

CUMULUS

F r o m A m e r i c a

IN EVERY EDITION OF PARKETT, TWO CUMULUS CLOUDS, ONE FROM AMERICA, THE OTHER FROM EUROPE, FLOAT OUT TO AN INTERESTED PUBLIC. THEY CONVEY INDIVIDUAL OPINIONS, ASSESSMENTS, AND MEMORABLE ENCOUNTERS – AS ENTIRELY PERSONAL PRESENTATIONS OF PROFESSIONAL ISSUES.

Our contributors to this issue are DAVID LEVI STRAUSS, a writer and freelance critic living in San Francisco, and CHRIS DERCON, who is the director of the Witte de With Center for Contemporary Art in Rotterdam.

DAVID LEVI STRAUSS

Dostoevsky's Inquisitor called "the craving for universal unity" humankind's "third and final anguish." For an American, a visit to the collapsed Soviet Union and its still-reeling art worlds ironically confirms what Lenin and other materialist aestheticians argued all along, that humanist universalism is a lie. "We" are not the world. People are different, and what makes them different are the social, political, economic, and cultural contexts in which they live. Watching L.A. burn on CNN in Moscow, one couldn't help but wonder if blindness to these realities will someday bring about the

kind of cataclysmic changes in the United States that have so wracked the Soviet Union in recent years.

Even if one rejects the fundamental premise of all materialist philosophy, that consciousness reflects, that nothing transcends socialization, the sheer otherness of Russia, the scale and extent of its cultural difference, is undeniable—and this too reflects Western blindness. Contrary to the claims of U.S. agitation propaganda in the past, and its integration propaganda now, it is not likeness but alterity that makes cross-cultural communication possible, and desirable.

The chaos following Sotheby's auction in Moscow in 1988, when Russian artists who had worked all their lives in almost total isolation and obscurity were suddenly catapulted into fame and fortune by the explosion of Western market interest, is thoroughly and engagingly chronicled in Andrew Solomon's book *The Irony Tower: Soviet Artists in a Time of Glasnost* (New York: Alfred A. Knopf, 1991). Though the repercussions of the glasnost boom are still being felt in Moscow and Saint Petersburg, the heady times are mostly over and the hangover has set in. A number of artists have emigrated or keep

studios in New York, Paris, and Berlin, while others travel back and forth to the West often, selling work and living quite well off the proceeds. Almost all of the unofficial collaborative groups have broken up, and the disintegration of community, especially in Moscow, is palpable.

Many artists feel that they were used by Western dealers, collectors, and curators, and that most of what is written about Russian art in the West is too "universalist" and imperialist, and altogether too little cognizant of the profound changes between Russian and Western art. They fear that marketability has not lead to increased understanding, and that to be accepted in the West one must ultimately become a Western artist.

Drawing parallels between art styles or art movements in Russia and ones in the West is irresistible, but treacherous, even retrospectively. Although Komar & Melamid and others have proven that commodity fetishism and ideology fetishism are related, the equivalence of these systems is almost always overestimated in the West. Moscow curator Joseph Bakshtein has written that "Sots art was the first great style of Russian art capable of being understood within the context of Western art,"¹⁾ but was Sots art really anything like Pop Art? Can the Moscow conceptualism of the group around Ilya Kabakov or the Collective Action Group usefully be compared with the "dematerialization of the art object" in the West in the late '60's and early '70's? Do the terms of postmodernism used to discuss the

work of Western artists apply in any comparable way to the radical eclectic subjectivities of the new Leningrad/Saint Petersburg artists? Too often, this kind of parallelism obscures more than it reveals.

The difficulties and confusions of transference are substantially increased by the linguistic/discursive/narrative nature of much of the best contemporary Russian art. Kabakov may be exaggerating when he claims that "a genuine visual art" doesn't exist in Russia, whereas "Western art was visual from the very start,"²⁾ but the linguistic-over-visual bias is certainly prevalent in recent Russian art, and this makes exchange and legibility more dependent on translation.

And some translations work. Kabakov's investigations of "communal speech," though specifically drawn from the experience of living in communal apartments under Communism, are related enough to the investigations of commercial and official speech under capitalism by Barbara Kruger, Jenny Holzer, Crane/Winet, Carrie Mae Weems, and others to be legible in the West, and his description of the way desire is constructed so as to be continually deferred in communal life certainly resonates with the effects of consumerism: "Out there in paradise, out there healthy young creatures are off to display their athletic prowess in the May Day parade through Red Square. While in here, you, sucker, live like a dog. You should be ashamed!"³⁾

The day after May Day, I met in Kabakov's atelier with the artist

Victor Pivovarov (Kabakov's friend and contemporary, now living in Prague), and the three current members of the Inspection "Medhermeneutics" group (Sergei Anufriev, Pavel Peppershtein, and Alexander Mareev). Peppershtein is Pivovarov's 26-year-old son. He practically grew up in this studio, the epicenter of underground art and poetry in Moscow through the end of the Soviet period. He translated as his father patiently recounted for me the artistic and literary history of that period.

The combination of playfulness and intellectual urgency in the Inspection "Medhermeneutics" group, along with their strong community ties (in a time when those ties are disintegrating in much of the Moscow art world) makes them one of the most hopeful continuities in Moscow conceptual art. They have produced installations, actions, collage and book works that reflect quizzically hilarious investigations into social, psychological, and philosophical subjects. Their mock-scientific, hermeneutically complex methods owe a great deal to the work of Andrei Monastyrsky, one of the fathers of Moscow conceptualism, working primarily in collaboration under the Collective Action rubric, and having a tremendous influence on other artists as a writer, theorist, and teacher. When the art market boom happened, and Western enthusiasts began to descend on Moscow in droves, offering to buy practically anything and everything, Monastyrsky retreated into seclusion, and is known for being very careful about the

company he keeps. Having been accosted by some American curators and collectors a few days before, he only agreed to see me because I was with Peppershtein and Irena Kuksenaite.

When we arrived, Monastyrsky immediately began to complain that those other Americans had trained the evil eye on him, giving him a literal pain in the neck. He said this was a recurring ailment, always resulting from such encounters with foreigners. I reached into my bag, pulled out a vial of American ginseng that I happened to be carrying, and handed it to Monastyrsky, saying this would cure the pain in his neck. Though he did not immediately swallow the medicine, he did stop rubbing his neck, and his attitude toward me changed from suspicion to curiosity. From that point on our conversation ranged over a wide variety of subjects, from South African politics and racism in the U.S., to practical applications of the I Ching (Monastyrsky described a 1985 Collective Action performance utilizing the hexagrams in a field outside Moscow, in which they caused it to snow in the summertime), to burial mounds and necropolises in China, to a recent work of Russian feminist philosophy that Monastyrsky had "collaborated" on by adding a photograph to several blank pages, to the current use of psychedelics and hallucinogens in San Francisco. At one point Monastyrsky pulled down the most recent tome of the five volumes documenting the work of the Collective Action Group with page after page of meticulously typed commentary,

drawings, charts, and color photographs. Correcting my translation of its title as *Travels to the Country*, he said it would be more accurate to call it "Travels to the Edge of the City". Linguistic precision and play are important to Monastyrsky, and this makes him particularly impatient with the reductions, exigencies, and vagaries of translation.

Embracing change as their natural ally, the young artists of Saint Petersburg seem more invigorated than threatened by the social chaos surrounding them. Most of the individual members of the old Friends of Mayakovsky Club are still very active, including Sergei Bugaev (aka Afrika), Evgeni Yufit (leader of the Necrorealists), Georgi Guryanov, Vadim Ovchinnikov, and Andrei Khlobystin, among others. The elder statesman of the scene, Timur Novikov, is now 34 years old. His emblematic textile panels were displayed in a one-person show organized by Victor Mazin and Olessia Tourkina—who also edit an eclectic journal of art and ethnography, *Cabinet*, reminiscent of Bataille's *Documents*—that opened May 7 at the Museum of Ethnography. In the great hall of the museum, over massive bronze reliefs depicting acts of global exchange, Novikov's fabric "paintings," with simple shapes placed on a split field to symbolize historic or characteristic scenes of Leningrad/Saint Petersburg, were suspended between granite columns like ecclesiastical banners, to grand effect.

At age 26, Afrika continues to be a phenomenon in the U.S. ("discovered" by John Cage, set

designs for Merce Cunningham, profiles in *Vogue*, *Interview*, *New York Magazine*, interview on CNN) and a catalytic force at home. Like his ironically idealized hero (THE ORTHODOX TOTALITARIAN ALTAR IN THE NAME OF ANUFRIEV, 1990) and partner in crime (DONALD DESTRUCTION, 1991) Anufriev, Afrika is an active double-agent of schizo-culture, dealing with the split between East and West, working inside the wound. This positioning sometimes elicits strong reactions. When I asked the translator of my poetry in Moscow if he knew Afrika, he nearly spat: "Afrika!" he growled. "He's not really a Russian artist. He's more like an American artist!"

The critic and theorist Victor Tupitsyn has identified Afrika as a kind of "wood-goblin" in the tradition of patriot hero Ivan Susanin. Susanin was a Russian peasant during the Time of Troubles in the early seventeenth century, who agreed to become a guide for the Polish Army as they advanced on Moscow. But instead of leading them traitorously into Moscow, he led them instead into a deep dark forest from which they could find no way out and were lost forever.⁴⁾ If not a goblin, Afrika is surely a trickster. His art is impure, simulationist, appropriationist, collaborationist, situationist, and it just may be light-footed enough to survive the present chaos.

In his critical analysis of Soviet Marxism published in 1958, Herbert Marcuse traced the source and development of the official Soviet attitude toward art: "Hegel saw the obsolescence of art as a

token of progress. As the development of Reason conquers transcendence ('takes it back' into Reality) art turns into its own negation. Soviet aesthetics rejects this idea and insists on art, while outlawing the transcendence of art. It wants art that is not art, and it gets what it asks for.⁵⁾ But all along it also got what it did not ask for: the fugitive, contaminated, transcendent art of the unofficial underground. This

art that could not speak its name was made by non-persons in non-existent communities. It was a highly coded, intricately self-concealing, often self-canceling art in which every detail meant at the same time something else—or nothing. In order to survive at all, it needed to come very close to oblivion.

The best of contemporary art in Russia still draws on this dark

history, and though its understanding in the West may take longer, its survival is critical for the future of Russia. Writing in a previous time of crisis and change, Andrei Biely recognized this when he wrote that knowledge, untransformed by creativity, is merely "an abyss of problems": "The problem of art, of life, is more serious than we think: the abyss over which we are hanging, is deeper and gloomier than we imagine..." (*The Future of Art*, 1907).

the Queens Museum of Art, and the Wexner Center for the Arts at Ohio State University, curated by Louis Grachos, 1992.

5) Herbert Marcuse, *Soviet Marxism: A Critical Analysis* (1958; reprinted edition, NY: Random House, Vintage Edition, 1961), p. 116.

1) Joseph Bakshtein, "On Conceptual Art in Russia," in *Between Spring and Summer: Soviet Conceptual Art in the Era of Late Communism* (Boston: The Institute of Contemporary Art, 1990), p.77.

2) Victor Tupitsyn, "From the Communal Kitchen: A Conversation with Ilya

Kabakov," *Arts*, October 1991, p. 54.

3) *Ibid.*, p. 51.

4) Victor Tupitsyn, "Goblinesque Art of Afrika: Late 1980s—Early 1990s 'B.C'. (Before Coup)," in the catalogue produced for an exhibition of Afrika's work at the Fisher Gallery at USC in Los Angeles,

the Fisher Gallery at USC in Los Angeles,

DAVID LEVI STRAUSS

Dostojewskis Inquisitor bezeichnete die Sehnsucht der Menschheit nach universeller Einheit als deren «dritte und letzte Pein». Für einen Amerikaner bestätigt ein Besuch in der zerfallenen Sowjetunion und der immer noch in Auflösung begriffenen Kunstszene auf ironische Weise, was Lenin und andere materialistische Ästhetiker immer wieder behauptet haben: Humanistischer Universalismus ist eine Lüge. «Wir» sind nicht die Welt.

Die Menschen sind unterschiedlich, und zwar aufgrund der sozialen, politischen, ökonomischen und kulturellen Bedingungen, unter denen sie leben. Als ich in Moskau in den CNN-Nachrichten sah, wie Los Angeles brannte, drängte sich mir die Frage auf, ob nicht die Blindheit für diese Realitäten in den USA eines Tages zu ebensolchen Umwälzungen führen wird, wie sie in den letzten Jahren die Sowjetunion erschüttert haben.

Selbst wenn man die Prämisse aller materialistischen Philosophie ablehnt, dass nämlich das Bewusstsein ein Spiegel für die Tatsache ist, dass nichts unabhängig von gesellschaftlichen Bedingungen geschieht, so ist doch die schiere Andersartigkeit Russlands, das Ausmass seiner kulturellen Verschiedenheit unleugbar – und auch das zeigt die westliche Blindheit. Im Gegensatz zur amerikanischen Agitationspropaganda der

Vergangenheit und der heutigen Integrationspropaganda ist es nicht die Ähnlichkeit, sondern die Andersartigkeit, die einen kreuzweisen Kulturaustausch erst möglich und wünschenswert macht.

Das Chaos nach der Sotheby-Auktion 1988 in Moskau, wo russische Künstler, die ihr ganzes Leben lang in fast völliger Isolation und Abgeschiedenheit gearbeitet hatten, vom einen Tag auf den andern mit Ruhm überhäuft wurden, weil der westliche Markt sich plötzlich für sie interessierte, hat Andrew Solomon ebenso sorgfältig wie überzeugend dargestellt in seinem Buch *The Irony Tower: Soviet Artists in a Time of Glasnost* (New York, Alfred A. Knopf, 1991). Zwar sind die Nachwirkungen des Glasnost-Booms in Moskau und St. Petersburg noch spürbar, doch die stürmischen Zeiten sind weitgehend vorbei, und es herrscht allgemeine Katerstimmung. Viele Künstler sind ausgewandert oder haben Ateliers in New York, Paris und Berlin; andere fahren regelmässig in den Westen, verkaufen dort ihre Arbeit und leben davon ganz gut. Fast alle inoffiziellen Arbeitsgruppen sind auseinandergegangen, und die Auflösungserscheinungen sind vor allem in Moskau unübersehbar.

Viele Künstler fühlen sich von westlichen Händlern, Sammlern und Kuratoren ausgenutzt und halten das, was im Westen über die russische Kunst geschrieben wird, oft für zu «universalistisch» und imperialistisch, auf jeden Fall aber ignorant gegenüber den tiefgreifenden Unterschieden zwischen westlicher und russischer Kunst.

Sie fürchten, dass die Marktgängigkeit nicht unbedingt zu besserem Verständnis geführt hat und dass, wer im Westen akzeptiert werden will, letztendlich ein westlicher Künstler werden muss.

Zwischen künstlerischen Stilrichtungen oder Bewegungen in Ost und West Parallelen zu ziehen ist ebenso verführerisch wie trügerisch, selbst noch im nachhinein. Zwar haben Komar & Melamid und andere bewiesen, dass Waren-Fetischismus und Ideologie-Fetischismus eng zusammenhängen; doch die Vergleichbarkeit dieser Systeme ist im Westen fast immer überschätzt worden. Der Moskauer Kurator Joseph Bakstein hat geschrieben, dass «Sots Art die erste grosse Stilrichtung russischer Kunst war, die im westlichen Kunstkontext verstanden werden konnte».¹⁾ Aber war Sots Art wirklich der Pop Art vergleichbar? Macht es Sinn, den Moskauer Konzeptualismus der Gruppe um Ilya Kabakov oder die Gruppe Kollektive Aktionen mit der westlichen «Entmaterialisierung des Kunstobjekts» Ende der 60er, Anfang der 70er Jahre zu vergleichen? Taugt die Terminologie der Postmoderne, mit der man das Werk westlicher Künstler diskutiert, auf irgendeine Art auch für die radikal-eklektische Subjektivität der neuen Leningrader bzw. St. Petersburgischer Künstler? Allzuoft verstellt solcher Parallelismus den Blick mehr, als dass er ihn erhellt.

Schwierigkeit und Verwirrung bei der Übertragung erhöhen sich noch durch den linguistisch-diskursiv-narrativen Charakter, der einen grossen Teil der besten zeit-

genössischen Kunst in Russland prägt. Vielleicht übertreibt Kabakov, wenn er behauptet, es gäbe in Russland keine «authentische visuelle Kunst», wohingegen «die westliche Kunst von Anfang an visuell» gewesen sei.²⁾ Doch in der russischen Kunst hat das Linguistische sicher sehr viel mehr Gewicht als das Visuelle, und das macht Austausch und Lesbarkeit doch eher abhängig von sprachlicher Übertragung.

Und manche Übersetzung funktioniert tatsächlich. Kabakovs Untersuchungen zur «kommunalen Sprache» sind zwar aus der spezifischen Erfahrung mit dem Leben in den kommunalen Wohnungen im Kommunismus entstanden; doch sie haben durchaus Bezug zu den Untersuchungen kommerzieller und offizieller Sprachformen im Kapitalismus, wie Jenny Holzer, Barbara Kruger, Crane/Winet, Carrie Mae Weems und andere sie angestellt haben. Und wenn er beschreibt, wie die Wünsche so beeinflusst werden, dass sie sich im Gemeinschaftsleben ständig problemlos lenken lassen, dann sind da sicherlich Vergleiche mit der Konsumgesellschaft zulässig. «Drüben im Paradies, dort drüben führen gesunde junge Menschen ihren athletischen Heldenmut in der Mai-Parade am Roten Platz vor. Währenddessen lebst du Schlappschwanz hier wie ein Hund. Du solltest dich schämen!»³⁾

Am Tag nach der Mai-Parade traf ich in Kabakovs altem Atelier den Künstler Victor Piwowarow (Kabakovs Freund und Zeitgenosse, der heute in Prag lebt) sowie

die drei derzeitigen Mitglieder der Gruppe Inspection «Medhermeneutics» (Sergej Anufriew, Pawel Pepperstein und Alexander Mareew). Pepperstein ist Piwowarows 26jähriger Sohn. Er wuchs praktisch in dessen Atelier auf, dem Moskauer Zentrum der Untergrundkunst und -literatur gegen Ende der Sowjetunion. Er übersetzte, als sein Vater mir geduldig über die künstlerische und literarische Geschichte dieser Zeit berichtete.

Das Spielerische und zugleich intellektuell Eindringliche der Gruppe Inspection «Medhermeneutics» in Verbindung mit ihrem starken Gruppenzusammenhalt (in einer Zeit, wo derlei Bindungen in der Moskauer Kunstwelt sich weitgehend auflösen) macht sie zu einem Hoffnungsträger in der Moskauer Konzeptkunst. In Installationen, Aktionen, Collagen und Büchern richten sie ihren spöttisch-augenzwinkernden Blick auf soziale, psychologische und philosophische Themen. Ihre ironisch-wissenschaftlichen, hermeneutisch komplexen Methoden verdanken sie weitgehend Andrej Monastyrskij, einem der Väter des Moskauer Konzeptualismus, der vor allem unter dem Banner der Gruppe Kollektive Aktionen arbeitete und als Autor, Theoretiker und Lehrer grossen Einfluss auf andere Künstler hatte. Als der Kunstmarkt boomte und die westlichen Enthusiasten in Scharen in Moskau einfielen, um praktisch alles und jeden zu kaufen, zog Monastyrskij sich zurück und wählte seine Gesellschaft sehr sorgfältig aus. Nachdem ihm einige Tage

zuvor bei einer Eröffnung ein paar bewunderungsvolle amerikanische Kuratoren und Sammler zu nahe getreten waren, willigte er in ein Treffen mit mir nur ein, weil ich in Begleitung von Pepperstein und Irena Kuksenaite kam.

Bei unserer Ankunft beklagte sich Monastyrskij sofort darüber, dass diese anderen Amerikaner ihm dermassen auf die Nerven gegangen waren, dass er jetzt wirklich Schmerzen im Nacken hatte. Das sei ein immer wiederkehrender Schmerz, der von solchen Begegnungen mit Ausländern herrühre. Ich zog eine Flasche mit amerikanischem Ginseng aus der Tasche, die ich gerade zufällig bei mir hatte, und gab sie Monastyrskij mit der Bemerkung, das sei gut gegen seine Schmerzen. Er nahm die Medizin zwar nicht sofort, doch er hörte auf, sich den Nacken zu reiben, und sein Misstrauen mir gegenüber wich der Neugier. Von da an unterhielten wir uns über viele Themen, von der südafrikanischen Politik und dem Rassismus in den USA über die praktische Anwendung des I Ching (Monastyrskij beschrieb eine Performance der Gruppe Kollektive Aktionen im Jahre 1985, bei der Hexagramme auf einem Feld ausserhalb von Moskau Schnee im Sommer bewirken sollten), über Grabhügel und -felder in China sowie ein neueres Beispiel russisch-feministischer Philosophie, bei dem Monastyrskij mit dem Beitrag eines Photos auf mehreren leeren Seiten «kollaboriert» hatte, bis hin zu virtueller Realität, sanften Drogen und dem gegenwärtigen Gebrauch von psychedelischen und halluzinogenen

Mitteln in San Francisco. Zwischendurch zog Monastyrskij den letzten Band einer fünfteiligen Dokumentation hervor, die Seite für Seite in fein säuberlich getippten Kommentaren, Zeichnungen, Diagrammen und Farbphotos die Performances der Gruppe Kollektive Aktionen wiedergibt. Ich hatte den Titel des Buches mit *Reisen aufs Land* übersetzt; Monastyrskij korrigierte mich und meinte, genaugenommen müsste es heissen «Reisen an den Rand der Stadt». Präzision und Spiel im Umgang mit der Sprache sind für Monastyrskij wichtig, weshalb er auf übersetzerische Reduktionen, Extravaganzen und Notlösungen besonders empfindlich reagiert.

Veränderung ist für die jungen Künstler von St.Petersburg eine Art natürlicher Verbündeter. Deshalb scheinen sie vom gesellschaftlichen Chaos, das sie umgibt, eher gestärkt als bedroht. Die meisten Mitglieder des Clubs der Alten Freunde Majakowskis sind immer noch sehr aktiv. Zu ihnen gehören unter anderen Sergej Bugaew (Aka Afrika), Ewgeni Yufit (Anführer der Nekrorealisten), Georgi Guryanow, Vadim Owchinnikow und Andrej Khlobystin. Das älteste Mitglied der Szene, Timur Nowikow, ist jetzt 34 Jahre alt. Seine emblematischen Texttafeln wurden in einer Einzelausstellung gezeigt, die am 7. Mai im ethnographischen Museum eröffnet wurde. Organisiert wurde sie von Victor Mazin und Olessia Tourkina, die auch ein Journal für Kunst und Ethnographie mit dem Titel *Cabinet* herausgeben, vergleichbar etwa Batailles *Documents*. In der grossen

Halle des Museums hingen über massiven Bronzereliefs mit Szenen zur Illustration des Welthandels zwischen Granitsäulen Nowikows Tuch-«Bilder» mit schlichten Formen auf geteiltem Feld als Symbol für historische oder charakteristische Szenen aus Leningrad bzw. St.Petersburg. Sie glichen Kirchenbannern und wirkten äusserst eindrucksvoll.

Mit seinen 26 Jahren ist Afrika in den USA auch weiterhin ein Phänomen («entdeckt» von John Cage, Bühnenbilder für Merce Cunningham, Portraits in *Vogue*, *Interview* und *New York Magazine* sowie ein CNN-Interview) und eine katalytische Kraft in seinem eigenen Land. Afrika ist wie sein ironisch idealisierter Held (THE ORTHODOX TOTALITARIAN ALTAR IN THE NAME OF ANUFRIEW, 1990) und Komplize (DONALDESTRUCTION, 1991) Anufriew ein aktiver Doppelagent der Schizo-Kultur; aus dem Innern des Brandherds betrachtet er die Spaltung zwischen Ost und West. Diese Position provoziert zuweilen heftige Reaktionen. Als ich meinen Moskauer Übersetzer nach Afrika fragte, hätte er beinahe ausgespuckt: «Afrika», brummte er, «der ist doch eigentlich gar kein russischer Künstler. Er ist vielmehr ein amerikanischer Künstler!»

Der Kritiker und Theoretiker Victor Tupitsyn hat Afrika als eine Art «Wald-Kobold» in der Tradition des Vaterlandshelden Iwan Susanin bezeichnet. Dieser war ein russischer Bauer während der Zeit der Wirren zu Beginn des siebzehnten Jahrhunderts, der sich bereit erklärte, die polnische

Armee bei ihrem Marsch auf Moskau anzuführen. Doch anstatt sie als Verräter nach Moskau zu führen, brachte er sie in einen tiefen, dunklen Wald, aus dem sie nicht mehr herausfanden, so dass sie darin umkamen.⁴⁾ Wenn Afrika kein Kobold ist, so doch ganz sicher ein Schlitzohr. Seine Kunst ist verfälscht, appropriativ, kollaborativ, situationistisch, und vielleicht ist sie leichtfüssig genug, das gegenwärtige Chaos zu überdauern.

1958 veröffentlichte Herbert Marcuse seine kritische Analyse des Sowjet-Marxismus. Er untersuchte darin den Ursprung der offiziellen sowjetischen Haltung zur Kunst: «Hegel sah im Veralten der Kunst ein Zeichen des Fortschritts. Indem die Entwicklung der Vernunft die Transzendenz bewältigt (sie in die Wirklichkeit «zurücknimmt»), geht die Kunst in ihre eigene Negation über. Die sowjetische Ästhetik weist diesen Gedanken zurück und besteht auf der Kunst, indem sie die Transzendenz der Kunst ächtet. Sie will eine Kunst, die keine Kunst ist, und sie erhält, was sie verlangt.»⁵⁾ Aber zugleich erhielt sie auch, was sie nicht wollte: die sich entziehende, infizierte, überschreitende Kunst des inoffiziellen Untergrunds. Diese Kunst, die sich nicht einmal benennen konnte, wurde von Unpersonen in einer nicht existierenden Gruppe gemacht. Es war eine extrem kodierte, kompliziert verschlüsselte, oft sich selbst negierende Kunst, in der jedes einzelne Detail zugleich auch etwas anderes bedeutete – oder gar nichts. Um überhaupt überleben zu können,

musste sie sich nah an der Grenze zur Unbeachtetheit bewegen.

Die beste zeitgenössische Kunst in Russland teilt diese düstere Geschichte. Und auch wenn das Verständnis dafür im Westen sich nur langsam entwickelt, ist ihr Fortbestand für die Zukunft Russlands von entscheidender Bedeutung. Zu einer früheren Zeit des Wandels und der Krise schrieb Andrej Bielj, dass Wissen, sofern es nicht schöpferisch verwandelt wird, bloss «ein Abgrund von Problemen» sei: «Das Problem der Kunst, des Lebens, ist ernster, als wir denken: der Abgrund, an dem wir stehen, ist tiefer und düsterer, als wir uns vorstellen...» (Die Zukunft der Kunst, 1907).

(Übersetzung: Nansen)

1) Joseph Bakstein, «On Conceptual Art in Russia», in *Between Spring and Summer: Soviet Conceptual Art in the Era of Late Communism*, Boston, The Institute of Contemporary Art, 1990, S. 77.

2) Victor Tupitsyn, «From the Communal Kitchen: A Conversation with Ilya Kabakov», in *Arts*, Oktober 1991, S. 54.

3) Ebd., S. 52.

4) Victor Tupitsyn, «Goblinesque Art of Afrika: Late 1980s—Early 1990s (B.C.) (Before Coup)» im Katalog, der 1992 anlässlich der Ausstellungen von Afrikas Werk in der Fisher Gallery am USC in Los Angeles, im Queens Museum of Art und im Wexner Center for the Arts an der Ohio State University, betreut von Louis Grachos, erschien.

5) Herbert Marcuse, *Die Gesellschaftslehre des sowjetischen Marxismus*, Suhrkamp 1989, deutsch von Alfred Schmidt, S. 131.