

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2013)

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

Artikel: Paulina Olowska : design for living = Kunst zu leben

Autor: Wood, Catherine / Geyer, Bernhard

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-679831>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 05.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Design for Living

Since facts always occur in a context, a particular lie—that is, a falsehood that makes no attempt to change the whole context—tears, as it were, a hole in the fabric of factuality. As every historian knows, one can spot a lie by noticing incongruities, holes, or the junctures of patched-up places. As long as the texture as a whole is kept intact, the lie will eventually show up as if of its own accord.

—Hannah Arendt, *Truth and Politics*

CATHERINE WOOD

If modernism's critical exposure of the elements of pigment, canvas, and supporting frame that constitute Painting was preoccupied with an attitude of medium-specific "truth" to materials, Paulina Olowska's approach might be said to cast painting, extravagantly, as a lie. For her, the fictive space of the painted canvas—its plasticity as a handmade representational space, its nuance of surface and touch, and its capacity as a window onto an alternate, aesthetic reality—has a place among the facts of the world and offers transformative, and performative, potential. The way that this potential is elaborated and enacted in her work opens up the effect of painting beyond the canvas, destabilizing perception of the world more broadly. In a sense, painting's insertion into reality, and the way that paintedness as style or masquerade is then carried through Olowska's work, creates a

CATHERINE WOOD is curator of contemporary art and performance at Tate Modern, London.

new aesthetic regime of permission. She paints the world as she would like it to be, perhaps, and steps into its conjuring as a reality.

There are, to begin with, degrees of deliberate anachronism to the way in which Olowska paints pictures. Styles are tried on and cast aside: Sometimes she employs sweeping flourishes of gestural brushwork; sometimes she works in a painstaking photorealistic style; and at other times, she appropriates the formal ritual of the process of abstraction, making paintings that resemble Constructivist works from the early twentieth century. Her sources for images are drawn from life as well as from a range of photographic, media, political, and art-historical material. But although the ecology of her practice is anchored by the making of painted pictures on canvas—variously portraits, paintings of clothing, pattern, or composite collages—she also manifests a strong fascination with painting in its applied form as mural, decoration, theater set, or fashion design. She ties

LUCY MCKENZIE, PAULINA OŁOWSKA, HEAVY DUTY, 2000, color photograph, 10 x 7 7/8" / HOCHLEISTUNG, Farbphotographie, 25,5 x 20 cm.
(PHOTO: ZUZA KRAJEWSKA)





LUCY MCKENZIE, PAULINA OŁOWSKA,
HEAVY DUTY, 2011, installation view, Inverleith House, Royal Botanic Garden Edinburgh / HOCHLEISTUNG, Installationsansicht.

(PHOTO: ALLAN DIMMICK)

the capacity of the canvas to conjure untruth to these insertions of paintedness that already exist, embedded within the everyday, so as to extend its reach.

If her paintings exaggerate their painterliness, the manner in which Ołowska chooses to perform the role of “the painter” as a bohemian figure offers a lived equivalent. In a beautiful portrait photograph taken for an invitation card—for the exhibition “Heavy Duty,” in 2001, at Inverleith House, Edinburgh—she is pictured with Scottish artist Lucy McKenzie. Ołowska stands as though painting at an easel, poised with brush in hand, while her collaborator lounges on the floor wearing a leotard (a nod to a series of paintings of Olympic gymnasts made by McKenzie). They pose as artists, but also deliberately as women whose mode is, according to Ołowska, *feminine* as much as feminist. This photograph is typical of Ołowska’s frequent dramatization of the act of painting itself, which she relates to her own body in sensual and physical terms:

In painting, I jump from large-scale to small, just because it takes you away from stretching your body into a hunched-back position with a tiny brush. I love using my body in painting and physicality in painting—treating the canvas like it is made of clay or almost as in cooking, smearing, spraying, washing the paint.¹

In terms of both content and strategy, Ołowska’s approach draws heavily on feminist historical per-

spectives. She has focused on the lives and work of women such as Elsa Schiaparelli; Virginia Woolf and her lesser-known sister, painter Vanessa Bell; and Polish artist, designer, and illustrator Zofia Stryjeńska, whose paintings she re-created in grayscale for the 5th Berlin Biennale in 2008. “Mother 200” was the title of a 2012 show of Ołowska’s work at Simon Lee Gallery, London, and indeed a number of works by feminist artists of her mother’s generation gesture toward the ways in which she inhabits the space of painting both imaginatively and performatively. For her 2011 exhibition “The Revenge of the Wise-Woman,” at Foksal Gallery Foundation in Warsaw, Ołowska placed Suzy Lake’s *A NATURAL WAY TO DRAW* (1975) alongside her own paintings. The video shows a woman’s face in close-up, covered in white makeup. As a male narrator reads aloud from a drawing manual by Nicolaides, the woman first draws black lines onto her face, then proceeds to shade and texture it with black pencil. She subsequently applies mascara to her eyelashes, focusing the viewer’s attention on the parallel between the making of a drawing and the social implication of makeup. The work, demonstrates—like key works by peers, including Eleanor Antin’s *REPRESENTATIONAL PAINTING* (1971) and Sanja Iveković’s *MAKE-UP – MAKE-DOWN* (1976)—an important transposition of the idea of painting into new media via performance. Such experiments, by

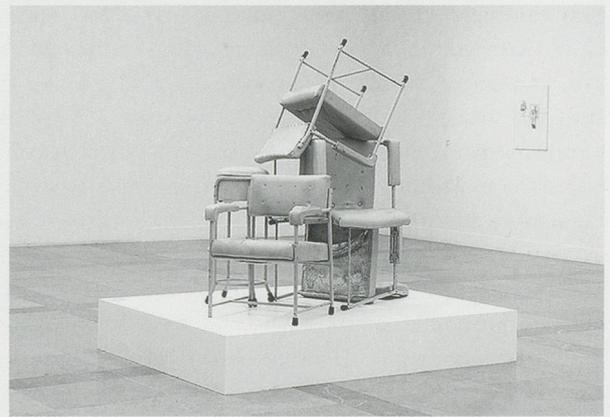
women artists who had learned conventional painting skills at art school, erased the medium's associations with an essentially masculine, heroic tradition and shifted it toward a reinvention of an age-old feminine practice. By invoking the idea of makeup, and specifically the construction of femininity that Ołowska frequently parades, these works simultaneously connect painting and paintedness with the history of *maquillage*: a practice imbued by Charles Baudelaire, for example, in "The Painting of Modern Life," with magical properties, and moreover one that has been "owned" by women for a long time. Art (as painted decoration) is integrated with a particular live agency within collective social life.

Helena Almeida's series of painted photographs from the 1970s, each titled *PINTURA HABITADA* (Inhabited Paintings), offers a complementary historical precedent for Ołowska's negotiation of the depth-space of the canvas and her physical relationship to it. Almeida's experiments with literally wearing the canvas as a dress in certain of these works and staging her own portrait—which she appears to paint from within the depicted space onto the surface of the photograph, which in turn appears to imprison her within it—relate, for example, to Ołowska's two-part exhibition at Galerie Buchholz, Cologne, in 2008. "Attention à la Peinture" included in one space a series of photorealistic renderings of extraordinary dress designs by Schiaparelli and others in exuberant shapes and colors; the other room featured a series of large-scale canvases painted with dress patterns in black lines and blocks of color. From these latter canvases, the delineated material shapes had been cut and placed in proximity as freestanding "dress-sculptures" that showed off the drips and fields of painterly abstraction. The gestural traces of the artist's body and the masquerading surfaces of the tightly painted simulations of fashion images mark the outer parentheses of Ołowska's world as a painter: at one extreme, drag-like pictorial illusion, and at the other, a tangible, primary space to be lived in.

In these works, Ołowska's own bodily presence is alluded to and enunciated in a sort of latent performativity rather than being literally activated. The absent bodies in both the cut-out sculptures and the depicted dresses make the clothing somewhat ghost-

like. However, the role of actual performance—of live acting and initiating action—has been an important central thread in her practice over the last decade. Significant in this regard have been her collaborations with McKenzie. In the photograph described above as well as in a number of other works, the artists perform with exquisite attention paid to costume, makeup, and pose. For *OBLIQUE COMPOSITION III* (2005), a joint performance staged at Cabinet Gallery in London, the two artists appeared in front of a backdrop they had painted abstractly. A live greyhound prowled the gallery, and snippets of conversation and a telephone call between the artists were played over their stylized movements. At one point, McKenzie took a brush and painted a loose portrait of Ołowska onto a large sheet of paper set up at the side of the stage. The articulation of the act of painting lent every detail that unfolded a quality of formal arrangement, giving the apparently domestic tableau a rarified aesthetic and an atmosphere of life lived under glass.

Two years earlier, Ołowska and McKenzie—wearing gray cloth dresses designed by Beca Lipscombe—ran a temporary bar called *NOVA POPULARNA* (New Popular) in Warsaw. Modeled on artists' bars and social clubs of the nineteenth and early twentieth centuries, the project was a drawn and painted space with handwritten notes graffitied onto its walls, along with two beautiful painted panels depicting nightlife



PAULINA OŁOWSKA, *CAFÉ BAR*, 2011, installation view /
Installationsansicht, National Museum Krakow.
(PHOTO: JUSTYNA GRYGLEWICZ)

scenes (not unlike the positioning of Kippenberger's Paris Bar paintings within the legendary Berlin bar itself). It also served as a space for performances by other artists, such as the band donAteller (Bonnie Camplin, Ed Laliq, and Mark Leckey) and Mathilde Rosier. NOVA POPULARNA resonates with Ołowska's more recent CAFÉ BAR, 2011, a site-specific installation at the National Museum in Krakow that was inspired by the institution's workers' cafeteria, designed in the 1960s but no longer in existence. In addition to curating a selection of furniture from the café, works from the museum's collection, and her own related drawings, the artist created a fourteen-foot-long painting in the style of early twentieth-century painters such as Natalia Goncharova and Varvara Stepanova, framing the activity of people seated eating and drinking as a kind of day-to-day stage set.

If stylization, illusion, and masquerade are at the heart of Ołowska's painting-derived practice, how might we understand the element of "truth" in what she does? "Painting for me is a manifesto," the artist explains. "I would like it to be read like a manifesto: both a manifesto of women's independence but also a manifesto of fashion and 'utopian optimism,' as a way of surviving the mediocrity of things."²⁾ Ołowska consistently attempts to reenact certain notions, or utopias, even if these efforts sometimes reflect—like her decision to retain the accidental typo on her poster RECONSTRUCTING MODERNISM (2000)—that straightforward revival isn't possible today. As her many collaborations attest, painting opens up a sociable space, a collective situation that proposes certain modes of aesthetic living that bring aspects of the past back to life within the present. Painting's ceremonial quality lends the possibility of a special order of experience, one that is otherwise logically dismissed. Its persistence, as a lie stitched into the fabric of reality's coordinates, does not show itself up in its falsity via incongruity. Rather, it is a form of falsehood that manages to change its context to suit itself: an inverse chameleon. In Ołowska's hands, painting is explored not only as a craft but as a productive and extendable mode of living.

1) Ołowska, e-mail to the author, December 2012.

2) Ołowska, conversation with the author, December 2012.



PAULINA OŁOWSKA, "Attention à la Peinture," 2008, installation view / Installationsansicht, Galerie Buchholz, Cologne.
(PHOTO: LOTHAR SCHNEPP)



PAULINA OŁOWSKA, "Attention à la Peinture," 2008, installation view / Installationsansicht, Galerie Daniel Buchholz, Cologne.

Kunst

zu leben

CATHERINE WOOD

Schliesslich stehen Tatsachen stets in einem bestimmten Zusammenhang, in welchen die vereinzelte Lüge, die es nicht unternimmt, den gesamten Kontext mit zu verändern, gleichsam ein Loch reisst. Der Historiker weiss, wie man solche Lügen aufdecken kann, indem man nämlich Unvereinbarkeiten, Lücken oder offensichtlich zusammengeflickte Partien nachweist. Solange der Zusammenhang intakt bleibt, zeigt sich die Lüge gewissermassen von selbst.

– Hannah Arendt, *Wahrheit und Politik*

Wenn die Moderne die Elemente des Gemäldes (Pigment, Leinwand und Keilrahmen) im Hinblick auf ihre mediengerechte und materialgerechte Wahrheit abgeprüft hat, so könnte man sagen, dass Paulina Ołowska die Malerei – überspitzt – als Lüge hinstellt. Der fiktive Raum der bemalten Leinwand – seine Verformbarkeit als manuell erzeugtes Repräsentationsfeld, seine nuancierte Oberflächenstruktur sowie seine Funktion als Fenster in eine alternative ästhetische Realität – gilt der polnischen Künstlerin als Faktum innerhalb der empirischen Welt mit transformativem und performativem Potenzial. Die Art, wie sie dieses Potenzial in ihrer Kunst ausschöpft und konkretisiert, öffnet den Effekt der Malerei über die Grenzen der Leinwand hinaus und verändert unsere Wahrnehmung der Welt. Die Einbringung der Malerei in die Realität sowie die konsequente, die gesamte Praxis durchziehende Behandlung der

CATHERINE WOOD ist Kuratorin für zeitgenössische Kunst und Performance der Tate Modern, London.



Gemaltheit als Stil oder Maskerade lässt ein neues ästhetisches Regime der Bevollmächtigung entstehen. Ołowska malt die Welt, die – vielleicht – ihren Wünschen entspricht, und unternimmt zugleich Schritte, diese Welt Wirklichkeit werden zu lassen.

Die Malmethode Ołowskas ist nicht frei von bewussten Anachronismen, von Stilformeln, die sie aufgreift und wieder verwirft: seien es grosszügige

Pinselschwünge, detailgenauer Fotorealismus oder das formale Ritual der Abstraktion, das Gemälde hervorbringt, in denen der Konstruktivismus des frühen 20. Jahrhunderts anklingt. Als Bildquelle dient ein breites Archiv mit Materialien aus Photographie, Medien, Kunstgeschichte, Politik und Leben. Trotz der Vorrangstellung von Gemälden auf Leinwand (Porträts, Kleidungsmotive, Muster, Bildcollagen und so weiter) hat auch die angewandte Malerei einen festen Platz in ihrem Repertoire (Wand-, Dekorations- und Bühnenbilder, Modegraphik). Ołowska verbindet die Fähigkeit des Leinwandbilds, Unwahrheiten vorzuspiegeln, mit bereits bestehenden Erscheinungsformen der Gemaltheit im Alltag, um deren Wirkkreis zu erweitern.

Mit ihrer Verkörperung der «Malerin als Bohémien» offeriert Ołowska ein gelebtes Gegenstück zur Übersteigerung des Malerischen in ihren Gemälden. Ein schönes Porträtphoto für die Einladung zu ihrer Ausstellung «Heavy Duty» (Edinburgh, Inverleith House, 2001) zeigt sie mit der schottischen Künstlerin Lucy McKenzie. Ołowska posiert, als stände sie mit einem Pinsel vor einer Staffelei, während sich

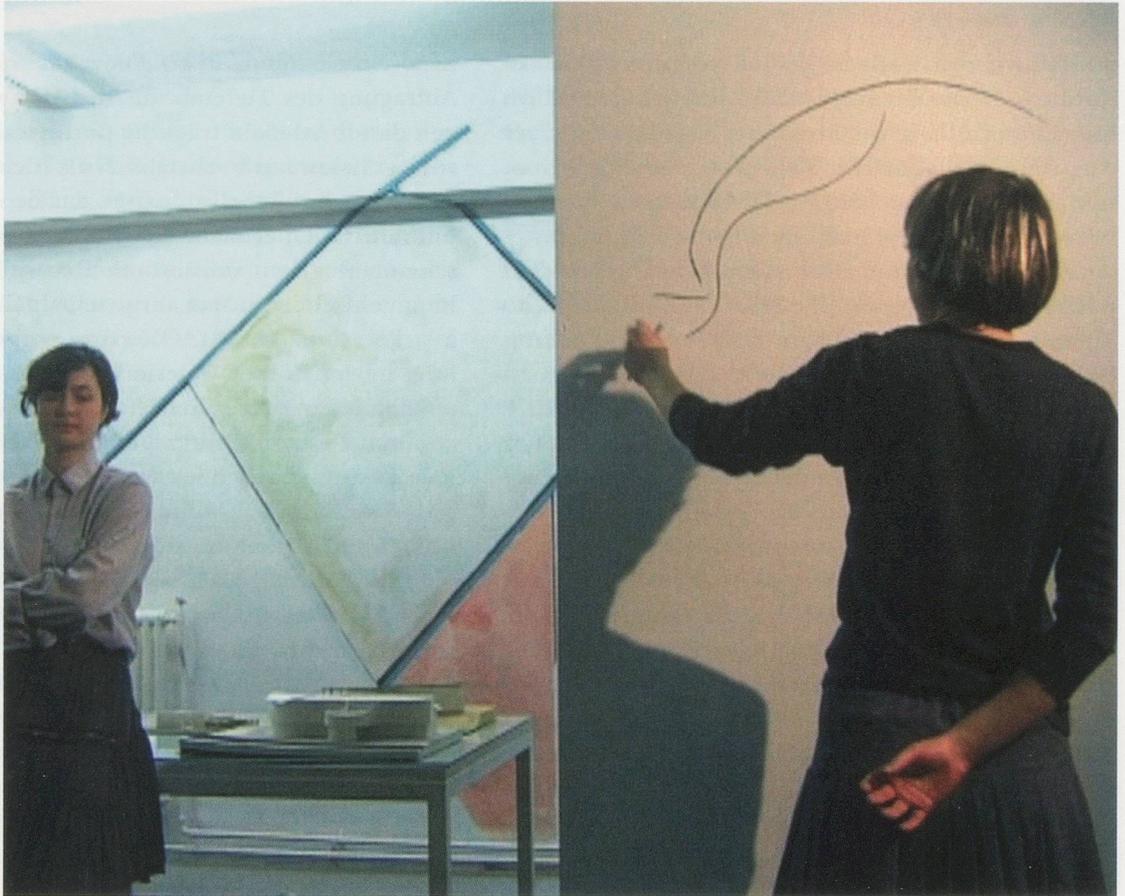
McKenzie im Turnanzug auf dem Boden räkelt (eine Anspielung auf deren Gemäldeserie von olympischen Turnerinnen). Die beiden geben sich in ihrer Selbstdarstellung nicht nur als Künstlerinnen, sondern bewusst auch als Frauen – ebenso feminin wie feministisch, wie Ołowska klarstellt. Diese Photographie ist exemplarisch für ihre oftmalige Dramatisierung des Malakts, den sie physisch und sinnlich auf den eigenen Körper bezieht:

Ich springe in der Malerei vom Gross- zum Kleinformat, weil ich nach der Dehnung des Körpers plötzlich mit gekrümmtem Rücken dasitze, mit einem feinen Pinsel in der Hand. Ich liebe es, beim Malen meinen Körper einzusetzen, und ich liebe das Körperhafte der Malerei – als wäre die Leinwand aus Ton, als würde ich die Farbe kochen, verschmieren, aufsprühen oder waschen.¹⁾

Der Ansatz Ołowskas bezieht vitale inhaltliche und strategische Impulse aus der Geschichte des Feminismus. Sie beschäftigte sich eingehend mit dem Leben und Werk von Frauen wie der Modeschöpferin Elsa Schiaparelli oder der Malerin Vanessa Bell, der weniger bekannten Schwester von Virginia Woolf. Die Gemälde der polnischen Künstlerin, Graphikerin



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

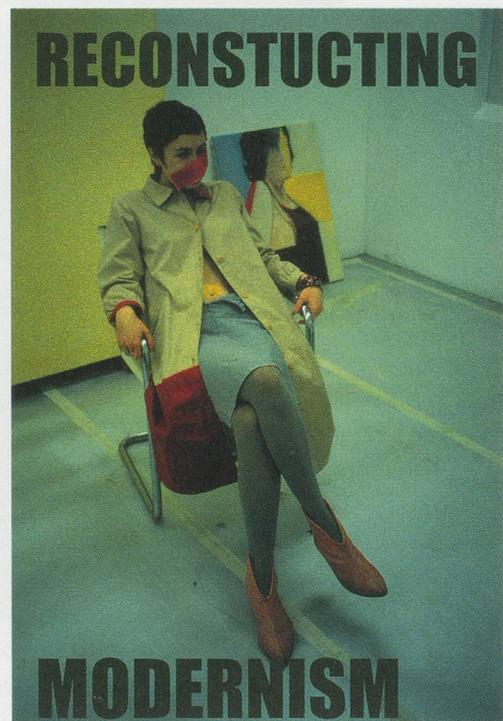


LUCY McKENZIE, PAULINA OLOWSKA, *OBLIQUE COMPOSITION III*,
2003, performance filmstills, Cabinet Gallery, London /
SCHRÄGE KOMPOSITION, Performance Filmstills.

und Illustratorin Zofia Stryjeńska replizierte Ołowska für die 5. Berlin Biennale (2008) als Grisailien. Ihre Ausstellung 2012 in der Londoner Simon Lee Gallery trug den Titel «Mother 200». Tatsächlich zeichnet sich in zahlreichen Werken feministischer Künstlerinnen ihrer Muttergeneration ein ähnlich gearteter imaginärer und performativer Umgang mit dem Raum der Malerei ab. Ołowskas Ausstellung «The Revenge of the Wise-Woman» (2011) in der Stiftung Galerie Foksal, Warschau, enthielt neben eigenen Bildern auch das Video A NATURAL WAY TO DRAW (Eine natürliche Zeichenmethode, 1975) von Suzy Lake. Während eine männliche Stimme laut aus dem gleichnamigen Lehrbuch von Kimon Nicolaidis vorliest, zeichnet eine Frau schwarze Linien auf ihr bildfüllendes, weiss geschminktes Gesicht und legt dann mit Bleistift Schattierungen und Schraffierungen an. Zuletzt trägt sie Wimperntusche auf, um die soziale Überschneidung von Zeichnen und Schminken herauszustreichen. Lakes Videoperformance vollzieht – gleich Schlüsselwerken anderer Künstlerinnen wie Eleanor Antins REPRESENTATIONAL PAINTING (Gegenständliche Malerei, 1971) oder Sanja Ivekovićs MAKE-UP, MAKE-DOWN (Aufschminken, Abschminken, 1976) – die essenzielle Transposition der Idee der Malerei in ein neues Medium. Derartige Experimente von Künstlerinnen, die eine akademische Malausbildung absolviert haben, durchtrennen das Band, das die Disziplin an die im Wesentlichen maskuline, heroische Tradition bindet, und bereiten stattdessen die kreative Fortführung weit in die Vergangenheit zurückreichender weiblicher Praktiken vor. Durch ihren Bezug auf das Make-up und insbesondere auf die Konstruktion der Weiblichkeit (ein wiederkehrendes Motiv bei Ołowska) verknüpfen diese Werkbeispiele sowohl die Malerei als auch die Gemaltheit mit der Geschichte der *maquillage*. Dieser Praxis, die sich seit Langem im «Besitz» der Frau befindet, dichtete Charles Baudelaire in *Der Maler des modernen Lebens* magische Kräfte an. Die Kunst (als gemalte Dekoration) wird innerhalb des kollektiven Soziallebens mit einer besonderen lebendigen Wirkkraft assoziiert.

Helena Almeidas Serie bemalter Photographien aus den 1970er-Jahren mit dem Sammeltitle PINTURA HABITADA (Bewohnte Malerei) liefert ein

historisches Pendant zu Ołowskas körperbetonter Abfragung des Tiefenraums der Leinwand. In einigen dieser Arbeiten trägt die portugiesische Künstlerin die Leinwand buchstäblich als Kleid. In anderen inszeniert sie ein Selbstporträt, das sie vom Bildraum her auf die Oberfläche der Photographie zu malen scheint, wodurch sie sich offenbar selbst in diesem Raum einschliesst. Man vergleiche hierzu «Attention à la Peinture» (2008), Ołowskas zweiteilige Ausstellung in der Kölner Galerie Buchholz. Abbildungen ausgefallener Modeentwürfe von Schiaparelli und anderen Designern, deren lebhaftige Farben und Formen photorealistisch wiedergegeben waren, standen grossformatige, mit Textilmustern aus schwarzen Linien und Farbblöcken bemalte Leinwände gegenüber. Neben den Leinwänden waren aus ihnen herausgeschnittene Umrissformen aufgestellt, die als frei stehende «Kleidungsskulpturen» die Spritzer und Kleckse der malerischen Abstraktion vorführten. Die kostümierten Oberflächen präziser Repliken von Modebildern und die gestischen Spuren des Körpers der Künstlerin bezeichnen die äusseren Marken ihrer Welt als Malerin: am einen Pol die Travestie der



Bildillusion, am anderen ein konkreter, elementarer Raum, in dem Leben stattfindet.

Ołowskas physische Präsenz wird in diesen Arbeiten nicht direkt aktiviert, sondern mittels einer latenten Performanz artikuliert und indiziert. Der abwesende Körper in den Modebildern und Silhouettenskulpturen lässt die Kleidung gespenstisch erscheinen. Nichtsdestotrotz nahm auch die eigentliche Performance – aus Live-Aktionen und Anregungen zu weiteren Aktionen – einen wichtigen Platz im Wirken des letzten Jahrzehnts ein. Besonders bedeutend waren die Gemeinschaftsprojekte mit McKenzie. In der oben beschriebenen Einladungskarte wie auch in anderen Werken sind Kostüm, Make-up und Pose der Künstlerinnen bis ins kleinste Detail durchgeplant. Für *OBLIQUE COMPOSITION III* (Schräge Komposition III, 2005), eine Performance in der Cabinet Gallery, London, trat das Duo vor eine abstrakt bemalte Kulisse. Ein Windhund streunte durch die Galerie. Fetzen eines Gesprächs und eines ihrer Telefonate begleiteten die stilisierten Bewegungen der Partnerinnen. An einem Punkt des Geschehens ergriff McKenzie einen Pinsel und malte auf ein großes Blatt Papier am Bühnenrand ein schnelles Porträt von Ołowska. Das Zeremoniell des Malakts verlieh der gesamten Performance eine formelle Note und umgab die offenbar häusliche Szene mit einer verfeinerten Ästhetik, liess sie erscheinen wie ein Leben hinter Glas.

Zwei Jahre zuvor betrieben Ołowska und McKenzie, ausgestattet in grauen Kleidern von Beca Lipscombe, kurz eine Bar namens *NOVA POPULARNA* (Neu Populär) in Warschau. Ähnlich den Künstlerkneipen und Vereinsräumen des 19. und 20. Jahrhunderts waren die Wände des Lokals mit Zeichnungen, Malereien und Kritzeleien dekoriert. Dazu gab es zwei wunderschön bemalte Tafeln mit Szenen aus dem Nachtleben (nicht unähnlich der Präsentation von Martin Kippenbergers Gemäldeserie *Paris Bar* in der legendären Berliner Bar gleichen Namens). *NOVA POPULARNA* diente als Veranstaltungsraum für andere Künstler wie Mathilde Rosier oder die Band *donAteller* (Bonnie Camplin, Ed Laliq und Mark Leckey). Die Grundidee dieses Projekts schwingt auch in Ołowskas *CAFÉ BAR* (2011) mit, einer ortsspezifischen Installation im Nationalmuseum in Kra-

kau, inspiriert von der ehemaligen Arbeiterkantine des Hauses aus den 1960er-Jahren. Eine Auswahl von Café-Möbeln kombinierte Ołowska mit Stücken aus der Museumssammlung sowie mit eigenen, thematisch verwandten Zeichnungen und einem über vier Meter langen Gemälde im Stil von Künstlerinnen des frühen 20. Jahrhunderts (wie Natalja Gontscharowa und Warwara Stepanowa unter anderem), das die essenden und trinkenden Gäste wie ein permanentes Bühnenbild umrahmte.

Wo liegt nun das Element der «Wahrheit» bei Ołowska, wenn es stimmt, dass Stilisierung, Illusion und Maskerade im Mittelpunkt ihres von der Malerei her entwickelten Œuvres stehen? «Die Malerei ist für mich ein Manifest», erklärt die Künstlerin. «Ich wünsche mir, dass sie als Manifest verstanden wird: sowohl als Manifest der Unabhängigkeit der Frau als auch als Manifest der Mode und eines «utopischen Optimismus», als Weg, die Mittelmässigkeit der Dinge zu überleben.»²⁾ Ołowska versucht unbeirrt, gewisse Ideen oder Utopien wiederzubeleben, auch wenn ihre Bemühungen manchmal nur bestätigen – siehe ihren Entschluss, einen Druckfehler im Plakat *RECONSTRUCTING MODERNISM* (Rekonstruktion der Moderne, 2000) nicht zu korrigieren –, dass eine solche Erneuerung heute nicht mehr möglich ist. Wie ihre zahlreichen Gemeinschaftsprojekte beweisen, eröffnet ihre Malerei einen sozialen Raum, eine kollektive Situation zur Erprobung spezifischer Formen des ästhetischen Lebens, die Aspekte der Vergangenheit in der Gegenwart wiedererstehen lassen. Die zeremonielle Qualität der Malerei schafft die Möglichkeit eines speziellen Erfahrungsmodus, der in anderen Bereichen als irrational verworfen wird. Der Nachweis von Unstimmigkeiten tut ihrem Fortdauern – als Lüge, die in den Stoff der Wirklichkeit eingewoben ist – keinen Abbruch. Vielmehr handelt es sich um eine Unwahrheit, die umgekehrt verfährt wie das Chamäleon: Sie passt ihr Bezugsfeld den eigenen Bedürfnissen an. Ołowska betreibt die Malerei nicht nur als Handwerk, sondern auch als produktive und erweiterungsfähige Lebensart.

(Übersetzung: Bernhard Geyer)

1) Paulina Ołowska, E-Mail an die Autorin, Dezember 2012.

2) Paulina Ołowska, Gespräch mit der Autorin, Dezember 2012.