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 : Kabakovs Augenzwinkern = Kabakov's twinkle

Autor: Jolles, Claudia / Pepperstein, Pawal / Anufriew, Sergej

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-681162

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: 11.01.2026

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

CLAUDIA JOLLES

KABAKOVS AUGENZWINKERN

Ein Gespräch über Ilya Kabakov mit Pawel Pepperstein und Sergej Anufriew, Mitglieder der Moskauer Künstlergruppe Inspection Medhermeneutics.

Claudia Jolles: Sprechen wir über den historischen Hintergrund. Ihr seid zwei Generationen jünger als Kabakov. Wie steht Ihr zu ihm?

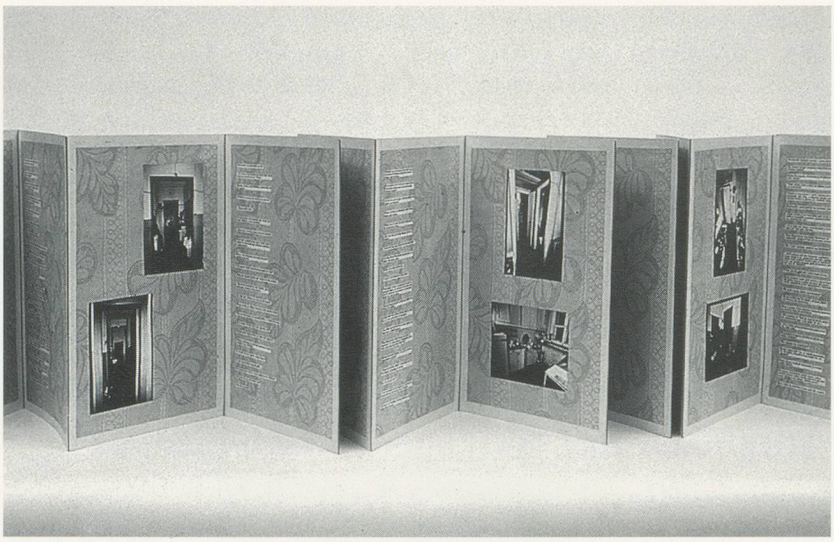
Pawel Pepperstein: Für Kabakov war es immer wichtig, nicht nur Kunst zu machen, sondern diese auch zu diskutieren. Seine Freunde versammelten sich im Atelier, er stellte ein Tonband auf den Tisch, und man debattierte. Wichtig waren diese zwinkernden Augen. Ich erinnere mich an gemeinsame Landaufenthalte in den sogenannten «Kreativhäusern» der Künstlerunion. Sehr häufig zeigten uns einige der dort arbeitenden Künstler ihre oft uninteressanten, kraftlosen oder sogar kitschigen Werke. Kabakov kommentierte diese immer als «genialisch» und begann dann auf brillante Weise, diese zu analysieren. Irgendwie war das zynisch. Aber auf der anderen Seite war es ihm wichtig zu zeigen, dass es weder eine geniale noch eine schlechte Kunst gibt. So wie Gott dem Menschen die Seele einhaucht, kann nur die sprechende Person einem Werk einen Sinn geben. Ich glaube, es ist für Kabakov sehr wichtig, diese Masse von völlig untalentierten, provinziellen Künstlern zu vertreten. Diese Idee fasziniert mich, denn auch mir scheinen diese völlig verschiedenen Dimensionen der Kunst sehr merkwürdig. Ein Bewohner der nördlichen Stadt Murmansk sitzt in seiner Hütte in seiner eigenen Kunstwelt. Es ist wichtig, diese Welt der Outsider zu kennen und diese unterschiedlichen Dimensionen ästhetisch einzusetzen. Kabakov nutzt sie brillant, indem er in der international anerkannten Kunstwelt diese Unterschiede von all diesen anderen einbringt. Dies wirkt psychologisch wie ein offenes Fenster oder wie ein Ausgang aus den verschiedenen Korridoren.

CJ: Welches sind für Euch seine zentralsten Werke?

PP: Die Alben sind das absolut wichtige Fundament seiner Arbeiten. Sie sind voluminös und befinden sich in Schachteln, die mit Blumenstoffen bezogen sind, so dass sie wirklich zu einem Möbel in einer Wohnung werden. Auch die buddhistische Textsammlung Sutra war dick und mit Stoff überzogen. Es gibt also diese Assoziation zu sakralen Büchern. Gleichzeitig schwingt die häusliche Ästhetik mit. Für westliche Kulturbegriffe ist Kitsch etwas Negatives oder Aggressives. Für uns ist alles, was sich gegen Kitsch richtet, aggressiv. Denn die sowjetische Macht bedeutete irgendwie auch eine ästhetische Unterdrückung, ein Triumph des guten Geschmacks. Für uns hingegen war Kitsch ein Zeichen für Gemütlichkeit und Freiheit, denn diese beiden Werte liegen nahe beieinander. Nicht nur das Äussere dieser Alben, sondern auch der Inhalt ist völlig kanonisiert. In der Serie der *10 Personen* wird die Geschichte von der Flucht in eine transzendentale Welt

---

CLAUDIA JOLLES ist Kunstkritikerin und Kuratorin. Sie lebt in Zürich.



ILYA KABAKOV, OLGA GEORGIEVNA: SOMETHING IS BOILING, 1984, folding album of 64 pages, each 26 x 18", wallpaper, b/w photos, ink on paper / OLGA GEORGIEVNA: ES KOCHT ETWAS, 1984, faltbares Album, 64 Seiten, 66 x 45,7 cm, Tapete, s/w Photos, Tinte auf Papier. (PHOTO: D. JAMES DEE)

erzählt. Es dauerte lange, diese Alben anzusehen. Normalerweise zeigte Kabakov diese Alben einem Publikum von vier bis zehn Zuschauern. Er blätterte die Seiten sehr langsam um und las manchmal auch die Texte. Dieser meditative Zeitablauf war sehr wichtig und kann nicht verkürzt werden.

CJ: Kabakovs Arbeitsmethode hat sich in den letzten Jahren verändert. Die zehn Zimmer in der Installation *10 Personen* wirkten wie metaphysische Projektionsräume, während *Die Toilette* an der documenta 9 in Kassel mit Möbeln und realen Gegenständen minutiös ausstaffiert war.

PP: Wenn wir uns fragen, wieso er mehr und mehr Accessoires in seinen Installationen verwendet, so ist dies nicht nur ein abstraktes, ästhetisches, sondern auch ein sehr konkretes Problem. Kabakov war immer sehr auf den Kontext, in welchem Kunst konsumiert wird, sensibilisiert. Die Kunst ist in letzter Zeit Schritt für Schritt demokratischer geworden und richtet sich heute in erster Linie an den «normalen Betrachter». Nicht dass dieser nicht intelligent wäre oder von Kunst nichts verstehen würde. Aber er steht den speziellen Kanons und ästhetischen Kriterien moderner Kunst viel indifferenter gegenüber und akzeptiert ihre Strukturen als reine Signifikation nicht mehr. Er benötigt einen Effekt, eine Suggestion. Kabakov nützt diesen Prozess, um seinen Totalraum zu bauen. Dabei berührt er sehr interessante stilistische Probleme. Dazu gehört die Renovation des Surrealismus. Onerische, psychedelische Halluzinationen finden heute wieder grosse Beachtung. Im Kontakt mit Kunst zu sein interpretieren wir als das Sein innerhalb von Träumen. Aber im Unterschied zum traditionellen Surrealismus, der stark durch den Freudschen Diskurs und die Ideen des persönlichen Unterbewusstseins geprägt war, befassen wir uns mit dem kollektiven Traum. Wenn wir über die Kindheit sprechen, dann über diejenige des kollektiven Körpers. Die Kindheit der Kultur besteht nicht nur aus Stufen einer archaischen Vergangenheit, sondern aus einem Zustand, der sich beständig repetiert. Kabakovs Werke appellieren nicht nur an die Kindheit als Vergangenheit, sondern auch als ewige Gegenwart, denn sie ist äusserst sensibel und wie eine Zeitung immer aktuell.
Gleichzeitig schafft Kabakov mit dem Genre der Installationen eine Art psychedelisches Disneyland mit verschiedenen Attraktionen. Wenn Kabakov sagt, er möchte den Engeln die Hölle zeigen, so ist dies die typische Beschreibung einer Geisterbahn. Kinder fahren auf dieser, weil das dort empfundene Grauen auf eine Art angenehm ist.

CJ: Der Schrecken ist immer auch die Bestätigung der eigenen Existenz.

PP: Ja, aber gleichzeitig auch eine kulturelle Notwendigkeit. Kultur ist irgendwie auf Kontraste angewiesen. Wenn man sich in einem künstlichen Gruselschloss aufhält, dann ist man als Besitzer dieses Grauens vom wirklich Schrecklichen nicht mehr so abhängig.

Es ist ästhetisch sehr interessant, die retrospektive Realität der 50er Jahre zu verwenden, dieses sowjetische Horrordesign der Väter. Man schaut in das Freudsche Interieur in der Toilette in Kassel, welches durch Elemente des degradierten Art Nouveau und des europäischen Stils um die Jahrhundertwende geprägt wird: durch einen runden Tisch, hölzerne Stühle, Lampenschirme, kleine Porzellannippsachen, Gipsstukkaturen ... Also eine Art altmodische Reduktion eines luxuriösen Designs von William Morris, Stuck und Klingler, das in der sowjetischen Realität unter Stalin in einen völlig anderen, irgendwie psychedelischen Kontext gestellt wurde. Man bewohnte immer nur ein oder zwei Räume, die man mit anderen Familien teilte. Kabakov nutzt diese schizophrene Spaltung zwischen bourgeoisem Interieur und Design und dem kommunalen Umraum. Und das ist, was ich die onerische Wirkung nenne. Denn es ist immer ein merkwürdiger Effekt von Balance und Kontrast zwischen diesen sehr gemütlichen Dingen und beispielsweise der Toilette, die wie etwas Enormes, das Bein eines Elefanten oder eines gigantischen Monumentes in diese Wohnung hineinragt.

CJ: Wieso lohnt es sich, diese Dinge zu bewahren?

PP: Die sowjetischen Zeiten waren ein einzigartiges Experiment mit dem menschlichen kollektiven Bewusstsein. Dieses könnte irgendwie mit den Errungenschaften von Freud verglichen werden. Die sowjetische Macht war eine tiefe, sehr gewalttätige Psychoanalyse. Der Patient dieser Analyse war der kollektive Körper oder das kollektive Bewusstsein eines grossen Landes, welches, abstrakt und inexistent als Totalität, nur durch den ideologischen Diskurs, durch die intertextuelle Kommunikation zusammengehalten wurde. Das Resultat war nicht vorauszusehen, weil hier tiefe Gefühle involviert waren, und man sich klar war, dass es keinen Sinn machte weiterzuleben, ohne zu verstehen, was war, wieso es notwendig war und welche Veränderungen in der Tiefe des kollektiven Bewusstseins ausgelöst wurden. Der Psychoanalytiker hat also lange Zeit mit dieser Person gesprochen, und eine ganze Reihe vergessener Dinge sind wieder aufgetaucht, die nun ein System von Interpretationen bilden, mit dem er nichts anfangen kann. Er versteht, dass er zuvor total krank und neurotisch war und darum eine Psychoanalyse benötigte. Aber jetzt ist er ebenso krank und braucht eine andere Methode, um dieses neue Stadium zu kurieren. Dies ist eine Reise von einem Syndrom zum nächsten. Es gibt eine normale Sprache, die reglementiert ist, die aber auch als System beschrieben werden kann und in Realität auf der Ebene der Psychopathologie funktioniert. Denn es gibt keine Sprache als solche, sondern nur syndromatische Ideolekte. Es ist wichtig, diese zu beschreiben, als das, was sie sind, und wie sie funktionieren.

Wenn wir also über Kabakovs Werke sprechen, so hat dies wirklich mit dem Unterbewussten, mit dessen Interpretation zu tun. In diesem Falle ist in seinen Arbeiten nichts zufällig, und wir müssen alle Elemente analysieren. Viele Dinge sind zwar nicht erklärbar, verweisen aber auf interessante Zusammenhänge: Im Triptychon AM RANDE mit den Figuren, die um drei leere weisse Bildflächen schreiten, schwingt natürlich die Idee des leeren Zentrums mit, der Existenz am Rande, in den Ecken und in der Dekoration. Aber wir sollten auch über die Details sprechen. Wieso sind die Figuren in diese moldawischen Gewänder gekleidet, die hier ganz allgemein für nationale Trachten stehen? Dies führt uns zur Idee des ideologischen Machtzentrums, dessen Hauptziel ist, die peripheren Gebiete zusammenzuhalten. Die Sowjetunion war nicht ein Reich im klassischen Sinne, sie war ein ideologischer Staat. Sie funktionierte völlig anders als ein klassisches Reich, wo das Zentrum auch eine Ballung von Macht war. Jede erstarkende Position in der Peripherie musste vom Zentrum sofort verschlungen werden, um dessen Stellung nicht zu gefährden. In der Sowjetunion hingegen war dieses ein grosses Loch. Die Ränder waren in ihrer Verschiedenheit miteinander nur durch die Leere verbunden. Die Nationaltrachten waren die Ornamente dieser Ränder. Vergleichbar mit den mandelbrotschen Landschaften, repetiert und variiert sich in jedem Detail auf mikroskopischer Ebene die Struktur des ganzen Bildes. Es ist sehr merkwürdig, dieses riesige Reich anzusehen und sich zu fragen, wofür das alles geschaffen wurde. Natürlich nicht für den Kommunismus. Denn niemand glaubt daran und hat wirklich versucht ihn aufzubauen. Es gibt nur eine Antwort: Für die Zeichen. Das russische Paradigma sehnt sich danach, alles zu wissen und in einer totalen Untersuchung und einem totalen Inventar alles zu beschreiben. Die Sowjetunion ist etwas, das für Kulturologen, für Linguisten oder verschiedene Wissenschaftler gemacht wurde, weil man in ihr alle Ebenen des Fortschritts

findet. Die Moskauer Konzeptualisten haben dann auf einer zweiten Ebene eine totale Untersuchung über die totale Untersuchung begonnen. Und jetzt hat es sich erwiesen, dass diese wissenschaftliche Untersuchung für die Kunst nützlich ist. Einige benutzen reales, andere pseudowissenschaftliches Material. In der Kunst kann diese unvollendete und unvollendbare wissenschaftliche Untersuchung irgendwie kompensiert werden.

CJ: Kabakovs Werke suggerieren oft das Gefühl der Machtlosigkeit. In der Installation DIE FLIEGE im Kunstverein Köln stellte er diese Analogien zwischen dem Leben der Fliegen und der Menschen her, die jedoch auf einer fiktiven pseudowissenschaftlichen Ebene abgehandelt wurden.

PP: Dies ist das zentrale metaphysische Problem der russischen Kultur. Sie investiert alles in diese totalen Untersuchungen und wird gleichzeitig vom pessimistischen Gefühl beherrscht, dass diese sinnlos sind. Nicht weil sie zu ungenau oder unwichtig sind, sondern weil der menschliche Verstand die Informationen nicht absorbieren kann. Es ist eine ähnliche Situation wie diejenige eines Königs, der zahlreiche Wissenschaftler in die verschiedenen Ecken der Welt aussendet, um eine grosse Menge Daten zu sammeln. Doch als sie zurückkehren, hört sie der König nicht an, weil er in seiner Phantasie eine Zweitvariante dieser Fakten herstellen kann. Denn in ihrer Totalität ist diese Untersuchung so phantomatisch, dass es keinen Unterschied zwischen der Realität und diesen fiktiven Versionen gibt. Wie ein jakutischer Schamane tanzt, welche Worte er dazu schreit oder wie ein burjatischer Mönch die Milch säuert – wer kann dieses Wissen schon kontrollieren. Und da sich das kollektive Bewusstsein vor der Frustration im letzten Moment fürchtet, zieht es dann schliesslich doch die Verfälschung vor. Denn die Wahrheit, auch diejenige von etwas sehr Entferntem, scheint ihm zu gefährlich.

Sergej Anufriew: Es ist auch die Frage der Verfälschung der Sowjetmacht, die in der Architektur, der Kunst, der Malerei… eine sehr starke eigene Ikonographie entwickelt hat. Kabakov hat verstanden, dass die Rolle der Bilder eine Lüge war. So hat er aus der Distanz zwischen der Realität und der Ikonographie seine eigene Bildsprache geschaffen.

CJ: Und im Unterschied zu anderen russischen Künstlern bezieht sich Kabakov kaum je auf die sowjetische Ikonographie.

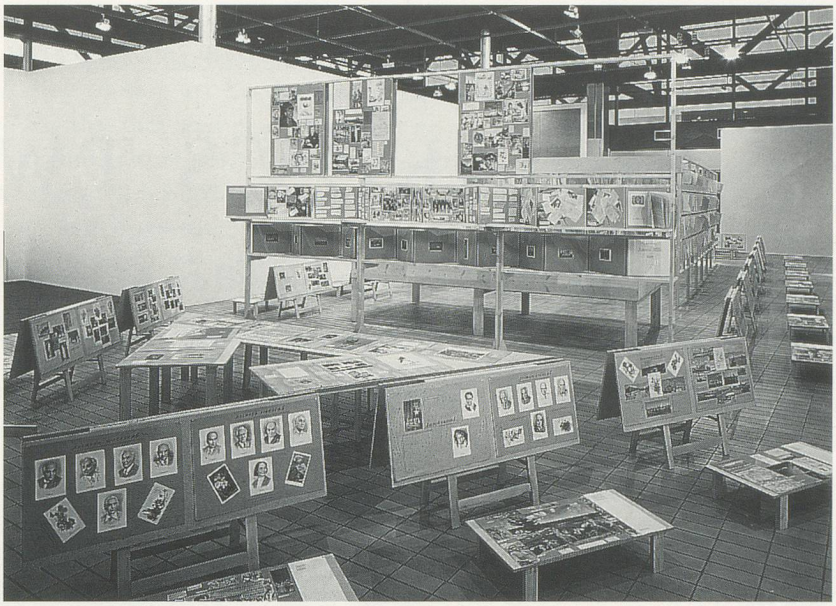
PP: Aber Elemente wie Rahmen, die Art, wie er Texte schreibt oder die Zeichnungen im Kinderbuchstil bilden doch seine eigene Ikonographie. Es geht hier um grundsätzliche Wertvorstellungen. Im Westen ist das Original immer wertvoller als die Reproduktion oder ein technisches Artefakt. Niemand käme auf die Idee getippte Buchstaben von Hand zu kopieren. In Russland existiert keine Technik, dafür um so mehr Handwerk. Kabakov imitiert von Hand die Druckbuchstaben oder die gedruckten Zeichnungen. Ihm ist wichtig, dass man als sensibilisierter Beobachter sehen kann, dass ein Bild oder ein geschriebener Buchstabe auch ein Innenleben hat. Nicht als direkte Geste, wie in der westlichen Kultur, vielmehr ein mönchisches Leben, das sich völlig innerhalb des Kanons abspielt. Der Stil seiner Zeichnungen wurde ursprünglich speziell für die Illustration von Kinderbüchern geschaffen. Weil die Druckqualität ziemlich schlecht ist, mussten die Umrisse sehr präzis und die Farben einfach sein. Nebst der bekannten politischen Zensur gab es also eine noch viel strengere, redaktionelle, ästhetische Kontrolle. Weder konnte man ein hässliches, noch ein allzuhübsches Kind zeichnen, denn eine süsse bourgeoise Kindheit wurde als schädlich empfunden. Es gab also eine ganze Reihe mikroskopischer Kriterien. Kabakov konzipierte seine Bilder so, dass sie wie juwelenartig polierte Kugeln, die ohne Reibung durch einen speziellen Tunnel rollen, präzis passierten.

CJ: Einen Teil Eurer Installation *Die Schweiz + die Medizin* in der Shedhalle, Zürich, habt Ihr Kabakov gewidmet, obschon Ihr als junge russische Künstler sowieso riskiert, von ihm abgeleitet zu werden. Wie stellt Ihr Euch dazu?

PP: Wir verstehen Kabakovs Stil und Problematik als die Möglichkeit eines Kanons. Im Westen herrscht immer noch eine starke Reaktion gegen Kanons in jeglicher Form, obwohl sie längst nicht mehr existieren.

CJ: Könnt Ihr das näher erläutern?

PP: Wir interessieren uns für Dinge, die als Korridor auf einer privaten Metaebene zu neuen Entdeckungen führen. Dazu benötigen wir einen Kanon, der nicht von uns erfunden wurde, sondern an dem wir



ILYA KABAKOV, THE SHIP / DAS SCHIFF, 1986, installation Flac. Lyon and Kunsthalle Zürich.

weiterarbeiten. Es ist, wie wenn man einen Tunnel gräbt. Wenn jedermann an verschiedenen Orten beginnt, gibt es viele Löcher, deren Tiefe von den Möglichkeiten einer Einzelperson abhängt. Wir fühlen, dass Kabakovs Tunnel grosse Perspektiven öffnet. Künstler wie die Gruppe «Kollektive Aktionen» oder Andrej Monastyrskij arbeiten in diesem Tunnel weiter. Auch uns interessiert dies mehr, als im eigenen Stollen festzusitzen.

CJ: Wohin führt Euer gemeinsamer Korridor?

PP: Hier müssen wir zur Idee der totalen Untersuchung zurückkehren. Unser Staat hiess Union der Sowjetischen Sozialistischen Republiken. Die zwei entscheidenden Kernbegriffe «sowjetisch» und «sozialistisch» stellen zwei unterschiedliche Paradigmen dar. Sowjet bedeutet, dass alles mit allem diskutiert, nicht nur Menschen untereinander, sondern auch der Himmel mit der Erde, die Leere mit der Leere, die Flüsse mit den Wäldern, die Fabriken mit den Eisenbahnen. Das Sowjetische mildert diesen gewalttätigen Sozialismus. Es ist der Samt für das Eisen des Sozialismus. Andere sozialistische Länder Europas waren von diesem samtenen System der totalen Diskussion ausgeschlossen. Dies war sehr hart für sie. Sie wurden nie gefragt ... Die Idee dieses Systems bestand darin, das Extrakt aus vielen verschiedenen kulturellen Erfahrungen zu gewinnen, in einem alchemistischen Prozess den Tropfen Gold herzustellen, der alles enthalten sollte.
Wenn wir über verschiedene Erfahrungen sprechen, sollten wir zwei fundamental unterschiedliche Arten voneinander abgrenzen: Bei der einen geht es darum, in einer schwierigen Welt zu überleben. In diese Rubrik gehört das Jagen, das Bekämpfen von Krankheiten, der Kampf um das tägliche Brot. Zur anderen gehört, sich von dieser Welt in eine andere zu retten. Man überlebt und muss wissen, wie man sich rettet. Das ist der Gipfel des Überlebens, das Superüberleben, das Sichretten, ausgerüstet mit allen notwendigen Dingen.

CJ: Sich retten vor was?

PP: Vor dem Gemeinplatz. Dies ist die Frage der Sprache und der Beschreibung. Denn wenn man sich der gemeinsamen Beschreibung entziehen kann, bedeutet das, dass man einen anderen Lebensraum gefunden hat. Dies spüren wir auch innerhalb von Kabakovs Installationen. Sie schaffen eine andere Welt. Man kann zwar alle Elemente des Diskurses, der Sprache, des Designs, der Vergangenheit, der Träume erkennen. Aber gleichzeitig ist man nicht in derselben Welt. Es ist wichtig sich hier, innerhalb dieser Welt zu retten. Denn nach dem Tod gibt es vielleicht keine Möglichkeit mehr, ganz zu entfliehen.

CLAUDIA JOLLES

KABAKOV'S TWINKLE

Claudia Jolles in conversation with Pavel Peppershtein and Sergei Anufriev, two members of the Moscow artists' group "Inspection Medhermeneutics."

Claudia Jolles: Both of you are two generations younger than Kabakov. Where do you stand in relation to him? What is the historical framework?

Pavel Peppershtein: For Kabakov it was always important not only to make art but to discuss it as well. His friends would come to his studio, he would put a tape recorder on the table, and they would talk. It was the twinkle in Kabakov's eye that counted. I remember staying in the country at the so-called "creative houses" of the Artists Union. The artists there often showed us works that were uninteresting, insipid, or even kitschy. Kabakov always called them "ingenious" and analyzed them brilliantly. That was cynical somehow. On the other hand, it was important to him to show that art is neither ingenious nor bad. Just as God breathes the soul into a person, only a speaking person can give meaning to a work. I think it is very important to Kabakov to represent this mass of utterly untalented, provincial artists. The idea fascinates me because these completely different dimensions of art seem very curious to me, too. Somewhere in the northern city of Murmansk, someone is sitting in a hut in his own artistic world. It is important to know about this world of outsiders and to make aesthetic use of these different dimensions. By distinguishing them brilliantly from all the other differences, Kabakov introduces them to the internationally acknowledged art world. Psychologically, this is like an open window or an exit out of various corridors.

CJ: What do you consider to be his key works?

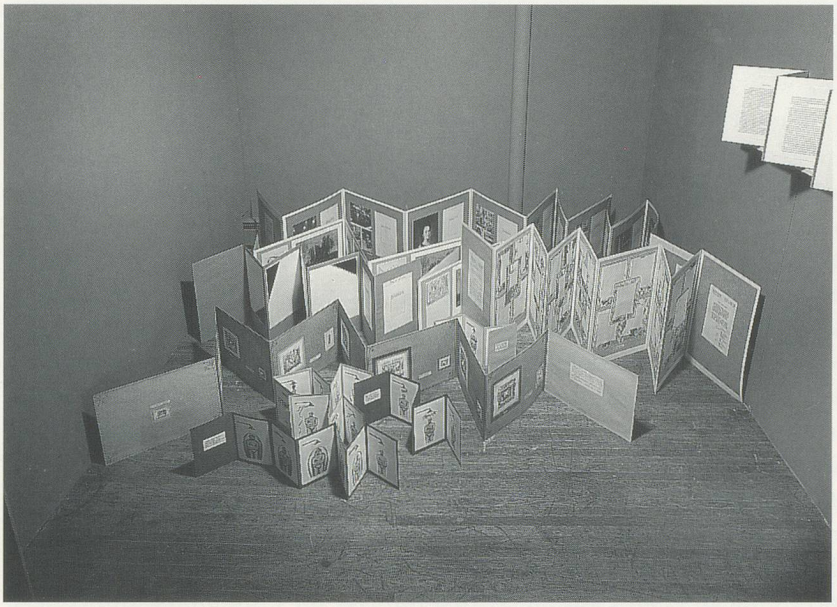
PP: The albums are clearly the most important foundation of his art. They are voluminous and stored in boxes covered with flowered fabric, which actually makes them a piece of furniture in an apartment. Sutra's collection of Buddhist texts was also thick and covered with fabric. So there is this association with sacred books. But also with domestic aesthetics. In the culture of the West, kitsch is viewed as negative or aggressive. To us, everything that is directed against kitsch is aggressive, because, in a way, Soviet power also stands for aesthetic oppression, for the triumph of good taste. That's why we saw kitsch as a sign of cosiness and freedom, because these two values are closely related.

Not only the look of the albums but also their content is completely canonized. The series *10 Characters* tells the story of escape into a transcendental world. It took a long time to look at these albums. Kabakov would usually show them to groups of four to ten people. He would turn the pages very slowly, and sometimes he read the text. This meditative approach to time was very important and it can't be speeded up.

CJ: Kabakov's method has changed in recent years. The ten rooms in the installation, *10 Characters,* were like metaphysically projected spaces while *The Toilet* at the Kassel documenta 9 was meticulously appointed with furniture and real objects.

CLAUDIA JOLLES is an art critic and curator. She lives in Zurich.

PP: By asking ourselves why he uses more and more properties in his installations, we address not only an abstract, aesthetic problem but also a very concrete one. Kabakov has always been extremely sensitized to the context in which art is consumed. Step by step art has become more democratic, until today it is directed primarily toward "ordinary viewers." Not that they are not intelligent or do not understand art, but they are much more indifferent to the specific canons and aesthetic criteria of modern art and no longer accept their structures as pure signification. An effect or a suggestion is necessary. Kabakov uses this process to build his total space. Of course, by so doing, he touches on very interesting stylistic issues, one of them being the renovation of Surrealism. Oneiric, psychedelic hallucinations are attracting considerable attention again. For us, being in contact with art means existing within dreams. But in contrast to traditional Surrealism, which was steeped in Freudian discourse and the idea of a personal unconscious, we focus on the collective dream. When we talk about childhood, we mean the childhood of the collective body. The childhood of civilization consists not only of stages in an archaic past but of a condition that constantly repeats itself. Kabakov's works appeal not only to childhood as past but also as eternally present because it is extremely sensitive and always current, like a newspaper.



ILYA KABAKOV, THE SHORT MAN (THE BOOKBINDER) / DER KLEINE MANN (DER BUCHBINDER), 1981–88, from: 10 Characters. (PHOTO: D. JAMES DEE)

At the same time, by working in the genre of the installation, Kabakov creates a kind of psychedelic Disneyland with different attractions. When Kabakov says he wants to show the angels Hell, that's a typical description of a tunnel of horrors. Children take the ride because there is something pleasurable about being scared that way.

CJ: Also, fright is always a confirmation of our existence.

PP: But it's a cultural necessity as well. Culture somehow depends on contrasts. If we take possession of the horror in a mock-up of a haunted castle, then we are no longer as dependent on real horror.

It is aesthetically very interesting to exploit the retrospective reality of the fifties, the Soviet horror design of our fathers. You look at the Freudian interior of *The Toilet* in Kassel, which is characterized by a degraded Art Nouveau and the style in Europe at the turn of the century—a round table, wooden chairs, lamp shades, little china knickknacks, stuccowork... in other words, a kind of old-fashioned reduction of the luxurious designs of William Morris, Stuck, and Klingler, placed under Stalin in an entirely different, somehow psychedelic context. People had to live in only one or two rooms in a communal apartment shared with other

families. Kabakov exploits the resulting schizophrenic split between bourgeois interior design and the communal framework. And that's what I call the oneiric effect—this curious relationship of balance and contrast between very comfortable things and, for instance, the toilet that juts into the apartment like an enormous something, the leg of an elephant or a gigantic monument.

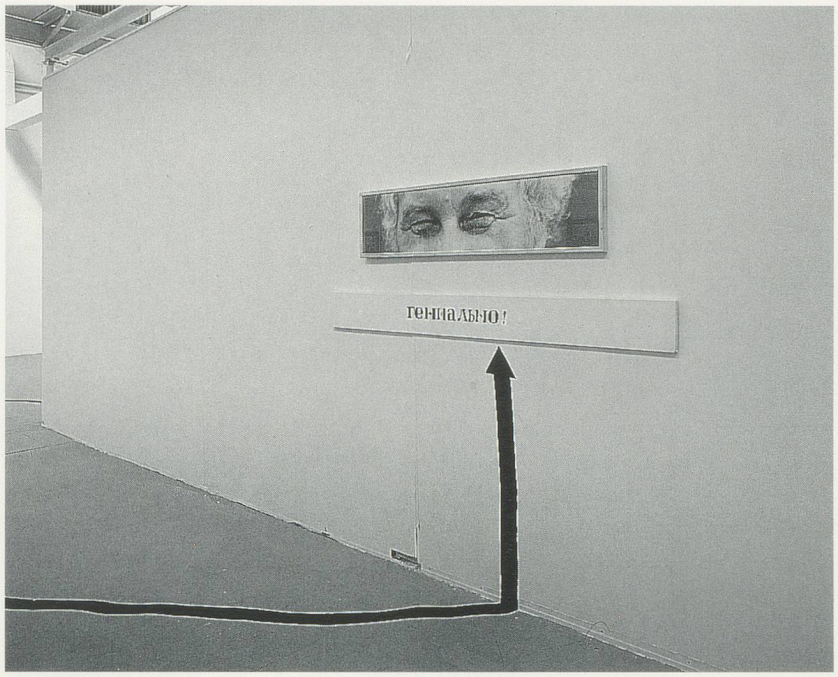
CJ: What makes it worth saving these things?

PP: The Soviet period was a unique experiment with the collective conscious. One might compare it to Freud's achievements. Soviet power was a profound, extremely violent psychoanalysis. Its patient was the collective body or the collective conscious of a very large country, an abstract and nonexistent totality, held together only by ideological discourse, by intertextual communication. The outcome could not be predicted because profound feelings were involved, and it was clear that it made no sense to go on living without understanding what was, why it was necessary, and what changes had been triggered in the depths of the collective conscious. So the psychoanalyst talked with this person for a long time, and a whole series of forgotten things surfaced, forming a system of interpretations that meant nothing to him. He realized that he was terribly sick and neurotic before and therefore needed psychoanalysis. But now he is just as sick as he was before and needs another method to cure this new stage in his illness. It's a journey from one syndrome to the next. There is a standard language that is regimented, but it can also be described as a system and functions in reality on the level of psychopathology. Because, there is no language as such but only syndromic idiolects. It is important to describe them for what they are and how they work.

In talking about Kabakov's work, we have to realize that it is really connected with the unconscious and with ideas of interpretation. Since this would mean that nothing is his works is accidental, we should analyze all the elements Kabakov uses. There are a lot of things that cannot be explained but they point to interesting connections. The triptych ON THE EDGE, with figures striding around three empty, white picture surfaces, alludes of course to the emptiness of the center, to existence in margins, in corners, and in ornament. But we ought to speak about details, too. Why are the figures wearing Moldavian attire which stands for national costumes in general? The implication is that of an ideological center of power, whose goal is to keep the peripheral regions together. The Soviet Union was not an empire in the traditional sense; it was an ideological state. It functioned completely differently from a classical empire where the center is also a concentration of power. Every sign of strength in the periphery was absorbed by the center in order to preserve its supremacy. But in the Soviet Union, the center was a big hole. The edges with all their differences were united only by the void in the center. National costumes served to embellish these margins. Like Mandelbrot's landscapes, every detail in the structure of the whole picture is repeated with variations on the microscopic level. It is a strange thing to look at this huge empire and to wonder what it was all created for. Not for Communism, of course. Because no one believes in it and no one really tried to make a go of it. There is only one answer: for the signs. The Russian paradigma longs to know everything and to describe everything by means of a total investigation and a total inventory. The Soviet Union is ideal for cultural anthropologists, linguists or other scientists because progress is evident at every level. On a second level, Moscow Conceptualists launched into a total investigation of the total investigation. And now this scientific investigation has turned out to be useful to art. Some use real, others use pseudoscientific material. Art can somehow compensate for this unfinished and unfinishable scientific investigation.

CJ: Kabakov's works often suggest a feeling of impotence. In the installation *The Life of Flies* at the Cologne Kunstverein, he drew an analogy between the life of flies and that of human beings, but using fictional, pseudoscientific explanations.

PP: This is the central metaphysical problem of Russian culture. Everything is invested in these total investigations and yet the pessimistic feeling prevails that they are meaningless. Not because they are too inaccurate or too unimportant but because the human mind cannot absorb the information. The situation is like that of a king who sends numerous scientists out into all the corners of the world in order to collect vast



The eyes of Ilya Kabakov, from an installation by Inspection Medhermeneutics, Switzerland and Medicine (Kabakov Corridor), detail, 1992, Shedhalle, Zürich / Die Augen von Ilya Kabakov in einer Installation der Inspection Medhermeneutics, Die Schweiz und die Medizin (Kabakov Korridor), Detail, 1992, Shedhalle, Zürich. (PHOTO: MANCIA/BODMER)

quantities of data. But when they return the king doesn't listen to them; he can produce in his mind a second variant of these facts because they are so total that the whole thing becomes a phantom investigation and there is no distinction anymore between reality and these fictive versions. How a Yakut shaman dances, or the words he screams while dancing, or how a Buryat monk turns milk sour—who can check up on these faculties? And the collective conscious, afraid of being frustrated, takes last minute refuge in fakes. Because truth, even about things that are very remote, is apparently too threatening.

Sergei Anufriev: It is also a question of the falsification of Soviet power, which has developed an extremely idiosyncratic iconography in architecture, art, painting... Kabakov knew that the role of pictures was a lie. So he used the distance between reality and iconography to create his own imagery.

CJ: And in contrast to other Russian artists, Kabakov rarely refers to Soviet iconography.

PP: But elements like the frames, the way he writes his texts, or the drawings in the style of children's books do constitute an iconography of his own. It's a question of fundamental values. In the West the original is always more valuable than the reproduction or a technical artefact. You wouldn't think of copying typed letters by hand. In Russia technology doesn't exist but craftsmanship certainly does. Kabakov imitates the printed letter or printed drawings. He wants the sensitive viewer to notice that a picture or a written letter has an inner life. Not as a direct gesture as in Western culture, but rather a monkish life that is lived entirely within the canon. The style of his drawings originated in his illustrations for children's books. Because printing quality is rather poor, the contours had to be very precise and the colors simple. Therefore, political censorship, which everyone knew about, was compounded by much stricter editorial and aesthetic constraints. You were not supposed to depict an ugly childhood nor an exceptionally agreeable one either, because a sweet, bourgeois childhood was considered harmful. So there was a whole series of microscopic criteria. Kabakov designed his pictures like perfectly round, polished gems that could roll evenly and without friction through a special tunnel.

CJ: Part of your installation *Switzerland and Medicine* at the Shedhalle in Zurich is devoted to Kabakov although, as young Russian artists, don't you stand the risk of being considered derivative?

PP: We see Kabakov's style and his concerns as the possibility of a canon. In the West, a strong reaction against canons in any form still prevails although they have long ceased to exist.

CJ: Could you elaborate on that?

PP: We are interested in things as corridors that lead on a private metalevel to new discoveries. To do that we need a canon—one we didn't invent but rather one we can pursue. It's like digging a tunnel. If everybody begins at a different spot, you get a lot of holes the depths of which depend on the skill of each digger. We feel that Kabakov's tunnel opens up large vistas. Artists like the "Collective Action" group or Andrei Monastyrsky are still working on this tunnel. And for us, it is also of more interest than being stuck in our own burrow.

CJ: Where does your common corridor lead to?

PP: To answer that we have to go back to the total investigation. Our state was called the Union of Soviet Socialist Republics. The two core concepts, "Soviet" and "Socialist," represent two different paradigmas. Soviet means that everything talks to everything else, not only people to each other but the sky to the earth, the void to the void, the rivers to the forests, and the factories to the railroads. The Soviet aspect mitigates the violence of socialism. It is velvet for the iron of socialism. Other socialist countries in Europe were excluded from this velvet system of the total discussion. That was very hard for them. They were never asked... the idea of this system consisted of extracting the essence of many different cultural experiences to produce by means of alchemy the nugget of gold that would contain everything. When we talk about different experiences we should distinguish between two fundamental kinds. One is concerned with survival in a difficult world. This rubric includes the chase, combating disease and fighting for one's daily bread. The other involves rescue by escaping to another world. You have to survive and you have to know how to rescue yourself. That's the height of survival, supersurvival, rescuing oneself with all the necessities.

CJ: Rescuing oneself from what?

PP: From platitudes, which is a question of language and description. Because, if you can avoid commonplace description, it means that you've found another living space. We feel that in Kabakov's installations too. They create another world. Although all the elements of discours—language, design, the past, dreams—are recognizable, we are not in the same world. It is important to rescue oneself here within this world, because there may be no chance after death to escape entirely. *(Translation: Catherine Schelbert)*

ILYA KABAKOV, WE ARE LEAVING HERE FOREVER / WIR VERLASSEN DIESEN ORT FÜR IMMER, installation Carnegie International, Pittsburgh, 1991. (PHOTO: RICHARD STONER)