

MONIKA SOSNOWSKA, TIRED ROOM / MÜDER RAUM, 2005, Sigmund Freud Museum, Wien.
(ALL IMAGES: COURTESY OF THE ARTIST / PHOTO: GERALD ZUGMANN)

MONIKA
SOSNOWSKA



MONIKA SOSNOWSKA, UNTITLED /
OHNE TITEL, 2006,
Sprengel Museum, Hannover.
(PHOTO: MONIKA SOSNOWSKA)

Parasites

BRIAN DILLON

“The ancients built Valdrada on the shores of a lake, with houses all verandas one above the other, and high streets whose railed parapets look out over the water. Thus the traveller, arriving, sees two cities: one erect above the lake, and the other reflected upside down.”¹⁾ So writes Italo Calvino in his 1972 novel *Invisible Cities*, in which Marco Polo recounts to the aged Kublai Khan his travels to various implausible settlements, among them this doubled city bisected at the waterline. Valdrada, in fact, presents a quite straightforward duality compared with others of Calvino’s hybrid litany. It seems that none of these cities

BRIAN DILLON is UK editor of *Cabinet* magazine and Tutor in Critical Writing at the Royal College of Art, London. His books include *I Am Sitting in a Room*, *Ruins*, and *Sanctuary* (all 2011).

is quite itself; rather each effects a complex relation between competing spaces and times. There is Sophronia, made of two half-cities; Laudomia, which is three in one: the cities of the living, the dead, and the unborn; and the metropolis of Chloe, where all who move through its streets are strangers to each other.

Calvino’s imaginary towns are indeed wondrous constructions—but is this not, in truth, how we experience any real city, whether the place of one’s birth that one knows like one’s own body, or a city unveiled for the first time, subject to desire and perhaps unease? All cities are places of more or less unsettling cohabitation between historical periods, architectural styles, and the economic and social disjunctions that can make whole districts or communities—alternative cities to our own—quite invisible to us. We





MONIKA SOSNOWSKA, THE STAIRCASE / DIE TREPPE, 2010, K21, Düsseldorf. (PHOTO: MONIKA SOSNOWSKA)



MONIKA SOSNOWSKA, THE STAIRWAY / DIE TREPPE, 2010, Herzliya Museum of Contemporary Art. (PHOTO: YIGAL PARDO)

may find ourselves standing in, or strolling through, several of these cities at once: They don't just abut one another but live and breathe in the same space.

The art of Monika Sosnowska, who has lived in Warsaw since 2000, reminds us—in ways that veer between the austere and the baroque—that a city or a building or even a single room is never one thing entirely but is invaded and traversed by many “mental spaces” (as she puts it) at the same time. One could say that Warsaw, a city that in the past half-century has been comprehensively, if chaotically, imagined and reimaged, is an especially knotty instance of Calvino’s fantastical, involuted city. Postwar reconstruction, Communist-era architecture, post-Communist erasure and masking of the recent past: All of these make of the city a rich and strange resource for the

artist’s rigorous architectural fantasias. But Sosnowska’s is also an art of transhistorical, maybe universal, valence—she asks us to see anew the City, the Room, the Corridor, and many other fundamental elements of our lives in space, even as she draws on the most specific and contingent sources.

Among the names that Sosnowska has given to her way of seeing, or inhabiting, these overlapping spaces is a certain sort of parasitism. At her work’s most dramatic, one building irrupts into another, and not without a degree of violence to both. Consider her 1:1 (2007), an intervention at the Venice Biennale, later reconstructed for an exhibition at the Schaulager, Basel, in 2008. Into the pristine white interior of the 1930s pavilion, Sosnowska squeezed the metal framework—painted black, so that it also



MONIKA SOSNOWSKA, *THE BALUSTRADE* /
DIE BALUSTRADE, 2009, Capitain Petzel, Berlin.
 (PHOTO: ROMAN MÄRZ)

more amenable habitat. Such works—one thinks too of the torqued and splayed iterations of her *HANDRAIL* (2008)—suggest a bristling sort of architecture, ever ready to disarticulate itself and reinstate itself elsewhere, like a house spider that reminds us our dwellings are not as impregnable to nature as we might like.

Of course, buildings—even the sparse and clean museum buildings in which Sosnowska’s work appears—are rarely monuments: They are porous concatenations of space and materials, tunneled through by supporting frameworks, infrastructural conduits, and most obviously by passageways and corridors. In an essay on corridors, cultural phenomenologist Steven Connor reminds us that the word derives from the Latin *currere*, to run. A corridor is thus a place of movement but also of intermittent, and sometimes prolonged, stasis: “It remains true... that corridors are retarders rather than accelerators of movement,” Connor states.

*In this lies much of their strangeness. Corridors are dilatory, displacing and distemping. They are for dallying, lingering, hovering, and, most of all, for waiting. As one moves through or along a corridor, which in theory is there to provide quick and direct access to different locations on one floor of a building, the persons one meets in a corridor are usually waiting.*³⁾

This is nowhere more true than in the institutional corridors that have more than once been the inspiration for Sosnowska’s installations. Her *CORRIDOR* (2003) at the Istanbul biennial in 2003 was a strip-lit sliver of space between green-and-white institutional walls: an impossible passageway just inches wide. In other works, her corridors have split, swerved, and ramified to form labyrinths inside the gallery or museum space: zigzag routes and crazed apertures that conjure the sets of Expressionist cinema or (as especially in the case of her piece at the Serpentine in 2005) Gothic nightmare. But one must also note that Sosnowska’s passage-works, as we might call them, are

looked drawn on the blank walls—of a Communist-period Polish apartment block. The thing seemed both monstrous and frail: buckling as it hunkered into its new setting, or possibly straining to escape. “It should look as if two buildings have been constructed in the same space,” said Sosnowska, “and have to live in symbiosis, or rather to parasite on each other.”²⁾

At times, her parasites seem to insinuate or secrete themselves into the host building, rather than aggressively colonize it. At the Sprengel Museum, Hanover, in 2006, a cubic volume made of steel but looking as though it were crumpled paper or card, was perched rather perilously across an open-air concrete conduit, as if this particular mental space was struggling to insert itself in or around the museum building. At the K21 Ständehaus, Düsseldorf, in 2010, a black metal spiral staircase flopped and wriggled up (or down) three stories of open space, seeming as though it might shuffle away at any moment to find a

not overtly charged in this way, or even in a strictly bureaucratic or Kafkaesque fashion. They seem to resemble instead Connor’s places of drift and stalling, or the interstitial (not quite private, not wholly public) spaces that Georges Perec pictures at the start of his 1978 novel *Life: A User’s Manual*: “neutral place[s] that belong to all and to no one, where people pass by without seeing each other, where the life of the building regularly and distantly resounds.”⁴⁾

It’s that sort of space that seems to attract and detain the artist in her adopted city. Among the photographs published to coincide with her *Schaulager* exhibition, we find numerous examples of contingent or temporary spaces, both out of doors and in, that suggest a whole city modeled on the kind of parasitism that Sosnowska discovers or enacts in her sculptural interiors.⁵⁾ Here are abandoned glass atria that have become storage facilities for anonymous fixtures and fittings, false ceilings that have half fallen away to reveal service ducts above (in the manner of her own *HOLE*, 2006), spindly frames of thin metal that once formed storefronts and display shelves at the



MONIKA SOSNOWSKA, *THE SIDLINGS*, 2011, “El Jardín,” Kurimanzutto Gallery, Mexico D.F. (PHOTO: MICHEL ZABÉ / OMAR LUIS OLGUÍN)

Jarmark Europa (Europe Bazaar), grassed-over railway lines and ruderal zones beneath concrete walkways. Sosnowska’s Warsaw is at one and the same time this archipelago of non-places and the Communist-era city of tower blocks, now garishly clad in an act of historical forgetting. Except that nothing is properly forgotten: These cities cohabit like Calvino’s, feeding off each other and, if the photographs are to be believed, all subsiding into a state of ruin, however freshly painted or apparently renovated and secured.

I said earlier that Sosnowska’s buildings are not monuments—but this is not quite right. There are monuments here, both in her sculptures and the artifacts and spaces she photographs. What else is Warsaw’s *Fabryka Domów* (Factory of Houses), where prefabricated concrete blocks were once produced, and which now languishes like a mason’s yard full of unused funerary monuments, if not a type of sculpture park devoted to a lost architecture and the city it tried to imagine? These monstrous gobbets of concrete and steel recur in her *RUINS* (2005) and *CONCRETE BALL* (2008). They are brutal reminders of a Modernism that Sosnowska has described in more rarefied, although equally twisted, terms for her show at Capitain Petzel, Berlin, in 2009: a modular domestic space exploded and perverted in the form of contorted furniture, orphaned doors, and handrails hanging limp from the wall. These are in the end monuments of a sort, but ruinous monuments to past, present, and future at once—something like those famously discovered by Robert Smithson in his native New Jersey in 1967: They “don’t fall into ruin after they are built but rather rise into ruin before they are built.”⁶⁾

1) Italo Calvino, *Invisible Cities*, trans. William Weaver (New York: Harcourt Brace, 1974), p. 53.

2) Monika Sosnowska, *1:1* (Cologne: Walther König, 2008), p. 45.

3) Steven Connor, “Corridors: a love letter to an unloved place,” www.stevenconnor.com/corridors (accessed September 4, 2012).

4) Georges Perec, *Life: A User’s Manual*, trans. David Bellos (London: Harvill, 1992), p. 3.

5) Theodora Vischer, ed., Monika Sosnowska, *Photographs and Sketches* (Göttingen: Steidl, 2008).

6) Robert Smithson, “A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey” in *The Collected Writings* (Berkeley: University of California Press, 1996), p. 72.

Parasiten

BRIAN DILLON

«Die Alten bauten Valdrada an die Ufer eines Sees, mit Häusern, ganz Veranda, eins über dem andern, und Hochstrassen, deren Balustraden auf das Wasser gehen. So sieht der Reisende, wenn er ankommt, zwei Städte: eine aufrechte über dem See und eine reflektierte umgekehrte.»¹⁾ So schreibt Italo Calvino in seiner Erzählung *Die unsichtbaren Städte* (1972), in der Marco Polo dem alternden Kublai Khan seine Reisen an phantastische Orte schildert, darunter auch zu dieser vom Wasserspiegel halbierten Doppelstadt. Im Vergleich zu den anderen hybriden Gebilden verkörpert Valdrada noch eine relativ klare Dualität. Keine dieser Städte ist, wie es scheint, wirklich sie selbst,



BRIAN DILLON ist der britische Redakteur der Zeitschrift *Cabinet* sowie Tutor in Critical Writing am Royal College of Art, London. Unter anderem veröffentlichte er die Bücher *I Am Sitting in a Room*, *Ruins* und *Sanctuary* (alle 2011).

vielmehr sind alle in ein komplexes Beziehungsnetz konkurrierender Orte und Zeiten eingebunden. Da gibt es Sophronia, aus zwei Halbstädten zusammengesetzt, Laudomia, die gleich drei (die Städte der Lebenden, der Toten und der Ungeborenen) in sich vereint und dann noch die Grossstadt Chloe, in der die Menschen, die auf den Strassen gehen, einander nicht kennen.

Calvinos fiktive Städte sind skurrile Erfindungen – aber erleben wir nicht gerade so die reale Stadt, sei sie unser Geburtsort, vertraut wie der eigene Körper, oder ein neues Reiseziel, das wir ein wenig verunsichert, aber von Sehnsüchten erfüllt betreten? Alle Städte sind Knotenpunkte der mehr oder weniger verwirrenden Koexistenz unterschiedlicher Epochen, Baustile, Klassen und Gesellschaftsschichten, durch die ganze Viertel oder Einwohnergruppen – Alternativ-Städte zu unserer eigenen – beinahe unsichtbar werden. So kann es vorkommen, dass wir simultan mehrere dieser Städte bewohnen oder durchwandern: Sie grenzen nicht bloss aneinander, sie leben und atmen an ein und derselben Stelle.

Die Kunst von Monika Sosnowska, die seit 2000 in Warschau lebt, ruft auf manchmal strenge, manchmal barocke Art in Erinnerung, dass keine Stadt, kein Gebäude, ja nicht einmal ein einzelner Raum ein autonomes Ding ist, sondern in jedem gegebenen Augenblick von zahlreichen «Mental Spaces» (Sosnowska) besetzt und durchkreuzt wird. Man könnte Warschau – eine Stadt, die in den letzten fünfzig Jahren mehrmals im grossen Massstab, wenn auch etwas chaotisch neu erfunden wurde – als be-



MONIKA SOSNOWSKA, *1:1*, 2007, Polish Pavilion, Venice Biennale.
(PHOTO: MONIKA SOSNOWSKA)

sonders verzwicktes Beispiel einer calvino'schen Phantasiestadt bezeichnen. Aufbau der Nachkriegszeit, kommunistische Architektur, nach der Wende Beseitigung aller Spuren der jüngeren Vergangenheit: Diese Verwandlungen machen Warschau zu einer reichen und originellen Quelle für die rigorosen architektonischen Studien der Künstlerin. Doch Sosnowskas Kunst ist von transhistorischer, vielleicht sogar universaler Geltung. Auch dann, wenn sie sich auf singuläre, ortsbedingte Aspekte bezieht, bringt sie uns dazu, die Stadt, den Raum, den Korridor und viele andere Grundelemente unserer Lebenswelt mit neuen Augen zu sehen.

Parasitismus ist einer der Namen, die Sosnowska diesem spezifischen Modus des Wahrnehmens oder

Bewohnens ineinander verschachtelter Räume verliehen hat. In ihren dramatischsten Entwürfen durchdringt ein Bau den anderen. Das geht nicht ohne Gewalt auf beiden Seiten ab. Man nehme etwa ihre Intervention *1:1* (2007) auf der Biennale von Venedig, die im folgenden Jahr für eine Ausstellung im Basler Schaulager rekonstruiert wurde. In den reinweissen Innenraum des Pavillons aus den 30er-Jahren zwängte Sosnowska das Metallgerüst eines Plattenbaus aus der kommunistischen Ära, das sich in seinem schwarzen Anstrich wie eine Zeichnung von den leeren Wänden abhob. Die Struktur wirkte zugleich monströs und zerbrechlich: deformiert und verkrümmt durch ihr Einpassen am neuen Ort oder womöglich auch durch ihre fluchtbereite Anspan-

MONIKA SOSNOWSKA, I:1, 2008, Schaulager, Basel. (PHOTO PETER SCHNETZ)





MONIKA SOSNOWSKA, *THE SKIN*, 2012, model /
 DIE HAUT, Modell.
 (PHOTO: MONIKA SOSNOWSKA)

nung. «Es sollte aussehen, als wären zwei Bauten im selben Raum errichtet worden», erläutert Sosnowska, «die jetzt symbiotisch oder besser parasitär miteinander leben müssen.»²⁾

Bisweilen sickern die Kunstkörper langsam ins Wirtsgebäude ein, anstatt es aggressiv zu kolonisieren. 2006 balancierte im Sprengel Museum Hannover ein Stahlkubus, der aussah wie zerknülltes Papier oder ein verbeulter Karton, bedrohlich auf den Betonmauern eines dachlosen Verbindungsgangs, als wollte sich dieser mentale Raum irgendwo im oder um den Museumsbau festsetzen. Eine schwarze Metallwendeltreppe, 2010 in der K21 Kunstsammlung im Ständehaus, Düsseldorf, installiert, schlängelte sich schlapp und verbeult einen drei Etagen hohen Raum hinauf (oder hinunter). Man hatte den Ein-

druck, sie wolle jeden Moment davonschlendern, um ein gemütlicheres Zuhause aufzusuchen. Werke dieser Art – hierzu gehören auch die verbogenen, gespreizten Iterationen von *HANDRAIL* (Geländer, 2008) – artikulieren eine widerborstige Architektur, die immer und überall bereit ist, sich ab- und wieder aufzubauen, und uns gleich einer Hausspinne daran erinnert, dass unsere Wohnungen weniger «naturdicht» sind, als wir es vielleicht wünschen.

Gebäude – sogar die kargen, blanken Museumsbauten, in denen Sosnowska ihre Arbeiten präsentiert – haben wenig mit Denkmälern gemein. Sie sind poröse Agglomerationen von Raum und Material, durchlöchert vom Tragwerk, von Rohrleitungen und am offensichtlichsten von Fluren und Gängen. Der Kulturphänomenologe Steven Connor verweist in seinem Aufsatz über den Korridor auf die Etymologie des Namens aus dem Lateinischen *currere*, laufen. Der Korridor ist somit ein Ort der Bewegung, zugleich aber auch einer des kürzeren oder längeren Verharrens:

*Tatsache bleibt, ... dass Gänge die Bewegung eher hemmen als beschleunigen. Das ist eine Hauptursache ihres zwiespältigen Wesens. Gänge verzögern, verschieben und verstören. Sie dienen dem Trödeln, Lungern, Herumstehen und am allermeisten dem Warten. Wenn man durch einen Korridor geht, der theoretisch raschen und direkten Zugang zu verschiedenen Räumen einer Etage verschaffen soll, trifft man fast immer auf Leute, die warten.*³⁾

Dies gilt natürlich ganz besonders für die Flure in Amtsgebäuden, die mehr als einmal eine Installation Sosnowskas angeregt haben. Der nicht begehbare, nur wenige Zentimeter breite Raumpalt von *CORRIDOR* (Korridor, Biennale Istanbul, 2003) verlief von Lichtbalken markiert zwischen zwei Wänden in sterilem Grün-Weiss. Für andere Konfigurationen wurden die Gänge geteilt, umgelenkt und aufgezweigt, sodass im Museums- oder Galerieraum Labyrinth entstanden, Zickzackwege und irrealer Öffnungen, die wie Szenenbilder des expressionistischen Films oder schwindlige Albträume (speziell das Projekt in der Serpentine Gallery, 2005) anmuteten. Dabei sei angemerkt, dass Sosnowskas Passagen-Werke, wie wir sie wohl nennen könnten, nicht übermäßig stark auf Assoziationen mit dem Bürokratismus oder Kafkas Prozess setzen. Stattdessen scheinen sie eher mit

Connors Orten der Zeit- und Ziellosigkeit verwandt oder mit den Zwischenräumen (weder ganz öffentlich noch ganz privat), die Georges Perec am Anfang seines Romans *Das Leben. Gebrauchsanweisung* (1978) beschreibt: «[A]n diesem neutralen Ort, der allen und niemand gehört, wo die Leute aneinander vorbeigehen, fast ohne sich zu sehen, wo das Leben im Haus gedämpft und gleichmäßig nachhallt.»⁴⁾

Offenbar übt genau dieser Topos die Anziehungskraft aus, die Sosnowska an ihre gewählte Heimatstadt bindet. Unter den Photographien, die 2008 im Zusammenhang mit der Ausstellung im Schaulager veröffentlicht wurden, finden sich reichlich Belege für provisorische, temporäre Innen- und Aussenräume. Sie lassen eine Stadt erahnen, die zur Gänze auf jenen Parasitismus gegründet ist, den die Künstlerin in ihren skulpturalen Installationen thematisiert.⁵⁾ Zu sehen sind verwaiste, zu Warenlagern umfunktionierte Glasatrien, Decken mit Löchern, durch die man die darüberliegenden Leitungen sieht (ähnlich wie in *RUBBLE* [Trümmer, 2006]), Drahtrahmen der Stände des ehemaligen Freiluftmarkts Jarmark Europa, überwachsene Schienen sowie Ruderalzonen unter Betontrassen. Sosnowskas Warschau ist zu ein und derselben Zeit ein Archipel von Nicht-Orten und eine Anhäufung kommunistischer Wohnblöcke, die in einem Akt der Geschichtsvergessenheit grell übertüncht wurden. Doch gegen die Vergänglichkeit ist kein Kraut gewachsen: Wie jene Calvinos, koexistieren diese Stadtgebilde in wechselseitiger Symbiose und schlittern, wenn man den Photos glauben darf, unaufhaltsam in den Ruin – dagegen hilft kein neuer Anstrich, keine Renovation und kein Sicherheitsdienst.

Wenn ich früher gesagt habe, dass Bauten wenig mit Denkmälern gemein haben, so stimmt das in Sosnowskas Fall nicht ganz. Sowohl ihre Skulpturen als auch die Objekte und Räume, die sie fotografiert, haben etwas Monumentales. Die Warschauer Baufirma Fabryka Domów, die früher Betonfertigteile lieferte und heute vor sich hin dümmert wie ein Steinmetzhof mit nie verkauften Grabsteinen, gleicht einem Skulpturengarten, einem Mahnmal für eine verlorene Architektur und für jene Stadt, die sie erschaffen wollte. Brocken aus Beton und Stahl geraten in *RUINS* (Ruinen, 2005) und *CONCRETE*

BALL (Betonkugel, 2008) zu brutalen Andenken an einen Modernismus, den Sosnowska 2009 bei ihrem Auftritt in der Berliner Galerie Capitain Petzel subtiler, aber deswegen nicht weniger schlagend umrissen hat: Ein vorfabrizierter Wohnraum explodiert und pervertiert zu verrenkten Möbeln, verwaisten Türen und schlapp an der Wand hängenden Treppengeländern. Es handelt sich um Denkmäler, aber um solche der ruinösen Art, die simultan Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft beschwören. Wie bekannt, identifizierte Robert Smithson diesen Typus der Ruine 1967 im heimatlichen New Jersey: «Diese Bauten zerfallen nicht in Trümmer, nachdem sie gebaut wurden, sondern erheben sich zu Trümmern, bevor sie gebaut wurden.»⁶⁾

(Übersetzung: Bernhard Geyer)

1) Italo Calvino, *Die unsichtbaren Städte*, Carl Hanser Verlag, München 1985, S. 62.

2) Monika Sosnowska, *1:1*, Walther König, Köln 2008, S. 45.

3) Steven Connor, «Corridors: a love letter to an unloved place», www.stevenconnor.com/corridors, Zugriff am 4. September, 2012.

4) Georges Perec, *Das Leben. Gebrauchsanweisung*, Rowohlt Taschenbuchverlag, Reinbek 1991, S. 19.

5) Monika Sosnowska. *Fotografien und Skizzen*, hrsg. von Theodora Vischer, Steidl, Göttingen 2008.

6) Robert Smithson, «Fahrt zu den Monumenten von Passaic, New Jersey», in ders., *Gesammelte Schriften*, Walther König, Köln 2001, S. 100.



MONIKA SOSNOWSKA, *HANDRAIL / HANDLAUF*, 2008,
 Schaulager, Basel. (PHOTO: TOM BISIG)