

MAKAREVICH
& ELAGINA
MUSHROOMS
OF THE RUSSIAN
AVANT-GARDE

Editor: Nadim Julien Samman
Exhibition Curators: Nadim Julien Samman & Nana Zhvitiashvili
Contributors: Josef Bakstein, Boris Groys, Igor Makarevich,
Nadim Samman, Jane A. Sharp.
Translators: Anselm Bueling, David Gillespie.
Thank you: Hans-Joachim Gornig (Managing Director, Gazprom Germania),
Anthony Bennett (A-Foundation), Katya Kotskaya
(Nika Consult), Nastya Kurekhina (Modern Art Centre,
St.Petersburg), Elena Schunk, Alexandra Müller (Gazprom
Germania), Maria Mileeva, Calum Sutton (Sutton PR),
Alik Kan (BBC Russian Service).
Publication: © ARTiculate
Images © The artists
Texts © The authors
Designer: Mike Stonelake

Published in conjunction with the exhibition *Makarevich and Elagina:
Mushrooms of the Russian Avant-Garde* held at Rochelle School/A-Foundation
(London) and Galerie Sandmann (Berlin).

Catalogue published in English and German
in 2008 by ARTiculate Contemporary Art Fund
info@articulatefund.com
www.articulatefund.com

Contents

4	Sponsors' Preface
5	Vorwort des Sponsors
6	Organiser's Preface
7	Vorwort der Organisatoren
9	Of Mushrooms & Malevich, by Nadim Julien Samman
13	Von Pilzen und Malewitsch, Nadim Julien Samman
17	Spaces of Reduction, by Boris Groys
19	Räume der Reduktion, Boris Groys
21	Sign and Fate in the Works of Igor Makarevich and Elena Elagina, by Josef Bakstein
23	Zeichen und Schicksal in den Werken Igor Makarewitschs und Jelena Elaginas, Josef Bakstein
25	Makarevich/Elagina and New Histories of Russian Modernism, by Jane A. Sharp
31	Makarevich/Elagina und neue Geschichtsdarstellungen der russischen Moderne, Jane A. Sharp
37	The Artists in Conversation
41	Die Künstler im Gespräch
45	Previous Works (plates)
63	Mushrooms of the Russian Avant-Garde
64	The Celestial Stairway and the Ethereal Island, by Igor Makarevich
65	Die Himmelsleiter und die Ätherische Insel, Igor Makarevich
66	Plates
106	Exhibitions
110	Collections
110	Biographies
111	Books
111	Catalogues
111	Articles

Sponsor's Preface

As a German-based company with Russian roots and a European orientation, GAZPROM Germania GmbH feels duty bound to actively promote the intercultural dialogue between people and nations. For this purpose, the company acts as a link between Russia and Europe and advocates the creation of "new energies" from Russian-European relations.

With a multitude of social and cultural projects, GAZPROM Germania intends to present a platform for European exchange with a view to strengthening mutual understanding among different cultures and relations between people. For this reason, our corporate philosophy "Energy Unites People" is also the focus of our cultural commitment. GAZPROM Germania does not only support classical Russian culture. We are also open to contemporary Russian arts and artists, to acquaint the European public with the rich mosaic of present-day Russia.

We therefore take great pleasure in promoting the artists Igor Makarevich and Elena Elagina in their conceptual art exhibition *Mushrooms of the Russian Avant-Garde*. The works of this Russian artist couple will be exhibited first in London and afterwards in Berlin and Zurich – the currently flourishing European capitals of modern art. With this comprehensive exhibition catalogue, we hope to make a contribution to the documentation of the arts and the conveyance of conceptual approaches. We wish to extend our gratitude to the artists for their creative work and to the exhibition organizers who are working to popularize these Russian artists throughout Europe.

On behalf of GAZPROM Germania GmbH, I wish the exhibition every success and the exhibition visitors stimulating discussions about the non-conformist ideas of the works of art.

Hans-Joachim Gornig

Managing Director of GAZPROM Germania GmbH



Vorwort des Sponsors

Als Unternehmen mit russischen Wurzeln, europäischer Ausrichtung und deutschem Firmensitz sieht sich die GAZPROM Germania GmbH gefragt, den interkulturellen Dialog zwischen den Menschen und Nationen aktiv zu unterstützen. Sie agiert somit an der Nahtstelle zwischen Russland und Europa und setzt sich dafür ein, dass aus der russisch-europäischen Beziehung „neue Energien“ entstehen.

Durch eine Vielzahl von Projekten im sozial-kulturellen Bereich möchte GAZPROM Germania dem europäischen Austausch eine Plattform bieten, um das gegenseitige Verständnis der Kulturen füreinander und die Verbindungen der Menschen untereinander zu stärken. Unsere Unternehmensphilosophie „Energie verbindet Menschen“ steht demnach auch bei unserem kulturellen Engagement im Mittelpunkt. Die GAZPROM Germania fördert nicht allein klassische russische Kultur. Wir sind ebenso offen für zeitgenössische russische Kunst und Kunstschaffende, um das heutige vielfältige Bild Russlands der europäischen Öffentlichkeit zu präsentieren.

Daher freuen wir uns sehr, die Künstler Igor Makarewitsch und Jelena Jelagina im Rahmen der Konzeptions-Ausstellung „Mushrooms of the Russian Avant-Garde“ zu unterstützen. Die Werke des russischen Künstlerpaares werden zunächst in London und anschließend in Berlin und Zürich – und damit in derzeit florierenden Metropolen Europas für moderne Kunst – zu sehen sein. Durch den umfassenden Ausstellungskatalog hoffen wir, auch einen Beitrag zur künstlerischen Dokumentation und zur Vermittlung der konzeptionellen Herangehensweise leisten zu können. Unser Dank gilt den Künstlern für ihr kreatives Schaffen und gleichzeitig den Organisatoren der Ausstellung, die sich für die Bekanntmachung dieser russischen Künstler in Europa einsetzen.

Die GAZPROM Germania GmbH wünscht der Ausstellung viel Erfolg und ihren Besuchern anregende Gespräche über die nonkonformistischen Ideen der Kunstwerke.

Hans-Joachim Gornig

Geschäftsführer der GAZPROM Germania GmbH



Organiser's Preface

ARTiculate Fund is proud to present *The Mushrooms of the Russian Avant-Garde*, a project by two of Russia's most respected and pioneering conceptual artists – Igor Makarevich & Elena Elagina. As well as being the pair's first ever showing in the United Kingdom the exhibition features a number of newly commissioned works.

We invite you to discover the absurd yet cerebral aesthetic of Makarevich & Elagina's brand of Moscow Conceptualism. While their project is undeniably humorous it also exhibits conceptual rigor and critical engagement with Russian cultural history. We are excited to be introducing this delirious combination to an unfamiliar audience.

We also hope that *The Mushrooms of the Russian Avant-Garde* will provoke debate about the legacy of the Russian Avant-Garde. One of the driving themes of the ARTiculate collection, this art-historical phenomenon has influenced Western art from the beginning of the twentieth century until the present.

With this project we inaugurate our mission to broaden cultural dialogue and present leading examples of Russian contemporary culture to the West.

We wish to express our gratitude to the sponsor of the project - Gazprom Germania - for their generous support.

**Lada Komarova,
Nana Zhvitiashvili
Lyuba Galkina**
Founders of ARTiculate

Vorwort der Organisatoren

Der ARTiculate Art Fund freut sich, das Projekt *Die Pilze der russischen Avantgarde* von Igor Makarevich und Elena Elagina präsentieren zu können. Makarevich und Elagina gehören zu den angesehensten Künstlern und Pionieren des Konzeptualismus in Russland. Sie stellen erstmals in Großbritannien aus und zeigen eine Reihe neu in Auftrag gegebener Werke.

Wir laden Sie ein, Makarevichs und Elaginas Spielart des Moskauer Konzeptualismus mit ihrer absurden und zugleich intellektuellen Ästhetik zu entdecken. Das Projekt der beiden Künstler zeugt von unleugbarem Humor, aber ebenso von konzeptueller Strenge und kritischem Engagement für die russische Kulturgeschichte. Wir sind gespannt darauf, diese delirante Kombination einem Publikum vorzustellen, das noch nicht damit vertraut ist.

Zugleich hoffen wir, dass *Die Pilze der russischen Avantgarde* eine Debatte über das Erbe der russischen Avantgarde provozieren werden. Diese kunsthistorische Erscheinung – eines der zentralen Themen der ARTiculate-Sammlung – hat die westliche Kunst vom Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts bis in die Gegenwart beeinflusst.

Das vorliegende Projekt eröffnet die Aufgabe, die wir uns gestellt haben – den kulturellen Dialog zu erweitern und dem Westen führende Beispiele der russischen Gegenwartskunst vorzustellen.

Wir möchten dem Sponsor des Projekts – der Gazprom Germania – für ihre großzügige Unterstützung danken.

**Lada Komarova,
Nana Zhvitiashvili
Lyuba Galkina**
Gründerinnen des ARTiculate Art Fund

Of Mushrooms & Malevich

by Nadim Julien Samman

In 2000 rogue mushroom-pickers from the small northern town of Krasnoselkup, intent on gathering the finest specimens, persistently strayed onto the busy runway of a nearby airport, 'causing havoc, preventing flights from landing and creating a major security risk'.¹ The mycophilic menace was only contained after local authorities hurriedly issued strict new laws. Mushrooms – even the non-psychoactive kind – often cause Russians to lose themselves: In a single month during the summer of 2003, over one hundred and twenty-one persons went missing while foraging for fungi in the forests outside St Petersburg.² The same year, a bumper crop was responsible for thirty-four reported deaths and four-hundred and fifty-seven cases of poisoning.

The mania is nothing new: Stone-age petroglyphs on the banks of Siberia's Pegtymel river depict figures whose heads are crowned with mushrooms.³ They are material evidence that Russians have embraced fungus, as both food and visionary intoxicant, since time immemorial. Throughout, mycomania has transcended social divisions – from gastronome to hallucinist, child to grandparent, shaman to city-dweller, peasant to political leader. Lenin was supposedly no exception. A story goes that while in rural Switzerland he was hurrying through the rain to catch a train when he spotted a bunch of boletus and suddenly stopped to collect them.⁴ Whether true or not, the tale is ideologically charged. It makes Lenin look 'like a simple Russian *muzhik*, one passionate enough to flout adverse weather – and miss a train – for the sake of a few mushrooms'.⁵ That is to say, it communicates the 'simple essential humanity' of the great revolutionary.⁶

The association of mushroom appreciation with the national character has had the highest cultural consecration. The eponymous hero of Pushkin's *Eugene Onegin* – a dandy with a penchant for foreign delicacies such as Oysters – eventually falls in love with a country-girl called Tatiana whose name-day feast features fungi. In Tolstoy's *War and Peace* the character Natasha Rostova, a daughter of nobility raised by a French governess, displays her genuine Russianness by appreciating the offering of pickled mushrooms.

1 Steve Rosenberg for the BBC, Monday 25 September, 2000. <http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/941634.stm> - accessed 12/06/2008.

2 Author Unknown, Friday 19 September, 2003. <http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/3122248.stm> - accessed 12/06/2008.

3 Discovered by the Russian archaeologist N. N. Dikov. As reported in Wasson, Kramrisch, Ott & Ruck, *Persephone's Quest: Entheogens and the Origins of Religion*, Yale University Press, London, 1986, p.68.

4 N. Valentinov, *Meetings with Lenin*, Chekhov Publishing Co., New York, 1953, p. 211.

Cited by Snezana Tempest at <https://www.lsa.umich.edu/slavic/mushroomlore> - accessed 15/07/08.

5 <https://www.lsa.umich.edu/slavic/mushroomlore> - accessed 15/07/08.

6 Ibid.

Along with such representations of ‘natural’ character, links between fungus and self-abandon are also notable. In the latter author’s *Anna Karenina* Sergei Ivanovich Koznyshev is so distracted by talk of forest mushrooms that he fails to propose to Varen’ka. Prefiguring Lenin’s missed train, as well as the residents of Krasnoselkup’s disregard for planes, his behaviour seems to encapsulate something essential.

*

The Russian Revolution may have been extreme, but it was thought extremely reasonable by its proponents. The avant-gardes Kasimir Malevich and Vladimir Tatlin disagreed about whether art should serve a social purpose – Tatlin thought so – yet both prophets of modernity shared a disdain for individual subjectivity and a desire for objective progress.⁷ Tatlin’s stupendous design for a *Monument to the Third International* (1919) was meant as a blueprint for a new headquarters of world communist government. The political process was to be reflected in the monument’s structure: its four rooms, decreasing in size towards the top of the building, have been described by John Milner as paralleling ‘the evolution of decision-making and power’.⁸ In ascending order from the assembly hall to the propaganda centre they were to express as much as condition the ‘purification of collective will’ by ‘the process of dialectical argument and its continuing resolution and purification’.⁹ Ostensibly, Malevich’s paintings were no less engaged with logic. Described by the artist as a ‘hard, cold system, unsmilingly set in motion by philosophical thought’, his Suprematist visual language – beginning with the square – symbolized the primacy of a reality that transcended appearance.¹⁰

*

The Mushrooms of the Russian Avant-Garde implies that Malevich and Tatlin were agents of irrationality despite their pursuit of objectivity. According to Igor Makarevich & Elena Elagina, as much is evident in the ‘hallucinatory forms’ of their modernist creations.¹¹ Apart from interpreting the past, the artists’ project also suggests that contemporary Russian society – viewed through the prism of its architecture – likewise displays signs of mystical delirium. ‘We were seeking to find the impulses of irrationality in architectural artifacts’, say the artists.¹² The *Tables of Pagan* (2003) series of photo-montages function as ‘empirical material or evidence’ of these impulses.¹³ They record its symptoms, which are manifest in the appearance of both socialist and contemporary architecture. Supplementing these pseudo-scientific revelations of reality Makarevich & Elagina also supply a ‘formula’ in the form of sculptural objects.¹⁴

The various pieces which make up the project might be characterized as positing the supremacy of hallucination. Rather than the transparent geometry which fascinated the avant-gardists – Rodchenko, for instance, claimed that art was ‘a branch of mathematics, like all the sciences’ – Makarevich & Elagina seem to be claiming an all-pervading intellectual substrate that is uncontrollable and ungraspable.¹⁵ They imply that the fundamental condition of avant-garde art was pre-reflective mysticism and that today’s architecture is subject to the same force.¹⁶

Makarevich & Elagina employ the fly-agaric mushroom as symbol of this hallucinatory force. Tatlin’s *Monument to the Third International*, Malevich’s *Black Square*, The Lenin Shack, various Socialist Realist monuments, the Patriarch House and other pieces of material culture are all paired with this symbol.¹⁷ The implication is that each is underscored by the transcendent hallucinatory principle. In *Toadstool with Tatlin’s Tower* (2003) Tatlin’s monument actually sprouts from a fly-agaric, while in the *Tables of Pagan* series of photomontages both socialist and contemporary architecture seem brimming with fungal characteristics.

Why the mushroom? Firstly, it is important to recognize that it is a manifestation of the natural world which is, in a sense, prior to both practice and discourse. We have also already touched upon its longstanding

cultural significance. On both counts, the historicity of Tatlin and Malevich’s revolutionary and forward-looking art is reframed by being paired with this ancient organism. After all, the Russian avant-gardes are often characterized as ‘timely and responsive to the Zeitgeist’ – as symptomatic of modernity itself.¹⁸ In the first case, Makarevich & Elagina’s gambit inscribes Tatlin and Malevich’s attempted breaks from the past within a continuum that transcends the ‘rupture’ of Russian revolutionary modernity, evoking prehistory and even the primordial absence of man. In the second, it does so by invoking ancient rites, folklore and tradition. For example, *Suprematism* – a modernist vision par excellence – is equivocated with a more archaic catalyst for transcendent experience – the fly-agaric, whose role in shamanistic rites is of immense antiquity in northern Eurasia and elsewhere.¹⁹ In this way, Malevich’s vision is denied its ‘white free abyss’ of infinity, beyond the sky, and is rendered unto the Russian soil.²⁰ In *Toadstool with Tatlin’s Tower* this message is reinforced. Not only is Tatlin’s monument to revolution, to the new society – described by one historian as an ‘emblem of industrialization’ and ‘technological-“scientific” principles’ – of a piece with the primordial *Amanita muscaria*; it is also associated, counter-intuitively, with classical architecture in the form of a Corinthian capital.²¹

*

The nub of the matter seems to be a rather serious claim – that sub-rational ‘hallucinations’ are unavoidable. So why do the objects look absurd?

According to the artists, this kind of presentation serves to offset the potentially ‘oppressive effect’ of the conceptual content. However, the ridiculous look is not only the artists’ good taste to avoid pomposity by deploying strategic bad taste. These objects wear awkwardness – or ridiculousness – on their sleeves as part of their claim to truth. It is a formal device which visually presents the pervasiveness of hallucination in a graceless manner: Every seeking is guided by what is sought, said Heidegger. ‘You need to search for the mushroom form’ in order demonstrate its ubiquity, says Elagina; ‘[n]ot everyone can see [it]’. Thus, both herself and Makarevich were already bearers of a ‘truth’ or so-called ‘impulse’ even before they began to gather their mushrooms. Their foraging was guided by delirium; they were mad enough to find mushrooms in bricks and mortar, plaster and paint. The pair’s aesthetic senses are seemingly subject to an impersonal force. Accordingly, their supposed compulsion is reflected in the look of their sculptural objects, which constitute symptoms of hallucination.

The project’s absurdity is also the rhetoric of authenticity spoken in a language shared by many artists of their generation – wry laughter. Like Kabakov, the Gerlovins and other artists, Makarevich & Elagina’s humour has a metaphysical weight that is informed by Russian literature, taking cues from Rabelais, Bakhtin and Gogol. More so, it is informed by Absurdist poets and performers such as the Oberiuty – Kharms and Vvedenskii.²² In fact, Elagina’s teacher Alisa Poret was directly connected with these figures, having created ‘films’ – which Makarevich characterizes as ‘performances’ – with them in the nineteen-thirties.²³

The whole project, including the empirical fact-gathering, should be considered an absurdist performance whose material remainder is a conceptual installation.

*

The *Tables of Pagan* series has an art-historical dimension that is worth mentioning: It is informed by the memory of unstable links between Soviet photography and its referents. One critic has pointed out that almost ‘the entire photographic heritage of the Soviet Union consists of manipulated or constructed social and documentary photography’²⁴. This tradition has been termed ‘mythographic’ as opposed to ‘factographic’ by another writer.²⁵ The progenitor of its spirit was Anatoly Lunacharsky, Lenin’s commissar of culture, who

7 Kasimir Malevich, ‘Non-Objective Art and Suprematism’ in Charles Harrison & Paul Wood (eds.), *Art In Theory*, Blackwell Publishing, Oxford, 2003, p.294.

8 John Milner, *Vladimir Tatlin and the Russian Avant-Garde*, Yale University Press, London, 1983, p.160.

9 Ibid.

10 Kasimir Malevich, ‘Non-Objective Art and Suprematism’, p.293.

11 See Maria Mileeva and Nadim Julien Samman ‘The Artists in Conversation’.

12 Ibid.

13 Ibid.

14 Ibid.

15 Alexander Rodchenko, ‘Slogans’, in Charles Harrison & Paul Wood (eds.), *Art In Theory*, p.340.

16 For instance, although a Tatlin-like tower sits atop a Moscow building called Patriarch House – featured in the *Tables* series – Makarevich informs us that its architects ‘did not intentionally try to imitate Tatlin’ but acted subconsciously. See ‘The Artists in Conversation’.

17 Patriarch House is a Moscow building sited near the artists’ home. Makarevich cites it as one of the inspirations for *The Mushrooms of the Avant-Garde* in ‘The Artists in Conversation’.

18 Kuspit contrasts this view with ‘what is timeless and pure in art’ in *Psychostrategies of Avant-garde Art*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000, p.205.

19 Weston la Barre reviewing R. Gordon Wasson’s *Soma: Divine Mushroom of Immortality* in *American Anthropologist*, New Series, Vol. 72, No. 2, April 1970, p. 372.

20 ‘Non-Objective Art and Suprematism’ in *Art in Theory*, p. 293.

21 Quote from Gail Harrison Roman & Virginia Hagelstein Marquardt (eds.), *The Avant-garde Frontier: Russia Meets the West 1910-1930*, University Press of Florida, Gainesville, 1992, p.51.

22 OBERIU (Oberiuty) - Association of Real Art - was an avant-garde artistic movement operating in Leningrad in the late 1920s and early 1930s. It was headed by Daniil Kharms (1905 – 1942) and Aleksandr Vvedenskii (1904-1941).

23 Alisa Poret was a student of the visionary painter Pavel Filonov – creator of psychedelic, fractured and hallucinatory images – and a pioneering performance artist in her own right. See ‘The Artists in Conversation’.

24 Jo Anna Isaak, ‘The Future of a Disillusion: Sex, Truth, and Photography in the Former Soviet Union’, *Art Journal*, Vol. 53, No. 2, Summer 1994, p. 47.

25 Victor Tupitsyn, ‘The Sun Without a Muzzle’, *Art Journal*, Vol. 53, No. 2, Summer 1994, p. 80.

1



2



- 1 Andrey Monastyrsky, Igor Makarevich and Elena Elagina. Needle, performance, Moscow (1981)
- 2 [Bottom left to right] Elena Elagina, Rimma Gerlovina, Valery Gerlovin, Ilya Kabakov, Igor Makarevich (April 1979).

described the function of photography as “a profound act of social and psychological creation”²⁶. He might have better said destruction – David King’s book *The Commissar Vanishes* provides chilling examples of how Stalin’s purges were reflected in re-touched pictures.²⁷ It was against this background, during the nineteen-seventies, that members of the Collective Actions group including Makarevich & Elagina swam against the mythographic current, pursuing ‘factography as resistance’ by documenting ‘marginal practices and activities’ as well as performances by Moscow’s unofficial artists.²⁸ Their aim, according to Victor Tupitsyn, was to ‘implement the principle that [...] idiomatic narratives are endowed with a destabilizing potential capable of shaking faith in the affirmative culture of Socialist Realism (read metanarrative)’.

The Mushrooms of the Avant-Garde, while certainly an idiosyncratic narrative, is also factography as resistance. But how can its ‘empirical’ proof – in the *Tables of Pagan* series – be such if the Soviet Union no longer exists? Simply, because as much as challenging past representations – Is that a statue of a worker-hero or a fungal growth? – the project demonstrates the concrete ambiguousness of the everyday in an exemplary fashion. The contemporary world, supposedly comprehensible and ordered, is ‘proved’ hallucinatory.

*

It has been said that Tatlin’s Tower aimed to satisfy Russia’s ‘psychological need for a symbol of national progress and technological achievement’. In this spirit, it was to stand one hundred metres taller than the Eiffel tower. The latter was so powerful a representative of modernity that the revolutionary poet Mayakovsky implored the structure to abandon Paris and “Come/To us”. The USSR never did receive a fully realized *Monument to the Third International*. In the twentieth century its most spectacular skyscrapers would be the *vysotki*, high-Stalinist pastiches of Russian Baroque, Gothic and New York Art Deco. However, ninety years after Tatlin’s vision, a mega-building in the neo-international style of computer-aided engineering has been given planning approval by the Moscow Public and Architectural Council. Foster + Partners’ *Crystal Island* is to be the ‘largest single building in the world’. Beyond mere skyscraper, it will be a ‘macroenvironment’ which houses everything from apartments, offices, shops and theatres to a hotel, a museum, a school and public space within a single tent-like superstructure. Moscow will finally have a totalizing and progressivist behemoth to replace Tatlin’s unrealized vision. As if in acknowledgment of this fact, *Crystal Island* echos the *Monument to the Third International* by also incorporating spirals as a major structural feature.

Is the avant-gardes’ utopian dream about to be realized by petro-dollars and Twenty-first Century technology? In an unlikely way, *The Mushrooms of the Russian Avant-Garde* offers an answer. As we have seen, Makarevich & Elagina’s project suggests that hallucinatory visions are not the sole province of shamans, lunatics or dropouts. They are closer to us than we think – in the products of modernity as well as our personal projects. The question of insanity need not only be asked of miscreants and eccentrics, but of cultural and technological rationalism – perhaps of *Crystal Island* as much as the *Monument to the Third International*. In the spirit of Makarevich & Elagina, one can observe that the former resembles an upside-down fly-agaric whose stem takes root in the sky. Its cap contains a microcosmos – a world, a society, within a hallucination. That the artists have not mentioned this particular example is unimportant: They have shown us how to gather mushrooms.

²⁶ Quoted in ‘The Future of a Disillusion: Sex, Truth, and Photography in the Former Soviet Union’, p. 47.

²⁷ David King, *The Commissar Vanishes*, Henry Holt & Company, Inc., New York, 1997.

²⁸ Victor Tupitsyn, ‘The Sun Without a Muzzle’, *Art Journal*, Vol. 53, No. 2, Summer 1994, p. 80.

Von Pilzen und Malewitsch

Nadim Julien Samman

Im Jahr 2000 streunten hartnäckige Pilzsammler aus der kleinen nordrussischen Stadt Krasnoselkup – in der Absicht, die besten Exemplare zu ergattern – immer wieder über die stark ausgelastete Landebahn des nahegelegenen Flughafens. Es wurde „Chaos verursacht, die Landung von Flugzeugen behindert und ein erhebliches Sicherheitsrisiko geschaffen“. Die Pilzsammler-Plage konnte erst eingedämmt werden, nachdem die zuständigen Behörden eilends strenge neue Gesetze erlassen hatten. Wenn es um Pilze geht, vergessen sich Russen leicht – selbst dann, wenn diese keine psychoaktive Wirkung haben: Im Sommer 2003 verschwanden innerhalb eines einzigen Monats über einhundertzwanzig Personen, als sie in den Wäldern vor St. Petersburg nach Pilzen suchten. Im selben Jahr führte eine Rekordernte zu vierunddreißig gemeldeten Todesfällen und vierhundsiebenundfünfzig Vergiftungen.

Diese Manie ist nicht neu: Auf steinzeitlichen Felszeichnungen am Ufer des sibirischen Stroms Pegtymel sind Gestalten zu sehen, deren Köpfe mit Pilzen gekrönt sind. Dies beweist eindeutig, dass der Pilz in Russland bereits seit unvordenklichen Zeiten als Nahrung und als visionäres Rauschmittel geschätzt wird. Dabei überschreitet die Mykomanie seit jeher die sozialen Grenzen – vom Gastwirt zum Psychonauten, von Kindern zu Großeltern, vom Schamanen zum Stadtbewohner, vom Bauern zum Politiker. Auch Lenin soll keine Ausnahme gewesen sein. Als er – so wird erzählt – in einer ländlichen Schweizer Gegend einmal durch den Regen zum Zug eilte, sah er eine Ansammlung von Röhrlingen und blieb sofort stehen, um sie zu pflücken. Ob wahr oder nicht – die Erzählung hat ideologischen Gehalt. Sie lässt Lenin erscheinen „wie einen einfachen russischen *Mushik*, dessen Begeisterung groß genug ist, um wegen ein paar Pilzen widrigem Wetter zu trotzen und einen Zug zu verpassen“. Mit anderen Worten, sie vermittelt die „einfache, elementare Menschlichkeit“ des großen Revolutionärs.

Die Verbindung zwischen der Wertschätzung von Pilzen und dem russischen Nationalcharakter hat höchste kulturelle Weihen erhalten. Der Titelheld von Puschkins Versroman *Eugen Onegin* – ein Dandy mit Vorliebe für Austern und andere ausländische Delikatessen – verliebt sich schließlich in das Landmädchen Tatjana, zu deren Namenstagsfeier Pilze gereicht werden. In *Krieg und Frieden* von Tolstoj erweist sich Natascha Rostowa, ein französisch aufgezogenes junges Mädchen adeliger Herkunft, als echte Russin, indem sie voller Genuss eingemachte Pilze isst.

Neben dieser Symbolisierung des „Naturcharakters“ ist auch eine Verbindung zwischen dem Pilzmotiv und Selbstvergessenheit festzustellen. In Tolstoj's *Anna Karenina* wird Sergej Iwanowitsch Kosnyschew durch ein Gespräch über Waldpilze davon abgehalten, Warenjka einen Heiratsantrag zu machen. In seinem Verhalten, das Lenins versäumten Zug und die Gleichgültigkeit der Bewohner von Krasnoselkup gegenüber Flugzeugen vorwegnimmt, scheint etwas Wesentliches beschlossen zu liegen.

*

Die russische Revolution war möglicherweise extrem; ihre Verfechter hingegen hielten sie für extrem vernünftig. Die Avantgardisten Kasimir Malewitsch und Wladimir Tatlin waren uneinig darüber, ob Kunst – wie Tatlin glaubte – einem sozialen Zweck dienen sollte. Gemeinsam war beiden Propheten der Moderne jedoch die Geringschätzung der Subjektivität des Einzelnen und das Verlangen nach objektivem Fortschritt. Tatlins gewaltiger Entwurf zum *Monument der Dritten Internationale* (1919) war als Muster für den neuen Hauptsitz einer kommunistischen Weltregierung gedacht. Die Struktur des Monuments sollte den politischen Prozess widerspiegeln: Seine vier Räume, die sich zur Spitze des Gebäudes hin verkleinern, sind von John Milner als Entsprechung zur „Entwicklung von Entscheidungsfindung und Macht“ beschrieben worden. In aufsteigender Folge von der Konferenzhalle bis zum Propagandazentrum sollten sie nicht weniger als die „Reinigung des kollektiven Willens“ durch den „Prozess des dialektischen Widerstreits und seiner kontinuierlichen Auflösung und Reinigung“ zum Ausdruck bringen. Auch die Gemälde von Malewitsch gaben vor, der Logik in gleichem Maße verpflichtet zu sein. Seine „suprematistische“, vom Schwarzen Quadrat ausgehende visuelle Sprache, die der Künstler selbst als „hartes, kaltes, vom philosophischen Denken ohne ein Lächeln in Gang gesetztes System“ beschrieb, stand für das Primat einer die Erscheinung transzendierenden Realität.

*

Die Pilze der russischen Avantgarde impliziert, dass Malewitsch und Tatlin trotz ihres Strebens nach Objektivität Agenten des Irrationalen waren. Dies ist nach Igor Makarevich und Elena Elagina aus den „halluzinatorischen Formen“ ihrer modernistischen Schöpfungen ersichtlich. Neben der Auslegung der Vergangenheit legt das Projekt der beiden zudem nahe, dass auch die zeitgenössische russische Gesellschaft – gesehen durch das Prisma ihrer Architektur – Anzeichen eines mystischen Deliriums zeigt. „Wir haben nach den Impulsen des Irrationalen in architektonischen Werken gesucht“, so die Künstler. Die Fotomontagen der Reihe *Tables* (2003) fungieren als „empirisches Beweismaterial oder Beleg“ für diese Impulse. Sie zeichnen deren Symptome auf, die sich im Erscheinungsbild sowohl der sozialistischen wie der zeitgenössischen Architektur manifestieren. Ergänzend zu diesen pseudowissenschaftlichen Enthüllungen der Realität bieten Makarevich und Elagina auch eine „Formel“ in Form plastischer Objekte an.

Man könnte die verschiedenen Bestandteile des Projekts so charakterisieren, dass sie die Suprematie der Halluzination postulieren. Statt von der transparenten Geometrie, die die Avantgardisten faszinierte – so sagte etwa Rodtschenko über die Kunst, sie sei „ein Zweig der Mathematik wie alle Wissenschaften“ – scheinen Makarevich und Elagina von einem alles durchdringenden intellektuellen Substrat auszugehen, das weder kontrollierbar noch greifbar ist. Sie nehmen an, dass avantgardistische Kunst grundlegend durch eine vorreflektive Mystik bedingt ist und dass die heutige Architektur derselben Kraft unterliegt.

Als Symbol dieser halluzinatorischen Kraft verwenden Makarevich und Elagina den Fliegenpilz. Tatlins *Monument der Dritten Internationale*, das *Schwarze Quadrat* von Malewitsch, die Lenin-Laubhütte, verschiedene Monumente des Sozialistischen Realismus, das „Haus Patriarch“ und andere materielle Kulturgegenstände – sie alle werden mit diesem Symbol kombiniert. Die Implikation ist, dass jedes dieser Objekte durch das transzendente halluzinatorische Prinzip unterstrichen wird. Im Werk *Giftpilz mit Tatlin-Turm* (2003) sprießt das Monument Tatlins tatsächlich aus einem Fliegenpilz heraus. In den Fotomontagen der Reihe *Tables* hingegen scheinen Werke der sozialistischen und zeitgenössischen Architektur vor Pilzmerkmalen geradezu überzuquellen.

Warum der Pilz? Zunächst ist es wichtig, zu verstehen, dass er die Welt der Natur verkörpert, die in gewissem Sinn sowohl der Praxis als auch dem Diskurs vorausgeht. Auch die lange Geschichte seiner kulturellen Bedeutung wurde hier bereits thematisiert. In beiden Fällen wird die revolutionäre und vorwärtsgerichtete Kunst von Malewitsch und Tatlin durch die Kombination mit diesem archaischen Organismus in einen neuen Rahmen gestellt und ihre Historizität ins Blickfeld gerückt. Denn schließlich werden die russischen

Avantgardisten häufig als „zeitgemäß und auf den Zeitgeist antwortend“ beschrieben und damit als symptomatisch für die Moderne selbst. Im ersten Fall werden Tatlins und Malewitschs Ausbruchsversuche aus der Vergangenheit durch den Schachzug von Makarevich und Elagina in ein Kontinuum eingeschrieben, das den „Bruch“ der russischen revolutionären Moderne transzendiert und die Prähistorie und sogar die ursprüngliche Abwesenheit des Menschen evoziert. Im zweiten Fall wird das Ziel durch die Beschwörung alter Riten, Folklore und Tradition erreicht. So wird etwa der Suprematismus – eine modernistische Vision *par excellence* – mit einem archaischen Katalysator für transzendente Erfahrungen gleichgesetzt: dem Fliegenpilz, dessen Rolle bei schamanischen Riten „im nördlichen Eurasien und anderswo in unermesslich alte Zeiten zurückreicht“. Auf diese Weise wird der Vision Malewitschs der „weiße, freie Abgrund“ der Unendlichkeit jenseits des Himmels verweigert, und sie wird der russischen Erde zurückgegeben. In *Giftpilz mit Tatlin-Turm* wird diese Aussage verstärkt. Tatlins Monument für die Revolution, für die neue Gesellschaft – von Historikern als „Sinnbild der Industrialisierung“ und „technologisch-wissenschaftlicher Prinzipien“ beschrieben – erscheint nicht allein als Einheit mit dem ertümlichen *Amanita muscaria*; es wird zudem entgegen jeder Intuition mit klassischer Architektur in Form eines korinthischen Kapitells in Verbindung gebracht.

*

Den Kern der Sache scheint eine ziemlich ernste Aussage zu bilden, nämlich die, dass subrationale „Halluzinationen“ unvermeidlich sind. Weshalb erscheinen die Objekte dann so absurd?

Den Künstlern zufolge soll diese Art der Präsentation den potenziell „repressiven Effekt“ des konzeptuellen Inhalts neutralisieren. Das lächerliche Aussehen kommt jedoch nicht nur dadurch zustande, dass die Künstler guten Geschmack beweisen, indem sie schlechten Geschmack strategisch zur Vermeidung von Schwulst einsetzen. Diesen Objekten steht die Unbeholfenheit – oder Lächerlichkeit – als Teil ihres Wahrheitsanspruchs auf die Stirn geschrieben. Es ist ein formales Verfahren, das die Allgegenwart der Halluzination gnadenlos sichtbar macht: Der Suchende wird Heidegger zufolge vom Gesuchten geleitet. „Man muss nach der Pilzform suchen“, um ihre Ubiquität zu zeigen, so Elagina; „[n]icht jeder bemerkt [sie]“. Sie selbst und Makarevich waren so bereits Träger einer „Wahrheit“ oder eines sogenannten „Impulses“, bevor sie mit dem Sammeln ihrer Pilze begannen. Ihre Beutesuche war vom Delirium geleitet – sie waren verrückt genug, um Pilze in Ziegeln, Mörtel, Putz und Farbe aufzuspüren. Die ästhetischen Sinne des Paares scheinen einer unpersönlichen Macht unterworfen zu sein. Ihr vorgebliches Zwangsverhalten reflektiert sich im Erscheinungsbild ihrer plastischen Objekte, die Halluzinationssymptome darstellen.

Die Absurdität des Projekts ist zugleich die Rhetorik der Authentizität, die sich in einer vielen Künstlern dieser Generation gemeinsamen Sprache ausdrückt: dem ironischen Gelächter. Wie Kabakov, die Gerlovins und andere Künstler haben auch Makarevich und Elagina einen metaphysisch beladenen, durch die russische Literatur geprägten Humor, der Motive von Rabelais, Bachtin und Gogol aufgreift. Und mehr als das: Ihr Humor ist zudem durch absurde Dichter und Darsteller wie die Oberiuten – Charms und Wwedenskij – beeinflusst. Elaginas Lehrerin Alisa Poret stand sogar in direkter Verbindung mit diesen Persönlichkeiten und schuf in den dreißiger Jahren zusammen mit ihnen „Filme“, die Makarevich als „Performances“ bezeichnet.

Das ganze Projekt einschließlich der empirischen Faktensammlung sollte als absurde Performance betrachtet werden, von der eine konzeptuelle Installation als materieller Rückstand verbleibt.

*

Die Reihe *Tables* hat eine kunsthistorische Dimension, die erwähnt zu werden verdient: Sie ist durch die Erinnerung an die instabilen Beziehungen zwischen der sowjetischen Fotografie und ihren Gegenständen geprägt. Eine Kritikerin hat darauf hingewiesen, dass fast „das gesamte fotografische Erbe der Sowjetunion aus manipulierter oder fingierter sozialer bzw. dokumentarischer Fotografie besteht“. Diese Tradition wurde von einem anderen Autor als „mythografisch“ im Gegensatz zu „faktografisch“ bezeichnet. Der geistige Vater dieser Richtung war Anatolij Lunatscharskij, Lenins Kulturkommissar, der die Funktion der Fotografie als „tief greifenden sozialen und psychologischen *Schöpfungsakt*“ beschrieb. „Zerstörungsakt“ wäre vielleicht passender gewesen. David King führt in seinem Buch *The Commissar Vanishes* erschreckende Beispiele dafür an, wie sich die stalinschen Säuberungen in Bildretuschen widerspiegeln. Vor diesem Hintergrund ist es zu sehen, dass in den siebziger Jahren die Mitglieder der Gruppe *Kollektive Aktionen* – darunter Makarevich

und Elagina – gegen den mythografischen Strom schwammen und nach „*Faktografie als Widerstand*“ strebten, indem sie „marginale Praktiken und Aktivitäten“ sowie Performances von inoffiziellen Moskauer Künstlern dokumentierten. Ihr Ziel war es nach Viktor Tupizyn, „das Prinzip durchzusetzen, dass [...] idiomatische Narrative mit einem destabilisierenden Potenzial versehen werden, das in der Lage ist, den Glauben an die affirmative Kultur des Sozialistischen Realismus (lies: das Metanarrativ) zu erschüttern“.

Die *Pilze der Avantgarde* ist nicht allein zweifellos ein idiosynkratisches Narrativ, sondern zugleich Faktografie als Widerstand. Aber wie kann der „empirische“ Beweis – in der Reihe *Tables* – ein solcher sein, da die Sowjetunion doch nicht mehr existiert? Einfach, weil das Projekt nicht nur Darstellungen aus der Vergangenheit in Frage stellt („Ist das ein Arbeiterheld oder ein Pilzgewächs?“), sondern auch auf exemplarische Weise die konkrete Vieldeutigkeit des Alltags demonstriert. Die vorgeblich so verständliche und geordnete zeitgenössische Welt wird als halluzinatorisch „erwiesen“.

*

Es ist gesagt worden, dass der Tatlin-Turm Russlands „psychologisches Bedürfnis nach einem Symbol des nationalen Fortschritts und der technologischen Errungenschaften“ befriedigen sollte. Getreu diesem Geist war vorgesehen, dass er hundert Meter höher werden sollte als der Eiffelturm. Letzterer war ein so mächtiges Symbol der Moderne, dass der revolutionäre Dichter Majakowskij den Bau beschwor, Paris zu verlassen und „zu uns“ zu kommen. Die UdSSR sollte nie eine vollständige Realisierung des *Monuments der Dritten Internationale* erleben. Ihre spektakulärsten Wolkenkratzer im 20. Jahrhundert waren die Stalin-Hochhäuser (*stalinskie vysotki*) – hohe, stalinistische Nachahmungen von Elementen des russischen Barock, der Gotik und des New Yorker Art Deco. Neunzig Jahre nach der Vision von Tatlin wurde jedoch vom Moskauer Architekturrat die Planung für einen Megabau im neo-internationalen Stil der computergestützten Konstruktion genehmigt. Das Projekt *Kristallinsel* des Architekturbüros Foster + Partners soll das „größte Einzelgebäude der Welt“ werden. Geplant ist mehr als nur ein Wolkenkratzer: eine „Makroumgebung“, die in einer einzigen, zeltähnlichen Superstruktur Platz für alles bietet – von Apartments und Büros über Geschäfte und Theater bis zu einem Hotel, einem Museum, einer Schule und öffentlichem Raum. Moskau wird damit endlich einen totalisierenden, progressivistischen Behemoth haben, der an die Stelle von Tatlins nicht realisierter Vision tritt. Wie in Anerkennung dieses Umstands greift das *Kristallinsel*-Projekt Anklänge des *Monuments der Dritten Internationale* auf, indem es gleichfalls die Spiralform als grundlegendes Strukturelement verwendet.

Steht der utopische Traum der Avantgarde vor seiner Realisierung mittels Petrodollars und Technologie des 21. Jahrhunderts? Auf eine unwahrscheinliche Weise gibt *The Mushrooms of the Russian Avant-Garde* eine Antwort auf diese Frage. Wie wir gesehen haben, legt das Projekt von Makarevich und Elagina nahe, dass halluzinatorische Visionen nicht nur Schamanen, Verrückten und Aussteigern vorbehalten sind. Sie sind uns näher als wir denken – in den Erzeugnissen der Moderne wie in unseren persönlichen Plänen. Die Frage nach dem Irrsinn stellt sich nicht nur in Bezug auf Schurken und Exzentriker, sondern auch in Bezug auf den kulturellen und technologischen Rationalismus – vielleicht ebenso sehr hinsichtlich der *Kristallinsel* wie hinsichtlich des *Monuments der Dritten Internationale*. Im Geist von Makarevich und Elagina kann man beobachten, dass der erstere Bau einem umgekehrten Fliegenpilz ähnelt, dessen Stiel im Himmel wurzelt. Der Hut des Pilzes birgt einen Mikrokosmos – eine Welt, eine Gesellschaft in einer Halluzination. Es ist unerheblich, dass die Künstler dieses spezielle Beispiel nicht thematisieren: Sie haben uns das Pilzsammeln gelehrt.

Spaces of Reduction

by Boris Groys

Contemporary art wants to be polysemantic, open for many interpretations – potentially even to an infinite number of interpretations. Such is also the art of Igor Makarevich and Elena Elagina. Their art projects and installations give the commentator an opportunity to develop his or her discourse in various directions, to use different methods of interpretation. Therefore, it is impossible to write about Makarevich/Elagina's works without having an uneasy feeling due to the inevitable reduction, to which the author of the text has to subject the extensive field of the possible interpretations of their works. This reduction is inescapable, as any text has to be written under the conditions of the shortage – shortage of time, shortage of space, and simply shortage of the author's imagination.

This text is also a result of reduction – namely of reduction to the reduction because the reduction is, actually, the theme of this text. Indeed, the reduction can be considered the main device of Makarevich/Elagina's art practice.

The radical reduction was the fundamental method of the classical Avant-garde. Cubism implemented a reduction of all natural forms to fundamental geometric forms. Even before the emergence of Cubism Cezanne had reduced the spatial illusion of traditional European painting to the flatness of the canvas. Later Malevich reduced the painting as such to a monochrome square on the white background.

But what is the source of the Avant-garde's will to reduction? One answer is well known – the will to the reduction is the will to the revolution, characteristic of strong natures. The genius, the revolutionary and the prophet aspire to simplify the world to acquire the power over it. The will to power is simultaneously the will to the truth: the act of knowledge is the act of grasping the simple, elementary essence of the things by means of the reduction of everything superfluous, accidental, false and unnecessary.

But is the reduction only an instrument in the hands of the heroes? In fact, the reduction can also be an effect of poverty, squalor, misfortune, death – of the lack of power upon reality. In this case the reduction is not any more the sign of the will to world domination, but, rather, the sign of readiness and ability to be satisfied by the little. A revolutionary gesture turns into the gesture of humility towards the destiny. The reduction presents itself as a modest charm of poverty that is experienced with dignity. Ernst Juenger wrote once about his generation – the generation of the literary and artistic Avant-garde – that it had to



Sketch (1996),
collage, 60 x 50cm.

empty its cultural luggage to become ready for a long march. But the answer to the question whether this generation had thrown its cultural luggage on its free will or, rather, this luggage was confiscated remains vague. Already Nietzsche asked the question, whether the nihilism and, accordingly, the reduction are the effects of the overthrow or of the lack of the vital forces. It is possible to see and interpret all Makarevich/Elagina's works from the perspective of this famous question – a question that is answered ambivalently or, perhaps, evasively by the artists.

The visitor of their installations finds references to the heroic history of the European and Russian Avant-gardes, to the Cubists' and Malevich's works. These works stand there under the image of the imperial eagle symbolizing the victory over the world. But at the same time these installations tell stories about the 'life in the snow' that is full of hardships, about Buratino, initially deprived of the vital powers. Beyond that one can see a lot of things referring to a poor reduced life that reminds one of the Arte Povera. All Makarevich/Elagina's installations have the reduction as their main topic. All of them represent the spaces of reduction. And all of them present reductions as strange combinations of poverty and heroism – as heroic poverty or as ascetic heroism.

The reduction turns here from an art device into the art topic. It stops being a formal operation – it is emotionalized, and even sentimentalized, instead. It is difficult to define whether the life that is presented by these installations was a result of heroic revolutionary asceticism or of the half-beggarly existence in an utterly poor country. Perhaps, it was the result of both. And maybe, whether of the one, nor of the other. From the historical distance the answer to Nietzsche's question about the nature of the reduction and its relation to poverty and nihilism starts to be blurred, becomes uncertain, indistinct. In fact, the question itself loses acuteness. The life becomes heroic, but the heroic asceticism becomes common property. But if the answer is blurred, this blurring itself is diagnosed very precisely by Makarevich/Elagina's works. The reduction is acceptable to us today only when it is accompanied with the aura of poverty. And poverty is acceptable only when it is accompanied with the aura of heroic asceticism.

Räume der Reduktion

Boris Groys

Die zeitgenössische Kunst will vieldeutig sein – offen für zahlreiche, potenziell sogar unendlich viele Interpretationen. Dies gilt auch für die Kunst von Igor Makarevich und Elena Elagina. Ihre Kunstprojekte und Installationen geben dem Interpreten Gelegenheit, den Diskurs in die unterschiedlichsten Richtungen zu entwickeln und den Text auf sehr vielfältige Weisen zu konstruieren. Als Autor eines Artikels über die Arbeiten von Makarevich und Elagina empfindet man daher zwangsläufig Gewissensbisse angesichts der unumgänglichen Reduktion, der man das weite Feld der möglichen Interpretationen dieser Werke unterziehen muss. Unumgänglich ist die Reduktion deshalb, weil jeder Text unter dem Gesetz des Mangels verfasst wird – des Mangels an Zeit, an Platz, aber auch schlicht des Mangels an Einbildungskraft aufseiten des Autors.

So ist auch dieser Text Ergebnis einer Reduktion – ja, sogar einer Reduktion auf die Reduktion, da die Reduktion zugleich sein Thema ist. Tatsächlich kann die Reduktion als das zentrale Problem des Schaffens von Makarevich/Elagina betrachtet werden.

Radikale Reduktion war das grundlegende Verfahren der klassischen Avantgarde. Der Kubismus reduzierte alle natürlichen Formen auf die geometrischen Grundformen. Bereits zuvor hatte Cezanne die räumliche Illusion der traditionellen europäischen Malerei auf die Fläche des Bildes reduziert. Und nach dem Kubismus reduzierte Malewitsch das Gemälde als solches auf das monochrome Quadrat vor weißem Hintergrund.

Aber woher stammte dieser Wille zur Reduktion bei der Avantgarde? Eine Antwort auf diese Frage ist bekannt: Der Wille zur Reduktion ist der Wille zur Revolution, der starken Naturen eigen ist. Das Genie, der Revolutionär und der Prophet möchten die Welt vereinfachen, um sich Macht über sie zu verschaffen. Der Wille zur Macht ist zugleich der Wille zur Wahrheit: Erkennen heißt, zum einfachen, elementaren Wesen der Dinge vorzudringen, indem alles Überflüssige, Zufällige, Falsche und Unnötige abgetrennt wird.

Doch ist die Reduktion wirklich nur ein Werkzeug in den Händen des heroischen Charakters? Tatsächlich kann sie ebenso das Ergebnis von Armut, Elend, Unglück oder Tod sein – eben jenes Mangels, von dem oben bereits die Rede war. Hier geht es nicht um die Weltherrschaft, sondern eher um die Bereitschaft und Fähigkeit, mit dem Wenigsten zufrieden zu sein. Der revolutionäre Gestus verwandelt sich in den Gestus der Schicksalsergebenheit. Die Reduktion nimmt den bescheidenen Zauber der mit Würde gelebten Armut an. Ernst Jünger schrieb seinerzeit über die eigene Generation – diejenige der literarischen und

künstlerischen Avantgarde – dass sie eine kulturelle Gepäckerleichterung brauchte, um unbelastet ins Feld ziehen zu können. Unklar bleibt, ob diese Generation von selbst ins Feld zog oder dorthin geschickt wurde. Übrigens sah es bereits Nietzsche als entscheidende Frage an, ob der Nihilismus und damit die Reduktion aus dem Überfluss oder dem Mangel an vitalen Kräften entspringt.

Man kann alle Werke von Makarevich/Elagina im Licht dieser berühmten Frage betrachten und lesen – einer Frage, auf die die Künstler ambivalent oder, wenn man so will, ausweichend antworten.

In ihren Installationen sind die Verweise auf die heroische Geschichte der europäischen und russischen Avantgarde erkennbar – auf die Arbeiten der Kubisten und von Malewitsch. Diese Arbeiten stehen dort unter dem imperialen Zeichen eines Adlers, der den Sieg über die Welt symbolisiert. Zugleich erzählen die Installationen jedoch vom entbehrungsreichen “Leben im Schnee” und vom hölzernen Buratino, dem es seinem Wesen nach an Vitalenergie fehlt. Zudem kann man in den Installationen eine Vielzahl von “armen Dingen” erblicken, die eher auf das arme, reduzierte Leben als etwa auf die “arte povera” verweisen. Alle Installationen von Makarevich/Elagina thematisieren auf ihre Weise die Reduktion. Sie alle stellen Räume der Reduktion dar. Und sie alle zeigen die Reduktion als seltsame Kombination aus Armut und Heroismus – als heroische Armut, als Askese des Helden.

Dadurch wandelt sich die Reduktion vom künstlerischen Verfahren zum Thema der Kunst. Infolge dieser Entwicklung ist sie keine rein formale Operation mehr, sondern wird emotionalisiert und sogar sentimentalisiert. Hinter dem Rücken der Künstler beginnt das Leben durchzuscheinen. Und es lässt sich schwer sagen, was dies für ein Leben war: das Resultat einer heroischen, revolutionären Askese oder ein halbes Bettlerdasein in einem relativ armen Land. Vielleicht das eine wie das andere. Vielleicht auch weder das eine noch das andere. Aus der historischen Distanz heraus verschwimmt auf diese Weise die Antwort auf Nietzsches Frage nach der Natur der Reduktion und ihrer Beziehung zur Armut und Schwäche; sie wird ungewiss und undeutlich. Und auch die Frage selbst verliert ihre Schärfe. Der Alltag wird heroisch, doch zugleich wird die heroische Askese zu alltäglicher Armut. Wenn die Antwort jedoch verschwimmt, wird dieses Verschwimmen von Makarevich/Elagina sehr genau diagnostiziert. Die Reduktion ist für uns heute nur akzeptabel, wenn sie von der Aura der Armut umgeben ist. Und Armut ist nur akzeptabel, wenn sie von der Aura der heroischen Askese umgeben ist.

Sign and Fate in the Works of Igor Makarevich and Elena Elagina

by Josef Bakstein

Today we can certainly say that Makarevich and Elagina are acknowledged classics of modern Russian art. Their work reflects the upheavals of Russian history from the legendary nineteen-seventies onwards. Indeed, it would be no exaggeration to think that they were and still remain the ‘soul’ of the Moscow school of conceptualism, bearing and expressing the ‘common sense’ with which it is imbued. This is because only when you have that ‘common sense’ are you able to show the absurdity existing in various aspects of man’s symbolic existence, especially when we talk of Russian art-history during its most dramatic periods.

A basic defining feature of Makarevich and Elagina’s work is their treatment of meaning and signification, solidly fixed in various movements of Russian – and non-Russian – twentieth-century art, including the most important and fundamental of them – such as the classical avant-garde of signification that is part of our contemporaries’ intellectual baggage – that are placed layer on layer and mutually interwoven for maximum expressive effect.

These meanings and signifiers do not only have artistic origins: Buratino, the Russian version of Pinocchio, who steals his way into the space of Kazimir Malevich’s works; the poisonous fly-agaric mushroom, imagining itself as the podium for Tatlin’s Tower; children’s soap that becomes transformed into a pop-art artefact; eagles as symbols of imperial majesty that are, at the same time, suspiciously like toys from our totalitarian childhood, still capable of terrifying the world around. These are just some examples of how Makarevich and Elagina devise roles for characters and objects borrowed from the world of the everyday.

It is important to note the deliberately infantile origin of the artists’ metaphors and their essentially dreamlike trajectories. The infantile nature and fairy-tale appearance of their characters are an important and ideologically motivated utterance, a reflection of anxieties concerning the marginalization of the artist in a modern social environment. It is also the continuation of the ‘little man’ theme in Russian literature, and generally an expression of the universal doubt that art can maintain its autonomy in a world of aggressive ideologies and in cities whose streets are seemingly ‘paved with gold’.

In most works by Makarevich and Elagina we see the Moscow conceptualists’ widespread deconstruction of artistic devices, evident in different stylistic forms. The artists demonstrate that they can produce a free and distanced mathematical combinatorics of plastic, colour and composition. Here we

1



2



3



- 1 Collective Actions "Library", 1997.
- 2 Fish Exhibition (1992), Installation in Kunstverein, Hannover
- 3 Fishing Boat (1990), Herring-dish, landing-net for aquarium, 15x342 cm. Ludwig Forum.

have surrealism, abstract expressionism, the crude strokes typical of the Moscow school, and official Soviet colour photography from the end of the 1950s. The history of art develops a collage-like reality, assumes material form, becomes a visual aid both for the cognoscenti and for novice collectors of valuable works of art, and the classics themselves are transformed into characters inside their own works.

But Makarevich and Elagina work not only with the material of art history, even as it is broadly understood. They create their own version of Arte Povera. Perhaps the most obvious example of this is the celebrated 'Closed Fish Exhibition', a master work of expository craft only shown by the artists to a narrow circle of friends and like-minded artists in 1993. This outwardly squalid exhibition raised everyday domestic objects to the level of 'basic elements' of universal creation, with the fishing industry becoming a physical embodiment of Divine Providence.

However much this resembles Hesse's 'glass bead game', one cannot say that the art of Makarevich and Elagina is distinguished by optimism. The elderly Buratino may be the most sympathetic of their characters. He appears in later works both as the alter ego of ageing artists and as a sign of fate and the unrealised Dream. The world has changed radically, but everything has remained the same. The Dream has remained a dream. Just as Tatlin's Tower never became a real tower.

Translated by David Gillespie, University of Bath.

Zeichen und Schicksal in den Werken Igor Makarewitschs und Jelena Elaginas

Josef Bakstejn

Igor Makarewitsch und Jelena Elagina sind anerkannte Klassiker der modernen russischen Kunst – das lässt sich heute mit Sicherheit feststellen. Ihre Werke reflektieren die Wendungen der russischen Geschichte von den legendären siebziger Jahren an. Es lässt sich auch ohne Übertreibung sagen, dass sie die „Seele“ der Moskauer konzeptualistischen Schule waren und sind. Sie verkörpern den ihr eigenen „gesunden Menschenverstand“ und bringen ihn zum Ausdruck. Denn nur vom Standpunkt des „gesunden Menschenverstands“ aus kann man es sich erlauben, auf den ganzen Widersinn hinzuweisen, der in den verschiedenen Dimensionen der symbolischen Existenz des Menschen steckt – vor allem, wenn wir von den Dimensionen der Geschichte der russischen Kunst in ihren dramatischsten Perioden sprechen.

Eines der elementaren künstlerischen Verfahren Makarewitschs und Elaginas besteht darin, Sinn- und Bedeutungsaspekte übereinanderzuschichten und durcheinander auszudrücken. Dabei handelt es sich um Sinn- und Bedeutungsaspekte, die in den verschiedenen Richtungen der russischen (und nicht nur der russischen) Kunst des gesamten 20. Jahrhunderts fixiert sind – und zwar ihren wichtigsten und grundsätzlichsten Richtungen wie der klassischen Avantgarde. Sie werden von den Künstlern in der Form aufgegriffen, in der sie im Gedächtnis unserer Zeitgenossen auftauchen.

Sie entstammen auch nicht allein der Sphäre der Kunst: Buratino (der russische Pinocchio), der sich heimlich in den Raum der Werke Kasimir Malewitschs hineinstiehlt; der Fliegenpilz, der sich als Podium für den Tatlin-Turm imaginiert; Kinderseife, die zur Pop-Art-Installation wird; Adler, die als Symbole imperialer Größe zugleich verdächtige Ähnlichkeit mit Spielsachen aus unserer totalitären Kindheit haben und gleichwohl in der Lage sind, ihre Umgebung in Angst und Schrecken zu versetzen – das sind nur einige Beispiele für das Schicksal, das Makarevich und Elagina ihren aus der Alltagswelt entlehnten Figuren und Gegenständen bereiten.

Nicht zufällig rühren die von den Künstlern gebrauchten Metaphern aus einer infantilen Welt her und bewegen sich gleichsam auf Traumbahnen. Die Infantilität, das märchenhafte Antlitz der Figuren – das sind wichtige, ideologisch motivierte Aussagen, in denen sich die Sorge um die marginale Position des Künstlers im heutigen gesellschaftlichen Beziehungssystem widerspiegelt. Zugleich wird dadurch das Thema der „kleinen Leute“ in der russischen Literatur fortgesetzt und überhaupt der universelle Zweifel

daran ausgedrückt, dass die Kunst in einer von aggressiven Ideologien beherrschten Welt und in den vom „gelben Teufel“ Geld regierten Städten imstande sein wird, ihre Autonomie zu wahren.

In den meisten Arbeiten von Makarevich und Elagina erkennen wir das im Moskauer Konzeptualismus verbreitete Verfahren der Dekonstruktion künstlerischer Verfahren, die für bestimmte Stilrichtungen kennzeichnend sind. Die Künstler stellen ihre Fähigkeit unter Beweis, eine ganze Reihe bildnerischer, farbgebender und kompositorischer Ausdrucksweisen frei und distanziert in Beziehung zu setzen und zu kombinieren. Hier finden sich Surrealismus wie abstrakter Expressionismus, der grobe Pinselstrich der MOSCH wie die offizielle sowjetische Farbfotografie gegen Ende der 50-er Jahre. Die Kunstgeschichte wird zur Collage, wird gegenständlich, wird zum Anschauungsmaterial für Kenner wie Anfänger im Sammeln von Kunstobjekten. Und die Klassiker selbst werden zu Figuren innerhalb ihrer eigenen Werke.

Aber Makarevich und Elagina bedienen sich nicht nur des Materials aus der Kunstgeschichte im weitesten Sinne des Wortes. Sie schaffen ihre eigene Version der *Arte povera*. Ein typisches Beispiel dafür ist die berühmte „Geschlossene Fischeausstellung“ – ein Meisterstück der Ausstellungsgestaltung, das die Künstler im Jahr 1993 nur einem engen Kreis von Freunden und Gleichgesinnten vorgeführt haben. Auf dieser Ausstellung wurden kärgliche Gegenstände des täglichen Bedarfs in den Rang von „Grundelementen“ des Weltalls erhoben, und das Fischerhandwerk wurde als dingliche Verkörperung des Göttlichen Handwerks betrachtet.

Trotz dieses geistreichen „Glasperlenspiels“ kann man jedoch nicht sagen, dass sich die Kunst Makarevichs und Elaginas durch Optimismus auszeichnet. Der alt gewordene Buratino ist vielleicht die berührendste ihrer Figuren. Er taucht in den späten Werken auf und ist zugleich Alter ego der erwachsen gewordenen Künstler wie Symbol des Verlorenseins und des nicht in Erfüllung gegangenen Traums. Die Welt hat sich radikal geändert, doch alles ist geblieben, wie es war. Der Traum ist Traum geblieben – so, wie der Tatlin-Turm niemals zum wirklichen Turm geworden ist.

Makarevich/Elagina and New Histories of Russian Modernism

by Jane A. Sharp

Histories of modernism in the West have tended to focus on a particular strand of abstraction in Russia, while their authors remain ambivalent regarding the claims for Suprematism made by its most famous, and now ubiquitous, exponent — Kazimir Malevich. Briony Fer's 2002 book on abstract painting describes his square, especially the mythical 'first', painted over and re-presented as his point of origin in 1915, as a 'defensive operation. She argues that his and our fixation on that work 'will always be ambivalent and characterized by a whole series of contradictory moves'.¹ T. J. Clark, in his book on Modernism, *Farewell to an Idea*, has summarized the problem posed by a post-formalist – i.e. post-Greenberg – reading of Malevich's images. *The Square* is, according to Clark, an image whose meaning evaporates as it is emended, there are too many 'undecidables' – 'is it figure? Is it ground? Is it matter? Is it spirit? Is it fullness? Is it emptiness? Is it end? Is it beginning? Is it nothing? Is it everything? Is it manic assertion? Or absolute letting-go?'²

We may never reach the bottom of this well. What I propose here is a different angle of inquiry – one that has emerged from within the contemporary art world. By considering the work produced by artists who have had a stake in these questions, I hope to tease out one or two threads that have either been overlooked or 'acquired legs' in the practice of abstract painting today. As we reconstruct the dialogue between this image and its successors we also represent the process through which art becomes or makes history rather than illustrates it. This effort is crucial if we are to create the kind of historical ground that many contemporary Russian artists have felt lacking as they encounter the past in the present. Igor Makarevich in particular has argued that much of his work directly addresses his generation's sense of a gap in historical (self)consciousness. As other writers point out, the overdetermined discourse on Nonconformist art as it relates to the supposedly known truths, or conventions, of Socialist Realism has also limited our appreciation of the relationship that obtains between a pluralist but by no means transparently eclectic historical avant-garde and work produced in the recent Soviet and Post-communist past. It is likely that histories of both Socialist Realist and Unofficial art in the future will be cast as modernist projects, wherein the early twentieth century avant-garde acts as a mediating link. The present essay addresses these speculations in a discussion of a specific body of work.

1 Briony Fer, *On Abstract Art*, Yale University Press, New Haven, 2000, p. 10.

2 T. J. Clark, *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*, Yale University Press, New Haven, Conn., 1999, pp. 253-4.

Inasmuch as Makarevich might be said to best articulate this gap, he also represents the greatest challenge to the project of bridging it. His *Green Square* of 1989 (fig. 1) contrasts with other adaptations of Malevich's *Black Square* produced by artists of his generation, such as Lydia Masterkova and even fellow conceptualist Ivan Chukov. Makarevich's historical allusion seems both more tenuous and more literal. It is the second of two squares – like Malevich he repainted it – and at least one was painted for a particular context: The Green Show held at Exit Art in New York City in 1990.³ The degree to which Makarevich marks his difference from the modernist moment he quotes will be discussed below. However close and crucial the resemblance of Makarevich's to Malevich's may appear, the artist has recently suggested that the utopia proposed by Malevich's square is explored most fully in his large conceptual installations, cocreated with his wife, the artist Elena Elagina—and based on the theme of Buratino, the Soviet version of Pinocchio.⁴ The Pinocchio/Buratino legend was famously restaged in Aleksei Tolstoy's novella of 1935, *The Golden Key or the Adventures of Buratino* (*Zolotoi kluchik ili priklucheniia Buratino*). Although several other narratives form part of Makarevich and Elagina's re-presentation of that story, the one most dependent on Malevich's paintings is *Life in the Snow* (*Zhizn' na snegu*) installed in the Russian Museum, St. Petersburg in 1994.

In *The Story of a Writer*, one of the installations incorporated into *Life in the Snow*, we find direct links between narrative modes of display and histories of abstraction proposed by the historical avant-garde. In one room the artist included his own renditions of Malevich's paintings that culminate in his – Makarevich's – three black squares, monochrome paintings displayed on a shelf like the other objects in the room; not far away are sculpted images of a wooden doll in different stages of manufacture (fig. 2). These repetitions are different enough to mark them as other originals rather than surrogates for Malevich's own copies. Yet Makarevich and Elagina also included two exact copies of Malevich's "first" black square and his red square (*Painterly Realism of a Peasant Woman in 2 Dimensions*) both of 1915 (figs. 3, 4). These images, framed by carved peasant moldings, reproduce even the fissures in surface that belie their originary status for Malevich – since other compositions can be read beneath the surface paint: his concern for historical recognition and the primacy of his creative act.⁵ As duplicates that establish difference, they draw us into the game of allusion and displacement while they expose the logic of the modernist fetish.⁶

In yet another room, Makarevich and Elagina project the principle of abstraction – demonstrated to varying degrees by Malevich's progression from cubism to suprematism – to a meta-narrative of progressive historical reasoning. A sequence of paintings – recognizable as copies of well-known master works by Braque, Picasso, Malevich – trace the derivation of nonobjective from figurative art, while the insertion of Buratino within them breaks the relentless flow of one move to another. (fig. 5) The image of the puppet stands as the artist's surrogate, too, reminding the viewer of the ambition and futility—but also the poignancy for Russians – of the utopian dreams Malevich's paintings embody.

Buratino, like the square, replaces objects; he supplants the phenomenal world with the moral ambiguity of abstract thought. He neither represents the experience of life itself, but models it in parallel. But unlike Malevich, Makarevich and Elagina's project overlays seriousness with humor in the installation's ironic climax of utopian thought – for, after all, Buratino embodies the quest for utopia as a character with a wooden head. In Tolstoy's novella, unlike Pinocchio who seeks to be a 'real boy', the Russian, or Soviet Buratino seeks a new fantasy. In the end all turns out well, and he finally finds the key to a magical theatre. ... we may read this as an allegory of the Soviet state, or as a personal fiction that a particular audience might share. And, although the installations for *Life in the Snow* are intricate – and like Kabakov's require a commitment to read and reconstitute larger narratives through fragments of stories – here the narrator gives directions for creating campfires without matches, for example – the fairy tale taken as an equivalent for a narrative of national identity is not subject to ridicule or even ironic speculation. Instead, as history, it generates its own ethical framework for action, beginning with *Homo Lignum* – of *Ligomania*, shown in XL gallery, Moscow from 1996 – which is extended further still in *Selected Places and Notes of Nikolai Ivanovich Borisov, or The Secret Life of Trees* – a narrative project realized in 1999. (fig. 6) Here the principle

agent and subject of the installation/text, Borisov, is a more obvious substitute for the artist himself – indeed, the artist posed as Borisov in photos that constitute the narrative. In a futile quest to merge with nature, the diary/narrative recounts obsessive types of behaviour, recurring dreams of deer for example, he lives an ordinary Soviet life full of the usual vicissitudes, of the execution of a father he never knew, evacuation during the war, and being fired from his job. The final resolution is tragic – as Borisov gradually self-destructs. In the *Secret Life of Trees*, he dies alone of a heart attack in a psychiatric institute.

These images and tales are marked by meditations on birth, death, and regeneration that are also realized in the *Green Square*. Here, Makarevich casts Malevich's categorical rejection of mimetic forms of representation as a statement of doubt; the certainty of figure and ground in Malevich's work is suspended by the monochromatic rendering of Makarevich's. Because the figure differs from its background in tone rather than in hue, the square format of the canvas and space into which the square is set seems to echo or shadow it. But there is a more profound sense in which Makarevich uses the medium to separate his project from Malevich's, and marks it as contemporary – of our own era. Makarevich has explained that he used green in this and other paintings – such as *SOTHEBY'S* (1988) – as the opposite, rather than complement of red; the color denies red its symbolic role and dominance within the Soviet environment, 'freeing' the artist from its assigned values.⁷ This departure from Malevich's modernist moment is supported by others: whereas Malevich's suprematist paintings suppress the artist's hand or brushwork, Makarevich has exaggerated it. By following this line of analysis we might well conclude that Makarevich's goal is not to authenticate the present moment by referring his viewers to the security of a recognizable hand or style so much as to describe a different space – one that mediates histories and subjectivities rather than defines an absolute.

This has profound implications for our understanding of modernist enterprises and their significance for contemporary art. The problem posed by the square – in addition to the possibility of its reproducibility – is its status as an object, a monochrome work, framed by white, or, as Alexandre Benois, in 1916, put it, 'in a white revêtement' (*v belom oklade*). The material facts of color and form provoked disputes – that included Rodchenko, Stepanova, and Malevich among others – about painting's ontology and its figurative status: is it a black surface framed by white, or a black square on a white ground? For the constructivists, colour/tsvet became an endgame, understood as facture (*faktura*), whereas for Malevich it signified an infinite opening outwards – he used the word 'rainbow' – and thus a means of access to self-knowledge. The question is not resolved as it is restaged by later artists, including Makarevich and Elagina, rather the dilemma of the reading – either way – is sharpened.

Makarevich's mark and gesture underscores the ambivalence of the subject looking in two directions, to the historical past, while remaining aware of the ever-changing impact of past on present. If the *Green Square* is recognizably Makarevich's, it is also materially of a different order of subjectivity from the modernist one he quotes because he counts on the viewer to recall its suprematist source. Yet he has painted the work in encaustic, a wax based medium, evoking a different artist, the American Jasper Johns, and a different place in time – America of the 1950s, a dimension of western post-war experience he understood only vaguely if at all. Makarevich refers the viewer to Johns's most famous works, created in collage on canvas with encaustic paint: his Target series, particularly the *Green Target* and *Target with Plaster Casts*, painted in 1955. Both are singular if 'found' – pre-existing – forms, appropriated to new expressive ends. Thus Makarevich's the square enters into a different stream of history, of postmodernist gestures and ethical stances.

Other indications of ambivalence follow: by repeating the iconography of the square he, like his predecessor acts out an encounter with death. The *Green Square*, like the *Black Square*, projects outward as a source of new life (*kladez zhizni*) for all that follows and also collapses inward on itself, becoming as Benois first argued of the suprematist work, a *tabula rasa*. Yet, as others recently have pointed out, by appropriating Malevich's image, Makarevich hedges his own authority as artist-inventor; it represents his musings on creative self-regeneration on a different conceptual level. Malevich's use of the square as a monument to his own death – he had intended it to serve as the form of his tombstone – perhaps best represents the infinite unfolding of the creative act that so preoccupied him as a writer and a painter.

7 As described by the artist to the author in a discussion held in Moscow, November 24, 2004.

3 The Green Show, exhibition catalogue, curated by Margarita Tupitsyn, Exit Art, New York, 1990.

4 Makarevich discussed his interest in Malevich's utopian vision in conversation with the author (July 2003) at his Moscow home. The Pinocchio/Buratino legend was famously realized in Aleksei Tolstoy's novella, *Zolotoi kluchik ili priklucheniia Buratino* (1935; republished numerous times. The text used by this author is *Detskaia Literatura*, Moscow, 1973).

5 Makarevich's paintings are, like Malevich's, inscribed on the reverse with, title, size and even the Museum of Painterly Culture sticker—all in the service of authentication and therefore doubt (Makarevich's).

6 Fer, pp. 8-11.

Makarevich's repetitiousness echoes Malevich's preoccupation with death as a metaphor for stunted creativity – both in the themes of the installations, and in the very structure of his oeuvre, the cycle embeds one narrative sequence – *Life in the Snow* – within subsequent ones – *The Secret Life of Trees* (1999). Images and themes are transposed and reconstituted anew, each with its own life-death trajectory. Even Makarevich's earliest figurative work seems primarily concerned with the subject, and no doubt with his own mortality – *Memorial* (1973) / *Village Funeral* (1973) / *Stratospheric Structures, or Mutations*, (1978). Given the shared context of creative death and rebirth, Makarevich's project makes a different kind of sense in relation Malevich's. Malevich's metaphors are packed and embrace many codes. Images of death in his writings are as plentiful as those that assert the regenerative force of the image. In some texts –beginning with *From Cubism to Suprematism* – a doubling of imagery may be understood either as mutually supporting or contradictory. Figures of death and decay represent the end of one system, the academic and generally mimetic, while also conveying in other passages the ancient sense of the image/*obraz* as *eikon* (*ikona*) as a perpetual means of transfer of past into the present. For Malevich, the abstract image is a trope that captures the memory of the past while remaining a vessel or diagram of individual presence in its infinite projection forward or beyond the here and now.

The square achieves this by demonstrating the irrelevance of mimesis, the resemblance of art to life – and the appearance of things – to life itself. In the 1919 text, *On New Systems in Art* (*O Novykh sistemakh v iskusstve*) Malevich proposes something very different: art grows in a manner parallel to forms of life:

All art, as in nature, as for the artist and creative individuals in general, the problem is how to construct a tool through which we may overcome our constant movement forward. Only through the reflection of signs of our creative work may we advance ourselves and part with the past. . . . We grow and our growth changes our appearance, and for that reason it is impossible to return to the past, for not one thought, not one attempt can resurrect the past... for life grows and its growth is seen in the new, constant generation of forms.

«Все творчество, как для природы, так для художника и вообще творящего человека, – задача построить орудие преодоления бесконечного нашего продвижения, и только через изображение знаков нашего творчества мы продвигаем себя и отделяем от вчерашнего дня. А потому, изобретая новое, мы не можем установить вечную красоту. . . . Мы растем, и рост наш изменяет вид свой, и потому немислимо возвратиться к прошлому, и ни одна мысль, ни одна попытка не может осуществить возврата назад... ибо жизнь растет, и рост ее виден в новообразовании вырастающей формы.»

In suprematist painting, the square defies time while marking it; it is an organic life-giving form whose regenerative potential will always remain an abstraction. But as an image-eikon it fixes the boundary between life and death, one that guarantees a never-ending future – or past.

Although scholars in the 1980s tended to interpret Makarevich's conceptual use of painting as the Russian embodiment of Roland Barthes's postmodern concept of the 'death of the author', as the foregoing discussion suggests, the artist's view of history and of his own compulsion to create is far more complex and therefore compelling than that paradigm alone would suggest.⁸ But where, exactly does Makarevich lead us? The work is not presented as an "original" in the sense proclaimed by Malevich, as his unique invention. At the same time, *Green Square* is in no simple sense a deconstruction of modernism's fetish of originality. It was photographed by Makarevich himself, positioned in his studio, atop works that invoke such forms as curiosity cabinets, reliquaries, and sarcophagi (fig. 7). Even in this respect Makarevich appears to overlay Malevich with Johns, by creating material traces of the personal or subjective referents in abstract forms, and thus their potential to evoke intimate memories and associations, as do Johns's cross-hatchings, flagstones and cast body parts. Makarevich has employed the same devices, in his "condensers of sensations", a series of six coloured forms cast from his own body in 1979. In *25 Memories of a*

Friend from 1977-78 (fig. 8), Makarevich arranges casts of his face in box compartments of gradated color, mediating subject and subjectivity through system.

His *Traveling Gallery of Artists* (*Peredvizhnaiia Galereia Khudozhnikov*) of 1979 is at a historical remove from these more personal works. The work consists of a lined box, like a reliquary or collector's chest, that preserves fingerprints cast from individual artists including those of Ilya Kabakov, Eric Bulatov, Ivan Chuikov and others. The text that accompanies the work as installed reads: 'the identification of fingerprints is an exciting creative process which makes it possible to for the participants to classify the art of modern painters correctly'. This process of collection and commemoration eventually led to the creation of a *Permanent Gallery* (*Statsionarnaiia Galereia*) in 1988 of which the *Golden Space of Bulatov* at the right edge of fig. 7 is a part. With these portraits Makarevich has claimed that he abandoned his personal style to underscore the historically momentous character of the era of unofficial art: 'the idea itself contained a reflexive concern that was very necessary at the time. It was, in its own way, a kind of attempt to create an infrastructure that Russian art so desperately needed'.¹⁰ They too, are 'containers of sensations' or reliquaries for feelings that express his stake in the past. A similar personal investment in a moment of great historical change may explain Malevich's efforts to universalize his project in Vitebsk through the repetitious studio practices of his students who mastered suprematism by creating variations on the square, breaking open the square, and so forth, and later in his charts and their demonstrations. But in repainting Malevich's *Black Square*, Makarevich acknowledges the impossibility of a similar index of validation in his particular location and time.

In conclusion, I would propose that Makarevich's oeuvre reminds us that at least one task of the artist, and perhaps the most serious one, is the responsibility of commemoration. This may well encourage us to understand the painter's constant dialogue with the medium as an endgame that functions as conceptual art. Yet as Yve-Alain Bois once argued, such concerns define modernism broadly writ.¹¹

If the contemporary late and post-Soviet engagement with Malevich's work and statements helps us to appreciate the multiple concerns of late modernist art, then clearly the reverse is also true. As each artist engages the primary language that suprematism represented to subsequent generations, their glosses also demand that we reexamine our investment in that originary moment. That moment, then may not be significant to the history of Russian art in the sense proposed by Boris Groys, as a singular expression of ambition and symbolic, collective authorship—that culminated in the Stalin era – but as an ongoing creative project.¹² The many suprematisms that arise from the square as repainted by contemporary artists suggest facets of an exponentially expanding crystal, to use an image invoked by Malevich himself. In this way, as a figure poised between past and present, memory and anticipation, the suprematist square, like Makarevich's later appropriations of it, should not be seen a structure that collapses into solipsism. It diffuses the authority of the past while demonstrating the contingency of historical reference and mediation to all those late modernist, 'unofficial Soviet' projects that follow.

(1994)

10 Igor Makarevich in Moi Kabakov/My Kabakov, exhibition catalogue, Stella Art Gallery (Moscow, 2004), p. 56.

11 Yve-Alain Bois, 'Painting: the Task of Mourning', republished in *Painting as Model*, MIT Press, Cambridge, MA, 1990, pp. 229-44.

12 Boris Groys, *The Total Art of Stalinism*, Princeton, 1992.

8 К. Малевич, О новых системах в искусстве (Витебск, 1919) изд. Собрание сочинений в пяти томах, том 1, ред. А. С. Шатских, А. Д. Сарабьянов (Moscow: Gileia, 1995), p. 157.

9 Stephen Heath (trans.) Roland Barthes, 'The Death of the Author', *Image, Music, Text*, New York, 1977, pp. 142-48.

1



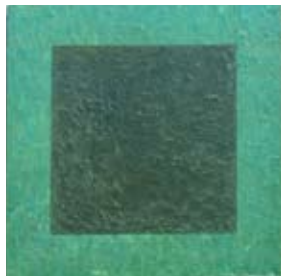
2



3



4



5



6



7



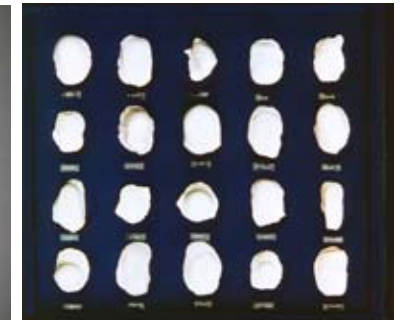
8



9



10



- 1 Igor Makarevich, Green Square (1989)
Oil on canvas (79.5 x 79.5 cm)
- 2 Igor Makarevich and Elena Elagina
Installation: Life in the Snow (Zhizn' na snegu) from the Source of Life Series (1994)
- 3 Igor Makarevich and Elena Elagina
Installation: The Source of Life (2003) (Paintings by Igor Makarevich)
Acrylic on canvas (100 x 100 cm)
- 4 Igor Makarevich, Elena Elagina
Malevich's Hut from The Source of Life Series (2003)
Wood carving, acrylic on canvas (270 x 100 x 50 cm)
- 5 Igor Makarevich and Elena Elagina
Installation: Story of a Writer (Rasskaz pisatel'nitsa) from Life in the Snow, Source of Life Series (1994)
- 6 Igor Makarevich
From the Series Selected Manuscripts of Nikolai Ivanovich Borisov (Homo Lignum) (1998-99)
Ink on paper and photogravure
- 7 Igor Makarevich
Photograph of the Artist's Studio
- 8 Igor Makarevich
Twenty-five Memories of a Friend (1978)
Mixed media (77 x 82 cm)
- 9-10 Igor Makarevich
Installation photographs of Traveling Gallery of Artists (Peredvizhnaya Galereia Khudozhnikov) (1979)
Wax casts of artists' thumbprints

Makarevich/Elagina und neue Geschichtsdarstellungen der russischen Moderne

Jane A. Sharp

Geschichtliche Darstellungen der Moderne im Westen haben sich bisher meist auf einen bestimmten Strang der abstrakten Kunst in Russland konzentriert. Dabei bleiben die Autoren ambivalent gegenüber dem Anspruch auf Suprematismus, den ihr berühmtester und heute allgegenwärtiger Vertreter, Kasimir Malewitsch, erhob. In ihrem 2002 erschienenen Buch über die abstrakte Malerei beschreibt Briony Fer sein Quadrat, insbesondere das mythische „erste“, 1915 wieder gemalte und als Ursprung re-präsentierte, als „Verteidigungsmaßnahme“. Sie führt aus, dass seine – und unsere – Fixierung auf dieses Werk „immer ambivalent und durch eine ganze Reihe widersprüchlicher Bewegungen gekennzeichnet sein“ werde. T. J. Clark hat in seinem Buch über die Moderne, *Farewell to an Idea*, das Problem zusammengefasst, das sich stellt, wenn man Malewitschs Bilder postformalistisch (d. h. post-Greenbergsch) liest. Ihm zufolge ist das Quadrat ein Bild, dessen Bedeutung sich beim Versuch, sie zu bestimmen, verflüchtigt. Es gibt zu viele „Unentscheidbarkeiten“ – „Ist es Gestalt? Ist es Grund? Ist es Materie? Ist es Geist? Ist es Fülle? Ist es Leere? Ist es Ende? Ist es Anfang? Ist es nichts? Ist es alles? Ist es manisches Behaupten? Oder absolutes Loslassen?“

Wir könnten dies immer weiter vertiefen, ohne je auf festen Grund zu stoßen. Ich möchte hier vorschlagen, den Blickwinkel der Untersuchung zu ändern und eine Perspektive einzunehmen, die sich aus dem Kontext unserer Gegenwartskunst ergibt. Indem ich das Werk von Künstlern betrachte, die an diesen Fragestellungen beteiligt waren, hoffe ich, ein oder zwei Fäden ausfindig zu machen,

die bisher übersehen wurden oder sich in der Praxis der abstrakten Malerei heute fortsetzen. Indem wir den Dialog zwischen diesem Bild und seinen Nachfolgern rekonstruieren, stellen wir zugleich den Prozess dar, durch den Kunst Geschichte wird oder macht, anstatt sie zu illustrieren. Dieses Bemühen ist entscheidend, wenn wir den historischen Boden gewinnen wollen, den viele zeitgenössische russische Künstler vermissen, wenn sie der Vergangenheit in der Gegenwart begegnen. Besonders Igor Makarevich hat darauf hingewiesen, dass ein Großteil seines Werkes unmittelbar die von seiner Generation empfundene Kluft im historischen (Selbst)bewusstsein thematisiert. Wie andere Autoren betonen, hat der überdeterminierte Diskurs über das Verhältnis der nonkonformistischen Kunst zu den vorgeblich bekannten Wahrheiten oder Konventionen des Sozialistischen Realismus dazu geführt, dass das Verhältnis zwischen einer pluralistischen, aber keinesfalls durchsichtig eklektischen historischen Avantgarde und Werken der jüngsten sowjetischen und postkommunistischen Vergangenheit nicht genügend gewürdigt wurde. Wahrscheinlich wird man die Geschichte des Sozialistischen Realismus und die der inoffiziellen Kunst künftig als moderne Projekte darstellen, zwischen denen die Avantgarde des frühen zwanzigsten Jahrhundert als Bindeglied fungiert. Der vorliegende Essay thematisiert diese Spekulationen im Kontext der Erörterung eines bestimmten Werkkorpus.

Insoweit sich von Makarevich sagen ließe, dass er die Kluft am besten zum Ausdruck bringt, stellt er auch die größte Herausforderung für das Projekt ihrer Überbrückung dar. Sein *Grünes Quadrat* von 1989 (Abb. 1) bildet einen Kontrast zu anderen Adaptionen von Malewitschs *Schwarzem Quadrat* durch Künstler derselben Generation wie Lydia Masterkova und sogar den konzeptualistischen Mitstreiter Iwan Tschuikow. Bei Makarevich erscheint die historische Anspielung zugleich angreifbarer und direkter. Es handelt sich um das zweite von zwei Quadraten – wie bei Malewitsch wurde es neu gemalt, und mindestens ein Exemplar wurde für einen bestimmten Kontext angefertigt: „The Green Show“, ein Ausstellungsprojekt, das 1990 auf der Exit Art in New York City gezeigt wurde. In welchem Grad Makarevich sich von dem zitierten modernen Moment absetzt, werden wir weiter unten erörtern. Wie nahe und bedeutsam die Ähnlichkeit des Werks von Makarevich mit dem von Malewitsch auch scheinen mag: der Künstler hat kürzlich angedeutet, dass die durch Malewitschs Quadrat verkündete Utopie am umfassendsten in den großen, konzeptualistischen Installationen erkundet wird, die er gemeinsam mit seiner Frau, der Künstlerin Elena Elagina geschaffen hat. Das Thema dieser Installationen ist Buratino, die sowjetische Version von Pinocchio. Die Geschichte von Pinocchio/Buratino erfährt in Aleksej Tolstoj's Erzählung *Das goldene Schlüsselchen oder die Abenteuer des Buratino* (*Zolotoj ključik ili priključenija Buratino*) von 1935 eine berühmte Neuauflage. Von den Narrativen, die in die Re-präsentation dieser Geschichte durch Makarevich und Elagina eingehen, hat die Installation *Leben im Schnee* (*Žizn' na snegu*), die 1994 im Russischen Museum in St. Petersburg aufgebaut wurde, den stärksten Bezug zu den Gemälden Malewitschs.

In der Installation *Erzählung der Schriftstellerin*, die Teil des Installationsprojekts *Leben im Schnee* ist, werden narrative Modi der Zurschaustellung unmittelbar mit von der historischen Avantgarde vorgeschlagenen Geschichten der Abstraktion verbunden. In einen Raum hat der Künstler eigene Versionen von Malewitschs Gemälden integriert. Sie kulminieren in seinen (Makarevichs) drei schwarzen Quadraten, monochromen Gemälden, die wie die anderen Objekte im Raum auf einem Regal gezeigt werden; unweit davon befinden sich skulpturale Darstellungen einer hölzernen Puppe in unterschiedlichen Fertigungsstadien (Abb. 2). Diese Wiederholungen sind abweichend genug, um als Originale erkennbar zu sein statt als Surrogate für Malewitschs eigene Kopien zu wirken. Doch Makarevich und Elagina haben auch zwei exakte Kopien von Malewitschs „erstem“ schwarzen und seinem roten Quadrat (*Malerischer Realismus einer Bäuerin in zwei Dimensionen*) aufgenommen, die beide 1915 entstanden sind (Abb. 3, 4). Bei diesen von rustikalem Schnitzwerk eingerahmten Bildern wurden sogar die Risse in der Oberfläche reproduziert, die für Malewitsch den originären Status der Bilder zunichte machen (da unter der Farboberfläche andere Kompositionen entzifferbar sind): seine Besorgtheit um historische Anerkennung und das Primat seines kreativen Akts. Als Duplikate, die Differenz erzeugen, ziehen sie uns in das Spiel von Anspielung und Verdrängung hinein und legen dabei die Logik des Fetischs der Moderne offen.

In einem weiteren Raum projizieren Makarevich und Elagina das Prinzip der Abstraktion – dessen Abstufungen durch Malewitschs Fortschreiten vom Kubismus zum Suprematismus demonstriert werden – auf ein Metanarrativ der progressiven historischen Vernunft. Eine Folge von Bildern (die als Kopien bekannter Meisterwerke von Braque, Picasso und Malewitsch erkennbar sind) zeichnet die Herleitung der

nichtgegenständlichen aus der figurativen Kunst nach, wobei der unerbittliche Übergang von einem Schritt zum nächsten durch die in die Gemälde eingefügte Buratino-Figur gebrochen wird (Abb. 5). Das Bild der Puppe steht auch für den Künstler selbst und erinnert den Betrachter an den Ehrgeiz und die Vergänglichkeit – aber für Russen auch das Schmerzhafte – der utopischen Träume, die sich in Malewitschs Bildern verkörpern.

Buratino tritt ebenso wie das Quadrat an die Stelle der Objekte; die Erscheinungswelt wird durch die moralische Vieldeutigkeit des abstrakten Gedankens ersetzt. Beide sind keine Darstellungen der Erfahrung des Lebens selbst, sondern parallele Modelle. Anders als bei Malewitsch wird jedoch bei Makarevich und Elagina die Ernsthaftigkeit von Humor überlagert, wo der utopische Gedanke in ihrer Installation seine ironische Klimax erreicht – denn schließlich verkörpert Buratino die Suche nach Utopia als Figur mit hölzernem Kopf. Anders als Pinocchio, der ein „richtiger Junge“ sein will, sucht der russische oder sowjetische Buratino in Tolstoj's Erzählung eine neue Fantasie. Am Ende wird alles gut, und er findet schließlich den Schlüssel zu einem Zaubertheater. . . Wir können das als Allegorie des Sowjetstaates oder als eine persönliche, mit einem bestimmten Publikum teilbare Fiktion lesen. Und: Zwar sind die Installationen für *Leben im Schnee* komplex (und erfordern wie diejenigen Kabakows die Bereitschaft, durch die Fragmente von Geschichten hindurch größere Narrative zu lesen und zu rekonstruieren – hier gibt der Erzähler beispielsweise Anweisungen zum Entfachen von Lagerfeuern ohne Streichhölzer). Gleichwohl wird das Märchen, verstanden als Äquivalent für eine Erzählung der nationalen Identität, nicht dem Spott oder auch nur der ironischen Spekulation ausgesetzt. Statt dessen erzeugt sie als Geschichte ihren eigenen ethischen Handlungsrahmen, angefangen mit *Homo Lignum* (aus *Ligomania*, gezeigt 1996 in der XL Galerie, Moskau) und noch erweitert in *Ausgewählte Orte und Aufzeichnungen von Nikolaj Iwanowitsch Borisow oder Das geheime Leben der Bäume* (einem im Jahr 1999 realisierten narrativen Projekt) (Abb. 6). Hier steht der Hauptprotagonist und –gegenstand der Installation/ des Textes, Borisow, offensichtlicher für den Künstler selbst (der für die Fotos, aus denen sich die Erzählung zusammensetzt, tatsächlich als Borisow posiert hat). Im vergeblichen Versuch, mit der Natur zu verschmelzen gibt das Tagebuch/Narrativ obsessive Verhaltensweisen wieder (beispielsweise wiederholter Träume von Hirschen). Er lebt ein gewöhnliches sowjetisches Leben – bestimmt von den üblichen Wechselfällen, der Hinrichtung eines nie gekannten Vaters, der Evakuierung während des Krieges und der Entlassung von seiner Arbeitsstelle. Das Ende ist tragisch, da sich Borisow nach und nach selbst zerstört. In *Das geheime Leben der Bäume* stirbt er in einer psychiatrischen Anstalt allein an einem Herzinfarkt.

Diese durch Meditationen über Geburt, Tod und Wiedergeburt gekennzeichneten Bilder und Erzählungen werden auch im *Grünen Quadrat* umgesetzt (das möglicherweise gleichfalls in Zusammenarbeit mit Elagina entstanden ist). Hier gibt Makarevich Malewitschs kategorische Zurückweisung mimetischer Repräsentationsformen im Modus des Zweifels wieder; die Bestimmtheit von Figur und Hintergrund in der Arbeit Malewitschs wird durch die monochromatische Wiedergabe bei Makarevich aufgehoben. Da die Figur sich nicht durch eine andere Farbe sondern durch die Schattierung vom Hintergrund abhebt, wirkt die quadratische Form der Leinwand und des Raums, in den das Quadrat eingesetzt wurde, wie sein Echo oder Schatten. Aber Makarevich bedient sich des Mediums in einem noch tieferen Sinn, um sein Projekt von demjenigen Malewitschs abzusetzen und als unserer Zeit zugehörig zu kennzeichnen. Er hat erklärt, dass er die Farbe Grün in diesem und anderen Bildern (wie *SOTHEBY'S*, 1988) nicht als Komplementärfarbe zu Rot sondern eher als dessen Gegenteil verwendet hat. Durch Einsatz dieser Farbe wird dem Rot die symbolische Rolle und Dominanz verweigert, die es im sowjetischen Kontext hatte, und der Künstler wird von den mit ihm verbundenen Werten „befreit“. Diese Abweichung vom modernen Moment Malewitschs wird durch weitere unterstützt: wo in den suprematistischen Bildern Malewitsch die Spuren der Hand und des Pinsels des Künstlers unterdrückt werden, hat Makarevich sie überbetont. Wenn wir dieser Analyserichtung folgen, können wir zu dem Schluss gelangen, dass es Makarevich nicht so sehr darum geht, den gegenwärtigen Augenblick zu beglaubigen, indem er den Betrachter auf die Sicherheit einer wiedererkennbaren künstlerischen Handschrift oder Stilrichtung verweist. Eher möchte er einen anderen Raum beschreiben – einen Raum, in dem es nicht um die Definition eines Absoluten, sondern um die Vermittlung von historischen und subjektiven Erfahrungen geht.

Dies hat entscheidende Auswirkungen auf unser Verständnis der Projekte der Moderne und ihrer Bedeutung für die Gegenwartskunst. Das Problem, vor das uns das Quadrat stellt, ist – neben der Frage nach seiner Reproduzierbarkeit – sein Status als Objekt, als monochromes Werk mit weißer Umrahmung oder – wie es Alexandre Benois 1916 ausdrückte – „in weißer Verkleidung“ (*v belom oklade*). Die materiellen

Gegebenheiten von Farbe und Form führten zu Kontroversen (zwischen Rodtschenko, Stepanowa, Malewitsch und anderen) über die Ontologie des Gemäldes und seinen figurativen Status: Ist es eine schwarze Fläche, die von Weiß eingerahmt wird oder ein schwarzes Quadrat auf weißem Hintergrund? Für die Konstruktivisten wurde die von ihnen als Faktur (*faktura*) verstandene Farbe (*cvet*) zum Endspiel, während sie für Malewitsch eine unendliche Öffnung nach außen (er gebrauchte das Wort „Regenbogen“) und damit ein Mittel für den Zugang zur Selbsterkenntnis bedeutete. Diese Frage wird mit der Reinszenierung durch neuere Künstler wie Makarevich und Elagina nicht gelöst; vielmehr wird das Lesartendilemma (in beide Richtungen) zugespitzt.

Mittels Kennzeichnung und Gestus unterstreicht Makarevich die Ambivalenz des Subjekts, das in zwei Richtungen blickt: in die historische Vergangenheit und mit dem Bewusstsein des sich ständig wandelnden Einflusses der Vergangenheit auf die Gegenwart. Wenn das *Grüne Quadrat* erkennbar ein Werk Makarevichs ist, so weist es auch materialiter einen anderen Subjektivitätsgrad als das von ihm zitierte Werk der Moderne auf, weil der Künstler darauf setzt, dass dem Betrachter die suprematistische Quelle ins Gedächtnis gerufen wird. Gleichwohl hat er das Bild in Enkaustik (einer Wachsmaltechnik) gefertigt und damit einen anderen Künstler – den Amerikaner Jasper Johns – sowie einen anderen Zeitraum – das Amerika der 1950er Jahre – evoziert; eine Dimension der westlichen Nachkriegserfahrung, von der er, wenn überhaupt, allenfalls einen vagen Begriff hatte. Makarevich verweist den Betrachter auf Johns' berühmteste, in Collagetechnik auf Leinwand mit Enkaustik-Malerei geschaffene Werke: diejenigen der Reihe *Target*, insbesondere *Green Target* und *Target with Plaster Casts* (gemalt 1955). Beide sind einzigartige, obgleich „gefundene“ (präexistente) Formen, die für neue, expressive Ziele übernommen wurden. So findet das Quadrat bei Makarevich Eingang in eine andere Strömung der Geschichte, postmoderner Gesten und ethischer Positionen.

Weitere Anzeichen der Ambivalenz folgen: durch die Wiederholung der Ikonografie des Quadrats spielt der Künstler, wie sein Vorgänger, eine Begegnung mit dem Tod durch. Das *Grüne Quadrat* strahlt ebenso wie das *Schwarze Quadrat* nach außen aus, als Quell neuen Lebens (*kladez shizni*) für alles Folgende; und es fällt zugleich nach innen in sich selbst zusammen und wird zur *tabula rasa*, wie es erstmals Benois über das suprematistische Werk gesagt hat. Zugleich schützt Makarevich, wie andere kürzlich hervorgehoben haben, durch die Aneignung von Malewitschs Bild seine eigene Autorität als Künstler/Erfinder; es repräsentiert seine Gedanken über die schöpferische Wiederhervorbringung seiner selbst auf einer anderen konzeptuellen Ebene. Dass Malewitsch das Quadrat als Monument seines eigenen Todes gebrauchte (es sollte ihm als Form seines Grabsteins dienen) symbolisiert vielleicht am besten die unendliche Entfaltung des kreativen Akts, der ihn als Autor und Maler so in Anspruch nahm.

In der Repetitivität Makarevichs hallt Malewitschs Beschäftigung mit dem Tod als Metapher für verkümmerte Kreativität nach – sowohl in den Themen der Installationen als auch in der Struktur seines Werkes selbst; der Zyklus bettet eine Erzählsequenz (*Leben im Schnee*) in die folgenden ein (*Das geheime Leben der Bäume*, 1999). Bilder und Themen werden transponiert und neu konstituiert, jedes mit seiner eigenen, auf den Tod zulaufenden Lebensbahn. Selbst die frühesten figurativen Arbeiten Makarevichs scheinen vor allem mit dem Subjekt und zweifellos mit seiner eigenen Sterblichkeit befasst zu sein (*Denkmal*, 1973/ *Beerdigung auf dem Dorf*, 1973/ *Stratosphärische Strukturen, oder Mutationen*, 1978). Angesichts dieses gemeinsamen Kontexts von schöpferischem Tod und Wiedergeburt ergibt das Projekt Makarevichs im Verhältnis zu dem Malewitschs einen anderen Sinn. Malewitschs Metaphern sind komprimiert und umfassen eine Vielzahl von Codes. Die Bilder des Todes sind in seinen Schriften so zahlreich wie diejenigen, die die regenerative Kraft des Bildes postulieren. In einigen Texten (beginnend mit *Vom Kubismus zum Suprematismus*) erfährt die Metaphorik eine Doppelung, die entweder als sich wechselseitig verstärkend oder einander widersprechend empfunden werden kann. Symbole des Todes und Verfalls repräsentieren das Ende eines Systems – der akademischen und allgemein der mimetischen Kunst – und übermitteln an anderen Stellen den alten Sinn des Bildes/*obraz* als *eikon* (*ikona*) als fortgesetztes Mittel der Übertragung der Vergangenheit in die Gegenwart. Das abstrakte Bild ist für Malewitsch eine Trope, die die Erinnerung an das Vergangene einfängt und dabei zugleich ein Gefäß oder Diagramm der individuellen Präsenz in ihrer unendlichen Projektion nach vorn oder über das Hier und Jetzt hinaus bleibt.

Das Quadrat bewirkt dies, indem es demonstriert, dass die Mimesis, die Ähnlichkeit zwischen Kunst und Leben (und der äußeren Erscheinung der Dinge) für das Leben selbst nicht relevant ist. In seinem Text *Über die neuen Systeme in der Kunst* (*O novych sistemach v iskusstve*) von 1919 schlägt Malewitsch etwas völlig anderes vor: ein Wachsen der Kunst in einer Art und Weise, die dem Wachsen der Lebensformen entspricht:

«Все творчество, как для природы, так для художника и вообще творящего человека, – задача построить орудие преодоления бесконечного нашего продвижения, и только через изображение знаков нашего творчества мы продвигаем себя и отделяем от вчерашнего дня. А потому, изобретая новое, мы не можем установить вечную красоту. ...Мы растем, и рост наш изменяет вид свой, и потому немислимо возвратиться к прошлому, и ни одна мысль, ни одна попытка не может осуществить возврата назад... ибо жизнь растет, и рост ее виден в новообразовании вырастающей формы.»

Alles Schaffen besteht – für die Natur wie für den Künstler und den schaffenden Menschen überhaupt – in der Aufgabe, ein Mittel zu konstruieren, um unser endloses Fortschreiten zu überwinden. Nur durch die Abbildung der Zeichen unseres Schaffens können wir vorwärtskommen und uns vom Gestern lösen. Deshalb können wir, indem wir das Neue abbilden, keine ewige Schönheit erzeugen. ...Wir wachsen, und unser Wachstum ändert seine Gestalt, und deshalb ist eine Rückkehr zum Vergangenen undenkbar; kein Gedanke und kein Versuch kann die Rückkehr bewirken... denn das Leben wächst, und sein Wachstum wird sichtbar in der Form, die herauswächst und sich neu bildet.

In der suprematistischen Malerei trotz das Quadrat der Zeit und kennzeichnet sie zugleich; es ist eine organische, lebensspendende Form, deren regeneratives Potenzial immer eine Abstraktion bleiben wird. Aber als Bild/*eikon* fixiert es die Grenze zwischen Leben und Tod – eine Grenze, die eine unendliche Zukunft (oder Vergangenheit) garantiert.

In den 1980er Jahren neigten Wissenschaftler dazu, Makarevichs konzeptuellen Einsatz der Malerei als russische Verkörperung des von Roland Barthes eingeführten postmodernen Konzepts vom „Tod des Autors“ zu interpretieren. Die vorstehenden Erörterungen legen jedoch nahe, dass die Perspektive des Künstlers auf die Geschichte und seinen eigenen kreativen Impuls weit komplexer und damit interessanter ist, als die alleinige Anwendung dieses Paradigmas vermuten lassen würde. Aber wohin genau führt Makarevich uns? Das Werk wird nicht als „Original“ in dem von Malewitsch proklamierten Sinn – als einzigartige Erfindung des Künstlers – präsentiert. Zugleich ist das *Grüne Quadrat* auch nicht einfach eine Dekonstruktion des modernen Fetischs der Originalität. Makarevich selbst hat es fotografiert und in seinem Studio aufgestellt, über Arbeiten, die an Kuriositätenkabinette, Reliquiare, Sarkophage und ähnliche Formen denken lassen (Abb. 7). Es scheint, dass Makarevich selbst hier Malewitsch mit Johns überblendet. In abstrakten Formen werden materielle Spuren der persönlichen oder subjektiven Bezugsgegenstände geschaffen – und damit ihrer Fähigkeit, intime Erinnerungen und Assoziationen heraufzubeschwören. Dies tun auch die von Johns verwendeten Kreuzschraffuren, Kacheln und Körperabgüsse. Makarevich hat diese Mittel gleichfalls eingesetzt – in der Reihe „Empfindungskondensatoren“ von 1979, die aus 6 farbigen Formabgüssen seines eigenen Körpers besteht. In *25 Erinnerungen an einen Freund* von 1977/78 (Abb. 8) arrangiert Makarevich Abgüsse seines Gesichts in farblich abgestuften Fächern und vermittelt so Subjekt und Subjektivität durch System.

Seine *Mobile Künstlergalerie* [*Peredvizhnaja Galereja Chudožnikov*] von 1979 (Abb. 9, 10) weist einen historischen Abstand zu diesen eher persönlichen Arbeiten auf. Sie besteht aus einem gefütterten Kasten, ähnlich einem Reliquiar oder einer Sammlertruhe, in der Abgüsse von Fingerabdrücken einzelner Künstler wie Ilja Kabakow, Erik Bulatow, Iwan Tschukow und anderen aufbewahrt werden. Das aufgestellte Werk wird von folgendem Text begleitet: „Die Identifikation von Fingerabdrücken ist ein aufregender kreativer Vorgang, der es den Teilnehmern ermöglicht, die Kunst moderner Maler korrekt zuzuordnen.“ Dieser Prozess des Sammelns und Erinnerns führte schließlich 1988 zur Schaffung einer *Stationären Galerie* (*Stacionarnaja Galereja*). Am rechten Rand von Abb. 7 ist als Teil dieses Werks die *Goldene Fläche von Bulatow* integriert. Makarevich hat gesagt, dass er mit diesen Porträts seinen persönlichen Stil abgelegt habe, um den historisch bedeutsamen Charakter der Ära der inoffiziellen Kunst zu unterstreichen: „Die Idee als solche enthielt ein zu dieser Zeit sehr notwendiges reflexives Anliegen. Es war auf seine Weise eine Art Versuch, die Infrastruktur zu schaffen, die die russische Kunst so dringend benötigte.“ Auch sie sind „Behälter von Empfindungen“ oder Reliquiare für Gefühle, die seine Anteilnahme an der Vergangenheit ausdrücken. Entsprechend – als persönliche Investition in einem Augenblick großen historischen Wandels – lassen sich vielleicht auch

Malewitschs Bemühungen erklären, sein Projekt in Witebsk zu universalisieren: durch die repetitiven Atelierübungen seiner Studenten, die den Suprematismus erlernten, indem sie Variationen des Quadrats schufen, das Quadrat aufbrachen usw., und später durch seine Diagramme und ihre Demonstrationen. Indem er Malewitschs *Schwarzes Quadrat* nachmalt, erkennt Makarevich jedoch die Unmöglichkeit an, sich an seinem Ort und zu seiner Zeit eines ähnlichen Ratifizierungsindex zu bedienen.

Abschließend möchte ich die Auffassung vertreten, dass uns das Werk Makarevichs an eine Aufgabe des Künstlers – vielleicht seine wichtigste – erinnert: die Verantwortung für die Erinnerung. Dies kann uns durchaus veranlassen, den konstanten Dialog des Malers mit dem Medium als Endspiel zu verstehen, das als konzeptualistische Kunst fungiert. Gleichwohl sind solche Anliegen, wie Yve-Alain Bois einmal gesagt hat, im weitesten Sinne konstitutiv für die Moderne.

Wenn die zeitgenössische, spät- und postsowjetische Beschäftigung mit dem Werk und den Aussagen Malewitschs uns hilft, die vielen Anliegen der spätmodernen Kunst zu erkennen, dann gilt ebenso das Umgekehrte. Indem die Künstler sich des Suprematismus als der primären Sprache bedienen, die er für die nachfolgenden Generationen darstellte, veranlassen ihre Auslegungen uns auch, unsere Teilhabe an diesem Ursprungsmoment noch einmal zu überprüfen. Die Bedeutung dieses Moments für die Geschichte der russischen Kunst besteht dann vielleicht nicht, wie es Boris Groys vorgeschlagen hat, in seiner Eigenschaft als singulärer Ausdruck von Ambition und symbolischer, kollektiver Autorschaft, der in der Stalinära kulminierte, sondern in seiner Fortsetzung als kreatives Projekt. Die vielen Suprematismen, die das Quadrat in Nachbildungen durch zeitgenössische Künstler hervorbringt, erinnern an Facetten eines exponentiell wachsenden Kristalls, um ein von Malewitsch selbst beschworenes Bild zu verwenden. So befindet sich das suprematistische Quadrat als Figur in der Schwebe zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Erinnerung und Erwartung. Es sollte ebenso wie Makarevichs spätere Aneignungen nicht als Struktur gesehen werden, die in den Solipsismus zusammenfällt. Es diffundiert die Autorität des Vergangenen und führt all den nachfolgenden, jüngsten Projekten der „inoffiziellen sowjetischen“ Moderne die Kontingenz des historischen Bezugs und der historischen Vermittlung vor.

The Artists in Conversation

with Maria Mileeva & Nadim Julien Samman

I.M: Eighty percent of our life was spent under the communist regime. Our consciousness developed under the conditions of the totalitarian system. It formed the crux of our artistic formation and left a scarring and traumatic effect. We might not ever overcome this trauma. Therefore, interest in this traumatic event – the revolution and, partly, the avant-garde, which is connected to traumatic events – has always been present in our work. Our big installations – *Closed Exhibition* (1990), *Life in the Snow* (1994), *Story of a Writer* (1994) – are all connected to marginal texts and ideological discourse.

The Avant-garde is a subject of taboo and part of traumatic consciousness due to its suppression under the communist regime. I went through all the stages of the Soviet art education system. I first studied at an art school and then at the Institute of Cinematography. We were made to believe that it did not exist. It was banned until the end of the 1980s.

University was formed along ideological lines. The teachers provided a very academic and traditional training. We learnt a lot about the historical avant-garde from each other – the students. Most of this learning was done at high school. [...] where students were of similar intellectual abilities. Elena was in a different situation because her teacher, Alisa Poret,¹ was a student of Filonov – [she was] a direct link to the avant-garde.

E.E: Although our teachers were from a generation that was taught by the members of the avant-garde they carefully hid this information. [Alisa] was also traumatized. She sometimes showed her works, but only very rarely. She was friends with the Oberiuty and Kharms.² She used to tell me about this. I also worked as an assistant to Ernst Neizvestny.³ A lot of foreigners who visited him brought books. I was sixteen and already knew a lot.

✱

1 (1883-1941) - Visionary avant-garde painter still little known in the West.

2 OBERIU (Oberiuty) - Association of Real Art - was an avant-garde artistic movement operating in Leningrad in the late 1920s and early 1930s. It was headed by Daniil Kharms (1905 – 1942) and Aleksandr Vvedenskii (1904-1941).

3 Ernst Neizvestny (1925 -) Soviet sculptor who famously stood up to Nikita Khrushchev's vitriolic criticism of his work at the 1962 Manege exhibition in Moscow to mark the 30th anniversary of MOSKH (Moscow Section of the Artist's Union). Now based in New York.

I.M: We do not want complain about the Soviet regime. This phenomenon is so common that we are now irritated by the subject. It is not the point. The Soviet regime and the suppression of the avant-garde was not the direct catalyst [for this project]. The relationship between hallucination and the avant-garde, specifically in architecture, is connected with another phenomenon: The immediate impulse for our work was a postmodernist building that was built near our house on Malaia Bronnaia Street at the end of the 1990s. It is called Patriarch House. When you look at it for the first time this building is a true hallucination.

EE: We have been interested in mushrooms for a long time. First, we were interested in mushrooms on their own. Later we visited a place called Razliv, not far from St. Petersburg, where Lenin used to live. The Lenin shack (Shalash) where he used to live appears in the first photo collage that we ever made.⁴ It made a huge impression on us. It was built at the end of the 1920s. There was a representation of a door but you could not enter the building because it was made of stone. [It was] a hallucinatory space – a sacred space. During the Soviet times a lot of excursions and people were brought there and it was considered the centre of the universe. Now it is in a state of neglect.

This project developed gradually. It was a gradual development of the idea of the sacred spaces. *Pagan* [is] hallucinatory space. It also references the mushroom, which is poisonous and affects consciousness.

Most of the new architecture [also] looks like a hallucination. New architecture really likes towers and often these towers are mushroom-like. They [the architects] like mushroom forms, but you have to look [out] for it. Not everyone can see this relationship. You need to search for the mushroom form.

I.M: We are not necessarily looking for mushroom forms but for forms of narcotic hallucination.

Where did [such] irrational forms come from? Apart from religious constructions, rational and functional architecture was the traditional standard. In contemporary architecture we are dealing with a certain type of tradition which borrows from the period of the avant-garde in the 1920s. [It] looks back to the development of irrational forms. The architecture of the 1920s suggests to us a state of narcotic hallucination and irrational mystical delirium. There is a long tradition of utopian ideas that are obviously narcotic.

The 1920s witnessed a big shift/rupture in consciousness. This shift brewed in the consciousness of humankind and was able to take form specifically in Russia due to the cultural conditions of the Revolution. The rupture caused by the revolution unleashed hallucinatory forms and I do not know which came first, the rupture of the Revolution or the shift in consciousness.

Contemporary architecture is proof of the presence of hallucinatory concepts. At the top of Patriarch House is a Tatlin tower. I interviewed the architects who built it. They did not intentionally try to imitate Tatlin – it was subconscious. They realized [what they had done] only in hindsight.

Elena says that the photo collages were made first. We see the photo collages as empirical material or evidence, which are then used as a formula or basis for the creation of an object. We were seeking to find the impulses of irrationality in architectural artifacts.

*

I.M: We have developed our ideas from the concept that the eating of magic mushrooms was common throughout the whole of the Russian territory in the historical past. I am talking about the prehistoric period. Biologically, after the Ice Age Russia was covered by forest. The three components were Birch trees, Pine trees and the Paganka mushroom. To this day, the Paganka/toadstool is most common in Russia.

EE: There are different types of the toadstool – with different levels of poison.

*

4 Razliv is a locality in southern Sestroretsk, north of Tarkhovka, on the western bank of Lake Sestroretsky. After the failure of the attempted Bolshevik coup d'état in July 1917, Lenin and Zinoviev hid on the lake's beach. A memorial complex, with a Hut-shed (Shalash) monument, the Razliv Museum, and a monument to V. I. Lenin were constructed in commemoration of the events.

5 Agronomist Trofim Lysenko (1898–1976) was the scientific and administrative leader of Soviet agriculture under Stalin. He opposed theories of heredity accepted by most geneticists and supported the doctrine that characteristics acquired through environmental influences. Following Stalin's death in 1953 his ideas were severely criticized and in 1956 his resignation as president of the All-Union Academy of Agricultural Sciences was announced.

I.M: We look at a lot of phenomena as hallucinations. [For example], we have also worked and researched the subject of pseudo-science. Lysenko is one example. Another is [Olga] Lepeshinskaya, who was working on the theory of making people younger – but only Soviet people.⁶ In *Life in the Snow* we investigated interrelationships between the ideologies of Nazism and Socialism in an attempt to find their relationship to magical practices. The Germans and the Russians both wanted to make the 'cold' their ally.

We look upon such phenomena as hallucinations – as the effect of narcotic mushrooms. 'Hallucination' is an example of magical practices that are present in our work and is the thread for our artistic investigation.

*

I.M: The idea of the hallucination was not invented by Igor and Elena. These ideas were in the air. Most interesting was the project of Sergei Kurekhin, who was a musician from St Petersburg.⁷ He was able to make a television show in the beginning of the 1990s which claimed that Lenin himself was a mushroom. [It was] like Orson Wells and the UFO in America. This caused a shock within the population when people believed that Lenin was actually a mushroom. He presented this on television and used chronicled [sources/evidence].

*

I.M: Of course, there is an element of irony in what we are trying to do. We believe that seriousness is a minus/negative sign in art. Self-irony is the basis for our art. Without it the material that we are working with would have an oppressive effect.

I am of the opinion that art presupposes many diverse readings. The artist's intention is only one idea for how it should be read. The very didactic model of art that we are trying to develop at the moment is not necessary. An understanding of the content of our work would be a simplification of what we are trying to do. Art in-itself has many edges and it is the artistic impulse present in the conception of the work that is important. Even if we managed to present this idea of the antirational and the Soviet avant-garde very clearly to the audience it would be disappointing. We do not demand an exact interpretation.

[However, this project] has universal application. The ingredients that make up our installation are very accessible and obvious: Tatlin's Tower; Malevich's Black Square. It is the compilation that is important.

*

This is an edited transcript of a conversation that took place on March 28 2008. Translated from Russian by Maria Mileeva and edited by Nadim Julien Samman.

6 Another famous Soviet Scientist, awarded the title 'Academician of Medicine' by Stalin. Much of her work has been discredited.

7 Sergei Kurekhin (1954 – 1996) - Russian film actor, film composer, pianist, music director, experimental artist and writer based in St. Petersburg. His documentary 'proof' that Lenin was a mushroom was broadcast on the popular television programme Fifth Wheel in May of 1991.

1



2



3



4



- 1 Alisa Poret (1902-1984)
- 2 Tatlin Tower in the artists' studio, 2001.
- 3 Elena Elagina and Ilya Kabakov at Kabakov's studio, 1979.
- 4 Igor Makarevich and Elena Elagina

Die Künstler im Gespräch

mit Maria Mileeva und Nadim Julien Samman

I.M: Wir haben achtzig Prozent unseres Lebens unter kommunistischer Herrschaft verbracht. Unser Bewusstsein entwickelte sich unter den Bedingungen des totalitären Systems. Dieses System war die Krux unseres künstlerischen Werdegangs und ließ eine einschüchternde, traumatische Wirkung zurück. Vielleicht werden wir dieses Trauma nie überwinden. Deshalb ist das Interesse an diesem traumatischen Ereignis – der Revolution und teilweise der Avantgarde – in unserem Werk seit jeher präsent gewesen. Unsere großen Installationen – *Geschlossene Ausstellung* (1990), *Leben im Schnee* (1994), *Geschichte eines Schriftstellers* (1994) – haben alle mit marginalen Texten und dem ideologischen Diskurs zu tun.

Die Avantgarde ist aufgrund ihrer Unterdrückung während des kommunistischen Regimes ein tabuisiertes Thema und Teil des traumatischen Bewusstseins. Ich habe alle Stadien des künstlerischen Ausbildungssystems der Sowjetunion durchlaufen. Erst habe ich eine Schule mit künstlerischem Schwerpunkt besucht und dann am Institut für Kinematografie studiert. Man tat dort so, als habe die Avantgarde nie existiert. Sie war bis zum Ende der achtziger Jahre verpönt.

Die Universität war ideologisch geprägt. Die Lehrer erteilten einen sehr akademischen und traditionellen Unterricht. Vieles über die historische Avantgarde haben wir Studenten voneinander gelernt. Dieses gegenseitige Lernen fand vor allem auf der weiterführenden Schule statt, wo die Studenten ähnliche geistige Fähigkeiten hatten. Bei Elena war die Situation anders, weil ihre Lehrerin, Alisa Poret, Schülerin von Filonow war – also ein direktes Bindeglied zur Avantgarde.

E.E: Unsere Lehrer entstammten zwar einer Generation, die von Mitgliedern der Avantgarde unterrichtet worden war, aber sie verbargen das sorgfältig. [Alisa] war ebenfalls traumatisiert. Manchmal zeigte sie ihre Arbeiten, aber nur sehr selten. Sie war mit den Oberiuten und Charms befreundet gewesen. Davon erzählte sie mir immer. Außerdem habe ich als Assistentin von Ernst Neisvestny gearbeitet. Viele Ausländer, die ihn besuchten, brachten Bücher mit. Ich war sechzehn und wusste schon eine ganze Menge.

✱

I.M.: Wir möchten uns nicht über das Sowjetregime beklagen. Das ist eine so weit verbreitete Erscheinung, dass es uns inzwischen irritiert. Darum geht es nicht. Das Sowjetregime und die Unterdrückung der Avantgarde waren nicht der direkte Auslöser [für dieses Projekt]. Die Beziehung zwischen Halluzination und Avantgarde, besonders in der Architektur, hat mit einem anderen Phänomen zu tun: Den unmittelbaren Anstoß zu unserer Arbeit gab ein postmodernes Gebäude, das Ende der 90er Jahre in der Nähe unseres Hauses in der Malaja-Bronnaja-Straße errichtet wurde. Es heißt „Haus Patriarch“. Wenn man dieses Gebäude zum ersten Mal sieht, ist es eine echte Halluzination.

E.E.: Wir interessieren uns seit langem für Pilze. Zuerst galt unser Interesse den Pilzen als solchen. Später haben wir einen Ort namens Rasliw in der Nähe von St. Petersburg besucht, an dem Lenin gelebt hat. Die Hütte [*schalasch*], in der Lenin wohnte, taucht in unserer allerersten Fotocollage auf. Sie hat einen starken Eindruck auf uns gemacht. Die Hütte wurde Ende der 20er Jahre errichtet. Es gab eine Türatrappe, aber sie war ganz aus Stein, so dass man das Gebäude nicht betreten konnte. [Das Gebäude war] ein halluzinatorischer Raum – ein heiliger Raum. Zu Sowjetzeiten war es das Ziel zahlreicher Ausflüge, viele Menschen wurden dort hingebracht, und man hielt es für den Mittelpunkt des Universums. Heute befindet es sich im Verfallszustand.

Dieses Projekt hat sich allmählich entwickelt. Die Idee der heiligen Räume hat nach und nach Gestalt angenommen. *Pagan* [ist] ein halluzinatorischer Raum. Es bezeichnet auch den Pilz, der mit seinem Gift das Bewusstsein verändert.

Ein Großteil der neuen Architektur wirkt [gleichfalls] wie eine Halluzination. Die neue Architektur verwendet gern Türme, und diese Türme ähneln oft Pilzen. Sie [die Architekten] mögen Pilzformen, aber man muss danach Ausschau halten. Nicht jeder bemerkt diesen Zusammenhang. Man muss nach der Pilzform suchen.

I.M.: Wir suchen gar nicht ausschließlich nach Pilzformen, sondern nach Formen rauschhafter Halluzination.

Woher kommen [diese] irrationalen Formen? Außer bei religiösen Bauten wurden die Normen traditionell von der rationalen und funktionellen Architektur gesetzt. Bei der zeitgenössischen Architektur haben wir es mit einem bestimmten Typ von Tradition zu tun, der Anleihen bei der Avantgarde der 1920er Jahre macht. [Sie] blickt zurück auf die Entwicklung irrationaler Formen. Die Architektur der 1920er Jahre suggeriert uns einen Zustand der rauschhaften Halluzination und des irrationalen mystischen Deliriums. Es gibt eine lange Tradition utopischer Ideen, die offensichtlich rauschmittelbedingt sind.

In den 1920er Jahren fand ein großer Umschwung/Bruch des Bewusstseins statt. Er garte im Bewusstsein der gesamten Menschheit und konnte aufgrund der kulturellen Bedingungen der Revolution speziell in Russland Form annehmen. Der durch die Revolution ausgelöste Bruch setzte halluzinatorische Formen frei, und ich weiß nicht, was zuerst da war: der Bruch der Revolution oder der Umschwung im Bewusstsein.

Die zeitgenössische Architektur belegt das Vorhandensein halluzinatorischer Konzepte. Ganz oben auf dem Haus „Patriarch“ befindet sich ein Tatlin-Turm. Ich habe mit den Architekten gesprochen, die das Haus erbaut haben. Sie haben nicht absichtlich versucht, Tatlin zu imitieren – es ist unbewusst geschehen. Sie haben erst im Nachhinein bemerkt [was sie getan hatten].

Elena sagt, dass die Fotocollagen zuerst entstanden sind. Wir betrachten die Fotocollagen als empirisches Material oder Belege, die dann als Formel oder Basis für die Erstellung eines Objekts verwendet werden. Wir haben versucht, die Impulse des Irrationalen in architektonischen Erzeugnissen zu finden.

*

I.M.: Wir haben unsere Ideen aus dem Konzept entwickelt, dass das Essen psychedelischer Pilze in der Vergangenheit auf dem gesamten russischen Territorium üblich war. Ich spreche hier vom prähistorischen Zeitraum. Biologisch gesehen wurde Russland nach dem Ende der Eiszeit von Wald überzogen. Die drei Elemente dieses Waldes waren Birken, Kiefern und Schirmlinge (russisch: *Paganka*). Der Schirmling ist bis heute sehr stark verbreitet in Russland.

E.E.: Es gibt verschiedene Arten von Schirmlingen – mit unterschiedlich hohem Giftgehalt.

I.M.: Wir betrachten viele Erscheinungen als Halluzinationen. Wir haben [beispielsweise] auch zum Thema Pseudowissenschaft gearbeitet und geforscht. Ein Beispiel dafür ist Lyssenko. Ein weiteres ist [Olga] Lepeschinskaja, die an der Theorie der Verjüngung von Menschen – aber ausschließlich Sowjetmenschen – arbeitete. In *Leben im Schnee* haben wir die Beziehungen zwischen den Ideologien des Nazismus und des Sozialismus erkundet, um ihren Bezug zu magischen Praktiken zu finden. Deutsche wie Russen wollten die „Kälte“ zu ihrem Verbündeten machen.

Wir betrachten solche Phänomene als Halluzinationen – als Auswirkungen berauschender Pilze. „Halluzination“ ist ein Beispiel für magische Praktiken, die in unserer Arbeit präsent sind und bildet den Leitfaden für unsere künstlerische Erkundung.

*

I.M.: Die Sache mit der Halluzination ist kein Einfall von Igor und Elena. Solche Ideen lagen in der Luft. Besonders interessant war das Projekt von Sergej Kurjochin, einem Musiker aus St. Petersburg. Er schaffte es Anfang der 90er Jahre, eine Fernsehsendung zu machen, in der behauptet wurde, dass Lenin selbst ein Pilz sei. [Das war] so ähnlich wie bei Orson Welles und den UFOs in den USA. Es löste einen Schock in der Bevölkerung aus, und die Leute glaubten, dass Lenin wirklich ein Pilz gewesen sein. Kurjochin präsentierte das im Fernsehen und verwendete historische [Quellen/Belege].

*

I.M.: Natürlich liegt in dem, was wir zu tun versuchen, ein ironisches Element. Wir glauben, dass Ernsthaftigkeit in der Kunst ein negatives Vorzeichen ist. Selbstironie ist die Grundlage unserer Kunst. Ohne sie hätte das Material, mit dem wir arbeiten, einen repressiven Wirkung.

Ich bin der Meinung, dass Kunst viele unterschiedliche Lesarten voraussetzt. Die Intention des Künstlers ist nur eine Idee zu einer möglichen Lesart. Das sehr didaktische Modell von Kunst, das wir hier gerade zu entwickeln versuchen, ist nicht notwendig. Ein Verständnis des Inhalts unserer Arbeit wäre eine Vereinfachung dessen, was wir zu tun versuchen. Die Kunst als solche hat viele [Kanten], und das, worauf es ankommt, ist der künstlerische Impuls, der in der Konzeption der Arbeit präsent ist. Selbst wenn wir es schaffen würden, diese Idee des Antirationalen und der sowjetischen Avantgarde dem Publikum sehr deutlich zu präsentieren, wäre das enttäuschend. Wir verlangen keine exakte Interpretation.

[Dieses Projekt ist jedoch] universal anwendbar. Die Bestandteile unserer Installation sind sehr leicht zugänglich und offensichtlich: Der Tatlin-Turm, das Schwarze Quadrat von Malewitsch. Wichtig ist die Zusammenstellung.

*

Dies ist die redigierte Abschrift eines Gesprächs, das am 28. März 2008 stattfand. Übersetzung aus dem Russischen ins Englische: Maria Mileeva. Redaktion: Nadim Julien Samman. Deutsche Übersetzung: Anselm Bühling

Previous Works



Ilya Kabakov sitting for his portrait –
Ilya's Cupboard (1988) - by Makarevich



Ilya Kabakov with his portrait
by Makarevich



Igor Makarevich near his portrait of Ivan Chuikov, 1981.



Sublime - Hellish (1989), Installation object featuring 3 elements:
 1 'Sublime' panel: Plywood, velvet, applique, metal accessories, 103 x 156 x 9
 2 'Hellish' panel: Plywood, oil, velvet, metal hooks, 103 x 156 x 9
 3 Chairs, metal, metal chain, weight.



Installation 'Reincarnation of the Relics of Saint Ignatius (1992),
Mixed Media, dimensions variable..



Installation 'Reincarnation of the Relics of Saint Ignatius (1992),
Mixed Media, dimensions variable.



IKSISOS (1991), Wood, glass, electric light, 225 x 125 x 22 cm.
Oivind Johansen collection, Oslo.



Portrait of a Helmsman (1994), ready made, 42x 27x 15 cm.
Stella collection, Moscow.



At Dusk; (1996), Ideological books,
electric lamp with ceramic shade, 30 x 20cm



Washing Salmon (1996), Ironing- board , shower,
gypsum relief, 117 x 74 x 20 cm. Ludwig Forum.



Sketch (1996),
collage, 60 x 50cm.

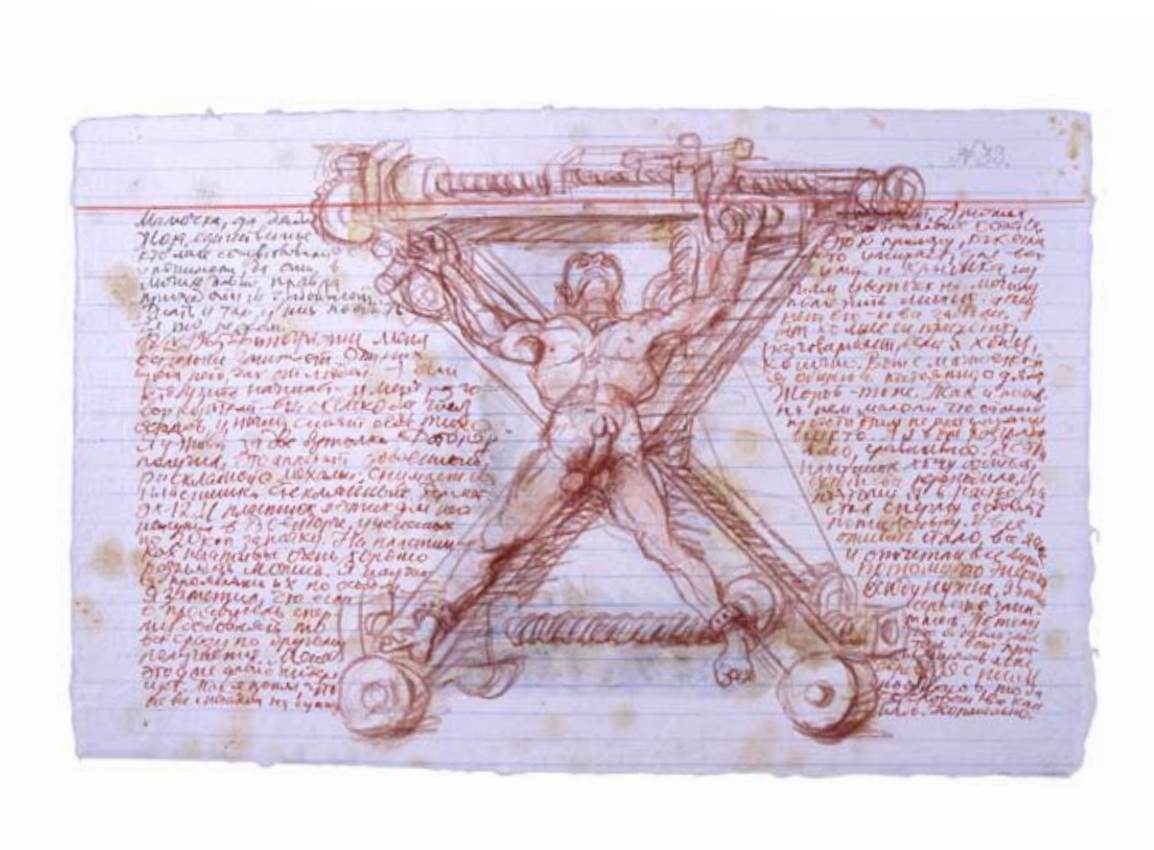


Sketch (1996),
collage, 60x50cm.



Left: Buratino's Skull (1998), Aspen wood,
17x27x12 cm. Artists' collection.

Above: Buratino (1999), Color photo, 50x60 cm.
Artists' collection.



Borisov's Manuscript (1998), Handmade paper, Indian ink, pen, 24 x 38 cm. Artists' collection.



Drawings of Old Soviet Masters, Installation in State Tretyakov Gallery, Moscow (2005).



Mushrooms of the Russian Avant-Garde

The Celestial Stairway and the Ethereal Island

by Igor Makarevich

The emergence of the Moscow Conceptualist school was undoubtedly one of the most important phenomena of twentieth century Russian culture. Nevertheless, its true relation to its Western counterpart remains problematic.

As the inhabitants of a certain cultural territory, we are not indifferent to the question of our own identity. Indeed, this question is one of the key stimuli for our work.

Everyone knows that Moscow Conceptualism has produced a corpus of texts so large that its mass can be compared with the mass of a celestial body which has an orbit and a trajectory of its own. This parallel becomes even more convincing if we note that the phenomenon of Russian conceptualism is not supported by any evidence on 'Earth'. Taking things further, we can compare Western contemporary art with the temporal church that possesses numerous buildings which are the counterparts of museums of contemporary art that resemble cathedrals in size and beauty and that exclusively house ritual objects, i.e., objects that are completely meaningless from the rational point of view. Amid the ascetic whiteness of vast spaces lie heaps of rubbish and other unimaginable things that were rejected from daily life by satiated bourgeois society. In this way, we can oppose the terrestrial and celestial worlds and relate Russian conceptualism to cosmic phenomena that are so dear to the hearts of Russians. This brings to mind the magical figures of Federov, Tsiolkovsky and Malevich. Each of these giants created a fully developed system that brought together the materialist thought of the 'golden' nineteenth century and metaphysical problems.

We have thus provisionally classified two conceptions of art as 'terrestrial' and 'celestial'. In the practice of Siberian witch-doctors, there are many examples of the ascent to the Heavens with the help of a staircase.

Vladimir Tatlin's *Monument to the Third International* is also a Celestial Staircase of sorts. This spiral staircase relates to a conception in which the 'terrestrial' world does not yet exist and can only arise in the sphere of the imagination and hallucination. A red mushroom that scientists call *Amanita muscaria* or simply *mukhomor* [toadstool] has been employed since ancient times to expand the limits of consciousness. It grows in the same zones as birch and fir trees and has been found throughout most of the present-day territory of Russia ever since the end of the Ice Age. *Mukhomors* began to be used approximately ten thousand years ago. They contain alkaloids that can lead to poisoning, hallucinations and dependence. Their consumption also has the effect that nearby objects seem very large – macropsy – or very small – micropsy. Bouts of great excitement give way to moments of profound depression. In contrast to other hallucinogens, *Amanita muscaria* provokes uncommonly high physical mobility. A rich and attractive assortment from a good, time-tested drug. Worth using again!

2005

Die Himmelsleiter und die Ätherische Insel

Igor Makarevich

Das Auftreten der Moskauer konzeptualistischen Schule war zweifellos eines der wichtigsten Phänomene der russischen Kultur des letzten Jahrhunderts. Inwieweit sie jedoch ihrem westlichen Gegenstück wirklich entspricht, bleibt sehr problematisch.

Uns als Bewohnern eines bestimmten kulturellen Territoriums sind die Fragen der Selbstidentifikation trotzdem nicht gleichgültig. Die Bearbeitung dieser Fragen ist sogar einer der wichtigsten Anreize für unsere Arbeit.

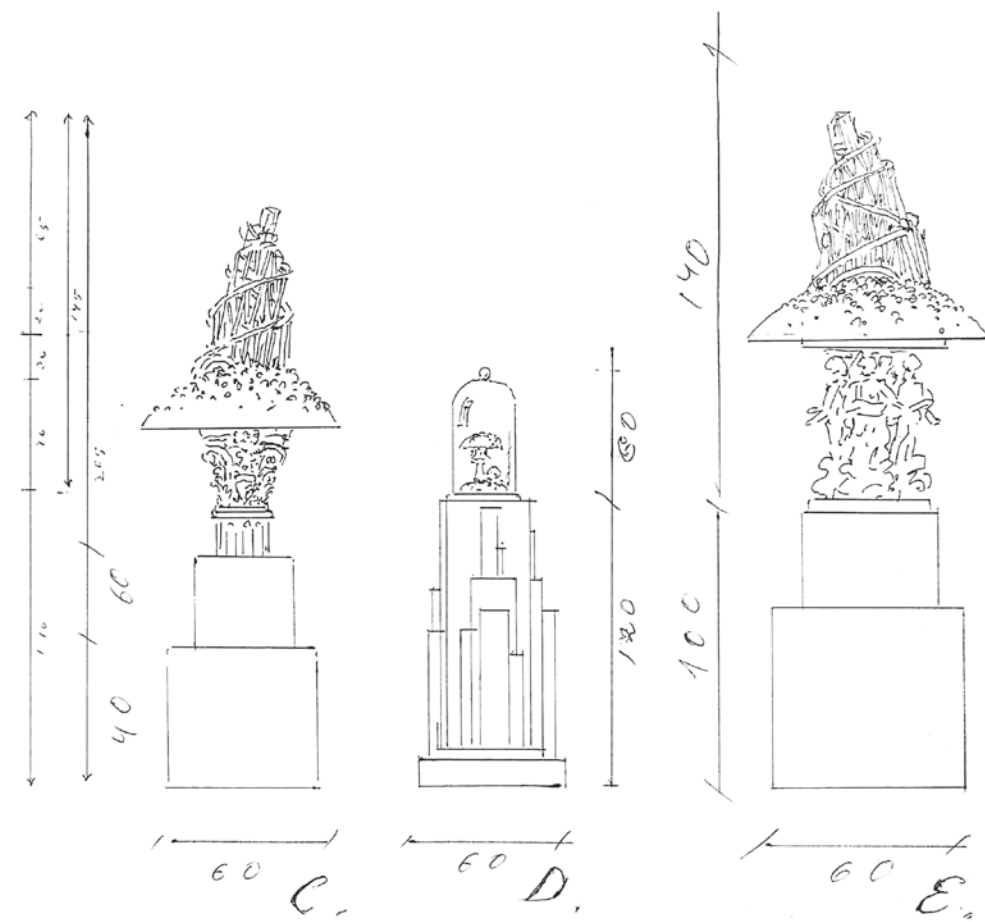
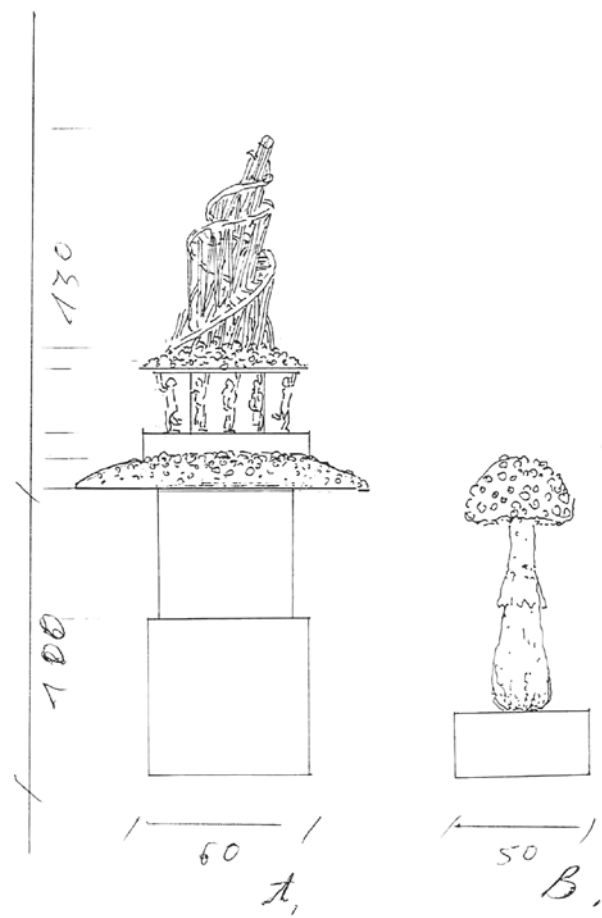
Der Moskauer Konzeptualismus hat bekanntlich einen eigenen Textkorpus hervorgebracht – einen so bedeutenden, dass seine Masse der eines Himmelskörpers mit eigener Umlauf- und Flugbahn vergleichbar ist. Dieser Vergleich wird noch überzeugender, wenn man in Betracht zieht, dass die Erscheinung keinerlei materielle Unterstützung auf der „Erde“ erfährt.

Geht man weiter, so lässt sich die zeitgenössische westliche Kunst mit der irdischen Kirche vergleichen. Sie besitzt zahlreiche Gebäude: die Museen für zeitgenössische Kunst, die an Größe und Schönheit Kathedralen gleichen, in denen ausschließlich rituelle Objekte beherbergt werden – das heißt, Objekte, die von einem rationalen Gesichtspunkt aus keinerlei Sinn haben. Inmitten des asketischen Weiß der riesigen Räume liegen dort Haufen von Müll und anderen unvorstellbaren Dingen, die von der saturierten bürgerlichen Gesellschaft aus dem Bereich des alltäglichen Lebens ausgestoßen wurden. So können wir die irdische und die himmlische Welt bezeichnen und den russischen Konzeptualismus zu den Erscheinungen der kosmischen Ordnung rechnen, die dem russischen Herzen so lieb sind. Sofort sind die magischen Gestalten Fjodorow, Ziolkowskij und Malewitsch zur Stelle. Jeder dieser Giganten hat voll entwickelte Systeme geschaffen, die das materialistische Denken des „goldenen“ 19. Jahrhunderts mit metaphysischen Problemen zusammenbrachte.

Wir haben damit provisorisch zwei Konzeptionen von Kunst definiert – die „himmlische“ und die „irdische“. In der schamanischen Praxis finden sich viele Beispiele für den Aufstieg zum Himmel mittels einer Leiter.

Eine Art Himmelsleiter ist auch Vladimir Tatlins *Monument der Dritten Internationale*. Diese gewundene Treppe bezieht sich auf eine Konzeption, in der die „irdische“ Welt noch nicht existiert und nur in der Sphäre der Einbildung, der Halluzination geschaffen werden kann. Dazu wird seit alters her ein roter Pilz eingesetzt – wissenschaftlich „*Amanita muscaria*“ oder einfach Fliegenpilz (russisch *Muchomor*). Dieses uralte Mittel zur Bewusstseinsweiterung wächst in denselben Klimazonen wie Birken und Tannen und findet sich praktisch seit dem Ende der Eiszeit auf dem gesamten heutigen Territorium von Russland. Die Nutzung von Fliegenpilzen als Rauschmittel begann vor ca. 10.000 Jahren. Die in den Pilze enthaltenen Alkaloide rufen Vergiftungserscheinungen, Halluzinationen und Abhängigkeit hervor. Ein weiterer Effekt ist, dass nahe Objekte entweder sehr groß („Makropsie“) oder sehr klein („Mikropsie“) wirken. Perioden großer Begeisterung wechseln mit Momenten tiefer Depression ab. Im Unterschied zu anderen Halluzinogenen führt *Amanita muscaria* zu einer ungewöhnlich starken körperlichen Beweglichkeit. Eine reichhaltige und attraktive Auswahl, eine gut erprobte und zuverlässige Droge. Man sollte sie wieder benutzen.

2005



Toadstool with Tatlin's Tower (2003),
papier-mâché, textile, assembly foam, acrylic.





Left: Architecton 1 (2008), mixed media, 100 x 50 x 50cm.



Tables of Pagan (2003),
each 70 x 90 cm.



Tables of Pagan (2003),
each 70 x 90 cm.



Tables of Pagan (2003),
each 70 x 90 cm.



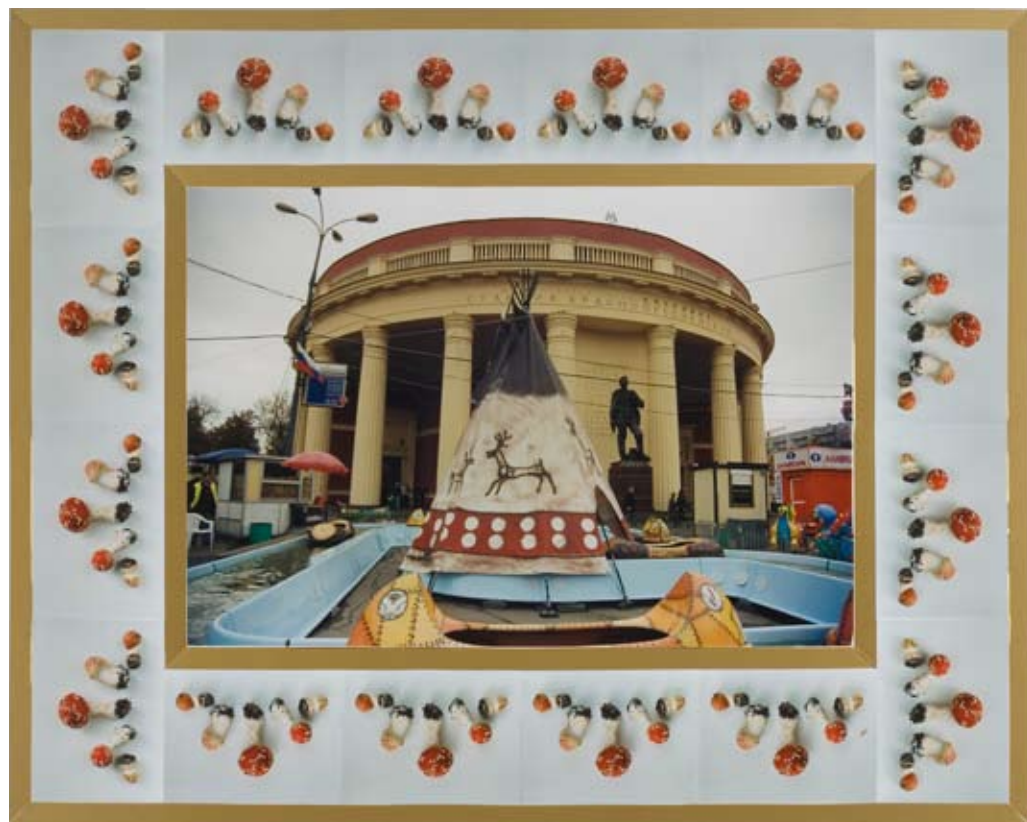
Tables of Pagan (2003),
each 70 x 90 cm.



Tables of Pagan (2003),
each 70 x 90 cm.



Tables of Pagan (2003),
each 70 x 90 cm.



Tables of Pagan (2003),
each 70 x 90 cm.



Tables of Pagan (2003),
each 70 x 90 cm.



Tables of Pagan (2003),
each 70 x 90 cm.



Tables of Pagan (2003),
each 70 x 90 cm.



Tables of Pagan (2003),
each 70 x 90 cm.



Tables of Pagan (2003),
each 70 x 90 cm.



Tables of Pagan (2003),
each 70 x 90 cm.



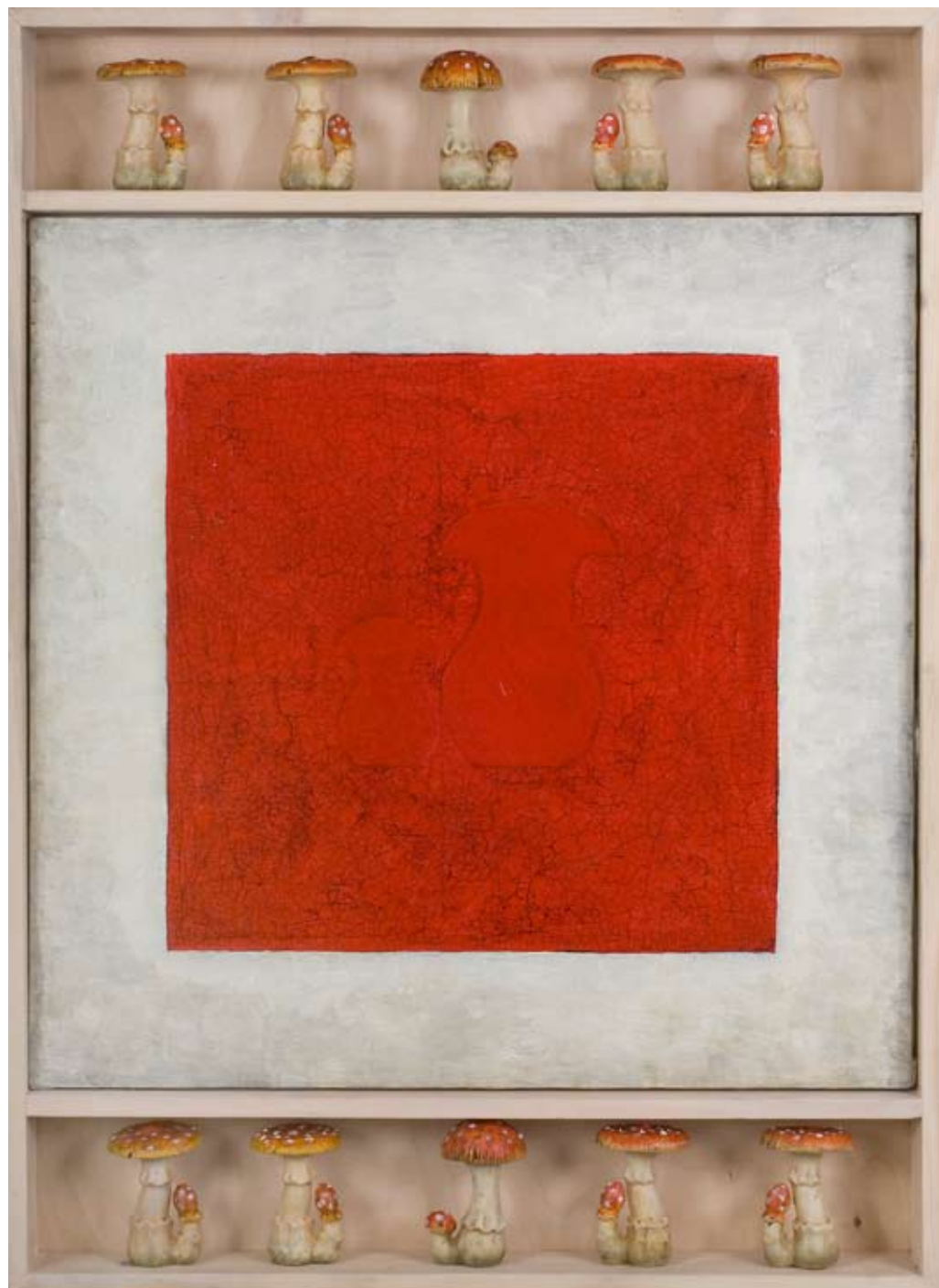
Tables of Pagan (2003),
each 70 x 90 cm.



Tables of Pagan (2003),
each 70 x 90 cm.



Tables of Pagan (2003),
each 70 x 90 cm.



Mushrooms of Malevich with Red Square (2008),
mixed media, 106cm x 74 x 10cm.



Mushroom of Malevich with Black Square,
mixed media 106 x 74 x 10cm.



Mushroom of Malevich (2008),
acrylic on canvas, 90 x 70 cm.



Mushroom of Malevich (2008),
acrylic on canvas, 90 x 70 cm.



Mushroom of Malevich (2008),
acrylic on canvas, 90 x 70 cm.



Mushroom of Malevich (2008),
acrylic on canvas, 90 x 70 cm.



Mushroom of Malevich (2008),
acrylic on canvas, 90 x 70 cm.



Mushroom of Malevich (2008),
acrylic on canvas, 90 x 70 cm.



Mushroom of Malevich (2008),
acrylic on canvas, 90 x 70 cm.



Mushroom of Malevich (2008),
acrylic on canvas, 90 x 70 cm.



Mushroom of Malevich (2008),
acrylic on canvas, 90 x 70 cm.



Mushroom of Malevich (2008),
acrylic on canvas, 90 x 70 cm.



Mushroom of Malevich (2008),
acrylic on canvas, 90 x 70 cm.



Mushroom of Malevich (2008),
acrylic on canvas, 90 x 70 cm.



Mushroom of Malevich (2008),
acrylic on canvas, 90 x 70 cm.



Mushroom of Malevich (2008),
acrylic on canvas, 90 x 70 cm.



Exhibitions & Biographies

Tatlin Mushrooms in XL Gallery,
Moscow, 2003.

Exhibitions

Collaborative Project Exhibitions

- 1990** Closed Fish Exhibition. MANA Museum (N. Panirkov's dacha), Lobnia, Moscow region – Artists' studio in Bolshaya Bronnaya Str., Moscow. HAND-WRITTEN CATALOGUE.
- 1992** Within the Limits of the Beautiful. I. Gallery, Moscow.
- 1993** Girls and Death. Velta Gallery, Moscow. Fischausstellung und Andere Installationen. Krings-Ernst Galerie, Cologne. CATALOGUE.
- 1994** Life in the Snow and Other Installations. SRM (Marble Palace), St. Petersburg. CATALOGUE. Story of a Woman-Writer and Other Installations. CHA, Moscow.
- 1995** Playing Croquet. Obscure viri Gallery, Moscow. BOOKLET. How to Survive in the Summer Snow. Krings-Ernst Gallery, Cologne. Traveling on Ice-Floe. Life in the Snow. Coat Gallery, Moscow.
- 2000** NOMAZH (in the framework of the project of the ProArte Institute 'Contemporary Art in the Traditional Museum'). Museum of Pathologic Anatomy of Animals, St. Petersburg. Borisov the Visionary. Within the Limits of the Beautiful. NCCA, Nizhnij Novgorod. Nikolaj Ivanovitj Borisovs museum eller Traedens hemliga liv. Den slutna fiskutställningen. EDSVIK Konst-Kultur, Sollentuna, Sweden. BOOKLET. Evidence of Harmony. Yaroslavl Art Museum. Prodigal Daughter (in the framework of the 'New Wanderers' project). Museum of Station Custodian, Vyra, Leningrad Region. CATALOGUE. Suche nach der verlorenen Zeit. Krings-Ernst Galerie, Cologne. BOOKLET.
- 2002** Iron Fly. XL Gallery, Moscow. Booklet. Pests (in the framework of the 'Art Moscow Studio' project). CHA, Moscow.
- 2003** Pagan. XL Gallery, Moscow. BOOKLET.

Selected Group Exhibitions Featuring Collaborative Work.

- 1987** SchizoChina: Hallucination at Power (Avantgardists' Club show). Construction Pavilion of VDKhK, Frunzenskaya Embankment, Moscow.
- 1990** Fish Exhibition. MANI Museum, Moscow. Exposition. Exhibition Hall in Profsoyuznaya str., 100, Moscow. MANI Museum – 40 Moskauer Künstler. Karmelitenkloster, Frankfurt. CATALOGUE. Contemporary Soviet Art: From Thaw to Perestroika. Setagaya Art Museum, Tokyo. CATALOGUE. Kunst: Europa, Sowjetunion. Kunstverein Hannover. CATALOGUE. Ex USSR. Groninger Museum. CATALOGUE. Adresse provisoire pour l'art contemporain russe. Musée de la Poste, Paris. CATALOGUE. Von Malewitsch bis Kabakov: Russische

Avantgarde im 20. Jahrhundert. Die Sammlung Ludwig. Museum Ludwig in der Josef-Haubrich-Kunsthalle, Cologne. CATALOGUE. Art of Dying. New Manezh, Moscow. CATALOGUE. Kunst im verborgenen: Nonkonformisten Russland 1957-1995. Wilhelm-Hack Museum, Ludwigshafen – Documenta-Halle, Kassel – Staatliches Lindenau Museum, Altenburg. CATALOGUE. Kraeftmesse. Eine Ausstellung ost-oestlicher Positionen innerhalb der westlichen Welt. Künstlerwerkstatt Lotharingerstrasse, 13 Munich. CATALOGUE.

- 95-96** Flug, Entfernung, Verschwinden. Konzeptuelle Moskauer Kunst. Galerie Hlaviniho Mesta Praha, Praha. CATALOGUE. Zone. STG, Moscow. CATALOGUE. Borders of Interpretation. RSUH, Moscow.
- 1997** Ecology of the Void (Avantgardists' Club Show). Institute of Contemporary Art, Moscow. CATALOGUE. Concept and Paints: Pivovarov, Prigov, Elagina, Makarevich. Krings-Ernst Galerie, Cologne. Mystical Correct. Hohenthal und Bergen Galerie. Berlin. CATALOGUE.
- 1998** Motherland. House-Museum of Ilya Repin (Samara Art Museum filial), the village of Shiryaevo, Samara Region, Russia. CATALOGUE.
- 98-99** Fauna. New Manezh, Moscow – NCCA, Nizhnij Novgorod – Galeria Sztuki Wspolczenj "Zacheta", Warsaw. CATALOGUE.
- 99-00** Le Pole du Froid Inspection Hermeneutique Medicale et l'art russe des annees 90. Museum and Exhibition Center, Krasnoyarsk – Museum of Fine Arts, Kemerovo – Art Gallery, Novosibirsk – Ecole nationale supérieure des beaux-arts, Paris – CHA, Moscow. CATALOGUE. Motherland or Death (Avantgardists' Club Show) Zverev's Contemporary Art Center, Moscow – Museum of Non-Comformist Art, St. Petersburg. Salute-Attraction / Interactive Art. Zverev's Contemporary Art Center, Moscow. Dynamic Couples. Manezh, Moscow. CATALOGUE. Ephemerals. British Council, Library of Foreign Literature, Moscow. Art Against Geography. SRM (Marble Palace), St. Petersburg. CATALOGUE.
- 2001** Mysterious Relative. Fersman Museum of Mineralogy, Moscow.
- 2003** Neue Ansätze. Zeitgenössische Kunst aus Moskau. Kunstalle, Düsseldorf. CATALOGUE. Moskauer Konzeptualismus. Kupferstichkabinett, Berlin. CATALOGUE. Moscow-Berlin / Berlin Moskau. Martin Gropius Bau, Berlin – State Historical Museum, Moscow. CATALOGUE. International Biennale of Contemporary Art: 'Second Sight'. The National Gallery, Veletrný Palác, Prague. CATALOGUE.

Igor Makarevich Solo Exhibitions

- 1970** One-day personal exhibition. House of Artists on Kuznetsky Most Str., Moscow.
- 1971** One-day personal exhibition. Central House of Art Workers, Moscow.
- 1977** Open Doors Days at the artist's Moscow studio.
- 1979** Makarevich. Exhibition Hall of the Moscow Union of Artists, Moscow. CATALOGUE. Abramov, Chuikov, Makarevich (part of a parallel program of the the Moscow-Paris exhibition). Centre Georges Pompidou, Paris.
- 1990** Freedom – Libery. Phylis Kind Gallery, New York.
- 1991** Kabakov, Kizevalter, Makarevich. Galeria PARALLEL 39, Valencia.
- 1992** Three Gazes (in collaboration with O. Vassiliev and Y. Vashchenko). NCCA, Moscow. BOOKLET.
- 1993** Between Solitude and Hope (early graphics and book illustrations). Velta Gallery, Moscow. Gazes of Three Artists at Chekhov's Creative Work (in collaboration with O. Vassiliev and Y. Vashchenko). Cultural Center, Kirkines, Norway. CATALOGUE. Three Gazes (collaboration with O. Vassiliev and Y. Vashchenko) Art Museum, Murmansk.
- 1994** Die Mowe. Galerie Art III Inge Herbert, Berlin.
- 1995** A Croquet Game. Obscure Viri Gallery, Moscow.
- 1996** Lignomania. XL Gallery, Moscow. BOOKLET.
- 1997** Partial Alteration. Obscure Viri Gallery, Moscow. BOOKLET. Homo Lignum. XL Gallery, Moscow. BOOKLET.
- 1998** Seeking Paradise. XL Gallery, Moscow. BOOKLET. From the Diary of Nikolai Ivanovich Borisov. 1927-1989. Hand Print Workshop International, Alexandria, Virginia.
- 1999** Selected Entries from the Notebooks of Nikolaj Ivanovich Borisov, or Secret Life of Trees. XL Gallery, Moscow. BOOKLET. Homo Lignum 99. Spider & Mouse Gallery, Moscow.
- 2000** Notes: Photographic Commentaries to the Collective Action Performances (in collaboration with V. Stigneev). Exhibition Hall of the DOM Cultural Center, Moscow. Drawings of Old Soviet Masters. XL Gallery, Moscow. BOOKLET. Three Gazes. Art Museum, Yuzhno-Sakhalinsk.
- 2001** Zooanthropomoses (on the framework of the 'Art Moscow Studio Project'). CHA, Moscow. Book of Radiance. Hand Print Workshop International, Alexandria, Virginia.
- 2002** Igor Makarevich & Leonid Tishkov: Masters of Contemporary Russian Mythology (selected works from Hand Print Workshop International). Gallery K, Washington DC.
- 2003** Graphic Works 1993-2003. Office of Pinakoteka magazine, Moscow. Homo Lignum 03. NCCA, Moscow. BOOK. MORE IN Nonconform catalogue. ASK for 2003-present.

Elena Elagina Solo Exhibitions

- 1996** Laboratory of the Grand Undertaking. Obscure Viri Gallery, Moscow. BOOKLET.

Igor Makarevich Selected Group Exhibitions.

- 1969** Exhibition of Graduate Art Students. Art Academy of the USSR, Moscow
- 1970** Soviet Russia. Manezh, Moscow.
- 1976** Glory to Labour. Manezh, Moscow. Youth of Russia. Manezh, Moscow.
- 1977** Group Show. Central House of Architecture, Moscow.
- 1979** All-Union Exhibition of Theatre and Movie Artists. Manezh, Moscow. Art of Photography. Exhibition Hall of the City Committee of Graphic Artists, Moscow. 20 Jahre unabhängige Kunst aus der Sowjetunion. Museum Bochum, Bochum. CATALOGUE.
- 1980** Nonconformists: Contemporary Commentary from the Soviet Union. Art Gallery, University of Maryland, Maryland. CATALOGUE. New Tendencies in Russian Unofficial Art: 1970-1980. The Museum of Soviet Unofficial Art, Jersey City. BOOKLET.
- 1981** Nouvelles Tendances de l'Art Russe Non-Officiel 1970-1980. Le Centre Culturel de la Villette, Elancourt. 25 Years of Soviet Unofficial Art 1956-1981. C.A.S.E. Museum of Soviet Unofficial Art, Cremona Foundation, Jersey City. 2nd International Triennale of Drawing. Wrocław. CATALOGUE.
- 81-82** Russian New Wave. Contemporary Russian Art Center of America (Soho International Art Center), New York. CATALOGUE.
- 1982** Transplantation of Russian Spirituality. Visual Studies Workshop, Rochester, New York. Abilities of Photography. Center of Technical Aesthetic, Moscow.
- 82-84** Russian Samizdat Art. Franklin Furnace Gallery, New York – Visual Studies Workshop, Rochester, New York – Chappaqua Gallery, Westchester, New York – Washington Project for the Arts, Washington DC – Ronald Feldman Gallery, New York – Anderson Gallery, Commonwealth University, Richmond Virginia – Carnegie-Mellon University, Pittsburgh – LACE Gallery, Los Angeles. CATALOGUE.
- 1984** Les Russes au Présent. Le centre culturel de la Villette, Villedieu, Elancourt.
- 1987** Creative Atmosphere and Art Process. The 1st exhibition of Avantgardists' Club (stage 4: 'Hard Avantguard'). Exhibition Hall of Proletarsky District, Moscow. Object-1. Exhibition Hall of the Municipal Committee of Graphic Artists, Moscow. Retrospection 1957-1987. 'Hermitage', Moscow.
- 1988** Bath-House (Avantgardists' Club show). Men's Section of Sanduny Bath-House, Moscow. 2nd Exhibition of Avantgardists' Club. Exhibition Hall of Proletarsky District, Moscow. Novy Rossijane. Palace of Science and Culture of the USSR, Warsaw. BOOKLET. Post-Socialist Realism: The New Soviet Reality. St. Mary's College of Maryland, Historic St. Mary's City, Maryland. BOOKLET.
- 88-89** Smile, Please! Galerie Comptoir de la Photographie, Paris – Portfolio Gallery, London – Cinema Center, Moscow. CATALOGUE.

- 1989** Expensive Art (Avantgardists' Club show). Moscow Palace of Youth, Moscow.
Non-Expensive Art, or Small Creatures. First Gallery, Moscow.
Contemporary Soviet Art. Costakis Gallery, Athens. Perspectives of Conceptualism (Avantgardists' Club show). Exhibition Hall of Proletarsky District, Moscow.
- 1990** Toward an Object. Sadovniki Gallery (Exhibition Hall of Krasnogvardeysky District), Moscow.
The Work of Art in the Age of Perestroika. Phyllis Kind Gallery, New York. CATALOGUE.
Adaption and Negation of Socialist Realism. Aldrich Museum of Contemporary Art, Aldrich, Ridgefield, Connecticut. CATALOGUE.
In de USSR en Erbuiten. Stedelijk Museum, Amsterdam. CATALOGUE.
The Green Show. Exit Art, New York. CATALOGUE.
- 90-91** Other Art. Moscow 1956-1976. STG, Moscow – SRM, Leningrad. CATALOGUE.
Between Spring and Summer: Soviet Art in the Era of Late Communism. Tacoma Art Museum, Tacoma, Washington – ICA, Boston, Massachusetts – Des Moines Art Center, Des Moines, Iowa. CATALOGUE.
- 1991** MANI Museum – 40 Moskauer Kunstler. Karmenlitenkloster, Frankfurt. CATALOGUE.
La Base an Pays des Soviets. Centre d'Art Contemporain 'La BASE', Levallois-Perret.
Solitary Pursuits. Exhibition Hall in Solianka str., Moscow. CATALOGUE.
Artistos Russos Contemporaneos. Auditorio de Galicia, Santiago-de-Compostela. CATALOGUE.
V izbah. Dom kulturny, Bratislava. CATALOGUE.
Topography. L Gallery, Moscow. CATALOGUE.
- 91-93** Perspectives of Conceptualism. The University of Hawaii Art Gallery, Honolulu – Clocktower Gallery, Public School 1 (PS1, ICA New York), New York – North Carolina Museum of Art, Raleigh. BOOKLET.
- 1992** Exhibition at the Butyrskaja Prison, Moscow.
- 92-93** a Mosca... a Mosca... Villa Campolieto Herculaneum – Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna. CATALOGUE.
Humanitare Hilfe. Packchen fur Deutschland. CHA, Moscow – Tranenpalast, Berlin. CATALOGUE.
- 1993** Still Life of the End of the XX... Exhibition Hall of Moscow Architectural Institute, Moscow. CATALOGUE.
National Traditions and Post-Modernism. STG, Moscow.
Monuments: Transformation for Future. World Financial Center, New York – CHA, Moscow – Kunstihoone, Tallinn. CATALOGUE.
- 1994** Fluchtpunkt Moskau. Ludwig Forum fuer Internationale Kunst, Aachen. CATALOGUE.
Moscow Artists. New Look. Exhibition Center 'Moscow Gallery' (former Artists' House in Kuznetsky Most str., 11), Moscow.
Jump Into the Void: Artist Instead of Art Work. CHA, Moscow. BOOKLET.
Victory and Defeat. Obscuri Viri Gallery, Moscow. CATALOGUE.
Cetinjski Bienale II. Cetinje, Montenegro. CATALOGUE.
- 1995** Winter Garden. Fenix Cultural Center, Moscow.
- Kunst im verborgenen: Nonkonformisten Russland 1957-1995. Wilhelm-Hack Museum, Ludwigshafen – Documenta-Halle, Kassel – Staatliches Lindenau Museum, Altenburg. CATALOGUE.
In Moskau... in Moskau... Badischer Kunstverein, Karlsruhe. CATALOGUE.
Zeichnungen der Moskauer Szene. Galerie Hohenthal & Littler, Munich. CATALOGUE.
Esotericum. XL Gallery, Moscow. BOOKLET.
About Home. Exhibition Hall in Profsoyuznaya str., 11. Moscow.
- 95-96** Flug, Enternung, Verschwinden: Konzeptuelle Moskauer Kunst. Galerie Hlavního Města Prahy, Praha – Haus am Waldsee, Berlin – Stadtgalerie im Sophienhof, Kiel. CATALOGUE.
Fluxus: Yesterday, Today, Tomorrow: History Without Frontiers. CHA, Moscow.
KLAVA-96. Exhibition Hall of Proletarsky District, Moscow.
Moscow Forum of Art Initiatives ('Aesthetic Relations of Art toward Reality' Project). New Manezh, Moscow. CATALOGUE.
From GULAG to Glasnost. Nancy and Norton Dodge collection. Zimmerly Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey, New Brunswick, New Jersey. CATALOGUE.
The Moscow Studio 1991-1996: A Five Years Retrospective of Printmaking. The Corcoran Gallery of Art, Washington DC – Mimi Ferzt Gallery, New York. CATALOGUE.
- 1997** World of Sensible Objects in Pictures. 20th Century. Pushkin Museum, Moscow. CATALOGUE.
World of the Eyes – 2. Gennady Aigi and His Artistic Circle. Chuvash State Art Museum, Cheboksary, Russia. CATALOGUE.
Cetinjski Bienale III. Cetinje, Montenegro.
- 1998** Second Paragraph. Masculinity. Institute of Contemporary Art, Moscow.
Euro Renewal. Slaviansky Cultural Historical Center, Moscow.
History & Historical Methods. 'Ostankino' (Egyptian Hall) Museum, Moscow.
Russia + Switzerland Studios. Tzarskoe Selo, Leningrad Region, Russia.
Body and the East: From the 1960s to the Present. Moderna Galerija Ljubljana, Ljubljana. CATALOGUE.
- 1999** Exhibition of the 'Honored Artist of the Russian Republic' Award Nominees. STG, Moscow.
Tales of Artists from the East. Galerie Grapheion Praha. CATALOGUE.
Russland ohne zeitgenoessisches Museum. Teil 2: Die Galerie XL in Moskau. Foyer Hochhaus W1 der Bayer AG, Leverkusen – Feierabendhaus der Bayer AG, Dormagen, Germany. BOOKLET.
Artist's Book 1970-1990s. Pushkin Museum, Moscow. CATALOGUE.
Buratino and Pinocchio. Russian Center, Amsterdam.
- 2000** KLAVA Lovers (Avantgardists' Club show). CHA, Moscow.
Moscow International Photography Month 'PhotoBiennale 2000'. Exhibition Hall in in Solianka str., Moscow. CATALOGUE.
International Art Forum – 2000. Art Gallery, Perm, Russia.
- 00-01** Personal Glance. STG, Moscow.
- 2001** Fathers and Children. The State Literary Museum, Moscow. BOOKLET.
Dream Team. XL Gallery, Moscow. BOOKLET.
Ein Tieferes Deutschland. Sadovniki Gallery (Exhibition Hall of Krasnogvardeysky District), Moscow.
Warhol Connection. L Gallery, Moscow. CATALOGUE.
- 2002** New Russian Painting. New Manezh, Moscow. CATALOGUE.
Moscow Time. Siuolaikio Meno Centras, Vilnius. CATALOGUE.
2nd International Photo Festival 'ProZrenie'. Nizhnij Novgorod. CATALOGUE.
40 Years of Non-Conformist Art. Manezh, Moscow.
- 2003** ArtConstitution. MMCA (filial), Moscow. CATALOGUE.
- 03-04** Moscow – Berlin / Berlin – Moskau. Martin Gropius Bau, Berlin – State Historical Museum, Moscow. CATALOGUE.
- 2004** Happiness Letters. Leo Tolstoy Museum 'Yasnaya Polyana', Tula, Russia.
Beyond Memory: Soviet Nonconformist Photography and Photo-Related Works of Art. Zimmerly Museum, New Brunswick. CATALOGUE.
Tarot Cards. MMCA, Moscow.
Eurografik. MMCA, Moscow. CATALOGUE.
- 04-05** Moscow-Warsaw. Ujazdowsky zamiek, Warsaw. CATALOGUE.
- 2005** Accomplices. Collective and Interactive Works in Russian Art of 1960-2000s. STG, Moscow. CATALOGUE.
Photogrammas. NCCA, Moscow.
Portrait of Face. CCA 'M'ARS', Moscow.
Essence of Life/Art. Ludwig Museum (Museum of Contemporary Art), Budapest – STG, Moscow – SRM, St. Petersburg. CATALOGUE.
RUSSIA!. Solomon R. Guggenheim Museum, New York. CATALOGUE.
- Elena Elagina Selected Group Exhibitions.**
- 1987** Creative Atmosphere and Art Process. The 1st exhibition of Avantgardists' Club (stage 4: 'Hard Avantguard'). Exhibition Hall of Proletarsky District, Moscow.
- 1988** 2nd Exhibition of Avantgardists' Club. Exhibition Hall of Proletarsky District, Moscow.
- 1989** Perspectives of Conceptualism (Avantgardists' Club show). Exhibition Hall of Proletarsky District, Moscow.
- 1990** Toward an Object. Sadovniki Gallery (Exhibition Hall of Krasnogvardeysky District), Moscow.
Woman-Worker. Exhibition Hall in Oktiabrskaya Str., Moscow.
In de USSR en Erbuiten. Stedelijk Museum, Amsterdam. CATALOGUE.
- 90-91** Between Spring and Summer: Soviet Art in the Era of Late Communism. Tacoma Art Museum, Tacoma, Washington – ICA, Boston, Massachusetts – Des Moines Art Center, Des Moines, Iowa. CATALOGUE.
- 1991** MANI Museum – 40 Moskauer Kunstler. Karmenlitenkloster, Frankfurt. CATALOGUE.
The Visit (Avantgardists' Club show). Exhibition Hall of Proletarsky District, Moscow.
Solitary Pursuits. Exhibition Hall in Solianka Str., Moscow. CATALOGUE.
Novecento. CHA, Moscow.
Artistos Russos Contemporaneos. Auditorio de Galicia, Santiago-de-Compostela. CATALOGUE.
- 91-93** Perspectives of Conceptualism. The University of Hawaii Art Gallery, Honolulu – Clocktower Gallery, Public School 1 (PS1, ICA New York), New York – North Carolina Museum of Art, Raleigh. BOOKLET.
- 1992** Hearts of Four. Officers' Club of the Frunze Military Academy, Moscow.
- 92-93** Humanitare Hilfe. Packchen fur Deutschland. CHA, Moscow – Tranenpalast, Berlin. CATALOGUE.
- 1993** Monuments: Transformation for Future. World Financial Center, New York – CHA, Moscow – Kunstihoone, Tallinn. CATALOGUE.
- 93-94** After Perestroika: Kitchenmaids or Stateswomen. Centre International d'Art Contemporain de Montreal – The Picker Art Gallery, Colgate University, Hamilton, New York – DePree Art Center and Gallery, Hope College, Holland, Michigan – Western Gallery, Western Washington University, Bellingham, Washington – Iris and B. Gerald Cantor Art Gallery, College of the Holy Cross, Worcester, Massachusetts. CATALOGUE.
- 1995** Woman-Worker 2. L Gallery, Moscow. CATALOGUE.
Esotericum. XL Gallery, Moscow. BOOKLET.
Kunst im verborgenen: Nonkonformisten Russland 1957-1995. Wilhelm-Hack Museum, Ludwigshafen – Documenta-Halle, Kassel – Staatliches Lindenau Museum, Altenburg. CATALOGUE.
Zeichnungen der Moskauer Szene. Galerie Hohenthal & Littler, Munich. CATALOGUE.
On Beauty. Regina Gallery, Moscow. CATALOGUE.
- 1996** KLAVA-96. Exhibition Hall of Proletarsky District, Moscow.
Three Cards. Exhibition Hall of ROSIZO, Moscow.
The Moscow Studio 1991-96: A Five Years Retrospective of Printmaking. The Corcoran Gallery of Art, Washington DC.
- 1997** Second Paragraph. Fenix Cultural Center, Moscow.
World of Sensible Objects in Picture. 20th Century. Pushkin Museum, Moscow. CATALOGUE.
World of the Eyes – 2. Gennady Aigi and His Artistic Circle. Chuvash State Art Museum, Cheboksary, Russia. CATALOGUE.
- 1998** Euro Renewal. Slaviansky Cultural Historical Center, Moscow.
- 1999** Gender Boundaries. Cyber-Femin-Club, St. Petersburg. CATALOGUE.
Recollections. Memory Mistakes. RSUH, Moscow. CATALOGUE.
- 2001** KUKART-V. Reserve Palace, Tzarskoe Selo, Leningrad Region, Russia.
- 2002** Art of Feminine Gender. Women-Artists in Russian Art of 15-20th Century. STG, Moscow. CATALOGUE.
- 2003** Warning, Religion. Andrey Sakharov Museum and Exhibition Center, Moscow.
ArtConstitution. MCCA (filial), Moscow. CATALOGUE.
- 2004** Tarot Cards. MMCA, Moscow.
Eurografik. MMCA, Moscow. CATALOGUE.
- 2005** Gender Disturbances. RSUH, Moscow. CATALOGUE.
- 05-06** Essence of Life/Art. Ludwig Museum, Budapest – STG, Moscow – SRM, St. Petersburg. CATALOGUE.

Collections

State Tretyakov Gallery, Moscow.
State Russian Museum, St Petersburg.
Moscow Museum of Contemporary Art.
Ludwig Forum fuer Internationale Kunst, Aachen, Germany.
The Nasher Museum of Art at Duke University, Durham, North Carolina, USA.
Berlinische Galerie, Museum fuer Moderne Kunst, Photographie und Architectur im Martin-Gropius-Bau, Berlin, Germany.
Art Collection of the Library of Congress USA, Washington DC, USA.
Le Centre national d’art et de culture Georges Pompidou, Paris, France.
The Corcoran Gallery of Art, Washington DC, USA.
North Carolina Museum of Art, Raleigh, USA.
The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, The Norton and Nancy Dodge Collection, Rutgers, the State University of New Jersey, New Brunswick, New Jersey, USA.

Wurth Museum, Kunzelsau, Germany.
Collection of the Ekaterina Cultural Foundation, Moscow.
Collection of Marat Guelman, Moscow.
Collection of Boris Fridman, Moscow.
Collection of Galina Osetsymskaya, Moscow.
Collection of Vladimir Ovcharenko, Moscow.
Collection of Igor and Viktoria Markin (Art4.ru), Moscow.
Collection of Alvaro Duran, Madrid, Spain.
Collection of Oivin Johansen, Oslo, Norway.
Collection of George Matcheret, Paris, France.
Collection of Paolo Sprovieri, Rome, Italy.
Collection of of F. Sollante, Rome, Italy.
Collection of Jane Lombard, New York, USA.
Collection of Andrew Solomon, New York, USA.
Collection of Ch. Cowles, New York, USA.
Collection of A. Valger, New York, USA.
Collection of Suzanne Sim, Hong Kong.
Collection of ARTiculate Contemporary Art Fund.

Biographies

Igor Makarevich

1943 born in the village of Trialeti (Rosenberg), Georgia
1951 moved to Moscow
1955-62 studied in Moscow Art College
1962-68 studied in All-Union State Institute of Cinematography (art faculty)
1969-71 worked as an artist for central Soviet TV-channels as a stage designer
Since 1970’s works as a book illustrator, collaborated with “Art” (Iskusstvo) and “Book” (Kniga) Publishing Houses
Since 1979 member of the “Collective Actions” group
since 1980’s involved in monumental art projects
1984 awarded with “Honored Artist of Russian Republic” title
Since 1987 member of the Avant-gardists Club (KLAVA)
1998 Civitella Ramieri Centre fellowship, Umbria, Italy
1999 nominee of the Russian Federation State Award in Visual arts

Elena Elagina

1949 born in Moscow
1962-1967 worked with Ernst Neizvetsny
1967-1972 was an apprentice to Alisa Poret
1972-1975 studied at Orekhovo-Zuevo Pedagogical Institute, literacy faculty
1969-1978 worked as an illustrator in “Knowledge in Power” (Znanie-Sila) magazine
Since 1979 member of the “Collective actions” group
Since 1987 member of the Avant-gardists Club (KLAVA)
1989 co-curator of the exhibition “Documentation Research”
1998 Civitella Ramieri Centre fellowship, Umbria, Italy
2000 co-founder and Chairman of Board of Administration of “Art Projects” Foundation, Moscow

Since 1990 Makarevich and Elagina have mainly worked together. They live in Moscow.

Books

Baigell & Baigell (eds.), Soviet Dissident Artists: Interviews After Perestroika, Rutgers University Press, New Jersey, 1995.
Renee & Matthew Baigell, Peeling Potatoes, Painting Pictures, Zimmerli Art Museum Press, New Brunswick, 2001.
Matthew Cullerne-Bown, Contemporary Russian Art, Phaidon, Oxford, 1989.
Rimma & Valery Gerlovin, Russian Samizdat Art, New York, 1987.
Anna Issaak, Feminism & Contemporary Art, Routledge, London and New York, 1996.

Diane Neumaier (ed.), Beyond Memory: Soviet Nonconformist Photography and Photo-Related Works of Art, Rutgers University Press, New Brunswick, 2004.
Alla Rosenfeld & Norton T. Dodge (eds.), From Gulag to Glasnost: Nonconformist Art from the Soviet Union, Thames and Hudson, New York, 1995.
Barbara M. Thiemann, Nonconform: Russian and Soviet Artists 1958-1995, the Ludwig Collection, Prestel Publishing, Munich, 2007.
Margarita Tupitsyn, Margins of Soviet Art, Giancarlo Politi Editore, Milan, 1989.

Catalogues

Ludwig Museum in the Russian Museum, Palace Editions, St Petersburg, 2006.
Billington, Iovleva, Petrova & Rosenblum, RUSSIA!, Guggenheim Museum, New York, 2005.
Essence of Life/Art, Ludwig Museum, Budapest.

David A. Ross (ed.), Between Spring and Summer: Soviet Conceptual Art in the Era of Late Communism, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1990.
Margarita Tupitsyn, After Perestroika: Kitchenmaids or Stateswomen, Independent Curators International, New York, 1993.

Articles

Brian Droitcour, ‘A Nose for Trouble’, The Moscow Times, December 9, 2005.
Jamey Gambrell, ‘The Perils of Perestroika’, Art In America, March 1990, p. 50.
Jamey Gambrell, ‘Report from Moscow’, Art In America, November 1992, p. 50.
Jamey Gambrell, ‘Notes on Underground’, Art In America, November 1998, pp. 117-118.
Siluia Hochfield, ‘Sovietart New Freedom, New Directions’, Art News, October 1987, p. 105.
James Marson, ‘Leading the World’, The Moscow Times, November 2, 2007.

Mikhail Ryklin, ‘The Fish Show at the MANY Museum’, Flash Art News, Nov/Dec 1990, p. 178.
Margarita Tupitsyn, ‘Shaping Soviet Art’, Art In America, September 1994, p. 43.
Victor Tupitsyn, ‘The Sun Without a Muzzle’, Art Journal, Vol 53, No. 2, Contemporary Russian Art Photography, Summer 1994, pp. 80-84.
Flash Art, Russian Edition #1, 1989, pp. 132-133.
The Print Collectors Newsletter, Vol. XXV1, No. 5, Nov-Dec 1995, p. 180.

