

Hannah Sophie Dunkelberg

Pale Pleasures

May 6 – June 17, 2023

Gunia Nowik Gallery is pleased to present the first solo exhibition by the German sculptress Hannah Sophie Dunkelberg in Poland. In the artist's practice the playfulness of shapes and colors in addition to the influence of pop culture contradict the often heavy, cold materials like steel, aluminum, and plastic. Welding, forging, and lacquering the works herself, pushing the boundaries of materiality, Dunkelberg's labor at the same time involves working with the notion of industriality and appropriating typically male means of production. Interested in the push and pull relationship between the real and the abstract, simple domestic objects often serve as an anchor upon which she can experiment. While ribbons and reliefs make a formal reappearance after the 2022 group exhibition *Neuzeit Grotesk* at GNG, *Pale Pleasures* extends the themes of feminism and cultural connotations. As the resulting pieces play with symbols of girlhood and femininity, they offer a route to cope with patriarchal culture, while irony appears as a means of subverting dominant norms. In the powder coated steel ribbon and armor-like, *sawed-out* of metal corsets, beauty and cruelty exist in equal measure. They are surrealistically dreamy due to their exaggerated size while the coldness and hardness of the materials contradict the delicacy that people tend to associate with these objects, usually made out of textiles. The transparent, *naked-like* reliefs reveal scribbled drawings – hand gesture which is preserved through an industrial process. At *Pale Pleasures*, we enter a girl's room, perhaps a boudoir, where flamboyant symbols of girlhood are cold, and given significant size, weight, and endurance.

The exhibition is accompanied by an essay by Ewa Majewska.

Hannah Sophie Dunkelberg (b. 1987, Bonn, Germany) is a Berlin-based artist who repurposes industrial tools and production techniques to push against the stability of sculpture. She works in a lineage of artists dismantling a modernist preoccupation with structure and integrity. After studying at the HFBK in Hamburg, she graduated from Berlin University of the Arts (UdK) in the class of Manfred Pernice. She has exhibited at Boros Foundation in Berghain, Haus am Lützowplatz, Julia Stoschek Collection, Museum of Photography, Efremidis and OFFICE IMPART, Berlin; Museum der bildenden Künste, Leipzig; Ron Mandos, Amsterdam and Kunstraum Potsdam.

Special thanks: Camila McHugh-Barshee, Tenzing Barshee, HOP Chmielna / Syrena Real Estate, Goethe Institute in Warsaw, Efremidis and OFFICE IMPART in Berlin

Hannah Sophie Dunkelberg

Blade przyjemności

6 maja – 17 czerwca 2023

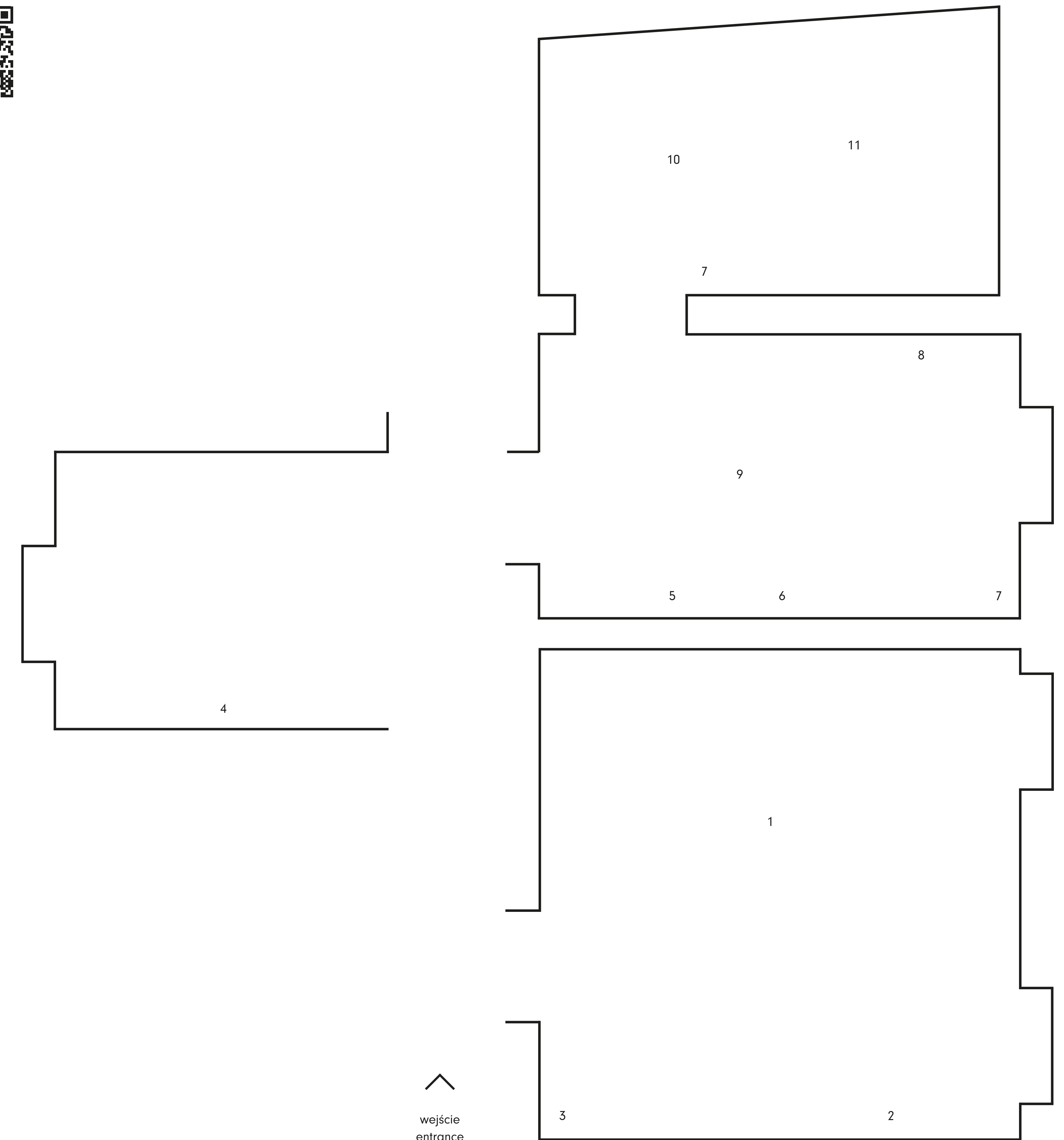
Gunia Nowik Gallery zaprasza na pierwszą w Polsce, solową wystawę niemieckiej rzeźbiarki Hannah Sophie Dunkelberg. W praktyce artystycznej Dunkelberg gra kształtów, kolorów i popkulturowych odniesień zderza się z ciężkimi, zimnymi, przemysłowymi materiałami, takimi jak stal, aluminium czy plastik. Samodzielnie gnąc, spawając i lakierując, poszerzając przy tym granice medium, moźół Dunkelberg odnosi się do czegoś, co można by określić mianem zmysłu politechnicznego i – przede wszystkim – do zawłaszczania uznanych za męskie sposobów produkcji. Polem eksperymentu stają się codzienne przedmioty, w których artystka umiejscawia zainteresowanie napięciami między tym co realne, a tym co abstrakcyjne. Tak jak jej kokardy i reliefy pojawiają się w GNG ponownie, tworząc formalne połączenie z wystawą *Neuzeit Grotesk*, która odbyła się w galerii w 2022 roku, to indywidualna wystawa *Blade przyjemności* jako osobna całość, porusza tematy feminizmu i kulturowych konotacji. Dunkelberg rozgrywa symbole dziewczęcości i kobiecości poprzez prace, które dotyczą rzeczywistości funkcjonowania w patriarchalnej kulturze, a podszywająca je ironia zdaje się mieć dość siły, by podważać dominujące normy. W jej pracach piękno i okrucieństwo przenikają się: czy to w twardej, stalowej kokardzie czy w *uszytych* z metalu, wyglądających jak zbroje, pancernych gorsetach. Ponadnaturalne rozmiary nadają jej obiektom surreality, chłód i surowość materiałów rzucają wyzwanie miękkości, którą zwykliśmy przypisywać tym przedmiotom, na ogół wykonanym z tekstyliów, a transparentne, plastikowe, jakby *nagie* reliefy, utrwalają organiczny ruch ręki w przemysłowym procesie. Na wystawie *Blade przyjemności*, wchodzimy do dziewczęcego pokoju, być może buduaru, gdzie lśniące symbole dziewczęcości są przeskalowane i zimne, masywne i wytrzymałe.

Wystawie towarzyszy esej Ewy Majewskiej.

Hannah Sophie Dunkelberg (ur. 1987, Bonn, Niemcy) mieszka i pracuje w Berlinie. Wykorzystuje narzędzia i technologie przemysłowe, aby przeciwstawić się stateczności rzeźby. Jej prace wpisują się w nurt artystów dekonstruujących modernistyczną dbałość o strukturę i integralność. Po studiach w HFBK w Hamburgu ukończyła berliński Uniwersytet Sztuk Pięknych (UdK) w pracowni Manfreda Pernice. Jej prace były pokazywane w Boros Foundation (Berghain), Haus am Lützowplatz, Julia Stoschek Collection, Museum of Photography, Efremidis i OFFICE IMPART (Berlin); Museum der bildenden Künste (Lipsk); Ron Mandos (Amsterdam) i Kunstraum (Poczdam).



Download
and read
as a pdf:



1. *Spitze*, 2023
powder coated steel
175 x 165 x 50 cm

2. *Pale Pleasures 1*, 2019
polystyrene, steel
230 x 145 cm

3. Untitled, 2023
wooden Pinocchio, wicker basket, synthetic fibers

4. *Pale Pleasures 2*, 2019
polystyrene, steel
230 x 145 cm

5. *Mellow Drama 1*, 2023
polystyrene, lacquer, steel frame
118 x 88 cm

6. *Mellow Drama 2*, 2023
polystyrene, lacquer, steel frame
118 x 88 cm

7. Untitled, 2023
wooden Pinocchio, wicker basket, synthetic fibers

8. *Pale Pleasures 3*, 2023
polystyrene, steel
132 x 90 cm

9. *Corset 1*, 2023
galvanized steel
97 x 55 x 30 cm

10. *Corset 2*, 2023
galvanized steel
165 x 65 x 50 cm

11. *Corset 3*, 2023
galvanized steel
180 x 50 x 30 cm

A *féminin non-éternel*? The materialist surrealism of Hannah Sophie Dunkelberg’s art

Ewa Majewska

Walter Benjamin, *Toward the Critique of Violence*

For, in a discussion, not only is nonviolent agreement possible, but the suspension of violence in principle can be altogether explicitly documented by something significant: impunity for lying.

Walter Benjamin, *Toward the Critique of Violence*

Maybe you even would like to write a fairy tale, Ewa – wrote Hannah Sophie Dunkelberg in our small exchange preceding my writing of this text. Not a bad idea, I first thought, as storytelling seems feasible and I have done it, since childhood actually. But here I realized I wasn’t going to write a story. Somehow the narrative flew on its own. Let me show you.

Theft, collaboration, co-optation, appropriation, assimilation, rejection, combat, isolation – there are as many strategies of coping with the male-dominated culture, as there are women-identifying persons. In *The Laugh of the Medusa* (1975), Hélène Cixous opts for a strategy which she attributes to magpies, one based on patchworking and theft, as opposed to abandonment or assimilation. Her aim is to transform culture by enacting its chosen parts and adding new strategies, such as writing with the body. Appropriation, recycling, selection and enriching. Inspired by Cixous, facing the heterogeneity of possible strategies, I always chose the more complex and laughter-involving ones – theft, appropriation, queering and the like. In the artwork of Hannah Sophie Dunkelberg there are many instances of such practice – there is detectable presence of stealing – girls take the boyish means of production and enjoy themselves, as in the ‘Ribbons’ series, there is some version of queering the failure, as in ‘Tired Horses’ (presented at Efremidis in 2022), where animals take the places of women – on a psychoanalyst’s couch, on the chaise-longue, in a boudoir... The ‘Corsets’ – new objects of Dunkelberg’s surreal, dreamy art – announce another exercise in appropriation, but this time one playing with the cultural feminine, with women’s traditional armor – beauty and its cruel optimism.

When I first saw the ‘Ribbons’, I experienced a sort of shock – they were cold, heavy, monumental... Completely not what I expected to encounter, as I thought, after looking at photographs, that they would be warm, possibly made of plastic, and so therefore cheerful and light. The opposite proved to be true, as one single ribbon is the size of half of a medium sized car, is welded in cold steel, and has visible traces of past experiences, i.e. small holes torn in the veil of the blue-white one, suggesting that the ribbon came back late after a date at a party, where some rough agency possibly took place. In Gunia Nowik Gallery, where my first encounter with the ‘Ribbons’ took place, I immediately started commenting on these artworks, seduced by their intertwining contradictions – the playfulness and the coldness. Looking at this artwork, I witness a particularly interesting theft – the appropriation of a typically manly material – steel – by a young woman artist, who not only designs the ribbons, but also welds and forges them in her studio, which she finds particularly important. This appropriation of the male means of production proceeds in a playful, yet historically significant way, adding another form of women’s expansion into the domains formerly reserved for men. With the ‘Ribbons’ we enter the land of surreal materialism, and thus we follow the line initiated by Leonora Carrington, Leonor Fini and others. These works are also a pastiche of steelworks and at the same time a ridiculing of men’s fascination with cars and other metal fetishes. We enter a girl’s room, perhaps a boudoir, where flamboyant symbols of girlhood are cold, given significant size, weight, and endurance. Funny, but it is quite possible that these metal artworks will have much longer lives not only than us, but also than our species.

The ‘Corsets’ share some characteristics with the ‘Ribbons’, they remind one however, of what Lauren Berlant used to call ‘cruel optimism’ – the uncanny, paradoxical transformation of affective investments from hopeful, life-sustaining, and even pleasurable ones into deadly addictions impossible to stop. Known for their ability to adjust a woman’s silhouette accordingly to the fashionable shape and size, corsets also caused shortness of breath and suffocation. They embody the cruelty of fashion, beauty myths and the *feminine mystique*, while at the same time also becoming the means of appropriation of the Victorian erotica in ways liberating desire and passion at least of some of the members and users of various versions of sex-radicalism and porn/post-porn industries. It is thus impossible to have a neutral perspective on corsets – one’s indifference immediately translates into asexuality, while one’s fascination can be read as neglect of suffering. There seems to be no alternative in this case, as Margaret Thatcher would have it – for or against, we are always supporting the patriarchy. And yet – entering this boudoir also creates what Bertolt Brecht theorized as *the distance effect* (Ger. *Verfremdungseffekt* or *V-Effekt*) – the disenchantment and alienation, cutting through ideology, possibly strengthened by smoking cigars, experienced by the audience of an art performance aimed at revolutionary practice, not mere catharsis. This might have been the intention behind Vivienne Westwood’s uses of corsets – when they appeared in her punk, discarding fashion shows, it felt like a cheerful theft, not assimilation.

We need to keep that effect in mind, while we look at the objects created and/or assembled by Dunkelberg, as the large ‘Tired Horses’, occupying the couches – the healing zones of relaxation, comfort, therapy, and regeneration – all the cultural means reactivating our productivity in the rare, forbidden, and banished moments of fatigue, almost made obsolete in neoliberal societies. While we might dream of rest, all couches are taken. The viewers have to stand and observe the monumental, graceful, but also tired animals, resting – doing precisely what does not count as value generating agency. The non-humans mostly have not become patients or clients of regenerating practices yet, nevertheless the artist makes them participate in such activities. So, the ‘Tired Horses’ remind one of the *queer art of failure*, as they fail in neoliberal productivity, while at the same time functioning as some kind of monument to exhaustion, fatigue and refusal (see: Jack Halberstam, 2010).

The little wooden Pinocchio figurines, perhaps the scariest of all Dunkelberg’s accessories, found objects randomly placed in the exhibition, reference the insincerity and lies permeating our lives on a daily basis. Like in the artworld, where so many men mask their abusive behavior by pretending to be innocent, playful boys, while their agency is violence, and causes painful repercussions. In Dunkelberg’s work, the Pinocchios peep from behind other objects, undermining our already shaken perception. Pinocchio brings fear not just because we are threatened by lies, but because his story reminds us of the severe punishment our society reserves for replacing ‘reality’ with ‘fiction’, for lying. Not without reason in *Toward the Critique of Violence*, Walter Benjamin wondered about a society which would tolerate lies, and thus be free of violence. The correlation of violence and obligation to tell the truth is the force of law. Luckily, in confrontation with Hannah Sophie Dunkelberg’s art lies are not punished, we do not need to obey any laws. We are not punished for demanding the impossible.

In the exchanges we had, with the artist, but also the gallerist Gunia Nowik, there was something sisterly and cheerful, that I will fondly remember; some intense thinking together, with all the playfulness and grace made impossible by the neoliberal systems of productivity, enforcing heavy parametric norms to every minute of work time. It was a happy time. I am grateful for it.

Feminin non-éternel? Surrealizm materialistyczny w twórczości Hannah Sophie Dunkelberg

Ewa Majewska

Walter Benjamin, *Przyczynek do krytyki przemocy*

Nie tylko bowiem jest tak, że rozmowa umożliwia wolną od przemocy zgodę, lecz o zasadniczej eliminacji przemocy świadczy też jak najdobitniej pewna znacząca okoliczność: bezkarność kłamstwa.

Walter Benjamin, *Przyczynek do krytyki przemocy*

Może nawet chciałabyś napisać bajkę, Ewo – zasugerowała Hannah Sophie Dunkelberg w naszej rozmowie poprzedzającej napisanie tego tekstu. Niezły pomysł, pomyślałam w pierwszej chwili, ponieważ opowiadanie jest czymś bardzo dla mnie łatwym; robię to właściwie od dzieciństwa. Ale teraz uznałam, że nie napiszę bajki. W jakiś sposób narracja potoczyła się sama. Popatrzcie.

Kradzież, kolaboracja, kooptacja, zawłaszczenie, asymilacja, odrzucenie, walka, izolacja – strategii radzenia sobie z kulturą zdominowaną przez mężczyzn jest tyle, ile osób identyfikujących się jako kobiety. W *Śmiechu Meduzy* (1975) Hélène Cixous opowiada się za strategią, którą przypisuje srokom, opartą na patchworku i kradzieży, za alternatywą wobec ucieczki czy asymilacji. Jej celem jest przekształcanie kultury poprzez odgrywanie wybranych jej części i dodawanie nowych strategii, takich jak pisanie ciałem. Zawłaszczanie, recykling, selekcja i wzbogacanie. Zainspirowana przez Cixous, w obliczu różnorodności możliwych strategii, zawsze wybierałam te bardziej złożone i wywołujące śmiech – kradzież, zawłaszczanie, queerowanie i tym podobne. W twórczości Hannah Sophie Dunkelberg jest wiele przykładów takich praktyk. Wyczuwalna jest obecność kradzieży – dziewczyny sięgają po chłopięce środki produkcji i bawią się. W cyklu *Kokardy* na przykład obecna jest jakaś wersja queerowania porażki, w *Zmęczonych koniach* (prezentowanych w Efremidis w 2022 roku) zwierzęta zastępują kobiety na kozetce psychoanalityka, na szezlongu, w buduarze... *Gorsety* – nowe, surrealistyczno-oniryczne prace Dunkelberg – zapowiadają kolejne ćwiczenie z zawłaszczenia, które tym razem igrza z kulturową kobiecością i tradycyjną kobiecą zbroją, czyli pięknem i jego okrutnym optymizmem.

Kiedy po raz pierwszy zobaczyłam *Kokardy*, doznałam swoistego wstrząsu – były takie zimne, ciężkie, monumentalne... Zupełnie nie tego się spodziewałam; po obejrzeniu zdjęć myślałam, że będą ciepłe, być może wykonane z tworzywa sztucznego, a więc lekkie i pogodne. Jest tymczasem dokładnie odwrotnie; pojedyncza kokarda ma rozmiar połowy średniej wielkości samochodu, jest zespawana na zimno i nosi widoczne ślady dawnych doświadczeń, takich jak małe rozdarcia w tiulu kokardy niebiesko-białej, sugerujące, że wstążka wróciła późno z randki lub imprezy, na której doszło być może do brutalnej sceny... W Gunia Nowik Gallery, gdzie pierwszy raz zetknęłam się z *Kokardami*, od razu zaczęłam je analizować, uwiedziona ich zagmatwanymi sprzecznościami, figlarnością i chłodem. Patrząc na te prace, jestem świadkinią szczególnie interesującej kradzieży, zawłaszczenia typowo męskiego materiału – stali – przez młodą artystkę, która nie tylko projektuje metalowe kokardy, ale także spawa je i wykuwa w swojej pracowni, co uważa za szczególnie ważne. To zawłaszczanie męskich środków produkcji przebiega w figlarny, ale historycznie znaczący sposób, wzbogacając ekspansję kobiet na domeny wcześniej zarezerwowane dla mężczyzn. Z *Kokardami* wkraczamy w krainę surrealistycznego materializmu, a tym samym podążamy drogą zapoczątkowaną przez Leonorę Carrington, Leonor Fini i inne artystki. Prace te są pastiszem przemysłów metalowych i jednocześnie kpiną z męskiej fascynacji samochodami i innymi fetyszami ze stali. Wchodzimy do dziewczęcego pokoju, być może buduaru, gdzie krzykliwe symbole młodej kobiecości są zimne, duże, ciężkie i wytrzymałe. Zabawne, że te metalowe dzieła sztuki najprawdopodobniej przeżyją nie tylko nas, ale i cały nasz gatunek.

Gorsety mają pewne cechy wspólne z *Kokardami*, przypominają jednak o tym, co Lauren Berlant nazywała „okrutnym optymizmem” – o niesamowitej,

paradoksalnej przemianie naszych afektywnych inwestycji z pełnych nadziei, mających podtrzymywać życie lub nawet dawać przyjemność zaangażowań emocjonalnych w śmiertelne uzależnienia, których nie można zatrzymać. Stworzone po to, by nadawać kobiecym sylwetkom modny kształt i rozmiar, gorsety powodowały też trudności z oddychaniem. Ucieleśniają okrucieństwo mody, mitów piękna i *mistyki kobiecości*, a jednocześnie stają się środkiem do zawłaszczania erotyki wiktoriańskiej w sposób wyzwalający pożądanie i namiętność przynajmniej niektórych członkiń i użytkowniczek różnych odmian radykalizmu seksualnego oraz osób korzystających z przemysłów post-pornograficznych. Nie można więc spojrzeć na gorset neutralnie – obojętność od razu przekłada się na aseksualność, a fascynację można odczytać jako lekceważenie cierpienia. Wydaje się, że w tym przypadku „nie ma alternatywy”, jak chciała niegdyś Margaret Thatcher – czy jesteśmy za, czy przeciw, zawsze popieramy patriarchat. A jednak wejście do tego buduaru generuje również to, co Bertolt Brecht nazwał *efektem dystansu* (niem. *Verfremdungseffekt* lub *V-Effekt*) – odczarowanie i wyobcowanie, przełamanie ideologii, być może wzmocnione paleniem cygar, doświadczane przez widzów spektaklu artystycznego mającego na celu rewolucyjną praktykę, a nie zwykle katharsis. Być może taka była intencja wykorzystania gorsetów przez Vivienne Westwood – kiedy pojawiały się one w jej punkowych, wywrotowych pokazach mody, wydawały się aktem radosnej kradzieży, a nie asymilacji.

Warto o tym pamiętać, patrząc na obiekty stworzone lub złożone przez Dunkelberg, takie jak *wielkie Zmęczone konie*, okupujące kanapy – strefy relaksu, komfortu, terapii i regeneracji, kulturowe narzędzia odnowy naszej produktywności w rzadkich, wręcz zakazanych chwilach zmęczenia, które w społeczeństwach neoliberalnych zostały niemal wykluczone. Możemy marzyć o odpoczynku, ale wszystkie kanapy są już zajęte. Widzowie muszą stać i obserwować monumentalne, pełne wdzięku, ale i zmęczone zwierzęta, odpoczywające, a więc robiące coś, co nie generuje wartości. Nie-ludzie w większości nie stali się jeszcze pacjentami czy klientami przybytków regeneracji, niemniej artystka zmusza ich do udziału w takich działaniach. *Zmęczone konie* przywodzą na myśl queerową sztukę porażki, gdyż nie zdają egzaminu z neoliberalnej produktywności, stając się jednocześnie swoistym pomnikiem wyczerpania, zmęczenia i odmowy (zob. Jack Halberstam, 2010).

Małe drewniane figurki Pinokia, być może najstraszniejsze ze wszystkich akcesoriów Dunkelberg, *objęts tróuvéś* umieszczone na wystawie, odsyłają do nieszczerości i kłamstw przenikających na co dzień nasze życie – choćby w świecie sztuki, gdzie tak wielu mężczyzn maskuje swoje nadużycia udając niewinnych, figlarnych chłopców, podczas gdy ich działania jest często w gruncie rzeczy przemocowe i powoduje bolesne reperkusje. W pracy Dunkelberg Pinokio wygląda zza innych przedmiotów, komplikując naszą i tak już lekko rozchwianą percepcję. Pinokio budzi strach nie tylko dlatego, że zagraża nam kłamstwo, ale dlatego, że jego historia przypomina o surowej karze, jaką społeczeństwo przewiduje za zastąpienie „rzeczywistości” – „fikcją”, za kłamstwo. Nie bez powodu Walter Benjamin w *Przyczyнку do krytyki przemocy* zastanawiał się nad społeczeństwem, które tolerowałoby kłamstwo, a tym samym byłoby wolne od przemocy. Korelację przemocy i obowiązku mówienia prawdy definiuje prawo. Na szczęście w konfrontacji ze sztuką Hannah Sophie Dunkelberg kłamstwa nie są karane, a my nie musimy przestrzegać żadnych praw. Nie jesteśmy karane za żądanie niemożliwego.

W naszych rozmowach z artystką, ale też z galerzystką Gunią Nowik, było coś siostrzanego i wesołego, co będę miło wspominać; trochę intensywnego wspólnego myślenia, pełnego żartobliwości i wdzięku wyrugowanych przez neoliberalne systemy produktywności, narzucające ciężkie normy parametryczne każdej minucie pracy. To był radosny czas. Jestem za niego wdzięczna.

preł. Joanna Kalińska