Goshka Macuga

bez tytułu

fragment uszkodzonej pracy Maurizio Cattelana *La nona ora* (Dziewiąta godzina), fot. Justyna Butyniec-Podlaska

ZACHĘTA

MARIA BREWIŃSKA

Goshka Macuga w swojej twórczości łączy role artystki, kuratorki, kolekcjonerki, badaczki, projektantki wystaw. Tworzy złożone projekty oparte na materiałach archiwalnych, historycznych, naukowych, filmach, fotografiach, obiektach i rzeźbach, instalacjach, architekturze, historii sztuki, gobelinach, pracach własnych i innych artystów... Wpisuje je w nowe konteksty, łączy przeszłe fakty z rzeczywistością i problemami współczesności, unaoczniając podobieństwa i zależności, odsłaniając to, co niewidoczne lub wyparte. Należy do tej grupy współczesnych artystów, którzy odwołują się do tradycji modernizmu zachodniego i amerykańskiego. Jej wystawy, które nierzadko cechuje oszczędność formalna, składają się z wielu warstw znaczeniowych niełatwych do identyfikacji, ale otwierających przed odbiorcą szerokie pole interpretacyjne.

Od wielu lat Goshka Macuga uprawia własną metodologię pracy, wyjątkową na tle działań współczesnych artystów (przypomina ona niektóre strategie artystyczne z przeszłości, np. Marcela Broodthaersa). Realizując nowe prace czy wystawy pełniące role prac, wychodzi najczęściej od historii miejsc, w których mają one zaistnieć, interesuje się kolekcjami instytucji, w których wystawia, biografiami i twórczością innych artystów, a także podejmuje z nimi bezpośrednią współpracę. Eksponuje ich prace na własnych wystawach, zacierając granice między artystą a kuratorem, a nierzadko przetwarza je, podając w wątpliwość pojęcie autorstwa.

Goshka Macuga od ponad dwudziestu lat mieszka i tworzy w Londynie. W Polsce ukończyła liceum plastyczne. W latach dziewięćdziesiątych studiowała w słynnym Central St. Martins College of Art and Design, a następnie w prestiżowym Goldsmiths College. Zaczynała od malarstwa, które porzuciła na rzecz instalacji, uznając je za medium anachroniczne i ograniczające. Pod koniec lat dziewięćdziesiątych organizowała we własnym mieszkaniu alternatywne wystawy, wcielając się już wtedy w rolę kuratorki, zapraszała też do współpracy znanych artystów, łącząc ich prace z własnymi. Kontynuowała tę strategię na wystawach indywidualnych i grupowych (*Cave* w Sali Gia w Londynie, 1999, uczestnicy: m.in. Mike Nelson, Keith Tyson i Dexter Dalwood, czy też *Homeless Furniture* w Transmission Gallery w Glasgow, 2002, z udziałem miejscowych artystów), rozwijając ją poprzez wprowadzanie nowych form, architektury i bardziej złożonych, wielowarstwowych narracji. W *Picture Room* (2003) w Gasworks w Londynie zrekonstruowała Picture Room z muzeum Johna Soane'a, XVIII-wiecznego architekta i kolekcjonera, a w jego wnętrzu pokazała prace ponad 30 współczesnych artystów. W 2006 w ramach Liverpool Biennial stworzyła architektoniczną instalację-labirynt *Sleep of Ulro* inspirowaną ekspresjonizmem (filmem *Gabinet doktora Caligari* z 1919), w której wystawiali artyści biennale. Instalacja stała się platformą do dyskusji, przestrzenią dla perfomansów. Macuga umieściła tam także figuratywną rzeźbę somnambulika Cezara (jednego z bohaterów wspomnianego filmu), spoczywającego w białej trumnie. W *Objects in Relation, Art Now* pokazywanej w 2007 roku w Tate Britain nawiązała do modernistycznej grupy Unit One i jej założyciela Paula Nasha, prezentując surrealizujące rzeźby wykonane z naturalnych materiałów.

W 2008 roku jako pierwsza polska artystka znalazła się w gronie czworga artystów nominowanych do prestiżowej nagrody Turnera, przyznawanej najwybitniejszym młodym brytyjskim artystom (pozostali nominowani to Brytyjczycy Mark Leckey, Cathy Wilkes oraz urodzona w Bangladeszu Runa Islam). Nagroda Turnera przyznawana jest od 1984 roku artyście brytyjskiemu, który nie ukończył 50 lat, za wybitną wystawę lub inny rodzaj prezentacji swojej twórczości w ciągu ostatniego roku. Goshka Macuga została nominowana za indywidualną wystawę *Objects in Relation, Art Now* i prezentację na 5. Biennale Sztuki Współczesnej w Berlinie w 2008 roku. Na wystawie kandydatów do nagrody Turnera znowu sięgnęła do archiwów, tym razem śledząc twórczość par artystycznych działających w latach trzydziestych XX wieku — Paula Nasha i Eileen Agar oraz Miesa van der Rohe i Lilly Reich.

Wraz z wystawą *I Am Become Death* w Kunsthalle w Bazylei (2009) Macuga zaczęła tworzyć bardziej upolitycznione projekty. Zbudowała ją wokół kilku wątków dotykających kwestii neokolonializmu, zbrojeń i agresji militarnej w polityce amerykańskiej. Tytuł *I Am Become Death* to cytat zapożyczony od fizyka J. Roberta Oppenheimera (nazywanego ojcem bomby atomowej), cytującego z kolei zdanie z *Bhagawadgity*. „Now, I am become Death, the destroyer of worlds" [Teraz

I Am Become Death,
Kunsthalle Basel, Bazylea, 2009
dzięki uprzejmości Kunsthalle Basel i Kate MacGarry, Londyn, fot. Serge Hasenböhler
© Kunsthalle Basel, 2009

←
Tryptyk, 2011, dokumentacja konserwatorska uszkodzonej pracy Maurizio Cattelana *La nona ora* (Dziewiąta godzina),
fot. Justyna Butyniec-Podlaska

The Bloomberg Commission: *Goshka Macuga. The Nature of the Beast*, 2009
Whitechapel Gallery, Londyn
dzięki uprzejmości Whitechapel Gallery i Kate MacGarry, Londyn, fot. Patrick Lears

staję się Śmiercią, niszczycielem światów] — miał stwierdzić Oppenheimer po pierwszej próbie wybuchu jądrowego w 1945 roku w Nowym Meksyku. Na wystawie znalazły się różnorodne prace, pozornie ze sobą niezwiązane. Powiększone zdjęcia niemieckiego historyka sztuki i kulturoznawcy Aby'ego Warburga z czasów jego pobytu u Indian Hopi w Arizonie w połowie XIX wieku, najbardziej znaczącej dla niego części podróży po Ameryce. W oddzielnej sali wyświetlano film nakręcony przez artystkę we współpracy z antropologiem Julianem Gastelo — zapis z podróży Macugi po Stanach Zjednoczonych śladami Aby'ego Warburga. Oprócz tego pokazane zostały powiększone archiwalne zdjęcia weterana wojny w Wietnamie, zakupione przez artystkę w internecie. Na jednym z nich żołnierz trzyma w dłoniach węża, co Macuga skojarzyła z Warburgiem i jego wiedzą o rytualnym tańcu węża praktykowanym wśród Indian. Pierwsze symbolizuje egzotyczną interwencję wojsk amerykańskich w Wietnamie, zaś Warburg z jego fascynacją cywilizacją Indian odnosi nas do kolonializacji ich kultury. Te dwa źródła powiązała Macuga ze współczesnymi wydarzeniami z amerykańskiej historii i polityki, a w szczególności z wojnami w Iraku i Afganistanie oraz kryzysem ekonomicznym. Dominującą część wystawy w Bazylei stanowiły jednak minimalistyczne rzeźby. Artystka zrekonstruowała rzeźby Roberta Morrisa prezentowane w 1971 roku w Tate Gallery na wystawie *Participatory Objects*, rzeźby interaktywne, umożliwiające ich fizyczno-cielesne doświadczanie przez widzów. Był tam m.in. potężny, minimalistyczny w formie podest, na który widzowie mogli wchodzić po jego spadzistej powierzchni, by z wysokości trzech metrów oglądać salę wystawową. Dalej — ruchomy walec ograniczony po bokach workami, w którym można było się pobujać. Rzeźby Morrisa powstały w czasach, kiedy nowe formy sztuki wymusiły inny odbiór i strategię organizacji wystaw, przyciągając widzów nieoswojonych jeszcze z nowościami (na skutek obrażeń odniesionych przez zwiedzających wystawę wkrótce zamknięto). Zmiany w sztuce dokonywały się na fali rewolucyjnych zmian zachodzących w niemal wszystkich obszarach życia. Macuga zdarzenia na wystawie Morrisa w Tate połączyła z innymi zjawiskami aktywizmu z tych czasów, prowadzącymi do wyzwolenia energii, buntu, anarchii. W ten sposób stworzyła konceptualny obraz opresji i przemocy, a z drugiej strony — oporu manifestującego się poprzez sztukę (obiekty Morrisa).

Poszukiwania do wystawy *I Am Become Death* wiążą się z następnymi projektami: wystawą *The Nature of the Beast* w Whitechapel Gallery i *Plus Ultra* na biennale w Wenecji. Praca nad wystawą *The Nature of the Beast* (2009) rozpoczęła się od badania przez artystkę archiwów, szukania znaczących momentów w historii długiej działalności galerii. Takim charakterystycznym zdarzeniem był pokaz w 1939 roku w Whitechapel obrazu Pabla Picassa *Guernica*. Namalowany w 1937 roku, stał się międzynarodowym symbolem protestu przeciw wojnie w Hiszpanii, manipulacjom i propagandzie. Pokaz w Whitechapel miał charakter akcji społecznej współorganizowanej przez partię komunistyczną i związki zawodowe. Wspomagali ją ludzie sztuki: Herbert Read i Roland Penrose pośredniczący w wypożyczeniu obrazu. Wystawa stała się manifestacją polityczną i okazją do kwesty na rzecz armii republikańskiej. Obraz zamierzano pokazać ponownie w Whitechapel w latach pięćdziesiątych, wypożyczając go z MoMA w Nowym Jorku (gdzie wówczas się znajdował), lecz Amerykanie odmówili w obawie przed prokomunistycznymi wystąpieniami. Macuga powróciła do tej historii w swojej

wystawie, ale nadała jej inny kontekst. Zamiast obrazu Picassa pokazała gobelin z 1955 roku wykonany według *Guerniki*, przekazany jako depozyt do siedziby ONZ przez rodzinę Nelsona A. Rockefellera. To na jego tle w 2003 roku Colin Powell wygłosił przemówienie dotyczące interwencji w Iraku, tyle tylko, że gobelin zasłonięto niebieską tkaniną, podobną do tej, która udrapowana na wystawie Macugi w Whitechapel służyła jako tło dla gobelinu. Na wystawie znalazł się więc i Colin Powell — w postaci popiersia, realistyczno-kubistycznej rzeźby wykonanej z brązu. W innym miejscu wyświetlano filmy dokumentujące trwające obecnie wojny: w Afganistanie, Iraku, Palestynie czy Izraelu. Oprócz tego w sali wystawowej ustawiono duży okrągły stół konferencyjny ze szklanym blatem, pod którym znajdowały się materiały archiwalne i dokumenty. Stół nie był jedynie elementem dekoracji, ale posłużył do dyskusji panelowych niemal 100 różnych grup, które nieodpłatnie mogły go rezerwować na debaty przez cały rok trwania wystawy. Zasiadali przy nim ludzie dyskutujący o szczycie G20, urzędnicy Arts Council England, studenci uniwersytetów i uczniowie odbywający tam seminaria i lekcje, członkowie Minority Rights Group International, młodzi kuratorzy, członkowie Stop the War Coalition czy Polish deConstruction (Deconstruction Project), by wymienić tylko niektórych. W ten sposób wystawa niejako zatoczyła koło, przywołując w galerii atmosferę sprzed drugiej wojny światowej: od obrazu *Guerniki* z jego polityczną wymową protestu i angażującą społeczeństwo ekspozycją w 1939 roku, po kwestie współczesnych konfliktów wojennych i udostępnienie przestrzeni galerii na spotkania o charakterze społeczno-politycznym. Wystawa stała się więc nie tylko miejscem dla widzów, ale też aktywną przestrzenią dyskusji — transparentną, bo spotkania odbywały się na oczach odwiedzających galerię.

W Whitechapel Goshka Macuga wykorzystała po raz pierwszy gobelin jako obiekt wystawowy, a wkrótce sama wystawa stała się inspiracją do produkcji tkaniny jej autorstwa *On the Nature of the Beast* na wystawę *Textile Art and the Social Fabric* w MuHKA w Antwerpii (2009). Gobelin zrealizowany na podstawie zdjęcia przedstawia grupę ludzi uczestniczących w spotkaniach na jej wystawie i księcia Williama przemawiającego w scenerii wystawy, na tle gobelinu z siedziby ONZ. Wśród ludzi widać przemykającą się postać artystki, niczym widmo na płótnie Rembrandta. Całość, zmanipulowana za pomocą fotomontażu, odnosi się krytycznie do wystawy i spotkań, których było tak wiele, że artystka nie była w stanie ich monitorować. W tym czasie zainteresowała się tradycją gobelinu w europejskich mocarstwach kolonialnych, czego efektem jest gobelin *Plus Ultra* wyprodukowany w 2009 roku na wystawę Daniela Birnbauma *Fare Mondi / Making Worlds* na biennale w Wenecji. I tutaj są obecne odniesienia do historii, jeszcze bardziej odległej, bo do Karola V i jego imperialnej dominacji. Motto „plus ultra" [więcej niż jest możliwe/śmiało, naprzód] propagowało przekraczanie granic lądowych i morskich, pozyskiwanie i podbijanie nowych terytoriów. Gobelin zawiera rozmaite elementy i symbole zestawione w stylu XVI-wiecznych kompozycji. Rozpięty jak dekoracyjna wstęga na dwóch kolumnach prezentował wspomniane hasło i wizerunki uśmiechniętych liderów G20 — sprawujących współcześnie globalną władzę. Obok tego łódź z uchodźcami, wizerunek Karola V z symbolem dolara na twarzy (odniesienie do pochodzenia amerykańskiego dolara od hiszpańskiej monety używanej w koloniach) oraz mitologiczne Słupy Heraklesa z napisem „Non plus ultra" [dalej nie]. Umiejscowione u ujścia Cieśniny Gibraltarskiej, miały służyć za przestrogę dla żeglarzy przed otwartym oceanem. Macuga odnosi się tutaj do funkcji gobelinów — gloryfikacji władzy politycznej i militarnej w imperium i jego koloniach — przeciwstawnej wobec wymowy gobelinu z *Guerniką*.
Po raz kolejny artystka sięgnęła do archiwów instytucji, historii i kolekcji, przygotowując wystawę *It Broke From Within* w Walker Art Center w Minneapolis (2011). Stworzyła spektakularną instalację, łącząc czarno-biały fotogobelin z minimalistyczną białą architekturą oraz pracami z kolekcji. Walker Art Center, ufundowane w 1879 przez handlarza drewnem T. B. Walkera, zostało oficjalnie otwarte w 1927. W 1971 otwarto nowy budynek zaprojektowany przez E. L. Barnesa, a w 2005 kolejny — według projektu zespołu Herzog & de Meuron. Macuga odtworzyła niezrealizowany projekt architektów — białą płaszczyznę holu z wpuszczonymi w podłogę miejscami dla widzów. W tych zagłębieniach, jak również w otwartej przestrzeni umieściła prace z kolekcji: Josepha Beuysa, Sherrie Levine, Carla Andre, Marcela Duchampa, Berenice Abbott. Monumentalna tkanina *Lost Forty* powstała na podstawie fotomontażu; ukazuje ludzi, związanych z tym miejscem i z poprzednimi projektami Macugi, na tle gęstego lasu, któremu Walker zawdzięczał swój majątek, a który to las ocalał dzięki pomyłce mierniczych. Wśród tych postaci są T. B. Walker, sama artystka,

Deutsches Volk — deutsche Arbeit, 2008
szkło, drewno, stal, 170 x 450 x 300 cm
Turner Prize 2008, Tate Britain, Londyn
dzięki uprzejmości Tate i Kate MacGarry, Londyn
fot. Andy Stagg

Plus Ultra, 2009
Fare Mondi / Making Worlds, 53. Międzynarodowa Wystawa Sztuki, Corderie dell'Arsenale, Wenecja
dzięki uprzejmości Kate MacGarry, Londyn,
fot. Andy Stagg

żołnierz z Wietnamu, Marcel Duchamp, architekci, manifestant z demonstracji Tea Party, Aby Warburg, Joseph Beuys... Gobelin stawia kwestię idei uczestnictwa i zaangażowania.

Wystawa Goshki Macugi *Bez tytułu* w Zachęcie jest pierwszą indywidualną prezentacją artystki w instytucji publicznej w Polsce. Powstawała wokół problemu cenzury w sztuce polskiej po 1989 roku, ataków na obiekty sztuki, artystów, kuratorów, dyrektorów, instytucje. Obywatelska Inicjatywa Indeks 73 powołana do obrony art. 73 polskiej konstytucji — konstytucyjnej wolności twórczości artystycznej i badań naukowych oraz wolnego dostępu do dóbr kultury — udokumentowała ponad 100 przypadków naruszenia gwarantowanej w tym artykule wolności twórczej po 1989 roku (http://www.indeks73.pl).

Od wyjazdu do Londynu w 1989 roku Macuga z dystansu, poprzez relacje mediów czy znajomych, obserwowała zdarzenia dotyczące nowej cenzury w demokratycznej Polsce. Do najgłośniejszych ataków, aktów niszczenia dzieł sztuki, nacjonalistycznych i antysemickich wystąpień celowo nagłaśnianych przez media, doszło właśnie w związku z wystawami w Zachęcie. Przygotowując projekt wystawy, w sposób typowy dla swojej metody pracy Macuga sięgnęła do historii instytucji, w której prezentowana jest wystawa. Punktem wyjścia do realizacji projektu były jak zawsze archiwa, dokumentacja wystaw, teczki z materiałami o artystach wystawiających w Zachęcie, całe półki segregatorów z wycinkami prasowymi i zdjęciami, jak również księgi wpisów, skarg, wniosków, a także e-maile i listy — korespondencja prywatna i oficjalna napływająca do Zachęty. Wystawa składa się więc w dużej mierze z tych wszystkich materiałów, w takiej ilości, w jakiej się zachowały i są dostępne. To one wpłynęły na koncepcję prac (na wystawie pokazujemy wyłącznie nowe prace), które częściowo inspirowane były także pracami innych artystów: Tadeusza Kantora, Oscara Bony'ego, Richarda Hamiltona. W przeciwieństwie do wcześniejszych wystaw Macugi, złożonych z prac o czasami trudno rozpoznawalnych relacjach, prace w Zachęcie wydają się snuć nić jasnych powiązań obrazujących główne konteksty cenzury, sytuacji, do jakich doszło w Zachęcie czy poza nią.

Jedną z centralnych prac jest fotogobelin o wymiarach ok. 11,5 x 3,7 metra, wyprodukowany w Belgii specjalnie na tę wystawę. Powstał na podstawie zdjęcia, które także wymagało produkcji. Do aranżacji sceny przeniesionej na gobelin Macuga powtórzyła, a właściwie częściowo posłużyła się happeningiem *List* Tadeusza Kantora z 1967 roku. U Kantora 14-metrowy list wykonany z białego płótna, zaadresowany do Galerii Foksal, niosło siedmiu autentycznych listonoszy z poczty przy ul. Ordynackiej do galerii na końcu ulicy Foksal, gdzie list został zniszczony — podeptany przez oczekującą publiczność. Towarzyszyła mu partytura — tekst, który komentował przebieg doręczenia listu, odpowiednio dozując napięcie. Na potrzeby projektu Macugi powstał podobny płócienny list, tyle że adresowany do Zachęty, z nieco groteskowymi znaczkami z Lechem Wałęsą — symbolem przemian 1989 roku. Siedmiu fałszywych listonoszy w mundurach z lat dziewięćdziesiątych niosło go do miejsca, w którym zostali sfotografowani. List nie uległ destrukcji, pozostał jako obiekt, rekwizyt. W kontekście wystawy praca ta symbolizuje dialog, jaki w ciągu ostatnich dwóch dekad toczył się w różnych formach pomiędzy instytucją a publicznością. Był on niekiedy nacechowany życzliwością, ale także przepełniony skrajną wrogością, co obrazują listy pisane na przełomie 2000/2001 do Andy Rottenberg, nieodnoszące się do sztuki, ale antysemickie i oszczercze. Pakiet 33 listów, kartek pocztowych i kopert został włączony do wystawy jako materiał archiwalny dokumentujący ataki na ówczesną dyrektorkę Zachęty.

Wystawa pokazuje także serię powiększonych zdjęć z wizerunkami artystów, kuratorów i dyrektorów instytucji, którzy byli obiektem krytyki i podobnych ataków. Część z nich pochodzi z archiwum Zachęty i dokumentacji fotograficznej wystaw: zdjęcia Piotra Uklańskiego i kuratora Adama Szymczyka z otwarcia *Nazistów*

List, 2011, gobelin,
fot. Przemysław Pokrycki / Fundacja. DOC

(2000) — instalacji zniszczonej szablą przez Daniela Olbrychskiego, Andy Rottenberg z uroczystości wręczenia nagród pracownikom Zachęty, Haralda Szeemanna, kuratora wystawy rocznicowej *Uważaj wychodząc z własnych snów. Możesz się znaleźć w cudzych* (2000/2001) atakowanego wraz z Andą Rottenberg za pokaz rzeźby *La nona ora* Maurizio Cattelana (przedstawiała papieża Jana Pawła II przygniecionego meteorytem, została zniszczona przez dwójkę posłów), Adama Szymczyka z konferencji prasowej *Nazistów*, Moniki Szewczyk, dyrektorki Galerii Arsenał w Białymstoku, atakowanej za pokazanie pracy Piotra Kurki *Dostałem pieska* na wystawie *Pies w sztuce polskiej* (2003), Julity Wójcik z akcji *Obieranie ziemniaków* (2001), którą również uznano za kontrowersyjną, czy wreszcie zdjęcie ukazujące Dorotę Nieznalską, oskarżoną w 2002 roku o obrazę uczuć religijnych w pracy *Pasja* (2001). Artystka zaingerowała w zdjęcia — pokryła wizerunki postaci czarnymi płaszczyznami, wykorzystując w tym celu technikę sitodruku. Ten rodzaj manipulacji nawiązuje do chęci wymazania pewnych postaci, pozbycia się ich jako niewygodnych czy kontrowersyjnych. Dopełnieniem tych zdjęć jest konserwatorska dokumentacja zniszczonej rzeźby Maurizio Cattelana.

Drugą z centralnych prac na wystawie jest monumentalna (wysokości ok. 10 metrów) rzeźba rodziny inspirowana „żywą rzeźbą" *La familia obrera* [Rodzina robotnicza] Argentyńczyka Oscara Bony'ego z 1968 roku, z udziałem rodziny Rodríguez, która za wynagrodzeniem pozowała na postumencie przed publicznością. Pierwszy pokaz tej pracy miał miejsce na słynnej wystawie *Experiencias '68* w Instituto Di Tella w Buenos Aires. Bony wykorzystał tę sytuację do pokazania rozdźwięku pomiędzy klasą robotniczą a średnią. Macuga w swojej pracy zapożyczyła jedynie formę żywej rzeźby. Przerysowując ją nieco groteskowo, nadała jej jednak nowe znaczenie wynikające z polskiego kontekstu — prawicowych ideologii ostatnich dwóch dekad proklamujących wartości rodzinne i chrześcijańskie jako naczelne w społeczeństwie. W imię tych wartości ich zwolennicy dopuszczali się ataków na sztukę i ludzi sztuki.

Gmach Zachęty był już w swojej historii świadkiem najbardziej dramatycznych wydarzeń, bo to właśnie w jego murach w 1922 roku, podczas otwarcia dorocznego salonu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, Eligiusz Niewiadomski dokonał zamachu na pierwszego prezydenta wolnej Polski Gabriela Narutowicza. Niewiadomski był malarzem, historykiem sztuki, krytykiem, sprawował wysokie funkcje w ministerstwie kultury i sztuki, był także członkiem Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Ale jednocześnie działał w narodowej skrajnej prawicy. Zamach na Narutowicza w Zachęcie to także atak na samą instytucję, pogwałcenie jej neutralności. A Zachętę i jej program Niewiadomski atakował już wcześniej w swoich artykułach pisanych z narodowo-katolickiego punktu widzenia. Cenzurowanie i dyskredytowanie sztuki współczesnej po 1989 roku także odbywało się pod hasłami obrony wartości narodowo-katolickich.

It Broke From Within, 2011
Walker Art Center, Minneapolis
fot. Gene Pittman

Odniesieniem do medialnego szumu, jaki towarzyszył niektórym wystawom, są litografie i 14-metrowa tablica z masą wycinków, dokumentów, listów, e-maili itp. I znowu pięć z tych litografii jest wzorowanych na pracy innego artysty — kolażu Richarda Hamiltona z serii *Swingeing London '67*, na który składają się wycinki prasowe dotyczące narkotykowych skandali Rolling Stonesów. Podobnie jak Hamilton, Macuga skomponowała pięć kolaży, każdy odnoszący się do innej postaci czy wystawy. Mamy tu więc zbiór na ogół krytycznych tekstów z prasy, atakujących bądź wywołujących sensację wokół Piotra Uklańskiego i jego wystawy *Naziści*, Doroty Nieznalskiej, rzeźby *La nona ora* Maurizio *Cattelana,* Katarzyny Kozyry i jej prac *Więzy krwi*, *Olimpia*, *Łaźnia męska*, a także wystawy *Pies w sztuce polskiej*. Chaos krzykliwych nagłówków z gazet (np. „Dama z fallusem", „Jaja Kozyry", „Chujart", „Penis aresztowany", „Odszczekanie agresji") w litografiach, jak i tekstach na tablicy podpowiada, dlaczego wystawa Macugi jest wystawą *Bez tytułu*.

Wystawa Goshki Macugi w Zachęcie jest dopiero punktem wyjścia do ponownego przyjrzenia się cenzurze w sztuce polskiej i odczytania faktów i artefaktów. Jej odbiór będzie monitorowany m.in. poprzez umieszczenie na ekspozycji ksiąg wpisów dla widzów. Będziemy obserwować, jak wystawa „pracuje"... Ponadto, niedawno obchodzona dwudziesta rocznica zniesienia cenzury (ustawa znosząca cenzurę została przyjęta 1 kwietnia 1990 roku) jest znakomitą okazją do dyskusji na temat wolności słowa w kontekście najnowszej historii. Jest więc szansa, że uda się rozpoznać okoliczności ingerowania w wolność artystyczną i skalę rozpowszechnienia cenzury w Polsce po 1989, jak również zastanowić nad jej przyszłością.

Tekst Marii Brewińskiej dostępny na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa — na tych samych warunkach 3.0 Polska. Treść licencji na stronie: http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/pl/legalcode

Antykolaż (Julita Wójcik), 2011, serigrafia na fotografii, fot. Anna Pietrzak-Bartos

Antykolaż (Anda Rottenberg), 2011, serigrafia na fotografii, fot. Anna Pietrzak-Bartos

Antykolaż (Piotr Uklański i Adam Szymczyk), 2011, serigrafia na fotografii, fot. Anna Pietrzak-Bartos

Antykolaż (Harald Szeemann), 2011, serigrafia na fotografii, fot. Anna Pietrzak-Bartos

Skandal wirtualny

Media rozpętały burzę wokół rzeźby Papieża przyniesionego głazem, nie zobaczyły Wystawę Jubileuszową w warszawskiej Zachęcie

Spokojnie, to tylko sztuka!

ALONA KOWALSKA

Czy praca Cattelana znalazła się w Wystawie Jubileuszowej?

Anda Rottenberg, dyrektor galerii Zachęta: Nie. Nie mam pomysłu czemu ewentualnie miałaby się znaleźć w Dniach Jubileuszowa.

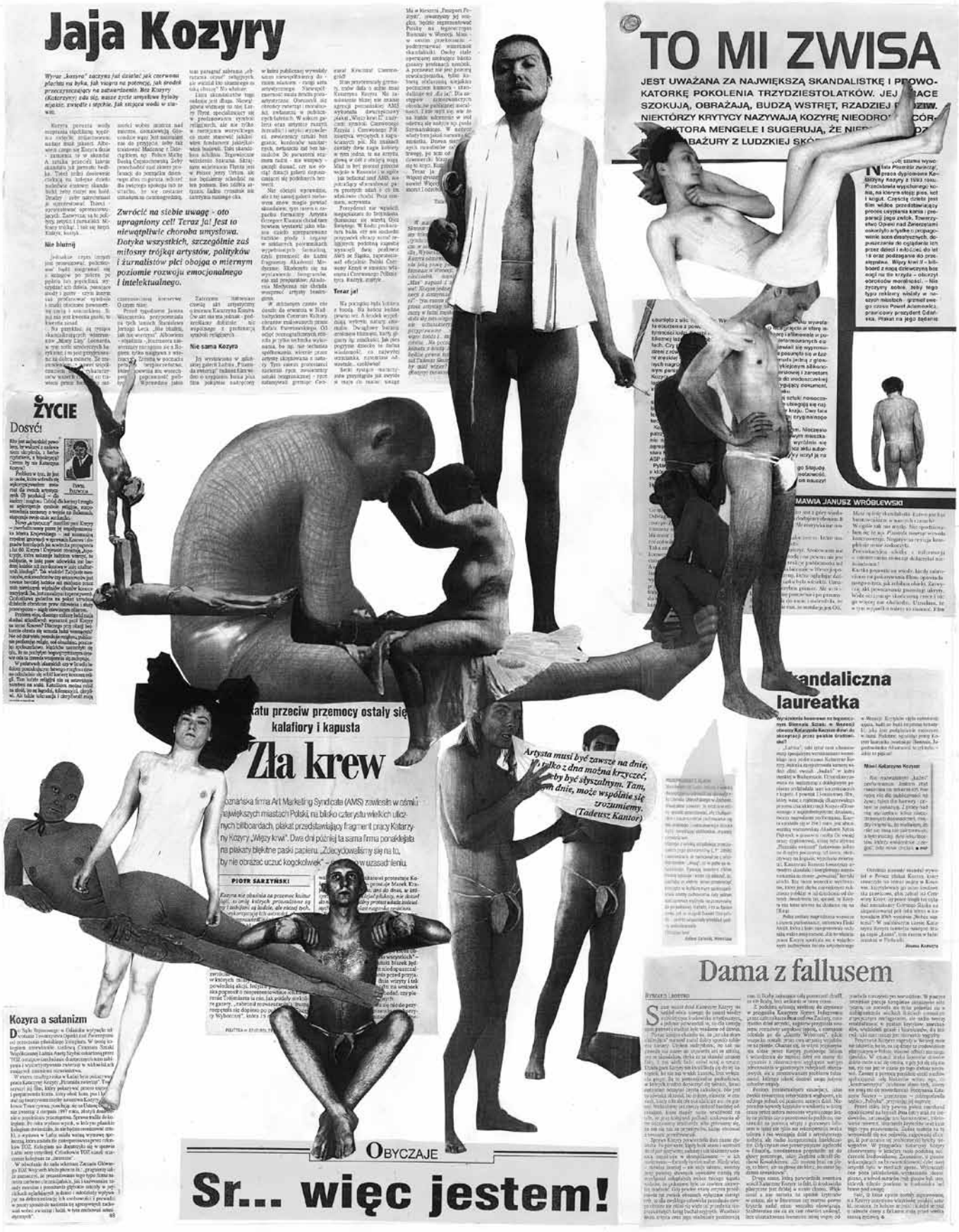
Na skandal się Pani kolegi nie pod przesłuchuje?

— Zaczytam się jak przyszłości, może coś się zmieni wcześniej do zmiany wolnego skończyłem tak że nie wiem, kiedy ten artysta ma dzisiaj zmiana stanowiska i mówią, że nie wiem, czy to w ogóle wiadomo, nie wiem.

Co Pani sądzi o pracy Cattelana?

— Bardzo trudno wolno mi się zajmować dziełami Hanno do Szczuczyna, jak i kiedyś pomysł Papieża, wiadomo – to jest w dużym stopniu dzieło mi się wydawnym spo. Szczuczyn, ale to jestem kiedy w Polsce kiedy

Bo we mnie jest bunt, 2011, litografia



Zła krew, 2011, litografia

Proces gdańskiej artystki

Kto to napisał?

„Rozpieprzymy każdą wystawę w Trójmieście a każdego artystę powiesimy. Zajrzyjcie na naszą stronę www.mwpomorze.w.pl. A sprać nas nie jest tak łatwo". Czy autorem tych obelg jest radny Grzegorz Sielatycki?

Pod listem tej treści opublikowanym w portalu internetowym Trójmiasto.pl widnieje podpis i adres autora - radnego miasta Gdańska, **Grzegorza Sielatyckiego** z Ligi Polskich Rodzin. Internetowa epistoła odnosi się do **Doroty Nieznalskiej**, gdańskiej artystki oskarżonej w procesie „o obrazę uczuć religijnych". Ten oraz inny obelżywy list przeczytał świadczącemu na wczorajszej rozprawie Sielatyckiemu obrońca artystki, mecenas **Wojciech Cieślak**. Dla trafiły na stronę portalu 22 stycznia zeszłego roku. **Adwokat chciał wiedzieć, czy radny rzeczywiście je napisał. Sielatycki zaprzeczył. Przyznał jednak, że adres jego skrzynki internetowej jest identyczny - sielek1@wp.pl.**

W tym samym portalu opublikowałem oświadczenie, że to nie były moje wypowiedzi - dodał Sielatycki.

Rzeczywiście, 8 miesięcy później radny, członek Stowarzyszenia Młodzież Wszechpolska, wcześniej dyrektor biura gdańskiej postanki LPR, **Gertrudy Szumskiej**, zdementował autorstwo.

Wcześniej, jeden ze zwolenników LPR sprowokował incydenty na sali rozpraw. Przyniósł biało-czerwoną flagę zatknętą na drzewcu. Sędzia **Tomasz Zieliński** polecił mu ją schować. Mężczyzna opierał się i dyskutował. Sędzia stracił cierpliwość i nakazał mu opuścić salę.

Niesławnym bohaterem incydentu na mniejszą skalę był wicemarszałek województwa pomorskiego, Janek Głowacz (niegdyś LPR). On również świadczył przeciwko Nieznalskiej. Po złożeniu zeznań usiadł obok radnego Sielatyckiego, co jakiś czas uśmiechał się pod nosem i głośno komentował zeznania świadków obrony. Sędzia Zieliński znowu stracił cierpliwość. Zagroził Głowaczowi wydaleniem go z sali i groźba odniosła skutek.

Ważnym świadkiem, który pojawił się wczoraj przed sądem był prof. **Jerzy Krechowicz**, były rektor Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. To właśnie w czasie jego kadencji doszło do skandalu z pracą D. Nieznalskiej (przypomnijmy: instalacje „Pasja" wystawiono na przełomie 2001/2002 w galerii „Wyspa", dziedzictwiącej pomieszczenia od ASP. Jednym z elementów pracy był krzyż z umieszczonym na nim zdjęciem męskich genitaliów. W aurze nieporozumień akademia wymówiła dzierżawę galerii).

- Mamy do czynienia z faktami medialnymi a nie rzeczywistymi - mówił profesor. **- Mówimy o czymś, co niewielu ludzi widziało. Z pracy Nieznalskiej wyjęto jeden element i rozniesiono na cały kraj.**

Zapytany o osobiste wrażenia po obejrzeniu „Pasji" prof. Krechowicz odparł, że „nie maje one najmniejszego znaczenia". - Ale jeśli mam o tym mówić, to były mieszane, ale były związane wyłącznie ze sztuką. Mogę pani Nieznalskiej zarzucić na przykład brak dramatyzmu, ale obraza uczuć religijnych nigdy nie przyszłaby mi do głowy.

PRAWO • Sztuka przegrała

Zadupie

Kiedyś skandale artystyczne podnosiły temperaturę intelektualną. Dziś ją obniżają - coraz częściej do zera absolutnego. Czy prowokacja, ten wspaniały wehikuł promocji sztuki, odchodzi w niebyt?

Co zrobić z tą wolnością?

LEWY PROSTY

Odczepcie się od sztuki

PO RAZ KOLEJNY sfera działalności artystycznej stała się w Polsce przedmiotem działań prokuratorskich, wymagających. Będzie sprawdzane doniesienie, czy spektakl sosnowieckiego teatru „Buka off" zawierał treści pornograficzne. Swoją drogą ten, kto złożył owo doniesienie, powinien zastanowić się nad sobą i sprawdzić, czy nie jest nadmiernie pobudliwy, bo jako żywo w spektaklu, o którym mowa, nie ma nic grama pornografii, przeciwnie, są tam treści będące niczej zaprzeczeniem pornografii.

Najbardziej niepokojące jest jednak to, że w ogóle dochodzi w Polsce, i to coraz częściej, do ingerencji państwowej i politycznej w dziedzinie artystyczną. Głośna sprawa Dorody Nieznalskiej stosowej za jeden z aktów swojej tożsamości, zwykowy wobec dyrektorki warszawskiej Zachęty Andy Rottenberg, czy – ostatnio – gorliczowe próby zdejmowania z afisza przedstawienia o Juliusz Piechcie to przejawy fali nietolerancji dla wszystkiego, co w sztuce wykracza poza konwencjonalny styl a la PiS i LPR. Wypadki rozwielaiać, że tak jak dzisiaj do protestów przeciw fanatyzmu wolności zgromadzeń, tak również kadzie kultury, w tym tak chętnie zabierające głos w okresie PRL, autorytety środowiskowe, ujmą się za wolnością kultury i sztuki, które wydaje się być coraz bardziej zagrożona.

● KRZYSZTOF LUBCZYŃSKI

Nie przyszli na swoją manifestację

RAFAŁ ROGAŃSKI

Zieloni idą na Dorotę

Zielony protest

Dzień Wolności Wypowiedzi

O wolność słowa

Gdańsk. Sędzia Kradziecki zapędził Dorotę Nieznalską w kozi róg

Nieprzypadkowy krzyż

Przed gmachem sądu ustrzeli się wczoraj przeciwnicy (po lewej) i zwolennicy (po prawej) Doroty Nieznalskiej.

Jak płachta na byka

WYSTAWA NIE JEST PRZEZNACZONA DLA CZŁONÓW I SYMPATYKÓW LIGI POLSKICH RODZIN

Liga kontra artyści

ATAK MOHEROWYCH BERETÓW

Starsze panie wyciągają krucyfiksy jak rewolwery. Machają różańcami. Co rusz zdenerwowany sędzia każe im opuszczać salę

SEBASTIAN LUPAK

Na wakacjach

Penis aresztowany

Z „Pasją"

Atak moherowych beretów, 2011, litografia

ΔS>0

Z Goshką Macugą rozmawia Jan Słoniewski

Jan Słoniewski: **James S. Ackerman napisał, że specjalizacja prowadzi do ograniczeń i jeśli zadaniem krytyka jest sformułowanie ocen co do wartości dzieł sztuki, a zadaniem historyka sztuki zrozumienie sztuki przeszłości, to żaden z nich nie może właściwie realizować swych zadań, nie spełniając się w obu dziedzinach. „Sucha historia i kwiecista krytyka [...] są ceną płaconą za przerosty podziału pracy [...]". Twoja praca jest zaprzeczeniem demarkacji profesji kuratora, artysty, historyka...**

Goshka Macuga: Wydaje mi się, że przynajmniej od dziesięciu lat obserwujemy rozwój profesji kuratora. W Wielkiej Brytanii masowo powołuje się wydziały kształcące w tym kierunku. Rola kuratorów wzrasta, często osiągają oni status celebryty, kogoś, kogo się wszędzie zaprasza. Są widoczni w mediach. Uważam, że zarówno działalność artystyczna, jak i kuratorska zawiera w swojej definicji tyle wolności i kreatywności, że ustanawianie sztywnych barier pomiędzy tymi zajęciami jest dość sztuczne. Przy *Sleep of Ulro* pracowałam jako artysta, kurator, a nawet architekt, próbując stworzyć jakiś scenariusz wokół materiału. Współdziałałam z innymi artystami, zamawiałam u nich prace, by mogły zaistnieć w kontekście mojej. Starałam się zakwestionować tradycyjnie pojmowaną koncepcję autorstwa. To miało być idealne muzeum, stworzone od początku przeze mnie. Pozyskiwałam prace z innych instytucji i ostatecznie to do mnie należała decyzja, która z nich będzie odpowiednia i jaki narzucę jej kontekst interpretacyjny. Stałam się w pewnym sensie również krytykiem, oceniałam, co jest „dobre", a co „złe". Wydaje mi się, że każdy może podejmować taką decyzję, nie ma piękna obiektywnego. I tu kłania się Duchamp i jego koncepcja nominowania czegoś do rangi sztuki.

Od jakiegoś czasu w twórczości wielu artystów obserwujemy zjawisko, które Dieter Roelstraete nazwał „zwrotem historiograficznym". Spojrzenie na przeszłość jako na swoiste tworzywo jest symptomatyczne dla twórców pochodzących z pogrążonych w historycznych rozrachunkach krajów postkomunistycznych. Czy myślisz, że twoje pochodzenie w jakiś sposób zdeterminowało wybór materiału, w którym pracujesz?

Rzeczywiście, medium, w którym właściwie zawsze pracuję, jest historia. Jestem z pokolenia, dla którego była ona bardzo ważna. Zostaliśmy przez nią ukształtowani, ale również odkryliśmy, że nie możemy polegać na oficjalnym zapisie historycznym. W tej chwili pamięć przeszłości jest dla większości bezwartościowa. Zmieniając narrację pewnych wydarzeń, manipulując faktografią, zapisuję historię od nowa. To taka negocjacja faktów. Tak czy inaczej, to chyba powszechna tendencja, że ludzie wspominają różne rzeczy z dawnej przeszłości, a nie pamiętają pozytywnych wydarzeń na przykład z zeszłego roku. Przeszłość nam się zamazuje, wydobywamy jedynie esencję z okresu młodzieńczego optymizmu.

Mimo częstego zastępowania przez ciebie tradycyjnych narzędzi malarskich i rzeźbiarskich środkami komunikacji masowej materiał jest w twoich pracach niezwykle ważny, zwracasz się w kierunku tradycyjnego rzemiosła artystycznego — tworzysz gobeliny, rzeźby, ceramikę...

To jest też jakieś odniesienie do przeszłości, nostalgia za materiałem, za tradycyjnym rzemiosłem. Oczywiście, nie chodzi o mistrzostwo, nie chcę być mistrzem tkaniny, rzeźby czy ceramiki. Takie korzystanie z wielu mediów stwarza możliwości popełnienia błędu w trakcie tworzenia. Błędy z kolei mogą stać się wartością samą w sobie. Niektóre media są dla mnie atrakcyjne również ze względu na znaczenie, jakie niosą, tak jak w przypadku gobelinów, których historyczna funkcja jest dla mnie bardzo ważna i staram się do niej odnieść.

Cesarz Karol V, do którego maksymy — „plus ultra" — odniosłaś się w tapiserii w Arsenale w Wenecji w 2009 roku, używał tego medium jako banera politycznego (gobeliny mogły dotrzeć w każdy zakątek jego ogromnego imperium). Nelson A. Rockefeller, filantrop i miłośnik sztuki, wykorzystał tę właściwość tapiserii, by zaznajomić szerszą grupę odbiorców z dziełami Picassa. Oprócz zakupu *Guerniki* w 1955 roku, którą wykorzystałaś w Whitechapel, zamówił w Atelier Dürrbach inne gobeliny według obrazów artysty, pokazywane później w jego domu w Albany i wypożyczane różnym instytucjom. Odnoszę wrażenie, że masz podobne podejście do sztuki, zwracasz się w kierunku jej egalitaryzacji, dostępności — również poprzez zaangażowanie widza w proces twórczy, jak na przykład w *Picture Room*...

W przypadku projektu dla Gasworks w mojej pracy funkcjonowały różne warstwy ekspozycyjne, które trzeba było otwierać, przy czym nie chciałam, żeby robili to goście galerii. Groziłoby to zniszczeniem prac. I znowu mówimy o odpowiedzialności kuratora. Do otwierania zostały zatrudnione osoby pilnujące galerii i to one tak naprawdę były pierwszymi interpretatorami mojej pracy. Strażnicy czynili to niejednokrotnie nieudolnie, przekazywali fałszywy komunikat. I było to w jakiś sposób wartościowe, ponieważ pokazywało ich własną interpretację pracy. Mimo że tworzę instalacje otwarte dla publiczności, w których widz może stać się w pewien sposób ich częścią, wydaje mi się, że sztuka nie jest za darmo. Koncepcja artysty pozwalającego „wejść" w swoją pracę innym, umożliwiającego widzowi jej współtworzenie, jest bardzo interesująca, ale i tak wydaje mi się, że sztuka powinna być pokazywana jedynie ludziom do tego przygotowanym. Oczywiście, w czasach szerokiego wirtualnego dostępu do sztuki taki postulat brzmi dość utopijnie, jednak jeśli chodzi o fizyczne obcowanie z dziełami, to powinno być ono zarezerwowane dla wąskiej grupy odbiorców. Będąc na biennale w Kwangdzu w Korei Południowej, widziałam, jak pracownicy fabryk z całego kraju byli tam przywożeni autokarami wraz ze swoimi rodzinami, by podbić liczbę odwiedzających. O sztuce mieli raczej nikłe pojęcie. Od razu skojarzyło mi się to z uroczystościami w Polsce Ludowej. Dostępność sztuki jest wartością jedynie wtedy, gdy widza umiejętnie się w nią wprowadza. O tym jest również wystawa w Zachęcie.

Często zawłaszczasz cudzą twórczość na własne potrzeby. W swoich pracach cytujesz również artystów, którzy robili to samo, jak choćby Sherrie Levine, tworząc tym samym swoiste *mise en abîme*. W Sali Matejkowskiej Zachęty stanie *Rodzina polska* inspirowana „żywą rzeźbą" Oscara Bony'ego *La familia obrera* z 1968 roku. Powtórzyłaś również happening Kantora *List* z 1967 roku, by stworzyć gobelin. Różnica między podmiotem a przedmiotem cytowania staje się niewyraźna...

Kwestie autorstwa bardzo mnie interesują. Jeżeli mówimy o Sherrie Levine, to trzeba wspomnieć o Duchampie i idei transsubstancjacji. To on mówił o relacji między artystą i widzem. Obiekt staje się obiektem sztuki dzięki umiejętnemu jej ukształtowaniu. Na wystawie w Zachęcie chcę użyć głosu widza, pokazać materiały niebędące stworzoną przeze mnie fikcją. Opieram się na dokumentach, które pochodzą z zewnątrz, z przestrzeni widza. Wszystko, z czym zetknęłam się w dokumentacji Zachęty, wydawało mi się niezwykle wartościowe. Słowa krytyki wobec sztuki są negocjacją treści, ale też negocjacją języka. Zmiana ustroju przyniosła swobodę wypowiedzi, z której zaczęło korzystać wielu artystów. Ci, którzy protestują przeciwko tym wypowiedziom, muszą wobec tego zakładać, że istnieje jakaś idealna koncepcja języka sztuki. Niestety, nie precyzują, jaki miałby on być i o co tak naprawdę im chodzi. Zastanawiając się nad tym, do jakiego rodzaju działań najlepiej sięgnąć, by moja wypowiedź korespondowała z dość prostym i popularnym językiem, jakim posługują się autorzy tekstów, z którymi miałam do czynienia, stwierdziłam, że w grę może wchodzić jedynie pop art lub sztuka konceptualna. Odniosłam się w końcu do tradycji sztuki konceptualnej.

Zarówno w odsłonie europejskiej, jak i tej bardziej brutalnej, południowoamerykańskiej... Na głośną wystawę *Experiencias '68* w Instituto Di Tella w Buenos Aires Bony wynajął żywych ludzi, przedstawicieli klasy robotniczej, ustawił ich na podwyższeniu z podpisem „Luis Ricardo Rodríguez, zawodowy odlewnik, siedząc bezczynnie z żoną i synem na postumencie w galerii, zarabia dwa razy więcej, niż wynosi jego dniówka". Bony'emu chodziło o pokazanie klasowego rozdźwięku między wynajętą, pozornie wyniesioną rodziną a publicznością galerii. W jakim celu nawiązujesz do tego „delegowanego" performansu?

Sporo uwag, które czytałam w księgach wpisów, odnosi się do celowości wydatkowania przez państwowe instytucje kulturalne pieniędzy podatników, dlatego wydaje mi się, że performans Bony'ego świetnie tutaj pasuje. Bony starał się skonfrontować rzeczywistość społeczną, problematykę bezrobocia z kwestią przeznaczania pieniędzy na sztukę, naszą nad tym kontrolą lub jej brakiem. Rodzina jest również w pewien sposób symboliczna jako jednostka społeczna. I tu wchodzi pierwiastek edukacyjny, jaki powinna zawierać w sobie twórczość artystyczna. Czy sztuka powinna być moralna, do jakiego stopnia na artyście spoczywa brzemię nauczania społeczeństwa, młodzieży, dzieci?

Neoliberalna rzeczywistość, w jakiej żyjemy, projektuje również na stosunki między najbliższymi. Postmodernistyczna rodzina atomowa, w której każdy działa na własny rachunek, gdzie nie ma współdziałania, dyskusji, gdzie dominują relacje zewnętrzne — to nie jest rodzina, którą Bony i ty stawiacie na postumencie. W Whitechapel umieściłaś okrągły stół konferencyjny, przypominający ten w kwaterze ONZ w Nowym Jorku. Przez cały rok przestrzeń można było wynajmować na spotkania, konferencje, wykłady. Galeria gościła zwolenników „zielonej teologii", uniwersyteckie grupy studenckie, różnego rodzaju fundacje czy grupy artystyczne. Dyskusje przy stole mogli obserwować goście galerii. Założeniem nie było w tym wypadku upublicznienie debat, które zwykle toczą się za zamkniętymi drzwiami, ale raczej zaprezentowanie różnych metod i poziomów prowadzenia dyskursu. Wystawa w Zachęcie nie będzie pierwszą, w której nawiązujesz do ataków na sztukę jako formy argumentacji. Na przykład w Walker Art Center odniosłaś się do projektu *Building Minnesota* Hock E Aye Vi Edgara Heap of Birds, szeroko atakowanego przez zawstydzoną lokalną społeczność Twin Cities. Wspomniana *Experiencias '68* zakończyła się zdjęciem przez policję instalacji Roberto Platy...

Happening Kantora, do którego nawiązuję w Zachęcie, polegał na dosłownym przesłaniu ulicami Warszawy przedmiotu-listu z poczty przy ul. Ordynackiej do Galerii Foksal, gdzie list został zniszczony przez oczekującą na niego publiczność. Nie wiem, czy takie zakończenie było przez artystę zamierzone i właściwie nie jest to w tym wypadku istotne. Chodziło mi jedynie o nawiązanie do samego aktu agresji w stosunku do sztuki. Zniszczenie pracy Uklańskiego czy Cattelana to bardzo aktywna reakcja na sztukę, jednak takie działania nie wzbogacają wymiany intelektualnej. Dyskusja nigdy nie będzie konstruktywna, jeśli jedna ze stron nie dysponuje odpowiednią wiedzą. W Wielkiej Brytanii zainteresowanie mediów sztuką zaczęło się chyba od YBA [Young British Artists]. Od tego czasu wszystkie działania artystów, przede wszystkim te kontrowersyjne i „medialne", były rejestrowane przez prasę i telewizję. Na przykład nagrodzie Turnera towarzyszyły relacje na żywo koncentrujące się głównie na skandalach związanych z tą imprezą. Wydaje mi się, że również w Polsce od 1989 roku uwagę poświęca się nie temu, co trzeba. Media nie starają się informować o intencjach artysty. Zajmują się powielaniem i utrwalaniem zwykle błędnych interpretacji nieukształtowanego widza, rozdmuchiwaniem skandalu. Myślę, że tak naprawdę do tej pory niewielu wie, jakie były intencje Uklańskiego czy Cattelana. Wszyscy za to pamiętają wydarzenia z Zachęty, negatywnie je konotują i to stało się aurą pracy tych artystów. Dyskusja, jaką warto byłoby podjąć, powinna, moim zdaniem, dotyczyć możliwości sojuszu mediów z artystami. Chodzi mi o możliwość tłumaczenia sztuki ludziom, zapobiegania błędnym interpretacjom...

Tony Shafrazi powiedział w 1980 roku, że jego akt protestu przeciwko ułaskawieniu Williama Calleya[1] miał oddzielić dzieło od historii i dać mu nowe życie. Shafrazi twierdził, że jego czyn był aktywną partycypacją w tworzeniu *Guerniki*. Czy akty wandalizmu wobec pracy Cattelana i Uklańskiego postrzegasz w taki właśnie sposób?

Kiedy motywem działania staje się zniszczenie czegoś, może to prowadzić do anarchii. Takie konstruktywne i destruktywne podejście do historii sztuki czy historii w ogóle jest dosyć skomplikowane. Patrząc na poczynania różnych posłów, którzy zniszczyli prace artystów, możemy je postrzegać jako swoisty happening, działanie artystyczne. Nie wiem, czy ich ingerencja w dzieło miała na celu wzbogacenie jego znaczenia. Nie można tego jednak wykluczyć. Nie chciałabym wyznaczać zamkniętego kręgu wokół sztuki. Uważam, że każdy może się zaangażować w dyskusję wokół niej. Ważne, żeby utrzymać poziom dyskursu. I tu dochodzimy do istotnej funkcji, jaką powinny spełniać instytucje kultury. Rozmawiałam ostatnio w Polsce z osobą, która powiedziała mi, że weszła i wyszła z galerii z pustką w głowie. Nic tej osoby tam nie kręciło. Wydaje mi się, że w takim wypadku instytucja ponosi porażkę. Są rzeczy, których się nie rozumie na wystawach, ale mimo wszystko człowiek wychodzi z galerii podekscytowany, chce się czegoś nauczyć i dowiedzieć więcej. Relacja widz–sztuka się materializuje. Wystawa ma jakąś wartość dodaną. Samo wartościowanie sztuki, wydaje mi się, w tym wypadku schodzi na drugi plan. I jeśli prowokacja jest ważna, to nie może być stosowana dla niej samej.

Twoje prace zawsze wpisują się w miejsce, w którym są pokazywane, nawiązują do jego historii. Z Zachętą nierozerwalnie kojarzymy Eligiusza Niewiadomskiego...

Zabójstwo Narutowicza niewątpliwie wpływa na siłę tego miejsca. Chciałam do tego nawiązać jako do formy protestu, pokazać środki, jakich się używa, by zaprezentować swoje racje. Korzystam z materiałów znajdujących się w archiwum Zachęty, dokumentujących historię zmian reakcji na sztukę polską od 1989 roku. To dość interesujące, ponieważ właśnie wtedy wyjechałam z Polski. Pracuję nad historią, której wcześniej nie znałam. Nie śledzę polskiego życia politycznego, nie wiem, jaki był stosunek społeczeństwa do braci Kaczyńskich, kim byli posłowie krytykujący niektórych artystów. Liczę się z tym, że może to zostać wykorzystane przeciwko mnie. Nie działałam tutaj również na polu artystycznym, kiedy zaistniała możliwość wolnej wypowiedzi. Znam twórców ze swojego pokolenia pracujących w Polsce przez cały ten czas i bardzo mnie zainteresowała kwestia ich odnoszenia się do pewnych problemów, historii, które w jakiś sposób dzielimy. Powszechnie znane są incydenty związane z cenzurowaniem sztuki, nie tylko z Zachęty, ale z całej Polski. Nikt jednak nie pokusił się o to, by zebrać to wszystko do kupy. Oczywiście, uda mi się zacytować jedynie kilka incydentów, odniesienie do wszystkiego byłoby niemożliwe.

1 Chodzi o wydarzenie z 1974 roku. Shafrazi napisał sprayem na znajdującej się wówczas w Museum of Modern Art w Nowym Jorku *Guernice* Picassa: „KILL LIES ALL", protestując przeciwko ułaskawieniu przez prezydenta Nixona zbrodniarza wojennego Williama Calleya, współwinowajcy masakry w Mai Lai w Wietnamie.

Goshka Macuga

Ur. 1967 w Warszawie
Mieszka i pracuje w Londynie
Goshkę Macugę reprezentują galerie: Kate MacGarry (Londyn), Galerie Rüdiger Schöttle (Monachium), Andrew Kreps Gallery (Nowy Jork).

WYBRANE WYSTAWY INDYWIDUALNE

2011
It Broke From Within, Walker Art Center, Minneapolis
Bez tytułu, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa

2010
Galerie Rüdiger Schöttle, Monachium
Newspeak: British Art Now, Ermitaż, Petersburg

2009
The Bloomberg Commission: Goshka Macuga. The Nature of the Beast, Whitechapel, Londyn
I Am Become Death, Kunsthalle Basel, Bazylea
All that Is Solid Melts into Air, Mechelen, Belgia

2008
Gottesegen, Galerie Rüdiger Schöttle, Monachium

2007
Objects in Relation, Art Now, Tate Britain, Londyn
What's in a Name?, Andrew Kreps Gallery, Nowy Jork

2006
Mula sem Cabeça (Headless Mule), How to Live Together, 27th São Paulo Biennial, São Paulo
Sleep of Ulro, The Furnace Commission, A Foundation, Liverpool

2005
Kate MacGarry, Londyn

2003
Kabinett der Abstrakten, Bloomberg SPACE, Londyn
Picture Room, Gasworks, Londyn

2002
Friendship of the Peoples (z Declanem Clarke'iem), Project Arts Centre, Dublin
Untitled, Fundacja Galerii Foksal, Warszawa
Homeless Furniture, Transmission Gallery, Glasgow

2000
Cave, Kunstakuten, Sztokholm

1999
Cave, Sali Gia, Londyn

WYBRANE WYSTAWY ZBIOROWE

2010
Newspeak: British Art Now Part One, Saatchi Gallery, Londyn
Tutto e'connesso: ricerche e approfondimenti nell'arte dell'ultimo decennio attraverso la collezione, Castello di Rivoli, Turyn
Star City, The Future Under Communism, Nottingham Contemporary

2009
The Dark Monarch: Magic and Modernity in British Art, Tate St. Ives
Textile Art and the Social Fabric, MuHKA Museum of Contemporary Art, Antwerpia
Fare Mondi / Making Worlds, 53. Międzynarodowa Wystawa Sztuki, Corderie dell'Arsenale, Wenecja

2008
Turner Prize 2008, Tate Britain, Londyn
The Great Transformation: Art and Tactical Magic, Frankfurter Kunstverein; przeniesiona do MARCO Museo de Arte Contemporanea de Vigo, Hiszpania
5th Berlin Biennial for Contemporary Art, Neue Nationalgalerie, Berlin
Martian Museum of Terrestrial Art, Barbican Art Gallery, Londyn
Santhal Family: Positions around an Indian Sculpture, MuHKA Museum of Contemporary Art, Antwerpia

2006
How to Live Together, 27th São Paulo Biennial, São Paulo
Moving in Architecture, Camden Arts Centre and Curzon Cinema Soho, Londyn
Mathilda Is Calling, Institut Mathildenhöhe, Darmstadt

2005
Communism, Project Arts Centre, Dublin
The British Art Show 6, Baltic, Gateshead i inne miasta w Wielkiej Brytanii
Go Between, Amt der Landeshauptstadt Kultur, Bregenzer Kunstverein, Bregencja, Austria

2004
Autumn Catalog Leather Fringes, Kunsthalle Basel, Bazylea
Perfectly Placed, South London Gallery, Londyn

2003
The Straight or Crooked Way, Royal College of Art, Londyn
CHOCKERFUKINGBLOCKED, Jeffrey Charles Gallery, Londyn

2002
To the Glory of God: New Religious Art, Liverpool Biennial, Liverpool
London Underground, Taipei Fine Art Museum, Taipei, Tajwan
Pause, Conception, 4th Gwangju Biennale, Korea Płd.
The Haunted House of Art, Outline Gallery, Amsterdam

2001
Zawody malarskie, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała
Woof Woof, Becoming Animal, Austrian Cultural Forum, Londyn
Skuggspel, Tullkammaren, Umeå, Szwecja
Free Wahlen / Uptight Out of Control 3, Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden, Niemcy

1999
The Mountain and the Valley, Cubitt Gallery, Londyn

WYBRANA BIBLIOGRAFIA

Artykuły prasowe

2010
Art Propaganda and Politics: Goshka Macuga, Didem Yaziki. „Res Magazine", marzec, s. 130–133

2009
Scharrer, Eva. *Goshka Macuga: Kunsthalle Basel*. „Modern Painters", maj, s. 70
Searle, Adrian. *Whitechapel Gallery Reopens with Picasso and Anthrax*. „The Guardian", 31.03
Glover, Michael. *Goshka Macuga at the Whitechapel Gallery*. „The Times", 30.03, s. 9
Watson, Grant. *Friendship of the Peoples: On the Work of Goshka Macuga*. „Afterall", wiosna, s. 64–70
Knowing This... Goshka Macuga in Conversation with Monika Szewczyk about Projects in Progress. „Afterall", wiosna, s. 72–80
Herbert, Martin. *Essay: The New Modernism, Sifting Defunct Modernity in Search of Something Useful*. „Tate Etc", wiosna, s. 62–66
Krell, Cynthia. *Goshka Macuga Kunsthalle Basel*. „Flash Art", marzec–kwiecień
Szewczyk, Monika, i Watson, Grant. *Friendship of the Peoples: On the Work of Goshka Macuga*. „Afterall", 20

2008
Sumpter, Helen. *Turner Prize 2008*. „Time Out", 9–15.10, s. 49
Goshka Macuga. „The Times", 1.10, s. 3
Coulson, Amanda. *The Great Transformation*. „Frieze", październik, s. 137

2007
Griffin, Jonathan. *Goshka Macuga*. „Frieze", lipiec
Evans, Jonathan. *Putting Relations in Perspective*. „The Independent", 30.07
Sherwin, Skye. *Goshka Macuga: The New Museum*. „Art Review", 7.04, s. 62–65
Farquharson, Alex. *Looking Back: Emerging Artists*. „Frieze", styczeń–luty, s. 136
Pradalier, Armelle. *Goshka Macuga*. „Flash Art", maj–czerwiec, s. 133
Sherwin, Skye. *Goshka Macuga. The New Museum: Constructing Cultural Identity*. „Art Review", maj
Wilson, Michael. *Goshka Macuga*. „Artforum", kwiecień, s. 158–259

2006
Griffin, Jonathan. *Focus: Goshka Macuga*. „Frieze", czerwiec, s. 236
Mulholland, Neil. *British Art Show 6*. „Flash Art", styczeń–luty, s. 100
Hunt, Andrew, i Mulholland, Neil. *British Art (Does It) Show?*. „Frieze", styczeń–luty, s. 132–137

2005
Goshka Macuga. „The Guardian Guide", 5–11.03, s. 37
O'Neill, Paul. *I Am a Curator*. „Art Monthly", kwiecień
Suchin, Peter. *Goshka Macuga*. „Frieze", nr 92, czerwiec–sierpień, s. 168–169

2004
Craddock, Sacha. *Goshka Macuga*. „Contemporary", nr 64
O'Neill, Paul. *I Am a Curator*. „Art Monthly", czerwiec

2003
Triming, Lee. *Goshka Macuga at Gasworks*. „Flash Art", marzec–kwiecień
O'Reilly, Sally. *Goshka Macuga and Declan Clarke*. „Frieze", nr 75, maj
Bronstein, Pablo. *Goshka Macuga, Gasworks*. „Untitled", nr 30, lato

2002
Skirgajłło-Krajewska, Paulina. *Goshka kontra biały sześcian*. „Circa", nr 102, zima
Goshka Macuga and Nick Evans at Transmission. „Sorcha Dallas Make", nr 92

2001
Malarstwo w nowym wieku. „Trybuna Śląska", 17–18.11
Woliński, Michał. *Goshka Macuga. Artystka, która może*. „Fluid", nr 10

2000
Brown, Neal. *London Biennale*. „The Independent", 14.05
Andersson, Fred. *Konst*. „Svenska Dagbladet", 28.10

Książki i katalogi wystaw

2010
Contemporary Eastern European Art. Black Dog Publishing, London
Creamier — Contemporary Art in Culture. Phaidon, London
Goshka Macuga: The Nature of the Beast. Whitechapel Gallery, London

2009
Fare Mondi / Making Worlds. 53rd Venice Biennale. Marsilio Editori, Italy
The Dark Monarch: Magic and Modernity in British Art. Tate, London
Vitamin 3-D: New Perspectives in Sculpture and Installation. Phaidon Press, London

2008
Goshka Macuga: Gottessegen. Galerie Rüdiger Schöttle, München
When Things Cast No Shadow. 5th Berlin Biennial for Contemporary Art. JRP/Ringier, Berlin

2007
Goshka Macuga. Sleep of Ulro. A Foundation, Liverpool; Kate MacGarry, London; Veenman Publishers, Rotterdam

2006
Mathilda Is Calling. Institut Mathildenhöhe, Darmstadt. Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit
Lewinson, Jeremy. *16th Biella Prize for Engraving 2006*. Skira, Milan, s. 34–35, 150–151
Morton, Tom. *Frieze Yearbook 2005–6*. Frieze Art Fair, London

Sesja naukowa
Przyszłość cenzury

17–18 lutego 2012 (piątek–sobota)

Sesja jest próbą podsumowania funkcjonowania cenzury w sztuce w ciągu ostatnich dwudziestu lat. Podzielona została na dwie części. W trakcie pierwszej poruszone będą zagadnienia teorii cenzury, uwarunkowań prawno-instytucjonalnych, działań wobec cenzury ze strony działaczy społecznych i dziennikarzy oraz strategii cenzury w historii i teorii najnowszej historii sztuki. Część druga ma na celu podsumowanie i przedstawienie wniosków z wybranych doświadczeń zetknięcia się z cenzurą; wezmą w niej udział teoretycy sztuki, a także artyści. Teksty i materiały powstałe w ramach sesji znajdą się w planowanej publikacji — katalogu wystawy.

Sesja jest przygotowywana przez
dr Ewę Majewską (Instytut Kultury, Uniwersytet Jagielloński) oraz Marię Brewińską i Stanisława Welbela (Zachęta Narodowa Galeria Sztuki).
wiecej o sesji na **www.zacheta.art.pl**

Program filmowy
Filmowe wtorki *Na cenzurowanym*

10 stycznia 2012 (wtorek) godz. 18
Wielka ucieczka cenzora, reż. Grzegorz Braun, Polska, 1999, 56 min
Historia cenzora Tomasza Strzyżewskiego, dzięki któremu została wydana *Czarna księga cenzury PRL*.

17 stycznia 2012 (wtorek) godz. 18
Damned in the USA, reż. Paul Yule, Wielka Brytania, 1993, 68 min
film w jęz. angielskim
Historia walki Donalda Wildmona i American Family Association o zaostrzenie w Stanach Zjednoczonych cenzury w sektorze filmowym, sztuk wizualnych i muzyki.

24 stycznia 2012 (wtorek) godz. 18
The War You Don't See, reż. John Pilger, Alan Lowery, Wielka Brytania 2010, 97 min
film w jęz. angielskim
Dokument rozliczający media z roli, jaką odegrały w interwencjach zbrojnych w Iraku, Afganistanie i konflikcie izraelsko-palestyńskim.

31 stycznia 2012 (wtorek) godz. 18
The Trap: What Happened to Our Dream of Freedom, reż. Adam Curtis, Wielka Brytania, 2007, 180 min (seria dokumentalna BBC, 3 odcinki)
film w jęz. angielskim
Dokumentalista Adam Curtis w serii składającej się z trzech godzinnych odcinków eksploruje idee i definicję wolności.

projekcje odbywają się w sali multimedialnej
wejście od ul. Burschego
wstęp wolny

Zwiedzanie wystawy z przewodnikiem, warsztaty dla dzieci, młodzieży i rodzin

szczegóły na **www.zacheta.art.pl**

ZACHĘTA

Zachęta Narodowa Galeria Sztuki
pl. Małachowskiego 3
00-916 Warszawa
dyrektor Hanna Wróblewska

Goshka Macuga
bez tytułu
3 grudnia 2011 – 19 lutego 2012

KURATOR
Maria Brewińska
WSPÓŁPRACA
Katarzyna Kołodziej
PROGRAM EDUKACYJNY
Stanisław Welbel i zespół
REALIZACJA
Anna Muszyńska i zespół

folder
POD REDAKCJĄ
Marii Brewińskiej
PROJEKT GRAFICZNY I ŁAMANIE
Grzegorz Laszuk
REDAKCJA
Małgorzata Jurkiewicz
WSPÓŁPRACA
Jolanta Pieńkos
TŁUMACZENIE
Krzysztof Kościuczuk
REDAKCJA TECHNICZNA
Dorota Karaszewska
DRUK
ARW A. Grzegorczyk, Stare Babice

ISBN 978 83 60713 58 7

© Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2011

Wystawa dofinansowana ze środków
Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego RP

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

sponsor wystawy
OKI

sponsorzy galerii
PERI LIDEX NETIA

sponsorzy wernisażu
DeLonghi KENWOOD A.Blikle

patroni medialni
gazeta TOK FM The Warsaw Voice STOLICA
Art&Business artinfo.pl MALEMEN

Tryptyk, 2011, dokumentacja konserwatorska uszkodzonej pracy Maurizio Cattelana *La nona ora* (Dziewiąta godzina), fot. Justyna Butyniec-Podlaska

Goshka Macuga

untitled

detail of the damaged work by Maurizio Cattelan *La Nona Ora* (The Ninth Hour), photo by Justyna Butyniec-Podlaska

ZACHĘTA

MARIA BREWIŃSKA

Goshka Macuga's practice encompasses the roles of an artist, curator, collector, researcher and exhibition designer. She develops complex projects based on archive, historical, and scientific material, films, photographs, objects, sculptures, installation, architecture, art history, tapestries, as well as her own works and those of other artists. Placing them in a new context, Macuga combines past facts with topical issues and present-day reality, highlighting affinities and connections, revealing that which might pass unnoticed or be repressed. She belongs to a group of artists who draw on the formal tradition of Western and American modernism. While often minimal in form, her exhibitions hold multiple layers of meaning and do not easily lend themselves to identification, leaving ample room for interpretation.

For many years now Goshka Macuga has been pursuing her own methodology, unique in comparison to the practice of other contemporary artists, and reminiscent of certain artistic strategies from the past (like those of Marcel Broodthaers). Developing new works, or exhibitions that become exhibits in themselves, Macuga frequently begins with the history of their sites: researching the collections of hosting institutions, the biographies and oeuvres of other artists, as well as establishing direct collaborations with them. By including others' work in her exhibitions — and thus blurring the boundaries between artist and curator — Macuga often transforms them, and questions the notion of authorship.

Goshka Macuga has been living and working in London for over twenty years. Having graduated from an art high school in Poland, she pursued further education at the well-known Central St. Martins College of Art and Design in the 1990s, and then at the renowned Goldsmiths College. With time, Macuga abandoned painting, her primary medium which she came to see as obsolete and restrictive, and turned to installation. Towards the end of 1990s, the artist organized alternative exhibition projects in her apartment, already assuming the role of a curator: inviting acclaimed artists and combining their work with her own. Macuga continued this strategy in group and individual exhibitions (*Cave* at Sali Gia, London, 1999, with, amongst others, Mike Nelson, Keith Tyson and Dexter Dalwood, and *Homeless Furniture* at Transmission Gallery, Glasgow, 2002 with local artists), introducing new forms, architecture, and more complex and multi-layered narratives. *In Picture Room* (2003) for London's Gasworks, the artist recreated the famous Picture Room, a section of Sir John Soane's Museum devoted to the eighteenth-century architect and collector, and used this interior to present the work of over thirty contemporary artists. In 2006, as part of the Liverpool Biennial, Macuga developed a labyrinthine architectural installation *Sleep of Ulro*. Its expressionism-inspired interior (the inspiration included the 1919 film *The Cabinet of Dr. Caligari*), accommodated works by artists participating in the Biennial. The installation, which became a platform for discussion and a setting for performances, also featured a figurative sculpture of the sleepwalker Cesare (one of the characters of the aforementioned film) resting in a white coffin. In *Objects in Relation, Art Now*, displayed at Tate Britain in 2007, the artist focused on the modernist group Unit One and its founder Paul Nash, presenting an array of surrealistic sculptures made of natural materials.

In 2008 Macuga became the first Polish artist selected (along with three other candidates) to compete for the prestigious Turner Prize, awarded annually to the most eminent young British artists (among the nominees were Mark Leckey, Cathy Wilkes, as well as Bangladesh-born Runa Islam). The Turner Prize, awarded since 1984, honours a British artist under fifty for an outstanding exhibition or other presentation of their work in the twelve months preceding. Goshka Macuga was nominated for the solo show *Objects in Relation, Art Now,* and her contribution to the 5th Berlin Biennale in 2008. In the exhibition of the Turner Prize nominees the artist once again chose to delve into the archives, this time focusing on the output of two pairs of artists working in the 1930s — Paul Nash and Eileen Agar, and Mies van der Rohe and Lilly Reich.

Along with the exhibition *I Am Become Death* at Kunsthalle Basel (2009) the artist began working with more politically conscious projects. The show was structured around a number of themes, including neo-colonialism, the arms race, and militant US policy. The title, *I Am Become Death*, was a quote from J. Robert

I Am Become Death, Kunsthalle Basel, 2009
courtesy of Kunsthalle Basel and Kate MacGarry, London
photo by Serge Hasenböhler © Kunsthalle Basel, 2009

←
Triptych, 2011, material from the conservator's report on the damaged work by Maurizio Cattelan *La Nona Ora* (The Ninth Hour),
photo by Justyna Butyniec-Podlaska

The Bloomberg Commission: Goshka Macuga. The Nature of the Beast, 2009
Whitechapel Gallery, London
courtesy of Whitechapel Gallery and Kate MacGarry, London
photo by Patrick Lears

Oppenheimer (known as the father of the atomic bomb), who, in turn quoted a line from the sacred Hindu scripture *Bhagavad Gita* [The Song of God]. 'Now I am become death, the destroyer of worlds' — was what Oppenheimer allegedly said on seeing the first nuclear test in New Mexico in 1945. The Basel exhibition brought together a number of seemingly disparate works, among them blown-up photographs taken by the German art historian and cultural theorist Aby Warburg during his exploration of the Hopi culture in Arizona in mid-nineteenth century (the most important stage of the scholar's journey across America). Another room featured a video made by the artist in collaboration with the anthropologist Julian Gastelo — an account of Macuga's journey across the US in the tracks of Warburg. Also presented were enlarged snapshots from a Vietnam War veteran's collection bought by the artist on the internet. One of them shows the soldier holding a snake. Macuga saw this as a reference to Warburg and his research on the snake dance practiced by the Indians. While the former can be seen as a symbol of the 'exotic' military intervention of US troops in Vietnam, Warburg, along with his fascination with the Indian civilization, is a reference to the colonization of their culture. Macuga juxtaposed these materials with contemporary events from US history and politics, in particular the economic crisis, and the Iraq and Afghanistan wars. The centrepiece of the Basel show, however, was a series of Minimalist sculptures. The artist reconstructed works conceived by Robert Morris for the exhibition *Participatory Objects*, held at Tate Gallery in 1971 — interactive sculptures which could be experienced physically/bodily by the viewers. Among them was a massive, three metre high, minimalist pedestal, on which the viewers could climb to see the exhibition room from above. Next to this was a rolling hollow cylinder, its movement limited by two rows of sandbags placed on the floor on each side of it, within which the viewers could rock from side to side. Morris's sculptures were developed in a period when newly emergent forms of art brought about new forms of experiencing and exhibition practices, attracting audiences that were still unfamiliar to the innovations (Morris's show was soon closed down on account of injuries suffered by the public). The developments in art came hand in hand with revolutionary changes in almost all domains of life. Macuga linked historical events during the Tate exhibition with other manifestations of activism in the period that led to outbursts of energy, anarchy, and rebellion. In this way, the artist created a conceptual image of oppression and violence and, on the other hand, of a resistance that emerged in art (Morris's objects).

The research for *I Am Become Death* surfaced in subsequent projects: the exhibition *The Nature of the Beast* at Whitechapel Gallery and *Plus Ultra* at the Venice Biennale. Work on *The Nature of the Beast* (2009) began with the artist sifting through the rich gallery archives in search of momentous events in its history. One such event was the presentation of Pablo Picasso's *Guernica* staged in Whitechapel in 1939. Painted in 1937, *Guernica* became an international symbol of protest against the Spanish Civil War, as well as the manipulations and propaganda surrounding it. The historical Whitechapel show was a social event, co-organized by the Communist Party and trade unions, and supported by people from the art world, such as Herbert Read and Roland Penrose, who helped to finalize the loan. It was also an opportunity to voice political views, and to drum up support for the Republican Army. The 1950s saw another attempt at bringing *Guernica* to Whitechapel, but the request was turned down by New York's MoMA (where the work was kept at the time), as the Americans were obvi-

ously unwilling to support Communist sympathies. In her exhibition, Macuga recalls and reframes this story. Instead of Picasso's original piece, the artist displayed a 1955 life-size tapestry of *Guernica*, commissioned by Nelson A. Rockefeller, and later loaned by his family to the United Nations Headquarters in New York. In 2003, the tapestry, covered by a blue curtain, served as the backdrop for Colin Powell's speech in which he made a case for the invasion of Iraq. In Whitechapel, however, it was the blue curtain that served as the backdrop for the tapestry. In addition, the exhibition included the figure of Powell in the form of a Cubist-realist bust cast in bronze. The other room featured video footage documenting the ongoing conflicts in Afghanistan, Iraq, Palestine, and Israel. In addition to this, there was a large conference table, with archival material and documents presented under its glass top. The table was not only part of the exhibition display, the room itself was designed to accommodate panel discussions and could be booked free of charge throughout the year-long project. It was used for debates by over a hundred different groups: from people discussing the G20 summit, and members of the Arts Council England, through university and high schools students who organized seminars and lessons, to young art curators, members of Minority Rights Group International, Stop the War Coalition and Polish DeConstruction, to name just a few. In this way, by evoking the atmosphere of before the Second World War, the exhibition came a full circle: from *Guernica*, and its politicized presentation of 1939, to contemporary armed conflicts, and transformation of the gallery into a space for social and political thinking. The exhibition accommodated not only viewers, but also active debate — transparently, as the meetings were held in full view of the gallery audience.

The Whitechapel project was most likely the first time when Goshka Macuga used the tapestry as an exhibit. But the London show itself soon served as inspiration for the artist's own textile work *On the Nature of the Beast,* made for the *Textile Art and the Social Fabric* exhibition at MuHKA, Antwerp (2009). Made after a number of overlapping photographs, the tapestry depicts a group of visitors to the Whitechapel and Prince William delivering a speech in the gallery space, against the backdrop of the rug from the UN Headquarters. Among the crowd, one can see the artist herself, inconspicuous like one of the shadowy figures in Rembrandt's canvases. The composition, being a photographic manipulation, offers a critical commentary on the London project and its plethora of meetings, which the artist was unable to follow in the end. At the same time, Macuga began taking an interest in the historical tradition of tapestries in European colonial empires, which resulted in developing the textile *Plus Ultra* for the 2009 exhibition *Fare Mondi / Making Worlds* curated by Daniel Birnbaum at the Venice Biennale. The work is also replete with historical references, although in this case we are dealing with the more distant era of Charles V and his imperial supremacy. The motto *plus ultra* [further beyond/boldly onwards], called for transcending the existing boundaries in exploration of land and seas, and claiming new uncharted territories. The tapestry featured a number of symbols and elements combined in the fashion of sixteenth century compositions. Hoisted between and curving around two large columns like a decorative banner, the work included the motto *plus ultra*, and the portraits of smiling leaders of the G-20 Summit. In addition to this, one could see a boat filled with immigrants, a likeness of Charles V with a dollar sign across his face (a reference to the origins of the US dollar which emerged from the Spanish currency used in the colonies), and the mythological Pillars of Hercules which bore the inscription *non plus ultra* [nothing further beyond]. The latter flanked the entrance to the Strait of Gibraltar and where they served as warning to sailors against the perils of the ocean. In this case, drawing on the historical function of tapestries used to glorify the military and political power in the empire and its colonies, Macuga composed a message which is antithetical to that conveyed by her *Guernica*.

The artist once again made use of institutional archives, collections, and history on the occasion of the exhibition *It Broke From Within*, held at Walker Art Center in Minneapolis in 2011. This time Macuga developed a spectacular installation that combined a woven black-and-white photographic tapestry, the minimalist white architecture of the gallery, and works from the institution's collection. The Walker Art Center, founded in 1879 by lumberman T. B. Walker, was officially opened in 1927. 1971 saw the opening of the Center's new wing designed by E. L. Barnes, while another expansion, designed by Herzog & de Meuron, opened in 2005. For the exhibition Macuga reconstructed an unrealized architectural design of a white hall with sunken areas for seating. In these areas, as well as in the open space itself, the artist presented works form the Walker collection by Joseph Beuys, Sherrie Levine, Carl Andre, Marcel Duchamp, and Berenice Abbott. Also in the show was her monumental textile *Lost Forty*. Made after a photomontage, the work depicted various

Deutsches Volk — deutsche Arbeit, 2008
glass, wood, steel, 170 x 450 x 300 cm
Turner Prize 2008
Tate Britain, London
courtesy of Tate and Kate MacGarry, London
photo by Andy Stagg

Plus Ultra, 2009
Fare Mondi / Making Worlds,
53rd Venice Biennale, Corderie dell'Arsenale, Venice
courtesy of Kate MacGarry, London
photo by Andy Stagg

individuals connected with the Center, as well as with Macugas's previous projects, set against the backdrop of a thick forest (the source of T. B. Walker's fortune) which survived logging due to a surveying error. Among the portrayed were T. B. Walker, the artist herself, a Vietnam soldier, Marcel Duchamp, architects, a member of a Tea Party protest, Aby Warburg, and Joseph Beuys. In this way, the tapestry addressed the question of both participation and engagement.

Goshka Macuga's exhibition *Untitled* in Warsaw's Zachęta National Gallery of Art marks the first solo presentation of the artist's work in a public institution in Poland. At the heart of the project is the theme of censorship in Polish art after 1989, and the attacks leveled at artworks, artists, curators, directors, and institutions. The civic initiative Indeks 73, launched in support of the Article 73 of the Polish Constitution — that is the constitutional freedom of artistic creation, academic research, and free access to the cultural goods — has documented over a hundred cases of infringement of the creative freedom guaranteed under that article since the year 1989 (http://www.indeks73.pl).

1989 also marked Macuga's move to London and the coming of a new form of censorship in democratic Poland, which the artist observed from a distance, through media accounts and personal contacts. The most infamous events, including acts of destroying artworks as well as nationalistic and anti-Semitic attacks that were deliberately inflated by the media, took place in the context of exhibitions at Zachęta. Working on the project, Macuga adopted her already typical method of delving into the archives of the hosting institution. As always, the artist draws on documents, exhibition documentation, portfolios of artists whose work was presented in Zachęta, long shelves of binders with press clippings and photographs, as well as guest books, feedback books, emails and letters, including private correspondence addressed to Zachęta. Macuga not only chose to include the bulk of the surviving material on the subject in the exhibition, but also used it as a point of departure for new works (the Zachęta show presents exclusively new works), inspired by the practice of other artists: Tadeusz Kantor, Oscar Bony, and Richard Hamilton.

In contrast to Macuga's past projects, which showcased complex pieces in an intricate network of mutual relations, the works in Zachęta seem to be bound by a clear narrative that encompasses the themes of censorship in the gallery context and beyond.

Among the highlights of the show is a 11.5 x 3.7 metre tapestry especially commissioned in Belgium for the exhibition, and made after a photograph also produced for the occasion. The point of departure for the textile was Macuga's re-enactment, or an own reading, of Tadeusz Kantor's 1967 happening *The Letter*. In the original, a fourteen-metre long canvas letter addressed to Foksal Gallery was delivered by four professional mailmen from the post office in Ordynacka Street to the gallery located at the end of Foksal Street. On delivery, the letter was destroyed by a waiting public. The performance was accompanied by a score in the form of a scripted text that commented on the progress of the mailmen and added to the tension. A similar canvas letter was prepared for Macuga's project, this time, however, it was addressed to Zachęta and adorned with somewhat ludicrous stamps with Lech Wałęsa — the symbol of the 1989 transformation. Seven fake mailmen, in uniforms from the 1990s, transported it to the destination where they were photographed. The letter itself was not destroyed, and serves the role of an exhibit, or a prop. In the overall context of the exhibition, the work embodies the dialogue between the institution and the public that took place in various forms over the last two decades. Its character varied from a friendly rapport to outbursts of extreme anger which can be found in letters to Anda Rottenberg. The correspondence, dating from late 2000 and early 2001, does not concern art, but is filled with anti-Semitic slurs and slander. A series of 33 letters, postcards, and envelopes, is included in the exhibition as archival evidence of the attacks leveled at the then director of Zachęta.

The project also features a series of enlarged photographs of artists, curators, and directors of institutions, who were targeted by a similar critique and attacks. Part of this material is sourced from the Zachęta archive and the photographic documentation of its exhibitions. This section

The Letter, 2011, tapestry
photo by Przemysław Pokrycki/Fundacja .DOC

presents images of Piotr Uklański and curator Adam Szymczyk from the opening of *The Nazis* (2000) — an installation later destroyed by the actor Daniel Olbrychski with the use of a saber; Anda Rottenberg from an award ceremony for the Zachęta staff; Harald Szeemann, curator of the anniversary show *Beware of Exiting Your Dreams: You May Find Yourself in Somebody Else's* (2000/2001) attacked, along with Anda Rottenberg, for displaying Maurizio Cattelan's *La Nona Ora* [*The Ninth Hour*], a sculpture depicting Pope John Paul II felled by a meteor (later destroyed by two Polish MPs); Adam Szymczyk from the press conference accompanying *The Nazis;* Monika Szewczyk, director of the Arsenał Gallery in Białystok who came under heavy criticism for exhibiting the work *I Got a Doggie* in the exhibition *The Dog in Polish Art* (2003); Julita Wójcik from the 2001 performance *Peeling Potatoes*, who was likewise labelled as controversial; last but not least, Dorota Nieznalska, accused of offending religious feelings in 2002 in her work *Passion* from 2001. Macuga subjected the above photographs to a process in which the depicted characters were covered by black screen-printed surfaces. This method of manipulation is reminiscent of attempts at effacing certain individuals labelled as inconvenient or controversial. The photographic series is complemented by the conservator's report on the damaged Maurizio Cattelan's sculpture.

Another exhibition highlight is the monumental (ten meter high) sculpture of a family inspired by 'the live sculpture' *La Familia Obrera* [The Proletarian Family] by Argentine artist Oscar Bony featuring the Rodríguez family sitting on a pedestal for an agreed fee. Bony's piece, first shown at Instituto Di Tella in Buenos Aires as part of the exhibition *Experiencias '68,* used a family to expose the rift between the working and the middle classes. In her own work, Macuga refers only to the form of the live sculpture. Although somewhat ludicrously exaggerated, the piece takes on a new meaning in the local Polish context where right-wing ideologies, proclaiming family and Christian values as fundamental social principles, have been constantly present over the last two decades. It is in the name of those values that the proponents of these ideologies unleashed attacks on art and people from the art scene.

The Zachęta building already witnessed the most dramatic events in its more distant past. It was here, during the opening of the annual exhibition of the Association for the Encouragement of Fine Arts in 1922, that Eligiusz Niewiadomski assassinated the first President of independent Poland, Gabriel Narutowicz. Niewiadomski was a painter, art historian, critic, a high-ranking official in the Ministry of Culture and Art, and a member of the Association for the Encouragement of Fine Arts. At the same time, he was also an ardent supporter and activist of the extreme right. The assassination of Narutowicz in Zachęta, was also an attack on the institution and a violation of its neutral status. Niewiadomski had already criticized Zachęta before in his articles written

It Broke From Within, 2011
Walker Art Center, Minneapolis
photo by Gene Pittman

from a nationalist-Catholic perspective. The acts of censoring and discrediting contemporary art that took place after 1989, were also perpetrated in the name of nationalist and Catholic values.

The echoes of the media frenzy that accompanied some exhibitions can be found in the section featuring lithographs and a fourteen meter long board with a rich selection of press clippings, documents, letters, and emails. Macuga's five lithographs are based on a work by Richard Hamilton from his series *Swingeing London '67* — a collage of newspaper reports of drug scandals involving members of the Rolling Stones. Following Hamilton, Macuga composed five similar collages, each focusing on a different figure or exhibition: from a collection of generally critical press reviews that either directly attacked or made a scandal of Piotr Uklański and his exhibition *The Nazis*, through the cases of Dorota Nieznalska, Maurizio Cattelan's sculpture *La Nona Ora*, Katarzyna Kozyra and her works *Blood Ties*, *Olympia*, and *Men's Bathhouse*, to the exhibition *The Dog in Polish Art*. The flood of lurid headlines in the lithographs (e.g. 'Lady with a Phallus', 'Kozyra's Balls', 'Dick-art', 'Penis Arrested', 'Barking Aggression'), along with material displayed on the board, hints at why the name of Macuga's exhibition is *Untitled*.

Goshka Macuga's exhibition in Zachęta offers a point of departure for revisiting the theme of censorship in Polish art, and a new reading of both facts and artifacts. Its public reception will be monitored, among others with the use of feedback books that will be made available to the visitors. We will observe the exhibition 'at work' . . . In addition, the fact that we have recently celebrated the twentieth anniversary of the abolishing of censorship in Poland (the act which officially lifted censorship was passed on April 1, 1990), offers a welcome opportunity for a discussion on the freedom of speech in the context of recent history. We thus have a unique chance to identify the circumstances under which the artistic freedom is infringed, map the scale of the phenomenon in post-1989 Poland, and to critically reflect on its future.

Text by Maria Brewińska are licensed under a CC-BY-SA 3.0 Polska licence. Details of the licence are available on the site: http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/

Anti-Collage (Julita Wójcik), 2011, serigraph on photograph, photo by Anna Pietrzak-Bartos

Anti-Collage (Anda Rottenberg), 2011, serigraph on photograph, photo by Anna Pietrzak-Bartos

Anti-Collage (Piotr Uklański and Adam Szymczyk), 2011, serigraph on photograph, photo by Anna Pietrzak-Bartos

Anti-Collage (Harald Szeemann), 2011, serigraph on photograph, photo by Anna Pietrzak-Bartos

Skandal wirtualny

Media rozpętały burzę wokół rzeźby Papieża przyniesionego głazem, nie zobaczyły Wystawę Jubileuszową w warszawskiej Zachęcie

Nadciąga inkwizycja

Gomułka ponowoczesności

Przyjaciele Andy Rottenberg i ich „nowy socrealizm"

CEZARY MICHALSKI

Rottenberg, Tomczak i...

BRONISŁAW WILDSTEIN

Rottenberg zrezygnowała z kierowania Zachętą

Anda Rottenberg złożyła dymisję ze stanowiska dyrektora Galerii Zachęta.

Oświadczenie polskiego PEN Clubu

Zarząd Polskiego PEN Clubu w liście otwartym pisze: „Gloria szyje się ostatnio wielu na Galerię Zachęta, tupocupołowem artystyczno-wykrzykom pada Tomczak. W tym kontekście 50. parlamentarzystów domagają się pana pana z Łazienek przyszłości Zachęty. Rodzi pewien niepokój, gdy głosy te idą łącznie z podstawowym wtedy antywolnościowym podziałem polskiego".

Pani Rottenberg mówimy „nie"

W obronie Andy Rottenberg

Polsko, Ciebie błyskotkami łudzą

ZDJĘCIE MIESIĄCA

wybrał Michał Sadowski „Rzeczpospolita"

Meteoryt w rękach posłów

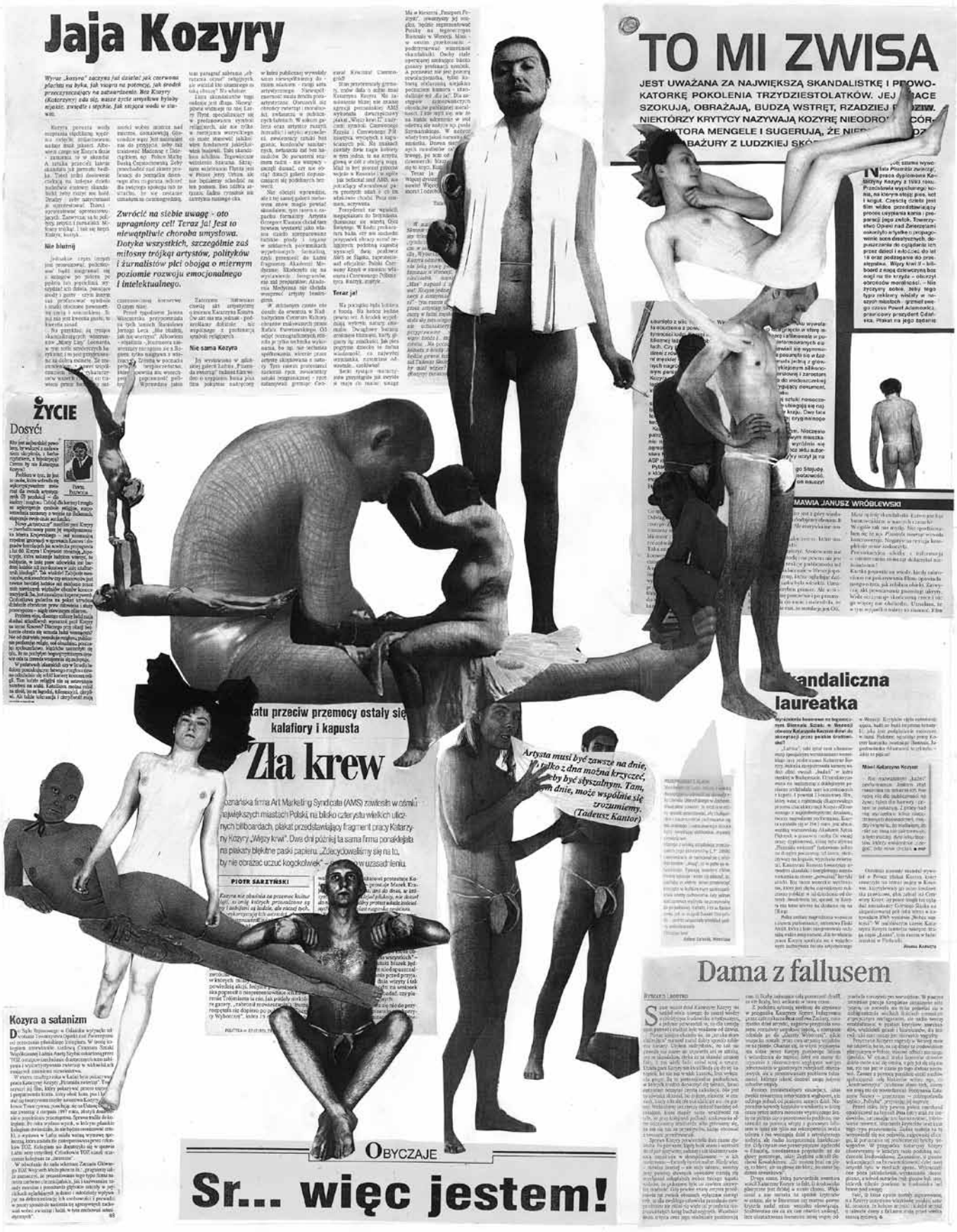
WARSZAWA. Zachęta Tomczaka: stad do Izraela

Nadzór

Kara za obronę Ojca Świętego

Meteor in the Hands of the MPs, 2011, litograph

I'm a Rebel, 2011, litograph



Bad Blood, 2011, litograph

Proces gdańskiej artystki

Kto to napisał?

„Rozpieprzymy każdą wystawę w Trójmieście a każdego artystę powiesimy. Zajrzyjcie na naszą stronę www.mwpomorze.w.pl. A sprać nas nie jest tak łatwo". Czy autorem tych obelg jest radny Grzegorz Sielatycki?

Pod listem tej treści opublikowanym w portalu internetowym Trójmiasto.pl widnieje podpis i adres autora - radnego miasta Gdańska, **Grzegorza Sielatyckiego** z Ligi Polskich Rodzin. Internetowa epistoła odnosi się do **Doroty Nieznalskiej**, gdańskiej artystki oskarżonej w procesie „o obrazę uczuć religijnych". Ten oraz inny obelżywy list przeczytał świadczącemu na wczorajszej rozprawie Sielatyckiemu obrońca artystki, mecenas **Wojciech Cieślak**. Dba trafiły na stronę portalu 22 stycznia zeszłego roku. **Adwokat chciał wiedzieć, czy radny rzeczywiście je napisał. Sielatycki zaprzeczył. Przyznał jednak, że adres jego skrzynki internetowej jest identyczny - sielek1@wp.pl.**

W tym samym portalu opublikowałem oświadczenie, że to nie były moje wypowiedzi - dodał Sielatycki.

Rzeczywiście, 8 miesięcy później radny, członek Stowarzyszenia Młodzież Wszechpolska, wcześniej dyrektor biura gdańskiej postanki LPR, **Gertrudy Szumskiej**, zdementował autorstwo.

Wcześniej, jeden ze zwolenników LPR sprowokował incydenty na sali rozpraw. Przyniósł biało-czerwoną flagę zatknętą na drzewcu. Sędzia **Tomasz Zieliński** polecił mu ją schować. Mężczyzna opierał się i dyskutował. Sędzia stracił cierpliwość i nakazał mu opuścić salę.

Niesławnym bohaterem incydentu na mniejszą skalę był wicemarszałek województwa pomorskiego, Janek Głowacz (niegdyś LPR). On również świadczył przeciwko Nieznalskiej. Po złożeniu zeznań usiadł obok radnego Sielatyckiego, co jakiś czas uśmiechał się pod nosem i głośno komentował zeznania świadków obrony. Sędzia Zieliński znowu stracił cierpliwość. Zagroził Głowaczowi wydaleniem go z sali i groźba odniosła skutek.

Ważnym świadkiem, który pojawił się wczoraj przed sądem był prof. **Jerzy Krechowicz**, były rektor Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. To właśnie w czasie jego kadencji doszło do skandalu z pracą D. Nieznalskiej (przypomnijmy: instalacje „Pasja" wystawiono na przełomie 2000/2002 w galerii „Wyspa", dziedzictwiącej pomieszczenia od ASP. Jednym z elementów pracy był krzyż z umieszczonym na nim zdjęciem męskich genitaliów. W aurze nieporozumień akademia wymówiła dzierżawę galerii).

- Mamy do czynienia z faktami medialnymi a nie rzeczywistymi - mówił profesor. **- Mówimy o czymś, co niewielu ludzi widziało. Z pracy Nieznalskiej wyjęto jeden element i rozniesiono na cały kraj.**

Zapytany o osobiste wrażenia po obejrzeniu „Pasji" prof. Krechowicz odparł, że „nie maje one najmniejszego znaczenia". - Ale jeśli mam o tym mówić, to były mieszane, ale były związane wyłącznie ze sztuką. Mogę pani Nieznalskiej zarzucić na przykład brak dramatyzmu, ale obraza uczuć religijnych nigdy nie przyszłaby mi do głowy.

PRAWO • Sztuka przegrała

Zadupie

Kiedyś skandale artystyczne podnosiły temperaturę intelektualną. Dziś ją obniżają - coraz częściej do zera absolutnego. Czy prowokacja, ten wspaniały wehikuł promocji sztuki, odchodzi w niebyt?

Co zrobić z tą wolnością?

LEWY PROSTY

Odczepcie się od sztuki

PO RAZ KOLEJNY sfera działalności artystycznej stała się w Polsce przedmiotem działań prokuratorskich, wymagających. Będzie sprawdzane doniesienie, czy spektakl sosnowieckiego teatru „Buka off" zawierał treści pornograficzne. Swoją drogą ten, kto złożył owo doniesienie, powinien zastanowić się nad sobą i sprawdzić, czy nie jest nadmiernie pobudliwy, bo jako żywo w spektaklu, o którym mowa, nie ma nic grama pornografii, przeciwnie, są tam treści będące niczej zaprzeczeniem pornografii.

Najbardziej niepokojące jest jednak to, że w ogóle dochodzi w Polsce, i to coraz częściej, do ingerencji państwowej i politycznej w dziedzinie artystyczną. Głośna sprawa Doroty Nieznalskiej stosunej na jeden z aktów swojej twórczości, zapisany wobec dyrektorki warszawskiej Zachęty Andy Rottenberg, czy – ostatnio – gorliczowe próby zdejmowania z afisza przedstawienia o Janku Placinto przez jakąś nikołaewskiej dla wszystkiego, co w sztuce wykracza poza konwencjonalny styl a la PRL i LPR. Wypadki te, oczywiste, że tak jak dzieło do protestów przeciw łamaniu wolności sprzeciwiłem, tak również kolesie kultury, w tym tak chętnie zabierające głos w okresie PRL autorytety środowiskowe, ujmą się za wolnością kultury i sztuki, które wydaje się być coraz bardziej zagrożona.

● KRZYSZTOF LUBCZYŃSKI

OD JA WIEŻE

Nie przyszli na swoją manifestację

RAFAŁ ROGOWSKI

ROZMOWA Z Zofią Wysocką

Zieloni idą na Dorotę

Dzień Wolności Wypowiedzi

Zielony protest

Gdańsk. Omal nie rozszarpano Nieznalskiej

CYRK W SĄDZIE

Chujart

O wolność słowa

Jak płachta na byka

WYSTAWA NIE JEST PRZEZNACZONA DLA CZŁONKÓW I SYMPATYKÓW LIGI POLSKICH RODZIN

Liga kontra artyści

Gdańsk. Sędzia Kradziecki zapędził Dorotę Nieznalską w kozi róg

Nieprzypadkowy krzyż

Przed gmachem sądu ostrzali się wzajemną przeciwnicy (po lewej) i zwolennicy (po prawej) Doroty Nieznalskiej.

ATAK MOHEROWYCH BERETÓW

Starsze panie wyciągają krucyfiksy jak rewolwery. Machają różańcami. Co rusz zdenerwowany sędzia każe im opuszczać salę

SEBASTIAN LUPAK

Penis aresztowany

Z „Pasją"

The Attack of Mohair Berets, 2011, litograph

ΔS>0

Goshka Macuga in conversation with Jan Słoniewski

Jan Słoniewski: **James S. Ackerman wrote that specialization leads to limitations, and if the task of the critic is to formulate value judgments on works of art, and the task of the historian is to understand the art of the past, then neither of them can fulfill their task properly without working in both fields. Ackerman claims that dry history and flowery criticism are the price paid for the excessive division of labor. Your practice challenges the clear-cut divisions defining the profession of the curator, artist, historian . . .**

Goshka Macuga: It seems to me that we have been witnessing the development of the profession of curator for at least a decade now. In the UK departments offering such training appeared on a mass scale. Curators play an increasing role, and often enjoy the status of celebrities, people who are sought after and appear everywhere. They get a lot of exposure in the media. I think that the definition of both artistic and curatorial practice holds so much freedom and creativity in itself that drawing a clear line between them would be quite artificial. While working on *Sleep of Ulro* I acted as artist, curator, and even architect, trying to create a scenario framing the material. I collaborated with other artists, and commissioned works from them which were to be presented in the context of my own. I was trying to challenge the traditional understanding of the concept of authorship. This was to be an ideal museum, created by me from scratch. I was the one who negotiated the works from other institutions, and I had the final say about their choice and interpretative context. In a way, I also became a critic, making judgments about what's 'good' and what's 'bad'. It seems to me that such a decision can be made by anyone, there is no objective beauty. This is where Duchamp comes in along with his concept of nominating something as a work of art.

For some time now the practice of a number of artists has been characterized by a phenomenon Dieter Roelstraete has termed the 'historiographic turn'. This approach to the past as a material is symptomatic for artists engaged in historical reckoning in post-Communist states. Do you think that your background has somehow determined the choice of material you are working in?

Indeed, the actual medium I'm working in is history. I'm from a generation which saw it as something really important. We were shaped by it, but we also discovered that we can't rely on the official historical record. Now, memory of the past is seen by most as worthless. By changing the narrative of certain events, manipulating the factual material, I write history anew. It's like negotiating facts. One way or the other, I guess it's a popular tendency for people to recall things from long ago and not to remember positive things that happened, say, last year. The past becomes blurred, we can only reach for its essence in the period of our youthful optimism.

In spite of the fact that you often give up the traditional tools of a painter or sculptor for the sake of means of mass communication, material plays an extremely important role in your work, you gravitate towards traditional crafts: making tapestries, sculpture, ceramics . . .

That's also in reference to the past, a nostalgia towards the materials, the traditional crafts. Of course, it's not about mastering the profession, I don't want to be a master weaver, sculptor, or ceramist. Using various media in such a way leaves a lot of room for mistakes in the making. While mistakes can hold value in themselves. I find some media particularly attractive for the meaning they convey, like the tapestries which have a strong historical function that I'm trying to invoke.

The Emperor Charles V, to whose motto *plus ultra* you referred in the tapestry presented in Venice's Arsenal in 2009, used this medium as a political banner (tapestries could be sent to the most distant reaches of his vast empire). Nelson A. Rockefeller, a philanthropist and art enthusiast, used this property of tapestries to make Picasso's work known to a wide public. Apart from buying *Guernica* in 1955 (which you used in Whitechapel), he commissioned a number of tapestries with Picasso's paintings from Atelier Dürrbach, which were later presented in his house in Albany and loaned to various institutions. I have the impression that your approach to art is similar: with a focus on egalitarianism, accessibility, as well as involving the viewer in the creative process, as in *Picture Room* . . .

In the project I made for Gasworks, the exhibition had a number of layers which had to be opened up, but I didn't want the public to do it themselves — this would run the risk of destroying the works. So, again, you can see that we're faced with the responsibility of the curator. The opening was done by hired gallery guards, who were in fact the first interpreters of my work. The guards would often do this ineptly, and they would communicate a false message. This was of value in itself, because it demonstrated their own interpretation of my work. In spite of the fact that I make installations which are open to the public; of which, in a sense, the public can become part, it seems to me that art isn't for free. The idea of an artist who allows others 'into' his or her work, who allows viewers to become co-authors, is very interesting, but it seems to me that art should be only presented to people who are prepared for it. Of course, in a time when art is widely available through digital media, this call sounds quite utopian. But as far as physical contact with artworks is concerned, it should be reserved for a narrow audience. Being at the Gwangju Biennale in South Korea, I saw factory workers from across the country transported there in buses, along with their families, to perk up the number of visitors. I think they had a rather vague idea about art. The thing that immediately jumped into my mind were the official celebrations in the People's Republic of Poland. The availability of art is only a value when the public is properly introduced to it. This is one of the themes of the exhibition in Zachęta.

In your practice, you often appropriate others' works for your own needs. You also quote artists who did the same thing, like Sherrie Levine. This is how you create what could be called *mise en abîme*. In the Zachęta exhibition, the gallery's Matejko Room will feature *Polish Family*, inspired by Oscar Bony's 'live sculpture' *La Familia Obrera* [The Proletarian Family] from 1968. You also re-enacted Kantor's happening *The Letter* from 1967, in order to create a tapestry. The distinction between the subject and the object of your quotes seems to get blurred . . .

I'm very much interested in the notion of authorship. Speaking of Sherrie Levine, one needs to remember Duchamp and the idea of transubstantiation. He was the one who spoke about the relationship between the artist and the viewer. An object becomes an artistic object when this relationship is shaped competently. In the exhibition in Zachęta, I'd like to use the voice of viewers and present materials which are not part of the fiction created by me. I'm drawing on documents coming from the outside — from the space of viewers. Everything I found in Zachęta's records seemed extremely valuable. The words of critique levelled at art are a form of negotiating its content, but also of negotiating language. The political transformation brought freedom of speech which was avidly used by many artists. Thus, those who protest against their statements, must assume that some ideal concept of language of art exists. Unfortunately, they aren't making it clear as to what that should be, or exactly what their point is. Thinking about what actions to quote, to make my statement best correspond with the rather simple and common language used by the authors of texts I encountered, I came to the conclusion that the only choices were pop art and conceptual art. I eventually decided to refer to the tradition of conceptual art.

To both its European variety as well as the more brutal South-American one . . . For the much-discussed exhibition *Experiencias '68*, at Instituto Di Tella in Buenos Aires, Bony hired real people, representatives of the working class, and sat them on a pedestal with a note: Sitting idly with his wife and son, Luis Ricardo Rodríguez, earns twice his daily wage. Bony wanted to highlight the class disparity between the hired, seemingly elevated family, and the gallery public. For what reason did you choose to refer to this 'delegated' performance?

A lot of remarks which I read in the Zachęta guest book concerned whether taxpayers' money was being appropriately spent by the state cultural institutions, which is why I think that Bony's performance fits this situation very well. Bony was trying to confront social reality, the problem of unemployment, with the issue of spending on art, and our control over it, or lack of it. In a sense, a family is also symbolic as a social unit. This is where the educational aspect comes in, which should be a part of all artistic practice. Should art be moral? And to what extent the artist bears the burden of educating the society, the youth and the children?

The neo-liberal reality we live in also has an impact on relationships between closest relatives. The postmodern nuclear family dominated by external relations, where everyone acts on their own, where there is no cooperation or discussion, it's not the family which Bony and you place on the pedestal. In Whitechapel Gallery you installed a round conference table resembling the one used in the United Nations Headquarters in New York. Throughout the whole year, the space could be rented for meetings, conferences, and lectures. The gallery hosted supporters of 'Green Theology', groups of university students, as well as foundations and art collectives of various kinds. The discussions could be observed by the gallery guests. The aim, in this case, was not so much to make the debates (which are usually held behind closed doors) public, but rather to present various methods and levels of generating a discourse. The exhibition in Zachęta is not the first show in which you draw on the attacks on art as a form of argumentation. For example, at the Walker Art Center, you referred to the project *Building Minnesota* by Hock E Aye Vi Edgar Heap of Birds, which came under heavy criticism from the local residents of the Twin Cities. *Experiencias '68*, which we mentioned before, ended up with the police taking down Roberto Plata's installation . . .

Kantor's happening, to which I refer in Zachęta, consisted in literally sending an object, the letter, down the streets of Warsaw, from the post office at Ordynacka Street to Foksal Gallery, where it was destroyed by the waiting public. I'm not sure if the ending was intended by the artist, but this is actually not important here. What I meant was to refer to the act of violence towards a work of art. The destruction of Uklański or Cattelan's works was an extremely active reaction to art, however, such acts don't contribute to intellectual exchange. A discussion will never be constructive if one of the parties does not possess adequate knowledge. In the UK, media interest in art probably began with the YBAs. From that time, all artistic actions, and the controversial and 'media' ones in particular, were covered by the press and television. The Turner Prize competition, for example, had live coverage which focused mostly on scandals accompanying the event. It seems to me that we're dealing with a similar situation in Poland, where, since 1989, people's attention is being drawn to the wrong things. Rather than trying to inform people about the artist's intentions, the media are preoccupied with fanning the flames of scandal, reproducing and reinforcing usually the wrong interpretations, formulated from the perspective of an unprepared public. I think that there's still just a handful of people who know the intentions of Uklański or Cattelan. But everyone seems to remember what happened in Zachęta and to have negative associations about it — which is exactly what happened with the aura of the works of those artists. The way I see it, the debate which is much needed should address the possibility of an alliance between the artists and the media. I mean a possibility of explaining art to people and avoiding misinterpretations . . .

Tony Shafrazi said in 1980 that his act of protest against the fact that William Calley was pardoned[1], was meant to separate the work of art from history and offer it a new life. Shafrazi claimed that his act was an active participation in the creation of *Guernica*. Do you see acts of vandalism directed at the work of Cattelan and Uklański in a similar way?

When an action is motivated by the will to destroy something, it can lead to anarchy. Such a constructive and destructive approach to the history of art, or history in general, is quite complicated. Looking at the actions of the Polish MPs who destroyed artists' works, we can see them as a form of a happening, an artistic action. I'm not sure if their intervention in the work was meant to contribute to its meaning. But I also can't dismiss such an option. I wouldn't want to place art in a confined circle. I think that everyone can become engaged in the debate around it. The important thing is keep the discourse on a certain level. This is where we reach an important function which the cultural institutions should serve. I recently talked with a person in Poland who told me how he walked in and out of a gallery with the same feeling of emptiness in his head — there was nothing attractive. I think that this is a failure for the institution. There are things which people don't understand in exhibitions but still they leave the gallery excited, they want to learn something and know more. The relationship between art and the public becomes tangible. The exhibition has a certain added value. Value judgments on art in this case seem to be of minor importance. And while a provocation is important, it should not be used as an end in itself.

Your works are always closely related to the space in which they are presented, drawing on its history. Eligiusz Niewiadomski[2] is a figure who is immediately associated with Zachęta . . .

The murder of Narutowicz has an undeniable influence on the power of this place. I wanted to refer to it as a form of protest, to demonstrate the means used to present one's arguments. I draw on the material from Zachęta's archive which documents the history of changing reactions to Polish art since 1989. It's quite interesting, as this was also the point at which I left Poland. So I'm working on history I didn't know before. But I'm not following the Polish political scene, I know neither about the attitude of society towards the Kaczyński brothers, nor about the particular MPs who attacked the artists. I take into account the fact that this can be used against me. I also didn't work here in the field of art when the possibility of free expression emerged. I know artists from my generation who worked in Poland throughout that period, and I was very much interested in ways of addressing certain problems and history that we share to some extent. The cases of censorship in art, not only in Zachęta but across the whole of Poland, are widely known. But nobody has attempted to bring them all together. As for myself, I'll be only quoting a few cases, addressing all of them would be simply impossible.

1 In 1974 Shafrazi spray-painted Picasso's painting *Guernica*, which hung in the Museum of Modern Art, with the words 'KILL LIES ALL', protesting against President Nixon's pardon of war criminal William Calley, an accomplice in the My Lai massacre in Vietnam.

2 Eligiusz Niewiadomski was a Polish painter and art critic and a member of the right-wing National Democratic Party. In 1922, during an exhibition opening in Zachęta, Niewiadomski assassinated Gabriel Narutowicz, the first president of the Second Polish Republic.

Goshka Macuga

Born 1967 in Warsaw
Lives and works in London

Goshka Macuga is represented by Kate MacGarry (London), Galerie Rüdiger Schöttle (Munich) and Andrew Kreps Gallery (New York).

SELECTED SOLO EXHIBITIONS

2011
It Broke From Within, Walker Art Center, Minneapolis
Untitled, Zachęta National Gallery of Art, Warsaw

2010
Galerie Rüdiger Schöttle, Munich
Newspeak: British Art Now, The State Hermitage Museum, St. Petersburg

2009
The Bloomberg Commission: Goshka Macuga. The Nature of the Beast
Whitechapel, London
I Am Become Death, Kunsthalle Basel
All that Is Solid Melts into Air, Mechelen, Belgium

2008
Gottesegen, Galerie Rüdiger Schöttle, Munich

2007
Objects in Relation, Art Now, Tate Britain, London
What's in a Name?, Andrew Kreps Gallery, New York

2006
Mula sem Cabeça (Headless Mule), How to Live Together, 27th São Paulo Biennial, São Paulo
Sleep of Ulro, The Furnace Commission, A Foundation, Liverpool

2005
Kate MacGarry, London

2003
Kabinett der Abstrakten, Bloomberg SPACE, London
Picture Room, Gasworks Gallery, London

2002
Friendship of the Peoples (with Declan Clarke), Project Arts Centre, Dublin
Untitled, Foksal Gallery Foundation, Warsaw
Homeless Furniture, Transmission Gallery, Glasgow

2000
Cave, Kunstakuten, Stockholm

1999
Cave, Sali Gia, London

SELECTED GROUP EXHIBITIONS

2010
Newspeak: British Art Now Part One, Saatchi Gallery, London
Tutto e' connesso: ricerche e approfondimenti nell'arte dell'ultimo decennio attraverso la collezione, Castello di Rivoli, Turin
Star City. The Future Under Communism, Nottingham Contemporary

2009
The Dark Monarch: Magic and Modernity in British Art, Tate St. Ives
Textile Art and the Social Fabric, MuHKA Museum of Contemporary Art, Antwerp
Fare Mondi / Making Worlds, 53rd Venice Biennale, Corderie dell'Arsenale, Venice

2008
Turner Prize 2008, Tate Britain, London
The Great Transformation: Art and Tactical Magic, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt; travelling to MARCO Museo de Arte Contemporanea de Vigo, Spain
5th Berlin Biennial for Contemporary Art, Neue Nationalgalerie, Berlin
Martian Museum of Terrestrial Art, Barbican Art Gallery, London
Santhal Family: Positions around an Indian Sculpture, MuHKA Museum of Contemporary Art, Antwerp

2006
How to Live Together, 27th São Paulo Biennial, São Paulo
Moving in Architecture, Camden Arts Centre and Curzon Cinema Soho, London
Mathilda Is Calling, Institut Mathildenhöhe, Darmstadt

2005
Communism, Project Arts Centre, Dublin
The British Art Show 6, Baltic, Gateshead & touring the UK
Go Between, Amt der Landeshauptstadt Kultur, Bregenzer Kunstverein, Bregenz, Austria

2004
Autumn Catalog Leather Fringes, Kunsthalle Basel
Perfectly Placed, South London Gallery, London

2003
The Straight or Crooked Way, Royal College of Art, London
CHOCKERFUKINGBLOCKED, Jeffrey Charles Gallery, London

2002
To the Glory of God: New Religious Art, Liverpool Biennial, Liverpool
London Underground, Taipei Fine Art Museum, Taipei, Taiwan
Pause, Conception, 4th Gwangju Biennale, South Korea
The Haunted House of Art, Outline Gallery, Amsterdam

2001
Zawody malarskie, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała
Woof Woof. Becoming Animal, Austrian Cultural Forum, London
Skuggspel, Tullkammaren, Umeå, Sweden
Free Wahlen / Uptight Out of Control 3, Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden, Germany

1999
The Mountain and the Valley, Cubitt Gallery, London

SELECTED BIBLIOGRAPHY

Press

2010
'Art Propaganda and Politics: Goshka Macuga, Didem Yaziki'. *Res Magazine*, March, pp. 130–33

2009
Scharrer, Eva. 'Goshka Macuga: Kunsthalle Basel'. *Modern Painters*, May, p. 70
Searle, Adrian. 'Whitechapel Gallery Reopens with Picasso and Anthrax'. *The Guardian*, March 31
Glover, Michael. 'Goshka Macuga at the Whitechapel Gallery'. *The Times*, March 30, p. 9
Watson, Grant. 'Friendship of the Peoples: On the Work of Goshka Macuga'. *Afterall*, Spring, pp. 64–70
'Knowing This . . . Goshka Macuga in Conversation with Monika Szewczyk about Projects in Progress'. *Afterall*, Spring, pp. 72–80
Herbert, Martin. 'Essay: The New Modernism, Sifting Defunct Modernity in Search of Something Useful'. *Tate Etc*, Spring, pp. 62–66
Krell, Cynthia. 'Goshka Macuga Kunsthalle Basel'. *Flash Art*. March–April
Szewczyk, Monika, and Watson, Grant. 'Friendship of the Peoples: On the Work of Goshka Macuga'. *Afterall*, 20

2008
Sumpter, Helen. 'Turner Prize 2008'. *Time Out*, October 9–15, p. 49
'Goshka Macuga'. *The Times*, October 1, p. 3
Coulson, Amanda. 'The Great Transformation'. *Frieze*, October, p. 137

2007
Griffin, Jonathan. 'Goshka Macuga'. *Frieze*, July
Evans, Jonathan. 'Putting Relations in Perspective'. *The Independent*, June 30
Sherwin, Skye. 'Goshka Macuga: The New Museum'. *Art Review*, April 7, pp. 62–65
Farquharson, Alex. 'Looking Back: Emerging Artists'. *Frieze*, January–February 7, p. 136
Pradalier, Armelle. 'Goshka Macuga'. *Flash Art*, May–June, p. 133
Sherwin, Skye. 'Goshka Macuga. The New Museum: Constructing Cultural Identity'. *Art Review*, May
Wilson, Michael. 'Goshka Macuga'. *Artforum*, April, pp. 158–259

2006
Griffin, Jonathan. 'Focus: Goshka Macuga'. *Frieze*, June, p. 236
Mulholland, Neil. 'British Art Show 6'. *Flash Art*, January–February, p. 100
Hunt, Andrew, and Mulholland, Neil. 'British Art (Does It) Show?'. *Frieze*, January–February, pp. 132–37

2005
'Goshka Macuga'. *The Guardian Guide*, March 5–11, p. 37
O'Neill, Paul. 'I Am a Curator'. *Art Monthly*, April
Suchin, Peter. 'Goshka Macuga'. *Frieze*, issue 92, June–August, pp. 168–69

2004
Craddock, Sacha. 'Goshka Macuga'. *Contemporary*, no. 64
O'Neill, Paul. 'I Am a Curator'. *Art Monthly*, April

2003
Triming, Lee. 'Goshka Macuga at Gasworks'. *Flash Art*, March–April
O'Reilly, Sally. 'Goshka Macuga and Declan Clarke'. *Frieze*, issue 75, May
Bronstein, Pablo. 'Goshka Macuga, Gasworks'. *Untitled*, no. 30, Summer

2002
Skirgajłło-Krajewska, Paulina. 'Goshka kontra biały sześcian'. *Circa*, vol. 102, Winter
'Goshka Macuga and Nick Evans at Transmission'. *Sorcha Dallas Make*, issue 92

2001
'Malarstwo w nowym wieku'. *Trybuna Śląska*, November 17–18
Woliński, Michał. 'Goshka Macuga. Artystka, która może'. *Fluid*, no. 10

2000
Brown, Neal. 'London Biennale'. *The Independent*, May 14
Andersson, Fred. 'Konst'. *Svenska Dagbladet*, October 28

Books and catalogues

2010
Contemporary Eastern European Art. London: Black Dog Publishing
Creamier — Contemporary Art in Culture. London: Phaidon
Goshka Macuga: The Nature of The Beast. London: Whitechapel Gallery

2009
Fare Mondi / Making Worlds. 53rd Venice Biennale. Marsilio Editori, Italy
The Dark Monarch: Magic and Modernity in British Art. London: Tate
Vitamin 3-D: New Perspectives in Sculpture and Installation. London: Phaidon Press

2008
Goshka Macuga: Gottessegen. Munich: Galerie Rüdiger Schöttle
When Things Cast No Shadow. 5th Berlin Biennial for Contemporary Art. Berlin: JRP/Ringier

2007
Goshka Macuga. Sleep of Ulro. Liverpool: A Foundation; London: Kate MacGarry; Rotterdam: Veenman Publishers

2006
Mathilda Is Calling. Institut Mathildenhöhe, Darmstadt. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz
Lewinson, Jeremy. *Art in the Age of Anxiety. 16th Biella Prize for Engraving 2006*. Milan: Skira, pp. 34–35, 150–51
Morton, Tom. *Frieze Yearbook 2005–6*. London: Frieze Art Fair

Academic Session
The Future of Censorship

17–18 February 2012 (Friday–Saturday)

The session seeks to explore the mechanisms of censorship in art over the course of the last two decades. It will be divided in two parts. The first part will address issues from the field of theory of censorship, its legal and institutional determinants, counter-censorship efforts undertaken by social activists and journalists, as well as censorship strategies in the history and theory of recent art. The second part will seek to explore and understand selected examples of censorship, and will bring together both artists and art theorists. The papers and materials produced in the course of the session will be published in the catalogue accompanying the exhibition.

The session is organized by
Ewa Majewska, PhD (Culture Institute, Jagiellonian University) and Maria Brewińska and Stanisław Welbel (Zachęta National Gallery of Art).

see more about the session at **www.zacheta.art.pl**

Screenings
Film Tuesdays — *Censored!*

10 January 2012 (Tuesday) 6 pm
Wielka ucieczka cenzora [The Censor's Great Escape], dir. Grzegorz Braun, Poland, 1999, 56 min.
The history of Tomasz Strzyżewski, a censor who led to the publishing of the *The Black Book of Polish Censorship*.

17 January 2012 (Tuesday) 6 pm
Damned in the USA, dir. Paul Yule, UK, 1993, 68 min.
in English
A look at Donald Wildmon and the American Family Association's push for increased censorship of film, the arts, and music in the US.

24 January 2012 (Tuesday) 6 pm
The War You Don't See, dir. John Pilger, Alan Lowery, UK, 2010, 97 min.
in English
A documentary which challenges the media for the role they played in the Iraq, Afghanistan, and Israel-Palestine conflicts.

31 January 2012 (Tuesday) 6 pm
The Trap: What Happened to Our Dream of Freedom, dir. Adam Curtis, UK, 2007, 180 min. (BBC documentary series, 3 episodes)
in English
In this series of three one-hour programs the English filmmaker Adam Curtis explores the idea and definition of freedom.

All screenings take place in the multimedia room
(entrance from Burschego Street)
free entrance

guided tours and workshops for children, youth and families
more details at **www.zacheta.art.pl**

ZACHĘTA

Zachęta Narodowa Galeria Sztuki
pl. Małachowskiego 3
00-916 Warszawa
director: Hanna Wróblewska

Goshka Macuga
untitled
3 December 2011 – 19 February 2012

CURATOR
Maria Brewińska
COOPERATION
Katarzyna Kołodziej
EDUCATIONAL PROGRAMME
Stanisław Welbel and team
EXECUTION
Anna Muszyńska and team

folder
EDITED BY
Maria Brewińska
GRAPHIC DESIGN AND LAYOUT
Grzegorz Laszuk
EDITING
Małgorzata Jurkiewicz
COOPERATION
Jolanta Pieńkos
TRANSLATION
Krzysztof Kościuczuk
TECHNICAL SUPERVISOR
Dorota Karaszewska
PRINTED BY
ARW A. Grzegorczyk, Stare Babice

ISBN 978-83-60713-59-4

© Zachęta Narodowa Galeria Sztuki,
Warszawa 2011

The exhibition supported by the Ministry of Culture and National Heritage of the Republic of Poland

Ministry of Culture and National Heritage

sponsor of the exhibition
OKI

sponsors of the gallery
PERI LIDEX NETIA

sponsors of the opening reception
DeLonghi KENWOOD A. Blikle

media patronage
gazeta TOK FM The Warsaw Voice STOLICA
Art&Business artinfo.pl MALEMEN

Triptych, 2011, material from the conservator's report on the damaged work by Maurizio Cattelan *La Nona Ora* (The Ninth Hour), photo by Justyna Butyniec-Podlaska