

Goshka Macuga

bez tytułu

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





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. Ekspozuje 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, zapraszając 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 eks-

presjonizmem (filmem *Gabinet doktora Caligari* z 1919), w której wystawiali artyści biennale. Instalacja stała się platformą do dyskusji, przestrzenią dla performansów. 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 surrealistyczne 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 artyście (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 dotyczących 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



stają 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 kolonizacji 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-cieleśne 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 pobijać. 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 zastąpiono 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 roz-

maite 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 przestrógę 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-białą 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. Barnesę, 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 Staggs

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



żołnierz z Wietnamu, Marcel Duchamp, architektki, 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. Powstała 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 antysemitycznych 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 przepelniony skrajną wrogością, co obrazują listy pisane na przełomie 2000/2001 do Andy Rottenberg, nieodnoszące się do sztuki, ale antysemityczne 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 Ukłańskiego i kuratora Adama Szymczyka z otwarcia *Nazistów*

List, 2011, gobelin,

fol. 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 Anią Rottenberg za pokaz rzeźby *La nona ora* Maurizio Cattelana (przedstawiła 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. Dopelnieniem 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 różdżki 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 Zachęte 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.



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 Ukleńskiego 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.

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



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 raporty burzą wokół rzekomych przysięg i przysięgi, a nie o tym, jak wyglądał ten proces. Wirtualny skandal, który nie ma nic wspólnego z rzeczywistością.

Różnica między tym, co jest i tym, co ma być, jest ogromna. Wirtualny skandal, który nie ma nic wspólnego z rzeczywistością, jest tylko grą słów. Wirtualny skandal, który nie ma nic wspólnego z rzeczywistością, jest tylko grą słów.

Wirtualny skandal, który nie ma nic wspólnego z rzeczywistością, jest tylko grą słów. Wirtualny skandal, który nie ma nic wspólnego z rzeczywistością, jest tylko grą słów.

Nadciągająca inkwizycja

Spodobało się tylko krzyżakom. Wirtualny skandal, który nie ma nic wspólnego z rzeczywistością, jest tylko grą słów.



Rottenberg zrezygnowała z kierowania Zachętą

Anda Rottenberg zrezygnowała z kierowania Zachętą. Wirtualny skandal, który nie ma nic wspólnego z rzeczywistością, jest tylko grą słów.

Gomułka ponowoczesności

Przyjaciele Andy Rottenberg i ich „nowy socrealizm”

Wirtualny skandal, który nie ma nic wspólnego z rzeczywistością, jest tylko grą słów. Wirtualny skandal, który nie ma nic wspólnego z rzeczywistością, jest tylko grą słów.

Wirtualny skandal, który nie ma nic wspólnego z rzeczywistością, jest tylko grą słów. Wirtualny skandal, który nie ma nic wspólnego z rzeczywistością, jest tylko grą słów.

Wirtualny skandal, który nie ma nic wspólnego z rzeczywistością, jest tylko grą słów. Wirtualny skandal, który nie ma nic wspólnego z rzeczywistością, jest tylko grą słów.

Rottenberg, Tomczak i...

Wirtualny skandal, który nie ma nic wspólnego z rzeczywistością, jest tylko grą słów. Wirtualny skandal, który nie ma nic wspólnego z rzeczywistością, jest tylko grą słów.

Wirtualny skandal, który nie ma nic wspólnego z rzeczywistością, jest tylko grą słów. Wirtualny skandal, który nie ma nic wspólnego z rzeczywistością, jest tylko grą słów.

Wirtualny skandal, który nie ma nic wspólnego z rzeczywistością, jest tylko grą słów. Wirtualny skandal, który nie ma nic wspólnego z rzeczywistością, jest tylko grą słów.

Polsko, Ciebie błyskotkami łudzą



W obronie Andy Rottenberg

Wirtualny skandal, który nie ma nic wspólnego z rzeczywistością, jest tylko grą słów. Wirtualny skandal, który nie ma nic wspólnego z rzeczywistością, jest tylko grą słów.

Osławienie polskiego PIN Clubu

Wirtualny skandal, który nie ma nic wspólnego z rzeczywistością, jest tylko grą słów. Wirtualny skandal, który nie ma nic wspólnego z rzeczywistością, jest tylko grą słów.

Kara za obronę Ojca Świętego

Wirtualny skandal, który nie ma nic wspólnego z rzeczywistością, jest tylko grą słów. Wirtualny skandal, który nie ma nic wspólnego z rzeczywistością, jest tylko grą słów.

Meteoryt w rękach posłów

Wirtualny skandal, który nie ma nic wspólnego z rzeczywistością, jest tylko grą słów. Wirtualny skandal, który nie ma nic wspólnego z rzeczywistością, jest tylko grą słów.

Nadzór

Wirtualny skandal, który nie ma nic wspólnego z rzeczywistością, jest tylko grą słów. Wirtualny skandal, który nie ma nic wspólnego z rzeczywistością, jest tylko grą słów.

Antysemicka nagonka zastąpiła dyskusję o kulturze

Wirtualny skandal, który nie ma nic wspólnego z rzeczywistością, jest tylko grą słów. Wirtualny skandal, który nie ma nic wspólnego z rzeczywistością, jest tylko grą słów.

Polacy zostali obrażeni

Wirtualny skandal, który nie ma nic wspólnego z rzeczywistością, jest tylko grą słów. Wirtualny skandal, który nie ma nic wspólnego z rzeczywistością, jest tylko grą słów.

Uderzenie w Ojca Świętego

Wirtualny skandal, który nie ma nic wspólnego z rzeczywistością, jest tylko grą słów. Wirtualny skandal, który nie ma nic wspólnego z rzeczywistością, jest tylko grą słów.

Advertisement for 'Zapraszamy do hobby' featuring various products and services.



Bo we mnie jest bunt



Kmicic przed sądem?

Wojownik, który walczył w szeregach Armii Krajowej, został oskarżony o zabójstwo. Czy jego postępowanie było słusne?...

Gdzie jest artysta?

Wojownik, który walczył w szeregach Armii Krajowej, został oskarżony o zabójstwo. Czy jego postępowanie było słusne?...

Zachęta nie chce karać Kmicicia

Wojownik, który walczył w szeregach Armii Krajowej, został oskarżony o zabójstwo. Czy jego postępowanie było słusne?...

Listonosz Donoski

Wojownik, który walczył w szeregach Armii Krajowej, został oskarżony o zabójstwo. Czy jego postępowanie było słusne?...

Koniec "Nazistów"

Wojownik, który walczył w szeregach Armii Krajowej, został oskarżony o zabójstwo. Czy jego postępowanie było słusne?...

Zal tyła portiera...

Wojownik, który walczył w szeregach Armii Krajowej, został oskarżony o zabójstwo. Czy jego postępowanie było słusne?...

Nasi czy nazi?

Wojownik, który walczył w szeregach Armii Krajowej, został oskarżony o zabójstwo. Czy jego postępowanie było słusne?...

Jestem czymś więcej niż tylko towarem

Wojownik, który walczył w szeregach Armii Krajowej, został oskarżony o zabójstwo. Czy jego postępowanie było słusne?...

Nasi czy nazi?

Wojownik, który walczył w szeregach Armii Krajowej, został oskarżony o zabójstwo. Czy jego postępowanie było słusne?...

Nasi czy nazi?

Wojownik, który walczył w szeregach Armii Krajowej, został oskarżony o zabójstwo. Czy jego postępowanie było słusne?...

Olbrzychski na specjalnych prawach

Relacja świadka incydentu w Zochlecie

Denar Olbrzychski zeznał w sprawie zabójstwa. Relacja świadka incydentu w Zochlecie...

Koniec "Nazistów"

Wojownik, który walczył w szeregach Armii Krajowej, został oskarżony o zabójstwo. Czy jego postępowanie było słusne?...

Nasi czy nazi?

Wojownik, który walczył w szeregach Armii Krajowej, został oskarżony o zabójstwo. Czy jego postępowanie było słusne?...

Jestem czymś więcej niż tylko towarem

Wojownik, który walczył w szeregach Armii Krajowej, został oskarżony o zabójstwo. Czy jego postępowanie było słusne?...

Nasi czy nazi?

Wojownik, który walczył w szeregach Armii Krajowej, został oskarżony o zabójstwo. Czy jego postępowanie było słusne?...

Ze strachu

Wojownik, który walczył w szeregach Armii Krajowej, został oskarżony o zabójstwo. Czy jego postępowanie było słusne?...

Koniec "Nazistów"

Wojownik, który walczył w szeregach Armii Krajowej, został oskarżony o zabójstwo. Czy jego postępowanie było słusne?...

Nasi czy nazi?

Wojownik, który walczył w szeregach Armii Krajowej, został oskarżony o zabójstwo. Czy jego postępowanie było słusne?...

Jestem czymś więcej niż tylko towarem

Wojownik, który walczył w szeregach Armii Krajowej, został oskarżony o zabójstwo. Czy jego postępowanie było słusne?...

Nasi czy nazi?

Wojownik, który walczył w szeregach Armii Krajowej, został oskarżony o zabójstwo. Czy jego postępowanie było słusne?...

Olbrzychski

Wojownik, który walczył w szeregach Armii Krajowej, został oskarżony o zabójstwo. Czy jego postępowanie było słusne?...

PRZEPRASZAM

Wojownik, który walczył w szeregach Armii Krajowej, został oskarżony o zabójstwo. Czy jego postępowanie było słusne?...

Kmicic przyznał się do winy

Wojownik, który walczył w szeregach Armii Krajowej, został oskarżony o zabójstwo. Czy jego postępowanie było słusne?...

Uginam się pod ciężarem odpowiedzialności

Wojownik, który walczył w szeregach Armii Krajowej, został oskarżony o zabójstwo. Czy jego postępowanie było słusne?...

Ostre w Zochlecie

Wojownik, który walczył w szeregach Armii Krajowej, został oskarżony o zabójstwo. Czy jego postępowanie było słusne?...

jest lekcją robienia kariery

Wojownik, który walczył w szeregach Armii Krajowej, został oskarżony o zabójstwo. Czy jego postępowanie było słusne?...

Olbrzychski

Wojownik, który walczył w szeregach Armii Krajowej, został oskarżony o zabójstwo. Czy jego postępowanie było słusne?...

Uginam się pod ciężarem odpowiedzialności

Wojownik, który walczył w szeregach Armii Krajowej, został oskarżony o zabójstwo. Czy jego postępowanie było słusne?...

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 młodościowego 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, no stalgia 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 błędów 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” — odniósł 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 zaznaczyć szerszą grupę odbiorców z dziełami Picassa. Oprócz zakupu *Guerniki* w 1955 roku, którą wykorzystywałaś 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 tworzenia, 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 abime*. W Sali Matejkowskiej Zachęty stanie *Rodzina polska* inspirowana „żywą rzeźbą” Oscara Bony’ego *La familia obrera* z 1968 roku. Powtórzyłaś również happening Kanta 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, przedstawiciele klasy robotniczej, ustawił ich na podwyższeniu z podpisem „Luis Ricardo Rodríguez, zawodowy odlewnik, siedząc beczynnie 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 państwo 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, rozdmuchiwaniami skandalu. Myślę, że tak naprawdę do tej pory niewiele 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 Calleya¹ 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 widza-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 nierozzerwalnie 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 pokuślił 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, Bregenz Kunstverein, Bregenz, 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
CHOCKERFKINGBLOCKED, 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

Pradaliar, 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: Gottesesegen. 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 znajdują 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 zaostrenie 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. Burszego
wstęp wolny

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

szczegóły na www.zacheta.art.pl



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. Grzegorzcyk, 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



sponsorzy wernisażu



patroni medialni



