Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1992)

Heft: 34: Collaborations Ilya Kabakov & Richard Prince

Artikel: Ilya Kabakov : Boris Groys im Dialog mit Ilya Kabakov : "Russland auf dem Buckel" = "with Russia on your back" : a conversation between Ilya Kabakov and Boris Groys

Autor: Groys, Boris / Kabakov, Ilya / Nitschke, Annelore

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-681159

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.08.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

BORIS GROYS IM DIALOG MIT ILYA KABAKOV:

«RUSSLAND AUF DEM BUCKEL»

Boris Groys: Ilya, du lebst schon einige Zeit im Westen und wirst hier als russischer Künstler ausgestellt. In deinen Arbeiten verwendest du immer wieder Texte in russischer Sprache, die der westliche Betrachter in der Regel nicht versteht, aber was noch wichtiger ist: Deine Arbeiten basieren vielfach auf einem System kultureller, sozialer und psychologischer Assoziationen, die sich nur dem russischen Betrachter unmittelbar erschliessen. Ich erinnere mich daran, wie du deine Sachen in Russland ausgestellt hast. Menschen ganz unterschiedlichen Bildungsstandes erfassten sofort ihren Sinn und Humor. Gewöhnlich wurde nur die erstaunte Frage gestellt: Ist das Kunst oder nicht? Im Westen ist allen klar, dass es Kunst ist. Aber ist die inhaltliche Seite dessen, was du machst, auch klar?

Ilya Kabakov: Beim Transfer in ein anderes kulturelles Umfeld stösst man auf zwei Reaktionen. Zum einen fassen die Menschen ihre eigene Welt als gross, vielgestaltig und kompliziert auf, alles Fremde aber als klein und einfach. Wer aus einer anderen Welt kommt, darf nicht kompliziert sein; jeglicher Inhalt, den er darbietet, wird sofort und fast automatisch auf eine sehr einfache Formel gebracht, die im Betrachter oder Zuhörer fest eingerastet ist, etwa: Na, bei euch dort sind doch alle Gauner oder Schwachköpfe.

Deshalb ist es nur natürlich, dass die zweite Reaktion aus der Leugnung jeglichen Wertes in der so aufs Stereotyp reduzierten Mitteilung besteht. Du hast noch nicht den Mund aufgemacht, und schon ist alles, was du sagen könntest, elementar und von geringem Wert. So ist es Russland im Westen nicht gestattet, kompliziert zu sein, und hinsichtlich seines Wertes siedelt man es auf einer niedrigeren Stufe an als die westliche Welt.

BORIS GROYS lebt in Köln und unterrichtet an der Universität Münster. 1988 erschien im Hanser Verlag, München, seine Publikation *Gesamtkunstwerk Stalin*. Frühere Gespräche mit Ilya Kabakov veröffentlichte er unter dem Titel *Die Kunst des Fliehens*, Hanser Verlag, München 1991, und *Das Leben der Fliegen*, Edition Cantz, Stuttgart 1992. Kürzlich erschien sein neues Buch *Das Neue* ebenfalls im Hanser Verlag.

B. G.: Ein Grund, weshalb ich gerade mit dir über die Situation des russischen Künstlers im Westen sprechen wollte, besteht darin, dass du in deinen Arbeiten ständig die Reaktionen auf deine Kunst mit einbeziehst. Alle deine Arbeiten haben zwei Ebenen: zum einen die des Kunstobjektes, und zum anderen tatsächliche oder mögliche Reaktionen darauf. Dabei handelt es sich natürlich um typische Reaktionen aus dem russischen Publikum. Jetzt ist bei deinen Arbeiten eine neue, dritte Schicht entstanden: die Reaktionen des westlichen Publikums auf deine zweischichtigen Installationen. Mich interessiert deine Einstellung zu dieser neuen Reaktionsschicht: Ignorierst du sie einfach als etwas für dich rein Äusserliches oder arbeitest du mit ihr?

I. K.: Als ich noch in Russland lebte, glaubte ich, dass die Reaktionen auf meine Kunst ein sublimiertes, intellektuell hohes Niveau haben müssten. Die materielle und visuelle, aber auch die emotionale Seite war mir an meinen Arbeiten nicht so wichtig – sie erschienen mir nur als Auslöser für mögliche diskursive Reaktionen. Im Westen ist mir die intellektuelle beziehungsweise reflexive Schicht der Reaktionen weniger vertraut. Deshalb hat mich die Orientierung am westlichen Publikum dazu geführt, die sentimentalen, allgemeinmenschlichen Aspekte meiner Arbeiten zu betonen, was in Russland nicht der Fall war. Wenn ich jetzt im Westen Installationen mache, dann stelle ich mir den Betrachter als «normalen Menschen» oder «Menschen überhaupt» vor und schaffe für ihn archetypische Situationen. Sie sollen Bedauern, Mitleid, Kindheitserinnerungen oder das Gefühl einer persönlichen Verletzung auslösen. Im Westen hat sich also meine Kunst an den normalen humanistischen Werten des kleinen Mannes orientiert, des Menschen, der kein Intellektueller, Künstler oder Kritiker mehr ist. Sie darf nicht krank, schrecklich oder katastrophal sein. Aus meiner Erfahrung von vier Jahren Arbeit im Westen kann ich sagen, dass meine Installationen die entsprechenden Reaktionen auslösen, wenn es keine Rolle mehr spielt, ob ich Russe, Amerikaner oder Deutscher bin.

B. G.: Deine künstlerische Strategie erinnert verblüffend an die politische Strategie Russlands insgesamt. Du weisst sicher noch, dass Gorbatschows Perestroika mit der Parole begann: «Zurück zu den allgemeinmenschlichen Werten». Ich glaube hingegen, dass der «einfache Mensch» mit seinen «einfachen menschlichen Werten» schlichtweg eine Fiktion ist. Tatsächlich ist doch die heutige Gesellschaft höchst differenziert und hat längst jede Homogenität verloren. Der «einfache Mensch» hat eine sehr nivellierte, totalitäre Gesellschaft zur Voraussetzung, wie es auch die sowjetische Gesellschaft nie war: Einheit und Homogenität der sowjetischen Gesellschaft waren immer nur eine ideologische Fiktion. In Wirklichkeit betrachtet jeder Mensch die Dinge aus der Perspektive seiner eigenen sozialen Situation. Es kann keine allgemeinmenschliche, neutrale Perspektive geben. Scheint es dir nicht, dass der «einfache Mensch» selbst nur das nostalgische Erzeugnis des elitären kulturellen Bewusstseins ist, also nicht mehr als ein Kunstobjekt?

I. K.: Ja, natürlich, diese Tirade, die ich grade vorgebracht habe, hätte jeder offizielle sowjetische Schriftsteller, Aitmatow zum Beispiel, bei einem Besuch im Westen vorbringen können. Es war im Grunde ein Zitat, mit dem ich mich jedoch in hohem Grade identifiziere. Was kann mich hier retten? Mich rettet, dass ich sofort die Frage nach der künstlerischen Form stelle. Der westliche Betrachter reagiert vor allem auf die formale

Seite der Kunst. Ich habe rein formale Verfahren gefunden, die in der Kunstgeschichte verankert sind und dem gegenwärtigen Entwicklungsstand entsprechen. Diese Verfahren werden von den westlichen Künstlern und Kritikern, die im wesentlichen formal denken, auf der rein konstruktiven Ebene rezipiert. So habe ich den weichen, emotionalen Inhalt in eine harte, konstruktive Form verpackt, die ich als «totale Installation» bezeichne. Dabei ist auch in formaler Hinsicht wichtig, dass ich in meinen Installationen Dinge verwende, die in der Epoche des Minimalismus abgelehnt worden sind: das Sujet, die Literatur, die gesprochene Sprache, den menschlichen Inhalt. Diese Dinge waren bereits vergessen, haben sich eine Zeitlang «erholt» und können deshalb jetzt wieder konstruktiv verwendet werden. So lassen sich die inhaltlichen und rein formalen Probleme gut miteinander verknüpfen.

B. G.: Trotzdem stelle ich eine bestimmte Veränderung in deinem Verhältnis zur Gesellschaft fest, die dich umgibt. In Russland war dieses Verhältnis sehr aggressiv, da du versucht hast, alle denkbaren sozialen Reaktionen in deine Arbeiten zu integrieren und sie dir unterzuordnen. Hier im Westen dagegen verschwindet diese Aggression, und man spürt eher den Wunsch, die Erwartungen des Publikums zu erwidern.

I. K.: Das stimmt zweifellos. In der sowjetischen Hölle wurde der Westen immer als das Paradies aufgefasst. Und ich muss sagen, dass sich diese Einstellung zum Westen in den vier Jahren, die ich hier gelebt habe, nicht verändert hat. Ich habe meine Hölle mitgebracht und lebe weiterhin darin – und zugleich möchte ich diese Hölle den Bewohnern des Paradieses zeigen. Mein Funktionieren im Westen sehe ich nicht als ein Funktionieren im Leben, sondern als Dasein innerhalb bestimmter Kunstinstitutionen wie Galerien, Museen, Kritik usw. Das ist für mich im Grunde auch das Paradies. Dabei überlasse ich mich diesen Institutionen nicht mit Leib und Seele – ich weiss, dass sie im Westen selbst kritisiert werden. Doch für mich persönlich wäre es lächerlich, wenn ich dieses Paradies plötzlich Hölle nenne und bekämpfen wollte.

Übrigens, als ich anfing, den Paradiesbewohnern Bilder von der Hölle zu zeigen, da bekam ich sofort von ihnen zu hören, dass dies nichts Neues für sie sei, dass sie diese Geschichten und Bilder aus dem Höllenleben längst kannten und nicht besonders interessant fänden. Ich muss sagen, dass mich das anfangs etwas betroffen hat. Doch dann habe ich begriffen, dass man den Engeln erst einmal einen leichten Schrecken einjagen und sie in Verwirrung bringen muss, damit sie ihr Engelsleben eine Weile vergessen. Zu diesem Zweck habe ich grosse Installationen aus vielen Zimmern gebaut, die angefüllt waren mit Rauch und diversen Höllengegenständen, damit der Engel nach und nach vergisst, aus welchem Zimmer er gegangen und in welches er eingetreten ist. Der Engel war dann sogar schwächer, als ich anfangs gedacht hatte; nach einer Weile schloss er die Flügel und sagte kopfschüttelnd: «Na, das ist ja wirklich ein Alptraum.» Es entsteht der Eindruck, als ob man diesen Engel seinerzeit auch stark am Schwanz gezogen hätte, so dass er noch nicht ganz vergessen hat, wie sich ein unglückliches Huhn fühlt. In der Vergangenheit haben wohl alle in Russland gelebt, sogar Kritiker und Kuratoren.

B. G.: Du sprichst jetzt von der Realität der russischen Hölle. Doch ich erinnere mich, als wir in Russland über dieses Thema sprachen, dann stimmten wir darin überein, dass die Kunst eine Art Konvention ist und keinerlei Realität ihr entspricht – weder die äussere noch die innere. Jetzt beharrst du darauf, dass deine Installationen den

Menschen die Hölle des Lebens zeigen. Heisst das, dass du deinen früheren Standpunkt zum Verhältnis Kunst und Wirklichkeit revidiert hast?

I. K.: In Russland war unser kleiner Kreis von Kunst umgeben, von offizieller und inoffizieller. Wir wollten uns mit Nichtkunst beschäftigen. Dieser Wunsch war vielleicht ein wenig heuchlerisch, da wir die aus dem Westen kommende Kunst durchaus ernst nahmen. Sie war für uns aber zugleich auch etwas Nichtwirkliches. Deshalb war die oppositionelle Beschäftigung mit Nichtkunst damals so begeisternd. Im Westen dagegen stellt sich am Ende des Jahrhunderts heraus, dass es keine Nichtkunst mehr gibt: Was immer ein Mensch auch tut, es ist Kunst. In dieser Situation verliert die frühere Opposition zur Kunst ihren Sinn. Militärisch ausgedrückt, habe ich mich ergeben. Aber ich habe mich nur deshalb ergeben, weil ich bei meiner Truppe angekommen bin. Ich hatte niemals das Gefühl, dass die Welt total sei, ich bin der Welt insgesamt niemals mit Liebe oder Hass begegnet. Ich habe meine Welt gehasst, aber als ich in die Welt der Kunst geriet, da fand ich vieles, was mir darin gefällt. Mir gefallen viele Künstler, mir gefällt, wie sie ausgestellt werden, und ich wollte unter ihnen sein.

B. G.: Dennoch, wie siehst du das Verhältnis von deiner Kunst zur ausserkünstlerischen Realität, zum Leben? Glaubst du, dass die Kunst in ein institutionalisiertes Kunstsystem eingeschlossen ist oder dass sie doch irgendwie in einem direkten Wechselbezug zur Welt steht?

I. K.: In Russland war die Beschäftigung mit Kunst etwas Lebensnotwendiges für mich, keine professionelle Tätigkeit. Deshalb spreche ich ja von Nichtkunst – es war ein Selbstzerkratzen, eine Art Masochismus, ein Bohren an der Stelle, wo es weh tut, ein Handeln im Leben selbst, die Suche nach dem inneren Ich, kindliche Selbsterkundung. Es geht dabei nicht um die Beschreibung oder Wiedergabe der Wirklichkeit von innen. Die russische Kunst ist überhaupt formlos, unverfremdet und vom Leben nicht zu trennen. Von dieser Kunst kann man einfach nicht sagen, was sie ist.

Jetzt hat sich die Einstellung zu dieser Kunst verändert: Sie wird bezahlt, ausgestellt und institutionalisiert. Weshalb löst diese Institutionalisierung keinen Protest bei mir aus, sondern wird eher vom Gefühl begleitet, dass sie natürlich sei, dass es im Grunde immer so war? Wohl deshalb, weil sich innerlich nur wenig für mich geändert hat und die Ziele meiner Kunst dieselben geblieben sind, nämlich zu klären, wo ich in der Welt nun einmal stehe. Wie früher beschäftige ich mich mit dem Verhältnis von Objekt und Raum, mit dem Ort des Objekts im Raum – wenn das Objekt nicht den ganzen Raum in Beschlag nimmt und der Raum das Objekt nicht vollständig verschlingt, so dass das Verhältnis zwischen ihnen problematisch wird. Der Klärung dieses Verhältnisses sind meine Installationen gewidmet – formale Probleme fallen hier mit meinen ganz persönlichen zusammen.

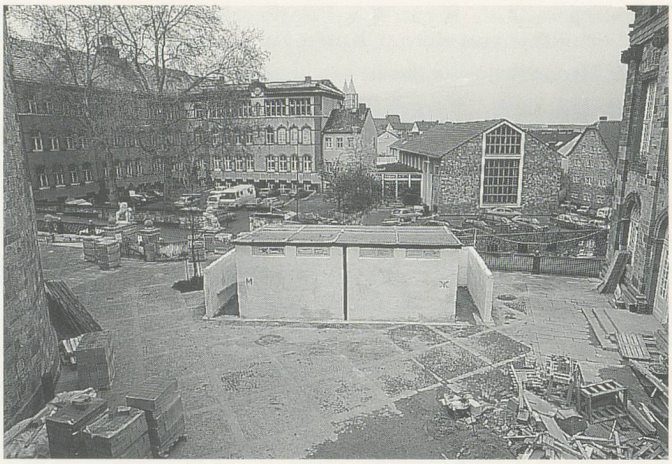
B. G.: Folgt daraus, dass nicht Russland als ein realer geographischer, politischer oder kultureller Raum Thema deiner Installationen ist, sondern deine persönliche Situation in der Welt, für die der Begriff «Russland» nur eine Chiffre ist?

I. K.: Ja, das stimmt. Aber wenn du im Westen bist, wirst du unwillkürlich vor allem Russe, Vertreter deiner Kultur, und alle deine Probleme sind dann nicht nur deine persönlichen, sondern russische Probleme. Dagegen kann man nichts machen, damit

muss man sich abfinden, es hat keinen Zweck, sich darüber zu grämen. Allerdings muss ich zugeben, dass ich auf diesen Umstand weiterhin schmerzlich reagiere, wenn auch wahrscheinlich ein wenig naiv.

Ich muss sagen, dass die westliche Klischeevorstellung von Russland auch ihre positiven Seiten hat: Die Russen gelten als sehr uneigennützig, idealistisch und jedem Kommerz abhold, was einem natürlich hilft – auch in kommerzieller Hinsicht. Aber sie hat auch eine negative Seite: Man glaubt, dass man alles, was Russen in der Kultur machen, nicht verstehen kann und nicht einmal zu verstehen braucht, weil es sowieso zu ausgefallen ist und niemand etwas damit anfangen kann – es sei denn, es handelt sich um technische Errungenschaften. Jeder Russe ist hier ein Mensch, der Russland als eine Last auf dem Buckel trägt, die alle anderen sehen, auch wenn er sie selbst nicht sieht und spürt. Deshalb wird alles, was dieser sonderbare Mensch mit der Last auf dem Buckel tut, ebenfalls als etwas Sonderbares aufgefasst, das die Menschen ohne diese Last nichts angeht.

(Übersetzung aus dem Russischen: Annelore Nitschke)



ILYA KABAKOV, DIE TOILETTE / THE TOILET. Installation documenta IX, 1992. (PHOTO: DIRK BLEICKER)

"WITH RUSSIA ON YOUR BACK": A CONVERSATION BETWEEN ILYA KABAKOV AND BORIS GROYS

Boris Groys: For quite some time now you have been living and exhibiting in the West as a Russian artist. In your works you make lavish use of Russian texts, which are, as a rule, incomprehensible to the Western viewer. But what is even more important is that your works are in many respects built on a system of cultural, social, and psychological associations which are directly accessible only to the Russian viewer. I remember that when you showed your works in Russia, their meaning and humor were immediately grasped by viewers of the most diverse cultural levels. Usually, only one perplexing question would arise: is this or isn't this art? In the West it is clear to everyone that this is art. But is the dimension of content, which is so rich in your work, equally clear?

Ilya Kabakov: In the process of transference from one cultural environment to another, one encounters primarily two reactions. First of all, people usually perceive their own world as being large, complicated, and diverse, and everything else as small and simple. An Other is not allowed to be complex; all of the content which that Other might propose is quickly and almost automatically reduced to a very elementary formula which the viewer or listener usually possesses ahead of time—a formula of the type, "Well, everybody in your world, in general, is either a thief or crazy." Naturally, therefore, after such a stereotype has been arrived at, the second reaction consists of a rejection of all value: you haven't even managed to open your mouth yet, and already all that you can say turns out to be elementary and of little value. Hence, Russia is not allowed to be complex in the West, and furthermore, it is perceived to be on a lower level than the Western world in terms of importance.

BORIS GROYS teaches Russian Intellectual History at the Universität Münster, Philosophisches Seminar. His book, *The Total Art of Stalinism,* was published this year by Princeton University Press (originally published in German as *Gesamtkunstwerk Stalin,* Hanser Verlag, München, 1988).

B.G.: One of the reasons that I wanted to speak with you in particular about the situation of a Russian artist in the West is that you continually include in your own work various reactions to your art. All of your works have two levels: some sort of artistic object, and actual or possible reactions to that object. And the reactions of the public which you integrate into your works are of course typical reactions of various groups and individual representatives of the Russian public. Now a new, third layer has emerged in your works: the reactions of the Western public to the two existing layers of your installations. I am interested in your attitude toward this new layer of reactions—do you simply ignore it as something purely external for you or do you work with it in some way?

I.K.: When I was living in Russia, it seemed to me that reactions to my art should arise on some sort of sufficiently subliminal, purely cultural, intellectually high and reflective level. The material/visual as well as the emotional aspect of the works were not as important for me—they appeared to me only as a pretext for potential discursive reactions. I am less familiar with the intellectual or reflexive layer of reactions in the West; therefore an orientation toward the Western public led me to do just the opposite: to emphasize the "sentimental" aspects of my works, one could say, that which is common to all human kind, which did not have a place in Russia.

Doing my installations now in the West, I imagine the "normal person" in the capacity of a viewer, or a "person in general," and create for him/her kind of archetypal situations: sympathy, compassion, memories of childhood, a feeling of personal frustration. That is, in the West my art has turned out to be oriented toward normal, general humanistic values of the little person; when that person stops being an intellectual, an artist, or a critic, it shouldn't be painful, frightening, catastrophic. And as a result of four years of experience in the West, I can say that my works rouse the appropriate reaction when it ceases to be important that I am a Russian, American, or German.

B.G.: Amazingly, this personal artistic strategy of yours recalls the political strategy of Russia as a whole. After all, you remember that Gorbachev's *perestroika* began with the slogan "a return to values common to all mankind." To me, however, the "simple person" with "simple human values" seems to be a fiction, and perhaps even a characteristically Russian fiction. In actuality, contemporary society is terribly differentiated and has long since lost, if in fact it ever had, any homogeneity—the "simple person" has as his/her pre-condition a very leveled, totalitarian society and in reality Soviet society was never that way: the unity and homogeneity of Soviet society were always ideological fictions. In reality each person looks at things from the perspective of his/her own specific social situation. Doesn't it seem to you that the "simple person" is nothing more than a nostalgic creation of an elitist cultural consciousness, that is, nothing more than an artistic object?

I.K.: Yes, of course, that tirade of mine that I just delivered could have been voiced by any official Soviet writer, like Aitmatov, having arrived in the West—that in essence is a quote which I, however, say with a great degree of self-identification. What can save me here? But you know me well—and you know how I usually save myself in such cases.

What saves me is the fact that I immediately pose the problem of artistic form. A Western viewer reacts foremost to the formal side of art. I have elaborated such purely for-

mal devices that are rooted in the history of art and which correspond to the contemporary stage in the development of artistic forms. These devices are perceived by Western artists and critics who, for the most part, think formally on a purely constructive level. Hence, all of this soft emotional content is packaged by me in sufficiently rigid, constructive form, that I call the "total installation." Given this, it is also important in the formal sense that I use in my installations things that were supplanted during the era of minimalism: a plot, literature, live speech, human content. These things have already been forgotten, they have "rested" well for a time and therefore they can be used constructively again. Thus, content and purely formal problems here are closely intertwined.

B. G.: And nonetheless I note that there is a specific change in your attitude to the society surrounding you. In Russia that attitude was very aggressive since you were striving to include all possible social reactions in your personal works, to subordinate them to yourself. Here in the West, this aggression is disappearing and what can be sensed is more like a desire to meet the expectations of the public.

I. K.: This is so without a doubt. In the Soviet hell the West was always perceived as paradise. And I have to say that this attitude to the West has not changed during the last four years of my life in the West. I brought my own hell with me and I continue to live internally in it. At the same time I want to show that hell to the residents of paradise. I understand my own functioning in the West not as a functioning in the midst of life, but as an existence inside of certain artistic institutions—galleries, museums, criticism, and so on. In essence, this is paradise for me here. But given that, I do not intrude into the being of these artistic installations—I know that in the West itself they are subject to criticism. But for example, it would be funny for me personally if I were suddenly to call this "hell" and were to begin to fight with it.

When I began to show paintings of hell to the inhabitants of paradise, I quickly heard from them that there was nothing new in this, that these stories and paintings from a life in hell were already familiar to them long ago and that they did not present any particular interest for them. In the beginning this confused me somewhat. But then I understood that at first you have to scare and confuse the angels a bit so that they forget about their angelic life for a little while—and so I began to build large installations consisting of many rooms filled with smoke and various hellish objects, so that with time the angel forgot from which room he exited and into which room he entered. And the angel turned out to be even weaker than I had thought in the beginning, so that with time, having folded his wings, he began to shake his head and say: "Well, this really is some sort of nightmare." The impression has been created that, in its time, this angel was pulled by the tail so hard that he still hasn't quite forgotten how miserable the chicken feels. In the past, one might say, everyone lived in Russia—even critics and curators.

B. G.: You are speaking now about the reality of Russian hell. But I remember that when we spoke about this in Russia, usually we agreed that art is a type of convention and that no sort of reality corresponds to it—neither an external nor an internal one. Now you are insisting that your installations show people the hell of life—does that mean that you have reexamined your earlier position on the question of the correspondence between art and reality?

I. K.: In Russia our small circle was surrounded by art—official and unofficial. We want-

ed to be involved in non-art. This desire was possibly a bit hypocritical since we took art coming from the West entirely seriously, although at the same time it was not something real for us. That is why the oppositionary pursuit of non-art was then so enthusiastic. However, in the West at the end of the century it is becoming clear that non-art is no more: no matter what a person does—it is still art. In this situation, the former opposition art loses its meaning. If we use military technology, then we could say that I have surrendered. But I surrendered only because I arrived at my own troops. I never had the feeling of the totality of the world, I never looked at the world as a whole with either love or hate. I looked with hate at my own world. When I wound up in the world of art, I saw that I like a great deal in it. I like a lot of artists, I like how they are exhibited—and I would like to be among them.

B. G.: And still, how do you see the relationship of our own art to external artistic reality, to life? Do you believe that art is closed in an intellectual system of art, or does it directly correspond to the world?

I. K.: In Russia being involved in art was for me a vital, existential thing, not a professional endeavor. That's precisely why I am talking about non-art—that was a "self-scratching," a type of masochism, a digging where it hurts, an action in life itself, a search for the inner "I," childish, self-knowing. I am not talking here about a description or reflection of reality from without. Russian art is, in general, formless, inalienable, inseparable from life. It was simply impossible to say that art was like that.

Now the attitude toward that art has changed: people pay for it, it is exhibited, it is institutionalized. Why is it that this institutionalization doesn't invoke in me a reaction of protest, but rather it is accompanied by a feeling that it is natural, that in essence it was always like this? Primarily because very little has changed internally for me, and the goals of my art—that is, the clarification of where I wound up in the world—remain the same. I am primarily occupied with the relationships between the object and space, the place of the object in space, and that space does not entirely absorb the object, so that the relationships between them turn out to be problematic. My installations are dedicated to an elucidation of these relationships—the formal problems coincide here with purely personal ones.

B. G.: But then the theme of your installations turns out to be not Russian as some sort of actual geographical, political, or cultural space, but rather your personal situation in the world, for which an understanding of "Russia" functions only as a code.

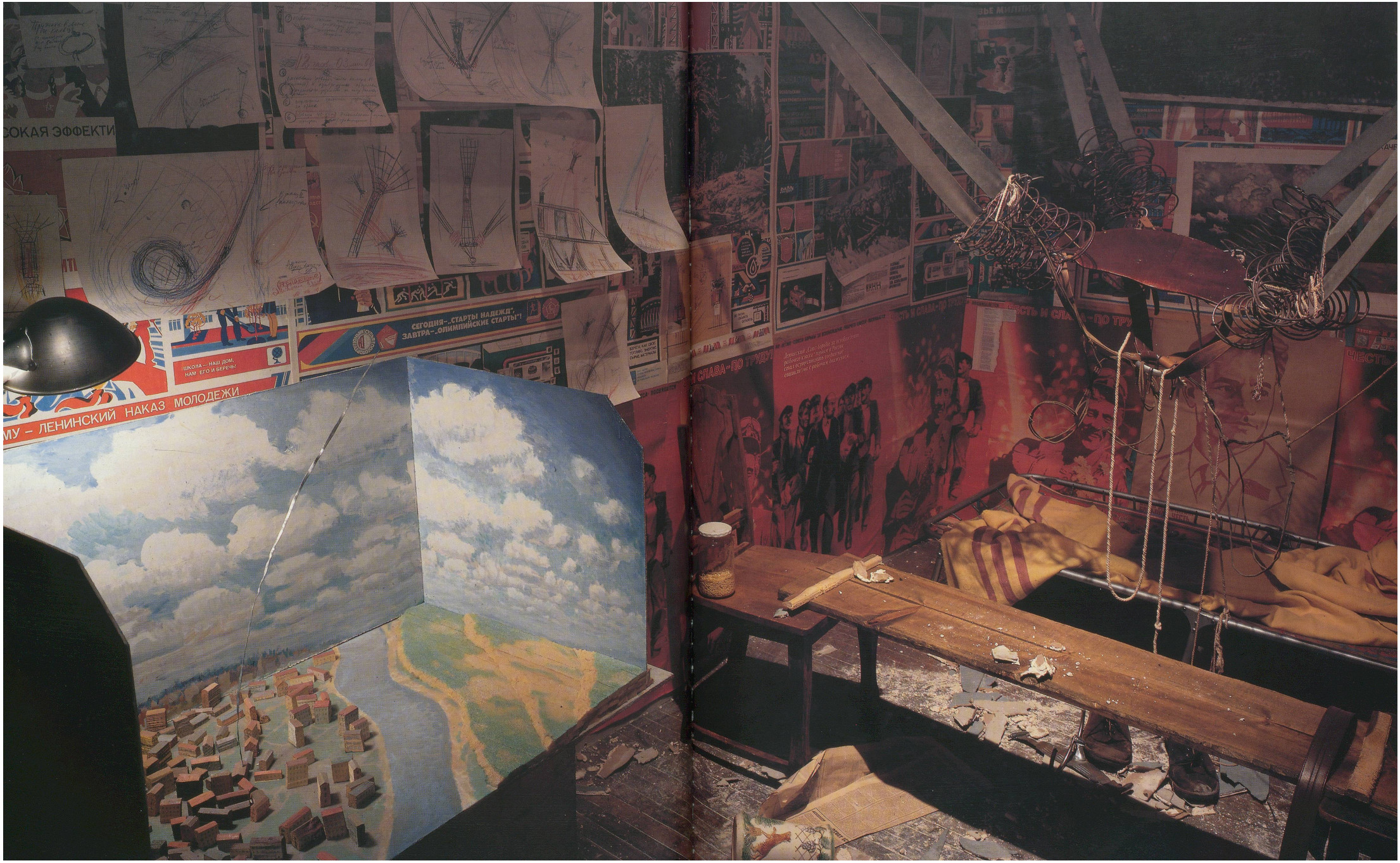
I. K.: Yes, what you are saying is entirely fair. But winding up in the West you involuntarily become foremost a Russian, a representative of your own culture—and all of your problems are not yours personally, but Russian problems. There's nothing you can do about this, one has to reconcile oneself with this, and grief over this is useless. Although I must admit that my reaction to this circumstance continues to be painful, even though it is probably a bit naive.

I must say that Western clichés in regard to Russia have their own positive sides: Russians are considered to be very unselfish, idealistic, and far removed from business, which of course helps, especially in business. But there is also a negative side here: it is believed that everything that Russians do is impossible to understand and you don't even have to understand it, because it is still too strange and not useful to anyone—if these are

only some sort of purely technical, formal achievements. Every Russian here is a person carrying Russia like a load on his back which everyone else sees, even if the person doesn't see it and doesn't feel it. Therefore, all that this strange person does with this load on his/her back is also perceived as something strange and as something that does not have anything to do with people without such a load. *(Translation from the Russian: Cynthia Martin)*

ILYA KABAKOV, INCIDENT AT THE MUSEUM OR WATER MUSIC / VORFALL IM MUSEUM ODER WASSERMUSIK, installation Ronald Feldman Gallery, New York, 1992. (PHOTO: ERIK LANDSBERG)

Following page / nächste Seite:
ILYA KABAKOV, THE MAN WHO FLEW INTO SPACE FROM HIS APARTMENT / DER MANN, DER VON SEINER WOHNUNG AUS INS ALL FLOG, 1981–88. From: 10 Characters, 1988. (PHOTO: D. JAMES DEE)


СОКАЯ ЭФФЕКТИ
СЕГОДНЯ-„СТАРТЫ НАДЕЖД",
ЗАВТРА-„ОЛИМПИЙСКИЕ СТАРТЫ"!
ШКОЛА — НАШ ДОМ,
НАМ ЕГО И БЕРЕЧЬ!
МУ – ЛЕНИНСКИЙ НАКАЗ МОЛОДЕЖИ
СЛАВА-ПО ТРУД
ЧЕСТЬ