Balkon : immaculate conceptualism = kollektiver Konzeptualismus

Autor(en): **Tupitsyn, Victor / Geyer, Bernhard**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **- (2008)**

Heft 83: **Collaborations Robert Frank, Wade Guyton, Christopher Wool**

PDF erstellt am: **29.03.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-680949

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

BALKON

IMMACULATE CONCEPTUALISM

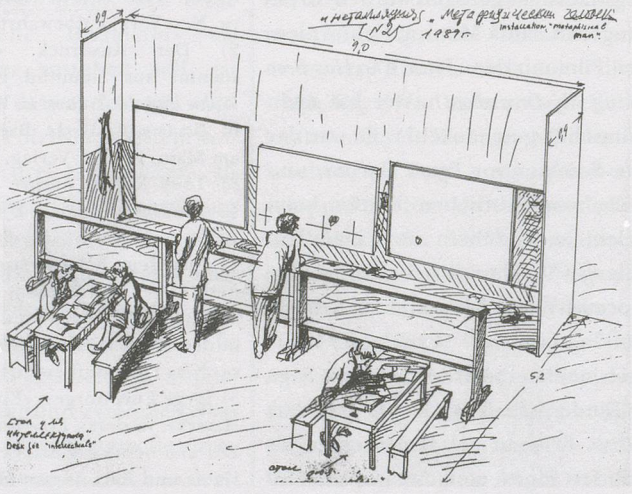
VICTOR TUPITSYN

In the summer of 2008, a purgatory of backlogged cultural phenomena became less crowded thanks to a comprehensive exhibition of Soviet Conceptualism, entitled "Die totale Aufklärung" (Total Enlightenment: Moscow Conceptual Art, 1960–1990), curated by Boris Groys, and hosted by Schirn Kunsthalle Frankfurt. A number of conceptual and semi-conceptual artists participated in this show, but before focusing on any specifics, I will mention several names and outline some issues that deserve attention.

If Western conceptualism positioned itself as "text," then in the Soviet case, it was repeatedly identified with a communal text (or communal speech). The acute "speech receptivity" of most Russian artists owes itself to the fact that each of them was the product of communal upbringing and of the circumstances that accompany "institutional" (i.e. obligatory) communality.[1)] When discussing its origins, one should not forget that communal speech was an invader transplanted into an urban milieu from agrarian regions.

In the 1920s, migration into cities and industrial regions enabled a segment of Russian peasantry to avoid being drafted into collective farms. This engendered a housing problem of enormous proportions, reaching its climax when two or three different tenants had to live in one room. Families of every kind, belonging to various social, national, and cultural-ethnic groups, were forced to cleave together in a single communal body, thereby creating a new phenomenon—the Soviet ghetto.

In communal life there were no actions other than speech acts: everyone was drawn into a process of "serial" talking (be it relatively harmless gossip or extreme cases of verbal abuse). In this respect, almost all segments of Ilya Kabakov's oeuvre, including his installations, are linguistic minefields that explode as soon as the viewer comes into contact with them—limitless as far



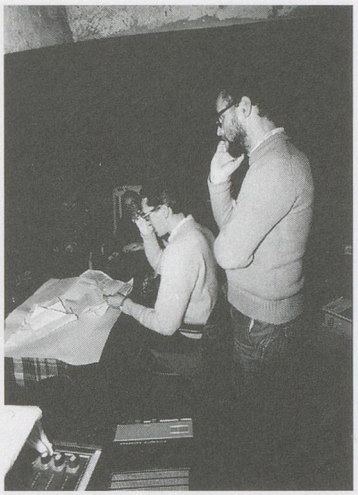
ILYA KABAKOV, THE METAPHYSICAL MAN / DER METAPHYSISCHE MENSCH, 1989.
(ALL PHOTOS: KUNSTHALLE SCHIRN, FRANKFURT AM MAIN)

VICTOR TUPITSYN is a critic and cultural theorist living in New York and Paris. His new book, *The Museological Unconscious*, will be published by MIT Press in 2009.

as audibility of "spoken kitsch" is concerned. The communal ghetto—a *kommunalka*—is Kabakov's central subject just as the flophouse was Maxim Gorkii's in *The Lower Depths*. "There is no action in Gorkii's play, only talk," says Kabakov. "Our Russian life seems exactly the same: it gravitates toward zones of speech."[2)]

Although in TEN CHARACTERS (1972–88) Kabakov would always hide his authorial "I" behind legions of characters, this fear of identifying himself had a positive (i.e. "uplifting") effect inasmuch as it contributed to "Moscow communal conceptualism,"[3)] a multimedia practice that embraces the idea of the artist as schizo-producer who operates within the framework of an ephemeral (conspiratorial) authorship. Given that the schizophrenic division of the authorial "I" is often a prerequisite for the production of a multitude of personages, Kabakov, in a number of his installations, seems to fit the definition of "schizo-chameleon." The latter, i.e. the polyphonic, flexible, and evasive self is, in fact, his ultimate production. In this respect, the decision to place a proxy of Socialist realist painting, TESTED! (1936), next to Kabakov's 1989 installation THE METAPHYSICAL MAN was a dicey choice made by the curator. This painting was copied by Kabakov in 1981. Technically, Socialist realist paintings are shipped easily enough to Long Island City or Frankfurt, but one cannot transport the optical conditions (e.g. the imperative as well as necessity of seeing through the eyes, or on behalf of the "collective other") that gave these works meaning. The fact that, unlike conceptualism, Socialist realism is not transportable to a variety of heterogenic contexts, invalidates some of my colleagues' vision (shared by the curator of "Die totale Aufklärung"), which links Socialist realism to conceptualism.

In the works of Andrei Monastyrsky and of the Collective Actions (CA) group (that included, along with Monastyrsky, Nikita Alekseev, Nikolai Panitkov, Georgii Kizeval'ter, Igor Makarevich, Elena Elagina, Sergei Romashko, and Sabina Haensgen), the "character" is an agent of speech bisected into its image and likeness. During the performance, his/her will to speak is repressed while the "verbal time" is filled with action. Speech has its turn after action—at the moment of "compensatory" verbal acts, such as interpretation, description, and recollection.[4)] As a result of this time delay, the "character" becomes the subject of speech, in the process of *a posteriori* realization of himself as its object. In the performance TEN APPEARANCES (1981), Monastyrsky and his CA colleagues asked ten viewers to pull ropes from the center of a snowbound field toward the surrounding wood. When these ten people had moved a considerable distance from each other and from the CA members who were observing them, they were photographed. When they returned, they were offered a chance to look at the photographs. Although the photographs were taken with a regular camera and not a Polaroid Instamatic, no one questioned their authenticity. In fact, the photographs were of the CA members themselves who had visited the field previously and had taken pictures of each other. The distance that made the figures practically indistinguishable contributed to the success of this falsification. It was exposed much later, which was the planned culmination of TEN APPEARANCES. To "Die totale Aufklärung" Monastyrsky contributed EXPOSITION BOARDS FOR THE CA'S ACTION "SCORES" (1985), black minimalist panels with ropes that were used at the site of the performance and afterwards rolled up to form cones, placed at the corners of each panel.



IGOR MAKAREVICH, THE EXCAVATION OF EDUARD LIMONOV'S ARCHIVE, 1979, performance / DIE AUSGRABUNGEN DES ARCHIVS VON EDUARD LIMONOV.

Charlotte Moorman, who played cello at the opening of Komar & Melamid's installation MUSIC WRITING "PASSPORT"[5)], served (however unknowingly) as a "character." The latter (for Komar & Melamid) is the incarnation of the extra-communal text, either the canonical or the apocryphal.[6)] For these artists, identification with such figures is a form of individuation, an attempt to separate themselves from the faceless, anonymous mass. In the early seventies, Komar & Melamid's conceptual projects addressed the problem of *logocentrism* as manifested in the Soviet painterly



canon. In QUOTATION (1972), we see even rows of white quadrangles sketched on a red background and placed within quotation marks. In all, these empty spaces, suitable for the insertion of pearls of authoritarian speech, form the semblance of a minimalist painting. Nonetheless, its eidetic (speech) structure, even without a specific concretized message, is perceived as an incarnation of the will to power and control. Two examples of this are DO NOT BABBLE (1974), an easel painting in the style of a poster and the "anonymous" slogans of mass propaganda (painted on red fabric and signed by Komar & Melamid), OUR AIM IS COMMUNISM (1972) and WE ARE BORN TO TURN DREAMS INTO REALITY (1972). In contradistinction to Kabakov, however, Komar & Melamid subjected not communal but authoritarian discourse to a deconstructive reading. The target of their hunt was the extra-communal speech, i.e. the voice of power that blared from the radio or functioned either explicitly or implicitly in the visual clichés of Socialist realist production. The gap that divided Socialist realism and communal speech provided a niche for a third language—the visual lexicon of "Moscow communal conceptualism." Within this niche, things are often viewed or vocalized differently. Whereas for Komar & Melamid, visuality is "always already" (*toujours déjà*) infected with authoritarian speech, Kabakov refuses to believe in the existence of "communal-free" narratives, and Monastyrsky switches gears from text-as-overdose to text-as-remedy.

As "cultural texts," Socialist realism and communality constitute the USSR's weightiest deposit in what can be defined as a compendium of "speech-visions." These, albeit different, manifestations are directly related to both Kabakov and his protégé, the photographer Boris Mikhailov,[7] who regards photographic representation as a part of the text not in order to exempt it from comparison with other photographs but to convey yet another meaning. For both of them, mimetic reciprocation between the visual and the verbal is always a possibility, provided that they represent diverse (perhaps, mutually deferred) but not entirely different "regimes of phrases" (communal speech acts, communal *faktura*, etc.). In Kabakov's albums, for example, characters are featured as textual allegories, whereas in Mikhailov's photographs, the same personages are introduced as "real" people, whose visual status is secured by virtue of the alleged immediacy of the medium. While Kabakov combines photographic imagery with highly impersonal (clichéd) narratives, Mikhailov's authorial inscriptions near the photograph (e.g. on its margins) tend to be personal and idiomatic.[8] This is particularly true of Mikhailov's series *Unfinished Dissertation* (1980s), shown at Schirn Kunsthalle.

While the participation of Yurii Albert, Vadim Zakharov, and the late Dmitrii Prigov is welcomed, the informed viewer will definitely notice the absence of Irina Nakhova, who initiated the installation medium in Moscow in 1982. Whereas inclusion in "Die totale Aufklärung" of works authored by CA members Igor Makarevich (ALTERATION, 1978) and Elena Elagina (PURE, 1987, and HEAVENLY / INFERNAL, 1989) makes sense, their exhibiting in the vicinity of Eric Bulatov, Grisha Bruskin, Leonid Sokov, and Aleksandr Kosolapov seems problematic. The way in which both Sokov and Kosolapov employ words and ready-made phrases in their work has very little to do with conceptualism. Rather, they aim at carnivalizing the use of stereotypes and worn out clichés in popular culture. One is left to wonder whether their participation in "Die totale Aufklärung" has been conceptualized by the exhibition curator as an adversarial reading of "Moscow communal conceptualism"—a reading that

in the past would have been assigned to court jesters.

This curatorial blur can be attributed to "conceptualism in general." Apparently, it has long become impossible to "distill" a pure form of conceptualism. As a component of multimedia art practices, conceptualism has overcome its initial anti-textural thrust, a reaction to the commodity fetishism of 1960s pop culture. In the 1970s and 80s, the theoretical text became a commodity. The expansion of commodity fetishism into the sphere of text production, the realm of knowledge, ideas, and documentation, has reached a point where the dichotomy of object versus text now seems outdated. As for conceptualism in Russia, its eclecticism and omnivorousness, its ability to live peacefully with other genres and styles—easel painting, photography, etc.—makes it a communal phenomenon. It would be a mistake to treat it as something separate, something divided from everything else: conceptualism is a tenant living in the communal ghetto of art.

1) Unlike them, second-generation conceptualists—or, to be more precise, neoconceptualists—can be linked to "contractual" (i.e. elective) communality. This latter variety includes members of groups, such as "Mukhomor," "SZ," and "Medical Hermeneutics."

2) Victor Tupitsyn, "From the Communal Kitchen: A Conversation with Ilya Kabakov," *Arts* (October 1991), p. 50.

3) In the 70s, and 80s, Kabakov and Monastyrsky were chiefly responsible for the initiation into the alternative Moscow art world of a tight group of conceptual artists who announced themselves as the MANA (The Moscow Archive of New Art) circle. The term "Moscow communal conceptualism" was coined by the present author in his book *Kommunal'nyi (post) modernism* (Moscow: Ad Marginem, 1998).

4) In Monastyrsky's words, "in the actions of CA, language manifests itself in an utterly unexpected place" for the viewers, thereby weakening their "will" to read. See my conversation with Andrei Monastyrsky in Victor Tupitsyn, *The Other of Art* (Moscow: Ad Marginem, 1997).

5) In New York, at Ronald Feldman Fine Arts, Moorman performed the musical part of Music Writing "Passport" (1975). The 1976 exhibition title was "Color is a Mighty Power!"

6) Among such figures are Lenin and Stalin as well as Apelles Ziablov and Nikolai Buchumov—the two fictional characters that K&M introduced in a series of works executed in the 1970s. See Carter Ratcliff, Komar & Melamid (New York: Abbeville Press, 1988), pp. 68–75.

7) Although Mikhailov lived in Kharkov (Ukraine), he would frequently come to Moscow to show his new work to Kabakov who was his only audience for many years.

8) See Margarita and Victor Tupitsyn, *Verbal Photography: Ilya Kabakov, Boris Mikhailov, and the Moscow Archive of New Art* (Porto: Museu Serralves, 2004).

KOLLEKTIVER KONZEPTUALISMUS

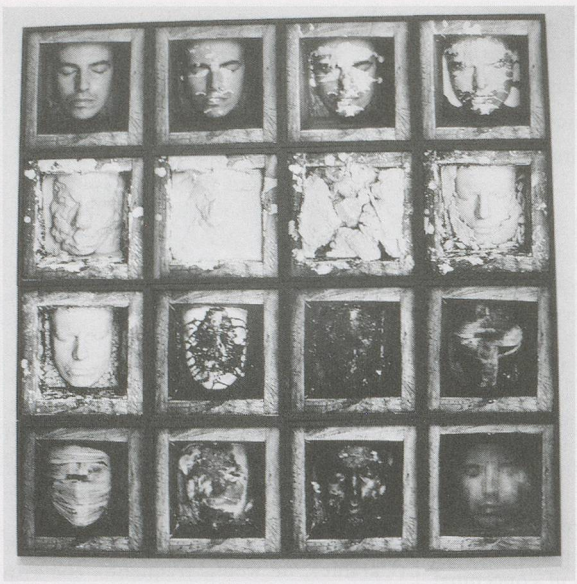
VICTOR TUPITSYN

Seit Sommer 2008 hat man im Purgatorium unerledigter kultureller Phänomene wieder mehr Ellbogenfreiheit, dank der von Boris Groys kuratierten Retrospektive über den sowjetischen Konzeptualismus «Die Totale Aufklärung. Moskauer Konzeptkunst 1960–1990» in der Frankfurter Schirn. In dieser Ausstellung sind einige Künstler vertreten, die mehr oder weniger der Konzeptkunst zuzurechnen sind, doch ehe ich auf Einzelheiten eingehe, möchte ich mehrere Namen nennen und einige Themen anschneiden, die Beachtung verdienen.

Die Konzeptkunst, die sich im Westen als «Text» positionierte, wurde in der Sowjetunion wiederholt mit einem Kollektivtext (einer Kollektivsprache) gleichgesetzt. Das hellhörige «Sprachorgan» der meisten russischen Künstler ist das Produkt der kollektiven Erziehung, die sie durchlaufen haben, sowie all der Bedingungen, die eine institutionelle (sprich erzwungene) Gemeinschaftlichkeit hervorbringt.[1)] Man darf bei der Untersuchung ihres Ursprungs nicht vergessen, dass die Kollektivsprache ein Eindringling ist, der aus dem ländlichen in das städtische Milieu verpflanzt wurde.

In den 20er-Jahren konnte ein Teil der russischen Landbevölkerung nur durch Abwanderung in die Ballungs- und Industriegebiete der Zwangskollektivierung der Landwirtschaft ent-

VICTOR TUPITSYN ist Kritiker und Kulturtheoretiker. Er lebt in New York und Paris. Sein neues Buch *The Museological Unconscious* wird 2009 bei der MIT PRESS erscheinen.



IGOR MAKAREVICH, ALTERNATION / ALTERNIEREN, 1978.

gehen. Dies hatte einen eklatanten Wohnungsmangel zur Folge. In der schlimmsten Zeit mussten sich mehrere Mieter ein einziges Zimmer teilen. Familien, gleich welcher sozialen, nationalen, kulturellen oder ethnischen Herkunft, wurden zwangsläufig zu einer Gemeinschaft zusammengeschweisst. Ein neues Phänomen war entstanden – das sowjetische Ghetto.

Im Leben dieser Gemeinschaft gab es keinen anderen Akt als den Sprechakt: Jedermann fand sich in einen Prozess des «seriellen» Geredes hineingezogen (das Spektrum reichte vom harmlosen Klatsch bis zu wüsten Beleidigungen). Aus dieser Sicht sind fast alle Phasen von Ilya Kabakovs Werk, einschliesslich seiner Installationen, linguistische Minenfelder, die beim geringsten Kontakt mit dem Betrachter in die Luft fliegen. Der «Wortkitsch», den man in ihnen zu hören bekommt, ist unerschöpflich. Das Wohngetto – die Kommunalka – nimmt bei ihm eine ebenso zentrale Stellung ein wie das Armenquartier in Maxim Gorkis *Nachtasyl*. «Es gibt in Gorkis Schauspiel keine Handlung, nur Dialog», bemerkt Kabakov. «Unser Leben in Russland scheint genauso abzulaufen: Es zentriert sich um Zonen der Sprache.»[2)]

In TEN CHARACTERS (Zehn Personen, 1972–1988) verbirgt Kabakov das auktoriale Ich hinter einem Ensemble fiktiver Figuren. Seine Abneigung, sich zu erkennen zu geben, hatte insofern eine positive (also aufmunternde) Wirkung, als sie dem Moskauer Kollektiv-Konzeptualismus auf die Beine verhalf,[3)] einer Multimedia-Praxis, die den Künstler als Schizo-Produzenten unter dem Vorzeichen einer provisorischen (verschwörerischen) Autorschaft arbeiten liess. Angesichts der Tatsache, dass die Erfindung einer multiplen Figur zumeist die schizophrene Spaltung des Autors voraussetzt, wird Kabakov wohl nicht zu Unrecht als «Schizo-Chamäleon» eingestuft. Sein polyphones, biegsames, schwer fassbares Ich ist in der Tat Kabakovs Meisterstück. Man versteht nun, wie riskant die Entscheidung des Kurators war, das Gemälde TESTED! (Geprüft!, 1936) als Beispiel des sozialistischen Realismus neben Kabakovs Installation THE METAPHYSICAL MAN (Der metaphysische Mensch, 1989) zu hängen. Kabakov hat TESTED! 1981 kopiert. Technisch gesehen ist es kein Problem, Gemälde des sozialistischen Realismus nach Long Island City oder Frankfurt zu verfrachten, doch die optischen Bedingungen (das heisst der Imperativ und die Notwendigkeit, durch die Augen oder im Namen des «kollektiven Anderen» zu sehen), die diesen Werken Sinn verliehen haben, machen den Transport nicht mit. Der Umstand, dass sich der sozialistische Realismus im Gegensatz zur Konzeptkunst nicht beliebig in eine fremde Umgebung versetzen lässt, widerspricht dem Hang mancher meiner Kollegen (zu denen auch der Kurator von «Die Totale Aufklärung» zählt), diese Strömung mit dem Konzeptualismus in Beziehung zu setzen.

In den Arbeiten von Andrei Monastyrski und der Gruppe Kollektive Aktionen (KA) (der neben Monastyrski auch Nikita Alexejev, Nikolai Panitkov, Georgy Kizevalter, Igor Makarevich, Elena Elagina, Sergej Romaschko und Sabine Hänsgen angehören) ist die «Figur», die sich in Bild und Ebenbild aufteilt, ein Sprecher. Ihr Wille zu sprechen bleibt während der Performance unterdrückt. Die «Wortzeit» wird mit Taten gefüllt. Nach der Tat kommt wieder die Sprache zu ihrem Recht – in Form von «Ersatz»-Sprechakten wie Interpretation, Beschreibung oder Erinnerung.[4)] Durch diese Verzögerung wird die «Figur» zum Subjekt der Sprache, durch den Prozess der nachträglichen Erkenntnis ihrer selbst als Objekt der Sprache. In der Performance TEN APPEARANCES (Zehn

Erscheinungen, 1981) baten Monastyrski und andere Mitglieder von Kollektive Aktionen zehn Freiwillige, Stricke aus einem verschneiten Feld in den umliegenden Wald zu ziehen. Als die zehn einen beträchtlichen Abstand voneinander und von den KA-Beobachtern gewonnen hatten, wurden sie photographiert. Anschliessend bekamen sie die Aufnahmen zu sehen, und obwohl sie von einer gewöhnlichen Kamera und nicht von einer Polaroid Instamatic stammten, zweifelte niemand an deren Echtheit. Tatsächlich zeigten die Photos jedoch KA-Mitglieder, die den Ort zu einem früheren Zeitpunkt besucht und sich dort gegenseitig photographiert hatten. Der grosse Abstand, der die Figuren fast unkenntlich machte, war mitverantwortlich für den Erfolg der Fälschung, die erst viel später – als geplanter Höhepunkt der Aktion – aufgedeckt wurde. Monastyrski ist mit der Arbeit EXPOSITION BOARDS FOR THE CA'S ACTION «SCORES» (Schautafeln für die KA-Aktion «Tonspuren», 1985) vertreten, schwarzen minimalistischen Tafeln mit Stricken, die bei der Performance zum Einsatz kamen und anschliessend aufgerollt zu beiden Seiten der Tafeln gelegt wurden.

Charlotte Moorman, die bei der Eröffnung der Installation MUSIC WRITING «PASSPORT» (Musik Schrift «Reisepass»)[5] von Komar & Melamid Cello spielte, fungierte (wenn auch unwissentlich) als «Figur». Diese ist für Komar & Melamid die Inkarnation des nicht-kollektiven – kanonischen oder apokryphen – Textes.[6] Die Identifikation mit solchen Figuren stellt für das Künstlerpaar eine Art Individuation dar, einen Versuch, sich von der gesichtslosen, anonymen Masse abzuheben. In den frühen 70er-Jahren beschäftigten sich die Konzeptprojekte von Komar & Melamid mit dem Problem des Logozentrismus des sowjetischen Malkanons. Der rote Grund von QUOTATION (Ein Zitat, 1972) ist mit gleichmässigen Reihen weisser Quadrate bedeckt, die zwischen Anführungszeichen gesetzt sind. Die Leerstellen, Platzhalter für Perlen der totalitären Rede, wirken insgesamt wie ein Entwurf der Minimal Art. Auch ohne konkrete Botschaft ist die eidetische (Sprach-)Struktur des Werks deutlich lesbar als Verkörperung des Willens zur Macht und Herrschaft. Drei weitere Beispiele dieses Kalküls sind DO NOT BABBLE (Nicht plappern, 1974), ein Tafelbild im Stil der Plakate und «anonymen» Slogans der Massenpropaganda (auf roten Stoff gemalt und von den Künstlern signiert), OUR AIM IS COMMUNISM (Unser Ziel ist Kommunismus, 1972) und WE ARE BORN TO TURN DREAMS INTO REALITY (Wir sind geboren, um Träume Wirklichkeit werden zu lassen, 1972). Im Gegensatz zu Kabakov unterzogen Komar & Melamid anstatt des kollektiven den totalitären Diskurs einer dekonstruktiven Kritik. Das Ziel ihrer Spitzen war die nicht-kollektive Sprache, die Stimme der Macht, die aus dem Radio dröhnte oder explizit oder implizit in den Klischees der sozialistisch-realistischen Bildproduktion figurierte. In der Kluft, die zwischen sozialistischem Realismus und kollektiver Sprache klaffte, entstand eine Nische für eine dritte Sprache – das visuelle Lexikon des Moskauer Kollektiv-Konzeptualismus. Diese Nische bietet Raum für unterschiedliche Sicht- und Ausdrucksweisen. Für Komar & Melamid ist alles Sichtbare von vornherein von der totalitären Sprache infiziert, Kabakov weigert sich, an die Existenz «gemeinschaftsfreier» Diskurse zu glauben, und Monastyrski wechselt die Gangart von Text-als-Überdosis zu Text-als-Gegengift.

Sozialistischer Realismus und Kollektivität sind als «kulturelle Texte» der gewichtigste Beitrag der UdSSR zu einem Kompendium der «Sprach-Visionen». In einem ähnlichen konzeptuellen Bezugsfeld bewegen sich auch Kabakov und dessen Protegé, der Photograph Boris Mikhailov,[7] der die photographische Repräsentation als Teil des Textes betrachtet, nicht um sie von einem Vergleich mit anderen Photowerken auszuschliessen, sondern um «ihnen zusätzliche Bedeutung zu verleihen». Für beide Künstler bleibt eine mimetische Wechselwirkung zwischen der visuellen und der verbalen Ebene jederzeit möglich, sofern diese verschiedenartige (etwa gegeneinander verschobene), jedoch nicht gänzlich unterschiedliche «Ausdrucksregimes»



ERIK BULATOV, I'M GOING / ICH GEHE, 1975.

(kollektive Sprechakte, kollektive Faktur und so weiter) aufweisen. Kabakovs Alben behandeln ihre Charaktere als Textallegorien, während dieselben Protagonisten in Mikhailovs Photographien als «echte» Menschen vorgestellt werden, deren visueller Status von der vorgeblichen Unmittelbarkeit des Mediums gesichert wird. Kabakov kombiniert photographisches Bildmaterial mit höchst persönlichen (klischeehaften) Erzählungen; Mikhailovs Inschriften am Rand der Photos haben einen eigentümlichen, idiomatischen Einschlag.[8] Dies gilt besonders für seine Serie UNFINISHED DISSERTATION (Unvollendete Dissertation, 80er-Jahre), die in der Schirn-Kunsthalle zu sehen ist.

Es ist zu begrüssen, dass Arbeiten von Juri Albert, Vadim Zakharov sowie des verstorbenen Dmitri Prigov vertreten sind, doch fällt die Abwesenheit von Irina Nachova auf, die das Medium der Installation 1982 in Moskau einführte. Ein Gewinn für «Die Totale Aufklärung» sind Igor Makarevichs ALTERATION (Alteration, 1978) sowie Elena Elaginas PURE (Rein, 1987) und HEAVENLY / INFERNAL (Himmlisch / Höllisch, 1989). Ob es richtig war, die Werke dieser beiden KA-Mitglieder in unmittelbarer Nachbarschaft von Erik Bulatov, Grisha Bruskin, Leonid Sokov und Alexander Kosolapov zu zeigen, möchte ich indessen bezweifeln. Die Art, wie Sokov und Kosolapov mit Wörtern und fertigen Sätzen umgehen, hat wenig mit Konzeptualismus zu tun. Sie machen ein Spektakel aus den Gemeinplätzen und abgedroschenen Phrasen der Trivialkultur. Man muss sich fragen, ob ihre Berücksichtigung in «Die Totale Aufklärung» vom Kurator als alternative Lesart des Begriffs «Moskauer Kollektiv-Konzeptualismus» konzeptualisiert worden ist – eine Lesart, für die in alten Tagen der Hofnarr zuständig gewesen wäre.

Diese kuratorische Unschärfe kann allgemein dem Konzeptualismus in die Schuhe geschoben werden. Es ist offenbar seit Langem ein Ding der Unmöglichkeit, eine reine Form der Konzeptkunst herauszudestillieren. Sie hat als Strang der Multimedia-Kunst ihre ursprüngliche Ablehnung des physischen Objekts überwunden, die eine Gegenreaktion auf den Warenfetischismus der Popkultur der 60er-Jahre war. In den 70er- und 80er-Jahren wurde auch der theoretische Text zur Ware. Das Vordringen des Konsumprinzips in das Gebiet der Textproduktion, in die Sphäre des Wissens, der Ideen, der Dokumentation, hat einen Punkt erreicht, an dem die Gegenüberstellung von Objekt und Text überholt scheint. Ihr Eklektizismus und ihre Unersättlichkeit, ihre Fähigkeit, friedlich mit anderen Genres und Stilen (Tafelbild, Photographie...) zusammenzuleben, macht die Konzeptkunst Russlands zu einem gemeinschaftlichen Phänomen. Es wäre falsch, sie als vereinzelte, isolierte Erscheinung zu betrachten: Der Konzeptualismus ist ein Bewohner des kollektiven Gettos der Kunst.

(Übersetzung: Bernhard Geyer)

1) Die Konzeptualisten der zweiten Generation – genauer die Neokonzeptualisten – sind hingegen einer Form der Gemeinschaft zuzuordnen, die auf Vereinbarung und freier Entscheidung beruht. Sie umfassen unter anderem die Gruppen Mukhomor, SZ und Medizinische Hermeneutik.

2) Victor Tupitsyn, «From the Communal Kitchen: A Conversation with Ilya Kabakov», *Arts* (Oktober 1991), S. 50.

3) Unter der selbst gewählten Bezeichnung Moskauer Archiv für neue Kunst etablierte sich in den 70er- und 80er-Jahren eine enge Gruppe von Konzeptkünstlern in der alternativen Moskauer Kunstszene, die von Kabakov und Monastyrski angeführt wurde. Den Begriff «Moskauer Kollektiv-Konzeptualismus» prägte der Autor des vorliegenden Aufsatzes in seinem Buch *Kommunal'nyi (post)modernism* (Moskau: Ad Marginem, 1998).

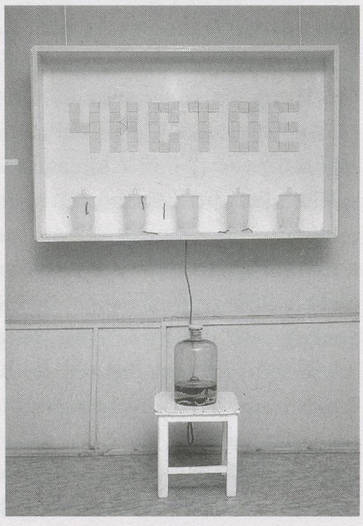
4) Andrei Monastyrski bemerkt hierzu, «in den KA-Aktionen manifestiert sich die Sprache an [für den Betrachter] völlig unerwarteten Orten», wodurch dessen «Lesewille» geschwächt wird. Vgl. mein Gespräch mit Monastyrski in Victor Tupitsyn, *The Other of Art* (Moskau: Ad Marginem, 1997).

5) Moorman spielte den musikalischen Part von *Music Writing «Passport»* (1975). Der Titel der Ausstellung in der Galerie Ronald Feldman Fine Arts, New York, im Jahr 1976 lautete «Color is a Mighty Power!».

6) Zu diesen Figuren zählen Lenin und Stalin sowie Apelles Ziablov und Nikolai Buchumov, zwei von K & M für eine Werkserie der 70er-Jahre erfundene Künstlergestalten. Vgl. Carter Ratcliff, *Komar & Melamid* (New York: Abbeville Press, 1988), S. 68–75.

7) Obwohl Mikhailov in Charkow (Ukraine) lebte, kam er häufig nach Moskau, um Kabakov, der viele Jahre lang sein einziger Ansprechpartner war, seine neuen Werke zu zeigen.

8) Vgl. Margarita und Victor Tupitsyn, *Verbal Photography: Ilya Kabakov, Boris Mikhailov, and the Moscow Archive of New Art* (Porto: Museu Serralves, 2004).



ELENA ELAGINA, PURE / REIN, 1987.