

CONDITIONS OF USE FOR THIS PDF

The images contained within this PDF may be used for private study, scholarship, and research only. They may not be published in print, posted on the internet, or exhibited. They may not be donated, sold, or otherwise transferred to another individual or repository without the written permission of The Museum of Modern Art Archives.

When publication is intended, publication-quality images must be obtained from SCALA Group, the Museum's agent for licensing and distribution of images to outside publishers and researchers.

If you wish to quote any of this material in a publication, an application for permission to publish must be submitted to the MoMA Archives. This stipulation also applies to dissertations and theses. All references to materials should cite the archival collection and folder, and acknowledge "The Museum of Modern Art Archives, New York."

Whether publishing an image or quoting text, you are responsible for obtaining any consents or permissions which may be necessary in connection with any use of the archival materials, including, without limitation, any necessary authorizations from the copyright holder thereof or from any individual depicted therein.

In requesting and accepting this reproduction, you are agreeing to indemnify and hold harmless The Museum of Modern Art, its agents and employees against all claims, demands, costs and expenses incurred by copyright infringement or any other legal or regulatory cause of action arising from the use of this material.

NOTICE: WARNING CONCERNING COPYRIGHT RESTRICTIONS

The copyright law of the United States (Title 17, United States Code) governs the making of photocopies or other reproductions of copyrighted material. Under certain conditions specified in the law, libraries and archives are authorized to furnish a photocopy or other reproduction. One of these specified conditions is that the photocopy or reproduction is not to be "used for any purpose other than private study, scholarship, or research." If a user makes a request for, or later uses, a photocopy or reproduction for purposes in excess of "fair use," that user may be liable for copyright infringement.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	IC / IP	III A. 108

Braun, Majlena

From: Braun, Majlena
Sent: Thursday, September 06, 2001 3:33 PM
To: Hoptman, Laura
Subject: review of kabakov book

Laura, I found a review of the Kabakov book that the article is extracted from (see below). I'm wondering whether it might be too specific in its focus on the Moscow scene, at least for the intro?

And the review is of the **ENGLISH** translation, I'm surprised that Kabakov doesn't have a copy of it. Do you think we could ask him about it? I'll try to get hold of it through the official library channels as well.

Ilya Kabakov, "The Sixties - the Seventies... Notes on inofficial life in Moscow". Wiener Slawistischer Almanach, Vienna 1999

by stephan kupper, berlin

IN THE EARLY EIGHTIES, with the endless period of stagnation under Brezhnev drawing to an end, conceptual artist Ilya Kabakov wants to come clean with his past. On the eve of Gorbachev's Perestroika (that would eventually make possible his own emergence onto the international art scene), Kabakov takes stock of the inofficial Russian art scene, as well as his own role in it, as part of his artistic enterprise to testify to life in the Soviet Union. Within an artistic frame, this stock-taking is done in the samizdat book *In our ZheK (V nashem ZheKe)* that presents his selected works of the seventies as the efforts of lay artists sponsored by the local housing committee. The voluminous memoirs *The Sixties* (1982) and *The Seventies* (1983) continue this stocktaking on a narrative-descriptive plane....

Both *The Sixties* and *The Seventies* are invaluable documents of the Moscow inofficial art scene in that they combine Kabakov's own description of his works with his astute and insightful observations of the work of other artists as well as the overall atmosphere of the times. If the several parts are united by a single topic, it is the absence of a "normal", working art scene with artists, galleries, critics, viewers and buyers, and the various - in Kabakov's view more or less pathological - reactions that this absence provoked. Thus he gives a sympathetic, albeit critical account of the post-Stalin period where, besides the surviving masters and their immediate pupils, a host of young talent made their mark, each in his own, unique and personal way. Still, while Kabakov names personalism, i.e. an extreme individualistic outlook on art and life, as the only thing to unite the various artists' idiosyncrasies, he manages to sketch various trends and groups that emerged within the inofficial scene: those who, like Oskar Rabin, adopted a professional work ethos and produced pictures much in the way of any commodity (this in itself being an oppositional act), others - the majority - who would work exclusively for themselves, not concerning themselves with real or hypothetical viewers at all, but painting in spontaneous, energetic outbursts of creativity. A third group would try to connect to those value systems that were absent from Soviet reality - be it the international art scene, be it mystical or occult speculations on the nature of the universe. Kabakov discusses in great detail the various artistic practices resulting from these strategies to survive in a climate that provides no external stimuli at all, commenting on major and minor figures with a mixture of extreme sympathy for their efforts to come to terms with this pathological situation, and critical distance to the inevitably pathological results.

In a short foreword, Kabakov cautions the reader against the repetitions and contradictions he or she might encounter when reading texts from different periods in his life, as well as the highly subjective judgements on his fellow artists that say more about their author than about their subject. These repetitions and contradictions are, in fact, highly informative about the way Kabakov constructs his own artistic personality.... Whether he discusses the unorthodox teaching methods of Vasily Sitnikov and Vladimir Raykov or the working conditions for official and inofficial artists alike, from the huge disgusting mushroom in his one-time basement studio to the miraculous account of how he obtained his loft at Sretensky Boulevard, Kabakov captures the atmosphere and the essence of what it meant to be an artist in the late Soviet Union. His rambling style veers between emotionally charged recollections and quasi-scientific classifications, avoiding both a dry retelling of facts and a purely confessional narrative. This is possibly best illustrated by the "Table of Hope and Fear" that graphically depicts the various states the Moscow artists found themselves in as the thaw of the Khrushchev years came to an end with the notorious Manege exhibition, and the attempts at reaching a wider audience were sabotaged by the authorities in the Bulldozer exhibition of 1974, resulting both in the exile of some of the leading figures of inofficial art and in a relative creative freedom for those who remained. The idea alone of quantifying these emotions is symptomatic for Kabakov's manoeuvre between what he regards as the double pitfalls of unmediated personal expression and endless sterile theorizing in an epistemological void.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	IC/IP	III A. 108



Ilya Kabakov
A Story About a
Culturally
Relocated Person

The circumstances of my appearance at this podium are fairly remarkable. Not thinking or even contemplating such a thing, I unexpectedly receive the news that I am supposed to speak at this congress and that I have been 'chosen' to do so. This situation instantly reminded me of an episode from my childhood, from my school days.

My classmates and I were racing around during the break between classes, textbooks and notebooks were flying all over the place, when suddenly the teacher appeared and announced that I was being summoned to the director's office. When I opened the tall, leather covered door, I saw before me what we call a 'Senior Pedagogical Council': the entire core teaching staff was sitting at a long table, a bit farther was the director himself and the counsellor of the academic programme. My appearance was met with total silence. Finally the director asked: "Kabakov, can't you guess why we summoned you?" I was silent, shifting from one foot to the other. "We wanted to speak about your hooliganism." Thoughts rushed into my head with frightening speed. First of all, Si dorov and Pokrass were in our class and they were much worse than I, and secondly, as far as I could recall, I hadn't done anything at all during the past week... The director continued: "Don't worry, you haven't done anything 'Particularly exceptional', we summoned you as a 'Typical representative' since we are discussing here the problem of hooliganism in our school and we wanted to hear what you have to say about why you behave like a hooligan and why hooliganism has become so prevalent recently?"

The present situation resembles what I have recounted here exactly: the auditorium is silent and I am supposed to guess why I am here. I am supposed to guess just what it is in me that is typical. And I, it seems to me, have guessed. I am a 'relocated person'. I, raised and definitively formed in one cultural region, have been living in another for a fairly long time now, 6 years already. My 'cultural' past collides with my 'cultural' present. Having learned to swim in one

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	IC/IP	III A. 108

lake, I, choking, flounder in a new sea, although the composition of the water is completely different. today there are dozens, if not hundreds, of such flounders who at times come to the surface, then once again disappear under water. And it is in this sense that I understand the topic which I am to speak about today, this is how I understand this 'choice': I am supposed to talk about how a 'culturally relocated person' feels, how both cultural layers are refracted and interact in his consciousness, how and in what way is this evident in the results of his work.

During this story I will experience a particular satisfaction that is rooted, apparently, in one circumstance that is of an entirely personal nature. It is pleasant to feel like a so-called individual, but it is no less if not more pleasant to reveal and display your individuality not as something exceptional, but as just the opposite, as something entirely characteristic and typical. a psychoanalyst would detect here the result of the self-repression of a person raised in a totalitarian society, and we would have to agree with his perspicacity.

Let us begin. In the spirit of old bureaucratic, that is organizing tradition, (which can only be regretted today after the disintegration of Soviet power) we shall provide a synopsis of the forthcoming account: First we shall touch upon the situation when the 'relocated person' has not yet begun his 'relocation', but when he already has an 'Image of the West' and when that set of 'expectations' and claims he is leaving with and which he will present to that 'west' has already been formed. Further, we shall touch upon two tendencies, strategies so to speak, which of course are connected but which can be singled out and examined separately: the first we shall call the 'idealistic' tendency inclined toward broad generalizations and speculations; the second one which we shall call the 'practical' tendency is more connected with the material aspects of artistic activity in the 'West' chosen by the 'relocated person'. Next we shall touch upon the a priori, and as a rule, fatal mistakes in these hypotheses about the 'Western art worlds', which seem to be 'founded' firmly and well in advance. Finally,...this will be the main part of the

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	IC/IP	III A. 108

speech...we shall try to speak about the actual results of this 'convergence', of this unification of two cultures, about the real and absolutely unreal possibilities in such a situation.

This is a sample of an article by Ilya Kabakov, the complete 13 page article can be found in print in Volume 2 Issue 1.

[Vol2 Issue1 Menu](#) | [Main Menu](#)

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	IC/IP	III A. 108

09/06/2001 12:08 16312985482 ILYA:EMILIA:K 212 708 9556 PAGE 01
 P.01
 AUG-20-2001 16:48 MOMA DEPT OF DRAWINGS

The Museum of Modern Art

FAX Cover Page

August 20, 2001

To Ilya Kabakov

From Laura Hoptman
The Museum of Modern Art

Fax: 631 298 5482

Fax: 212 708 9556

Tel: 631 298 6530

Tel: 212 708 9834

Total pages: 2

Address:

Subject: Introduction to the Museum of Modern Art's publication of an anthology of writing from East and Central Europe

Dear Laura,
Here is the article.
he can cut it, I'll select the
parts or you can.
But I want you to look at it
first.

P.S.

we are leaving
on Sep. 9

IT'S IN RUSSIAN,
needs translation.
please get back to me
as soon as possible!

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	IC/IP	III A. 108

09/06/2001 12:08

16312985482

ILYA:EMILIA:K

PAGE 02

Илья Кабаков

60-е – 70-е ...

Записки о неофициальной жизни в Москве

(FRAGMENT.)



одном, а в другом не виноват, а именно вся твоя жизнь – одна сплошная вина. И не только твоя, но и всех окружающих, они все как бы заведомо наказуемы.

Все, что они говорят, делают, пишут, сочиняют – это все однозначно понятое преступление. И никаких смягчающих обстоятельств перед замодальцем, что ли, преследователем не существует: вина изначально доказана, она прекрасно осознается тобой самим (почти кафкианская ситуация), и поэтому вопрос „виновен ли ты?“ вообще не стоит. На вопрос „За что?“ тебе могут ответить „сам знаешь, за что“, – и вот эта атмосфера наполняла весь наш мир – невероятно взвинченная, тревожная, полная ожиданий, что вот-вот и до тебя дойдут руки. И тот факт, что тебя еще не стерли в пыль, осознается как непонятное промедление, проволочка. Ощущение, что если тебя не взяли сегодня, то обязательно возьмут завтра, то есть, постоянное ожидание полного уничтожения пронизывает все 60-е годы и длится до середины 70-х. Спасаться, избегать, просить пощады бесполезно, так как не к кому обратиться.

Каратель не персонифицирован, и страх носит совершенно иррациональный, метафизический характер, он был заключен как бы в наших нервных окончаниях, мы с ним просыпались и засыпали, а может быть, и родились.

Почему я говорю, что где-то к середине 70-х это явление претерпевает небольшое изменение? 74-й года – год „бульдозера“, когда сделал невероятный, немислимый до этого „шаг“ Оскар Рабин, шаг, который воспринимается как вежа, – мне трудно разобраться в таинственной и во многом героической психологии Оскара, но я думаю, что его выход на „Сенатскую площадь“ (так хочется это назвать), на пыльный и бесплодный пустырь в Беляево – конечно, же был вызовом этому иррациональному „чему-то“ без глаз, без ушей, без лица. Оскар как бы ткнул палкой в гигантское сооружение, нависшее над нами, наполненное мышами и привидениями, и все там вдруг зашевелилось, раздались вздохи, выкрики, кто-то его схватил, потащил, но у того, кто схватил и потащил, тоже не было ни глаз, ни ушей, ни носа, ни вообще лица. У меня сохранилась газета с заметкой об Оскаре, с „волевой народных обвинений“. Эта заметка – тоже образ страха. Кто это пишет? Некто без лица. Все, кто подписал заметку, тоже боялся этого „кого-то“.

После бульдозера напряжение как-то упало. Хотя художники понимали, что они под подозрением, под колпаком, но с ними уже как бы идет игра в кошки-мышки, то есть, исчезла обязательность возмездия, возникло новое ощущение: то ли „возьмут“, то ли нет, а вдруг обойдется.

Но тогда, в 60-е годы, этой надежды не было. Разумеется, никто не показывал этого страха, каждый по-своему скрывал его, кто-то заливал его

пьянством, разгулом, кто-то держал вид „да что, я – ничто такого не сделал“ (я принадлежал к этой категории), ведь есть московская прописка, членство в Союзе художников, издательские договоры, которые, пожалуй-ста, можете проверить и т.д. Но кто-то буквально сидел взаперти, не открывая на звонки. Известен случай, когда американский дирижер Бернштейн приехал к брату, но тот, выглянув в щель, захлопнул перед ним дверь, так как приехал не просто брат, а „американец“. Но большинство жили внешне как нормально. Что помогало выживать? Конечно, молодость. Конечно, творчество, изобретательность, которые всегда противопоставят косности, затхлости, спящему существованию, которое всегда является результатом страха. Тишина, пыль, пустынность, банальность, заброшенность – этому всему мы сопротивлялись, пытались что-то придумать, общаться, шутить, как в бомбоубежище во время бомбежки теснясь и прижимаясь друг к другу. Кроме того, известное единодушие выливалось у нас тем, что все приговорены, самим этим общим страхом, и мы прекрасно понимали друг друга, потому что боялись одного и того же.

Кстати, сейчас, когда страха меньше, на первый план выходят наши различия, наши индивидуальные особенности, и это показывает, что наша общность в большой степени была вызвана не столько внутренним сходством, духовной или художественной общностью наших интересов, сколько облегающим всех чувством одинакового иррационального страха, паники. Это была в буквальном смысле атмосфера бомбоубежища. Тонанность и тема наших разговоров была очень похожей: кто удачно перебежал открытое пространство, кого разорвало, чей дом рухнул. Каждого слушали с глубоким интересом, затем говорил следующий – что видел на поле он. Думаю, что и недавняя война как-то способствовала этому состоянию, все помнили чувство укромности, необходимость укрыться, ощущение эвакуированного чужака, отсутствие своего гнезда. Все мы сгрудились в месте, которое не есть дом. Вот этот фермент Страх с большой букией, который нервировал, мучил, терзал всех нас, я и хотел передать всем этим пассажирам.

Как отразился этот страх в эстетической нашей деятельности, в характеристике результатов? Что был страх в художественной практике? Давал ли он, помимо чисто психических стрессов, какой-то содержательный аспект? Мне трудно об этом говорить определенно. Но, конечно, он привносил, по-моему, к двум вещам. К выплыванию во внешний мир каких-то фобий, что давало определенную социализацию художественной жизни некоторых художников – я имею в виду прежде всего Рабина, Целкова и др. У наиболее отважных, у которых страх был уже персонифицирован в образы внешнего мира, это приводило к изображению страшных фантомов, облика самого страха: газеты „Правда“, плакатов на улицах и т.д. У

The Museum of Modern Art Archives, NY

Collection:

IC/IP

Series.Folder:

III A. 108

PAGE 05

ILVA: EMILIA: K

09/06/2001 12:08 16312985482

тех, кто не смея глядеть в лицо страха, а таких было большинство, это приводило к бегству в иные сферы, нереальные и ирреальные, к формулированию того, что можно назвать метафизическим сознанием, к уходу в какие-то области, которые находятся далеко *над* нашей землей, над этим страшным местом, где царствует боязнь, в какие-то отдаленные области, в какие-то выси, полеты, пролеты и т.д. То есть, в известном смысле определенная одухотворенность была обратной стороной бегства от страха в то место, где, может быть, не так сильна угроза, то есть, в нереальные, воображаемые пространства.

Думаю, что и движение в сторону живописности, „маэри“, всевозможных техник, модуляций, обращение к краске, к разнообразным пластическим и эстетическим кувырканиям – это тоже одна из форм бегства от страха, провалы в какие-то якобы специальные, ремесленно-творческие задания.

В 70-е годы группа художников повернулась и стала смотреть прямо в лицо тому самому орудию, которое нацелено на всех, в самое лицо страха, если так можно сказать. Но это стало возможно, когда угроза ослабела, и испепеляющее действие страха уже не могло нанести ожога лицу, попернутому к нему. В 60-е годы смотреть в лицо этого безглазого, безрогого чудовища никто, кроме Рабина, не осмеливался, и поэтому всяк по-своему бежал, скрывался и рассказывал, что он видит цветовые гармонии в духе Сезанна или рисует религиозные видения или впадает в „тихое“ художественное рисование, наподобие Харигонова и Якоплева, а большинство просто „починило примус“, „рисовало для себя“. Тихий, милый, спокойный, сумасшедший дом. Вообще движение к безумию, которое пронизывает, мне кажется, атмосферу нашей жизни – но это отдельная большая тема – имеет своей основой, природой вот эту фобию, этот накал неослабевающего, неуходящего страха, разлитого повсюду.

Достаточно на эту тему, хотя я могу говорить о ней бесконечно, но это будет уже нудно и невыносимо читать.

Третья тема, из названных здесь, – отличия официального искусства от неофициального. Думаю, что в моем описании она будет носить псевдо-академический характер, как бы с учетом возможных оппонентов, иных мнений, вполне академических представлений и т.д. Но за эти годы так часто употребляются эти прилагательные – официальное и неофициальное – в отношении искусства, культуры, что не высказаться о том, что под этими словами понимается, значит лишиться характеристику 60-х годов очень важной темы.

Слова „официальная“ и „неофициальная“ в приложении к культуре возникли сравнительно поздно – в конце 70-х годов. А в 60-е годы было одно понятие – подполье: подпольное искусство, подпольная поэзия, подполь-

ный джаз и т.д. Подпольности была точным определением атмосферы 60-х годов. Надо сказать, что термин „неофициальная культура“ претерпевает сильные изменения с каждым годом, и вот сейчас, к концу 80-х, он уже сильно размыт, и даже высказываются соображения, что не существует такой культуры, что это искусственная атрибуция, а на самом деле существует просто „хорошее“ и „плохое“ искусство. И если рассмотреть спектр мнений по этому поводу, то можно выделить несколько возможных направлений.

Одно из самых распространенных мнений – официальная культура та, которую сам деятель встроит официальным образом, то есть, он печатается, получает за это деньги. Если он учтен в официальном мире и в нем реализуется, это и есть официальный художник, участник официальной культуры. Соответственно, неофициальный художник не учтен, не печатается в официальных изданиях, не выставляется, не получает денег за свою продукцию. Это одно определение. Я бы назвал его формально-бюрократическим, „по прописке“.

Второе определение чрезвычайно простое – если твои работы „могут принять“, значит, твое искусство официальное. Это определение имеет несколько иррациональный характер, но довольно точно описывает существующую дефиницию, границу между официальным и неофициальным искусством: „пройдет“ или „не пройдет“. Это некое инстинктивное чувство, как в животном мире, „нашего вида“ или „не нашего“. Сформулировать трудно, но внутренне все чувствуют, какая тут разница.

Третье определение является как бы „ценностным“, аксиоматическим, оно наиболее ярко представлено Холиним – все, что может быть напечатано, это и есть официальное искусство, и это все дерьмо. Разумеется, это не означает, что все ненапечатанное не есть дерьмо, но уж то, что напечатано – заведомо дерьмо. Неомерзительное, истинное, настоящее искусство можно встретить только среди того, что не может быть напечатано. Ясно, что это определение исходит от посылки о принципиальной ложности, извращенности и искусственности всей официальной культуры. Это как бы определение „по честности“.

Как только мы заговорили о честности, то есть и такое мнение, что жесткое деление культуры на официальную и неофициальную не совсем правомерно, так как существует какая-то третья дефиниция, промежуточная, включающая в себя отдельные проявления как тех, так и других деятелей культуры, искусства, – так называемое „честное“ искусство. Оно как бы не принадлежит ни к той, ни к другой культуре. Равно, как нечестными могут быть деятели и той, и другой культуры. Честность есть некоторое внутреннее ощущение истинности, искренности, красоты, то есть, масса таких

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	IC/IP	III A. 108

PAGE 06

ILVA:EMILIA:K

16312985482

12:08

09/06/2001

моральных этических дилемм, представлений, которые как бы устанавливают критерий по ту сторону официального и неофициального мира.

Например, поэт Слуцкий, будучи представителем официальной культуры, был „принципиально“ честным. Некоторые вещи такого поэта могут быть напечатаны, некоторые не могут быть напечатаны, но он как бы находится над этим противостоянием двух миров.

Еще одно определение. Официальное искусство – то, которое рождено Октябрем. То есть, началась новая эпоха и принесла с собой новые ценности, критерии, перспективы, возникла как бы новая планета. Все, что относится к этой новой планете, можно назвать официальным. То есть, это новое советское искусство. А неофициальное – это то, что поставило под сомнение новизну этого нового советского мира. Причем оно поставило себя таким образом и в прошлом (мышление „недобитых“ и т.д.), и в настоящем (я имею в виду 60-е годы). В прошлом – это все Лощенки, Ахматовы, Пастернаки, то есть, люди, которые внутренне не перестроились, не поверили „до конца“ новому миру. У них оставалось представление, что прошлый мир не обладает действительно такими крупными недостатками, чтобы полностью от него отрешиться. Он, этот мир, существует, продолжает существовать. А вот то новое, что появилось, еще должно доказать и свою „новизну“, и свою пригодность, и просто свою реальность. И 60-е годы наполнены таким же „ревизионистским“ содержанием, то есть, хотя новая культура и существует полвека, но и внешний мир, за пределами этой культуры, не потерял своего содержания, тоже реален, тоже имеет свою историю и по отношению к культуре этого внешнего мира новая культура соцреализм – является чем-то еще довольно проблематичным, частным и вовсе не „победившим“ всю остальную культуру. Это еще одна дефиниция. То есть, повторяю, неофициальная культура – это „внешняя“ и „прошлая“ и все то, что к ней тяготеет у нас к этому, а официальная – это „внутренняя, новая. Как бы в вагоне мы находимся, неизвестно, где мы сейчас, но у нас в купе абсолютно новая жизнь, а на то, что нам показывают в окно, мы, мягко говоря, не будем обращать внимания, а тем, кто в окно высовывается, оторвем голову.

Еще одно определение. Официальная культура представляет собой абсолютно живое образование. По отношению к чему живое? По отношению к тому субъекту, который эту культуру делает. То есть, предполагает, что все деятели этой культуры делают ее не во вменяемом состоянии, а находясь в каком-то сне, в состоянии завороченности, если не считать прямых пугнов, которые ищут, за что можно быстрее получить плату. А вот неофициальная культура – она как бы заледено искренняя, в ней человек отдан себе самому, своему миру, своим глубинам, он как бы находится реальность внутри самого себя, ничем снаружи не определяемую, не

диктуемую. Он живет „из себя“. Неофициальная культура – это живопись, поэзия, литература „из себя“. А официальная культура – она как бы немемная, она неизвестно где, кто ее придумал, она напоподобие страха: она везде, но никто ее не видел, это род фантома, что ли. Таким образом, разница в следующем: неофициальный художник боится, дрожит, но находится в себе, официальный художник ничего не боится, но зато находится не в себе, а напоподобие гоголевского героя, без плоти и крови, где-то блуждает. Отсюда природа официального искусства как бы анонимна, безлична, она никому лично не принадлежит и не нужна лично никому, но как бы находится везде, ну как картошка, которую привезли зимой в магазин, она мороженная, ее не будет есть ни продавец, ни покупатель, но она есть, она – картошка по названию. А вот неофициальное искусство – это картошка из деревни, чтобы есть, она как бы специально была посажена и выкопана для человека.

Еще есть такой взгляд, что в России всегда существовало две культуры: официальная и неофициальная. Это только кажется, что это новое явление, но если посмотреть в прошлое России, то всегда были писатели, которых не печатали, пример – Чаадаев, которого не печатали ни при царе, ни при советской власти, или тексты Леонова и т.д. То есть, всегда, пусть в небольшом количестве, существовала запретная литература, которая уходит корнями в старообрядчество, в неортодоксальные политические и религиозные взгляды, то есть подпадающие постоянно анафеме; государство изначально считает эти тексты, эти мысли преступными, аморальными, антигосударственными. Традиция запретных, сожженных текстов и изображений как бы витает всегда в нашей удивительной стране, а в наше время просто обрела жесткий реестр, но этот реестр, если посмотреть внимательно и не быть так уж сосредоточенным на нашем времени, существовал у нас и во все прошлые века. Действительно, и у старой, и у нашей цензуры существовали и существуют целые книги, где записан обширный репертуар чего нельзя говорить, писать, печатать, изображать, думать и т.д. Подобные цензурные структуры, может быть, менее подробные и менее жесткие, и менее анекдотичные, чем сейчас, существовали и в XIX-м веке.

Что касается самих деятелей неофициального искусства, то у всех, кого я знаю, – и это обширный круг и поэтов, и художников – было полностью „неофициальное самочувствие“. До сегодняшнего дня все мои друзья чувствуют себя неофициальными деятелями, и ни у кого из них не было никогда попыток бежать из этого состояния, официализироваться, „скреститься“ и т.д. Этим я хочу сказать, что самочувствие „неофициального“ до такой степени пронизывает каждый шаг, каждую идею, каждый поступок этих людей, что можно смело говорить о них как о 100%-но неофициальных. Конечно, некоторые из них мечтали, что когда-нибудь неофици-

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	IC/IP	III A. 108

PAGE 07

ILVA:EMTLIA:K

16312985482

09/05/2001 12:08

иальная культура станет официальной. Я знаю художников, которые мечтали о том, что их искусство будет признано и выставлено, стихи будут напечатаны. Но, повторю, все думает о каком-то таинственном будущем, и ни один не верит, что это возможно сейчас или скоро. Это их неверие имеет основания (равно как и надежда на будущее признание), тысячи раз проверенное уже на нашем веку. Только на моей памяти реабилитированы и включены в официальную культуру большое количество людей, проживших свою жизнь как непризнанные и неофициальные. Это пока не коснулось никого из наших современников, никто из ныне живущих не получил статус официального, не канонизировался. Но прошлые неофициальные авторы, проклятые, опозоренные, вываленные в грязь, оплеванные, постепенно отмываются, получают официальный статус и становятся столпами нашей официальной культуры. Это всем известные, один за другим возрожденные на наших глазах, имена: Есенин из хулигана, формалиста, антисоветчика и пьяницы превратился в благородного певца России; обринуты, особенно Хармс, постепенно включились в официальную жизнь; появилось официальное лицо у Пастернака, Заболоцкого; оказались канонизированными Ахматова, Мандельштам, теперь и Цветаева; то есть получено право употреблять их имена, что означает их реабилитацию и включение в местный пантеон.

Причем известен даже ритм реабилитации – это примерно 60 лет. То есть, примерно через 60 лет после смерти, гибели, убийства „неофициального“ автора его имя начинает появляться на сцене советской официальной культурной жизни, то есть его творчество можно изучать. Таким образом, вполне возможно, что лет через 60 в числе классиков советской живописи могут оказаться Рабин, Мастеркова, Шемякин и др. И тогда негодьям-формалистам уже той, новой современности будут говорить: вот Рабин, хотя и жил во Франции, но был подлинным советским, русским художником. То есть, я думаю, что все здесь существует по принципу перевертышей: кто сегодня есть негодяй, враг, подлец, бездарь, тот в будущем окажется чем-то иным и совсем наоборот.

И, кроме того, видна еще особая любовь к мертвецам, что ли. Мертвый приобретает цветущие черты живого младенца, лицо его округляется и становится предельно благообразным, а лицо живого, наоборот, – смертельно бледное, костлявое. Нет у нас более здорового и вечно живого человека, чем Пушкин, и нет ничего более мертвого, злобного, костлявого, чем ныне живущий Солженицын.

Так, я думаю, будет и с 60-ми годами, как это было с 20-ми, когда они получили статус вполне хрестоматийного периода, и его можно изучать в школе как страницу истории искусства. Так что не пройдет и 40 лет... Ну вот на наших глазах прошел юбилей Хлебникова, и он из безумца, абсур-

диста, футуриста, формалиста превратился в таинственного мудреца, преобразователя русского языка, филолога И Блок не так давно вошел в школьную программу. Наверное, со временем и Хлебникова втиснут, сделав из него „хорошего“ символиста, вроде Брюсова. Ровно 60 лет прошло со дня смерти – и все происходит по описанному закону.

И, конечно, есть целая история взаимоотношений неофициальных деятелей культуры с официальными. Можно описать, хотя это и не входит в мою задачу. Как от полного пренебрежения, ненависти, идеи „несуществования“ этих людей совершается переход к тому, что они становятся сперва как бы странной занозой, болячкой, потом наступают времена, когда о них говорят: „А может быть, тут что-то есть...“ Конечно, огромное влияние тут оказывают те критерии, которые находятся за пределами нашей страны. Наш официальный мир, хоть и наполненный огромной спешью, самоуважением, тем не менее прекрасно понимает, что настоящие критерии, настоящее определение ценностей находятся только снаружи, извне. И по мере того, как писатели, художники приобретают там известность, постепенно, нечувствительным образом меняется и отношение официальной культуры к ним. Например, понятие „60-е годы“ уже пользуется популярностью, считается хорошим тоном говорить о них, и недавно я слышала, как одна вполне официальная поэтесса сказала: „Я – шестидесятница“. По закону ностальгии туда уже входят те лица, которые никогда бы не подали друг другу руки в свое время, но в историческом отдалении они обнимаются, улыбаются друг другу и составляют как бы единое культурное целое.

Конечно, если сойти с академической точки зрения и бесстрастного описания свойства „тех“ и „других“, и внести эмоциональную ноту, то нужно в этом месте закричать: по моему глубокому убеждению, все самое ценное, интересное, важное и прекрасное существует только в неофициальном искусстве. Тут я полностью согласен с Холиным и с удовольствием хочу сказать, что никогда я не знал и не хотел знать ни одного официального художника, всегда чувствовала какую-то панику в их присутствии, ни одно произведение официального художника мне никогда не нравилось, то есть, я всегда чувствовал, что это другая порода людей с неизвестными мне инстинктами, странная, пугающая и т.д., все их изделия я всегда воспринимал как изделия каких-то таинственных животных, которые живут по неизвестным мне законам, чрезвычайно опасным, которые могут броситься на тебя и т.д. То есть, я воспринимал весь официальный мир, мир официальных художников в частности, как мир хищников, способных на невероятные поступки.

История официального искусства мне почти неизвестна или мало известна и непонятна. Мне непонятна и неясна иерархия, неизвестны те процессы, которые там протекают, я не знаю групп и т.д. Историю неофици-

The Museum of Modern Art Archives, NY

Collection:

IC/IP

Series.Folder:

III A. 108

PAGE 88

ILVA: EMILIA: K

16312985462

09/06/2001 12:08

альной о искусстве я знаю более-менее подробно, его эволюцию и т.д., хотя это касается только Москвы, — я плохо знаю, что происходило в Ленинграде, Одессе и в других городах. Но космос и бездны официального искусства практически закрыты для меня. Поэтому и мой взгляд на официальное искусство носит скорее невротически-негативный характер. И быть историком официальной художественной жизни моего времени я не могу, хотя, честно говоря и неофициальной тоже — настолько, деформировано, пристрастно и фрагментарно выглядит она в моих записках. Но подозреваю, что с точки зрения официального историка так же не видна неофициальная художественная жизнь. Он в лучшем случае слышал какие-то фальшивки, он так же эмоционально-негативно относится к издателям неофициальных художников, то есть, с величайшим презрением, отвращением, негодованием, брезгливостью, так же считает их бездарными, лживыми, недолжными. Все зеркально и наперекрест. Единственно реальной культурой он так же считает официальную культуру, единственной ценностью — то, что выставляется и т.д.

И все-таки можно сказать, что за это время (речь идет о 70-х годах) возникла очень большая прослойка так называемых „честных“ художников. Я знаю многих молодых художников, которые вообще не хотят участвовать на выставках, получать звания, брать заказы и вообще внедряться в официальную художественную жизнь, как это было в 60-е годы, а хотят находиться на периферии, в стороне и заниматься своим собственным искусством. Но с такой же чрезвычайной слепотой и без интереса они относятся и к неофициальной культуре, они ее так же не знают и так же ее чураются. Тем не менее я согласен называть их прослойкой честных художников. Но в силу того, что мне не нравятся их работы (правда, я видел немного) и еще потому, что сам я принадлежу, как уже оостекелое животное, только к породе неофициальных художников, объективного отношения к ним у меня, конечно, быть не может.

Последний фрагмент существует в „70-х.“, я решил его здесь оставить, он написан чуть по-другому, читателя прошу его пропустить.

В этих заметках о 60-х годах я хотел бы показать еще и такое интересное явление, такую характерную фигуру, как личность человека — не поэта, художника, не музыканта, — человека, как бы совсем другого мира, другой профессии, другого жизненного пути, но поразительным образом вписывающегося в 60-е годы и полностью вписывающегося в эту самую атмосферу, воздымавшегося в 60-е годы и вписывающегося в эту самую атмосферу, воздымавшегося в 60-е годы и вписывающегося в эту самую атмосферу. Светлой памятью мастера прежде всего, Давида Григорьевича Когана, великого строителя мастерских в 60-е годы в Москве. Личность, достаточно известную в те годы, человека, который построил более 120 мастерских неофициальным спосо-

бом, принесших счастье такому же количеству художников. В Москве, я уверен, в 60-е годы не было неофициального художника, который не слышал бы о Когане или близко не знал его. И поэтому слово о нем я хотел бы подверстать сюда. Жизнь этого человека, его деятельности, его миссия, и бы сказал, полностью ложатся в свой неофициальной жизни, только не художественной жизни, а просто неофициальной „жизнейской“, что ли, жизни, или коммерческой. С официальной точки зрения этот человек был преступником, „левым“ строителем, или, как сейчас бы сказали, жуликом. И действительно, Давид Григорьевич в свои 70 с лишним лет чувствовал себя чрезвычайно напуганным, затравленным, преследуемым и т.д., как и любой неофициальный художник. Он вечно скрывался, бегая, весь дергался, в глазах его вечно стоял испуг, он был совершенный невропат, именно чувствуя себя в пределах нашей действительности бесконечным, мучительным, постоянным нарушителем ее юридических, правовых норм. И этим он делал только добро и приносил счастье. Это не был корыстный человек, который нажился на беде ближнего. Хотя злые языки и утверждали, что к его рукам прилипали деньги художников, но я абсолютно убежден и знаю, что это чепуха. Он жил, чтобы принести счастье, он совершал буквально подвиг, так как построить одному человеку, безо всякой организации в Москве в те годы мастерские — это была какая-то особая миссия, непосланная ему свыше.

Сам я познакомился с Давидом Григорьевичем таким образом. Мы с Соостером снимали один подвал за другим на Таганке и помешали таким образом четыре подвала: то слюсали дом, то нас заливало, и мы снова клялись у сердобольной нянчалницы ЖЭКа подыскать нам что-нибудь, и опять она нам давала подвал, и каждый следующий был все хуже и хуже. Последний подвал на улице Малые Каменщики был кошмарным. Но я там только работал, а почевал дома, а Юлю там ждал, и, не смотря на свое железное здоровье, уже начинал кашлять. Это была страшная сырая яма, под полом всегда стояла вода, и если не двигать стул, то возле ножки за день вырастал большой противный грибок. Это был конец 67-го года (или 68-го?). Стояла золотая осень. Помню, как однажды я поднялся из-за стола в каком-то веселом — отдаю себе отчет — особом, сомнамбулическом состоянии. Было 9 часов утра. С Таганки я пошел вверх по бульварам, дошел до Кировских ворот, подошел к дому бывшего акционерного общества „Россия“, пощриул во двор, вошел в подъезд, по грязной „черной“ лестнице поднялся на последний этаж и остановился. В окна било солнце, освещая пыльно, захламленную лестницу. На верхней площадке не было дверей, я стоял просто так. Слышу, как внизу хлопнула дверь, и по лестнице кто-то медленно стал подниматься. Я смотрю вниз и вижу старика, который улыбаясь, поднимается прямо ко мне, и между нами состоялся диалог.

The Museum of Modern Art Archives, NY

Collection:

IC/IP

Series.Folder:

III A. 108

PAGE 09

ILVA:EMILIA:K

16312385482

09/05/2001 12:08

„Вы хотите здесь построить мастерскую? — „Да“. — „Когда можно начать? — „Я бы хотел сегодня“. — „Идите возьмите разрешение в Худфонде. Я буду здесь в половине первого“. Мы только улыбались друг другу. На душе у меня было ощущение счастья. Я пошел в бытовую отдел Худфонда в том особом состоянии, с которым можно перейти линию фронта. Я спросил, у кого можно получить разрешение на черяк, мне никто не задал ни одного вопроса, а вселизи написать заявление, и в течение 4 минут я получил под ним все подписи, почему-то все лица, обладающие правом подписи, были на месте, по неизвестным причинам, продиктованным с облаков, они ничего не спросили у меня. В половине первого я был у дома „Россия“, где стоял Коган, и я дал ему бумажку, которую он небрежно сунул в карман. Через два часа во двор были заезжены и сброшены первые доски. „Где вы хотите строить?“ — спросил Коган. Я поднялся на этот чердак, где сейчас нахожусь и пишу это, и сказал: „В этом углу“. Он сказал: „Заигра будут две бригады, одна строит за 1500 рублей, другая — за 2800, решите, какая вам по силам“. Я выбрал вторую и оказался прав.

Вернувшись в подвал, я рассказал Юлю об этой встрече и обещал ему поговорить с Коганом о нем. Он просил этого не делать, так как в кармане у него было 3 рубля 20 копеек. Но я все же попросил Когана, и он сразу согласился строить две мастерские рядом. Соостер стал занимать и, как известно, построился тоже. Моя мастерская была готова через три месяца, его — через четыре. Вся история была фантастической.

Конечно, я не имел понятия, что все эти мастерские строились тайно, что рядом строился председатель областного худфонда, строились братья Ткачевы и др. Коган тайно получал все разрешения, какие требовались. И, повторяю, строил он совершенно бескорыстно. Он полностью доверялся человеку на основании внутренних каких-то откровений. Например, у меня не было денег к сроку, он платил сам, потом я отлавал ему; одно время он хранил мои деньги, таская их в авоське с места на место. Я очень сильно его любил, просил помочь всем моим друзьям, и он по очереди построил мастерские Якилевскому и Понову, Пивоварову, Лене Бяху, Булатову и Васильеву, Лене Ламму, Варшавову и др. Я знаю, что за ним бегали люди с большими деньгами, умоляли, но он не соглашался. Для него главное было — доверие к человеку, симпатия к нему. Он был настоящий подпольный художник. У него сложная и мучительная биография, он был в ссылке, работал строителем в Сибири, в общем, адская, страшная жизнь, поэтому он помогал таким же бедолагам, людям на краю жизни. На моих глазах он отказывал крупным начальникам, официальным художникам, которые ему сулили и деньги, и защиту. Но он их боялся и принцип. По примеру нашего дома он построил 10 или 12 мастерских.

Он был своеобразный гений, прекрасно понимал стихию советской стройки, оформлял ее как „ремонт с переоборудованием“, договаривался, что доски привезут именно тогда, когда придут рабочие, что досок будет ровно столько, сколько они могут поднять, иначе все будет разворовано за ночь и т.д., то есть он умел соединять в одно: привоз гвоздей, досок, пьяных рабочих, которые стремятся его надуть, и он знал, подобно великому Баху, как соединить все это в единый контрипункт. Это была одновременно смешная и страшная ситуация, в которой он прекрасно ориентировался. Ничего классического, внешнемого под названием „стройка“ тут не было, и никто, кроме него, в этом сплошном безумии не мог бы разобраться. И поразительно, что из этого хаоса — сумасшедшие художники, пьяные рабочие, павые деньги, порванные стройматериалы и общий бардак — выдвигались прекрасные мастерские.

Подобно ему были и другие люди, которые добровольно опекали, кормили этих безумных, пачо голодных, полостых и бездомных подпольных художников. Об одном таком доме — Штернов — я говорил. Было много и других. Куда они девались? Почему исчезают бесследно? Люди получают новые квартиры, уезжают, и дух их прежнего дома уже не воскреснет.

Как прекрасно было, например, в доме Генриха Сапгира на 2-й Мещанской! Каких только людей там ни бывало! Это было родное, живое гнездо, где висели все наши картины, где пили и говорили. Дух 60-х годов, дух значного, густого лета витал в этом доме. Но вот Генрих уехал на Новослободскую, потом на Ленинский проспект, и все исчезло.

Не могу сейчас вспомнить домов, куда можно было бы прийти „на экскурсию“ и почувствовать тот дух. Мы сами уже изменились, пазд не пойдет обратно...

Впрочем один такой дом назвать можно — там ничего не изменилось. Это дом Лиды Соостер. Ничего, ни на йоту там не изменилось, весь аромат свободы, открытости, теплоты там присутствует. В любой момент можно открыть дверь и почувствовать этот дух — тот, который был в том времени, о котором я вспоминаю.

9

Кажется, этот монолог приближается к концу. Когда поднимается с земли вертолет, теряются очертания предметов, роц, домов, дорог, автомобилей, зато возникает с большого расстояния общий вид. Если принять такую метафору, то хочется, в заключение, подойти к двум крупным, как мне сейчас представляется, видам суждения по поводу 60-х годов, к двум

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series/Folder:
	IC/IP	III A. 108

PAGE 10

ILVA:EMILIA:K

16312985482

09/06/2001 12:08

каким-то образом, концепциям, к которым сподяется, стягиваются мои представления об этом времени в целом.

Первое – это то, как я вижу все изделия, все результаты всех художников этого времени, всего огромного количества творческих личностей, и что можно сказать об этих творческих личностях в целом, хотя это, может быть, не совсем правомочно с моей стороны. Так вот, весь объем результатов мне представляется в виде какого-то необозримого поля, какой-то огромной свалки – неисчерпаемой, разнообразной, но именно свалки мусора. Образ мусорной кучи как визуального результата всего изготовленного никак не уходит из моего воображения. Я имею в виду не что-то отдельно, не чьи-то индивидуальные и различающиеся между собой изделия, а единый, общий продукт, с разными, конечно, оттенками, но связанность и цельность которого для меня несомненны.

Откуда этот образ, это странное представление, в известном смысле уничтожительное, конечно, и обесценивающее результаты? На это есть несколько оснований.

Вчера я был на одной выставке группы молодежи уже 80-х годов, которая представляет собой, по моему впечатлению, очень важный и чрезвычайно живой ток, что ли, художественного импульса, который сейчас существует. Они находятся в том же русле, что и мы, я узнал их как родных и по духу, и по поведению, и по той атмосфере, что царит в этом развалившемся помещении каких-то заброшенных детских яслей. Я узнал их просто как продолжателей (как пышно говорится в подобных случаях) художников 60-х и 70-х годов. И первое мощное впечатление от этой выставки: я увидел гигантскую помойку, которую представляет собой и их выставочное помещение, и расположение экспонатов, и сами картины носят полупомоечный характер, то есть: все в целом являло собой какую-то огромную мусорную кучу. Но какую кучу? Это не была куча чего-то поганого, высохшего, сморщенного. Это была отгеплившая куча, полная витальности, энергии. Это была как бы сама жизнь, и эта жизнь продолжала ту живую, шевелящуюся и чрезвычайно наполненную какими-то вспышками мусорную кучу 60-х годов, и такое впечатление, что она продолжится куда-то за 80-е годы, в неизвестное будущее, появятся новые люди, но в том же русле.

Так вот, мир, который я увидел уже взглядом „назад“, представился мне гигантской свалкой. Я был на нескольких настоящих свалках – под Москвой и в Киеве, – это какие-то до горизонта дымящиеся холмы самых разнообразных вещей. В целом это дрянь, рвань, отбросы огромного города, но ты видишь, проходя как бы в ущелье между этих гор, что она вся как бы могущественно дышит, она дышит как бы всей своей прошлой жизнью, эта свалка полна вспышек мерцаний наподобие звезд, звезд культурного

ранга: ты видишь то какие-то книги, то море каких-то журналов, в которых спрятаны и фотографии, и тексты, и мысли, то вещи, которыми пользовались какие-то люди. То есть, огромное прошлое встает за этими ящиками, пузрышками, мешками, всеми формами упаковок, которые требовались когда-то человеку, многие не утратили своих форм, не стали чем-то мертвым, когда их выбросили, они как бы вопиют о „той“ жизни, они хранят ее в себе. Вот это ощущение единства всей „той“ жизни, которую не утратили еще предметы, и в то же время все же разделенность компонентов этой жизни, и бывшая „живость“ этих компонентов рождает образ. трудно определить, что это за образ... ну, может быть, каких-то лагерей, где все обречено на гибель, но все еще пытается жить; может быть образ каких-то цивилизаций, которые под ударами каких-то катаклизмов уходят на дно, но в них все еще совершаются какие-то события, ощущение огромного, космического характера реального бытия охватывает тебя на этих свалках; отнюдь не чувство заброшенности, гибельности жизни, а наоборот, возврата, круговорота жизни, потому что, доколе существует память, доколе будет жить все, причастное к жизни; память „помнит“ все отжившее, все отбросы в их, еще не отброшенном, а первоначальном состоянии может быть, эти предметы только что принесли из магазина, или это чьи-то подарки, или это сделано руками хозяев, то есть, все, что здесь оказалось, кто-то все это знал, имел, все прошло через человеческие руки. Это не свалка железной техники, а именно то, что прошло через руки человека, через душу человека, через его цоступки, воображение и т.д., то, что поучаствовало в индивидуальной человеческой истории, и вот эта индивидуальная история сквозит и вопиет о себе через мириады этих вещей.

Сама свалка состоит именно из человеческих вещей, там нет продуктов природы, и потому ты присутствуешь как бы при шуме толпы, где каждый кричит о самом себе, как на стадионе, в кинотеатре или, я думаю, в лагерях смерти было вот это ощущение слившейся, смешавшейся толпы, со своими жизнями, утопленной в какое-то странное состояние. Вот этот образ совместного, слившегося состояния, бесконечно нервного, полного энергии, становления, и в то же время обреченного на какую-то неопытную отброшенность – отброшенность кем? – вот этот образ мне чрезвычайно хочется приложить, натянуть на все содеянное в 60-е годы.

У меня нет чувства какой-то невероятной ценности, значительности того, что было сделано, какого-то предмета, который должен быть ограничен как драгоценный алмаз, или храниться в музее как редкий ковер, скорее это были какие-то полупродукты или субпродукты, которые дались с одной стороны, результатом усилий жизни, ее надежд, а с другой стороны, – чем-то жадным, слабым, чем-то „полу...“ Есть такая известная сказка, как человек хотел сделать ползкову, не вышло, тогда хотя бы гавать, опять не

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	IC/IP	III A. 108

PAGE 11

ILYA:EMILTA:K

16312985482

09/06/2001 12:08

вышло, ну тогда иголку, но и это у него не вышло. Вот об этом состоянии как бы мерцания, об этом промежутке между каким-то замыслом, неизвестно каким, и делом, которое как-то не соответствует замыслу, я и говорю.

Есть масса причин находиться в этом состоянии. Недавно у нас зашел разговор, не являются ли наши изделия чуть ли религиопозными объектами: может быть, на них можно как-то возвышенно смотреть, может быть, они излучают какие-то высшие импульсы, и автор имел основание впасть в соответствующее состояние, что он сподобился увидеть высшие миры, что он чуть ли не „слуга“ чей-то. Один из собеседников на это заметил, что в других краях между художественным продуктом и высшими инстанциями существует промежуточная область, называемая „культурой“. Это промежуточный слой между высшими материями, проблемами и повседневными поступками, изделиями людей. Художник там прекрасно знает, что, встраиваясь в этот промежуточный слой культуры, он завязывает отношения и с высшими мирами, с высшими проблемами, не только мистическими, религиозными, но со всеми проблемами обществоведения, нравственными, в частности и т.д. В наших же краях, где такого слова „культура“, к которой можно апеллировать, вообще нет, возникают такие бредовые предположения, что, рисуя загогулину, ты сразу служишь высшим силам. То есть, у нас нет среднего звена, промежуточной инстанции, поэтому каждый может воображать, что он прикасается к любым проблемам непосредственно. На самом деле он ни к чему не прикасается, это есть только его надежда, воля, бред. Может быть, в результате этих усилий и возникает что-то оригинальное, странное, но место этого продукта, с моей точки зрения, все-таки на... — я бы поостерегся сказать где. Почему? Потому что это полу-продукт, в котором много желаний, много надежд, но очень мало того, что можно назвать культурным результатом. Вот почему образ огромной спалки мне кажется здесь уместным.

Эти результаты, изделия, вещи неизвестно к чему соотносимые, как их употреблять, кому после изготовления они нужны. Это, как рисунки возле телефона, в них много интересного, там и абстракции бывают, и женские головки, и другие замечательные комбинации, и какие-то мечты, и надежды, и математические, и оккультные расчерки, но когда хозяйка убирает дом, она все это выбрасывает.

Когда я смотрю на изделия тех лет, этот образ пыли, грязи, чепухи и вообще издора сразу всплывает. Самое сильное ощущение от нашей жизни — это ощущение неперытой замусоренности, нечистоты. Я не имею в виду нечистоту физическую, то есть, ощущение буквально нечистоты. Это напоминает человека, который чуть умылся, падая в грязь и думает, что все будет смотреть на его помитос лицо и гл-

сук, но ведь обычно видно-то как раз все остальное. Так и в комнате обычно видно как раз неподметенный угол, а не вымытая середина, виден невытертый предмет, а не те места, по которым прошлись тряпкой. Когда я был в Чехословакии, меня до боли поражало, помню, что все углы комнаты обнаруживали ту же промывость, почищенность и идеальность, что в центр, куда полагается бросать взгляд. У нас же существует большая разница между тем, куда „бросать взгляд“ и куда не надо. Причем наша тренировка состоит в том, что мы и не „бросаем взгляд“ куда не надо. Хотя для нормального взгляда естественно как раз падать туда, куда хозяин и не предполагал. Гость отлично видит, где он оказался, как бы хозяева ни старались отвлечь его.

Так вот, все картины 60-х годов похожи на голгоуских дам, которые собираясь на бал, пребывают в уверенности, что гости увидят их брони или подбородок, а шею, нос и прочие невыгодные детали не заметят. Глядя на картину, я ясно вижу, что „долги сказать“ мой товарищ, но все огромное „остальное“ он не учел, он как бы не знает, что с ним делать, и надеется, что я тоже не буду туда смотреть. Но ведь „это“ присутствует на картине, даже если автор „не показывает“ этого. И вот оно-то сильно давит и сильно действует на зрителя. Автор не видит этого „остального“, но оно облепляет картину и оставляет впечатление той самой пыли, того мусора, чепухи и вздора, той серости, которые являются непреодолимым элементом всех этих картин. Это и есть то роковое, что плавно и методично тащит все эти картины в мусорную кучу. Конечно, я говорю это в образном смысле, а не в том, что эти картины следует отнести и поставить возле мусоропровода.

Образ свалки я бы отнес ко всей нашей жизни. Мне кажется, что основные замыслы художников 60-х годов — в том, чтобы создать картины, которые противостояли бы нашей действительности. Надо сказать, что подобные концепции вообще являются традицией нашего мира. Каждый живущий воспринимает наш мир как гнетущий, недолгий, страшный, опасный и т.д. и старается сделать нечто, противостоящее этой опасности. Тем же, в частности, озабочены и художники. Но если посмотреть пристально, можно увидеть, что их картины как раз и совпадают с реальным окружением, и являются не столько выпадением из него, сколько частями и выражением этого огромного житейского мессива, который облепляет художника. То есть, деваться от него, по моему несамистическому ощущению некуда. И эти картины возвращаются, так сказать, задним ходом все и ту же серую, мышиную, пыльную действительность.

Почему она серая, пыльная и такая цельная, почему являет собой непреодолимый материал для любого художественного устремления или надежды? Дело в том, что 60-е годы есть годы возвращения всей этой гнетущей

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	IC / IP	III A. 108

PAGE 12

ILVA:EMILIA:K

16312985482

09/06/2001 12:08

страны в первоначальное состояние переселенного, скучного, скудного горе-бытия.

Я уже говорил, что воспринимаю 17-й год как импульс, начало, огромную попытку вытиснуть себя за волосы, огромный прыжок из вечно неподвижного, едва пульсирующего морока тягостного, именно неподвижного, бытия в какую-то иную перспективу, пуститься в иную дорогу, иную даль. Вот эта безоглядная надежда на ожидаемую перемену, которая нас вырвет из безнадежной реальной действительности, и мы обретем какие-то невероятные измерения и, может быть, даже получим новую действительность – на этом лафосе, на этой иступленной надежде были прожиты 20-е годы, может быть, и 30-е, потом была война, но 60-е годы характерны одной особенностью – это глубокий темный пессимизм возвращения на круги своя, возвращения в тот же дом, лучше сказать, в тот же сарай, из которого с такой невероятной надеждой, музыкой и, так казалось, удачно отправившись в путешествие. Так герой „Голубой чашки“ Гайдара отправляется „вдаль“ и неожиданно возвращаются туда, откуда вышли. И 60-е годы – это не просто возвращение, а вот как бы они шли-шли по лесам и полям, и все новые и новые виды открывались их взору, и – хлоп! – оказались перед дверью, из которой вышли. Вот это ощущение встречи с сараем, из которого очень давно вышли с другими соображениями, составляет психологический воздух 60-х годов, этот тот маятник, который качнулся, но вернулся в позицию, которую он когда-то нарушил. И вот это возвращение на круги своя дает этот образ глубочайшей резиньяции, пессимизма и разочарования, которыми пронизаны 60-е годы.

Но может быть, я немножко проецирую в прошлое время и описываю сегодняшнюю ситуацию, она выглядит точно так, как я описал. Но и в 60-е годы мы бы застали точно такое же состояние, когда мы вышли из леса и остановились перед старой дверью. Это было ощущение конца долгого путешествия в неведомую, только нами изобретенную, страну, ощущение усталости, досады, злости на все эти предприятия, на сапоги, на лишения, наказания и т.д., досада на то, что это было зря. И уверенность, что мы достигли чертогов, не действовали, так как все увидели ту же дверь и старые ботинки перед ней. Это очень важное ощущение пессимизма и дает силу образу возвращения. Возвращения к старой, постиральной, никуда не девшейся куче мусора.

Еще есть образ – непроетриваемого помещения, неподвижности, ничто никуда не девается, все остается на том же месте. Человек задыхается среди мусора, так как некуда вынести, вымести его. Теряется граница между мусорным и немусорным пространством. Все завалено, замусорено – наши дома, улицы, города, и буквально ничего никуда нельзя убрать, вынести, все остается с нами. Если быть фантастом, можно увидеть планету, со-

стоящую из одного мусора. От того, что он перемещается с места на место, он не исчезает. Ну как в моем подъезде человек идет вниз по лестнице с ведром и половику мусора теряет по дороге, и не совсем ясно куда и зачем он его попер, да он и бросил это ведро в конце концов, так как оно ему надоело. Вот это смешение двух пространств – места, откуда надо вынести мусор, и места, куда надо его отнести, – это полное „единство противоположностей“, как мы когда-то учили в школе и институте, это наша диалектика, здесь демонстрируется в самом наглядном виде. Чем, например, отличается наша стройка от нашей помойки? Вон дом напротив моей мастерской строится уже 18 лет и, как и раньше, это огромный ржавый остов, вокруг помойка, свалка, чертежи давно устарели, много раз менялись, и вообще, как оказалось, потеряны, все давно залито водой, какие-то панели сломались, и строить нельзя вообще, одним словом, проблем уйма, но дом все же будет построен, хотя это заведомо уже руины. Известно, что еду надо есть сразу, как ее приготовили, нельзя разогревать котлету, которая лежит два месяца. У нас же все смешано в каких-то диких неритмических циклах, все забыто, порвано и связано заново; еще Пушкин говорил: „и устарела новизна, и новым бредит старина“. Вот это взаимопроникновенье всего во все, этот пыльный смог из всего – и есть главное ощущение.

Хотя, конечно, можно на все это „единство“ посмотреть с оптимистической точки зрения. Я уже говорил, что на выставке молодых все полно силы, огня, дыма и невероятной энергии, все это сильно, содержательно, напряжено. Да, это напряжено, но только потому, что помойка, вечно вращаясь вокруг себя самой, что-то свое производит, там что-то гниет, от туда высекаются новые какие-то ростки, что-то там распускается. Помойка крайне потенциальна, она „плодоносит“. Или это какое-то загадочное неопознанное полурастение, полуживотное, оно погибло, но все еще выбрасывает новые побеги – куда, зачем, какие побеги, это совершенно неясно, ведь их удел – быть засыпанными новыми слоями мусора. То есть, это какой-то кошмар, но не мистический, не биологический, где все пожирает друг друга, а кошмар культурный.

Кто был на настоящих свалках, знает, что это одно из самых увлекательных путешествий, не надо ехать в Танзанию, Индию, можно и здесь испытать сильные эмоции: вот мы видим мешки местных газет, а вот заметел иностранный журнал с видом Эйфелевой башни или портретами австралийских аборигенов. Вот так и наше культурное сознание напичкано этими обрывками и осколками разнообразных знаний и представлений, ветром занесенных из разных мест: из нашего прошлого и настоящего, из западного прошлого и настоящего, то есть, нанесенное с разных сторон, не образуя никаких цепей, связи, а представляя собой просто огромную разношерстную кучу, стоящую перед нашим умственным горизонтом. Выби-

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	IC / IP	III A. 108

PAGE 13

ILYA:EMILIA:K

15312985482

12:08

09/06/2001

рая себе из этой кучи все, что заблагорассудится, один интересуется западным искусством 20-х годов, другой – древневосточным, и всякий, нашедший свою нишу, с воплем зовет: „Скорее сюда, вот что я нашел, это обломок восточного кувшина, смотрите, какая пластика, какой изгиб, орнамент!“ – другой вост из своего угла: „А я подобрал обломок автомобиля Форда, смотрите, какой тонкий провод...“ Каждый с энтузиазмом открывателя вопит о своем, и он – действительно открыватель, так как где не сделаешь таких открытий, как на свалке! И ощущение возникает, что это вовсе не гибель, а почти Возрождение. Тут мы подходим к каким-то концепциям чуть ли не Федорова: возрождение жизни в самом точном значении этого слова. Приятель посмотрел мою работу, где к каждому предмету из мусорной кучи привязана бирка, на которой написаны какие-то воспоминания, связанные с этой дрянью, и сказал, что я даю новую жизнь этой дряни. Действительно, когда человек поднимает предмет со свалки, то происходит всплывающая ассоциация, которыми облеплена эта вещь, и его память, его неизвестно откуда возникшие знания об этой вещи восстанавливают утраченную жизнь этого осколка. Это как бы археолог, но не ученый археолог, который досконально знает ту зону, тот курган, который копает, а просто обыкновенный, живущий на свете человек берет вещь, о которой он почему-то обязательно слышал и знает.

Вот такой образ сухой свалки возник у меня, причем я хочу отделить био-помойку, где все киснет, гниет и разлагается, превращаясь в новый продукт, от сухой свалки, состоящей из культурных обломков.

Почему я все время повторяю слово „культура“ в связи со словом „обломки“? Почему возникает энтузиазм испытателей, бродящих по этой свалке, именно при встрече с обломками культуры? Вот тут мне кажется, можно дать правдоподобное описание наших мест. Цитирую в начале моего приятеля, я хотел сказать, что мы лишены культуры; культура у нас не представляет собой тот твердый слой, к которому обращаются и в котором работают все деятели культуры, художники, поэты, писатели, ученые. Мы не имеем этого твердого слоя, он у нас давно уничтожен. Так вот, брожение по помойке, вопли, энтузиазм при встрече с культурными обломками и есть, мне кажется, вопль о потерянном, отнятом, отрезанном члене нашем. Это вопль о том, что мы хотели бы иметь при себе, а не вне себя, иметь в виде связи времен, в виде истории, в виде непрерывных каких-то законов, установленных, в виде чего-то такого, что формально всегда связано со всяким человеческим обществом. И надежды, радость, трогательное удивление, которые мы обнаруживаем при встрече с обломками культуры, прошлой отечественной или иностранной, и являются нашей как бы утопией, как у ребенка, по поводу игрушки, которой он никогда не имел, но которую видел у соседа.

Если предположить, что образ этой огромной свалки приложим к изделиям художников 60-х годов, то возникает вопрос, напоминают ли они чем-нибудь изделия 20-х или 10-х годов. Могут сказать, что да, напоминают чем-то. С моей точки зрения – нет, ничего подобного. Искусство 60-х годов, мне кажется, является скорее искусством угасающих надежд, энергии, идущей на убыль, потому что это энергия больших надежд, зародившихся в другие времена. Вот 20-е годы – это как раз энергия восходящих токов, а 60-е годы – это нисходящие токи, теряющие свою силу. Те восходят к более тонким и сильным, что ли, прочищенным слоям космоса, 60-е годы уходят к низшим, энтропическим слоям, слоям хаоса. 60-е годы – это движение к хаосу. Это воспоминание, очень слабое, о нисходящих токах, о восходящих векторах бытия, но это движение угасания, падения. А 20-е годы – это движение к новым мирам, движение очищенное, недаром же новые направления – супрематизм, конструктивизм – это движения аскетические, сухоощавые, прочищенные, отбрасывающие все лишнее, выявляющие суть, какие-то вечные, архитектурные построения. В то время, как картины 60-х годов – чрезвычайно обильные, многоречивые, многодельные, наполненные кучей каких-то структур, подробностей, деталей, мелочей, это скорее всего мохнатые какие-то, обросшие деталями поверхности, с очень слабо выраженной конструктивностью. Скорее это аморфные, бесформенные, кучеобразные какие-то изделия. Это движение вниз, что-то падающее. Поэтому я думаю, что движение к хаосу, к расплыванию, вниз характерно для искусства 60-х годов, а не 20-х. Но это уже частное замечание, и общего характера не имеет.

Я часто употребляю слово „результаты“, но что оно означает? С течением времени это понятие претерпевает большие изменения, и все сделанное в 60-е годы участвует в коловращениях разного рода, отправляется в новые времена, ну как пластинка, записанная в свое время, затем куда-то едет в пакете, где-то хранится, ее будут слушать люди иного времени, она отбьется посторонними мирами, обтачивается или уничтожается, или приобретает иной блеск, вид и т.д.

Мои сегодняшние соображения, конечно, исходят из новых спекуляций. Пока я рассматривал 60-е годы, находясь в них самих, в концепции близких мне художников, их психологию, я исходил как бы из принципа эмпатии, то есть, сопереживания, со-мыслия. Но сегодняшний комментарий связан с попыткой посмотреть, что же это за явление было в ряду других явлений местной истории. Тем более что этот период закончился, и при „отлете“ из этой „страны 60-х“ уже виден новый рельеф, уже видны другие горы, острова, растительность, пустыни, камни и т.д.

И если образ огромной свалки является произвольным, уничтожительным, нигилистическим аспектом рассмотренных 60-х годов, то есть еще

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	IC / IP	III A. 108

PAGE 14

ILYA:EMILIA:K

16312985482

12:08

09/06/2001

одни взгляды – не на результаты 60-х годов, а на проблемы взаимоотношений художника и его места в жизни, его роли в обществе, его миссии, что ли, в жизни, как он понимал эту роль и чем она была в 60-е годы. Можно ли взять что-либо обобщающее, интегрирующее, характерное для них, нас всех. Я говорил, что в 20-е годы были сделаны попытки восходящих утопий, необыкновенных открывшихся горизонтов, все жили надвигающимся будущим, уже близко стоящим, и поэтому художники того времени как бы таскали из будущего камни и уже возводили здание, они были архитекторами, и строителями, и каменотесами этого будущего. Можно ли сделать какое-то единое, обобщающее представление о художнике 60-х годов? Ни о каком строительстве будущего у этих художников, конечно, речи быть не могло. Образ этого художника, единого, слитого из всех персоналий, мне представляется существом, которое отрицает существующую действительность, не видит ни прошлого, ни будущего, ни настоящего; человеком, который совершенно не включен в эту действительность, тяготеет к ней, и в то же время надсадно ее переживает и ею мучается; это какое-то особое состояние, особая боль – находиться все время за пределами этой жизни. Так можно сказать обо всех художниках 60-х годов. Это особое ощущение себя в роли исследователей, путешественников, что ли, в какие-то другие пространства. Это какие-то дети, сидящие взаперти, наказанные в детском саду, и мечтающие о других комнатах, играх, путешествиях – в мечтах, конечно, не в действительности. Это полное их одиночество, изоляция от всего окружающего, их полное неучастие в нем, незнание этого мира и страх, конечно, приводили к определенной какой-то электризации, наэлектризованности своей фантазии. Каждый из них представлял собой невероятно напряженный шар каких-то выражений, которые им открылись и которые ярко и отчетливо сияли в воображении каждого. И приходит грустная, но отчетливая мысль о той или иной форме душевного заболевания, которым был охвачен каждый из действующих лиц. Почему я говорю о заболевании? Во-первых, налицо разрушение самой яичности, развал ее на три-четыре или больше частей, отделение личности действующей, реально живущей на этом свете – а я повторяю, что реально действовать и жить было невозможно в 60-е годы – от бесконечно возбужденного, наэлектризованного, нервночески напряженного воображения, отделенность сознания от бытия – общехарактерно для всех этих авторов, и на уровне личностном все они представляют собой душевный надрыв, заболевание в какой-то степени.

Их художественная деятельность выступает в виде киноленты каких-то фантазий, открытий, визий, что ли, которые были порождены как раз этим расщеплением, отделением сознания от тела, от действительности. Вообще такое присутствие в жизни наподобие каких-то фантомов, призраков, при-

зрачного существования очень характерно для нашего „подполья“, нашего „подвала“.

В то же время никогда так много не говорилось таких слов, как „истинность“, „подлинность“, „энергичность“, „художественность“, то есть, слов, которые говорят об истинном, реальном существовании, то есть, попытка к онтологизации была чрезвычайно велика. Что это значит? Это также естественно, потому что в разрушенном существе, с расщепленным, отделенным от действительности сознанием, самой художественной деятельности придавались очень важные функции – функции обретения реальности, основания, истины, земли, существования. Художество в эти годы абсолютно фетишизировалось, оно и было тем кристаллом, той волшебной палочкой, которая в разрушенном существе, разрушенной жизни давала зрелище подлинности.

Таким образом, взаимоотношения художника и его продукта было следующим: сам художник неизвестно для чего жил, неизвестно кто он такой, неизвестен его путь, его место в жизни и неизвестно его самочувствие в этом мире, но как только он берет за кисть и оказывается перед чистым холстом, белой бумагой, какие-то новые силы из миров ирреальных и важных сходят к нему в этот момент, и он творит реальность, он присутствует в действительности, и он осуществляет какое-то реальное действие. Эта миссия искусства как лечебного средства, а с мистической точки зрения – давания смысла и реальности существования этому человеку, является, как кажется, самым главным и фундаментальным определением отношения между художником и его искусством в 60-е годы. Это глубокая вера всех, что изготовленный продукт по-настоящему истинен, прекрасен и важен. Поэтому самое страшное, что можно было сказать художнику 60-х годов – это что его продукт не красив, не важен, не художественный, не истинный. Потому что это была последняя надежда, картина была этой последней реальностью, предельным краем существования этих людей. Если же он оказывается несуществующим, то жизнь вообще теряет всякий смысл. Если бы мы были встроены в какие-то порядки, ритуалы, художественные, культурные традиции, действия, то существовала бы некоторая вера, что, занимаясь этим делом, ты опосредованно включешься в какие-то, свойственные всему обществу в целом, известные реальные обязанности и сущности. Но для искусства, для самочувствия художников 60-х годов была полностью отрезана всякая включенность в реальные формы. И поэтому само дело было единственной реальностью. Отсюда невероятный фетишизм по отношению к художественному продукту. Некоторые художники до беспамятства любили свои произведения, цепили их, трислись над ними, и показы, демонстрации были самыми важными событиями их жизни. Поэтому наши обсуждения, хотя и напоминают большие культурные соб-

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	IC/IP	III A. 108

PAGE 15

ILYA:EMILIA:K

16312985492

12:08

03/06/2001

ршина, конференции, поскольку иногда доходило до серьезных фирм – докладов, чтений и т.д., на самом деле были чем-то вроде особой формы радений, что ли, вокруг художественных произведений, единственной формой реальности в нашей нереальной жизни. Поэтому крик „я написал картину!“ мог быть услышан в самых отдаленных районах Москвы, и все летели туда, как бабочки на огонь, по-первых, посмотреть картину, а во-вторых, и это главное, приобщиться к той реальности, которая у всех только была одна и единственная. Быть на обсуждении стихов, слушать какие-то чтения означало быть в центре реальных событий, в самой точке становления бытия. Вот так я бы определил подлинное отношение между художником, его произведениями и действительностью в 60-е годы.

Я уже не говорю о чисто медицинском аспекте этого дела, как в случае с Вейсбергом, Плавинским и др., когда изготовление картин просто было медицинской терапией, которая человека из жуткого, невменяемого состояния раздрозганности, шизоидности выводила в состояние нормального житейского цикла, то есть, давала ей просто биологический ритм существования. Поэтому шизоидность (в ужасной окраске этого слова) очень точно и характерно определяет общую ауру, общую атмосферу, которая окружала художников в 60-е годы. И надо сказать, безо всякого изменения, что эта атмосфера затекает, тянется и в 70-е, и в 80-е годы. Шизоидность – в понимании полной призрачности и деструктивности всех компонентов, которые человек встречает в обычной жизни и других, которые он может обрести внутри себя, которыми он может управлять. (Не откажу себе в удовольствии привести слова Кречмера, которые часто цитировал Ганнушкин: „многие шизоиды подобны лишенным украшений римским домам, виллам, ставни которых закрыты от яркого солнца; однако в сумерках их внутренних покоев справляются пиры“.)

Вспоминая ту жизнь, если снять с нее экзальтированность, энтузиазм, большую дозу, что ли, самообольщения, честолюбия, тщеславия, то она представляет собой, конечно, вполне шизоидное образование, калейдоскоп суждений, мнений, невероятный ажиотаж, повторяемость одного и того же, невероятную агрессивность внушения своей правоты, полное отсутствие спокойствия, относительности, паритетности, вообще всяких релятивистских форм, „только то, что мне кажется в этот момент, и есть на самом деле, и я готов псушить кому угодно насильно свое суждение“. Наши беседы, помню, носили характер кратких, или некратких, монологов, которые каждый по очереди произносил. Так как мы все были одинаково психически невменяемы, то с трудом, но терпеливо, не вникая, выслушивали монолог каждого, чтобы затем, желательно без помех, выступить самому. Это были внутренние вопли, предельно заряженные энергетически, наполненные какой-то необыкновенной силой убеждения и атаки. Надо сказать,

что не все художники были „озвучены“ в полной мере, и большинство, конечно, излагало свои намерения, концепции в изобразительной, профессиональной форме. Но в то же время не было недостатка в вербальных концепциях, которые излагались по всяким поводам, в форме непрерывного потока речи.

Вообще атмосфера 60-х годов была заряжена таким огромным шизофреническим сообщением; все несерьезно были уверены, что излагается какая-то истинная правда, но в действительности излагали свои представления о мире и о разных проблемах с абсолютной уверенностью, что это истина чуть ли не в последней инстанции, каждый пытался огнем своей истины. Конечно, обо всем этом можно говорить как о чем-то творческом, позитивном, строительном, но я думаю, что все это носило скорее характер болезненный, невротический, шизоидный, аффективный и т.д. Поэтому, так же, как в описании мусорной кучи, я должен сказать, что концептуальная ценность высказываний и в работах, и в суждениях художников носила весьма проблематичный характер.

Говоря о шизоидности, я отдаю себе отчет, что она свойственна всякой творческой личности: это некоторая бессознательность, несмотивированность, исходящая из каких-либо скрытых для нее глубин, мотивов ее поступков. Но я хотел бы еще раз напомнить известное изречение, что не всякий сифилитик способен написать книгу „Так говорил Заратустра“. То есть, это состояние могло бы быть очень плодотворным, но в наших условиях – условиях разрушенных культурных связей – большинство результатов подобного шизоидного поведения не реализовались или были производными, неинтересными, случайными или неважными. Это были продукты чистого сумасшествия.

Неадекватность результатов намерениям – вот что характерно для 60-х годов. То есть, серьезность, напряженность и важность самого сообщения чрезвычайно были высоки, но результаты не соответствовали намерениям. Вот эта разведенность умысла и продукта очень характерна для этих лет. Я бы сказал, это даже не шизоидность, а уже шизофрения: автору „казалось“, что он создал невероятное – один построил почти Вавилонскую башню, другой родил идею, которая повернет земной шар вокруг оси, третий сегодня призвал к себе в гости ангела и обедал с ним. То есть, „кажмости“ было очень много, а очевидность, результативность – ничтожны. Хотя каждый призвал поверить ему, „войти в его положение“. Это напоминает известную сцену у Свифта, где героя водили по ученым, каждый из которых делал какую-то странность, но мог бы за пять минут доказать, что его открытие имеет невероятную ценность. Вот так и художники – они верили в открытые ими миры и могли заворожить и увлечь любого, кто входил в их мастерские. Я уже говорил, какая сила внушения была у Шварцмана.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	IC/IP	III A. 108

PAGE 16

ILVA:EMILIA:K

16312985482

12:08

09/06/2001

Вообще шизоид можно узнать по тому, какую ужасающую силу внушения, вовлечения в свое поле он демонстрирует. И каждый художник 60-х годов буквально излучал свою идею, и я не могу до сих пор отделить это излучение от результатов, что тоже, мне кажется, характерно для шизофренических симптомов. И дело плохо, если последующие эпохи не будут „входить в положение“ больного, который гонялся за кенгуру по своей палате.

Этот ужас витает и над моей головой: я боюсь, что та большая „каляка-малыка“, которая с таким энтузиазмом делалась многие годы тридцатью-сорока художниками, не оказалась бы буквально „мазней“. Хотя история искусства изобилует как раз такими примерами, когда Ван Гог и Гоген „мазали“ что хотели, а потом были оценены.

Но – мне хочется еще раз пессимистически сказать „но“ – малевать можно и нужно в культурном, разработанном, перенасыщенном поле, тогда „мазня“ затащит в себя все же немало культурных элементов, знаков и представлений, а то, что сделал дикарь, сумасшедший или дилетант в пустоте, на помойке, останется простой мазней. Вот, мне кажется, разница между Ван Гогом и, скажем, Кулаковым. Ташизм, изобретенный в культурной среде, это не тот ташизм, который сделан в среде, полностью бескультурной. На этом основан мой пессимизм. Классический пример – со Зверевым. Известный коллекционер Костаки был увлечен им, скупал и собирал его рисунки и всячески его пропагандировал, но за границей (еще раньше часть рисунков вывез Маркевич) его искусство не произвело впечатления, „русский гений“ не состоялся. Хотя рисунки других ташистов вошли в пантеон культурных ценностей, художественных направлений.

Сделаю небольшое отступление. Мне был задан вопрос, не делают ли „гениев“ критики. „Такое явление имеет место“. История по отношению к художнику иногда действует в качестве массового несменяемого хора, то есть, кто-то „впадает“ в художника и вопит благим матом, заходясь от восторга. Природа такого выбора иррациональна. Но я боюсь, что все же существует индукция, особая форма заражения. Искусство – это некая форма заражения, впадания в ту волну, которая притягивает. Малевич испускал такой силы резонансный луч, который не мог не возбудить большое количество сумасшедших. Мы – единое племя людское, резонатор и резонируемый ищут и находят друг друга.

В классицизме поиски формы фетишизировались: надо сделать такую форму, которая действовала бы на всех, включая козла в огороде. Сейчас такого фетиша нет. Поллок находит большую группу людей, которые резонируют на его позы, а другой точно так же поливает холст краской, а отклика нет. Возникают резонансные группы вокруг личности, которая

сводит в единое все те звуки, идеи, которые есть у каждого, но они разведены или ослаблены, факультативны или фрагментарны; цельное из них создает только лидер. Поллок стал лидером ташистского направления не потому, что он изобрел его, а потому, что свел воедино его идеи. Когда направление только возникает, еще неясно, что оно такое, и лидер может появиться позже, в оптимальный момент.

Почему наше искусство такое несчастное? Потому что оно не дает развиваться естественным группам и направлениям, а они ведь возникают спонтанно, как пузыри после дождя. И в пугное время в каждой группе появляется свой художественный репрезентант. Так мне кажется. И Поллок не то, чтобы внушает, что он лидер, а он является реальным и объективным представителем своего времени, своего региона, своего клана. Так все совпало, и он „зажужжал“. Иначе он не может набрать силу, у него нет силы, чтобы издать резонансный сигнал. Он собирает в резонанс все, что имеет: время, место действия, культуру.

Вот почему я сомневаюсь в наших результатах. У нас очень сильные личности, вот эти самые шизоидные люди, способные к сильной аккумуляции, к сильной атаке. Но когда атакует один, а сзади и сбоку никого нет, то это шизофреническая атака, просто кто-то один бежит и машет палкой.

Еще я хочу добавить, что все деятели 60-х годов несвободны, они не сами выбрали ситуацию, в которой живут. Некоторые из них потом уехали, чтобы испытать себя на более широком полигоне, посмотреть, чего они стоят. Остальные жили и живут в предлагаемых условиях. И свобода их художественного выбора была ничтожна. По этому поводу в 60-е годы высказывались иначе, что это и хорошо. Как говорится, тем лучше, „душа отлетает“. То есть, чем хуже, тем лучше. Чем кошмарнее, противоестественнее, тяжелее, безысходнее человеческое существование, тем напряженнее душевные творческие полеты, тем они истиннее, возвышеннее и т.д. И всегда приводят в пример западный мир, где художник рабски зависит от маршала и вынужден делать не искусство, а коммерческие работы, то, что продается. А у нас, дескать, парадоксальным образом свобода цветет, и художник, не связанный деньгами, создает неслыханные, невиданные плоды. Но это все шалка о двух концах. И наша свобода внутри рабства, наши результаты весьма подозрительны, я смотрю на все это очень скептически.

Конечно, ситуация у нас уникальная: никто не делает ничего ради денег, никто не диктует снаружи, все делают что-то „из себя“, но я сомневаюсь, действительно ли хороша такая безусловность, хотя бы даже и коммерческая.

Иногда напрашивается образ, может быть, чрезмерно сильный: не договорились ли между собой все пациенты и сотрудники желтого дома 60-х годов о режиме и всех формах лечения. Допустим, с 4-х до 5 у нас

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	IC/IP	III. A. 108

„рисование“, потом – сон, потом – обсуждение рисунков, аплодисменты, раздача призов и т.д. Впрочем, будущее покажет. Но чем, собственно, отличается безумец, рисующий черный квадрат на белом фоне, от Шварцмана, рисующего лики? Вопрос по-прежнему остается неясным. И с нашей позиции, из нашего времени, вот с этого чердака, где я нахожусь сейчас, трудно разглядеть ответ.

Продукты этого малого желтого дома со временем должны попасть, уже в виде небольшого флигеля Большого желтого дома, на испытательный операционный стол и местной русской истории, и истории европейской, должны оказаться на каких-то других полках, и тогда только будет дан окончательный приговор, будет найдено им место. Это естественно и неизбежно. Так что результаты будут видны нескоро.

Если весь предыдущий текст, (разумеется, до последней заключительной его части) был апологетический, то в этом сквозит такая же шизоидная решимость, к которой я склонен, как и все остальные, и готов трижды повторить „мне все нравится, мне нравится, мне нравится“, как советуют в одном английском журнале начинать свой день, повторяя 8 максимум, типа „жизнь удалась“, „я нравлюсь сам себе, следовательно, нравлюсь и остальным“ и прочее.

А сегодня день окрашен в иные тона (может быть, под впечатлением вчерашней выставки?), как будто закрыли горячую воду и открыли холодную. И все сказанное раньше под флагом восхищения, удовлетворенности и значительности вдруг стало проблематичным. И я как бы с чувством пессимизма и нигилизма обращаюсь сегодня к 60-м годам. Но возможно, это – та же шизоидная реакция, которая столь же мало имеет под собой реальность, как и апологетика. То есть, восторг и развенчание – это маятник или чашка весов, которые качаются. Поэтому попытка создать образ всего, сделанного в 60-е годы, в виде мусорной кучи, как и попытка слепить из всех персонажей образ одного художника, талантливого и вдохновенного – действия одного порядка...

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	IC/IP	III A. 108

Ilya Kabakov
Die 60er und 70er Jahre

Aufzeichnungen über das
inoffizielle Leben in Moskau

Herausgegeben von
Peter Engelmann

Passagen Verlag

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	IC/IP	III A. 108

Deutsche Erstausgabe
 Titel der Originalausgabe: 60.-70.-e ... Zapiski o neoficial'noj zizni v Moskve
 Aus dem Russischen von Wolfgang Weitlaner unter Mitarbeit von Christine Gözl

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung
 des Bundesministeriums für Wissenschaft, Bildung und Kunst in Wien,
 des Magistrats der Stadt Wien, MA 18, Abteilung für Stadtentwicklung
 und Stadtplanung, Gruppe Wissenschaft, und des Bundeskanzleramtes.

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

Kabakov, Il'ja:
 Die 60er und 70er Jahre : Aufzeichnungen über das
 inoffizielle Leben in Moskau / Ilya Kabakov. Mit
 einem Nachw. von Boris Groys. [Aus dem Russ. von
 Wolfgang Weitlaner unter Mitarb. von Christine Gözl].
 - Dt. Erstausg. - Wien : Passagen-Verl., 2001
 (Passagen Kunst)
 Einheitssacht.: Šest' desjatyje - 70-e <dt.>
 ISBN 3-85165-394-7

Alle Rechte vorbehalten
 ISBN 3-85165-394-7
 © 1999 der russischen Ausgabe by Wiener Slawistischer Almanach, Wien
 © 2001 by Passagen Verlag Ges. m. b. H., Wien
 Graphisches Konzept: Ecke Bonk
 Gestaltung des Umschlags und Bildteils: Anna Meyer
 Umschlagfoto: „Erik Bulatov und Ilya Kabakov, Samarkand 1958“ (Archiv Kabakov)
 Umschlagidee: Ilya Kabakov
 Druck: Manz Crossmedia G. m. b. H., 1051 Wien

Inhal

Vorbemerkung	1
Teil 1	2
Die Sechzigerjahre	
Teil 2	1
Die Siebzigerjahre	
Teil 3	11
Die Verteidigung des Personalismus in der Kunst der Sechzigerjahre	
Anhang	
Erik Bulatow	
Oberfläche - Licht	34
Oleg Wassiljew	
Erinnerung in der Zone des Kontakts mit der Umgebung	3
Oleg Wassiljew	
„Herbstporträt“, 1981	31
Ilya Kabakov	
Der doppelte Blick des Künstlers auf sein Werk	3
Ilya Kabakov	
Verzeichnis der Alben	3
Nachwort von Boris Groys	
Ein Mann, der die Zeit überlisten will	3
Namenregister	3

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	IC/IP	III A. 108

Eine Beschreibung der in den 60er Jahren herrschenden Atmosphäre wäre nicht nur unvollständig, sondern würde auch deren wesentlichsten Nerv verfehlen, wenn man nicht über die Angst sprechen wollte – die allgegenwärtige, unausweichliche, großgeschriebene ANGST.

Diese Angst ist nicht nur eine Eigenheit meiner persönlichen psychischen Verfassung oder jedes beliebigen anderen Menschen aus meinem engeren Umkreis, sondern es handelt sich dabei um so etwas wie ein Ferment, das im Blut aller enthalten ist, die ich kenne. Ich kenne keinen einzigen Menschen, der diese Angst nicht empfunden hätte, wenn auch in unterschiedlicher Art und Weise – von gut verborgener Furcht bis hin zu panikartigen Zuständen, mit anderen Worten, das gesamte Spektrum dieser Emotion, alle ihre Abstufungen und Ausformungen waren bei uns vertreten. Ohne das Verständnis und ohne die Berücksichtigung dieses Phänomens lässt sich keine einzige Bewegung, Handlung, Aussage dieser Jahre begreifen. Die Angst als ein Zustand war bei uns in jeder Sekunde unserer Existenz präsent, lag jedem Schritt, den wir unternahmen, als unumgängliches Element mit zu Grunde, und es gab, wie die Milch im Kaffee, in beliebigen Verhältnissen der Mischung kein einziges Wort, keine Handlung, die nicht eine bestimmte Dosis von diesem Angstgefühl enthalten hätte. Allerdings bezog sich diese Angst dabei nicht auf etwas Konkretes – „davor fürchte ich mich und davor nicht, davor mehr und davor weniger“ – nein, sie war wie die Luft, unsichtbar vorhanden, immer und überall. Es war unmöglich, genau zu sagen, wovor ein Mensch eigentlich Angst hatte. Er hatte vor absolut allem Angst, man könnte beinahe von einem klimatischen Zustand sprechen. Die Angst, das ist schlicht die Luft der 60er Jahre. Das bedeutet natürlich nicht, dass sie in den 70er Jahren verschwunden wäre, nein, es gibt sie auch jetzt, aber ich spreche hier von den 60er Jahren.

Die Kondensation der Angst, ihre Färbung, ihre Spannung war in verschiedenen Epochen trotz allem unterschiedlich ausgeprägt, wie eine elektrische Spannung, die einen entweder tötet oder einem nur einen Schlag versetzt. Dazu muss gesagt werden, dass ich persönlich eine solche leichte, nicht lebensbedrohende Angst nicht kannte, obwohl heute, in den 80er Jahren, die allgemeine Spannung schwächer ist als in den 70ern, und schon in den 70ern war sie nicht mehr so hoch wie in den 60ern. Die Amplitude der Angst, ihre Hochspannung, habe ich (im zweiten Teil dieses Buches, im Kapitel über die 70er Jahre) in Form eines Diagramms

dargestellt, und mir scheint, dass die Schwankungen bis zum Jahr 1962 (also bis zur Ausstellung in der „Manege“) sehr ruckartig erfolgten, beziehungsweise dass es sogar Einbrüche gab, bestimmte Perioden, in denen man dachte, dass man „schon bald gar keine Angst mehr zu haben brauche“. Alle wussten, dass die Angst mit der Stalinzeit zusammenhängt, als sie einfach normal war, und die Spannung, sagen wir, 500 Volt betrug (wenn wir das als Grenzwert annehmen). Die Angst hatte damals einen beinahe substanziellen Charakter, man konnte sie anfassen, Stein und Metall waren weniger greifbar als die Angst. Nach Stalin hatte es den Anschein, als würde die Angst verschwinden, und während der „Taufwetter“-Periode verlor die sie ihren metallischen Glanz. Aber nach den Ereignissen um die „Manege“ erneuerte sie ihre Kraft und blieb unverändert bis zum Jahr 1974, bis zur so genannten „Bulldozer“-Ausstellung.

Mit permanenter, nicht nachlassender Spannung lastet diese Angst über der inoffiziellen Kunst wie ein Damoklesschwert, und du fühlst und wartest auf sie Tag für Tag wie auf eine unausweichliche Vergeltung für alles, was du je getan hast. Das gesamte Leben des inoffiziellen Künstlers verläuft gewissermaßen unter Observation, einem Blick, dem nichts entgeht: Jeden Augenblick kann dieses Schwert dich treffen, denn du befindest dich immer nur einen Fuß breit vom Tod entfernt, und alle Gespräche – wer diese Zeit erlebt hat, wird sich daran erinnern – drehten sich zu 70-80% ausschließlich darum, wer verhaftet, wem etwas entzogen, wer vorgeladen wurde, wo eine Hausdurchsuchung stattgefunden hatte, was konfisziert wurde und wer als Nächster „dran“ sein könnte. Das heißt, es ging um irgendeine unabwendbare Strafe, die jeden Moment eintreten konnte, wobei diese Strafe im buchstäblichen Sinn als Vernichtung verstanden wurde und nicht als irgendetwas anderes.

Alle waren sich dessen bewusst, dass das Leben jedes Einzelnen im wahrsten Sinne des Wortes vom Antlitz der Erde getilgt werden konnte, nicht nur das, womit er sich beschäftigte, sondern er selbst. Wofür? Die Antwort war klar: Für alles, was du tust, denn allein darin besteht schon deine unglaubliche Schuld gegenüber jener Instanz, die diesen Schlag ausführt. Das bedeutet, du wirst bestraft für dein ganzes Leben. Es ist schon seltsam: Du zeichnest, muckst nicht auf, flüsterst nur oder sprichst erst gar nicht mit irgendjemandem, stehst nicht nur – Gott bewahre! – mit keinen feindlichen Mächten in Kontakt, sondern überhaupt mit niemandem, und trotzdem ist dein ganzes Leben eine einzige riesige Schuld, angefangen von den Gedanken in deinem Schädel bis hin zu deinen Zeichnungen und vereinzelt Sätzen, die du fallen lässt, all das ist durch und durch kriminell. Dieses Gefühl des „Verbrecherischen“ in Bezug auf dein einfaches, durchschnittliches Leben hat etwas sehr Interessantes und

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	IC/IP	III A. 108

kann mit gewissen psychopathischen Erscheinungen bei Kindern verglichen werden (überhaupt entspricht unser Leben am ehesten der kindlichen Psychopathologie und nicht der von Erwachsenen, denn es gibt gewissermaßen keine Erwachsenen bei uns, wir alle sind Kinder, die bestraft werden oder auf Strafe warten): Irgendjemand, der dich unablässig beobachtet, sieht, wie immer du auch leben magst, dass alles, was du tust, ein einziges gewaltiges Vergehen gegen die allein dem Lehrer oder Erzieher bekannte Norm ist, die du nicht deshalb unfähig bist zu erfüllen, weil du ein Nichtsnutz bist, sondern weil einfach dein Leben von Grund auf ein prinzipieller Fehler ist. In dieser Angst, ihrer Totalität, liegt nicht nur das Gefühl, dass du an irgendeiner Sache schuld bist und an einer anderen nicht, sondern dass tatsächlich dein ganzes Leben ein einziges großes Vergehen ist. Nicht nur dein Leben, sondern genauso das von allen anderen, die dich umgeben, auch sie alle sind gleichsam von vornherein schuldig gesprochen.

Alles, was sie sagen, tun, schreiben, verfassen – bei all dem handelt es sich eindeutig um ein Verbrechen. Und keinerlei mildernde Umstände werden von den Verfolgern und „Gläubigern“, wenn man so sagen kann, anerkannt: Die Schuld ist von Anfang an bewiesen und ist dir selbst voll bewusst (eine fast kafkaeske Situation), und deshalb erübrigt sich die Frage, ob du dich „schuldig fühlst“, überhaupt ganz, und auf die Frage „Wofür?“ wird man dir höchstens antworten: „Das weißt du selber nur zu gut.“ Diese Stimmung erfüllte unsere gesamte Welt, eine unwahrscheinlich hysterische, aufgeregte Atmosphäre, die von der Erwartung geprägt war, dass du ihnen im nächsten Augenblick in die Hände fällst. Den Umstand, dass man dich bisher noch nicht mit Stumpf und Stil vernichtet hat, empfindest du wie eine unverständliche Verzögerung, eine Verschleppung deines Verfahrens. Du lebst in dem Gefühl, dass, wenn man dich heute noch nicht geschnappt hat, es doch auf jeden Fall morgen geschehen wird, das heißt, eine dauernde Erwartung der totalen Vernichtung durchzieht die gesamten 60er Jahre und hält bis in die Mitte der 70er Jahre an. Jeder Versuch sich zu retten, zu entkommen, um Gnade zu flehen, ist hoffnungslos, da es niemanden gibt, an den man sich wenden könnte.

Dieses imaginierte Hinrichtungskommando trägt keine personifizierten Züge. Die Angst ist absolut irrational, von beinahe metaphysischem Charakter, sie wurde gewissermaßen in unsere Nervenenden eingepflanzt. Mit ihr wachen wir auf und schlafen wir ein, mehr noch, wurden wir vielleicht sogar geboren.

Warum meinte ich, dass sich diese Erscheinung irgendwann gegen Mitte der 70er Jahre ein wenig verändert? Das Jahr 1974 war das Jahr der

„Bulldozer“-Ausstellung, als Oskar Rabin jenen unwahrscheinlichen und bis dahin undenkbaren „Schritt“ tat, einen Schritt, der heute wie ein Meilenstein erscheint. Es fällt mir schwer, Oskars geheimnisvollen und in vieler Hinsicht heldenhaften Charakter zu begreifen, aber ich denke, dass sein Auftritt auf dem „Senatsplatz“, so könnte man quasi in „dekabristischer“ Tradition seine Aktion auf der staubigen und trostlosen Vorstadtwiese in Beljajewo nennen, natürlich eine Provokation war gegenüber jenem irrationalen gesichtslosen „Etwas“ ohne Augen und Ohren. Oskar stocherte gleichsam mit einem Stock in diesem gigantischen Gebäck, das – voll von Mäusen und Gespenstern – über unseren Köpfen hing, und plötzlich begann sich dort alles zu regen, ein Seufzen und Geschrei ertönte, und irgendjemand packte diesen Stock und zerrte an ihm. Dieser „Irgendjemand“ hatte aber ebenfalls keine Augen und Ohren, keine Nase, überhaupt kein Gesicht. Ich habe noch eine Zeitung mit einer kurzen Notiz über Oskar, in der die Unterzeichnenden „im Namen des Volkes ihrer Empörung Ausdruck verleihen“. Dieser Artikel ist ebenfalls ein anschauliches Beispiel für die Angst, von der ich spreche. Denn wer ist der Autor eines solchen Beitrages? Jemand ohne Gesicht. Und alle, die unterzeichnet haben, fürchten sich genauso vor diesem „Irgendjemand“.

Nach der Bulldozer-Ausstellung sackte die Spannung ein wenig ab. Obwohl den Künstlern klar war, dass sie unter Beobachtung standen, sich quasi unter einem Glassturz befanden, hatte das Ganze schon eher etwas von einem Katz-und-Maus-Spiel, das heißt, die ehemals empfundene Unausweichlichkeit der Vergeltung machte einem neuen Gefühl Platz: Vielleicht „schnappen“ sie einen, vielleicht aber auch nicht, vielleicht hat man ja Glück und kommt ungeschoren davon.

Damals jedoch, in den 60er Jahren, gab es diese Hoffnung nicht. Selbstverständlich stellte niemand seine Angst zur Schau, jeder versuchte sie auf seine Art zu verbergen. Die einen ertränkten sie im Alkohol, andere wieder bemühten sich, den Anschein zu erwecken, als seien sie sich ihrer Unschuld sicher, da sie doch „nichts dergleichen getan“ hätten (ich gehörte zu dieser Kategorie), schließlich hatte man doch einen Moskauer Meldeschein, war Mitglied im Künstlerverband, hatte einen Vertrag mit dem Verlag unterzeichnet, den man, bitte sehr, gerne überprüfen könne ... Es gab aber auch solche, die buchstäblich hinter verschlossenen Türen saßen und prinzipiell nicht öffneten, wenn jemand bei ihnen läutete. Ich erinnere mich an den bekannten Fall, als der amerikanische Dirigent Leonard Bernstein seinen Bruder besuchen wollte, und dieser ihm, nachdem er sie einen Spalt geöffnet hatte, die Tür wieder vor der Nase zuwarf, weil da nicht einfach nur der Bruder, sondern ein „Amerikaner“ gekommen war. Die meisten freilich lebten nach außen hin mehr oder

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	IC/IP	III A. 108

weniger normal. Was half einem zu überleben? Zum einen natürlich die Jugend. Zum anderen die Kreativität und der Erfundungsreichtum - Eigenschaften, die immer gegen die Verknöcherung und Leblosigkeit der Existenz Widerstand leisten, wie sie als Folgeerscheinungen der Angst zwangsläufig eintreten. Die Stille, der Staub, die Leere, die Banalität und das Ausgeliefertsein - gegen all das wehrten wir uns, indem wir versuchten, uns irgendetwas einfallen zu lassen, uns zu unterhalten und Witze zu reißen. Wie in einem Luftschutzkeller drängten wir uns aneinander. Abgesehen davon beruhte eine gewisse Übereinkunft zwischen uns darauf, dass wir gemeinsam dazu verurteilt waren, die Last dieser allgemeinen Angst zu tragen, und so verstanden wir uns gegenseitig wunderbar, weil wir uns vor ein und demselben fürchteten.

Heute, da die Angst nachgelassen hat, treten übrigens die Unterschiede zwischen uns mehr in den Vordergrund, unsere individuellen Eigenheiten, und eben das zeigt, dass unsere Gemeinsamkeit zu einem hohen Grad weniger auf inneren Ähnlichkeiten und verwandten Interessen in geistiger oder künstlerischer Hinsicht beruhte als vielmehr auf dem gleichen Gefühl der irrationalen Angst und Panik, das uns alle vereinnahmte. Es herrschte im wörtlichen Sinn eine Atmosphäre wie in einem Luftschutzkeller. Tonfall und Inhalt unserer Gespräche glichen in vieler Hinsicht jenen von Schutzsuchenden auf der Flucht vor Bomben: Einer hat es geschafft, einen offenen Platz unversehrt zu überqueren, ein anderer wurde zerfetzt, das Haus eines Dritten ist völlig zerstört. Jedem hört man mit großem Interesse zu, dann darf der Nächste erzählen, was er da draußen gesehen hat. Ich denke, dass auch der zu diesem Zeitpunkt noch nicht lange zurückliegende Krieg mit ein Grund für diesen Zustand war, alle erinnerten sich noch an das Gefühl des Versteckens, der Notwendigkeit sich zu verbergen, die Erfahrung des Fremdseins in der Evakuierung, das Fehlen eines eigenen Nests. Wir alle scharten uns an einem Ort zusammen, der nicht unser Heim war. Von diesem Ferment der großgeschriebenen ANGST, das uns alle plagte und quälte, wollte ich hier also mit meiner Schilderung eine gewisse Vorstellung vermitteln.

Wie aber drückte sich diese Angst in unserer ästhetischen Tätigkeit aus, wie beeinflusste sie den Charakter deren Ergebnisse? Was bedeutete die Angst in der künstlerischen Praxis? Bedingte sie abgesehen von den rein psychischen Stressfaktoren irgendeinen inhaltlichen Aspekt? Es fällt mir schwer, darüber eindeutige Aussagen zu treffen. Dennoch führte sie selbstverständlich, wie mir scheint, zu zwei Dingen: Zur Artikulation irgendwelcher Phobien (ihr „Heraustrreten“ in die Außenwelt), was bei einigen eine bestimmte Sozialisation des künstlerischen Lebens nach sich zog - ich denke hier vor allem an Rabin, Zelkow und einige andere. Im

Falle der Mutigsten, bei denen die Angst bereits in personifizierter Form (als Bild der Außenwelt) auftrat, führte dies zur Darstellung von schrecklichen Phantomen, dem Antlitz der Angst selbst: die Zeitung „Prawda“, Plakate auf den Straßen und so weiter. Bei denjenigen, die es nicht wagten, der Angst ins Auge zu blicken, und das war die Mehrheit, bewirkte dies die Flucht in andere - irreal - Sphären, eine Beschäftigung mit dem, was man als metaphysisches Bewusstsein bezeichnen kann, ein Abdriften in irgendwelche Bereiche, die weit über unserer Erde liegen, weit über jenem furchtbaren Ort, an dem die Furcht regiert, in ferne Gebiete, Höhen, Abgründe etc. Diese eigenartig durchgeistigte Inspiration war wohl auch die Kehrseite jener Flucht vor der Angst - an einen Ort, wo möglicherweise die Bedrohung weniger groß ist, in nicht reale, imaginierte Räume.

Ich denke, dass auch der Schritt in Richtung des Malerischen, des „Geschmiers“, aller möglichen Techniken, Modulationen, die Hinwendung zur Farbe sowie der Hang zu verschiedenartigsten plastischen und ästhetischen „Revolutionen“ ebenfalls eine Form der Flucht vor der Angst darstellen, einen totalen „Realitätsverlust“ unter dem Vorwand spezieller handwerklich-schöpferischer Aufgabenstellungen.

In den 70er Jahren wagte erstmals eine Gruppe von Künstlern, diesem auf uns alle gerichteten „Gerät“ das Gesicht zuzuwenden, das heißt der Angst selbst, wenn man so sagen kann, ins Auge zu schauen. Das wurde aber erst möglich, nachdem die Bedrohung schwächer geworden war und die vernichtende Wirkung der Angst das Gesicht, das sich ihr zuwandte, schon nicht mehr verbrennen konnte. In den 60er Jahren getraute sich niemand, dieses augen- und mundlose Ungeheuer direkt anzublicken, außer vielleicht Rabin, und deshalb lief jeder auf seine Weise davon, versteckte sich und erzählte darüber, was für Farbharmonien im Geiste Cézannes er sieht, welche religiösen Visionen er malt, oder welches „stille“ künstlerische Zeichnen ihn „überkommt“, wie etwa im Falle Charitonows und Jakowlews. Die Mehrheit aber „machte keine Dummheiten, tat keinem was, reparierte den Primuskocher“, wie es bei Bulgakow heißt, zeichnete also „für sich“. Ein nettes kleines Irrenhaus. Überhaupt liegt diesem Hang zum Wahnsinn, von dem die Atmosphäre unseres Lebens offenbar geprägt ist, eben jene Phobie zu Grunde, jene überspannte, nicht aufhören wollende, unablässige Angst, von der alles durchtränkt ist - aber das ist ein eigenes großes Kapitel.

Ich möchte dieses Thema hier abschließen, obwohl ich darüber endlos sprechen könnte. Aber das wäre bereits ermüdend und unerträglich zu lesen.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	IC/IP	III A. 108

Das dritte der oben genannten Themen betrifft den Unterschied zwischen der offiziellen und der inoffiziellen Kunst. Meine Beschreibung wird dieses Problem wohl eher in einer pseudoakademischen Art behandeln, sozusagen unter Einbeziehung potenzieller „Opponenten“, entgegengesetzter Meinungen sowie auch durchaus akademischer Auffassungen. Jedenfalls wurden in diesen Jahren die genannten Attribute – offiziell und inoffiziell – in Bezug auf die Kunst und Kultur dermaßen oft gebraucht, dass es eine unzulässige Verkürzung in der Darstellung der 60er Jahre bedeuten würde, dieses Thema auszuschließen und sich nicht dazu zu äußern, was unter diesen Begriffen zu verstehen ist.

Die Wörter „offiziell“ und „inoffiziell“ traten in Anwendung auf die Kultur relativ spät auf – erst gegen Ende der 70er Jahre. In den 60er Jahren gab es dagegen nur einen Begriff, nämlich jenen des Untergrunds: Untergrundkunst, Untergrunddichtung, Untergrundjazz und so weiter. Der Untergrundcharakter war eine exakte Definition der in den 60er Jahren herrschenden Atmosphäre. Dazu muss gesagt werden, dass der Terminus „inoffizielle Kultur“ mit jedem Jahr weiteren wesentlichen Veränderungen unterzogen wurde, so dass er heute, gegen Ende der 80er Jahre, bereits ziemlich verwaschen ist. Manche vertreten sogar die Meinung, dass eine solche Kultur gar nicht existiert, dass es sich dabei um eine künstliche Attribuierung handelt, da es in Wirklichkeit nur „gute“ und „schlechte“ Kunst gebe. Wenn man sich das Spektrum an Meinungen zu dieser Frage ansieht, so lassen sich jedenfalls einige potenzielle Richtungen bestimmen.

Eine der verbreitetsten Ansichten besagt, dass die offizielle Kultur jene sei, in die der darin Tätige selbst auf offizielle Weise integriert ist, das heißt beispielsweise, dass er gedruckt wird und dafür auch Geld erhält. Wenn er in der offiziellen Welt wahrgenommen wird und sich innerhalb dieser verwirklichen kann, dann ist er auch ein offizieller Künstler, ein Teil der offiziellen Kultur. Dementsprechend wird der inoffizielle Künstler beziehungsweise Autor nicht wahrgenommen, wird nicht in offiziellen Publikationen gedruckt, nicht in Ausstellungen gezeigt und erhält kein Geld für das, was er produziert. Das ist eine mögliche Definition. Ich würde sie als die formell-bürokratische bezeichnen, sozusagen „nach dem Meldeschein“.

Die zweite Bestimmung ist eine äußerst einfache: Wenn deine Arbeiten „akzeptiert werden könnten“, dann ist deine Kunst als offiziell zu bewerten. Diese Definition ist von etwas irrationalem Charakter, beschreibt aber exakt die existierende Trennung zwischen dem Offiziellen und Inoffiziellen nach der Kategorie: „geht durch“ oder „geht nicht durch“. Es handelt sich dabei um eine gewissermaßen instinktive Ein-

schätzung, wie wir sie aus der Tierwelt kennen – „gehört zu unserer Art“ oder „gehört nicht zu unserer Art“. Auch wenn es nicht einfach zu formulieren ist, fühlen doch innerlich alle, wo hier die Grenze liegt.

Die dritte Begriffsbestimmung geht quasi „bewertend“ vor, axiologisch. Sie wird am ausgeprägtesten von Cholin vertreten: Die offizielle Kunst ist exakt das, was gedruckt werden *kann*, und es ist alles Mist. Das bedeutet selbstverständlich nicht, dass alles, was nicht gedruckt wird, kein Mist wäre, aber bei dem, was gedruckt wird, handelt es sich jedenfalls eindeutig um Mist. Die andere, wahre, wertvolle Kunst ist nur unter dem anzutreffen, was nicht gedruckt werden kann. Eine solche Definition geht selbstverständlich von einer prinzipiellen Verlogenheit, Perversität und Unnatürlichkeit der gesamten offiziellen Kultur aus. Es ist dies eine Definition nach den Kategorien der „Ehrlichkeit“.

Wenn wir schon von Ehrlichkeit sprechen, so gibt es dazu eine weitere Meinung, die davon ausgeht, dass eine strenge Trennung der Kultur in eine offizielle und inoffizielle nicht ganz berechtigt ist, da es auch noch eine dritte Definition gibt, die dazwischen liegt und die einzelne Vertreter sowohl aus dem inoffiziellen als auch dem offiziellen Bereich einschließt, und zwar die so genannte „ehrliche“ Kunst. Diese gehört gewissermaßen weder zur einen noch zur anderen Kultur. Ebenso wie die Vertreter der einen Kultur unehrlich sein können, können es auch jene der anderen sein. Unter Ehrlichkeit wird hier ein bestimmtes inneres Gefühl der Aufrichtigkeit verstanden, der Wahrhaftigkeit, Schönheit, das heißt eine ganze Menge von moralischen, ethischen Assoziationen und Vorstellungen, die gleichsam Kriterien vorgeben, die jenseits der offiziellen und inoffiziellen Welt liegen.

So war beispielsweise der Dichter Sluzki als Vertreter der offiziellen Kultur „prinzipiell“ ehrlich. Einige Werke eines solchen Dichters können gedruckt werden, andere hingegen nicht, er selbst aber ist sozusagen über diesen Gegensatz zwischen den beiden Welten erhaben.

Und noch eine Bestimmung: Die offizielle Kunst ist jene, die auf die Revolution zurückgeht. Das bedeutet, eine neue Epoche hat begonnen, die neue Werte, Kriterien, Perspektiven mit sich brachte, es ist sozusagen ein neuer Planet entstanden. Alles, was mit diesem neuen Planeten zu tun hat, kann als offiziell bezeichnet werden, es geht also um die neue sowjetische Kunst. Das Inoffizielle ist demzufolge das, was die Neuheit dieses neuen Planeten anzweifelt, wobei dies für die Vergangenheit (das Gedankengut der „noch nicht Ausgemerzten“ und so weiter) ebenso gilt wie für die Gegenwart (ich meine die 60er Jahre). In der Vergangenheit waren das all diese Soschtschenkos, Achmatowas, Pasternaks, also Leute, die sich innerlich nicht an die neuen Gegebenheiten anpassen, der neuen Welt

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	IC/IP	III A. 108

nicht „in aller Konsequenz“ vertrauen. Sie hielten weiterhin an der Vorstellung fest, dass die alte Welt nicht über derartig gewaltige Defizite verfügt habe, als dass man sie vollständig zu Grabe tragen müsste. Diese Welt höre auch weiterhin nicht auf zu existieren. Das Neue aber, das in Erscheinung getreten ist, müsse seine „Neuheit“, seine Brauchbarkeit und nicht zuletzt einfach seine Realität erst unter Beweis stellen. Auch die 60er Jahre sind voll von derartigen „revisionistischen“ Tendenzen. Obwohl also die neue Kultur bereits ein halbes Jahrhundert existiert, ist auch die äußere Welt jenseits dieser Kultur ganz real vorhanden, hat ihre Bedeutung nicht verloren und verfügt über ihre eigene Geschichte. Hinsichtlich ihrer Beziehung zur Kultur dieser äußeren Welt ist die neue Kultur – der Sozialistische Realismus – eine ziemlich problematische und vereinzelt erscheinende, und es kann keineswegs von einem „Sieg“ über die gesamte übrige Kultur die Rede sein. Diese Definition, um es zu wiederholen, lässt sich also folgendermaßen formulieren: Die inoffizielle Kultur ist die „äußere“, die „vergangene“, und alles, was bei uns in diese Richtung tendiert. Die offizielle Kultur ist hingegen „unsere“ innere, die neue Kultur. Wir befinden uns sozusagen in einem Waggon: Wir wissen nicht, wo wir uns im Augenblick aufhalten, aber in unserem Abteil herrscht ein absolut neues Leben, und dem, was wir durch das Fenster zu sehen bekommen, schenken wir, gelinde gesagt, keine Beachtung. Wer sich zu weit hinauslehnt, dem wird der Kopf abgerissen.

Eine weitere Begriffsbestimmung sieht in der offiziellen Kultur ein total verlogenes Gebilde. Verlogen in Bezug auf was? In Bezug auf jenes Subjekt, das diese Kultur hervorbringt. Man geht also davon aus, dass alle in dieser Kultur Tätigen nicht in einem zurechnungsfähigen Zustand handeln, sondern sich in einer Art Schlaf befinden, in einem Zustand der Verzauberung, wenn man einmal von jenen absieht, die unverhohlen lügen, um auf schnellstem Wege zu Geld und Erfolg zu gelangen. Die inoffizielle Kultur ist im Gegensatz dazu gewissermaßen notorisch aufrichtig, in ihr ist der Mensch sich selbst ausgeliefert, seiner Welt, seinen Tiefen, er findet die Realität gleichsam in seinem eigenen Inneren, und diese ist in keiner Weise von außen beeinflusst oder diktiert. Er lebt „aus sich heraus“. Die inoffizielle Kultur, das ist die Malerei, Dichtung, Literatur „aus sich heraus“. Die offizielle Kultur beruht dagegen auf einer gewissen Unzurechnungsfähigkeit, man weiß nicht, wo und von wem sie erfunden wurde, sie gleicht der Angst: Sie ist überall, aber niemand hat sie gesehen, eine Art Phantom, könnte man sagen. Auf diese Weise stellt sich der Unterschied folgendermaßen dar: Der inoffizielle Künstler hat Angst, zittert, steht aber mit seinem Inneren in Einklang, während der offizielle Künstler vor nichts Angst hat, dafür aber nicht in sich ruht,

vergleichbar mit einem Gogolschen Helden, der blut- und körperlos irgendwo herumirrt. Daraus erklärt sich die spezielle Anonymität, Gesichtslosigkeit der offiziellen Kunst, sie ist niemandem persönlich zuzurechnen, und niemand hat persönlich Bedarf an ihr. Dafür ist sie allgegenwärtig, wie die Kartoffeln, die man im Winter geliefert hat, und nun liegen sie – vom Frost ungenießbar geworden – herum, und weder Verkäufer noch Käufer werden sie jemals essen. Dennoch sind sie vorhanden, es sind Kartoffeln – dem Namen nach. Die inoffizielle Kunst könnte man im Vergleich dazu als „Kartoffeln aus dem eigenen Garten“ bezeichnen, zum Verzehr bestimmt, angebaut und geerntet für den Menschen.

Des Weiteren existiert die Ansicht, dass es in Russland immer schon zwei Kulturen gegeben habe: eine offizielle und eine inoffizielle. Demnach erscheint es nur so, als handle es sich dabei um ein neues Phänomen, wenn man aber in die russische Vergangenheit blickt, dann sieht man, dass da immer Schriftsteller waren, die nicht veröffentlicht wurden, zum Beispiel Tschadajew, den man weder zur Zeit des Zaren noch unter der Sowjetmacht drucken wollte, oder die Texte Leontjews und so weiter. Das heißt, immer schon, und sei es auch nur in einer geringen Anzahl, existierte eine verbotene Literatur, die bis auf die Kultur der Altgläubigen zurückgeht, auf unorthodoxe politische und religiöse Anschauungen, die einem permanenten Bann unterlagen: Der Staat hält diese Texte von allem Anfang an für verbrecherisch, unmoralisch, staatsfeindlich. Die Tradition der verbotenen und verbrannten Texte und Bilder gedeiht offenbar seit jeher in unserem seltsamen Land und hat in unserer Gegenwart bloß eine besonders ausgeprägte, verschärfte Form angenommen. Aber dieser Index des Verbotenen existierte, wenn man genauer hinsieht und sich nicht nur auf das Heute konzentriert, genauso in der Vergangenheit. Tatsächlich gab und gibt es sowohl im Falle der alten als auch unserer jetzigen Zensur ganze Bücher, in denen ein riesiges Repertoire dessen festgehalten ist, was nicht gesagt, geschrieben, gedruckt, dargestellt, gedacht werden darf. Ähnliche Strukturen der Zensur, wenn auch vielleicht weniger detaillierte, weniger strenge und nicht ganz so absurde wie heute, existierten auch im 19. Jahrhundert.

Was die in der inoffiziellen Kultur tätigen Menschen betrifft, so waren alle, die ich kenne – und das ist ein ziemlich großer Kreis von Dichtern und Künstlern – durchwegs mit einem „inoffiziellen Befinden“ ausgestattet. Bis zum heutigen Tag fühlen sich alle meine Freunde als Vertreter der inoffiziellen Kultur, und keiner von ihnen hat je den Versuch unternommen, diesem Zustand zu entfliehen, sich zu „offizialisieren“, „einzugliedern“ etc. Ich will damit sagen, dass die Selbsteinschätzung als „Inoffizieller“ jede Idee, jede Handlung, jeden Schritt, den man unternimmt,

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	IC/IP	III A. 108

dermaßen prägt, dass man bei diesen Leuten getrost von „hundertprozentigen Inoffiziellen“ sprechen kann. Gewiss hofften einige unter ihnen darauf, dass die inoffizielle Kultur irgendwann einmal zur offiziellen werden könnte. Ich kenne Künstler und Autoren, die davon träumten, dass ihre Kunst anerkannt und ausgestellt wird, dass ihre Gedichte gedruckt werden. Ich betone aber noch einmal, dass sich diese Träume nach wie vor auf eine geheimnisvolle Zukunft beziehen und keiner glaubt, dass das jetzt oder in nächster Zeit möglich wäre. Und dieses Misstrauen hat seinen guten Grund (ebenso wie die Hoffnung auf eine spätere Anerkennung), der in unserem Jahrhundert schon tausendfach unter Beweis gestellt wurde. Allein schon zu meiner Zeit wurde eine bedeutende Anzahl von Personen rehabilitiert und in die offizielle Kultur aufgenommen, die zuvor ihr ganzes Leben als Inoffizielle jeglicher Anerkennung entbehrten. Bislang betraf das noch niemanden von unseren Zeitgenossen, keiner der gegenwärtig Lebenden hat bisher den Status eines Offiziellen erhalten oder wurde kanonisiert. Ehemals inoffizielle Autoren jedoch, verdammte, geschmähte, bespuckte, in den Schmutz gezogene, werden allmählich reingewaschen, erhalten einen offiziellen Status und werden zu Eckpfeilern unserer offiziellen Kultur. Es sind dies allseits bekannte Namen, die da einer nach dem anderen vor unseren Augen wieder geboren werden: Jesenin verwandelte sich vom formalistischen, antisowjetischen Säufer und Flegel in einen edlen Sänger der Heimat; die Oberiuten, vor allem Charms, fanden schrittweise Eingang in das offizielle Leben; Pasternak und Sabolozki nahmen offizielle Züge an; Achmatowa und Mandelstam wurden kanonisiert, nun folgt Zwetajewa ... Das heißt, man hat die Berechtigung erteilt, diese Namen zu nennen, was soviel wie ihre Rehabilitation und die Aufnahme in den lokalen Ehrentempel bedeutet.

Dabei ist sogar die zeitliche Abfolge dieser Rehabilitation vorhersagbar, es sind ungefähr 60 Jahre. Also rund 60 Jahre nachdem ein „inoffizieller“ Künstler oder Autor gestorben, umgekommen oder ermordet worden ist, beginnt sein Name wieder auf der Bühne des sowjetischen offiziellen Kulturlebens aufzutauchen, das bedeutet, man kann sein Werk wieder studieren. Auf diese Weise ist es durchaus möglich, dass in rund 60 Jahren Künstler wie Rabin, Masterkowa, Schemjakin oder andere zu den Klassikern der sowjetischen Malerei zählen werden. Und dann wird man den Nichtsnutzen der zu diesem Zeitpunkt herrschenden Gegenwart sagen: „Nehmt euch doch ein Beispiel an Rabin, obwohl er in Frankreich gelebt hat, war er dennoch ein wahrhaft sowjetischer, russischer Künstler.“ Ich denke also, dass hier alles nach einem Umkehrprinzip funktioniert: Wer heute als Nichtsnutz, Feind, Schurke und Unbegabter gilt, der

erweist sich in der Zukunft als jemand ganz anderer und unter Umständen als das völlige Gegenteil.

Außerdem macht sich hier eine eigenartige Liebe zu den Toten bemerkbar. Der Tote erhält die blühenden, lebendigen Züge eines Neugeborenen, sein Antlitz wird voll und rund und nimmt einen hehren Ausdruck an, während das Gesicht des Lebenden, umgekehrt, totenblass wird und versteinert. Es gibt bei uns keinen Dichter, der sich besserer Gesundheit und derart ewiger Frische erfreuen könnte wie Puschkin, und es gibt nichts Lebloseres, Bösertigeres und Verknöchertes als Solschenizyn.

Es wird, scheint mir, das mit den 60er Jahren passieren, was wir von den 20ern kennen, die den Status einer durchaus repräsentativen Periode zugesprochen bekamen und nun in Schulbüchern als ein wesentlicher Teil der Kunstgeschichte dargestellt werden. Es wird also keine vierzig Jahre dauern ... Beispielsweise das Chlebnikow-Jubiläum, das wir gerade miterleben durften. Auch Chlebnikow verwandelte sich vom wahnsinnigen, absurden Futuristen und Formalisten in einen geheimnisvollen Weisen, einen Neugehalter des russischen Wortes, einen Philologen. Blok wurde ebenfalls vor nicht allzu langer Zeit in den Lehrplan der Schulen aufgenommen. Vermutlich wird man mit der Zeit auch Chlebnikow irgendwie unterbringen, nachdem man aus ihm einen „guten“ Symbolisten in der Art von Brjussow gemacht hat. Genau 60 Jahre sind seit seinem Tod vergangen, und alles verläuft nach der eben beschriebenen Gesetzmäßigkeit.

Natürlich gibt es zudem eine ganze Geschichte der Wechselbeziehungen zwischen den Vertretern der inoffiziellen und der offiziellen Kultur. Sie ließe sich ebenfalls beschreiben, auch wenn das nicht Teil meiner Aufgabe ist. Wie von der völligen Verachtung, vom Hass, von der Vorstellung des „Nichtexistierens“ dieser Menschen der Übergang dahingehend vollzogen wird, dass sie zuerst einmal als eigenartige Störenfriede beziehungsweise als „wunde Punkte“ empfunden werden und darauf die Zeit folgt, zu der man über sie sagt: „Wer weiß, vielleicht ist ja doch etwas dran ...“. Freilich spielen hier auch Kriterien eine bedeutende Rolle, die außerhalb unserer Landesgrenzen gelten. Denn obwohl unsere offizielle Welt voller Überheblichkeit und Selbstgefälligkeit ist, begreift sie nichtsdestoweniger nur zu gut, dass wahre Kriterien und Wertbestimmungen nur aus einer Außenperspektive zu finden sind. Und so ändert sich im Maße des zunehmenden Bekanntheitsgrades verschiedener Schriftsteller und Künstler „dort“ schrittweise und kaum merklich auch das Verhältnis der offiziellen Kultur zu ihnen hier. So wird etwa der Begriff der „60er Jahre“ bereits mit einem gewissen Wohlwollen verwendet. Es zählt geradezu zum guten Ton, sich darüber zu unterhalten, und unlängst habe ich

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	IC/IP	III A. 108

sogar gehört, wie eine durchaus offizielle Dichterin sagte: „Ich bin ein Kind der 60er“. Nach den Gesetzen der Nostalgie zählen dazu auch schon jene Personen, die einander seinerzeit mit Sicherheit nie die Hand gegeben hätten, jetzt aber, mit der entsprechenden historischen Distanz, umarmen sie sich, lächeln sich gegenseitig zu und bilden sozusagen eine kulturelle Einheit.

Wenn man allerdings von diesem akademischen Blickwinkel und der neutralen Schilderung der Eigenschaften der „Einen“ und der „Anderen“ abgehen und einen emotionaleren Ton anschlagen wollte, dann müsste man an dieser Stelle aufschreiben: Nach meiner tiefsten Überzeugung existiert alles, was wirklich wertvoll, interessant, wichtig und schön ist, ausschließlich in der inoffiziellen Kunst. In diesem Punkt stimme ich völlig mit Cholin überein und kann zu meiner größten Genugtuung feststellen, dass ich Zeit meines Lebens keinen einzigen offiziellen Künstler zu meinen Bekannten zählte und auch niemals darum bemüht war. Vielmehr verfiel ich in ihrer Gegenwart immer in eine Art von Panik, kein einziges Werk eines offiziellen Künstlers hat mir je gefallen. Ich will damit sagen, dass ich immer das Gefühl hatte, es handelt sich hier um einen fremden, schrecklichen, Furcht erregenden Menschenschlag, der mit vollkommen anderen Instinkten ausgestattet ist als ich. Alle Erzeugnisse dieser Menschen empfand ich stets als solche von irgendwelchen geheimnisvollen Tieren, die nach für mich nicht nachvollziehbaren Gesetzen leben, vermutlich außerordentlich gefährlichen, so dass man fürchten muss, sie könnten sich jeden Moment auf einen stürzen ... Das heißt, ich nahm die ganze offizielle Welt - und die der offiziellen Künstler im Speziellen - als eine Welt von Raubtieren wahr, die zu den unglaublichsten Handlungen fähig sind.

Die Geschichte der offiziellen Kunst ist mir so gut wie nicht oder zumindest nur ansatzweise bekannt und auch nicht verständlich. Völlig schleierhaft ist für mich die dort herrschende Hierarchie, ich weiß nichts über die Prozesse, die dort vor sich gehen, die Art, wie sich Gruppen herausbilden, und so weiter. Die Geschichte der inoffiziellen Kunst, ihre Evolution etc. kenne ich dagegen mehr oder weniger genau, obwohl das natürlich nur für Moskau gilt, denn von dem, was sich in Leningrad, Odessa und anderen Städten ereignete, habe ich nur wenig Ahnung. Der Kosmos und die Abgründe der offiziellen Kunst sind aber praktisch verschlossen für mich. Daher ist mein Blick auf die offizielle Kunst auch eher ein neurotisch-negativer. Zum Geschichtsschreiber des offiziellen Kunstlebens meiner Zeit taue ich also überhaupt nicht; ehrlich gesagt aber wohl genauso wenig zu einem des inoffiziellen - viel zu verzerrt, voreingenommen und bruchstückhaft wirkt auch dessen Darstellung in

meinen Aufzeichnungen. Ich gehe allerdings davon aus, dass einem offiziellen Kunsthistoriker die Sicht auf das inoffizielle Kunstleben im selben Maße verborgen bleibt. Bestenfalls hat er ein paar Namen gehört, und er wird ebenso emotional und negativ gegenüber den Werken inoffizieller Künstler eingestellt sein, wie es umgekehrt der Fall ist, also mit derselben abgrundtiefen Verachtung, Abscheu, demselben Widerwillen. Er wird sie für genauso untalentierte, verlogene und unnütze halten. Alles ist spiegelverkehrt und überkreuz. Die einzig wirkliche Kultur ist für ihn nur die offizielle, der einzige Wertmaßstab - wer seine Arbeiten ausstellen darf.

Trotzdem kann man sagen, dass im Laufe der ganzen Zeit (ich spreche von den 70er Jahren) eine sehr bedeutende Schicht von so genannten „ehrlchen“ Künstlern in Erscheinung trat. Ich kenne zahlreiche junge Künstler, die - anders als in den 60er Jahren - überhaupt kein Interesse daran bekunden, an Ausstellungen teilzunehmen, Titel zu erlangen, Aufträge zu erhalten beziehungsweise überhaupt in das offizielle Kunstleben Eingang zu finden, sondern es vorziehen, sich absichts, an der Peripherie zu bewegen und sich nur mit ihrer Kunst zu befassen. Aber mit derselben unglaublichen Ignoranz und Interesselosigkeit stehen sie auch der inoffiziellen Kultur gegenüber, sie kennen sie genauso wenig und meiden sie gleichermaßen. Dennoch bin ich bereit, diese Künstlerschicht als „ehrlch“ zu bezeichnen. Da mir aber ihre Arbeiten nicht gefallen (obwohl ich zugeben muss, nur wenig gesehen zu haben) und weil ich darüber hinaus wie ein schon versteinertes Lebewesen ausschließlich der Gattung der inoffiziellen Künstler angehöre, kann ich natürlich auch zu ihnen unmöglich ein objektives Verhältnis haben.

Das folgende Fragment stammt aus den „70er Jahren ...“. Ich habe mich entschieden, es hier stehen zu lassen. Es ist ein bisschen anders geschrieben, der Leser möge mir das verzeihen.

In meinen Anmerkungen über die 60er Jahre wollte ich noch auf eine weitere äußerst interessante Erscheinung hinweisen, eine für diese Zeit sehr charakteristische Figur - und zwar als Persönlichkeit, nicht als Dichter, Künstler oder Musiker -, auf einen Menschen, der sozusagen aus einer völlig anderen Welt kam, einen anderen Beruf ausübte und einen anderen Lebensweg hinter sich hatte, der sich aber in erstaunlicher Weise in die 60er Jahre einfügte und der ein anschauliches Beispiel für jene Atmosphäre, jene Luft, jenes Klima dieser Zeit darstellt, die ich hier zu beschreiben versuche. Ich meine den wunderbaren - vor allem für mich - auf immer unvergesslichen David Grigorjewitsch Kogan, der in den 60er Jahren in Moskau eine Vielzahl von Ateliers errichtete. Er war in jenen Jahren ziemlich bekannt als jemand, der auf inoffiziellem Weg mehr als

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	IC / IP	III A. 108

120 Ateliers gebaut und damit einer eben solchen Anzahl von Künstlern die Verwirklichung ihres Traumes ermöglicht hatte. Ich bin sicher, dass es in Moskau zu dieser Zeit keinen einzigen inoffiziellen Künstler gab, der Kogan nicht persönlich gekannt oder zumindest von ihm gehört hätte. Deshalb will ich an dieser Stelle ein paar Worte über ihn einfließen lassen.

Das Leben dieses Menschen, seine Tätigkeit, ich möchte fast sagen, seine Mission, überschneidet sich vollkommen mit jenem der inoffiziellen Kultur, allerdings nicht im Bereich der Kunst, sondern einfach in Bezug auf das inoffizielle „Alltagsleben“, wenn man so will, auch in geschäftlicher Hinsicht. Aus offizieller Perspektive handelte es sich bei diesem Mann um einen Verbrecher, einen „Schwarzbauer“ oder, wie man heute sagen würde, einen Gauner. Tatsächlich fühlte sich David Grigorjewitsch mit seinen etwas mehr als 70 Jahren genauso unglaublich verschreckt, bedroht, verfolgt wie jeder inoffizielle Künstler. Er versteckte sich ständig, war gewissermaßen auf der Flucht und wirkte vollkommen gehetzt. In seinem Gesicht stand der ewige Schrecken geschrieben, kurz, er war mit den Nerven total am Ende, weil er sich innerhalb unserer Wirklichkeit auf qualvolle Weise als jemand wahrnahm, der die gesetzlichen Normen seiner Umgebung permanent übertrat. Alles, was er tat, diente aber nur dazu, anderen Gutes zu tun und sie glücklich zu machen. Er war absolut kein eigennütziger Mensch, der sich am Leid anderer bereicherte hätte. Auch wenn böse Zungen behaupten, dass das Geld von Künstlern in seinen Händen gelandet wäre, aber ich weiß mit sicherer Überzeugung, dass das nichts weiter als dummes Gerede ist. Er lebte für das Glück der anderen und vollbrachte dabei buchstäblich Heroisches. Denn in diesen Jahren in Moskau als Einzelner ohne jegliche Unterstützung von Seiten irgendeiner Organisation Ateliers zu bauen, das war schon eine ganz besondere Aufgabe, die er da erfüllte, eine Mission, die ihm sozusagen von höherer Instanz aufgetragen wurde.

Ich selbst lernte David Grigorjewitsch auf folgende Weise kennen: Sooster und ich mieteten in der Nähe der Taganka einen Keller nach dem anderen und wechselten auf diese Weise viermal das Atelier. Einmal wurde das Haus abgerissen, das nächste Mal gab es eine Überschwemmung, und wieder flehten wir die gutherzige Leiterin der Hausverwaltung an, uns irgendeinen Platz zu suchen, worauf sie uns einen weiteren Keller zur Verfügung stellte, der noch schlechter war als der vorhergehende. Der letzte Keller in der Malye-Kamenschtschiki-Straße war ein wahrer Albtraum. Aber ich arbeitete dort wenigstens nur und schlief zu Hause, Ülo hingegen wohnte dort und fing trotz seiner eisernen Gesundheit bereits an zu husten. Es war ein furchtbar feuchtes Loch, unter dem

Fußboden stand ständig Wasser, und wenn man einen Stuhl eine Weile nicht von der Stelle rückte, so konnte an seinem Bein im Lauf eines Tages ein riesiger widerlicher Pilz wachsen. Es war Ende 67 oder 68, ein wunderbarer Frühherbst. Ich erinnere mich daran, dass ich eines Tages in einer irgendwie beschwingten und – ich sehe es genau vor mir – ganz eigenartigen, schlafwandlerischen Stimmung vom Tisch aufstand. Es war neun Uhr morgens. Von der Taganka spazierte ich die Boulevards entlang, erreichte die Kirowskie Worota und näherte mich dem Gebäude der ehemaligen Aktiengesellschaft „Rossija“. Dort bog ich in einen Hof ein, betrat die Einfahrt und stieg eine schmutzige Hinterstiege hinauf bis in den letzten Stock, wo ich stehen blieb. Die Sonne flutete durch die Fenster auf die staubige und von Gerümpel übersäte Treppe. Das Stiegenhaus endete ohne Türen, ich stand einfach so da. Plötzlich hörte ich, wie unten die Haustür zuschlug und wie jemand langsam die Treppe hochkam. Ich schaute hinunter und sah einen alten Mann, der mit freundlichem Blick direkt auf mich zustrebte. Zwischen uns entspann sich folgender Dialog: „Sie wollen hier ein Atelier bauen?“ – „Ja.“ – „Wann können wir anfangen?“ – „Wenn möglich, noch heute.“ – „Besorgen Sie die nötige Genehmigung. Ich werde um halb Eins hier auf Sie warten.“ Wir lächelten uns nur kurz zu. In meinem Herzen fühlte ich einen Anflug von Glück. Mit waghalsiger Entschlossenheit machte ich mich auf den Weg in die zuständige Abteilung der Stiftung für Kunstangelegenheiten. Dort brachte ich in Erfahrung, wer für die Erteilung einer Genehmigung zum Ausbau eines Dachbodens zuständig sei, niemand fragte mich weiter nach irgendetwas, man befahl mir lediglich, einen Antrag auszufüllen, und innerhalb von vier Minuten hatte ich auf diesem Formular alle erforderlichen Unterschriften. Zu meiner Überraschung waren alle zeichnungsberechtigten Personen anwesend, und völlig unverständlicherweise, wie durch eine Fügung des Schicksals, stellten sie mir keinerlei Fragen. Um halb Eins war ich beim „Rossija“-Gebäude, wo Kogan bereits stand und auf mich wartete. Ich gab ihm den Zettel, und er steckte ihn ein, ohne überhaupt einen Blick darauf zu werfen. Zwei Stunden später wurden die ersten Bretter angeliefert und im Hof abgeladen. „Wo wollen Sie bauen?“ – fragte Kogan. Ich stieg hinauf zu jenem Dachboden, in dem ich jetzt sitze und diese Zeilen schreibe, und sagte: „Hier, in dieser Ecke.“ Er antwortete: „Morgen kommen zwei Bautrupps, der eine baut für 1500 Rubel, der andere für 2800, entscheiden Sie selbst, was Sie sich leisten können.“ Ich wählte den zweiten und traf damit, wie sich herausstellte, die richtige Entscheidung.

In unseren Keller zurückgekehrt, erzählte ich Ülo von dieser Begegnung und versprach ihm, mit Kogan auch über ihn zu reden. Er bat mich,

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	IC / IP	III A. 108

das nicht zu tun, da er zu diesem Zeitpunkt genau drei Rubel und zwanzig Kopeken in der Tasche hatte. Ich wandte mich aber trotzdem mit dieser Bitte an Kogan, und er baute gleich zwei Ateliers nebeneinander. Sooster borgte Geld und richtete sich ebenfalls ein Atelier ein. Meines war nach drei Monaten fertig, seines nach vier. Die ganze Geschichte war einfach fantastisch.

Natürlich hatte ich keine Ahnung davon, dass alle diese Ateliers ohne Wissen der Behörden errichtet wurden und dass gleich nebenan der Vorsitzende des Bezirksfonds für Kunstangelegenheiten sein Atelier bauen ließ, ebenso die Tkatschow-Brüder und andere. Kogan erhielt heimlich alle Genehmigungen, die notwendig waren. Und, um es nochmals zu betonen, er tat das absolut uneigennützig. Er vertraute den Menschen vollkommen auf Grund einer Art inneren Eingebung. Als ich beispielsweise einen Teil des Geldes nicht rechtzeitig aufbringen konnte, streckte er es vor, und ich gab es ihm später zurück. Ein anderes Mal bewahrte er für mich Geld auf und schleppte es in einem Einkaufsnetz mit sich herum. Ich mochte ihn wirklich sehr gern, bat ihn, allen meinen Freunden zu helfen, und so baute er der Reihe nach Ateliers für Jankilewski und Popow, für Piwowarow, Leo Bljach, Bulatow und Wassiljew, Leo Lamm, Warschamow und viele andere. Ich weiß auch, dass ihm Leute mit viel Geld nachliefen und anflehten, für sie zu arbeiten, aber er war nicht dazu bereit. Das Wichtigste für ihn war das Vertrauen und die Sympathie gegenüber einem Menschen. Er war ein echter Undergroundkünstler. Seine Lebensgeschichte ist äußerst schwierig und voller Mühen, er war in der Verbannung, arbeitet in Sibirien am Bau, insgesamt ein furchtbares, höllisches Leben, und gerade deshalb versuchte er, solchen Unglücksvögeln, solchen an den Rand gedrängten Menschen zu helfen. Vor meinen Augen lehnte er die Angebote von offiziellen Künstlern ab, von hoch gestellten Persönlichkeiten, die ihm Geld und Protektion versprochen. Er aber ging ihnen prinzipiell aus dem Weg. Über die gesamte Breite unseres Hauses baute er zehn oder zwölf Ateliers.

Er war auf seine Art ein Genie und kannte sich bestens im Chaos des sowjetischen Bauwesens aus. Er deklarierte seine Bauvorhaben als „Instandsetzung inkl. Neuausstattung“, vereinbarte die Anlieferung der Bretter genau für den Zeitpunkt, zu dem auch die Arbeiter erschienen, und bestimmte die Menge exakt so, dass diese auch in der Lage waren, sie hinauf zu bringen, ansonsten wäre alles über Nacht gestohlen worden etc. Das heißt, er schaffte es, alles auf einen Nenner zu bringen: Die Lieferung von Brettern und Nägeln, den richtigen Umgang mit den betrunkenen Arbeitern, die versuchten, ihn übers Ohr zu hauen. Wie einst dem großen Bach gelang es ihm sozusagen, das alles in einem einzigen „Kon-

trapunkt“ zu vereinen. Das war eine zugleich komische, aber auch schreckliche Situation, in der er sich wunderbar zu orientieren wusste. Nichts daran glich dem, was man sich unter einer klassischen „Baustelle“ vorstellt, und niemand außer ihm konnte sich in diesem kompletten Wahnsinn zurechtfinden. Es ist wirklich erstaunlich, dass aus diesem Chaos von verrückten Künstlern, besoffenen Arbeitern, Schwarzgeld, gestohlenen Baumaterialien und einem allgemeinen Durcheinander so schöne Ateliers entstehen konnten.

Ähnlich wie ihn gab es auch noch andere Menschen, die sich freiwillig um das Wohl dieser wahnsinnigen, ewig hungrigen, unrasierten und herumstreunenden Undergroundkünstler sorgten. Eines dieser Häuser – die Familie Stern – habe ich bereits erwähnt. Aber es gab noch viele andere. Was ist aus ihnen geworden? Warum sind sie spurlos verschwunden? Die Leute ziehen in eine neue Wohnung, verlassen das Land, und der Geist ihres ehemaligen Zuhauses geht auf immer verloren.

Wie wunderbar war es doch zum Beispiel im Haus von Genrich Saggir in der Wtoraja-Meschtschanskaja-Straße! Wer kam da nicht alles zusammen! Es war ein lebendiges, warmes Nest, in dem man sich daheim fühlen konnte, wo alle unserer Bilder hingen, wo getrunken und geredet wurde. Der Geist der 60er Jahre, der Geist ausgelassener Opulenz wehte in diesem Haus. Aber dann zog Genrich zuerst in die Nowoslobodskaja-Straße, später auf den Lenin-Prospekt, und alles löste sich in Luft auf.

Ich kann mich schon nicht mehr an all die Häuser und die Stimmung, die in ihnen herrschte, erinnern, Orte, an die man, wie es hieß, „auf Exkursion“ kommen konnte. Wir alle haben uns inzwischen selbst stark verändert, dieser Zug ist bereits abgefahren ...

Einer dieser Orte fällt mir allerdings noch ein, wo alles beim Alten geblieben ist. Es ist das Haus von Lida Sooster. Absolut nichts ist dort anders geworden, der ganze Duft der Freiheit, Offenheit, Wärme existiert nach wie vor. Jederzeit kann man die Tür öffnen und diesen Geist wahrnehmen, so wie er damals war und wie ich ihn in Erinnerung behalten habe.

Mein Monolog scheint sich nun seinem Ende zu nähern. Wenn ein Hubschrauber von der Erde abhebt, verlieren sich die Konturen der Gegenstände, Bäume, Häuser, Straßen, Autos, dafür aber eröffnet sich aus der zunehmenden Entfernung ein gewisser Überblick. Von dieser Metapher ausgehend möchte ich mich abschließend noch zwei, nach meiner heuti-

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	IC / IP	III A. 108

gen Auffassung äußerst bedeutsamen Schlussfolgerungen in Bezug auf die 60er Jahre zuwenden, zwei Bildern, wenn man so will, Konzeptionen, auf die sich meine Vorstellungen über diese Zeit im Wesentlichen zusammenfassen lassen.

Die erste Schlussfolgerung hat damit zu tun, wie ich die Ergebnisse der Arbeit aller Künstler dieser Zeit sehe, also die Erzeugnisse jenes riesigen Konglomerates verschiedenster schöpferischer Persönlichkeiten, und was sich über diese Persönlichkeiten insgesamt sagen lässt (auch wenn mir das vielleicht nicht wirklich zusteht). Ich stelle mir also diesen ganzen Umfang an Ergebnissen als ein unüberschaubares Feld vor, eine Art riesige Müllhalde – unerschöpflich, vielschichtig, aber eben ein Haufen Müll. Das Bild des Müllhaufens als visuelles Resultat jeglicher Produktion geht mir nicht aus dem Sinn. Ich denke hier nicht an etwas Bestimmtes, Individuelles, an etwas, das sich von anderen Erzeugnissen unterscheidet, sondern an ein einziges, allgemeines Produkt, das selbstverständlich über verschiedene Schattierungen verfügt, aber dessen Ganzheit und Zusammengehörigkeit für mich außer Zweifel steht.

Woher kommt dieses Bild, diese seltsame und in gewisser Hinsicht natürlich abschätzige und entwertende Vorstellung? Es gibt dafür mehrere Gründe.

Gestern war ich in einer Gruppenausstellung von jungen Künstlern, die bereits der Generation der 80er Jahre angehören und von denen ich den Eindruck habe, dass sie einen äußerst wichtigen und sehr lebendigen Strom oder, wenn man so will, künstlerischen Impuls darstellen, der jetzt existiert. Sie bewegen sich auf derselben Schiene wie wir, und ich nahm in ihnen einen mir verwandten Geist wahr. Das betrifft sowohl ihr Verhalten als auch die Atmosphäre, die in diesen verfallenen Räumen eines aufgelassenen Kindergartens herrscht. Ich erkannte in ihnen ganz einfach die Nachfolger (wie man es in solchen Fällen etwas pathetisch nennt) der Künstler aus den 60er und 70er Jahren. Der erste gewaltige Eindruck, den diese Ausstellung bei mir hervorrief: Ich sah eine gigantische Müllhalde vor mir, ein Eindruck, der von den Räumlichkeiten, in denen diese Arbeiten ausgestellt waren, zusätzlich verstärkt wurde. Sowohl die Anordnung der Exponate als auch die Werke selbst haben etwas Abfallartiges an sich, das heißt, alles wirkte insgesamt wie ein riesiger Müllhaufen. Aber was für ein Haufen war das? Es war nicht ein Haufen von irgendwelchen abgestorbenen, vertrockneten Dingen. Dieser Haufen glühte gleichsam, war voller Vitalität und Energie. Es war gewissermaßen das Leben selbst, und dieses Leben war die Fortsetzung jenes bewegten, vor Kraft und Feuer zuckenden Abfallhaufens der 60er Jahre, und so hatte ich das Gefühl, dass es, obwohl in einer unbekanntem Zukunft, auch nach

den 80er Jahren weitergehen wird. Es werden zwar neue Leute auftauchen, jedoch in derselben Tradition.

Diese Welt also, die ich bereits mit einem Blick „nach hinten“ wahrnahm, stellte sich mir als eine gigantische Müllhalde dar. Ich habe mir einige richtige Müllhalden angesehen (in der Nähe von Moskau und in Kiew), es waren das bis zum Horizont reichende dampfende Berge von verschiedenartigsten Dingen – Mist und Gerümpel, die Abfälle einer Großstadt, aber wenn du durch die „Schluchten“ zwischen diesen Bergen gehst, siehst du, dass dieser Dreck sozusagen als Ganzes atmet. Es ist der mächtige Atem seines früheren Lebens, und alles ist erfüllt von einem zuckenden Flackern, das dem Leuchten von Sternen gleicht – Sternen, allerdings, im kulturellen Sinn: Hier siehst du irgendwelche Bücher, dort ein Meer von Zeitschriften, in denen alle möglichen Fotografien, Texte, Gedanken verborgen sind, dann wieder Dinge, die von irgendwelchen Menschen verwendet wurden. Das heißt, hinter all diesen Kisten, Gefäßen, Säcken, verschiedensten Arten von Verpackungen, die irgendwann einmal von jemandem gebraucht wurden, steht eine immense Vergangenheit. Vieles davon hat seine Form nicht verloren, hat sich nicht in etwas Lebloses verwandelt, nachdem man es weggeworfen hat, es schreit geradezu, berichtet uns von „jenem“ Leben, bewahrt dieses in sich. Genau dieses Gefühl der Einheit all „jenes“ Lebens, das diese Gegenstände noch nicht verloren haben, zugleich aber die Getrenntheit der einzelnen Bestandteile dieses Lebens, ihre ehemalige „Lebendigkeit“, – daraus speist sich dieses Bild ... schwer zu sagen, was für ein Bild konkret mir hier vor-schwebt ... Nun, vielleicht von einem Lager, in dem alle zum Sterben verurteilt sind, dennoch aber versucht man zu leben. Vielleicht ist es das Bild von irgendwelchen Zivilisationen, die sich unter der Last gesellschaftlicher Spannungen und Umbrüche ihrem Niedergang nähern, während in ihnen aber noch verschiedene Ereignisse stattfinden. Auf diesen Müllhalden überkommt einen eine Ahnung vom gigantischen, kosmischen Charakter des realen Seins; keineswegs das Gefühl von Verlassenheit oder der Vergänglichkeit des Lebens, sondern, im Gegenteil, der Wiederkehr und des Kreislaufes. Denn solange es ein Gedächtnis gibt, solange wird alles lebendig sein, was an diesem Leben teilhat. Das Gedächtnis „erinnert“ sich an alles Vergangene, alles Weggeworfene in seinem nicht weggeworfenen, ursprünglichen Zustand: Möglicherweise hat man diese Gegenstände gerade erst aus dem Kaufhaus gebracht, vielleicht handelt es sich um Geschenke, oder jemand hat sie selbst gebastelt. Alles, was hier – warum auch immer – gelandet ist, hat also irgendein Mensch zuvor gekannt, besessen, in seinen Händen gehalten, ins Herz geschlossen, etwas damit angestellt, bestimmte Vorstellungen damit verknüpft

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	IC / IP	III A. 108

und so weiter. All das war Teil einer individuellen menschlichen Geschichte, die uns nun aus dieser unendlichen Vielzahl von Dingen entgegenschlägt und diese mit ihrem Atem durchdringt.

Die Müllhalde als solche besteht aus genau diesen von Menschenhand geschaffenen Dingen, es gibt dort keine Naturprodukte, und deshalb wohnt man gleichsam diesem Lärm der Menge bei, in der jeder lautstark seine Anwesenheit bekundet, wie in einem Stadion oder im Vorführungssaal eines Kinos. Vielleicht auch wie in einem Todeslager, wo dieses Gefühl der zusammengepferchten Menge herrscht mit all den einzelnen Schicksalen, die da plötzlich in einen eigenartigen gemeinsamen Zustand gestoßen wurden. Dieses Bild eines zusammengedrängten, unendlich nervösen, energiegeladenen, im Entstehen begriffenen Zustandes, der zugleich auf seltsame Weise dazu verdammt ist, „weggeworfen“ zu sein (die Frage ist – von wem?), in diese Vorstellung möchte ich nur zu gerne alles pressen, was die 60er Jahre hervorgebracht haben.

Ich halte das, was damals gemacht wurde, weder für ungewöhnlich wertvoll noch sonderlich bedeutsam; es gibt keinen Gegenstand, den man fassen müsste wie einen geschliffenen Diamanten oder in einem Museum aufbewahren wie einen seltenen Teppich. Eher waren das irgendwelche Halbfabrikate oder Nebenprodukte, die sich einerseits aus den Anstrengungen des Lebens und den damit verbundenen Hoffnungen ergaben, die aber andererseits etwas Armseliges, Schwaches an sich hatten, eben etwas „Halbes“ ... Es gibt da ein bekanntes Märchen von einem Mann, der ein Hufeisen schmieden wollte, aber es wollte ihm nicht gelingen, und so versuchte er es mit einem Nagel – auch das schlug fehl. Schließlich sollte es wenigstens eine Nadel werden, und selbst das ging schief. Genau diesen Zustand des „Flimmerns“, diese Differenz zwischen einer nicht näher bestimmbar Idee und jener Sache, die diesem Vorhaben entspricht, versuche ich hier zu beschreiben.

Es gibt eine Menge von Gründen, sich in diesem Zustand zu befinden. Unlängst sprachen wir darüber, ob es sich bei unseren Erzeugnissen nicht geradezu um religiöse Objekte handelt. Mag sein, dass man sie auch von einem so erhabenen Standpunkt aus betrachten kann, vielleicht strahlen sie tatsächlich irgendwelche höheren Impulse aus, und möglicherweise hatte der Künstler guten Grund, in einen derartigen Zustand zu verfallen, da es ihm vergönnt war, diese höheren Welten zu schauen und beinahe so etwas wie der „Diener“ einer Art übergeordneten Instanz zu sein. Einer meiner Gesprächspartner merkte dazu an, dass in anderen Gegenden zwischen dem künstlerischen Produkt und der höheren Instanz ein Zwischenraum existiert, nämlich jener, den man gemeinhin „Kultur“ nennt – eine Schicht zwischen dem Bereich des Höheren und den alltäglichen

Handlungen und Erzeugnissen der Menschen. Der Künstler weiß dort nur zu gut, dass er, wenn er sich in den Bereich dieser kulturellen Zwischenschicht begibt, zugleich auch mit den höheren Welten und deren Problematik in Kontakt tritt, und zwar nicht nur mit mystischen und religiösen, sondern mit allen Fragen des Gesellschaftlichen, speziell des Moralischen und so weiter. Hier zu Lande aber, wo ein solches Wort wie „Kultur“, an das man appellieren könnte, erst gar nicht existiert, kommt es zu derartigen Wahnideen wie etwa der Vorstellung, dass man, nur weil man etwas Ungegenständliches kritzelt, gleich im Dienste höherer Kräfte steht. Das heißt, bei uns fehlt dieses Bindeglied, diese Zwischeninstanz, und deshalb kann sich jeder einbilden, dass er mit allen Phänomenen unmittelbar in Kontakt tritt. In Wahrheit kommt er mit nichts in Berührung, es handelt sich dabei lediglich um eine Hoffnung, einen Wunsch, eine Wahnvorstellung. Kann sein, dass als Ergebnis dieser Anstrengungen tatsächlich etwas Originelles, Eigenartiges entsteht, aber nichtsdestoweniger gehört dieses Produkt, meiner Ansicht nach, auf ... – nun, ich werde mich hüten zu sagen wohin. Warum? Weil es sich um ein Halb-Produkt handelt, in dem viele Wünsche und Hoffnungen liegen, aber sehr wenig von dem, was man als kulturelle Errungenschaft bezeichnen könnte. Deswegen scheint mir das Bild von der riesigen Müllhalde hier so angebracht.

Diese Ergebnisse, Erzeugnisse, Dinge, von denen keiner weiß, wie sie einzuordnen sind, wie man sie gebrauchen soll, wer nach ihrer Fertigstellung dafür noch Verwendung hätte, sind wie Kritzeleien, die entstehen, während man telefoniert: Man kann darin viel Interessantes entdecken, es gibt Momente der Abstraktion, Frauenköpfe und allerlei andere wunderbare Kombinationen, ebenso Träume, Hoffnungen, mathematische und okkulte Symbole etc. Wenn dann aber die Hausfrau die Wohnung aufräumt, wirft sie das alles weg.

Sehe ich mir die Erzeugnisse dieser Jahre an, so taucht sofort dieses Bild von Staub, Schmutz und überhaupt sinnlosem Kram auf. Der stärkste Eindruck, den unser Leben hervorruft, ist das Gefühl einer unglaublichen Verschmutzung, Unreinheit. Ich meine hier keine moralische Unreinheit, sondern eine physische, das heißt das ganz konkrete Gefühl der Unordentlichkeit. Es erinnert an einen Menschen, der, nachdem er sich ein wenig frisch gemacht hat, eine Krawatte umbindet und denkt, alle würden ohnehin auf sein gewaschenes Gesicht und seine Krawatte schauen, in Wirklichkeit aber sticht einem gewöhnlich vor allem das Übrige ins Auge. Genauso ist auch in einem Zimmer gerade die nicht gekehrte Ecke viel deutlicher sichtbar als die aufgewischte Mitte des Raumes; ein nicht abgestaubter Gegenstand fällt mehr auf, als jene Stellen, die vom Putz-

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	IC / IP	III A. 108

tuch erfasst wurden. Ich erinnere mich, als ich in der Tschechoslowakei war, verblüffte mich geradezu schmerzhaft, dass die Zimmerecken alle dieselbe ideale Sauberkeit aufwiesen wie das Zentrum, wohin man für gewöhnlich blickt. Bei uns hingegen gibt es einen immensen Unterschied zwischen dem, wohin es sich gehört „den Blick zu richten“, und dem, wohin nicht. Dazu kommt, dass wir geradezu darauf gedrillt sind, den Blick nicht dorthin zu „richten“, wohin es nicht erlaubt ist. Andererseits ist es für den normalen Blick völlig natürlich, gerade dorthin zu schauen, wohin es der Gastgeber nicht erwartet. Der Gast sieht nur zu gut, wo er sich befindet, wie sehr sich der Hausherr auch bemühen mag, ihn davon abzulenken.

So gleichen also alle Bilder der 60er Jahre gewissermaßen jenen Damen bei Gogol, die sich während der Vorbereitung auf einen Ballbesuch der Hoffnung hingeben, dass die anderen Gäste ihre Augenbrauen und ihr Kinn zwar bemerken, den Hals, die Nase und andere unvorteilhafte Details aber übersehen werden. Wenn ich ein Bild betrachte, dann sehe ich deutlich, was mein Kollege „damit sagen wollte“, aber das ganze riesige „Übrige“ hat er dabei nicht bedacht, er weiß sozusagen nicht, was er damit machen soll, und hofft, dass auch ich nicht darauf achten werde. Dennoch aber existiert „es“ auf dem Bild, auch wenn der Künstler es „nicht zeigt“. Und so übt gerade dieses „Etwas“ einen starken Druck und Einfluss auf den Betrachter aus. Der Künstler sieht dieses „Übrige“ nicht, aber dennoch überzieht es gleichsam das ganze Bild und hinterlässt eben diesen Eindruck von Staub, Müll, Unsinn, jener grauen Fahlheit, die ein unüberwindbares Element aller dieser Bilder darstellt. Gerade darin besteht jene schicksalhafte Tragik, von der alle diese Bilder langsam und systematisch auf die Müllhalde gezerrt werden. Natürlich spreche ich hier im metaphorischen Sinn und meine damit nicht, dass man diese Werke hinaus zum Müllschlucker schaffen sollte.

Das Bild der Müllhalde würde ich auf unser gesamtes Leben beziehen. Mir scheint, dass die Grundidee der Künstler in den 60er Jahren darin bestand, Bilder zu schaffen, die unserer Realität entgegengesetzt sein sollten. Dazu muss gesagt werden, dass derartige Konzeptionen bei uns überhaupt eine Tradition darstellen. Jeder, der in unserer Welt lebt, empfindet diese als bedrückend, falsch, schrecklich, gefährlich etc. und versucht, etwas zu unternehmen, was gegen diese Gefahr gerichtet ist. Darum geht es konkret auch den Künstlern, aber wenn wir genau hinschauen, dann erkennen wir, dass sich ihre Bilder gerade mit der realen Umgebung überschneiden, also nicht so sehr aus ihr herausfallen, als vielmehr einen Teil und einen speziellen Ausdruck dieser unermesslichen zähen und klebrigen Alltagsmasse ausmachen, die den Künstler umgibt.

Es gibt vor ihr, jedenfalls nach meiner pessimistischen Einschätzung, kein Entrinnen, und so kehren diese Bilder, sozusagen im Retourgang, in die mausgraue, staubige Wirklichkeit zurück.

Warum ist diese Wirklichkeit so grau, staubig und allumfassend, warum ist sie eine unüberwindbare Hürde für jegliche künstlerische Bemühung und Hoffnung? Das liegt vor allem daran, dass die 60er Jahre für unser ganzes riesiges Land eine Zeit der Rückkehr zu einem anfänglichen Zustand der Ungeteiltheit waren, zu einem Zustand des öden, armseligen, leidvollen Daseins.

Ich sagte bereits, dass ich das Jahr 1917 als einen Impuls empfinde, einen Anfang, als den gigantischen Versuch, sich selbst an den Haaren aus dem Sumpf zu ziehen, als einen gigantischen Sprung aus dem endlosen Stillstand, der beinahe reglosen Trägheit des buchstäblich unbeweglichen Seins in Richtung einer irgendwie anders gearteten Perspektive, als den Versuch, einen anderen Weg einzuschlagen, sich in eine andere Ferne aufzumachen. Diese unreflektierte Hoffnung auf das Eintreten eines Umbruchs, der uns aus der aussichtslosen realen Wirklichkeit herausreißen, völlig neue und ungeahnte Möglichkeiten eröffnen und vielleicht überhaupt eine ganz neue Realität beschern sollte – darin bestand das Pathos, die verzweifelte Hoffnung der 20er Jahre, vielleicht auch der 30er, dann kam der Krieg. Für die 60er Jahre hingegen ist eine andere Besonderheit charakteristisch, nämlich die tiefschwarze, pessimistische Überzeugung, wieder zu den eigenen Wurzeln zurückzukehren, in jenes Haus, oder besser gesagt jene Hütte, aus der man sich mit so unglaublicher Hoffnung, frohgemut und, wie es damals schien, erfolgreich auf den Weg gemacht hatte. So machen sich die Helden in Gajdars Erzählung „Die blaue Tasse“ auf die Reise in die „Ferne“ und kehren dann unerwartet dorthin zurück, von wo sie aufgebrochen waren. Genauso die 60er Jahre – hier geht es nicht nur um eine Rückkehr, sondern man wanderte gleichsam so vor sich hin durch Wald und Flur, immer neue Landschaften taten sich vor einem auf, und plötzlich, ehe man sich versah, stand man wieder vor der Tür, von der man losgegangen war. Dieses Gefühl, wieder auf dieselbe alte Hütte zu treffen, die man vor langer Zeit mit ganz anderen Vorstellungen verlassen hat, prägt die psychische Atmosphäre der 60er Jahre. Es ist wie ein Pendel, das einmal ausgeholt hat, dann aber wieder in jene Position zurückgefallen ist, die es entgegen seiner Bestimmung verlassen hat. Diese Rückkehr zu den eigenen Ursprüngen vermittelt genau jenes Bild der abgrundtiefen Resignation, des Pessimismus und der Verzweiflung, von denen die ganzen 60er Jahre durchtränkt sind.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	IC / IP	III A. 108

Vielleicht projiziere ich dies aber auch nur auf die Vergangenheit und schildere in Wahrheit die gegenwärtige Situation, denn die sieht exakt so aus, wie ich es hier beschrieben habe. Jedenfalls befanden wir uns auch in den 60er Jahren in haargenau demselben Zustand, als wir aus dem Wald heraustraten und auf einmal wieder vor der alten Tür standen. Man hatte das Gefühl, am Ende einer langen Reise in einem unbekanntem, von uns bloß erfundenen Land angelangt zu sein, das Gefühl der Erschöpfung, des Ärgers und Verdrusses über all diese Unternehmungen, die abgenützten Stiefel, Entbehrungen, Bestrafungen und so weiter, darüber, dass alles umsonst war. Und alle Beteuerungen, dass wir das Schloss erreicht hätten, erwiesen sich als nutzlos, weil jeder dieselbe bekannte Tür und dieselben alten Stiefel davor sehen konnte. Dieses Gefühl des Pessimismus ist von großer Bedeutung, auf ihm beruht das Bild der Rückkehr. Die Rückkehr zum alten, sattsam bekannten, unüberwindbaren Müllhaufen.

Es gibt noch ein weiteres Bild, nämlich das von einem ungelüfteten Raum, der Regungslosigkeit; nichts bewegt sich irgendwo hin, alles bleibt auf seinem Platz. Der Mensch ringt nach Luft zwischen all diesem Müll, den hinaus zu tragen, auszukehren, es keine Möglichkeit gibt. Die Grenze zwischen dem Raum von Müll und Nicht-Müll löst sich auf. Alles ist übersät mit Mist – unsere Häuser, Straßen, Städte, und man kann buchstäblich nichts wegräumen, nichts hinaus schaffen, alles bleibt hier bei uns. Wenn man diese Vorstellung auf die Spitze treibt, so ergibt sich das Bild eines Planeten, der nur aus Müll besteht. Die Tatsache, dass sich dieser Müll von einer Stelle zur anderen bewegt, lässt ihn noch nicht verschwinden. Als ob in meinem Häuserblock ein Mann mit einem Abfall-eimer die Treppe hinuntergeht und dabei die Hälfte des Mülls unterwegs ausstreut. Überhaupt ist ihm nicht ganz klar, wozu er das tut, und schließlich lässt er den Eimer irgendwo stehen, weil er die Nase voll davon hat. Diese Verschmelzung der beiden Räume – desjenigen, aus dem man den Müll wegschaffen, mit demjenigen, wohin man ihn bringen soll –, ist die erreichte sprichwörtliche „Einheit der Gegensätze“, die man uns seinerzeit in der Schule beibringen wollte, also unsere Dialektik, die hier auf anschaulichste Weise demonstriert wird. Wodurch unterscheidet sich etwa bei uns eine Baustelle von einer Müllhalde? Nehmen wir nur das Haus gegenüber meines Ateliers, es wird seit 18 Jahren gebaut, und genau wie früher ist es auch heute noch ein verrostetes Gerippe, das von einer Müllhalde umgeben ist. Die Pläne sind längst überholt, wurden bereits mehrmals überarbeitet und sind, wie sich herausstellte, inzwischen gänzlich verloren gegangen. Überall steht mittlerweile Wasser, die Fertigteile sind bereits zerstört, und im Grunde ist es ohnehin unmöglich, wei-

ter zu bauen ... Mit einem Wort, eine Menge Probleme, aber an dem Haus wird trotzdem weiter gearbeitet, obwohl allen klar ist, dass es sich schon jetzt um eine Ruine handelt. Jeder weiß, dass man Speisen gleich zu sich nehmen muss, nachdem sie zubereitet wurden, und dass man nichts aufwärmen soll, was schon zwei Monate herumliegt. Bei uns aber ist alles durcheinander und verläuft in irgendwelchen absurden, unrhythmischen Zyklen, alles ist abgerissen, wurde vergessen und wieder neu zusammengefügt. Bereits bei Puschkin heißt es: „Das gute Alte ist vergreist, alt ist, was Wahn als Neuheit preist.“ Genau diese gegenseitige Vermischung von allen Dingen, dieser staubige Smog, der sich aus allem bildet – darin besteht das Wesen jenes Gefühls, von dem hier die Rede ist.

Freilich kann man diese ganze Problematik der „Einheit“ auch aus einem optimistischen Blickwinkel betrachten. Wie schon gesagt, war in der Ausstellung dieser jungen Künstler alles voller Kraft, Feuer, Rauch und erfüllt von einer unglaublichen Energie, alles wirkte stark, inhaltsreich, stand unter Spannung. Ja, es gibt da eine Spannung, aber nur deshalb, weil es sich um eine in ewiger Zirkulation befindliche Müllhalde handelt, die irgendetwas Eigenes hervorbringt: Hier verschimmelt etwas, da sprießen irgendwelche neuen Triebe, dort entfaltet sich wieder etwas anderes. Die Müllhalde verfügt über eine außerordentliche Potenz, sie „trägt Früchte“. Oder ist es eine Art geheimnisvolles, unbekanntes Wesen – halb Pflanze, halb Tier –, das nicht mehr lebt, aber noch immer Wurzeln austreibt? Wohin, wozu, und was für Triebe das sind, ist vollkommen unklar, denn ihre Bestimmung ist es doch nur, von immer neuen Müllschichten verschüttet zu werden. Ein wahrer Albtraum also, allerdings kein mystischer oder biologischer, wo alles sich gegenseitig auffrisst, sondern ein kultureller Albtraum.

Wer je auf einer richtigen Müllhalde war, weiß, dass es sich dabei um eines der interessantesten Reiseziele handelt. Man braucht nicht nach Tansania oder Indien zu fahren, denn auch hier kann man heftige Emotionen durchleben: Hier sehen wir Säcke mit lokalen Zeitungen, dort liegt eine ausländische Zeitschrift mit einer Ansicht des Eiffelturms oder australischen Aborigines auf dem Titelblatt. Genauso ist auch unser kulturelles Bewusstsein voll gepfropft mit diesen Fragmenten und Bruchstücken verschiedenster Kenntnisse und Vorstellungen, die vom Wind aus den unterschiedlichsten Ecken angeweht wurden: Aus unserer eigenen Vergangenheit und Gegenwart, aus der Vergangenheit und Gegenwart des Westens, das heißt zusammengetragen von den verschiedensten Seiten, ohne einen Zusammenhang, eine Verkettung zu bilden – ein bunt zusammengewürfelter Haufen, der sich vor unserem gedanklichen Horizont auftut. Indem jeder sich aus diesem Haufen das aussucht, was ihm

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	IC / IP	III A. 108

gerade in den Kram passt, interessiert sich der eine für die Kunst der 20er Jahre, der andere hingegen für die orientalische, und jeder, der meint, seine Nische gefunden zu haben, verkündet lautstark: „Schnell, hierher, seht nur, was ich gefunden habe! Ein Scherben eines orientalischen Kruges, seht euch nur diese vollendete Form an, diese Linienführung, dieses Ornament!“. Ein anderer heult wiederum aus seiner Ecke: „Und ich habe ein Stück von einem amerikanischen Auto gefunden, Marke Ford, seht nur, was für ein feiner Draht ...“. Jeder berichtet freudstrahlend mit der Begeisterung eines Entdeckers über das, worauf er gestoßen ist, und tatsächlich ist er ein Entdecker, denn wo sollte man auch solche Entdeckungen machen, wenn nicht auf einer Müllhalde! So entsteht das Gefühl, dass wir es ganz und gar nicht mit Tod und Verderben zu tun haben, sondern beinahe schon mit einer Renaissance, einer Wiedergeburt. Wir nähern uns hier fast schon den Konzeptionen eines Fjodorow – der Wiedergeburt des Lebens im eigentlichen Sinn dieses Wortes. Ich zeigte einem Freund meine Arbeit, wo jeder Gegenstand aus dem Müllhaufen mit einem kleinen Anhänger versehen ist, auf dem irgendwelche Erinnerungen vermerkt sind, die mit diesem nutzlosen Ding verbunden sind, worauf er meinte, ich verleihe diesen Dingen dadurch ein neues Leben. Tatsächlich blitzen im Bewusstsein des Menschen, wenn er einen Gegenstand von der Müllhalde aufhebt, eine Vielzahl von Assoziationen auf, von denen dieses Ding gleichsam umhüllt ist, und in seinem Gedächtnis, auf der Grundlage seines woher auch immer stammenden Wissens darüber, rekonstruiert er das verloren gegangene Leben dieses Bruchstückes. Er agiert sozusagen wie ein Archäologe, aber nicht wie ein Wissenschaftler, der den Grabhügel, die Stelle, an der er gräbt, bis ins kleinste Detail kennt, sondern einfach wie ein gewöhnlicher Mensch dieser Welt, der ein Ding in die Hand nimmt, von dem er aus irgendeinem Grund mit Sicherheit schon einmal gehört hat oder etwas weiß.

Dieses Bild einer „trockenen“ Müllhalde schwebt mir vor, wobei ich den Biomüll, wo alles fault, schimmelt, verrottet und sich in ein neues Produkt verwandelt, vom Trockenmüll trennen möchte, der aus kulturellen Bruchstücken besteht.

Warum wiederhole ich in Verbindung mit dem Wort „Bruchstücke“ andauernd das Wort „Kultur“? Wieso kommt es bei diesen über die Müllhalde streunenden Entdeckern zu einem solchen Enthusiasmus ausgerechnet beim Anblick von Bruchstücken der Kultur? Gerade in diesem Zusammenhang, scheint mir, kann man den Ort, an dem wir uns befinden, am glaubhaftesten beschreiben. Als ich anfangs meinen Freund zitiert habe, wollte ich damit sagen, dass wir jedweder Kultur entbehren; bei uns stellt die Kultur nicht jene feste Schicht dar, auf die man sich

beziehen könnte und in der alle darin Tätigen arbeiten, seien es nun Künstler, Dichter, Schriftsteller oder Wissenschaftler. Bei uns gibt es diese Schicht nicht, sie wurde längst zerstört. Auf diese Weise ist also das Herumstreuen auf der Müllhalde, das Geschrei, der Enthusiasmus, den die Begegnung mit kulturellen Bruchstücken bewirkt, nichts anderes als ein Schrei nach dem Verlorenen, Enteigneten, nach unserem gewaltsam abgetrennten Glied. Es ist ein Aufschrei darüber, was wir gerne in unserem Inneren hätten und nicht außerhalb, was wir besitzen wollen in Form einer chronologischen Verbindung, einer Geschichte, einer durchgehenden Reihe von Gesetzen, Bestimmungen, also in Form von etwas, das immer schon formal mit der menschlichen Gesellschaft in Verbindung stand. Die Hoffnung, Freude, rührende Verwunderung, die uns angesichts dieser kulturellen – ehemals eigenen oder aus anderen Ländern stammenden – Bruchstücke überkommt, ist gewissermaßen auch unsere Utopie, vergleichbar mit jener eines Kindes und seinen Gedanken an ein Spielzeug, das es nie besessen, aber bei einem Freund gesehen hat.

Wenn man davon ausgeht, dass das Bild dieser riesigen Müllhalde auch auf die Werke der Künstler aus den 60er Jahren anwendbar ist, dann ergibt sich die Frage, ob sie uns in irgendeiner Hinsicht an jene der 20er oder 10er Jahre erinnern. Vielleicht wird jemand darauf antworten, dass dem tatsächlich so ist. Was mich betrifft, so würde ich sagen – nein, absolut nicht. Die Kunst der 60er Jahre ist, wie mir scheint, eher eine Kunst der verlöschenden Hoffnungen, einer abnehmenden Energie, weil es sich nämlich um eine Energie von großen Erwartungen handelt, die zu einer anderen Zeit aufgekommen waren. Die 20er Jahre stellen gerade diese Energie der sich verstärkenden Ströme dar, die 60er hingegen sind geprägt von abnehmenden Impulsen, die ihre Kraft verlieren. Während die einen auf feinere, stärkere und, man könnte sagen, weitaus gereinigtere Schichten des Kosmos zurückgehen, verlieren sich die 60er Jahre in den niedrigeren, entropischen Schichten, den Schichten des Chaos. Die 60er Jahre sind eine Bewegung hin zum Chaotischen. Es existiert eine sehr schwache Erinnerung an die ursprünglichen Ströme, an die aufsteigenden Vektoren des Seins, aber es ist eine Bewegung des Absinkens, des Verlöschens. Ganz anders die 20er Jahre, die eine Bewegung zu neuen Welten sind, eine gereinigte Bewegung. Nicht zufällig waren die neuen Richtungen – Suprematismus und Konstruktivismus – asketische Bewegungen, karge, ausgezehrt, reduzierte, alles Überflüssige abwerfende, sich auf das Wesentliche konzentrierende, sozusagen für das Ewige konzipierte architektonische Gedankenkonstrukte. Die Bilder der 60er Jahre sind dagegen extrem überbordend, ausschweifend, voll gestopft mit allen möglichen Strukturen, Einzelheiten und Kleinkram, es handelt sich hier

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	IC / IP	III A. 108

eher schon um dicht bewachsene, von Details überwucherte Oberflächen mit einer äußerst gering ausgeprägten konstruktiven Grundlage. Vielmehr sind es irgendwelche amorphen, formlosen, haufenförmigen Gebilde. Es ist eine Abwärtsbewegung, etwas Abfallendes. Deshalb denke ich, dass die Tendenz zum Chaos, zum Verschwimmen, die Bewegung nach unten sehr wohl kennzeichnend für die Kunst der 60er Jahre ist, nicht aber für die der 20er. Aber das ist bereits meine persönliche Anmerkung und stellt keinen Anspruch auf eine allgemein gültige Aussage.

Ich verwende hier häufig das Wort „Ergebnisse“, was aber bedeutet es? Dieser Begriff unterliegt im Lauf der Zeit bedeutenden Veränderungen, und alles, was in den 60er Jahren entstand, ist Teil verschiedenster Kreisläufe, bricht auf in neue Zeiten. Man könnte es mit einer Schallplatte vergleichen, die seinerzeit aufgenommen wurde und die dann verpackt irgendwohin gelangte, wo sie nun aufbewahrt wird, um später von Menschen einer ganz anderen Zeit gehört zu werden. Sie wird gewissermaßen umspült von anderen, ihr fremden Welten und wird dabei entweder abgeschliffen, zerstört oder aber sie erhält einen neuen Glanz, ein neues Aussehen ...

Meine heutigen Überlegungen gehen natürlich von neuen Spekulationen aus. Solange ich die 60er Jahre behandelt habe und mich sozusagen „in ihnen“, das heißt innerhalb der künstlerischen Konzeptionen, psychischen Konstellationen etc. der mir nahe stehenden Künstler bewegte, ging ich gewissermaßen vom Prinzip der Empathie aus, also des Mitgefühles, des Mit-Denkens. Mein heutiger Kommentar hängt aber mit dem Versuch zusammen zu verstehen, um was für eine Erscheinung es sich da eigentlich im Kontext anderer Phänomene der örtlichen Geschichte handelte. Umso mehr, als diese Periode bereits abgeschlossen ist und beim „Abflug“ aus diesem „Land der 60er“ bereits eine neue Landschaftsformation sichtbar wird, andere Berge, Inseln, Wüsten, Steine, eine andere Flora und Fauna ...

Wenn das Bild von der riesigen Müllhalde einen willkürlichen, herabwürdigenden, nihilistischen Blickwinkel auf die 60er Jahre darstellt, so gibt es noch eine andere Sichtweise, die nicht auf die Ergebnisse dieser Zeit gerichtet ist, sondern auf die Probleme der Wechselbeziehung zwischen dem Künstler und dem Platz, den er im Leben einnahm, seine Rolle in der Gesellschaft, seine Mission, wenn man so will, darauf, wie er diese Rolle begriff und worin sie in den 60er Jahren bestand. Ist es möglich, irgendeinen gemeinsamen Nenner zu finden, ein integratives, für uns alle charakteristisches Element? Ich sprach davon, dass in den 20er Jahren Versuche unternommen wurden, die Utopien des Aufstiegs, sich eröffnender neuer Horizonte beinhalteten, alle lebten im Gedanken an

eine herannahende, knapp bevorstehende Zukunft, und deshalb verwendeten die Künstler jener Zeit sozusagen schon das Baumaterial der Zukunft, holten von dort Ziegel und errichteten daraus bereits ein Gebäude. Sie waren die Architekten, Baumeister, Steinmetze dieser Zukunft. Lassen sich auch über die Künstler der 60er Jahre vereinheitlichende, verallgemeinernde Aussagen dieser Art treffen? Natürlich kann bei diesen Künstlern nicht im Geringsten von einem Erbauen der Zukunft die Rede sein. Den Prototyp des Künstlers, in dem alle diese einzelnen Persönlichkeiten verschmelzen, stelle ich mir als ein Wesen vor, das die existierende Realität verneint und weder Vergangenheit, Zukunft noch Gegenwart wahrnimmt; – ein Mensch, der in diese Wirklichkeit absolut nicht integriert ist und für den sie eine Belastung darstellt, einer, dem zugleich aber alles unter die Haut geht und Qualen bereitet. Es ist ein ganz eigenartiger Zustand, ein spezieller Schmerz, der damit zusammenhängt, dass man sich ständig außerhalb dieses Lebens befindet. Das gilt für alle Künstler der 60er Jahre. Diese gewisse Art, sich selbst in der Rolle eines Forschers wahrzunehmen, eines Reisenden in irgendwelche anderen Dimensionen. Wie Kinder, die im Kindergarten zur Strafe eingesperrt wurden und nun von anderen Zimmern, Spielen, Abenteuern träumen – alles, versteht sich, nur in der Vorstellung, nicht in Wirklichkeit. Es ist ihre totale Einsamkeit, die Isolation von der gesamten Umwelt, an der sie in keiner Weise teilhaben können, sowie die damit verbundene Unkenntnis und natürlich auch Angst, die zu dieser gewissen Elektrisierung, zur elektrischen Aufladung ihrer Fantasien geführt hat. Jeder von ihnen verkörperte ein unglaublich spannungsgeladenes Konglomerat von irgendwelchen Trugbildern, die ihm vorschwebten und die in seiner Vorstellung klar und deutlich strahlten. Und so kommt uns unweigerlich der bedauerliche Gedanke an die eine oder andere Form von psychischer Krankheit, an der jede dieser Figuren litt. Warum spreche ich hier von einer Krankheit? Erstens ist die Zerstörung der Persönlichkeit als solche augenscheinlich, ihr Zerfall in drei, fünf oder mehr Teile, ebenso wie die Loslösung der handelnden, real auf dieser Welt existierenden Person von der endlos aufgewühlten, elektrisierten, nervös angespannten Vorstellungswelt, in der sie sich befindet (ich erinnere nochmals daran, dass ein reales Handeln und Leben in den 60er Jahren unmöglich war). Die Abspaltung des Bewusstseins vom Sein ist kennzeichnend für alle diese Künstler, und auf der Persönlichkeitsebene leiden sie alle unter einer seelischen Überreizung, die bis zu einem gewissen Grad sicherlich die Form einer Krankheit annimmt.

Ihre künstlerische Tätigkeit gleicht dabei einem Filmstreifen, auf dem irgendwelche Fantasien, Entdeckungen oder Visionen festgehalten sind,

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	IC / IP	III A. 108

die durch eben diese Spaltung von Bewusstsein und Körper beziehungsweise Bewusstsein und Realität hervorgerufen wurden. Überhaupt ist eine solche „Anwesenheit“ im alltäglichen Leben in Form einer phantomartigen, geisterhaften, gespenstischen Existenz sehr typisch für unseren „Untergrund“, für unser „Kellerloch“.

Zugleich wurde zu keiner anderen Zeit jemals so viel von Dingen wie „Wahrheit“, „Aufrichtigkeit“, „Energie“ oder dem „Künstlerischen“ gesprochen, also von Wörtern, die sich auf eine echte, reale Existenz beziehen, das heißt, der Drang alles zu ontologisieren war außerordentlich hoch. Was bedeutet das? Es handelt sich dabei sogar um ein natürliches Bedürfnis, da in einem zerstörten Wesen, einem von der Wirklichkeit abgespaltenen, losgelösten Bewusstsein der künstlerischen Tätigkeit als solcher äußerst wichtige Funktionen zukamen, nämlich jene der Aneignung von Realität, von Wahrheit, eines festen Bodens, einer gewissen Basis für die Existenz. Das Künstlerische wurde in diesen Jahren absolut fetischisiert, es war jener Kristall, jener Zauberstab, der in einem zerstörten Wesen, einem zerstörten Leben den Eindruck von Authentizität vermittelte.

Dementsprechend sahen die Wechselbeziehungen zwischen dem Künstler und seinem Produkt folgendermaßen aus: Wofür der Künstler lebt, ist unklar, man weiß nicht, wer er ist, was sein Weg und sein Platz in diesem Leben sind und wie er sich auf dieser Welt fühlt. Sobald er aber einen Pinsel zur Hand nimmt und eine leere Leinwand oder ein weißes Blatt Papier vor sich hat, überkommen ihn plötzlich irgendwelche neuen Kräfte aus irrationalen, höheren Welten – er erschafft eine Wirklichkeit, ist real anwesend und vollführt eine reale Handlung. Die Mission der Kunst liegt hier einerseits in ihrer Heilkraft, andererseits, aus mystischer Sicht betrachtet, in der Sinnggebung und der Schaffung einer realen Existenz für diesen Menschen. Darin liegt, wie mir scheint, die wichtigste und grundlegendste Definition der Beziehung zwischen dem Künstler und seinem Schaffen in den 60er Jahren. Es ist die allseitige tiefe Überzeugung, dass das hergestellte Produkt ganz und gar wahrhaftig, schön und bedeutend ist. Daher war das Schlimmste, was man einem Künstler dieser Generation sagen konnte, dass sein Produkt nicht schön, nicht bedeutsam, nicht künstlerisch und nicht wahrhaftig sei, denn darin bestand die letzte Hoffnung dieser Menschen. Das Bild bedeutete für sie die letzte Realität, den äußersten Rand ihrer Existenz. Wenn aber selbst dieser sich als nicht vorhanden erweist, dann verliert das Leben überhaupt jeglichen Sinn. Wären wir in irgendwelche Strukturen, Rituale, künstlerische, kulturelle Traditionen und Handlungen integriert, so gäbe es einen Glauben daran, dass man durch die Beschäftigung mit dieser Sache indirekt in irgend-

welche für die Gesellschaft insgesamt relevante, reale Verpflichtungen oder sonstige wesentliche Dinge eingebunden wird. Jede Art von Einbindung in reale Formen war jedoch der Kunst und der Selbstwahrnehmung der Künstler in den 60er Jahren vollständig verwehrt; deshalb war für sie die Sache selbst die einzige Realität. Daher kommt dieser unwahrscheinliche Fetischismus in Bezug auf das künstlerische Produkt. Manche Künstler liebten ihre Werke bis zur Bewusstlosigkeit, priesen sie, verfielen in Begeisterung, und das Herzeigen, die Präsentation der eigenen Arbeiten war das wichtigste Ereignis in ihrem Leben. Deshalb waren unsere Gesprächsrunden, obwohl sie in mancher Hinsicht an kulturelle Großveranstaltungen oder Konferenzen erinnerten, da sie gelegentlich durchaus seriöse Formen annahmen (Vorträge, Lesungen und so weiter), im Grunde eher eine besondere Art von kollektiver Verzückung, die rund um das Kunstwerk – die einzige Form von Realität in unserem nicht realen Leben – stattfand. Der Aufschrei „Ich habe eine Bild gemalt!“ war daher selbst noch in den entlegensten Bezirken von Moskau zu hören, und alle eilten dorthin wie die Motten zum Licht, erstens um das Bild zu sehen, zweitens und das ist das Wichtigste, um an jener Realität teilzuhaben, die für alle einzig und allein existierte. An einer Besprechung von Gedichten teilzunehmen, eine Lesung zu besuchen, das bedeutete, sich im Zentrum der realen Ereignisse zu befinden, am Entstehungspunkt des Seins schlechthin. So würde ich die tatsächliche Beziehung zwischen dem Künstler, seinen Werken und der Wirklichkeit in den 60er Jahren definieren.

Ich will erst gar nicht vom rein medizinischen Aspekt dieser Sache sprechen wie etwa im Falle von Weisberg, Plawinski und anderen, wo die Herstellung von Bildern schlicht und einfach als Therapie diente, die den Menschen aus einem Zustand der grauenhaften, unzurechnungsfähigen, schizoiden Zerrissenheit zu einem normalen Lebenszyklus führte und damit zu einem biologischen Rhythmus der Existenz verhalf. Der Begriff des „Schizoiden“ (in der ganzen schrecklichen Bedeutung dieses Wortes) beschreibt daher sehr genau und auf charakteristische Weise diese allgemeine Aura, Atmosphäre, von der die Künstler in den 60er Jahren umgeben waren und die sich, das muss gesagt werden, absolut unverändert bis in die 70er und 80er Jahre ausdehnt und weiterzieht. Etwas Schizoïdes meint hier eine vollkommen gespenstische Befindlichkeit und Destruktivität all der Bestandteile, mit denen der Mensch in seinem gewöhnlichen Alltagsleben zu tun hat, im Gegensatz zu jenen, die er sich in seinem Inneren aneignet und über die er eine gewisse Kontrolle hat. (Ich kann nicht umhin, an dieser Stelle jene Zeilen aus Kretschmers „Körperbau und Charakter“ anzuführen, die Gannuschkin häufig zitierte: „Viele schizoïde Menschen sind wie kahle römische Häuser, Villen, die ihre Läden

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	IC / IP	III A. 108

vor der grellen Sonne geschlossen haben; in ihrem gedämpften Innenlicht aber werden Feste gefeiert.“)

Wenn ich mich an dieses Leben erinnere und dabei die Exaltiertheit und den Enthusiasmus, das hohe Maß an Selbsttäuschung, Eitelkeit, Selbstgefälligkeit wegdenke, so stellt es sich mir tatsächlich als ein durchaus schizoides Gebilde dar, ein Kaleidoskop von Vermutungen, Meinungen, eine unglaubliche Spekulation, ewige Wiederholung von ein und demselben, eine unwahrscheinlich aggressive Art, andere davon zu überzeugen, dass man Recht hat, sowie das völlige Fehlen von Ruhe, Verhältnismäßigkeit, Ausgeglichenheit, überhaupt jeglicher Form von Relativierung: „Nur das, was mir in diesem Augenblick der Fall zu sein scheint, existiert auch wirklich, und ich bin bereit, diese meine Überzeugung einem jeden gewaltsam aufzudrängen.“ Ich erinnere mich, dass unsere Gespräche den Charakter von kurzen (oder auch längeren) Monologen hatten, die nacheinander von jedem gehalten wurden. Nachdem wir uns alle im selben psychisch unzurechnungsfähigen Zustand befanden, hörten wir uns mit Mühe, aber geduldig, ohne uns besonders um das Verständnis des Gesagten zu bemühen, den Monolog eines jeden an, um danach, am besten ohne unterbrochen zu werden, selbst aufzutreten. Es waren das innere, in höchstem Maße energetisch geladene Schreie, die von einer außergewöhnlichen Überzeugungskraft und Angriffslust geprägt waren. Dazu muss gesagt werden, dass nicht alle Künstler im vollen Umfang „vertont“ waren, die Mehrheit vermittelte selbstverständlich ihre Absichten und Konzeptionen in professioneller bildnerischer Form. Zumindest gab es aber keinen Mangel an verbalen Konzepten, die, wann immer sich dazu ein Anlass fand, in Form von endlosen Redeflüssen darlegt wurden.

Überhaupt war die Atmosphäre der 60er Jahre geladen von einer unüberschaubaren Masse schizophrener Information. Alle waren unglaublich davon überzeugt, dass hier von irgendeiner authentischen Wahrheit die Rede ist, und jeder legte seine Vorstellungen von der Welt und in Bezug auf verschiedene Probleme mit der absoluten Gewissheit dar, dass diese Wahrheit geradezu die letzte Instanz verkörpert; jeder war vollkommen und leidenschaftlich von seiner Idee begeistert. Freilich kann man das alles als etwas Schöpferisches betrachten, etwas Positives, Konstruktives, aber ich denke, dass all das eher einen krankhaften, neurotischen, schizoiden, affektiven etc. Charakter hatte. Deshalb muss ich, wie schon bei der Beschreibung des Müllhaufens, auch hier feststellen, dass der konzeptuelle Wert der Aussagen sowohl in den Arbeiten selbst als auch in den von den Künstlern geäußerten Überlegungen als durchaus problematisch zu bezeichnen ist.

Wenn ich vom Schizoiden spreche, so ist mir klar, dass dies eine Eigenschaft jeder schöpferischen Persönlichkeit ist: Es handelt sich um eine gewisse Unbewusstheit, Unmotiviertheit, die von irgendwelchen, dieser Persönlichkeit nicht zugänglichen Tiefen ausgeht, in denen die eigentlichen Ursachen für ihre Handlungen liegen. Ich möchte aber in diesem Zusammenhang noch einmal an den bekannten Ausspruch erinnern, dass nicht jeder Syphilitiker fähig ist, ein Werk wie „Also sprach Zarathustra“ zu schreiben. Das heißt, dieser Zustand hätte zwar äußerst fruchtbar sein können, unter unseren Bedingungen allerdings – der Zerstörung aller kulturellen Verbindungen – wurde der Großteil der Ergebnisse eines derartigen schizoiden Verhaltens nicht realisiert oder nur auf eine willkürliche, uninteressante, zufällige oder unbedeutende Weise. Es waren Produkte des reinen Wahnsinns.

In dieser Unadäquatheit der Ergebnisse im Vergleich zu den Absichten besteht ein wesentliches Merkmal der 60er Jahre. Die Ernsthaftigkeit, Angespanntheit und Wichtigkeit der Mitteilung selbst waren ungemein hoch, aber die Ergebnisse entsprachen den Vorhaben nicht. Diese Spaltung zwischen Idee und Produkt ist für die genannte Zeit äußerst typisch. Ich würde sagen, dass es sich dabei eigentlich schon nicht mehr um einen schizoiden Zustand, sondern bereits um Schizophrenie handelt: Dem Künstler „scheint es“, als hätte er etwas Unglaubliches geschaffen – der eine meint beinahe schon, den Turm zu Babel errichtet zu haben, der andere hat eine Idee geboren, die den Lauf der Welt ändern wird, der Dritte hat heute einen Engel eingeladen und mit ihm zu Mittag gegessen. Das heißt, es gab sehr viel von dieser „Scheinbarkeit“, das Augenscheinliche hingegen, das konkret als Ergebnis Vorliegende, war verschwindend gering, obwohl jeder dazu aufrief, ihm Glauben zu schenken, sich „in seine Lage zu versetzen“. Das erinnert an eine bekannte Szene bei Swift, wo der Held zu verschiedenen Wissenschaftlern geführt wird, von denen zwar jeder irgendetwas ganz Seltsames macht, dennoch aber innerhalb von fünf Minuten beweisen könnte, dass seine Entdeckung einen unermesslichen Wert darstellt. Ähnlich die Künstler – sie glaubten an die von ihnen entdeckten Welten und konnten jeden, der ihr Atelier betrat, dafür gewinnen und begeistern. Ich habe bereits davon gesprochen, über welche suggestive Energie etwa Schwarzman verfügte. Überhaupt kann man einen Schizoiden daran erkennen, was für eine erschreckende Überzeugungskraft und Fähigkeit er an den Tag legt, andere in das eigene Feld zu ziehen. So strahlte jeder Künstler der 60er Jahre buchstäblich seine Idee aus, und ich schaffe es bis heute nicht, diese Strahlung von den Ergebnissen zu trennen, was, wie mir scheint, ebenfalls charakteristisch für die schizophrene Symptomatik ist. Und die Sache steht schlecht, wenn

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	IC / IP	III A. 108

sich die nachfolgenden Epochen nicht „in die Lage“ des Kranken versetzen, der da auf seiner Station nach Kängurus jagte.

Dieser Schrecken lastet auch auf mir: Ich befürchte, dass dieses große „Worte- und Pinselschwingen“, das da mit einem derartigen Enthusiasmus über viele Jahre von 30–40 Künstlern betrieben wurde, sich irgendwann tatsächlich als „Geschmiere“ herausstellen könnte. Obwohl die Kunstgeschichte natürlich solche Beispiele im Überfluss kennt, nehmen wir nur van Gogh und Gauguin, die „schmierten“, was sie wollten, und später dafür geschätzt wurden.

Aber – und ich habe das Bedürfnis, hier noch einmal ein pessimistisches „aber“ einzufügen – dieses Pinseln kann und muss in einem kulturell reichen, bereits entwickelten Umfeld stattfinden, nur dann ist dieses „Geschmier“ trotz allem in der Lage, eine bedeutende Menge kultureller Elemente, Zeichen und Vorstellungen mit sich zu schleppen, wohingegen das, was der Wilde, der Wahnsinnige oder der Dilettant in der absoluten Leere oder auf der Müllhalde fabriziert hat, immer ein Geschmier bleiben wird. Hierin liegt, so scheint mir, der Unterschied zwischen einem van Gogh und, sagen wir, einem Maler wie Kulakow: Der in einem bestimmten kulturellen Kontext entstandene Tachismus ist etwas ganz Anderes als ein Tachismus, der in einem völlig kulturlosen Umfeld betrieben wird. Darauf beruht mein Pessimismus. Ein klassisches Beispiel dafür ist Swerew. Der berühmte Sammler George Costakis hatte eine Schwäche für ihn, kaufte und sammelte viele seiner Zeichnungen und propagierte ihn, wo es nur ging. Aber im Ausland (Markewitsch hatte zuvor schon einen Teil seiner Zeichnungen ausgeführt) stieß seine Kunst auf kein besonderes Interesse, und aus dem „Russischen Genie“ wurde nichts, obwohl die Arbeiten anderer Tachisten sehr wohl in das Pantheon der kulturellen Werte und Kunstströmungen eingingen.

Ich möchte an dieser Stelle noch einen kurzen Exkurs einfügen. Man hat mir einmal die Frage gestellt, ob „Genies“ nicht eigentlich von Kritikern gemacht werden. Wie es in solchen Fällen so schön heißt: „Derartige Erscheinungen wurden beobachtet“. Die Geschichte agiert gegenüber dem Künstler manchmal wie das unreflektierte Geheil der Masse, das heißt, irgendjemand „verfällt“ dem Künstler und brüllt wie ein Verrückter, überschlägt sich vor Begeisterung. Die Natur einer solchen Auswahl ist völlig irrational. Dennoch fürchte ich, dass es eine gewisse Induktion, eine spezielle Form der Ansteckung gibt. Die Kunst ist eine bestimmte Art von Infektion, eine Welle, die dich mitreißt. Denken wir nur an Malewitsch: Die von ihm ausgehende Strahlung rief eine derartig massive Resonanz hervor, dass zwangsläufig eine große Anzahl von Wahnsinnigen fasziniert sein musste. Wir Menschen gehören alle einer Gattung an – die,

von denen solche Schwingungen ausgehen, und jene, die sich diesem Impuls aussetzen, mit ihm mitschwingen, suchen und finden einander immer.

Im Klassizismus wurde die Suche nach der Form fetischisiert: Es ging darum, eine Form zu schaffen, die auf alle gleichermaßen wirken sollte (selbst auf den Ziegenbock im Garten). Heute gibt es keinen derartigen Fetisch. Pollock etwa findet eine beachtliche Gruppe von Menschen, die auf seine Signale entsprechend reagieren, während andere, die genau auf dieselbe Weise Farbe über ihre Leinwände schütten, überhaupt nicht wahrgenommen werden. Es entstehen Resonanzgruppen rund um eine Persönlichkeit, der es gelingt, alle Töne zu einem Ganzen zusammenzuführen, all diese Ideen, die jeder Einzelne hat, die aber bei ihm zerstreut oder nur in abgeschwächter Form, sozusagen nur als Option oder Fragment vorliegen. Nur die führende Figur schafft daraus ein Ganzes. Pollock wurde nicht etwa zur führenden Figur der tachistischen Strömung, weil er den Tachismus erfunden hätte, sondern weil er dessen Ideen zu einer Einheit zusammenführte. Wenn eine Strömung gerade erst in Erscheinung tritt, ist anfangs noch nicht klar, worum es sich dabei eigentlich handelt, und die „führende Figur“ kann durchaus erst später auftauchen, wenn der optimale Moment dafür gekommen ist.

Warum ist unsere Kunst dermaßen unglücklich? Weil sie es nicht zulässt, dass sich einzelne Gruppen und Strömungen auf natürliche Weise entwickeln, spontan, wie Luftblasen nach einem Regen. Und zum nötigen Zeitpunkt zeichnet sich in jeder Gruppe deren eigener künstlerischer Repräsentant ab. Diesen Eindruck habe ich zumindest. So versucht Pollock auch nicht, irgendjemand davon zu überzeugen, dass er die führende Figur ist, sondern er ist der reale und objektive Vertreter seiner Zeit, seiner Region, seiner „Sippe“. Alles passt zusammen, und er beginnt zu „summen“, zu vibrieren. Anders wäre es ihm nicht möglich, zu Kräften zu kommen, er bliebe zu schwach, ein Resonanzsignal auszustrahlen. In dieser Resonanz konzentriert sich alles, was ihm zur Verfügung steht: Zeit, Ort der Handlung, Kultur.

Das ist der Grund, warum ich an unseren Ergebnissen zweifle. Es gibt bei uns sehr starke Persönlichkeiten, eben diese schizoiden Menschen, von denen ich sprach, die zu einer intensiven Akkumulation, zu einer heftigen Attacke fähig sind. Wenn aber einer angreift, neben und hinter ihm jedoch niemand zu sehen ist, dann haben wir es eben mit einer schizoiden Attacke zu tun, das heißt, da rennt einfach einer herum und fuchelt mit einem Stecken.

Ich möchte nochmals hinzufügen, dass alle, die in den 60er Jahren aktiv waren, dies in Unfreiheit taten, sie suchten sich die Situation, in der

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	IC / IP	III A. 108

sie lebten, nicht selbst aus. Einige von ihnen verließen später das Land, um sich auf einem größeren Versuchsfeld zu erproben, um herauszufinden, was sie wert sind. Die Übrigen lebten und leben unter den gegebenen Bedingungen, und die Freiheit hinsichtlich ihrer künstlerischen Wahlmöglichkeiten ist absolut gering. Andererseits nahm man das in den 60er Jahren zum Anlass zu sagen, es sei auch etwas Gutes daran. „Um so besser“, hieß es, „das gibt wenigstens der Seele Auftrieb.“ Sprich – je schlechter, desto besser. Je unerträglicher, schrecklicher, unnatürlicher, auswegloser die menschliche Existenz sich erweist, um so energiegeladener, wahrhafter, erhabener und so weiter sind dafür die seelischen schöpferischen Impulse. Und immer wird hier die westliche Welt als abschreckendes Gegenbeispiel angeführt, wo die Künstler sich in sklavischer Abhängigkeit von Galerien und Händlern befänden und gezwungen seien, nicht Kunst, sondern kommerzielle Arbeiten zu produzieren, eben das, was sich verkaufen lässt. Bei uns hingegen, heißt es, blühe in paradoxer Weise die Freiheit, und die Arbeit des nicht von Geld abhängigen Künstlers trage noch nie da gewesene, atemberaubende Früchte. Aber alles hat zwei Seiten, und so sind auch unsere Freiheit in der Sklaverei und die Ergebnisse unserer Arbeit eine höchst zweifelhafte Angelegenheit, ich kann das alles nur mit größter Skepsis betrachten.

Natürlich ist unsere Situation einzigartig: Keiner tut irgendetwas des Geldes wegen, es gibt keinen Zwang von außen, alle schöpfen sozusagen „aus sich heraus“. Aber ich wage zu bezweifeln, ob ein solches völliges Fehlen von Konvention, und sei es auch nur einer kommerziellen, wirklich so gut ist.

Gelegentlich drängt sich ein Bild auf, das möglicherweise etwas überzogen ist: Ob sich hier nicht vielleicht alle Patienten und Mitarbeiter im „Irrenhaus 60er Jahre“ bezüglich der Heilmethoden und des Tagesablaufs auf der Station untereinander abgesprochen haben? Sagen wir, von vier bis fünf steht „Zeichnen“ auf dem Plan, dann ein kleines Schläfchen, darauf folgt die Besprechung der Bilder, Applaus, Preisverleihung und so weiter. Wie auch immer, die Zukunft wird es zeigen. Aber was eigentlich unterscheidet einen Wahnsinnigen, der ein schwarzes Quadrat auf weißem Grund malt, von Schwarzman und seinen „Antlitzen“? Die Frage bleibt weiterhin ungeklärt, und aus der Perspektive unserer heutigen Zeit, von hier, aus meinem Dachbodenatelier, wo ich mich im Moment befinde, ist keine Antwort in Sicht.

Die Produkte dieses kleinen Irrenhauses – das man irgendwann vermutlich als einen Seitenflügel des „Großen Irrenhauses“ betrachten wird – müssen erst auf dem Seziertisch sowohl der lokalen als auch der europäischen Geschichte untersucht, auf anderen Regalen neu eingeordnet

werden. Erst dann wird das endgültige Urteil fallen, und man wird ihnen den Platz zuweisen, der ihnen gebührt. Das ist der natürliche und unausweichliche Lauf der Dinge. Wir werden also noch lange auf den „Beifund“ warten müssen.

Wenn der gesamte vorangehende Text (abgesehen natürlich von diesen abschließenden Bemerkungen) in einer sehr apologetischen Weise verfasst ist, so weht darin derselbe Geist schizoider Eindringlichkeit, zu der ich ebenso wie alle anderen neige. Denn auch ich bin bereit, dreimal zu wiederholen: „Es gefällt mir, es gefällt mir, es gefällt mir“, so wie uns in einer englischen Zeitschrift angeraten wird, jeden Tag mit der Wiederholung von acht Grundsätzen zu beginnen in der Art von „Mein Leben verläuft erfolgreich“, „Ich gefalle mir, und daher gefalle ich auch den anderen“ und so weiter.

Der heutige Tag aber ist von einer anderen Stimmung geprägt (vielleicht unter dem Eindruck der Ausstellung, die ich gestern besucht habe?). Es ist, als ob man das heiße Wasser ab- und das kalte aufgedreht hätte. Und alles, was früher unter dem Zeichen der Begeisterung, Zufriedenheit und Bedeutsamkeit gesagt wurde, hat plötzlich problematische Züge angenommen. Mit einem irgendwie pessimistischen, nihilistischen Gefühl blicke ich heute auf die 60er Jahre zurück. Aber möglicherweise handelt es sich hier um eine genauso schizoide Reaktion, die ebenso wenig auf realen Grundlagen beruht wie die leidenschaftliche Rechtfertigung. Es scheint, als wären Begeisterung und Desillusionierung lediglich zwei Waagschalen, ein Pendel, das sich hin und her bewegt. Daher unterscheidet sich der Versuch, in der Gestalt des Müllhaufens eine Metapher für alles zu schaffen, was in den 60er Jahren gemacht wurde, im Grunde kaum von jenem, aus all den verschiedenen Persönlichkeiten das Ebenbild eines einzigen talentierten und inspirierten Künstlers zu modellieren ...

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	IC/IP	III A. 108

05/11/2001 16:53

16312985482



ILYA:EMILIA:K

PAGE 01

TO LORA HAPTMAN

ILYA & EMILIA KABAKOV
1700 PARK AVENUE
MATTITUCK, NY 11952

Dear Lora,
Here is the article we discussed.
What do you think about it?
Please, call me after.
We are leaving on May 15.
Also, if we use the article which was printed,
we cannot sign the contract you give us.
There it says that it never was printed.
Let's discuss it.

Best 


FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	IC / IP	III . A. 108

Speech by
ILYA KABAKOV

XXVIII IAAC / AICA Congress, 1994

September 22

Stockholm, Sweden

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	IC / IP	III . A. 108

I. Kabakov

"A Story about a Culturally Relocated Person"

Speech

The circumstances of my appearance at this podium are fairly remarkable. Not thinking or even contemplating such a thing, I unexpectedly receive the news that I am supposed to speak at this congress and that I have been "chosen" to do so. This situation instantly reminded me of an episode from my childhood, from my school days.

My classmates and I were racing around during the break between classes, textbooks and notebooks were flying all over the place, when suddenly the teacher appeared and announced that I was being summoned immediately to the director's office. When I opened the tall, leather-covered door, I saw before me what we call a "Senior Pedagogical Council": the entire core teaching staff was sitting at a long table, a bit farther was the director himself and the counselor of the academic program. My appearance was met with total silence. Finally the director asked: "Kabakov, can't you guess why we summoned you?" I was silent, shifting from one foot to the other. "We wanted to speak about your hooliganism." Thoughts rushed into my head with frightening speed. First of all, Sidorov and Pokrass were in our class and they were much worse than I, and secondly, as far as I could recall, I hadn't done anything at all during the past week. . . . The director continued: "Don't worry, you haven't done anything "particularly exceptional," we summoned you as a

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	IC/IP	III A. 108

PAGE 04

ILVA:EMILIA:K

16312985482

05/11/2001 16:53

2

"typical representative" since we are discussing here the problem of hooliganism in our school and we wanted to hear what you have to say about why you behave like a hooligan and why hooliganism has become so prevalent recently?"

The present situation resembles what I have recounted here exactly: the auditorium is silent and I am supposed to guess why I am here. I am supposed to guess just what it is in me that is typical

And I, it seems to me, have guessed. I am a "relocated person." I, raised and definitively formed in one cultural region, have been living in another for a fairly long time now, 6 years already. My "cultural" past collides with my "cultural" present. Having learned to swim in one lake, I, choking, flounder in a new sea, although the composition of the water is completely different. Today there are dozens, if not hundreds, of such flounders who at times come to the surface, then once again disappear under water. And it is in this sense that I understand the topic which I am to speak about today, this is how I understand this "choice": I am supposed to talk about how a "culturally relocated person" feels, how both cultural layers are refracted and interact in his consciousness, how and in what way is this evident in the results of his work.

During this story I will experience a particular satisfaction that is rooted, apparently, in one circumstance that is of an entirely personal nature. It is pleasant to feel like a so-called individual, but it is no less if not more pleasant to reveal and display your individuality not as something exceptional, but just the opposite, as something entirely characteristic and typical. A psychoanalyst would easily detect here the result of the self-repression of a person raised

3

in a totalitarian society, and we would have to agree with his perspicacity.

Let us begin. In the spirit of old, bureaucratic, that is organizing tradition, (which can only be regretted today after the disintegration of Soviet power) we shall provide a synopsis of the forthcoming account:

First we shall touch upon the situation when the "relocated person" has not yet begun his "relocation," but when he already has an "Image of the West" and when that set of "expectations" and claims he is leaving with and which he will present to that "West" has already been formed.

Further, we shall touch upon two tendencies, strategies so to speak, which of course are connected but which can be singled out and examined separately: the first we will call the "idealistic" tendency inclined toward broad artistic generalizations and speculations; the second one which we will call the "practical" tendency is more connected with the material aspects of artistic activity in the "West" chosen by the "relocated person."

Next we shall touch upon the a priori, and as a rule, fatal mistakes in these hypotheses about the "Western art world," which seem to be "founded" firmly and well in advance.

Finally, -- this will be the main part of the speech -- we shall try to speak about the actual results of this "convergence," of this unification of two cultures, about the real and absolutely unreal possibilities in such a situation.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	IC/IP	III A. 108

PAGE 05

ILYA: EMILIA: K

16312985482

05/11/2001 16:53

4

During my speech I will assume the position of a patient obsessed with only one thing: how to describe the symptoms of this process most accurately.

As a rule, a "relocated cultural person" winds up in the "West" voluntarily, and no matter how sudden or gradual this relocation is, the "person" has been preparing internally for it for a long time, and naturally he can't help but form an image beforehand of that world in which he will find himself. This image existed and exists until today (I think that it will exist also) on the territory of the Russian-Soviet world of the 1970's-beginning of the 1980's, but it seems to me that a similar picture is visible from any country, and its "realistness" remains the same despite all the diversity of the contours.

The notion that the Western art world is hierarchical, that it has a pyramidal quality, serves as the base of this image. In this sense there exists one most important country, the main city in it, and the most important gallery or group of galleries in that city. I'll speak a bit later about why the gallery and not something else is precisely at the top and in the center of the art world. The director or directors of such galleries are crazed with their love of art, they are continually searching for "genuine" art and "genuine" artists. But to find both of these, given the fact that the Western world is enormous, is not so easy. For the most part, judging by the reproductions in journals and catalogues, what is done there is boring, third-rate and uninteresting. And this, of course, is very good for the one who is now heading there -- it will be easier to notice and "take" him against such a background.

5

In accordance with such an image, a system of "expectations" is devised, along with a strategy of behavior after arriving in the desired territory. The base of these expectations is getting into if not the very best, "main" gallery, then at least into a "very good" gallery. By that time, information has already been gathered about the main country and the main city and, of course, about all the best and main galleries in it. With this dream of getting into a "good," "very good" gallery are connected all the other dreams, the entire fundamental program to the very end of the artist's life: relative material prosperity, successful exhibits and thirdly, -- the cherished -- gradual, step by step, dissemination of the artist's fame throughout the world. All of this, I repeat, is connected only with the "level" of the gallery. A "good" gallery will achieve this more quickly and better, a not so good one, more slowly and worse, and "the main" one -- literally immediately. And all of this, naturally, is connected with the name of the director of the gallery. A few of these names sound downright legendary. Earlier I spoke briefly about the images of these directors breathing only the air of art, searching for someone to promote instantaneously to the top of "world geniuses"; incidentally, the memoirs and self-descriptions of the directors themselves paint just such an image. In his plans of "expectations," the relocating person prepares for these directors the role of the caring and anxious father, toiling "day and night" over the rearing of this genius child, a father who has taken it upon himself not only to fulfill and realize all of his child's dreams, but to take care of all the other material concerns as well: the legalization of his status in the country of residence, the conduct of all of his everyday and legal affairs in these

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	IC/IP	III A. 108

3

waiting" for years, and do so until such time when they lose their strength and desire. I will not talk about disillusionments, horrors and tragedies -- that is not my genre: I promised that my story would be depressing but not tragic. Let's assume that the artist has already made it into a gallery.

Today it's as though the non-contractual, non-verbal relations between him and the gallery recognize those expectations which we spoke about earlier. Exhibits are organized about twice a year, the gallery conducts all the "paper" work, helps the artist to obtain the right to work, that is, legal status in the country, the precise commission from the sale of the paintings is agreed upon. Let's assume that one of the most important points in this program is even as it should be -- many paintings wind up being sold after an exhibit, which naturally pleases both the gallery and the artist and favorably impacts their relationship. Yet nevertheless, given such a turn of affairs, the creative ambitions of the artist remain continually unsatisfied. And the reason is not at all because the director doesn't love art, that he doesn't behave like one's "own father," that he doesn't try from morning till night to give the artist "publicity." The reason rests in the objectively existing position of the gallery today, independent of its rank in the contemporary art world, whereby the history of the discovery of pop art is hardly likely to repeat itself. And this is primarily because the galleries' dominant role in the discovery and exhibition of modern art, a role which at some time in the past was indeed played by the gallery, is disappearing, it had disappeared from them already in the beginning of the 1980's. Over this same time the significance of nonprofit organizations has grown

9

infinitely: kunsthallen, institutes of contemporary art, museums of modern art. And under these conditions galleries do not turn out to be the only ones who show the world "all that is best, most interesting, and that has a future." Even the most "major" galleries are losing their significance as the highest authorities of artistic status and fashion, they are compelled to give up their roles as the first discoverers of new talents -- they attract these artists to themselves already after these "talents" have exhibited in other places and in other halls.

And in terms of their expectations, those arriving from "outside" have failed to notice this process whereby the galleries lost their leading role, and to a large extent, this wasn't their fault. It seems to me that those who are listening to me now already long ago detected the spurious, not so much words, but more likely intonation in my ruminations about galleries. Any person who is not interrupted for a long time -- and that is precisely the situation now -- will betray his own attitude toward the subject of discussion. In some people what emerges is the vociferous intonation of a prophet, in others it is the tiresome intonation of one who is saying what everyone has already known for a long time; many have detected in me shades of poorly concealed terror or fear. That's correct, I really do fear galleries, and not this or that specific gallery with which I have worked or am working, but rather the gallery as an institution in general, as a principle. And I can say immediately why I fear them: I fear them primordially, instinctively and profoundly.

When the traffic police stopped me in the Soviet Union for violating some rule, I walked, having half-opened the door of my car,

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	IC/IP	III. A. 108

PAGE 07

ILVA: EMILIA: K

16312985482

05/11/2001 16:53

toward him, and having seen my shaking hands, he asked what was the matter with me? I answered -- I am afraid of you. It's the same in this case.

But it's better if I say outright what I am afraid of. I am not afraid of *kunsthalle*, *kunstverein*, ICA, museums and foundations. I don't like private institutions, instead I like non-private, public ones. The psychoanalyst would again find in this that same cause-reaction of a person born and raised in a totalitarian society, and again he would turn out to be correct.

I understand perfectly well the curators and their role in the contemporary artistic process. In essence fate itself has called upon them to fulfill this mission of theirs: to show in their institutions the newest, most important and interesting of what is happening in today's art world, both national and international. And I might add, in the majority of cases this profession and these people unite all that is necessary for accomplishing this. They are full of profound enthusiasm and interest in what they are doing, they combine in themselves art historians, critics and organizers, they possess complete and thorough information about today's worldwide art process and furthermore, without this there really is no curator -- they have that intuition and that sixth sense which permits them to see when something is approaching us from the future. In the best sense it is a profession for the idealist, and that's why today it is so difficult and popular.

Another incident, this time already from my institute days -- we are moving entirely chronologically in our examples -- will illustrate the reason for my trust of curators and my panicky fear of

10

galleries. While on summer practicum of our art institute, everyday we would have breakfast, lunch and dinner at a big, common dining table and all of this was included in the tuition for the general institute program. Our teachers and professors would eat along with us, everyone always had a good time, we would energetically discuss artistic problems in an unconstrained and relaxed fashion. But one time our professor invited me and two other students to have lunch at his house. And it should be said that the times -- these were the post-war years in a village outside Moscow -- were rather modest, if not to say simply bare, it was not so easy to obtain groceries. And our, mine and my friends', behavior was entirely different at that table than it was in the common dining hall. As easily and with as much gusto as we "stuffed down" our meals in our "mess hall," that's how we literally choked over every bite here -- after all, each item, each dish here was not just "no one's," not "communal," but belonged personally to the host who had invited us here. He and his wife had "obtained" all this, they stood in line, they spent their personal meagre reserves, and they themselves were embarrassed and this was conveyed to us. Under such conditions each dish, each bite turned into torture. Constraint and silence reigned at the table. The parable is clear. That's why it is so easy with curators, why you can so freely give yourself over to the realization of the project, your idea, because they are curators, ones who realize the most dramatic and often expensive projects, for after all, they are relatively free in their budgets. They don't have the terrible shadow behind them: how, in what way will they manage to sell this or that item. Today no gallery can permit itself this because it is a "business" (a very

11

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	IC / IP	III A. 108

PAGE 08

ILVA:EMILIA:K

1 6312985482

05/11/2001 16:53

12

difficult one, as you hear from all sides) It could be said that Kunsthalle, ICA, museums of modern art also spend somebody's very real, public monies on their activities. But these monies, I am firmly convinced, for the most part go to genuinely cultural activity and thereby justify their public cost.

My enthusiasm for the idea of nonprofit organizations has yet another cause which finds its basis in the existence of "unofficial" culture in the USSR over the course of 30 years. This "unofficial" world, as is well known, represented a small group of artists, poets and writers in Moscow and formerly Leningrad, which opposed the art of Socialist Realism that existed in Soviet culture with a search for other, non-regulated forms and directions. They did not have the opportunity either to exhibit their works or to get information, and there was the daily danger of this small circle being destroyed. But their opposition to official art was not only of an esthetic nature, but to a great extent, an ethical one as well. This was a movement full of idealism and aspiration toward "pure," noncommercial means for artistic production, this involved the creation of the primary mass of works "for oneself," for one's own circle, and -- whoever knows the conditions of life established in the Soviet Union forever -- virtually without the hope of ever "showing" them and receiving some sort of response. Under such circumstances many artists found themselves supplementary income on the side, they did illustrations, book designs and lay-outs. This demanded a great deal of energy, it required time, but it preserved the inviolability of the time devoted to "one's own" things. This precise delineation and split tendencies were transferred by me and some of my friends onto the evaluation

13

of the situation of artistic institutions in the West -- and this was manifested in their division into purely idealistic ones, which included all non-profit organizations, and commercial ones -- galleries. From my point of view, this picture was entirely confirmed by the actual state of affairs, and may the artists living here since childhood please forgive me, but I find that after the place where I used to live, this state provides simply astounding opportunities thanks to the existence of these institutions. After everything that has been said, my opinion is that in all of your artistic searches you can and must orient yourself only toward them, but I understand that it is not the place of a newcomer, a "relocated person," to give advice to those living here. In order to amuse the public, I will tell a story that is apropos about a group of Kazaks, residents of the scorched steppes of Central Asia, who visited the famous Moscow collection of painting in the State Tretyakov Gallery. The tour guide leads the group to a painting by Isaak Levitan depicting a lone, small church on an island, surrounded on all sides by the infinite flood of the river. "Look at this image of loneliness, neglect, the author here brilliantly depicts the anguish and boundless sadness of a Russian person in such a simple and powerful way," -- pontificates the lecturer. "Why sad, why mournful -- it's a cheery painting, joyful!" interrupts one of the residents of the steppes. "Why is it cheery?" "What, can't you see for yourself -- there's a lot of water!"

The relocated person has virtually no knowledge about the existence of this branching Western network of non-profit organizations (of course, this was the case before my speech, now everything will be different). And yet, one of the main obstacles for

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	IC / IP	III A. 108

PAGE 09

ILVA:EMILIA:K

15312385482

05/11/2001 16:53

the "person" on his way to the Kunsthalle, his main problem is the criterion for participation in contemporary artistic life. We can formulate this as the problem of the contemporary language in art which stands like the riddle of the Sphinx not only before the newcomer, but before any, even fairly well-known Western artist, who, so it is thought, absorbed it (this language) with his mother's milk and didn't learn it from books and reproductions.

I am convinced that for each person sitting in this auditorium, the temperature of attention should rise purely automatically at the phrase "contemporary artistic language": this is precisely that vague area where each person has something to say, each person has their own notion in this regard. I also have one -- it concerns the contemporary artist: his speech should be comprised of a contemporary "vocabulary," a "new" utterance pronounced taking into account precisely this vocabulary; and an individual "accent," personal dominants (leitmotifs) of this utterance. In all three of these components, the arriving "person" has, as a rule, what is called "problems."

As far as the size of this "vocabulary" of contemporary words is concerned, many believe, and I think so too, that the happy time of forming new words in this graphic language is already past, and that the majority of Western artists are very familiar with this two- or three-volume visual "library" or encyclopedia, that it goes without saying that it is his natural baggage. This is not at all the case with the newcomer who has used this collected works with many torn-out pages, or else in general he is familiar only with the cover or a few individual pages. But without the knowledge of all -- I want to

14

repeat here that frightening word "ALL" -- the pages and preferably along with the notes published at the end in fine print, any work, and not only a new or original one, in this terrible Western art world is futile. In place of such a heavy load (the entire encyclopedia) -- the existence of which he often doesn't even suspect -- the "relocated person" elaborates a theory of "his own niche," inserting himself at his own discretion into this or that volume of the encyclopedia, into this or that page, applying to his own works the criterion of "good-bad" and not the question "when was this done?" And understandably this question is of no particular significance for "internal," familial and friendly use, whereas for "external" use it can turn out to be fatal.

Still yet a more difficult riddle for any author, a true stumbling-block, is the demand hanging over his head like the sword of Damocles to do something "new." Oh, the marvelous, irretrievable times when one was required to do something "good and of high quality," when the basis for ambition was the slogan "just like everybody else's, only better!" True, after the publication of B. Groys' book "About the New" this question began to be clarified somewhat, the fog began to dissipate, but there were still no direct instructions as to how to make this accursed "new" thing without which you simply wouldn't be "admitted" anywhere. Not delving into the depths of the problem, in this superficial babble which I am now engaged in at the expense of others' time, I will merely touch on this problem, or as the scholars say, I will "broach" it, with the complete understanding that it is not within my power either to resolve or to understand it. One must regard the capturing of this

15

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	IC / IP	III A. 108

PAGE 10

ILYA:EMILIA:K

16312995482

05/11/2001 16:53

think just the opposite, and what begins is an excruciating dichotomy. Either I must speak in it, be it a thousand times damned, in order to be contemporary and to be "accepted," or I will do what I know how to do and what I love -- painting and art, as I understand them, I will make "genuine art." Very many of the "relocated persons" think this way. It's no wonder that in Russia today the story is so popular about Larionov, living in Paris, who invented "Rayonnism" for the sake of his reputation as a modern avant-garde, but he himself painted landscapes in oil "for his soul" and kept them under his bed and would show them to only a few and in secret at that. So, upon finding themselves in this situation, some artists try to modernize slightly, to "renew" their love in the West, but you can't deceive the West -- that's why it's the West -- and these results also turn out to be "unclaimed."

Now from a general panorama let's move to my personal experience. I have already fully satisfied my passion for broad generalizations and descriptions of others' fates -- not specific ones but in the form of some sort of blurry shadows

What did this cultural move mean for me personally, what were the problems that arose and what steps were taken to resolve them?

I must say right off that I, like many of my friends, arrived in the West not from another culture, but from underneath the ruins and fragments of a culture that had existed at one time and had been totally destroyed. I will not enter into a discussion as to what was Soviet culture, I will not fatigue your attention with an analysis of just which culture in particular was destroyed -- European, Western

18

or Russian. For those of us born in the second generation, the time before the revolution was a time of Culture in general, culture with a capital letter, like today for adults with machine-guns in Lebanon at some time in the past there was simply a time of "Peace."

In my consciousness this "pre-revolutionary" culture existed not only in the pre-historical past, but it was alive even today, and it looked like an infinite sea, engulfing on all sides an enormous dry island called the Soviet Union. To reach that sea, to take a dip and swim in its living waves was my dream, moreover it was entirely "platonic": the borders were, as everyone knows, "under lock and key" and emigration was not what suited me, and this would not have been easy for many reasons.

After my relocation to the West (to myself I refer to it as a "business trip": this appears more comfortable psychologically and it preserves an internal distance from that place where you may perhaps remain until your very death; by the way, a great many artists and musicians left for the West on similar "business trips" and this is already a tradition), I bumped into a surprising duality in what I began my speech with. For I hadn't been mistaken at all: all around me was that very same culture about which I had read, dreamed and saw in my imagination, and it was in everything -- in the great museums, in the architecture, in the classical avant-garde and in today's contemporary art -- everything was this culture. But strange as it may seem, it was not in the people themselves, not in the, so to speak, subjects who "function" today in that Culture. My strongest impression here is the gap between the results of the action and the subjects of the action. In conversations and in the

19

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	IC / IP	III A. 108

PAGE 11

ILYA:EMILIA:K

16312985482

05/11/2001 16:53

people themselves -- in artists and critics -- I have encountered profound pessimism, alienation and as a rule, some sort of strange indifference toward my divine, strange, lady Culture which appeared to me behind every corner, whose glimmering presence and breath I felt to be right next to me.

This can best be described by comparing the psychology of a bastard or orphans and that of legitimate children. In childhood I always lived in a dormitory, that is, simply speaking, in a children's home, but often on Sundays I would frequent the home of my school friend who had a very prosperous family, a "normal family home": a father, mother, two sisters. One had to see how this legitimate son behaved himself upon arriving home from school, how he would insult his mother, how he would upset plates during meals, spilling everything on the tablecloth, how with genuine malice he would talk about his parents and about his home that he was so sick of -- and I saw an entirely different picture: rows of books in an enormous library, a wonderful meal, a kind, intelligent woman, and I would think: if only I were to have such a home and such parents! That's how it is here in almost every artist without exception. I saw the desire to kick as painfully as possible everything that is around him, to knock over one more sculpture, to smash one more plate against the wall -- understandably I am saying all of this figuratively. But in the life of the family that I was talking about, I saw something else that affected me profoundly. After yet another outburst of my friend, after another of his "tantrums," his mother, not saying a word, picked everything up off the floor, wiped the table and in a minute there was the same order in the house that there had been earlier --

20

his behavior had not led to the downfall of the household. I have the very same feeling here as well, where I now find myself. I repeat, this of course is the view of a "relocated person" and accordingly from the side: Western culture is so vital, so stable, its roots are so deep and so alive, it is so productive that it, speaking in the language of the parable above, absorbs, recasts and dissolves in itself all destructive actions by its own "children," and as many believe, it sees in these actions its very own development -- what is elegantly referred to here as "permanent criticism." But I would like to add a footnote here: this criticism, like the destruction itself, is permitted, if it can so be expressed, only from its own children. That same mommy described above would have behaved quite differently if I had started to act up at the table the same way as her son. Most likely she would have called the police.

And the following happened to me upon encountering Western culture: If I, while living at home, was full of venom and all my works there contained traits of criticism and repudiation, then winding up here I experience tremendous piety towards -- I should say that after many years of existence under Soviet power -- *your* culture, and internally I am shouting "yes, yes, yes" to all that I see here, and especially to that living history of art, that wonderful river which flows deep, absorbing newer and newer currents.

But this feeling of mine acts impedes my work here to a certain extent. Here everything is full of criticism, repudiation, and the very greatest -- Beuys, Warhol -- produce this most successfully and consequently on a grand scale. Without criticizing, moreover radically each and every thing, without staunch negativism, no one

21

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	IC/IP	III A. 108

PAGE 12

ILYA:EMILIA:K

16312985482

05/11/2001 16:53

will listen to you here. But how should a "relocated person" undertake criticism when here criticism is endured, I repeat, only when it comes from your own children, in their own language, and secondly, how can you criticize what internally appeals to you? The newcomer here is "forever" -- I repeat this fatal word "forever" -- left with only those possibilities which are reserved for guests, and there are only two of them: to tell about how you, the guest, feel in your "guest" position, or to tell about the place you come from. Both of these have a long-standing tradition in European culture. But in our time the appearance and stories of Sinbad the sailor do not invoke such interest and curiosity as they once did, first of all because of the energetic development of information and tourism, and secondly because there are already quite a few such Sinbads here.

I was ready to assume the role of such a storyteller about the country of horrors and sadness from which I arrived, similar to a new Homer. Honestly speaking, this was precisely my secret desire. From childhood I have had an extraordinary passion for telling others what is going on in my own house, rather than undertaking the chore of fixing it -- true, this is a characteristic trait of many of my compatriots and in this regard I am not at all different from them. But the entire problem is how to talk so that people will listen to you? The horror and virtual total hopelessness of such an attempt results from the fact that any one of your words -- words in the literal and figurative sense when the topic of discussion is fine art -- has its own context, the context of the place you came from, and in the new place this accursed context is unfamiliar, and because of this

22

unfamiliarity the "word" is inaudible, it doesn't resound! What's worse, any one of your paintings, sketches, objects, texts, slowly -- partly because of laziness, partly because of arrogance -- is explained by the native of the local culture and is interpreted in the local context. Against this background your things become banal, long familiar, they wither and die. In the same way, for someone who has never seen the sea or a river a fish can appear to be a small piglet without legs and hooves. Where, how can you find the right language for your story so that others' ears will listen to your tale? In other words, how can you insert into those ears, eyes, brain not only a text, but a "context" as well, and do all of this in a short period of time while the Western viewer or critic has appeared and lingers for a moment in front of your work? Here we might envy the "time factor" of the theater, ballet, cinema, an evening dinner after all, where you have time for this thanks to the circumstances themselves. There is no common answer to this riddle of the Sphinx, there is no universal device that you can use to slip out of this clench. Each case is individual. I can only describe the method decided upon by me, or which for some unknown reason came into my head.

I conceived of the total installation genre. This means that the viewer winds up in a space where he sees a multitude of things: paintings, sketches, objects, texts, in essence, the same things which he sees by other artists, in other installations. But here this entire collection and the viewer himself turn out to be submerged in a completely special atmosphere formed especially for this purpose in the constructed space -- and this is created also by a specific paint on the walls, ceiling and floor, and special lighting. It is that medium,

23

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	IC / IP	III A. 108

PAGE 13

ILYA:EMILIA:K

16312885482

05/11/2001 16:53

that air, which I brought with me here, to the West, of my, our Russian-Soviet atmosphere: heavy, repressive, boringly gray, hopeless, and infinitely sad. And if the Western viewer can remain indifferent as he stands before such "strange objects" located in clean, bright halls of a museum or kunsthalle, then he cannot remain so when he is surrounded on all sides by "such air." It is the atmosphere, it is the magnetic field unexpectedly emerging under new conditions, that is the very context which participates in the proper display of the plot, story or event which the author wants to convey to his new viewer-listener. And experience has demonstrated that this speech, this communique is perceived appropriately in such cases.

This example touches upon an extraordinarily interesting question: is it inevitable that the "relocated person" re-code the language with which he has arrived in the West, or can he continue to perfect that language? From the point of view of traditional artistic ethics, the author should not, if he is a genuine talent-artist from God, etc., adapt himself to the new conditions, like a chameleon, but rather he should continue to create what was begun and codded in the silence of his studio, experiencing all the vicissitudes of fate and lack of understanding, hoping, as in the example of Van Gogh, for the justice of historical time and cursing the injustice of today. According to the model described above -- which without a twinge of creative conscience is intended and oriented toward the new viewer, I repeat, the Western viewer who is experienced and raised on the history of Western art -- the main thing is the comprehension and perception precisely by this viewer of what you want to "say."

24

By the way, here we have what seems to be a paradoxical situation when these works produced here, these same total installations, cannot be shown in one's own homeland. I am asked about this fairly frequently. No, because they are made specifically and intended only for the language of perception here, and in one's homeland there is none of the material or torments which you use here and there cannot be, because an entirely different language of assessment exists there. It is paradoxical, but whoever is following my story understands why this is so.

But the problem of language appears even more decisive and radical today. This Western language is now actually a language of "common understanding," and in this sense this international "language" enters, has entered, into contradiction with local, national and regional languages, they interact and struggle with one another. And today it is very essential what "language" the artist is speaking -- local, regional or international -- in literature this is far from the case. It exists, this international language, but like air, it is impossible to see or touch it, although all of us gathered together here in this auditorium breathe it and "speak" it. It is that language, the level and attributes of which are applied as the criterion today to any work in an corner of the globe. It is that measure of assessment, it is unimportant whether we curse or praise it, by which works are exhibited today in kunsthalle, and in many galleries, it is the scale according to which museums acquire works. It is that Esperanto which never made it in the area of language, but which has been successful, born at the end of the century, in fine arts, music and theater. And this is only good. Because in addition to language there

25

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	IC/IP	III A. 108

26

is content, there is what the author wanted to say. And in terms of content surface enormous, profound differences -- social, political and thousands of other differences -- of national cultures which are impervious to one another. But all of them intersect and the most important thing can be understood by others not thanks to one's own languages -- Chinese, Russian, Spanish -- for this to be the case one would have to be a super-brilliant art historian-polyglot -- but rather thanks to all those who have learned to hear an alien voice in this unified language -- of course with its corresponding accent.

Are we to understand then, after all that has been said, that the method for preparing a contemporary art dish is already known: it consists of quality raw material -- local, national or regional content -- as well as its preparation in the proper recipe, that is, in the mastery of international speech? Recalling the Russian proverb "God loves a trinity," we glance around, and isn't some "third one" forgotten in this "kitchen"? Of course, this "third one" is forgotten, the same one from time immemorial -- the chef.