

TEXTE ZUR KUNST

März 2012 22. Jahrgang Heft 85
€ 15,- [D] / \$ 25,-

ART HISTORY
REVISITED

MARINA GERBER

INTERPRETIVE REFLEX

On the Moscow Artists' Group Collective Actions and the Concept of Reflection in Soviet Art Theory



Kollektive Aktionen, „Ort der Handlung“ / Collective Actions, “Place of Action”, 1979

Charged with abusing his power and paraded for the cameras in the cage that is a typical feature of Russian courtrooms: that is how a manipulated online video recently showed the Russian Prime Minister and presidential candidate Vladimir Putin. His opponents, meanwhile, were demonstrating against his reelection despite subzero temperatures.

The idea that pictures reflect a country's social situation or mood has a very particular history in Russia. The paintings of Socialist Realism assured the Soviet people that they were living in a real-world utopia, and the works of the Moscow Conceptualists, too, are frequently read as a reflection of their time. Following the concept of reflection as it travels through Russian art theory takes us all the way back to Marx and Engels, while also letting us see contemporary images with a different eye.

Invited by the Moscow artists' group Collective Actions, 30 people left the Soviet capital for the countryside in October 1979. Participants in the action “Place of Action”, though they did not know what would happen or what the outcome would be, reported to the appointed place and finally received their instructions. One by one, they would walk 380 yards across a field to the edge of a forest. They would stop every 25 yards—cardboard signs marked the positions—and turn around to look back for a few seconds. The other participants stood at the starting point, joined by a photographer who documented each act of turning around. Only when the walkers reached the end of their solitary walk away from the group did they realize that someone was waiting in a pit, whose place they now took to welcome the next person to arrive after them.

MARINA GERBER

INTERPRETATIONSREFLEX

Über die Moskauer Künstlergruppe Kollektive Aktionen und den Begriff der Reflexion in der sowjetischen Kunsttheorie

Angeklagt wegen Mordmissetats, den Kameras vorgeführt in dem für russische Gerichte üblichen Käfig. So zeigte ein manipuliertes Interviewvideo kürzlich den russischen Ministerpräsidenten und Präsidentschaftskandidaten Wladimir Putin, während gleichzeitig seine Gegner/innen bei zweistelligen Minusprozenten seine Wiederwahl demonstrierten.

Mit Bildern als Reflexion der gesellschaftlichen Situation oder der Stimmung im Land hat Russland seine ganz eigene Geschichte. Die Gemälde des Sozialistischen Realismus versicherten das sowjetische Volk, in einer verwirklichten Utopie zu leben, und auch der Moskauer Konzeptualismus wird gerne als Reflexion seiner Zeit gelesen. Den Begriff der Reflexion auf seinem Weg durch die russische Kunsttheorie nachzuverfolgen, führt bis zu Marx und Engels zurück und wirkt auch auf aktuelle Bilder einen neuen Blick.

Eingeladen von der Moskauer Künstlergruppe Kollektive Aktionen, führten im Oktober 1979 30 Menschen aus der sowjetischen Hauptstadt hinaus ins Umland. Als Teilnehmer/innen der Aktion „Ort der Handlung“, deren Verlauf und Ausgang sie jedoch nicht kannten, trafen sie sich an vereinbarter Stelle und wurden schließlich aufgeführt, jeweils einzeln ein 350 Meter lauges Feld zu überqueren, an dessen Ende ein Waldstück begann. Alle 23 Meter markiert durch ein Pappschild, sollten sie stehen bleiben und sich für einige Sekunden zurückwenden. Dort, am Ausgangspunkt des Weges, standen die übrigen Teilnehmer/innen und ein Fotograf, der jede der Drehungen dokumentierte. Erst am Ende des gemeinsamen Sich-Entfernens merkte man, dass in einem Graben am Waldrand jemand wartete, dessen Platz man nun einnahm, um selbst den Nächsten oder die Nächste zu empfangen.

Seit 1976 haben Kollektive Aktionen rund 130 ähnliche Aktionen durchgeführt, abseits nicht nur von Moskau, sondern auch vom offiziellen Kunst-

geschehen. Die immer noch existierende Gruppe, zu deren Mitgliedern Nikita Alexejew, Elena Elagina, Georgij Kizewaler, Igor Makarewitsch, Andrei Monastyrski, Nikolai Panikow und Sergej Romaschko gehören, ist Teil der in Russland sehr einflussreichen künstlerischen Bewegung. Für die sich hierzulande der Begriff Moskauer Konzeptualismus durchgesetzt hat. Im Vergleich zu anderen Moskauer Konzeptualisten/Konzeptualistinnen, wie z. B. Ilya Kabakow, Erik Bulatow oder Alexander Kosolapow, ist die Arbeit der Kollektiven Aktionen weniger subversiv oder lakonisch. In ihren Werken finden sich keine offensichtlichen Verweise auf ehemals dominante sowjetische Symbole oder kulturelle Formen wie Werbung, Illustration oder die Bildsprache des Sozialistischen Realismus. Wenn man nur die Fotografien vor Augen hat, die ihre Aktionen dokumentieren, dann ist es fast unmöglich zu erraten, dass sie in der Sowjetunion gemacht wurden. Dennoch herrscht in der Rezeption der Gruppe eine stille Übereinkunft darüber, dass sich die künstlerische Praxis der Kollektiven Aktionen nicht über ihre Form erschließt, sondern über die Tatsache, dass sie in der Sowjetunion entstanden ist. So argumentieren die Kunsthistorikerin Ekaterina Degot, die Philosophin Kerl Chukhtrow und der Kurator und Autor Boris Groys, die Arbeiten der Gruppe, aber auch der gesamte Moskauer Konzeptualismus erzähle von einer Gesellschaft, in der es keinen Konsum, keine Kunstinstitutionen und keine Waren gäbe.¹ Diese durch die Kollektiven Aktionen vermeintlich vermittelte Realität veranlasste auch Claire Bishop dazu, ihre Kritik an partizipativen Ansätzen zu revidieren: Die Arbeit der Kollektiven Aktionen ließe sich zwar mit der westlichen oder lateinamerikanischen Partizipation Art vergleichen, jedoch müsse eine Kritik ihrer

Since 1976, Collective Actions have implemented around 150 similar actions, keeping a distance not only from Moscow, but also from the official art scene. The group, which still exists – among its members are Nikita Alexeev, Elena Flagina, Georgi Kizevaker, Igor Malarevich, Andrei Monastyrev, Nikolai Panitkov, and Sergei Romashko – is part of an artistic movement that is highly influential in Russia; Western observers have generally adopted the term “Moscow Conceptualism.” Compared to the art of other Moscow Conceptualists such as Ilya Kabakov, Erik Bulatov, or Aleksandr Kosolapov, Collective Actions’s work is less subversive or laconic. Their pieces do not contain obvious references to formerly dominant Soviet symbolism or cultural forms such as advertising, illustration, or the visual language of Socialist Realism, looking only at the photographs documenting their actions. It is virtually impossible to guess that they were taken in the Soviet Union. Still, there is a tacit consensus in discussions of the group’s work that the artistic practice of Collective Actions must be understood on the basis not of its formal qualities but of the fact that it originated in the Soviet Union. For example, the art historian Ekaterina Degot, the philosopher Konstantin Vinogradov, and the curator and author Boris Groys argue that the group’s works, and Moscow Conceptualism more generally, tell stories about a society without consumerism, art institutions, or commodities.¹ This reality, which Collective Actions’s pieces allegorically convey, has also led Claire Bishop to revise her critique of participatory approaches; though Collective Actions’s art is comparable, she writes, to Western or Latin American Participation Art, any critique of its practice must take the repressive conditions under which it emerged into account

and thus adopt a more “sober” stance; what may appear escapist in the Western perspective, Bishop argues, was not a weakness but an accomplishment in the Soviet Union.² Bringing social conditions to bear in this manner on the interpretation of works of art suggests that the actions transmit a specific knowledge about the Soviet Union – as though they were epistemological in nature. And indeed: some critics go so far as to say that the Collective Actions constitute “better” reflections of Soviet reality than works that obeyed the state’s official doctrine of Socialist Realism.³ Observers familiar with Soviet culture may indeed discern parallels between the actions and some (potentially) typical Soviet practices: in the case of “Place of Action”, for example, the long trip to the countryside, the participants’ uncertainty about what is going to happen, and the subsequent long journey back home recall excursions to the fields of a *kolkhoz* or *sobkhoz*⁴ organized by the industrial councils, which “Invited” all citizens to help with the harvest. One might also argue that Collective Actions’s performative outings – the group calls them “*Prozhdka za Gorod*” (“Out of the City”) or, in English publications, “Journeys to the Countryside” – “reflect” the Russian tradition of the *dacha*. But what does it in fact mean to discuss conceptual practices in categories such as “reflection”?

In the Soviet Union in particular, the concept of reflection carries major semantic baggage: it implies a specific relationship between art and philosophy that is characteristic of Socialist Realism. Today, the latter term is associated with specific aesthetic forms (such as a figurative visual language) and themes (for example, idealized scenes from Soviet life) that were designed to convey an ideologically glorified image of

Praxis die repressiven Bedingungen ihrer Entstehung berücksichtigen und somit „bescheidener“ ausfallen, denn was aus der westlichen Perspektive eskapistisch erscheinen möge, sei in der Sowjetunion, so Bishop, keine Schwäche, sondern eine Leistung gewesen.² Die gesellschaftlichen Bedingungen in dieser Weise für die Interpretation der künstlerischen Arbeit geltend zu machen, suggeriert, dass die Aktionen ein bestimmtes Wissen von der Sowjetunion vermitteln würden – als besäßen sie einen erkenntnistheoretischen Charakter. Und tatsächlich gehen manche Kritiker/innen soweit zu sagen, die Kollektiven Aktionen böten eine „bessere“ Reflexion der sowjetischen Realität als Werke, die der staatsfiktionalen Doktrin des Sozialistischen Realismus folgten.³ Wenn man mit der sowjetischen Kultur vertraut ist, kann man in der Tat Parallelen zwischen den Aktionen und einigen (möglichlicherweise) typischen sowjetischen Praktiken finden: Im Falle von „Ort der Handlung“ erinnern etwa die lange Reise auf Land, die Ungewissheit der Teilnehmer/innen und die darauf folgende lange Heimreise an Ausflüge auf die heiliger der Kolchose oder Sowchose⁴, wie sie von Betriebsräten organisiert wurden, um alle Bürger/innen „einzuladen“, bei der Ernte zu helfen. Auch ließe sich argumentieren, dass die performativen Ausflüge der Kollektiven Aktionen, die sie „Poezdki za Gorod“ („Raus aus der Stadt“) nennen, die russische Tradition der Daischa „reflektieren“. Aber was bedeutet es eigentlich, von konzeptuellen Praktiken in Kategorien wie „Reflexion“ zu sprechen?

Vor allem in der Sowjetunion ist der Begriff der Reflexion stark semantisch aufgeladen; er impliziert ein spezifisches Verhältnis von Kunst und Philosophie, welches charakteristisch für den Sozialistischen Realismus ist. Mit diesem

Begriff verbindet man heute spezifische ästhetische Formen (wie eine figurative Bildsprache) und Themen (etwa idealisierte Szenen aus dem sowjetischen Leben), mittels derer ein ideologisch-glorifizierendes Bild der sowjetischen Realität vermittelt werden sollte. Nachdem die kommunistische Partei 1932 alle künstlerischen Vereinigungen aufgelöst und durch eine einzige Organisation ersetzt hatte, wurde der Sozialistische Realismus 1934 zur verbindlichen künstlerischen Richtung erklärt,⁵ die der offiziellen und verbindlichen Definition zufolge realistisch in der Form und sozialistisch im Inhalt sein sollte.⁶ Aus theoretischer Perspektive ermöglicht diese Definition einen relativ großen Spielraum; in der Praxis wurden aber immer wieder neue, einmündige Kriterien entwickelt, die sich an der parteilichen Evaluierung der politischen Lage orientierten.⁷ Künstlerische Tätigkeit war zu einem hohen Maße von Kriterien wie „Volksnähe“, „Ideenhaftigkeit“, „Wahrhaftigkeit“, „Klassenhaftigkeit“ oder „Heroismus“ bestimmt und damit einer Doktrin unterworfen, die es Künstlerinnen und Künstlerinnen nicht erlaubte, selbstständig darüber zu entscheiden, was zeitgenössische Kunst sein könnte. Was in vielen Publikationen zum Thema jedoch notorisch vernachlässigt wird, ist die Frage, welche kunstphilosophische Argumentation der Legitimation des künstlerischen Realismus zugrunde gelegt wurde. Im Kontext der sowjetischen Ästhetik fügt sich der Begriff des Realismus in die philosophische Geschichte der Reflexion bzw. der Erkenntnistheorie ein. Der theoretische Entwurf des Sozialistischen Realismus hasiert dabei, wie nahezu die gesamte sowjetische Kunsttheorie, die sich bereits um 1900 zu entwickeln begann, auf mehr oder minder überzeugenden Rekonstruktionen der Epi-



Kollektive Aktionen, „Ort der Handlung“ / Collective Actions, “Place of Action”, 1979

Soviet reality. After the Communist Party dissolved all artists' associations in 1932, replacing them with a single organization, Socialist Realism was proclaimed as the mandatory artistic style in 1934;¹ according to its official and binding definition, it was to be realist in its form and socialist in its content.² In a theoretical perspective, this definition left fairly large leeway for elaboration; in practice, however, an unceasing stream of new restrictive criteria was issued that closely tracked the Party's evaluation of the political situation.³

The artist's work was to a large extent governed by criteria such as “popularity”, “expression of ideas”, “truthfulness”, “class loyalty”, or “heroism”, which is to say, subject to a doctrine that did not permit artists to decide on their own what contemporary art might be. Persistently

neglected in many publications on the subject, however, is the question of which philosophical argument about art was used to buttress the legitimacy of realism in art. In the context of Soviet aesthetics, the concept of realism has its place in the philosophical history of reflection, or epistemology. Like virtually the entire Soviet theory of art, which began to develop as early as 1900, the theoretical blueprint of Socialist Realism is based on more or less convincing reconstructions of Karl Marx and Friedrich Engels's epistemology.⁴ Fundamental terms in their writings, in particular, objectivity, labor, and objectification, play a central role. In this connection, objectivity refers to a natural reality independent of the subject as well as a social reality relatively independent of him. The subject, it is said, perceives

semologie von Karl Marx und Friedrich Engels.⁸ Vor allem ihre Grundbegriffe Objektivität, Arbeit und Vergengenändlichkeit spielen hierbei eine zentrale Rolle. Objektivität bedeutet in diesem Zusammenhang eine vom Subjekt unabhängige, natürliche Realität und eine von ihm relativ unabhängige soziale Realität. Das Subjekt erkenne und erfahre demnach diese Objektivität durch intellektuelle oder materielle Arbeit, und somit sei Arbeit entscheidend für den Erkenntnisprozess. Da aber Arbeit und ihre Bedingungen sich ändern können, unterliege auch das Produkt der Erkenntnis einem historischen Wandel. Vergengenändlichkeit schließlich meint in diesem Zusammenhang sowohl die Produktion des Subjekts als auch die Reproduktion des sozialen Prozesses; je nachdem, wie die Arbeit bedingt ist, kann sie die Entfremdung oder die Realisierung des Menschen bedeuten.

Um 1899 schlägt der russische Philosoph Georgij Plechanow das folgende Denkkonzept vor: „Wenn Marx' und Engels' Historischer Materialismus tatsächlich wahr sei, dann müsse ihre Theorie auch erklären können, was das Wesen der Kunst ausmache.“⁹ Plechanows Methode impliziert, dass Kunst und Künstler/innen nicht Subjekt, sondern Gegenstand der Erkenntnis sind und dass sie die Objektivität allein dadurch reflektieren, dass sie ihr ausgesetzt sind. Es ist im Folgenden vor allem Wladimir Iljitsch Lenin, der diese (sogenannte vulgär-soziologische) Sicht einige Jahre später anzweifelte und der Kunst eine aktive erkenntnistheoretische Funktion zuschrieb.¹⁰ Kunst habe einen Erkenntniswert, welchen sie aber nicht spontan, automatisch oder mechanistisch erwerbe, wie Plechanow suggeriert hatte, sondern bewusst. Dabei sei Kunst, so Lenin, kein buchstäblicher Spiegel der Gesellschaft,

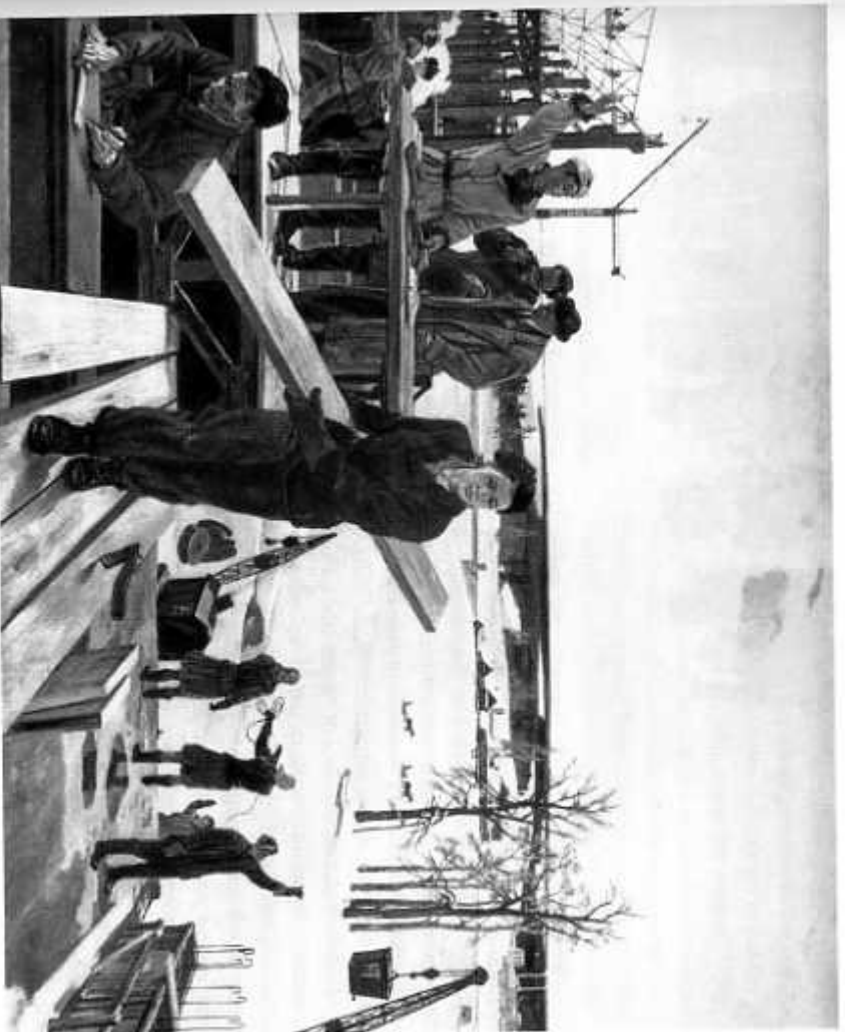
sondern eine Form des Bewusstseins gegenüber der Objektivität im Marx'schen und Engels'schen Sinne. Es ist vor allem dieses Verständnis der Kunst als reflektierendes und Erkenntnis stiftendes Mittel, welches den Sozialistischen Realismus begründete (insbesondere zwischen 1934–1936).¹¹ Ihm kommt in diesem Sinne nicht einfach nur die Funktion der Propaganda zu, sondern auch das in der sowjetischen Kunstphilosophie entwickelte Prinzip der Reflexion.

Eine weitere, wenn auch abstraktere Definition von Kunst als Reflexion prägte eine Gruppe sowjetischer Philosophen und Philosophinnen, die sogenannten Obschestvenniki (die Gesellschaftlichen). Inspiriert von der 1956 veröffentlichten russischen Übersetzung von Karl Marx' Schrift „Ökonomisch-philosophische Manuskripte“ aus dem Jahre 1844, argumentierten die Obschestvenniki, Kunst habe nicht nur eine erkenntnistheoretische Funktion und reflektiere nicht nur die Objektivität, sondern auch die Realisierung des Menschen.¹² Diese Konzeption ist insofern interessant, als sie den Marx'schen Begriff der Vergengenändlichkeit im Kontext der Kunst theoretisiert. Es ist unter anderem die folgende Passage in seinen „Manuskripten“, die für dieses Konzept relevant war: „Der Gegenstand der Arbeit ist daher die Vergengenändlichkeit des Gattungsebens des Menschen, indem er sich nicht nur, wie im Bewußtsein, intellektuell, sondern werkhätige, wirklich verortoppelt und sich selbst daher in einer von ihm geschaffenen Welt anschaut.“¹³ Den Obschestvenniki zufolge könne man Kunst (das heißt den Sozialistischen Realismus) als die Reflexion der „Vergengenändlichkeit des Gattungsebens des Menschen“ sehen, wenn man Kunst bewusst als Arbeit begreift.¹⁴ Denn wenn die Bedingungen der Arbeit in der Sowjetunion einen historischen

and experiences this objectivity in intellectual or material labor, which means that labor is of crucial importance to the cognitive process. Yet as labor and the conditions in which it takes place may change, the cognitive product is likewise subject to change in history. Objectification, finally, refers in this context both to the production of the subject and to the reproduction of the social process; depending on the conditions that underlie labor, it may amount to man's alienation or his realization.

Around 1899, the Russian philosopher Georgy Plekhanov proposed the following thought experiment: If Marx and Engels's Historical Materialism was indeed true, their theory must also be able to explain what constituted the essence of art.² Plekhanov's method implied that art and artists were not subjects but objects of cognition, reflecting objectivity by virtue of the sole fact that they were exposed to it. A few years later, this view (the so-called vulgar-sociological view) was called in question; Vladimir Ilyich Lenin, in particular, ascribed an active epistemological function to art.³ Art, proponents of this view argued, possessed cognitive value, which it acquired neither spontaneously nor automatically or mechanically, as Plekhanov had suggested, but consciously. Art was accordingly not a literal mirror of society but, Lenin wrote, a form of consciousness *vis-à-vis* objectively in the Marx-Engelsian sense. This understanding of art as a medium of reflection and genuine cognitive attainment was instrumental to the foundations of Socialist Realism (especially between 1914 and 1926).⁴ Conceived in these terms, art does not just serve propagandistic functions but also advances the aims the Soviet philosophy of art elaborated as the principle of reflection.

A writer, though also more abstract, definition of art as a form of reflection was laid out by a group of Soviet philosophers known as the *obshchestveniki* (the social ones). Inspired by the Russian translation of Karl Marx's "Economic and Philosophic Manuscripts" (1844), which came out in 1965, the *obshchestveniki* argued that art, beyond serving an epistemological function and reflecting objectivity, also served the realization of the human being.⁵ This conception is interesting insofar as it theorizes the Marxian concept of objectification in the context of art. The following passage from the "Manuscripts" was among those of particular relevance in this connection: "The object of labor is, therefore, the objectification of man's species-life: for he duplicates himself not only, as in consciousness, intellectually, but also actively, in reality, and therefore he sees himself in a world that he has created."⁶ According to the *obshchestveniki*, art (by which they mean Socialist Realism) can be regarded as the reflection of the "objectification of man's species-life" when it is consciously concerned as labor.⁷ For if the conditions of labor have undergone historic change in the Soviet Union, such change would have to be reflected by art. Following Marx, they further argued that man, having broken free of the need to appropriate nature in purely utilitarian fashion, was able to turn to an aesthetic activity, and that it was only in the latter that he realized himself as man: a painting of Socialist Realism made it possible to experience this realization with the senses.⁸ In this perspective, a beholder contemplating Aleksandr Deineka's painting "Construction sites on the outskirts of Moscow" (1919) might arrive at the following "art criticism": here is, on the one hand, a "realistic" depiction of Soviet labor – which is to say, one that faithfully



Alexander Deineka, "Auf den Weilen der Bauarbeiten am Rande Moskaus" ("Construction sites on the outskirts of Moscow", 1949)



represents its typical character²⁵ and objective conditions; on the other hand, we see in Degineka's painting the highest form of labor: the realization of man in art. The aesthetic sense required to "admire" this painting is something the Soviet beholder has "labored to acquire."

Collective Action's "Place of Action"; by contrast, calls both the labor of the Soviet beholders and that of the artists in question. The performance breaks with the concept of reflection, not only because it is an action and not a painting realized through labor, but also because it deprives the audience of the basis of a possible cognitive process. That becomes particularly evident when we read the participants' personal accounts, which were archived together with the photographs, sound recordings, and other materials.²⁶ Ilya Kabakov, for example, observes that taking part in the action made him briefly forget the problems and routines of everyday life. He expected the trip, the arrival, the act of crossing the field, and especially the unexpected part about lying in the pit as a general liberation. When the action was over, he wrote, he felt as though he had arrived "on the other side"; in the beyond.²⁷ The escapism evinced by this description serves to prevent the participants from understanding the action. Its elements are deliberately organized in such fashion that they do not make any obvious

sense. At the same time, distractions and the emotional absorption of the participants delay their comprehension of the action, which sometimes remains inscrutable until it is over — and in a few instances, even afterward. The action "Appearance" (1976) offers an exemplary dramatization of the significance of this bracketing²⁸ of artistic reflection: "The audience was offered invitations for an action titled 'Appearance'. When all the invites gathered (30 people) on one side of a field, five minutes later two participants of the action appeared from the forest on another side. They crossed the field, approached the audience and distributed papers ('Documentary verification') to certify one's presence at the 'Appearance.'" As the participants were still waiting for the action to begin, they were told that it had ended.²⁹ Waiting, until then an act devoid of significance, became a meaningful "action," and the work of art was pulled from the viewer's grasp before they even had the opportunity to ask what it "reflected". The core of this action, it turns out in retrospect, consists in the fact that it precisely does not reflect anything, and evinces no conscious reference to objectivity.

The dislocation of reflection from the work implies the perennial dilemma of the event. This permanent oscillation between hearings and perceptions is typical of Collective Action's work.

Wandel erfahren haben, dann müsste dieser auch in der Kunst reflektiert sein. Marx folgend, argumentierten sie weiter, könne sich der Mensch, nachdem er sich von der Notwendigkeit der rein utilitaristischen Aneignung der Natur befreit habe, einer ästhetischen Tätigkeit zuwenden, in welcher er sich erst als Mensch realisiere: Ein sozialistisch-realistisches Gemälde ermögliche es, diese Realisierung sinnlich zu erfahren.⁵ Demzufolge könne sich für die Betrachtung von Alexander Depuekas Gemälde „Auf den Weiten der Baustellen am Rande Moskaus“ (1949) die folgende „Kausalkritik“ ergeben: Zum einen wird die sowjetische Arbeit hier „realistisch“ dargestellt – das heißt in ihrem typischen Charakter⁶ und unter objektiven Bedingungen; zum andern sehen wir in Depuekas Gemälde die höchste Form der Arbeit: die Verwirklichung des Menschen in der Kunst. Den ästhetischen Sinn, den man für die „Bewunderung“ dieses Gemäldes braucht, hat man sich als sowjetische/r Betrachter/in „erarbeitet“.

Im Kontrast dazu hinterfragen die Kollektiven Aktionen mit „Ort der Handlung“ sowohl die Arbeit der sowjetischen Betrachter/innen als auch die der Künstler/innen. Die Performance bricht mit dem Begriff der Reflexion, nicht nur weil es eine Aktion und kein in Arbeit realisiertes Gemälde ist, sondern auch, weil es dem Publikum die Grundlage entzieht, auf welcher ein Erkenntnisprozess stattfinden könnte. Dies wird vor allem deutlich, wenn man die persönlichen Erzählungen der Teilnehmer/innen liest, welche zusammen mit den Fotografien, Tonaufnahmen und weiterem Material archiviert wurden.⁷ Ija Kabakows Text etwa bringt zum Ausdruck, dass ihn die Teilnahme vorübergehend seine allgäulichen Probleme und Routinen vergessen ließ. Das Reisen, das Ankommen, das Durchqueren des

Feldes und insbesondere das unerwartete Liegen im Graben erlebte er als allgemeine Befreiung. Am Ende der Aktion fühle er sich, als sei er auf der „anderen Seite“ angekommen, im Jenseits.⁸ Der Eskapismus, der daraus spricht, hat die Funktion, die Teilnehmer/innen davon abzulenken, die Aktion zu werten. Bewusst sind die Elemente der Aktion so organisiert, dass sie keinen offensichtlichen Sinn ergeben. Zugleich wird durch die Ablenkung und emotionale Vereinnahmung der Teilnehmer/innen der Moment ihres Verschlebens hinausgezögert und bleibt manchmal bis zum Ende der Aktion – und manchmal für immer – unergründlich. Beispielfhaft dramatisiert die Aktion „Erscheinung“ (1976) die Wichtigkeit der Ausklammerung⁹ der künstlerischen Reflexion: „An die Zuschauer wurden Einladungen für die Aktion ‚Erscheinung‘ verschickt. Als sich die Aktion ‚Erscheinung‘ versammelt und am Rande eines Feldes verteilt hatten, erschienen nach 5 Minuten an der gegenüberliegenden Seite zwei Teilnehmer der Aktion aus einem Wald, überquerten das Feld, gingen auf die Zuschauer zu und überreichten ihnen Schriftstücke („Besätigtes Dokument“), die ihre Anwesenheit bei der ‚Erscheinung‘ bezeugten. Als die Teilnehmer/innen noch auf den Anfang der Aktion warteten, wurde ihnen das Ende verkündet.“¹⁰ Das bis dahin nicht mit Sinn belegte Warten wurde nun zur bedeutungstragenden „Aktion“, und das Kunstwerk war seinen Betrachtern und Betrachterinnen entzogen, bevor sie überhaupt Gelegenheit hatten zu fragen, was es „reflektiert“. Im Nachhinein erweist sich als Kern der Aktion, dass sie gerade nichts reflektiert und dass sie keine bewussten Bezüge zur Objektivität aufweist.

Die Verschiebung der Reflexion aus dem Werk hinaus impliziert die ständige Verzögerung

The indeterminacy of reflection may be regarded as consciousness-expanding or – that was Kabakow's experience – as liberating: the action does not reflect anything, and yet allows for many impressions and ideas. Just as the surrounding winter scenery could be inspiring, the Collective Actions enable the participants to let their minds wander freely. Yet on the other hand, this seemingly so effective dynamism of potentials may be controversial, as it ultimately does not produce any unambiguous position regarding which the beholders might take a stance. The reference to objectivity is never consciously grasped, only hinted at, and as the participants' remarks illustrate, the result is that the relation to objectivity is often left to chance,¹¹ a whim of nature,¹² or religion.¹³ Unlike Socialist Realism, the group's conceptual practice no longer reproduces an already-realized relation between art and society, instead engendering a free and pre-reflective one. Dejedra's painting, the Soviet understanding has it, reflects the realization of man; "Place of Action", by contrast, merely constitutes the potential of such realization. Instead of being implemented as immanent to the work, this potential is realized only in the form of the participants' interpretation, which effectively excludes it from the work and turns it into a side effect, a "bad habit", as Monastyrski suggests.¹⁴

Collective Actions's Conceptual Art does not constitute immanent artistic reflection as such; it merely makes such reflection possible. A fundamental criticism of Collective Actions's work would be that the group is unwilling to take responsibility for the meanings it produces. That its practice, considered in retrospect, facilitates reflection is – in the group's view – not its fault, but a matter of cultural circumstance: the habit of asking what this or that

work of art reflects is rooted, Monastyrski believes, in the "socio-topographical characteristics of the region" (Moscow or the Soviet Union).¹⁵ Enigmatic art of the sort Collective Actions proposes does open up new perspectives: the back and forth of ideas and conclusions may be inspiring, and moreover represents an act of emancipation from Soviet cultural policy. Yet the open character of its artistic practice may also generate misinterpretations that are not necessarily a habit of Soviet culture or society, rather they result from the very distance the actions take from the social.

(Translation: Cerri Jackson)

Notes

1. See Kai Cinabro, "Some Material Culture and Social Ethics in Moscow Conceptualism," in *e-flux*, No. 59, <http://www.e-flux.com/journal/issue/material-culture-and-social-ethics-in-moscow-conceptualism/>; Ekaterina Dejedra, "Performing Objects, Narrating Installations: Moscow Conceptualism and the Rediscovery of the Art Object," in *ibid.*; Boris Groys, "The Kontroplan des Konsumismus," in: Groys/Mas Hekim (eds.), *Die totale Aufklärung: Moskauer Kontroplaner 1960–1990*, Ostfildern 2008, pp. 18–25.

2. See Claire Bishop, "Zones of Indeterminability: The Collective Actions Group and Participatory Art," in: Boris Groys (ed.), *Empire Zones*, Amber Monastyrski and Collective Actions, London 2011, p. 12.

3. See Marijka Topoljan, quoted in: Marek Baranik, "The Banner without a Stigma: Definitions and Sources of Moscow Conceptualism," in: Alla Rosenthal (ed.), *Moscow Conceptualism in Context*, Munich 2011, p. 5.

4. See Andrej Monastyrski, "Zrinyanop Fabry" ("Bartholomew"), in: Rosenthal (ed.), *Moscow*, 1998.

5. See: also online at http://conceptualism-levy.ru/MONASTYRSKI_LABRYVYVRES.htm; "Sobho" means "serious language", or "Social form"; "Ladko" means "Ladstange" (shooping), or "collective form".

6. See Central Committee of the All-Union Communist Party, "The one on the Reconstruction of Theory and Artistic Organization" (1952), and Andrej Zhdanov, "Speech to the Congress of Soviet Writers" (1954), both in: Charles Harrison/Paul Wood (eds.), *Art in Theory, 1900–2000*

des Ergebnisses. Dieses permanente Oszillieren zwischen Bedeutungen und Wahrnehmungen ist typisch für die Kollektiven Aktionen. Die Unbestimmtheit der Reflexion kann als eine Bewusstseinsweiterung oder – wie von Kabakow – als Befreiung angesehen werden: Die Aktion reflektiert zwar nichts, dennoch ermöglicht sie viele Eindrücke und Ideen. So wie die umgebende Winterlandschaft inspirierend sein konnte, geben auch die Kollektiven Aktionen ihren Teilnehmern und Teilnehmerinnen die Gelegenheit, ihren Gedanken freien Lauf zu lassen. Auf der anderen Seite mag aber die scheinbar so effektvolle Dynamik der Potenziale auch heikel sein, denn letztlich produziert sie keine eindeutige Position, zu der die Betrachter/innen Stellung beziehen können. Die Beziehung zur Objektivität wird nie bewusst erfasst, sondern nur angedeutet, und wie man an den Kommentaren der Teilnehmer/innen sehen kann, führt dies dazu, dass der Bezug zur Objektivität oft dem Zufall,²¹ einer Laune der Natur²² oder der Religion²³ überlassen wird. Anders als der Sozialistische Realismus reproduziert die konzeptuelle Praxis der Gruppe keine bereits realisierte Beziehung zwischen Kunst und Gesellschaft mehr, sondern eine freie, präzelle-vire Beziehung. Während Deynekas Gemälde dem sowjetischen Verständnis nach die Realisierung des Menschen reflektiert, stellt „Ort der Handlung“ lediglich das Potenzial dieser Realisierung dar. Dieses Potenzial wird nicht weiterkürmantelt realisiert, sondern nur in Form der Interpretation der Teilnehmer/innen, wodurch sie aus dem Werk ausgeschlossen und zu einem Nebeneffekt wird, zu einer „schlechten Gewohnheit“, wie Monastyrski andeutet.²⁴

Die Konzeptkunst der Kollektiven Aktionen stellt keine immanente künstlerische Reflexion an

sich dar, sondern ermöglicht sie lediglich. Grundsätzlich wäre dabei zu kritisieren, dass Kollektive Aktionen nicht dazu bereit seien, Verantwortung für die einzelnen Bedeutungen zu übernehmen, die sie produzieren. Dass ihre Praxis rückwirkend Reflexionen ermöglicht, sei – in ihren Augen – nicht ihre Schuld, sondern eine kulturelle Gegebenheit: Die Gewohnheit zu fragen, was dieses oder jenes Kunstwerk reflektiere, steht Monastyrski in den „sozio-topografischen Charakteristiken der Region“ (Moskau/Sowjetunion) begründet.²⁵ Enigmatische Kunst, wie Kollektive Aktionen sie vorschlagen, eröffnet zwar neue Perspektiven: Das Hin und Her von Ideen und Schlussfolgerungen kann anregend sein und stellt darüber hinaus eine Emanzipation von der sowjetischen Kulturpolitik dar. Der offene Charakter ihrer künstlerischen Praxis produziert Missentwürfen, die nicht unbedingt aus der sowjetischen Kultur oder Gesellschaft resultieren, sondern gerade aus der Distanzierung ihrer Aktionen gegenüber sozialen Verhältnissen im Allgemeinen.

Anmerkungen

¹ Vgl. Kati Chalkhove, „Soviet Material Culture and Socialist Ethics in Moscow's Conceptualism“, in: *e-flux*, Nr. 29, <http://www.e-flux.com/journal/soviet-material-culture-and-socialist-ethics-in-moscow-conceptualism/>; Ekaterina Degot, „Performing Objects, Narrating Installations: Moscow Conceptualism and the Rediscovery of the Art Object“, in: ebd., Boris Groys, „Die Konzeptkunst des Kommunismus“, in: Groys und Hollein (Hrsg.), *Die Totale*

Aufklärung Moskauer Konzeptkunst 1960–1990, Ostfildern 2008, S. 18–23.

² Vgl. Claire Bishop, „Zones of Indistinguishability: The Collective Actions Group and Participatory Art“, in: Boris Groys (Hrsg.), *Empty Zones*, Andrei Monastyrski and Collette Actuais, London 2011, S. 14.

³ Vgl. Margita Topitsyn zu: In: Marek Bartelik, „The Banner without a Slogan: Definitions and Sources of Moscow Conceptualism“, in: Alla Rosenfeld (Hrsg.), *Moscow Conceptualism in Context*, München 2011, S. 5.

- An Anthology of Changing Ideas, Malden, Mass.: 2002, pp. 47–28 and pp. 426–32.
6. See Ivan Goussak, quoted in Stanley Mitchell, “Mikhail Alexandrovich Efthim (1907–1983),” *Oxford Art Journal*, no. 2, 1997, p. 11.
7. Paul Wood and Stanley Mitchell have offered brief but substantial and insightful sketches of this political-ideological context: see Paul Wood, “Realism and Reality,” in: *History of David Buchdeler/Paul Wood (eds.), Realism, Realismism, Surrealism: Art between the Wars*, New Haven 1994, pp. 290–333; Stanley Mitchell, op. cit., pp. 17–41, for a discussion of the schizophrenia of Socialist Realism; see Mark Baskin, “Examining Socialist Realism: Recent Public actions on Russian Art,” in: *Art Journal*, 58, No. 4, Winter 1999, pp. 90–95.
8. Socialist Realism does not derive directly from Marx’s and Engels’s writings because the latter do not provide a coherent theory of art. Social aesthetics is not defined by orthodox Marxist theorizing, since it “reconstructs” the Marxist epistemology from a variety of perspectives, some of them questionable.
9. See Georgy Mekhanov, “Historical Materialism and the Arts” (1980), trans. Harrison Ross, in: *Art and Society & Other Papers in Historical Materialism*, <http://www.marxists.org/g/other/mekhanov/1980/arts.htm>.
10. See e.g. Vladimir Ilyich Lenin’s essays on Leo Tolstoy, in: *Lenin on Literature and Art*, Moscow, MDU (2008).
11. That is the assessment of Edward M. Szwedzki, *The Philosophical Foundations of Soviet Aesthetics*, Dordrecht 1979, p. 46.
12. See *ibid.*, p. 178.
13. Karl Marx, “Economic & Philosophic Manuscript,” trans. by Martin Milligan, Moscow 1979, “First Manuscript,” <http://www.marxists.org/archive/marx/works/1844/manuscripts/labour.htm>
14. See Ermentev, quoted in: Szwedzki, op. cit., p. 77.
15. See E. I. Sevastianov, *Izuchenie-Skrya Prinyatya Sovetskogo Izhivanielinygo Iskusstva (Theoretic Nature of Soviet Visual Art)*, Moscow 1982, p. 11.
16. Friedrich Engels’s conception of realism, which calls for the reproduction of “typical characters under typical circumstances,” was highly influential; see Friedrich Engels, letter to Margarete Haubuss (1889), http://www.marxists.org/archive/engels/works/1888/letters/80_04_15.htm.
17. Most of the material has been collected in: Szwedzki za General, Moscow 1998, and at <http://concepualism.com/ru/KD-action.html>.

18. See “Baskin, I. Kabanova ob abstr. ‘Mesto Deystviya’” (“The Kabakov’s account of the action ‘Place of Action’”), in: <http://concepualism.com/ru/baskin-kabanova-ob-abstr.-Mesto-dejstviya.html>.

19. See Andrei Monastyrsky’s references to Ferdinand Husserl’s theory of intentionality, in: “Skhodyy Faktograf” (“The Suits of Factography”), in: <http://concepualism.com/ru/ANDREI-MONASTYRSKI-DIVE-SUITS-OF-FACTOGRAPHY.htm>.
20. “Vyshchinye” (“Appearance”) (1976), in: <http://concepualism.com/ru/ANDREI-MONASTYRSKI-DIVE-SUITS-OF-FACTOGRAPHY.htm>.
21. See Andrei Monastyrsky, “Tuzheciy Vasel’s hubleney table” (“Engineer Wassser and Engineer Table”), in: <http://concepualism.com/ru/Andrei-Monastyrsky-Wassser-Table.html>.
22. See the accounts of the action “Vosot” (“The Woch”) (1981), in: <http://concepualism.com/ru/KD-ACTIONS-gelium>, pp. 44–61, and at <http://concepualism.com/ru/KD-ACTIONS-gelium>.
23. Collective Activities often draw on the terminology of Zen Buddhism to interpret their actions.
24. See Andrei Monastyrsky, “Proshkove k y roman ‘Svezhik za gned’” (“Preface to volume 4 of the ‘Svezhik za gned’”), in: <http://concepualism.com/ru/KD-preface-g.html>.
25. *Ibid.*

- 4 Vgl. Andrej Monastyrski, „Zemljanyj kaluznyj [Erde arbeiten]: in: Poezdki za Gorod, Moskau 1998, S. 548, oder online: [http://conceptualism.leov.ru/Sovetskoe_bredenie_„Sovetskijj_Hanibal“_\(Sovetskijje_Chozjaprov\)_Kolekcioner_Hanibal_\(Kolektivnaja_Chozjastvo\)_](http://conceptualism.leov.ru/Sovetskoe_bredenie_„Sovetskijj_Hanibal“_(Sovetskijje_Chozjaprov)_Kolekcioner_Hanibal_(Kolektivnaja_Chozjastvo)_)
- 5 Vgl. ZK der VKP(b), „Über die Umkehrung der Literatur- und Kunstorganisationen“ und Andrej Schabanov, „Bede auf dem I. Unionskongress der Sowjetkünstler“, beides in: Charles Harrison/Paul Wood (Hg.), *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*, Ostfildern-Yacht 2003, S. 498–499 und 513–515.
- 6 Vgl. Ivan Gronskij, zit. in: Stanley Mitchell, „Mikhail Aleksandrovich Lifshits (1909–1983)“, in: *Diskut An Journal*, Heft 20/2, 1992, S. 27.
- 7 Was diesem geschichts-ideologischen Kontext angeht, hierin Paul Wood und Stanley Mitchell kurze aber substantielle Einsichten; Paul Wood, „Jehalism and Reality“, in: Bronny Fer/David Barchinor/Paul Wood (Hg.), *Realism, Rationalism, Surrealism: Art Between Wars*, Yale 1994, S. 29–33; Mitchell, a.a.O., S. 23–4; für eine Besprechung der Publikationen zum Sozialistischen Realismus siehe Marek Bartelk, „Concerning Socialist Realism: Recent Publications on Russian Art“, in: *Art Journal*, Heft 58/4, Winter 1999, S. 99–99.
- 8 Der Sozialistische Realismus leitet sich nicht direkt aus Marx und Engels' Schriften ab, weil diese keine konkrete Kunsttheorie lieferten. Die sowjetische Ästhetik ist nicht durch eine orthodox-marxistische Theorie charakterisiert, denn sie „rekonstruiert“ die marxistische Epistemologie aus verschiedenen, z. T. fiktionalen Perspektiven.
- 9 Vgl. Georgij Plechanov, „Historical Materialism and the Arts“ [1899], in: *Art and Society & Other Papers in Historical Materialism*, <http://www.marxists.org/archive/plechanov/1899/arts.htm>
- 10 Vgl. z. B. W. I. Lenin's Essays über Leo Tolstoj, in: W. I. Lenin, *Über Kultur und Kunst: Eine Sammlung ausgewählter Aufsätze und Reden*, Berlin 1966.
- 11 So Edward M. Swiderski, *The Philosophical Foundations of Soviet Aesthetics*, Dordrecht 1979, S. 96.
- 12 Vgl. ebd., S. 176.
- 13 Karl Marx, „Ökonomisch-philosophische Manuskripte“, Heft 1“ [1844], in: Karl Marx Werke: Artikel, Einwürfe, März 1843 bis August 1844, MEW, Band 2, Berlin 1982, S. 370.
- 14 Vgl. Bennett, zit. in: Swiderski, *The Philosophical Foundations of Soviet Aesthetics*, a.a.O., S. 106–117.
- 15 Vgl. E. I. Sewastjanow, *Essenckaja Priručka Soverschego*

izobrazitel'nogo iskusstva [Kathetische Natur der Sowjetischen Bildenden Kunst], Moskau 1985, S. 12.

- 16 Einen großen Einfluss hatte Friedrich Engels' Konzeption des Realismus, welche die Reproduktion von „typischen Charakteren unter typischen Bedingungen“ impliziert, vgl. Friedrich Engels' Brief an Margaret Harkness [1888], Marx Engels Werke 37: 5, 41–44.
- 17 Das Material befindet sich zum größten Teil in Poezdki za Gorod, Moskau 1998, und auf http://conceptualism.leov.ru/KD_actions.html.

18 Vgl. „Rasskaz I. Kalabkova ob akcii „Meszo Dopsisja“ [I. Kalabkows Bericht zur Aktion „Ort der Handlung“], in: Poezdki za Gorod, S. 68, oder: http://conceptualism.leov.ru/Rasskaz_Kalabkova_ob_akcii_Meszo-dvajsja.html

19 Vgl. Andrej Monastyrski's Referenzen zu Edmund Husserls Theorie der Intentionalität, in: „Skladnyj fablografi“ [Taubenzunge der Fablografi], Poezdki za Gorod, <http://conceptualism.leov.ru/ANIMIRI-MONASTYRSKI-DIVLSHITS-OF-FACTOGRAPHY.htm>.

20 „Kopjlenije“ [Erscheinung] (1976), Poezdki za Gorod, S. 25, oder: <http://conceptualism.leov.ru/Kollektive-Aktionen-i.htm>.

21 Vgl. Andrej Monastyrski, „Ingenieur Wasser, Ingenieur Lecht“, in: Poezdki za Gorod, S. 326–332, oder: online (<http://conceptualism.leov.ru/>).

22 Vgl. Berichte zur Aktion „Korot“ [Die Winde] (1985), in: Poezdki za Gorod, S. 464–464, oder: online (<http://conceptualism.leov.ru/>).

23 Kollektive Aktionen benutzen oft eine von biodynamische Terminologie, um ihre Aktionen zu integrieren.

24 Vgl. Andrej Monastyrski, Vorwort zum 6. Band der Poezdki za Gorod, S. 670, oder online: (<http://conceptualism.leov.ru/>).

25 Ebd.

ART HISTORY REVISITED

6	PREFACE	4	VORWORT
38	TOBIAS VOGT THE MAKING OF THE READY-MADE	39	TOBIAS VOGT THE MAKING OF THE READY-MADE
58	MIRJAM WITTMANN TRACING THE PATH OF THE INDEX Imagery of Theory In Art History	59	MIRJAM WITTMANN DEM INDEX AUF DER SPUR Theoriebilder der Kunstgeschichte
70	MAX ROSENBERG THROUGH THE WALL, SLOWLY Joseph Beuys's Economy of Transformation	71	MAX ROSENBERG GANZ LANGSAM DURCH DIE MAUER Joseph Beuys' Ökonomie der Transformation
82	MARINA GERBER INTERPRETIVE REFLEX On the Moscow Artists' Group Collective Actions and the Concept of Reflection in Soviet Art Theory	83	MARINA GERBER INTERPRETATIONSREFLEX Über die Moskauer Künstlergruppe Kollektive Aktionen und den Begriff der Reflexion in der sowjetischen Kunsttheorie
96	MAGNUS SCHÄFER PAINTING AFTER MODERNISM Canonical Historiography and Recursive Differentiation	97	MAGNUS SCHÄFER MALEREI NACH DEM MODERNISMUS Kanonische Historiografie und rekursive Ausdifferenzierung
106	DOONA LOCHNER ... AND CUT! Film and the Filmic Register In Gordon Matto-Clerk	107	DOONA LOCHNER ... AND CUT! Film und das Filmische bei Gordon Matto-Clerk
122	SVEN BECKSTETTE EXIT FROM THE BOOK On the Influence of Concrete Poetry on 1960s Art	123	SVEN BECKSTETTE AUSSTIEG AUS DEM BUCH Über den Einfluss der Konkreten Poesie auf die Kunst der 1960er Jahre
			BILDSTRECKE / PICTURE SPREAD
		140	CYRILL LACHAUER