges Buch aus dem Jahr 1926 diente als Hauptquelle für Ołowskas ebenfalls multimediale Arbeit: fünfundzwanzig Photographien (der Künstlerin in weitem rotem Kleid und blauen Strumpfhosen, anstelle von Mayerovás strenger, konstruktivistischer Uniform aus einfarbigem Top, Shorts und passendem Hut), die auch als Diaschau und in Plakatform präsentiert sowie als Live-Performance inszeniert wurden. Im Frühjahr 2012 führten drei Tänzer Mayerovás ALPHABET im Skulpturengarten des New Yorker Museum of Modern Art auf. Ihre grellroten Kostüme bildeten einen unvergesslichen Kontrast zum grauen Stein im Hintergrund, während Kevin Hurley von der Wooster Group Theaterkompanie Gedichte von Josef Strau, Frances Stark und Paulus Mazur las.

LUCY MCKENZIE, PAULINA OŁOWSKA, NOVA POPULARNA, 2003, bar view / Ansicht der Bar, National Artist Club Gallery, Warsaw.



Various artists, Nova Popularna, 2004, unfolded LP sleeve; label, Decemberism (Dec 01); project, Lucy McKenzie, Paulina Ołowska / Aufgeklapptes Plattencover.

ALPHABET scheint eine Hommage an die osteuropäische Moderne zu sein, die im Vergleich zu ihren viel bekannteren Verwandten in Frankreich und Deutschland häufig zu kurz kommt. Das Werk ist jedoch auch ein Akt der Rückgewinnung und Neubewertung. Es aktualisiert ein multimediales Gemeinschaftswerk, welches das dynamische Bild einer Frau ins Zentrum stellt, und erweckt es zu neuem Leben. In den 1920er-Jahren war es eine emanzipierte Frau, die ihren Körper in strengen, klaren geometrischen Linien den Blicken des Publikums aussetzte; in Ołowskas Präsentation wird dieses Bild in einen aktuelleren Kontext gerückt. Anstelle des stromlinienförmigen Körpers des modernen Tanzes – und im Gegensatz zum fast nackten Körper des Prominentenkults – spielt Ołowskas Aufmachung (und die ihrer Tänzer) auf die Kleidung der russischen Konstruktivistin an (welche die Verlagerung weg vom Künstlergenie, hin zum Massenprodukt symbolisiert, aber auch eine Zeit, in der Frauen und Männer als gleichwertige Arbeitskräfte galten), als wäre sie durch Kate Bushs «Wuthering Heights»-Video von 1978 gefiltert worden. Insgesamt wirken Ołowskas Photographien nicht nostalgisch, sondern vermitteln den Eindruck einer Wiederbelebung und gelebten Erfahrung, die Teiges vollendet schöne Schwarz-Weiss-Photographien statisch, ja fast dokumentarisch aussehen lassen.

Der Wunsch, die Moderne in eine gelebte künstlerische Praxis umzusetzen, prägt auch Ołowskas langfristige Zusammenarbeit mit der schottischen Künstlerin Lucy McKenzie, deren häufig bewusst flächig gemalte, verblasst wirkende Bilder auf ihrer ganz eigenen modernen Stil-Konstellation beruhen (von Suprematismus, DDR-Design und dem Jugendstil des schottischen Architekten und Designers Charles Rennie Mackintosh). 2003 organisierten Ołowska und McKenzie in Warschau ein vierwöchiges Projekt mit dem Titel NOVA POPULARNA (Neu Populär), ein Kaffeehaus, in dem Veranstaltungen, Diskussionen und Performances stattfanden. Das Dekor zitierte den Vortizismus, Mackintosh und französische Gemälde von Bars und Kabarettlokalen aus dem neunzehnten Jahrhundert (etwa von Manet und Toulouse-Lautrec), während die Künstlerinnen selbst Kostüme trugen, die auf den Produktivismus der Avantgarde in den 1920er-Jahren verwiesen. Der Kritiker Jan Verwoert deutete Nova Popularna als «spekulatives Szenario», das den Künstlerinnen erlaubte, «das Potenzial des avantgardistischen Vorbilds der konstruktivistischen Künstlerin als Gesellschaftswissenschaftlerin, verkörpert durch Figuren wie [die polnische Bildhauerin Katarzyna] Kobra, auszuloten».²⁾ Ziel des Projektes war es, die Atmosphäre eines historischen avantgardistischen Salons mit seinen besonderen Vorstellungen von Gemeinschaft heraufzubeschwören – im konkreten Fall, einen Raum für Auftritte und Kunstdiskussionen zur Verfügung zu stellen, wie es ihn damals in Warschau nicht gab.³⁾ Alle Gestaltungselemente der Bar – von den Wandbildern und Plakaten bis zu Weinflaschenetiketten und Kostümen – waren daraufhin angelegt, die polnische Kunstgeschichte erneut an der Schnittstelle zwischen Moderne, Volkskunst und der französischen Avantgarde des neunzehnten Jahrhunderts zu positionieren. Wie ALPHABET war auch NOVA POPULARNA multimedial, feministisch und hatte mehrere mediale Gesichter: der Schauplatz selbst, die Photographien, Siebdrucke, Collagen sowie eine Vinylschallplatte der Auftritte vor Ort (die aufklappbare Plattenhülle enthält ein Pop-up-Modell des Salons).

NOVA POPULARNA brachte Ołowska dazu, sich eingehender mit der polnischen Moderne zu beschäftigen und vernachlässigte Beispiele sozialistischer Nachkriegskunst und des Designs jener Zeit zutage zu fördern. 2004 startete sie ein Projekt zur Rekonstruktion von Neonreklamen, die Warschau in den 1960er- und 70er-Jahren erleuchtet hatten, einer Zeit des wirtschaftlichen Niedergangs: Viele der Neonschriftzüge waren von Künstlern für staatliche Monopolbetriebe, weniger für private Firmen, gestaltet worden und warben für Allerwelts-

dinge, wie Friseure, Sport, Milch und das Lesen von Büchern. In der Warschauer Foksal Gallery Foundation organisierte Ołowska 2006 die Ausstellung «Neon-Painting-Exchange», um Geld für die Rekonstruktion und Reinstallation einer besonderen Leuchtreklame aufzutreiben, der SIATKARKA (Volleyballspielerin) aus dem Jahr 1961. Diese hatte ursprünglich für ein Sportgeschäft am Plac Konstytucji, dem Platz der Verfassung, erworben. Sie zeigt ein Mädchen – eine vereinfachte Silhouette in weissem Neon, mit rotem Schwimmanzug und ausgestreckten Armen und Beinen –, das hochspringt, um einen Ball zu werfen, der seitlich an der Fassade herunterzufallen scheint. Ołowska versteht das Werk als «vergessene Skulptur im öffentlichen Raum» – ein Orientierungspunkt im Alltag, der im vorliegenden Fall eine strahlend lebendige Weiblichkeit, Athletik und die Stadt selbst zelebriert; im Mai 2006 wurde die Reklame wieder auf dem Dach des massigen Gebäudes aus der Stalinzeit montiert, in dem das Sportgeschäft früher untergebracht war. Ihr Projekt veranlasste das Warschauer Museum für moderne Kunst dazu, das Reklamearchiv der alten staatlichen Leuchtreklamenfabrik Reklama zu erwerben, und sie gestaltete für die Institution den Neonschriftzug MUZEUM (2010). In diesem Jahr konnte sie die fünfzehn Meter lange Leuchtschrift GAZDA wieder herstellen, die ursprünglich an der Fassade eines modernistischen Supermarktes in Rabka Zdroj prangte, der Stadt, in der die Künstlerin lebt.

Für Ołowska widerspiegeln diese Leuchtreklamen die Moderne des Alltagslebens unter dem sozialistischen Regime; ihr Projekt ist keine nostalgische Rückbesinnung auf einen spezifischen Stil, sondern will wieder eine spielerische, nicht kommerzielle ästhetische Sensibilität ins Spiel bringen, die allzu schnell dem seelenlosen urbanen Klima des neoliberalen freien Marktes zum Opfer fiel. Ebenso zielt ihr Rückgriff auf neuere Formen der Design-Bildsprache des Sozialismus – insbesondere auf das Bildvokabular in Zeitschriften oder auf Strickmustern – dahin, Dingen einen Wert zuzubilligen, die viele als überholten Kitsch abtun. Modeaufnahmen und Werbeanzeigen aus der Frauenzeitschrift *Ty i Ja* (Du und Ich) aus den frühen 60er-Jahren dienten ihr 1999 als Ausgangspunkt für eine Serie von Ölbildern; in Ołowskas Fassungen sind sämtliche Texte und Logos getilgt und die idealisierte Welt der Werbung ist zu wehmütigen Szenen stiller Einkehr transformiert (wie in *COLORADO DREAM*, 2000). Auch von *Ameryka* und *Soviet Life*, zwei Propagandamedien aus dem Kalten Krieg, hat die Künstlerin sich inspirieren lassen: *Ameryka* war die führende Publikation des US-amerikanischen Geheimdienstes für den Ostblock, und *Soviet Life* war das kommunistische Pendant, um Geschichten und Bilder des Sozialismus in den Westen zu exportieren. Die psychedelische Graphik von *Ameryka* wurde zum Mittelpunkt von Ołowskas Ausstellung «Metamorphosis», 2005, in Mönchengladbach. Sie rekonstruierte dafür einen Friseursalon, der auf dem Cover eines ganz der phantastischen Architektur gewidmeten *Ameryka*-Heftes von 1972 abgebildet war; Anspielungen auf beide Publikationen finden sich in Ołowskas collageartigen Bildern, die 2007 unter dem Titel «Nowa Scena» gezeigt wurden (bei Metro Pictures, New York).

Museumsausstellungen, wie «I Moderni» (Castello di Rivoli, Turin 2003) und «Modernologies» (Museu d'Art Contemporani de Barcelona und Museum of Modern Art, Warschau, 2009–2010), schlugen unterschiedliche Erklärungen dafür vor, warum heutige Kunstschaffende auf die Moderne zurückgreifen. Carolyn Christov-Bakargiev, Kuratorin von «I Moderni», vertritt die Auffassung, die zeitgenössischen Künstler seien der Postmoderne und des Dekonstruktivismus überdrüssig, während das Internet eine neue Technik- und Fortschrittsbegeisterung ausgelöst habe, die den Blick zurück auf vergleichbare Momente technologischen Wandels nahelege. Gleichzeitig, meint sie, liessen diese Arbeiten ein melancholisches



PAULINA OŁOWSKA, *COLORADO DREAM*, 1999,
oil on canvas, 11 7/8 x 9 1/2" / Öl auf Leinwand, 30 x 24 cm.

Bekenntnis zu modernen Idealen erkennen, die uns heute nicht mehr möglich oder realistisch erscheinen. Im Gegensatz dazu glaubt Sabine Breitwieser, die Kuratorin von «Modernologies», eine Kritik der Künstler an diversen, häufig geschlechtsspezifischen oder geographisch bedingten Marginalisierungstendenzen der Moderne zu erkennen, mit dem Ziel, andere Modernitäten aufzuzeigen. Laut Breitwieser ist unser Hier und Jetzt eine Zeit der Reflexion über vergangene Zeiten, in der es zunächst einmal ein Bewusstsein für die Vielfältigkeit unserer Vergangenheiten zu entwickeln gilt.

Obwohl Ołowskas Arbeiten in «Modernologies» vertreten waren, passen sie nicht nahtlos in eine dieser kuratorischen Argumentationen.

Es ist weniger so, dass sie die Moderne wegen ihrer Marginalisierung der Frauen kritisiert, als dass sie jene Momente der Moderne positiv unterstreicht, in denen Frauen eine zentrale Rolle spielten (auch wenn diese Momente im gängigen Wissenschafts- und Museumsbetrieb nach wie vor gerne vergessen gehen). Was ihre Position – im Vergleich zum Akademismus mancher ihrer Zeitgenossen – so quicklebendig macht, ist die Tatsache, dass diese Rolle sich auch in Fragen der Mode und Kleidung, des Lifestyle und des persönlichen Ausdrucks zur Zeit des Kalten Krieges widerspiegelt. Die Moderne ist für Ołowska nicht nur eine Frage des Sammelns, Erhaltens oder des Einstehens für ein von vorangehenden Generationen verunglimpftes sozialistisches Bild- und Gestaltungsvokabular, sondern vor allem auch eine Frage des besseren Verstehens der Gegenwart durch das Nachdenken darüber, was im Wettlauf um neue, bessere Gestaltungsmittel und -medien vorschnell fallen gelassen wurde. Die Stärke und Bedeutung ihrer Kunst liegt dabei gerade darin, dass dieser Akt des Sammelns und In-Erinnerung-Rufens nicht mittels Anrufung bekannter Grössen – Ikonen der Moderne wie Le Corbusier – vollzogen wird, sondern anhand geschlechtsspezifischer und regional geprägter Alltagsgraphik sowie durch Performanceauftritte.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Paulina Ołowska, «Bauhaus Yoga», *Dot Dot Dot*, No. 6 (Oktober 2003), S. 34.

2) Jan Verwoert, «World in Motion», *Frieze*, No. 84 (Juni–August 2004), S. 90.

3) Ein solches Forum ist erst 2007 mit der Eröffnung des Warschauer Museum of Modern Art entstanden.