

Tala till publiken: Goshka Macugas gobelänger

– 14 juni
 31 augusti 2014

Public Address: Goshka Macuga Tapestries

Lundskonsthall

Förord

Lunds konsthall har glädjen att kunna visa en utställning av den internationellt mycket uppmärksammade konstnären Goshka Macuga, född 1967 i Warszawa och sedan 1989 bosatt i London. Vill man enkelt beskriva Macugas konstnärliga strategi kan man säga att hon är en konstnär som arbetar som kurator.

Macuga ställer frågor kring hur konsten bäst kan användas för att kommentera aktuella ämnen i samtiden och påverka samhällsdebatten. Utgångspunkten är hennes vidlyftiga och djupgående efterforskningar. Hon använder sig av böcker, filmer, pressklipp, brev och annat arkivmaterial, men väljer också verk ur museer och andra samlingar eller kommenterar andra konstnärers arbeten. Macuga identifierar det som väcker debatt, varpå hon sätter det i perspektiv och problematiserar det.

Verken har genom åren varierat vad gäller format och innehåll, som till stor del bestämts utifrån de sammanhang de skapats för. Ofta har det rört sig om storslagna kompositioner, sammansatta av skiftande material med en metod inte helt olik collagets, en koppling som blivit mer påfallande i de senaste produktionerna.

I Lunds konsthall har de flesta av Macugas maskinvävda gobelänger, från åren 2009–2013, samlats för första gången. Hon har också utformat ett

nytt verk i form av en anslagstavla med pressklipp. Det är skapat specifikt för Lunds konsthall men återger samtidigt den debatt som många av våra konsthallar ständigt väcker hos allmänheten och i media. Macugas nya verk för Lund påminner om ett annat verk som nyligen utfördes för Nationalgalleriet Zachęta i Warszawa, men där var den aktuella frågan en typ av censur, införd av folket, som inte ville att frågor rörande religion, nationalism eller sexualitet skulle lyftas fram på sätt som stred mot deras egen övertygelse. Båda tillvägagångssätten är mycket karakteristiska för en konstnär som konsekvent försöker motverka attacker mot konsten och det fria ordet.

Macugas senaste separatutställningar har ägt rum vid ledande institutioner som Museum of Contemporary Art i Chicago (2013), Walker Center i Minneapolis och Nationalgalleriet Zachęta i Warszawa (båda 2009), Whitechapel Gallery i London (2009) och Tate Britain, också i London (2007). Hon deltog också i dOCUMENTA (13) (2012), i den 53:e Venedigbiennalen (2009), i den 5:e Berlinbiennalen (2008) och i Liverpool- och São Paolobiennialerna (2006). Hon mottog Arnold Bodes pris i Kassel 2012 och var nominerad till Turnerpriset i London 2008.

Lunds konsthall vill först och främst framföra ett varmt tack till Goshka Macuga för hennes stora engagemang och fina arbete med utställningen. Ett stort tack också till utställningens kurator Grant Watson för hans utmärkta insats, samt ett tack till Dieter Roelstraete för att vi fått återpublicera hans text. Vi vill också tacka alla långivare som så förtjänstfullt bidragit till utställning en: Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea i Turin, Fiorucci Art Trust i London, Fondazione Prada i Milano och Galerie Rüdiger Schöttle i München.

Åsa Nacking
Konsthallschef

Tala till publiken

Tala till publiken samlar för första gången sex stora gobelänger av Goshka Macuga, huvuddelen av hennes produktion i detta medium. Utställningen lägger tonvikten vid det publika tilltal som kännetecknar Macugas gobelänger. De visas tillsammans med en serie texter, en för varje verk, skrivna av henne själv eller andra författare. Texterna bidrar till förståelsen av bildernas olika beståndsdelar och gör Macugas efterforskningar, åsikter och uttalade avsikter mer tillgängliga för betraktaren. I tidigare utställningar tillhandahölls denna textkomponent i en broschyr eller i andra liknande format. Den kom därför ofta i skymundan för gobelängernas dramatiska visuella närvaro. I Lunds konsthall lyfts texterna fram som en del av den rumsliga presentationen. Detta förstärker det politiska draget i Macugas verk, liksom hennes önskan att polemisera och tala direkt till publiken.

Macuga har företrädesvis arbetat med skulptur och installation. Hennes tillvägagångssätt påminner ofta om kurators och låter henne sammanställa bild- och textmaterial från olika källor för ett nytt sammanhang som hon själv skapar. På senare år har gobelängen blivit ett viktigt uttrycksmedel för henne, som hon använder för att utforska historien och den konkreta platsen för verket och för att koppla arkivmaterial till bredare samhällliga frågor. Macuga har gestaltat en serie betydelsefulla beställningsverk

– för Venedigbiennalen (2009), Walker Art Center i Minneapolis (2011) och senast för dOCUMENTA (13) (2012) – i form av storskaliga gobelänger. På så sätt har hon kunnat göra komplexiteten i de tidigare installationerna mer hanterbar genom att sammanföra många saker på en enda yta. I hennes generösa format blir gobelängen en offentlig muralmålning gjord av tråd, lätt att rulla ihop och transportera. Metoden har använts av konstnärer och arkitekter, och av deras kungliga och aristokratiska beställare, sedan renessansen. Idag har den återuppstått som en del av flera samtida konstnärskap.

Macuga är särskilt intresserad av att arbeta med detta mediums representativa funktioner (som har utnyttjats av många institutioner, från kungamakten till fackföreningsrörelsen) och dess förmåga att förändra det arkitektoniska rummet. Macugas gobelänger blir spegelbilder av sina värdinstitutioner. Samtidigt skalar de bort deras yttre lager bit för bit, för att avslöja de olika handgrepp som krävs för att skapa komplexa organismer som ett museum, en biennial eller en upplaga av Documenta. Det innefattar deras historia, deras offentliga kommunikationer, deras finansieringskällor, avsikter, personligheter, självutsägelser och misstag – som alla hängs ut till allmänt beskådande i Macugas verk. Detta har givetvis något att göra med institutionskritik, men gobelängerna skiljer sig tydligt från den sorts verk som vanligen förknippas med termen, eftersom de också är beroende av andra uttryck: ett bildspråk, en kombination av skala och beröring, associationer till handarbete och, mer indirekt, till hemmiljöer.

On the Nature of the Beast

Macuga använde gobelängtekniken för första gången i samband med utställningen *The Nature of the Beast* ("Djurets natur") i Whitechapel Gallery i London

2009, men där var gobelängen inte gjord av henne utan av Pablo Picasso. Macuga lånade in en vävd version av Picassos *Guernica* (1937) som vanligen hänger i Förenta Nationernas högkvarter i New York. Med denna gest högtidlighölls minnet av att originalmålningen visades i Whitechapel Gallery under tre veckor 1937. Men den var också en kommentar till en omstridd incident. Gobelängen täcktes över i samband med ett tal till FN av USA:s dåvarande utrikesminister Colin Powell under förberedelserna för invasionen av Irak, förmodligen på grund av dess tydliga antikrigsbudskap.

Följaktligen var beståndsdelarna i Macugas installation för Whitechapel gobelängen efter Picasso, en kubistisk porträttbyst av Powell och ett cirkelformat arkivbord med dokument som hänförde sig till utställningen av *Guernica* 1937, hur den påverkade Londonpubliken och hur den användes för att skapa stöd för den republikanska sidan i Spanska inbördeskriget. Bordet hade dubbla funktioner. Det tjänade också som mötesplats för publiken under hela utställningsperioden. Macuga hoppades kunna återspegla de aktiviteter som hade ägt rum 1937 och hålla liv i sitt eget projekt, som varade ett helt år.

Hon släppte kontrollen över programläggningen till institutionen och allmänheten men märkte att hennes inbjudan uppfattades på olika sätt som gick stick i stäv med Picassos ursprungliga avsikter. I synnerhet gällde detta ett möte för "särskilda höginkomsttagare", varav en del hade band till vapenindustrin, och ett tal av prins William. Vid dessa evenemang tycks den pacifistiska och republikanska symboliken i Picassos *Guernica* ha glömts bort.

Som ett svar framställde Macuga en egen gobeläng, som fick titeln *On the Nature of the Beast* (2009). Den utgick från tidningsfotografier tagna i samband med utställningen i Whitechapel Gallery och dess kringevenemang. Dessa redigerades och sammanställdes till en bild som sedan översattes till en mekaniskt vävd gobeläng. Verket visar hur prinsen håller tal framför *Guernica*-gobelängen, under ivrigt bifall från en välvillig åhörarskara som innefattar konsthallschefen, viktiga sponsorer, framträdande figurer i Londons konstliv och konstnären själv.

It Broke from Within

Idén att översätta fotografiskt material till en gobeläng vidareutvecklades i ett större och mer sammansatt projekt för Walker Art Center i Minneapolis 2011, som blev huvudverket i Macugas första separatutställning i USA. För detta tillfälle skapade hon en stor gobeläng med titeln *Lost Forty* och lät installera den i museets nya tillbyggnad, ritad av den schweiziska arkitektduon Herzog & de Meuron, där den visades på en vägg i ett rum som hon själv omvandlat genom både plattformar och sittgropar och genom en hängning av verk från samlingen (av Joseph Beuys, Marcel Duchamp, Sherrie Levine och andra konstnärer), dokument ur arkivet och en informationsbroschyr.

Titeln för denna utställning, *It Broke from Within* ("Sönderfall inifrån"), kom från en reklam-broschyr som museet utgav 1940, där direktören varnade för det sociala sönderfall som var på väg att ske i Europa och underströk institutionens betydelse för att öka sammanhållningen i samhället. Med denna utgångspunkt ville Macuga pröva museets sociala ansvarstagande och dess uttalade målsättning att den nya tillbyggnaden skulle fungera som ett torg för allmänheten.

Scenen som gobelängen visar utspelar sig i ett närbeläget skogsparti, där ett antal individer som representerar olika aspekter av Walker Art Centers historia (däribland tidigare direktörer och konstnärer ur samlingen) kan ses stående bland träden. Med denna bild kommenterar Macuga de uppenbara motsättningarna mellan den amerikanska myten om frihet, på ett symboliskt plan förknippat med såväl modern konst som med naturen (skogsdungen), och det lika amerikanska vinstintresset där naturresurser betraktas som vilka varor som helst.

Walker Art Center grundades med hjälp av vinsterna från en aggressiv sågverksindustri som högg ned all skog i Minnesota utom den lilla remsan

avbildad i gobelängen. Den sparades endast på grund av en kartritares misstag. Konstens roll i den process som gör att samhället kan föreställa sig sin egen verklighet, tydligast representerad av Beuys verk i installationen, ställs mot samtida gräsrots-aktivism i form av ett möte i den s.k. teapartyrörelsen. Engagemang i samhällsfrågor kan ju också tjäna reaktionära syften.

Of what is, that is is; of what is not, that it is not

En svit av två gobelänger som visas i denna utställning, med titeln *Of what is, that is is; of what is not, that it is not* ("Om det som finns, att det finns; om det som inte finns, att det inte finns.") framställdes för DOCUMENTA (13) 2012. För denna upplaga av Documenta valdes flera utställningsplatser utanför Kassel i Tyskland, där den huvudsakliga manifestationen äger rum. Den viktigaste av dessa andra platser var Afghanistans huvudstad Kabul, där såväl kuratorerna som medverkande konstnärer och akademiker gjorde efterforskningar och såg till att en utställning organiserades. En följd av detta var att flera konstnärer i denna Documenta gjorde arbeten som återspeglade deras erfarenheter av Afghanistan under besättning av amerikanska och andra trupper.

Macuga valde att skapa en gobeläng som omfattade båda platserna, eftersom dess två delar visades i olika städer. Denna uppdelning innebar att verket inte kunde ses i dess helhet, vilket möjligen är en metafor för det omöjliga i att överbygga avståndet mellan två så olika platser. Båda gobelängerna avbildar grupper av människor som förts samman genom Documentas försorg.

I Kabul organiserade Macuga ett seminarium som lockade ett hundratal kulturpersonligheter och diplomater från staden, däribland afghanska

konstnärer och intellektuella, utländska konstnärer, ambassadpersonal, journalister samt representanter för biståndsorganisationer och Documenta. Denna grupp avfotograferades och visas i gobelängen framför ruinerna av slottet Darulaman ("Fredens boning") i Kabul, uppfört på tjugotalet i europeisk stil.

Kasselgobelängen är till övervägande del sammanställd av fotografier tagna under utdelningsceremonin för Arnold Bodes pris, som gavs till Macuga. Den förevisar en grupp människor som innefattar den konstnärliga ledaren för dOCUMENTA (13), Carolyn Christov Bakargiev, och hennes biträdande kuratorer, framträdande figurer i konstlivet och ett fåtal Occupy-demonstranter med banderoller. De står alla på gräsmattan framför Orangeriets rikt utsmyckade fasad från tidigt 1700-tal.

I verket förenas de två platserna effektivt genom en elegant spegeleffekt, men utöver detta utnyttjade Macuga tillfället att ifrågasätta kuratorernas beslut att knyta ihop Documenta i Kassel med staden Kabul. Huvudmotivet i båda gobelängerna – en stor grupp människor stående framför ett imponerande byggnadsverk i ett halvofficiellt sammanhang – tycks representera själva institutionen Documenta. Från allra första början, i mitten av femtiotalet, har Documenta haft som syfte att sammanfatta och förkroppsliga konsten i samtiden. I denna bemärkelse är grupperna i båda gobelängerna en sammankomst av människor som på ett eller annat sätt är betydelsefulla i konstlivet, samtidigt som detta kompliceras av en kör av ytterligare figurer som demonstranter, uteliggare och spöken ur det förflutna. Den formella kompositionen av alla dessa figurer mot den arkitektoniska bakgrunden, som upprepas från den ena gobelängen till den andra, antyder att den intellektuella, konstnärliga och administrativa ramen för Documenta har exporterats till Kabul utan större modifikationer.

Macuga kommenterar detta i den beledsagande texten. Hon poängterar att satellitutställningen ägde rum i en miljö präglad av ockupation och krigets ekonomiska lagar. Den var tvungen att förlita sig på militär infrastruktur och diplomatiska kanaler, vilket

medförde en risk att den skulle uppfattas som en del av den "mjuka makten" i den militära interventionens kölvatten. Utställningen var en av de många former som Västvärldens kulturella investering i Afghanistan tog sig vid denna tid.

Death of Marxism, Women of All Lands Unite

Den nyaste gobelängen i utställningen är *Death of Marxism, Women of All Lands Unite* ("Marxismens död, kvinnor i alla länder, förenen eder"). Den skiljer sig från alla de andra verken i utställningen, eftersom den är mindre, inte tillägnad någon särskild institution (om man inte räknar marxismen själv), innefattar både väggen och golvet och innehåller ett element av performance.

För denna gobeläng har Macuga använt fotografier av den tjeckiske konstnären Miroslav Tichý (1926–2011), känd för sina många fotografier av kvinnor, tagna med hemmagjorda kameror av kartong och oftast i smyg. I Macugas fotocollage har Karl Marx' grav på Highgate-kyrkogården i London, med inskriptionen "Proletärer i alla länder, förenen eder", och ett överväldigande porträtthuvud av Marx själv hamnat mitt i en utflykt i det gröna vid en flodstrand. Kvinnor, några nakna eller halvnakna, samlas runt graven som för att hylla den avlidne.

Den märkliga sammanställningen antyder en situation där mannen som skapade den historiska materialismen – och också kom att få ett avgörande inflytande över det tjeckiska samhället under större delen av Tichýs liv – har slagit sig till ro i ett landskap som präglas av Tichýs besatthet och längtan men samtidigt har omskapats av Macuga till en egensinnig feministisk utopi.

Ett nytt verk för Lunds konsthall

Det allra nyaste verket i utställningen är visserligen inte en gobeläng, men det talar till Lunds konsthalls historia och dess förhållande till politiken och publiken på ungefär samma sätt som Macugas gobelänger har varit svar på frågor som framkommit i andra institutioner.

Detta verk har sin upprinnelse i ett samtal mellan Macuga och utställningens kurator i samband med planläggningen av utställningen, och grundar sig i en önskan att förankra de institutionella frågor som ställs i en lokal kontext. På en anslagstavla längs en hel korridor visas pressklipp som förhåller sig till den pågående diskussionen om Lunds konsthall och dess program. Redan själva mängden artiklar återspeglar hur viktig denna diskussion varit för politiker, journalister, konstvärlden och den intresserade allmänheten, och hur den har utvecklats, i synnerhet, i den regionala dagstidningen Sydsvenska Dagbladet.

Huvudfrågan har varit en kraftmätning mellan, å ena sidan, institutionens konstnärliga självständighet och dess internationella genomslagskraft och, å andra sidan, ingripanden från stadens politiker, och i viss utsträckning från allmänheten, rörande tillgänglighet och lokal förankring. Denna debatt rasar ännu idag kring Lunds konsthall, men Macugas verk visar hur långlivad den har varit. Från den allra första direktören 1957, som fick kämpa för varje utställning, till den andre, som tvingades att avgå efter bara ett år i samband med en skandal kring en utställning om alternativ kultur som ledde till att konsthallen hölls stängd i flera månader, via debatter om det man uppfattade som glorifiering av droger och om socialt engagerad konst – denna institution har varit föremål för stridigheter och intensiva diskussioner i offentligheten i mer än femtiofem år.

Detta visar hur kulturinstitutioner kan bli gisslan i det politiska spelet, men det visar också deras symboliska betydelse för en stad och dess offentliga liv. Även om den stora mängden material som visas får verket att framstå som en oredigerad redovisning av denna debatt har Macuga i själva verket fastlagt vissa urvalskriterier, så att ingendera sida i diskussionen skulle bli orättvist främjad. Resultatet är en ansamling av tryckta ord som i fysisk form återger hur Lunds konsthall blir både ämne och spelplats för det offentliga samtalet.

Grant Watson
Kurator för utställningen

The Nature of the Beast

Myterna och legenderna som omger Pablo Picassos *Guernica* är uppbyggda av många olika historier. En av dem handlar om en officer i tyska armén som under kriget besökte den store konstnärens ateljé i det ockuperade Paris. När han fick syn på en skiss till *Guernica* uppnålad på väggen i ateljén på Rue des Grands Augustins lär officeren ha frågat Picasso om detta var hans verk ("Har du gjort det här?"). Målaren lär ha svarat: "Nej, det var ni som gjorde det." Det går knappast att fastställa om anekdoten är sann. Det var Picasso själv (alltid politiskt slug, vilket allra bäst bevisas av uppståndelsen kring hans berömda – och nu försvunna – Stalinporträtt från 1953) som återberättade episoden i en intervju med den amerikanska veckotidningen *Newsweek*.

En nyare och mer oväntad historia om den klassiska målningen handlar om dess fortsatta liv som motiv för en gobeläng upphängd utanför Säkerhetsrådets sammanträdesrum i Förenta Nationernas högkvarter i New York. Gobelängen beställdes av Nelson Rockefeller (som varit ordförande i styrelsen för Museum of Modern Art i New York, där originalmålningen var inhyst från 1939 till 1981) och anförtroddes åt FN. Kanske var förhoppningen att främja pacifistiska tendenser hos de notoriskt krigiska ständiga medlemmarna av Säkerhetsrådet. *Guernicas* ihållande kraft som universell antikrigssymbol förstärktes helt säkert när FN beslöt täcka över

gobelängen under USA:s utrikesminister Colin Powells ökända tal till Säkerhetsrådet, där han pläderade för invasionen av Irak.

Detta var inte första gången ett konstverk finansierat av en Rockefeller (eller, om man ska fästa avseende vid sådana nyanser, en *kopia* av ett konstverk) utsattes för sådan politiskt motiverad censur, även om det i det tidigare fallet märkligt nog handlade om självcensur. 1933 hade familjen Rockefeller, en av världens rikaste familjer känd för att tillhöra den liberala delen av Republikanska partiet, bett Picasso måla en fresk för det nyöppnade Rockefeller Center på centrala Manhattan. När den spanske målaren (redan en av dåtidens rikaste konstnärer) avböjde på grunder som hade med verkets autonomi att göra föll valet strax på den mexikanske realisten Diego Rivera, vars skapelse kom att innehålla ett porträtt av Lenin. Detta var så oacceptabelt för beställarna att väggmålningen, med den storslagna titeln *Människan vid vägskälet ser fram emot en ny och bättre framtid med hopp och höga förväntningar*, till slut förstördes. Snart därefter såg Rockefeller d.y. sin politiska karriär ta fart på allvar. Han spred aktivt den ekonomiska liberalismens evangelium i Latinamerika och hjälpte lika aktivt till att koordinera motståndet mot den framväxande kommunismen bland ursprungsbefolkningen.

Det tillfälliga lånet av gobelängen till Whitechapel Gallery i London inom ramen för ett konstprojekt av Goshka Macuga (i sig ett led i en genomgripande ombyggnad av konsthallen i det som tidigare var en av Londons fattigaste stadsdelar) möjliggjordes av finansbolaget Bloomberg Limited Partnership. Företaget hade gjort grundaren och huvudägaren, New Yorks dåvarande borgmästare Michael Bloomberg, till stadens rikaste invånare. Efter invigningen i april 2009 användes rummet med *Guernica*-gobelängen under ett år för möten, mer eller mindre officiella, av en stor mängd olika grupper och kollektiv. Principen att rummet stod öppet för vem som helst som ville kalla till möte inför offren för bombningen av staden Guernica 1937 och deras allseende ögon var en viktig beståndsdel i Macugas projekt. Blandningen av politisk naivitet och

beräkning passade i själva verket *båda* dess förebilder, Pablo Picasso och Colin Powell (den senare förevidad i en kubistisk porträttbyst installerad i just detta rum).

Visserligen ansökte varken British National Party eller kärnkraftsindustrin om att få ordna sådana möten i Whitechapel Gallery, men Macugas ambitiösa experiment kring demokratiskt deltagande skapade en försvarlig mängd tvetydighet, från ett tal av en representant för brittiska kungahuset (d.v.s. förkroppsligandet av motsatsen till demokrati) till en sammankomst för konstälskare (såklart) med kopplingar till vapenindustrin. Det tycks vara konstens öde att bli betraktad som en lyxartikel, ett lättsinnigt tidsfördriv som inte kräver ställningstagande i samhällsfrågor. Därför framprovocerar konsten hela tiden sådana "tillfälligheter". Den tycks själv skapa ljusskygga sammanflätningar av osunda lojaliteter och allianser. Konstvärlden är en plats där konstnärer, kritiker, kuratorer och kulturproducenter av alla slag, själva ofta från blygsamma förhållanden, frotterar sig med dem som verkligen bestämmer i dagens globaliserade värld, d.v.s. de superrika. *Varifrån* deras rikedomar kommer är en fråga som aldrig får ställas (och givetvis inte heller besvaras). Till kapitalismens grundsatser hör att pengar utjämnar och skapar jämvikt eftersom de inte har någon historia, och att man aldrig ska fråga efter pengarnas ursprung när man bedömer en investering.

Det är knappast längre någon hemlighet, och borde heller inte vara någon anledning att bli chockad eller indignerad, att "antikapitalistisk" konst, eller konst som är "kritisk" (mot kapitalismen, i huvudsak) är den allra mest eftertraktade, den som säljs allra dyrast och mest aktivt bidrar till att bevara klassamhällets grundläggande strukturer. Inte heller borde vi bli upprörda över att en bildväv som avbildar en av nittonhundratalets främsta pacifistiska symboler så enkelt och lättvindigt kan förminska till en bakgrundsdekoration när diverse reaktionära krafter träffas och umgås. Det kan bara betyda att konstverket i sig står för en sammanflätning av ornament och brott (*Ornament und Verbrechen*, med den österrikiske arkitekten Adolf Loos' ord). Därför

verkar det efterhand helt riktigt att det förvandlats till en vävd väggdekoration (två gånger i rad!), den mest otvetydigt ornamentala konstformen.

Gobelängen av denna gobeläng (av denna målning) innehåller ett självporträtt av konstnären. Hon tittar skamset åt sidan såklart, alldeles yr av den evighetseffekt som hennes verk har skapat.

Halvsanning

Det är bäst att börja med att beskriva vad mitt verk för dOCUMENTA (13) verkligen handlar om. Tidigare har jag i mina verk använt mig av referenser och information som hänför sig till konstinstitutioner, konstnärer och utställningar, i detta fall institutionen Documenta. Jag har förfinat mina efterforskningar utanför konstvärldens ganska välkända domäner genom att ge mig i kast med andra språk, bortom bildkonstens, som förmedlar olika aspekter på hur sanning konstrueras: massmedia och journalistik, vetenskap och matematik. Sökandet efter sanning – huvudtemat i mitt verk för dOCUMENTA (13) – har förvillat många stora tänkare, vetenskapsmän, upptäcktsresande och konstnärer. Det har lett till viktiga upptäckter, inspirerande tankar och tekniska framsteg, men också till grundandet av alternativa trossystem som inte sällan har komprometterat människans intellekt. Varför måste man veta sanningen eller söka efter den? På vilket sätt påverkar det ens arbete som konstnär att man vet sanningen? Varför är sanningen viktig i konstvärlden, och vad är denna sanning över huvud taget? Dessa frågor har upptagit mina tankar under senare år, och Documenta har gett mig en möjlighet att direkt beröra dem i mitt arbete.

I juni 2011 reste jag till Wien för att besöka Institutet för kvantoptik och kvantinformation och träffa professor Anton Zeilinger, en ansedd

kvantfysiker. En av Zeilingers forskare presenterade det berömda diffraktionsexperimentet med två springor för oss. Detta experiment förtydligar interaktionen mellan betraktaren (mätinstrumentet) och det betraktade föremålet (fotoner eller ljuspartiklar som utsätts för fysisk påverkan) och påvisar därigenom en intressant möjlighet som ställer verkligheten mot sanningen: att verkligheten betar sig annorlunda när den är föremål för betraktande. Det fick mig att undra hur jag praktiskt kunde översätta detta förhållande och överföra undersökningen till en visuell kultur besatt av betraktande och återgivning. Betar sig verkligheten annorlunda när ingen betraktare är närvarande? Kan man som kurator göra en utställning som inte kan ses, liksom de projekt i olika städer som hör till dOCUMENTA (13) men äger rum utanför Kassel?

I september 2011 besökte jag CERN i Genève, en professionell mötesplats där ledande vetenskapsmän från hela världen samlas i hopp om att hitta Higgins boson-partikel, som anses kunna berätta mer för oss om universum och dess uppkomst. Denna forskning och dess resultat beskrivs genom matematik, det språk som gör anspråk på att vara det mest sanningsenliga av alla. 1975 definierade matematikern Benoît Mandelbrot upprepningen av vissa mönster som ”fraktal”. Fraktaler beskriver inte bara upprepningen av geometriska mönster som återfinns i naturen utan kan också beskriva upprepningar i tid och historiska mönster. Mönster som upprepas och blir större mönster, som är uppbyggda och bestämda av politiska och finansiella system, inte på passiva eller naiva sätt utan exakt upprepade med ökande intensitet, återverkningar och effekter. Mitt intresse för arkivforskning är att arkiven innehåller belegg för dessa mönster, och här använder jag mig av Mandelbrots teori om fraktala mönster för att visa hur konstvärlden, eller vilken annan ”grupp” som helst, fungerar som ett mikrokosmos av världen i stort. Min högst fragmentariska kunskap om fysik och matematik, men också mitt intresse för journalistikens och bildkonstens historia, har motiverat mig att skapa ett projekt för

dOCUMENTA (13) som väver samman många lager av information och efterforskning till ett påstående.

Konsten, politiken och vetenskapen använder olika språk för att beskriva, formulera och manipulera sanningen, men trots detta kan en absolut sanning aldrig upptäckas eller beskrivas, och att vi besitter kunskap förhindrar sällan att vi upprepar mönster, men med teknikens framsteg, och internet i synnerhet, kan vi nu kommunicera och få tillgång till kunskap snabbare än någonsin förut. Olikartade informationskällor tillåter oss att skapa en större världsbild sammansatt av små doser av information, återgivna på många olika sätt. Gränser av olika slag har också blivit mer abstrakta tack vare internet och den konstanta närvaron av olika mediekanaler. Ju mer information som görs tillgänglig, desto otydligare blir gränsdragningen mellan olika territorier. Det handlar om ständigt föränderliga och överlappande kollektiva psyken och närheter till kulturella, politiska och ekonomisk maktcentra. Ändå leder denna informationsmängd i slutänden inte till objektivitet. På samma sätt som ett historiskt faktum bara överlever som fragmenterad hågkomst måste man fortfarande söka efter och välja information bland allt det man får tillgång till. Det är genom att sammanställa och sammanväva dessa fragment som man kan skapa sig en bild av sakernas tillstånd. En halvsanning, med andra ord.

Ett särskilt kännetecken för denna upplaga av Documenta är dess engagemang i andra delar av världen bortom Kassel. Kuratorernas förslag att skapa en avdelning av dOCUMENTA (13) i Afghanistan, exempelvis, och på andra platser som Alexandria/ Kairo och Banff i Kanada (dessa andra platser är vad dOCUMENTA (13) kallar "positioner") fick mig att inse möjligheten att para ihop Kassel och Kabul. Båda dessa olika kontexter symboliserar halvsanningar och kan därför – som i detta fall – läggas samman till en gemensam scen eller sanning.

Mitt projekt för dOCUMENTA (13) var en fortsättning av efterforskningarna i samband med mina verk *The Nature of the Beast* för Whit Chapel Gallery, *I Am Become Death* för Kunsthalle Basel,

Plus Ultra för Venedigbiennalen och *It Broke from Within* för Walker Art Center i Minneapolis. I alla dessa projekt ifrågasatte jag min roll som konstnär och min förmåga att förhålla mig till det sammanhang konstinstitutionen utgör och till dess roll i förmedlingen av olika ämnen till en bredare social kontext. Komplexiteten hos dagens politiska problem har utmanat min förmåga att respondera eller kommentera och har dessutom bestämt bildspråket och de formella lösningarna jag valde för att utforma dessa olika utställningar. Inbjudan att delta i dOCUMENTA (13) satte inte igång något nytt sätt att bedriva efterforskningar eller något nytt angreppssätt. I själva verket använder jag mig av en alltmer förfinad och specifik metod för att nå fram till nya sammanhang. På så sätt upptäcker jag att mitt konstnärskap, och dess plats i konstvärlden, kan vara relevanta för ett mer allmänt förhållningssätt till kultur, men att de samtidigt brister lika mycket i trovärdighet som den praxis jag kritiserar. När man producerar verk för två olika samhällen samtidigt är det naturligtvis viktigt att fråga sig hur relevant, synlig och betydelsefull varje närvaro lyckas vara. På båda platserna skapade jag fotografiskt material ur möten mellan människor i samband med evenemang förknippade med Documenta, och detta blev mitt källmaterial för de slutliga bilderna.

I bearbetandefasen har jag sammanställt dokumentation från dessa evenemang med arkivforskning och symboliska referenser för att kunna återge dem i form av två stora gobelänger avsedda att visas separat i Museum Fridericianums rotunda i Kassel och i Drottningens palats i Kabul. I februari 2012 organiserade jag, som en del av Documentas seminarieprogram, ett lunchevenemang dit jag bjöd in över 100 kulturpersonligheter som då befann sig i Afghanistan: konstnärer, representanter för utländska ambassader eller för biståndsorganisationer med kontor i Kabul, journalister och intellektuella. Jag dokumenterade det hela med ett grupporträtt. Det andra evenemanget var när jag mottog Arnold Bodes pris under utdelningsceremonin i oktober 2011 i Fridericianum i Kassel. Jag dokumenterade alla närvarande på liknande sätt. Detta resulterade i

bilder som illustrerar den problematiska översättningen mellan två kontexter: Kassel och Kabul. Verket framställt i Kassel visas i Kabul och följaktligen visas verket från Kabul i Kassel. Konstverket är inte tillgängligt för betraktarna i dess helhet, bara delvis på båda platserna, och kommer att återspegla omöjligheten att få tillgång till dessa platser samtidigt, i både fysisk och psykisk bemärkelse. I en av gobelängerna citerar jag Marcel Broodthaers verk *Décor 1975, a Conquest by Marcel Broodthaers*, som också visades i Fridericianums rotunda, men under Documenta 7 1982. Detta verk var en viktig bildmässig hänvisning till förhållandet mellan krig och bekvämlighet i samband med Vietnamkriget. Som en del av mitt bidrag till dOCUMENTA (13) har jag tillfälligt omarbetat arkitekturen på rotundans översta och näst översta våningsplan genom att låta bygga ett nytt golv över det tidigare tomrummet. Avsikten med detta är att skapa en känsla av osäkerhet hos de besökare som är väl förtrodda med byggnaden, och konceptuellt att antyda att en annan fysisk halvsanning kan finnas någon annanstans.

Bilderna i båda gobelängerna framträder mot bakgrund av överväldigande och formella byggnadsverk: Darulaman-palatset ("Fredens boning") i Kabul och Orangeriet i Kassel, båda uppförda i liknande europeiska arkitekturstilar och krigsskadade under 1900-talet. Darulaman-palatset, byggt under kung Amanullah Khan på tjugotalet, symboliserade ett försök att modernisera Afghanistan. Sedan det eldhärjades 1969 utsattes det för ytterligare förstörelse efter en restaurering under sjuttioalet och har, ironiskt nog, förblivit en ruin. Palatset vittnar inte bara om en turbulent historia; i Afghanistan har det också kommit att symbolisera landets förhoppningar och den konflikt som ännu pågår.

Den viktigaste och tydligaste förbindelselänken mellan städerna Kabul och Kassel är krig. 1943 förstördes 90% av stadskärnan i Kassel i bombangrepp. 1955 grundade Arnold Bode Documenta i Kassel. Namnet ger en fingervisning om utställningens syfte: att dokumentera det läge som rådde inom samtidskonsten. Mer exakt handlade

det om att skapa en vision av dagens konst med hjälp av de värdeskalor som kännetecknar en västerländsk konstvärld som (även om den inbegriper eller hyllar verk av konstnärer som hör till en större värld) befann sig mycket långt bort från det kollektiva kulturella trauma som präglade den tid då Documenta skapades. Kuratorernas idé att låta en del av dOCUMENTA (13) äga rum i Kabul gjorde det möjligt för mig att resa dit i februari 2012 för att undersöka möjligheten att kunna arbeta med mitt projekt där, men också för att granska själva närvaron av Documenta. Min erfarenhet av staden var i högsta grad den utomståendes, på grund av alla säkerhetsarrangemang avpassade för de elitgrupper (biståndsorganisationerna och olika internationella uppdragstagare) som var baserade där. Jag såg staden mest genom ett bilfönster – ett annat slags bildskärm. Jag var alltid på avstånd och reflekterade över att det jag såg på något sätt var utom räckhåll. Jag var huvudsakligen omgärdad av Documenta-aktiviteter och träffade främst människor som var inblandade i Documenta. Bland dem var visserligen många afghanska intellektuella och representanter för afghanska kulturinstitutioner, men den hotfulla militära närvaron och segregeringen av den internationella eliten från de vanliga invånarna i Kabul fick mig att undra vem jag egentligen gjorde detta arbete för. Omständigheterna för mitt besök fick mig att känna mig avskuren från vardagsverkligheten i Kabul och till och med en viss skuld över att vara där.

Västvärldens närvaro i Afghanistan under förevändning av "befrielse från ondska" och mot löfte att "återställa friheten" har visat sig vara oklok. Givetvis måste varje organisation följa instruktioner från de krafter som upprätthåller säkerhet och kontroll, men hur är det möjligt, konceptuellt och praktiskt, att anordna ett evenemang i dagens Afghanistan som tjänar landets egen befolkning och deras idéer om sig själva? Som konstnär är jag intresserad av processen kring hur föremål blir till, men också av den logistik som ligger bakom hur de visas. Att arbeta med ett projekt i ett land som Afghanistan är utmanande och problematiskt. Det närmaste jag har kommit att arbeta under en

regim som är kvar i det förflutna var i Polen på åttiotalet. Där skedde saker och ting under jorden. Vi använde oss av mycket symboliska gester för att uttrycka våra åsikter och protestera mot den sönderfallande kommunistiska regimen. I Kabul kommer dOCUMENTA (13) att öppna med officiellt stöd från såväl Informations- och Kulturministeriet som västerländska institutioner. Jag hörde ganska ofta under min vistelse i Kabul hur populärt det var bland de olika internationella organisationerna baserade där att investera i restaurering av det afghanska kulturarvet, för att vinna ökad synlighet och trovärdighet. Jag frågade mig själv om orsaken till detta var finansiellt motiverade investeringar, kulturella skuld känslor eller ett genuint intresse att återuppväcka ett land ödelagt av krig. Afghanistanens ekonomi är för närvarande beroende av krigstillståndet och denna ekonomi håller de internationella institutionerna kvar där. Men hur goda avsikter vi än må ha för att åka till Afghanistan som konstnärer, tänkare och kulturproducenter kommer vi alltid att förknippas med den politiska krisen. Uttrycket ”krigsekonomi” (*Economy of War*) dyker faktiskt upp i gobelängen med motiv från Kassel, som visas i Kabul, tillsammans med andra slagord från rörelser som Occupy Wall Street.

Historiskt sett har ”utomstående” som utvecklats ett förhållande till den afghanska kulturen ofta motiverats av dess förmåga att stå emot utländskt, och på senare tid västerländskt, inflytande. Militära kommentatorer som talar om landets framtid understryker allt oftare att de själva och västerländska biståndsorganisationer inte har den känslighet och förståelse inför afghansk kultur som krävs för att föreslå, och än mindre förhandla fram, en autentisk och inhemsk färdplan. Hur är det möjligt, konceptuellt och praktiskt, att organisera ett evenemang i Afghanistan som bekänner sig till det värdesystem Arnold Bode ansåg borde präglade Documenta? Kommer ett sådant evenemang att dokumentera det tillstånd som råder i den afghanska konsten idag eller kommer det att försköna de ”utomståendes” fortsatta närvaro? Västvärlden,

oavsett om den förkroppsligas av konstnärlig eller militär närvaro, förknippas med symboliskt värden som aldrig kommer att kunna vinna över det afghanska folkets ”hjärta och hjärna”. Med vågor av uppror världen över mot diktaturer, ekonomiska kriser och krig, och med tveksamt beslutsfattande i länder med demokratiskt valda regeringar, måste varje institution eller etablissemang visa känslighet i sitt engagemang.

Som en av konstnärerna i Kabul-avdelningen av dOCUMENTA (13) ifrågasätter jag om Documenta verkligen behöver frigöra sig från den västerländska samtidskonstens huvudfärd. Förmår vi, och Documenta i synnerhet, acceptera att andra kulturer har annorlunda förväntningar och definitioner för hur människor kan utvecklas och blomstra som är lika giltiga och värdefulla som våra? Vårt utforskande och vår uppskattning av andra kulturer, i detta fall den afghanska, tycks inte kunna ske utan att vi påtvingar dem ett system av västerländska traditioner. Sanningen ifrågasätts alltid.

Noticeboard 2
2014
Installation view Lunds konsthall
Photographer Terje Östling



Noticeboard
Installation view, Zachęta National
Gallery of Art, Warsaw
2011–2012
Photographer Maciej Landsberg
Courtesy of Zachęta National
Gallery of Art, Warsaw



The Nature of the Beast
2009-2010
Image courtesy Whitechapel Gallery



Colin Powell
2011
Installation view Lunds konsthall
Photographer Terje Östling



*Death of Marxism, Women of all
Lands Unite*
2013
Courtesy Andrew Kreps Gallery



*Death of Marxism, Women of all
Lands Unite*
2013
Installation view Lunds konsthall
Photographer Terje Östling



Lost Forty
2011
Installation view Lunds konsthall
Photographer Terje Östling



Lost Forty
2011
Image courtesy Goshka Macuga



*Of what is, that it is; what is not,
that is not, 1*
2012
Image courtesy Goshka Macuga



*Of what is, that it is; what is not,
that is not, 1*
2012
Installation view Lunds konsthall
Photographer Terje Östling



*Of what is, that it is; what is not,
that is not, 2*
Image courtesy Goshka Macuga



*Of what is, that it is; what is not,
that is not, 2*
Installation view Lunds konsthall
Photographer Terje Östling



On the Nature of the Beast
2009
Image courtesy Goshka Macuga



Preface

Lunds konsthall is very pleased to be able to show an exhibition by the internationally renowned artist Goshka Macuga, who was born in 1967 in Warsaw and has lived in London since 1989. A simple way of describing Macuga's artistic strategy would be to say that she is an artist working as a curator.

Macuga enquires about how art can be used to comment on current concerns and influence public debate. Her point of departure is always extensive and in-depth research. She uses books, films, press cuttings, letters and other archival material, while also selecting pieces from museums and other collections and annotating works by other artists. Macuga identifies issues worthy of attention and debate, puts them into perspective and problematises them.

Throughout the years her work has varied in format and content, and has largely been determined by the contexts for which it was created. She has often, not least in her most recent productions, shown large-scale compositions incorporating material from different sources and put together much like collages.

At Lunds konsthall most of Macuga's machine-woven tapestries, from 2009–2013, are brought together for the first time. She also presents a new work, a noticeboard with press cuttings. Created specifically for Lunds konsthall, it also represents

the debate that many of our art institutions provoke among the general public and in the news media. Macuga's new work for Lund is reminiscent of another work she recently realised at the Zachęta National Gallery of Art in Warsaw, but under investigation there was a form of censorship imposed by the public, who didn't want issues such as religion, nationalism, or sexuality discussed in ways that ran counter to their beliefs. Both approaches are very characteristic of Macuga, an artist who has consistently opposed attacks on art and free speech.

Macuga's most recent solo exhibitions were organised by leading institutions such as the Museum of Contemporary Art in Chicago (2013), the Walker Center in Minneapolis and the Zachęta National Gallery of Art in Warsaw (both 2011), Whitechapel Gallery in London (2009) and Tate Britain, also in London (2007). She also participated in dOCUMENTA (13) (2012), in the 5th Berlin Biennial (2008) and in the São Paulo and Liverpool biennials (2006). She was awarded the Arnold Bode Prize in Kassel in 2012 and she was nominated for the Turner Prize in London in 2008.

Lunds konsthall first of all warmly thanks Goshka Macuga for her wonderful engagement in this exhibition. We also warmly thank Grant Watson, the curator of the exhibition, for his excellent work, and we thank Dieter Roelstrate for allowing us to republish his text. And we wish to thank all the lenders for their contributions to the exhibition: Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea in Turin, the Fiorucci Art Trust in London, the Fondazione Prada in Milan and Galerie Rüdiger Schöttle in Munich.

Åsa Nacking
Director

Public Address

Public Address brings together, for the first time, six large tapestries by Goshka Macuga, representing the bulk of her work in this medium. The exhibition emphasises the public character of Macuga's tapestries and presents them together with a series of texts, one for each work, which were authored by her or commissioned from other writers. The texts help to decode the different pictorial elements and to make Macuga's research, opinions and stated intentions accessible to the viewer. In previous exhibitions this written element was made available in a pamphlet or some other similar format. It was therefore often overshadowed by the dramatic visual presence of the tapestries themselves. At Lunds konsthall the texts come to the fore as part of the installation. This affirms the political character of Macuga's works, as well as her desire to create a polemic and speak directly to an audience.

Macuga has worked predominantly with sculpture and installation, often with a curatorial approach that allows her to bring together visual and textual material from different sources and create a new context for it. In recent years tapestry has become an important medium for her. She uses it to explore issues related to history and to the site for which the work is made, linking archival material to broader social issues. For a series of significant commissions – for the Venice Biennale

(2009), the Walker Art Center in Minneapolis (2011) and most recently dOCUMENTA (13) (2012) – Macuga has produced large-scale tapestries, in which the complexity of her previous installations could be more efficiently managed by bringing many things together on a single surface. In her generous format tapestry becomes a public mural made with thread, lightweight and portable. The method has been used by artists and architects, and by their royal and noble patrons, since the Renaissance. Today it has re-emerged in the practice of several contemporary artists.

Macuga is particularly interested in working with this medium's representative functions (which have been exploited by many institutions, from royal power to the trade union movement) and its ability to modify architectural space. Holding up a mirror to the institutions that host them, Macuga's tapestries also peel back something of their exterior surface to reveal the diverse elements that go into the making of the complex organism that is a museum or a biennial or an edition of Documenta. This includes its history, its public statements, its sources of funding, its intentions, its personalities, its contradictions, and its mistakes – all of which are given a public airing in Macuga's work. There is some relation to institutional critique, but these tapestries are markedly different from the type of works usually associated with the term, because they also rely on other things: a pictorial language, a combination of scale and tactility, an association with craft and, more distantly, with domestic space.

On the Nature of the Beast

Macuga first introduced tapestry into her installations as part of the exhibition *The Nature of the Beast* at Whitechapel Gallery in London in 2009, only there the tapestry was not made by her but by Pablo

Picasso. Macuga borrowed a woven version of Picasso's *Guernica* (1937) that is normally on display in the United Nations headquarters in New York. This gesture commemorated that the original painting was shown at Whitechapel Gallery for three weeks in 1937. Yet it also served as a commentary on a controversial incident when the tapestry was covered during an address to the UN by the then US Secretary of State Colin Powell in the run-up to the invasion of Iraq, presumably because of its graphic anti-war message.

Consequently, the elements of Macuga's installation at Whitechapel were the Picasso tapestry, a Cubist portrait bust of Powell and a circular archive table with documents pertaining to the 1937 exhibition of *Guernica*, the impact it had on audiences in London, and the way it was used to generate support for the Republican cause in the Spanish Civil War. This table had a double function. It also provided a meeting space to the public throughout the exhibition. Macuga hoped to mirror the activities that had taken place in 1937 and to animate her project, which lasted for a whole year.

Handing over control of the programming to the institution and the general public, she found that her invitation was taken up in ways that contradicted Picasso's original intentions: in particular a meeting of 'high net worth individuals', some with links to the arms trade, and a speech by Prince William. At these events the pacifist and republican symbolism of Picasso's *Guernica* appear to have been overlooked.

In response Macuga produced a tapestry of her own, titled *On the Nature of the Beast* (2008). It was based on press photographs taken during the Whitechapel show and its associated events. These were edited and collaged into an image that was then translated into a tapestry woven on a Jacquard loom. The work depicts the prince giving a speech in front of the *Guernica* tapestry, cheered on by an appreciative crowd including the gallery's director, corporate funders, prominent individuals in the London art world and the artist herself.

It Broke from Within

The idea of translating photographic material into tapestry was developed in a larger and more complex work made for the Walker Art Center in Minneapolis in 2011 where it was the centerpiece for Macuga's first solo exhibition in the United States. For this occasion she created a large tapestry, titled *Lost Forty*, and had it installed in the Walker's new wing, designed by the Swiss architects Herzog & de Meuron, where it was shown along one wall in a space engineered by her to include platforms and sunken seating areas, as well as an installation of works from the museum's collection (by Joseph Beuys, Marcel Duchamp, Sherrie Levine and other artists), archival documents, and an information leaflet.

The title of this exhibition, *It Broke from Within*, was taken from a museum fundraising brochure from 1940, in which the director warned against the kind of social breakdown happening in Europe and emphasised the art institution's role in augmenting social cohesion. Using this as a point of departure, Macuga probed the museum's social ethos and its stated intention of giving the new wing the character of a public square.

The setting of the tapestry is a nearby forest, in which various individuals representing different aspects of the Walker Art Center's history (including previous directors and artists from the collection) can be seen standing among the trees. With this image Macuga comments on the apparent contradictions between the American myth of freedom, connected at a symbolic level to modern art as well as to nature, here encapsulated by the forest setting, and the equally American profit motive, which treats natural resources as commodities.

The Walker Art Center itself was established using the profits from an aggressive lumber industry that cut down all the forests of Minnesota, apart from the small stretch of woods depicted in the

tapestry, which was saved only by a cartographic oversight. The role of art in the process of imagining community, most clearly represented by the presence of work by Beuys, is contrasted with contemporary grassroots activism in the guise of a Tea Party rally showing how 'community' action can also champion reactionary causes.

Of what is, that it is; of what is not, that it is not

A set of two tapestries shown in this exhibition, titled *Of what is, that it is; of what is not, that it is not 1 & 2*, were made for dOCUMENTA (13) in 2012. For this edition of Documenta several satellite locations were designated beyond Kassel in Germany, where the main exhibition takes place. The most significant of these other locations was Kabul, the capital of Afghanistan, where the curatorial team as well as participating artists and academics undertook research and an exhibition was organised. Subsequently, several artists in this Documenta made work reflecting on their experience of Afghanistan under occupation by US, NATO and other troops.

Macuga chose to create a tapestry that would straddle both locations, Kassel and Kabul, with one of its two parts being shown in each city. This separation meant that the work would not be seen in its complete form, which perhaps is a metaphor for the impossibility of bridging the gap between these two disparate locations. Both tapestries depict groups of people, in Kabul and Kassel, brought together under the aegis of Documenta.

In Kabul, Macuga organised a seminar that drew a crowd of one hundred cultural and diplomatic figures from the city, including Afghani artists and intellectuals, foreign artists, embassy staff, journalists, representatives of NGOs and members of the

Documenta team. This group was photographed, and in the tapestry it appears in front of the ruins of Kabul's Darulaman Palace (the Abode of Peace), built in the 1920s in the European style.

The Kassel tapestry is made predominantly from photographs taken during the award ceremony in Kassel for the Arnold Bode Prize, which was given to Macuga. It features a group of people that includes the artistic Director of dOCUMENTA (13), Carolyn Christov Bakargiev, and her curatorial team, prominent figures from the art world and a smattering of Occupy protesters with banners. They all stand on the lawn in front of the ornate façade of the early eighteenth-century Orangerie building.

Beyond the neat way in which the work joins the two locations through a mirroring, Macuga used this opportunity to question the curatorial decision of linking Documenta in Kassel to the city of Kabul. The central motif of both tapestries – a large group of people standing in front of an imposing architectural structure in a quasi-official capacity – seems to represent the institution of Documenta itself. From its inception in the mid-1950s, Documenta has aimed to encapsulate the art of its moment. In this sense the gatherings in the two tapestries can be seen as the coming together of people who are in one way or another significant in the art world, although complicated by a chorus of additional figures such as protesters, street sleepers, and ghosts from the past. The formal arrangement of all these figures against the architectural backdrop, which is replicated from one tapestry to the other, seems to suggest that the intellectual, curatorial, and administrative framework of Documenta has been exported to Kabul without being modified in the transfer.

Macuga comments on this in the accompanying text. She stresses the fact that the satellite exhibition took place in the context of an occupation and a war economy. It was reliant on military infrastructure and happened only through diplomatic channels, which put it at risk of being connoted as the soft power that accompanies a

military intervention. The exhibition was one of many other forms of western cultural investment in Afghanistan at the time.

Death of Marxism, Women of All Lands Unite

The most recent tapestry in the exhibition is *Death of Marxism, Women of All Lands Unite* (2013). It is different from the other works in the show: smaller, not concerned with a particular institution (unless we count the institution of Marxism itself), extending from the wall onto the floor and incorporating a performance element.

For this tapestry Macuga incorporated photographs by the Czech artist Miroslav Tichý (1926–2011), famous for using hand-made cardboard cameras to take pictures of women who were usually unaware of being photographed. In Macuga's photographic collage Karl Marx's tomb in London's Highgate Cemetery, with its inscription 'Workers of All Lands Unite', and an imposing head of Karl Marx himself are transported to the scene of a bucolic picnic by a river. Women, some naked or half-naked, gather around the tomb as if in homage.

The strange juxtaposition suggests a scenario in which the man who created historical materialism – and also happened to be a dominant force in Czech society for much of Tichý's lifetime – comes to inhabit a landscape marked by Tichý's obsessive desires but at the same time reconfigured by Macuga as an offbeat feminist utopia.

A New Work for Lunds konsthall

The most recent work in the exhibition is a new commission, which, while not a tapestry, responds to the history of Lunds konsthall and its relationship to organised politics and the public in much the same way that Macuga's tapestries have responded to other institutions.

This work emerged in a conversation between Macuga and the curator of the exhibition when they were planning the show, starting with a desire to root the institutional questions it asks in a local context. On a notice board running the length of a corridor printed information relating to the ongoing debate about Lunds konsthall and its programming is displayed. The sheer volume of articles reflects the extent to which this discussion has occupied politicians, journalists, the art world and the general public, and how this has been played out in particular across the pages of the regional newspaper *Sydsvenska Dagbladet*.

The crux of the matter has been a contest between the artistic independence of the institution and its international scope on the one hand, and the intervention of city politicians, and to some extent the general public, over questions of accessibility and local accountability on the other. While this debate continues to rage around Lunds konsthall today, Macuga's work demonstrates its longevity. From the very first director in 1957, for whom every exhibition was a battle, to the second who was forced to leave after only a year over a scandal concerning a countercultural exhibition that closed the institution for several months, through debates about the presumed glorification of drugs and socially engaged art practice, this institution has been the subject of battles and intense public discussion for more than fifty-five years.

This demonstrates how cultural institutions can become hostage to political campaigns, but

also proves their symbolic importance for a city and its civic life. Although the abundance of material on display makes the work appear as an unedited account of this debate, Macuga did in fact establish certain criteria for selecting the material to be included, so that neither side of the argument would be unduly favoured. The result is an accretion of printed words that in physical form represent how Lunds konsthall becomes both a subject of and a conduit for public debate.

Grant Watson
Curator of the Exhibition

The Nature of the Beast

The myths and legends surrounding Pablo Picasso's *Guernica* are made up of many strands, one of which tells of the visit of a German army officer to the great artist's studio in occupied wartime Paris. Recognising a sketch of *Guernica* pinned to the wall of the studio in Rue des Grands Augustins, the officer allegedly asked Picasso whether this was his work ('Did you do that?'), to which the painter is said to have replied: 'No, you did.' The authenticity of this story cannot possibly be verified. Picasso himself (always a political sophisticate, as was of course amply demonstrated by the controversy around his famous – and now missing – Stalin portrait of 1953) merely recounted the episode in an interview with the American magazine *Newsweek*.

A more recent anecdote from the emblematic work's heroic history concerns *Guernica's* improbable afterlife as the motif for a tapestry hung at the entrance of the Security Council room in the United Nations headquarters in New York. This tapestry was commissioned by Nelson Rockefeller (a one-time president of the board of the Museum of Modern Art in New York, where the original painting was housed from 1939 until 1981) and presumably entrusted to the UN in the idle hope of fanning the flames of pacifism among the notoriously belligerent veto-wielding members of the Security Council. *Guernica's* persistent power as a universal icon of anti-war

activism was certainly reinforced by the UN's decision to cover up the tapestry at the time of Colin Powell's infamous speech to the Security Council during which the US Secretary of State made the case for a military invasion of Iraq.

This was not the first time a Rockefeller-funded artwork (or, if those nuances are allowed to matter, *copy* of an art work) met with such politicised censorship, though the earlier instance concerned a case, curiously, of self-censoring. In 1933 the Rockefeller family, an established presence in the liberal wing of the Republican Party and one of the richest families in the world, had approached Picasso to paint a mural for the newly opened Rockefeller Center in midtown Manhattan. When the Spanish painter (already one of the world's richest artists at the time) refused on grounds that concerned the autonomy of the artwork, the choice quickly fell to the Mexican realist Diego Rivera, whose subsequent creation included a portrait of Lenin. This was so unacceptable to Rivera's patrons that the mural, grandly titled *Man at the Crossroads Looking with Hope and High Vision to the Choosing of a New and Better Future*, was eventually destroyed. Soon after, Rockefeller Jr.'s political career would take off in earnest with important contributions to the spreading of the gospel of economic liberalism in the countries of Latin America, as well as to the coordinated resistance against the rise of indigenous communist movements.

The tapestry's temporary loan to the Whitechapel Art Gallery in London as one aspect of an art project by Goshka Macuga (itself part of a major overhaul of the art centre in what was once one of the poorest neighborhoods in London) was made possible by Bloomberg Limited Partnership, a financial services company which made its founder and majority owner, the previous Mayor of New York City Michael Bloomberg, the richest resident of his city. Inaugurated in April 2009, the room that held the *Guernica* tapestry for a year hosted meetings, ceremonial and otherwise, by a wide variety of groups and collectives. The space's principle of openness to receive anyone desiring

to convene a meeting under the all-seeing eyes of the victims of the 1937 Guernica bomb raid is an integral part of Macuga's project – the mixture of political naivety and cunning of which certainly matches that of *both* its models, Pablo Picasso and Colin Powell (the latter immortalised in a cubist bust installed in the same room).

Although the British National Party, say, or the nuclear industry lobby didn't put in an offer to organise such a meeting at Whitechapel, Macuga's ambitious experiment in participatory democracy produced its fair share of ambiguities, from a speech by a representative of the Royal House of Windsor (i.e. a real embodiment of the negation of democracy) to a gathering of art lovers (obviously) with ties to the weapons industry. It is the fate of art, as a frivolous luxury that may or may not claim to stake out a position of political commentary or intervention in society, to produce such unlikely 'coincidences'. Art itself seems to generate this murky meshwork of unsavory allegiances and alliances; the art world is a place where artists, critics, curators and cultural producers of all stripes, many of whom hail from modest economic backgrounds, rub shoulders with the Powers That Be in the contemporary globalised world – which is to say, with the super-rich. *Where* their wealth stems from is one question that can never be asked (let alone answered), for one of the basic tenets of capitalism holds that money, as the great equaliser and origin of equivalence, has no history, and that its provenance cannot be called upon when judging its investment.

It is no longer a well-kept secret, and neither should it be a source of shock or indignant surprise, that 'anti-capitalist' art, or art that is 'critical' (of capitalism chiefly), should often be the most highly sought after, commanding some of the highest prizes, keeping the basic structure of class society intact. Nor should we be scandalised to find that a woven mural depicting the twentieth century's most iconic pacifist symbol can so easily and effortlessly be reduced to a mere *décor* for the various forces of reaction to mingle with each other. In this, the artwork merely represents the entwinement of

ornament and crime. Therefore it seems only just, in retrospect, that it should have become a woven mural (twice removed!), that most affirmative of ornamental forms.

The tapestry of this tapestry (of that painting) also includes a portrait of the artist, guiltily looking away of course, dizzied by the *mise-en-abyme* her work has produced.

Half-Truth

It is best to start by describing what the actual subject is of my work for dOCUMENTA (13). In the past my projects have used references and information relating to art institutions, artists and exhibitions, and in this instance, the institution is Documenta. I have refined my research outside of the more familiar territory of the art world by looking at other languages beyond the lexicon of visual art, which are concerned with aspects of constructing truth: the media and journalism, science and mathematics. The pursuit of truth – the main subject matter of my work for dOCUMENTA (13) – has perplexed great thinkers, scientists, journalists, explorers and artists. This has led to important discoveries, inspirational thoughts and technological progress, yet it has also led to the creation of alternative systems of belief that often compromise human intellect. Why do we need to know or pursue the truth? How does knowing the truth condition one's practice as an artist? Why is truth important in the art world, and what is that truth anyway? These questions have consumed my thoughts in recent years, and Documenta has provided me with an opportunity to directly respond to them through my work.

In June 2011, I travelled to the Institut für Quantenoptik und Quanteninformation in Vienna to meet Professor Anton Zeilinger, a renowned quantum physicist. There, one of Zeilinger's researchers

presented to us the double-slit diffraction experiment, an experiment in which the interaction between the observer (measuring device) and the object being observed (photons or light particles being physically interacted with) unveiled an interesting proposition, and one which counterposes reality with truth: that reality behaves differently when observed.

This prompted me to wonder how I could translate this in a practical way and transpose this inquiry into the field of visual culture that is obsessed with observing and encapsulating? Can reality behave differently without the eye of the observer? As a curatorial concept, can one create an exhibition that cannot be seen, such as the dOCUMENTA (13) projects in the various cities where they occur outside of Kassel?

In September 2011 I visited CERN in Geneva, a professional meeting point for leading scientists throughout the world who gather in the hope of finding the Higgs boson particle, which could reveal more to us about the universe and its origins. This research and its outcomes are described through the language of mathematics, a language that explicitly claims to be the most truthful of all. The mathematician Benoit Mandelbrot in 1975 defined the repetition of patterns as 'fractal'. Fractals do not only describe the repetition of geometric patterns that can be found in nature, but can also describe repetitions in time and patterns in history. Patterns that repeat into greater patterns, which are structured and conditioned by political and financial systems, not in passive or naïve ways but repeated exactly at increasing scales, repercussions and stakes. My interest in researching archives is that they hold the evidence of these patterns and here I apply Mandelbrot's fractal-pattern theory to show how the art world, or any other 'group', is a microcosm of the world at large. My very fragmented knowledge of physics and mathematics, as well as my interest in the history of journalism and fine art, has motivated me to create a project for dOCUMENTA (13) that intertwines many layers of information and research into one proposal.

Art, politics and science use different languages to describe, propose and manipulate the truth, yet absolute truth can never be found or described, and knowledge seldom stops us repeating patterns. With the progression of technology, especially the Internet, we can now communicate and access knowledge faster than ever before. Disparate information sources allow us to build a bigger picture of the world constructed from small doses of information, represented in so many different ways. Borders and boundaries have been abstracted by the Internet and by the constant ebb and flow of media channels: the more information available the more blurred territories become by ever changing and overlapping collective psyches and affinities to culture, power and commerce. However, this volume of information does not ultimately mean objectivity. In the way that historical fact only lasts as a fragmented recollection, we still must search and choose what to select from what we are given access to.

It is through juxtaposing and entwining these fragments that one is able get a view about the state of affairs: a half-truth, in other words.

One particular aspect of this edition of Documenta is its engagement with other parts of the world beyond Kassel. The curatorial proposition to create a section of dOCUMENTA (13) in Afghanistan, for instance, and in other places, such as Alexandria/Cairo, and Banff (these other places are what dOCUMENTA (13) calls 'positions'), opened up for me the possibility of pairing Kassel with Kabul. These two varying contexts each symbolise half-truths and subsequently combine – in this instance – into a single stage or truth.

My project for dOCUMENTA (13) followed on from research compiled for *The Nature of the Beast* at Whitechapel Gallery, *I Am Become Death* at Kunsthalle Basel, *Plus Ultra* for the Venice Biennale, and *It Broke from Within* for the Walker Art Center in Minneapolis. In all of these projects I questioned my role as an artist and my ability to respond to the context of the art institution and its role in mediating issues concerning a broader social context. The

complexity of dealing with current political problems has challenged my ability to respond or comment, and has conditioned the visual language and the formal solutions I chose for designing these exhibitions. The invitation to participate in dOCUMENTA (13) did not trigger or start any new manner of research or method of approach; I am, in fact, applying an increasingly refined and specific methodology to reach further contexts. In doing so I find that my practice, and its part in the art world, is relevant to broader cultural practices and understanding, but is also as fallible in its accountability as those I critique. Obviously a consideration when making work for two different societies simultaneously is to ask how relevant, visible and significant each presence manages to be. In both locations I generated photographic material at gatherings of people for Documenta-related events and this became the source material for the final images.

I have juxtaposed, in postproduction, documentation of the events with research and symbolic references to render these as two large tapestries to be presented separately in the rotunda of Museum Fridericianum, Kassel and the Queen's Palace, Kabul. In Kabul, in February 2012, as part of the Documenta seminar programme, I organised a lunchtime event to which I invited over 100 cultural figures currently present in Afghanistan: artists, foreign embassy representatives, NGOs based in Kabul, journalists and intellectuals. I documented this event with a group portrait. The other event was when I received the Arnold Bode Prize at the award ceremony in October 2011 at the Fridericianum in Kassel. Similarly, I documented those attending the ceremony. The resulting images illustrate the problematic translation of the two contexts: Kassel and Kabul. The work generated in Kassel is presented in Kabul and consequently the work made in Kabul is presented in Kassel. The artwork is not accessible to the viewer fully, only partly in both locations, and will reflect on the impossibility of simultaneously accessing these spaces physically and mentally. In one of the tapestries I quote Marcel Broodthaers's work *Décor 1975, a Conquest by Marcel Broodthaers*,

which was also presented in Fridericianum's rotunda at Documenta 7. This work made an iconic gesture towards the relationship between war and comfort in reference to America's war in Vietnam War. As part of dOCUMENTA (13) I have temporarily redesigned the architecture of the top and third floors in the rotunda by constructing a new floor over its former void. This is designed to create a feeling of uncertainty for visitors familiar with the building, and conceptually to imply the existence of another physical half-truth elsewhere. The imagery in both tapestries is set against imposing and formal buildings: the Darulaman Palace ('abode of peace') in Kabul and the Orangerie in Kassel, which are of similar European architectural styles, both of which were damaged by war in the twentieth century. The building of Darulaman Palace, built under King Amanullah Khan in the 1920s, symbolised an attempt to modernise Afghanistan. It was first damaged by fire in 1969, then following its restoration in the 1970s suffered further destruction; it now ironically remains a ruin. The palace not only bears testament to a turbulent history, but has also come to nationally symbolise the aspirations and ongoing conflict of Afghanistan to the present day.

The main, most obvious, connection between the locations of Kabul and Kassel is war. In 1943, bombing raids destroyed 90 per cent of Kassel's city centre. In 1955 Arnold Bode founded Documenta in Kassel. The name of the event indicates the purpose of the exhibition: to document the current state of contemporary art. More precisely it proposes a vision of art today using the canons characteristic for the western world of art (even if it includes or celebrates works by artists of the world at large) far removed from the collective cultural trauma of the time it was founded. The curatorial idea to organise part of dOCUMENTA (13) in Kabul gave me an opportunity to travel there in February 2012, to examine not just the possibility of working on my project there but the presence of Documenta itself. My experience of the city was very much as an outsider, one conditioned and limited by never-ending security measures equal to those within elite groups, the NGOs and the

international contractors based there. I experienced the city very much through a car window – another screen. Always distant, I reflected on the fact that what I was seeing was in some way beyond my reach. I was mainly embedded in the activities of the Documenta programme and mainly met people involved with Documenta. Among them, I also met many Afghan intellectuals and members of Afghan cultural institutions. But the threatening presence of the military, the segregation of international elites from the ordinary citizens of Kabul, made me wonder whom I was making the work for. Due to the conditions of my visit to Kabul, I felt distanced from the everyday reality of the situation and even experienced a sense of guilt for being there.

The presence of the west in Afghanistan under the pretense of 'liberation from evil' and a promise to 'restore freedom' has proven to be misguided. Certainly any organisation must act in compliance with the powers that maintain security and control, but how conceptually and practically possible is it to curate an event in present-day Afghanistan that can serve the people and indigenous spirit of the country? As an artist I am interested in the processes of making things, but also in the logistics of presenting them. Working on a project in a country such as Afghanistan is challenging and problematic. The closest I have come to working under a regime still lodged in the past, was in the 1980s in Poland. Things happened underground there. We made very symbolic gestures to manifest our views and to protest against the collapsing communist regime. In Kabul dOCUMENTA (13) will be open with the official support of both the Ministry of Information and Culture and western institutions. I heard quite a few times during my stay in Kabul how fashionable it was for different international organisations based there to invest in the restoration of Afghan heritage, as a way of expanding their cultural investment portfolios. I asked myself if the incentive for this was financially motivated investment, cultural guilt or a genuine interest in reviving the spirit of a country devastated by war. Afghanistan's economy is presently

dependent on the condition of war and this economy keeps international institutions there. But regardless of how good our intentions are for going to Afghanistan as artists, thinkers and cultural producers, we will inevitably be associated with the political crisis. The expression 'Economy of War' actually appears in the tapestry set in Kassel, to be presented in Kabul, along with other slogans by movements such as Occupy Wall Street.

Historically, 'outsiders' who have developed an affinity with Afghan culture have often done so because of its defiance in resisting outside and more recently western influences. Military opinions on the future of the country increasingly acknowledge that they and western NGOs do not have the sensitivity and understanding of Afghan culture to propose, let alone mediate, an authentic and indigenous road map. How, conceptually and practically, is it possible to curate an event in Afghanistan that aligns itself to Documenta's canon as intended by Arnold Bode? Will it document the state of Afghani art today or embellish the existing presence of 'outsiders'? The west, regardless of whether it is embodied by the arts or military presence, has a symbolic value that cannot win 'the hearts and minds' of Afghan people. With waves of uprising around the world against dictatorships, economic crises and war, as well as questionable politics in countries with democratically elected governments, any institution or establishment must engage sensitively.

As an artist showing in the Kabul section of DOCUMENTA (13) I question whether Documenta needs to release itself from the trajectory of contemporary western art? Do we, let alone Documenta, have the capacity to accept that other cultures have different aspirations and definitions of how humans thrive and flourish which are equally valid and valuable? The exploration and appreciation of other cultures, in this case Afghanistan, cannot materialise through imposing the heritage or systems of western traditions. The truth is forever in question.

Goshka Macuga

