
Inhaltsverzeichnis

Seite 6

EINFÜHRUNG
Katja Strunz

Seite 10

DIE TYPOGRAPHIE DES RAUMES
UND DIE ZEIT
Jarosław Lubiak

Seite 23

RETTUNG
DER RADIKALEN LANGEWEILE
Barbara Kuon

Seite 66

VITA

Seite 68

ÜBER DIE AUTOREN

Spis treści

Strona 7

WPROWADZENIE
Katja Strunz

Strona 11

TYPOGRAFIA PRZESTRZENI
I CZAS
Jarosław Lubiak

Strona 23

OCALENIE
RADYKALNEJ NUDY
Barbara Kuon

Strona 66

VITA

Strona 69

NOTY O AUTORACH

Table of Contents

Page 7

INTRODUCTION
Katja Strunz

Page 11

TIME AND THE TYPOGRAPHY
OF SPACE
Jarosław Lubiak

Page 66

VITA

Page 69

ABOUT THE AUTHORS

Page 71

A DEFENSE
OF RADICAL BOREDOM
Barbara Kuon

Katja Strunz

EINFÜHRUNG

Im Jahr 2007 besuchte ich zum ersten Mal das Museum Sztuki in Łódź. Es ist sehr beeindruckend, diese außergewöhnliche Museumssammlung, insbesondere das Werk von Władysław Strzemiński und Katarzyna Kobro kennenzulernen. Der Konstruktivismus nimmt innerhalb meiner künstlerischen Arbeit eine besondere Rolle ein. Gegen Ende meines Studiums im Jahr 1997 war eine erste Collage mit Referenz auf diese Strömung entstanden. Seitdem ist dieser Dialog nicht mehr abgebrochen.

Es war für mich eine ganz besondere Ehre, das Ausstellungsdesign für diese Strzemiński-Retrospektive zu entwerfen und damit die Möglichkeit zu haben, in einen direkten Dialog mit Strzemińskis Werk zu treten. Ein wesentliches Anliegen war mir, für die Werke einen Raum der Gegenwart zu schaffen. Das Konzept der Kuratoren sah vor, die Arbeiten nicht chronologisch, sondern thematisch zu erfassen. Ich suchte daher nach einem Raumgefüge, das keine Hierarchien entstehen lässt, kein zeitliches Nacheinander der Räume hervorbringt. Alle Elemente sollten im Raum gleich notwendig und gleich-zeitig sein. Diese Voraussetzung erfüllte der für die Ausstellung vorgesehene 600 Quadratmeter große Raum für Wechselausstellungen des Museums perfekt, denn er ist lediglich durch zwei Säulenreihen strukturiert. Es konnte eine Ausstellungsarchitektur entstehen, die von inhaltlichen Bezügen und einer speziellen Formensprache bestimmt ist.

Den Grundriss bildet das Wort ZEITTRAUM, das in einer von Strzemiński entworfenen Typographie verräumlicht ist. Schrift und Raum führen die Formensprache seiner Werke fort – sie verwirklicht sich im Ausstellungsraum.

Walter Benjamin entwickelte den Neologismus ZEITTRAUM innerhalb seiner geschichtsphilosophischen Betrachtungen. Benjamin hatte darüber nachgedacht, wie Vergangenheit im Jetzt gegenwärtig werden kann. Zentral wurde für ihn hierbei der Traum, denn im Traum ist die Chronologie der Ereignisse aufgehoben und Vergangenes wird unmittelbar erlebbar. Grundlage für den Begriff ZEITTRAUM ist das zusammengesetzte Wort »Zeitraum«. Durch die Verdoppelung des Buchstabens »t« tritt zu den

WPROWADZENIE

W roku 2007 po raz pierwszy odwiedziłam Muzeum Sztuki w Łodzi. Wyjątkowa kolekcja muzeum, zwłaszcza dzieła Władysława Strzemińskiego i Katarzyny Kobro, wywarły na mnie ogromne wrażenie. W mojej pracy artystycznej konstruktivismus zajmuje szczególne miejsce. Pod koniec studiów w roku 1997 stworzyłam pierwszy kolaż odnoszący się do tego nurtu. Od tamtego czasu ów dialog nie został przerwany.

Szczególnym zaszczytem było dla mnie zaprojektowanie przestrzeni wystawienniczej dla retrospektywy Strzemińskiego i związany z tym projektem bezpośredni dialog z dziełem Strzemińskiego. Istotną kwestią było stworzenie dla tych dzieł współczesnej przestrzeni. Koncepcja kuratorów zakładała prezentację tematyczną, a nie chronologiczną. Dlatego szukałam konstrukcji przestrzennej, która nie pozwalałaby na powstawanie hierarchii, nie wytwarzałaby następstwa czasowego poszczególnych przestrzeni. Wszystkie elementy miały być w przestrzeni w równy sposób konieczne i równoczesne. Ten warunek idealnie spełniała przeznaczona na wystawy czasowe i przewidziana na tę wystawę przestrzeń o powierzchni 600 m², ponieważ ustrukturyzowana jest jedynie przez dwa rzędy kolumn. Powstać mogła zatem architektura wystawy określona przez związki treści oraz szczególny język formy.

Zarys przestrzeni tworzy słowo ZEITTRAUM, które jest uprzedstawieniem typografii zaprojektowanej przez Strzemińskiego. Język formy jego dzieł konstatuje pismo i przestrzeń – język ten urzeczywistnia się w przestrzeni wystawy.

Walter Benjamin rozwinął neologizm ZEITTRAUM w swojej filozofii dziejów. Benjamin zastanawiał się nad tym, w jaki sposób przeszłość może uobecniać się w teraz. Centralnym motywem stał się dla niego sen, ponieważ we śnie chronologia zdarzeń ulega zawieszeniu, a to, co przeszłe, staje się bezpośrednio doświadczalne. Podstawą pojęcia ZEITTRAUM jest rzeczownik złożony »Zeitraum« (okres czasu, dosł. przestrzeń czasu). Podwojenie litery »t« sprawia, że do dwóch pierwotnych składników złożenia, »Zeit« (czas) i »Raum« (przestrzeń), dochodzi słowo »Traum« (sen).

INTRODUCTION

My first visit to the Museum Sztuki in Łódź was in 2007. It was a wonderful experience to get to know this exceptional collection, especially the work of Władysław Strzemiński and Katarzyna Kobro. Constructivism plays an important role in my work. The first collage that I made in reference to this movement was towards the end of my studies in 1997. This dialogue has been continued ever since.

It was a very special honour for me to be able to create the exhibition design for the Strzemiński retrospective and in this way to be given the chance to enter into a direct dialogue with Strzemiński's work. My primary concern was to place the works in a time of the present. The concept of the curators was to conceive of the works not chronologically but thematically. I therefore searched for a form that would avoid hierarchies and a sense of temporal development. All elements in the space should have the same importance and the same temporality. Since it is structured by only two rows of columns, the space set aside for the exhibition – the museum's 600 m² space for temporary exhibitions – met these conditions perfectly. This led to an exhibition design that is determined by thematic relationships and a special formal language.

The floor plan is generated by the German word ZEITTRAUM, which is given a spatial form using an alphabet designed by Strzemiński. Typography and space respond to the formal language of Strzemiński's works – this formal language is realized in the exhibition space.

The neologism ZEITTRAUM was developed by Walter Benjamin as part of his reflections on the philosophy of history. Benjamin considered how the past could become present in the moment of the now. A central motif here was the dream, since dreams undermine the chronology of events, making the past something that can be immediately experienced. The term ZEITTRAUM is derived from the composite word »Zeitraum« (a period of time). Through the doubling of the letter »T« the word »Traum« (dream) is added to the original words »Zeit« (time) and »Raum« (space).

Ursprungswörtern »Zeit« und »Raum« das Wort »Traum« hinzu.

Beim Betreten der Räume werden Sie sich an mancher Stelle, vielleicht aufgrund des labyrinthischen Charakters, buchstäblich verloren fühlen. Erst in der Aufsicht – oder unter Zuhilfenahme des Raumplanes – werden die Buchstaben sichtbar, die sich zu Benjamins Neologismus zusammenfügen. So habe ich auch die Begegnung mit den Werken Strzemińskis verstanden: So wie im Traum, wenn man eine unlogische, suggestive und vielleicht sogar haltlose Gleichzeitigkeit der Bilder, der Nachbilder der Vergangenheit (im Jetzt) erlebt, so sind auch Strzemińskis Werke ihrer Zeit entrissen und treten aus ihrer chronologischen Entstehungsgeschichte heraus in einen neuen Zeitraum.

Ich möchte mich ganz herzlich bei Jarosław Suchan, dem Direktor des Muzeum Sztuki, und den Kuratoren Paulina Kurc-Maj und Jarosław Lubiak bedanken, insbesondere für das große Vertrauen und die mir eingeräumte Gestaltungsfreiheit.

Dass es nun zur Realisierung dieses Katalogs gekommen ist, erfüllt mich ein weiteres Mal mit großer Freude. Hier gilt mein besonderer Dank Barbara Kuon und Jarosław Lubiak für ihre Textbeiträge, dem Verlag Koenig Books und dem Herausgeber, dem Muzeum Sztuki in Łódź.

Dieser Text basiert auf einem Vortrag von Katja Strunz zur Eröffnung der Ausstellung »Nachbilder des Lebens. Władysław Strzemiński und Rechte für die Kunst« am 30.11.2010 in Łódź.

Wchodząc na wystawę – być może z powodu jej labiryntowego charakteru – będą się Państwo w niektórych miejscach czuli zagubieni. Dopiero dzięki spojrzeniu z góry – lub dzięki planowi pomieszczenia – litery składające się na neologizm Benjamina stają się widoczne. Tak rozumiałam spotkanie z dziełami Strzemińskiego: niczym we śnie, gdy doświadczamy nielogicznej, sugestywnej i, być może, nawet niestabilnej jednoczesności obrazów, powidoków obrazów przeszłości (w teraźniejszości). Dzieła Strzemińskiego zostają wydarte swemu czasowi i ze swej chronologicznej historii powstania wstępują w nową przestrzeń czasu.

Chciałabym bardzo serdecznie podziękować Jarosławowi Suchanowi, dyrektorowi Muzeum Sztuki oraz kuratorom Paulinie Kurc-Maj i Jarosławowi Lubiakowi, przede wszystkim za wielkie zaufanie oraz przyznaną mi swobodę w kształtowaniu przestrzeni.

Fakt, że doszło do realizacji niniejszego katalogu, przepełnia mnie po raz kolejny ogromną radością. Tu należą się szczególne podziękowania Barbarze Kuon oraz Jarosławowi Lubiakowi za teksty do katalogu, wydawnictwu Koenig Books oraz wydawcy, Muzeum Sztuki w Łodzi.

Podstawą niniejszego tekstu jest wykład Katji Strunz z okazji otwarcia wystawy »Powidoki życia. Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki« 30 listopada 2010 r.

At some points, while passing through the different spaces, you will feel, perhaps due to the labyrinthine character, literally lost. Only in a view from above – or with the aid of the plan – do the letters, which assemble to form Benjamin's neologism, become visible. This is how I understood the encounter with Strzemiński's works: as in a dream, in which one experiences an illogical, suggestive and even perhaps unstable simultaneity of images, of afterimages, of the past (in the now), Strzemiński's works are also removed from their time and become detached from their chronological genesis to enter a new period.

I would like to express my heartfelt thanks to Jarosław Suchan, the Director of the Muzeum Sztuki, and to the curators Paulina Kurc-Maj and Jarosław Lubiak, especially for the great trust and for the creative freedom I was given.

The realisation of this catalogue gives me once again a great pleasure. Here my special thanks go to Barbara Kuon and Jarosław Lubiak for their essays, the publishers Koenig Books and the editor, the Muzeum Sztuki in Łódź.

This text is based on a lecture given by Katja Strunz at the opening of the exhibition »Afterimages of Life. Władysław Strzemiński and Rights for Art« on 30.11.2010 in Łódź.

Wänden bewegen, aber sie konnten das Wort nicht lesen, dessen Buchstaben den Ort beschrieben, an dem sie sich befanden. Sie konnten die Wände anfassen, die die Buchstabenarchitektur bildeten, und sie konnten das Wort anfassen. Seine Bedeutung aber konnte man nur erraten.

Um das Wort zu lesen, das Katja Strunz der Galerie – in Gestalt der Ausstellungswände – einschrieb, müsste man sich erheben und mit dem Blick die Mauern (die Decken) durchdringen. Der hohe Gesichtspunkt und der durchdringende Blick, die für diese Lektüre nötig sind, zeigen deutlich, dass eben der Engel der Geschichte das Privileg hatte, den Schriftzug zu dechiffrieren. Er wäre das einzige Geschöpf, das den geheimen Inhalt und die in der Galerie inszenierte Bedeutung des Wortes empfangen könnte.

Katja Strunz hat die Grundsätze des historischen Materialismus ernst genommen – das Wort wurde in einer Typographie aufgezeichnet, die von Strzemiński erfunden und im Jahr 1932 im »Kommuniqué der Gruppe 'a.r.' Nr.2« publiziert wurde. Die Künstlerin hat diese Schriftart benutzt, um eine ungewöhnliche Typographie des Raumes zu schaffen – in diesem nämlich vollzog sich so buchstäblich der Bruch im Raum-Zeit-Kontinuum und das, was vergangen war, konnte zurückkehren als Gegenwärtiges. Strzemińskis Buchstaben schrieben einen Raum, in dem seine Werke präsentiert wurden.

Bei der Realisierung ihres Werkes griff Strunz auf die Tradition der Avantgarde zurück, nach der Künstler den Raum für die Werke ihrer Freunde und Kollegen entwarfen – man denke nur an das 'Kabinett der Abstrakten' (1927–1928) von El Lissitzky für Werke von Piet Mondrian und Hans Richter, den neoplastischen Raum ('Sala Neoplastyczna', 1948) von Strzemiński für die Internationale Sammlung der modernen Kunst der Gruppe 'a.r.' (mit Arbeiten von Theo van Doesburg, Hans Arp, Piet Mondrian, Michel Seuphor, Sophie Taeuber-Arp u.a.), oder an 'Cabane élatée avec tissu blanc et noir' (1985–2009) von Daniel Buren für Bilder von Henryk Stażewski.

Die Interpretation der Kunstobjekte wurde jedes Mal radikal von jenem Künstler bestimmt, der die Inszenierung entworfen hatte. Die Poetik eines jeden Raumes unterschied sich auch radikal von der Ideologie des 'white cube', der das Funktionieren und die Perzeption der modernen und zeitgenössischen Kunst bestimmte. Wie Simon Sheikh betont, ist diese Ideologie in der globalen Welt der Kunst nach wie vor gültig.² In diesem Kontext war das Projekt von Katja Strunz (und das verbindet es mit den früheren Projekten dieser Art) eine radikale Zäsur und gleichzeitig die radikale Öffnung einer anderen Art von Raum, eine eigentümliche Inszenierung.

Der genannte neoplastische Raum von Strzemiński ('Sala Neoplastyczna') wurde im Jahre 1948 streng nach den Grundsätzen der Raumkomposition entworfen, die von ihm und Katarzyna Kobro einige Jahre zuvor formuliert worden waren. Der Raum bildete ein zusammenhängendes Ausstellungssystem, war genau definiert und definierte seiner-

zählenden architektur liter, mogli dotknąć słowa, ale jego znaczenie pozostawało dla nich ukryte.

Żeby przeczytać słowo, które Katja Strunz wpisała w galerię, trzeba by wznieść się wysoko i przeniknąć spojrzeniem mury (sufity). Wysoki punkt widzenia i przenikliwe spojrzenie konieczne do tego odczytania wskazują wyraźnie, że to anioł historii był obdarzony przywilejem odszyfrowania napisu. Byłby on zatem jedyną istotą, która mogłaby stać się odbiorcą tajemnicy zapisanej w przestrzeni galerii, zainscenizowanego w niej w skryty sposób znaczenia.

Katja Strunz potraktowała założenia materializmu historycznego poważnie – słowo zapisane zostało krojem pisma wynalezionym przez Strzemińskiego i opublikowanym w »Kommunikacie grupy 'a.r.' nr 2« w 1932 roku. Artystka wykorzystała ten krój, by stworzyć niezwykłą typografię przestrzeni – to w niej w najbardziej dosłowny sposób dokonało się rozerwanie kontinuum czasoprzestrzeni i to, co minione, mogło powrócić jako teraźniejsze. Litery o kroju wynalezionym przez Strzemińskiego zapisały przestrzeń, w której zaprezentowano jego prace.

Realizując swoje dzieło, Strunz powróciła do tradycji awangardowej, w której artyści projektowali specjalne przestrzenie dla prezentacji prac przyjaciół i kolegów. Przykładami mogą być: 'Kabinett der Abstrakten' (1927–1928) zaprojektowany przez El Lissitzky'ego dla prezentacji dzieł m.in. Pieta Mondriana i Hansa Richtera, 'Sala Neoplastyczna' (1948) autorstwa Strzemińskiego dla Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej grupy 'a.r.' (obejmującej dzieła Theo van Doesburga, Hansa Arpa, Pieta Mondriana, Michela Seuphora, Sophie Taeuber-Arp i in.) czy 'Cabane élatée avec tissu blanc et noir' (1985–2009) Daniela Burena dla obrazów Henryka Stażewskiego. Za każdym razem projekt artysty ustanawiając scenę prezentacji dzieł innych artystów, w radykalny sposób określał ich interpretację. Poetyka każdej z tych przestrzeni była również krańcowo odmienna od ideologii 'białego sześcianu', który określił funkcjonowanie i percepcję sztuki nowoczesnej i współczesnej. Jak zauważył Simon Sheikh, ideologia ta wciąż obowiązuje w globalnym świecie sztuki². W tym kontekście projekt Katji Strunz (co łączy go z wcześniejszymi projektami) był radykalnym zerwaniem i jednocześnie radykalnym otwarciem innego rodzaju przestrzeni, swoistą inscenizacją.

Strzemiński zaprojektował Salę Neoplastyczną w 1948 roku ściśle według zasad kompozycji przestrzeni, sformułowanymi przez niego i Katarzynę Kobro kilkanaście lat wcześniej. Sala stanowiła zintegrowany system wystawienniczy, przestrzeń silnie zdefiniowaną i równie silnie definiującą to, co się w niej znalazło. Jednocześnie jednak była próbą dialektycznego zniesienia tradycyjnego (burżuazyjnego) charakteru wnętrza (fabrykanckiego pałacu, w którym od 1945 roku swoją siedzibę miało Muzeum Sztuki) oraz estetyki 'białego sześcianu'

(według której przekształcano pałacowe pokoje w ramach ich dostosowywania do potrzeb muzealnego wystawiennictwa)³. Można zatem powiedzieć, że

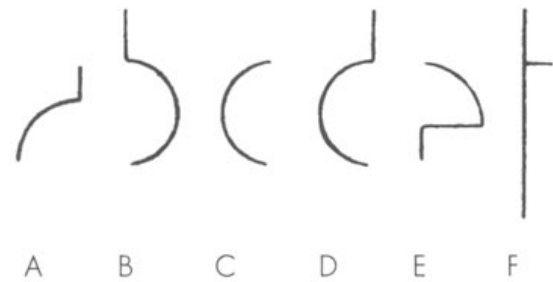
the place where they had been. They could touch the walls which shaped the architecture of the letters; they could touch the word itself, though its meaning eluded them.

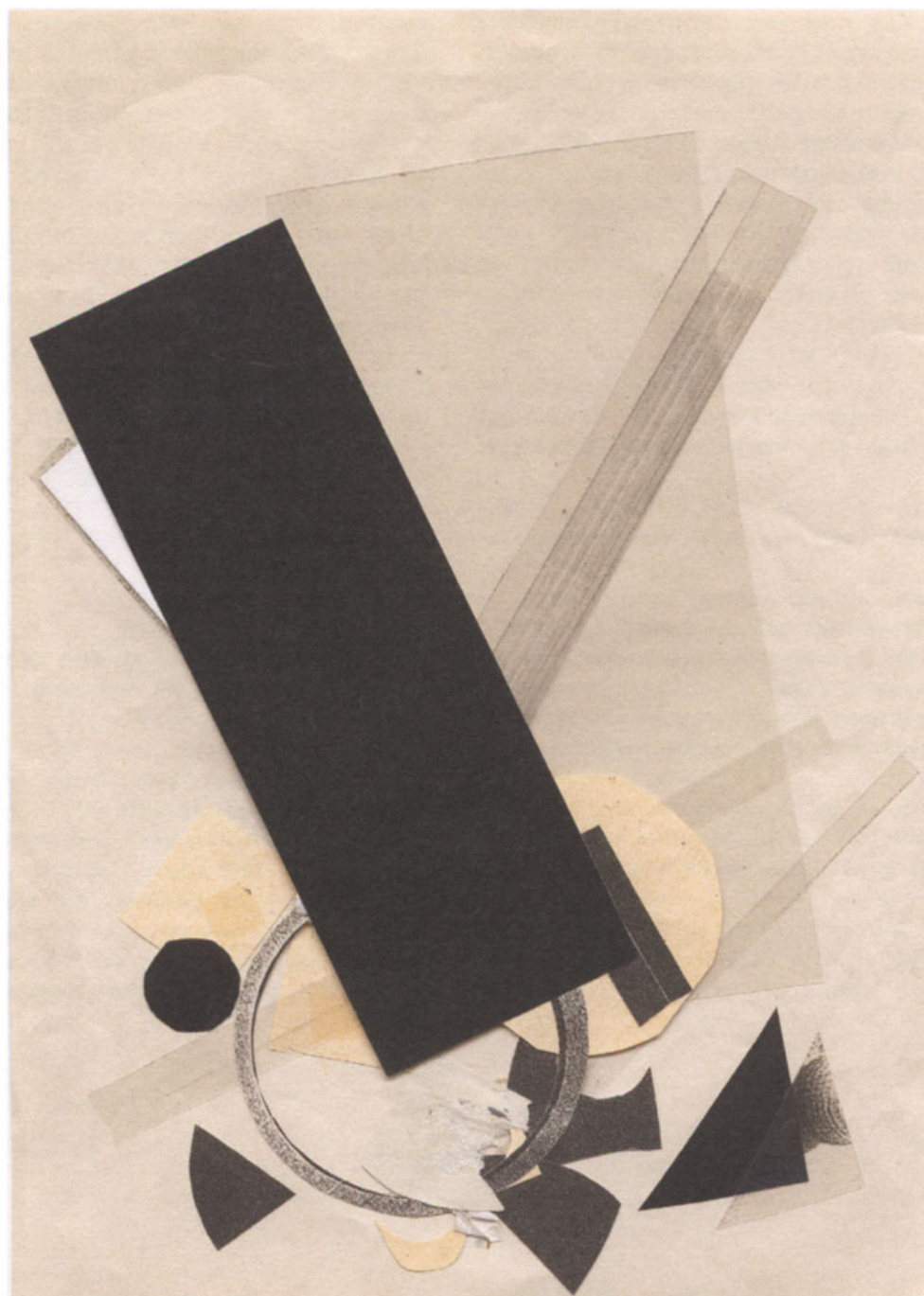
In order to read the word inscribed by Katja Strunz into the space of the gallery, one had to rise very high and penetrate the walls (ceilings). This high view point and the perspicacious gaze necessary for reading, show clearly that it was the angel of history who had the privilege of decoding the word. It would be thus the only creature who could become the recipient of the secret inscribed in the gallery space, of the secretly staged meaning.

Katja Strunz has taken the assumptions of historical materialism seriously – the word was written with the use of the typeface invented by Strzemiński and published in the »Announcement of the 'a.r.' group no.2« in 1932. The artist used this typeface in order to create an exceptional typography of space – it is here that in the most literal way the rupture of the spatio-temporal continuum took place and the bygone could return as the present. The letters of the typeface invented by Strzemiński have written the space where his works were presented.

By making her work, Strunz has returned to the avant-garde tradition where artists designed very particular spaces for the presentation of their friends' and colleagues' works. The following exemplify this trend perfectly: 'Kabinett der Abstrakten' (1927–1928) designed by El Lissitzky for the presentation of the works of, among others, Piet Mondrian and Hans Richter; 'Neoplastic Room' (1948) designed by Strzemiński for the International Collection of Modern Art of the 'a.r.' group (including the works of Theo van Doesburg, Hans Arp, Piet Mondrian, Michel Seuphor, Sophie Taeuber-Arp et al.) or the 'Cabane élatée avec tissu blanc et noir' (1985–2009) by Daniel Buren for the paintings by Henryk Stażewski. Each time, having set the scene for the presentation of other artists' works, the artist's design, defined in a radical way their interpretation. The poetics of each of these spaces has also been extremely different from the 'white cube' which defined functioning and perception of modern and contemporary art. As Simon Sheikh has pointed out, this ideology is still in force in the global art world.² In this context, Katja Strunz's project (as was the case with the earlier ones) was a radical rupture and, at the same time, a radical opening of another kind of space, a staging of sorts.

Strzemiński designed the 'Neoplastic Room' in 1948, strictly according to the rules of the space composition formulated by him and Katarzyna Kobro some time before. The room was an integral exhibition space, strongly defined and equally strongly defining that which was placed in it. At the same time, however, it was an attempt at a dialectic sublation of the traditional (bourgeois) character of the interiors (the palace of the factory owner where since 1945 the Art Museum has resided) as well as of the aesthetics of the





Katja Strunz, Untitled, 1997
collage, 11.7 x 8.3 in

Barbara Kuon

RETTUNG DER RADIKALEN LANGEWEILE

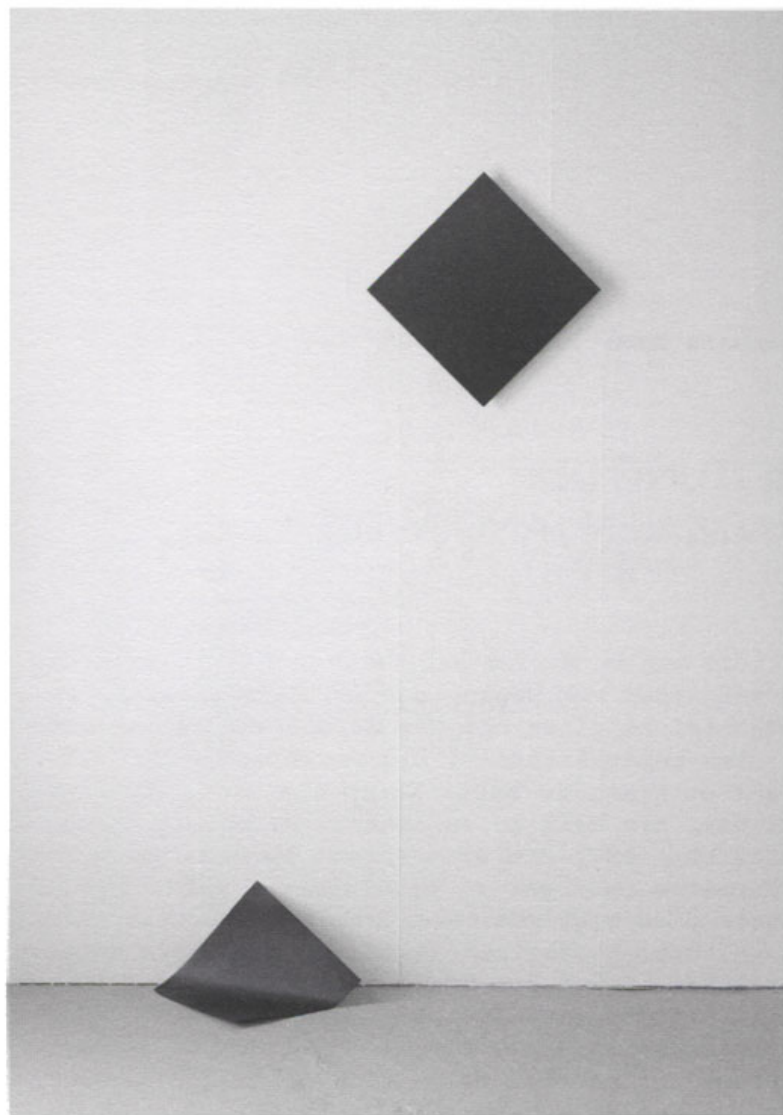
Trifft man im Museum auf Werke der künstlerischen Avantgarden vom Beginn des 20. Jahrhunderts, so beschleicht einen oft das Gefühl einer buchstäblichen Unpässlichkeit: Die Werke scheinen hier fehl am Platz zu sein. Waren sie nicht dazu bestimmt, die Welt zu verändern? Waren sie nicht dazu bestimmt, die Grenzen des Museums zu überschreiten oder gar zu eliminieren? Waren sie nicht dazu bestimmt, die Zeit zu zerreißen, damit nach ihrem Erscheinen nichts mehr so wäre wie zuvor? Nun hängen sie brav an den Wänden der Museen oder stehen friedlich auf ihren Sockeln wie alle anderen Werke auch, die solche Ansprüche niemals angemeldet hatten. Wenn die avantgardistischen Kunstwerke im Museum gelandet sind, so nur als Dokumente eines Scheiterns des avantgardistischen revolutionären Projekts – das nicht zuletzt die Abschaffung eben dieses Museums beinhaltet hatte. Zu jeder Zeit und an jedem Ort scheint das avantgardistische Kunstwerk zur falschen Zeit und am falschen Ort zu sein. Eine Kunst, die zur Herrschaft über Raum und Zeit gelangen wollte, bekommt einen fixen Ort im Raum (Museum) und in der Zeit (Kunstgeschichte) zugewiesen – was auf den ersten Blick nur als ihre endgültige Niederlage betrachtet werden kann.

Katja Strunz reagiert in vielen ihrer Arbeiten auf diese missliche Lage der modernistischen – futuristischen, suprematistischen, konstruktivistischen, minimalistischen – Kunst. Werke von Malewitsch, Rodtschenko, Lissitzky, Serra, Judd oder Smithson werden in ihren Papierarbeiten, Skulpturen und Installationen zitiert – allerdings erscheinen sie darin als beschädigte, erblindete, zerfallende, herabstürzende, dekadente Gestalten. So etwa in einer frühen Arbeit von 1997, bestehend aus dem Replikat eines Spiegel-Objekts von Robert Smithson, das Strunz »erblinden« ließ (indem sie die eingelegten Spiegelflächen, die sich gegenseitig ins Unendliche reflektieren, einfach abnahm). Oder auch in ihren Arbeiten 'Echo' (2005) und 'Black Angry Wall' (2006), bestehend aus bestoßenen, die weiße Wand hinabstürzenden schwarzen Blechkuben, beschädigten

OCALENIE RADYKALNEJ NUDY

Gdy w muzeum napotykamy dzieła artystycznej awangardy z początku XX wieku, niejednokrotnie nie możemy się oprzeć poczuciu pewnego niedopasowania, polegającego na tym, że wydają się one być nie na swoim miejscu: czyż nie miały zmieniać świata? Czyż nie miały przekraczać granic muzeum, a nawet tych granic eliminować? Czy nie miały rozzerwać czasu, tak aby po ich pojawieniu się nic już nie było takim, jak przedtem? Teraz wiszą grzecznie na ścianach albo stoją spokojnie na podestach, tak samo jak wszystkie inne dzieła, które takich pretensji nigdy nie zgłaszały. Jeśli awangardowe dzieła sztuki znalazły się w muzeum, to tylko jako świadectwo porażki awangardowego rewolucyjnego projektu, który zakładał w pierwszym rzędzie zniesienie instytucji muzeum. Awangardowe dzieła sztuki w każdym czasie i w każdym miejscu wydają się być w nieodpowiednim miejscu i w nieodpowiednim czasie. Sztuce, która chciała zdobyć władzę nad czasem i nad przestrzenią, przydzielone zostaje stałe miejsce w przestrzeni (muzeum) i w czasie (historii sztuki) – co na pierwszy rzut oka można uznać tylko za jej ostateczną klęskę.

Katja Strunz w wielu pracach podejmuje temat niefortunnej sytuacji sztuki modernistycznej – futurystycznej, suprematycznej, konstruktywistycznej, minimalistycznej. Dzieła artystów takich jak Malewicz, Rodczenko, Lissitzky, Serra, Judd albo Smithson są cytowane w jej pracach na papierze, w rzeźbach i instalacjach – pojawiają się tam jednak jako uszkodzone, oślepione, rozpadające się, upadające, dekadentckie twory. Jak na przykład w jednej z wczesnych prac z 1997 roku, składającej się z repliki obiektu lustrzanego Roberta Smithsona, który Strunz »oślepiła« (zdejmując powierzchnie lustrzane, które były ułożone tak, że się nawzajem w nieskończoność odbijały). Czy też w jej pracach 'Echo' (2005) i 'Black Angry Wall' (2006), które składają się z poobijanym blaszanych sześcianów spadających po białej ścianie, uszkodzonych echokształtów 'Czarnego kwadratu' (lub też echokształtów 'Czarnego kwadratu' Donalda Judda).

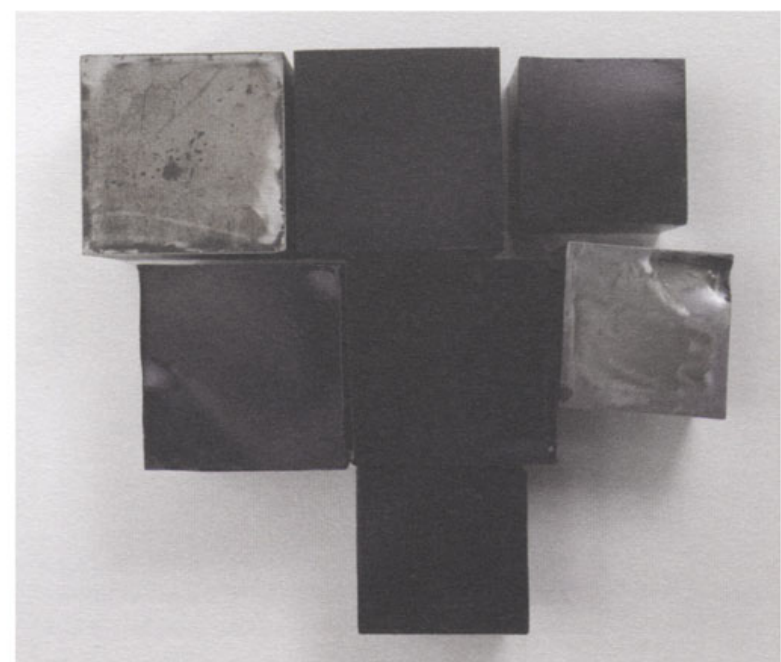


Katja Strunz, Memory Wall, 2008
steel st37, powder coating
dimensions variable

Echogestalten des Schwarzen Quadrats (oder auch von Donald Judds Echogestalten der Echogestalten des Schwarzen Quadrats). Ergänzt durch Strunz' Kommentar »Die Würfel sind gefallen«, erinnern diese Inszenierungen des multiplizierten, fallenden und zerfallenden Schwarzen Quadrats an Mallarmés berühmten zerfallenden, fallenden, dekadenten Gedichtkörper aus dem Gedicht 'Un coup de dés...' ('Ein Würfelwurf...'). Was auf den ersten Blick wie eine Attacke auf die Werke der Avantgardekunst aussieht, erweist sich auf den zweiten Blick vielmehr als ihre Rettung. Katja Strunz wiederholt eigentlich – bei aller Abweichung im Resultat – das künstlerische Verfahren der Avantgarde, das bekanntlich ein Verfahren der Reduktion ist: Alles Überflüssige, Unwesentliche, Dekorative, Illusionistische, Narrative, Rhetorische, Figurative wird abgetragen, Figuren werden in Flächen zerlegt und vereinigen sich mit ihrem Hintergrund, Fenster zur Welt werden geschlossen. Der avantgardistische Wille zur Reduktion aber macht vor der Integrität des Kunstwerkskörpers stets Halt: Ist dieser nach erfolgter Abtragung aller ihn gewöhnlich verdeckenden Zeichenschichten einmal »freigelegt«, wird er nicht weiter angetastet. Diesen weiteren Schritt eines Angriffs auf den Körper des avantgardistischen Kunstwerks

Uzupełnione komentarzem Strunz »Kości zostały rzucone«, te inscenizacje pomnożonego, upadającego i rozpadającego się Czarnego Kwadratu przypominają słynny rozpadający się, upadający, dekadentcki kształt wiersza Mallarmého z poematu 'Un coup de dés...' ('Rzut kośćmi...'). To, co na pierwszy rzut oka może wyglądać jak atak na dzieła sztuki awangardowej, przy bliższym spojrzeniu okazuje się być raczej ich ocaleniem. Katja Strunz powtarza właściwie – osiągając zupełnie inne efekty – artystyczną procedurę awangardy, która, jak wiadomo, jest redukcją: wszystko, co niepotrzebne, nieistotne, dekoracyjne, iluzjonistyczne, narracyjne, retoryczne, figuratywne, zostaje zniesione, figury są rozkładane na poszczególne powierzchnie i łączą się ze swym tłem, okna na świat są zamykane. Awangardowa wola redukcji powstrzymuje się jednak przed naruszeniem integralności kształtu dzieła sztuki: gdy po zniesieniu wszystkich zakrywających go zwykle warstw znaków jest on wreszcie »odsłonięty«, nie jest już dalej dotykany. Tenże dalszy krok ataku na kształt awangardowego dzieła sztuki podejmuje Katja Strunz, stosując jednak innego rodzaju procedurę redukcji. Kształt dzieła sztuki nie zostaje tutaj »obnażony«, lecz jest tak traktowany, a raczej maltretowany, że zdaje się tkwić

Katja Strunz, Behind the Rose, 2007
steel st37, powder coating
35 x 37 x 12 in



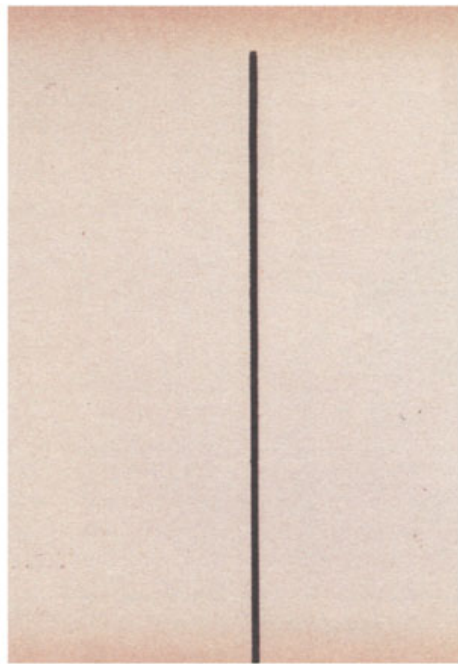
unternimmt Katja Strunz, indem sie allerdings ein anders geartetes Verfahren der Reduktion anwendet. Hier wird nicht der Körper des Kunstwerks »entblößt«, sondern er wird so behandelt oder vielmehr misshandelt, dass er in Zerfall, Zersetzung, Dekomposition begriffen zu sein scheint – wie der bereits erwähnte Gedichtkörper von Mallarmé oder wie die berühmten Gedichte Baudelaires aus der Sammlung 'Les fleurs du mal'. Indem Strunz in ihren Arbeiten die avantgardistischen oder modernistischen Kunstwerke – allesamt Resultate eines Verfahrens der Reduktion – zitiert und sie dabei einer weiteren Reduktion unterzieht, gelingt es ihr, diese Werke aus ihrer unglücklichen Rolle als kunsthistorische Zeitzeugen zu erlösen. Denn ein solches Zitieren der Werke ist nichts anderes als ein gewaltsames Herausreißen der Werke aus ihrem (kunst)historischen Kontext. Gerade durch diese Zufuhr von Gewalt, gerade durch ihr Leiden und ihre Erniedrigung erscheinen sie lebendiger, gegenwärtiger.¹

Um das Werk von Władysław Strzemiński zu präsentieren, musste Katja Strunz freilich eine andere Strategie der Vergegenwärtigung entwickeln, die den einzelnen Kunstwerkskörper unangetastet lässt. Das Ziel aber blieb das gleiche: das komplizierte Verhältnis der künstlerischen Avantgarde zur Zeit und zum Raum – ihre Zeitökonomie ebenso wie ihre überaus ambivalente Haltung bezüglich der Grenze zwischen dem musealen und dem profanen Raum – zu reflektieren und zu inszenieren. Das avantgardistische Operieren mit Zeitperspektiven lässt sich am Beispiel von Strzemińskis Theorie des Unismus auf exemplarische Weise demonstrieren. Seinen Kampf gegen den »Dualismus« in der Kunst führt Strzemiński in erster Linie als Kampf gegen die Zeit:² gegen die den einzelnen Kunstwerken aufgebürdeten, Zeit entfaltenden (von Strzemiński »barock« genannten) Elemente der Rhetorik, des Dramas, der Spannung, des Ge-

w procesie rozpadu, rozkładu i dekompozycji – niczym wspomniany już kształt wiersza u Mallarmého lub słynne wiersze Baudelaire'a z tomu 'Kwiaty zła'. Cytując w swoich pracach awangardowe czy modernistyczne dzieła sztuki – wszystko rezultaty procesu redukcji – oraz poddając je przy tym dalszej redukcji, udaje się Katji Strunz uwolnić je z nieszczęśliwej roli świadków historii sztuki. Takie cytowanie dzieł nie jest bowiem niczym innym niż wyrwaniem ich siłą z kontekstu historii (sztuki). Właśnie dzięki tej dawce przemocy, właśnie dzięki swojemu cierpieniu i swojemu upokorzeniu wydają się być one bardziej żywe, obecne¹.

Aby zaprezentować twórczość Władysława Strzemińskiego, Katja Strunz musiała oczywiście rozwinąć inną strategię aktualizacji dzieła sztuki, pozostawiając jego pojedynczy kształt w stanie nienaruszonym. Cel jednak pozostał ten sam: poddać refleksji i zainscenizować skomplikowany stosunek sztuki awangardowej do czasu i do przestrzeni, zarówno gdy chodzi o gospodarowanie czasem, jak i o wyrażnie ambiwalentną postawę awangardy wobec granicy pomiędzy przestrzenią muzealną a powszednią. Awangardowe operowanie perspektywami czasowymi można zademonstrować na przykładzie teorii unizmu Strzemińskiego. Walkę przeciwko »dualizmowi« w sztuce Strzemiński prowadzi przede wszystkim jako walkę z czasem²: z obarczającymi pojedyncze dzieła, rozwijającymi się w czasie elementami retoryki (zwanymi przez Strzemińskiego »barokowymi«), dramatu, napięcia, historyczności, opowiadania, ale i z niekończącym się następstwem stylów, które – od renesansu do kubizmu – na pierwszy rzut oka wydają się od siebie różnić, ale tak naprawdę w sposobie używania środków artystycznych, linii, powierzchni, koloru i kompozycji, są do siebie nazbyt podobne. Niekończący się marsz, który nie prowadzi do żadnego celu; bezsensowny i bezcelowy ruch, zarówno na scenie pojedynczego dzieła sztuki, jak i w następstwie stylów w sztuce; wieczny

Katja Strunz
Yesterday's Papers, 2002
letterpress-print
8.3 x 5.7 in

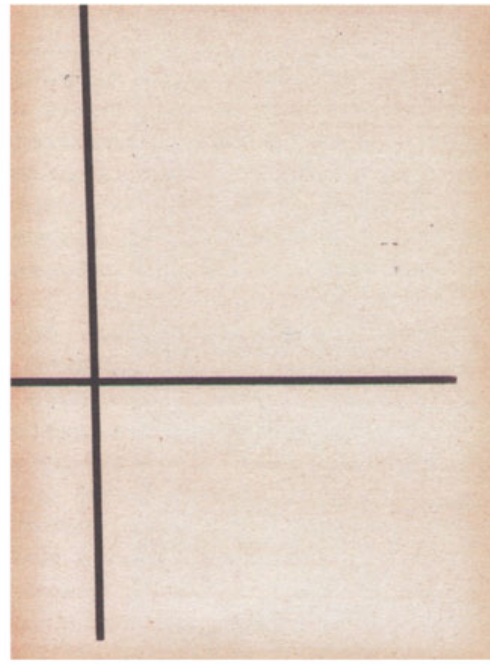


schichtlichen, der Erzählung; aber auch gegen die endlose zeitliche Abfolge der Stile, die sich – von der Renaissance bis zum Kubismus – auf den ersten Blick voneinander zu unterscheiden scheinen, sich aber doch im Umgang mit den künstlerischen Mitteln der Linie, der Fläche, der Farbe und der Komposition allzu sehr gleichen. Ein endloses Fortschreiten, das zu keinem Ziel führt; eine sinn- und ziellose Bewegung, sowohl auf der Bühne des einzelnen Kunstwerks als auch in der Abfolge der Kunststile; eine ewige Wiederkehr des Neuen, ein Zeit und Kraft konsumierendes Drama ohne Auflösung, eine Explosion von Konflikten zwischen Formen und Farben, ein zielloses Gespanntsein. Dasselbe ziellose Gespanntsein findet, wenn gleich Strzemiński es nicht explizit erwähnt, sicherlich auch in der alltäglichen Welt jenseits der Kunst statt, wo der moderne Staat und seine Wirtschaft den wissenschaftlich-technischen Fortschritt propagieren und dabei dessen Ziellosigkeit ebenso wie seine immanente Destruktivität geflissentlich unterschlagen, indem sie auf einen erfüllten Zweck den nächsten zu erfüllenden folgen lassen, indem jede Nützlichkeit, jede Errungenschaft und jede Reform unmittelbar von der jeweils nächsten gejagt wird.

Gegen diesen endlosen Fortschritt in Richtung Nirgendwo formiert sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts das Projekt der künstlerischen Avantgarde, am frühesten und am radikalsten in Russland – wo es sogleich mit dem politischen Projekt der kommunistischen Revolution zusammentrifft. Zu diesem Zeitpunkt ist die Kunst bereits aus ihrem Dienst an der kirchlichen und der weltlichen Macht herausgetreten – und beginnt nun, ihre eigene Macht zu entdecken und mit ihr zu experimentieren. Dabei ist die Macht des Künstlers von der kirchlichen, weltlichen oder militärischen Macht deutlich unterschieden: Bei der Macht des Künstlers handelt es sich um nicht mehr, aber auch um

powrót nowego; dramat bez rozwiązania, pochłaniający czas i energię, eksplozja konfliktów pomiędzy formami i kolorami, bezcelowe trwanie w napięciu. To samo bezcelowe trwanie w napięciu ma miejsce, mimo że Strzemiński nie mówi o tym wprost, z pewnością także w codziennym świecie, poza sztuką, gdzie nowoczesne państwo i jego gospodarka w przemyślny sposób propagują naukowo-techniczny postęp, zatajając przy tym zarówno jego bezcelowość, jak i immanentną destrukcyjność, każąc ścigać następny cel do zrealizowania celem już zrealizowanym, następną korzyść korzyścią poprzednią, następną zdobycz zdobyczą poprzednią, następną reformę reformą poprzednią.

W odpowiedzi na ten niekończący się marsz donikąd formuje się na początku XX wieku projekt artystycznej awangardy, który najwcześniej i w najbardziej radykalny sposób dochodzi do głosu w Rosji – gdzie natychmiast zbiega się z projektem komunistycznej rewolucji. W tym czasie sztuka przestaje służyć kościelnej politycznej władzy, odkrywa własną moc i zaczyna z nią eksperymentować. Władza artysty różni się przy tym znacząco od władzy kościelnej, politycznej czy wojskowej: w przypadku władzy artysty chodzi ni mniej, ni więcej o władzę nad medium sztuki. Nie znaczy to, że artysta mistrzowsko panuje nad swoim materiałem – czy to jako wyspecjalizowany rzemieślnik, czy jako geniusz. Wręcz przeciwnie: awangardowy artysta konsekwentnie rezygnuje z tradycyjnej artystycznej obróbki materiału i odrzuca wszystko, za pomocą czego artyści niegdyś manifestowali własne mistrzostwo czy profesjonalizm. Pomija wszystko, co zasłania spojrzenie na czysty materiał, medialny nośnik, medium sztuki: iluzjonistyczną perspektywę, dekorację, mimesis, opowiadanie, retorykę, przekaz zleceńodawcy oraz przekaz indywidualny. Zamiast tego, odsłaniając ukryte dotąd medium sztuki, odprofesjonalizowany artysta ujawnia przekaz samego medium: przekaz



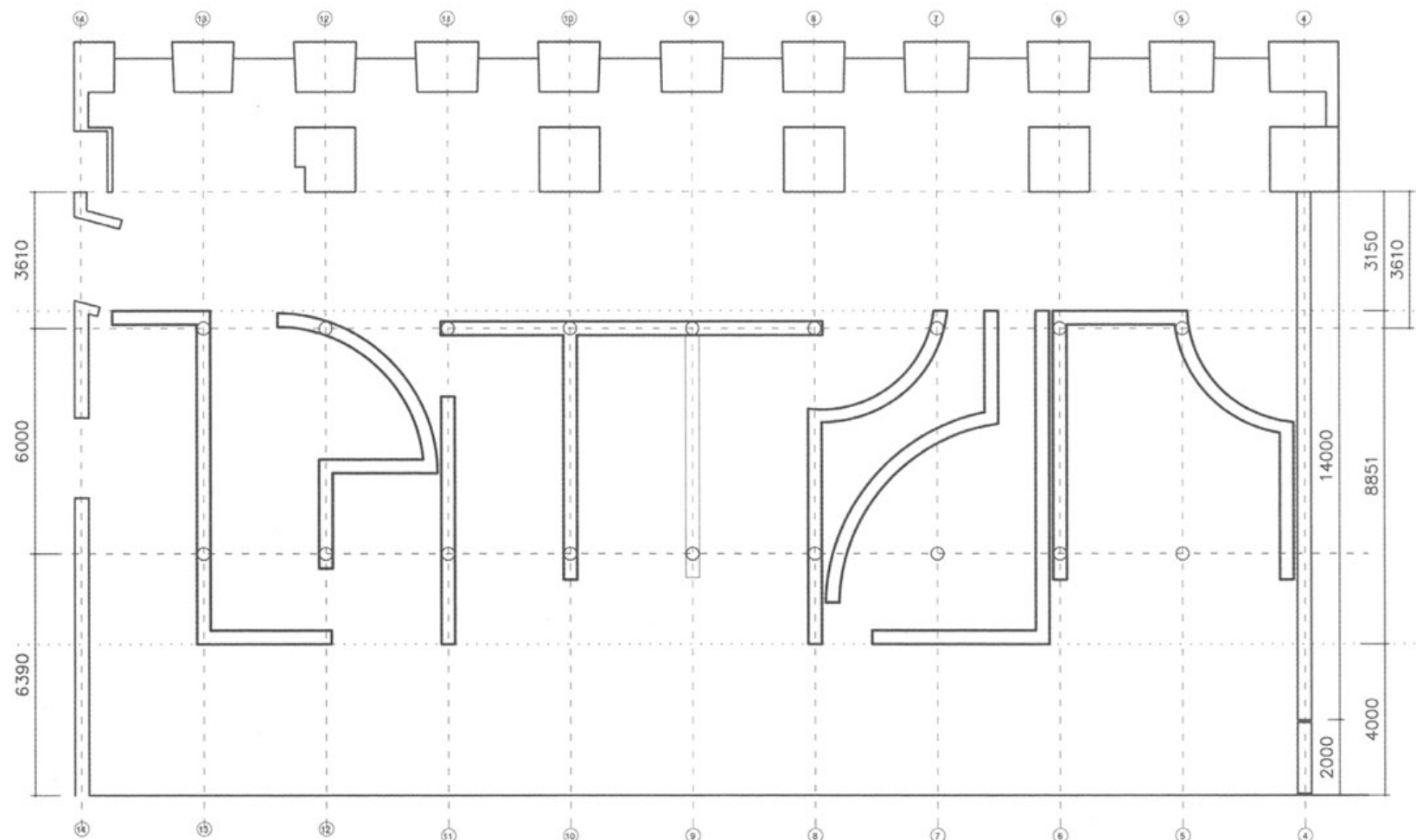
Katja Strunz
Yesterday's Papers, 2002
letterpress-print
8.3 x 5.7 in

nicht weniger als die Macht über das Medium der Kunst. Damit soll nicht gemeint sein, dass der Künstler sein Material meisterlich beherrscht – sei es als hoch spezialisierter Handwerker oder als Genie. Im Gegenteil: Der avantgardistische Künstler verzichtet konsequent auf die traditionelle künstlerische Bearbeitung des Materials und trägt gerade alles ab, wodurch der Künstler zuvor seine Meisterschaft, seine Professionalität manifestieren konnte. Er lässt alles weg, was den Blick auf das reine Material, den medialen Träger, das Medium der Kunst verdeckt: die illusionistische Perspektive, das Dekor, die Mimesis, die Erzählung, die Rhetorik, die Botschaft des Auftraggebers, die individuelle Botschaft. Stattdessen überbringt der entprofessionalisierte avantgardistische Künstler, indem er das verborgene Medium freilegt, die Botschaft des Mediums selbst: die Botschaft der reinen Farben und Formen, die Botschaft des reinen Worts, des reinen Lauts, des reinen Klangs, die Botschaft der Leinwand, die Botschaft des Kunstkörpers – des Steins, des Metalls oder welchen Materials auch immer.³ Und als ein solcher Botschafter des Mediums befindet sich der Künstler durchaus im Besitz einer gewissen Macht. Denn er ist der Botschafter des Mediums, das alle Bilder, die je gemalt wurden und werden (oder alle Gedichte, die je gedichtet wurden und werden, oder alle Musikstücke, die je komponiert wurden, oder alle Plastiken, die je gestaltet wurden oder werden), auf unbestimmte Zeit trägt: Alle Bilder sind letztlich nichts als Kombinationen aus Farben und Formen auf einer Leinwand (so wie alle Gedichte nichts als Kombinationen aus Lauten, alle Musikstücke Kombinationen aus Klängen, alle Plastiken Kombinationen aus Körpern sind).

In der neuen Perspektive, zu welcher der avantgardistische Künstler das Auge des Betrachters (oder das Ohr des Zuhörers) erzieht – denn als Visionär ist er zugleich ein Wegweiser, Lehrer,

czystych form, przekaz czystego słowa, czystego dźwięku, czystego brzmienia, przekaz płótna, przekaz samego kształtu materiału sztuki: kamienia, metalu czy jakiegokolwiek innego materiału³. I jako taki posłannik medium, artysta znajduje się jak najbardziej w posiadaniu pewnej władzy. Jest on bowiem posłannikiem medium, które niesie (ze) sobą na czas nieokreślony wszystkie obrazy, jakie kiedykolwiek zostały bądź zostaną namalowane (czy też wszystkie wiersze, jakie kiedykolwiek zostały bądź zostaną ułożone, czy też wszystkie utwory muzyczne, jakie kiedykolwiek zostały bądź zostaną skomponowane, czy też wszystkie rzeźby, jakie kiedykolwiek zostały bądź zostaną ukształtowane): wszystkie obrazy nie są w końcu niczym innym niż kombinacją kolorów i form na płótnie (podobnie wszystkie wiersze nie są niczym więcej niż kombinacją głosek, wszystkie utwory muzyczne niczym więcej niż kombinacją dźwięków, a wszystkie rzeźby niczym więcej niż kombinacją brył).

W nowej perspektywie, do jakiej awangardowy artysta przyucza oko patrzącego (lub ucho słuchającego) – gdyż jako wizjoner jest on jednocześnie osobą wskazującą drogę, nauczycielem i wychowawcą – wszystkie obrazy jawią się jako obrazy abstrakcyjne i nieprzedstawiające (czy też wszystkie wiersze jako ciągi głosek, czy też wszystkie rzeźby jako nieprzedstawiające kompozycje z geometrycznych brył). A przekaz medium rozbrzmiewa wciąż na nowo, kiedy artysta maluje (czy też układa wiersz, czy też tworzy muzykę, czy też kształtuje rzeźbę) – ale i wtedy, gdy widz (czytelnik, słuchacz) ogląda (czyta, słucha). Widzowie (słuchacze, czytelnicy) używają bowiem przecieź na co dzień tych samych mediów, których artysta używa, tworząc swoje dzieła. W ten właśnie sposób przekaz medium nie zwraca się do widza (słuchacza lub też czytelnika) z zewnątrz, lecz ujawnia się (czy też wybrzmiewa) z jego najgłębszego wnętrza, z jego wizualnej (czy też językowej, czy dźwiękowej) nieświadomości.



Katja Strunz
floorplan Zeittraum # 9, 2010

Philosophen in der Höhle, welcher der Welt der Schatten den Rücken kehrt und sich der Sonne, dem Licht, der Wahrheit zuwendet.) Die andere Welt, wie Strzemiński und Malewitsch sie entwerfen, ist also medientechnisch, das heißt durch eine speziellen Umgang mit dem Medium hergestellt – und nicht durch Betreiben eines politischen, ökonomischen oder wissenschaftlich-technisch-industriellen Wandels, also durch Mitarbeit am Fortschritt bewirkt. Sicherlich experimentieren sie beide auch auf dem Feld des Designs, ebenso wie sie beide zentrale Funktionen in neu geschaffenen Organen der Kulturpolitik bekleiden. Aber sie tun es, ohne dabei die kontemplative Einstellung aufzugeben, ohne die autonome Kunst zu verwerfen. Bezeichnend dafür ist, dass Strzemiński mit der Entwicklung seiner Theorie und Praxis des Unismus gerade in dem Moment beginnt, als der Schiffbruch der Konstruktivisten einsetzt (um 1922).

In dem Moment, in dem der Produktionismus die Flucht nach vorn antritt und bereit ist, die Autonomie des Künstlers zu opfern, um – vermeintlich – seine politische Macht zu retten, besteht Strzemiński ganz im Gegenteil auf dem selbstbezüglichen, vollkommen nutzlosen und langweiligen

teren poszukiwań laboratoryjnych w zakresie formy. Rezultaty tych poszukiwań wchodzą jednak w życie jako nieodzowny składnik codzienności. Z tego jednak nie wynika konieczność natychmiastowej zastosowalności dzieła sztuki abstrakcyjnej [...]«. I dalej: »Społeczne oddziaływanie sztuki jest więc pośrednie«¹¹. Można by pójść nieco dalej i powiedzieć: Nie sztuka powinna służyć życiu, tylko życie powinno służyć sztuce. Nie sztuka powinna reklamować rzeczy, to rzeczy powinny reklamować sztukę¹².

W odróżnieniu od współczesnych sobie konstruktivistów, którzy oddają się walce z instytucją muzeum i przenoszą swój projekt do przestrzeni powszedniej, gdzie ich sztuka z miejsca traci możliwość odróżniania się od nie-sztuki, Strzemiński rozumie potrzebę jej ochrony, czego dowodem jest to, że inicjuje w 1929 roku utworzenie w Łodzi kolekcji nowej sztuki. Bierze przy tym pod uwagę, że sztuka awangardowa – niezależnie od tego, że jej protagoniści chcieli uciec przed instytucją muzeum – jest w końcu sztuką muzealną par excellence: sztuką, której zleceniodawcą nie jest ani obywatel, ani przemysł, ani państwo, ani kościół, lecz właśnie muzeum. I tylko

autonomen Bild. Das bedeutet freilich nicht, dass Strzemiński die künstlerische Tätigkeit allein auf das Malen von Bildern beschränken will – bekanntlich betätigt er sich selbst gleichermaßen auf dem Gebiet der Plastik, der Architektur, des Möbeldesigns und der Druckgrafik. Doch entgegen der funktionalistischen Wendung des Konstruktivismus⁹ bewahrt er stets die initiale Radikalität des Konstruktivismus, nämlich den Anspruch auf die totale künstlerische, das heißt nicht-funktionale Gestaltung des Lebens in Form einer unbewussten rhythmischen Organisation dieses Lebens. »Das Endziel der Architektur ist nicht das Bauen von zweckmäßigen Häusern; es ist auch nicht die Vergrößerung von abstrakten Skulpturen ... Ihr Ziel ist: ein Regulator des Rhythmus' des sozialen und individuellen Lebens zu sein.«¹⁰ Um wirken zu können, muss die Kunst nicht nützlich sein: »Abstrakte Kunst stellt ein Forschungslaboratorium im formalen Bereich dar. Die Ergebnisse dieser Forschungen dringen als definitive Komponenten in das tägliche Leben ein. Das heißt jedoch nicht, dass ein unmittelbarer Gebrauch eines abstrakten Kunstwerks nötig ist.« Und weiter: »Somit ist der soziale Einfluss der Kunst indirekt.«¹¹ Man könnte die Haltung Strzemińskis noch etwas zuspitzen und sagen: Nicht die Kunst soll dem Leben dienen, sondern das Leben soll der Kunst dienen. Nicht die Kunst soll Werbung machen für Dinge, sondern die Dinge sollen Werbung machen für die Kunst.¹²

Anders als seine konstruktivistischen Zeitgenossen, die sich dem Kampf gegen das Museum verschrieben haben und ihr Projekt in den profanen Raum tragen, wo ihre Kunst alsbald jegliche Unterscheidbarkeit von der Nicht-Kunst verliert, beweist Strzemiński einen Sinn für die Schutzbedürftigkeit der Kunst, als er in Łódź 1929 den Aufbau einer Sammlung für neue Kunst initiiert. Damit trägt er dem Umstand Rechnung, dass die avantgardistische Kunst – so sehr ihre Protagonisten dem Museum entfliehen wollen – letztendlich eine Museumskunst par excellence ist: eine Kunst, deren Auftraggeber weder der Bürger noch die Industrie, weder der Staat noch die Kirche ist – sondern allein das Museum. Und nur im Schutzraum des Museums lässt sich ein Kunstwerk,

w ochronnej przestrzeni muzeum to dzieło sztuki, które ujawnia swoje medium – i zatem wygląda jak rzecz – daje się odróżnić od zwykłych codziennych rzeczy z przestrzeni powszedniej. Jego bezprzedmiotowość, jego bezużyteczność może zostać zagwarantowana tylko w przestrzeni muzeum.

To właśnie muzeum, o ile nie chce być tylko zbiorem dzieł reprezentujących ducha czasu albo społeczne i ekonomiczne uwarunkowania danego okresu, doskonale nadaje się do zatrzymywania wszystkich rewolucyjnych momentów ujawniania się medium – momenty te zresztą są skazane na muzealną, archiwistyczną pielęgnację, gdyż efekty wglądu w medium z zasady mają krótką trwałość. Paradoksalnie, blask nieskończoności, towarzyszący otwieraniu wirtualnej, potencjalnie nieskończonej, monotonnej perspektywy, sam jest ograniczony w czasie: zużywa się, ponieważ odbiorca przyzwyczaja się do przekazu medium, z początku jawiącego się jako zupełnie obce i niezwykle. A bez elementów zaskoczenia, obcości i nieznajomości przekaz medium nie może rozwinąć swojego działania. I tak jak nieskończona jest perspektywa otwierająca się w szczytowym momencie oddziaływania medium – tak skończony i ograniczony jest czas istnienia samego przekazu. Niebezpieczeństwo polega na tym, że każdy przekaz medium może w końcu stać się przekazem indywidualnym, przekazem jak każdy inny. Albo posługując się terminologią unizmu Strzemińskiego: efekt radykalnej jednolitości, monotonii i nudy może zniknąć; na jego miejscu pojawia się wrażenie interesującego, zajmującego, reprezentatywnego i typowego dla swoich czasów dzieła ze swoim własnym przekazem («Co artysta chciał nam przez to powiedzieć?»). I w ten sposób obraz staje się obiektem historii sztuki. Zmiana perspektywy zaczyna teraz przebiegać w przeciwnym kierunku: powrót z nieskończoności w czas, z potencjalnie nieskończonej przyszłości w dzisiaj, z bezczasu w strumień czasu, krótko mówiąc: z przyszłości z powrotem w postęp. Strzemiński jest świadomy ograniczoności unistycznego efektu, o czym świadczy jego decyzja z 1932 roku o zakończeniu rozpoczętej w 1924 roku serii unistycznych i architektonicznych obrazów, gdy jest pewny, że pokazał wszystko, co pokazać mógł¹³. Potem

Exhibition views of
»Afterimages of Life. Władysław Strzemiński
and Rights for Art«
(pp 53-58)

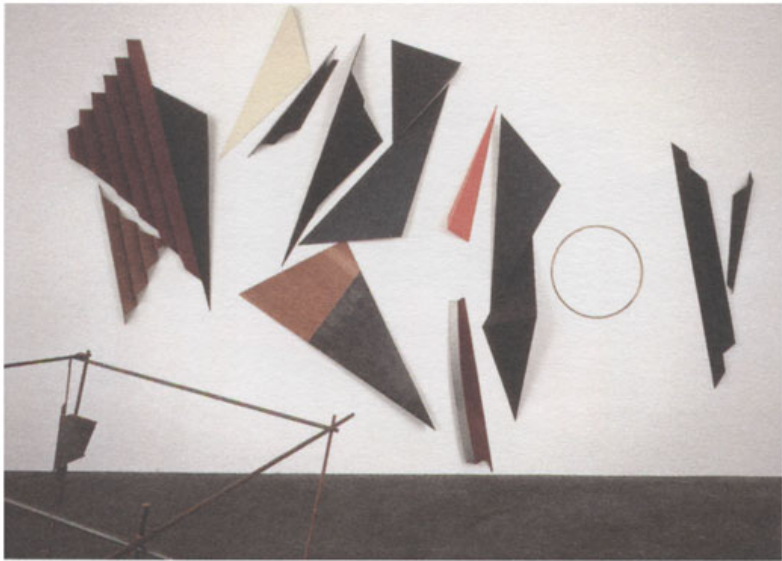
welches sein Medium offenbart – also wie ein Ding aussieht –, von den bloßen Dingen des Alltags im profanen Raum unterscheiden. Seine Gegenstandslosigkeit, seine Nutzlosigkeit kann nur im Museum garantiert werden. Weit davon entfernt, ausschließlich Sammlungen von Kunst zu beherbergen, die den Geist oder auch die sozialen und ökonomischen Verhältnisse ihrer jeweiligen Zeit repräsentieren, eignet sich das Museum gerade zur Aufbewahrung aller revolutionären Momente der Offenbarung des Medialen – die ihrerseits auf eine museale, archivistische Pflege angewiesen sind, da die Effekte der Einblicke ins Mediale grundsätzlich von begrenzter Dauer sind. Paradoxaerweise ist nämlich der Glanz der Unendlichkeit, der sich bei der Eröffnung einer virtuellen, potentiell unendlichen, monotonen medialen Perspektive einstellt, selbst durchaus endlich: Er nutzt sich ab, weil sich der Betrachter an die Botschaft des Mediums, die zunächst absolut fremd und ungewöhnlich erscheint, gewöhnt und mit ihr vertraut wird. Ohne die Zutat der Plötzlichkeit, der Fremdheit und der Unvertrautheit aber kann die Botschaft des Mediums ihren Effekt nicht entfalten. So unendlich die Perspektive, wie sie von der Botschaft des Mediums auf dem Höhepunkt ihrer Wirksamkeit eröffnet wird, sein mag – so endlich, so begrenzt ist die Lebensdauer dieser Botschaft selbst. Und so droht aus jeder Botschaft des Mediums früher oder später eine individuelle Botschaft, eine Botschaft wie jede andere zu werden. Oder, in den Termini von Strzemińskis Unismus formuliert: Der Effekt der radikalen Uniformität, Monotonie und Langeweile droht zu verschwinden; an seine Stelle tritt der Eindruck eines interessanten, unterhaltsamen, für seine Zeit repräsentativen und typischen Bildes mit einer eigenen Botschaft (»Was wollte der Künstler uns damit sagen?«). So wird das Bild zum Objekt der Kunstgeschichte. Der Wechsel der Perspektive verläuft nun in umgekehrter Richtung: zurück aus der Unendlichkeit in die Zeit, aus der potentiell unendlichen Zukunft in das Heute, aus der Zeitlosigkeit in den Zeitfluss, kurz: zurück in den Fortschritt. Dass Strzemiński sich der Begrenztheit des unistischen Effekts bewusst ist, beweist seine Entscheidung, die im Jahr 1924 begonnene Serie seiner unistischen

próbuje różnych, wzorowanych na surrealizmie stylów malarskich, które sam nazywa »malarstwem czasu wolnego«. Wie, że rewolucyjny wizjonerski moment beczasowości, jednolitej nudy jest już za nim i że ponownie zanurzył się w strumieniu czasu historii sztuki.

Unistyczne i architektoniczne obrazy Strzemińskiego, wystawiane po latach w muzeum, bez wątpienia szczytowy punkt swojego oddziaływania, siłę z jaką ujawniały niegdyś medium, mają już za sobą. Właśnie dlatego, że zasada unistyczna odbiła się szerokim echem, oddziałując na sztukę minimalistyczną lat 60. i 70. i pod postacią jednolitego monotonnego 'białego sześcianu' podbijając jeszcze architekturę przestrzeni wystawienniczych, jej siła musiała nieuchronnie osłabnąć. Dziś nie jest możliwy bezpośredni odbiór jednolitego, monotonnego, nudnego dzieła sztuki w jednolitych, monottonnych i nudnych pomieszczeniach, w całej ich radykalnej jednolitości, monotonii i nudzie. Właśnie dlatego, że tak bardzo przyzwyczailiśmy się do nudnych obrazów w nudnych pomieszczeniach, nie jesteśmy w stanie odczuwać tej radykalnej rewolucyjnej nudy, jaką mogli znać Strzemiński i jemu współcześni. Przyzwyczajenie i nuda w żadnym wypadku nie są bowiem identyczne. Podczas gdy przyzwyczajenie jest stanem normalnym, w którym panuje konwencja, zażyłość i automatyzacja, to perspektywa nieskończonej nudy ma swój początek w inscenizacji stanu wyjątkowego medium, w ujawnieniu medium, to znaczy w niespodziewanej deautomatyzacji postrzegania, w nagłym przerwaniu konwencji. I z pewnością nie jesteśmy w stanie odtworzyć pierwotnego oddziaływania obrazów Strzemińskiego. Nawet za sprawą wiernej rekonstrukcji historycznego kontekstu takiego celu nie dałoby się osiągnąć. Aby zreinscenizować, czy raczej na nowo zainscenizować efekt radykalnej nudy, trzeba by dalszej deautomatyzacji, dalszego przerwania tego sposobu postrzegania, do jakiego się przyzwyczailiśmy.

Jest takie dzieło Katji Strunz, które eksperymentuje z walącymi, rozdzierającymi się ścianami przestrzeni wystawienniczej, 'białego sześcianu' ('Der müde Traum' 2009, 'Zmęczony sen'¹⁴).



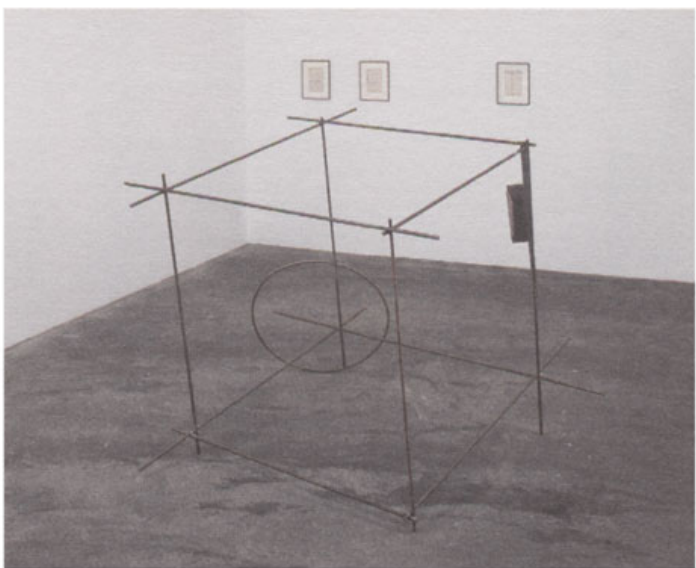


Katja Strunz
Zeittraum # 1, 2002
wood, metal, paint, paper
dimensions variable

vor dem Verlöschen seiner revolutionären künstlerischen Vision, vor dem Verblassen des von ihm erzeugten Effekts der unendlichen Langeweile – rettet. Das Wort ZEITTRAUM wirkt auf den Betrachter der Installation und des künstlerischen Lebenswerks, das diese beherbergt, gänzlich ohne jedes Wissen um die Bedeutung des Wortes – ja sogar ohne das Wissen um die Tatsache, dass es sich überhaupt um ein Wort handelt. Dem Leser des vorliegenden Textes aber mag sich die Verwandtschaft erschließen zwischen Strzemiński, Benjamin und Strunz, die auf ähnliche Weise den rettenden Sprung aus der Zeit unternehmen.

1 Siehe dazu: Barbara Kuon, »Die Konstruktion des Zerfalls«, in: »Katja Strunz. Einbruchstellen«, Köln 2009.
2 Władysław Strzemiński, »Unizm w malarstwie. Unism in Painting«, Łódź 1994.
3 Siehe dazu: Boris Groys, »Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien«, München/Wien 2000.
4 Hier allerdings schleicht sich ein gewisser Klassizismus in Strzemińskis ansonsten radikal modernistisches Projekt ein, denn er fordert die Orientierung am anthropomorphen Maßstab 8:5 des 'Goldenen Schnitts'.
5 Boris Groys, »Unter Verdacht«, op. cit., S.44 ff.
6 Siehe dazu: Boris Groys, »Gesamtkunstwerk Stalin«, München/Wien 1988.
7 Siehe dazu: Boris Groys, »Gesamtkunstwerk Stalin«, op. cit.
8 Auch das Proletariat ist ein solches reduziertes Zeichen, das den Blick auf die unendliche Perspektive der gesellschaftlichen Produktion freigibt. Es gibt also auch eine marxistisch-kommunistische Variante des Perspektivwechsels, der revolutionären Erleuchtung. Marx allerdings kommt wie die Konstruktivisten zu dem Schluss, dass eine Erleuchtung allein

14 Fotografia w: »Katja Strunz. Einbruchstellen«, op. cit., s.45.
15 Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński, »Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego«, Biblioteka 'a.r.' nr 2, Łódź 1931, s.79.
16 Walter Benjamin, »Pasaż«, przeł. I. Kania, Kraków 2005.
Walter Benjamin, »O pojęciu historii«, przeł. K. Krzemionowa, [w:] »Anioł historii – eseji, szkice, fragmenty«, Poznań 1996.
17 Por. Walter Benjamin, »O pojęciu historii«, op. cit., s. 423.
18 Walter Benjamin, »Pasaż«, op. cit., s. 508.
19 »Anioł historii (...) zwrócił oblicze ku przeszłości. Gdzie nam ukazuje się łańcuch zdarzeń, on widzi jedną wieczną katastrofę, która nieustannie piętrzy ruiny na ruinach i cisza mu pod stopy«. Walter Benjamin, »O pojęciu historii«, op. cit., s. 418.
20 Ibidem., s. 414.
21 Walter Benjamin, »Pasaż«, op. cit., s. 510.



Katja Strunz
Zeittraum # 1, 2002
wood, metal, paint, paper
dimensions variable

noch keine Praxis ist, und stößt eine folgenreiche zusätzliche Praxis an.
9 Strzemiński formuliert seine Kritik an den Konstruktivisten bzw. Produktionisten in seiner Schrift »Notes on Russian Art« (1922), zitiert in: Ryszard Stanisławski et.al. (Hrsg.), »Constructivism in Poland 1923-1936. BŁOK, Praesens, a.r.«, Stuttgart 1973.
Vgl. die Kritik von Malewitsch am Konstruktivismus bzw. Produktivismus in seinen Schriften »Gott ist nicht gestürzt« (1920) und »Die neue Kunst« (1924), beide in: Kasimir Malewitsch, »Gott ist nicht gestürzt!«, hrsg. v. Aage A. Hansen-Löve, München/Wien 2004.
10 Władysław Strzemiński, »The principles of new architecture« (1931), zitiert in: Stanisławski et.al. (Hrsg.), »Constructivism in Poland 1923-1936«, op.cit.
11 Władysław Strzemiński, »Library 'a.r.' No.2«, zitiert in: Stanisławski et.al. (Hrsg.), »Constructivism in Poland 1923-1936«, op.cit.
12 Malewitsch bringt diese Umdrehung des Dienstleistungsverhältnisses ebenfalls zum Ausdruck, indem er klarmacht, dass das von ihm gestaltete Porzellan als Propagandafläche für den Suprematismus dient und keineswegs umgekehrt. Dementsprechend sind die meisten der von ihm entworfenen Tassen überhaupt nicht künstlerisch gestaltet, sondern Malewitsch übernimmt ganz gewöhnliche, alltägliche weiße Tassen (Readymades), die er dann als Bildträger für suprematistische Figuren verwendet. Andere von Malewitsch entworfene Gebrauchsgegenstände (wie etwa sein Teeservice) sind in architektonischer Form gestaltet und infolge dessen nicht oder nur schwer im Alltag zu gebrauchen.
Malewitsch schreibt: »In einem Stadium ist der Suprematismus eine rein philosophische, eine mittels der Farbe heuristische Bewegung. Zweitens schafft er als Form, die angewandt sein kann, den neuen Stil des suprematistischen Dekors. Aber er kann sich an den Dingen, als Verwandlung oder Verkörperung des Raumes in ihnen zeigen, indem er die Ganzheit des Gegenstands aus dem Bewusstsein schlägt« (aus einem Textbeitrag Malewitschs zum Katalog der 10. Staatlichen Moskauer Ausstellung von 1919,