

Cumulus from America

Autor(en): **Levin, Kim / Streiff, Franziska**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(1990)**

Heft 25: **Collaborations James Turrell and Katharina Fritsch**

PDF erstellt am: **23.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-681232>

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.

CUMULUS

From America

You'd think, given the steady influx of rebel art from the USSR and Eastern Europe, we in New York would cease to be surprised. But it still hasn't quite sunk in. Few of us were aware a few years ago that there was any active non-conformist art scene behind the Iron Curtain. Hollywood never told us that there were conceptualists, postminimalists, and wild performance artists as well as rabid spies in the commie countries. Neither did Soho. And although we know perfectly well by now that experimental art managed to exist in spite of all totalitarian clamps, I at least haven't yet quite managed to suppress a small reflexive voice that asks each time another artist new to us appears "you mean artists there really have been doing that?"

Our knowledge of contemporary art from the Second World is recent, haphazard, and provisional. Yes, we'd seen Komar & Melamid and a few other Russian emigrés, but they could have been the exceptions that proved the rule. In 1986 a startling installation of a herd of eighty torsos by Polish artist Magdalena Abakanowicz came to New York. And the following year there was an even more startling installation of a communal apartment by Muscovite Ilya Kabakov. And then there was a show by a Slovenian collective that calls itself Irwin. But who knew that after Tito split with Stalin, all the

KIM LEVIN

Socialist Realist pictures disappeared and the official art of Yugoslavia headed toward mute "socialist modernism," or that since the start of the '80s in Soviet Georgia, the official style there had been "avant-garde" and semi-abstract? Commented a Soviet critic at last September's AICA meeting of art critics in Tbilisi: "However progressive a stance is, if it doesn't have an alternative, it becomes a dogma."

The history of twentieth century art, as we've known it, is grossly incomplete. Who would have imagined that in 1980, the same summer a group of young artists did a collective installation in an abandoned building in New York and called it *The Times Square Show*, a group of young artists in Czechoslovakia turned the house where they were living communally in a town called Malechov (they'd fled the political repression in Prague) into a series of room installations? Or that the same summer, a group of older Czech artists haunted a former concentration camp, Terezin, with their installations?

Who knew that nearly two decades of simulation ran behind an enigmatic letter from Belgrade that was published in *Art in America* in September, 1986? It was written by someone who claimed to be Kasimir Malevich (commenting

on the fact that David Diao had copied his work), and was sent, I discovered recently, by a Belgrade conceptualist who had recreated Malevich's last Futurist Exhibition seventy years later to the day. The next year he staged an update of the 1913 *Armory Show*, capriciously dating the works (which included Matisse's dance, Picasso's musicians, Magritte's pipe, Johns' flag, Lichtenstein's Picasso) Mondrian 1996, Duchamp 2019, Kosuth 1905, for example, and dating the exhibition 1993. "The present is future to the past and past to the future," he declared. Goran Djordjevic, who prefers as a matter of principle to show anonymously, wasn't copying Mike Bidlo or Sherrie Levine: he'd been working this vein of appropriation since the early '70s.

Irwin's more inclusive mix of official, unofficial, modern, old master, Byzantine religious icons and Slovenian folk kitsch can be seen as a similar retrieval of history: they admit their work was influenced by Djordjevic. "We are not part of the modernistic period," a member of Irwin told me. "In socialist countries, modernism came from the west after 1945. Malevich was discovered in America."

But the amnesia was never complete. In the Second World, art's history stopped, started, and shifted direction by dictator's whim or government

decree; traveling laterally, it diffused, mutated, or disappeared. This parallel history, with regional variants, is the other side of modernism. Modern art was the ghost in the machine. And, in our age of supposedly instant communications and information overload, art from what used to be called the Eastern Bloc was off limits to Americans for half a century. Until recently it never occurred to most of us that there was anything other than anonymous images of happy workers, noble peasants, brave patriots, and endless Lenins being made in these places where modern art was nipped in the bud. "The illegal existence of the radical avant-garde between 1955 and 1985 is a paradox comparable to the appearance of life on a planet lacking both air and water," wrote a Soviet critic recently.

In that hostile atmosphere, artists found sustenance in chance: an artist in Russia twenty years ago corresponded briefly with John Cage; Beuys made a trip to Belgrade; Walter de Maria visited Slovenia; a couple of conceptualists passed through Prague. Yet no matter how fragmentary the knowledge of Western European and American art was in the Second World, artists there still knew a lot more about our art than we did about theirs.

In New York, the '90s are being ushered in by the arrival of the New Russians, just as our '80s began with the wholesale importation of German painters. We've figured out by now that Ilya Kabakov and Erik Bulatov are the Rauschenberg and Johns, so to speak, of what used to be called unofficial Soviet art. And at the risk of being accused of the crime of formalism, I'd like to pose a few historical questions raised by this parallel world that's opening up.

To go back to the 1930s, what's the connection between Socialist Realism in the Soviet Union, Third Reich Realism in Germany, Surrealism in Europe, and Social and Magic Realism in the Americas? Some perverse zeitgeist must have been at work behind their shared antipathy to mainstream modernism.

To come forward from the '30s, what's the connection between Greenbergian formalism and Stalinist anti-formalism? We had art for art's sake. They had art for the state's sake. And in this oddly parallel and diametrically opposed past, our dominant theory of art may well have been formulated in reaction to theirs. In a recent article, Robert C. Morgan briefly suggested that Greenberg's formalist ideas, which hatched in the late '30s, might well have been in shocked reaction against Stalin's 1934 edict forbidding formalism. Stalin banished the avant-garde and decreed that art must serve the state - "Socialist in content and National in form." Greenberg, a devout Marxist like many intellectuals at the time, may have countered this total politicization of art with complete aestheticization: By the '60s, officially approved art in the communist world was pure ideological kitsch. And America's mainstream art - Greenbergian color-field painting - became equally irrelevant. Pop art introduced objects of commerce: Sots Art played ironically with ideological icons.

Joseph Beuys once remarked on the fact that communism and capitalism, the two opposing ideologies of the 20th century, are obverse sides of the same economic coin: the one based on production and producers, the other on consumption and consumers. Attention lately has been focused on the dys-

functions of the Soviet economy, but the fact is that our system - with severe social problems and a mammoth national debt - is in trouble too. It's not so surprising that artists there and here - formed by opposite histories and opposed ideologies - are converging in their concerns.

Just as many American artists are now criticizing our consumer culture, artists from the Second World are united by a mistrust of ideology. "Our social world is saturated in ideology. It smothers the entire space of our human existence. It tries, and not unsuccessfully, to prove that nothing else exists," said Bulatov in an interview a few years ago. Kabakov's claustrophobic narratives of personal utopias and private myths don't just trace a disintegration of form, authorship, and identity worthy of Derrida: they're also archetypal allegories of failed utopian programs. Igor and Svetlana Kopystiansky could be characters out of one of Kabakov's apartment fictions: he copies old pictures and slipcovers furniture, walls, and floors with them; she makes handwritten copies of old Russian novels, crumpling her canvases to deconstruct the texts by what she calls "the censorship of chance."

Czechoslovakian Jiří David explains his paintings in terms of "the coming age of Social Disintegration." Yugoslavian Zeljko Kipke cloaks his work in explanations of the Aeon of Entropy: "The reaction to totalitarianism is more important than the tradition of modernism." A Soviet "paper" architect told the *New York Times* last year: "Utopias are idealist and authoritarian - they change reality into a schematic way of living. We would be afraid to propose utopias. For us they bring remembrances of a dark past." We

haven't yet really considered the implications of the fact that some of the strongest and most experimental of the German artists who became known in New York in the '80s – Gerhard Richter, Sigmar Polke, A.R. Penck, and at least in his work, Georg Baselitz – came from the other side of the wall. Georg Jiří Dokoupil, who changes styles yearly, also came to Germany from a Soviet-occupied state. No wonder their work, formed in a society where the state was the only author as well as the ultimate work of art, is so aware of deceptions and lies. No wonder they're all so wary of ideologies, refusing to be pinned down to any single style.

The New York artworld had better think twice before it cries derivative. Even simulation and appropriation mean something different in the Second World. Not long ago I received an eight-page letter from a Leningrad critic meticulously outlining how unofficial artists secretly kept alive the forbidden memory of early 20th century revolutionary Russian art. About the '60s and '70s, he writes: "As a matter of fact every artist of this generation became the researcher, reconstructor, historian, and archaeologist of the Russian avant-garde, trying to reconstruct and recreate the past by fragments, quotations, and reproductions."

Man würde eigentlich annehmen, in Anbetracht des stetigen Zustroms rebellischer Kunst aus der UdSSR und Osteuropa könne uns, in New York, nichts mehr erstaunen. Nun ist es jedoch so, dass wir das alles noch nicht richtig begriffen haben. Nur wenige unter uns nahmen bereits früher wahr,

Can we even speak of postmodernism when talking about a place where modernism wasn't the mainstream but a forbidden dissident mode? In the Soviet Union, I heard critics propose what they felt were more appropriate terms: post-totalitarian, post-utopian, post-catastrophic (the catastrophe being Stalin) or neo-avant-garde. And in speaking of Third World art, post-colonial is probably a more accurate term.

In the early years of this century, East and West shared a utopian vision of social progress and glorious future. Communism started out as one of the young century's many utopian dreams. We had the cult of the individual. They had the fantasy of collectivity. And we ended up with lots of change and no progress while they got a system whose rigidity seemed to eliminate all possibility of change. Here, artists had to strive to constantly be new. There, they were supposed to keep repeating the same approved images. "Our art is degenerated, but in your art I feel a decadence," a visiting Czech artist said to me during a tour of Soho, after we'd seen a Cindy Sherman show. And last but far from least, our myth of the modern artist involved the artist as a hero and adventurer. In the Second World until recently, artists who didn't conform were, literally, martyrs. Risk

KIM LEVIN

dass es hinter dem Eisernen Vorhang eine aktive nonkonformistische Kunstszene gab. Hollywood hat uns nie gesagt, es gebe in den kommunistischen Ländern nebst fanatischen Spionen auch Konzept-Künstler, Postminimal-Künstler und wilde Performance-Künstler. Und auch Soho tat dies nicht.

for them was something infinitely more real.

Yes, former Iron Curtain dissident artists know a lot more about our art history than we do about theirs, but they also have a history of oppression far heavier than formalism to react against, and an ingrained sense of the power of spectacle and façade. They have a subtler understanding of signs, symbols, icons, and horrific absurdity. Their appropriations come from impulses to recuperate a lost history and to restore the memory of long-forbidden knowledge and images. Their work comes out of a situation of a scarcity of goods and information, of censored images and censored ideas rather than one of information glut. The Soviet Bloc countries were never quite as monolithic as we once believed, their recent revolutions aren't so simple and democratic as we'd like to think, and their art, even when it looks familiar, is far from a carbon copy of ours. Second World artists are now on a parallel but alternate track. Whatever the future holds, painters, sculptors, photo artists, object makers, and performance artists from formerly autocratic commie countries aren't going to let the bad old days disappear without obsessively appropriating, deconstructing, and otherwise dissecting their visual and conceptual symbolism.

Obschon wir inzwischen sehr wohl wissen, dass die experimentelle Kunst trotz totalitärer Repression existierte, können wir ein gewisses Erstaunen doch nicht unterdrücken – jedenfalls mir geht es so. Jedesmal, wenn ein weiterer uns unbekannter Künstler auftaucht, fragt mich dieses nachdenk-

liche innere Stimmchen: «Du meinst, das hat tatsächlich ein Künstler von dort gemacht?»

Unser Wissen auf dem Gebiet der zeitgenössischen Kunst in der Zweiten Welt ist noch jung, zufällig und sehr provisorisch. Wir hatten wohl Komar und Melamid sowie eine Handvoll anderer sowjetischer Emigranten gesehen – doch hätten die ja die Ausnahmen, die die Regeln bestätigen, sein können. 1986 kam eine aufsehenerregende Installation – eine Schar von achtzig Torsi – der polnischen Künstlerin Magdalena Abakanowicz nach New York. Noch verblüffender war die Installation einer Kommunalwohnung des Moskauer Künstlers Ilya Kabakow im darauffolgenden Jahr. Nachher gab es die Ausstellung eines slowenischen Kollektivs, das sich «Irwin» nennt. Doch wer wusste schon, dass nach dem Bruch zwischen Tito und Stalin alle Werke des sozialistischen Realismus verschwanden und die offizielle Kunst Jugoslawiens auf einen stummen *sozialistischen Modernismus* zusteuerte? Und wem war bekannt, dass der offizielle Stil in Georgien seit Beginn der 80er Jahre *avantgardistisch* und halbabstrakt wurde? Ein sowjetischer Kritiker machte am AICA-Kunstkritikerkongress vom September 1989 in Tiflis folgende Bemerkung: «Eine Haltung kann noch so progressiv sein, wenn sie keine Alternative hat, wird sie zum Dogma.»

Die Kunstgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts, wie wir sie bisher gekannt haben, ist äusserst unvollständig. Wer hätte geahnt, dass im Sommer 1980, zur selben Zeit also, da ein paar junge Künstler in einem leeren Gebäude in New York eine gemeinsame Installation mit dem Namen *The Times Square Show* schufen, junge

Künstler in einer tschechischen Stadt namens Malechov (sie waren vor der politischen Repression in Prag geflohen) das Haus, in dem sie in einer Kommune lebten, in eine Serie von Rauminstallationen umwandelten? Oder dass im selben Sommer einige ältere tschechische Künstler das ehemalige Konzentrationslager Terezin mit ihren Installationen unsicher machten?

Wer wusste von jener Simulation, die bereits seit nahezu zwei Jahrzehnten bestanden hatte, als ein rätselhafter Brief aus Belgrad im September 1986 im Magazin *Art in America* erschien? Unterschrieben war er von jemandem, der behauptete, Kasimir Malewitsch zu sein (und sich über die Tatsache ausliess, dass David Diaos sein Werk kopiert habe). Wie ich unlängst herausfand, handelte es sich beim Absender um einen Konzept-Künstler aus Belgrad, der Malewitschs letzte futuristische Ausstellung auf den Tag genau sieben Jahre später neu erstellt hatte. Ein Jahr danach brachte er die *Armory Show* von 1913 «auf den neusten Stand», indem er die Werke – die Matisse's Tanz, Picassos Musikanten, Magrittes Pfeife, Johns' Flagge und Lichtensteins Picasso umfassten – auf kapriziöse Art datierte (Mondrian 1996, Duchamp 2019, Kosuth 1905) und die Ausstellung dem Jahre 1993 zuordnete. «Die Gegenwart ist die Zukunft der Vergangenheit und die Vergangenheit der Zukunft», erklärte er. Goran Djordjewic, der es aus Prinzip vorzieht, anonym auszustellen, ahmte nicht einfach Mike Bidlo oder Sherrie Levine nach; er hatte sich diesen Hang zur Appropriation bereits seit den frühen 70er Jahren zunutze gemacht.

«Irwins» umfassendere Mischung von Offiziell, Inoffiziell, Moder-

nem, alten Meistern, byzantinischen Ikonen und slowenischem Volkskitsch kann man als eine ähnliche Wiedergewinnung der Geschichte betrachten; das Kollektiv gibt zu, es sei von Djordjewic beeinflusst worden. Von einem «Irwin»-Mitglied erfahre ich: «Wir gehören nicht zum Zeitraum des Modernismus. In die sozialistischen Länder kam der Modernismus erst nach 1945 aus dem Westen. Malewitsch wurde in Amerika entdeckt.»

Aber die Amnäsie war nie vollständig. In der Zweiten Welt haben die Launen der Diktatoren oder Regierungskomitees bestimmt, wo die Kunstgeschichte aufhörte, begann oder die Richtung wechselte. Die Folge davon war, dass sie abdriftete, diffus wurde, verstummte oder verschwand. Diese parallele Geschichte, mit ihren regionalen Varianten, ist die andere Seite des Modernismus. Die moderne Kunst war der Geist in der Maschinerie. In unserem Zeitalter der angeblich sekundenschnellen Übermittlung und der Informationsübersättigung drang die Kunst aus dem sogenannten Ostblock während eines halben Jahrhunderts nicht nach Amerika durch. Bis vor kurzem wäre kaum einer auf die Idee gekommen, es könnte dort, wo die moderne Kunst im Keime erstickt wurde, noch etwas anderes gegeben haben als die anonymen Bilder zufriedener Arbeiter, edler Bauern, tapferer Patrioten und zahlloser Lenins. «Die illegale Existenz der radikalen Avantgarde zwischen 1955 und 1985 ist ein Paradox, das man mit einem Planeten vergleichen könnte, auf dem es keine Luft und kein Wasser gibt und auf dem dennoch Leben existiert», schrieb ein sowjetischer Kritiker vor nicht langer Zeit.

Trotz dieser feindseligen Atmosphäre gab es für die Künstler doch

auch einige Lichtpunkte: Vor zwanzig Jahren führte ein russischer Künstler einen kurzen Briefwechsel mit John Cage; Beuys reiste nach Belgrad, Walter de Maria besuchte Slowenien, und eine Reihe von Konzept-Künstlern kam auf ihren Reisen in Prag vorbei. Und so bruchstückhaft die Kenntnisse der Künstler in den kommunistischen Ländern über die westeuropäische und amerikanische Kunst auch gewesen sein mögen, eins ist sicher: sie wussten weit mehr über unsere Kunst als wir über ihre.

Die 90er Jahre werden hier in New York mit der Ankunft der «Neuen Russen» eingeleitet, wie damals die 80er Jahre mit einer Masseneinfuhr deutscher Maler. Inzwischen haben wir kapiert, dass Ilya Kabakow und Erik Bulatow, wenn man so will, der Rauschenberg und Johns der sogenannten *inoffiziellen* sowjetischen Kunst sind. Auf die Gefahr hin, des Formalismus bezichtigt zu werden, möchte ich einige historische Fragen aufwerfen, die sich durch die Öffnung dieser parallelen Welt aufgedrängt haben.

Gehen wir zurück in die 30er Jahre: Was verbindet den sozialistischen Realismus in der Sowjetunion mit dem *Dritte-Reich-Realismus* in Deutschland, mit dem *Surrealismus* in Europa und dem *Sozialen und Magischen Realismus* in Amerika? Hinter ihrer gemeinsamen Abneigung gegenüber der Hauptströmung des Modernismus hat vermutlich irgendein perverser Zeitgeist gesteckt.

Gehen wir zeitlich etwas weiter: Was hat den Formalismus Greenbergs mit Stalins Anti-Formalismus verbunden? Bei uns gab es die Kunst um der Kunst willen. Bei ihnen die Kunst um des Staates willen. Angesichts dieser eigenartig parallelen und doch diametral entgegengesetzten Vergangenheit

ist es durchaus möglich, dass unsere vorherrschende Kunsttheorie als Reaktion auf die ihrige entstanden ist. In einem unlängst erschienenen Artikel wies Robert C. Morgan darauf hin, dass Greenbergs formalistische Begriffe, die ihren Ursprung in den 30er Jahren haben, möglicherweise als Schockreaktion auf Stalins Edikt von 1934, das den Formalismus verbot, zu verstehen sind. Stalin verbannte die Avantgarde und verordnete, die Kunst müsse fortan dem Staate dienen – «Sozialistisch vom Inhalt, nationalistisch von der Form her.» Greenberg, wie viele Intellektuelle seiner Zeit ein überzeugter Marxist, setzte dieser totalen Politisierung der Kunst möglicherweise bewusst eine völlige Ästhetisierung entgegen. Bis in die 60er Jahre war aus der offiziell anerkannten Kunst der kommunistischen Welt reiner ideologischer Kitsch geworden. Aber auch Amerikas wichtigste Kunstströmung – die Greenbergsche Color Field-Malerei – wurde gleichermassen irrelevant. Die Pop Art führte kommerzielle Objekte ein; *Sozart* (der Begriff ist abgeleitet von *Sozialistischer Realismus*) spielte ironisierend mit den ideologischen Ikonen.

Joseph Beuys machte einmal die Bemerkung, der Kommunismus und der Kapitalismus, die zwei sich gegenüberstehenden Ideologien des zwanzigsten Jahrhunderts, seien die beiden Kehrseiten derselben Medaille: diese stütze sich auf die Produktion und den Produzenten, jene auf den Konsum und die Konsumenten. In jüngster Zeit wurden vor allem die Mängel der sowjetischen Wirtschaft beleuchtet. Tatsache ist aber, dass es unserem eigenen System mit seinen gravierenden sozialen Problemen und enormen Staatsschulden auch nicht eben glänzend

geht. So erstaunt es nicht, dass die Anliegen der Künstler hier und dort trotz einer unterschiedlichen Geschichte und gegensätzlichen Ideologien konvergieren.

Während heute die amerikanischen Künstler unsere Konsumgesellschaft kritisieren, verbindet die Künstler der Zweiten Welt ein Misstrauen gegenüber der Ideologie. «Unsere sozialistische Welt ist von Ideologie übersättigt. Die Ideologie füllt unser ganzes Dasein aus. Sie versucht, und das nicht ohne Erfolg, uns zu beweisen, es gebe ausser ihr nichts anderes», sagte Bulatow vor einigen Jahren in einem Interview. Kabakows von Klaustrophobie geprägte Schilderungen persönlicher Utopien und privater Mythen zeichnen nicht nur in einer Derrida würdigen Weise die Auflösung der Form, der Urheberschaft und der Identität auf, sondern sind zugleich archetypische Allegorien eines misslungenen utopischen Programms. Igor und Swetlana Kopystiansky könnten einer der Wohnungsfiktionen Kabakows entstiegen sein: Er kopiert alte Bilder und benutzt sie als Schonbezüge für Möbel, Wände und Böden; sie fertigt von Hand Abschriften alter russischer Novellen an und zerknittert dann die Leinwände, um den Text zu zerstören, was sie «Zensur des Zufalls» nennt.

Der Tscheche Jiří David will seine Bilder im Sinne der «bevorstehenden Epoche sozialer Desintegration» verstanden wissen. Der Jugoslawe Zeljko Kipke hüllt sein Werk in Erklärungen vom Äon der Entropie. «Die Antwort auf den Totalitarismus ist wichtiger als die Tradition des Modernismus.» Ein sowjetischer «Papierarchitekt» sagte der New York Times im vergangenen Jahr: «Utopien sind idealistisch und autoritär – aus der Realität machen sie

eine schematische Lebensweise. Wir hätten Angst davor, Utopien zu propagieren. Denn diese rufen bei uns eine düstere Vergangenheit wach.» Uns ist bisher die Tatsache noch nicht richtig bewusst, dass einige der besten und experimentierfreudigsten deutschen Künstler, die in den 80er Jahren in New York berühmt wurden – Gerhard Richter, Sigmar Polke, A.R. Penck und, wenigstens durch sein Werk, Georg Baselitz –, ursprünglich von der anderen Seite der Mauer stammen. Georg Jiri Dokoupil, der seinen Stil jährlich ändert, kam ebenfalls aus einem von den Sowjets besetzten Staat nach Deutschland. Kein Wunder, dass ihr Werk, das von einer Gesellschaft beeinflusst wurde, in welcher der Staat sowohl der einzige Urheber als auch das endgültige Kunstwerk verkörperte, ein derart ausgeprägtes Bewusstsein für Enttäuschungen und Lügen aufweist. Kein Wunder auch, dass sie Ideologien so argwöhnisch begegnen und es ablehnen, sich auf einen einzigen Stil festlegen zu lassen.

Die New Yorker Kunstwelt sollte es sich besser noch einmal überlegen, bevor sie lautstark ausruft, es handle sich um Eklektiker. Überhaupt haben *Simulation* und *Appropriation* in der Zweiten Welt eine andere Bedeutung. Vor kurzem erhielt ich einen achtseitigen Brief von einem Kritiker aus Leningrad, der akribisch genau beschrieb, wie inoffizielle Künstler im geheimen die verbotene Erinnerung an die russische revolutionäre Kunst des frühen 20. Jahrhunderts am Leben erhielten. Bei den 60er und 70er Jahren angelangt, schrieb er: «Im Grunde genommen wurde aus jedem Künstler dieser Generation ein Forscher, Rekonstrukteur, Historiker und Archäologe der russischen Avantgarde, der versuchte,

die Vergangenheit aus Fragmenten, Zitaten und Reproduktionen wiederherzustellen und neu zu erschaffen.»

Kann überhaupt von Postmodernismus gesprochen werden, wenn es sich um einen Ort handelt, an dem der Modernismus keine Hauptströmung, sondern eine verbotene, von Dissidenten ins Leben gerufene Erscheinungsform war? In der Sowjetunion gibt es Kritiker, die finden, es gebe passendere Begriffe: *posttotalitär*, *postutopisch*, *postkatastrophal* (die Katastrophe war Stalin) oder *neo-avantgardistisch*. In bezug auf die Kunst der Dritten Welt wäre der Begriff *postkolonial* wohl angebrachter.

Zu Beginn dieses Jahrhunderts hatten der Osten wie der Westen die utopische Vision vom sozialen Fortschritt und einer glorreichen Zukunft. Der Kommunismus begann als einer der vielen utopischen Träume des jungen Jahrhunderts. Bei uns war es der Kult des Individuums; bei ihnen das Phantasiegebilde der Kollektivität. Bei uns war das Resultat viel Veränderung ohne Fortschritt, während die Starrheit ihres Systems jegliche Änderung auszuschliessen schien. Hier mussten die Künstler versuchen, fortwährend neu zu sein; dort hatten sie unablässig dieselben abgesegneten Bilder zu wiederholen. «Unsere Kunst ist degeneriert, doch eure Kunst, denke ich, verrät eine Dekadenz», sagte mir ein auf Besuch weilender tschechischer Künstler, nachdem wir uns auf einem Rundgang in Soho eine Ausstellung von Cindy Sherman angesehen hatten. Und schliesslich ist da noch unser Mythos vom modernen Künstler als einem Helden und Abenteurer. In der Zweiten Welt waren Künstler, die sich nicht anpassten, bis vor kurzem buchstäblich Märtyrer. Das Risiko war für sie weit aus realer.

Sicher wissen die ehemals dissidierenden Künstler hinter dem Eisernen Vorhang viel besser Bescheid über unsere Kunstgeschichte als wir über die ihre. Doch die Geschichte der Unterdrückung, auf die sie zu antworten haben, ist viel lastender als unser Formalismus. Sie haben ein tiefsitzendes Gespür für die Macht des Spektakels und der Fassade, und ihr Verständnis für Zeichen, Symbole, Bilder sowie für eine horrende Absurdität ist viel subtiler. Ihre Appropriationen entspringen dem starken Bedürfnis, eine verlorengegangene Geschichte wiederzuerlangen sowie das Wissen und die Bilder, die lange Zeit verboten waren, wiedereinzuführen. Ihr Werk entstand in einer Situation, in der es an Gütern und Informationen mangelte, in der Bilder und Ideen zensiert wurden, nicht in einem von Informationen übersättigten Umfeld. Die Ostblockstaaten waren aber nie so ganz undurchlässig und monolithisch, wie wir vermuteten. Ihre jüngsten Revolutionen sind nicht so einfach und demokratisch, wie wir glauben möchten, und ihre Kunst ist nicht einfach eine Kohlepapierkopie der unsrigen, selbst wenn sie uns bekannt vorkommt. Die Künstler der Zweiten Welt sind heute auf einer parallelen und dennoch anderen Spur. Was immer die Zukunft bringen wird, die Maler, Bildhauer, Photographen, Objektmacher und Performance-Künstler aus den ehemals autokratischen kommunistischen Ländern werden die schlechte, alte Zeit nicht einfach hinter sich lassen, sondern sie werden sie zwanghaft *appropriieren*, *dekonstruieren* und dadurch ihren visuellen und begrifflichen Symbolismus sorgfältig analysieren.

(Übersetzung: Franziska Streiff)