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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1995)

Heft: 45: Collaborations Matthew Barney, Sarah Lucas, Roman Signer

Artikel: Cumulus aus Europa : look homeward, angel (you can't go home again) : some nomadic artworks of the post-soviet era = schau heimwärts, Engel (du wirst nie wieder zu Hause sein) : nomadische Kunstwerke aus der post-sowjetischen Ära

Autor: McEvilley, Thomas / Nansen

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-681168

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: 14.01.2026

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

CUMULUS

Aus Europa

IN JEDER AUSGABE VON PARKETT PEILT EINE CUMULUS-WOLKE AUS AMERIKA UND EINE AUS EUROPA DIE INTERESSIERTEN KUNSTFREUNDE AN. SIE TRÄGT PERSÖNLICHE RÜCKBLICKE, BEURTEILUNGEN UND DENKWÜRDIGE BEGEGNUNGEN MIT SICH – ALS JEWEILS GANZ EIGENE DARSTELLUNG EINER BERUFSMÄSSIGEN AUSEINANDERSETZUNG.

In diesem Heft äussern sich THOMAS McEVILLEY, redaktioneller Mitarbeiter von «Artforum», dessen letztes Buch «The Exile's Return: Toward a Redefinition of Painting for the Post-Modern Era» 1993 erschienen ist, sowie der Publizist und Kritiker NEVILLE WAKEFIELD.

Look Homeward, Angel (You Can't Go Home Again):

SOME NOMADIC ARTWORKS OF THE POST-SOVIET ERA

THOMAS McEVILLEY

At a convention of art critics in Stockholm in September 1994, I walked out of the auditorium one day vaguely wondering why I had come (and whether I would stay), and found an art gallery adjacent in the Cultural Center where the meetings were being held. It contained an installation by Ilya Kabakov, THE RED CORNER (1994).

A more or less square gallery space had a large room constructed within it. This room had a ceiling lower than the surrounding space and was skewed on a diagonal in relation to it. There was only one door through which to get into or out of the interior space, and that door was fixed about half open. It was slightly uncomfortable to walk through.

As one did so, one entered a space beneath the lowered ceiling which was dimly lighted and mildly oppressive. There were six electrical wires hanging down from the ceiling, each with a socket for a bare lightbulb at its end. Only two of the six actually had lightbulbs in them—the two in the far corner of the room, which held old-fashioned, dim bulbs, so that most of the illumination originated far back in the room, and the entire space was haunting and dim in atmosphere. In fact there was something pleasant about it in a melancholy defeated way, and the art critics tended to pace in and out in the moody light in the breaks between sessions.

In the center of the room a table stood at an odd angle. Upon it were some scraps of torn and twisted paper that looked like the paper one uses to cover shelves: It had a pattern on one side and was crumpled and old. Beside

these scraps an antique radio lay on its back blaring Russian patriotic vocal music—sometimes in a woman's voice, sometimes a man's. The propaganda music was raucous, silly, and false-sounding. Also on the table lay a small black cassette player with its cord and plug at an odd angle, as if dropped. It wasn't doing anything.

On the floor underneath and around this table which more or less marked the center of the space was an accumulation of sawdust, wood chips, and unidentifiable stuff, as if someone had started sweeping up the room, then said the hell with it and left. Here and there clumps of metal folding chairs were thrown at odd positions and relations to one another. It looked as if some kind of hideous meeting in this room had broken up, whereupon someone flung the chairs into the corners and started to sweep, then shrugged his shoulders and went home—or ran out and away, or wherever. Some of the chairs were stacked, one upside down upon the other. Though they looked as if they were flung at totally random angles, they were actually screwed to the floor. Here and there little scraps of the crumpled, torn paper lay scattered.

In the left rear corner of the room other tables stood stacked, turned upside down on top of one another, all at strange, careless-seeming angles. Here and there were other detritus: a worn broom leaning against a wall; a small plastic laundry basket that held an old red shirt, some rags, and a broken styrofoam cup. The atmosphere was of destitution and desolation. (The art critics walked in and out through the murk.)

One began to sense what constituted this desolation by walking along the periphery of the space. The walls, especially toward the rear of the room, were covered with reproductions of photographs, some seemingly random, some propaganda images about Soviet life. But the pictures did not seem to be the main point. Pasted over the pictures (which were directly on the walls) pieces of paper held texts, some in Russian, some in English, both done by what appeared to be antique manual typewriters; in both there were mistakes in the typing and spelling. These texts are based on files of neighborhood group meetings in which ordinary Russian citizens informed on their friends and neighbors—mostly neighbors.

Their flavor was like this: "I with my family am living in the anteroom through which must pass my brother and his family of five people. Since it is very inconvenient living in a passageway I made a partition decreasing my space in half. But I left the clothes wardrobe on the other side of the partition since I consider this to be my room. But my brother was against my wardrobe standing in the corridor which I made out of our room. I brought the wardrobe into our room (if you can call it a room) and he then put his wardrobe in the corridor made out of our room... I put my wardrobe opposite his. In our absence he rearranged it so that now we can't enter our room..."

"My neighbor has a daughter who brought young men into the drying room late at night... I stated my opinion that this should not be done... and her daughter now says such obscenities that it is impossible for me to be silent about it..."

"...she decided to do laundry in the common corridor, when we have a specially equipped space for this... When the commandant was informed of this she started to push all kinds of trash at everyone... Moreover this isn't the first time the laundry was washed like this. At first she washed on the table in the communal kitchen, then more than once in the hallway... We implore you to take the appropriate measures..."

"Our apartment neighbor O. Savkina causes scandals every day. She curses with horrible words and doesn't wash the floor when it is her turn..."

These sad and petty notes comprise a hideous record of a form of life that seems to have degenerated into a kind of hell, an eerie, bleak, haunted underworld where no one can trust anyone else. In context of the show these textual complaints counterpoised the propaganda of the photographs and music.

The condition of the room spoke allegorically of a society whose citizens had begun to try to clean up, but then gave up and fled. One presumes it is a picture of what Kabakov recalls life being like in the Soviet Union. There was also a certain rejoicing to it: He seemed to be feeling, "Thank God, I got out of there!" It was a place that people have left, abandoned, scattered to the winds from. (During the three days of the conference, as the art critics wandered in and out, those from the old Soviet world—Macedonia, Hungary, Latvia, Estonia—seemed to have a specially glum appreciation of it all.)

The piece, called THE RED CORNER (1994), refers to the "red rooms" in Soviet factories which would be used for propaganda purposes. It is the third of a series of which the first, THE RED WAGON, was seen in Dusseldorf in 1991 and again in Vienna in 1994,

while the second, THE RED PAVILION, was installed at the Venice Biennale in 1993. Each of the three pieces refers to a stage of Soviet history. THE RED PAVILION refers to the agitprop movement in the age of Lenin; THE RED WAGON, to the dream of a false paradise in the age of Stalin; the last, THE RED CORNER, to the total decline into chaos at the end of the Soviet era—Kabakov's experience.[1)]

The piece brought up, in a sad or melancholy way, the theme of nomadism, hybridism, or pastiche. The absence of the author left the space like an archaeological level which he had left behind. It was a mere sedimentation in the layeredness of his self, which had gone on to the next sedimentation. Still, it seemed doubtful that he or she—the absent one—had entirely escaped the mark of this level, as the melancholy suggested, with its hint of nostalgia. Kabakov's materials were all quiescent, abandoned. The message was absence—the absence of an escapee.

A few days after the Kabakov piece appeared in Stockholm, Jannis Kounellis's exhibition in Piraeus harbor opened. As people gathered outside the Intercontinental Hotel waiting for a charter bus to Piraeus, Pier Luigi Tazzi remarked, "Now we will revisit the site of your tale." Prompted, I remembered having written about Kounellis some years ago in a catalogue for the Contemporary Art Museum in Chicago, with a text that began with the word "Piraeus" and featured, facing the opening lines, a picture of an old freighter in Piraeus harbor. That text dwelt somewhat atmospherically on Kounellis's origins in Piraeus—the boats, the docks, the cargo, the scents of coffee and gasoline, the hard-scrabble beds in sailor's hotels. Kounellis left Greece at age twenty-one feeling that it had no future for an artist because its centuries as, in effect, a province of the Ottoman Empire had removed it from history—or from History, as understood in the West. To find history, then, one had to go West. Sensing the Renaissance as the fount of Modern European history, Kounellis went straight to Rome where for more than twenty years he did not speak Greek or revisit his abandoned homeland.

The show in Piraeus harbor seemed symbolically important. It highlighted the theatricality of Kounellis finally reconfronting Piraeus, reconfronting his origins—the theme of, in effect, going out to find history and then bringing it home. Friends came from Italy and elsewhere to observe it. At the same time the Greek contemporary art world gathered, including some who, like Kounellis, had left seeking history and came back. It was a gathering, in the rich Aegean sunlight, of people from that odd unjustifiable international caste who are dedicated to the strange practice of making and reading symbolic objects that seek to express the meaning of the time.

After drinks, we clustered toward the cargo door. The weather was unseasonably hot and the cargo hold of the ship was first golden and warm, soon stifling and sweaty. Inside, the artist and curator had installed a mini-retrospective of Kounellis's work, stressing pieces relating to commerce, travel, and traditional industry. Sheets of steel were stacked in bins and shelves. Steel bars strapped bunches of burlap sacks to the walls. Coffee-measuring scales hung in a hole in a dividing wall. Kounellis's fire-blossom hissed high at one end. A variety of sheets of pierced and lacerated lead loomed over the spectators, large stones hung on iron rods from the ceiling, heavy sheets of metal swung back and forth with the rocking of the boat, huge burlap sacks of coffee beans had bits of steel stuck in them. On a column in the middle ran an upward-spiraling model train which once evoked the idea of the advance of history as a partly cyclical motion. On a folding sailor's bed lay wrapped sheets of steel. Overhead hung strands of balance-scales heaped with red-brown earth. Six large rusted iron sheets mounted on one wall held grid-like rows of hunks of coal strapped tormentedly onto them, each piece of coal individually strapped with wire. Across the cargo bay scrap wood was stacked and up high on the wall stood a little shelf with a lantern on it and a bed which had been converted from carrying sleeping sailors to carrying burlap sacks for cargo.

Everywhere were implications of cargo and shipment, trade and movement and the crossing of cultural boundaries under the auspices of the industrial revolution and its aftermath—the coal, the steel, the trade that grows out of production and the intercultural communication that grows out of trade.

At the very end of the cargo bay, high up on the wall, hung the bottom half of a crucifix. Like the bed, it signified, among other things, the measure of a human being, its location in the cargo bed of a freighter ship suggesting that a new humanity is to be found through travel, commerce, and the sublation of capitalism into higher realms through trade.

Other works pointed to Kounellis's persistent dichotomies. High in a cor-

ner a bale of cotton was compressed between metal plates: the polarities of soft and hard, nature and culture, clung round it, along with the attempt to find a measure which might encompass them both.

These themes are familiar from Kounellis's long distinguished oeuvre, and the show also was familiar in a way. Kounellis often recombines earlier works to deflect the thrusts of their iconographies off one another at different angles. Sweating in the hold, we were seeing one of many mini-retrospectives he has had. But this show seemed an especially monumental statement because of the autobiographical weight of the theme of having gone away and returned, gathered scraps of the world roundabout and gone home to the ground zero of Piraeus harbor to show them off.

There was an oppressive physical effect in the cargo hold that came from more than the heat: the darkness, the heavy metal, the scrap, the hieratic solemnity of the things mounted high on the walls, the lack of almost anything standing in the center of the space except for a four-wheeled cart piled with folded burlap sacks at one end. Overall rolled a dull drum beat of the implacable advance of industrialization and its imminent obsolescence as these huge sheets of corten steel rust and the sacks rot—and it goes on and on and on.

For all its massive weight there was a rhythmical flow to the installation. Vast areas of sweeping movement such as the six sheets of corten with coal strapped to them were punctuated here and there by small things off-center, up high, or on different levels, such as a little bit of stick with lumps of plaster sloppily stuck to it, mounted on a steel sheet in a little steel box high overhead, which one passed under.

This stifling ship's hold had become a grim temple to nineteenth century-style industry. It was ambivalent, of course, a temple to the industrial revolution with both despair at its ugliness and toughness at confronting its dogged hope and ambition for the future. Themes of dehumanization and construction merged. Everywhere, steel was riding high. On vast sheets of metal smaller sheets were strapped by steel I-beams. Steel was strapped, clamped to steel.

The whole massive array suggested industrial infrastructure and its relationship on the one hand to nature and on the other hand to history and human ambition: that dusky, semi-tragic interface between nature and human ambition.

Kounellis's "showboat" seemed, like Kabakov's dismal room in Stockholm, to involve a rejoicing in getting out of the place of one's origins, out of the given identity; in both cases the rejection of origin implied a sense of relief at escaping the darkness of nonhistory and emerging into a feeling of historical light, however troubled and damaged it might be. In the Kabakov piece the people seemed to have just walked out; the public space of an ugly society had become corrupted and was now, thank God, empty at last. His eerie space was the ghostly residue of an old order that has been left behind as desolate.

In the case of the Kounellis show, most of the work had been exhibited before, but the show-in-a-ship was a new meta-piece in itself, bringing with it themes of departure but also of arrival—or re-arrival. That ship had sailed out of Piraeus harbor, and back again, its oily wake lightly stirring the waters, many times. The exhibition was, as it were, a single piece which seemed to involve a somewhat grim acceptance of the reality of coming back to a once-rejected origin and identity.

Both works represented worlds in which cultural identity has been voided and hypothetically reconstructed in another realm—Kabakov in New York, Kounellis in Rome. Both were reflections about the old world and the new, about returning and leaving—about escaping and being entrapped again. Behind both lurked the sense of the movement of history, its expansion at the same time it dissolves. History has come to Athens now, and to Piraeus; it has diluted itself and spread into the space which Kounellis left as empty. But Kabakov's murky subterranean room remains desolate for the moment—before the next hideous meeting convenes.

Behind both works lay the theme of the self as a shifting entity constructed by layers of cultural sedimentation. Place and time were presented as formative of selfhood, and nomadic shifts of place and time formed hybrid selves. At the same time, there was a sense of will, of the person as partly self-created by decisions that carried it through its nomadic course, seeking what it needed. Above all, the self was seen as defined by its relationship to history, either stagnating in its absence or flung dynamically into new forms by its onrushing force.

1) Much of the information in this paragraph comes from Ingela Lind's interview with Kabakov, which she generously read to me over the phone.

Schau heimwärts, Engel
(Du wirst nie wieder zu Hause sein):
NOMADISCHE KUNSTWERKE AUS DER POST-SOWJETISCHEN ÄRA

THOMAS McEVILLEY

Bei einem Kunstkritiker-Kongress in Stockholm im September 1994 verliess ich den Saal und fragte mich, warum ich überhaupt hergekommen war (und ob ich bleiben sollte); dabei kam ich im Kulturzentrum, wo der Kongress stattfand, an einer benachbarten Kunstgalerie vorbei. Dort war eine Installation von Ilya Kabakov zu sehen: DIE ROTE ECKE (1994).

In einen mehr oder weniger quadratischen Galerieraum war ein weiterer grosser Raum eingebaut. Dessen Decke war niedriger als der umgebende Raum; die Mittelachse verlief diagonal zu der des Umraums. Es gab nur eine Tür, durch die man den inneren Raum betreten konnte; sie war in halbgeöffneter Position arretiert. Beim Eintreten fühlte man ein Unbehagen.

Der Raum selbst wirkte ein wenig bedrückend. Von der Decke hingen sechs Elektrodrähte mit jeweils einer Fassung für eine Glühbirne. Aber nur in zweien, ganz hinten in der Ecke, steckten zwei altmodische trübe Birnen, so dass fast alles Licht im Raum aus jenem entlegensten Winkel stammte und insgesamt eine gespenstisch düstere Atmosphäre herrschte. Tatsächlich wirkte das auf melancholische Weise angenehm, so dass die Kunstkritiker in den Veranstaltungspausen öfter mal einen Abstecher in diese schummrige Bude machten.

Mitten im Raum stand schräg ein Tisch. Darauf lagen Fetzen von zerrissenem und zerknülltem Papier, das aussah wie Auslegepapier für Schränke: auf der einen Seite gemustert, verblichen und alt. Neben diesen Schnitzeln lag ein uraltes umgekipptes Radio; abwechselnd plärrten daraus eine Frauen- und eine Männerstimme patriotische russische Lieder. Die Propagandamusik klang heiser, albern und schräg. Auf dem Tisch lag ausserdem ein kleiner schwarzer Kassettenrecorder samt Kabel- und Steckersalat, so als hätte jemand das Ganze dort hingeworfen. Er machte keinen Mucks.

Unter dem mehr oder weniger in der Mitte des Raumes stehenden Tisch und um diesen herum lagen Sägespäne sowie ein undefinierbares Zeug, als hätte jemand angefangen, den Raum auszufegen, es sich dann anders überlegt und sich aus dem Staub gemacht. Hier und da waren metallene Klappstühle achtlos auf einen Haufen geworfen. Es sah aus, als wäre irgendein finsteres Treffen in diesem Raum unterbrochen worden, woraufhin jemand die Stühle in die Ecke warf und zu fegen begann, dann aber achselzuckend abbrach und nach Hause ging, auf und davon rannte oder was auch immer. Einige Stühle waren paarweise aufeinandergestapelt. Es sah aus, als wären sie vollkommen zufällig durcheinandergeworfen worden, tatsächlich aber waren sie am Boden festgeschraubt. Hier und da lagen ein paar Schnipsel von dem zerknüllten und zerrissenen Papier auf dem Boden verstreut.

Ganz hinten links standen Tische, immer einer verkehrt herum auf dem andern, alles irgendwie schief und lieblos beiseite gestellt. Und es gab noch mehr Müll: an der Wand lehnte ein abgenutzter Besen, in einem kleinen Wäschekorb aus Plastik lagen ein altes rotes Hemd, ein paar Lumpen und ein zerbrochener Plastikbecher. Alles wirkte verkommen und trostlos. (In diesem trüben Winkel gingen die Kunstkritiker ein und aus.)

Man begann die desolate Situation zu erfassen, wenn man am Rand des Raumes entlangging. Die Wände bedeckten vor allem im hinteren Teil Photo-Reproduktionen, einige scheinbar willkürlich ausgewählt, bei anderen handelte es sich um Propagandabilder vom sowjetischen Alltag. Aber um die Bilder schien es nicht zu gehen. Denn auf diesen (direkt an die Wand gepappten) Photos klebten Papierfetzen mit Texten, manche in Russisch, andere in Englisch, offenbar mit verschiedenen alten mechanischen Schreibmaschinen geschrieben. Sie wimmelten von Tipp- und Rechtschreibfehlern. Die Texte stammten aus Akten von Nachbarschaftstreffen, wo gewöhnliche russische Bürger über ihre Freunde und vor allem über ihre Nachbarn Auskunft gaben.

Das las sich etwa so: «Ich und meine Familie wohnen im Vorraum, durch den mein Bruder mit seiner fünfköpfigen Familie gehen muss. Da es sehr unbequem ist, in einem Durchgang zu wohnen, habe ich das Zimmer aufgeteilt und meinen Platz auf die Hälfte reduziert. Aber ich habe den Kleiderschrank auf der anderen Seite des Gangs gelassen, weil ich das Ganze als mein Zimmer betrachte. Aber mein Bruder war dagegen, dass der Kleiderschrank im Gang stand, den ich aus unserem Zimmer gemacht habe. Ich habe den Kleiderschrank in unser Zimmer gebracht (wenn man das ein Zimmer nennen kann), und dann hat er seinen Kleiderschrank in den Gang gestellt, der in unserem Zimmer liegt... Ich habe meinen Kleiderschrank gegenüber seinem aufgestellt. In unserer Abwesenheit hat er ihn so umgestellt, dass wir jetzt nicht mehr in unser Zimmer kommen...»

«Meine Nachbarin hat eine Tochter, die spät abends junge Männer mit in die Trockenkammer nahm... Ich habe deutlich gesagt, dass das nicht geht... und jetzt sagt ihre Tochter solche Obszönitäten, dass es mir unmöglich ist, dazu zu schweigen. ...»

«...sie hat im gemeinsamen Gang die Wäsche gewaschen, wo wir doch einen extra Raum dafür haben ... Als das dem Kommandanten mitgeteilt wurde, bewarf sie uns mit allem möglichen Müll... Ausserdem war das nicht das erste Mal, dass die Wäsche auf diese Weise gewaschen wurde. Zuerst hat sie sie auf dem Tisch in der Gemeinschaftsküche gewaschen, dann mehr als einmal im Gang ... Wir beschwören Sie, die geeigneten Massnahmen zu ergreifen...»

«Unsere Wohnungsnachbarin C. Savkina macht jeden Tag Ärger. Sie flucht und benutzt schreckliche Ausdrücke und putzt den Boden nicht, wenn sie an der Reihe ist ...»

Diese ebenso traurigen wie kleinkarierten Textfragmente vermitteln ein klägliches Bild von einer Lebensform, die zu einer Art Hölle degeneriert sein muss, einer trostlos öden und gespenstischen Unterwelt, in der keiner dem anderen über den Weg traut. Im Ausstellungskontext bildeten diese schriftlichen Klagen ein Gegengewicht zur Propaganda der Photos und der Musik.

Der Zustand, in dem der Raum sich befand, war eine Allegorie auf eine Gesellschaft, deren Bürger sich ans Aufräumen gemacht hatten, dann aber aufgaben und flohen. Die Vermutung liegt nahe, dass dies ein Abbild von Kabakovs Erinnerungen ans Leben in der Sowjetunion ist. Auch eine gewisse Erleichterung schien mitzuspielen: etwas wie ein «Gott sei Dank, ich bin entkommen!». Es war ein Ort, den die Menschen fluchtartig verlassen hatten, egal wohin, nur weg. (Unter den Kritikern, die während der dreitägigen Konferenz hier ein und aus gingen, schienen besonders jene aus der ehemaligen sowjetischen Welt – aus Makedonien, Ungarn, Lettland und Estland – eine Art grimmigen Gefallen an dieser Installation zu finden.)

Das Stück mit dem Titel DIE ROTE ECKE (1994) bezieht sich auf die «roten Räume» in sowjetischen Fabriken, die zu Propagandazwecken genutzt wurden. Es ist das dritte in einer Reihe, deren erstes unter dem Titel DER ROTE WAGEN 1991 in Düsseldorf und 1994 in Wien zu sehen war, während das zweite, DER ROTE PAVILLON, 1993 an der Biennale in Venedig gezeigt wurde. Jedes der drei Stücke bezieht sich auf ein Stadium der sowjetischen Geschichte: DER ROTE PAVILLON nimmt Bezug auf die Agitprop-Bewegung zu Zeiten Lenins, DER ROTE WAGEN auf den Traum vom falschen Paradies in der Stalinzeit, DIE ROTE ECKE schliesslich beschwört den Sturz ins totale Chaos am Ende der Sowjet-Ära und damit auch Kabakovs leibhaftige Erfahrung.[1)]

Auf wehmütige oder melancholische Weise handelte die Installation von Nomadentum, Zwitterhaftigkeit und Persiflage. Die Abwesenheit des Urhebers liess den Raum wie eine verlassene archäologische Fundstelle wirken. Da war nichts als eine von vielen Schichten seines Selbst, das sich auf den Weg zur nächsten Schicht gemacht hatte. Und doch schien die darin enthaltene Melancholie mit ihrem nostalgischen Zug nicht dafür zu sprechen, dass der oder die Abwesende sich vollkommen von dieser Schicht gelöst hatte. Kabakovs Materialien wirkten stumm und verlassen. Die Botschaft war Abwesenheit – die Abwesenheit eines Geflohenen.

Ein paar Tage nach der Präsentation der Kabakov-Installation in Stockholm fand im Hafen von Piräus die Eröffnung einer Ausstellung von Jannis Kounellis statt. Als die Leute sich vor dem Hotel Intercontinental versammelten, um auf den Charter-Bus nach Piräus zu warten, bemerkte Pier Luigi Tazzi: «Jetzt werden wir den Ort deiner Geschichte wiedersehen». Da erinnerte ich mich an einen Text über Kounellis, den ich ein paar Jahre zuvor für einen Katalog des Contemporary Art Museum in Chicago geschrieben hatte; er begann mit dem Wort «Piräus» und zeigte auf der gegenüberliegenden Seite das Photo eines alten

Frachters im Hafen von Piräus. Dieser Text beschwor gewissermassen die Atmosphäre von Kounellis' Ursprüngen in Piräus – die Schiffe, die Docks, das Frachtgut, die Gerüche von Kaffee und Treibstoff, die kratzige Bettwäsche der Seemanns-Pensionen.

Kounellis verliess Griechenland mit 21 Jahren, weil er dort für sich als Künstler keine Zukunft sah; denn die Jahrhunderte als Provinz des ottomanischen Reiches hatten dieses Land von jeglicher Geschichte – oder von der Geschichte, wie man sie im Westen versteht – abgeschnitten. Um der Geschichte zu begegnen, musste man also gen Westen ziehen. Da Kounellis in der Renaissance den historischen Ursprung des modernen Europa sah, zog er geradewegs nach Rom, wo er zwanzig Jahre lang kein Griechisch sprach und auch seine Heimat nicht mehr besuchte.

Die Ausstellung im Hafen von Piräus schien daher von symbolischer Bedeutung. Sie demonstrierte den theatralischen Aspekt eines Kounellis, der nun nach Piräus zurückkehrte und sich seiner Herkunft stellte, wie einer, der ausgezogen ist, die Geschichte zu suchen, und sie dann nach Hause bringt. Aus Italien und anderen Ländern kamen Freunde, um dies mitzuerleben. Zugleich versammelte sich die zeitgenössische Kunstwelt Griechenlands, darunter einige, die wie Kounellis, auf der Suche nach der Geschichte, das Land verlassen hatten und nun zurückkehrten. Im strahlenden Licht der Ägäis trafen sich da also Mitglieder jener ebenso eigenartigen wie rätselhaften internationalen Kaste, die sich der seltsamen Praxis verschrieben hat, symbolische Objekte herzustellen und zu interpretieren, in denen der Sinn ihrer Zeit zum Ausdruck kommen soll.

Nach ein paar Drinks in der heissen Sonne betraten wir gemeinsam den Frachtraum. Es herrschte eine ungewöhnliche Hitze, und der Frachtraum des Schiffes war zunächst angenehm warm, bald aber schweisstreibend und stickig. Im Innern hatte der Künstler und Kurator eine kleine Kounellis-Retrospektive eingerichtet mit Werken, die mit Handel, Reisen und traditioneller Industrie zu tun hatten. In Verschlägen und Regalen steckten Stahlplatten, Bündel von Jutesäcken wurden von Stahlstangen an den Wänden gehalten, in der Aussparung einer Trennwand hingen Kaffeewaagen. An einem Ende zischte Kounellis' Feuerstrahl hoch in die Luft. Über den Köpfen der Betrachter schimmerten zahlreiche Platten aus durchbohrtem und zersägtem Stahl, grosse Steine hingen an Eisenstangen von der Decke herab, schwere Metallplatten pendelten im Rhythmus des schwankenden Schiffes vor und zurück, in riesigen Jutesäcken voller Kaffeebohnen steckten kleine Stahlstücke. An einer Säule in der Mitte kroch in Spiralen eine Modelleisenbahn empor, welche die alte Vorstellung vom Fortschritt der Geschichte als teilweise zyklischer Bewegung beschwor. Auf einer Seemanns-Pritsche lagen verpackte Stahlplatten. In der Luft hingen Waagschalen mit Häufchen aus rotbrauner Erde. Sechs grosse rostige Eisenplatten an der Wand trugen rasterähnliche Reihen aus Kohlestücken, die jedes einzeln mit einem Draht qualvoll darauf festgezurrt waren. Die Ladeluke hatte der Künstler mit Holzstücken zugestapelt; an der Wand stand ein kleines Regal mit einer Laterne darauf und ein Bett, auf dem jetzt keine schlafenden Seeleute mehr lagen, sondern Jutesäcke für die Fracht.

Alles drehte sich um Fracht, Transport, Handel und das Überschreiten kultureller Grenzen im Namen der industriellen Revolution und ihrer Folgen: die Kohle, der Stahl, der Handel (als Folge der Produktion) und die interkulturelle Kommunikation (als Folge des Handels).

Am oberen Rand der Ladeluke hing hoch oben an der Wand die untere Hälfte eines Kruzifixes. Wie auch das Bett und andere Dinge stand es für das Mass des Menschen. Seine Plazierung im Laderaum eines Frachtschiffes suggerierte, dass aus den Reisen, dem Handel und dem damit verbundenen Einzug des Kapitalismus in höhere Sphären ein neuer Mensch hervorgehe.

Andere Arbeiten verwiesen auf die bei Kounellis allgegenwärtige Dichotomie. In einem Winkel, hoch oben, steckte ein Baumwollballen zwischen zwei Metallplatten: der Gegensatz zwischen weich und hart, Natur und Kultur bildete die Klammer und den Versuch, ein Mass zu finden, das beiden gerecht würde.

Diese Themen ziehen sich seit langem durch Kounellis' Werk, und insofern wirkte die Ausstellung auch vertraut. Oft stellt er ältere Arbeiten in neue Zusammenhänge, um die Bedeutungen ihrer Bildsprache neu aufeinander zu beziehen. Während wir im Frachtraum schwitzten, sahen wir also seine vielen Mini-Retrospektiven. Doch diese Ausstellung hatte ein anderes Gewicht auf dem autobiographischen Hintergrund seines Weggehens und seiner Heimkehr; er hatte in der weiten Welt alles mögliche gesammelt, um es dann zu seinem Ausgangspunkt im Hafen von Piräus zurückzubringen und zu zeigen.

Im Frachtraum herrschte nicht nur wegen der Hitze ein physisch be-

drückender Zustand. Hinzu kam die Dunkelheit, das Schwermetall, der Schrott, der feierliche Ernst der Dinge an den Wänden, die Leere in der Mitte des Raumes, wo nichts ausser einem vierrädrigen Karren stand mit einem Stapel Jutesäcken drauf. Aus allem dröhnte der dumpfe Rhythmus einer unerbittlich fortstampfenden Industrialisierung und ihres ebenso unvermeidlichen Zerfalls: Riesige Stahlplatten rosten vor sich hin, Säcke verrotten – und so weiter und so fort.

Bei aller Schwerfälligkeit steckte aber doch ein rhythmischer Fluss darin. Weite schwingende Flächen wie beispielsweise die sechs Stahlplatten mit den Kohlestücken daran kontrastierten hier und da mit kleinen unauffälligen Dingen, wie zum Beispiel etwas Klebstoff, in den lässig ein paar Gipsklumpen gesteckt waren, das Ganze auf einer Stahlplatte hoch oben in einer kleinen Stahlbox, unter der man hindurchgehen konnte.

Der stickige Frachtraum dieses Schiffes war zum düsteren Tempel der Industrie des 19. Jahrhunderts geworden, natürlich eine ambivalente Angelegenheit: Verzweiflung über die Hässlichkeit und Erbarmungslosigkeit einerseits, zähe Hoffnung und zukunftsgläubiges Streben andererseits. Entmenschlichung und konstruktiver Fortschritt trafen thematisch aufeinander. Und überall thronte zuoberst der Stahl. Mit Profileisen waren auf grossen Metallplatten kleinere befestigt. Stahl war auf Stahl gebunden und geschichtet.

Das ganze massive Arrangement beschwor die industrielle Infrastruktur und ihre Beziehung zur Natur auf der einen, zur Geschichte und zum menschlichen Ehrgeiz auf der anderen Seite: die melancholisch tragische Verstrickung zwischen Natur und menschlichem Streben.

Wie Kabakovs trostloser Raum in Stockholm schien auch Kounellis' «Ausstellungs-Schiff» ein Gefühl der Erleichterung darüber auszuströmen, dem Ort des eigenen Ursprungs entkommen, der vorgezeichneten Identität entronnen zu sein. In beiden Fällen führte die Ablehnung der Herkunft zur Erleichterung darüber, der Dunkelheit der Geschichtslosigkeit entkommen und in ein historisches Licht eingetaucht zu sein, wie vage und lädiert dies auch sein mochte. Bei der Kabakov-Installation schienen die Leute den Raum gerade erst verlassen zu haben. Der öffentliche Raum einer widerwärtigen Gesellschaft war verrottet und nun, Gott sei Dank, endlich leer. Kabakovs unheimlicher Raum war geisterhafter Überrest einer alten Ordnung, die sich als unbrauchbar erwiesen hatte und daher abgelegt worden war.

Im Fall der Kounellis-Schau waren die meisten Stücke bereits früher schon gezeigt worden. Doch die Ausstellung in einem Schiff war eine eigentliche, neue Meta-Installation, in der das Thema der Abreise ebenso anklang wie jenes der Ankunft – oder Rückkehr. Wie oft schon mochte dieses Schiff – in seinem öligen Kielwasser sanfte Wellen werfend – den Hafen von Piräus verlassen und wieder angelaufen haben. Die Ausstellung war ein einziges Gesamtkunstwerk, in dem der Künstler mit ziemlich gemischten Gefühlen die Tatsache der Rückkehr zu einstmals verworfener Herkunft und Identität zu akzeptieren scheint.

Beide Arbeiten zeigten Welten, in denen kulturelle Identität ausgelöscht und in einem anderen Bereich hypothetisch rekonstruiert wurde – bei Kabakov in New York, bei Kounellis in Rom. In beiden Fällen handelte es sich um Reflexionen auf die alte und die neue Welt, auf Abschied und Rückkehr, auf Flucht und erneute Gefangenschaft. In beiden steckte eine Ahnung vom Strom der Geschichte, von seinem Ausufern im Augenblick der Auflösung. Die Geschichte hat ihren Weg nach Athen und nach Piräus gefunden. Sie hat sich in der Auflösung verdünnt und in jenen Raum ergossen, den Kounellis leer zurückgelassen hatte. Kabakovs schummrige Höhle dagegen bleibt für den Augenblick unbewohnt – bis das nächste sinistre Treffen beginnt.

Beide Werke haben ein Selbst zum Thema, das sich aus verschiedenen, veränderlichen kulturellen Schichten zusammensetzt. Der prägende Einfluss von Ort und Zeit auf das Selbst wird sichtbar gemacht; nomadische Veränderungen von Ort und Zeit haben hybride Persönlichkeiten erzeugt. Zugleich spürt man etwas von dem Willen einer Person, die sich zumindest teilweise selber schuf, und zwar durch die Entscheidungen, die sie auf ihrem nomadischen Weg den eigenen Bedürfnissen entsprechend traf. Schliesslich wird das Selbst auch in seiner Definition durch die Beziehung zur Geschichte sichtbar, stagnierend in deren Abwesenheit oder aber dynamisch zu neuen Formen getrieben durch ihre vorwärtsdrängende Kraft.

(Übersetzung: Nansen)

1) Die Informationen in diesem Abschnitt stammen zum grossen Teil aus einem Interview mit Kabakov von Ingela Lind, das sie mir grosszügigerweise am Telephon vorgelesen hat.