



Goshka Macuga, *The Letter*, 2011. Tapestry. Photo: Przemysław Pokrycki.

Polish-born and UK-based artist Goshka Macuga can be counted among the heirs to the legacy of this tradition. By collaborating with other artists, whose works she then shows in the context of her own exhibitions, she often challenges the traditional understanding of the concept of authorship. Moreover, her work seems to be not so much about the production of (art) objects, but rather of objects of knowledge or of certain situations that enable the viewers themselves to become active. In her latest project—actually the first exhibition she has had in Poland—she decided to focus on the “public” itself. Macuga’s “Untitled” at the Zachęta National Gallery of Art follows the history of art censorship in post-1989 Poland. As it turns out, the most glaring or spectacular incidents did take place exactly at the Zachęta in the time of the directorship of Anda Rottenberg, most recently the curator of “Side by Side: Poland-Germany, 1000 Years of Art and History” at the Martin-Gropius-Bau in Berlin, an immense survey exhibition chronicling a millennium of cultural relationships between the two nations.

The “transgression” that ultimately led to Rottenberg’s resignation in Warsaw was Maurizio Cattelan’s “La Nona Ora” (1999), a sculpture of Pope John Paul II in a prostrate position, crushed by a meteorite. The sculpture, shown at the Zachęta’s anniversary exhibition “Beware of Exiting Your Dreams: You May Find Yourself in Somebody Else’s”, curated by Harald Szeemann, was damaged by MP Witold Tomczak, who freed the Pope from his “cos-

mic” burden and drafted an open letter (signed by nearly a fourth of the Polish parliament) which, using anti-Semitic rhetoric, demanded the immediate release of Rottenberg from her post. Goshka Macuga very much built her show around this story—for example, in a very witty gesture, she decided to position a sculpted “reconstruction” of Brazilian artist Oscar Bony’s live sculpture “La familia obrera” (A Working Class Family) from 1968 in exactly the same place as Cattelan’s “La Nona Ora”. Very rightly so, because—as if through a looking glass—one can glimpse in it the two chattering ghosts that have kept haunting Polish art after 1989: one is a conservative resistance against contemporary art that comes from a very peculiar amalgam of Polish Catholic and national ideologies, reacting against any use of religious or national imagery as essentially blasphemous (acclaimed art historian Piotr Piotrowski called this the “appropriation of the public sphere” in Poland by the Catholic Church²); the other comes from the fact that, as Piotrowski indicated, “so-called patriotic education and social commitment, which constitute the tradition of the Polish intelligentsia, usually developed outside the realm of the visual”.³

Here I am mentioning Anda Rottenberg’s Berlin show since there, too, one of the works was withdrawn from the exhibition without the curator having been consulted, as a reaction to an allegation of anti-Semitism by a prominent member of the local Jewish community. The work in question is Artur Żmijewski’s “Game of Tag (Fangen)” (1999), a piece already widely exhibited without any such controversies. This is not to say that those situations are comparable—in the Polish context most acts of censorship came from *the* public, by which I mean a majority, while in Berlin it was *a* public, a minority group imposing their view on others. Both interventions were clearly an abuse of power, an attempt at thinking for others. But simply dismissing those voices as futile or irresponsible wouldn’t be wise. My claim is that acts of censorship always lay bare the place where a given culture is most vulnerable, and as such need to be read and discussed accordingly. This is why the biggest problem with the Berlin censorship is not that it occurred at all (in the end, the shame will be on the censors) but that the censored haven’t organised any kind of public debate problematising the situation.

In this context, Goshka Macuga seems to have chosen a perfectly timed topic for her Warsaw show. From a critical and historical distance, reinforced by her insider/outsider status, she tries to expose the fragile relationship of the Polish public with contemporary art, at the same time enabling current issues to be put into perspective. Were I to allow myself a critical

comment, I would say that the show leaves the impression as if the artist were given too much exhibition space for the topic at hand, for the necessity to fill it all has led to a certain watering down of its form and impact. It is a pity, but all in all it represents but a small dent in an otherwise compelling and pertinent project.

¹ Maria Matuszkiewicz (ed.), *Accomplices: The Photographer and the Artist Around 1970* (Warsaw: MoMA, 2011), p. 9.

² Piotr Piotrowski, “Agorafobia po komunizmie”, in *Publiczna przestrzeń dla sztuki?* (Kraków and Vienna: Bunkier Sztuki & Triton Verlag, 2003), pp. 179–205.

³ Piotr Piotrowski, “Beyond Democracy: On the Relationship Between Art, the State and the Church in Poland”, *Springer*, 4 (2008), http://www.springer.at/dyn/heft_text.php?textid=2137&lang=en, accessed 7 January 2012.

Laura Horelli

The Terrace, Galerie Barbara Weiss, Berlin, 25. 11. 2011 – 7. 1. 2012

Hannah-Höch-Förderpreis 2011, Neuer Berliner Kunstverein, Berlin, 29. 11. 2011 – 20. 1. 2012

von Julia Gwendolyn Schneider

»This is a picture of our home in Nairobi« steht über einem Text, der zu sechs Abbildungen gehört. In dieser sachlich formulierten, aber persönlichen Aussage steckt ein für Laura Horelli Werk kennzeichnender Ansatz: ein Rangieren zwischen Öffentlichem und Privatem. »Terrace of European Single Person in Kileleshwa« (2011), wie die Sequenz heißt, beschreibt mit anderen Worten Horelli einstiges Zuhause. Der Titel stammt aus einer wissenschaftlichen Abhandlung über Wohnhäuser in Nairobi, in der ihre ehemalige Terrasse so kategorisiert wurde. Interessant ist ein Auszug aus dieser Studie, der sich mit verschiedenen räumlichen Nutzungen befasst. Daraus wird ersichtlich, dass der private Garten, der hinter dem Wohnzimmer und der Terrasse anschließt, sehr viel begehrt war, als der halböffentliche Vorgarten. Am Schluss der Reihe befindet sich eine private Fotografie von einem kleinen Mädchen auf eben jener Terrasse. Wie sich später herausstellt, ist es die Künstlerin selbst. Sie wurde zwar in Helsinki geboren, lebte aber mit ihrer Familie für ein paar Jahre in Kenia, als ihr Vater dort für eine Organisation der UN arbeitete. Die sich in dieser Arbeit abzeichnende Methode familiäre Erfahrungen aus der Erinnerung wachzurufen und sie in einen gesellschaftlichen Kontext zu stellen, nutzt die Künstlerin in beiden Berliner Ausstellungen.



Accomplices. The Photographer and the Artist Around 1970.

With a contribution by Maria Matuszkiewicz (eng./pol.).
With works by Carl Andre, Hollis Frampton, Tomislav Gotovac, Peter Hujar, Joan Jonas, Edward Krasinski, Eustachy Kossakowski a.o.
The Museum of Modern Art, Warsaw 2011.
Available as a free paper version in the museum and as a download.
ISBN 978-83-933818-0-7

In der Galerie Barbara Weiss funktioniert das eingangs beschriebene Werk wie ein Vorspann für »The Terrace« (2011), eine großformatige Videoprojektion, in der das Wohnhaus in Nairobi erneut auftaucht. Darin werden alte Familienfotos mit kürzlich gefilmten Aufnahmen des Anwesens verwoben, der Reihe nach aufgedeckt und teils kommentiert. Esta, die kenianische Haushaltshilfe, die mit ihren Kindern in einem kaum sichtbaren Teil der Anlage lebte, mochte die Erzählerin besonders gerne. Zwar stammen die meisten Bilder von ihrer Mutter, Horelli fragt sich aber, ob die ungewöhnlichen Aufnahmen von Esta beim Reinigen nicht von ihr selbst gemacht wurden. In dieser Überlegung schwingt ein politisches Bewusstsein für gesellschaftliche Hierarchien mit, das indirekt immer im Raum zu stehen scheint. In der Tat liegt der Fokus durchgehend auf der räumlichen Dynamik der Anlage und kehrt wiederholt zu ihren privaten und öffentlichen Bereichen zurück. Diese mäandrierende Form nimmt keine Bewertung vor, vermittelt aber ein Gespür für die ungleichen räumlichen Zugänge, die Kinder, FinnInnen und kenianische ArbeiterInnen besaßen.

Dass Horelli private Geschichten verwendet, um gesellschaftliche Strukturen zu thematisieren, wird in »You Go Where You're Sent« (2003) im Neuen Berliner Kunstverein besonders deutlich. Auch dieses Video nähert sich der Realität auf subjektive Weise. Aufnahmen aus dem Fotoalbum ihrer Großmutter zeigen die Reisen, die diese rund um die Welt führten: zunächst als Athletin und Tänzerin und später als Ehefrau eines Diplomaten. In kargen, aber präzisen Sätzen werden die Standbilder beschrieben und durch Ausschnitte ergänzt, in denen die Großmutter der Enkelin Fragen beantwortet. Mag der Titel nach reiner Fügung klingen, zeigt das Porträt doch eine privilegierte, selbstbewusste Frau, die zwar ihrem Mann folgte, aber trotzdem ihre Arbeit als Ärztin nie aufgab. Es kristallisiert sich ein aktives Leben im Bewusstsein diverser öffentlicher Rollen heraus. Nachdenklich jedoch stimmt, wie sie als finnische Turnerin im nationalsozialistischen Deutschland und als Ehefrau eines Diplomaten ihre Nation repräsentierte.

Dass Horellis Arbeiten formal und strategisch intelligent sind und sich durch eine kritische, aber zugleich subjektive Sicht auszeich-

nen, wird auch in »Haukka-Pala (A-Bit-to-Bite)« (2009) deutlich. Zu sehen sind Fernsehauftritte ihrer Mutter in der gleichnamigen finnischen Kinderserie über gesunde Ernährung vor ihrem frühen Tod. Die inszenierten Bilder werden im Voice-over mit kindlichen Erinnerungen, Kommentaren über den Verlust und Auszügen aus dem mütterlichen Tagebuch überlagert, mit ihnen werden aber auch die Aufrechterhaltung nationaler und familiärer Normen durch das Fernsehen betont. Taktvoll wird das öffentliche Vorbild im privaten Subtext durchbrochen.



Laura Horelli.
n.b.k. Ausstellungen,
Band 12.
Hrsg. von Marius Babias,
Kathrin Becker, Sophie
Goltz.

Mit Texten von Maeve Connolly, Dieter
Roelstraete (ger./eng.).

Verlag der Buchhandlung Walther König,
Köln 2012.

184 Seiten, 16,2 x 23,1 cm, 150
Farbabbildungen.

€ 19,80 / ISBN 978-3-86335-113-7

I'm every woman ... Cindy Shermans Drag

Cindy Sherman: That's me – That's not me. Frühe Werke 1975 – 1977

Vertikale Galerie der VERBUND-Zentrale,
Wien, 26. 1. – 16. 5. 2012

von Stefanie Seibold

Erwachsene, die sich als Frauen verkleiden, sind meistens Männer. Versteht man Shermans Verkleidungen als mehr dem *Drag* verwandte Technik, anstatt sie wie bisher der feministisch konnotierten *Maskerade* zuzuordnen, erschließt sich die Herstellung von Weiblichkeiten in ihrer Arbeit durchaus anders. Die queere¹ Technik

des *Drag* beinhaltet seit jeher das Wissen um die grundsätzliche Konstruiertheit von Gender und es wird hier auch klar, dass die Frage nach dem *Original* in ihrer Arbeit irrelevant ist. Es gibt keine zugrunde liegende echte Version. There is no woman. Die Konstruiertheit *jeder* Weiblichkeit (oder hier teilweise auch Männlichkeit) wird vorgeführt, egal ob von Filmen produziert, von Werbung, von Mode, gesellschaftlichen Kontexten oder schlichtweg selbst hervorgebracht. Dieser so verschobene Blick wird durch einige jetzt in Wien ausgestellte frühe Arbeiten möglich.

In einer kleinen Ausstellung im Hauptgebäude des Strom- und Wasser-Konzerns Verbund, in der sogenannten Vertikalen Galerie, werden bisher weitgehend unbekannte Arbeiten Shermans gezeigt. Ermöglicht wurde dieser konzentrierte Überblick durch eine dreijährige Recherche der Sammlungskuratorin Gabriele Schor² in Zusammenarbeit mit Cindy Sherman. Ausgestellt sind vor allem schwarzweiße Werkgruppen, Ausstellungsansichten, einzelne Fotos, Skizzen, Collagen und einige Filme, die noch am Studienort Shermans entstanden sind und somit zeitlich vor den bekannten »Untitled Film Stills« (1977 – 1980) liegen. Den Fokus der Ausstellung und des zeitgleich erschienenen Catalogue Raisonné legt Schor auf die Herausarbeitung der performativen und theatralen Grundlagen der später so bekannten Arbeit Shermans, also des Verkleidens, des Schminkens, der Geste und der Pose selbst.

Wann und wie wurde also aus Verkleidung Kunst? Welche Fähigkeiten, Ideen, Talente, Verbindungen und Vorarbeiten waren dafür nötig? Shermans komplexe Arbeit wurde genau in jenem historischen Moment ernst genommen und erfolgreich, in dem die vermeintliche Einheit des modernistischen Subjekts verlorenging und an seiner Stelle das postmoderne Subjekt als Konstrukt auf der Bildfläche erschien – und somit auch eine neue Phase für einen antiessentialistischen feministischen Diskurs begann. Shermans Arbeit ist in der Folge wie keine zweite von hochkarätigen TheoretikerInnen analysiert, beschrieben und diskutiert worden. Der fotografische *Raum*, ein zentraler Player in allen späteren Arbeiten, ist im Frühwerk noch nicht mitgedacht³. Auf vielen der im Verbund gezeigten Fotografien sind stattdessen neben den mittig gesetzten Figuren noch Markierungen und technische Hilfsmittel sichtbar, die später von Sherman weggeschnitten wurden, um mit den freigestellten Figuren collagierte Szenen auf weißem Hintergrund zu erstellen. Das gilt sowohl für die Serie »Murder Mystery« (1976 – 2000) als auch, wie jetzt durch die Recherche Schors klar wurde, für die bereits bekannte Serie »Bus Riders« (1976 – 2000/05). Für diese Cut-Out Serien erarbeitete Sherman genaue Scripts und komplexe Szenarien, nach denen dann die Figurinen direkt auf die Wand arrangiert wurden. Die im Studio fotografierten Figuren, wie immer von Sherman selbst dargestellt, beinhalten in der Arbeit »Bus Riders« neben sehr spannenden männlichen Typisierungen, die später ganz aus ihrer Arbeit verschwinden, auch einige aus heutiger Sicht hochproblematische Blackface-Verwandlungen der Künstlerin.

Aus den herausgelösten Figurinen entstanden neben den Collagen auch einige kurze Filme, u.a. der leicht romantisierende Super-8 Stop-Trick-Film »Unhappy Hooker« (1976) und der ebenfalls etwas harmlos bleibende 16-mm-



Laura Horelli, Still aus: You Go Where You're Sent (2003), Video 19'.
Courtesy: Neuer Berliner Kunstverein/Jens Ziehe.