2015.1.20 - 3.31

ゲート：モニカ・ソスノフスカ

Gate : Monika Sosnowska

FONDATION D'ENTREPRISE HERMÈS

構成主義の夢と挫折、それから

加須屋 明子 京都市立芸術大学教授

天井から奇妙にねじ曲がった物体がぶら下がる――落ちそうになるのを支えているのか、それとも、羽ばたこうとしているところだろうか。どことなく軽やかな印象も与えるその作品は、実はスチール鋼やコンクリートを固める際に用いられる鉄筋などでできており、実際にはかなりの重量があるはずだ。しかし、ねじれたり曲がったりしている姿は、微妙なラインを描き、重さをあまり感じさせない。工業製品で用いられる素材と手作業かと思われるような造形の複雑さとが不思議な調和をもたらしている。

現代ポーランドを代表する作家の一人、モニカ・ソスノフスカによるこれらの作品は、実はポーランドの町に実際に存在する門がモデルとなっている。1972年にポーランドに生まれ、社会主義時代に幼少期を送ったソスノフスカにとって、こうした門は日常風景としてごく身近にあった、馴染み深いイメージである。

門はある場所の内と外とを区切る境界であり、招き入れると同時に拒絶し、守ると同時に閉じ込めるものともなる、両義的かつ象徴的な意味を持つ。ただし、ソスノフスカの作品において、ねじ曲げられ変形した門はもはや門としての役割から解き放たれ、別のものへと変容しつつある。ただし注意深くその細部を観察すれば、元の門にちりばめられていた装飾的要素、幾何学的な模様の一部や門特有の連結金具なども見てとることができ、モデルに忠実な材質や色彩からも元々の様子を思い起こすことができる。

第二次世界大戦後の社会主義時代のポーランドでは、工業製品として、類似した様式で大量に門が作られ各所に設置されていった。とりわけ社会主義時代の後半になると、経済的にも立ち行かなくなり、安価な素材が使われるようになる。例えば、コンクリートを固める際に用いられる鉄筋なども、そうした安価で比較的入手が容易な素材として実際に使われていた。その随所には、モダニズム様式の名残として特有の幾何学模様がちりばめられることがあった。戦前はポーランドのマンチェスターと言われ、繊維産業などを中心として工業都市として栄えたウッチ市も、1989年の東欧革命、民主化以降は徐々に寂れ、時代の波に乗り切れずに荒れるままに放置されている場所も多い。塗装が剥げてもそのまま、手入れされることなく撤去されるわけでもない姿はどこか物悲しい。そこへソスノフスカは出向いて、実際に存在する門に取材し、それを元に金属加工職人たちに依頼して1:1のスケールで制作。まず様々な門をそのままに再現し、また色もなるべく現実の色に忠実に塗ってゆく。個人の家の前に設置される門、商店の扉と盗難避けの窓格子など、ポーランドの人々にとっては見慣れた様々な門がクローズアップされる。次に紙で門の模型を作り、それを濡らしてぶら下げる。濡れてぶら下がった形を参考にしながら、出来上がった門を曲げたりねじったりと変形させて仕上げたのだ。

ソスノフスカはこのように、自らの周囲に広がるありふれた光景のからモチーフを取り出し、それを変形させて作品を生み出す。彼女はそれらを「疲れた建築」、また皮肉にも「挫折」と呼ぶ。挫折、それは彼女が実際に体験した、社会主義政権の失敗と崩壊をまずは指すだろう。第二次世界大戦後、ポーランドはソ連共産党の傘下に入り、理想社会の実現を目指していたはずが、実際には鉄の壁に阻まれ、人々は移動の自由も言論の自由も奪われて、理想とは程遠い現実に直面した。物資は不足し、国民の不満はつのり、遂には1989年には戦後初の自由選挙によって連帯※1が勝利し、民主化を達成したことは記憶に新しい。こうした戦後に経験せざるを得なかった苦い失敗の記憶、しかし一方で、その当時を知る人々には反語的ではあるが、ある懐かしさも伴って思い出される時代でもあるだろう。1989年以降の180度の価値の転換や急激な変化によって、まるで社会主義時代の物事全てが否定されるような勢いの影に、貧富の差や様々な資本主義特有の社会矛盾や軋轢も生まれた。また、60年代、70年代に社会主義特有の様式に基づいて建設された文化的に意義深い建物やそこにある壁画なども、多くが保存や移転などの措置をとらずに次々と壊されてゆくやり方に対して、両義的な気持ちが生まれるであろうことは想像に難くない。

更に時代を遡り、ソスノフスカの参照する最初の挫折について述べれば、それは両大戦間期の国際的前衛様式における、構成主義者たちの目指したユートピア思想とその顛末とを指している。当時、作家たちは折しも起こったロシア革命思想にも共鳴しつつ、芸術においてもかつてない革命をもたらし、新たな制作姿勢によって世界をより良いものにできると信じ、実践しようと努めたのであった。しかしやがてスターリンの台頭に伴って、ロシア・アヴァンギャルドなど前衛作家たちの実験的、抽象的表現はブルジョアの美術思想として退けられ、社会主義リアリズムの強制と共に作家たちは作風の変更か制作の断念かの選択を迫られることとなる。こうしてユートピアを目指す芸術家たちの夢は叶えられなかったものの、その様式は受け継がれ、次の世代に大きな影響を及ぼすことになった。ポーランドでもウッチやワルシャワ等を中心に、構成主義的な作品、そしてその影響を受けたモダニズム的建築が生み出されてゆく。

ウッチ市は繊維業の盛んな工業都市としてだけでなく、20世紀初頭の国際的前衛運動の重要な拠点として発展し、多くの重要な作品が所蔵されるウッチ美術館のある都市でもある。ここにはポーランド構成主義を担った作家たち、ヴワディスワフ・スツシェミンスキ（1893-1952）、カタジナ・コブロ（1898-1951）、ヘンルィク・スタジェフスキ（1894-1988）らが集い、拠点として活動していた。彼らの作品を核として1931年にウッチ美術館が設立され、以後、今日まで前衛美術運動の中心となり続けている。

ソスノフスカの作品は、とりわけ構成主義を空間において展開した、コブロとの関連が指摘できるだろう。コブロはモスクワに生まれ、幼少期をリガで過ごしたあと、家族でモスクワへ戻ってモスクワで「絵画・彫刻・建築学校」に入学、美術を学び、モスクワ芸術家連盟に加わってマレーヴィチ、タトリンらロシア・アヴァンギャルドの作家たちと交流を持ち、また将来の夫となるスツシェミンスキと再会する（1917年、ボランティアの看護師として働いていた病院で、戦線で負傷したスツシェミンスキと出会っていた）。1920年にスツシェミンスキと結婚し、1922年に夫婦でポーランドへと移住してヴィルノからワルシャワへと居を移した。1926年からウッチ、ブジェジナ、コルシュカと移り住み、1931年から以後は、ウッチにて1951年に没するまで積極的な制作活動を続ける。コブロはスツシェミンスキと共にロシア構成主義の、客観的な法則に従いつつ厳密に構成された造形性を高く評価し、ポーランドにおいても構成主義を広めることに力を尽くした。彼らの主張する構成主義とは、硬直した形式主義に陥ることなく、流動的なダイナミズムの力学を孕み、新技術や機械を取り入れながら作品制作を行うための、実践的な理論であった。集団での形成も重視し、建築の分野でも野心的な試みが続いた。当時ヨーロッパにおいて優勢であった三つの動き、すなわちキュビスム、シュプレマティズム、新造形主義と関連を持つこのプログラムは、ポーランドにおいて抽象美術の原則の構築という成果をまずは生み出した。1924年にミエチスワフ・シュチュカ（1898-1927）らが編集の雑誌「ブロック」で述べたように、構成主義とは「不変でパターン化した様式、つまりひとたび生み出され、受け入れられた後はその形式に固執するような様式の形成を目指すのではなく、構成についての議論を

受け入れる。それによって、生活の発達が私たちにもたらしている、新しく、また一層複雑な要請の度合いに応じながら、絶え間ない変化と向上をもたらすことができるし、そうしなければならない」[※2]という、理想を求める芸術家たちの運動であり、その思想に共感して運動の中心を担いつつ、空間へ三次元的に作品を展開していたのがコブロであった。彼女の立体作品は厳密で仕上げも滑らかで完璧が目指されるが、そうしたポーランド構成主義者たちが理想としたものがやがて第二次世界大戦後は政府からは検閲の対象とされ、失敗に終わる。この苦い現実を経験した後のソスノフスカの作品では、近づいてみると不揃いな凹凸が見られたり、よじれていたり、美しく完璧に計算された直線や曲線によるモダニズム的な美しさは影を潜め、それにかわって変形された思いがけない形態が現れた。

ポーランドの社会学者、ジクムント・バウマンは、著書『リキッド・モダニティ』において、ポストモダン社会の液状化する流動的な特徴について述べている[※3]。かつて堅固であった社会構造が流動的になり、移動の自由を手に入れた反面、不安定になり、アイデンティティが液化しているとバウマンは解くのだが、こうした流動的かつ不安定な様子は、ソスノフスカの作品における構造体の変容する姿と重なって見える。確かにもはや原型を止めないほどに湾曲しながらぶら下がる、かつての「門」は堅固さを失い、その物悲しさはソスノフスカも指摘するように、挫折であり失敗とも通じるだろうが、一方で、元来の門としての用途を奪われた構造体たちは、もはや何かの目的を持ってそのために役にたたなければならない、という義務より開放され、ねじ曲がったり折りたたまれたりしながら、別の形に変わり、どこか有機的にも思われ、新たな生命を獲得し、自由に羽ばたこうとする生命の胎動のようにも思える。

ソスノフスカは1989年に政権が交代した当時、まだ17歳の学生であり、社会の急激な変容を目の当たりにしながらも、ある距離を保ちながら相対的に観察することができたのではないだろうか。そこから、彼女の作品における、自国の文化の二度の挫折（コブロら構成主義者たちの目指すユートピアが実現しなかったという挫折、そして戦後の社会主義国家が目指した理想社会が実現されなかったという更なる挫折）を示すのと同時に、一方でその挫折からの再生復活を暗示するような魅力が感じられるのだろう。今ではもう時代から取り残されたような感も否めない、社会主義時代に作られた建物や構造物、そしてそこへの入口であり出口でもある象徴的な「門」に再度光をあて、更に本来の用途を剥ぎ取って、純粋な形態として蘇らせるソスノフスカの手法は、モダニズムへの詠歌でもありまた「リキッド・モダニティ」を具現化している。祖父母たちへ捧げるオマージュであり、また未来に向けての彼女なりのある提言、子どもたちへの贈り物でもあるのだ。

※1　独立自主管理労働組合「連帯」Solidarność　ポーランドの労働組合であり、1980年に、社会主義国では初めて自主的かつ全国規模の労働組合として結成された。ポーランドの民主化運動の中心を担い、民主的手続きを経て1989年6月に行われた自由選挙で圧勝、労働党勢力との連立政権が発足し、1990年には政権を完全に奪取した。
※2　Mieczysław Szczuka, „Co to jest konstruktywizm?", *Blok* no.6-7, 1924, p.3.
※3　Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity,* Polity Press, 2000.

Beyond the Dream and Failure of Constructivism

Akiko Kasuya　Professor, Kyoto City University of Arts

A strangely twisted object is suspended from the ceiling – is it supported so that it appears to be on the verge of falling down or is it about to flutter away somewhere? The work, which somehow conveys a sense of lightness, is actually made of steel and steel bars used to reinforce concrete and must actually be quite heavy. But the twisted, curved form gives rise to delicate lines, barely conveying its weight. The materials, used in industrial products, and the artistic complexity, which seems to be manually made, create a wondrous sense of harmony.

This work, made by Monika Sosnowska, one of the most important Polish contemporary artists, was modeled on a real gate in a Polish town. To Sosnowska, who was born in 1972 and grew up during the country's socialist era, this type of gate was an intimate and familiar part of the landscape.

A gate is a boundary, demarcating the inside and outside of a place. It both invites and refuses, protects and confines, and is imbued with ambiguous and symbolic meaning. The twisted, deformed structure in Sosnowska's work, however, has been freed from its original function as a gate and transformed into something else. A careful examination finds decorative elements embellishing the original gate, part of a geometrical pattern, and joints of the kind that are characteristic of a gate. The faithful reproduction of the gate's material properties and color is also reminiscent of the original model.

During the post-World War II socialist era in Poland, a huge number of gates with a similar design were erected throughout the country as industrial products. In the later years of this era, economic difficulties forced manufacturers to use inexpensive materials. For example, as the rebars were cheap and relatively easy to obtain, they were used as matrials for gates. Distinctive geometrical patterns, a relic of modernism, were found in the gates. In the wake of the Revolutions of 1989 and the rise of a democratic system, Lodz, an industrial city that had once flourished due to textile manufacturing and was known before the war as the "Manchester of Poland," suffered a gradual decline. There were also many other places, which, unable to keep pace with the times, fell into ruin and were eventually abandoned. Unmaintained with their paint left to peel, the sight of these places triggers a vague sense of melancholy.

Sosnowska visited these places and collected information about actual gates before hiring a metal craftsman to produce 1:1-scale replicas of them. She reproduced various gates in their original forms, and painted them with a color that was as close to the original as possible. She carefully examined the various gates that are commonly found in Poland, including those in front of private houses, shop doors, and window grates used to prevent theft. Then she would make a model of the gate out of paper, wet it, and suspend it in the air. While referring to the hanging model, she would then finish the gate by twisting and altering its shape.

Thus, Sosnowska adopts a motif from an ordinary scene around her and disfigures it to create a work of art. She refers to these efforts as "tired architecture," or more sarcastically as "failures." This is indicative of the failure and collapse of the socialist government that Sosnowska herself experienced in Poland. After World War II, Poland came to be controlled by the Soviet Communist Party, and though this was intended to create an ideal society, people were actually confronted with a reality that was far from ideal as they were cut off behind the Iron Curtain and lost the right to move and speak freely. Commodities dwindled and dissatisfaction grew until finally in 1989, when Solidarność (Solidarity) won the first free, postwar election ever to be held in Poland, and the achievements of a still new democratic system are still fresh in our mind.*[1] Despite the memories of bitter failure that were an inevitable part of the postwar experience, the period is also ironically remembered by those who lived through it with a sense of nostalgia. Due to the 180-degree shift in attitude and drastic changes

that occurred after 1989, a disparity in wealth and a variety of social contradictions and conflicts unique to socialism arose in the shadow of efforts to completely negate the era. In addition, many culturally significant buildings and murals, products of a unique style associated with the socialist era of the '60s and '70s, were destroyed one after another without making any effort to preserve or relocate them. So it is not difficult to imagine that a feeling of ambiguity has arisen in the country.

If we go back a little further and examine the first "failure" that Sosnowska refers to, we arrive at a Utopian ideal that was outlined by the Constructivists, proponents of the international avant-garde style that emerged between the two world wars. At the time, artists were sympathetic to the ideals of the Russian Revolution, which had recently occurred, and brought about a revolution the likes of which had never been seen in art, and believed that by adopting a new attitude to the production of art, they would be able to make the world a better place. To realize this goal, they strove to put these ideals into practice. But before long, as Stalin gained power, the experimental and abstract expressions of the Russian avant-garde were dismissed as bourgeois concepts, and forced to adopt a socialist-realist approach, artists were soon faced with the choice of changing their style or completely abandoning their practice. Though the artists' dream of Utopia ultimately failed, their style was highly influential and inherited by the next generation. This also led to the advent of Constructivist works and Constructivist-influenced modern architecture in Polish cities such as Warsaw and Lodz.

Lodz was not only an industrial city with a flourishing textile business, it was also an important center for international avant-garde activities at the outset of the 20th century. It is also home to the Museum of Art in Lodz, which contains many important works from this period. Among the Constructivist artists based in the city were Władysław Strzemiński (1893-1952), Katarzyna Kobro (1898-1951), and Henryk Stażewski (1894-1988). The museum, established in 1931 with these artists' works as a foundation, continues to play an important role in the avant-garde movement.

In Sosnowska's work, we can draw a link to Kobro, who was particularly active in creating spatial expressions. Kobro was born in Moscow, spent her childhood in Riga, and came back to study art at the Moscow School of Painting, Sculpture and Architecture, and developed a relationship with Russian avant-garde artists such as Kazimir Malevich and Vladimir Tatlin, who were involved with the Moscow Union of Artists. She also met her future husband, Władysław Strzemiński for the second time during this period. (They had originally met in 1917 at a hospital where Kobro was working as a volunteer nurse, and Strzemiński, who had been wounded in battle, was receiving care.) They married in 1920, and moved to Poland in 1922, living first in Wilno and later in Warsaw. In 1926, the couple moved to Lodz, Březina, and Koruszka. Kobro moved back to Lodz in 1931, and remained active as an artist until her death in 1951.

Both Kobro and Strzemiński championed rigorously structured work founded on the objective principles of Russian Constructivism, and went to great lengths to popularize the style in Poland. Without succumbing to rigid formalism, their brand of Constructivism was filled with a fluid sense of dynamics, and while incorporating new technology and machines, they applied practical theories to create their work. They also favored group-produced art and undertook ambitious architectural projects. This program, with links to the three predominant European movements, Cubism, Suprematism, and Neo-Plasticism, first bore fruit with the principles of abstract art in Poland. The following definition of Constructivism appeared in Blok, a magazine edited by Mieczysław Szczuka (1898-1927), in 1924, "Constructivism does not aspire toward the creation of style as an immutable stereotype relying on previously invented and established forms; but it accepts the problem of CONSTRUCTION — which can and must give way to continual changes and improvements under the impact of those newer and even more complex demands that the general development of life presents us with." *2

Constructivism was an idealistic artistic movement. And while remaining at the center of this movement, Kobro also developed this into space as three-dimensional works. She aimed for a sense of perfection with these works, which were both rigorously produced and smoothly finished. But as the ideals of the Polish Constructivists gradually became subject to government censorship after World War II, the movement ended in failure. In Sosnowska's work, we find rough irregular surfaces and twists. The modernist beauty rooted in perfectly calculated straight lines and curves fades into the shadows, and instead we find disfigured, unexpected forms.

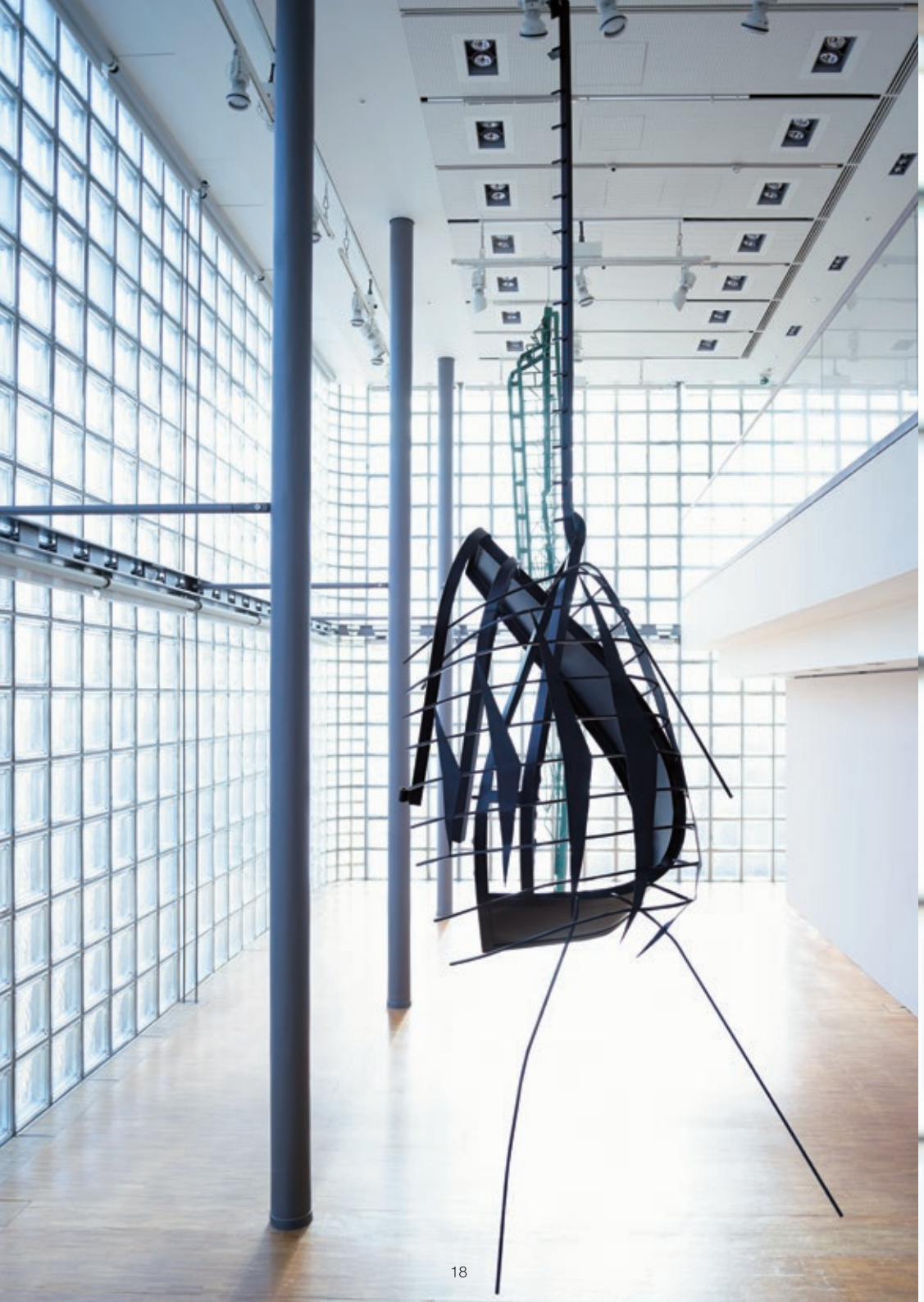
In his book *Liquid Modernity,* the Polish sociologist Zygmunt Bauman discusses the liquefied, fluid characteristics of postmodern society. *3 The once rigid social structure has grown more and more fluid, and while people now have the ability to move freely, Bauman argues that they have also become increasingly insecure and that their identities have liquefied. This fluid sense of insecurity seems to have parallels with the changing shape of structures in Sosnowska's work. The works are suspended and curved to such a degree that it is hard to recognize the original form, lack the firmness of the original "gates," and as Sosnowska herself points out, they exude an air of melancholy that is associated with frustration and failure. But these structures, deprived of their original function as gates, have also been freed of the obligation to serve a particular purpose, and having assumed a different form, can now be seen as something organic. And having acquired this new life, they seem to be preparing to fly away with a movement that signifies new life.

In 1989, just as the Polish government was in the process of changing, Sosnowska was a 17-year-old student. As she watched those sudden social changes unfold before her eyes, perhaps she was able to maintain a sense of distance and observe them in a relatively objective manner. While expressing the dual failures of her homeland (the first being the failure to realize the kind of Utopia that Korbo and others had worked for; the second being the failure to realize the ideal society that the socialist state had aimed for after the war), Sosnowska's works contain an alluring quality that promises rebirth and recovery. Undeniably anachronistic, the buildings and structures that were made during the socialist era and the symbolic "gates," which are both entrances and exits, are back in the spotlight. Moreover, Sosnowska's method of divesting them of their original function and bringing them back to life as pure forms, serves as a hymn to modernism as well as a manifestation of "liquid modernity." It is Sosnowska's homage to her grandparents, a proposal for the future, and a gift for children.

*1 The independent, self-governed labor union Solidarność (Solidarity) was a national organization originally formed in 1980 during the socialist era. At the center of Poland's democratic movement, the union enjoyed an overwhelming victory in the free elections that were staged in June 1989, and formed a coalition government with the labor party. In 1990, Solidarność won complete control of the government.

*2 *Between Two Worlds: A Sourcebook of Central European Avant-Gardes, 1910-1930,* John Bowlt, ed. and trans. (The MIT Press, Cambridge, MA: 2002).

*3 Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity,* Polity Press, 2000.



不完全なモニュメント

説田礼子 キュレーター

2015年のフォーラムは、「イストワール／物語・歴史」に焦点をあて、現代美術の中で、語られる物語の表現に注目する。

モニカ・ソスノフスカは、常に周辺国との複雑な状況を受けながらも、独自の文化を生み出してきたポーランドに生まれ、ミニマルな造形表現で世界を舞台に活躍するアーティストである。日本での初個展となるこの機会に、中欧美術の専門家である加須屋明子氏にご寄稿をいただき、「構成主義の夢と挫折、それから」では、ポーランドの歴史的な背景と二つの大戦の間や60年代にワルシャワで盛んであった前衛芸術の文脈を解説いただいた。また、氏は会期中に、「ポーランドの前衛美術」と題された講演にて、私たちの世界とは大きく隔たりのある中欧の歴史を学ぶ機会を与えて下さった。その綿密で深い考察を受けながら、本文では、同時代の歴史を視覚言語として表現するソスノフスカ彫刻のドキュメンタリー的要素について記してみたい。

変わりゆく町並み　残されたもの

冷戦下で幼少期を過ごし、1989年の共産主義の崩壊を祖国にて経験したソスノフスカは、従来の建築物が取り壊され、新しい町並みへと変容する光景の中で作品制作を開始した。

当時のワルシャワでは、モダニズムを代表する優れた建築から規模の小さい公共住宅まで、「町は、原寸大の模型のように、あっという間にそのかたちを変えていった」とソスノフスカは当時を振り返る。2000年にワルシャワへ拠点を移し、生活者として町を観察し記録する彼女の、作品の原点となる原寸大彫刻との出会いである。

新しい経済に相応しい建物が建設される現場の一方で、補修を受けることなく、自然と朽ちてゆくかのようなワルシャワ中央駅のような例もあった。また、10周年スタジアム（Stadion Dziesiéciolecia）のように、自然発生的に自由経済の市場となり、通称ヨーロッパ広場として、別の機能を携えつつ、新しい町の景観へと適合されていったものもあった。

その中でも、過去の権力の象徴として際立った存在感を顕にするワルシャワ文化科学宮殿は、負の遺産として、市民から取り壊しを望まれながらも、撤去に必要な多額な費用により、皮肉にもその姿のまま残された。現在では、現存するスターリン建築として国際評価の高いこのモニュメントは、1955年、ソビエト連邦からポーランドへの贈り物としてレフ・ルドネフによって建設された。この古めかしい新建築は、当時、ニューヨークの摩天楼に対抗するべく、共産主義を理想の秩序とし、その推進と賞賛のための未来のカテドラルであった。

ドキュメンタリー

スターリン政権下で、推奨された芸術の様式、社会主義リアリズムは、政治的なプロパガンダを普及するための、リアリティの虚構の鏡でもあった。

モニカ・ソスノフスカの制作のスタイルが、観察者に徹することから始まり、これらの時代に作られた建築をモチーフとした抽象彫刻に挑むのは、擬態のリアリズムに対する抵抗であり、急激に挫折した過去の検証であり、その時代を勇敢に生き抜いた前衛美術家たちの思想の継承である。

彼女は、まず、モダニズムの名のもとに作られた建築の一部あるいは建築に満たないものを取り出す。これらは当時の労働者たちがスチールを使用して作り上げた主要産業の一部である。時に建築史の重要な建物がモチーフとなることもあるが、多くの場合は身近にある匿名な構造物が選択され、常にオリジナルと同様に、1:1のスケールで、工業的なプロセスで生み出される。建築要素は単に再現されるだけでなく、その後、曲げられ、ねじられ、歪んだ純粋な造形物と化す。そこにはアーティストの手仕事の痕跡は見られない。建築の壁、階段、ファサード、窓、廊下あるいは街灯やスタジアムのベンチなど、異様な姿は、見慣れたものたちの不安定な力学や変化の過程を顕にする。

いずれの場合も、建築の本来の機能を排除し、そこに故意に手を加える修辞法は、何らか大きなアクシデントが介在したことを物語る。そのフォルムは演劇的であり、ドラマチックでありながら、同時に素材の自立を促し、ミニマルで抽象的な彫刻へと移行する。

同次元かつ等身大に再生された構造物に加えられた巨大な力は、彼女の経験したイデオロギー対立の終戦の形に直結しているのだろうか。現在ワルシャワの街に、勝てば官軍とばかりにそびえ立つポストモダンの高層ビルに覆われ、理想の未来を提示する目的を奪われながらも佇んでいる文化科学宮殿の威厳とも重なる。

しかし、ソスノフスカの作品が、過去のままに佇むことを許さず、どこか生きているような誇張された形をとるのは、グローバリズムの名の下に均一化してゆく都市の中で消されてしまった不完全なモダニズム、あるいはその不在の美学を伝えるドキュメンタリーとしての視覚言語を持ち続けるからであろう。

水の中に解き放たれたモニュメント

時代をさかのぼり、ヴワディスワフ・スツシェミンスキ、カタジナ・コブロなど、両大戦間（1920年代、30年代初頭）に盛んであったポーランドの前衛主義者たちは、従来主流であった芸術の考え方から構造や抽象を表現の中心と据えることで、芸術活動の領域を広げ、アートの次元を超越することを目指した。構成主義やバウハウスなど世界的に広がったモダニズムの挑戦を受け継ぐソスノフスカは、今回、ゲートを解放することで、未知の可能性を提示する。

本展へ出品されたゲートは、戦後にポーランドの都市部で使用されたものから取材されている。鉄工をベースとした質素な造形は、かつて個人の日常生活に深く関わり、町並みに色彩を添えていた。

制作にあたり、ソスノフスカは、現存する4つのゲートの模型を紙でつくり、水の中へ解き放った。重力から解放された模型は即興性を含んだ流動的なかたちを描きだす。通常のゲートからは思いもよらぬ美しいかたちへの変幻を、原寸のスチールに重圧を加えながら施してゆくのは、鉄工技師たちである。フレッシュなペイントで塗装されたゲートは、再構築の過程で、社会や政治が基盤とする強固な構造を放棄し、変容の中で、歴史はいったん静止する。日常の中では留めることの出来ない時間を、純粋な造形として取り出すその手法は、克明に史実を追うことでは浮かび上がらない、応用の観点から発想されたドキュメンタリーとしての鮮やかな社会彫刻といえる。

ソスノフスカは、時代から置き去りにされた構造物を取り出しながら、人間が内在的に求め続けるユートピアとその実現不可能性を、私たちに問いかける。イデオロギーの転換期とその現実に言及するソスノフスカの作品は、繰り返される建設と破壊の矛盾を超えて、思想や表現の手段を社会に向けて持ち続けることの尊さを伝えている。

「作品を説明する情報が少なければ少ないほど、想像力を働かせる余地が増える」と、ソスノフスカはあるインタビューにて語っている。物や情報の溢れすぎた今日は、想像力を働かせ、作品と対峙する時間が失われてしまったとのことへの警告であろうか。

かつて、前衛主義者たちが、マニフェストを掲げ、抽象芸術に言論の弾圧を逃れる方法を見いだしたように、ソスノフスカは、作品について自ら語らず、視覚言語のみを社会との接点とすることで、情報として簡単に消費されることを拒んできた。

挫折した「過去」や未完成のまま退陣したユートピアの現在形のドキュメンタリーを語るソスノフスカの作品は、今、不完全さのモニュメントの領域を誕生させるに至ったのだ。

Monuments to Imperfection

Reiko Setsuda Curator

The 2015 Le Forum has the theme of “L’Histoire (Story/History),” and focuses on narrative modes of expression in contemporary art.

The internationally acclaimed sculptor and installation artist Monika Sosnowska was born in Poland, a country that has given rise to its own unique culture over the centuries, despite many tragic entanglements with surrounding countries. On the occasion of Sosnowska’s first solo exhibition in Japan, Eastern European art specialist Akiko Kasuya was asked to write an essay, and her text entitled “Beyond the Dream and Failure of Constructivism” outlined Poland’s historical background and the context of the avant-garde that flourished in Warsaw between the wars and in the 1960s. While the exhibition was in session, Kasuya also offered a primer in the history of Eastern Europe, with which few Japanese are familiar, in the context of a lecture entitled “Avant-Garde Art in Poland.”

This text, building on Kasuya’s profound and scrupulously researched observations, discusses the documentary elements of Sosnowska’s sculptural works, which explore the history of the above-mentioned eras through a unique visual language.

Cityscapes That Change / And What Remains

Sosnowska, who spent her childhood in Poland during the Cold War and experienced the collapse of the Communist regime there, began working as an artist amid a constantly evolving environment, with buildings being demolished here and there to make way for new ones.

Looking back on the period she recalls that “all sorts of buildings, from modernist architectural masterpieces to boxy little public housing units, were abruptly removed and replaced as easily if they were life-sized architectural models.” Sosnowska moved to Warsaw in 2000 and observed and documented the city from the perspective of a resident, arriving at the modality of sculpture based on actual-size architectural model, which became the basis of her work.

While many new buildings were built to serve the economic needs of a newly liberated Poland, some old ones such as the Warsaw Central train station were left to the natural process of gradual deterioration. Meanwhile, others were adapted to the new city, such as the Stadion Dziesiéciolecia (10th-Anniversary Stadium), which spontaneously transformed into a venue for the free-market economy as the open-air bazaar called Jarmark Europa (Europe Plaza).

Among Warsaw’s landmarks is the Palace of Culture and Science, a towering symbol of the former regime’s might and an oppressive reminder of its legacy, which residents wanted demolished but which ironically stayed intact due to the enormous cost of removal. Today the building, designed in 1955 by Lev Rudnev as a gift from the Soviet Union to Poland, is internationally known as one of the prime surviving examples of Stalinist architecture. A moribund relic of what was once new, it was built to compete with the skyscrapers of New York, a futuristic cathedral advancing and exalting the cause of Communism as the ideal order.

A Documentary

Socialist Realism, the de rigueur style of art under Stalin, was a fictitious reflection of reality used to disseminate political propaganda.

Monika Sosnowska’s work, abstract sculptures and environments employing the motifs of architecture from the Cold War period, starts from observation. It stands as a challenge to fictitious, politicized “realism” and unshrinkingly faces up to the violent frustrations of the past, carrying on the legacy of avant-garde artists who soldiered through those decades of oppression.

The artist begins by selecting architectural or quasi-architectural elements produced in those years under the banner of modernism. These are relics of the industrial backbone of Poland during that era, fashioned from steel by laborers. At times the motifs represent important chapters in architectural history, but more often she selects pieces of anonymous structures close at hand. These she recreates using industrial processes, always at the same (1:1) scale as the original. Sosnowska does not simply replicate the architectural elements, but afterwards bends, twists, and warps them into purely aesthetic structures. The end results show no traces of the artist’s hands. Rather, the familiar forms of walls, staircases, facades, windows, corridors, lampposts and stadium benches seem to have been deformed by the volatile mechanics of a natural mutation.

The rhetorical forms are always stripped of their original architectural purpose and intentionally destabilized, testifying to some sort of tremendous accident that befell them. The structures are theatrical and dramatic, while at the same time the materials are left to stand naked on their own, architectural function transformed into Minimalist sculptural form. The massive force applied to these structures, which are of the same dimensions and size as the actual elements they were modeled on, seems related to the endgame of the ideological conflict that Sosnowska lived through. Today, Warsaw bristles with postmodern skyscrapers that in their own way repeat the refrain of “might is right,” and echo the grandeur of the Palace of Culture and Science, which still stands today albeit stripped of its mission to embody an ideal future.

In the exaggerated, organic forms of Sosnowska’s structures, which reject the geometric stateliness of the past, we can see traces of an imperfect modernism that has been eliminated from our increasingly uniform cities in the age of globalization. Her works possess a visual language that serves to document the aesthetics of this absence.

Monuments Unraveled Underwater

Looking back in time, Władysław Strzemiński, Katarzyna Kobro, and other artists of the avant-garde that flourished in Poland between the wars (in the 1920s and early 1930s) sought to broaden the range of expression and the scope of what was considered art, departing from existing conventional modes by focusing on structure and abstraction. Sosnowska, who carries on the legacy of forward-looking modernist schools of the period such as Constructivism and Bauhaus, has in this current exhibition “unraveled” a gate in a manner that hints at unknown possibilities.

The gate is based on a type widely used in postwar urban Poland. Its austere structure, based on a framework of steel beams, was once a familiar part of people’s everyday lives and a characteristic feature of Polish city neighborhoods.

In producing the work, Sosnowska created paper models of four still existent gates, and unraveled them underwater. The models, released from the force of gravity, described fluid, improvised movements. The unexpectedly beautiful new forms of the transfigured gates were then recreated in actual-size steel by ironsmiths working with pressure tools. Freshly coated with paint, the gates have in the process of reconstruction abandoned their rigid structure, like that underlying society and government, and in the process of transformation paused history in its tracks. Pure sculptural expression is employed to freeze frames of time, which under normal circumstances cannot be stopped. The result is vivid “social sculpture” as documentary, with an approach arrived at in the practical process of fabrication, one that could not be reached through mere faithful recreation of history.

Sosnowska salvages structures that have been lost in the tide of history, while asking us to consider the impossibility of the Utopias that we nonetheless seem inherently bound to seek. Commenting on the metamorphosis over time, and the actual fruits, of ideology, Sosnowska’s work conveys the nobility of maintaining independent thought and means of expressing it to society, transcending the oxymoronic cycle of continual construction and demolition.

In an interview, the artist has said that, “the less information you have to decode a work of art, the more room there is for you to use your imagination.” This seems like a warning to us in this present age, deluged by things and information but robbed of the time to use our imaginations and truly engage with art.

As avant-garde artists of the past, following the manifestos of their movements, sought to elude the oppression of totalitarian governments by producing abstract art, Sosnowska does not speak directly of her art, engaging with society strictly through visual language and preventing her work from being easily consumed as tidbits of information. Sosnowska’s structures stand as monuments to imperfection, compellingly documenting the current state of the frustrated “past” and its Utopias abandoned before fruition.

作品リスト / List of works

p.10 ゲート 1
Gate 1
480 x 430 x 270 cm

p.18 ゲート 2
Gate 2
480 x 110 x 185 cm

p.16 ゲート 3
Gate 3
415 x 125 x 90 cm

p.20 ゲート 4
Gate 4
590 x 70 x 50 cm

全て　2014年
All work, 2014
スチール、ラッカー
Steel, lacquer

モニカ・ソスノフスカ / Monika Sosnowska

1972年、ポーランド生まれ。ワルシャワ在住。

主な個展
2014 「タワー」ハウザー&ワース・ギャラリー（ニューヨーク、アメリカ）
2013 「マーケット」ペレス美術館（マイアミ、アメリカ）
「リージョナル・モダニティ」オーストラリア現代美術センター（メルボルン、オーストラリア）
アスペン美術館（アスペン、アメリカ）
2012 「モミの木」セントラルパーク　ドリス・C・フリードマン・プラザ（パブリック・アート・ファンド企画）（ニューヨーク、アメリカ）
2011 「非常階段」ルフィーノ・タマヨ美術館（メキシコシティ、メキシコ）
2010 「階段」ヘルツリヤ現代美術館（ヘルツリヤ、イスラエル）
「階段」アトリウム・プロジェクト、K21ノルトライン・ヴェストファーレン州立美術館（デュッセルドルフ、ドイツ）
2008 「1：1」（アンドレア・ジッテルと共同展示）シャウラガー（バーゼル、スイス）
2007 「ループ」リヒテンシュタイン美術館（ファドゥーツ、リヒテンシュタイン）
「1：1」第52回ヴェネツィア・ビエンナーレ、ポーランド館（ヴェネツィア、イタリア）
2006 「プロジェクト83：モニカ・ソスノフスカ」ニューヨーク近代美術館（ニューヨーク、アメリカ）
2005 「疲れた部屋」シグムント・フロイト博物館（ウィーン、オーストリア）
2004 サーペンタイン・ギャラリー（ロンドン、イギリス）

主なグループ展
2012 「リアクティベーション」第9回上海ビエンナーレ（上海、中国）
「摩天楼：重力に逆らう芸術と建築」シカゴ現代美術館（シカゴ、アメリカ）
2011 「ILLUM*inations*」第54回ヴェネツィア・ビエンナーレ（ヴェネツィア、イタリア）
2009 「elles@centrepompidou ポンピドゥー・センター・コレクションの女性アーティスト」ポンピドゥー・センター（パリ、フランス）
2007 「欺瞞的秩序」国立ウッチ美術館（ウッチ、ポーランド）
2003 「詩的正義」第8回イスタンブール・ビエンナーレ（イスタンブール、トルコ）

Born in 1972, Poland. Currently lives and works in Warsaw, Poland.

Selected Solo Exhibitions
2014 “Tower,” Hauser & Wirth, New York, USA
2013 “Market,” Pérez Art Museum Miami, Miami, USA
“Regional Modernities,” Australian Centre for Contemporary Art, Melbourne, Australia
Aspen Art Museum, Aspen, USA
2012 “Fir Tree,” Doris C. Freedman Plaza, Central Park (organized by Public Art Fund), New York, USA
2011 “The Fire Escape,” Museo Tamayo, Mexico City, Mexico
2010 “Stairway,” Herzliya Museum of Contemporary Art, Herzliya, Israel
“The Staircase,” Atrium Project, K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Germany
2008 “1:1 (with Andrea Zittel),” Schaulager, Basel, Switzerland
2007 “Loop,” Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz, Liechtenstein
“1:1,” Polish Pavilion (the 52nd International Biennale of Venice), Venice, Italy
2006 “Projects 83: Monika Sosnowska,” The Museum of Modern Art, New York, USA
2005 “The Tired Room,” Sigmund Freud Museum, Vienna, Austria
2004 Serpentine Gallery, London, UK

Selected Group Exhibitions
2012 “Reactivation,” the 9th Shanghai Biennale, Shanghai, China
“Skyscraper: Art and Architecture Against Gravity,” Museum of Contemporary Art Chicago, Chicago, USA
2011 “ILLUM*inations,*” the 54th Venice Biennale, Venice, Italy
2009 “elles@centrepompidou, Women artists in the collections of the National Modern Art Museum,” the Centre Pompidou, Paris, France
2007 “Delusive orders,” Museum of Art in Lodz, Lodz, Poland
2003 “Poetic Justice,” the 8th International Istanbul Biennial, Istanbul, Turkey

＊展覧会の日本語タイトルは参考表記としての仮題です。

ゲート：モニカ・ソスノフスカ展
2015. 1. 20 – 3. 31

［展覧会］
主催：エルメス財団
会場：銀座メゾンエルメス フォーラム

エルメス財団
理事長：ピエール=アレクシ・デュマ
ディレクター：カトリーヌ・ティケニス
プロジェクト・マネージャー：クレマンス・ミラル=フレイス
エディトリアル・マネージャー：フレデリック・ユバン
PRマネージャー：サーシャ・メナス

エルメスジャポン株式会社
代表取締役社長：有賀昌男
コミュニケーション担当　バイスプレジデント：亀井誠一
キュレーター：説田礼子
制作アシスタント：鈴木幸太　中島裕子

［カタログ］
アート・ディレクション：犀
会場撮影：中道淳
翻訳：クリストファー・スティヴンス
制作・発行：エルメス財団
印刷：川嶋印刷株式会社
禁無断転載

謝辞：
本展開催にあたり、多大なるご協力を賜りました下記の関係者の皆様に心より御礼申し上げます。（敬称略）
モニカ・ソスノフスカ、マルチン・カパラ、ギャラリー・ギゼラ・カピタン、レギーナ・フィオリート、エレナ・ブルニャーノ、
エンディック、加須屋明子、ハウザー&ワース・ギャラリー、フォクサル・ギャラリー財団、有元利彦、須田真実

銀座メゾンエルメス　フォーラム
〒104–0061　東京都中央区銀座5–4–1　8階
Tel. 03–3569–3300
開館時間／月曜～土曜 11:00–20:00（入場は19:30まで）
日曜　11:00–19:00（入場は18:30まで）
会期中無休

Gate by Monika Sosnowska
2015. 1. 20 – 3. 31

Exhibition:
Organized by Fondation d’entreprise Hermès
Venue: Ginza Maison Hermès Le Forum

Fondation d’entreprise Hermès
President: Pierre-Alexis Dumas
Director: Catherine Tsekenis
Project Manager: Clémence Miralles-Fraysse
Head of Editorial Image and Publications: Frédéric Hubin
Public Relations Manager: Sacha Menasce

Hermès Japon Co., ltd.
President: Masao Ariga
Vice President Communication: Seiichi Kamei
Curator: Reiko Setsuda
Assistants: Kota Suzuki, Hiroko Nakajima

Publication:
Art Direction: SAI
Photo credit & copyrights: © Atsushi Nakamichi / Nacása & Partners Inc.
Translation: Christopher Stephens
Produced and published by Fondation d’entreprise Hermès
Printed in Japan by Kawashima Printing Co., ltd.
© Fondation d’entreprise Hermès
All rights reserved

Acknowledgements:
We would like to express our sincere gratitude to all of the following people
for their generous contributions in making this exhibition possible.
Monika Sosnowska, Marcin Kapala, Galerie Gisela Capitain, Regina Fiorito,Elena Brugnano,ENDIK,
Akiko Kasuya, Hauser & Wirth, Foksal Gallery Foundation,Toshihiko Arimoto, Mami Suda

Ginza Maison Hermès Le Forum
8F, 5–4–1, Ginza Chuo-ku, Tokyo 104–0061
Tel. 03–3569–3300
Exhibition opening hours: Mon–Sat 11:00–20:00 (Last entry 19:30)
Sun 11:00–19:00 (Last entry 18:30)
Open daily