

MARTIN BOYCE THEA DJORDJADZE KASIA FUDAKOWSKI JERZY GOLISZEWski  
WADE GUYTON MAI-THU PERRET MONIKA SOSNOWSKA TATIANA TROUVÉ

ZACHĘTA

Zachęta  
Narodowa Galeria Sztuki  
Warszawa 2012

# Nowa rzeźba? New Sculpture?

10 MARCA - 13 MAJA 2012

10TH MARCH - 13TH MAY 2012

## Maria Brewińska *Nowa rzeźba?*

Wystawa dotyczy rzeźby oraz jej relacji z ideami modernizmu. Od dawna wzbudza on zainteresowanie artystów ze względu na swe znaczenie historyczne oraz niebagatelny potencjał. Poddają go rewizji, przetwarzają, wchodzą z nim w dialog albo po prostu inspirują się jego językiem formalnym. Modernizm w dużej mierze wpływa na sztukę najnowszą i choć jest zjawiskiem historycznym, dla wielu pozostaje wciąż żywy.

Sz szczególnie w ostatnich latach dyskusja na temat modernizmu przybrała nowy kierunek. Założeniom modernizmu przyglądają się badacze, architekci, krytycy, czyniąc je tematem licznych prac naukowych i krytycznej refleksji. Wychodząc z założenia, że początek XXI wieku przyniósł koniec postmodernizmu, poszukują jego następcy. Jedni, jak Nicolas Bourriaud, głoszą narodziny nowej odmiany modernizmu — altermodernizmu wynikającego ze specyfiki współczesnych globalnych przemian, na które reagują artyści. Inni zaś, jak Martin Herbert w eseju o tzw. nowym modernizmie, piszą o ciągłości tradycji i kontynuowaniu formalnego języka sztuki na zasadzie ścisłego podobieństwa. **STR. 2**

## Maria Brewińska *New Sculpture?*

The exhibition seeks to explore the relationship between contemporary sculpture and ideas of modernism that seem to be having a great impact on recent artistic practice — owing both to their historical import, as well as still untapped potential. Modernism holds sway over current art and, even though it is considered a largely historical phenomenon, it remains alive for many.

Debate about modernism has taken a new turn over recent years. Ideas of modernity have captured the attention of researchers, architects, and critics, who have ventured to explore it in academic papers and critical reflection. Starting from the supposition that the beginning of the 21st century saw the end of postmodernism, they set out to identify its potential successor. Some, like Nicolas Bourriaud, pronounced the birth of a new strain of modernism — altermodernism, that stems from the specific character of the current global changes to which artists react. Others, like Martin Herbert in his essay on the New Modernism, emphasise the continuity of tradition and the continued existence of art's formal language according to principles of close similarity. **P. 5**





## Maria Brewińska Nowa rzeźba?

**CD ZE STR. 1** > Wystawa w Zachęcie odnosi się do drugiego z opisanych zjawisk — kwestii nowego modernizmu. Szczególnym kontekstem wystawy jest mówienie o nowym modernizmie tylko poprzez rzeźby, obiekty i instalacje, z całkowitym pominięciem innych gatunków. Na wystawie znajdują się rzeźby będące mniej lub bardziej manifestacją modernistycznej estetyki. Stają się one pretekstem do zbadania artystycznych reakcji na tradycje modernizmu, także na klasyczny modernistyczny design, porównania relacji nowego ze starym, odszukania punktów stykowych. Chodzi o postawienie pytania o formę nowej rzeźby i język, jakim posługują się artyści. Czy jest to ten sam język formalny, czy też uległ on modyfikacji na skutek współczesnych manifestacji artystycznych i indywidualnych praktyk? Co artystów pociąga w modernizmie, w jaki sposób posługują się tą tradycją? Wystawa nie skupia się jedynie na podobieństwach i szukaniu we współczesnej sztuce znajomego języka. Dąży raczej do pokazania sposobów jego przekształcania, przełamania, ale także różnicowania form we współczesnej rzeźbie.

Powrót do rzeźby, zainteresowanie materialnym obiektem w sztuce, daje się zaobserwować w wielu wystawach organizowanych w ostatnich latach. W New Museum w Nowym Jorku pokazywano wystawę *Unmonumental: The Object in the 21st Century* (2007–2008), gromadzącą asamblaż, rzeźby z gotowych przedmiotów. Ekspozycja *Anti/Form. Sculptures from the MUMOK Collection* (Kunsthau Graz, 2011) odnosiła się do koncepcji antyformy z lat 60. (termin z manifestu Roberta Morrisa), wymierzonej przeciwko tradycyjnej koncepcji sztuki



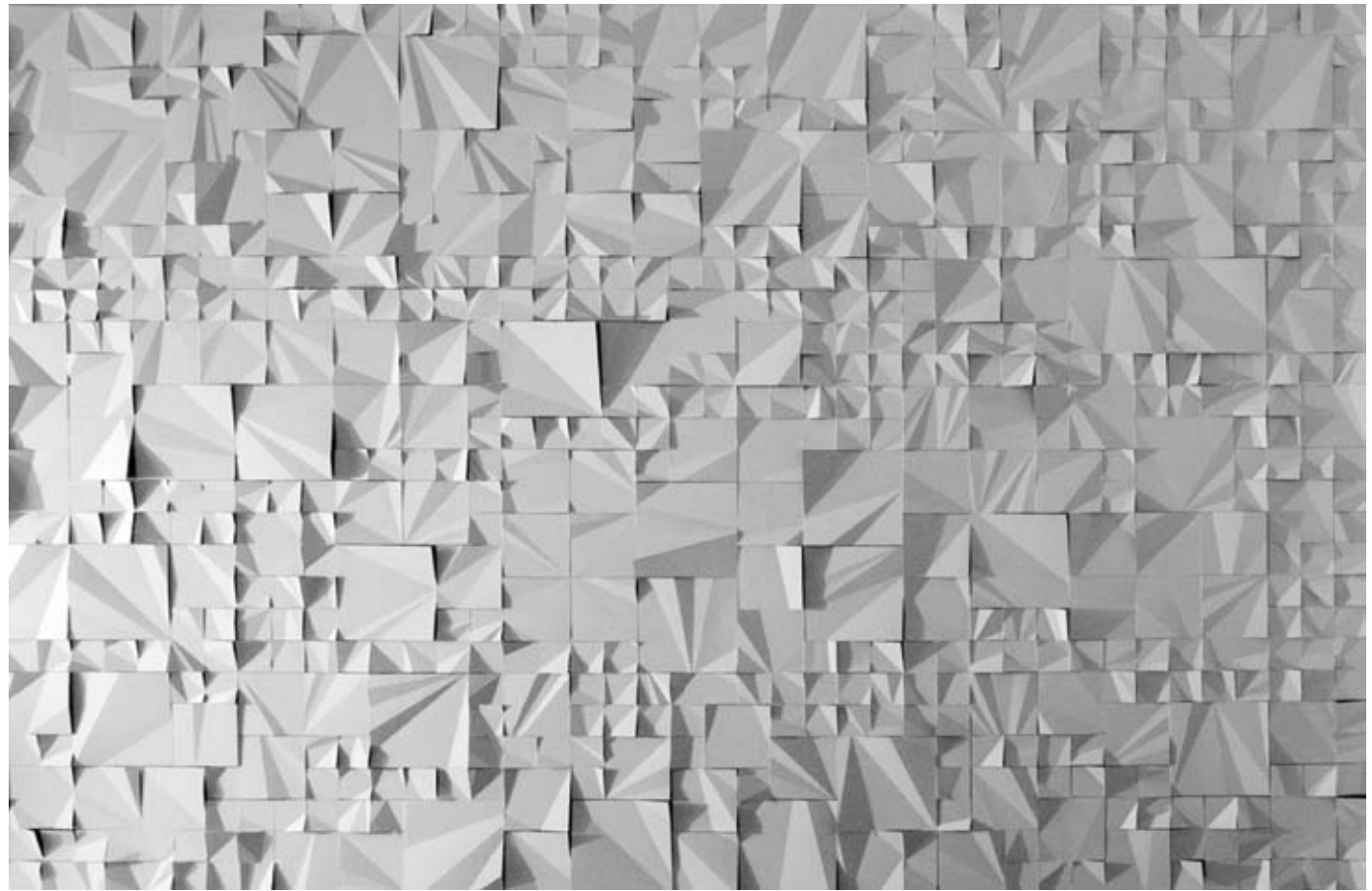
Jerzy Goliszewski, *Lac Bleu*, 2008, dzięki uprzejmości artysty / courtesy of the artist

i rzeźby, a zmanifestowanej już w 1969 na kluczowej wystawie Haralda Szeemanna *When Attitudes Become Form* (Kunsthalle Bern). Inne prezentacje to *Arte Essenziale* (Frankfurter Kunstverein, 2011–2012), ekspozycja współczesnych rzeźb oraz instalacji nawiązujących do konceptualizmu oraz przekrojowa wystawa powojennej rzeźby figuratywnej *Before the Law. Post-War Sculptures and Spaces of Contemporary Art* (Museum Ludwig, Kolonia, 2011–2012). Zainteresowanie rzeźbą, obiektem

Wade Guyton, Mai-Thu Perret, Monika Sosnowska i Tatiana Trouvé. Każdy z nich w inny sposób podchodzi do tradycji modernizmu i jego paradygmatów. Boyce, poprzez natrętne wykorzystywanie form nawiązujących do betonowych, kubistycznych drzew braci Martel z 1925 roku, przywraca modernistycznej sztuce ich obiekty; Djordjadze, krytycznie ustosunkowana do modernizmu, przetwarza jego język formalny i łączy go z elementami własnej kultury; Fudakowski tworzy

o niejednoznacznej funkcji: małych siedzisk, stolików, drążków, stojaków, przedmiotów gimnastycznych, ścianek z pleksi, miedzianych i stalowych prętów, asymetrycznie powyginanych rur. *Polder* z 2007 roku, prezentowany na tej wystawie, składa się ze ściany z otworami, z których jeden przesłonięty jest małymi drzwiami garażowymi z ukrytym za nimi neonem, oraz z metalowych, zygakowato wygiętych prętów, miedzianych węży i prostych rur. To swoisty „performans linii” (wg

w mniej lub bardziej modernistycznym porządku. Instalacje zdominowane przez chaos form i przedmiotów mają potencjał budzenia niepewności i lęku, nawet apokaliptycznych skojarzeń, w przeciwieństwie do obietnic składanych przez modernistyczny paradygmat. Adam Budak interpretuje te zrównoważone i chaotyczne układy form w instalacjach Trouvé w duchu teorii Wasilija Kandinskiego — jako grę punktu, linii i płaszczyzny, które w pracach artystki przyjmują



Jerzy Goliszewski, *Kai*, 2009, dzięki uprzejmości artysty / courtesy of the artist

lub instalacją bierze się stąd, że na tym polu działa wielu wybitnych artystów (warto wspomnieć Martina Boyce’a, laureata Nagrody Turnera w 2011 roku), ale wynika także z pewnego rodzaju zmęczenia wystawami zdominowanymi przez nowe media.

*Nowa rzeźba?* prezentuje prace ośmiu twórców takich jak: Martin Boyce, Thea Djordjadze, Kasia Fudakowski, Jerzy Goliszewski,

osobiste rzeźby podszyte konstruktywistyczną estetyką; Goliszewski inspirowany sztuką systemową; Guyton ironizuje na temat klasycznego języka modernizmu; Mai-Thu Perret, kreując utopię, nawiązuje do rosyjskiej awangardy i komun z lat 60. i 70.; Sosnowska konsekwentnie pracuje nad dziedzictwem PRL-owskiej architektury; Trouvé buduje totalne instalacje o apokaliptycznym wydźwięku...

Punktem wyjścia wystawy jest rzeźba Moniki Sosnowskiej *Schody* z 2010 roku, pierwszy raz pokazywana w Herzliya Museum of Contemporary Art w Izraelu. To jedyna tak monumentalna praca na wystawie, doskonale połączona z otaczającą przestrzenią dzięki przeskalowaniu obiektu. W przypadku Sosnowskiej zainteresowania modernizmem są oczywiste, a ich konsekwencją jest seria projektów artystycznych analizujących konflikty i punkty stykowe w nowoczesnej architekturze. Ale z drugiej strony nawiązujące do klatek schodowych w polskich blokach mieszkalnych z czasów PRL-u *Schody*, z ich oklapniętą, przyciężką formą, cechuje poczucie humoru, obecne także w innych pracach artystki.

Rzeźby Tatiany Trouvé dotykają nieoczywistych granic fikcji i rzeczywistości, doświadczenia ich za pomocą umysłu i ciała; za ich pomocą artystka eksploruje pojęcia czasu, przestrzeni, pamięci i przyszłości. Trouvé znana jest z instalacji w dużej skali, będących syntezą natury i antynatury (z naciskiem na tę drugą), anektujących przestrzeń i zastępujących architekturę, poddających ją przemianie i dekonstrukcji.

Od 2000 roku artystka tworzy różne wersje miniatury (o zredukowanej skali) instalacji zatytułowanych *Polder* (nazwa osuszanych terenów położonych poniżej poziomu morza), złożonych ze znanych, a jednak nieco tajemniczych przedmiotów

Adama Budaka), zgromadzenie industrialnych akcesoriów, które wskutek ludzkiej interwencji biorą udział w konstruowaniu nowej ziemi.

Od około 2007 roku Trouvé tworzy wolno stojące rzeźby, najczęściej wpisane w bardziej złożone instalacje lub stanowiące element ekspozycji, a także niesamowite, tajemnicze przestrzenie czy pokoje eksponowane za szklanymi witrynami, wypełnione rzeźbami o różnej dynamice. Dzięki szybkiej otwartości dla widzów, ale jednocześnie sekretne, bo oddzielone granicą szkła.

Artystka jest autorką instalacji pozbawionych historii, niedookreślonych. Uwagę zwraca jednak ich szczególna cecha: materialność i organizacja przestrzenna budująca narrację poprzez nagromadzone przedmioty nadające im specjalny charakter — chociaż statyczne i często zamrożone za szybami wydają się być zawieszona w momencie „po” i „przed”. I chociaż nie ma w nich figur ludzkich, to jednak noszą wyraźny ślad obecności człowieka i jego działania, widocznych w linearnym, przychylnym-skutkowym ciągu rzeźb. Tak powstają fantazmatyczne, poetyckie miejsca-niemiejsca naznaczone niesamowitą, psychoanalizującą wręcz aurą.

Z jednej strony artystka tworzy abstrakcyjne, sterylne kompozycje przestrzenne jak w *La promessa della linea* (2009) czy w prostej instalacji *Intermondes: 4-2-2005* (2009). W *Przedpokoju* (2009) za szklaną witrą widać wiele uwarunkowanych rozmieszczonych elementów. Z drugiej strony powstają również instalacje, które wyglądają jakby były efektem klęski, katastrofy, przypominające wypełnione przedmiotami miejsca w porzuconych magazynach, garażach czy innych industrialnych przestrzeniach. W ten sposób Trouvé dokonuje dekonstrukcji utopijnych przestrzeni organizowanych

kształty prętów, naczyń, obiektów wyznaczających pion, poziomy i skosy o różnej dynamice. Aczkolwiek daleko im do malarstwa, bo ich wyznacznikiem jest trójwymiarowość, to wizualna warstwa powtarzających się form może budzić wrażenie rysowania w przestrzeni.

Wydaje się, że w twórczości Trouvé stykają się rozmaite praktyki i doświadczenia różnych modernizmów. To, co łączy jej rzeźby i instalacje z działaniami rzeźbiarskimi z lat 60. i 70. czy nawet z ready made Duchampa to wykorzystanie rozmaitych, często zaskakujących przedmiotów jako rzeźb. Jej twórczość jest również łączona z arte povera, twórczością takich artystów jak Luciano Fabro, Giuseppe Penone czy Alighiero Boetti. W kwestii transformacji tradycyjnej przestrzeni wystawowej widać w jej sztuce odległe inspiracje instalacjami Marcela Broodthaersa czy Roberta Morrisa.

Rzeźby czy obiekty Thei Djordjadze cechuje duża rozpiętość formalna. Artystka tworzy małe, gipsowe formy, minimalistyczne, drewniane płaszczyzny albo konstrukcje z prętów, połączone ze szkłem, dywanami, miękkimi gąbkami, sklejka czy siatką. To jakby pozbawione funkcji szkielety mebli: blatów, ław, leżanek, stolików, półek, ale także bardziej abstrakcyjne formy — rzeźby podparte, przyparte do ścian, druciane hieroglify. Na przekór wystawom Djordjadze, złożonym zazwyczaj z rozbudowanych instalacji rzeźbiarskich, wystawa *Nowa rzeźba?* ogranicza się do prezentacji jednej jej pracy: *Jeśli nie uchwycisz mnie za pierwszym razem* (2010). Wykonana z czarnego, grubego drutu konstrukcja połączona jest z ażurową sklejka i wałkiem z gąbki. Narzuca się tu skojarzenie z designerskim meblem, tyle że pozbawionym siedziska.

Rzeźby Djordjadze są wynikiem jej niemal archeologicznych poszukiwań na polu modernistycznego

designu, zapożyczeń z rzeźby lat 60., a także zainteresowania elementami rodzimej kultury — dywanami i tkaninami (artystka pochodzi z Gruzji). Rzeźby te często poddane są architektoniczno-urbanistycznemu rygorowi i precyzji, jak na wystawie *Endless Enclosure* (Kunsthalle Basel, 2009), złożonej z serii niskich, płaskich, horyzontalnych realizacji: drewnianych stelaży, form podobnych do ław, pótek, stolików, w połączeniu z dywanikami i bezforemnymi gipsowymi odlewami czy obiektami z *papier-mâché* — relikami przeszłości. Wystawa stanowiła szczególne połączenie form modernistycznych i prymitywnych (według niektórych o nomadycznej proveniencji), przy czym formom modernizującym, o dizajnerskich konotacjach, daleko było do technicznej doskonałości — wyglądały jak prowizorycznie skonstruowane sprzęty. W Sprüth Magers Galerie w Berlinie na wystawie *Explain Away*, J.O. (2009) w centralnym miejscu znalazły się ścianki z geometrycznymi podziałami w stylu Mondriana czy Rietvelda, wyznaczające szkielet pomieszczenia, wewnątrz zaś kilka prostych przedmiotów: płaski podest, dywan, malowana sklejka, gipsowe, prymitywne formy skonstruowane z modernistycznymi panelami. Thea Djordjadze podejmuje krytykę modernistycznego designu poprzez dialog z jego uniwersalnym językiem, podważenie estetyki abstrakcyjnych form i symboli.

W 2009 roku w galerii Żak Brannicka w Berlinie na wystawie *Gleaning the Gloss*, Kasia Fudakowski pokazała kilkanaście abstrakcyjnych prac o zróżnicowanych kształtach, barwach, stworzonych z gotowych bądź wykonanych przez artystkę materiałów i przedmiotów. Widzimy metalowe pręty, druty uzupełnione formami z tworzyw sztucznych czy gipsu, które pomalowane są błyszczącymi farbami. Kolor (zieleń, róż, żółty, czerwień, biel i czern) wyróżnia te rzeźby, jest czymś dodatkowym, ale nie dominuje nad ich fizyczną naturą. Rzeźby Fudakowski to połączenie konstruktywistycznej „bazy” z gotowymi elementami z organicznymi, obfymi kształtami dodającymi im łagodności. Są abstrakcyjne, chociaż tytuły odnoszą się do elementów realnych (np. *Chmura*, *TV*).

Do wystawy o modernizującej rzeźbie włączona została praca Jerzego Goliżewskiego *Kai* (2009), monumentalny relief wykonany z trzech różnej wielkości papierowych modułów, z których każdy, wielokrotnie zagięty rozprzestrzenia się według określonego systemu na ścianie, co tworzy efekt dwuwymiarowej formy. Chociaż w pracy kryje się inspiracja baśnią Andersena o Królowej Śniegu i nacechowana emocjonalnie narracja, to jednak wyjątkowy formalizm tej instalacji buduje niesamowity efekt wizualny, w stylu mozaik z lat. 60. i 70. Co prawda, według Roberta Morrissa (tekst *Uwagi o rzeźbie*, cz. 1 z 1966 roku), relief bliższy jest malarstwu ze względu na wykorzystywanie podobnej, dwuwymiarowej powierzchni (w przeciwieństwie do rzeźb, które domagają się trójwymiarowej przestrzeni i podłogi, a nie ściany), to jednak trudno odmówić reliefowi Goliżewskiego wartości rzeźbiarskich.

O ile rzeźby i instalacje Tatiany Trouvé obnażają utopie i negatywne konsekwencje modernizmu, to Martin Boyce nawiązuje głównie do formalnej tradycji modernizmu, a czyni to poprzez swoistą estetyzację. Reinterpretuje rzeczywiste przedmioty, przetwarzając je w modernistyczne, kubizujące formy, jak np. na wystawie artystów nominowanych do Nagrody Turnera, gdzie przestrzeń ekspozycji przeistoczyła się w zgeometryzowany park. W „kanciastym” języku konstruktivistów pokazał delikatność i emocjonalny kontakt z naturą.

Powtarzającym się w niemal wszystkich pracach modułem jest kubistyczna forma betonowych drzew braci Jana i Joëla Martelów, które powstały na Wystawę Sztuk Dekoracyjnych w Paryżu w 1925 roku. W *We Are Fragile And Unstoppable. We Appear And Disappear* (2004), pracy składającej się z trzech okratowanych bram wiszących swobodnie na ścianie, forma ta wynika z prostych podziałów dokonanych na siatce. In *Between Breaths and the Sodium Spill* (2004) oraz *Where Shadows Dream of Light* (2010) to mobile wywodzące się w prostej linii od rzeźb Alexandra Caldera. Pierwszy z tych obiektów operuje gotowymi materiałami: widzimy kilka rodzajów siatek, prętów i czerwone ubranie. Drugi zaś, przez prostą kompozycję ułożonych skośnie metalowych prętów, oddaje kształt kubistycznego drzewa. Zainteresowanie historycznym modernizmem prowadzi Boyce’a do kontynuowania tej estetyki — w nowej formie, chociaż przy użyciu podobnego słownictwa.

Prace Mai-Thu Perret łączą kontekst feministyczny z zainteresowaniami typowymi dla modernizmu. Od 1999 roku jej zróżnicowana twórczość wyrasta z utopijnej opowieści *The Crystal Frontier*, którą artystka sama słukuje. To dzieje komuny kobiet ulokowanej w Nowym Meksyku (mamy tu również inspirację komunami z lat 60. i 70.). Historie z *The Crystal Frontier* przyjmują formy rzeźb: manekinów wykonanych z *papier-mâché*, architektonicznych form pomalowanych w symetryczne wzory, rzeźb z neonów itp. Wyraźne są tu wpływy i wizualne odniesienia do rosyjskiej awangardy czy twórczości artystów Bauhausu. Na wystawie *And Every Woman Will Be a Walking Synthesis of the Universe* (Renaissance Society, Chicago, 2006), artystka pokazała m.in. pięć manekinów kobiecych z neonowymi kołami hula-hop lub udekorowanych neonami tworzącymi ekscentryczne stroje. Bohaterki Perret uchwycone zostały w zrelaksowanych pozach, w trakcie ćwiczeń autoekspresji lub w tańcu (odniesienia do konstruktywistycznego baletu, ale również do sposobu pokazywania ciała w sztuce propagandowej). Proste figury kobiece zawsze przedstawiane są jednakowo: pozbawione cech indywidualnych. Z tej serii pochodzi *Wróżka elektryczność* (2005), jedyna figuratywna rzeźba na wystawie w Zachęcie. Jej tytuł został zapożyczony ze słynnego *panneau* Raoula Dufy (z Musée d’Art moderne de la Ville de Paris), hymnu na cześć nowoczesności i technicznego postępu. Anachronicznej formie rzeźby daleko do doskonałości technicznej, ale nie w tym rzecz; to raczej manifest feministycznej utopii. Minimalistyczne przecinki — *Bez tytułu (Przecinki)* z 2007 roku to rekwizyty z filmów Mai-Thu Perret, inspirowanych kostiumami i scenografią Warwary Stiepanowej do agitacyjnego przedstawienia z 1924 roku.

Pokazywane prace dotyczą uwarunkowań i ograniczeń modernizmu; oscylując pomiędzy powagą a ironią, podejmują próbę nowego odczytania złożonych paradygmatów modernizmu.

MARIA BREWIŃSKA

#### BIBLIOGRAFIA

Monika Sosnowska, *Starway*, kat. wyst. Herzliya Museum of Contemporary Art, Izrael 2010.  
Robert Morris, *Uwagi o rzeźbie*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2010.  
Tatiana Trouvé, *Il Grande Ritrito*, kat. wyst. Kunsthhaus Graz, Walther König GmbH, Köln 2010.  
Mai-Thu Perret, „Parkett”, 2008, nr 84, s. 102–145.  
Martin Herbert, *Sifting Defunct Modernity in Search of Something Useful*, Tate ETC, wiosna 2009, nr 15 <http://www.tate.org.uk/tateetc/issue15/newmodernism.htm>, dostęp 4.03.2012.



Kasia Fudakowski, *Spiner*, 2009, dzięki uprzejmości artystki i Chert, Berlin / courtesy of the artist and Chert, Berlin



### Karol Sienkiewicz *Uwolnić krzesło od bycia meblem*

Pewnego razu zwiedzałem wystawę z przyjaciółką, która każde dzieło sztuki oceniała pod kątem jego przydatności w życiu codziennym. Z wysokiej rzeźby chciała zrobić wieszak na płaszcz, mniejszy obiekt oczami wyobraźni widziała w roli popielniczki, a wideo najchętniej wykorzystalaby jako projekcję na imprezie. Jeśli nie znajdowała dla pracy potencjalnego zastosowania, nie miała ona w jej oczach żadnej wartości.

Na wystawie *Nowa rzeźba?* następuje proces odwrotny. Wydaje się, że artyści pozbawiają przedmioty, elementy architektury, materiały ich pierwotnych funkcji i właściwości. Obszarem zainteresowania Moniki Sosnowskiej, Martina Boyce’a czy Wade’a Guytona są te pola kreatywności, które definiowała zasada mówiąca, że „forma wynika z funkcji”. Czyli: modernizm w architekturze, projektowaniu, sztuce. Tak rodzi się nowa rzeźba, chociaż przy pobieżnym datowaniu można się czasem pomylić o ładnych kilka dziesięcioleci. Na pierwszy rzut oka zwrot anachroniczny. Jakby wszystko już było. Ale myślenie o przyszłości sprzed kilkudziesięciu lat kryje w sobie coś więcej.

#### RUINY

Zajrzyjmy do katalogu wystawy Moniki Sosnowskiej z 2008 roku w Schaulager w Bazylei. Wypełnia go cykl zdjęć wykonanych przez artystkę w Warszawie i innych polskich miastach. To wizualne notatki stanowiące kontekst, ale nierzadko bezpośrednią inspirację dla powstania rzeźb. Sosnowska spaceruje po betonowych osiedlach. Zagląda do opuszczonych sklepów. Interesują ją szyldy dawno zamkniętych punktów usługowych, fasady bloków, geometryczne wzory krat okiennych. W Warszawie odwiedza dawną Fabrykę Domów czy nieistniejący obecnie Stadion Dziesięciolecia, którego koronę i okolice jeszcze niedawno wypełniały setki prymitywnych straganów. W Łodzi fotografuje typowe dla czasów PRL-u ścienne reklamy, dziś często zastąpione przez billboardy reklamowe.

Bo modernizm, nawet jeśli przyprószony siwizną, jest nadal naszą

codziennością jako jedna z warstw palimpsestowej rzeczywistości.

Jeszcze kilka lat temu panowało przekonanie, że architektura modernistyczna — w przeciwieństwie do budowli antycznych czy dziełnastowiecznych historyzmów i eklektyzmów — starzeje się brzydko. Bo nie ma nic romantycznego w tym, że na białej ścianie pojawiają się brudne zacieki, kruszą się tynki, roślinność zarasta beton, kąty przestają być proste, a płaszczyzny równe. Jednak jak pokazują zdjęcia Sosnowskiej, modernistyczna architektura z lat 60. i 70. może budzić swoistą nostalgię.

#### PIĘKNIE SIĘ ZESTARZEĆ

W rzeźbach Moniki Sosnowskiej łatwo dostrzec architektoniczne inspiracje. Stworzony przez nią stragan naśladujący te ze Stadionu Dziesięciolecia, ale niepokojąco uporządkowany, o równych

kątach i liniach, stanął przed centrum handlowym Renoma we Wrocławiu. W Parku Rzeźby na warszawskim Bródnie Sosnowska umieściła ogromną ażurową kulę, która składa się z krat okiennych, jakie spotkać można na parterach wielu polskich bloków. Elegancką kratę artystka wykonała też w tymczasowej siedzibie Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie — ożywiła geometryczny, znajomy wzór, w niektórych miejscach połączony z podłogą dodatkowymi metalowymi prętami, przypominający stalową sieć utkaną przez niespotykany gatunek pająka.

W 2006 roku Sosnowska zaingerowała w klatkę schodową warszawskiej siedziby Fundacji Galerii Foksal, mieszczącej się w modernistycznym pawilonie — jeden z elementów balustrady schodów zamiast prowadzić prosto do celu, wyłamuje się ze zdyscyplinowanego szyku, tworzy wdzięczny



Kasia Fudakowski, *That's How They're Grown — That's How it's Leaked*, 2009, dzięki uprzejmości artystki i Chert, Berlin / courtesy of the artist and Chert, Berlin



Wade Guyton, Bez tytułu (*Action Sculpture*) / *Untitled (Action Sculpture)*, 2011, fot. / photo © Markus Tretter, Lindau



Wade Guyton, Bez tytułu (*Action Sculpture*) / *Untitled (Action Sculpture)*, 2003, fot. / photo Jacek Sielski



Wade Guyton, Bez tytułu (*Action Sculpture*) / *Untitled (Action Sculpture)*, 2003, fot. / photo Jacek Sielski

<sup>1</sup> Andrzej Przywara, *The Staircase*, w: *Monika Sosnowska, The Staircase*, kat. wyst., Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, K21 Ständehaus, Düsseldorf 2010, s. 12.  
<sup>2</sup> Tatiana Trouvé, *The Longest Echo*, w: *Tatiana Trouvé*, Walther König GmbH, Köln 2008, s. 10.  
<sup>3</sup> Martin Boyce *Interview: Pilgrim to a Far Pavilion*, „Scotland on Sunday”, 4.01.2009.  
<sup>4</sup> Adrian Searle, *Turner Prize: The Beauty Lies in its Orchestration*, 5.12.2011, <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2011/dec/05/turner-prize-martin-boyce-installation>, dostęp 16.02.2012.  
<sup>5</sup> Cyt. za: *Wade Guyton Talks with Christoph Platz about Efficiency, Inner Logic and Floors*, „Artblog Cologne”, <http://www.artblogcologne.com/?p=662>, dostęp 16.02.2012.  
<sup>6</sup> Martin Herbert, *Sifting Defunct Modernity in Search of Something Useful*, „Tate etc.”, wiosna 2009 nr 15. Tekst dostępny na: <http://www.tate.org.uk/tateetc/issue15/newmodernism.htm>, dostęp 16.02.2012.  
<sup>7</sup> *A Conversation Between Martin Boyce and Christian Ganzenberg*, w: *Martin Boyce*, red. Renate Wiehager, Christian Ganzenberg, Daimler Art Collection. Artist Book Edition, Snoeck Verlag 2011.  
<sup>8</sup> John Cage, *Rok od poniedziałku*, tłum. Piotr Sommer, w: Piotr Sommer, *O krok od nich. Przekłady z poetów amerykańskich*, Biuro Literackie, Wrocław 2006, s. 115.  
<sup>9</sup> *Interview: Mai-Thu Perret & Laura Moriarty: The Crystal Frontier*, „Open Space”, 2.02.2009, <http://blog.sfmoma.org/2009/02/perret-moriarty/>, dostęp 16.02.2012.

zawijas i łączy się z poręczą pół piętra wyżej. Motyw schodów kilkakrotnie powracał w pracach artystki w ostatnich latach. W 2010 roku w K21 w Düsseldorfie zawiesiła na ścianie czarne kręcone schody przeciwpożarowe z czerwoną poręczą. Schody zostały jednak tak umiejętnie zgniecione i powykręcane, że przypominały zwiędłą roślinę. W tym samym czasie w Herzliya Museum of Contemporary Art w Izraelu *Schody Sosnowskiej* zdają się być przygniecione stropem, nie mieszczą się, wiją, przypominając bardziej pnącą roślinę niż twór architektoniczny. Sosnowska proponuje alternatywne sposoby starzenia się architektury. Schody nie rdzewieją, lecz więdną. Mur nie kruszy się, lecz rozpada na perfekcyjnie geometryczne fragmenty. To, co znajome, zmienia się, staje się niepokojąco inne. Oddzielone od architektonicznej funkcji, zyskuje autonomię. To przesunięcie tłumaczy, w jaki sposób architektoniczny motyw staje się rzeźbą. Ale zdaniem Andrzeja Przywary, „piękny upadek

i estetyka schyłkowego modernizmu” u Sosnowskiej niesie też ze sobą „bunt przeciw nowej erze szkła i plastyku”<sup>1</sup>. Ten sam bunt odnaleźć można też w innych artystów. **BETONOWE DRZEWIA** Tatiana Trouvé zdaje się oświadczać obsesją czasu. Proces czerpania z modernizmu i innych form z przeszłości porównuje do echa. Jej działania mają być jak głos odbity od wybrzuszenia góry: „Podoba mi się idea, że rzeczy jawią się od momentu, w którym są deformowane, w grze między tym, co identyczne i odmienne, między powtórzeniem, zmianą i odnowieniem”<sup>2</sup>. Podobnie swą metodę pracy opisuje zeszłoroczny laureat prestiżowej Nagrody Turnera, Martin Boyce: „Staram się unikać nostalgii. Ogólnie rzecz biorąc to, na co patrzysz, pochodzi z przeszłości, ale chcę to przenieść do teraźniejszości i sprawdzić, jaki efekt wywarł na tym czas”<sup>3</sup>. Punktem wyjścia wielu prac Boyce’a była jego fascynacja ogrodem betonowych drzew, stworzonym przez francus-

wych rzeźbiarzy — braci bliźniaków Jana i Joëla Martelów. Geometryczne, wysokie na pięć metrów formy czterech drzew zostały wzniesione w Paryżu z okazji Wystawy Sztuki Dekoracyjnej w 1925 roku. Z pni o przekroju krzyża wyrastały czworoboczne płaszczyzny, czyli listowie. Ich abstrakcyjna, nowoczesna forma nawiązywała w oczywisty sposób do osiągnięć kubizmu. Francuska prasa wyśmiała wówczas betonowe drzewa, które po zakończeniu wystawy zostały zniszczone. Boyce stworzył szereg prac bazujących na ich formie. Aranżował przestrzenie nowych ogrodów publicznych z drzewami ze świetlówek, a na wystawie konkursowej Nagrody Turnera nawet kratownice wentylacji zostały przez niego zaprojektowane z wykorzystaniem charakterystycznych kubistycznych motywów. Sam Boyce porównuje swoje działania w sztuce do potrzeby nastolatków dostosowania przestrzeni swoich pokoiów do własnych potrzeb i gustów. „Piękno leży w ich orkiestracji”<sup>4</sup> — napisał o rzeźbach Boyce’a brytyjski krytyk Adrian Searle.

**MEBLE-NIEMEBLE** Boyce-archeolog nie tylko odkrywa modernistyczny design, ale dokonuje też jego reinterpretacji. Wychodzi od klasycznych wzorów mebli z lat 40. i 50., pozbawia je oryginalnego kontekstu i funkcji, celu, w jakim zostały zaprojektowane i wykonane. Na przykład *Mobile (Being with you is like the new past)* (2002) to wisząca konstrukcja przypominająca mobile Alexandra Caldera, ale też zabawki wieszane nad dziecięcą kołyską. Boyce zastępuje abstrakcyjne formy używane przez amerykańskiego artystę zblizonymi do nich kształtem siedziskami ze słynnych krzeseł zaprojektowanych przez duńskiego architekta i projektanta Arne Jacobsena w latach 50. Zawieszane w powietrzu, pozbawione nóżek, stają się obiektami do oglądania, pokazywania, ale nie do użycia. Tym samym Boyce podkreśla ostateczny upadek modernistycznej utopii egalitaryzmu, zgodnie z którą nowe wzornictwo miało stać się dostępne dla wszystkich. Dziś na wytwory projektantów stać tylko nielicznych. Rzeźbiarskie obiekty z modernistycznych mebli tworzy też Wade Guyton, który sięga po krzesła Marcela Breuera. Ich prosta konstrukcja opiera się na odpowiednio wygiętej chromowanej rurze. Guyton pozbawia je siedzisk, oparcie i podłokietników. Rury odgina, ale w taki sposób, że zachowane zostały ślady ich pierwotnej funkcji i w dalszym ciągu można w nich rozpoznać „krzesła”. Nieco rozproszowane stają się autonomicznymi, abstrakcyjnymi rzeźbami. Artysta podkreśla, że jego praca polega na przetwarzaniu, nie na negacji. Mówi, że chce „uwolnić krzesło od bycia meblem”<sup>5</sup>.

**BEZ PRZEDNICH ŚWIATEŁ** Rzeźby „nowego modernizmu” operują formą, która nie wynika z funkcji, lecz z historii, jest w pe-

wien sposób zastana, napotkana (*flâneur*) czy ponownie odkryta (archeolog). Łatwo tu o oskarżenia o formalizm — rzeźby nierazdo przypominają gładkie i błyszczące fetysze. Stosunek artystów do formy ukazuje też ich relację do czasu i historii, za każdym razem odmienną i zawierającą aporię, którą opisał brytyjski krytyk Martin Herbert. „Często może się wydawać — pisze Herbert — że etos tego nowego modernizmu zakłada jednocześnie pozostawanie wyznawcą i agnostykiem”<sup>6</sup>. Nie zawierzać bezrefleksyjnie, ale umieć się zachwycić — to warunek kulturowej dynamiki, która determinuje rzeźbiarzy „nowego modernizmu”. Jeśli rzeźbiarz pozbawia obiekt jego funkcji, celowości, ideologii, co wtedy zostaje? Na to pytanie stara się odpowiedzieć Martin Boyce: „Obiekt jako taki nie jest martwy, jest raczej nieumarły, jak duch, fizyczna obecność w otchłani”<sup>7</sup>. Artysta porównuje więc swoje rzeźby do ciał niedużo zmarłych istot, którymi owładnęły nowe siły, może nawet nieczyste. To ożywienie odnaleźć można w pracach Thei Djordjadze, Kasi Fudakowskiej czy Moniki Sosnowskiej. Opowiadając w swych rzeźbach o wyczerpaniu modernizmu, zdają się nadać mu nowe życie. Z drugiej jednak strony, gdy patrzę na „nowy modernizm”, przypomina mi się jedna z krótkich notatek amerykańskiego kompozytora Johna Cage’a: „Wskazując na pięć samochodów stojących pod jej oknami, pani od sprzątanania powiedziała, że wszystkie są po wypadku, że jej syn dokonał tego wyczynu w minionym roku i że ma zamiar złożyć z nich jedno dobre auto dla niej. «Jedynego czego nie mamy — powiedziała — to para przednich świateł. Widzi pan, bardzo trudno wyjść z kraksy z niekniętymi światłami»”<sup>8</sup> (z cyklu: *Rok od poniedziałku*). Jeśli „nowy modernizm” porzucił idee, które animowały pierwotnie ten kierunek, to co mu teraz przyświeca?

**CIĄGŁE W POSZUKIWANIU SZCZĘŚCIA** Szwajcarka Mai-Thu Perret powraca do pomysłu komuny kobiet. Od 1999 roku pracuje nad fikcyjną opowieścią zatytułowaną *The Crystal Frontier*, wykorzystując w tym celu różne formy literackie. Jej wymyśloną kolonię, Crystal Frontier, tworzy grupa kobiet, które wyjeżdżają z miasta i osiedlają się na pustyni w Nowym Meksyku, uciekając od wszystkiego, co wiąże się z zachodnim, kapitalistycznym społeczeństwem, ale też patriarchatem. Starają się zdefiniować na nowo pojęcia pracy, natury i ich własnych z nimi relacji, nie odcinając się całkowicie od otaczającego świata. Niemal wszystkie obiekty i rzeźby Perret nawiązują do idei Crystal Frontier. Artystka nazywa je „hipotetycznymi produktami” tej kobiecej komuny. To wytwory uboczne utopii, pełne nawiązań do historii sztuki i literatury, rzeźb z lat 20., w których radykal-

na estetyka łączyła się z polityką (Bauhaus, radziecki konstruktoryzm). Perret interesuje zwłaszcza problem produkcji. Wśród jej obiektów znalazły się między innymi niepokojące manekiny kobiet, wykonane z papier-mâché, ubrane w proste stroje (zaprojektowane przez Ligię Dias), wykonujące coś w rodzaju ćwiczeń czy elementów choreografii z wykorzystaniem świecących, neonowych obręczy. Są też ogromne przecinki — szczeliny, które penetruje artystka. Bo przecież chęć umknienia systemowi, w którym nawet program dla dzieci musi być „sponsorywany” przez wybraną literkę czy cyfrę, jest przecież fantazją współczesności. Dzięki łączeniu różnych dyscyplin Perret unika pułapki estetyzacji. Jej wizja jest wizją przyszłości, w której modernizm na nowo łączy się z radykalną polityką i feminizmem. Zapytana o to, co przyświeca mieszkankom jej utopijnej kolonii, artystka odpowiada: „Nie sądzę, by istniał jeden wspólny cel, poza staraniem się, by być szczęśliwym i przetrwać. Szukają czegoś, ale jak my wszyscy, nie wiedzą dokładnie czego”<sup>9</sup>. Mai-Thu Perret zdaje się podzielać marzenia swoich fikcyjnych bohaterów. I może to raczej marzenie o lepszej, bardziej racjonalnej



Wade Guyton, Bez tytułu / *Untitled*, 2007, fot. / photo © Lothar Schnepf, Kolonia / Cologne



Martin Boyce, *We Are Fragile And Unstoppable*. W exhibition view, Johnen & Schöttle, Kolonia / Cologne

przyszłości, a nie nostalgia za niespełnioną utopią tak przyciąga artystów „nowego modernizmu”. Poszukiwanie brakujących przednich świateł nie traci na aktualności.

KAROL SIENKIEWICZ



## Maria Brewińska New Sculpture?

**CONT. FROM P. 1** ▶ This exhibition in Zachęta focuses on the latter of the two phenomena — the concept of New Modernism. One of the characteristic features of the project is that it seeks to address New Modernism only through sculpture, installation, and objects, at the total exclusion of other genres. The exhibition showcases sculptures that, to a greater or lesser extent, fall in the realm of a modernist aesthetic. They serve as a point of departure for reflecting on artistic reactions to this tradition (including classic modernist design), comparing the old and the new, as well as identifying points of interaction. The exhibition poses a question about the form of new sculpture and the language employed by artists. Is it the same formal language, or has it perhaps been modified in response to contemporary artistic phenomena and individual practices? What is it that attracts artists to modernism, and how do they draw on this tradition? The exhibition not only focuses on highlighting affinities and identifying a familiar language in contemporary practices, rather, it also seeks to demonstrate how this very language is being transformed and challenged, and the ways in which its forms are differentiated in contemporary sculpture.

A return to sculpture and a renewed interest in the materiality of the art object can be seen in a number of exhibitions organised over recent years. New York's New Museum presented *Unmonumental: The Object in the 21st Century* (2007–2008), which featured assemblages and makeshift sculptures of readymade objects.



Martin Boyce, *Gdzie cienie śnią o świetle* / *Where Shadows Dream of Light*, 2010, dzięki uprzejmości / courtesy of The Modern Institute/Toby Webster Ltd, Glasgow

*Sculptures and Spaces of Contemporary Art* (Museum Ludwig, Cologne, 2011–2012), a comprehensive overview of post-war figurative sculpture. The revival of sculpture, object, and installation in contemporary artistic practice stems both from the strong presence of major artists working in this field (such as Martin Boyce, the 2011 Turner Prize winner), as well as from what could be called a 'weariness' with exhibitions dominated by new media.

The exhibition in the Zachęta National Gallery of Art features work by eight artists: Martin

informed by modernist aesthetics; Goliszewski draws on art which follows certain systems; Guyton's practice provides an ironic commentary on the theme of the classical language of modernism; Mai-Thu Perret creates a utopia while referring to the Russian avant-garde and the emergence of communes in the 1960s and 1970s; Sosnowska consistently works through the architectural heritage of the People's Republic of Poland; while Trouvé constructs total installations, markedly apocalyptic in tone . . .

The starting point for the exhibition is Monika Sosnowska's *Staircase* of 2010, first exhibited in Herzliya Museum of Contemporary Art, Israel. The resized object, interacting strongly with its surrounding space, is the only monumental work of this kind in the show. In the case of Sosnowska, interest in modernism is readily visible and is to be found, among other places, in a series of projects analyzing the inconsistencies and points of interaction in modernist architecture. On the other hand, *Staircase* (a reference to staircases in blocks of flats dating from the era of the People's Republic of Poland), with its withered, bulky form, includes a certain dose of humour that can be found in other works of the artist.

The sculptures of Tatiana Trouvé exist on an elusive border between fiction and reality — with their help, the artist explores notions of time, space, memory, and the future, and the way we experience these with mind and body. Trouvé is known for her large-scale installations that bridge nature and anti-nature (with an emphasis on the latter), annexing existing space and architecture, and subjecting it to transformation, and deconstruction.

Since 2000 the artist has been creating different versions of miniature (or small-scale) installations titled *Polders* (the name denotes a tract of low land reclaimed from a body of sea water), that consist of seemingly familiar, yet somewhat mysterious objects whose function is not clear: small seats, tables, iron bars, racks, gym equipment, plexiglas partitions, copper or metal rods, as well as asymmetrically shaped pipes. *Polder* from 2007, featured in the exhibition, consists

of a wall with openings, one of which is covered with a small garage door (with a neon sign behind it), and a sequence of metal zig-zag shaped rods, copper hoses and straight pipes. We are thus confronted with a 'performance of lines' (to borrow an expression from Adam Budak), an assembly of industrial accessories that, as a result of human intervention, take part in the shaping of a new reality.

Around 2007 Trouvé began creating free-standing sculptures — that are most often inscribed into more complex installations or serve as elements of an exhibition — as well as mysterious, uncanny spaces or rooms, separated from the viewer by a pane of glass, and filled with sculptures of variable dynamics. Owing to the glass pane, the spaces seem to be open to the viewers and at the same time secret: separated by a transparent surface.

installation *Intermondes: 4-2-2005* (2009), or *The Antechamber* (2009), where a set of meticulously arranged objects sits a behind pane of glass. On the other hand, there are installations that seem like the result of a failure, or a catastrophe — resembling spaces in abandoned warehouses, garages, or other industrial buildings that are filled with objects. Thus, Trouvé deconstructs utopian spaces subject to a more or less intense modernist rigor. Dominated by the chaos of forms and objects, her installations have a potential for stirring uncertainty, anxiety, or even apocalyptic associations — contrary to the promises of the modernist paradigm. Adam Budak interprets these balanced and chaotic arrangements of forms in Trouvé's installations in conjunction of the theories of Wassily Kandinsky: as an interplay of points, lines, and surfaces. In Trouvé's works these take the form



Mai-Thu Perret, widok wystawy / exhibition view, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt, 2005, po prawej stronie: *Bohaterka ludu* (*Czerwony stos*) / *Heroine of the People* (*Red Stack*), 2005, dzięki uprzejmości artystki i Galerie Praz-Delavallade, Paryż / courtesy of the artist and Galerie Praz-Delavallade, Paris

Trouvé's installations are ambiguous, as if devoid of history. However, they share a certain common feature: their materiality and spatial rigour, used to construct narratives out of accumulated objects, endows them with a unique character. Although motionless, frozen behind glass, the objects are as if caught in a moment that exists both 'after' and 'before' now. While there are no human figures, the works bear clear traces of human presence and action — seen in the linear cause-and-effect arrangement of the sculptures. In this way, the fantastic, poetic places / non-places come into life, marked with an uncanny, psychoanalytical aura.

On the one hand, Trouvé constructs abstract, sterile spatial compositions: as in *La promessa della linea* (2009), the austere

of rods, vessels, and other objects whose role is to determine a dynamics of vertical, diagonal, and horizontal lines. Although they are far from painting (three-dimensionality being one of their key features), the visual layer woven with these recurring forms can conjure associations of 'drawing' in space.

It seems that Trouvé's works bring together diverse practices and experiences of different modernisms. The common thread between her sculptures and installations and works from the 1960s and 1970s, or even Duchamp's ready-mades, is the use of a great variety of (often surprising) objects as sculpture. Trouvé's practice is also viewable in the context of arte povera and works by artists such as Luciano Fabro, Giuseppe Penone and Alighiero Boetti. While her transformation of the



*Ve Appear And Disappear*, 2004, *In Between Breaths and the Sodium Spill*, 2004, widok wystawy / exhibition view, 2004, dzięki uprzejmości / courtesy of The Modern Institute/Toby Webster Ltd, Glasgow

The exhibition *Anti/Form. Sculptures from the MUMOK Collection* (Kunsthhaus Graz, 2011) addressed the concept of anti-form, dating back to the 1960s (the term itself taken from a Robert Morris manifesto), which challenged the traditional notions of sculpture and art as such, and was already manifest in Harald Szeemann's landmark exhibition of 1969 *When Attitudes Become Form* (Kunsthalle Bern). Other presentations include *Arte Essenziale* (Frankfurter Kunstverein, 2011–2012), showcasing contemporary sculpture and installation informed by conceptualism, and *Before the Law. Post-War*

Boyce, Thea Djordjadze, Kasia Fudakowski, Jerzy Goliszewski, Wade Guyton, Mai-Thu Perret, Monika Sosnowska and Tatiana Trouvé. Each of them approaches the modernist tradition and its paradigms from a different perspective. Boyce does so by a persistent use of forms that reference the concrete cubist trees of the Martel brothers from 1925, and reinstating modernist art with its objects; Djordjadze, whose approach to modernism is critical, transforms its formal language and combines it with elements of her own culture; Fudakowski develops personal, intimate sculptures



Mai-Thu Perret, widok wystawy / exhibition view, The Renaissance Society, Chicago, 2006, dzięki uprzejmości artystki i The Renaissance Society, Nowy Jork / courtesy of the artist and The Renaissance Society, New York



Monika Sosnowska, *Schody / Stairway*, 2010, dzięki uprzejmości / courtesy of Galerie Gisela Capitain, Kolonia / Cologne

traditional exhibition space echoes of less obvious inspirations such as the installations of Marcel Broodthaers and Robert Morris.

The sculptures and objects of Thea Djordjadze are characterised by a formal diversity. The artist creates small-scale plaster forms, minimalist wooden surfaces, or structures of metal rods combined with glass, carpets, boards of foam, plywood, and wire mesh. They can be seen as a framework for furniture (tabletops, seats, couches, tables, shelves) that are devoid of function, but also as more abstract forms: sculptures propped or leaning against the wall, or wire hieroglyphs. Contrary to Djordjadze's exhibitions which traditionally feature intricate sculptural installations, *New Sculpture?* showcases only one work by the artist. *Failing to Fetch Me at First* (2010) is a structure, made of black thick steel rods, combined with an openwork plywood panel and a roll of foam. One might think of designer furniture, except this is devoid of a seat.

Djordjadze's sculptures are a result of what can be called an almost archaeological exploration into the field of modernist design, rich with references to sculpture of the 1960s, as well as elements of the artist's native culture — carpets and textiles (Djordjadze was born in Georgia). Her works are often subject to architectonic-urban rigour and precision, as in the exhibition *Endless Enclosure* (Kunsthalle Basel, 2009), which featured a series of low, horizontal sculptures: wooden scaffoldings, forms reminiscent of benches,

shelves, tables, combined with carpets, formless plaster casts and papier-mâché objects — the relics of the past. The exhibition presented an exceptional mixture of modernist and primitive forms (seen by some as vestiges of nomadic tribes); while those drawing on modernism, with references to design, seem rather crude and far from perfect — rather, they resemble makeshift furniture and equipment. *In Explain Away*, 2009, on view in Berlin's Sprüth Magers gallery in 2009, the centrepiece of the exhibition was a structure of geometrical panels, in the spirit of Mondrian or Rietveld. It defined the framework of a space inside which one found a number



Martin Boyce, *Mobile (Being with you is like the new past)*, 2002, widok instalacji *Moja głowa płonie, lecz serce jest pełne miłości* / installation view *My Head Is on Fire but My Heart Is Full of Love*, Charlottenborg Exhibition Hall, Kopenhaga / Copenhagen, 2002, kolekcja / collection The British Council Collection, dzięki uprzejmości / courtesy of The Modern Institute/Toby Webster Ltd, Glasgow

of austere objects: a low plinth, a carpet, painted plywood, and primitive plaster forms that contrasted with the modernist panels. Thea Djordjadze pursues a critique of modernist design through a dialogue with its universal language, in which she challenges the aesthetics of abstract forms and symbols.

In the exhibition *Gleaning the Gloss*, presented in Żak Branicka gallery in Berlin in 2009, Kasia Fudakowski displayed several abstract pieces, varying in shape and colour, made from objects and materials either found or produced by the artists. One could see metal rods, wires, crowned or supplemented with plastics or plaster, and covered with a coat of glossy paint. Their colour (green, pink, yellow, red, white and black) is a characteristic feature of Fudakowski's works which, nonetheless, does not dominate over their physical character. The artist's sculptures combine the constructivist 'base' of the readymade components with organic, rounded shapes that add to their soft character. They remain abstract, although their titles often refer to real elements (such as *Cloud* or *TV*).

This exhibition of sculpture informed by modernism also includes work by Jerzy Goliszewski. *Kai* (2009) is a monumental relief based on three paper modules of various size (each multiply folded) that sprawls across the wall according to a defined pattern, creating the impression of a two-dimensional form. While the work includes a passing reference to Andersen's fairy tale *The Snow Queen* and a specific, emotionally charged narrative, its strong formalism contributes to an amazing visual result that brings to mind mosaic pieces from the 1960s and 1970s. Although Robert Morris (in his *Notes on Sculpture, pt 1* from 1966) claimed that a relief comes close to painting by virtue of the two-dimensional character of its surface (contrary to sculptures which call for a three-dimensional space and occupy the floor rather than walls), certain features of Goliszewski's relief are undeniably sculptural.

As much as sculptures and the installations of Tatiana Trouvé bring up modernism in order to expose its utopias and negative consequences, Martin Boyce refers mostly to the formal tradition of modernism by way of what can be called aestheticising. Boyce reinterprets existing objects, transforming them into modernist, cubist-like forms, as in the Turner Prize nominees' exhibition, where the gallery space was converted into a geometrical park. In the 'angular' language of constructivism, Boyce finds softness and emotional bond with nature. A recurring motif in nearly all of his works is the cubist form of concrete trees, conceived by the brothers Jan and Joël Martel for the 1925 Exposition des Arts Décoratifs et

Industriels Modernes in Paris. In *We Are Fragile And Unstoppable. We Appear And Disappear* (2004), a piece consisting of three steel mesh gates hanging independently on the wall, this form emerges from simple divisions on the mesh. While *In Between Breaths and the Sodium Spill* (2004) and *Where Shadows Dream of Light* (2010) are mobile sculptures, inspired by the work of Alexander Calder. Whereas the former piece employs readymade materials (various kinds of mesh, rods, and a red garment), the latter renders the aforementioned cubist shape of the tree by means of a simple diagonal composition of metal rods. Boyce's interest in historical modernism prompts him to further explore these aesthetics — in a new form, albeit with the use of similar vocabulary.

The works of Mai-Thu Perret combine themes typically associated with modernism with a feminist perspective. From 1999, when she began work on *The Crystal Frontier*, the artist has been pursuing a utopian narrative which unfolds in her diverse practice. It is the tale of a feminist commune set in New Mexico (which references the communes of the 1960s and 1970s). The tales of *The Crystal Frontier* take the form of sculptures: papier-mâché mannequins, architectural shapes painted in symmetrical patterns, neon sculptures, etc. All of which show a marked influence of, and visual references to, the Russian avant-garde and the output of the Bauhaus artists. The exhibition *And Every Woman Will Be a Walking Synthesis of the Universe* (Renaissance Society, Chicago, 2006), featured, among others, five female mannequins with neon hula hoops, or decorated with neon lights that took the form of eccentric garments. The characters seemed relaxed, as if they were in the course of a self-expression or dance class (which alluded both to constructivist ballet as well as to the way the human body was portrayed in propaganda art). Perret's crudely crafted female figures are always represented in a similar way: deprived of any individual features. *La Fée Électricité (The Electricity Fairy)*, 2005, the only figurative sculpture featured in the exhibition in Zachęta, is also part of the aforementioned series. Its title borrows from the celebrated panneau by Raoul Dufy (currently at Musée d'Art moderne de la Ville de Paris), a praise of modernity and technical progress. The sculpture's anachronistic form is crude and far from perfect, but what is actually at stake here is the manifesto of a feminist utopia. The minimalist commas — *Untitled (Commas)* of 2007, are in fact props from Perret's films, inspired by Varvara Stepanova's set design for an agit-prop performance from 1924.

The work in the exhibition deals with both the conditionings and limitations of modernism; oscillating between earnestness and irony, they are an attempt to revisit complex modernist paradigms.

MARIA BREWIŃSKA

#### BIBLIOGRAPHY

Monika Sosnowska, *Starway*, exh. cat., Israel: Herzliya Museum of Contemporary Art, 2010.  
Robert Morris, *Uwagi o rzeźbie*, Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2010.  
Tatiana Trouvé, *Il Grande Ritratto*, exh. cat. Kunsthau Graz, Cologne: Walther König GmbH, 2010.  
Mai-Thu Perret, *Parkett*, no 84, 2008, pp. 102–145.  
Martin Herbert, *Sifting Defunct Modernity in Search of Something Useful*, Tate ETC, Spring 2009, issue 15 <http://www.tate.org.uk/tateetc/issue15/newmodernism.htm>, accessed on 4th March 2012.

Nowa rzeźba?  
New Sculpture?



## Karol Sienkiewicz Freeing the Chair from Its Condemnation to Furniture

Once I was visiting an exhibition with a girl friend of mine who judged every work on display in terms of its usefulness in daily life. She wanted to turn a tall sculpture piece into a coat hanger, a smaller object into an ashtray, and a video installation into a clip to be screened at a party. If she found no practical application for an exhibit, she thought it's worthless.

In the *New Sculpture?* exhibition, a reverse process takes place. It seems that the artists deprive objects, elements of architecture, of their original functions and properties. Monika Sosnowska, Martin Boyce, or Wade Guyton are interested in those fields of creativity that were defined by the 'form follows function' principle. Which means: modernism in architecture, design, art. That is how new sculpture is born, although, with perfunctory dating, one can sometimes make a mistake of a good several decades. At first sight, an anachronistic shift. As if everything has already happened. But thinking about the future from several decades ago offers us more than this.

#### RUINS

Let us look at the catalogue of Monika Sosnowska's 2008 exhibition at the Schaulager in Berlin. It is filled by a series of photographs taken by the artist in Warsaw and other Polish cities. These are visual notes, serving as context, but often also as direct inspiration, for sculptures. Sosnowska wanders around concrete housing-block estates, peeking into abandoned shops, paying attention to signboards of long-gone businesses, façades of buildings, the geometric patterns of grating gates. In Warsaw, she visits a former so-called 'house factory' or the now nonexistent 10th-Anniversary Stadium, whose top level and surroundings were until recently filled by hundreds of primitive market stalls. In Łódź, she photographs People's Republic of Poland-era advertising murals, today often covered by modern-day billboards.

Because modernism, even if streaked with grey, remains our everydayness as one of the layers of a palimpsest reality.

Only a few years ago the prevalent opinion was that unlike classical buildings or 19th-century historicisms and eclecticism, modernist architecture ages badly, since there is nothing romantic in dirty stains appearing on white walls, plaster peeling off, vegetation overgrowing the concrete, angles losing their rightness and level surfaces starting to bulge or sink. And yet, as Sosnowska's photographs show, 1960s and 1970s modernist architecture can still be a source of a peculiar sense of nostalgia.

#### AGING WELL

One can easily notice architectonic inspirations in Monika Sosnowska's sculptures. A market stall of her making, modelled upon those from the 10th-Anniversary Stadium, but disturbingly well-ordered, of straight lines and angles, was placed in front of the Renoma department store in Wrocław. In the Sculpture Park in Bródno, Warsaw, she installed a huge openwork sphere made of the kind of gratings that you can



Tatiana Trouvé, *Polder*, 2007, dzięki uprzejmości artystki i Galerie Perrotin, Paryż / courtesy of the artist and Galerie Perrotin, Paris, fot. / photo Jean Brasille

spot in ground-floor windows of many a Polish apartment blocks. She also created an elegant metal grating gate at the temporary space of the Museum of Modern Art in Warsaw, reviving a familiar geometric pattern, in some places connected with the floor by additional railings resembling a steel web woven by some unknown species of spider.

In 2006, Sosnowska intervened in the staircase of the modernist pavilion in Warsaw where the Foksal Gallery Foundation has its space: instead of running straight towards its destination, one of the elements of the balustrade breaks out of the disciplined order, makes a charming flourish and connects with the railing half a story above. The stairs motif has recurred several times in the artist's work in recent years. In 2010, on the wall of the K21 in Düsseldorf, she installed a black spiral fire-escape red-railing staircase that had been crumpled and twisted so as to resemble a wilted plant. In the same year, her *Staircase* at the Herzliya Museum of Contemporary Art in Israel seems crushed by the ceiling, not fitting, twisting, more like a creeper plant than an architectonic object.

Sosnowska suggests alternative ways of the aging of architecture. Stairs wilt rather than rusting. Walls fall apart into perfectly geometric fragments rather than crumbling. The familiar changes, becoming disturbingly uncanny. Separated from its architectonic function, sculpture gains autonomy. This shift explains how an architectonic motif becomes a sculpture.

But, according to Andrzej Przywara, the 'beautiful downfall and aesthetics of modernism in decline' in Sosnowska's work convey also a 'rebellion against the rule of the new era of glass and plastic'.<sup>1</sup> The same rebellion can also be found in the other artists.

#### CONCRETE TREES

Tatiana Trouvé seems obsessed with time. She compares the process of drawing from modernism and other forms from the past to an echo. Her actions are to be like a voice reflecting off the protrusion of the mountain: 'I'm rather fond of the idea that things appear from the moment they are deformed, in the play between what is identical and different, between repetition, alteration, and renewal.'<sup>2</sup>

Martin Boyce, winner of last year's prestigious Turner Prize, describes his work in similar terms:

'I'm trying to avoid nostalgia. By and large what you're looking at is something from the past, but I want to bring it into the now and see what effect time has had on that.'<sup>3</sup>

The point of departure for many of Boyce's works was his fascination with the garden of concrete trees created by the French sculptors, the twins Jan and Joël Martel. The geometric, five metre-tall forms of four trees were erected in Paris on the occasion of Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes in 1925. From the cruciform trunks grew quadrangular planes, suggesting foliage. The pieces' abstract, modern form clearly alluded to the achievements of cubism.

The French press ridiculed the concrete 'trees' at the time and they were destroyed after the exhibition closed. Boyce has created a series of works inspired by their form. He arranged the spaces of new public gardens with neon trees and for the Turner Prize exhibition he even designed air-conditioning vent grilles using characteristic cubist motifs.

Boyce himself likens his work to the need teenagers feel to arrange their rooms according to their own tastes and needs. 'The beauty lies in its orchestration,'<sup>4</sup> wrote the British critic Adrian Searle of Boyce's sculptures.

#### FURNITURE OR NOT

Boyce the archaeologist not only rediscovers modernist design, but also reinterprets it. He starts with classic furniture designs of the 1940s and 1950s, depriving them of their original context and function, the purpose for which they were originally designed and made. For instance, *Mobile (Being with you is like the new past)* (2002) is a suspended construction resembling Alexander Calder's mobiles, but also the kind of toys for hanging above children's beds. Boyce replaces the abstract forms used by the American artist with similarly shaped seats of the famous chairs designed by Arne Jacobsen, the Danish architect and designer in the 1950s. Suspended in midair, legless, they become objects to be viewed and shown, but not used. Thus Boyce stresses the ultimate collapse of the modernist utopia of egalitarianism, according to which design was to become available to all. Today, only a few can afford designer products.

Wade Guyton also turns modernist furniture pieces into sculp-

tural objects, in his case using Marcel Breuer's chairs, the simple construction of which is based on a bent chrome pipe. Guyton gets them rid of the seats and the back and arm supports, re-bending the pipes, but in such a manner so as to retain a trace of their original function, leaving them still recognisable as 'chairs'. Slightly straightened, they become autonomous abstract sculpture pieces. Guyton stresses his work is about remaking rather than negation. He says he wants to 'free the chair from its condemnation to furniture.'<sup>5</sup>

#### NO HEADLIGHTS

The sculptures of the 'new modernism' employ form that results from history rather than function, being in a way extant, encountered (as a *flâneur* would) or rediscovered (in the archaeological sense). One could easily accuse them of formalism — they often resemble smooth and shiny fetishes.

The artist's attitude towards form reflects also their relationship with time and history, each time different and containing an aporia described by the British critic Martin Herbert: 'The new

question: 'The object isn't dead as such but is perhaps undead, a ghost, a physical presence in limbo.'<sup>7</sup> The artist thus compares his sculptures to the bodies of dead beings that have been possessed by new, perhaps even impure forces. This regeneration can be found in the works of Thea Djordjadze, Kasia Fudakowski or Monika Sosnowska. Telling through their sculptures about the exhaustion of modernism, they seem to be lending it a new life.

On the other hand, when I look at the New Modernism, I am reminded of a fragment in John Cage's *A Year from Monday*: Pointing out the five cars in her front yard, the cleaning lady said they were wrecks her son had accomplished during the past year, that he planned to put parts of them together to make a single usable car for her. 'The only thing we don't have,' she said, 'is a good pair of headlights. You know it's very hard to come out of a wreck with undamaged headlights.'<sup>8</sup> If the New Modernism has abandoned the ideas that originally animated the movement, what is it driven by today?



Tatiana Trouvé, *La promessa della linea*, 2009, dzięki uprzejmości Johann König Gallery, Berlin i Galerie Perrotin, Paryż / courtesy of Johann König, Berlin and Galerie Perrotin, Paris, fot. / photo Stefan Altenburger

modernism's ethos would frequently seem to involve being a believer and an agnostic simultaneously.'<sup>6</sup>

To be able to admire without naively believing — this is a condition of the cultural dynamics that determines the 'new modernism' sculptors. What is left when a sculptor deprives an object of its function, purpose, ideology? Martin Boyce so answers the

#### STILL IN THE PURSUIT OF HAPPINESS

The Swiss sculptor Mai-Thu Perret returns to the idea of a women's community, working since 1999 on a fictional narrative titled *The Crystal Frontier*, which employs various literary forms. The eponymous imaginary colony is established by a group of women who leave the big city and settle in a New Mexican desert to escape everything that is associated with

Western capitalism, but also patriarchy. Without cutting themselves off completely from the surrounding world, they try to redefine the notions of work, nature, and their own relationships with them.

Virtually all of Perret's sculptures and objects reference the Crystal Frontier idea, the artist calling them the female commune's 'hypothetical products'. These are the by-products of a utopia, full of references to art and literary history and to 1920s movements such as Bauhaus or Soviet constructivism, which combined radical aesthetics with political goals. Perret is particularly interested in the issue of production.

Among her objects are, for example, eerie, simply dressed (costumes by Ligia Dias) papier-mâché



Thea Djordjadze, *Jeśli nie uchwycisz mnie za pierwszym razem / Failing to Fetch Me at First*, 2010, dzięki uprzejmości castillo/corrales, Paryż / courtesy castillo/corrales, Paris

female mannequins performing exercises or choreographic routines using what looks like luminous neon hula hoops. There are also huge comas, clefts, which the artist investigates.

After all, a desire to escape a system in which even a children's program has to be 'sponsored' by a letter or number is one of the crucial contemporary fantasies. By combining different disciplines, Perret avoids the trap of aestheticization. Her vision is a vision of the future, where modernism reconnects with radical politics and feminism. Asked about the utopian commune's underlying philosophy, the artist replies, 'I don't think there is a homogeneous goal beyond trying to be happy and to survive. They are looking for something, but like all of us they don't know what it is exactly.'<sup>9</sup>

Mai-Thu Perret seems to share the dreams of her fictional protagonists. And perhaps it is a dream of better, more rational future rather than nostalgia for an unfulfilled utopia that so attracts to the New Modernism. The search for the missing headlights remains as topical as ever.

KAROL SIENKIEWICZ

<sup>1</sup> Andrzej Przywara, 'The Staircase', in Monika Sosnowska, *The Staircase*, exh. cat., Düsseldorf: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, K21 Ständehaus, 2010, p. 12.

<sup>2</sup> Tatiana Trouvé, 'The Longest Echo', in Tatiana Trouvé, Cologne: Walther König GmbH, 2008, p. 10.

<sup>3</sup> 'Martin Boyce Interview: Pilgrim to a Far Pavilion', *Scotland on Sunday*, 4 January 2009.

<sup>4</sup> Adrian Searle, 'Turner Prize: The Beauty Lies in its Orchestration', 5 December 2011, <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2011/dec/05/turner-prize-martin-boyce-installation>, accessed on 16th February 2012.

<sup>5</sup> Quoted in 'Wade Guyton Talks with Christoph Platz about Efficiency, Inner Logic and Floors', *Artblog Cologne*, <http://www.artblogcologne.com/?p=662>, accessed on 16th February 2012.

<sup>6</sup> Martin Herbert, 'Sifting Defunct Modernity in Search of Something Useful', *Tate etc.*, Spring 2009, no. 15. Text available at <http://www.tate.org.uk/tateetc/issue15/newmodernism.htm>, accessed on 16th February 2012.

<sup>7</sup> 'A Conversation Between Martin Boyce and Christian Ganzenberg', *Martin Boyce*, eds. Renate Wiehager, Christian Ganzenberg, Daimler Art Collection. Artist Book Edition, Snoeck Verlag, 2011.

<sup>8</sup> John Cage, *A Year from Monday: New Lectures and Writings by John Cage*, Hanover: Wesleyan University Press, 1967, p. 132.

<sup>9</sup> 'Interview: Mai-Thu Perret & Laura Moriarty: The Crystal Frontier', *Open Space*, 2 February 2009, <http://blog.sfmoma.org/2009/02/perret-moriarty/>, accessed on 16th February 2012.

