

Todos nuestros catálogos de arte  
All our art catalogues  
desde/since 1973

---

## LA ILUSTRACIÓN TOTAL ARTE CONCEPTUAL DE MOSCÚ (1960-1990)

2008

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.



FUNDACIÓN JUAN MARCH  
[www.march.es](http://www.march.es)







LA ILUSTRACIÓN TOTAL  
ARTE CONCEPTUAL  
DE MOSCÚ 1960-1990

TOTAL ENLIGHTENMENT  
CONCEPTUAL ART  
IN MOSCOW 1960-1990



Fundación Juan March











**LA ILUSTRACIÓN TOTAL  
ARTE CONCEPTUAL  
DE MOSCÚ 1960-1990**

**TOTAL ENLIGHTENMENT  
CONCEPTUAL ART  
IN MOSCOW 1960-1990**







# LA ILUSTRACIÓN TOTAL ARTE CONCEPTUAL DE MOSCÚ 1960–1990

# TOTAL ENLIGHTENMENT CONCEPTUAL ART IN MOSCOW 1960–1990

FUNDACIÓN JUAN MARCH, MADRID  
SCHIRN KUNSTHALLE FRANKFURT  
HATJE CANTZ



ÍNDICE/CONTENTS

Manuel Fontán del Junco y/and Max Hollein

7 Presentación

13 Foreword

Borís Groys

18 El arte conceptual del comunismo

28 Communist Conceptual Art

Ekaterina Bobrínskaia

36 El Conceptualismo moscovita. Estética e historia

50 Moscow Conceptualism: Its Aesthetics and History

Martina Weinhart

62 Comprensible incomprendibilidad.

El Conceptualismo de Moscú y el espectador occidental

70 Comprehensible Incomprehensibility:

Moscow Conceptualism and the Western Viewer

Dorothea Zwirner

76 Alianzas “omniliterarias”.

La última generación del Conceptualismo de Moscú

86 Alliterational Alliances:

The Younger Generation of Moscow Conceptualists

Manuel Fontán del Junco

94 “El hombre que voló al espacio desde su contexto”.

Sobre la exposición del arte postutópico

104 “The Man Who Flew into Space out of His Context”:

On the Exhibition of Post-Utopian Art

113 CATÁLOGO/CATALOGUE



307 DOCUMENTOS Y TEXTOS HISTÓRICOS  
HISTORICAL DOCUMENTS AND TEXTS

Borís Groys

- 308 El Conceptualismo romántico moscovita  
316 Moscow Romantic Conceptualism

Andrei Monastyrski

- 322 Prólogo al primer tomo de *Viajes a las afueras de la ciudad*  
332 Preface to the First Volume of *Trips Out of Town*

Andrei Monastyrski

- 340 “Campo de la comedia y línea de cuadros”.  
Comentarios al esquema  
350 “The Field of Comedy and the Line of Pictures”:  
Commentary on the Diagram

Iliá Kabakov

- 358 Sobre el vacío  
368 On the Subject of “The Void”

Iliá Kabakov

- 378 *¡Aprobada! (en una purga del Partido)*  
386 *Tested! (At a Party Purge)*

Ekaterina Bobrínskaia

- 392 Cronología  
396 Chronology  
  
400 Biografías de los artistas/Artists' Biographies





## PRESENTACIÓN

“Éramos sólo los que éramos”, se oye y se lee una y otra vez a los artistas y miembros de la escena artística del Moscú de los años setenta y ochenta, y cuando Rudolf Zwirner organizó, en 1993, la Feria Internacional de Arte de Europa del Este, aquella todavía fué una iniciativa de pioneros y un intento de presentar y dar a conocer aquél arte. El Conceptualismo de Moscú se consideraba un arte marcadamente minoritario no sólo en Rusia, sino también en Occidente. Pero, con la nueva construcción de Europa, tanto el contexto cultural como la situación política se transformaron completamente, y a una escala difícilmente imaginable dos décadas antes. El capitalismo entró con fuerza en los países socialistas. Con él, también entró en Rusia —especialmente— el mercado del arte, con sus galerías, coleccionistas, museos privados y otras posibilidades de que los artistas contemporáneos pudieran exponer sus obras. En las bienales internacionales se topaba uno, con toda naturalidad, con los artistas rusos de las generaciones más jóvenes y de la última generación. Desde la Perestroika de los años ochenta, el Conceptualismo de Moscú se viene valorando —también en la propia Rusia— como el movimiento artístico ruso más importante de la segunda mitad del siglo XX. Aquel punto ciego se ha llenado de imágenes, y los conceptualistas de Moscú alcanzan récords en las subastas.

A la vista de un proceso con ese dinamismo, resulta absolutamente necesaria, precisamente en el momento actual, una perspectiva sistemática sobre el arte conceptual del otro lado del telón de acero. *La Ilustración total. Arte conceptual de Moscú, 1960-1990* se plantea reconstruir el contexto de la génesis de ese arte; un contexto que se diferencia enormemente del contexto institucional de Occidente o de la escena artística de otras ciudades europeas de su tiempo. La exposición presenta, en Fráncfort y en Madrid, una amplia muestra de obras de los más diversos géneros —pintura, dibujo, escultura, fotografía, video e instalaciones, pero también libros de artista procedentes de las peculiares ediciones de *Samizdats*— y documenta la escena artística no-oficial del Moscú de aquellas décadas. El objetivo declarado de la muestra es hacer una contribución fundamental al análisis histórico de una de las estrategias artísticas más pregnantes del siglo XX, a través de una mirada amplia sobre las posiciones centrales de la primera y la segunda generación de conceptualistas de Moscú y atendiendo a la diversidad de sus prácticas artísticas; y, al mismo tiempo, por medio de una cartografía del Este, completar la contextualización internacional de una corriente artística de alcance mundial.

La concepción conjunta de *La Ilustración total* por parte de la Schirn Kunsthalle Frankfurt y de la Fundación Juan March hunde sus raíces en los programas de exposiciones de ambas instituciones. La muestra viene a constituirse en la última de una serie de exposiciones de la Schirn Kunsthalle dedicadas a la



secuencia “Vanguardia rusa–Realismo Socialista–arte postsoviético” que comenzó en 1992 con *Die Grosse Utopie. Die russische Avantgarde 1915-1932*. Este tema fue proseguido en 2003 con *Traumfabrik Kommunismus. Die visuelle Kultur der Stalinzeit*, la primera y exitosa colaboración de Borís Groys con la Schirn.

La Fundación Juan March, por su parte, presenta de un modo sistemático, por primera vez en España, al círculo de los conceptualistas de Moscú, después de que en 1985 organizara *Vanguardia rusa, 1910-1930. Museo y colección Ludwig*, la primera exposición en nuestro país dedicada a la vanguardia rusa, además de las monográficas dedicadas a Malévich, Ródchenko y Popova en los años 1993, 2001 y 2004.

*La Ilustración total. Arte conceptual de Moscú, 1960-1990* se apoya, sobre todo, en el excepcional trabajo de Borís Groys durante las más de tres décadas dedicadas a la reflexión sobre la lógica de la vanguardia rusa y del arte y la cultura en las épocas soviética, postsoviética y, por último, en su “condición postcomunista”. En los años setenta, Borís Groys vivió en Leningrado (hoy San Petersburgo) y en Moscú. Allí formó parte de los círculos artísticos e intelectuales no oficiales, y estuvo estrechamente unido a los artistas presentados en esta exposición. Por fortuna, el entero proyecto expositivo se ha alimentado de las investigaciones que Groys comenzó en los años setenta en la Unión Soviética y que ha proseguido en Alemania desde 1981. Por ello, queremos manifestarle nuestro más profundo agradecimiento.

Y junto a Borís Groys, queremos dejar constancia de nuestra gratitud a todos aquellos sin cuya dedicación esta exposición no hubiera sido posible.

En primer lugar, a Martina Weinhart, conservadora de la Schirn Kunsthalle, quien, junto a Borís Groys, ha impulsado este proyecto desde el principio con entusiasmo y energía, y cuyos conocimientos y experiencia han sido decisivos para el éxito del mismo. La ha asistido Sylvia Metz, con su siempre fiable y entregada colaboración. Junto a ellas, queremos manifestar nuestro agradecimiento a Deborah L. Roldán, coordinadora de la exposición por parte de la Fundación Juan March, por su continua y responsable dedicación a este proyecto conjunto.

¿Qué sería de una exposición sin los artistas? Queremos expresar nuestra más sincera gratitud a todos los artistas implicados en ésta, por sus obras, por la variada información que nos han facilitado y por su apoyo en nuestro empeño.

Un proyecto tan complejo como *La Ilustración total* ha necesitado, como es evidente, la generosa disponibilidad de numerosos prestadores: de todos los museos, instituciones, coleccionistas privados y galerías de todo el mundo por las que, entretanto, se ha diseminado el arte del conceptualismo de Moscú. Queremos que quede constancia expresa de nuestra gratitud al Contemporary Art Museum ART4. RU de Moscú, la Kunsthalle Bremen, el Ludwig Forum für Internationale Kunst de Aquisgrán (Colección Ludwig), el Ludwig Museum de Budapest, el Ludwig Museum de



Coblenza (Colección Peter e Irene Ludwig) y el Museum Ludwig de Colonia (Colección Ludwig); la Galería Tretyakov de Moscú y la Norton and Nancy Dodge Collection of Nonconformist Art from the Soviet Union del Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey. Por su parte, Iuri Albert (Colonia), Ígor Makárevich y Elena Eláguina (Moscú), Borís Mijáilov (Berlín), Andrei Monastyrski (Moscú) y Vadim Zajárov (Colonia/Moscú), así como el Former Komar & Melamid Art Studio Archive de Nueva York, pusieron a nuestra disposición obras de sus estudios. Junto a numerosos prestadores privados que han preferido permanecer en el anonimato, estamos también muy agradecidos a la Colección Antonio Piccoli de Moscú, la Colección Neil K. Rector de Ohio, a la de Dorothea Zwirner de Berlín, y a la Colección Ronald Feldman Fine Arts de Nueva York. Por otra parte, agradecemos cordialmente su ayuda al E. K. Art Bureau de Moscú, a la Charim Galerie de Viena, la Colección MANI/Heritage Preservation Russian Avantgarde Foundation de Moscú y la Colección MANI de Moscú, la Colección Regina Gallery de Moscú, así como la Galerie Krings-Ernst, de Colonia.

Por sus contribuciones a este catálogo, tan ricas como originales al arrojar luz sobre los distintos aspectos del cosmos del Conceptualismo de Moscú, queremos dar las gracias, junto a a Borís Groys, a Ekaterina Bobrínskaia, Martina Weinhart y Dorothea Zwirner, así como a Iliá Kabakov y Andrei Monastyrski por sus valiosos textos, verdaderas fuentes para nuestro tema.

Por su convincente diseño del catálogo, vaya nuestro agradecimiento a Marc Kappeler y Markus Reichenbach de la Agencia Moiré de Zúrich. Nuestra gratitud a la Editorial Hatje Cantz, especialmente a Annette Kulenkampff y Uta Hasekamp, a Melanie Newton y Donna Stonecipher por sus minuciosas correcciones, y a Stefanie Langner por la producción. A Steven Lindberg y Jeremy Gaines les damos las gracias por la precisa traducción de los textos alemanes al inglés; a Will Firth, Cynthia Martin, David Shaw y Richard Watts, por la traducción del ruso al inglés, así como a Annelore Nitschke, Sascha Wonders / Günter Hirt, Klaus Roth y Birgit Veith por la traducción del ruso al alemán. Nuestro cordial agradecimiento también a Sabine Haensgen, por su asesoramiento en tantas cuestiones lingüísticas.

Por parte de la Schirn Kunsthalle, queremos dar las gracias a nuestros patrocinadores. Sin la generosa ayuda de nuestros socios del mundo de la empresa y de nuestros mecenas, la exposición no habría sido posible al nivel alcanzado. En este punto merece un especial agradecimiento WINGAS GmbH, que acompaña esta exposición en Fráncfort como principal patrocinador. Queremos agradecerlo especialmente a Rainer Seele, portavoz de la Gerencia, y a Michael Sasse, director de Prensa y Publicidad, y no en último lugar a todos los colaboradores de WINGAS GmbH, que han seguido con gran interés el proyecto desde su nacimiento. También merece nuestra gratitud la Hessische Kulturstiftung por su indispensable apoyo. También



queremos destacar especialmente a Claudia Scholtz, su directora, y al Dr. Rolf-E. Breuer, presidente de su junta directiva. Gracias, además, a hr2 Kultur, nuestro socio colaborador entre los medios de comunicación. Querríamos dar las gracias también a John Feldman, que tanto se ha implicado personalmente para conseguir que este ambicioso proyecto pudiera tener lugar en la Schirn Kunsthalle. Igualmente, vaya nuestra gratitud, como en todas las exposiciones que organizamos, al Ayuntamiento de Fráncfort y, en su representación, a los colaboradores de la Alcaldesa Petra Roth, así como al Concejal de Cultura, Felix Semmelroth, que hacen posible el trabajo de la Schirn.

Gracias también al Estudio de arquitectura Kühn Malvezzi, a Wilfried Kühn y a Steffen Östreich y Nina Beitzen por su precisión en la realización del concepto curatorial, al igual que a Very por el diseño gráfico de la exposición, así como a Thomas Grabinger y Heike Stumpf por el desarrollo de la campaña publicitaria en Fráncfort.

Queremos dar las gracias por su trabajo, siempre profesional y entregado, a todo el equipo de la Schirn: a Ronald Kammer por la dirección técnica, así como a Christian Teltz, Stefan Schäfer, Stefan Zimmermann, Andreas Gundermann y su equipo de montaje; a las registros Karin Grüning y Kaja Speith; a las restauradoras Stefanie Gundermann y Stephanie Wagner; a Esther Schlicht por su dirección; a Inka Drögemüller por la coordinación del transporte de la exposición, así como a Nadja Eger por el marketing; a Julia Lange, Elisabeth Häring y Simone Krämer por el patrocinio y por la atención a nuestros socios; a Dorothea Apovnik, Michaela Hille y Gesa Pöler por el trabajo de prensa; a Irmir Rauber, Fabian Hoffmann y Katja Schöwel por el desarrollo del concepto pedagógico; a Hanna Alsen y Eva Stachnik por su apoyo en muchas cuestiones; así como a la Administración —Klaus Burgold, Katja Weber y Selina Lehmann—; a Josef Härig e Ingrid Müller de la recepción de visitantes y a todo el resto de colaboradores que han participado en este proyecto.

Por parte de la Fundación Juan March, nuestro agradecimiento se dirige también, muy especialmente, a todos aquellos que han participado en la preparación de la muestra en Madrid. En primer lugar, a todo el equipo del Departamento de Exposiciones de la Fundación Juan March: Aida Capa, Jacqueline de la Fuente, Daniela Heinze, Deborah L. Roldán, María Toledo y María Zozaya, así como a José Enrique Moreno y a Jordi Sanguino. Desiderio Navarro y Rafael Cañete han volcado toda su experiencia en la traducción de la mayoría de los textos rusos al español, y Alejandro Martín Navarro ha traducido con exactitud los textos originales alemanes. Por el cuidadoso trabajo de corrección de los textos y sus traducciones, vaya nuestra gratitud también a Inés d'Ors.

Queremos agradecer a Banca March y a la Corporación Alba su generoso apoyo a la exposición en Madrid y a la edición hispano-inglesa del catálogo. También queremos dar las gracias por su ánimo a Álvaro Durán, comisario de *No vacío. Artistas*



*rusos contemporáneos*, una exposición pionera celebrada en España en 1991, y en la que estuvieron presentes numerosos artistas de nuestra exposición.

Gracias también al Estudio Aurora Herrera, que ha proyectado la arquitectura de la exposición en Madrid, y a José Enrique Moreno, que ha coordinado con el equipo de NivelArte el montaje, así como a Lourdes Rico y su equipo de restauradoras, Celia Martínez y Victoria de las Heras; también a Belén Lugo; y a Isabel Durán y a nuestros guías María José Eymar, Inmaculada Aroca, David Lanau y Delphine Chevreux, por la preparación del material didáctico complementario a la exposición y el argumento para las visitas guiadas; a Guillermo Nagore y al Servicio de Informática de la Fundación Juan March, que han aplicado el diseño gráfico a la exposición en Madrid. A todos ellos, junto a los miembros del resto de departamentos de la Fundación Juan March implicados en el proyecto –Cultura, Prensa y Administración– nuestro más sincero agradecimiento.

Finalmente, queremos dejar, de nuevo, constancia expresa de nuestra gratitud a todas las personas mencionadas, por la entrega y dedicación con las que han hecho posible este complejo proyecto.

Manuel Fontán del Junco  
Director de Exposiciones  
Fundación Juan March

Max Hollein  
Director  
Schirn Kunsthalle





## FOREWORD

“We were among our own”—one hears and reads this repeatedly in connection with the artists and the “art scene” in Moscow in the seventies and eighties, and when Rudolf Zwirner organized the *Internationale Messe osteuropäischer Kunst* (International Fair of Eastern European Art) in Hamburg in 1993, it was still a pioneering event and an effort to make eastern European art accessible. Moscow Conceptual Art was considered a distinct example of insider art not only in Russia, but in the West as well. With the restructuring of Europe, both the cultural context and the political situation are completely new—to an extent that would probably have been scarcely imaginable just two decades ago. Capitalism has taken socialist countries by storm. With it, the art market has moved into Russia as well—or better: in particular—along with galleries, collectors, private museums, and other exhibition opportunities for contemporary artists. The participation of Russian artists of recent generations in global biennials is almost taken for granted. Since the *perestroika* of the eighties, Conceptual Art in Moscow has commonly come to be seen, even in Russia itself, as the most important Russian art movement of the second half of the twentieth century. The blind spot is filling up with images. Moscow Conceptual artists are setting records at auctions.

Within this dynamic process, a systematic survey of Conceptual Art on the other side of the iron curtain has become an absolute desideratum, especially right now. *Total Enlightenment: Conceptual Art in Moscow 1960–1990* set itself the task of reconstructing the context in which the movement originated: a context that is distinctly different from the institutional context of the West and the artist’s scenes of other European cities. The exhibition in Frankfurt and in Madrid offers a broad range of works in various media—paintings, drawings, photographs, videos, installations, and unique samizdat artist’s books—thus documenting the unofficial art scene during these decades. The express goal of the exhibition is to provide a broad overview of key positions of the older and younger generations of Moscow Conceptual artists in all their artistic diversity. In doing so, it is our intent to make a fundamental contribution to the historical analysis of one of the most influential strategies of twentieth-century art and to complete the international context of a worldwide art movement by filling in the cartography of the East.

The joint conception and organization of *Total Enlightenment* by the Schirn Kunsthalle Frankfurt and the Fundación Juan March in Madrid has its roots in the exhibition programs of both institutions. It is the most recent of a series of shows at the Schirn Kunsthalle on the subject of the Russian avant-garde, Socialist Realism, and post-Soviet art, which began in 1992 with *The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915–1932*. It continued in 2003 with *Dream Factory*



*Communism: The Visual Culture of the Stalin Era*, which was the first successful cooperation between Boris Groys and the Schirn Kunsthalle Frankfurt.

The Fundación Juan March offered Spain's first systematic presentation of the circle of the Moscow Conceptual artists, having presented the first Spanish exhibition on the Russian avant-garde in 1985, *Vanguardia rusa, 1910–1930: Museo y Colección Ludwig*, as well as solo exhibitions on Malevich, Rodchenko, and Popova in 1993, 2001, and 2004, respectively.

*Total Enlightenment: Conceptual Art in Moscow 1960–1990* is based chiefly on the outstanding research conducted by Boris Groys, who for more than three decades has been reflecting on the logic of the Russian avant-garde and on art and culture in the Soviet, post-Soviet, and now postcommunist eras. During the seventies, Boris Groys lived in Leningrad (now St. Petersburg) and Moscow, where he was part of the unofficial artistic and intellectual circle and hence closely connected to the artists represented in the exhibition. Our entire project has happily benefited from the research that Groys began in the Soviet Union in the seventies and has continued in Germany since 1981. We are therefore deeply grateful to him.

In addition to Boris Groys, we would like to thank all those without whose hard work and commitment this exhibition would not have been possible: first and foremost, Martina Weinhart, curator at the Schirn, who from the outset worked with Boris Groys with enthusiasm and energy to advance this project, and whose knowledge and experience were crucial to its success. She was assisted by Sylvia Metz, an ever-reliable and dedicated collaborator. On behalf of the Fundación Juan March, we are also grateful to Deborah L. Roldán, the foundation's exhibition coordinator, for her persevering and responsible commitment to this project.

What would an exhibition be without artists? For their works, their support, and the great deal of information they provided for this project, we would like to express our warmest thanks to all the participating artists.

A project as complex as *Total Enlightenment* naturally requires numerous lenders as well: museums, institutions, private lenders, and galleries from throughout the world, among which works of art by the Moscow Conceptual artists have dispersed. Our express thanks goes out to the Contemporary Art Museum ART4.RU in Moscow; the Kunsthalle Bremen; the Ludwig Forum für Internationale Kunst in Aachen (Ludwig Collection); the Ludwig Muzeum in Budapest; the Ludwig Museum in Koblenz (Peter and Irene Ludwig Collection), and the Museum Ludwig in Cologne (Ludwig Collection); the State Tretyakov Gallery in Moscow, and the Norton and Nancy Dodge Collection of Nonconformist Art from the Soviet Union, Jane Voorhees Zimmerli Art Museum at Rutgers, the State University of New Jersey; Yuri Albert in Cologne; Igor Makarevich and Elena Elagina in Moscow; Boris Mikhailov in Berlin; Andrei Monastyrski in Moscow; and Vadim Zakharov in Cologne and Moscow; as well



as the Former Komar & Melamid Art Studio Archive, New York, which made works from their studio available for the exhibition. In addition to many private lenders who prefer to remain anonymous, we also thank the Collection Antonio Piccoli in Moscow; the Collection Neil K. Rector in Ohio; Dorothea Zwirner in Berlin; and a private collection courtesy of Ronald Feldman Fine Arts, New York. In addition, we are very grateful to the E. K. Art Bureau in Moscow; the Charim Galerie in Vienna; the MANI Collection/Heritage Preservation Russian Avant-garde Foundation in Moscow; the MANI Collection in Moscow; the Regina Collection in Moscow; and Galerie Krings-Ernst in Cologne.

For their informed and original contributions to the catalogue, which shed light on various aspects of the cosmos of Moscow Conceptualism, we thank Boris Groys, Ekaterina Bobrinskaya, Martina Weinhart, and Dorothea Zwirner, but also Ilya Kabakov and Andrei Monastyrski for their valuable source texts.

For their convincing design of the catalogue, our gratitude is also due to Marc Kappeler and Markus Reichenbach of the Moiré agency in Zurich. In that context, we also wish to thank Hatje Cantz, in particular Annette Kulenkampff, but also Uta Hasekamp, Melanie Newton, Donna Stonecipher, and Rebecca van Dyck for their meticulous editing, and Stefanie Langner for production. We thank Steven Lindberg and Jeremy Gaines for their precise translations of the German texts into English; Will Firth, Cynthia Martin, David Shaw, Richard Watts for the translations from Russian into English; and Christiane Körner, Annelore Nitschke, Klaus Roth, and Birgit Veith for translations from Russian into German. We are especially grateful to Sabine Haensgen for her indispensable advice on the many questions that came up.

On behalf of the Schirn, we wish to express our appreciation to our sponsors. Without the generous support of our partners in the business world and other backers, the exhibition would not have been possible in this form. For that, WINGAS GmbH, the main sponsor of this exhibition, deserves special thanks. We wish to explicitly thank Rainer Seele, Chairman of the Board, for his commitment, as well as Michael Sasse, head of press and publicity, and last but not least, all the employees of WINGAS GmbH, who have followed the project with great interest from the outset. We also wish to extend our warm thanks to the Hessische Kulturstiftung for its indispensable support, in particular Dr. Rolf-E. Breuer, the Chairman of the Board. I also thank hr2 Kultur, our media partner.

I commend also John Feldman, whose personal effort ensured that this ambitious project could become reality at the Schirn Kunsthalle. As with every exhibition, my thanks also go out to the City of Frankfurt and, as representatives for all its decision makers, Mayor Petra Roth and its head of cultural affairs, Felix Semmelroth, for making the Schirn Kunsthalle's work possible in the first place.



The architectural office of Kühn Malvezzi—specifically, Wilfried Kühn with Stefan Östreich and Nina Beitzen—are sincerely thanked for their precision in realizing the curatorial ideas, as well as graphic designers Very for the exhibition graphics, and Thomas Grabinger and Heike Stumpf for developing the advertising campaign and its graphic art.

The entire Schirn team is to be credited for its consistently professional and committed work: Ronald Kammer for technical direction as well as Christian Teltz, Stefan Schäfer, Stefan Zimmermann, Andreas Gundermann, and the installation team; the registrars Karin Grüning and Kaja Speith; the conservators Stefanie Gundermann and Stephanie Wagner; Esther Schlicht as head of exhibitions; Inka Drögemüller for coordinating the exhibition tour and, with Nadja Eger, for the marketing; Julia Lange, Elisabeth Häring, and Simone Krämer for sponsoring and working with our partners; Dorothea Apovnik, Michaela Hille, and Gesa Pöler for press work; Irmi Rauber, Fabian Hoffmann, and Katja Schöwel for developing the education program; Hanna Alsen and Eva Stachnik for assistance with many matters; and Klaus Burgold, Katja Weber, and Selina Lehmann of the administration; Josef Härig and Ingrid Müller for receiving visitors; and to all the other employees who participated in making this project become reality.

On behalf of the Fundación Juan March, we are particularly grateful to all those who participated at the exhibition venue in Madrid: first, to the entire team of the Fundación Juan March: Aida Capa, Jacqueline de la Fuente, Daniela Heinze, Deborah L. Roldán, María Toledo and María Zozaya, as well as to José Enrique Moreno and Jordi Sanguino. Desiderio Navarro and Rafael Cañete applied their expertise to the translation of the majority of the Russian texts into Spanish, and Alejandro Martín Navarro produced careful translations of the German texts into Spanish. For her attentive management and editing of the texts as well as their translations, we also thank Inés d'Ors.

Our gratitude goes out to the Banca March and the Corporación Alba for their generous support of the Madrid venue as well as for the Spanish-English edition of the catalogue. We also wish to express our thanks to Álvaro Durán for his assistance: he curated the 1991 exhibition *No vacío: Artistas rusos contemporáneos*, in which numerous of artists in our exhibition were also represented, helping prepare the way in Spain.

The architectural office Estudio Aurora Herrera designed the exhibition architecture for Madrid; José Enrique Moreno with the Nivel Arte team coordinated and handled the exhibition installation. Lourdes Rico and her team of conservators, Celia Martínez and Victoria de las Heras are also to be thanked, as are Isabel Durán and our exhibition heads María José Aymar, Inmaculada Aroca, David Lanau, and Delphine Chevreux for preparing and implementing the educational program. Guillermo Nagore



MANUEL FONTÁN DEL JUNCO AND MAX HOLLEIN / FOREWORD

and the media department of the Fundación Juan March were responsible for the design and graphic art for the exhibition in Madrid. All of them, and all of the employees of departments of the Fundación Juan March who also participated in this project—culture, publicity, and administration—deserve our sincere thanks.

We would like to extend our gratitude to all those named here, who showed their commitment to and gave their utmost for this complex project.

Manuel Fontán del Junco  
Director of Exhibitions  
Fundación Juan March

Max Hollein  
Director  
Schirn Kunsthalle



# EL ARTE CONCEPTUAL DEL COMUNISMO

Borís Groys

Esta exposición tiene como objetivo presentar al público occidental una corriente artística conocida en Rusia como “Conceptualismo de Moscú” y a la que el público ruso interesado en el arte considera hoy, con razón, como la corriente artística rusa más importante de la segunda mitad del siglo XX. Por supuesto, muchos de los artistas cuyos trabajos se presentan en la exposición (como Iliá Kabakov, Érik Bulátov, Vitali Komar y Aleksandr Melamid) son, hasta cierto punto, bastante cono-



cidos en Occidente. Y en los últimos tiempos también se han podido ver los trabajos de Andrei Monastyrski, Vadim Zajárov, Pável Péppershtein o Iuri Albert. Pero se trata siempre, bien de exposiciones individuales, bien de participación en exposiciones más amplias; desde muestras que ofrecen una visión general sobre el arte ruso actual hasta exposiciones mundiales de arte, como la Documenta de Kassel o la Bienal de Venecia. Y si bien las contribuciones de los artistas son muy interesantes, sigue faltando en ellas, sin embargo, algo importante: la posibilidad de incardinarlas en la historia del arte, de comprender su contexto cultural y social, y de definir su relación mutua y con el resto del arte ruso de la última década. Y es que el Conceptualismo moscovita es una corriente artística cerrada, definible con cierta exactitud, y con clara conciencia de su divergencia con respecto al resto del arte ruso; una corriente que dispone de su propia estética —fácilmente identificable para el espectador ruso— e incluso de una organización interna cuasi institucional. Esta solidaridad de grupo propia de los conceptualistas rusos —aunque ciertamente ha menguado con el tiempo— ha fascinado tanto como irritado a muchos dentro del mundo artístico moscovita. Pero, en todo caso, el Conceptualismo moscovita constituye, para la cultura rusa, un concepto sólido bien conocido por todos los que tienen algo que ver con el arte.

Por supuesto, en Occidente la situación es bien distinta. La explicación de todo ello hay que buscarla sobre todo en la forma en que, tras la II Guerra Mundial, llegaron a Occidente las noticias sobre los últimos desarrollos en el arte ruso. El Conceptualismo moscovita es una tendencia artística que se desarrolló dentro de la escena artística independiente, no oficial, del Moscú de los años 60, 70 y 80. Este movimiento surgió en las grandes ciudades de la Unión Soviética casi inmediatamente después de la muerte de Stalin, en el año 1953. Y si bien fue tolerado por la autoridad competente, lo cierto es que casi siempre se le dejó al margen de las exposiciones oficiales, así como de los grandes medios de comunicación controlados por el Estado. Por eso, ni el público soviético ni el más amplio público occidental tenían acceso a información alguna sobre este movimiento. Ni siquiera los pocos coleccionistas occidentales que ya entonces se interesaban por el arte ruso no-oficial podían tener una visión de conjunto sobre este movimiento. La elección de las obras se llevaba a cabo, la mayoría de las veces, de un modo casual, y venía determinada principalmente por las amistades personales y las preferencias individuales del coleccionista en cuestión. Más allá, las condiciones de adquisición y exportación de obras de arte no oficiales eran, a menudo, bastante arriesgadas. Y la situación apenas mejoró con el final de la Unión Soviética. Los comisarios y coleccionistas occidentales que llegaron a Rusia en los años 90 se encontraron con una gran cantidad de obras de arte que les resultaban desconocidas y que estaban firmadas por nombres igualmente desconocidos.



Así pues, eran de nuevo la casualidad y la intuición personal las que indicaban el camino, surgiendo, de este modo, numerosas exposiciones en las que se pretendía algo así como una panorámica del arte ruso que estaba entonces de actualidad. Pero, desde la perspectiva de la historia del arte, se mezclaban posiciones artísticas muy distintas e incluso a menudo irreconciliables.

En contraposición, por ejemplo, al Surrealismo, al Arte Povera o al Art Pop, el Conceptualismo moscovita no fue presentado primero al gran público como una corriente artística determinada, definida por una estética común y una ideología de grupo coherente, que más tarde se habría escindido en posiciones artísticas separadas. Occidente conoció el arte del Conceptualismo moscovita siguiendo más bien el camino inverso: comenzó en los años 90, en un tiempo en que la dinámica de grupo de los comienzos empezaba a enfriarse y la ideología común se desintegraba. De este modo, la recepción de los trabajos de los artistas individuales se produjo sin que hubiera sido tematizado con suficiente claridad el contexto histórico en que surgieron. Posteriormente, la Guerra Fría despertó el deseo de recuperación de lo desconocido no sólo en el Este; también en Occidente habían sido desatendidas muchas tendencias culturales que se desarrollaban al otro lado del Telón de Acero. Nuestra exposición se propone la tarea de compensar ese déficit y documentar, del modo más completo posible, la historia e ideología del Conceptualismo moscovita. De ahí que, para empezar, el nombre del grupo merezca un análisis especial. El calificativo “moscovita” no parece, a primera vista, problemático, tratándose efectivamente de un grupo de artistas moscovitas. Mayores dificultades presenta el término “Conceptualismo”. Evidentemente, remite al Art Conceptual occidental, o, más exactamente, angloamericano, de los años 60. Esto podría hacer pensar que se trató, al fin y al cabo, de un mero intento de importar el Arte Conceptual occidental a Moscú. La praxis artística del grupo Art & Language y la de Joseph Kosuth eran, desde luego, bien conocidas por los conceptualistas moscovitas gracias a los periódicos y catálogos occidentales que llegaban a la capital rusa. Sin embargo, esa praxis sufrió en Moscú una transformación radical. Por eso, el calificativo “moscovita” remite más a un programa que a la mera indicación de un lugar.

El carácter de la transformación sufrida por el arte conceptual en Rusia se deriva de las condiciones específicas en que funcionaba todo el arte en la Unión Soviética. El arte conceptual en general se podría caracterizar brevemente como el resultado de la identificación entre imagen y texto. La imagen es suplantada por un comentario lingüístico, por un proyecto descrito textualmente, por una toma de postura crítica. De ahí que, en lo que sigue, se puede constatar una desmaterialización —y con ello también una “descomercialización”— del arte. En el Occidente capitalista, la obra de arte es, ante todo, una mercancía. El arte viene definido princi-



palmente por el mercado del arte. Pero toda mercancía es, antes que nada, un objeto material. Por eso, al principio fue grande la tentación de interpretar la subtitulación de la obra de arte por la palabra como una vía para transitar desde el mercado de arte “materialista” a la libertad de lo inmaterial y, con ello, de lo que no se puede comprar ni “intercambiar”. Entretanto, ha quedado suficientemente claro que el texto también es una forma de imagen, porque la lengua tiene su propia materialidad, y que el arte conceptual no puede conducir la obra de arte a la inmaterialidad ni a la libertad del comercio. Más bien ha ocurrido que el Arte Conceptual ha podido interpretarse como un paso decisivo hacia la objetivación del lenguaje y, con ello, hacia su comercialización. Pero, en todo caso, la relación entre arte y mercado de arte —y mercado en general— era y seguirá siendo un tema capital para la teoría y la praxis conceptualista occidental.

Por entonces no había mercado en la Unión Soviética y, por tanto, tampoco mercado de arte. El valor de una obra no estaba determinado por las reglas de la economía de mercado, sino por las de la economía simbólica que organizaba la vida entera en la Unión Soviética. Eran las reglas del reconocimiento social y de la relevancia política —tal y como estaban fijadas en determinados textos, fueran éstos posicionamientos oficiales o panfletos no oficiales— las que determinaban el valor de cada obra de arte. De ese modo, el destino de una obra lo decidía en última instancia el comentario teórico, filosófico, ideológico o histórico-artístico, pero nunca su precio. O mejor dicho: el texto ideológico circulaba en la economía simbólica de la Unión Soviética como el dinero en la economía de mercado occidental. Se podría decir que la cultura soviética ha sido siempre conceptual, y que lo ha sido en su totalidad. Cuando el espectador soviético normal miraba un cuadro, automáticamente, y sin haber oído nada de Art & Language, reemplazaba esa imagen por su posible comentario ideológico, político y filosófico. Y tomaba en consideración ese comentario sólo para juzgar el cuadro en cuestión en tanto que soviético, medio soviético, no soviético, antisoviético, etc. De ahí se deduce que la utilización explícita del texto de acompañamiento filosófico, ideológico, científico o literario en la obra de arte, tal y como ha hecho el Conceptualismo moscovita, servía ante todo para poner al descubierto el procedimiento que definía la entera cultura soviética. El Conceptualismo moscovita se entendía a sí mismo como una investigación de la economía simbólica soviética, y no como una alternativa a la economía de mercado al modo occidental. En cierto sentido, el arte conceptual moscovita se muestra ciertamente emparentado con el arte conceptual occidental. El Arte Conceptual angloamericano de los años 60 y 70 se ocupaba principalmente de la pregunta “¿qué es arte?”. De ahí que a menudo haya sido interpretado como punto de arranque de la crítica institucional. Y, de hecho, el mercado no necesita definiciones de arte formuladas discursivamente; sin embargo, la burocracia que admi-



nistra los museos, las galerías y otras instituciones artísticas sí que las necesita, para fundamentar y legitimar sus decisiones. Así, podría decirse que el Arte Conceptual, en la medida en que se alejaba del mercado y se planteaba la pregunta “¿qué es arte?”, se aventuraba en el ámbito discursivo, que en principio estaba reservado sólo a las instituciones administradas burocráticamente. Esto es válido especialmente en el caso del arte conceptual continental europeo, como por ejemplo el de Marcel Broodthaers o Hans Haacke<sup>1</sup>. Sin embargo, la crítica institucional que tiene su origen en el arte conceptual se interesa relativamente poco por la cultura de masas y deja que sean el Arte Pop y los artistas insertos en esa tradición quienes desciendan a los bajos de la cultura de masas. En este sentido se puede decir que, en Occidente, el Arte Pop y el Arte Conceptual se han repartido los ámbitos de decadencia de la cultura occidental. El Arte Pop se ocupa de la “baja” cultura de masas comercial, que es tenida como “baja” precisamente porque se extiende más allá de toda legitimación artística discursiva e institucional, es decir, más allá de la pregunta “¿qué es arte?”. El arte conceptual se ocupa, por el contrario, del “elevado” arte institucionalizado, y tematiza los criterios institucionales de valoración y reconocimiento, de inclusión y exclusión.

Ahora bien, la Unión Soviética fue, como es sabido, una institución administrada burocráticamente. No existía en ella la diferencia entre una cultura de masas comercializada y una alta cultura institucional. La cultura soviética era uniforme y estaba marcada exclusivamente por lo institucional. La cultura de masas vulgar estaba administrada de un modo tan centralista, burocrático e institucional como la alta cultura, y en el fondo era valorada, reconocida y difundida según idénticos criterios de corrección ideológica. Por eso, el discurso oficial acerca de lo que era arte jugaba un papel absolutamente determinante en todos los ámbitos de la cultura soviética. El procedimiento capital del Conceptualismo moscovita consistía en utilizar, variar y analizar ese discurso oficial de un modo particular, irónico y profano. En este sentido, el Conceptualismo moscovita practicaba una Ilustración; en concreto, una “Ilustración total”. Como apuntara con razón Hegel en su *Fenomenología del Espíritu*, la Ilustración —esto es, el libre uso de la propia razón— sólo puede triunfar en una sociedad que ha reconocido siempre a la razón como su propio fundamento. Es, por ejemplo, el caso de la razón divina en la Francia anterior a la Ilustración<sup>2</sup>. La Iglesia Católica reconoció siempre a la razón —entendida en tanto Razón— como omnipotente. Y, de esa manera, a la Ilustración le resultó fácil poner en práctica una forma de privatización de la razón e ironizar acerca del monopolio de la Iglesia como una consecuencia de la sinrazón y el prejuicio. Pues bien, el sistema soviético también descansaba en la razón, esto es, en el marxismo en tanto encarnación de la razón histórica, y ello en relación directa con la Ilustración clásica. Por eso, también la oposición lo tenía fácil a la hora de intentar repre-



sentar el monopolio del Partido como consecuencia de una ofuscación ideológica. Más aún: el Estado soviético representaba en sí mismo una forma de obra de arte, configurada según el gusto de la cúpula del Partido y resultado de una planificación centralizada de todos los aspectos de la vida soviética. En este sentido, el arte resultaba especialmente adecuado para servir como medio de una ilustración como esa. De ese modo, el Conceptualismo moscovita pudo extender su procedimiento analítico y crítico a todo el sistema soviético y pudo tener la pretensión de reflejar la totalidad de la cultura soviética: entendió su praxis como una ilustración de la cultura soviética acerca de sus propios mecanismos ideológicos.

Por ello, los artistas de la primera generación del Conceptualismo moscovita de los años 60 y 70 —como, por ejemplo, Iliá Kabakov, Vitali Komar y Aleksandr Melamid, Dmitri Prígov o Lev Rubinshtein— han utilizado sobre todo el lenguaje del “simple hombre soviético”. Y así, las formulaciones cuidadosamente elegidas y cientos de veces censuradas de la ideología oficial soviética fueron inevitablemente dañadas y desplazadas por su uso cotidiano, “inculto”, y confundidas con todo tipo de opiniones puramente privadas e inexactas. Sobre todo Iliá Kabakov y Dmitri Prígov, en sus comentarios al arte propio y ajeno, recurrieron a ese caudal de la teorización cotidiana e inculta. Así, esos comentarios se convirtieron en un lugar en el que los más diversos discursos teóricos —así como las más diversas prácticas artísticas— sufrían una catástrofe lingüística, y ello del modo más divertido para el espectador informado. De este modo, se puede decir que el Conceptualismo moscovita ha convertido la cultura de masas discursiva de su tiempo en su propio objeto, una cultura discursiva que se da, desde luego, en todo el mundo, pero que en la Unión Soviética de aquel tiempo estaba especialmente omnipresente. Por un lado, el Conceptualismo moscovita fue, de hecho, una forma de arte conceptual. Pero, sobre todo, fue una especie de Arte Pop discursivo.

El Conceptualismo moscovita se asemeja mucho a las corrientes conceptualistas de Occidente en un aspecto importante: se trata de la organización sistemática de un contrapúblico, o más exactamente, si se quiere expresar así, de un micropúblico. Los artistas del Conceptualismo moscovita hicieron su arte para un público exiguo, compuesto por los propios artistas y sus amigos. Se podría afirmar que esta situación surgió forzosamente, que les fue impuesta a los artistas por la censura ideológica soviética. Esto es, sin duda, correcto, y con seguridad los artistas sufrieron por aquel aislamiento respecto al gran público. Pero, por otro lado, no protestaron públicamente contra esa censura, no intentaron relajarla, tal y como

1 Benjamin H. D. Buchloh, “Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions”, en *October 42: Broodthaers—writings, interviews, photographs*, Nueva York, 1987, pp. 119–155.

2 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes (Werke, 3)*, Fráncfort, 1970, pp. 406 y ss.



pretendieron muchos otros artistas soviéticos. La razón para ello no residía sólo en el deseo de evitar una confrontación directa con las autoridades soviéticas. Más bien se intentaba no luchar contra las instituciones artísticas existentes, y, a cambio, poder crear una institución artística propia, independiente. En realidad, casi todos los movimientos vanguardistas del siglo XX han estado estructurados de esta misma forma. Todos ellos creaban un micropúblico que se separaba programáticamente del gran público. Incluso en el arte de los años 60 podemos observar numerosos intentos de crear este tipo de micropúblicos. Pueden servir de ejemplo la Internacional Situacionista y el grupo Art & Language. En todos estos casos, la formación artística del grupo tenía el objetivo de crear un lugar independiente para un análisis social, una metaposición estética y una praxis colectiva.

La entera escena de soviética artística no oficial constituía un contrapúblico de ese tipo. Desde luego, fueron sobre todo los artistas del Conceptualismo moscovita los que construían y fomentaban sistemáticamente ese contrapúblico. Se reunían regularmente para discutir nuevos trabajos y textos. Sacaban a la luz publicaciones propias e internacionales y creaban archivos. Especialmente Andrei Monastyrski y su grupo Acciones Colectivas, que iniciaron sus actividades a mediados de los años 70, contribuyeron a poner en movimiento una especie de autoinstitucionalización del Conceptualismo moscovita. Monastyrski organizaba performances a las que invitaba a otros artistas del Conceptualismo moscovita y que eran documentadas, comentadas y archivadas de un modo minucioso, cuasi-burocrático. Además de eso, Monastyrski involucró a muchos artistas jóvenes en las actividades del grupo, impresionándolos profundamente con su ascético comportamiento artístico y su proceder sistemático. Esos jóvenes artistas, como Pável Peppershtein, Vadim Zajárov o Iuri Albert, no empezaron a trabajar activamente hasta los años 80, a pesar de lo cual se consideraron miembros del grupo. Ahí radica el hecho de que el Conceptualismo moscovita comprenda dos generaciones de artistas, un hecho ciertamente insólito en la historia del arte.

Tras el fin de la Unión Soviética en el año 1991, todas las instituciones soviéticas estatales se disolvieron, o se volvieron irrelevantes. Por eso, la tradición del Conceptualismo moscovita tiene un significado especial en la época postsoviética, pues este grupo, que englobaba también a comisarios y críticos de arte, constituía el germen del nacimiento de una nueva opinión pública artística en la nueva Rusia. Por supuesto, se puede decir que el panorama del arte ruso ha cambiado y se ha diversificado mucho en los últimos decenios. Si es cierto que la influencia del Conceptualismo moscovita sigue siendo fuerte en el arte ruso actual, las condiciones en que ese movimiento surgió y se desarrolló pertenecen al pasado. Con la excepción de Prígov, fallecido recientemente, los artistas cuyas obras se presentan en esta exposición siguen en activo con éxito. Sin embargo, hoy se puede contem-



plar el Conceptualismo moscovita como un fenómeno históricamente cerrado, y por eso en el ámbito de esta exposición no se muestran sus trabajos más actuales, sino sólo los de la época en que el grupo constituía una cierta unidad. En este sentido, por cierto, el Conceptualismo moscovita sigue siendo un ejemplo de cómo es posible para un grupo de artistas –incluso condicionado por una cultura de masas que todo lo domina– crear sus propias instituciones y enraizarlas socialmente.



1 Érik Bulátov, *Gloria al PCUS/Glory to the CPSU*, 1975

2 Iliá Kabakov, *El gran archivo/The Big Archive*, 1993

3 Iliá Kabakov en su estudio con sus obras *¡Por la limpieza! Horario para sacar el cubo de la basura* (1980) y *¡Aprobada!* (1983), ca. 1984

Ilya Kabakov in his studio with his works *For Cleanliness! Roster for Taking out the Slop Pail* (1980) and *Tested!* (1983), ca. 1984

4 Dmitri Prigov, *Sin título/Untitled*, 1990

De la serie *Instalaciones para una mujer de la limpieza y un fontanero*  
From the series *Installations for a Cleaning Woman and a Plumber*



5/6



7/8



5 Dmitri Prígov, La instalación *Nieve rusa* en la exposición *En la URSS y más allá/ Installation Russian Snow* in the exhibition *In the USSR and Beyond*, Stedelijk Museum, Ámsterdam, 1990

6 Dmitri Prígov, *Plaza Malévich/Malevich Square*, 1989

7 Iuri Léiderman y/and Pável Péppershtein en/at the Museo d'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato, 1990

8 Inspección Hermenéutica Médica (Serguei Anúfrieu, Iuri Léiderman y Pável Péppershtein) en la exposición *Dos instalaciones de Inspección Hermenéutica Médica/Inspection Medical Hermeneutics (Sergei Anufrieu, Yuri Leiderman and Pavel Pepperstein)* at the exhibition *Zwei Installationen der Medizinischen Hermeneutik*, Kunsthalle Düsseldorf, 1990



# COMMUNIST CONCEPTUAL ART

Boris Groys

The goal of the present exhibition is to introduce to a Western public an art movement that is known in Russia as Moscow Conceptualism and that today's art world in Russia rightly considers the most important Russian art movement of the second half of the twentieth century. Admittedly, many of the artists whose work is being presented in the exhibition—such as Ilya Kabakov, Erik Bulatov, Vitaly Komar,



and Alexander Melamid—are already relatively well known in the West. Recently, moreover, works by Andrei Monastyrski, Vadim Zakharov, Pavel Pepperstein, and Yuri Albert have also been frequently shown. However, these have all been either solo exhibitions or contributions to group shows that offer an overview of current Russian art or to international art exhibitions such as *documenta* in Kassel or the Venice *Biennale*. Although the contributions of the individual artists are by all means interesting, something important is missing: namely, an opportunity to categorize these contributions historically, to understand their cultural and social context, and to define their relationship to one another and to the other Russian art of recent decades. Moscow Conceptualism is a coherent, relatively clearly defined art movement that has consciously set itself apart from other Russian art and that has its own aesthetic, which is readily identifiable to Russian viewers, and even its own quasi-institutional internal organization. This group solidarity of the Moscow Conceptualists—even if it may have faded with time—has both fascinated and vexed many in the Russian art world. In any case, Moscow Conceptualism is a well-defined concept for Russian culture and is very familiar to everyone who deals with art inside Russia itself. In the West, however, the situation is rather different.

The reason for that lies above all in the way information about developments in Russian art since World War II has reached the West. Moscow Conceptualism is an art movement that evolved within the independent, unofficial art scene in Moscow in the 1960s, 1970s, and 1980s. This scene emerged in the larger cities of the Soviet Union almost immediately after Stalin's death in 1953. Although it was tolerated by the relevant authorities, it was almost entirely cut off from both official exhibition activity and the state-controlled mass media. For that reason, information about this scene was not available to broader audiences either in the Soviet Union or the West. The few Western collectors who were already interested in unofficial Russian art back then could not get an overview of the whole scene. The selection of works was usually random and determined primarily by the personal acquaintances and individual preferences of the collector in question. Moreover, the conditions for acquiring and exporting unofficial works of art often entailed quite a bit of risk. Nor did the situation improve much with the end of the Soviet Union. The Western curators and collectors who traveled to Russia in the 1990s were confronted with a large number of unfamiliar artworks signed with names that were just as unfamiliar. Once again, it was largely a matter of following chance and personal intuition. Numerous exhibitions resulted that attempted to offer a survey of Russian art current at the time. From an art historical perspective, however, they mixed up very different, often incompatible artistic positions.

In contrast to, say, Surrealism, Arte Povera, or Pop Art, Moscow Conceptualism was not initially presented to a wider audience as a specific art movement defined



by a shared aesthetic and a binding group ideology that later broke down into individual artistic positions. The West became acquainted with the art of Moscow Conceptualism in the opposite way. It started in the 1990s, at a time when the original group dynamic was beginning to wane and the shared ideology was crumbling. Hence works by individual artists were absorbed but without the historical context in which they had been produced being addressed clearly enough. It was not just in the East that the Cold War necessitated a later period of catching up. In the West, too, many cultural events that had taken place behind the Iron Curtain were overlooked. We have set ourselves the task in our exhibition to remedy this deficit and to document both the history and ideology of Moscow Conceptualism as completely as possible. Even the group's name deserves particular analysis. The attribute "Moscow" may seem to be unproblematic at first, as it was indeed a group of artists in Moscow. The term "Conceptualism" poses greater problems, however. It obviously refers to the Western—more precisely, Anglo-American—Conceptual Art of the 1960s, which may give the impression it was merely an attempt to relocate Western Conceptual Art to Moscow. The artistic praxis of the group Art & Language and that of Joseph Kosuth was indeed well known to the Moscow Conceptualists, thanks to Western journals and catalogues that made it to Moscow at the time. Yet this praxis underwent a fundamental transformation in Moscow. The attribute "Moscow" is thus more a program than a mere place name.

The nature of the transformation that Conceptual Art underwent in Russia resulted from the specific circumstances under which art as a whole functioned in the Soviet Union. Conceptual Art can be characterized briefly as the result of putting image and text on the same level. The image is replaced by a written commentary, by a description of a certain art project, by a critical statement. This use of language can be seen as a dematerialization and hence decommercialization of art. In the capitalist West, the artwork is above all a commodity. Art is primarily defined by the art market. Every commodity, however, is first and foremost a material object. Hence it was very tempting at first to see the substitution of the artwork by the word as a path from the "materialist" art market to the freedom of the immaterial and hence the unsalable, the "unexchangeable." Meanwhile, of course, it has become clear that text is also a kind of image, because language has its own materiality, and that Conceptual Art cannot therefore lead the artwork to immateriality or liberate it from commerce. In retrospect, Conceptual Art can rather be seen as a crucial step toward objectifying and hence commercializing language. In any case, the relationship of art to the art market—and to the market in general—was and is a central theme for Western Conceptualist theory and praxis.

In the Soviet Union, by contrast, there was no market and hence no art market. The value of a work of art was determined not by the rules of the market economy



but by the rules of the symbolic economy that governed life in the Soviet Union in general. There were rules of social recognition and political relevance as laid down in certain texts—whether official statements or unofficial pamphlets—that determined the value of every single work of art. Thus the theoretical, philosophical, ideological, or art historical commentary on an artwork—and not its price—ultimately decided its fate. Or rather the ideological texts circulated in the Soviet symbolic economy just as money circulated in the Western market economy. It could be said that Soviet culture had always been conceptual—indeed, in its entirety. When looking at a painting, normal Soviet viewers quite automatically, without ever having heard of Art & Language, saw this painting inherently replaced by its possible ideological-political-philosophical commentary, and they took only this commentary into account when assessing the painting in question—as Soviet, half-Soviet, non-Soviet, anti-Soviet, and so on. From this it followed that the explicit use of texts of art commentary, philosophy, ideology, science, or literature in the artwork as practiced by Moscow Conceptualists functioned primarily to reveal the procedure that defined all of Soviet culture—and not as an alternative to a Western-style market economy.

In a certain sense, however, Moscow Conceptual Art was quite closely related to Western Conceptual Art. Anglo-American Conceptual Art of the 1960s and 1970s was primarily concerned with the question “What is art?” For that reason, it is often seen as a point of departure for institutional critique. And while the market did not need discursively formulated definitions of art, the bureaucracy that governs the museums, exhibition halls, and other institutions of art needed them to justify and legitimize its decisions. It could thus be said that by moving away from the market and asking the question “What is art?” Conceptual Art ventured forward into the discursive realm that had previously been reserved for bureaucratically run institutions. This is particularly true of continental European Conceptual Art such as that of Marcel Broodthaers or Hans Haacke.<sup>1</sup> The institutional critique that had its origins in Conceptual Art was relatively uninterested in mass culture and left it to Pop Art and the artists in that tradition to descend into the dregs of mass culture. In that sense, one could say that Western Pop Art and Conceptual Art divided up the realms into which Western culture is split. Pop Art was concerned with commercial, “low” mass culture, which was considered low precisely because it is disseminated outside the discursive, institutional legitimization of art—that is to say, outside the question “What is art?” Conceptual Art, by contrast, was concerned with institutional, “high” art and made institutional criteria of assessment and recognition, of inclusion and exclusion, its themes.

1 Benjamin H. D. Buchloh, “Conceptual Art, 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions,” in *Broodthaers: Writings, Interviews, Photographs*, special issue, *October* 42 (1987), pp. 119–55.



It is well known, of course, that the Soviet Union was one great bureaucratically administered institution. There was no distinction between commercialized mass culture and institutionalized high culture. Soviet culture was uniform—and it was exclusively institutional in character. The administration of everyday mass culture was just as centralized, bureaucratic, and institutional as that of high culture—and was assessed, recognized, and disseminated by essentially the same ideologically correct criteria. For that reason, the official discourse on what art is had an all-determining role in all areas of Soviet culture. The main modus operandi of Moscow Conceptualism was to exploit, vary, and analyze this official discourse privately, ironically, and profanely. In that sense, the Moscow Conceptualists were practicing a kind of enlightenment—specifically, total enlightenment. As Hegel rightly noted in his *Phenomenology of Spirit*, enlightenment—that is to say, the free use of one's own reason—can only succeed in a society that has already acknowledged reason as its basis; for example, divine reason in France before the rise of the Enlightenment.<sup>2</sup> The Catholic Church had already acknowledged reason—understood to mean God's reason—to be omnipotent. And so it was an easy game for the Enlightenment to practice a kind of privatization of reason and ironically comment on the Church's monopoly as a consequence of a lack of reason, of prejudice. The Soviet system was also based on reason—namely, Marxism as the embodiment of historical reason—and specifically as a direct successor to the classical Enlightenment. It was thus an easy game for the opposition to try to depict the party's monopoly as the result of ideological blindness. Moreover, the Soviet state had always been a kind of artwork designed according to the taste of the party leadership and as the result of centralized planning of all aspects of Soviet life. In that sense, art was the most suitable means of enlightenment. Hence the Moscow Conceptualists could extend their analytical and critical method to the entire Soviet system; they could claim to reflect all of Soviet culture. The Moscow Conceptualists understood their praxis to be enlightening Soviet culture about its own ideological mechanisms.

In the process, the artists of the first generation of Moscow Conceptualism of the 1960s and 1970s, such as Ilya Kabakov, Vitaly Komar and Alexander Melamid, Dmitri Prigov, and Lev Rubinstein, employed above all the language of the “simple Soviet citizen.” The carefully chosen and repeatedly censored formulations of official Soviet ideology were inevitably damaged and misplaced in their daily, “uncultivated” use and in the process, mixed with every conceivable purely private and half-baked opinion. Ilya Kabakov and Dmitri Prigov, in particular, drew frequently on this storehouse of everyday, uncultivated theorizing for their commentaries on their own art and that of others. Thus these commentaries became a place where the most diverse theoretical discourses and artistic practices suffered a linguistic



catastrophe—and in a way that was highly entertaining to the informed viewer. Thus it may be said that Moscow Conceptualism took the discursive mass culture of its time as its subject: a discursive culture that may exist all over the world but was particularly omnipresent in the Soviet Union of the time. Moscow Conceptualism was indeed a kind of Conceptual Art, but much more than that, it was a kind of discursive Pop Art.

Moscow Conceptualism strongly resembled Conceptual movements in the West in another important respect: the systematic organization of a counter-public or, as it were, a micro-public. The Moscow Conceptualists made their art for a small public consisting of the artists themselves and their friends. It could be claimed that this situation arose of necessity, since the artists were subject to Soviet ideological censorship. That is certainly correct, and the artists did suffer under their isolation from the broader public. Yet they did not protest this censorship publicly, nor did they try to loosen it, as many other Soviet artists tried to do. This was not entirely due to their desire to avoid a direct confrontation with the Soviet authorities. They did not try to fight existing art institutions but rather to create their own, independent art institution. In a sense, nearly all the avant-garde movements of the twentieth century were structured in that way. They all created a micro-public that was programmatically separated from the larger public.

One can also observe numerous attempts in the art of the 1960s to create micro-publics. The Situationist International and the Art & Language group could serve as examples. In both cases, the goal of forming an artistic group was to create an independent space for social analysis, for an aesthetic metaposition, and for a communal praxis.

The entire unofficial Soviet art scene represented one such counter-public. It was, however, above all the Moscow Conceptualists who systematically built and maintained this counter-public. They met regularly to discuss new works and texts. They had their own publications and circulated international ones; they established archives. Andrei Monastyrski and his group Collective Actions in particular contributed in the mid-1970s to setting in motion a kind of self-institutionalization of Moscow Conceptualism. Monastyrski organized performances to which he invited other Moscow Conceptualists, and they were meticulously, almost bureaucratically, documented, commented on, and archived. Monastyrski also involved many young artists in the group's activities and deeply impressed them with his ascetic attitude toward art and systematic approach. These young artists, such as Pavel Pepperstein, Vadim Zakharov, and Yuri Albert, only began to work actively in the 1980s, but they nevertheless saw themselves as members of the Moscow Conceptualist

2 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phenomenology of Spirit*, trans. A. V. Miller (Oxford, 1977), pp. 333ff.



group. That is why Moscow Conceptualism has two generations of artists—an unusual phenomenon in the history of art.

With the end of the Soviet Union in 1991, all of the Soviet state institutions were de facto dissolved or became irrelevant. In the post-Soviet era, the tradition of Moscow Conceptualism acquired a special significance, since this group, which also included curators and art critics, formed the core of the new public for art that was emerging in Russia. It can, of course, be said that the panorama of Russian art has changed and diversified enormously in recent decades. Even if the influence of Moscow Conceptualism on Russian art today is still strong, the conditions under which it emerged and evolved belong to the past. With the exception of Prigov, who recently died, all of the Moscow Conceptualists whose works are presented in this show are alive and working successfully. Nevertheless, Moscow Conceptualism may be regarded today as a historically concluded phenomenon—and that is why the present exhibition contains no current works but only those from the time when the Moscow Conceptualists had a certain unity. In that respect, Moscow Conceptualism still offers an example of how it is possible, even under conditions of a mass culture that dominates everything, for an artistic group to create its own institutions and establish them in society.







# EL CONCEPTUALISMO MOSCOVITA. ESTÉTICA E HISTORIA

Ekaterina Bobrínskaia

Los artistas a los que se suele adscribir al “Conceptualismo moscovita”, no se parecen nada entre sí. No obstante, esa pluralidad de mundos artísticos heterogéneos configura una orientación que posee unidad interna. La unidad no se constituye en el nivel de los rasgos externos, sino en el del propio método de creación y en el de la relación con los contextos del arte (histórico, social, individual). En uno de sus artículos, el poeta Lev Rubinshtein definió el Conceptualismo moscovita



como “arte de las relaciones”. En el arte conceptual, según sus palabras, “el problema de la ‘novedad’ no se resuelve en el nivel del estilo, sino en el de la relación con el estilo. *Es siempre un sistema de relaciones (y una dilucidación de relaciones) —entre la ‘presencia’ y la ‘ausencia’ del autor en el texto, entre ‘su’ discurso y el ‘ajeno’, entre el sentido ‘recto’ y el ‘traslaticio’—*”<sup>1</sup>. Precisamente en el nivel de tales estrategias de interacción con la sociedad y la tradición artística surgió un fenómeno especial en la historia de la cultura no oficial soviética: el Conceptualismo moscovita<sup>2</sup>.

Los primeros trabajos que se pueden adscribir al Conceptualismo aparecen al final de los años 60 en la obra de Iliá Kabakov. Desde el principio de los años 70 se puede hablar con seguridad del Conceptualismo moscovita como una corriente independiente dentro de la cultura no oficial, corriente representada por aquel entonces en la obra de Iliá Kabakov, Vitali Komar y Aleksandr Melamid, Rimma y Valeri Guerlovín, Víktor Pivovárov, Erik Bulátov, Leonid Sókov, Iván Chuikov, Andrei Monastyrski. Hacia mediados de los años 70 el conceptualismo moscovita deviene la corriente principal de la cultura soviética no oficial. En la segunda mitad de los años 70 y en los años 80, al Conceptualismo moscovita está ligada la obra del grupo Acciones Colectivas —Andrei Monastyrski, Nikita Alekséev, Ígor Makárevich, Elena Eláguina, Gueorgui Kizeval’ter, Serguei Romashko, Nikolai Pánitkov—, así como la de Dmitri Prígov, Elena Eláguina, Ígor Makárevich, Nikolai Pánitkov, Natalia Abalákova, Anatoli Zhilágov y también distintos trabajos de los artistas Eduard Gorojovski, Grisha Bruskin, Vagrích Bajchanián, Borís Mijáilov, Larisa Zvezdochiotovaia y Andrei Filíppov; también la del grupo Nido —G. Donskoi, Mijaíl Roshal, Víktor Skersis— y la del grupo *Mujomores* —Konstantín Zvezdochiótov, Vladímír y Serguei Mironenko, Sven Gúndlaj.

A finales de los años 70 se dan a conocer jóvenes artistas que continúan y a la vez reinterpretan las tradiciones de la generación mayor del Conceptualismo moscovita: Vadim Zajárov, Víktor Skersis, Iuri Albert, y en los 80, el grupo Inspección Hermenéutica Médica —Serguei Anúfrieu, Iuri Léiderman, Pável Péppershtein. La segunda generación de los conceptualistas no es simplemente un relevo generacional. Su surgimiento estuvo ligado a la formulación de nuevas estrategias y a la elaboración de un nuevo círculo de problemas.

1 Lev Rubinshtein, “Prólogo preliminar a un ensayo de creación verbal conceptual”, *Iskusstvo*, 1 (1990), p. 48.

2 Entre los artistas y literatos, el término “Conceptualismo” se difunde mucho tras la consolidación de esta tendencia. En la primera mitad de los años 70, cuando el Conceptualismo ya se había constituido como una corriente aparte en la cultura no oficial, el término “Conceptualismo” era utilizado sólo por unos pocos. Después de la publicación en 1979 del artículo “El Conceptualismo romántico moscovita” de Borís Groys en la revista *A-Ja*, la expresión “Conceptualismo moscovita” se convierte en una denominación de aceptación general para el círculo de artistas y literatos que trabajaban en el ámbito de la “estética de las relaciones”.



Desde luego, en los años 60 y 70 los artistas moscovitas estaban familiarizados en cierta medida con el arte occidental del momento. Su fuente de información eran publicaciones de la prensa extranjera y catálogos de exposiciones que iban a parar a la URSS. Sin embargo, no hay que sobrevalorar la importancia de esa información. La versión de la estética conceptual que se formó en el arte soviético no oficial se apoyaba en gran medida en la tradición artística local y estaba ligada, la mayoría de las veces, a una problemática arraigada en el contexto cultural ruso.

A algunas tendencias que existían en el arte no oficial ya en los años 60, se las puede llamar preconceptuales. El viraje, desde la estilística expresiva, metafórica, propia de la creación de la mayoría de los artistas no oficiales en los años 50 y 60, a la posición analítica y distanciada del artista-investigador, fue decisivo para la historia del Conceptualismo moscovita. Los primeros presagios de tal viraje aparecen hacia mediados de los años 60. En ese momento se puede hablar de la formación, en los artistas, de una posición analítica y crítica con respecto al concepto mismo de "arte" y de una renuncia programática a la orientación hacia las formas "históricas", "museales", del arte.

Los primeros ejemplos de la interpretación preconceptual del Arte Pop en el arte no oficial de los años 60 se encuentran en la obra de Oskar Rabin. Los letreros, las etiquetas, las señales de tránsito, los signos de jerarquías y relaciones sociales, adquieren en muchos de sus cuadros una vida independiente. Es en el mundo artístico de Oskar Rabin donde la basura cobra por vez primera en el arte no oficial un significado independiente, simbólico. Ya en las obras de Rabin de los años 60 se pueden ver los orígenes de la llamada "estética de la basura", que los conceptualistas desarrollarán en los años 70 y 80.

La nueva actitud hacia el medio social, desprovista de patetismo o de crítica agresiva, resultó otro fenómeno preconceptual en el arte de los 60. En los collages de Vagrish Bajchanián, la manipulación de la simbología política y de la cultura de masas se apoya en las nuevas estrategias de desplazamiento de los acentos acostumbrados, de violación de los vínculos estructurales, que serán desarrolladas en los años 70 y 80 por los conceptualistas. En sus collages se pueden adivinar los contornos de un lenguaje artístico no orientado a la creación de una realidad artística autónoma, sino a la investigación analítica, y a la vez lúdica, de la mecánica del funcionamiento de los signos y símbolos de la práctica social, de la lógica de su percepción, del nacimiento y destrucción del sentido en ellos.

El Conceptualismo moscovita es el proyecto artístico más integral y exitoso de la cultura soviética no oficial. Uno de los principales ingredientes de su éxito está ligado a un nuevo sistema de relaciones con la sociedad soviética. En lugar de entregarse a la lucha por un lugar en la jerarquía cultural soviética —que inspiraba la cultura no oficial en los años 50 y 60—, los conceptualistas recurren a la crea-



ción de una "sociedad" paralela, con sus estructuras, jerarquías e instituciones. Esta actividad de los conceptualistas moscovitas no sólo tiene una dimensión sociológica, sino que puede ser considerada también como un proyecto artístico específico.

En vez de producir objetos artísticos autosuficientes, los conceptualistas empezaron a ocuparse de la elaboración de estrategias con cuya ayuda determinadas concepciones artísticas pudieran adquirir un estatus legal en la conciencia social. Para ello se sirvieron de los instrumentos de institucionalización habituales en la sociedad (lenguaje, medios de comunicación, sistemas de información, etc.), asimilando su metodología. De modo que, por la paradójica vía de injertar dicha metodología en el arte mismo, el Conceptualismo trataba de librar al mundo artístico de la presión externa.

En ausencia de las posibilidades de una actividad pública abierta, los conceptualistas crearon un mundo cerrado y autosuficiente que garantizaba tanto la producción de arte como su descripción crítica, su archivo y la posibilidad de ser objeto museable. Se erigió una comunidad, pequeña por la cantidad de participantes, fundamentada no sobre la base de la unidad formal, sino sobre la del "trato vivo". El constante intercambio de información, los debates, las presentaciones y discusiones regulares de trabajos llegaron a ser los principales elementos vinculantes de la misma. También algunos proyectos artísticos resultaron ser un importante instrumento que unificó al Conceptualismo moscovita. Las acciones del grupo Acciones Colectivas constituyeron un buen ejemplo de esa confluencia en un proyecto artístico-social. En los años 70 y principios de los años 80, esas acciones tenían lugar con regularidad, reuniendo siempre a una considerable cantidad de público. Cada acción se acompañaba de un aparato explicativo especial: textos de los participantes, de los espectadores, diálogos y artículos teóricos. Los viajes al lugar de las acciones<sup>3</sup>, la participación en las discusiones de éstas y el entrar en conocimiento de los textos acompañantes resultaron instrumentos que estructuraron la práctica artística del Conceptualismo moscovita. En gran medida fue precisamente la actividad de ese grupo la que inició la elaboración de un lenguaje descriptivo propio y de las diferentes estrategias interpretativas del Conceptualismo moscovita.

Dentro del Conceptualismo moscovita se elaboró también una práctica propia de archivo y musealización. El archivo deviene, en la estética del Conceptua-

3 La mayoría de las acciones se realizaron en los años 70 en las afueras de la ciudad. El viaje mismo hasta el lugar en que ocurría la acción devenía una parte importante de la performance.

4 Inicialmente los libros *Viajes a las afueras de la ciudad* existían en forma de tomos mecanografiados con fotografías, esquemas y mapas. En 1998, los tomos mecanografiados, *Poezdki za gorod*, fueron editados por la editorial Ad Marginem de Moscú.



lismo moscovita, una nueva modalidad de creación. Proyectos artísticos de archivo semejantes resultaron ser los libros de materiales de Acciones Colectivas, titulados *Viajes a las afueras de la ciudad*<sup>4</sup>; la serie de álbumes *samizdat* de Iliá Kabakov<sup>5</sup>; la creación del Archivo Moscovita del Nuevo Arte (MANI) —carpetas que incluían obras de arte conceptual, fotografías de trabajos y textos teóricos<sup>6</sup>—. En 1988, los conceptualistas moscovitas crearon su propia colección museística: el Museo del MANI [fig. 9/p. 48]<sup>7</sup>. En los años 90, el proyecto archivístico tuvo continuidad en la actividad editorial de Vadim Zajárov<sup>8</sup>.

La principal estrategia de los conceptualistas en sus relaciones con la sociedad soviética es la de la existencia al margen (*Al margen* es el título de uno de los trabajos de Iliá Kabakov), en la periferia del “gran” mundo del arte. La instalación de Kabakov *El hombre que no tiraba nada* (1988) [fig. 10/p. 48], de la serie *Diez personajes*, presenta la historia de un hombre que ha reunido y sistematizado cuidadosamente las insignificantes *marginalia* de la vida humana: basura inútil, restos, fragmentos de diferentes objetos, papelitos, comprobantes, etc. Al describir la vida “imperceptible” de su héroe dentro del espacio de un apartamento comunal multifamiliar muy poblado, Kabakov reproduce al mismo tiempo el esquema de la existencia del Conceptualismo moscovita dentro de la sociedad soviética y crea una interpretación irónica de la estética de las *marginalia* y del arte existente “al margen” de la cultura soviética oficial.

La estrategia de la existencia “al margen” devino parte importante de la estética del Conceptualismo moscovita. Precisamente a ella se puede vincular el interés de los artistas por lo imperceptible, lo banal, lo aburrido, lo apagado y lo marginal. Tal posición proponía un nuevo tipo de relaciones: la investigación y el análisis distanciados de la mecánica interna de la sociedad trasladaban el acento, de la actividad social, al trabajo con el “campo de la conciencia”.

En los años 80 una nueva generación de artistas cambia del énfasis del proyecto social del Conceptualismo moscovita. La práctica de la existencia “al margen” y de la creación de una comunidad “cerrada” es complementada con la práctica de las intervenciones en la sociedad soviética, de la creación de proyectos que se realizan en el espacio social real, pero que existen en él de manera imperceptible. En el año 1979, el grupo *Mujomores* lleva a cabo la acción *Metro*: desde el momento en que se abría el metro hasta el momento en que se cerraba, los miembros del grupo se trasladaban por las estaciones con arreglo a un gráfico preparado de antemano, apuntaban en un diario las observaciones y tomaban fotos. El proyecto artístico de los *Mujomores*, dedicado a adaptar para la vida uno de los espacios más de culto y simbólicos de la cultura soviética, permaneció prácticamente imperceptible para el observador ajeno<sup>9</sup>. Por último, otra orientación en los proyectos sociales del “segundo Conceptualismo” fue la ligada a la investigación de la propia comunidad



conceptual —de sus métodos, estrategias y tradiciones— como un fenómeno social especial. La acción *Adquirí enemigos* (1982) de Vadim Zajárov [pp.286-287] fue uno de los primeros trabajos de ese círculo.

Al conversar sobre el Conceptualismo soviético, no raras veces surge el tema de la especial predisposición de la cultura rusa hacia la versión conceptual del arte. Se vincula la “conceptualidad” de la cultura rusa con el carácter especulativo, ínsito ya en el arte religioso de la Rusia antigua; con el interés de los artistas rusos por la solución de problemas extraestéticos (sociales, morales) y, en correspondencia con ello, con la disminución de la importancia del lenguaje plástico; por último, se la vincula también con una especial veneración hacia el texto, que se manifestaría, por una parte, en una actitud casi de culto hacia la literatura y los literatos, y, por otra, en la confianza “ciega” en la propaganda de los periódicos y demás propaganda ideológica. Esta última, en la época soviética —un texto total que somete a su lógica la vida entera— devino otra circunstancia “favorable” para el surgimiento del Conceptualismo. La ideologización del espacio de la vida cotidiana era considerada por muchos artistas como una importante condición para la creación de una especial versión del arte que trabaja con ideas y con textos, y con las funciones de ambos.

Más de una vez habían surgido, pues, diversos géneros de presagios del Conceptualismo en la cultura rusa. Es dudoso que los artistas moscovitas estuvieran versados en los experimentos “conceptuales” en el arte ruso de los años 1910 y 1920 del siglo XX. No obstante, los ensayos “conceptuales” de principios de siglo no deben ser considerados simplemente como coincidencias casuales, sino como un importante testimonio de la predisposición de la cultura rusa para el arte conceptual.

Una de las obras “conceptuales” más radicales es una serie de dibujos de Kazimir Malévich, de los años 1915 y 1916, que exhiben palabras o frases sueltas que, colocadas en un marco, sustituyen la representación visual (“Me robaron la cartera en el tranvía”, “Riña en el bulevar”, “Aldea”) [figs.11-12/pp.48-49]. Malévich comentó uno de esos dibujos especulativos de la manera siguiente: “En lugar de pintar

5 A principios de los años 80, Ilya Kabakov creó una serie de álbumes en *samizdat*, en los cuales aparecían sus propios textos, textos acompañantes extraídos de los álbumes y también una lista general de las obras ejecutadas por el artista hasta ese momento.

6 En esos años también se editaron en *samizdat* libros temáticos del MANI: recopilaciones mecanográficas con fotografías y, a veces, con dibujos originales.

7 La colección fue reunida por Nikolai Panitkov a partir de obsequios de los artistas conceptualistas, e inicialmente estuvo instalada en la casa de Panitkov en las afueras de la ciudad.

8 En 1992, Vadim Zajárov comienza a editar en Colonia la revista *Pastor* y crea la editorial Pastor Zond Edition.

9 Una estrategia parecida de intervenciones “imperceptibles” en el espacio social encontró continuidad en la actividad del grupo S-Z (Skersis y Zajárov).

10 Kazimir Malévich, *Poeziia*, Moscú, 2000, p. 19.



chozas en los rincones de la naturaleza, es mejor escribir 'Aldea', y en cada uno surgirá ella con detalles más minuciosos y en su totalidad"<sup>10</sup>. El cuadro-texto existe en estos trabajos de Malévich como un proyecto especulativo, como una partitura para la conciencia y la imaginación del espectador. A diferencia del cuadro habitual, éste abre ante el espectador un espacio de libertad, es decir, de especulación pura.

A primera vista, el cuadro-texto de Iliá Kabakov, *Culpable* (1982), reproduce el mismo esquema: la palabra sustituye a la representación visual, dejando al espectador la sola posibilidad de construir y contemplar especulativamente el "cuadro". Sin embargo, hay una diferencia de principio. El Conceptualismo de Malévich es utópico. En él la palabra sirve de guía que conduce a una realidad distinta, especulativa y, para Malévich, auténtica, libre. En Kabakov la palabra no sustituye al estereotipo necrosado de la visión del cuadro, sino que, por el contrario, lo reproduce. El cuadro-texto de Kabakov pone al descubierto la insuperable dependencia de nuestra vista respecto del lenguaje, pone en tela de juicio nuestra capacidad de ver algo sin apoyarnos en la palabra.

Otra versión del arte preconceptual es la representada por la obra de Aleksandr Ródchenko. En el otoño de 1921, en la exposición *5 x 5 = 25*, este artista mostró sus célebres *Tablas monocromas* o *Tríptico de cuadrados de puro color-Rojo, Amarillo, Azul*. Estas obras eran tres tablas idénticas, pintadas uniformemente con pintura roja, amarilla y azul. Las *Tablas monocromas* mostraban el grado cero de la pintura y eran el prólogo a una nueva especie de creación artística: el objeto. Ródchenko privó al cuadro de contenido literario, de alusiones psicológicas y de aura emocional.

La interpretación del cuadro tradicional como objeto "vacío" en el Conceptualismo moscovita se remonta a esas *Tablas monocromas*. El cuadro conceptual, por una parte, pone de manifiesto la naturaleza lingüística de toda representación visual, y, por otra, vacía el cuadro, es decir, lo convierte en una superficie que no representa nada, excepto a sí misma. El grado informativo cero de muchas obras conceptuales las convierte en objetos que narran exclusivamente la vida del lenguaje representativo-visual o del texto. Los cuadros de los conceptualistas se construyen a semejanza de las afirmaciones tautológicas: el cuadro representa un cuadro. Enunciados tautológicos así son cuadros como las citas totales del estilo del Realismo socialista soviético (Iliá Kabakov, *iBuenos días, mañana de nuestra Patria!*, 1981) o de la óptica específica de la foto soviética (Érik Bulátov, *Calle Krásikova*, 1977). Otra variante de tales obras son los objetos de Leonid Sókov, en los que las relaciones entre la palabra y la imagen visual se construyen según el principio de los enunciados tautológicos, de la visualización rígida de frases hechas, conceptos abstractos o denominaciones geográficas (*Punto de vista*, 1976; *Lago Baikal*, 1975).



Las tendencias preconceptuales en la cultura rusa surgieron a menudo en la frontera entre la literatura y la creación plástica. Entre los años 1910 y 1920, la literatura de vanguardia recurrió no pocas veces a diferentes formas de poesía puramente especulativa, a gestos artísticos que proclamaban una radical desmaterialización del arte: *Poema del fin* de Vasilisk Gnédov era una página en blanco, y era leída por el autor sólo “con un ritmo-movimiento de la mano”; el poema *Logaritmo azul celeste* de Iván Ignátiev, según palabras del autor, “no podía ser ejecutado de manera tipo-litográfica”; tampoco la poesía de cifras de Velemir Jlébnikov y Alekséi Kruchiónyj podía “leerse” más que de manera abstracta.

Otro tipo de experimentos preconceptuales en el arte ruso de principios de siglo fue el ligado, hablando convencionalmente, a las tentativas estructuralistas de trabajar con el lenguaje. En los años 20, el poeta constructivista Aleksei Chicherin se ocupaba de esas investigaciones. Renunció a trabajar con determinados estilos literarios, a crear nuevas formas de lenguaje, pero recurrió a la investigación de las condiciones de la percepción de éste y a las particularidades funcionales del “signo de la poesía”. Chicherin también renunció programáticamente a los privilegios de la palabra en la poesía, abriendo camino para la creación de una poesía visual y de la acción<sup>11</sup>.

La investigación de las peculiaridades funcionales del “signo de la poesía” y, más ampliamente, del “signo del arte”, atrajo constantemente la atención de los conceptualistas moscovitas. Una de las orientaciones de tales investigaciones en la literatura conceptual fue la ligada a la transformación del texto poético en objeto artístico, en acción artística. Desde 1973, Lev Rubinshtein apuntaba sus obras literarias en pequeñas tarjetas de papel. En el proceso de la lectura, escogiendo y variando su secuencia, el lector puede apropiarse el texto poético como un objeto espacial y correlacionar su percepción del texto con determinadas manipulaciones de ese objeto. Andrei Monastyrski creó en los años 70 una serie de objetos unidos en el ciclo *Poesía elemental*. Esos objetos-acciones, basados en algún efecto paradójico, se creaban como dispositivos rigurosamente funcionales para modelar en el especta-

11 En el libro *Kan-Fun*, que apareció en el año 1926, Aleksei Chicherin escribió: “el material para el signo de la poesía debe ser un material distinto, sin palabras [...] para el signo de la poesía sirve toda clase de material... las piedras, los metales, la madera, la tela, la pasta, los colorantes y muchos otros materiales”.

12 La obra de muchos artistas conceptualistas estaba directamente ligada a la literatura. Rimma Guerlóvina y Andrei Monastyrski comenzaron con experimentos poéticos. Las primeras acciones del grupo Acciones Colectivas se situaban en el espacio fronterizo entre la poesía y el arte accionista. La base literaria es un importante elemento de los álbumes de Iliá Kabakov y Víktor Pivovárov. Muchos cuadros de Érik Bulátov están ligados a la poesía de Vsévolod Nekrásov. Los personajes e imágenes literarios son un componente constante en la obra de Vadim Zajárov. La actividad del grupo Hermenéutica Médica se desenvolvía en gran medida en el territorio del texto: en forma de diálogos, comentarios, obras cuasi-científicas o literarias. Lev Rubinshtein, Dmitri Prígov y Vladímir Sorokin son literatos conceptualistas cuya obra interactúa de la manera más directa con el arte visual.



dor, con ayuda de acciones elementales y recursos artísticos mínimos, determinados estados de conciencia. El laconismo y el minimalismo de los recursos artísticos, la rígida estructura subyacente a los trabajos, y, al mismo tiempo, la ligereza lúdica y el carácter irónico conducían al participante de esas acciones poéticas al espacio de la experiencia interior paradójica, ininterpretable, e intraducible a un texto.

Toda una serie de peculiaridades de la estética del Conceptualismo moscovita está ligada a la interacción programática de éste con la literatura<sup>12</sup>. El Conceptualismo moscovita no trabaja con la forma plástica, sino con diferentes tipos de conciencia, con diferentes modos de pensar, que sólo se reflejan en algunos objetos materiales. Posiblemente por eso ha resultado ser la corriente más “literaria” en el arte ruso de las últimas décadas. El Conceptualismo es un arte de diferentes estrategias de relación con los contextos de su existencia —histórico, social, biográfico, ideológico—. La literatura, fenómeno clave para la cultura rusa, es uno de los principales contextos con que trabaja constantemente el Conceptualismo moscovita. Los conceptualistas investigan el fenómeno mismo del carácter esencialmente literario de la cultura rusa, la especificidad de la sensación “literaria” del mundo inherente a ella. Esa “literaridad” la entienden los conceptualistas moscovitas como una especie de “guión mental” configurado por tradiciones seculares de la cultura escrita y libresca, como una trayectoria de movimiento predeterminada para la conciencia humana, de la que ésta trata de desviarse y a la que, a pesar de todo, regresa constantemente.

Los elementos literarios, narrativos, que se hallan en los trabajos de los conceptualistas moscovitas no vienen a ser un residuo arcaico casual, sino un instrumento de investigación escogido intencionalmente. Iliá Kabakov sitúa en el centro de muchos de sus álbumes, cuadros e instalaciones un argumento literario, incluye en ellos el relato como uno de los elementos centrales. Las historias de Kabakov se parecen a un ready-made: los textos están contruidos a base de clichés estilísticos y de un repertorio de lugares comunes. El artista los utiliza sólo como un instrumento. A Kabakov le interesa, ante todo, no tanto esta o aquella historia contada en los pequeños cuadros y comentada verbalmente, sino más bien la propia estructura y lógica del pensamiento que genera la historia, la propia tradición cultural de narrar, comentar y describir. En realidad, el artista cuenta la misma historia: cómo de una multitud de voces, cuentos, observaciones, comentarios, se construye, se visualiza la “realidad”. Cómo esa “realidad” pone al descubierto su propio carácter efímero y se desintegra, chocando con su sombra: la “palabra” o el esquema ideológico.

La “estética de las relaciones” conceptual está centrada ante todo en la investigación del modo de funcionar de aquellas formas del arte en las que el lenguaje desempeña el papel principal. Es natural que la palabra, el texto, resulte un impor-



tante componente de la obra conceptual. A los conceptualistas les interesan las palabras desprovistas de autoría; el lenguaje privado de sujeto; que ha olvidado su naturaleza antropológica. Éste puede ser el lenguaje de los letreros, de los carteles (Érik Bulátov, *Peligroso*, 1972) [fig.14/p.49], de las consignas (Vitali Komar y Aleksandr Melamid, serie *Eslogans*, 1972) [pp.162-163]; el lenguaje de las diferentes instancias sociales —formularios, certificados, recibos—, el lenguaje de las cocinas de los apartamentos comunales multifamiliares (Iliá Kabakov, instalación *16 cuerdas*, 1983).

El lenguaje se asocia habitualmente con el principio autoritario, imperativo, agresivo, y las relaciones del hombre con el lenguaje se entienden como un modelo de sus relaciones con la sociedad. La irrupción del lenguaje comunal, anónimo, en la esfera de lo privado, de lo personal, es uno de los temas fundamentales del Conceptualismo moscovita. Muchas de sus obras ponen de manifiesto la disonancia oculta en los mecanismos de funcionamiento del lenguaje en la sociedad, en las prácticas de su uso. Surge una tensión entre el sonido de la voz individual y el discurso anónimo, privado de autoría. En las obras de los conceptualistas, el texto que conserva la memoria corporal, pero que a la vez está privado de la presencia del autor, se presenta como figura del engaño, como imitación de lo individual. La existencia de lo "individual" dentro de una cultura y una sociedad sometidas a la escritura y el texto anónimos resulta una ilusión.

La segunda generación de los conceptualistas moscovitas cambia el acento de esa historia de las relaciones con el lenguaje anónimo. En las obras de Iuri Albert o de Vadim Zajárov, el discurso en primera persona asimila, o, más exactamente, se apropia de muchas características y estrategias del lenguaje de lo anónimo, de lo comunal. A estos artistas les interesa ante todo la penetración del discurso comunal en el territorio de lo individual, su interacción con la psique y la conciencia del hombre aislado. Al círculo de los problemas tradicionales para el Conceptualismo moscovita, ellos añaden una investigación de las deformaciones de lo "individual", la violación de las fronteras del sujeto y el surgimiento de una forma social específica de éste.

Otra faceta de la estética del Conceptualismo moscovita está ligada al interés por lo que no se puede expresar o configurar en palabra o texto; lo que "cae fuera" del lenguaje. Al revelar la naturaleza verbal, lingüística, de la imagen visual, los conceptualistas moscovitas buscan, a la vez, una especie de lagunas, de brechas en la tradición cultural logocéntrica.

Una de las tendencias de la cultura rusa con la que la estética del Conceptua-

13 La obra del grupo de literatos OBERIU (Daniil Jarms, Aleksandr Vvedenskii, Konstantín Vaguinov, Nikolai Zabolotskii, Nikolai Oléinikov), que fue creado en 1927 y trabajó la estética del absurdo, es, en muchas cosas, afín a la problemática artística que interesaba a los conceptualistas.



lismo moscovita tiene muchos puntos de intersección es la tradición de la literatura del absurdo<sup>13</sup>. Para la estética del Conceptualismo moscovita, el absurdo es uno de los componentes fundamentales. El mundo del absurdo es un mundo que no cabe en la palabra, que no coincide con la palabra. El trabajo de los conceptualistas moscovitas con diversos géneros de la producción ideológica de la cultura soviética se basó en la revelación o la creación artificial de lagunas específicas, de brechas de sentido. La reducción de la ideología —como sistema de construcciones especulativas que suplantaban la realidad— devino uno de los motivos determinantes para el Conceptualismo moscovita. Muchas de sus obras se basan en la violación de la coherencia, de la integridad del “texto” de la cultura soviética. Pueden ser paradójicas irrupciones de lo privado en la rígida estructura de la producción ideológica oficial (Vitali Komar y Aleksandr Melamid, *Autorretrato doble*, 1984) u obras que no se dejan “leer”, que crean pausas, vacíos de sentido (Hermenéutica Médica, *Gata blanca*, instalación, 1989) [fig. 13/p. 49]. La reinterpretación de la estructura tradicional del cuadro tenía lugar no sólo en el nivel de la introducción de elementos ilógicos que destruían el “texto” ideológico coherente; Grisha Bruskin, en su obra *Léxico fundamental* (1986), propuso otro método de reducción de la ideología. Diversos héroes del mito soviético, sus argumentos, los estereotipos de conciencia con los que se construía el “texto” ideológico de la cultura soviética, están convertidos en ese cuadro en letras sueltas, y el “texto” mismo aparece desintegrado, desarmado hasta el estadio primario —el del alfabeto—. Esa revelación de las estructuras primarias del lenguaje visual ideologizado de la cultura soviética por la vía de la violación de su coherencia interna es también una de las prácticas estructuralistas para liberarse del texto.

En la obra del grupo Acciones Colectivas se creó otro proyecto de existencia libre fuera del texto. En las performances que realizó el grupo en los años 70, la acción se construía de manera que acercara al espectador al estado de “contemplación pura”; que en la conciencia del espectador, en el momento de la acción artística, surgiera un efecto de liberación respecto de la ininterrumpida interpretación y comprensión mental; que surgiera un efecto de vacío, de salida más allá de los límites del tenso espacio del lenguaje.

En realidad, los conceptualistas moscovitas no investigan solamente el lenguaje, el discurso, sino, ante todo, el lenguaje social, sus rituales y mitos, la estructura de las jerarquías sociales. En otras palabras, investigan los sistemas sígnicos que operan en la cultura, estudian las estructuras latentes del pensamiento que gobiernan la realidad, crean un equivalente visual de las prácticas lingüísticas invisibles, privadas de forma material, de la sociedad.

Los fantasmas y los mitos de la conciencia colectiva y su reflejo en la conciencia individual fueron temas que atrajeron la atención de casi todos los artistas y



literatos que pertenecían a la escuela moscovita de arte conceptual. La esfera de lo ritual, de lo sacro, saturada de significados y símbolos sublimes, y la esfera de la vida cotidiana, tejida de lo casual, de lo vacío y no pocas veces de “lo bajo”, constituyen los dos polos en las obras de Komar y Melamid. Su incompatibilidad e inesperados acercamientos, los reflejos paródicos de uno en el otro, sus choques hostiles —todo eso devino tema de muchos trabajos de esos artistas—. La performance *Preparación de una hamburguesa hecha con el periódico Pravda* (1974) [fig. 15/p. 49] utilizó la unión paradójica de esferas que comúnmente no se cruzaban —las acciones de la vida cotidiana y la ideología oficial—, para poner al descubierto lo penetrada que está la vida cotidiana por los mitos y las ideas que, subrepticamente, imponen su lógica al ser humano. La transformación del texto era el contenido fundamental de esa performance. El texto, que encarnaba en forma material la extrema condición oficiosa e ideologizada, se convertía durante la acción en un artefacto puramente visual y, más aún, en un objeto de la vida cotidiana, en una croqueta.

Entre el artista conceptualista y su trabajo se conserva siempre una distancia que excluye la posibilidad de que coincidan el autor y su obra. Los conceptualistas moscovitas inventaron un método especial de creación en el que el autor trabaja bajo el nombre del artista—personaje —un protagonista creado por el propio artista—. A menudo, el lenguaje representativo—visual que utilizan los conceptualistas en sus obras es atribuido a los personajes, de quienes se cuenta una historia inventada por los artistas. Así, Vitali Komar y Aleksandr Melamid pintaron a principios de los años 70 varios cuadros bajo el nombre del pintor, inventado por ellos, Apelles Ziablov —un artista abstraccionista del siglo XVIII—. Los cuadros se acompañaban de textos que imitaban las publicaciones científico—artísticas sobre el inesperado descubrimiento de un nuevo artista y de materiales “de archivo”: cartas y documentos.

La “estética de las relaciones” del Conceptualismo moscovita ha estado estrechamente ligada al contexto histórico y cultural de su existencia. Sin embargo, ni siquiera después de la desaparición de la ideología soviética perdió el Conceptualismo moscovita su importancia para el arte ruso. Es más: precisamente su estética devino la tradición interna que, por regla general, toman en consideración los representantes de las más diversas tendencias del arte ruso actual, independientemente de si continúan desarrollando la problemática del arte conceptual o de si la niegan.





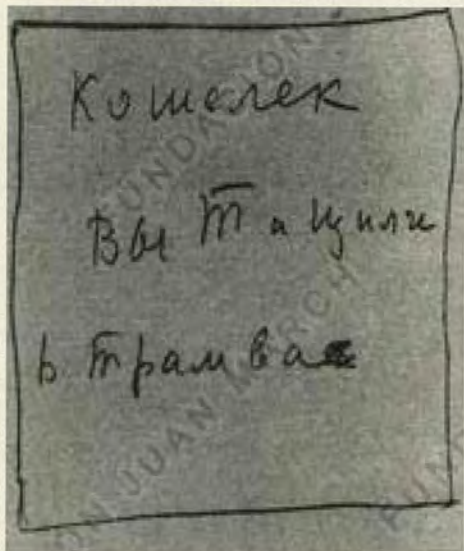
9 a/b MANI Museum, Moscú/Moscow

10 Iliá Kabakov, *El hombre que no tiraba nada (El basurero)/The Man Who Never Threw Anything Away (The Garbage Man)*, 1988

11 Kazimir Malévich, *Riña en el bulevar/Kasimir Malevich, Fight on the Boulevard*, ca. 1915



12/13



14/15



12 Kazimir Malévich, *Me robaron la cartera en el tranvía*/Kasimir Malevich, *A Purse Was Snatched on the Tram*, ca. 1915

13 Inspección Hermenéutica Médica, *El gato blanco*/Inspection Medical Hermeneutics, *The White Cat*, 1989

14 Érik Bulátov, *Peligroso*/Dangerous, 1972-73

15 Komar & Melamid, *Hamburguesas hechas con el periódico Pravda*/Hamburgers Made Out of the Newspaper Pravda, 1974



# MOSCOW CONCEPTUALISM: ITS AESTHETICS AND HISTORY

Ekaterina Bobrinskaya

The artists customarily associated with Moscow Conceptualism are completely unlike one another. Yet this plurality of artistic worlds nonetheless forms a coherent current. Their unity is to be found not at the level of external features but in the very method of artistic creation and in their relationship to the contexts of art (the historical, social, and individual). The poet Lev Rubinstein defined Moscow



Conceptualism in one of his articles as “the art of relationships.” In Conceptualist art, in his words, “the problem of ‘novelty’ is resolved not at the level of style but of the relationship to style. Broadly speaking, this is a system of relationships (and a clarification of relationships) between the ‘presence’ and the ‘absence’ of the author in the text, between ‘one’s own’ speech and that of ‘others,’ between ‘literal’ and ‘figurative’ terms.”<sup>1</sup>

It was precisely at the level of these strategies of interaction with society and the artistic tradition that a special phenomenon in the history of Soviet unofficial culture arose—Moscow Conceptualism.<sup>2</sup>

The first works that can be associated with Conceptualism appeared in the late sixties in the art of Ilya Kabakov. By the early seventies, Moscow Conceptualism was already clearly established as an independent current within unofficial culture, represented at this time by the works of Ilya Kabakov, Vitaly Komar and Alexander Melamid, Rimma Gerlovina and Valeriy Gerlovin, Viktor Pivovarov, Erik Bulatov, Leonid Sokov, Ivan Chuikov, and Andrei Monastyrski. Toward the mid-seventies, Conceptualism became the leading current in unofficial Soviet culture. In the second half of the seventies and in the eighties, Moscow Conceptualism was linked to the works of the Collective Actions group (Andrei Monastyrski, Nikita Alexeev, Igor Makarevich, Elena Elagina, Georgi Kiesewalter, Sergei Romashko, and Nikolai Panitkov); to individual artists like Dmitri Prigov, Elena Elagina, Igor Makarevich, Nikolai Panitkov, Natalia Abalakova, and Anatoly Zhigalov; and to particular works by Eduard Gorokhovskiy, Grisha Bruskin, Vagrish Bakhchanyan, Boris Mikhailov, Larisa Zvezdochetova, Andrei Filippov, the “Gnezdo” (Nest) group of Gennadi Donskoi, Mikhail Roshal, and Viktor Skersis, and the “Mukhomor” (Fly Agaric) group of Konstantin Zvezdochetov, Vladimir and Sergei Mironenko, and Sven Gundlach.

Young artists who continued the traditions of the older generation of Moscow Conceptualism, while at the same time re-examining them—Vadim Zakharov, Viktor Skersis, and Yuri Albert—began to make their voices heard in the late seventies. In the eighties they were joined by the Medical Hermeneutics group of Sergei Anufriev, Yuri Leiderman, and Pavel Pepperstein. The second generation of Conceptualists represented more than just a generation change. Its advent was connected with the formulation of new strategies and the elaboration of a new range of issues.

1 Lev Rubinstein, “Predvaritelnoe predislovie k opytu kontseptualnoi slovesnosti” [Interim Foreword on the Experience of Conceptualist Literature], *Iskusstvo* 1 (1990).

2 The term “conceptualism” only gained currency among artists and literary figures quite some time after the formation of the school. In the first half of the nineteen-seventies, when Conceptualism had already emerged as a distinct current in unofficial culture, the word “conceptualism” was only used by a handful. The term “Moscow Conceptualism” only became the generally accepted name for the circle of artists and literary figures working in the field of the aesthetics of “relationships” after the publication of Boris Groys’s article “Moscow Romantic Conceptualism” in the journal *A-Ya* in 1979.



The Moscow artists of the sixties and seventies were familiar to some extent, of course, with Western art of the time. Publications in the foreign press and exhibition catalogues that made their way into the USSR served as their sources of information. But the significance of this information should not be overestimated. The version of Conceptualist aesthetics that took shape in unofficial Soviet art was based to a larger extent on the domestic artistic tradition and was most often connected with problems rooted in the Russian cultural context.

Already in the sixties there were several tendencies in unofficial art that could be called pre-Conceptualist. The turn from the expressive, metaphorical style that characterized the works of the majority of unofficial artists in the fifties and sixties to the analytical and distanced stance of the artist-cum-researcher was decisive for the history of Moscow Conceptualism. The harbingers of this change appeared around the mid-sixties. One can speak of the artists of this time forming an analytical and critical stance toward the very idea of “art,” and they programmatically rejected any orientation toward “historical” and “museal” forms of art.

The first examples of the pre-Conceptualist interpretation of Pop Art appeared in the unofficial art of the sixties in the works of Oskar Rabin. Signboards, labels, road signs, signs of social hierarchies and relationships take on a life of their own in many of his pictures. In the artistic world of Oskar Rabin, garbage takes on a symbolic meaning of its own for the first time in unofficial art. The beginnings of so-called “trash aesthetics,” which the Conceptualists were to develop in the seventies and eighties, can already be glimpsed in Rabin’s works of the sixties.

A new relationship to the social environment, devoid of passion or aggressive criticism, was yet another pre-Conceptualist phenomenon in the art of the sixties. The manipulation of political and mass-cultural symbolism in Vagrish Bakhchanyan’s collages relied on the new strategies developed by the Conceptualists in the seventies and eighties for shifting the usual emphases and disrupting structural links. His collages let the viewer sense the contours of an artistic language oriented not toward the creation of an autonomous artistic reality, but toward an analytical and at the same time playful study of the workings of signs and symbols in social practice, a study that looked at the logic of their perception, birth, and their destruction of meaning.

Moscow Conceptualism was the most coherent and successful artistic project of unofficial Soviet culture. One of the main ingredients of its success had to do with a new system of relationships with Soviet society. Rather than struggle for a place in the Soviet cultural hierarchy, a struggle that inspired unofficial culture in the fifties and sixties, Conceptualists turned to the creation of a parallel “society” with its own structures, hierarchies, and institutions. The activities of the Moscow Conceptualists not only had a sociological dimension, but can also be considered a specific artistic project.



Rather than produce “self-sufficient” art objects, the Conceptualists used the socially accepted instruments of institutionalization (language, the mass media, information systems, and the like) and began to elaborate detailed strategies to help this or that artistic conception possibly acquire legal status in society’s consciousness. Conceptualism mastered the methods of the socially accepted procedures of institutionalization or, to be more precise, grafted them onto its art, and in this paradoxical way attempted to set the artistic world free from outside pressure.

For lack of possibilities of open public activity, the Conceptualists created a closed and self-sufficient world that guaranteed the production of art and its critical description, as well as its archiving and museification. This small community—small in terms of the number of members—was not based on formal unity but on “living interaction.” Its main connecting elements were the ongoing exchange of information, discussions, regular reviews, and talking about works. Several artistic projects also played an important cohesive role in Moscow Conceptualism. These socio-artistic projects were exemplified by the actions of the Collective Actions group. Such actions were held regularly in the seventies and early eighties and always drew a considerable audience. Each event was accompanied by a particular descriptive apparatus—texts of the participants and viewers, dialogues, and theoretical articles. Going on trips to actions,<sup>3</sup> taking part in discussions about them, and gaining familiarity with the accompanying texts were instruments that structured the artistic practice of Moscow Conceptualism. It was this group activity that to a significant extent laid the basis for the elaboration of Moscow Conceptualism’s own descriptive language and various interpretative strategies.

Moscow Conceptualism also developed its own internal practice of archiving and museification. In the aesthetics of Moscow Conceptualism, archiving became a kind of artistic creation in its own right. Examples of archiving projects were the books of material entitled *Trips Out of Town* by the Collective Actions group,<sup>4</sup> a series of samizdat booklets by Ilya Kabakov,<sup>5</sup> and the Moscow Archive of New Art (MANI)—folders comprising works of Conceptualist Art, photographs of works, and theoretical texts.<sup>6</sup> In 1988, the Moscow Conceptualists created their own museum

3 The majority of artistic actions in the seventies took place in the countryside. The trip to where the action took place became in itself an important part of the action.

4 The *Trips Out of Town* books originally existed in the form of typewritten volumes with photographs, diagrams, and maps. The typewritten volumes were published in 1998 by Ad Marginum—*Trips Out of Town* (Moscow, 1998).

5 In the early eighties, Ilya Kabakov created a series of samizdat booklets containing his own writings and accompanied by texts from the albums; he also compiled a general list of all of his works that he had executed prior to that.

6 In these years, MANI also published thematic books as samizdat publications—typewritten anthologies with photographs and sometimes with original drawings.



collection—the MANI Museum [fig.9/p.48].<sup>7</sup> This archiving project lived on in the nineties in the publishing activity of Vadim Zakharov.<sup>8</sup>

The main strategy of the Conceptualists in their relations with Soviet society was to live life on the fringes (*On the Fringe* is the title of one of Ilya Kabakov's works), on the periphery of the mainstream art world. Kabakov's installation *The Man Who Never Threw Anything Away* (1988) [fig.10/p.48] from the *Ten Characters* series is the story of a man who carefully collects and systematizes the insignificant marginalia of human life: flotsam and jetsam, fragments and shards, papers, receipts, and the like. In describing the "unremarkable" life of his hero in a crowded communal apartment, Kabakov at the same time reproduces the everyday social setting of Moscow Conceptualism within Soviet society and creates an ironic interpretation of the aesthetics of marginalia and of an art existing on the fringe of official Soviet culture.

The strategy of living life on the fringe became an important part of the aesthetics of Moscow Conceptualism. Namely, it can be linked to the artists' interest in the inconspicuous, the banal, boring, dull, and marginal. This stance put forward a new type of relationship—a distanced study and analysis of the internal workings of society—and shifted the emphasis from social activism to working with the "field of consciousness."

In the eighties, a new generation of artists altered the emphasis in the social project of Moscow Conceptualism. The practice of leading life on the fringe and creating a "closed" community was supplemented by interventions in Soviet society and the creation of projects executed in real social space but existing imperceptibly within it. In 1979, the "Mukhomor" group carried out its *Metro* action: from the opening of the subway in the morning until its closure at night, the members of the group moved from station to station following a pre-arranged schedule, keeping a diary of their observations and taking photographs. This artistic project of "Mukhomor," which was devoted to enlivening one of the most cultic and symbolic spaces in Soviet culture, went practically unnoticed by the detached observer.<sup>9</sup> Finally, another direction in the social projects of this "second Conceptualism" was connected with the study of the Conceptualist community itself as a special social phenomenon with its own methods, strategies, and traditions. One of the first works of this kind was Vadim Zakharov's action *I Made Enemies* (1982) [p.287].

The particular predisposition of Russian culture to the Conceptualist version of art is a topic quite often raised in discussions about Moscow Conceptualism. The "conceptualness" of Russian culture is attributed to various factors: to the abstraction already present in Old Russian religious art, to Russian artists' interest in the resolution of extra-aesthetic (social, moral) problems, and, accordingly, to a disparagement of the significance of linguistic plasticity, and finally to a special



reverence for text, an awe manifested in the almost cultic relationship toward literature and the literary figures, on the one hand, and the “blind” trust in the print media and other outlets of ideological propaganda, on the other. In the Soviet period, ideological propaganda—let us call it “the total text” that subordinated all areas of life to its logic—became yet another circumstance conducive to the rise of Conceptualism. Many artists considered the ideologization of the everyday environment an important condition for the creation of a special version of art that worked with ideas, texts, and their functions.

Different kinds of presentiments of Conceptualism have appeared in Russian culture time and again. The Moscow artists were hardly aware of the “Conceptualist” experiments in Russian art of the nineteen-tens and twenties. Nonetheless, the “conceptualist” experiments of the early twentieth century should not be regarded as freak coincidences but as an important sign of the predisposition of the culture to the conceptualist type of art and of its readiness to accept it.

Among the most radical “conceptualist” works is Kasimir Malevich’s 1915–16 series of drawings, which demonstrate the way individual words or phrases can be put into a picture-frame to replace the image (*A Purse Was Snatched on the Tram, Fight on the Boulevard, and Village*) [figs. 11–12/pp. 48–49]. Commenting on one of these abstract drawings, Malevich said: “Instead of painting quaint picture-book cottages it is better to write ‘Village,’ and then the village will appear to everyone in greater detail, depth, and scope.”<sup>10</sup> In these works of Malevich’s, the text picture is like an abstract project, an orchestration for the consciousness and imagination of the viewer. In contrast to a normal picture, it opens up a space of freedom to the viewer—that of pure abstraction.

Ilya Kabakov’s text picture *Guilty* (1982) at first glance reproduces the very same scheme: the word replaces the image and only leaves the viewer the possibility of abstractly constructing and contemplating the “picture.” But there is a fundamental difference. Malevich’s “conceptualism” is utopian. For him, the word serves to guide us into another reality—an abstract world, which for Malevich is genuine and free. For Kabakov, the word does not replace the deadpan stereotype of primal vision, but, on the contrary, reproduces it. Kabakov’s text picture reveals our vision’s ingrained dependence on language and calls into question our ability to see anything without relying on the word.

7 Nikolai Panitkov put together this collection comprised of gifts made by the Conceptualist artists; initially, it was kept at his country house.

8 In 1992, Vadim Zakharov began to publish the journal *Pastor* in Cologne and established the *Pastor Zond Edition* publishing house.

9 A similar strategy of “inconspicuous” interventions in social space was carried on in the activity of the group S-Z (Skersis and Zakharov).

10 Kasimir Malevich, *Poeziya* (Moscow, 2000), p. 19.



A different version of pre-Conceptualist art was presented in the works of Alexander Rodchenko. At the exhibition  $5 \times 5 = 25$  in the fall of 1921 he showed his famous *Monochrome Panels* or *Triptych of Pure Color Squares—Red, Yellow, Blue*. These works consisted of three identical panels uniformly painted red, yellow, and blue. *Monochrome Panels* demonstrated the zero level of painting and were a prologue to a new type of artistic creation—the object. Rodchenko denuded the picture of literary content, psychological allusions, and emotional aura.

Moscow Conceptualism's interpretation of the traditional picture as an "empty" object goes back to *Monochrome Panels*. The conceptual picture, on the one hand, reveals the linguistic nature of any image; on the other hand, it devastates the picture, turning it into a surface that depicts nothing but itself. The zero informativeness of many Conceptualist works turns them into objects that exclusively narrate the life of graphic language or text. The Conceptualists' pictures are structured like tautological assertions—"the picture depicts the picture." Pictures that are total stylistic borrowings from Soviet Socialist Realism (Ilya Kabakov's *Greetings, Morning of our Motherland!*, 1981) or from the specific perspective of the Soviet photo (Erik Bulatov's *Krasikov Street*, 1977) exemplify tautological expressions of this kind. Leonid Sokov's objects are another variant of such works: here the relationship between the word and the visual image is based on the principle of tautological expressions, direct visualization of idiomatic expressions, abstract concepts, or geographical names (*Point of View*, 1976; *Lake Baikal*, 1975).

Pre-Conceptualist tendencies in Russian culture often arose on the border between literature and graphic art. In the nineteen-tens and twenties, avant-garde literature quite often turned to various forms of purely abstract poetry and artistic gestures that declared the radical dematerialization of art: Vasilisk Gnedov's *Poem of the End* was a blank page read out by the author with just a "rhythmic movement of the hand"; Ivan Ignatiev's poem *Lazorev's Logarithm* "cannot be performed by typo-lithographical means," as the author put it; Velemir Khlebnikov's and Aleksei Kruchenykh's number poetry could also only be "read" abstractly.

Another type of pre-Conceptualist experiment in Russian art of the early twentieth century was connected, in a way, with structuralist experiences of working with language. The Constructivist poet Aleksei Chicherin devoted himself to such studies in the nineteen-twenties. He refused to work with particular literary styles or create new forms of language, but turned instead to studying the conditions of its perception and the functional peculiarities of "the sign of poetry." Chicherin also programmatically rejected the privilege of the word in poetry and thus opened the path for the creation of visual and action poetry.<sup>11</sup>

The study of the functional peculiarities of the "sign of poetry" and, more widely, of the "sign of art," constantly attracted the attention of the Moscow Concep-



tualists. In Conceptualist literature, one current of such studies went in the direction of transforming the poetic text into an art object, an artistic action. Beginning in 1973, Lev Rubinstein wrote his literary works on small paper cards. In the process of reading them, and then shuffling and reordering them, the reader can absorb the poetic text like a spatial object and correlate his perception of the text with certain manipulations of this object. In the seventies, Andrei Monastyrski created a series of objects united in a common cycle entitled *Elementary Poetry*. These object performances, which were built up around a paradoxical effect, were done as strictly functional adaptations that the viewer could model through elementary activities and the minimal artistic means of certain states of consciousness. The laconicism and minimalism of the artistic means and the basic rigid structuredness of the works—albeit coupled with a playful ease and irony—channeled the participant in these poetic actions into the space of a paradoxical, uninterpretable internal experiment that was not translatable into text.

A whole range of peculiarities in the aesthetics of Moscow Conceptualism are connected with its programmatic interaction with literature.<sup>12</sup> Moscow Conceptualism does not work with plastic form but with different types of consciousness and different ways of thinking, which material objects simply serve to reflect. This is possibly why it was found to be the most “literary” current in Russian art over the last several decades. Conceptualism is the art of different strategies of relating to the contexts of existence—historical, social, biographical, and ideological. Literature, a key phenomenon in Russian culture, is one of the main contexts that Moscow Conceptualism is constantly engaged with. The Conceptualists study the phenomenon of the literature-centeredness of Russian culture and the specific character of its inherent “literary” disposition. The Moscow Conceptualists see this “literariness” as a specific form of “mental scenario” set by the age-old traditions of written and literary culture—a trajectory of movement laid out for human consciousness. Consciousness strives to distance itself from this trajectory and yet constantly returns to it.

11 Alexei Chicherin wrote in his book *Kan-Fun* published in 1926: “... the material for the sign of poetry ought to be different, silent material,” “any material will do for the sign of poetry ... stone, metal, wood, fabric, dough, dye, and many other materials.”

12 The creative work of many Conceptualist artists was directly connected with literature. Rimma Gerlovina and Andrei Monastyrski made their debuts with poetic experiments. The first actions of the Collective Actions group lay somewhere on the border between poetry and Actionist Art. The literary basis was an important element of Ilya Kabakov’s and Viktor Pivovarov’s albums. Many of Erik Bulatov’s pictures can be linked to the poetry of Vsevolod Nekrasov. Literary characters and images were a constant component in the works of Vadim Zakharov. The activities of the Medical Hermeneutics group took place to a significant extent in the realm of the text—in the form of dialogues, commentaries, and quasi-scientific or literary works. Lev Rubinstein, Dmitri Prigov, and Vladimir Sorokin are Conceptualist literary figures whose works interact with visual art in a most direct way.



Literary, narrative elements in the works of the Moscow Conceptualists are not chance archaic remains but a consciously chosen research instrument. Many of Ilya Kabakov's albums, pictures, and installations revolve around a literary subject—a story is one of the central elements. Each of Kabakov's stories is like a pastiche—a text made up of stylistic clichés and a set of commonplaces. He only uses them as a tool. Kabakov is not interested so much in this or that story told in pictures and embellished in words as in the structure and logic of thought that gives rise to stories—the cultural tradition of storytelling, narrating, and describing. He essentially tells one and the same story—about how “reality” is formulated and visualized from a multitude of voices, stories, notes, and commentaries. About how this “reality” reveals its own ephemerality and falls apart when it encounters its shadow—the “word” or ideological blueprint.

The Conceptualists' “aesthetics of relationships” concentrate first and foremost on studying those aspects of the functioning of art in which language plays the main role. The word—text—is naturally an important component of Conceptualist works. The Conceptualists are interested in words devoid of authorship, language that is devoid of a subject and has forgotten its anthropological nature. This can be the language of signboards and posters (Erik Bulatov's *Dangerous*, 1972) [fig. 14/p. 49], slogans (Komar & Melamid's *Slogans* series, 1972) [pp. 162–63], the language of various social institutions—forms, documents, and receipts, or the language of communal kitchens (Ilya Kabakov's installation *16 Ropes*, 1983).

Language is usually associated with the authoritarian, domineering, and aggressive principle, while people's relationships with language are understood to be a model of their relationships with society. The incursion of communal, anonymous language into the private, personal sphere is one of the basic themes of Moscow Conceptualism. Many of its works bring out the dissonance concealed in the workings of language in society and in the practices of its use. Tension arises between the sound of the individual voice and communal speech devoid of authorship. In the works of the Conceptualists, text preserves physical memory but is at the same time devoid of the presence of the author; it thus appears as a figure of deception, an imitation of the individual. Where culture and society are subordinated to the anonymity of the letter and text, the existence of “the individual” within them is found to be an illusion.

The second generation of Moscow Conceptualists sets new trends in this history of relationships with anonymous language. In the works of Yuri Albert or Vadim Zakharov, first-person speech adopts—or appropriates, to be more exact—many of the characteristics and strategies of anonymous, communal language. The artists are interested first and foremost in the penetration of the communal word into the realm of the individual, its interaction with the psyche and the conscious-



ness of the individual. They extend Moscow Conceptualism's traditional range of issues by adding the study of deformations of the "individual," the infringement of the borders of the subject, and the development of its specific social form.

The other branch of Moscow Conceptualism's aesthetics is interested primarily in that which cannot be talked about and cannot be clad in words or text—that which slips through the net of language. By revealing the literary, linguistic nature of the visual image, the Moscow Conceptualists are at the same time searching for what amounts to gaps and breaks in the logocentric cultural tradition.

One of the tendencies in Russian culture that the aesthetics of Moscow Conceptualism has many points of intersection with is the tradition of absurdist literature.<sup>13</sup> The absurd is one of the fundamental components of the aesthetics of Moscow Conceptualism. The world of the absurd is a world that does not fit into or coincide with the word. The Moscow Conceptualists' work with various types of ideology production in Soviet culture developed around the exposure or artificial creation of specific gaps and semantic breaks. The reduction of ideology—a system of abstract constructions that substitutes itself for reality—became one of the driving motives of Moscow Conceptualism. Many Conceptualists' works are constructed on a disruption of coherence, of the integral "text" of Soviet culture. This can take the form of paradoxical incursions of the private into the rigid structure of official ideology production (Komar & Melamid's *Double Portrait*, 1973) or works that are unable to be "read," that cause semantic blips and vacuums (Medical Hermeneutics' *White Cat* installation, 1989) [fig. 13/p. 49]. The re-examination of the traditional structure of the picture was undertaken partly at the level of introducing alogical elements that destroyed the coherent ideological "text." But Grisha Bruskin's work *Fundamental Lexicon* (1985) proposed another method of reducing ideology: the picture turned the heroes of Soviet myth, its subjects and stereotyped consciousness—the very stuff that the ideological "text" of Soviet culture was made of—into a muddle of letters; the "text" itself was fragmented and broken down into its primary elements—the alphabet. This exposure of the primary structures of the ideologized visual language of Soviet culture, by disrupting its coherence, was also one of the "structuralist" practices of the liberation from text.

A different project dealing with the free spaces outside the text was created by the Collective Actions group. The group's actions in the seventies were conceived in such a way as to bring the viewer closer to a state of "pure contemplation"—the action was to give the viewer a mental impression of liberation from constant

13 The works of the Oberiu group (the literary figures Daniil Kharms, Alexander Vvedensky, Konstantin Vaginov, Nikolai Zabolotsky, and Nikolai Oleinikov), which was created in 1927 and elaborated the aesthetics of the absurd, are in many respects closely related to the artistic problems that interested the Conceptualists.



mental interpretation and comprehension, an impression of “emptiness,” a journey beyond the limits of laden linguistic space.

The Moscow Conceptualists study not only language proper—speech—but first and foremost social language, its rituals and myths, its structure of social hierarchies. In other words, they examine the semiotic systems that function in culture, study the hidden structures of thought that command reality, and create a visual equivalent of society’s invisible and non-material linguistic practices.

The phantoms and myths of collective consciousness and their reflection in the consciousness of the individual is a topic that has attracted the attention of almost all the artists and literary figures of Moscow Conceptualism. The sphere of the ceremonial and sacral, saturated with elevated meanings and symbols, and the sphere of everyday life woven from the coincidental, empty, and quite often “low,” constituted two poles in the works of Komar & Melamid. Their incompatibility and unexpected rapprochements, their parodistic reflection of one another, and their hostile clashes became a theme of many of the artists’ works. The action *Hamburgers Made Out of the Newspaper Pravda* (1974) [fig. 15/p. 49] made use of the paradoxical combination of spheres that do not usually intersect—everyday, even domestic activities versus official ideology. It revealed to what extent everyday life is permeated with “myths” and “ideas” that secretly dictate their logic. The transformation of text was the gist of this action, in which the particular text, an embodiment of extreme officiousness and ideological obsession, was turned into a purely visual artifact and, what is more, an everyday object—a “rissole.”

A distance has always been preserved between the Conceptualist artist and his work, one that excludes the possibility of the author and his work coinciding. The Moscow Conceptualists devised a particular method of artistic creation where the author works from the person of the artist who is a particular character—a hero created by the artist himself. Often, the graphic language used by the Conceptualists is ascribed to characters in a story told by the artists. Komar & Melamid painted several pictures in the early seventies and signed them in the name of a fictional painter called Apelles Ziablov—an abstractionist artist from the eighteenth century. The pictures were accompanied by texts imitating art-historical publications about the unexpected discovery of a new artist, as well as “archive” material.

For Moscow Conceptualism, the “aesthetics of relationships” were closely connected with the historical and cultural context of its existence. But even after the demise of Soviet ideology, Moscow Conceptualism retained its significance for Russian art. Moreover, it is precisely the aesthetics of Moscow Conceptualism that have become the inner tradition that is regarded as a rule by representatives of the most diverse tendencies in contemporary Russian art, regardless of whether they continue to elaborate the problems of Conceptualist art or negate them.







# COMPRENSIBLE INCOMPRENSIBILIDAD. EL CONCEPTUALISMO DE MOSCÚ Y EL ESPECTADOR OCCIDENTAL

Martina Weinhart

El discurso según el cual Occidente no entiende al Este, y viceversa, se ha convertido en un lugar común. Jacques Derrida necesita un libro entero para explicarnos por qué le es imposible escribir acerca de Rusia tras su “vuelta de Moscú”, adonde había viajado por primera vez en 1990. Ya Walter Benjamin y André Gide, tras cuyas huellas camina, debieron saberlo<sup>1</sup>. El desconocimiento mismo del ruso es suficiente



para dificultar esa tarea, ya de por sí imposible: “Cuando alguien [...] quiere hablar de Moscú sin entender la lengua dominante, ¿no resulta un poco ridículo? [...] Y porque yo también sé eso, nunca podré decidirme a escribir sobre mi viaje a Moscú”<sup>2</sup>. Así pues, Derrida nos deja con la paradoja que supone tener un libro en la mano cuya redacción es, en el fondo, impensable. Estamos avisados.

Al final resuelve esta aparente contradicción escribiendo acerca del tópico literario del viaje a Rusia, que ya casi constituye un género. Sin embargo, en el fondo, el tema principal de ese libro —y ello no debería sorprendernos— es el tránsito a una cultura extraña reflejado en la cuestión de la lengua, de su transparencia y, finalmente, de su traducibilidad.

Estas cuestiones nos interesan en relación con el Conceptualismo moscovita por muchos motivos. En primer lugar, encontramos la idea de que “Rusia no puede ser analizada”, una idea que fue trasplantada con éxito al arte del que estamos hablando aquí. Del mismo modo nos objeta la historiadora del arte moscovita, Katia Degot’: “Entre los artistas, críticos y filósofos de Moscú reina hoy en día la opinión de que ‘Occidente no nos ha comprendido’ mientras que ‘nosotros entendemos todo de Occidente’”<sup>3</sup>. El espectador occidental, como un legasténico, se encuentra frente a la jungla prácticamente impenetrable de la lengua y la singularidad rusa. “Con ello, los intentos de Occidente encaminados a ‘entender’ —esto es, a describir verbalmente el programa del arte moscovita— suelen calificarse de superficiales, es decir, de lógicos pero limitados, y ello porque están determinados por una perspectiva externa”<sup>4</sup>.

En el caso del Conceptualismo moscovita, ese aspecto se incrementa a causa de la peculiar estructura y el carácter de este círculo de artistas, al que no se puede negar cierto hermetismo; un carácter cerrado que ya se encontró de frente a la sociedad soviética, pues se trataba de un arte —como ha dicho a menudo Borís Groys— que tuvo lugar en una esfera criptopública. En muchos aspectos, se encontraban “al margen”. Este elocuente título fue el elegido por Iliá Kabakov para su primera exposición en Occidente, que tuvo lugar en 1985 en la Kunsthalle de Berna, en ausencia del autor. Pero incluso desde la perspectiva occidental, el artista vivía —como dice Jean-Hubert Martin en aquel catálogo— “más allá de nuestros centros,

1 Cf. Walter Benjamin, *Moskauer Tagebuch*, Fráncfort, 1980. Benjamin redactó ese diario durante su estancia en la capital soviética, entre el 6 de diciembre de 1926 y el 1 de febrero de 1927. Cf. André Gide, *Zurück aus Sowjetrußland* (1937), en *Gesammelte Werke*, Raimund Theis y Peter Schnyder (eds.), Stuttgart, 1996, tomo 2.

2 Jacques Derrida, *Rückkehr aus Moskau*, Viena, 2005, p. 82.

3 Katia Degot’, “Moskauer Konzeptualismus. Selbstbewußtsein ohne Bewußtsein”, en *Kräfte messen. Eine Ausstellung ost-östlicher Positionen innerhalb der westlichen Welt*, cat. expo., Künstlerwerkstatt Lothringer Straße, Múnich, Ostfildern, 1995, p. 154.

4 *Ibid.*



sin tener nada que ver con quienes han desarrollado sus carreras superando las etapas obligatorias de nuestro sistema. Se encontraba al margen de todo eso”<sup>5</sup>. El tríptico homónimo de Kabakov asume este aspecto también desde un punto de vista formal [fig. 16/p. 68]: el centro de los trabajos no muestra sino un vacío indefinido enmarcado por las figuras, como si de un friso se tratase. En el comentario adjunto, Kabakov describe al modo de una parábola la peculiar distribución de los personajes en el cuadro. “Estos personajes se encuentran, igual que el paisaje, siempre ‘al márgen’, ‘en el márgen’: no pueden apartarse ‘del márgen’, ni acercarse un ápice al centro que no les pertenece”<sup>6</sup>. Sobre ese tipo de conocimiento se ironiza también en los trabajos de Borís Mijáilov, quien, en una hoja de su serie *Tesis incompleta* [fig. 17/p. 68] —collages a partir de fotografías marginales y nada artísticas, acompañados de comentarios a mano— sostiene: “da igual lo que fotografiamos: los americanos estarán fotografiando algo distinto”.

En un diálogo sobre la distancia y la cercanía, Komar & Melamid se ocuparon en 1974–1975 de este asunto de un modo extraordinario y absolutamente peculiar. Junto al videoartista norteamericano Douglas Davis, abordaron temas como lo cerrado, lo común y la separación, en un trabajo colectivo no sólo inusual, sino incluso —sin duda alguna— único para su tiempo. Con *¿Dónde está la línea entre nosotros?* [fig. 18/p. 68], crearon, en plena Guerra Fría, una obra de arte superadora de los bloques políticos, y lo hicieron a lo largo de un proceso que Davis describe de la siguiente manera:

“Yo no sabía ruso, ni ellos inglés, pero teníamos amigos que nos ayudaban. Tuve la idea de que yo podría pintar una línea en mi pared, y ellos otra en la suya, luego fotografiarlas y finalmente intercambiar por carta preguntas sobre el significado de esa línea, de modo que el trabajo se llevaría a cabo en ambas ciudades para coincidir finalmente en el centro. Yo hice la foto la medianoche del 31 de diciembre de 1975, y ellos la suya a las ocho de la mañana del 1 de enero de 1976, es decir, en el mismo instante”<sup>7</sup>.

Visto desde ese contexto, los trabajos del Conceptualismo de Moscú parecen estar siempre incardinados en un espectador específico. Los trabajos de Kabakov o del grupo Acciones Colectivas son difícilmente separables de sus respectivas situaciones de recepción. Contra lo que pudiera pensarse, los álbumes de Iliá Kabakov no fueron vistos como libros, sino que fueron presentados como “teatro doméstico” en una acción “performativa”. Kabakov pasa las páginas de un libro puesto sobre un atril y lee en voz alta [figs. 19–21/p. 69]. La relación con el espectador —que es tenido igualmente por participante— es también muy estrecha en los trabajos de Acciones Colectivas. En las fotos que documentan las acciones nos encontramos siempre con los mismos rostros de un círculo cerrado, un grupo selecto que con no poca exactitud llegó a ser tildado de “logia”<sup>8</sup>.



Por otra parte, existió desde muy pronto el espectador occidental, entendido como el “otro” espectador, pues los trabajos no solo fueron vistos por diplomáticos, periodistas y otros participantes occidentales del ámbito del intercambio cultural entre Este y Oeste, sino que también se vendían, encontrando de ese modo el camino hacia Occidente: un hecho que motivó que muchos vieran al espectador occidental como el “público principal”<sup>9</sup>, e hizo que el Conceptualismo moscovita recibiera a menudo la etiqueta –más bien peyorativa– de “arte para la exportación”.

Aún así, la cultura rusa y soviética se presenta como un espacio histórico, cultural y social acotado, que, a primera vista, excluye más que invita al espectador occidental. Esto vale mucho más para el arte conceptual, con sus raíces en lo literario y en el lenguaje: un aspecto que sólo marginalmente puede hacer actual el argumento. Pues la difícil traducción de los elementos textuales se yergue contra la presunta inteligibilidad internacional de las formas pictóricas. Así pues, se abre ante nosotros un foso que ha sido constantemente acentuado, o al menos afirmado, por el propio arte, como por ejemplo en un temprano trabajo de Iuri Léiderman del año 2005. Léiderman completa el título *Mujaidínes* con el subtítulo *Anécdota rusa intraducible*, irónicamente puesto en lengua inglesa bajo un texto cirílico que acompaña al dibujo. Por otra parte, en la obra capital de Dmitri Prígov, *El miliciano*, se lee: “Mi país, quién podrá entenderlo; la entera dimensión de nuestra vida”; y en ese papel de miliciano Prígov resucitaba en sus performances el espíritu dadaísta, poniendo al descubierto “la conspiración del lenguaje a espaldas del objeto”<sup>10</sup>.

Así pues, surge la cuestión acerca de qué nos permiten ver en general las obras del Conceptualismo de Moscú, más allá de la diferencia de sistemas. ¿Qué puede decirnos hoy este arte moscovita particularmente “exótico”, habiendo sido declarado fundamentalmente hermético, ininteligible, así como inexplicable e incomprendible desde fuera?

Detengámonos en el lenguaje, que tan central parece en este arte al que –si confiamos en los testigos que hemos mencionado aquí– podríamos describir perfectamente como “idiomático”, es decir, como un arte que está estrechamente emparentado con la “forma de hablar” de un determinado círculo de personas.

5 Jean-Hubert Martin, “Vorwort”, en *Ilya Kabakov. Am Rande*, cat. expo., Kunsthalle Bern, Berna, 1985, p.2.

6 Comentario de Iliá Kabakov al tríptico *Am Rande* (Al márgen), 1974, en *ibíd.*, pp. 24 y ss.

7 Tilman Baumgärtel, “Ich glaube nicht an Kommunikation!”, entrevista con Douglas Davis el 7 de mayo de 2000, en *Telepolis* ([www.heise.de/tp/r4/html/result.xhtml?url=/tp/r4/artikel/8/8116/1.html](http://www.heise.de/tp/r4/html/result.xhtml?url=/tp/r4/artikel/8/8116/1.html)).

8 Cf. también Viktor Misiano, “Vom existentiellen Individualisten zur Solidarität. Kollektiv und Kollektivität in der zeitgenössischen russischen Kunst”, en *Kollektive Kreativität*, cat. expo, Kunsthalle Friedericianum, Kassel, Fráncfort, 2005, pp. 176–183.

9 Cf. Igor Golomshtok y Alexander Glezer, *Unofficial Art from the Soviet Union*, Michael Scammell (ed.), Londres, 1977.

10 Dmitri Prígov, *Der Milizionär und die anderen. Gedichte und Alphabete. Nachdichtungen von Günter Hirt und Sascha Wonders*, Leipzig, 1992, p. 19.



Según Derrida, no hay nada absolutamente intraducible, del mismo modo que no hay nada absolutamente traducible, de donde surge el problema de “cómo hacer concordar la lengua idiomática con la razón y transmisión universales”. Pero Derrida nos deja solos con esa tarea cuando llega a la siguiente conclusión: “no hay ninguna regla universal y nadie puede dar a nadie ningún consejo universal”<sup>11</sup>. Siempre hay algo traducido, pues la traducción representa la actividad central del poetizar. “¿Qué ‘dice’, pues, una obra literaria? —se pregunta Walter Benjamin en su ensayo, a menudo citado, *La tarea del traductor*— Dice muy poco a aquel que lo entiende. Su esencia no es la transmisión, la información. Con todo, la traducción que pretende transmitir no podría transmitir más que la transmisión misma: es decir, nada esencial”<sup>12</sup>. Benjamin concluye con ello que las obras, hasta cierto punto, no pueden ser sino intraducibles, de forma que la traducción sería sólo una solución pasajera de la alienación. Si recordamos el aspecto romántico del Conceptualismo moscovita y nos dirigimos, por así decirlo, al embrión de la modernidad, podremos leer en una especie de escrito polémico de Friedrich Schlegel —que pretendía oponerse a las quejas contra la incomprendibilidad— que ésta es siempre relativa. Schlegel “quería mostrar que la más pura y total incomprendibilidad se alimentaba precisamente de la ciencia y el arte, los cuales proceden precisamente de la comprensión y la explicación”<sup>13</sup>. Pero ¿quién podría escapar del “eterno jeroglífico”? “¿Quién querría rechazar un escrito hermosamente impreso por el único motivo de que no se entiende?”<sup>14</sup>. Así pues, sigue en pie la pregunta acerca de si la incomprendibilidad puede llevar al conocimiento, y de qué forma. ¿Es la incomprendibilidad necesariamente una carencia? O dicho con las palabras de Schlegel: “¿es acaso la ininteligibilidad algo absolutamente rechazable y negativo?”<sup>15</sup>. Habitualmente, ésta es entendida como algo que puede ser superado con un poco de esfuerzo. La incomprendimiento aparece como un punto de partida mucho más prometedor que un fenómeno recibido en un tiempo determinado, siempre con el objetivo de hacer propio lo ajeno por medio de una nueva lectura o contemplación<sup>16</sup>.

Al espectador occidental le queda la certeza —quizá consoladora— de que al espectador del Este, que sí conoce la lengua, no parece irle mejor, y que los puentes que el conocimiento del idioma parece construir para él, finalmente conducen al vacío. Borís Groys nos explica por qué esto es así cuando declara que las instalaciones y textos del grupo Hermenéutica Médica tienen por objeto “el colapso de todas las explicaciones, interpretaciones y justificaciones”: “el trabajo de la Hermenéutica Médica es la praxis del agotamiento sistemático de todos los contenidos”<sup>17</sup>. De esta manera, el camino hacia el vacío conduce realmente al centro del arte del Conceptualismo moscovita.

Este vacío es, sin embargo, inestimable. Lo encontramos en Kabakov tanto como en el grupo Hermenéutica Médica. Igualmente aparece en Komar & Melamid,



bajo la forma de la cita culta, o en el concepto de la “acción vacía” de Acciones Colectivas. Este vacío ofrece la mayor superficie posible para que el espectador —y no sólo en Occidente— vierta allí sus propios pensamientos y significados. Con todo, el vacío del Este se entiende mucho mejor contra el fondo de los conceptos del Realismo socialista, que, con máximas como la del *narodnost*, incitaba a los artistas a expresarse en un lenguaje llano. Pero como ya advirtió Friedrich Schlegel: “en verdad os asustaríais si, tal y como exigís, el mundo entero se volviera realmente comprensible de una vez”<sup>18</sup>.

11 J. Derrida, op. cit., p. 101.

12 Walter Benjamin, “Die Aufgabe des Übersetzers”, en *Gesammelte Schriften*, Fráncfort, 1972, vol. IV/1, p. 10.

13 Friedrich Schlegel, “Über die Unverständlichkeit” (1800), *Athenäum*, 3, 2, August Wilhelm y Friedrich Schlegel (eds.), reimpr. Stuttgart, 1960, p. 339.

14 *Ibid.*, p. 341.

15 *Ibid.*, p. 350.

16 Cf. Eckhard Schumacher, *Die Ironie der Unverständlichkeit*, Fráncfort, 2000.

17 Boris Groys, “Privatisierungen / Psychologisierungen”, en *Kräfte messen. Eine Ausstellung...*, cit., p. 87.

18 F. Schlegel, p. 351.





16 Iliá Kabakov, *Al margen/On the Fringe*, 1974

17 Borís Mijáilov, *Tesis incompleta/Unfinished Dissertation*, sin fecha/not dated

18 Komar & Melamid, *¿Dónde está la línea entre nosotros?/Where Is the Line Between Us?*, 1974





19-21 Iliá Kabakov presentando un álbum de los suyos/Ilya Kabokov presents one of his albums



# COMPREHENSIBLE INCOMPREHEN- SIBILITY: MOSCOW CONCEPTUALISM AND THE WESTERN VIEWER

Martina Weinhart

It is almost a platitude: talk of the West not understanding the East and vice versa. Jacques Derrida needed an entire book to explain why after coming “back from Moscow,” to which he traveled for the first time in 1990, it was impossible to write about Russia. Walter Benjamin and André Gide, whose literary trail Derrida was following, must have known that.<sup>1</sup> He writes that his ignorance of the Russian language



is a hindrance to a task that is impossible per se: “[Is not] someone who [wishes] to speak of Moscow ... without understanding anything of the dominant language a bit ridiculous? ... It is because I know it too that I shall always hesitate to write about my trip to Moscow.”<sup>2</sup> Derrida leaves us with the paradox of holding a book in our hands whose writing is essentially inconceivable. We have been warned.

In the end, he resolves this seemingly insuperable contradiction by writing about the literary topos of a journey through Russia, which almost constitutes a genre unto itself. At its core, however—and this hardly comes as a surprise—his book is about access to a foreign culture, reflected in the question of language as such, about its transparency and ultimately about what can be translated.

These questions interest us in relation to Moscow Conceptualism for a number of reasons. First, there is the notion that “Russia cannot be analyzed,” which could be applied very successfully to the art we are dealing with here. For example, the Moscow-based art historian Katya Degot counters: “Today, the opinion dominates among artists, critics, and philosophers in Moscow that the West ‘has not understood us,’ whereas we ‘understand everything in the West.’”<sup>3</sup> The Western viewer stands like a dyslexic before the well-nigh impenetrable jungle of the Russian language and Russian uniqueness: “At the same time, the attempts ‘to understand’ on the part of the West, that is to say, the attempts at a verbal description of the program of Moscow art, are normally classified as superficial, i.e., logical but limited, since these are determined from an external perspective.”<sup>4</sup>

In the case of Moscow Conceptualism, this aspect is heightened by the specific structure and character of that circle of artists, as it cannot be denied that it was marked by a certain hermeticism—an isolation even with respect to Soviet society, since, as Boris Groys has often written, this art exists in a crypto-public sphere. It was, in many respects, “on the margins.” Ilya Kabakov chose this eloquent title for his first exhibition in the West, which was shown at the Kunsthalle Bern in 1985 without the artist’s presence. But, as Jean-Hubert Martin noted in the catalogue, even from a Western perspective, the artist lived “beyond our centers and has nothing to do with those whose careers obtain their rhythm from the obligatory steps in our system. He stood outside of all this.”<sup>5</sup> Kabakov’s eponymous triptych

1 See Walter Benjamin, *Moscow Diary*, trans. Richard Sieburth (Cambridge, MA, 1986). Benjamin kept this diary during his stay in Moscow from December 6, 1926, to February 1, 1927. See also André Gide, *Retour de l’U.R.S.S.* (Paris, 1936); trans. by Dorothy Bussy as *Return from the U.S.S.R.* (New York, 1937).

2 Jacques Derrida, “Back from Moscow, in the USSR” in Mark Poster, ed., *Politics, Theory, and Contemporary Culture* (New York, 1993), p. 233.

3 Katya Degot, “Moscow Actionism: Self-Consciousness without Consciousness,” in *Kräfte messen: Eine Ausstellung ost-östlicher Positionen innerhalb der westlichen Welt*, exh. cat. Künstlerwerkstatt Lothringer Straße, Munich (Ostfildern, 1995), pp. 226–31, esp. p. 227.

4 Ibid.

5 Jean-Hubert Martin, “Vorwort,” in *Ilya Kabakov: Am Rande*, exh. cat. Kunsthalle Bern (1985), p. 2.



takes up this aspect formally as well [fig.16/p.68]: the center of each panel shows nothing but an unspecific void that frames the figures like a frieze. In the accompanying commentary Kabakov described the unusual distribution of people in the painting as a parable: "These people find themselves, just like the landscape, only 'on the margins,' 'at the edge'; they cannot move away 'from the margins,' cannot approach by one iota the center that does not belong to them."<sup>6</sup> This kind of recognition also becomes a source of irony in the works of Boris Mikhailov, who on one sheet from his series *Unfinished Dissertation* [fig.17/p.68]—collages from artless, random photographs with handwritten commentaries—observes: "No matter what you photograph, the Americans are already photographing something else."

In a quite singular way, Komar & Melamid concerned themselves with this aspect of a dialogue on distance and closeness in 1974–75. They dedicated themselves to the themes of being excluded, being together, and being separated in a collaboration with the American video artist Douglas Davis, that was not just unusual but almost certainly unique at the time. In *What Is the Line between Us* [fig.18/p.68] they created, in the middle of the Cold War, an artwork that overcame the political blocs in a process that Davis has described as follows: "I spoke no Russian, they spoke no English, but there were friends on both sides to help us. I had this idea that if I painted a line on my wall and they painted one on their wall, we would take photographs, and hold up questions about the meaning of the line, and exchange them by mail, so in each city the work would exist, spliced down the middle. I took my first picture at midnight on December 31, 1975, and they took their picture at 8 A.M. on January 1, 1976—the same instant."<sup>7</sup>

From this context, it would seem that the works of the Moscow Conceptualists appear to have always been addressed to a specific viewer. Works by Kabakov or the group Collective Actions can scarcely be separated from the circumstances of their respective reception. Ilya Kabakov's albums were not, as one would likely assume, viewed as a book but rather presented in a performance as "home theater": Kabakov leafed through the pages of an album placed on a lectern and read from it [figs.19–21/p.69]. In the Collective Actions, as well, the connection to the viewers, who are rather participants, is particularly close. In the photographs that document these actions, there is always a closed circle, a select group of always the same faces that was, not coincidentally, referred to as "the loge."<sup>8</sup>

On the other side, there were, even very early, Western viewers as the "other" viewers, since these works were also seen and even purchased by Western diplomats, journalists, and other participants in the East–West cultural exchange. And so the works found their way to the West—a fact that has caused some people to consider Western viewers as the "principal public,"<sup>9</sup> which has sometimes earned Moscow Conceptualism the rather pejorative label "art for export."



Russian, or rather Soviet, culture nevertheless presented itself as a self-contained, historical, cultural, and social space that at first glance appears to exclude Western observers more than invite them. This is all the more true of Conceptual Art, with its roots in literature and language—an aspect that can only make the argument more explosive. After all, the supposed international intelligibility of visual formulas contrasts with the arduous translation of the textual elements. Hence a certain rift opens up, something that is repeatedly emphasized and even defended in the art itself, for example, in a recent work by Yuri Leiderman from 2005: Leiderman supplemented the title *Mojaheddins* with the subtitle *Untranslatable Russian Anecdote*, which he places, very ironically, in English between the Cyrillic text that accompanies the drawing. “My country, who could ever understand it? The whole dimensions of our life,” as it is expressed in Dmitri Prigov’s central work *Der Milizionär* (The Militiaman), in whose role Prigov also revived the spirit of Dada in his performances and uncovered “the conspiracy of language behind the back of the object.”<sup>10</sup>

This raises the question of the insights that the works of the Moscow Conceptualists can even permit us beyond the different systems. What can this strangely “exotic” art from Moscow tell us if it is in principle hermetic and unintelligible, and cannot be declared either comprehensible or explicable from outside?

If we turn then to language, which seems so central in an art that (if we believe the witnesses being called here) can fairly be described as idiomatic—that is to say, an art that is closely tied to the “way of speaking” of a particular circle of people? According to Derrida, there is nothing absolutely untranslatable, just as there is nothing absolutely translatable, which results in the problem of “how to harmonize idiomatic language with general reason, communication, and so on.” Even Derrida leaves us alone with this task when he concludes: “There is no universal rule and no one can give anyone else any universal advice.”<sup>11</sup> There is always

6 Ilya Kabakov’s commentary on the triptych *Am Rande*, 1974, in *ibid.*, pp. 24–25.

7 Tilman Baumgaertel, “I Just Want to GO!” interview with Douglas Davis on May 7, 2000, in *Rhizome*, <http://rhizome.org/discuss/view/28827/> (accessed March 12, 2008). Komar & Melamid met Douglas Davis, who had been sent to Moscow as the art critic for an American music magazine in order to write about the scandal of the Bulldozer exhibition—the now famous exhibition of unofficial art in Moscow that was broken up by the state using bulldozers. By 1974, Komar & Melamid had already worked out the proposal with Davis, which was then written down in both English and Russian, and made sketches for the project, which was carried out only later. (From a conversation between the author and Vitaly Komar.)

8 On this, see also Viktor Misiano, “From an Existentialist Individualist to Solidarity: Collective and Collectiveness in Contemporary Russian Art,” in *Kunsthalle Fridericianum and Siemens Art Program*, eds., *Collective Creativity*, exh. cat., Kunsthalle Fridericianum, Kassel (Frankfurt am Main, 2005), pp. 184–90.

9 See Igor Golomshtok and Alexander Glezer, in Michael Scammell, ed., *Unofficial Art from the Soviet Union* (London, 1977).

10 Dmitri Prigov, *Der Milizionär und die anderen: Gedichte und Alphabete; Nachdichtungen von Günter Hirt und Sascha Wonders* (Leipzig, 1992), p. 19.



something translated, because translation is the central activity of literature. "What does a literary work 'say'?" asked Walter Benjamin in his oft-cited essay "Die Aufgabe des Übersetzers" (The Task of the Translator): "Very little to those who understand it. Its essential quality is not communication or the imparting of information. Yet any translation that intends to perform a transmitting function cannot transmit anything but communication—hence, something inessential."<sup>12</sup> Benjamin, too, ends by noting that to a certain extent, works cannot be anything but untranslatable. Translation, in his view, remains a temporary solution for alienation.

If we reflect on the romantic aspect of Moscow Conceptualism and thus enter into the primal cell of modernism, as it were, then we can read in a kind of polemical treatise by Friedrich Schlegel, who wanted to defend himself against accusations of incomprehensibility, that all incomprehensibility is relative. He "wanted to show that one obtains the purest and most splendid incomprehensibility precisely from science and from art, whose very aim is to be understood and to make understandable."<sup>13</sup> But who would refuse the "eternal hieroglyph"? "Who would ever reject such a beautifully printed text with the crass remark that it is incomprehensible?"<sup>14</sup> This in turn raises the question whether and, if so, in what form incomprehensibility can lead to knowledge. Is incomprehensibility necessarily a mistake? Or as Schlegel asked: "Is incomprehensibility actually something so completely reprehensible, so base?"<sup>15</sup> Normally, incomprehensibility is understood to be something that can be overcome with a little effort. A lack of understanding appears to be a promising point of departure, a limited phenomenon of reception, always with the goal in mind to make the alien one's own through repeated reading or observation.<sup>16</sup>

Western viewers are left with the perhaps consoling realization that the situation of their colleagues in the East who can speak the language does not seem that different from their own, and that the bridge that seems to be built as a result of knowing the language nevertheless leads nowhere in the end. Boris Groys teaches why that is the case when he declares that the installation and texts of the group Medical Hermeneutics is about "the collapse of all explanation, all interpretation, all justification": "'Medical Hermeneutics' proceeds by systematically talking content to death."<sup>17</sup> In this way, the path into the void truly leads to the center of the art of Moscow Conceptualism.

This void is, however, inestimable. It confronts us in the work of Kabakov and that of Medical Hermeneutics. It confronts us in Komar & Melamid in the form of the emptied quotation or in the concept of empty action of the Collective Actions. Not only in the West, the void offers the largest possible foil for viewers who want to bring in their own ideas and meanings. The void of the East, however, perhaps becomes that much more intelligible against the background of the concepts of Socialist Realism, whose maxims such as *narodnost* (art for the people) urged artists to



express themselves in a way the people would understand. But Friedrich Schlegel had already admonished: "Indeed, you would all be quite apprehensive if the whole world, as you demand it, were for once to become entirely understandable."<sup>18</sup>

11 Jacques Derrida in "Philosophie et littérature: Entretien avec Jacques Derrida," in id., *Moscou aller-retour* (La Tour d'Aigues, 1995), p. 103–55, esp. p. 118.

12 Walter Benjamin, "The Task of the Translator," trans. Harry Zohn, in id., *Selected Writings*, vol. 1 (1913–26), ed. Marcus Bullock and Michael W. Jennings (Cambridge, MA, 1996), pp. 253–63, esp. p. 253.

13 Friedrich Schlegel, "On Incomprehensibility," in Haynes Horne et al., eds., *Theory as Practice: A Critical Anthology of Early German Romantic Writings* (Minneapolis, 1997), pp. 118–28, esp. p. 119.

14 Ibid., p. 121.

15 Ibid., p. 126.

16 See Eckhard Schumacher, *Die Ironie der Unverständlichkeit: Johann Georg Hamann, Friedrich Schlegel, Jacques Derrida, Paul de Man* (Frankfurt am Main, 2000).

17 Boris Groys, "Psychologizing Privacy," in *Kräfte messen* (see note 3), pp. 212–18, esp. p. 216.

18 Schlegel, "On Incomprehensibility" (see note 13), p. 126.



# ALIANZAS “OMNILITERARIAS”. LA ÚLTIMA GENERACIÓN DEL CONCEPTUALISMO DE MOSCÚ

Dorothea Zwirner

Escribir acerca de un grupo de artistas rusos que Borís Groys ha designado, en analogía con el Arte Conceptual occidental, como “conceptualistas de Moscú”, debería presuponer conocimientos de la lengua rusa y cierta familiaridad con la escena cultural moscovita de los años 70 y 80. Carezco de ambos requisitos. Y esta deficiencia sólo puede ser atenuada por el hecho de que conozco personalmente



—y hemos mantenido conversaciones y compartido proyectos— a numerosos protagonistas de ese grupo, como Iuri Albert, Serguei Anúfriev, Iván Chuikov, Borís Groys, Iliá Kabakov, Iuri Léiderman, Pável Péppershtein y Vadim Zajárov, la mayoría de los cuales vivieron en Colonia a principios de los años noventa. Por eso merece la pena hacer de esta carencia el punto de partida de mi planteamiento: ¿hasta qué punto puede el Conceptualismo moscovita, con su hermetismo lingüístico y específicamente grupal, abrirse a un público occidental que, generalmente, ni domina la lengua rusa ni ha vivido la realidad soviética antes del cambio político? Visto con el telón de fondo de la experiencia occidental del Arte Conceptual, resulta posible una comparación con su espejo en el Este, al hilo de la cual me gustaría concentrarme ante todo en la segunda generación de los conceptualistas de Moscú. Trataré de indagar qué influencia ejerce la diversa realidad política de los sistemas liberales o represivos en el desarrollo del arte conceptual, especialmente en lo que se refiere a los componentes críticos con el sistema, y también de dilucidar si podemos reconocer rasgos conceptuales específicos independientes del sistema o características nacionales típicas. Especialmente peculiar de la segunda generación de los conceptualistas de Moscú es el cuño literario a partir del cual se derivan alianzas "omniliterarias" en las que se entrelazan arte y comentario, nominalismo y nomadismo, hermetismo y hermenéutica, lo propio y lo exótico, Oriente y Occidente.

Para el espectador occidental, el modo más fácil de acercarse al Conceptualismo de Moscú es a través del medio más común del dibujo, junto con los álbumes, libros, fotos y textos (traducidos) que, incluso en aquellas condiciones políticas represivas, consiguieron surgir y circular en la escena artística no oficial. En ellos resultan especialmente llamativas, para la mirada occidental, la nostalgia narrativa y la fantasía psicopatológica (Serguei Anúfriev, Pável Péppershtein, Iuri Léiderman, el grupo *Hermenéutica Médica*), la sistematicidad serial y el concepto colectivo (Andrei Monastyrski, el grupo *Acciones Colectivas*), así como el diseño gráfico y la meticulosidad archivística (Vadim Zajárov). En estas peculiaridades se hacen visibles las necesidades económicas que padecían y que les obligaban a ganarse la vida como ilustradores y diseñadores profesionales de libros. No obstante, la esquizofrénica doble existencia de la vida cotidiana soviética no sólo impregna la peculiaridad de la forma, sino que es ocasión de una constante búsqueda de la propia identidad en el ámbito de los mitos rusos, de la Ortodoxia y de la literatura, así como de la deconstrucción de la omnipresente y omniabarcante ideología soviética y de sus símbolos. Un ejemplo: en una serie de siete dibujos del año 1994 [pp. 266-267], Pável Péppershtein intenta seguir el rastro a un ser en forma de bola animado provisto de pestañas, fácilmente reconocible como Kolobok, la bola de pan de un popular cuento ruso, y al que plantea en cada ocasión —en cada uno de sus dibujos— una pregunta respecto a la identidad. La historia trata de un pan, hecho por



dos ancianos utilizando sus últimos restos de harina, que huye al bosque. Allí, de modo similar al cuento del norte de Alemania del pastelillo grueso y grasiento, se encuentra con distintos animales. Una y otra vez, el pan consigue escapar, hasta que al fin sucumbe, como ocurre en tantas fábulas cuyo tema es la astucia del zorro o la vanidad personal. En esos fabulosos dibujos a tinta sobre papel marrón, Péppershtein captura la densidad atmosférica de todas esas leyendas que tienen como motivo la huida; leyendas que, sin embargo, él sabe transportar a la búsqueda de la identidad postsoviética. Como en una divertida historia en imágenes, ese nivel denso de seriedad mitológica se ve atravesado por una lúdica levedad. Los dibujos, que se valen de un lenguaje plástico simbólico, muestran a Kolobok en diferentes encuentros y situaciones, situaciones que se agudizan mediante preguntas concisas: en presencia de dos ancianos, se pregunta si los abuelos habrán previsto su final; a la sombra de un haz de espigas soviético, se pregunta con qué cereal se elaborará el pan tras el final de la Unión Soviética; frente a un hombre con boina, se pregunta si él (Kolobok) no se habrá dejado aconsejar por criminales; frente a un fondo de patriarcas rusos con largas barbas, se pregunta si la más alta autoridad eclesiástica le ha dado su aprobación; mientras pasea por un bosque con dos árboles danzantes, se pregunta si ha atravesado el llamado Bosque de los bailarines; rodeado de dos muchachas con orejas de conejita, se pregunta si la chica perversa habrá colaborado en su preparación como pan.

Péppershtein retoma en este cuento el *leitmotiv* de la evasión, que constituye —en las distintas variantes del vuelo, el alejamiento y la desaparición— una metáfora central de los conceptualistas de Moscú y una realidad biográfica muy concreta para muchos de los que, de entre ellos, se exiliaron<sup>1</sup>. Para ello, Péppershtein cambia la perspectiva temporal y convierte el problema de la identidad soviética escindida en el problema de la pérdida de identidad postsoviética. Las preguntas acerca de si una identidad escindida es mejor que la ausencia de identidad, o si el ocaso de la Unión Soviética había de conducir necesariamente, para los conceptualistas de Moscú, a la pérdida de su identidad (aun siendo ésta una identidad de oposición), conducen a la pregunta fundamental: ¿quién o qué es lo que funda la identidad en general? Es decir: ¿se puede huir de la identidad? ¿cómo? En los dibujos de Kolobok de Péppershtein, la identidad postsoviética viene determinada por el linaje biológico, el cuño ideológico, las influencias criminales, los lazos religiosos, los instintos sexuales y el principio de placer.

A ejemplo de los álbumes de Iliá Kabakov y de Víktor Pivovárov (el padre de Péppershtein), Dorothee Bienert ha puesto de relieve que la nostalgia rusa de libertad y de trascendencia se une, en el Conceptualismo moscovita, a la nostalgia del paraíso perdido<sup>2</sup>. Sin embargo, la conexión entre aumento de libertad y pérdida de identidad configura un modelo reactivo ya con raíces en el Romanticismo<sup>3</sup>. En esta tra-



dición, la pérdida de la pérdida se emplea, en cuanto doble negación, como medio afirmativo contra la nostalgia<sup>4</sup>. A ello hay que añadir la vuelta a la figuración, característica del Conceptualismo de Moscú, una vuelta que revela otra vez la pérdida de la imagen en cuanto signo de la realidad, tal y como la llevó a cabo Malévich. En este sentido, Péppershtein enlaza, en la historia de Kolobok, con la animación del pan, cuya forma circular abstracta es convertida en una forma figurativa. Semejante objetualización o personificación se lleva a cabo también en la *Breve historia del arte contemporáneo o Vida y muerte del Cuadrado negro* (1986) [fig. 22/p. 84], contada en un rollo de papel de 36 metros de largo<sup>5</sup>. Esta historia evolutiva, narrada a la manera de los cómics, comienza con el nacimiento del cuadrado negro a partir de un huevo, narra sus altos vuelos —el cuadrado negro carece de alas— y conduce, a través de sus diferentes resurgimientos, hasta su muerte en el patíbulo. Otra forma de actualización y concreción la experimenta el vacío suprematista en los campos nevados alrededor de Moscú, que constituían el objetivo favorito de los *Viajes a las afueras de la ciudad* y el escenario de las Acciones Colectivas de Monastyrski.

La unión de narración y abstracción en la gran tradición de la literatura rusa del siglo XIX y de la Vanguardia artística de comienzos del siglo XX se encuentra en contraposición con la concepción occidental del arte conceptual. En particular, es la dicotomía occidental entre lo discursivo y lo visual, lo visible y lo decible, la que fructifica en manos del Conceptualismo moscovita, al trasladarla a su propia forma artística de ilustración y comentario. El comentario sobre el arte se convierte en arte del comentario y, finalmente, en arte como comentario. Lo que en el Este corresponde al cultivo del comentario o el diálogo, es en Occidente el enfoque en el concepto y la idea. Partiendo de la tesis fundamental de Sol LeWitt<sup>6</sup>, según la cual sólo la idea puede ser ya obra de arte, la característica esencial del arte conceptual occidental reside en la desmaterialización del objeto artístico con el objetivo de su democratización. Así pues, si en el arte occidental determinadas intenciones idea-

1 Ilya Kabakov y Boris Groys, *Die Kunst des Fliehens*, Múnich y Viena, 1991; *Flug, Entfernung, Verschwinden – Konzeptuelle Moskauer Kunst*, cat. expo., Galerie Hlavního M\_sta Prahy, Praga; Haus am Waldsee, Berlín; Stadtgalerie im Sophienhof, Kiel, Ostfildern, 1995; Milena Slavicka ha abordado la tradición y los precedentes de este motivo —abreviado PUI— en la Vanguardia y la literatura rusa de principios del siglo XX. Cf. "Flug, Entfernung, Verschwinden" en el catálogo citado, pp. 21–40.

2 Dorothee Bienert, "Die Sehnsucht nach Freiheit und Transzendenz", *Ibid.* pp. 51–65.

3 Cornelia Klinger, *Flucht Trost Revolte. Die Moderne und ihre ästhetischen Gegenwelten*, Munich y Viena, 1995.

4 Katia Degot', "Der Verlust des Verlusts als Mittel gegen Nostalgie", en *Flug, Entfernung...*, cit., p. 147.

5 Se trata del último trabajo de Alexejev antes de marcharse a París en 1986. Este culto ilustrador pertenecía, en los años 70, al grupo Acciones Colectivas y hospedó en su casa, a principios de los años 80, la llamada Apt Art Gallery, que fue un importante emplazamiento para el arte contemporáneo de Moscú. Para financiar su viaje, Alexejev organizó, en su *atelier* de la calle Furmani, una subasta de sus obras, a la que invitó a artistas y coleccionistas. En ella, Vadim Zajárov compró el rollo por 50 rublos.

6 Sol LeWitt, "Paragraphs on Conceptual Art", *Artforum*, V, 7 (junio 1967), pp. 79 y ss.



listas y críticas con el sistema se unen bajo la forma de ideas, habría que preguntarse qué meta persigue el arte no conformista ruso, en tanto que comentario. Si se observa al grupo que constituía el objetivo de los artistas de la escena artística no oficial, que carecían de la más mínima posibilidad de exposición y venta, resulta patente que, en el sentido del sueño comunista, productor y receptor son idénticos<sup>7</sup>. Esa dimensión utópica característica de un círculo cerrado de amigos otorga al arte en tanto que comentario una decisiva función comunicativa. El diálogo y el texto infinitos sirven a una comunicación también infinita de digresiones y asociaciones, de autorreflexión y autoescenificación, de espacios espirituales libres y vuelos espirituales de altura. Recomiendo al espectador occidental leer los diálogos entre Kabakov y Groys —o al menos los disponibles en traducción alemana—, para hacerse una idea de la cultura del diálogo entre amigos que reinaba entre los conceptualistas rusos, y de sus condicionantes y anhelos filosóficos, sociales, ideológicos y teórico-artísticos. Mientras que en esos diálogos se sigue manifestando la fe y la pretensión de alcanzar explicaciones e interpretaciones universales, las conversaciones de la segunda generación se caracterizan por un nomadismo nominalista, tal y como se expresa en el nombre del grupo NOMA, acuñado por Péppershtein<sup>8</sup>. En un diálogo no publicado entre Péppershtein y Anúfrieu —del grupo de artistas Hermenéutica Médica—, acerca de la instalación *La experiencia de la torre (La sombra dorada)* (1994), aparece una polémica contra el arte contemporáneo occidental que atañe al problema del comentario<sup>9</sup>. Frente a lo que Arnold Gehlen diagnosticó como la “necesidad de comentario” propia del arte del siglo XX, ésta no es sentida por Péppershtein como déficit. Más bien, la relación de dependencia se invierte: no es el arte moderno el que necesita del comentario, sino que ese arte es sólo consecuencia y sombra del comentario. Dicho de otra manera: el comentario no habría surgido (según Péppershtein) del sufrimiento interior del intelectual (protestante), sino del hedonismo característico de la Ortodoxia. “En cuanto anestésistas por excelencia, no podemos manifestar confianza hacia el sufrimiento. Nuestro objetivo es la anestesia, que alcanzamos fundamentalmente por medio del comentario, pues el paraíso consiste en la posibilidad de comentar todo desde fuera y sentirse infinitamente bien en la sombra dorada del dios que se marcha”<sup>10</sup>. En la medida en que ese comentario médico-hermenéutico sobre el comentario sigue siendo hermético, salta a la vista el parentesco etimológico entre los conceptos —aparentemente tan contradictorios— de hermetismo y hermenéutica. La *oscuridad* hermética y la doctrina hermenéutica de la comprensión remiten, posiblemente, a Hermes, el mensajero de los dioses, quien lleva y traduce los mensajes entre dioses y hombres y es a la vez responsable de las ciencias secretas y las doctrinas de la revelación, emparentadas con la alquimia. Por eso, a pesar de toda confusión, se ve claro que los hermenéuticos médicos utilizan el co-



mentario como una suerte de narcótico psicoterapéutico que, en medio de la fruición y la ociosidad hedonistas, puede conducir a una forma distinta de comprensión.

Arte y comentario, nominalismo y nomadismo, hermetismo y hermenéutica conforman en el Conceptualismo de Moscú una alianza omniliteraria, es decir, profundamente literaria, que se diferencia claramente de los parámetros del arte conceptual occidental. Mientras tanto, en el curso de la revalorización y desarrollo del arte conceptual de los años 60 y 70 han aparecido posturas y herencias del arte conceptual muy diversas<sup>11</sup>. En ellas, el arte conceptual no se entiende como un estilo de una determinada orientación artística, sino como una práctica artística que se ha desarrollado y que perdura en diferentes lugares en posturas paralelas, aunque también contradictorias<sup>12</sup>. A pesar de las distintas condiciones políticas en el Este y el Oeste, y aunque sus objetivos sean radicalmente opuestos, muchas de las prácticas conceptuales se asemejan. Mientras que la crítica de los artistas conceptuales occidentales se dirige contra el poder del mercado y de las instituciones, en el Este es precisamente la carencia de posibilidades económicas e institucionales la que configura las condiciones que enmarcan la escena no oficial del arte. Mientras que, aquí, las estrategias de desmaterialización y negación se proyectan contra el exceso y el influjo del orden social tardocapitalista, allí brotan de la mera carencia de material y del miedo a la represión. Y en ambos casos evadiendo —con la reducción y la apertura en simultáneo de la forma artística por medio de la invención de nuevas formas de comunicación y distribución— las respectivas instancias de control, sean éstas de naturaleza capitalista o socialista. Si pone en cuestión el concepto de una modernidad liberal y progresista, la crítica de los conceptualistas de Moscú se dirige contra la cultura oficial del Realismo socialista. Al enlazar de nuevo con los comienzos radicales de la primera vanguardia, Duchamp aquí y Malévich allí aparecen como los precursores del Arte Conceptual.

En ambos casos, los impulsos críticos y políticos del Arte Conceptual no excluyen sus aspectos idealistas, irónicos y poéticos. Para comparar el Arte Conceptual occidental con la variante singular del Conceptualismo de Moscú que Borís Groys designó como "Conceptualismo romántico moscovita" ya a finales de los años 70<sup>13</sup>, resulta apropiada la denominación de "Conceptualismo romántico", introducida

7 Boris Groys e Ilya Kabakov, "Gespräch über Noma", en *Ilya Kabakov: Noma oder Der Kreis der Moskauer Konzeptualisten*, cat. expo., Hamburger Kunsthalle, Ostfildern, 1993, p. 33; Id., *Die Kunst der Installation*, Munich y Viena, 1996, p. 161.

8 Pável Péppershtein, "Rapport NOMA - NOMA", en *Ilya Kabakov: Noma oder...*, cit., pp. 8-18.

9 Serguei Anúfrieiev y Pável Péppershtein, *Das Turmerlebnis (Der Goldene Schatten)*, diálogo no publicado a propósito de la instalación en la galería Inge Baecker en la histórica torre romana de Colonia, 11 de noviembre de 1994-20 de enero de 1995.

10 *Ibid.*, p. 25 y ss.

11 Alexander Alberro y Sabeth Buchmann (eds.), *Art after Conceptual Art*, Viena y Colonia, 2006.

12 Alexander Alberro, *ibid.*, p. 14.



por Jörg Heiser<sup>14</sup>. Si tomamos en consideración el escrito de Sol LeWitt publicado en 1969 acerca del Arte Conceptual –según el cual los artistas conceptuales son, antes que racionalistas, místicos a cuyas fugaces conclusiones no puede llegar la lógica<sup>15</sup>– se relativizan las habituales dicotomías entre lo racional y lo emocional, lo objetivo y lo subjetivo, la mitología y la Ilustración. Más bien aparece un caldo de cultivo común, en el que están enraizadas las ideas románticas de lo fragmentario, la ironía y la creatividad colectiva, en el que florecen las teorías marxistas, lingüísticas y estructuralistas y nacen las prácticas postmodernas y deconstructivistas. Y todo ello tanto en el Este como en Occidente.

A pesar de tantas similitudes con las prácticas conceptuales, el Conceptualismo moscovita se distingue por sus técnicas narrativas, psicológicas y místicas de desciframiento y resolución de enigmas; unas técnicas originadas en el cuerpo común de un movimiento clandestino que tiene la forma de las sociedades secretas. Las líneas de unión subterráneas se ramifican en una red total de referencias interculturales. Podemos recordar, sobre todo, *Alicia en el País de las Maravillas*, cuyo personaje central se interna en un inframundo de rasgos oníricos al traspasar la entrada de una madriguera de conejos, pero también la abismal película de culto *Cómo ser John Malkovich* (1999), en la que a través de un túnel somos introducidos hasta el inconsciente del conocido actor. Como es sabido, en los palacios subterráneos del metro de Moscú, auténtico no lugar de la u-topía dialéctica materialista<sup>16</sup>, se abre un inframundo verdaderamente real. De ahí al no lugar de la sociedad no hay un largo camino. De ese “discurso de canalización” acerca del significado y la función cultural del retrete en el Este y el Oeste es de donde Pavel Péppershtein deriva el género de la instalación en el doble sentido del término<sup>17</sup>. Empezando por el *Pissoir* de Marcel Duchamp, todo un sistema de canales conduce hasta los *Fregaderos* hechos a mano (a partir de 1984) y los *Desagües* (desde 1988 y 1989) de Robert Gober. Aquí y allá, Fischli & Weiss construyeron una *Tubería* (1985) de poliuretano e intentaron analizar el sistema entero con su *Vídeo de canal* (1992). La instalación *Retrete* (1992) de Iliá Kabakov, con la forma de los típicos servicios públicos rusos en la IV Documenta de Kassel, conectaba con la red eléctrica de distribución occidental. En 1997 montaron, también en Kassel, una de aquellas estaciones de metro de Martin Kippenberger que luego se extendieron por todo el mundo como una red subversiva de conexiones. En la digestión global de los alimentos surreales, románticos y conceptuales, el retrete *Silla eléctrica del amor* (2004) de Vadim Zajárov [fig.23/p.85] florece solitario.

Cuando el cambio político en Rusia promovió el reconocimiento de la escena artística no oficial y la pérdida de su autoconciencia de oposición, los conceptualistas de Moscú reaccionaron con un intenso proceso de autorreflexión y contextualización histórica. Si Iliá Kabakov se convirtió en el gran *installateur* de la cultura



de la memoria postsoviética, Vadim Zajárov asumió la humilde tarea del tipógrafo, editor y archivero. Con su Pastor Zond Edition, creada en 1992, realizó y tematizó el tránsito ideológico del Este al Oeste, en el que se pone de manifiesto la importancia de una puerta de paso homófona. Con ello, él se veía a sí mismo como un pastor, en el sentido bucólico del término, que reconoce y mantiene juntos a sus amigos artistas, como si de ovejas se tratase. Las hasta ahora ocho ediciones de su revista *Pastor* (1992–2004) constituyen un foro de debate y una especie de sustituto de la patria para los artistas esparcidos por todo el mundo desde el tiempo de la Perestroika, especialmente porque su aspecto se encuentra en la línea de la conocida tradición rusa del *Samizdat*, de los documentos impresos a mano de la escena cultural rusa no oficial. En su condición de pastor, Zajárov ha creado un archivo de video que documenta las actividades artísticas de sus amigos y colegas desde 1989.

Con la instalación de Kabakov en la Kunsthalle de Hamburgo en 1993, se alcanzó el punto álgido y final de esa fase de creación de mitos propios. La instalación de doce segmentos espaciales —dedicados a los distintos miembros del grupo—, organizados en círculo alrededor de un centro vacío, ha desarrollado desde entonces su fuerza centrífuga. Con la instalación de Zajárov para la exposición *Berlin–Moskva, Moskau–Berlin* en Berlín (2003 y 2004), la época histórica del Conceptualismo moscovita se da por cerrada “definitivamente”. En cinco gigantescos archivadores transitables, marcado cada uno por su etiqueta, se puede examinar de nuevo la *Historia del arte ruso desde la Vanguardia rusa hasta el Conceptualismo de Moscú* [fig. 24/p. 85]. Desde la “utopía de la Vanguardia rusa” pasando por la “ideología del Realismo socialista”, la cronología continúa hasta el “arte no conformista de los años 50 y 60”, la “autocrítica del Sots Art” y finalmente el “archivo del Conceptualismo de Moscú”. En este último archivador se encuentra la figura de un niño que escribe sentado sobre un alto pedestal, ante un armario de archivos<sup>18</sup>. Con esa imagen absorta de niño y ese gusto infantil por la descripción autorreferencial y el discurso metatextual, el archivo aparece en el Conceptualismo moscovita como otra forma de la utopía.

13 Jörg Heiser, “Emotional Rescue”, *Frieze*, 71 (noviembre 2002), pp. 7–75; Id., *Romantischer Konzeptualismus*, cat. expo., Kunsthalle Nürnberg; BAWAG Foundation, Viena, Bielefeld y Leipzig, 2007.

14 Boris Groys, “Moscow Romantic Conceptualism”, en Laura Hoptman y Tomás Pospiszyl (eds.), *Primary Documents*, Cambridge, Mass. y Londres, 2002, pp. 162–174.

15 Sol LeWitt, “Sentences on Conceptual Art”, *Art–Language*, año 1, 1 (mayo 1969), pp. 11–13.

16 Boris Groys, “U–Bahn als U–Topie”, en: Id., *Die Erfindung Rußlands*, Munich y Viena, 1995, pp. 156 y ss.

17 Pável Péppershtein, “Flug Entfernung Verschwinden”, en *Flug, Entfernung...*, cit., p. 101; hay un capítulo dedicado exclusivamente al tema de los lavabos en el diálogo entre Boris Groys e Ilya Kabakov. Cf. *Die Kunst der Installation*, cit., pp. 117 y ss.

18 Originalmente estaba prevista en ese lugar la figura del clásico “niño de la espina” que trata de sacar un cuerpo extraño de su pie. En esa postura en que está vuelto sobre sí mismo, Zajárov reconoce una alegoría del Conceptualismo moscovita, que siempre oscila entre la observación narcisista de lo propio y la mirada desprendida a lo ajeno.





22 a/b Nikita Alekséev, *Historia breve de la vida contemporánea, o Vida y muerte del Cuadrado Negro/Short History of Contemporary Art or Life and Death of the Black Square*, 1986



23



24 a/b



23 Vadim Zajárov, *La silla eléctrica del amor/Execution Chair of Love*, 2004

24 a/b Vadim Zajárov, *La historia del arte ruso desde la Vanguardia rusa hasta el Conceptualismo moscovita/The History of Russian Art from the Russian Avant-Garde to Moscow Conceptualism*, 2003



# ALLITERATIONAL ALLIANCES: THE YOUNGER GENERATION OF MOSCOW CONCEPTUALISTS

Dorothea Zwirner

To write about a group of Russian artists whom Boris Groys designated the Moscow Conceptualists by analogy with Western Conceptual Art requires a knowledge of the Russian language and a familiarity with the cultural scene in Moscow in the seventies and eighties. As it is, I have neither of these, and this deficiency can only partly be made up for by my personal acquaintance, conversations, and projects with



numerous protagonists of this group (Yuri Albert, Sergei Anufriev, Ivan Chuikov, Boris Groys, Ilya Kabakov, Yuri Leiderman, Pavel Pepperstein, and Vadim Zakharov), most of whom lived in Cologne in the early 1990s. For this reason, I need to begin my investigation by addressing this deficiency, by finding out how, given the hermetic nature of Moscow Conceptualism (hermetic both in the sense of language and with respect to its specific quality as a group), it can be made accessible to a Western audience, which, as a rule, has neither a knowledge of Russian nor experience of Soviet reality before the collapse of communism. Taking as a starting point the Western experience of Conceptual Art, a comparison can be drawn with its Eastern variant, and here I would like to focus principally on the second generation of Moscow Conceptualists. This will include exploring the influence the different political realities of liberal or repressive systems have on the direction Conceptual Art takes, especially with reference to elements critical of those systems and/or whether specifically conceptual practices that are independent of a political system or typically national characteristics can be identified. A particular characteristic of the Moscow Conceptualists appears to be the literary influence, and especially in the second generation, literary and alliterational alliances emerge in which creativity and commentary, nominalism and nomadic qualities, hermeticism and hermeneutics, the familiar and the exotic, and the Orient and Occident join with one another.

For the Western observer, the easiest way to gain access to Moscow Conceptualism is via the widely disseminated medium of drawing, and via the albums, books, photos, and (translated) texts that were produced and circulated in the unofficial art scene even under repressive political conditions. From a Western perspective, the narrative nostalgia and psychopathological fantasy (Sergei Anufriev, Pavel Pepperstein, Yuri Leiderman, *Medical Hermeneutics*), serial systematics and collective concept (Andrei Monastyrski, *Collective Actions*), and graphic design and painstaking archival practice (Vadim Zakharov) are the most conspicuous features of Moscow Conceptualism. In them, the economic necessity for a professional book illustrator or book designer to earn his or her living has left behind its visible traces. However, the schizophrenic double existence of daily life in the Soviet Union not only influenced the particular form of Moscow Conceptualism, but also gave rise to a constant search for identity in the realm of Russian myths, orthodoxy, and literature and to the deconstruction of the omnipresent and all-encompassing Soviet ideology and its symbols. The following shall serve as an example:

In a seven-part series of drawings from 1994 [pp. 266-67], Pavel Pepperstein tried to establish, using one question per part, the identity of a spherical creature animated by the curve of an eyelash, which we can easily identify as Kolobok, the rolling loaf of bread from the Russian fairytale of the same name. The story tells of a loaf of bread which two old people have baked from the last of their flour



and which escapes into the forest, where, like in the north German fairytale of the fat pancake, it meets different animals. The loaf of bread repeatedly manages to escape, until finally, as in so many fables, it succumbs to the fox's cunning and its own vanity. In his fairytale-like ink drawings on brownish paper, Pepperstein captures the atmospheric intensity of these legends, which are characterized by the motif of escape; here, however, he transposes this to the (post-) Soviet search for identity. As in a humorous picture story, the serious level of mythology is permeated with a playful lightness. The drawings, which employ a plastic, symbolic language, show Kolobok in various encounters and situations, each of which is made poignant by a brief question. In the presence of two elderly people, the question is asked whether the grandparents have foreseen the end; in the shadow of a Soviet sheaf of corn, what grain is to be used to bake bread after the collapse of the Soviet Union; confronted by a man with a flat cap, whether "he" (Kolobok) has got advice from a criminal; against the background of Russian patriarchs with long beards, whether the highest religious leader has given him his blessing; when wandering through a forest with two dancing trees, whether he has been through the so-called forest of dancers; encircled by two girls with bunny ears, whether the perverse girl helped with his preparation.

Pepperstein uses this fairytale to take up the central theme of escape, which in the various guises of flight, distance, and disappearance, forms a central metaphor of the Moscow Conceptualists and a real fact of life for the many exiles among them.<sup>1</sup> But here he changes the temporal perspective and turns the problem of split Soviet identity into the problem of the post-Soviet loss of identity. The questions of whether a split identity is better than none at all and whether the collapse of the Soviet Union inevitably meant a loss of identity (albeit oppositional identity) for the Moscow Conceptualists lead to the fundamental question of who or what confers identity, and can we escape it, and if so, how? In Pepperstein's Kolobok drawings it is the biological roots, the stamp of ideology, criminal influences, religious ties, sexual desire, and the pleasure principle that define post-Soviet identity.

Using as an example the albums of Ilya Kabakov and Viktor Pivovarov (Pepperstein's father), Dorothee Bienert has deduced that the Russian longing for freedom and transcendence as expressed in Moscow Conceptualism is linked to a yearning for the lost paradise.<sup>2</sup> However, the connection between winning freedom and losing identity forms a response pattern that has roots in historical Romanticism.<sup>3</sup> In this tradition, the loss of loss is used, like a double negative, as an affirmative remedy for nostalgia.<sup>4</sup> This also includes the device of turning things into the figurative so typical of Moscow Conceptualism, thus rendering anew Malevich's idea of the loss of the image as a sign of reality. It is from here that Pepperstein draws the animation of the loaf of bread in the story of Kolobok, turning its abstract circular shape



into an actual object. A similar objectification or personification also takes place in Nikita Alexeev's *Short History of Contemporary Art or Life and Death of the Black Square* (1986) [fig. 22/p. 84], which is told on a 36-meter-long roll of paper.<sup>5</sup> The comic-like story begins with the birth of the black square from an egg, tells of its soaring flights (the square has small wings), and continues through various revivals until its death at the gallows. Malevich's Suprematist emptiness resurfaces in a modern, concrete form in the snowy fields around Moscow, which were the preferred destination of *Trips out of Town* and the location of Collective Actions.

The combination of narration and abstraction in the grand tradition of nineteenth-century Russian literature and the artistic avant-garde in the early twentieth century contrasts with the Western idea of Conceptual Art. In particular the Western dichotomy of the discursive and the visual, of the visible and effable is brought to fruition in Moscow Conceptualism in a singular art form of illustration and commentary. Commentary on art becomes the art of commentary and ultimately, art as commentary. The cultivation of commentary or conversation in the East corresponds with the emphasis on concept or idea in the West. Taking as our starting point Sol LeWitt's fundamental theory<sup>6</sup> that the idea alone can be an artwork, the main feature of Western Conceptual Art is the dematerialization of the art object with the aim of democratizing it. Thus, when idealistic and system-critical intentions come together as an idea in Western art, we must ask what goal nonconformist Russian art as commentary pursues. If we consider the target group of the unofficial art scene, which lacked any form of official exhibition or sales opportunity, producer and recipient coincide, just as envisaged by the communist dream.<sup>7</sup> This utopian dimension of a closed circle of friends lends art as commen-

1 Ilya Kabakov and Boris Groys, *Die Kunst des Fliehens* (Munich and Vienna, 1991); *Flug, Entfernung, Verschwinden—Konzeptuelle Moskauer Kunst*, exh. cat. Galerie Hlavního Města Prahy, Prague; Haus am Waldsee, Berlin; Stadtgalerie im Sophienhof, Kiel (Ostfildern, 1995). In her essay "Flug, Entfernung, Verschwinden" (pp. 21–40), Milena Slavicka sheds light on the tradition and forerunners of this motif, abbreviated to PUI, in the first Russian avant-garde and early twentieth-century literature.

2 Dorothee Bienert, "Die Sehnsucht nach Freiheit und Transzendenz," in *ibid.*, pp. 51–65.

3 Cornelia Klinger, *Flucht, Trost, Revolte. Die Moderne und ihre ästhetischen Gegenwelten* (Munich and Vienna, 1995).

4 Yekaterina Dyogot, "Der Verlust des Verlusts als Mittel gegen Nostalgie," in exh. cat. 1995 (see note 1), p. 147.

5 This was Alekseev's last work before he went to Paris in 1986. In the 1970s, the trained illustrator belonged to the group Collective Actions, and in the early 1980s the so-called Apt. Art Gallery, which was an important location for contemporary art in Moscow, was housed in his apartment. To finance his emigration, Alekseev held an auction of his works in his studio in Furmanny Lane, to which he invited artists and collectors. At this auction, Vadim Zakharov bought the roll for fifty rubles.

6 Sol LeWitt, "Paragraphs on Conceptual Art," in *Artforum* V, no. 7 (June 1967), pp. 79ff.

7 Boris Groys and Ilya Kabakov, "Gespräch über Noma," in Ilya Kabakov, *Noma oder der Kreis der Moskauer Konzeptualisten*, exh. cat. Hamburger Kunsthalle (Ostfildern, 1993), p. 33; Groys and Kabakov, *Die Kunst der Installation* (Munich and Vienna, 1996), p. 161.



tary a decisive communicative function. The endless conversation and endless text serve as an infinite communication of digressions and associations, of self-reflection and self-orchestration, of intellectual space and intellectual flights. Western observers are well-advised at least to read the dialogue between Kabakov and Groys in order to get an idea of the conversation culture of friendship and to gain authentic insight into the philosophical, social, ideological, and art-theoretical conditions and strivings of the Moscow Conceptualists. While these conversations still reveal a belief in universal explanations and interpretations and efforts to arrive at them, the conversations of the second generation are marked by a nominalist, nomadic quality, expressed in the group name NOMA,<sup>8</sup> which carries the mark of Pepperstein. An unpublished conversation between Pepperstein and Anufriev of the Medical Hermeneutics group of artists on the installation *The Experience of the Tower (The Golden Shadow)* (1994) contains a polemic against Western contemporary art which concerns the problem of commentary.<sup>9</sup> In contrast to the paucity of commentary in twentieth-century art diagnosed by Arnold Gehlen, Pepperstein does not see this as a deficiency; rather, he believes that the relationship of dependence is reversed: modern art does not need commentary, but is itself only a consequence and shadow of commentary. In other words, commentary did not emerge from the inner suffering of Protestant intellectuals, but from the hedonism that is characteristic of orthodoxy. "As anesthetists par excellence, we cannot trust suffering. Our aim is anesthesia, which is attained especially by way of commentary, for paradise offers the possibility of commenting on everything from the outside and feeling infinitely happy in the golden shadow of the departing God."<sup>10</sup> As this Medhermeneutic commentary on commentary remains thoroughly hermetic, the etymological relationship of the terms hermeticism and hermeneutics, which appear so contradictory at first glance, becomes apparent. The sealed hermetic circle and the hermeneutic doctrine of understanding presumably both go back to the messenger of the gods, Hermes, who both carried messages between the gods and people and translated them, and was responsible for secret teachings and teachings of revelation, which were linked to alchemy. Thus, despite all obscurity, it becomes clear that the Medhermeneutics use commentary as a kind of psychotherapeutic anesthetic, which can lead in hedonistic pleasure and idleness to another form of understanding.

In Moscow Conceptualism, art and commentary, nominalism and nomadic qualities, hermeticism and hermeneutics enter into an alliterational alliance, which differs significantly from the parameters of Western Conceptual Art. In the course of the reevaluation and continued development of Conceptual Art in the sixties and seventies, highly different approaches to and legacies of it have now moved into focus.<sup>11</sup> As such, Conceptual Art is not seen as the style of a particular art



movement, but rather as an artistic practice which has evolved parallel, but also divergent approaches in different places and continues to exist.<sup>12</sup> Despite the different political conditions in the East and West, many of the Conceptual practices are similar, even though the aims are diametrically opposed. While Western Conceptual artists criticize the power of the market and the institutions, in the East, it is precisely the lack of economic and institutional opportunities that determines the conditions of the unofficial art scene. While here the strategies of dematerialization and refusal are directed against excess and against the influence of the late-capitalist social order, there they originate from a plain lack of materials and fear of repression. With the simultaneous reduction and opening of the artistic form by means of the invention of new types of communication and distribution, the controlling instances, be they capitalist or socialist in nature, are evaded in both cases. Whereas Conceptual Art questions the notion of a liberal and progressive era of modernism, the Moscow Conceptualists direct their criticism at the official culture of Socialist Realism. And when each harks back to the radical roots of the first avant-garde, it is Duchamp, on the one hand, and Malevich, on the other, who appear as the forerunners of Conceptual Art.

The critical and political impulses of Conceptual Art do not exclude in either case their idealistic, ironic, and poetic aspects. The term "Romantic Conceptualism,"<sup>13</sup> introduced by Jörg Heiser, seems a suitable one for comparing Western Conceptual Art with the particular variant of Moscow Conceptualism that Boris Groys labeled "Moscow Romantic Conceptualism" back in the late seventies.<sup>14</sup> In the context of Sol LeWitt's "Sentences on Conceptual Art," published in 1969, in which he said that concept artists were more mystics than rationalists, who quickly reach conclusions that do not appear logical,<sup>15</sup> the established dichotomies between the rational and emotional, the objective and subjective, mythology and enlightenment all become relative. Rather, a common cultural breeding ground comes into view in which in West and East alike the romantic ideas of the fragmentary, of irony, and of collective creativity are rooted; in which Marxist, linguistic, and structuralist

8 Pavel Pepperstein, "Rapport NOMA—NOMA," in: exh. cat. 1993 (see note 7), pp. 8–18.

9 Sergei Anufriev and Pavel Pepperstein, *Das Turmerlebnis (Der Goldene Schatten)*, unpublished dialogue on the installation at the Galerie Inge Baecker in the historical Römerturm (Cologne, November 11, 1994–January 20, 1995).

10 *Ibid.*, pp. 25f.

11 Alexander Alberro and Sabeth Buchmann, eds., *Art After Conceptual Art* (Vienna and Cologne, 2006).

12 Alexander Alberro, *ibid.*, p. 14.

13 Jörg Heiser, "Emotional Rescue," *frieze* 71 (November 2002), pp. 70–75; *id.*, *Romantischer Konzeptualismus*, exh. cat. Kunsthalle Nürnberg; BAWAG Foundation (Vienna, Bielefeld, and Leipzig, 2007).

14 Boris Groys, "Moscow Romantic Conceptualism," in Laura Hoptman & Tomás Pospiszył, eds., *Primary Documents* (Cambridge, MA, and London, 2002), pp. 162–74.

15 Sol LeWitt, "Sentences on Conceptual Art," *Art-Language* 1 (May 1969), pp. 11–13.



theories thrive; and from which postmodernist and deconstructivist practices spring forth.

Despite all the ways in which conceptual practices are comparable, Moscow Conceptualism stands apart by virtue of its narrative, psychological, and mystical techniques of encrypting and obscuring, which originate from the collective body of a secret underground movement. The underground connecting lines branch out in a whole network of intercultural references, reminding us above all of *Alice in Wonderland*, who falls through a rabbit hole into a dreamlike underworld, but also of the unfathomable cult film *Being John Malkovich* (1999), in which the viewer can enter the famous actor's subconscious through a tunnel. A real underworld opens up, as we know, in the subterranean palaces of the Moscow metro literally as a non-place of the dialectic-materialist utopia.<sup>16</sup> From the underworld of the metro it is but a short step to the sewer of society, and it is from this "sewer discussion" on the cultural significance and function of the toilet in the East and West that Pavel Pepperstein derives the genre of the installation in the double sense of the word.<sup>17</sup> Starting from Marcel Duchamp's *Urinoir*, a sewer system leads to Robert Gober's handmade *Sinks* (from 1984) and *Drains* (from 1988–89). Here and there, Fischli/Weiss installed *Pipes* (1985) out of polyurethane and tried to study the whole system with their *Sewer Video* (1992). Ilya Kabakov's installation *Toilet* (1992), which portrayed a typical Russian public toilet, was shown at the *documenta 4* in Kassel, thus forging a connection with the Western sewage network. In 1997, one of the subway stations by Martin Kippenberger, which have spread out across the whole world like a subversive network, also found its destination in Kassel. In the global digestive process of Surrealist, Romantic, and Conceptual nourishment, the com-mode *Execution Chair of Love* (2004) by Vadim Zakharov [fig. 23/p. 85] represents a solitary flowering.

The Moscow Conceptualists responded to the recognition of the unofficial Russian art scene following the fall of communism and the accompanying loss of their oppositional self-image by engaging in an intense process of self-reflection and historicization. While Ilya Kabakov became the great installation artist of the post-Soviet culture of remembrance, Vadim Zakharov assumed the equally responsible but more modest role of typographer, publisher, and archivist. With his *Pastor Zond Edition*, founded in 1992, he addressed the ideological transition from East to West. Zakharov also saw himself as a pastor in the sense of a shepherd who carefully seeks out and gathers together his artist friends, who are spread out everywhere like sheep. The eight issues of his magazine *Pastor* (1992–2004) that have been published so far form a discussion forum and a kind of substitute home for the artists who have dispersed all over the world since perestroika, especially because the external appearance of the magazine recalls the familiar Russian tradition of



samizdat, the hand-printed material produced by the unofficial Russian cultural scene. In his capacity as pastor, Zakharov also compiled an extensive video archive, documenting the artistic activities of his friends and colleagues since 1989.

Kabakov's installation *NOMA or the Moscow Conceptual Circle* in the Hamburg Kunsthalle in 1993 marked both the culmination and end of this phase of artists creating their own myths. The circular installation consisting of twelve room segments arranged around an empty center, each of which was dedicated to a member of the group, has since unfolded its centrifugal power. With Zakharov's installation for the exhibition *Berlin-Moskau, Moskau-Berlin* in the Martin-Gropius-Bau in Berlin in 2003-04, the historical epoch of Moscow Conceptualism was "definitively" laid to rest. In five giant, walk-in files, each labeled accordingly, the viewer was able to revisit *The History of Russian Art from the Russian Avant-Garde to Moscow Conceptualism* [fig. 24/p. 85]. Starting with the "Utopia of the Russian avant-garde" and the "Ideology of Socialist Realism," the chronology continued with "Nonconformist art of the 1950s and 1960s," "Self-criticism of Sots Art" and ended with the "Archive of Moscow Conceptualism." In this last file, the figure of a child writing sits on a high plinth in front of an entire filing cabinet.<sup>18</sup> With childlike immersion and pleasure in self-referential description and metatextual discourse, the archive in Moscow Conceptualism appears as another form of utopia.

16 Boris Groys, "U-Bahn als U-Topie," in id., *Die Erfindung Rußlands* (Munich and Vienna, 1995), pp. 156ff.

17 Pavel Pepperstein, "Flug, Entfernung Verschwinden," in exh. cat. 1995 (see note. 1), p. 101. A whole chapter is also devoted to the theme of the toilet in the conversation between Boris Groys and Ilya Kabakov, in exh. cat. 1993 (see note 7), pp. 117ff.

18 Originally, the figure of the ancient *Boy With Thorn* (*Spinario*) trying to remove something from his foot was to be placed here. In this self-referential stance, Zakharov sees an allegory of Moscow Conceptualism, which oscillates between the narcissistic view of the personal and the self-distanced view of the foreign.



# “EL HOMBRE QUE VOLÓ AL ESPACIO DESDE SU CONTEXTO”. SOBRE LA EXPOSICIÓN DEL ARTE POSTUTÓPICO

Manuel Fontán del Junco

*¡Mi respetado amigo y antípoda!*

Edmund Husserl, en una carta a León Shestov (1929)

En una de sus tempranas críticas de cine, el escritor argentino Jorge Luis Borges ironizó con humor acerca del film *The Sign of the Cross* (1932) y su director:

“Cecil B. de Mille ignora con perfección que la reconstrucción de personajes tan remotos como los mártires cristianos circenses y sus perseguidores romanos *debe ser un problema*. No recurre a la tentativa de comprensión ni al voluntario anacronismo: le basta con disfraces, con leones, con barbas postizas, con himnos



luteranos y letra gótica. El único minuto defendible de esta cargosa producción es el del gato negro paladeando la leche apariencial del baño de Claudette (Popea) Colbert. Por primera vez en su carrera obesa de triunfos, de Mille parece sospechar un problema (el de persuadir a su público de que esa cándida superficie es realmente leche) y resolverlo con alguna elegancia"<sup>1</sup>.

Como la reconstrucción visualmente verosímil de ambientes cinematográficos, también la reconstrucción adecuada del contexto del objeto de una exposición — tanto en el aparato crítico que la sustenta como en la organización de las obras y documentos artísticos en el espacio— "debe ser un problema" para sus responsables. Lo expuesto no puede dejarse, sin más, "expuesto" al juicio del público: necesita ser mostrado argumentativamente. Sin sospechar ese "problema" —y sin superarlo— las exposiciones temáticas resultan inconsistentes en su concepto, y, en su organización espacial, una mera yuxtaposición de obras resuelta sin rigor y con nula capacidad de persuadir a su público.

En cambio, resultan logradas las exposiciones que "sospechan" lo problemático que es convertir lo textual y discursivo en visual y panorámico; hacer intuitivamente verosímil un argumento abstracto o lograr una adecuación lo más perfecta posible entre lo expuesto, su disposición en el espacio y las peculiaridades de su recepción. Esas exposiciones parten de que la selección de obras debe decidirla una interpretación y una intención; y persuaden a su público con la elegancia de lo indirecto — como la escena del gato en *The Sign of the Cross* persuade al espectador de que la actriz que interpreta a Popea está bañándose, en vez de en agua, en leche—.

En lo que sigue quisiera plantear sintéticamente por qué hay motivos importantes para seguir "sospechando un problema" en la recepción del tema de nuestra exposición por parte del público no ruso u occidental en general. Encuentro al menos dos motivos para prevenir un posible déficit de la mirada occidental sobre el Conceptualismo moscovita —especialmente en el caso español, pues se trata de la primera muestra sistemática sobre el tema celebrada en nuestro país<sup>2</sup>.

El primero de ellos se refiere a la dificultad interpretativa que plantea el carácter ambivalente, a un tiempo desconocido y conocido, extraño y familiar, del arte del Conceptualismo moscovita. El segundo motivo viene dado por una dificul-

1 El subrayado es nuestro. Cf. Jorge Luis Borges, "Cine. Cinco breves noticias", *Selección. Cuadernos mensuales de cultura*, Buenos Aires, 2 (junio de 1933). Citado según Jorge Luis Borges. *Textos recobrados, 1931-1955*, Barcelona: Emecé Editores, 2001, p. 45.

2 Revelador en este contexto: Ekaterina Degot', "Desde Rusia... con *glamour*", en Asociación de Amigos de Arco (ed.), *Arco 2006. 25 Aniversario de la feria de arte contemporáneo de Madrid*, Madrid: TF, 2006, p. 108. El caso de la recepción española reviste un aspecto relevante: la disolución de la URSS en 1991 casi coincide con el comienzo de la eclosión de las estructuras dedicadas al arte moderno y contemporáneo en nuestro país, que, a diferencia de los países de su entorno, se produce aproximadamente a finales de los años 80. Se podría hablar, con matices, de una incorporación cultural simultánea de España y Rusia a la "institución arte" contemporánea.



tad “estructural”. Consiste en que, para entender el carácter específicamente postutópico (y peculiarmente postmoderno) del Conceptualismo moscovita, los occidentales necesitamos ser conscientes de nuestra falta de una experiencia esencial: la experiencia de la utopía, la experiencia de “vivir” en una utopía. Como puede verse, se trata de dos problemas relativos a la comprensión de las obras expuestas y de las intenciones con las que éstas fueron producidas en su contexto originario. Dos problemas que, si los sospechamos, podrían abrir nuevas perspectivas para la reflexión, que de otro modo quedarían inexploradas.

Comencemos por esa peculiar mezcla entre lo familiar y lo ajeno que encontramos en las obras seleccionadas para *La Ilustración total*. Todas ellas, en efecto, han sido producidas en un contexto, con una intención y desde una experiencia que resultan, a un tiempo, conocidas y desconocidas para el público occidental.

Por una parte, todas las obras de Iliá Kabakov, Iuri Albert, Andrei Monastyrski, Vitali Komar y Aleksandr Melamid, Dmitri Prígov o Vadim Zajárov, entre otros, fueron realizadas en Moscú antes de la disolución, en 1991, de la Unión Soviética, es decir, en un contexto ideológico y social muy alejado del nuestro; casi completamente desconocido entonces, y con posibilidades de acceso y de salida —de comunicación e información, en suma— sujetas a prohibiciones y controles muy rigurosos y muy reales. Aún hoy, las referencias en muchas de esas obras a la tradición cultural vernácula —o, simplemente, la presencia habitual en ellas de textos en cirílico— suponen obstáculos obvios para la comprensión directa de su significado, incluso para un público plurilingüe, conocedor del contexto artístico internacional y versado en la cultura visual contemporánea.

Pero, por otra parte, muchas de las referencias culturales de esos artistas, así como los temas y los rasgos de muchas de sus prácticas artísticas —procedimientos como los de la cita y la apropiación de formas terminadas de la cultura, la conjunción de imagen y texto, las acciones y performances o el desplazamiento desde la obra de arte al documento y a lo archivístico, por ejemplo— son comunes a las de sus coetáneos occidentales. Esos rasgos se corresponden con la tipología de lo que desde los años 60 se conoce en Europa y en los Estados Unidos (es decir, en lo que entonces era, para ellos, “Occidente”, el mundo “no soviético”) como “Arte Conceptual” o, con matices, como Arte Pop<sup>3</sup>.

Así pues, el “Conceptualismo romántico” de Moscú parece constituir —ya desde su curiosa pero exacta denominación— un capítulo más de ese tópico secular de la dialéctica del parecido y la desemejanza entre el “alma” rusa y la occidental<sup>4</sup>. De hecho, y en mi opinión, la mezcla en el tema de esta exposición de lo conocido y lo desconocido, lo familiar y lo extraño, lo propio y lo ajeno es —al tiempo que su principal dificultad hermenéutica— la responsable de su pertinencia y de su fascinante relevancia.



El caso es que ese carácter "mixto" del Conceptualismo moscovita podría tener como consecuencia una comprensión deficitaria de su naturaleza y su significado. Y, de hecho, existen un par de precedentes históricos de una comprensión tal en el mismo ámbito geográfico de nuestro tema; se trata, precisamente, de algunas interpretaciones, relativamente comunes, de los dos antecedentes inmediatos del Conceptualismo moscovita: la Vanguardia rusa y el Realismo socialista.

En efecto: existe un tipo de acercamiento a la Vanguardia rusa por parte de la crítica, la historia del arte y, sobre todo, la práctica expositiva, caracterizado por una fuerte tendencia formalista y por el análisis del fenómeno indiferenciadamente del resto de los movimientos europeos de Vanguardia. Ese acercamiento no suele atender ni al significado de la Vanguardia como concepto estético ni a su contexto ideológico-político desde el punto de vista de la lógica de los acontecimientos culturales; no suele atender al hecho, por ejemplo, de que la Vanguardia rusa se desarrolló, en parte, en condiciones prerrevolucionarias, revolucionarias y post-revolucionarias, mientras que el resto de las vanguardias europeas lo hizo —a pesar de la virulencia, también política, de algunas de sus manifestaciones— en contextos más estables. Por lo que respecta al Realismo socialista —la corriente oficialmente vigente a partir de los años 30 en la Unión Soviética— solo desde hace relativamente poco tiempo ha sido puesto en valor su significado estético como algo más que un *Kitsch* academicista aliado del aparato de propaganda soviético, tanto respecto de sus antecedentes —la Vanguardia— como de las corrientes artísticas que lo convierten en tema de su praxis artística: precisamente nuestro Conceptualismo moscovita y el "Sots Art" de los 70 a los 90.

Ese tipo de acercamientos ha producido muchas exposiciones colectivas, retrospectivas y temáticas sobre la Vanguardia rusa, todas ellas muy valiosas, pero concebidas y organizadas según colecciones, o con criterios más bien formalistas más o menos acertados. En ellas, los criterios formales y el factor cronológico (arte ruso "de Vanguardia"; arte soviético "contemporáneo") suelen tener mucho más

3 Si aplicamos la descripción del "Conceptualismo moscovita" como "Pop Art discursivo" (Cf. Borís Groys, "El arte conceptual del comunismo", en este mismo catálogo) y pensamos en la adscripción al "Sots Art" (un juego de palabras entre "realismo socialista" y "Pop Art") de, sobre todo, las obras de Komar & Melamid.

4 Ése es un tópico que puede remontarse hasta las polémicas entre eslavófilos y occidentalistas, y que parece haber acompañado secularmente tanto la visión occidental de lo ruso como la de los propios rusos sobre sí mismos. Dostoievskii, por ejemplo, empieza sus *Diarios* así: "Antes se descubrirá el *perpetuum mobile* o el elixir de la larga vida, que no que los hombres de Occidente lleguen a comprender la verdad rusa, el alma rusa, el carácter ruso y su tendencia. En tal sentido, hasta la luna resulta ahora más detalladamente explorada que Rusia. Cuando menos, saben que allí no vive nadie, mientras que de Rusia saben que en ella viven hombres, y hasta rusos; pero ¿qué hombres?". Cf. Fiodor Dostoievski, "Diario de un escritor", en *Obras Completas*, tomo IV, traducción de Rafael Cansinos Assens, Madrid: Aguilar, 1968, p.14. Para las polémicas entre eslavófilos y occidentalistas, cf. Wilhelm Goerdts, *Russische Philosophie*, Friburgo: Karl Alber, 1984, en especial pp. 262 y ss.



peso que el concedido a la historia de las ideas y al contexto político-ideológico de esos fenómenos; algunas incluso carecen de la estructura conceptual adecuada para poder entender el contexto de las obras expuestas y su lógica.

En el caso del Conceptualismo romántico moscovita, la aludida comprensión deficitaria consistiría en una sintonía tal con las semejanzas entre el Conceptualismo moscovita y el Arte Conceptual europeo que nos hiciera perder la diferencia específica del primero. Y eso ocurriría si interpretáramos el trabajo básicamente conceptual desarrollado entre los 70 y los 90 por los artistas que Borís Groys incluyó ya en 1979 bajo la denominación de “Conceptualismo romántico moscovita”<sup>5</sup> y de aquellos que definen su trabajo como “Sots Art” o “NOMA”<sup>6</sup>, como algo asimilable sin más –eso sí: con sus exóticos aspectos “locales”– a las corrientes conceptuales que comienzan a aflorar a finales de los años 60 en Europa y América<sup>7</sup>. Del mismo modo que el Cubismo de Praga sería un cubismo con “color local” centroeuropeo, el Conceptualismo moscovita consistiría en cierto “Arte Conceptual”, como el de Art & Language, Joseph Kosuth o Marcel Broodthaers, solo que con un punto exóticamente “eslavo”. Algo que, por otra parte, se prestaría muy adecuadamente a las estrategias de visibilización propias de una “institución arte” cada vez más globalizada y homogeneizada y, por tanto, más ansiosa por encontrar productos indígenas con rasgos locales cuya “diferencia” pueda otorgarles visibilidad y valor de mercado en el cada vez más homogéneo “concierto de las naciones” artístico.

Una recepción como ésa sería ciega para las diferencias entre el contexto soviético y el europeo de aquellas décadas, una diferencia cuyas enriquecedoras posibilidades para la comprensión se pierden demasiadas veces, unas veces por acercamientos excesivamente formalistas y otras por una excesiva fascinación por los detalles de la vida durante el régimen soviético o durante su disolución<sup>8</sup>; y siempre por una deficiente comprensión de lo que es en parte igual y en parte distinto. En una comprensión como ésa, las diferencias entre ambos contextos desaparecen y, con ello, perdemos la posibilidad de contar con un término de comparación irremplazable para repensar la lógica de la institución arte, a saber: su peculiar funcionamiento bajo las condiciones del sistema vigente en la Unión Soviética hasta 1991. O lo que es lo mismo: bajo las condiciones de una utopía efectivamente realizada según un plan artístico total.

Porque quizá ésa sea la diferencia más específica entre el contexto del arte occidental de los años 60 y 70 y el del Moscú soviético de esas décadas y hasta los 90. Las instituciones del contexto occidental del arte –los artistas, los museos, el mercado, la crítica– han funcionado con la misma lógica –la de la “tradición de lo nuevo”– desde las vanguardias históricas hasta las prácticas postmodernas contemporáneas; pero lo que caracteriza al contexto occidental es que lo radicalmen-



te nuevo —o sea, la utopía— jamás ha tenido lugar. Pues, en efecto, "la idea de una nueva organización del mundo según principios estéticos ha sido propuesta en Occidente más de una vez, e incluso se ha probado muchas veces. Pero donde por primera vez se logró efectivamente fue en Rusia"<sup>9</sup>.

En Occidente, el contexto del arte se ha configurado como un auténtico campo de experimentación, de destrucción de formas antiguas y de creación de otras nuevas; pero el contexto social y político se ha mantenido prácticamente estable e independiente de él, dependiente de los principios políticos y jurídicos instaurados desde la Ilustración. En Rusia, en cambio, esa versión peculiar de la Ilustración europea en que consistió el materialismo dialéctico desplegó una totalizante praxis artística y estética que sustituyó al conocimiento de lo real por la transformación de lo real: "hasta ahora los filósofos han interpretado el mundo; de lo que se trata ahora es de transformarlo", reza la undécima tesis de Marx sobre Feuerbach, todo un programa artístico cuyo material era el mundo entero, su tiempo la historia —y su producto el sistema soviético—.

Todos los rasgos de la "institución arte" bajo el régimen soviético —la inexistencia de mercado, de instituciones más allá de las oficiales, de diferencias entre alta cultura y cultura de masas, de público o de crítica<sup>10</sup>— se derivan del hecho de la configuración de la vida soviética como una realidad artística e ideológica total. Ése es el mundo, extraño para nosotros, que fue "privatizado" por las prácticas artísticas de los integrantes del círculo de conceptualistas románticos moscovitas que vivieron "am Rande", en sus márgenes. Por eso, y como ha propuesto Borís Groys, las obras del Conceptualismo romántico moscovita deben entenderse como la re-

5 Cf. Boris Groys, "Moscow Romantic Conceptualism/Moskovskii romanticheskii kontseptualizm", *A-JA. Unofficial Russian Art Revue*, Alexei Alexejev y Igor Shelkovskyy (eds.), París, Nueva York, Moscú, Elancourt, Francia, 1979, n° 1, pp. 3-11. El texto completo ha sido reeditado en: Laura Hoptman/Tomáš Pospiszyl, *Primary Documents. A Sourcebook for Eastern and Central European Art Since the 1950s*, Nueva York: The Museum of Modern Art, 2002, pp. 162 y ss. Un extracto de ese artículo seminal, hasta ahora inédito en español, se ofrece en este volumen, en traducción directa del ruso por Desiderio Navarro.

6 Sobre NOMA, cf. también: Ilya Kabakov, *NOMA oder der Kreis der Moskauer Konzeptualismus*, cat. expo., Hamburger Kunsthalle, Ostfildern: Hatje Cantz, 1993, p. 59.

7 Cf. Sol Lewitt, "Paragraphs on Conceptual Art", *Artforum*, V, 7 (1967), pp. 79 ss. Una revisión amplia del arte conceptual y su incidencia en el sistema del arte en: Alexander Alberro/Sabeth Buchmann, *Art After Conceptual Art*, Generali Foundation Collection Series. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2006.

8 Un relato cuasinovelés del ambiente de la época es el de Andrew Solomon, *The Irony Tower. Soviet Artists in a Time of Glasnost*, Nueva York: Alfred A. Knopf, 1991. Un relato de primera mano de aquellos años en: Iliá Kabakov, *Die 60er und 70er Jahre. Aufzeichnungen über das inoffizielle Leben in Moskau*, Viena: Passagen Verlag, 2001.

9 Boris Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, traducción del ruso de Gabriele Leupold, Múnich: Hanser, 1988, p. 8. La traducción es nuestra.

10 "La doble mirada del artista a su obra" es un texto de Kabakov, escrito en 1981, absolutamente descriptivo de la situación: la del artista que carece de público y debe convertirse él mismo en el público de su propia obra: Ilya Kabakov, *Der doppelte Blick des Künstlers auf sein Werk, Die 60er und 70er Jahre. Aufzeichnungen über das inoffizielle Leben in Moskau*, cit., pp. 327 y ss.



flexión sobre las condiciones en las que queda una cultura cuando un proyecto utópico triunfa y se mantiene como sistema político durante un largo periodo de tiempo, más que (como en el caso del modelo habitual en Occidente) como estrategias de una instancia crítica —el artista— enfrentada al poder y el mercado. Pues los paralelos entre la teoría y la praxis marxista revolucionaria y la teoría y la praxis de las Vanguardias artísticas, con su voluntad de dominio y transformación del material artístico según las leyes dictadas autónomamente por el artista, son, para el artista postsoviético, evidentes:

“[El artista soviético es] incapaz de imaginarse el poder como algo impersonal, como algo que se le enfrenta desde el exterior, que es el modo en que el artista occidental se imagina sus relaciones con el mercado. El artista soviético reconoce necesariamente en el político soviético, que quería transformar el mundo, o al menos su propio país, según un plan artístico total, a su *Alter ego*; se da cuenta de su propia cooperación con aquello que le oprime y le rechaza, ve las raíces comunes que su propia inspiración comparte con el poder sin alma. De ahí que los artistas y escritores del Sots Art no opongan resistencia al reconocimiento de la identidad entre la intención artística y la voluntad de poder que se encuentra en las fuentes de su praxis artística; lo que hacen es más bien convertir esa identidad en el objeto más importante de su reflexión, una reflexión que muestra parentescos allí donde uno preferiría ver únicamente contrastes moralmente tranquilizadores”<sup>11</sup>.

La conciencia de la efectiva victoria de la utopía define el postutopismo de los artistas presentes en esta exposición; fuera de su contexto histórico, ningún otro proyecto utópico de la Modernidad ha conseguido nunca en ningún otro lugar transformar la vida según un plan artístico total y mantenerlo durante décadas, de modo que los occidentales carecemos de esa experiencia. Y esa “inexperiencia” nos obliga a un cambio de perspectiva sobre el arte de los conceptualistas románticos moscovitas, cuyo contexto no fue el de la estable sucesión de fracasos parciales de sucesivos proyectos utópicos “artísticos”, como en Occidente, sino el de la *tristesse* de la vida soviética tras la victoria sin residuos de un proyecto utópico total y su posterior organización en un sistema político totalitario durante casi un siglo. Ese contexto peculiar de la victoria real de una utopía, que no debe olvidarse a la hora de interpretar la peculiar “postmodernidad soviética” del Conceptualismo moscovita, no tiene ningún otro equivalente real. Lo insólito de su condición cultural nos obliga por eso a “sospechar” de nuestra recepción de ese arte y a arbitrar para él una especie de doble perspectiva.

Precisamente por ello, el espectador perfecto de esta exposición sería el que intentara situarse en la doble perspectiva que es precisa para comprender aquello que es a la vez familiar y extraño. Pues para entender lo propio debemos alejarnos de ello, “extrañarnos”; y para comprender lo ajeno, “acercarnos”. Aunque, en



realidad, ese doble movimiento debe ejercerse siempre, porque es el que distingue el pensar (pensar es establecer diferencias) del mero reconocer rutinariamente lo propio o sorprenderse por lo exóticamente ajeno. Nuestro espectador perfecto vendría a ser un híbrido entre "el hombre que voló al espacio desde su apartamento" [fig.25/p.103], el protagonista de una de las instalaciones más conocidas de Iliá Kabakov, y el de la parábola de su texto "O pustote", en el que Kabakov habla de "la posibilidad de mirar 'nuestro lugar' desde otra parte" y compara esa situación con la de ir como "en un tren, por un tiempo interminablemente largo, sentados todo el tiempo sin salir en un compartimiento, y que [...] de repente saliéramos en una parada, a un andén de una estación, diéramos unos pasos, y desde el andén, desde fuera, miráramos a través del cristal dentro de ese mismo compartimiento en el que hacía un instante estábamos sentados [...]"<sup>12</sup>. Si salimos de nuestro contexto para mirarlo desde fuera o volamos desde él al espacio, nuestra perspectiva se amplía: lo contemplamos desde fuera, de cerca y en detalle, como al interior del vagón, o desde la distancia panorámica del espacio general de las comparaciones.

11 *Gesamtkunstwerk Stalin*, cit., p. 16.

12 Cf. Iliá Kabakov, "O pustote" ("Sobre el vacío"), traducción del ruso por Desiderio Navarro, en este mismo volumen, pp. 358-367.









25 Iliá Kabakov, *El hombre que voló al espacio desde su apartamento/*  
*The Man who Flew into Space from His Apartment*, 1985



# “THE MAN WHO FLEW INTO SPACE OUT OF HIS CONTEXT”: ON THE EXHIBITION OF POST-UTOPIAN ART

Manuel Fontán del Junco

*“My respected friend and contrarian!”*

Edmund Husserl, in a letter to Leo Shestov (1929)

In one of his early film reviews, the Argentinean writer Jorge Luis Borges wrote ironically about the film *The Sign of the Cross* (1932):

“Cecil B. DeMille makes a big effort to ignore the fact that the recreation of historical figures like Christian martyrs killed in the circus and their Roman persecutors *should be a problem*. He yields neither to the temptation of comprehension



nor to voluntary anachronism: costumes, lions, false beards, Lutheran hymns and Gothic lettering are good enough for him. The only defensible minute of this overwrought production is the black cat lapping what seems to be milk from Claudette (Poppaea) Colbert's bath. For the first time in his colossal, triumphant career, DeMille seems to suspect a problem (that of persuading his public that the innocuous surface is really milk) and he tries to resolve it with a certain elegance."<sup>1</sup>

Like the visually plausible environments recreated for film, the appropriate recreation of context of any work of art in an exhibition—the critical apparatus that sustains it as well as the organization of artworks and documents in the exhibition space—*should be a problem* for those responsible. That which is exhibited cannot simply be left "exposed" to the judgment of the public; it needs to have an argument. By being unaware of this "problem"—and thus not resolving it—thematic exhibitions become conceptually inconsistent and, in their spatial organization, mere assemblages of works resolved without rigor and with no power to persuade the public.

Alternatively, exhibitions that "suspect" how problematic it can be to convert the textual and discursive into the visual achieve that aim: to make an abstract argument intuitively credible. Those exhibitions are based on the idea that the selection of works should be decided with an interpretation and intention in mind; and they persuade their public with the elegance of the indirect, just as the scene with the cat in *The Sign of the Cross* persuades the viewer that Poppaea is bathing not in water, but in milk.

Nevertheless, in the following I would like to propose why there are important reasons for continuing to "suspect a problem" of reception regarding an exhibition of Moscow Conceptualism on the part of the non-Russian or Western public in general. I find at least two reasons for anticipating a possible deficit in the Western view of Moscow Conceptualism—especially in Spain, as it is the first systematic presentation of this theme here.<sup>2</sup>

The first refers to the interpretive difficulty posed by the ambivalent character—simultaneously known yet unknown, familiar yet foreign—of Moscow Conceptualism. The second reason arises from a "structural" difficulty: we Westerners must be conscious of our lack of an essential experience, that of utopia, the expe-

1 The emphasis is the author's. Jorge Luis Borges, "Cine: Cinco breves noticias," in *Selección: Cuadernos mensuales de cultura* 2 (June 1933). Cited in *Jorge Luis Borges: Textos recobrados, 1931-1955* (Barcelona, 2001), p. 45.

2 Highly elucidating here is Ekaterina Degot, "Desde Rusia ... con *glamour*," in Asociación de Amigos de Arco, ed., *Arco 2006. 25 Aniversario de la feria de arte contemporáneo de Madrid* (Madrid, 2006), p. 108. The Spanish reception of these works presents an interesting facet, as the dissolution of the USSR in 1991 coincided with the creation of modern and contemporary art institutions in Spain, that, in contrast to surrounding countries, took place in the late eighties. One can speak, in a sense, of a simultaneous cultural incorporation within Spain and Russia of the contemporary "art institution."



rience of “living” in a utopia. As one can see, these are two problems related to the understanding both of the exhibited works and the intentions with which they were produced. If one is aware of these two problems, this could open perspectives for reflection that would otherwise remain unexplored.

We begin with that particular mix of the familiar and the foreign that we find in the works of Moscow Conceptualism, all of which, in effect, were produced within a context, with an intention and from an experience that is simultaneously known and unknown to the Western public.

On the one hand, all of the works by Ilya Kabakov, Yuri Albert, Andrei Monastyrski, Vitaly Komar & Alexander Melamid, Dmitri Prigov, and Vadim Zakharov, among others, were created in Moscow before the dissolution of the Soviet Union in 1991. In other words, they were produced within an ideological and social context quite distinct from our own and to which access was limited. Even today, references to the cultural vernacular tradition in many of these works—to very specific people, history, customs, or simply the regular presence of texts in Cyrillic—are obvious obstacles to the immediate understanding of the significance of these works. This applies even to the multilingual with knowledge of an international artistic context and versed in contemporary visual culture.

On the other hand, many of these artists’ cultural references, as well as the themes and characteristics of many of their artistic practices—processes such as the quotation and appropriation of identifiable products of culture, the conjunction of image and text, the actions and performances and the displacement from the work of art to the document and to the archival, for example—are things shared by their Western colleagues. Those traits correspond to the typology of what has been known since the sixties in Europe and the United States as Conceptual Art or, with a slightly different tint, as Pop Art.<sup>3</sup>

Thus, Moscow’s “Romantic Conceptualism” seems to comprise—as a result of its unusual yet precise name—another chapter in the perennial argument on the similarity and dissimilarity between the Russian and the Western “soul.”<sup>4</sup> That said, in my opinion, it is the combination of the known and unknown, the familiar and the foreign, ours and theirs, that makes this kind of art so fascinating yet also comprises the main obstacle to its interpretation.

The fact is that a consequence of this “mixed” character of Moscow Conceptualism can result in a defective understanding of its nature and significance, a fate that befell some of its predecessors, in particular the Russian avant-garde and Socialist Realism.

In effect, there is an approach to the Russian avant-garde on the part of critics, art history, and, above all, in exhibitions characterized by strong formalist tendencies which analyzes the phenomenon without taking account of other European



avant-garde movements. That approach does not tend to pay attention to the significance of the avant-garde as an aesthetic concept or its ideological-political context from the viewpoint of the logic of how culture works. For example, it ignores the fact that the Russian avant-garde developed, in part, under pre-revolutionary, revolutionary, and post-revolutionary conditions, while the rest of the European avant-garde did so—despite the virulence, and politics, of some of its manifestations—within more stable contexts. As for Socialist Realism, the official art tendency in the Soviet Union from the 1930s onwards, only recently has its aesthetic significance come to be valued as something more than academic kitsch allied with the Soviet propaganda apparatus, with respect to its antecedents (the avant-garde) as well as the artistic currents that converted it into the subject of its artistic praxis—more precisely, our Moscow Conceptualism and Sots Art from 1970 to 1990.

That kind of approach has resulted in many collective, thematic exhibitions and retrospectives on the Russian avant-garde, all very valuable but conceived and organized according to a particular collection or rather formal criteria. In them, formal criteria and the chronological factor (Russian "avant-garde" art, "contemporary" Soviet art) tend to have much more weight than that granted to the history of ideas and the political-ideological context of those phenomena; some even lack a conceptual structure suitable for understanding the context of the works and their logic.

In the case of Moscow Romantic Conceptualism, the deficient understanding alluded to would consist of a fine tuning of similarities between Moscow Romantic Conceptualism and European Conceptual Art that would allow us to forget the specific difference of the former. That would occur if we interpreted the basically conceptual work that evolved between the seventies and nineties among the artists whom Boris Groys identified in 1979 as "Moscow Romantic Conceptualists,"<sup>5</sup> and

3 These similarities are reflected in the definition of Moscow Conceptualism as "discursive Pop Art" (cf. Boris Groys, "Communist Conceptual Art," in this catalogue), and the categorization of Komar & Melamid's as Sots Art (a play on words between Socialist Realism and Pop Art).

4 That is a subject that dates back to the controversy between Slavophiles and Westernists, and appears to have long accompanied the Western vision of Russia as much as it did the Russian vision of itself. Dostoyevsky, for example, begins his *Diaries* thus: "The *perpetuum mobile* or the elixir of youth will be discovered before Western men come to understand the Russian truth, the Russian soul and its tendencies. In this sense, even the moon appears more minutely explored than Russia. And this despite knowing that no one lives there while they know of Russia, that men live there, and even Russians; but what men?" See Fedor Dostoyevsky, *Diary of a Writer*, translated here from the Spanish *Diario de un escritor in Obras completas*, vol. IV (Madrid, 1968), p. 14. For the controversy between Slavophiles and Westernists, cf. Wilhelm Goerdts, *Russische Philosophie* (Freiburg, 1984), especially pp. 262ff.

5 Cf. Boris Groys, "Moscow Romantic Conceptualism/Moskovskii romanticheskii kontseptualizm," A-JA. *Unofficial Russian Art Revue*, Alexei Alexejev and Igor Shelkovskyy (eds.) (Paris/New York/Moscow/Élancourt, France, 1979), n.º 1, pp. 3–11. The complete text was re-edited and reprinted in: Laura Hoptman/Tomás Pospiszyl, *Primary Documents. A Sourcebook for Eastern and Central European Art Since the 1950s* (New York: The Museum of Modern Art, 2002), pp. 162ff. An excerpt from this seminal article is offered in the present catalogue.



those who defined their work as Sots Art or NOMA,<sup>6</sup> as a phenomenon basically comparable (but of course with its exotic “local” aspects) to the conceptual currents that begin to flourish at the end of the sixties in Europe and America.<sup>7</sup> In the same way that Cubism in Prague could be described as Cubism with Central European “local color,” Moscow Conceptualism surely would consist of Conceptual Art—such as that of Art & Language, Joseph Kosuth, and Marcel Broodthaers—but with an exotic “Slavic” touch. This form of interpretation, incidentally, easily lends itself to the strategies of visibility within today’s art system, a system ever more globalized and homogenous and, as a result, more anxious to find indigenous products with more local traits whose “difference” can give them visibility and market value within the ever more homogenous artistic “concert of nations.”

A reception such as this would be blind to the differences between the Soviet and European contexts of those decades, differences whose enriching possibilities for understanding are too often lost. At times it is due to an excessively formal approach and at others to an extreme fascination with the details of life under the Soviet regime or during its dissolution,<sup>8</sup> and always with a deficient understanding of what is in part the same and in part different. In an understanding such as this, the differences between the two contexts disappear, and with them any comparative model with which to rethink the logic of the art institution in general, i.e., how that logic functioned under conditions in the Soviet Union prior to 1991. In other words, under the conditions of a utopia effectively realized according to a total artistic plan.

Perhaps that is the most specific difference between the Western art context of the sixties and seventies and that of Soviet Moscow during those decades and into the nineties. The institutions within the Western art context—artists, museums, markets, critics—have functioned with the same logic—that of the “tradition of the new”—since the historic avant-garde up to post-modern contemporary practices; but what characterizes the Western context is that the radically new—or utopia—never took place. In effect, “similar aesthetic reorganizations of society have been proposed and even tried more than once in the West, but it was in Russia alone that such a project was first completely successful.”<sup>9</sup>

In the West, the context of art has been an authentic field of experimentation, of the destruction of ancient forms and the creation of new ones, but independently of a basically stable social and political context based on the political and legal principles instituted during the Enlightenment. In Russia, however, that particular version of the European Enlightenment, consisting of dialectic materialism, unfolded the totalizing artistic and aesthetic praxis that replaced the knowledge of the real with the transformation of the real: “Up to now, philosophers have interpreted the world in various ways; the point, however, is to change it,” writes Marx.



All of the characteristics of the art institution under the Soviet regime—the nonexistence of an art market and the absence of unofficial institutions, of differences between high and mass culture, and of a public or of critics<sup>10</sup>—are derived from the configuration of Soviet life as a total artistic and ideological reality. That is the world—so strange to us—“privatized” by the artistic practices of the members of the Moscow Romantic Conceptualists who lived along its margins. For that reason, and as Boris Groys has proposed, the works of the Moscow Romantic Conceptualists should be understood as a reflection on the conditions under which a culture remains when a utopian project succeeds and is maintained as a political system over a long period of time, more than (as is the case with the standard model in the West) as strategies of a critical instance—the artist—confronting political power and the market. The parallels between revolutionary Marxist theory and praxis and the theory and praxis of the artistic avant-garde, with its desire to gain mastery over the artistic material and its transformation according to the autonomous laws dictated by the artist, are, for the post-Soviet artist, evident:

“The Soviet artist cannot oppose himself to power as something external and impersonal, as the Western artist can do vis-à-vis the market. In the Soviet politician aspiring to transform the world or at least the country on the basis of a unitary artistic plan, the artist inevitably recognizes his alter ego, inevitably discovers his complicity with that which oppresses and negates him, and finds that his own inspiration and the callousness of power share some common roots. Some artists and writers, therefore, by no means refuse to recognize the identity of artistic intent and the will to power at the source of their art. On the contrary, they make this identity the central object of artistic reflection, demonstrating hidden kinship where one would like to see only morally comforting contrast.”<sup>11</sup>

The consciousness of the effective victory of the utopia defines the post-utopian consciousness of the artists in this exhibition. Outside its historic context, no other utopian project of the modern era has managed to transform life according to a

6 See Ilya Kabakov, *Noma oder der Kreis der Moskauer Konzeptualisten*, exh. cat. Hamburger Kunsthalle (Ostfildern, 1993).

7 Cf. Sol LeWitt, “Paragraphs on Conceptual Art,” *Artforum* V, 7 (1967), pp. 79ff. For a comprehensive review of Conceptual Art and its occurrence in art see Alexander Alberro and Sabeth Buchmann, *Art After Conceptual Art* (Cambridge, MA, 2006).

8 A pseudo-novelsque recounting of the ambiance of the era is that of Andrew Solomon, *The Irony Tower: Soviet Artists in a Time of Glasnost* (New York, 1991). A first-hand account of those years is recounted in Ilya Kabakov, *Die 60er und 70er Jahre: Aufzeichnungen über das inoffizielle Leben in Moskau* (Vienna, 2001).

9 Boris Groys, *The Total Art of Stalinism* (Princeton, 1992), p. 4.

10 Kabakov’s essay, “Der doppelte Blick des Künstlers auf sein Werk,” written in 1981, is highly descriptive of the situation: that of an artist who lacks a public and therefore must himself become the public for his own work. Essay published in Kabakov (see note 7), pp. 327ff.

11 Groys (see note 8), p. 12.



total artistic plan and maintain it for decades. As Westerners, we lack that experience. And that "inexperience" obligates us to change our perspective on the art of the Moscow Romantic Conceptualists. Their context was not the stable succession of partial failures of successive "artistic" utopian projects, as in the West, but the *tristesse* of Soviet life after the complete victory of a total utopian project and its subsequent organization into a political totalitarian system for almost a century. That particular context, of the real victory of a utopia, which should not be forgotten when one interprets the particular "Soviet post-modernity" of Moscow Conceptualism, does not have any real equivalent. The unusualness of its cultural condition obligates us to "suspect" our reception of that art and arbitrate a kind of dual perspective.

More specifically, the best way to view this exhibition would be to situate oneself within that dual perspective, which is essential in order to understand that which is simultaneously familiar and foreign. Thus, to understand the familiar we should distance ourselves from it, "estrangle" ourselves, and to understand the foreign we must "get closer." In reality, that dual action should always be exercised, because it is what distinguishes thought (to think is to establish differences) from mere recognition of one's own routine or surprising oneself with the exotically foreign. Our perfect viewer would be a hybrid between *The Man who Flew into Space from his Apartment* [fig. 25/p.103], the protagonist of one of Ilya Kabakov's most well-known installations, and the parable in his essay "On the Subject of the 'Void.'" In it, Kabakov writes of "the possibility of looking at 'our place' from somewhere else" and compares that situation with that of "a long train journey when, after travelling an interminable distance sitting cooped up in a compartment, you suddenly pull into a station. You go outside onto the platform and walk alongside the train, and from the platform, from the outside, you look through the glass into the very compartment where you had just been sitting."<sup>12</sup> If we leave our context so as to look at it from the outside or jump from it into space, our perspective expands; we leave our own context in order to see it from the outside; up close and in detail, like the inside of the compartment, or from the panoramic distance of the general space of comparisons.

<sup>12</sup> See pp. 368–376 in this catalogue.











# CATÁLOGO/CATALOGUE



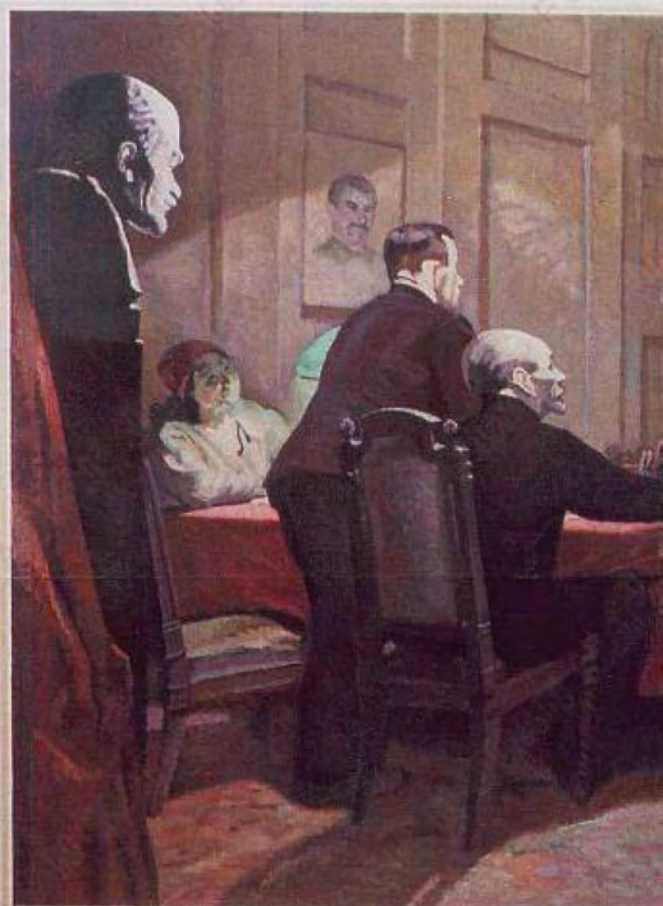


Таблица VIII Раздел XIX

И. А.  
ПРОВ  
(НА ПАРТИИ)

При  
ПЕРВАЯ ПРЕ  
Всесоюзной Сел  
Высш





Выставка Индустрия социализма 1936г.

и  
РЕНА!  
ОЙ ЧИСТКЕ)

дана  
ИЧ и ДИПЛОМ  
хозяйственной  
авки



116 / 117

Iliá Kabakov

*¡Aprobada!/Tested!*, 1983

Pintura de esmalte sobre tablero de fibras de madera/

Enamel paint on fiberboard

2 partes/Two parts

Medidas totales/Total dimensions 260 x 380 cm

Donación/Donation Ludwig 2000 - Ludwig Forum für

Internationale Kunst, Aquisgrán/Aachen

I. Aliojin: "¡Aprobada!" (en una purga del Partido)

Exposición "La Industria del Socialismo"

Primer Premio y Diploma de la Exposición Agrícola de la Unión.

/

I. Alekhin: "Tested!" (At a Party Purge)

Exhibition "Industry of Socialism"

Awarded first prize and a certificate of the All-Union Agricultural Exhibition







## 35. Воскресный вечер.

<i>Кто был:</i>	<i>Во что одет:</i>
<i>Попадунская Римма Петровна (жена)</i>	<i>Копта беж. чулки ожерелье (сл. кост)</i>
<i>Левин Яков Израилевич</i>	<i>Китель, брюки обтунки, часы</i>
<i>Якищук Терасим Семенович</i>	<i>Пиджак, рубаха брюки сер. туфли</i>
<i>Якищук Елена Марковна</i>	<i>Пальто (воротн. вы платье синее, шер грудн. медальон, зол</i>
<i>Якищук Марина Терасимовна</i>	<i>Пальто кож., воротн. платье белое шел чулки капр.</i>
<i>Зарайская Лина Филимоновна</i>	<i>Платье, кофта зе юбка черная, ше</i>
<i>Коброва Зинаида Яковлевна</i>	<i>Пальто черное др кофта серая, чул. туфли черные</i>
<i>Оценка: Уд.</i>	



12 Февраля 1979г.

	<i>Что съели:</i>	<i>Когда ушли:</i>
апр.	<i>Салат из св. овощей, суп, паштет, грибы, картоф., компот</i>	<i>Z</i>
р., ол.	<i>Салат из св. овощей, сельдь, бульон с пирожк., грибы, чай с пирогами</i>	<i>23ч. 45.м.</i>
ш., ож.	<i>Салат из св. овощей, сельдь, колбаса, борщ, картоф. ж., грибы, компот, пирожки</i>	<i>23ч. 05.м.</i>
ы), п., то	<i>Салат из св. овощей, бульон, картофель жар., грибы, чай с пирогами</i>	<i>23ч. 05.м.</i>
ех., в.,	<i>Сельдь, колбаса, паштет, борщ, картоф. жар., грибы, чай с пирогами</i>	<i>23ч. 05.м.</i>
ен., т.	<i>Салат из св. овощей, суп, паштет, чай с пирогами</i>	<i>23ч. 10.м.</i>
п., пр.	<i>Салат из св. овощей, суп, картофель жар., грибы, чай с пирогами</i>	<i>22ч. 08.м.</i>



120 / 121

Iliá Kabakov

*Domingo por la tarde/Sunday Evening, 1980*

Óleo sobre esmalte sobre Masonite/

Oil on enamel on Masonite

155 x 220 cm

Colección particular, Berna/

Private collection, Bern

XXXV DOMINGO POR  
LA TARDE

12 DE FEBRERO DE 1979

PERSONAS PRESENTES	LO QUE VESTÍAN	LO QUE COMIERON	CUANDO SE FUERON
Pomadínskaia, Rimma Petrovna (esposa)	Chaqueta de punto color beige, medias de nylon, pañuelo de cuello color marfil	Ensalada mixta, sopa, paté, setas, patatas, compota de frutas	NS/NC
Levin, Iákov Israílevich	Chaqueta, pantalones grises, reloj de oro	Ensalada mixta, arenques, consomé con nueces, setas, té y pastel	23:45
Iakimchuk, Gerásim Semiónovich	Cazadora deportiva, camisa de lana, pantalones grises, zapa- tos (piel)	Ensalada mixta, arenques, salchicha, borsh, patatas fritas, setas, compota de frutas, pastas	23:05
Iakimchuk, Elena Markovna	Abrigo con cuello de piel de nutria, vestido de lana azul oscuro, broche de oro	Ensalada mixta, consomé, patatas fritas, setas, té y pastel	23:05
Iakimchuk, Marina Gerásimovna	Abrigo de piel con cuello de piel, vestido blanco de seda, medias de nylon	Arenques, salchichas, paté, borsh, patatas fritas, setas, té y pastel	23:05
Zaráiskaia, Nina Filimónovna	Vestido, jersey color verde, falda de lana negra	Ensalada mixta, sopa, paté, té y pastel	23:10
Kóvrova, Zinaida Iakóvlevna	Abrigo de paño negro, jersey gris, medias de nylon, zapatos negros	Ensalada mixta, sopa, patatas fritas, setas, té y pastel	22:08

Nota: Aprobado



35TH SUNDAY EVENING

FEBRUARY 12, 1979

PERSONS PRESENT	WHAT THEY WORE	WHAT THEY ATE	WHEN THEY LEFT
Pomadinskaya, Rimma Petrovna (wife)	Beige cardigan, nylon stockings, ivory necklace	Mixed salad, soup, pâté, mushrooms, potatoes, stewed fruit	n/a
Levin, Yakov Israilevich	Jacket, gray pants, shoes, gold watch	Mixed salad, herring, bouillon with noodles, mushrooms, tea and cake	11:45 p.m.
Yakimchuk, Gerasim Semyonovich	Sports coat, woolen shirt, gray pants, shoes (leather)	Mixed salad, herring, sausage, borsch, fried potatoes, mushrooms, stewed fruit, cookies	11:05 p.m.
Yakimchuk, Yelena Markovna	Coat with otter-pelt collar, dark blue woolen dress, gold brooch	Mixed salad, bouillon, fried potatoes, mushrooms, tea and cake	11:05 p.m.
Yakimchuk, Marina Gerasimovna	Leather coat with fur collar, white silk dress, nylon stockings	Herring, sausage, pâté, borsch, fried potatoes, mushrooms, tea and cake	11:05 p.m.
Sarayskaya, Nina Filimonovna	Dress, green cardigan, black woolen skirt	Mixed salad, soup, pâté, tea and cake	11:10 p.m.
Kovrova, Zinaida Yakovlevna	Draped black coat, gray cardigan, nylon stockings, black shoes	Mixed salad, soup, fried potatoes, mushrooms, tea and cake	10:08 p.m.

Mark: Satisfactory



# Отвѣты

Экспериментальной  
группы «Лавлов.РФС»

**Борис Николаевич Гаврилов:**  
Опасейся его осторожни, чтобы он  
не проснулся.

**Сергей Викторович Калесов:**  
Он был не один.

**Василий Самохвалов:**  
Осенью проложили через него  
узкую пешеходную дорожку.

**Надя Подольская:**  
Иногда случайно задевает его  
и разбывает.

**Николай Гаврилович Малочов:**  
Я его почти не знал.

**Сергей Витальдович Луцкивич:**  
Я прятал его от дождя под навес  
и накрывал чехлом.

**Майя Габричевская:**  
Зишой в пещ скучно, холодно и  
очень одиноко.

**Мария Федоровна Скарабэйт:**  
Он чего не сделает, не обидет  
обещать.

**Рубен Захарович Кообадзе:**  
В молодости в него был хороший танец  
красивого телера.

**Мария Дмитриевна Заречная:**  
Сырой он обивает пелкисен.

**Леночка Салициана:**  
Наливаю его добергу и ставлю в печь.

**Володя Пужкарев:**  
Пеза пива дождя я его не слышал.

**Прасковья Никитична Поварова:**  
С ним были Марфа, Михаил и Андрей.

**Антонина Ноевна Тородская:**  
Володя потаестет и он перестал  
застеживаться в ворота.

**Михаил Борисович Покровский:**  
Лена пришла искать его в хозяйственный  
на Смоленскую.

**Гавриил Степанович Стопани:**  
О пещ мне рассказы Александр  
Тригорьевич.

**Николай Борисович Миширов:**  
Он хотел построить большой  
дом под Звенигородом.

**Лина Звизинцева:**  
Вечером ему несут еду.

**Варвасилья Захаровна Кавьяра:**  
Если бы знать что он...

**Матильда Ермоленко:**  
Сестра хотела, чтобы он жила  
у нас.

**Софья Владимировна Бегельба:**  
Мы обвинили его сознательно правым,  
но он все равно падал.

**Наша Козесова:**  
Я ждала его в саду на углу  
Сретенки.

**Тараций Викентьевич Восточков:**  
Он подгибает пихту к берегу  
и останавливается.

**Владик Шаповалов:**  
Под ним было тепло и тихо.

**Зинаида Михайловна Шаховская:**  
Он прятается под листьями и тихо спит.



<p><i>Аркадий Яковлевич Сивин:</i> Он всегда ходит очень медленно и что-нибудь объясняет на ходу.</p>	<p><i>Лидия Аркадьевна Квасиенко:</i> Он был здесь.</p>	<p><i>Иван Филимонович Михайлов:</i> Когда будешь реновировать сени, позови его.</p>
<p><i>Анатолий Георгиевич Заревский:</i> В нем у бего пустынная извилистая дорога.</p>	<p><i>Лидия Килькова:</i> Это можно быть только с ним.</p>	<p><i>Бахрал Ростанович Исламов:</i> Цветет он только летом.</p>
<p><i>Арсен Бахралович Сукиасян:</i> Я впервые увидел его между деревьев с Кармусской хатки.</p>	<p><i>Евдокия Кирилловна Пиняева:</i> И поставили его вон в том чистом комнаты.</p>	<p><i>Мария Шматьевна Чабонская:</i> Садитесь ближе к нему и согреетесь.</p>
<p><i>Лидия Салахбаева:</i> Он обещал приезжать на праздники.</p>	<p><i>Иван Сидорович Кудрявцев:</i> Я съел его целиком, недолго поперхив.</p>	<p><i>Сергей Анатольевич Погаржевский:</i> Вспомни, ты у него был с Леной и Александром Шмачен.</p>
<p><i>Анна Григорьевна Кутельсон:</i> Мне кажется, что он не вернется никогда.</p>	<p><i>Алексей Серебряный:</i> Здесь он оставил для тебя письмо.</p>	<p><i>Валодя Розенцвейг:</i> Может быть, он здесь?</p>
<p><i>Аркадий Дмитриевич Мелевдов:</i> Я вчера его видел на улице.</p>	<p><i>Анатолий Косолапов:</i> Вместе с Мариной он ходил в далекий лес.</p>	<p><i>Мариарита Робинсон:</i> Вечером он ушел один.</p>
<p><i>Леопид Стахивич Введенский:</i> Вечером при закате он почти не виден.</p>	<p><i>Софья Никитична Шиборова:</i> Покрасил его в ярко-зеленый цвет.</p>	<p><i>Рабиб Мисропан:</i> Он живет за той горой?</p>
<p><i>Александр Меломичий:</i> Я отодвинул камень, стал на колени и заглянул в него.</p>	<p><i>Марк Антонович Гордобиш:</i> Он привозит Вясовым свежий хлеб, мясо и фрукты.</p>	<p><i>Аночка Постыбойт:</i> Можно мне пойти к нему?</p>
<p><i>Надежда Леопидовна Покровская:</i> Ты напрасно срочил его.</p>	<p><i>Любовь Петровна Малоканова:</i> Когда он обогнулся, то все было покрыто обильными картинками, орденами и осыпками шнуров.</p>	<p><i>Алексей Дмитриевич Лисицын:</i> Он четвертый, если считать от угла.</p>



Iliá Kabakov

*Las respuestas del grupo experimental**The Answers of the Experimental Group, 1970-71*

Esmalte sobre tablero de fibras de madera/

Enamel on fiberboard

147 x 376 cm

State Tretyakov Gallery

## RESPUESTAS DEL GRUPO EXPERIMENTAL DEL RSKS "PÁVLOV".

> Boris Nikoláevich Gavrílov: Es mejor que le llevemos con cuidado para que no se despierte.  
 > Serguei Victórovich Koliéssov: No estaba solo.  
 > Vasili Samojválov: En otoño abrieron una carretera estrecha y sin asfaltar.  
 > Nadia Podólskaya: Al parecer, de manera accidental lo empujé ligeramente y lo rompí  
 > Nikolái Gavrílovich Mamónov: Yo apenas le conocía.  
 > Serguei Vitóldovich Pushkanis: Cuando se puso a llover lo resguardé debajo del cobertizo y lo cubrí.  
 > Maia Gabrichévskaia: Allí en invierno es aburrido, hace frío y está muy solo.  
 > María Fiódorovna Skarabut: Él solo promete lo que puede cumplir.

> Ruben Sajárovich Kobajídze: En su juventud tenía una buena voz de bonito timbre.  
 > María Dmitrievna Sariéchnaya: Crudo no está sabroso.  
 > Lénochka Sinítsina: Lo lleno hasta arriba y lo meto en el horno.  
 > Volódia Pushkarev: No le oía por el ruido de la lluvia.  
 > Praskóvia Nikítichna Povarova: Marfa, Tijón y Andréi estaban con él.  
 > Antonina Noévna Gorodskáia: Volodia engordó y ya no pudo volver a abrocharse el botón de arriba.  
 > Mijail Borisovich Pokróvski: Lena fue a buscarlo a la tienda de la plaza Smolínskaya.  
 > Gavríl Stepánovich Stopani: Aleksander Grigórievich me habló de él.

> Nikolái Borísovich Mishúrov: Quería construir una gran casa cerca de Zventzgórod.  
 > Lina Sviagintseva: Por la tarde le llevan de comer.  
 > Efosinia Zajárovna Kabáchiek: Si hubiéramos sabido que él...  
 > Matilda Iermolenko: Mi hermana quería que él viniera y que viviera con nosotros.  
 > Sofía Vladimírovna Belénskaya: Lo atornillamos siguiendo las instrucciones, pero se caía de todos modos.  
 > Masha Koliésova: Le esperé en el jardín, en la esquina que da a la calle Sřiétenka.  
 > Gorátsi Velemínovich Vostókov: Rema en silencio hasta la orilla y se para.  
 > Vládik Shapoválov: Se estaba calentito y en silencio a su resguardo.

## ANSWERS OF THE EXPERIMENTAL GROUP AT RSKS PAVLOVSK.

> Boris Nikolayevich Gavrílov: It's better that we carry him away carefully so he doesn't wake up.  
 > Sergei Viktorovich Kolesov: He wasn't alone.  
 > Vasili Samokhvalov: In the fall they made a narrow, unpaved road through it.  
 > Nadia Podolskaya: He knocked it over and broke it allegedly by accident.  
 > Nikolai Gavrílovich Mamonov: I hardly knew him.  
 > Sergei Vitoldovich Pushkanis: When it rained I put it under the awning and put a cover over it.  
 > Maya Gabrichevskaya: It's dull, cold, and very lonely there in the winter.  
 > Maria Fyodorovna Skarabut: He only makes promises he can keep.

> Ruben Zakharovich Kobakhidze: When he was young he had a lovely voice with a wonderful timbre.  
 > Maria Dmitriyevna Zarechnaya: It doesn't taste good raw.  
 > Lenochka Sinitsyna: I fill it up right to the top and put it in the oven.  
 > Volodya Pushkaryov: The noise of the rain stopped me from hearing him.  
 > Praskovya Nikitichna Povarova: Marfa, Tikhon and Andrei were with him.  
 > Antonina Noyevna Gorodskaya: Volodya got fat and didn't do up his top button any more.  
 > Mikhail Borisovich Pokrovsky: Lena went to look for him in the household goods store on Smolensk Street.  
 > Gavríil Stepanovich Stopany: Alexander Grigoryevich told me about him.

> Nikolai Borisovich Mishurov: He wanted to build a big house near Zvenigorod.  
 > Lina Zvyagintseva: They take him food in the evenings.  
 > Yefrosinya Zakharovna Kabachok: If only we knew what he ...  
 > Matilda Yermolenko: My sister wanted him to come and live with us.  
 > Sofya Vladimirovna Belenkaya: We screwed it in like the instructions said, but it fell out again.  
 > Masha Kolesova: I waited for him in the park on the corner of Sretenka Street.  
 > Goratsi Veleminovich Vostokov: He rows quietly up to the shore and stops.  
 > Vladik Shapovalov: It was warm and quiet under it.  
 > Zinaida Mikhailovna Shakhovskaya: He hides under the leaves and sleeps peacefully.



> Arkádi Yakóvlevich Sipin: Siempre caminaba muy despacio, contando algo al marchar.  
 > Anatóli Gueórguevich Sariévski: Una carretera sin gente y llena de curvas conducía hasta él.  
 > Aref Bagránovich Sukiasián: Lo vi por primera vez entre los árboles desde la colina Kartússki.  
 > Lidia Samojválova: Solía venir los días de fiesta.  
 > Anna Grigórievna Kúguelson: Creo que ya no regresará nunca más.  
 > Arkády Dmitrievich Nilevoda: Le vi ayer en la calle.  
 > Leonid Stajíevich Vvediénski: Al final de la tarde, a la hora de ocaso, apenas se divisa desde aquí.  
 > Aleksandr Niepomniáshi: Aparté la piedra, me puse de rodillas y eché un vistazo dentro.  
 > Nadiézhda Leonídovna Pokróvskaia: No tenías que haberlo cortado.

> Arkadi Yakovlevich Sipin: He always walked very slowly, explaining something as he went.  
 > Anatoli Georgiyevich Zarevsky: A deserted, winding road led to him.  
 > Aref Bagramovich Sukiasian: I first saw him between the trees from Kartusky Hill.  
 > Lidia Samokhvalova: He usually came on public holidays.  
 > Anna Grigoryevna Kugelson: I don't think he'll ever come back.  
 > Arkadi Dmitriyevich Nepeyvoda: I saw him on the street yesterday.  
 > Leonid Stakhiyevich Vvedensky: In the evenings, at sunset, you can hardly see it.  
 > Alexander Nepomnyashchy: I pushed back the stone, kneeled down, and looked inside it.  
 > Nadezhda Leonidovna Pokrovskaya: You shouldn't have chopped it down.

> Lidia Arkádievna Kvasnétskaya: Él estuvo aquí.  
 > Lidia Kulkova: Eso sólo podía pasarle a él.  
 > Evdokia Klímovna Pushikova: Y lo pusieron allí, en el rincón de la habitación.  
 > Iván Sidorovich Kudriavtzev: Le pimenté y me lo comí entero.  
 > Alekséi Serebriani: Dejé una carta aquí para ti.  
 > Anatoly Kosoláпов: Iba a menudo con Márik a un bosque muy alejado.  
 > Sofia Nikítichna Shivorótova: Vamos a pintarlo de verde brillante.  
 > Mark Antónovich Gorodovín: Llevó a los Vlásov pan del día, leche y frutas.  
 > Liubov Petrovna Molokánova: Cuando terminó, todo estaba cubierto de ladrillos rotos, vigas y trozos de papel.

> Lidia Arkadiyevna Kvasnetskaya: He was here.  
 > Lidia Kulkova: That could only happen with him.  
 > Yevdokiya Klimovna Putikova: And they put it there in that corner of the room.  
 > Ivan Sidorovich Kudryavtsev: I sprinkled pepper on it and ate it all up.  
 > Alexei Serebryany: He left a letter here for you.  
 > Anatoli Kosolapov: He often went with Marik to a distant wood.  
 > Sofia Nikitichna Shivorotova: Let's paint it bright green.  
 > Mark Antonovich Gorodovin: He brought the Vlasovs fresh bread, milk, and fruit.  
 > Lyubov Petrovna Molokinova: When it was over, everything was covered in broken bricks, beams, and scraps of paper.

> Zinaida Mijáilovna Shajóvskaia: Se echa bajo las hojas y se pone a dormir tranquilamente.  
 > Iván Filimónovich Mijáilov: Llámale cuando repares el desván.  
 > Bajrán Rostánovich Islambiékov: Florece sólo en verano.  
 > María Ignátievna Iablónskaia: Siéntese cerca de él y entrará en calor.  
 > Serguei Anatólievich Pojariévski: Recuerda, estuviste en su casa con Lena y Aleksander Ilich.  
 > Volodia Rozentsveig: ¿Es posible que esté aquí ?  
 > Margarita Robinson: Se fue por la tarde solo.  
 > Rábik Misronián: ¿Vive detrás de aquella montaña?  
 > Aniechka Pustovóit: ¿Puedo ir a verle?  
 > Alekséi Dmitrievich Lisitsin: Es el cuarto, contando desde la esquina.

> Ivan Filimonovich Mikhailov: Call him when you're renovating the hall.  
 > Bakhran Rostanovich Islambekov: It only flowers in the summer.  
 > Maria Ignatiyevna Yablonskaya: Sit close to it and get warm.  
 > Sergei Anatolyevich Pokharzhevsky: Remember, you went to see him with Lena and Alexander Ilyich!  
 > Volodya Rosenzweig: Is he here perhaps?  
 > Margarita Robinson: Yesterday he went away alone.  
 > Radik Misronian: Does he live behind that mountain?  
 > Anechka Pustovoit: Can I go and see him?  
 > Alexei Dmitriyevich Lisitsyn: It's the fourth from the corner.





*Софья Степановна Мит.  
Нья или консервная  
открытка?*

*Виктор Данилович Гюктер  
Анна Горюховна*









128 / 129

Iliá Kabakov

*El mar/The Sea*, 1970

Óleo sobre esmalte sobre Masonite/Oil on enamel on Masonite

125 x 197 cm

Colección particular, Berna/Private collection, Bern

[ángulo superior izquierdo]

Inna Sergueievna Trópina:

Esto es un lago.

[top left]

Inna Sergeevna Tropina:

This is a lake.

[ángulo inferior izquierdo]

Serguei Mijáilovich Lievshuk:

Esto es el aire fresco.

[bottom left]

Sergei Mikhailovich Levshuk:

This is fresh air.

[ángulo superior derecho]

Nicolái Adámovich Boriev:

Esto es el mar.

[top right]

Nikolai Adamovich Borev:

This is the sea.

[ángulo superior derecho]

Lidia Borísovna Sej:

Esto es el cielo.

[bottom right]

Lidia Borisovna Sekh:

This is the sky.

Iliá Kabakov

*Sofía Stajíevna Yuk: "¿De quién es este abrelatas?"*

*Sofia Stakhiyevna Zhuk: "Whose can opener is this?", 1982*

De la serie *Cocinas/From the series Kitchen*

Óleo sobre esmalte sobre Masonite/Oil on enamel on Masonite

70 x 120 cm

Colección particular, Berna/Private collection, Bern

Sofía Stajíevna Yuk: *¿De quién es este abrelatas?*

Víktor Danílovich Kosar: De Anna Borísovna.

Sofia Stakhiyevna Zhuk: *Whose can opener is this?*

Viktor Danilovich Kosar: Anna Borisovna's.



Iliá Kabakov

*El hombre metafísico/The Metaphysical Man*

Instalación/Installation

3 cuadros, 1 barandilla, 3 fragmentos de pared, 2 mesas, 4 bancos/Three paintings, one balustrade, three wall fragments, two tables and four benches

Cuadros/Paintings:

*La lengua de tierra "Berdanskaia"/The Berdyanskaya Spit, 1970*

Esmalte sobre Masonite/Enamel on Masonite

185 x 216 cm

*El hombre y la casa/The Man and the House, 1969*

Esmalte sobre Masonite/Enamel on Masonite

135 x 160 cm

*En el Gran Consejo Artístico/At the Great Artistic Council, 1983*

Esmalte sobre Masonite/Enamel on Masonite

Tabla (cuadro)/Picture panel 150 x 210 cm

Esmalte sobre Masonite/Enamel on Masonite

Tabla (texto)/Text panel 150 x 108 cm

Una camisa, un periódico (*Komsomolskaia Pravda*), una escoba, varios textos alemanes y rusos escritos a máquina y encuadernados

A shirt, a newspaper (*Komsomolskaya Pravda*), a broom, various bound typescripts in German and Russian

Kunsthalle Bremen - Der Kunstverein in Bremen



# ПРОЕКТ

ПРЕДМЕТОВ ПОВСЕДНЕВНОГО ОБИХОДА

ДЛЯ ОДИНОКОГО ЧЕЛОВЕКА

## Настольная лампа

1. Для чтения книги.
2. Для уютного освещения.
3. Для разглядывания собственного отражения в стекле вечернего окна.



\* см. приложение к проекту

## Стакан воды

1. Для утоления жажды.
2. Для записывания таблеток от головной боли.

## Таблетки от головной боли

## Яблоко

1. Для красоты.
2. Для утоления голода.
3. Для подарка другому одинокому человеку.

## Книга

- Книгу можно:
1. читать.
  2. перелистывать.
  3. разглядывать.
  4. поглаживать.
  5. дать почитать другому одинокому человеку.

## Стол

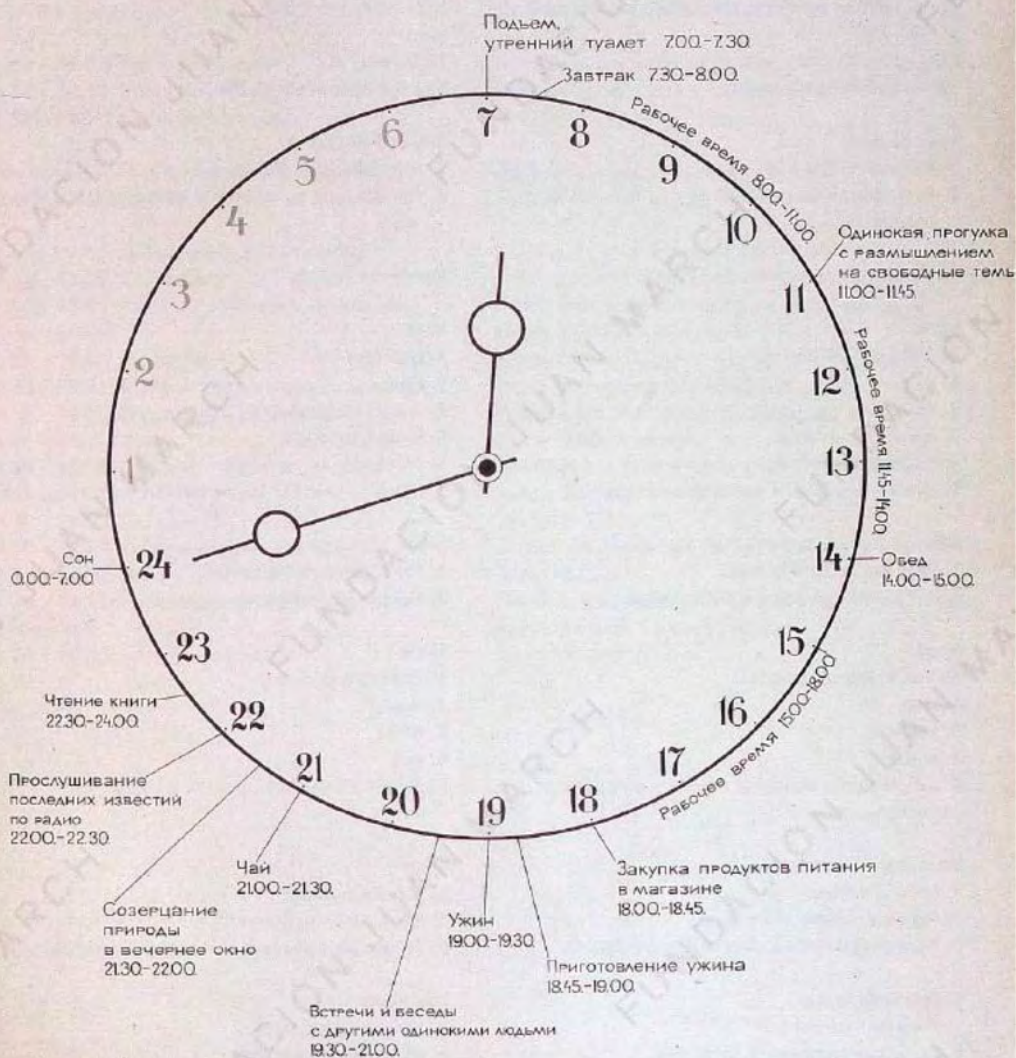
- За столом можно:
1. читать.
  2. писать.
  3. есть.
  4. просто сидеть и смотреть в окно.

## Стул

1. Для сидения за столом.
2. Для вворачивания порожневшей лампочки.



# РЕЖИМ ДНЯ ОДИНОКОГО ЧЕЛОВЕКА





Viktor Pivovárov

6 paneles de la serie *Proyectos para un hombre solitario*Six panels from the series *Projects for a Lonely Man*, 1975a) *Croquis para objetos de uso cotidiano de un hombre solitario*  
*Plan for the Everyday Objects of a Lonely Man*, 1975Esmalte sobre tablero de fibras de madera/Enamel on fiberboard  
171 x 130 x 4 cmCroquis para objetos de uso cotidiano de  
un hombre solitario

Plan for the everyday objects of a lonely man

[en el sentido de las agujas del reloj desde arriba]

[clockwise from top]

Cuadro\*

Picture\*

Ver el apéndice al croquis.

See the addendum to the plan.

Vaso de agua

Glass of water

1. Para calmar la sed.

1. For quenching thirst.

2. Para tragar las pastillas contra el dolor de  
cabeza.

2. For washing down headache tablets.

Pastillas contra el dolor de cabeza

Headache tablets

Libro

Book

Un libro se puede:

A book may be:

1. leer.

1. read,

2. hojear.

2. leafed through,

3. mirar por encima.

3. looked through,

4. acariciar.

4. stroked,

5. darlo a leer a otra persona solitaria.

5. given to another lonely person to read.

Silla:

Chair

1. Para sentarse a la mesa.

1. For sitting at the table.

2. Para enroscar una bombilla nueva.

2. For screwing in a new lightbulb.

Mesa:

Table

En una mesa uno puede:

At the table one can:

1. leer.

1. read,

2. escribir.

2. write,

3. comer.

3. eat,

4. simplemente sentarse en ella y mirar por la  
ventana.

4. simply sit and look out the window.

Manzana

Apple

1. Para adornar.

1. For decoration.

2. Para satisfacer el hambre.

2. For satisfying hunger.

3. Para regalársela a otra persona solitaria.

3. To give as a present to another lonely person.

Lámpara de mesa

Desk lamp

1. Para leer un libro.

1. For reading a book.

2. Para una iluminación agradable.

2. For pleasant lighting.

3. Para la contemplar el reflejo de uno mismo en  
el cristal de la ventana al atardecer.3. For examining one's reflection in the window-  
pane in the evening.



b) *El régimen diario de un hombre solitario*

*The Daily Regime of a Lonely Man, 1975*

Esmalte sobre tablero de fibras de madera/Enamel on fiberboard

171 x 130 x 4 cm

El régimen diario de un hombre solitario

The daily regime of a lonely man

[Detalles en la curva del reloj,  
de arriba a abajo]

[details on the clock's curve,  
from top to bottom]

08.00 – 11.00: Horas de trabajo

Working hours 8:00–11:00 a.m.

11.45 – 14.00: Horas de trabajo

Working hours 11:45 a.m.–2:00 p.m.

15.00 – 18.00: Horas de trabajo

Working hours 3:00–6:00 p.m.

[más detalles, en el sentido de las agujas  
del reloj de arriba abajo]

[further details, clockwise from top]

07.00 – 07.30: Levantarse; aseo matutino

Getting up. Morning toilet 7:00–7:30 a.m.

07.30 – 08.00: Desayuno

Breakfast 7:30–8:00 a.m.

11.00 – 11.45: Paseo en solitario y meditación  
con tema libre

Lonely walk while reflecting on a free choice of  
topics 11:00–11:45 a.m.

14.00 – 15.00: Almuerzo

Lunch 2:00–3:00 p.m.

18.00 – 18.45: Compra de alimentos en la tienda

Grocery shopping 6:00–6:45 p.m.

18.45 – 19.00: Preparación de la cena

Preparation of dinner 6:45–7:00 p.m.

19.00 – 19.30: Cena

Dinner 7:00–7:30 p.m.

19.30 – 21.00: Encuentro y charla con otra  
gente solitaria

Meetings and conversations with other lonely  
people 7:30–9:00 p.m.

21.00 – 21.30: Hora del té

Tea 9:00–9:30 p.m.

21.30 – 22.00: Contemplación de la naturaleza a  
través de una ventana abierta al crepúsculo

Contemplating nature through the evening window  
9:30–10:00 p.m.

22.00 – 22.30: Audición de las últimas noticias  
de la radio

Listening to the news on the radio 10:00–10:30 p.m.

22.30 – 24.00: Lectura de un libro

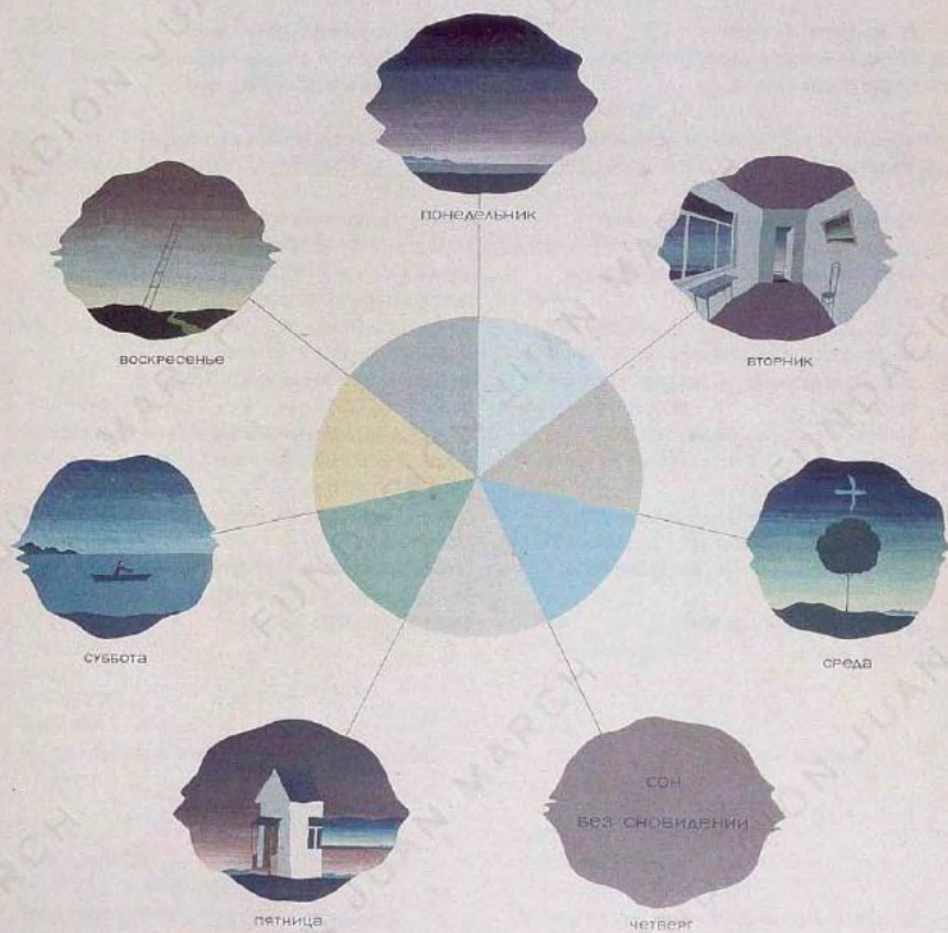
Reading a book 10:30–12:00 p.m.

00.00 – 07.00: Sueño

Sleep 12:00–7:00 a.m.



ПРОЕКТ  
СНОВ  
ДЛЯ ОДИНОКОГО ЧЕЛОВЕКА





# ПРОЕКТ

## неба

для одинокого человека

1. Чистое небо



4. Утреннее небо



2. Облачное небо



5. Вечернее небо



3. Пасмурное небо



6. Ночное небо





136 / 137

Víktor Pivovárov

6 paneles de la serie *Proyectos para un hombre solitario*

Six panels from the series *Projects for a Lonely Man, 1975*

c) *Croquis para sueños de un hombre solitario*

*Plan for the Dreams of a Lonely Man, 1975*

Esmalte sobre tablero de fibras de madera/Enamel on fiberboard

171 x 130 x 4 cm

Croquis para sueños de un hombre solitario

Plan for the dreams of a lonely man

[en el sentido de las agujas del reloj desde el centro superior]

[clockwise from the top center]

Lunes

Monday

Martes

Tuesday

Miércoles

Wednesday

Jueves

Thursday

[en la nube:] sueño sin sueños

[in the cloud:] Sleep without dreams

Viernes

Friday

Sábado

Saturday

Domingo

Sunday



d) *Croquis del cielo de un hombre solitario*

*Plan for the Sky of a Lonely Man, 1975*

Esmalte sobre tablero de fibras de madera/Enamel on fiberboard

171 x 130 x 4 cm

Croquis del cielo de un hombre solitario

Plan for the sky of a lonely man

1. Cielo despejado

1. Clear sky

2. Cielo nuboso

2. Cloudy sky

3. Cielo cerrado

3. Overcast sky

4. Cielo matutino

4. Morning sky

5. Cielo vespertino

5. Evening sky

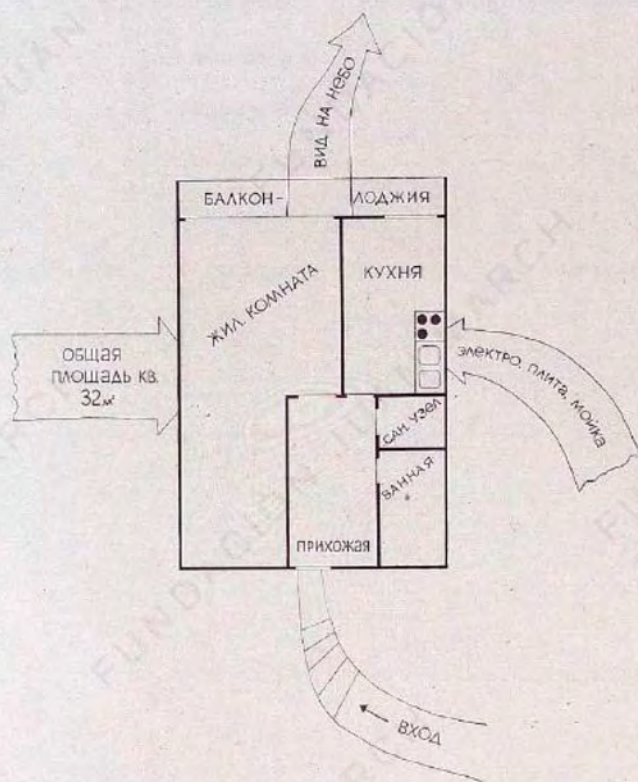
6. Cielo nocturno

6. Night sky



# ПРОЕКТ

ЖИЛОГО ПОМЕЩЕНИЯ  
ДЛЯ  
ОДИНОКОГО ЧЕЛОВЕКА



1. Жилая комната



2. Вид из окна



3. Кухня



4. Сан узел, ванная





# ПРОЕКТ БИОГРАФИИ ОДИНОКОГО ЧЕЛОВЕКА

Одиноким человеком может стать каждый.

Родившись на свет, желательно у матери-одиночки, одинокий человек должен пройти четыре стадии детства: 1) ясли, 2) детсад, 3) школа, 4) летн. лагерь.

Одинокий человек должен переболеть: свинкой, краснухой, коклюшем, скарлатиной, дизентерией, корью, пневмонией. Пирке должно быть положительное, грипп и ангина—по два раза в год.

В школе одинокий человек должен быть неоднократно бит своими сверстниками.

С 14 лет начинаются прогрессирующие с каждым годом страдания плоти, причем отдельные случаи близости не должны приносить облегчения.

Далее одинокий человек должен пройти следующие этапы: обучение в институте, служба в армии, легкое венерическое заболевание, вступление в брак, измена жены, развод, второе вступление в брак, рождение одинокого ребенка, измена второй жены, развод, попытка интеграции, приобретение собственного жилого помещения.

Только пройдя эти этапы можно начинать первые опыты сознательного одиночества.

Одиночество имеет четыре ступени:

1. Трагическое или экзистенциальное одиночество.
2. Меланхолическое или космическое одиночество.
3. Созерцательное или метафизическое одиночество.
4. Радостное или абсолютное одиночество.

Показанные проекты, предлагающие предельную несвободу на уровне актуального бытия, должны привести к достижению четвертой ступени одиночества, которая хотя и совпадает с физической смертью одинокого человека, является тем не менее обретением подлинной свободы и соединения с бесконечным.



140 / 141

Víktor Pivovárov

6 paneles de la serie *Proyectos para un hombre solitario*

Six panels from the series *Projects for a Lonely Man, 1975*

f) *Croquis de vivienda para un hombre solitario*

*Plan for the Living Space of a Lonely Man, 1975*

Esmalte sobre tablero de fibras de madera/Enamel on fiberboard

171 x 130 x 4 cm

Croquis de vivienda para un hombre solitario

Plan for the living space of a lonely man

[comenzando arriba a la izquierda, en el sentido  
de las agujas del reloj]

[from top to bottom and from left to right]

Vistas hacia el cielo

View to the sky

Balcón/terraza

Balcony/Loggia

Superficie total 32 m<sup>2</sup>

Total area 32 m<sup>2</sup>

Cuarto de estar

Living room

Cocina

Kitchen

Estufa eléctrica, fregadero

Electric stove, sink

Retrete

Lavatory

Cuarto de baño

Bathroom

Vestíbulo

Hall

Entrada

Entrance

1. Cuarto de estar

1. Living room

2. Vista desde la ventana

2. View from the window

3. Cocina

3. Kitchen

4. Retrete, cuarto de baño

4. Lavatory, bathroom



e) *Proyecto de biografía del hombre solitario*

*Plan for the Biography of the Lonely Man, 1975*

Esmalte sobre tablero de fibras de madera/Enamel on fiberboard

171 x 130 x 4 cm

The Norton and Nancy Dodge Collection of Nonconformist Art  
from the Soviet Union

Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State  
University of New Jersey

Proyecto de biografía del hombre solitario

Cualquiera puede ser un hombre solitario.

Después de nacer, preferentemente de madre sola o soltera, el hombre solitario debe pasar en su infancia por cuatro estados: 1) guardería para niños de 1 a 3 años; 2) jardín de infancia; 3) escuela; 4) campamento de verano.

El hombre solitario deberá padecer: parotiditis, rubeola, tos ferina, escarlatina, disentería, sarampión y neumonía. Deberá dar positivo en la prueba Pirquet de la tuberculosis y deberá sufrir de gripe y anginas dos veces al año.

En el colegio, el hombre solitario debe ser golpeado repetidamente por niños de su edad.

A partir de los 14 años aparecerán sus sufrimientos carnales, que se irá agravando progresivamente cada año y no se verá aliviado por aisladas y coyunturales demostraciones de afinidad o proximidad.

Más adelante, el hombre solitario deberá pasar por las siguientes etapas: la enseñanza en el instituto, el servicio militar, una ligera infección venérea, el matrimonio, la infidelidad a su esposa, el divorcio, segundo matrimonio, infidelidad a su segunda esposa, nacimiento de su hijo único, segundo divorcio, tentativas de integración y obtención de una vivienda en propiedad.

Sólo después de pasar estas etapas se pueden tener las primeras experiencias de soledad consciente.

Hay cuatro grados de soledad:

1. Soledad trágica o existencial.
2. Soledad melancólica o cósmica.
3. Soledad contemplativa o metafísica.
4. Soledad feliz o absoluta.

Los esquemas y croquis presentados aquí, que proponen una extrema falta de libertad en el nivel de la existencia objetiva real, conducirán a la obtención del cuarto nivel de soledad. Éste, aunque coincide con la muerte física del hombre solitario, supone de hecho la conquista de la libertad auténtica y de la unión con lo infinito.

Plan for the biography of the lonely man

Anyone can become a lonely man.

After being born, preferably to a single mother, a lonely man must go through four stages of childhood: 1) day care, 2) kindergarten, 3) school, 4) Pioneer camp.

The lonely man must come down with mumps, rubella, whooping cough, scarlet fever, dysentery, measles, and pneumonia. He must be TB-test positive and have both the flu and tonsillitis twice a year.

At school the lonely man must be beaten repeatedly by his peers.

The sufferings of the flesh begin at the age of fourteen and progressively worsen with every passing year, and isolated instances of intimacy need not bring relief.

Further, the lonely man must go through the following phases: training at an institute, compulsory army service, a slight venereal infection, marriage, unfaithfulness to his wife, divorce, second marriage, birth of a lonely child, unfaithfulness to his second wife, divorce, an attempt to integrate, becoming a homeowner.

Only by going through these phases can the first experiences of conscious loneliness begin.

There are four degrees of loneliness:

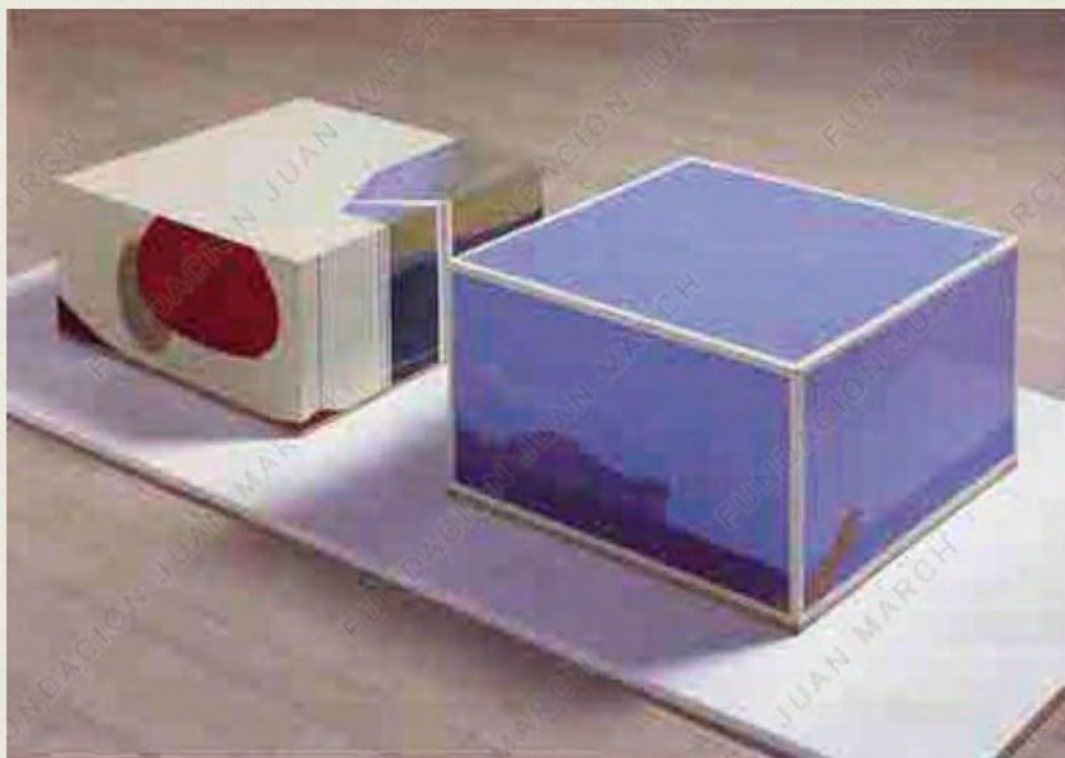
1. Tragic or existential loneliness.
2. Melancholic or cosmic loneliness.
3. Contemplative or metaphysical loneliness.
4. Joyful or absolute loneliness.

The plans presented here, which propose extreme unfreedom at the level of actual objective reality, lead to the fourth degree of loneliness. Although this coincides with the physical death of the lonely man, it nonetheless marks the attainment of genuine freedom and oneness with the Infinite.











144 / 145

Iván Chuikov

*Señal de tráfico/Traffic Sign, 1972*

Óleo sobre lienzo/Oil on canvas

117 x 90 x 3 cm

Colección/Collection Antonio Piccoli



Iván Chuikov

*Panorama I*, 1976

Esmalte sobre tablero de fibras de madera/Enamel on fiberboard

37 x 65,8 x 66 cm

Peter und Irene Ludwig Stiftung, Aachen/Aquisgrán; préstamo indefinido en el/  
on long-term loan at Ludwig Museum - Museum of Contemporary Art, Budapest

*Panorama II*, 1976

Esmalte sobre tablero de fibras de madera/Enamel on fiberboard

29 x 65,8 x 65,4 cm

Peter und Irene Ludwig Stiftung, Aachen/Aquisgrán; préstamo indefinido en el/  
on long-term loan at Ludwig Museum - Museum of Contemporary Art, Budapest

Iván Chuikov

*Derecha - Izquierda/Right - Left*, 1979

Objeto: Plexiglás, esmalte

Object: Plexiglas, enamel

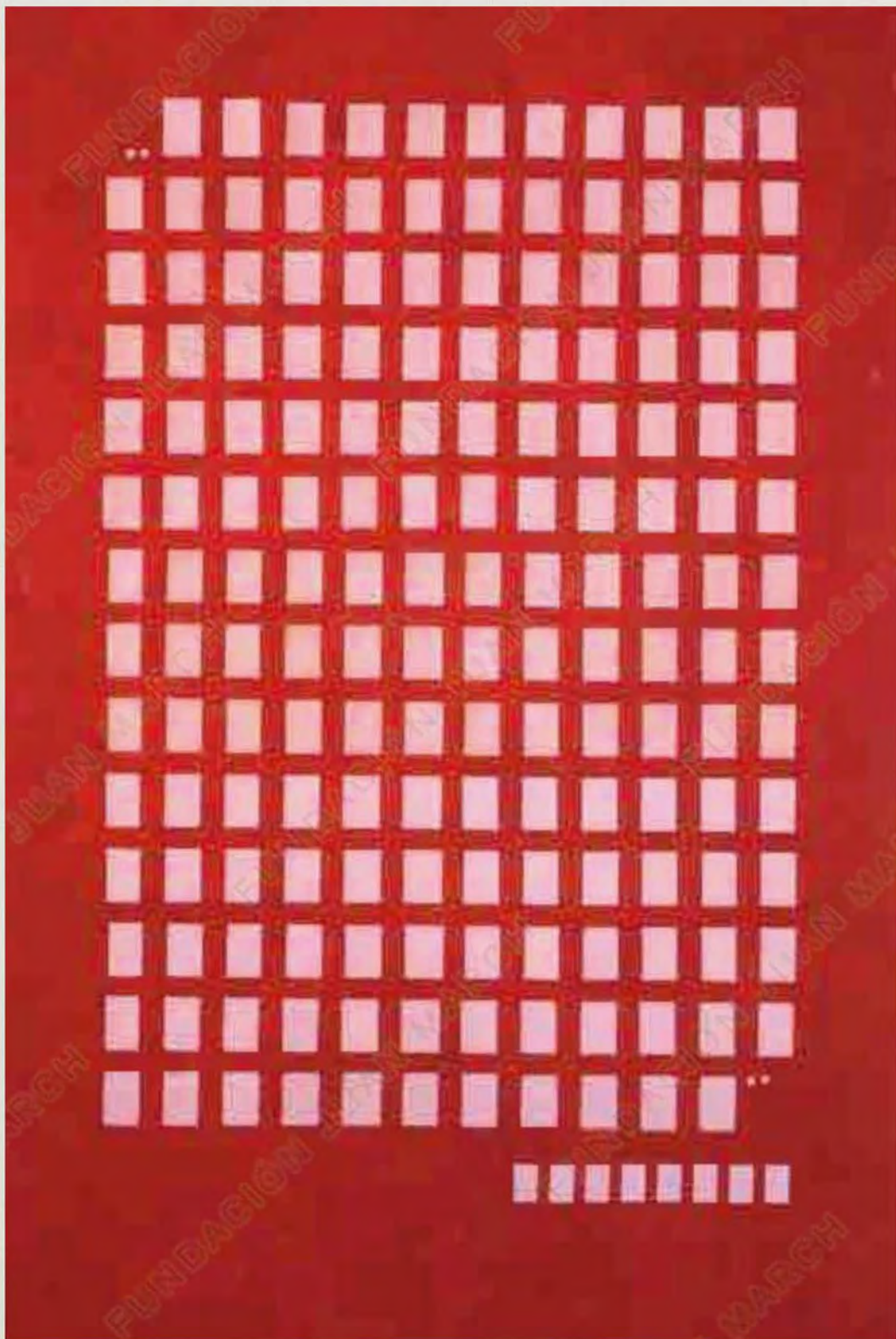
2 partes/Two parts, 30 x 40 cada una/each

Heritage Preservation Russian Avantgarde Foundation/

Moscow Archive of New Art (MANI)

(Colección MANI/MANI Collection)











148 / 149

Komar & Melamid

*Cita/Quotation*, 1972

Óleo sobre lienzo/Oil on canvas

118 x 79 cm

Colección particular/Private collection.

Cortesía/Courtesy Ronald Feldman Fine Arts,  
New York, NY



Komar & Melamid  
*Sin título (Bailarina)*  
*Untitled (Ballerina), 1972*  
Óleo sobre cartón/Oil on cardboard  
100 x 90 cm  
Colección/Collection Antonio Piccoli

Komar & Melamid  
*Caja de cigarillos Laika*  
*Laika Cigarette Box, 1972*  
De la serie *Sots Art*  
From the series *Sots Art*  
Óleo sobre lienzo/Oil on canvas  
77 x 58 cm  
Colección particular/Private  
collection.  
Cortesía/Courtesy Ronald Feldman  
Fine Arts, New York, NY



Faint, illegible text at the top of the page, possibly bleed-through from the reverse side of the paper.









152 / 153

Komar & Melamid con/with Charlotte Moorman

*Escritura musical- Pasaporte, performance, instalación*

*Musicwriting - Passport, Performance, Installation, 1975*

De la serie *Códigos*/From the series *Codes*

Técnica mixta sobre lienzo, 3 fotos, cinta de audio, CD, manuscritos de música/

Mixed media on canvas; three photos, audiotape, CD, music manuscripts

200 x 200 x 60 cm

Antiguo/Former Komar & Melamid Art Studio Archive



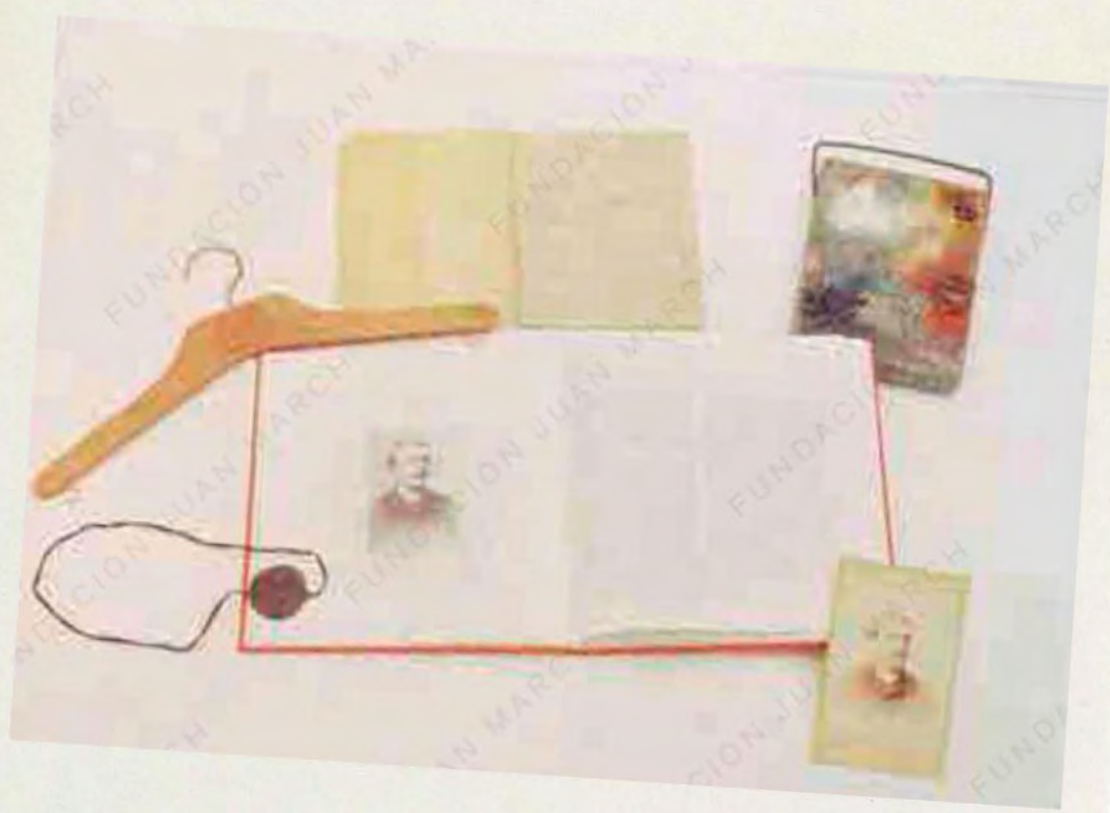
Komar & Melamid  
*Autorretrato doble*  
*Double Self-Portrait*, 1984  
Témpera sobre cartón/Tempera  
on cardboard  
150 x 150 cm  
Colección/Collection Antonio Piccoli

Sots Art (Arte socialista/Socialist Art)

Komar & Melamid  
*Post-Art No. 1 (Warhol)/Arte Post N.º 1*  
*(Warhol)*, 1973  
Óleo sobre lienzo/Oil on canvas  
122 x 91 cm  
Colección particular/Private  
collection.  
Cortesía/Courtesy Ronald Feldman  
Fine Arts, New York, NY



Faint, illegible text at the top of the page, possibly bleed-through from the reverse side.









156 / 157

Komar & Melamid

*Nikolai Bujúmov/Nikolai Buchumov, 1973*

De la serie *Leyendas/From the series Legends*

Instalación: 59 paneles (óleo sobre cartulina)/Installation: oil on posterboard,  
59 panels; 12,7 x 17,8 cm cada uno/each

Además, 7 objetos "Bujúmov"/In addition, seven Buchumov objects:

1. Parche ocular/Eye patch
2. Su autobiografía/His autobiography, ca. 63,5 x 50,8 cm
3. Su cuaderno de notas/His notebook
4. Su paleta/His palette
5. Percha/Coat hanger
6. Un cuadro al óleo *Marina con niña/One oil painting Seascape with Girl*,  
50,8 x 110,5 cm (no reproducido/not illustrated)
7. Una foto pequeña de Bujúmov/A small photograph of Buchumov

Colección de/Collection of Neil K. Rector







Faint, illegible text, possibly bleed-through from the reverse side of the page.









160 / 161

Komar & Melamid

*Apelles Ziábllov/Apelles Ziablov, 1973*

7 cuadros y un libro/Seven paintings and one book

The Norton and Nancy Dodge Collection of Nonconformist Art from the Soviet Union  
Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State University of New Jersey



A. Ziábllov (*Estudio para una monografía*)/  
*Study for a monograph*),  
sin fecha/not dated  
Libro/Book  
Texto impreso, cubierta  
de piel/Printed text,  
leather cover  
28 x 19,5 cm

Apelles Ziábllov -  
*Sin título/Untitled*,  
1789  
Óleo sobre lienzo/  
Oil on canvas  
62,5 x 80 cm

Apelles Ziábllov -  
*Sin título/Untitled*,  
1785  
Óleo sobre lienzo/  
Oil on canvas  
79 x 65 cm

Apelles Ziábllov -  
*Sin título/Untitled*,  
1791  
Óleo sobre lienzo/  
Oil on canvas  
69,5 x 58,5 cm

Apelles Ziábllov -  
*Sin título/Untitled*,  
1797  
Óleo sobre lienzo/  
Oil on canvas  
102,5 x 69 cm

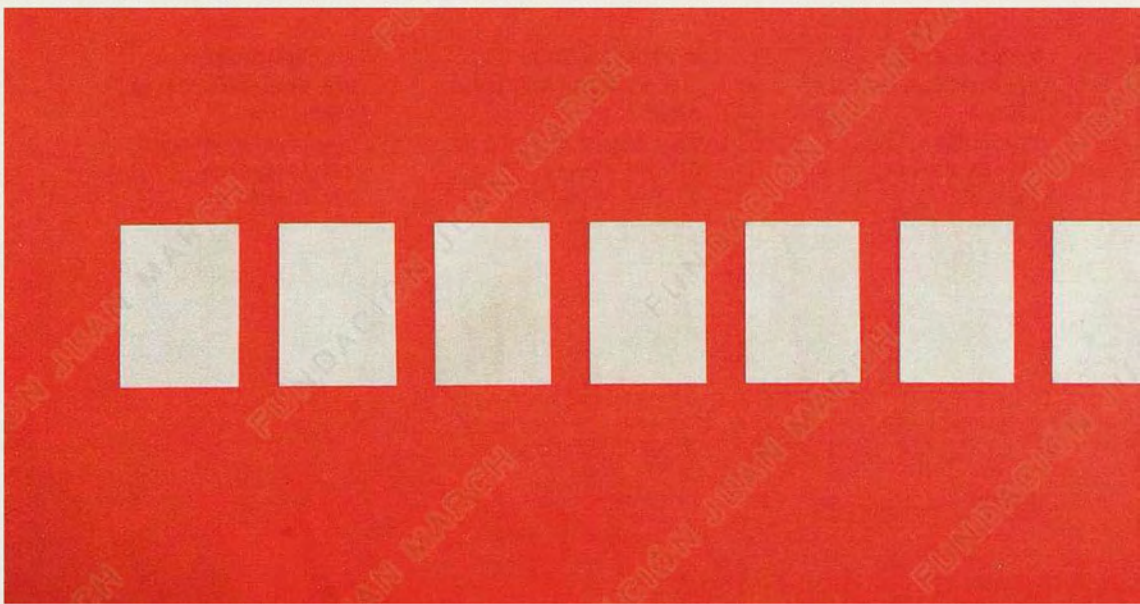
Apelles Ziábllov -  
*Sus Majestades "La Nada"/Their Majesties  
"Nothingness,"* 1783  
Óleo sobre lienzo/  
Oil on canvas  
76,5 x 69 x 4 cm

Apelles Ziábllov -  
*Sus Majestades "La Nada"/Their Majesties  
"Nothingness,"* 1796  
Óleo sobre lienzo/  
Oil on canvas  
45 x 32 cm

Apelles Ziábllov -  
*Sus Majestades "La Nada"/Their Majesties  
"Nothingness,"*  
sin fecha/undated  
Óleo sobre lienzo/  
Oil on canvas  
62,5 x 57 cm



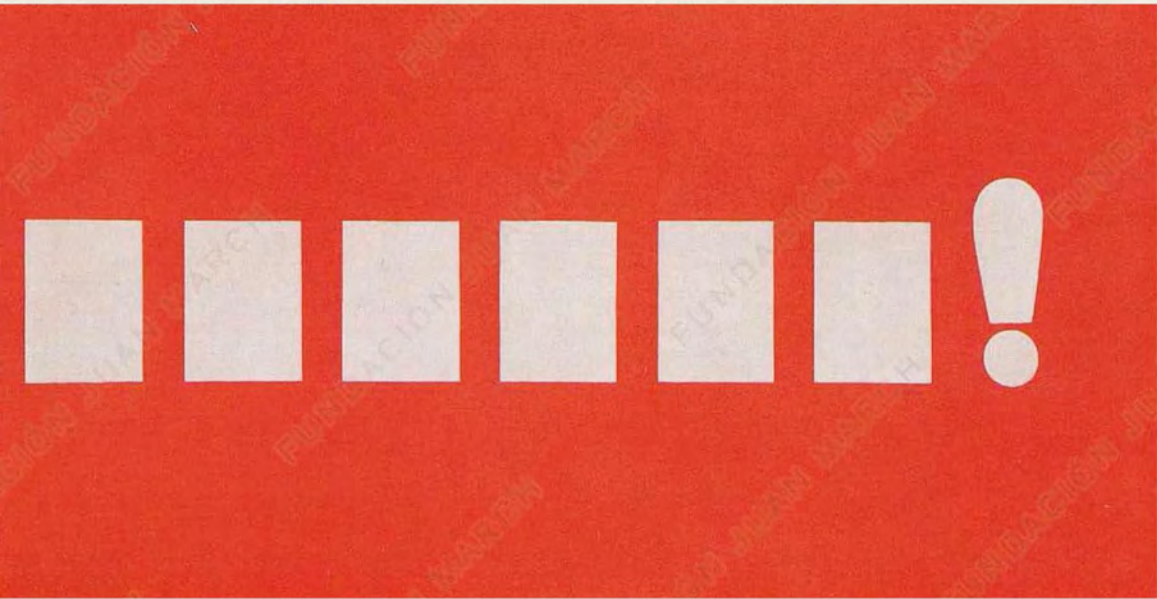
Faint, illegible text at the top of the page, possibly bleed-through from the reverse side.



Faint, illegible text at the bottom of the page, possibly bleed-through from the reverse side.



Komar & Melamid  
Catalogue raisonné, 1984  
Tempera on cardboard  
Tempera on cardboard  
2 parts/ two parts  
75 x 100 x 4 cm each unframed  
Collection Antonio Fiol





Komar & Melamid

*Eslogan ideal/Ideal Slogan, 1984*

Témpera sobre cartón/

Tempera on cardboard

2 partes/Two parts,

75 x 150 x 4 cm cada una/each

Colección/Collection Antonio Piccoli







Expos. 1984  
Kosser & Malenid  
Estrategia Ideal/Ideal Strategy, 1984  
Tempera sobre cartón/  
Tempera on cardboard  
24x24x3/24x24x3









Érik Bulátov

*iVoy!//I'm going, 1975*

Óleo sobre lienzo/Oil on canvas

230 x 230 cm

Colección particular, Zúrich/

Private collection, Zurich



Érik Bulátov

*Marca registrada/Trademark*, 1986

Óleo sobre lienzo/Oil on canvas

203 x 203 x 6,5 cm

Museum Ludwig Köln/Sammlung Ludwig



Faint mirrored text from the reverse side of the page, including the name "Erik Bulatov" and technical details like "203 x 203 x 0.5 cm".









172 / 173

Aleksandr Kosoláпов

*Malévich/Malevich, 1993*

Óleo sobre lienzo/Oil on canvas

65 x 120 cm

Colección/Collection Antonio Piccoli

Aleksandr Kosoláпов  
*Lenin - Coca-Cola*, 1993  
Óleo sobre lienzo/Oil on canvas  
75 x 120 cm  
Colección/Collection Antonio Piccoli

Aleksandr Kosoláпов  
*¡Sashok! ¿Vas a tomar té?*  
*Sashok! Would You Like Some Tea?*, sin fecha/not dated  
Madera pintada, cinta adhesiva, arpillera, clavos sobre tabla/  
Painted wood, tape, burlap, nails on panel  
50 x 107 x 4 cm  
The Norton and Nancy Dodge Collection of Nonconformist  
Art from the Soviet Union  
Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State  
University of New Jersey





Коллекция 4000 экз.  
1977 г.  
Состояние: очень хорошее, без повреждений.  
Примерно 200 страниц.  
20 см.  
Три картины и три карты (карты-схемы) из коллекции  
1977 года. На обложке (карта)  
два названия: Северный и Южный. На обложке  
написано: 1977 г.

1977 г.  
1977 г.  
1977 г.  
1977 г.  
1977 г.





176 / 177

Aleksandr Kosoláпов

*Egipto/Egypt, 1982*

Óleo sobre lienzo/Oil on canvas

102 x 127 cm

Contemporary Art Museum Art4.RU

Aleksandr Kosoláпов

*Norte/North*, 1973

Gouache sobre tablero de fibras de madera/

Gouache on fiberboard

40 x 60 cm

The Norton and Nancy Dodge Collection of Nonconformist

Art from the Soviet Union

Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State

University of New Jersey

[de izquierda a derecha]

Surf

El norte

Kazbiék

/

[from left to right]

Surf

The North

Kazbek





**ПРИБОР  
ДЛЯ  
ОПРЕДЕЛЕНИЯ  
НАЦИОНАЛЬНОСТИ**

ЕВРЕЙ

РУССКИЙ

ГРУЗИН

АРМЯНИН

УЗБЕК

ЛИТВЕЦ

МОЛДАВАНИН

ТУНГУС





180 / 181

Leonid Sókov

*Proyecto para fabricar gafas para todos los ciudadanos soviéticos*

*Project to Construct Glasses for Every Soviet Citizen, 1976*

Madera pintada/Painted wood

11,3 x 33,3 x 31 cm

The Norton and Nancy Dodge Collection of Nonconformist Art  
from the Soviet Union

Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State  
University of New Jersey

Leonid Sókov

*Mandíbulas/Jaws, 1976*

Hierro forjado/Forged iron

31 x 36 x 31 cm

The Norton and Nancy Dodge Collection of Nonconformist Art  
from the Soviet Union

Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, The State  
University of New Jersey

Leonid Sókov  
*Herramienta para determinar  
la nacionalidad/A Tool for Gauging  
Nationality, 1977*  
Óleo sobre madera/Oil on wood  
127,5 x 28 x 5 cm  
Colección particular, Suiza/  
Private collection, Switzerland

Herramienta para determinar  
la nacionalidad  
[de izquierda a derecha y de arriba a abajo]  
Judío Ruso Georgiano Armenio  
Uzbeko Lituano Moldavo Tungoso

Instrucciones de uso  
1. Meter la nariz en el agujero.  
2. Si el ángulo de la nariz o el volumen de la misma  
coinciden con el agujero, Vd. pertenece a la  
nacionalidad correspondiente.

/  
A Tool for Gauging Nationality  
[from left to right and from top to bottom]  
Jewish Russian Georgian Armenian Uzbek  
Lithuanian Moldavian Tunguz

Instructions  
1. Put your nose in the hole.  
2. If the shape and size of your nose are right,  
you belong to that nationality.

Leonid Sókov  
*Fuego/Fire, 1975*  
Óleo sobre madera y bombilla/Oil on  
wood and light bulb  
80 x 45 x 20 cm  
The Norton and Nancy Dodge Collection  
of Nonconformist Art from the Soviet  
Union  
Jane Voorhees Zimmerli Art Museum,  
Rutgers, The State University  
of New Jersey

Leonid Sókov  
*Punto de vista/Point of View, 1976*  
Óleo sobre madera y plástico/  
Oil on wood and plastic  
33 x 20 x 17 cm  
Colección particular, Suiza/  
Private collection, Switzerland









Grisha Bruskin

*Léxico fundamental I*

*Fundamental Lexicon I, 1986*

Óleo sobre lienzo/Oil on canvas

32 partes/Thirty-two parts,

55 x 38 cm cada una/each,

Medidas totales/Total dimensions

220 x 304 cm

Colección particular/

Private collection











Grisha Bruskin

*Léxico fundamental II*

*Fundamental Lexicon II, 1986*

Óleo sobre lienzo/Oil on canvas

32 partes/Thirty-two parts,

55 x 38 cm cada una/each,

Medidas totales/Total dimensions

220 x 304 cm

Colección particular/

Private collection











192 / 193

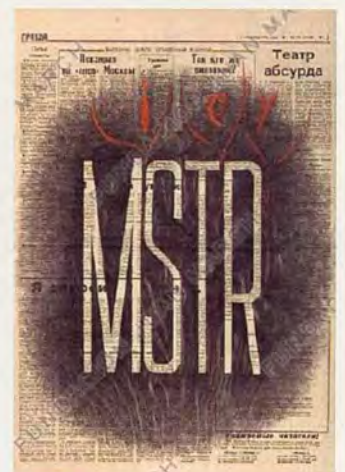
Grisha Bruskin

*Léxico fundamental I (detalle)*

*Fundamental Lexicon I (detail), 1986*

Grisha Bruskin  
*Léxico fundamental II* (detalle)  
*Fundamental Lexicon II* (detail), 1986









196 / 197

Dmitri Prígov

*Corrupción/Corruption, 1987*

Tinta sobre papel de periódico/

Ink on newspaper

60 x 42 cm

Colección particular/

Private collection

Dmitri Prígov

*Brezhnev, 1987*

Tinta sobre papel de periódico/

Ink on newspaper

60 x 42 cm

Colección particular/

Private collection

Dmitri Prígov

*Serbios/Serbs, 1995*

Tinta sobre papel de  
periódico/

Ink on newspaper

59 x 41 cm

Colección/Collection

Antonio Piccoli

Dmitri Prígov

*Debilidad/Weakness, 1995*

Tinta sobre papel de  
periódico/

Ink on newspaper

60 x 42 cm

Colección/Collection

Antonio Piccoli

Dmitri Prígov

*Misterio/Mystery, 1995*

Tinta sobre papel de  
periódico/

Ink on newspaper

60 x 42 cm

Colección/Collection

Antonio Piccoli

Dmitri Prígov

*Muchas glásnosts/Many Glasnosts,*

1987-1989

Tinta sobre papel de periódico/Ink on newspaper

ca. 360 x 400 cm

Donación/Donation Ludwig 2000 - Ludwig Forum

für Internationale Kunst, Aquisgrán/Aachen









200 / 201

Dmitri Prigov

*Lata de las profecías/Can of Prophecies*, ca. 1975

Lata con texto en collage/Can with text collage

17 x 7,5 x 7,5 cm

Colección particular/Private collection

*Lata de una palabra/Can of One Word*, ca. 1975

Lata con texto en collage/Can with text collage

11,5 x 7,5 x 7,5 cm

Colección particular/Private collection

*Lata de texto/Text Can*, ca. 1975

Lata con texto en collage/Can with text collage

11,5 x 7,5 x 7,5 cm

Colección particular/Private collection

Dmitri Prígov

*Sin título (5 latas)/Untitled (5 Cans)*, ca. 1975

Collage sobre latas de conservas/Collage on food cans

Diámetros y alturas variables/Diameter and height vary

Donación/Donation Ludwig 2000 - Ludwig Forum

für Internationale Kunst, Aquisgrán/Aachen

[De izquierda a derecha/From left to right]

1. Lata sin etiqueta/Unlabeled Can
2. Lata de hombre pequeño/Small Person's Can
3. Lata de La Santísima Trinidad/Trinity Can
4. Lata rusa/Russian Can
5. Lata soviética/Soviet Can









204 / 205

Dmitri Prígov

*Alemania/Germany, 1994*

Serie de 17 dibujos con fotografías

Series of seventeen drawings with  
photographs

29,5 x 20,5 cm cada una/each

Contemporary Art Museum Art4.RU

Lev Rubinshtein

*3 Cuadernos de anillas con protectores de páginas*

*Three ring binders with sheet protectors, 1976-1985*

Manuscrito del autor/Author's manuscript, A5

Libro 1/Book 1:

1. "De jueves a viernes", 43 páginas/"From Thursday to Friday," 43 pages, 1985
2. "Cuando no es una cosa es otra", 45 páginas/"If it's not one thing, it's another," 45 pages, 1985
3. "El poeta y la multitud", 99 páginas/"The Poet and a Crowd," 99 pages, 1985

Libro 2/Book 2:

1. "El catálogo de las posibilidades de la comedia", 131 páginas, manuscrito/"The Catalogue of Comic Possibilities," 131 pages, manuscript, 1976
2. "El serafín de las seis alas", sin paginar, 22 páginas/"The Six-winged Seraphim," no pagination, 22 pages, 1984
3. "Fisicamente imposible", 21 páginas/"Physically Impossible," 21 pages, 1983

Libro 3/Book 3:

1. "Circunstancias y presagios", 59 páginas/"Circumstances and Superstitious Beliefs," 59 pages, 1983
2. "Setenta y un modales amistosos", 71 páginas/"Seventy-One Friendly Manners," 71 pages, 1983
3. "Siempre más allá", 58 páginas/"Faraway and faraway," 58 pages, 1984

Heritage Preservation Russian Avantgarde Foundation/

Moscow Archive of New Art (MANI)

(Colección MANI/MANI Collection)









Borís Mijáilov

*Sin título/Untitled*, 1970-1980

De la serie *Luriki*

From the series *Luriki*

Fotografías en blanco y negro  
coloreadas a mano/Black-and-white  
hand-colored photographs

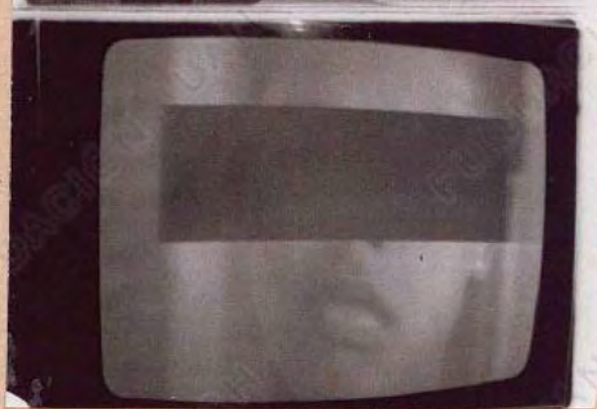
30 x 20 cm - 80 x 60 cm

Cortesía del artista/Courtesy  
of the artist





Сегодня в релак  
по телевизору  
я обратил внимание  
что даже большие моды на  
себя называют не я, а мы.



Очень прошу везде,  
где уже написано "я"  
забыв как "мы"

мы - из парадигмы

My, водные



И не схожа за угол житей,  
встречается молодой женщине,  
которой сразу, моя может  
признаться,  
это только что освободилась  
(из тюрьмы)

П. Гайдар вспоминал 20-20  
и ждал



Засели Мариинск (заключенцы):  
"Ах, как обидно, не по судьбе Мариинск  
о по не-мало срывает планы"

Я сам сейчас скажу -  
забыл кто-то друг друга?

Медве и лиси  
прелед лиси  
на территории

О сизарости

"приветствие  
за себя не считаю  
однако за сизарости  
в друг паровозик  
путиа вранье"



Я так бивсе:  
скоро лики  
линока может нробога



А Буре маминку просят  
то, я беру в шинах  
приселитесь арестованы заде  
Но не зато что он  
лихантине



212 / 213

Boris Mijáilov

*Sin título/Untitled, 1984*

De la serie *Tesis incompleta/From the series Unfinished Dissertation*

Fotografías en blanco y negro con textos manuscritos/Black-and-white photographs with handwritten text

DIN A4

Cortesía del artista/Courtesy of the artist

[Arriba]

Hoy, durante los discursos en la televisión, caí en la cuenta de que hasta los más importantes se refieren a si mismos no como "yo", sino como "nosotros".

[Abajo]

Pido encarecidamente que allí donde ya figure "yo" lean "nosotros".  
Procedemos de un paradigma.

/

[top]

When I was watching the speeches on television today,  
I noticed that even the high and mighty refer to themselves as "we," not "I."

[bottom]

Please read "we" wherever it says "I."  
Our origin is a paradigm.

[Arriba]

Bueno, en realidad...

[Abajo]

Apenas se dobla la esquina de camino a tu casa, me encuentro con una mujer joven que puede confesar inmediatamente que acaba de salir (de la cárcel).

/

[top]

Well, you see ...

[bottom]

Before going around the corner to your place, one meets a young woman who can admit outright and straight away that she has just been released (from prison).

[Arriba]

Dijeron alguna cosa mala de todos y cada uno.

[izquierda]

La "ley" de Marina [tachado]: "Lo que une a la gente no es la suma de lo bueno, sino la cantidad de lo que malo oculto".

[Abajo]

Y si se dice hoy, ¿lo hará alguien mañana?

/

[top]

They said something bad about everyone.

[left]

Marina's "law" [crossed out]: "What connects people is not the sum of what is good, but the amount of what is latently bad."

[bottom]

If it is said today, will someone do it tomorrow?

[Arriba a la izquierda]

A mamá y a papá les gustan casi todos los programas de la tele.

[Arriba, en el centro]

Sobre la vejez

[Arriba a la derecha]

Atribuido a I. Stravinski: "Dijo que era bueno haber llegado a la vejez, de modo que llegara a gustarle la música de Brahms"

[Abajo]

Tengo tanto miedo que pronto me pueden empezar a gustar muchas cosas.

/

[top left]

Mom and dad like almost all the programs on TV.

[top center]

Old age

[top right]

Attributed to I. Stravinsky: "He said it was good that he had reached an old age and that he had come to like the music of Brahms."

[bottom]

I'm so afraid I might soon start liking all sorts of things.

[Arriba]

Persiguiendo el conejo equivocado

[Abajo]

El pequeño Bória soñó que yo estaba corriendo y fotografiando un hermoso conejo de color naranja, y no sabía que era un juguete mecánico.

/

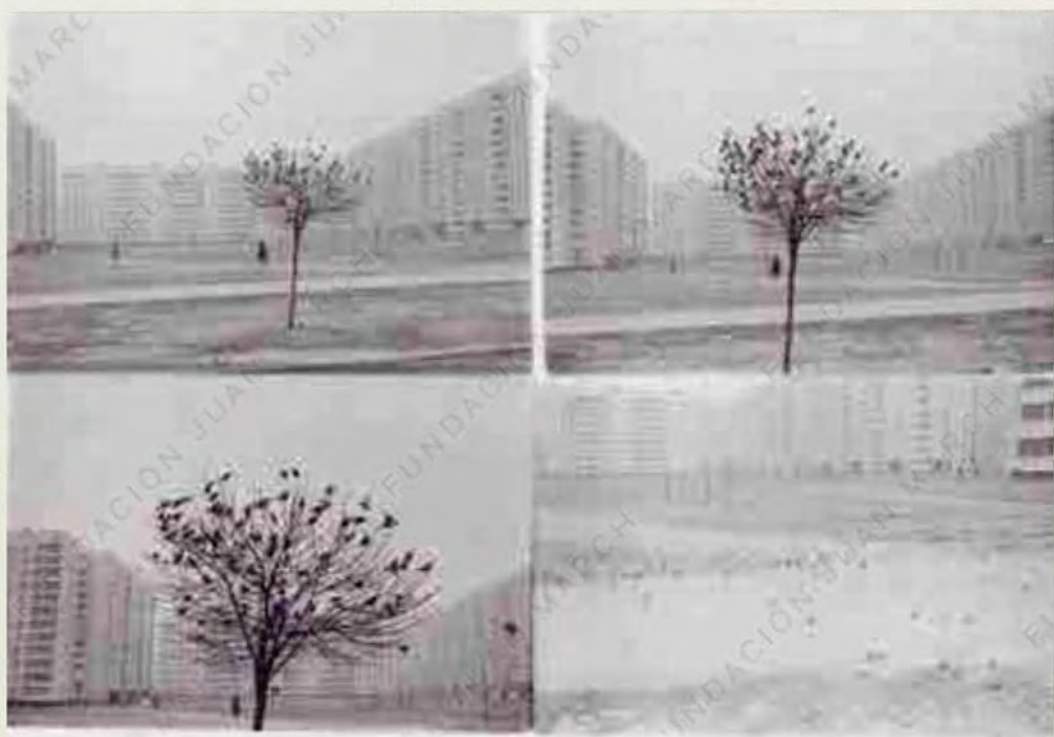
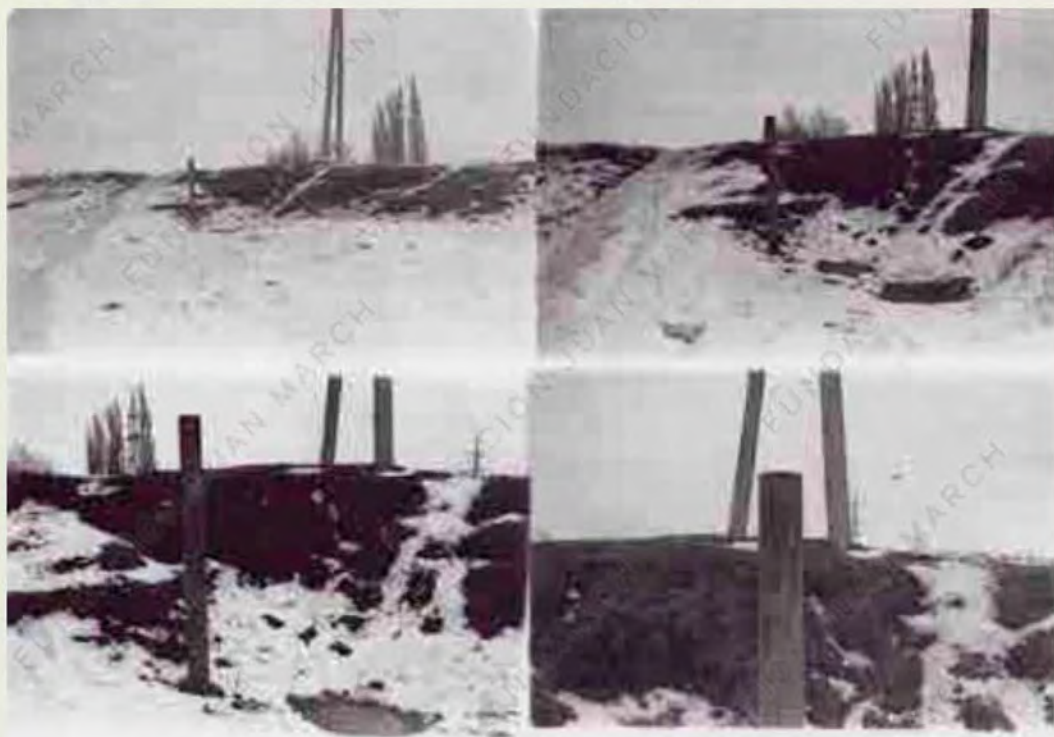
[top]

Chasing the wrong rabbit

[bottom]

Little Borya dreamed that I was running and photographing a beautiful orange-colored rabbit and didn't know that it was a windup toy.









Borís Mijáilov

*Sin título/Untitled, 1982*

De la serie *Cuatro/From the series Four*

Fotografías en blanco y negro, collage/

Black-and-white photographs, collage

18 x 24 cm

Cortesía del artista/

Courtesy of the artist

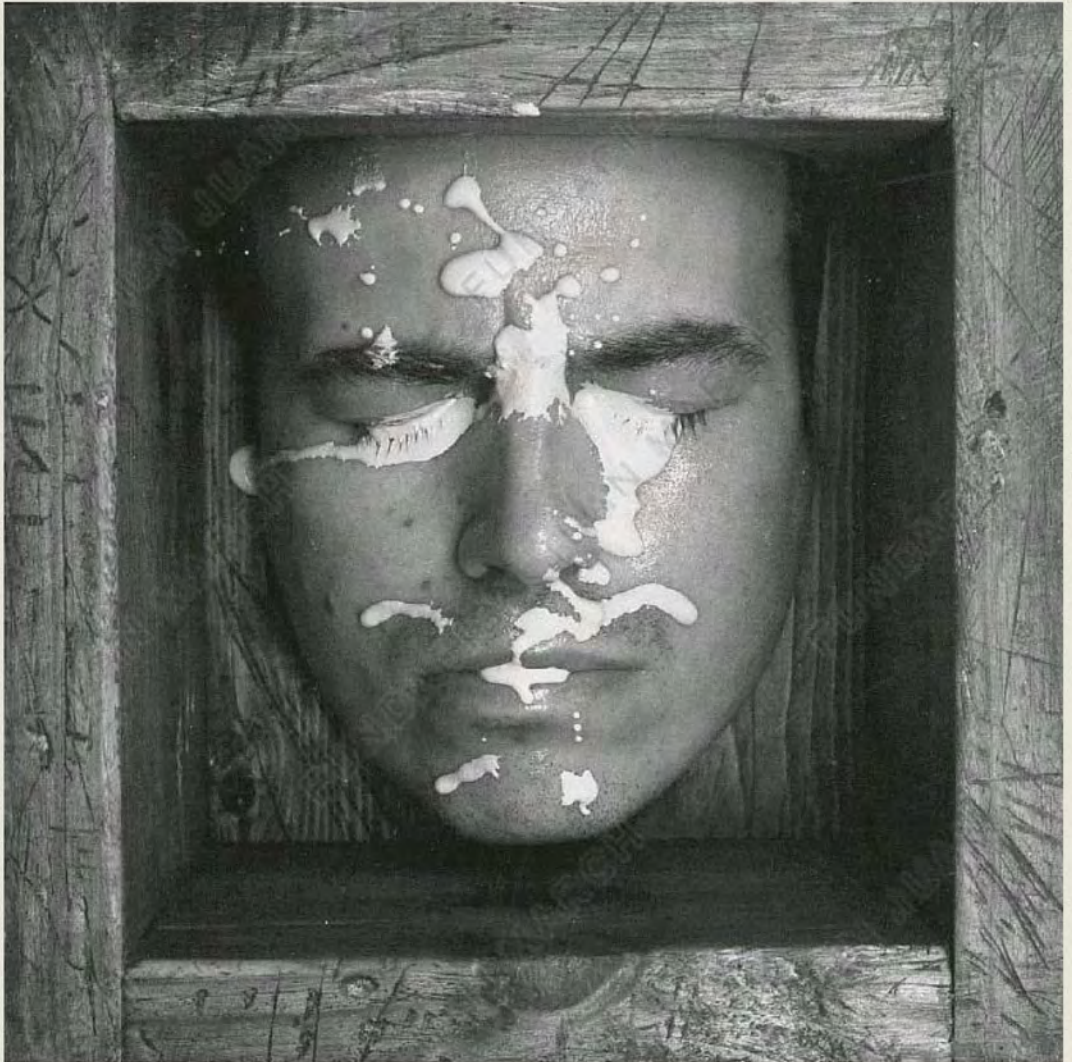




Boris Mikhailov  
Sin título/Untitled, 1982  
De la serie Cuatro/From the series Four  
Integradas en blanco y negro, 2014



1978  
Igor Markevitch  
Alfonso de Alarcón, 1978  
C-Print (Foto en blanco y negro), 2008  
El fotógrafo es un estudiante de fotografía  
de la Universidad de Valencia





Ígor Makárevich

*Alteración/Alteration*, 1978

C-Print (foto en color), 2008

16 fotografías/Sixteen photographs

51,5 x 50,7 cm cada una/each

Cortesía/Courtesy Ígor Makárevich











Ígor Makárevich y/and Elena Eláguina  
*Chistoe (Lo puro/The Pure)*, 1987  
Instalación: técnica mixta/  
Installation: mixed media  
85 x 136 x 20 cm;  
30 x 20 x 20 cm; 35 x 35 x 35 cm  
Cortesía/Courtesy Ígor Makárevich &  
Elena Eláguina

Nikolai Pánitkov

*En todas las cosas/In All Things*, 1988

Objeto: cacerola, C-print (foto  
en color)/Object: saucepan, C-print

Altura/Height 15 cm;

Diámetro/Diameter 24 cm

Moscow Archive of New Art (MANI)

(Colección MANI/MANI Collection)



Nikolai Pavlovich...  
En todas las copias...  
Objeto: escudo...  
en color...  
Altura: 15 cm...  
Diámetro: 52 cm...  
Moscú...  
(Colección PANI\MANI...)







Andrei Monastyrski

*iNo estropear!/Don't Damage!*, 1986

Objeto: técnica mixta/

Object: mixed media

Longitud/Length 25 cm, Diámetro/Diameter  
8 (4) cm

Heritage Preservation Russian Avantgarde

Foundation/Moscow Archive of New Art

(MANI)

(Colección MANI/MANI Collection)

Andrei Monastyrski

*Dos bastones/Two Walking Sticks, 1988*

Objeto: técnica mixta/

Object: mixed media

99 x 89 x 13 cm

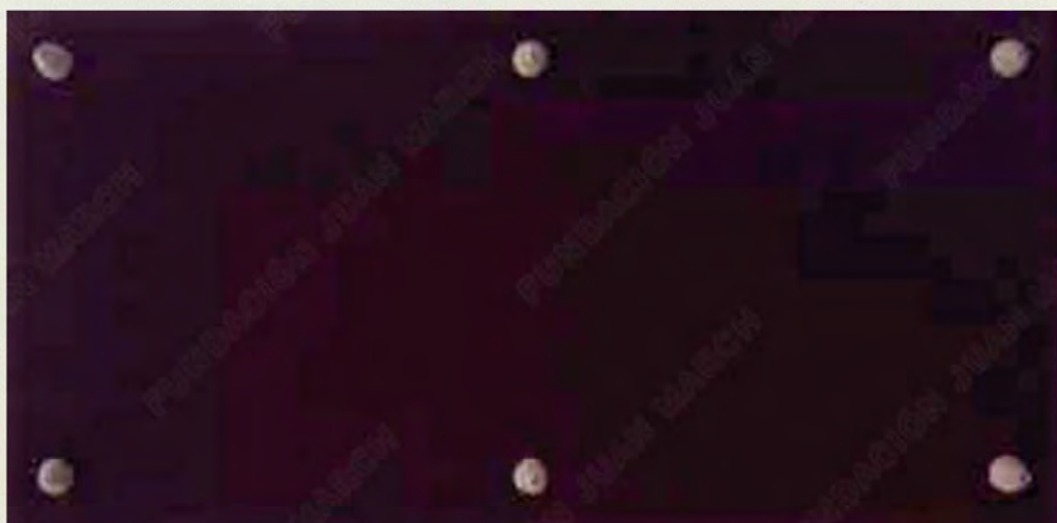
Moscow Archive of New Art (MANI)

(Colección MANI/MANI Collection)





Andrei Monastyrski  
for pastels, 1980s  
Object: técnica mixta  
Object: mixed media  
99 x 88 x 13 cm (w. x h. x d.)  
Moscow Archive of New Art  
(Cooperation with the  
the way to a  
(unlabeled)







232 / 233

Andrei Monastyrski

*Respiración/Breathing*, 1977

Contrachapado pintado/Plywood, painted

31,8 x 19,7 x 11,3 cm

Colección/Collection Regina Gallery

Andrei Monastyrski

*Tabla pintada con 6 bobinas*

*Painted Plate With Six Coils*,

1985-2005

Madera, clavos, envoltorios/Wood,

nails, wound coils

110 x 230 cm

Cortesía del artista/Courtesy

of the artist

Andrei Monastyrski

*Cañón/Cannon*, 1975

Madera, cartón, campana, hoja con texto

Wood, cardboard, bell, text sheet

54 x 54 x 74 cm

Cortesía/Courtesy Charim Galerie,

Viena/Vienna









Andrei Monastyrski

*Obra de tierra/Earthwork, 1987*

Serie de 18 fotografías en blanco  
y negro

Series of eighteen black-and-white  
photographs

Cortesía del artista/Courtesy  
of the artist











240 / 241

Andrei Monastyrski

*Cuadro/Picture*, 1979

De la acción *Los cuadros/From the action The Pictures*

Collage, papel/Collage, paper

40 x 42 cm

Colección/Collection Regina Gallery

Acciones Colectivas/Collective Actions  
*Los cuadros/The Pictures*, sin fecha/not dated

Los cuadros

Los sobres, confeccionados con papel blanco y de colores, 144 en total, se introducían y agrupaban en doce juegos de doce sobres cada uno (el más grande, de 40 x 42 cm; el más pequeño, de 13 x 8 cm). Cada sobre contenía una descripción de los aspectos más importantes del evento, de acuerdo con los siguientes apartados: 1) Pautas de recomendaciones para el público; 2) programa de la acción en su conjunto; 3) decorado; 4) tiempo; 5) color de los sobres; 6) sonido; 7) fenómeno; 8) tiempo de finalización de un gesto (acción); 9) reacción del público; 10) significado de un gesto (acción); 11) interpretación directiva; 12) factografía. Estos juegos se distribuían entre los invitados que se habían congregado en el campo (treinta personas, doce de los cuales recibían juegos). Mientras los espectadores abrían los sobres y los ordenaban en una línea sobre la nieve (de aproximadamente cincuenta metros de largo), tres participantes cruzaban el campo y desaparecían en el bosque por el lado opuesto. Después de leer la información contenida en los sobres, los espectadores doblaban y pegaban cada serie de sobres hasta componer doce cuadros con estructura coloreada: el sobre más grande al fondo, el siguiente inmediatamente más pequeño sobre él y así sucesivamente. Toda la información escrita, salvo el texto factográfico (esto es, el lugar y el tiempo de la acción, la lista de participantes, etc...) permanecía oculta bajo los sobres. Después estos cuadros eran distribuidos entre la audiencia como un certificado de su asistencia.

Región de Moscú, línea ferroviaria Pavelétskaya, estación de Rastórguievo,  
Parque Sujánov

## The Pictures

Envelopes crafted from white and colored paper, 144 in all, were interfolded and compiled into twelve sets of twelve envelopes each (the largest one 40 x 42 cm, the smallest 13 x 8 cm). Each envelope contained a description of the most important aspects of the event according to the following: 1-guidelines for the audience, 2-schedule of the whole action, 3-setting, 4-weather, 5-color of the envelopes, 6-sound, 7-phenomenon, 8-time a gesture (action) ends, 9-the audience's reaction, 10-meaning of a gesture (action), 11-interpretation, directive, 12-factography. These sets were distributed among invited guests who had gathered on the field (thirty persons, twelve of whom received sets). While the viewers were unsealing the envelopes and arranging them in a line on the snow (approx. fifty meters long), three participants crossed the field and disappeared into the woods on the opposite side. After they had read the information on the envelopes, the viewers folded and pasted each set of envelopes to form twelve colored "framework" pictures: the largest envelope on the bottom, a smaller one on top of it, and so on. All of the written information, except for factographic text (i.e., place and time of action, list of participants, etc.) was hidden under envelopes. These pictures were later distributed among the audience as certification of their attendance.

Moscow region, Paveletskaya railway line, Rastorguyevo station, Sukhanovo park

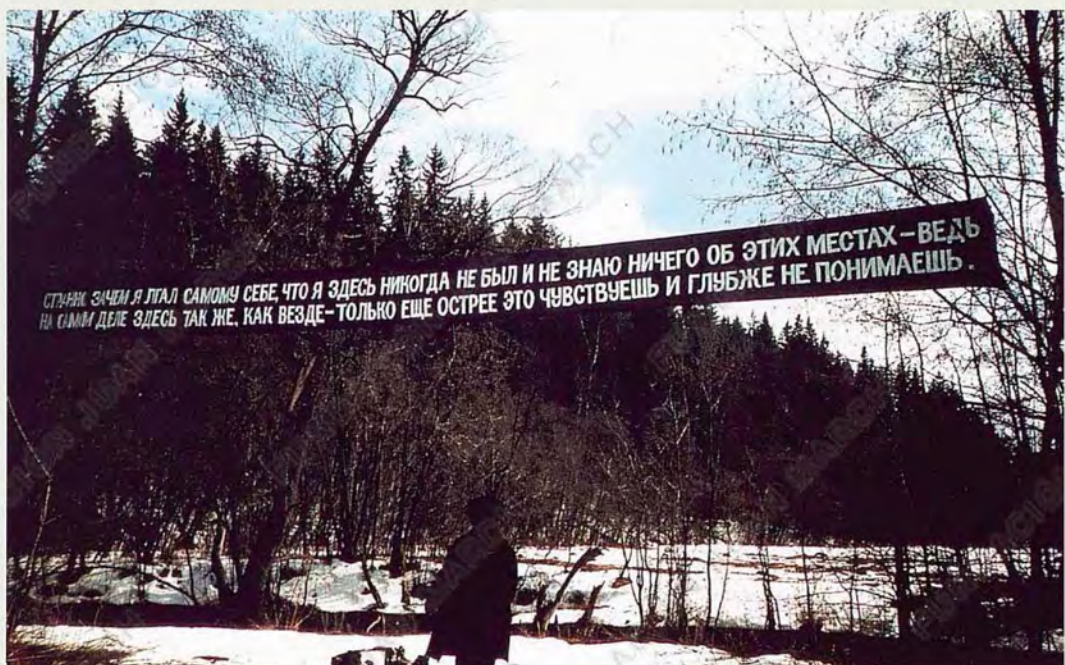
### Público y participantes/Audience and participants

A. Monastyrski, N. Alekséev, N. Pánitkov, I. Yavorski, I. Kabakov, M. Miturich-Jlébnikov, R. Arutyunian, R. Gerlovina, V. Sojranski, V. Nekrasov, E. Gorojovski, I. Pivovarova, V. Dobroselski, V. Mochalova, I. Bakstein, B. Groys, N. Nikitina, L. Sókov, I. Chuikov, I. Golovinskaia, y otros 12 o 15/ and 12 or 15 others











244 / 245

Acciones Colectivas/Collective Actions

*El eslogan/The Slogan*, 1977

26 de enero de 1977/January 26, 1977

Un trozo de tela roja (1 x 10 m) se suspendió entre las copas de dos árboles situados en una cuesta. La inscripción, en letras blancas estarcidas, rezaba: "Yo no me quejo de nada y casi me gusta, a pesar de que nunca estuve aquí y no sé nada de este lugar" (una cita del libro de Andrei Monastyrski *Nada ocurre*).

Región de Moscú, línea ferroviaria Leningrádskaia, estación Firánskova  
26 de enero de 1977

A red banner (1 x 10 m) was hung between two treetops on a hill. Inscription in white stenciled letters said: "I do not complain about anything and I almost like it here, although I have never been here before and know nothing about this place" (a quote from Andrei Monastyrski's book *Nothing Happens*).

Moscow region, Leningradskaya railway line, Firsanovka station  
January 26, 1977

Público y participantes/Audience and participants

A. Monastyrski, V. Miturich-Jlébnikov, N. Alekséev, G. Kizeval'ter, N. Pánitkov,  
M. K., A. Abramov

Acciones Colectivas/Collective Actions

*El eslogan/The Slogan, 1978*

9 de abril de 1978/April 9, 1978

Se suspendió un trozo de tela azul oscura (1 x 12 m) con letras blancas estarcidas en la orilla de un río. La inscripción rezaba: "Me pregunto por qué me engañé a mí mismo proclamando que nunca había estado aquí ni sabía nada de este lugar: a fin de cuentas aquí se está tan bien como en cualquier otro lugar, sólo que aquí esa sensación es más viva y la ausencia de comprensión es mayor".

Región de Moscú, línea ferroviaria Belorusskaia, cerca de la ciudad de Zvenigorod  
9 de abril de 1978

A dark blue banner (1 x 12 m) with white stenciled letters was hung on a riverbank. The inscription said: "I wonder why I lied to myself about ever having been here and being completely unfamiliar with this place—in fact, it's just like anywhere else here, only the feeling is stronger and the lack of understanding greater."

Moscow region, Belorusskaya railway line, near the city of Zvenigorod  
April 9, 1978

Público y participantes/Audience and participants

A. Monastyrski, N. Alekséev, I. Yavorsky, V. and L. Veshnevski, G. Kizeval'ter









28 de mayo de 1978/May 28, 1978

El público invitado (aproximadamente 20 personas) se concentraba a un lado de un campo. A su derecha, a 50 metros de distancia de los espectadores, aparecía un participante vestido con una toga morada. Caminaba a lo largo de una línea paralela a los espectadores y se tendía dentro de un foso, desapareciendo de la vista. Tres minutos más tarde, su figura surgía de otro foso, situado treinta metros a la izquierda del primero. Seguía vistiendo la misma toga morada, pero ahora con un globo rojo en lugar de su cabeza. Luego pinchaba el globo con un palito, y el globo se deshacía en una nube de polvo blanco. El hombre, ahora sin cabeza, volvía a tenderse en el foso de donde había salido hacía unos momentos. Al mismo tiempo, volvía a surgir del primer foso (30 metros a la derecha), pero ahora vestido con ropa informal, y se alejaba hacia el bosque en la misma dirección de la que había venido al comienzo de la acción.

Región de Moscú, línea ferroviaria Saviolovskaia, cerca del pueblo de Kyevy Gorky.

28 de mayo de 1978

The invited audience (approx. twenty persons) gathered on one side of a field. To their right, fifty meters away from the onlookers, a participant appeared dressed in a dark purple robe. He walked along a line parallel with the onlookers and lay down into a pit, disappearing from sight. Three minutes later, his figure appeared from another pit, thirty meters to the left of the first one. He wore the same purple robe, but with a red balloon instead of a head. He then pierced the balloon with a stick, and it burst into a cloud of white dust. The now headless man lay back into the pit from which he had appeared moments ago. At the same time, he rose from the first pit (thirty meters to the right), this time in casual clothes, and left for the woods in the same direction from which he had come from at the start of the action.

Moscow region, Savyolovskaya railway line, near the village of Kyevy Gorky  
May 28, 1978

Público y participantes/Audience and participants

A. Monastyrski, V. Miturich-Jlébnikov, N. Pánitkov, N. Alekséev, M. K.,  
I. Kabakov, V. Mochalova, L. Talochkin, S. Bordachev, V. Veshnevsky, A. Urusov,  
A. Rokhlis y otros 10/and 10 others





ДОБРЫЙ БОГ —



ЭТО

ДОБРЫЙ ИРЛАНДЕЦ

/МЕДВЕДЬ/





252 / 253

Iuri Léiderman

*El buen Dios/The Kind God*, 1989

Óleo y esmalte sobre cartón/Oil and enamel on cardboard

200 x 160 cm

Colección/Collection Antonio Piccoli

¡El buen Dios es un buen irlandés! (oso)

/

The Kind God is a kind Irishman! (bear)

Iuri Léiderman

*Nacido. Alegre. Muerto*

*Born, Merry, Dead, 1989*

Laca sobre tablero de fibras de madera

Shellac on fiberboard

3 partes/Three parts: 94,5 x 283 cm;

201,5 x 123 cm; 201,5 x 123 cm

Peter und Irene Ludwig Stiftung, Aquisgrán/Aachen,

préstamo indefinido en el/on long-term loan

to Ludwig Museum - Museum of Contemporary Art, Budapest

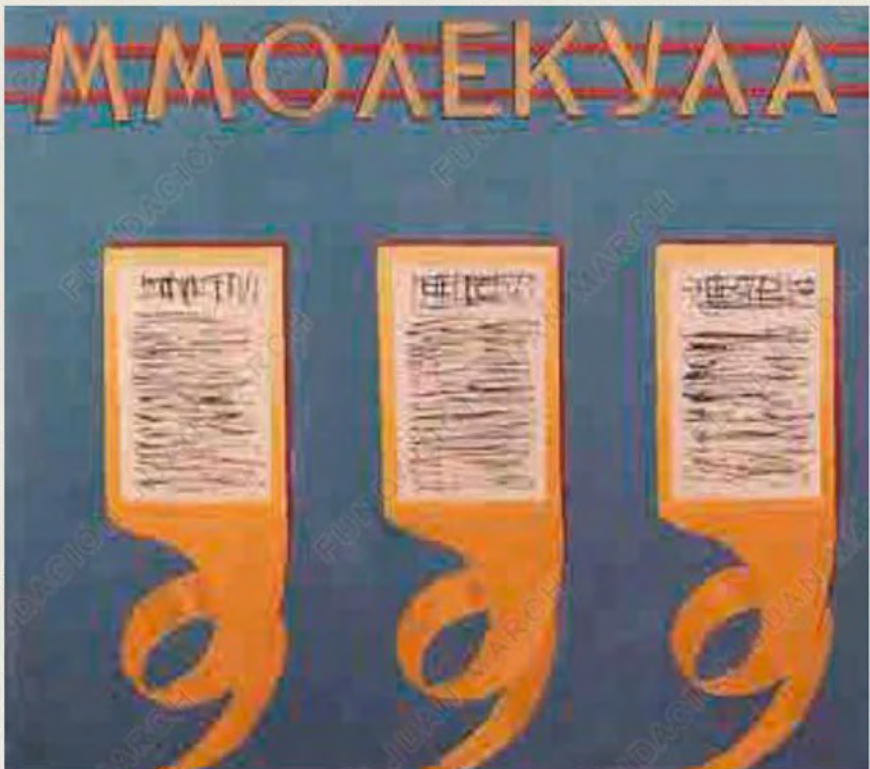
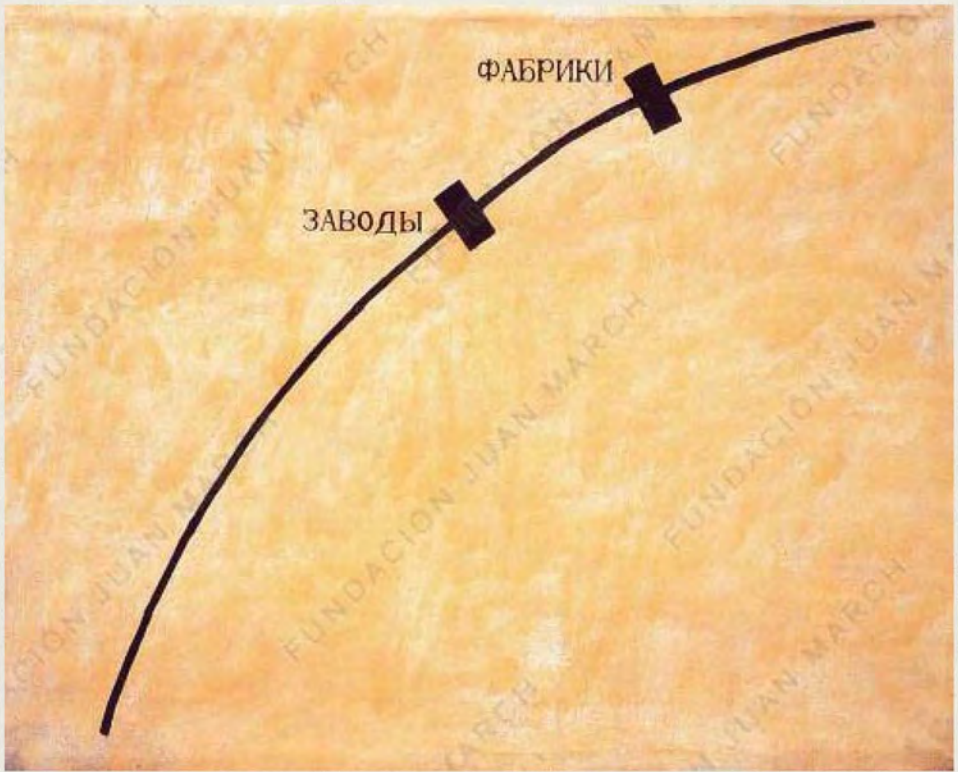


# ТИХАЯ ЖАЛОСТЬ

И просят к столу!



Сразу после завоевания Гренландия была поделена  
на точечные поля для пласок





256 / 257

Iuri Léiderman

*Compasión callada/Silent Pity, 1988*

Óleo sobre lienzo/Oil on canvas, 150 x 200 cm

Colección/Collection Antonio Piccoli

Compasión callada

iLa cena está servida!

/

Silent Pity

Dinner is served

Iuri Léiderman

*Groenlandia/Greenland, 1987-1992*

Óleo sobre lienzo/Oil on canvas

2 partes/Two parts, 200 x 120 cm cada una/each

Colección/Collection Antonio Piccoli

Inmediatamente después de su conquista, Groenlandia  
fue dividida en diminutas pistas de baile.

/

Immediately after Greenland was conquered, it  
was divided up into dot fields for dancing.

Iuri Léiderman

*Fábricas, plantas/Factories, Plants, 1988*

Óleo sobre lienzo/Oil on canvas

150 x 190 cm

Moscow Archive of New Art (MANI)

(Colección MANI/MANI Collection)

Iuri Léiderman

*Mmolécula/Mmolecule, 1987*

Óleo sobre lienzo/Oil on canvas

89 x 101 cm

Colección/Collection Regina Gallery









260 / 261

Inspección Hermenéutica Médica

Inspection Medical Hermeneutics

*Partisanos/Partisans*, 1989

Caja de madera, arena, 40 libros

en cirílico/Wooden box, sand,

forty Cyrillic books

29 x 204 x 154 cm

Ludwigmuseum, Koblenz, Sammlung Peter

und Irene Ludwig

*La curva/The Bend, 1986*

Objeto: técnica mixta/

Object: mixed media

9 x 8,5 x 8,5 cm

Heritage Preservation Russian

Avantgarde Foundation/Moscow Archive  
of New Art (MANI)

(Colección MANI/MANI Collection)

*Sus ojos/His Eyes, 1986*

Objeto: técnica mixta/

Object: mixed media

4 x 16,5 x 10,5 cm

Heritage Preservation Russian

Avantgarde Foundation/Moscow Archive  
of New Art (MANI)

(Colección MANI/MANI Collection)

*Pero demasiado tarde/But Too Late, 1986*

Objeto: técnica mixta/

Object: mixed media

3,5 x 8 x 3,5 cm

Heritage Preservation Russian

Avantgarde Foundation/Moscow Archive  
of New Art (MANI)

(Colección MANI/MANI Collection)

Pero demasiado tarde, una enorme bola de nieve cayó sobre ellos, con el Kolobok [N. del T.: el "panecillo redondo" en los cuentos populares rusos] dirigiéndola desde dentro.

/

But too late, a huge snowball came crashing down at them with Kolobok the Round Loaf inside and steering it.

*Más exactamente, el fondo de la continua coagulación en el laboratorio*

*More Precisely, the Background of Continuous Laboratorial Coagulation, 1986*

Objeto: técnica mixta/Object: mixed media, 8 x 23,5 x 12,5 cm

Heritage Preservation Russian Avantgarde Foundation/

Moscow Archive of New Art (MANI)

(Colección MANI/MANI Collection)

Más exactamente, el fondo de incesante reducción y autodesnudamiento, producido de manera constante bajo condiciones de laboratorio y ligeramente coloreado en unos tonos muy pálidos, psicodélicos, propios de la técnica del "frottage". Este fondo es precisamente lo que nosotros definimos como "espacio psicológico individual". En términos puramente tonales, este fondo representa la zona de una alucinación particularmente especial confortable, cuya desactualización de lo próximo, lo vincula más con las alucinaciones de "naturaleza onírica" que con las alucinaciones reales. Por otra parte, ese espacio se define, en un sentido instrumental, como un fondo de horizonte inalcanzable, que elimina las diferencias entre la ilustración y el discurso ilustrado por ella, entre el instrumento y el objeto de la influencia instrumental.

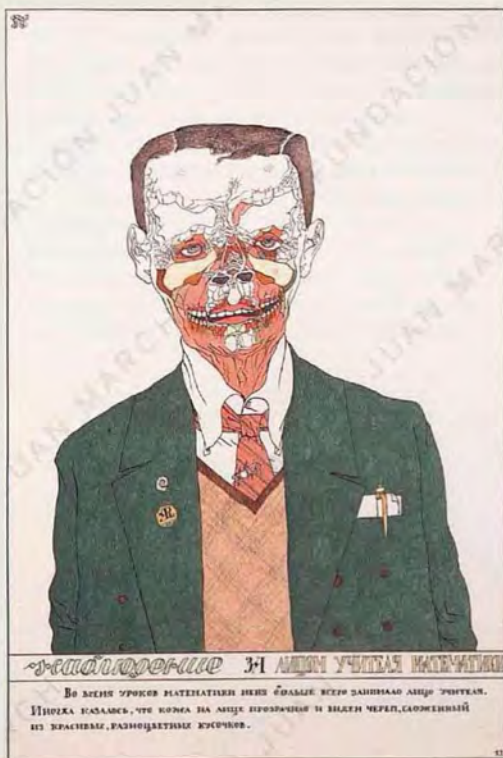
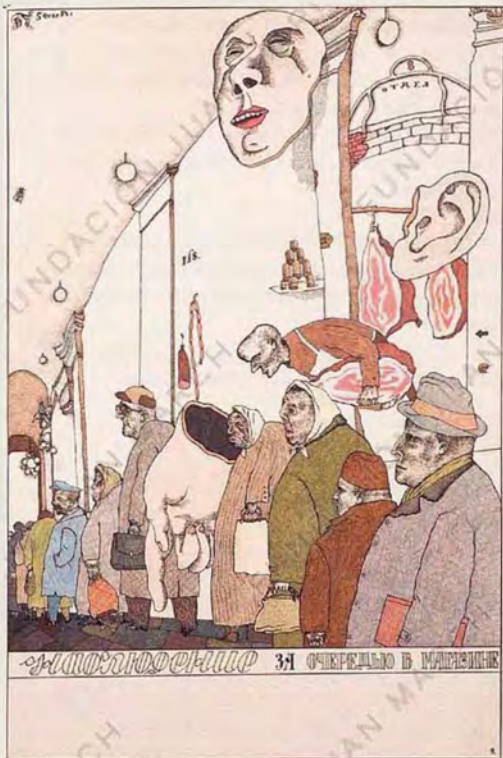
/

More precisely, the background of incessant reduction and self-denudation occurring under laboratory conditions and slightly tinged with psychedelic yet faded frottage tones. This background is exactly what we define as individual psychological space. In purely intonational terms it represents the zone of particularly comfortable hallucination, whose de-actualization makes it more closely akin to so-called oneiric hallucinations than to true hallucinations. On the other hand, this space is defined in an instrumental sense as an unattainable background horizon that eliminates the differences between the illustration and the discourse it illustrates, between the instrument and the object of instrumental influence.











264 / 265

Pável Péppershtein

*Observaciones/Observations*, 1984

Álbum de 15 páginas/Album with fifteen pages

Tinta y acuarela sobre papel/Ink and watercolor on paper

36,6 x 24,4 cm

Colección/Collection Regina Gallery

#### OBSERVANDO LOS JUGUETES INFANTILES

Ya en nuestra tierna infancia comenzamos a prestar atención a las personas y los objetos de nuestro entorno. De manera especial y durante largos períodos de tiempo, nos quedábamos observando nuestros propios juguetes.

/

#### OBSERVING CHILDREN'S TOYS

We began to observe the people and things around us when we were still very small. We looked at our toys often and for long periods of time.

#### OBSERVANDO EL BOSQUE

En verano, a la hora del crepúsculo, había mucha gente en el bosque. Los vecinos de las dachas, de las casas de campo, paseaban entre los árboles, estaban sentados en la hierba, leyendo el periódico o jugando al badminton.

/

#### OBSERVING THE FOREST

In the summer at dusk there were lots of people in the forest—holidaymakers strolling beneath the trees, sitting on the grass, reading newspapers, or playing badminton.

#### OBSERVANDO AL ABUELO Y A LA ABUELA

Furtivamente y en silencio, entré en la habitación y observé atentamente a su abuelo y a su abuela, que miraban el televisor.

"¡Ah, aquí estás! —dijo el abuelo, al darse cuenta de su presencia— "¡Hace tiempo que tenías que estar en la cama!"

/

#### OBSERVING GRANDMOTHER AND GRANDFATHER

He quietly entered and began looking closely at grandfather and grandmother, who were watching television.

"Ah, there you are!" grandfather said, when he noticed him. "It's way past your bedtime."

#### OBSERVANDO LA EXPRESIÓN DE LA CARA DE UN DESCONOCIDO QUE ENTRA POR LA PUERTA

Su sonrisa me resultaba un tanto demasiado amable.

/

#### OBSERVING THE EXPRESSION ON THE FACE OF THE STRANGER COMING THROUGH THE DOOR

His smile struck me as just a bit too friendly.

**OBSERVANDO UNA COLA EN LA TIENDA**

/

**OBSERVING A LINE IN A STORE**

**OBSERVANDO A LOS PASAJEROS DEL METRO**

Cuando viaje en metro, observe atentamente a los pasajeros que estén sentados frente a usted.

/

**OBSERVING PASSENGERS IN THE SUBWAY**

When you're in the subway, you should fix your gaze on the passengers sitting across from you.

**OBSERVANDO EL ROSTRO DEL PROFESOR DE MATEMÁTICAS**

En clase de matemáticas, mi atención estaba puesta ante todo en la cara del profesor. A veces parecía como si su piel fuera transparente y pudiera ver su cerebro, integrado por unos vistosos trocitos multicolores.

/

**OBSERVING THE FACE OF THE MATH TEACHER**

During math lessons, I was interested primarily in the teacher's face. Sometimes the skin on his face seemed transparent and you could see his skull made up of many beautiful, multicolored fragments.

**OBSERVANDO LAS CONCHAS MARINAS**

Cuando se acercaron al muro, vieron que su superficie estaba cubierta de hermosas conchas marinas.

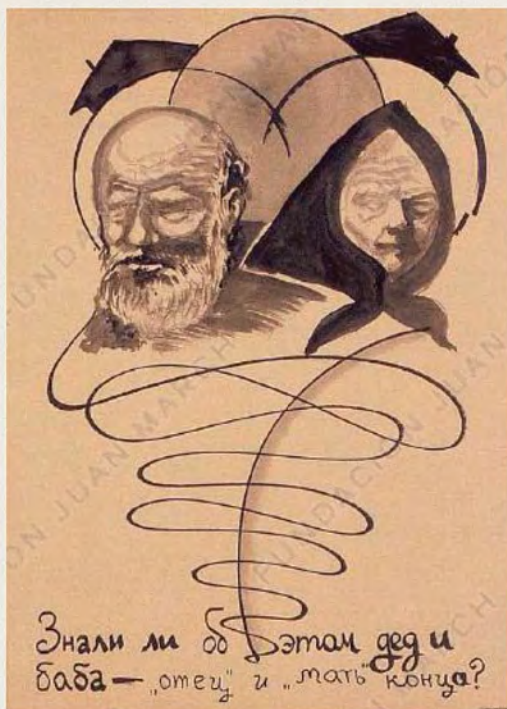
/

**OBSERVING SHELLS**

They went up to the wall and saw that its surface was covered with beautiful dazzling shells.









268 / 269

Pável Péppershtein

*Sin título/Untitled*, 1994

Acuarela/Watercolor

69 x 50 cm

Dorothea Zwirner

¿Intervinieron las niñas perversas en su  
preparación?

/

Were perverse girls involved in working on him?

¿Habría sido consagrado al sacerdocio?

/

Was he ordained to the priesthood?

¿Había cruzado el llamado "Bosque de los bailes"?

/

Did he go through the "Forest of Dances"?

¿Habría consultado ya con los delincuentes?

/

Has he consulted with the criminals yet?

¿Está implicado en el estado póstumo del escudo de la URSS en las panaderías?

/

Is he involved in the posthumous state of the Soviet coat of arms in bakeries?

¿Estarán entre sus ingredientes las galletas "Aeroflot"?

/

Were Aeroflot cookies one of his ingredients?

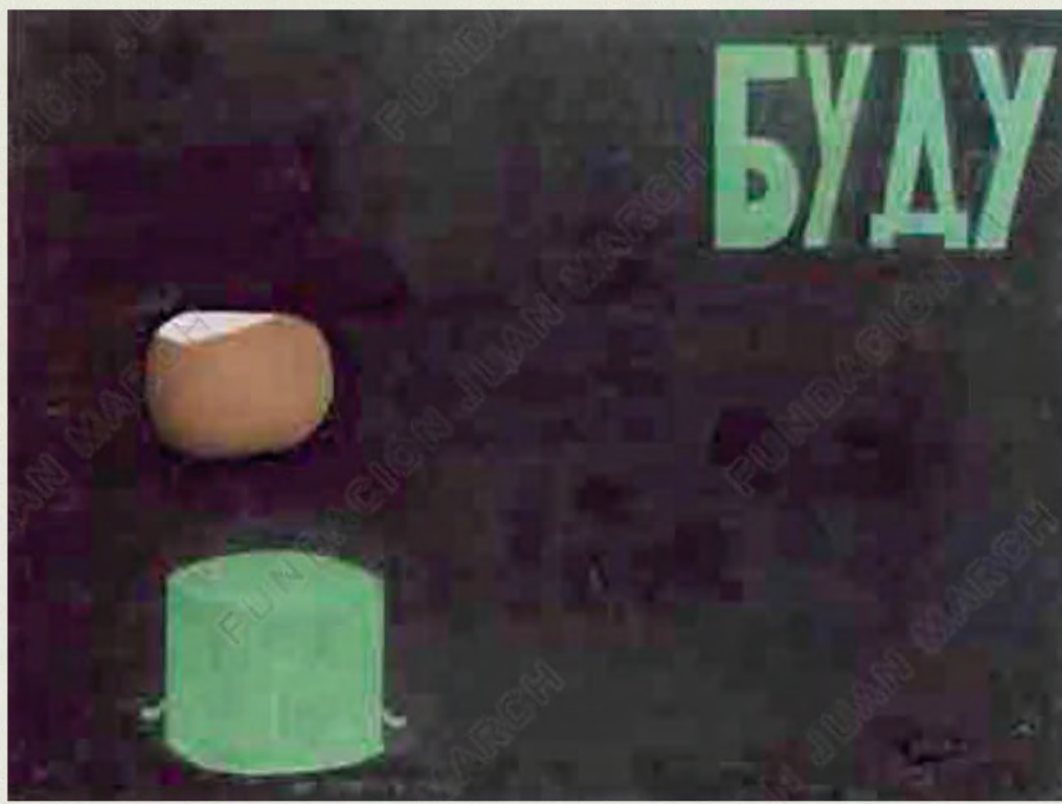
¿Sabían de eso el abuelo y la abuela, el "padre" y la "madre" del final?

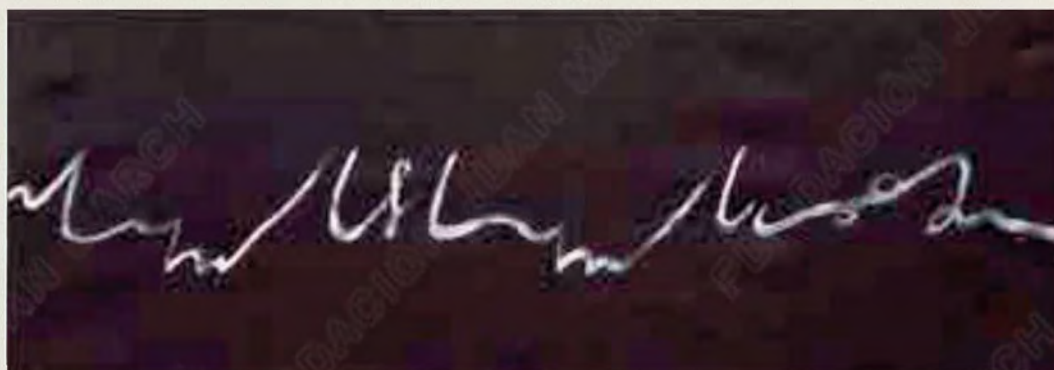
/

Being "father" and "mother" of the end, did Grandpa and Grandma know about this?



Faint, illegible text at the top of the page, possibly bleed-through from the reverse side.







272 / 273

Serguei Anúfrieu

*Haré/I Shall*, 1987

Papel, gouache sobre contrachapado/

Paper, gouache on plywood

90 x 120 cm

Moscow Archive of New Art (MANI)

(Colección MANI/MANI Collection)

Iuri Albert

*Pintando para los ciegos. Cultura visual (Es mejor ver una vez que escuchar cien veces)*

De la serie *Arte elitista-democrático*

*Painting for the Blind. Visual Culture*

*(It is better to see once than hear a hundred times)*, 1988

From the series *Elitist-Democratic Art*

Acrílico y plástico sobre tablero de fibras de madera/Acrylic and plastic on fiberboard

120 x 200 cm

Moscow Archive of New Art (MANI)

(Colección MANI/MANI Collection)

Iuri Albert

*Para Taquígrafos. (Incomprensible en la forma, comprensible en el contenido)*

De la serie *Arte elitista-democrático*

*For Stenographers (Not understandable in form, understandable in content)*, 1989

From the series *Elitist-Democratic Art*

Acrílico sobre lienzo/Acrylic on canvas

100 x 300 cm

Estudio del artista/Studio of the artist

Iuri Albert

*Para Taquígrafos. (Comprensible en la forma, incomprensible en el contenido)*

De la serie *Arte elitista-democrático*

*For Stenographers (Understandable in form, not understandable in content)*, 1989

From the series *Elitist-Democratic Art*

Acrílico sobre lienzo/Acrylic on canvas

100 x 300 cm

Estudio del artista/Studio of the artist



**В** ОТ ВЫ СДЕЛАТЬ  
ТАКУЮ РАБОТУ,  
ЧТОБЫ ВСЕ АХНУЛИ!..

Ю. АЛЬБЕРТ 2/88

**КАК ПОЛУЧИЛОСЬ,  
ЧТО Я СДЕЛАЛ  
ИМЕННО ЭТУ РАБОТУ  
И СДЕЛАЛ ЕЕ  
ИМЕННО ТАК ?**

**Ю. АЛЬБЕРТ, 1981 Г.**

**В  
КАКОЙ  
ТРАДИЦИИ  
СДЕЛАНА  
ЭТА  
РАБОТА  
?**

**АЛЬБЕРТ 1980**

**ПРИМУ В ПОДАРОК  
РАБОТЫ :**

**АЛЕКСЕЕВА,  
БУЛАТОВА,  
ВАСИЛЬЕВА,  
ДОНСКОГО,  
ЗАХАРОВА,  
ИНФАНТЭ,  
КАБАКОВА,  
КИЗЕВАЛЬТЕРА,  
ЛУТЦА,  
МАКАРЕВИЧА,  
МОНАСТЫРСКОГО,  
ПАНИТКОВА,  
ПИВОВАРОВА,  
РОШАЛЯ,  
РУБИНШТЕИНА,  
СКЕРСИСА,  
СТОЛПОВСКОЙ,  
ЧУЙКОВА,  
ЮЛИКОВА,  
ЯНКИЛЕВСКОГО  
И ДРУГИХ  
ХУДОЖНИКОВ...**

**Ю. Ф. АЛЬБЕРТ**

**1980 Г.**

*Приходите  
в гости!  
Я буду рад  
показать Вам  
свои работы*

*Ю. Альберт, 7. 1981*



276 / 277

Iuri Albert

*¡Sería fabuloso hacer una obra de arte que dejara  
a todos con la boca abierta ...!*

*It'd be great to do an artwork that wowed everyone ...!, 1986*

Óleo sobre lienzo/Oil on canvas

115 x 115 cm

Moscow Archive of New Art (MANI)

(Colección MANI/MANI Collection)

Iuri Albert

*¿Cómo resultó que yo hice precisamente esta obra y la hice precisamente de esta manera?*

*How is it that I created this very work in the very way I created it?, 1981-1990*

Acrílico sobre lienzo/Acrylic on canvas

60 x 50 cm

Estudio del artista/Studio of the artist

Iuri Albert

*¿En qué tradición está realizada esta obra?*

*In what tradition was this work executed?, 1981*

Letraset sobre papel/Letraset on paper  
48 x 36 cm

Estudio del artista/Studio of the artist

Iuri Albert

*Aceptaré como regalo las obras de: Alekséev, Bulátov, etc.*

*I will accept as gifts works by Alexeev, Bulatov, etc., 1980*

Témpera sobre Masonite/Tempera on Masonite

79 x 55,4 cm

Estudio del artista/Studio of the artist

Iuri Albert

*¡Venga a visitarme! Estaré encantado de mostrarle mis obras*

*Come visit me, I'd be delighted to show you my works, 1983*

Rotulador sobre lienzo/Felt-tipped pen on canvas

69 x 50 cm

Estudio del artista/Studio of the artist

Aceptaré como regalo las obras de: Alekséev, Bulátov, Vasíliev, Donskii, Zajárov, Infante, Kabakov, Kizeval'ter, Lutz, Makárevich, Monastyrski, Pánitkov, Pivovárov, Roshal, Rubinshtein, Skersis, Stólpovski, Chuikov, Lúlikov, Iankilévski y otros artistas.

I. F. Albert, 1980

/

I will accept as gifts works by Alexeev, Bulatov, Chuikov, Donskoi, Infante, Kabakov, Kiesewalter, Lutz, Makarevich, Monastyrski, Panitkov, Pivovarov, Roshal, Rubinstein, Skersis, Stolpovskaya, Vassiliev, Yulikov, Yankilevsky, Zakharov, and other artists.

Y. F. Albert, 1980



В МОЕЙ РАБОТЕ  
НАСТУПИЛ КРИЗИС.  
Я СМУЩЁН, РАСТЕРЯН  
И НЕ ЗНАЮ, ЧТО ТЕПЕРЬ  
ДЕЛАТЬ.

Ю. АЛЬБЕРТ. V. 1983.

ЧТО КАСАЕТСЯ  
ВАШЕГО МНЕНИЯ  
ПО ПОВОДУ ЭТОЙ  
РАБОТЫ, ТО Я СНИМ  
СОВЕРШЕННО СОГЛАСЕН.

Ю. АЛЬБЕРТ III 87

Что нашли хорошего  
в этих мухаморах?

Ю. АЛЬБЕРТ  
1.1967

НИКИТА АЛЕКСЕЕВ  
КАК-ТО СКАЗАЛ МНЕ,  
ЧТО ОН ТОЖЕ РАБОТАЕТ  
ПОД МОИМ ВЛИЯНИЕМ  
ЧТО-ТО НЕПОХОЖЕ...

Ю. АЛЬБЕРТ II 87



280 / 281

Iuri Albert

*Mi obra ha entrado en crisis. Estoy confuso,  
desconcertado y no sé qué hacer ahora  
My work has entered a crisis. I'm confused, perturbed,  
and don't know what to do next, 1983*

Técnica mixta sobre lienzo/Mixed media on canvas  
50 x 70 cm

Estudio del artista/Studio of the artist

Iuri Albert

*Por lo que respecta a la opinión que le merece esta  
obra, estoy totalmente de acuerdo con ella.  
As far as your opinion of this work is concerned,  
I'm in complete agreement with it, 1987*

Acrílico sobre contrachapado/Acrylic on plywood  
24 x 30 cm

Colección/Collection Dmitri Machabely

Iuri Albert

*¿Qué habrán visto de bueno en estos "mujomores"?*

*What good do they see in these "Mukhomors"?, 1983\**

Esmalte sobre tablero de fibras de madera/Enamel on fiberboard

48 x 61 cm

Moscow Archive of New Art (MANI)

(Colección MANI/MANI Collection)

\* "Mujomory": especie de setas venenosas - Grupo de artistas moscovitas (1978-84)

/

\* "Mukhomors": Toadstools-group of Moscow artists (1978-84)

Iuri Albert

*Una vez Nikita Alekséev me dijo que su trabajo también estaba siendo influido por mí. Pero no lo parece...*

*Nikita Alexeev once told me that his work is also influenced by mine. Doesn't look like it to me ..., 1987*

Óleo sobre contrachapado/Oil on plywood

24 x 30 cm

Heritage Preservation Russian Avantgarde Foundation/

Moscow Archive of New Art (MANI)

(Colección MANI/MANI Collection)









284 / 285

Iuri Albert

*Para los sordomudos (¿Qué quiso decir el artista con esto?)*

De la serie *Arte elitista-democrático*

*For Deaf-Mutes (What did the artist want to say with it?)*, 1987

From the series *Elitist-Democratic Art*

Acrílico sobre foto montada sobre Masonite/Acrylic on photo mounted on Masonite

100 x 350 cm (5 partes/five parts, 100 x 70 cm cada una/each)

Estudio del artista/Studio of the artist

Iuri Albert

*Para los sordomudos. El desarrollo ulterior y la intensificación de las "Meditaciones sobre el Arte" de Wittgenstein (De lo que no se puede hablar, se tiene que callar)*

De la serie *Arte elitista-democrático*

*For Deaf-Mutes: The Advancement and Intensification of Wittgenstein's Thoughts on Art (Whereof one cannot speak, thereof one must be silent)*, 1988

From the series *Elitist-Democratic Art*

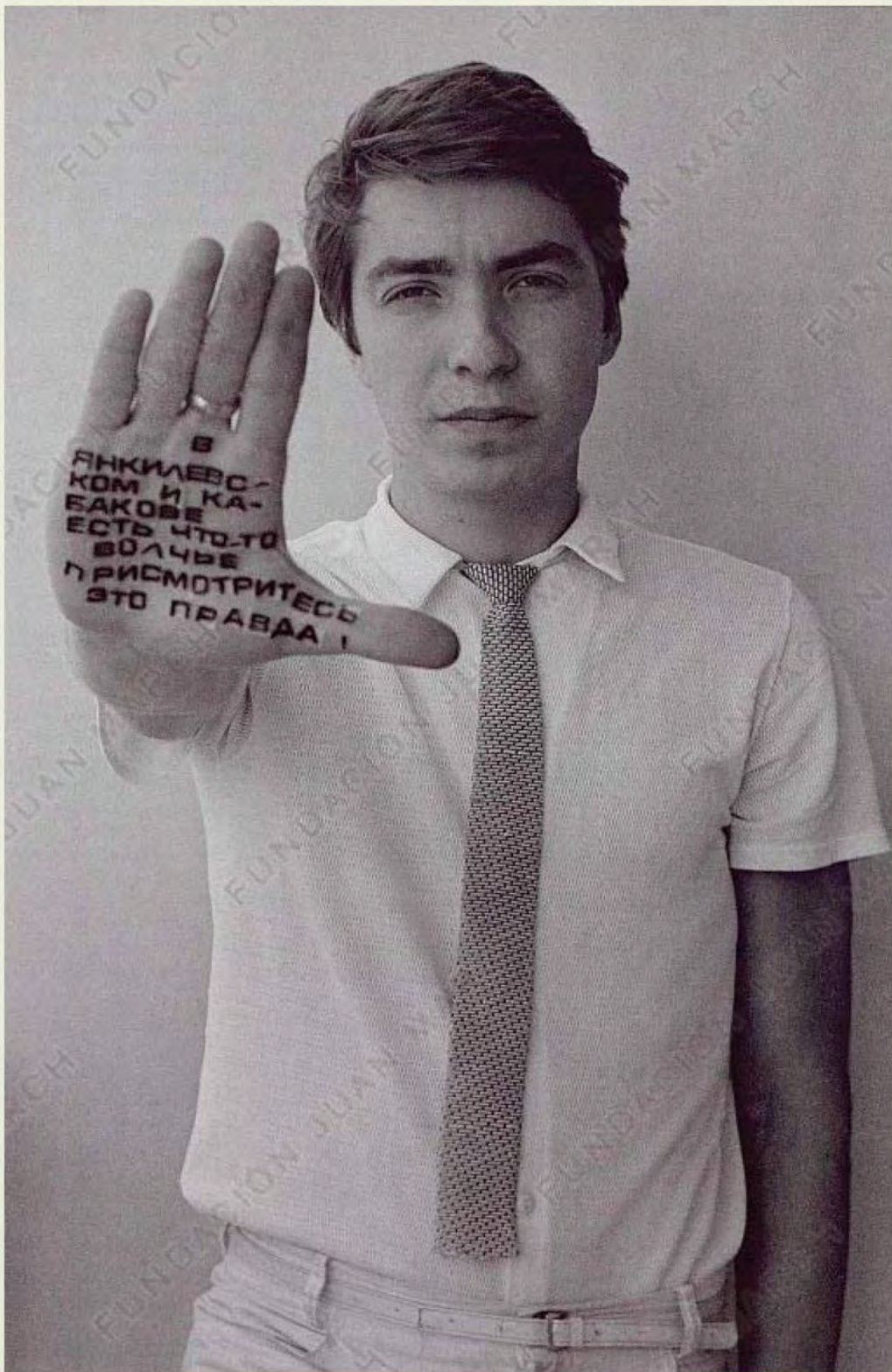
Acrílico sobre foto montada sobre Masonite/Acrylic on photo mounted on Masonite

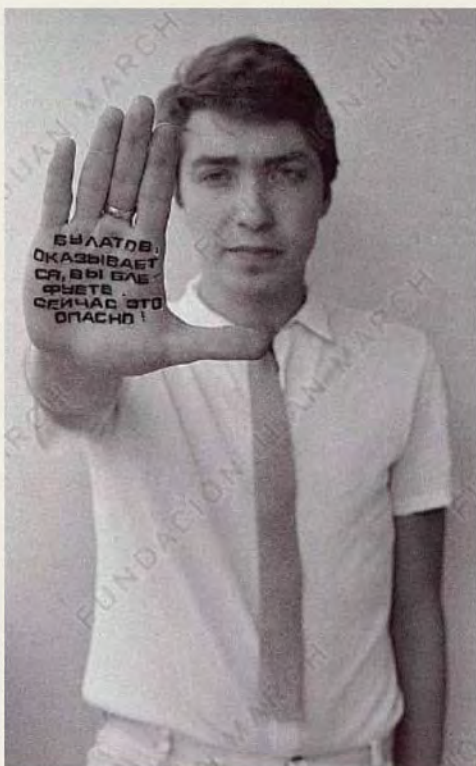
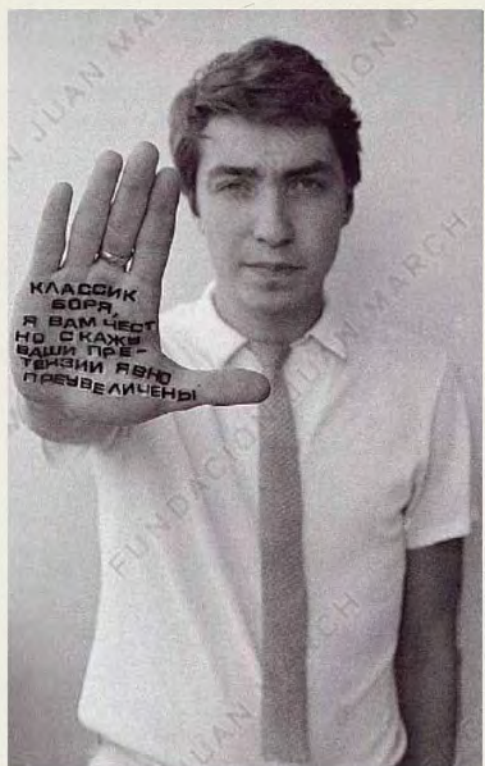
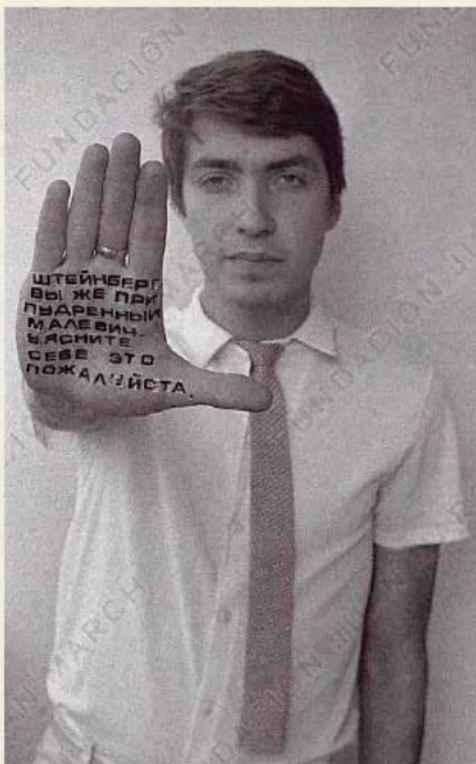
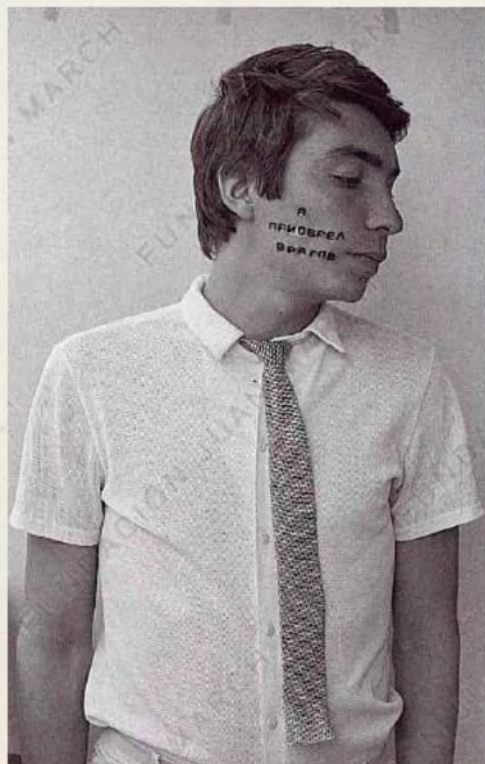
100 x 560 cm (8 partes/eight parts, 100 x 70 cm cada una/each)

Estudio del artista/Studio of the artist











288 / 289

Vadim Zajárov

*Inscripciones en la mano/Adquirí enemigos*

*Hand Inscriptions/I Made Enemies*

Fotografías en blanco y negro/Black-and-white photographs

30 x 20 cm cada una/each

Vadim Zajárov

Iankilévski y Kabakov tienen algo de lobos. ¡Tengan cuidado! ¡Es verdad!

/

Yankilevsky and Kabakov are a little like wolves! Watch out; it's true!

Adquirí enemigos.

/

I made enemies.

¡Shteinberg! ¡Es usted un Malévich maquillado!

¡Haga usted el favor de aclararse!

/

Steinberg, you're a powdered Malevich. Please  
make this clear to yourself!

¡Clásico Bória! ¡Se lo digo con sinceridad! ¡Sus  
pretensiones son obviamente exageradas!

/

Classic Borya, I'll be honest with you, your  
pretenses are obviously exaggerated.

¡Bulátov! Resulta que usted mete miedo... ¡Eso hoy  
es peligroso!

/

Bulatov, it turns out you're bluffing. This is  
dangerous nowadays!



КАЖДЫЙ РАЗ,  
КОГДА Я ЗАСОВЫВАЮ  
СЛОНИКОВ В УШИ, ВНОС  
КОГДА СТАВЛЮ ИХ НА  
ГОЛОВУ И ПЛЕЧИ...



КОГДА МОЯ ЖЕНА  
ИЛИ ПРИЯТЕЛЬ ВЫСТ-  
РАЩАЮТ СЛОНКОВ  
У МЕНЯ НА СПИНЕ.



КОГДА Я БРОСАЮ  
СЛОНКОВ И ОНИ  
ПАДАЯ УДАРЯЮТСЯ  
О МОЮ ГРУДЬ....



Я ЗНАЮ, ЧТО  
ЛЮБОЕ СОПРОТИВЛЕНИЕ  
СЛОНАМ БЕСПОЛЕЗНО.  
СЛОНЫ МЕШАЮТ ЖИТЬ







292 / 293

Vadim Zajárov

*Elefantitos/Little Elephants*, 1982

Fotografías en blanco y negro

Black-and-white photographs

100 x 70 cm cada una/each

Vadim Zajárov

1. Cada vez que me meto elefantitos en las orejas o en la nariz, o cuando me los pongo sobre la cabeza o los hombros...

/

1. Every time I stuff little elephants into my ears or my nose, whenever I put them on top of my head or my shoulders ...

2. Cuando mi esposa o un amigo alinean elefantitos sobre mi espalda...

/

2. Whenever my wife or my friend lines up little elephants on my back ...

3. Cuando tiro los elefantitos al aire y ellos, al caer, se estrellan contra mi pecho...

/

3. Whenever I throw little elephants up into the air and they bounce off my chest in falling ...

4. Sé que cualquier resistencia que haga a los elefantes es inútil. Los elefantes estorban la vida.

/

4. I know it's pointless to resist the elephants in any way. Elephants always interfere.

Vadim Zajárov  
*Parche ocular/Eye Patch, 1983*  
Fotografías en blanco y negro  
Black-and-white photographs  
70 x 50 cm cada una/each  
Vadim Zajárov

Al arte no le da igual en qué año nací, los nombres  
de mis amigos y cuántos años hace que llevo este  
parche.

25. 4. 1983 V. Zajárov

/

Art is not indifferent to the year of my birth, the  
names of my friends, and the number of years  
I have worn this patch.

25. 4. 1983 V. Zakharov

Vadim Zajárov  
*Pozos/Wells, 1983*  
Fotografía en blanco y negro  
Black-and-white photograph  
60 x 80 cm  
Vadim Zajárov

En el cartel del pozo de la derecha:

El buen chico que se encuentra en el pozo contiguo y parece tan lleno de sí frente a la cámara no sabe  
que le ocurrirá mañana o dentro de un mes o un año. Ni siquiera sabe si va a poder salir del pozo.

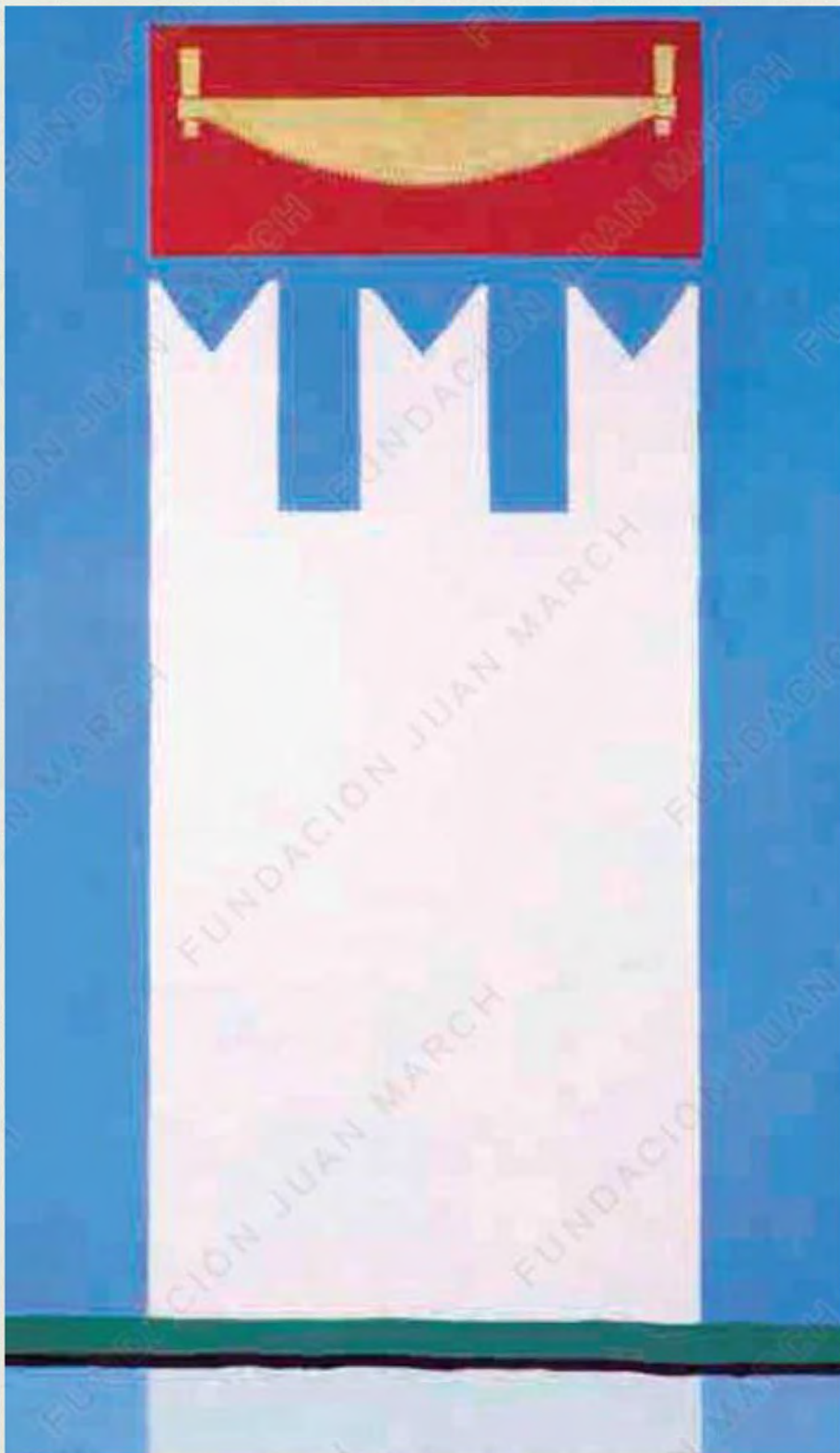
Quizá consiga este último, pero, con ello, sólo podrá resolver sus propios problemas.

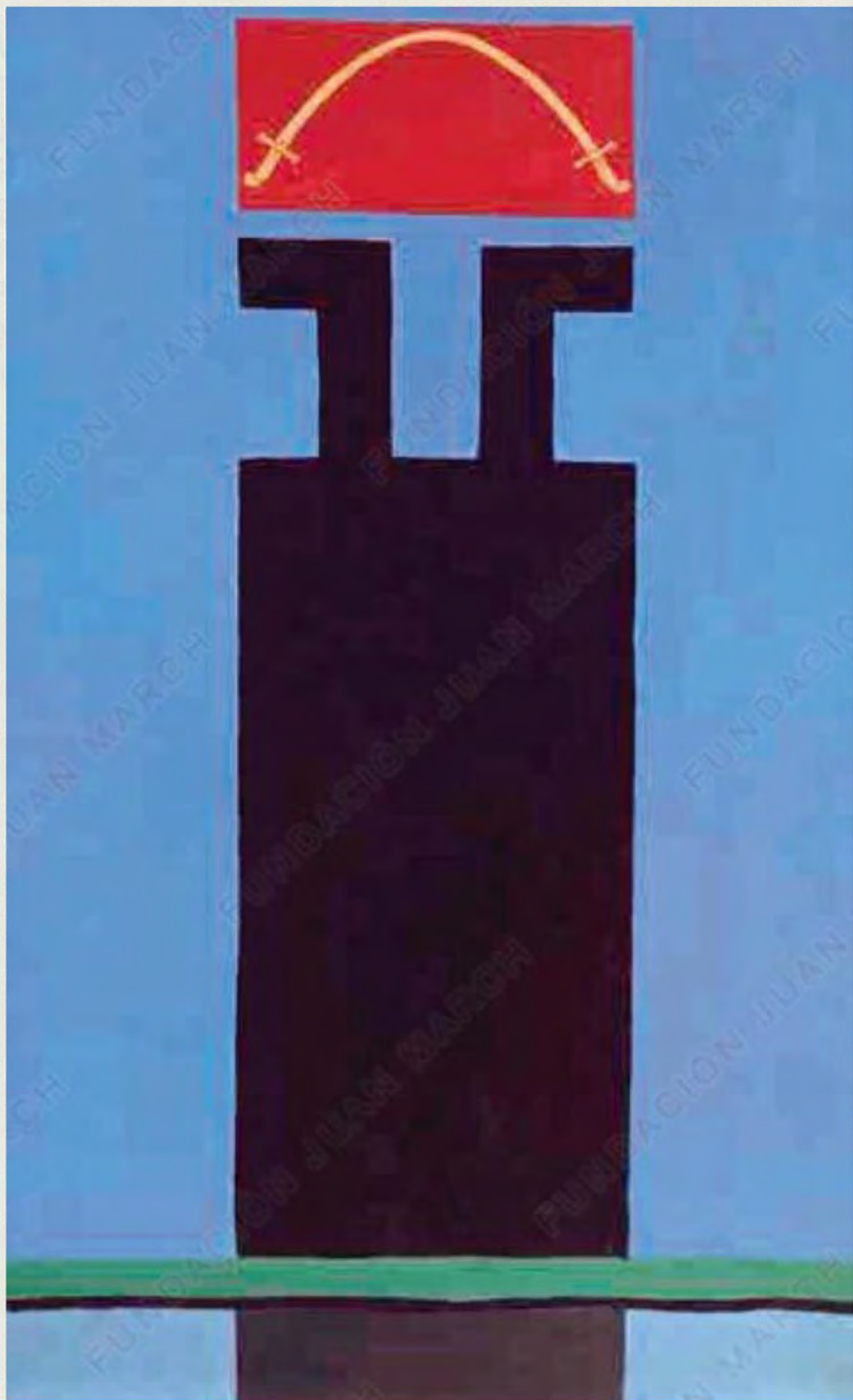
/

The text on the sign inside the right well reads:

The nice boy in the neighboring well who seems so self-possessed in front of the camera doesn't know  
what will happen to him tomorrow or next month or next year; he doesn't even know whether or not he'll  
be able to get out of the well at all. It's possible that he might make it, but by doing so, he will only have  
solved his own problems.









Andrei Filíppov

*Elemento I/Element I, 1988*

De la serie *Línea de Defensa*

From the series *Line of Defense*

Esmalte sobre tablero de

fibras de madera/

Enamel on fiberboard

201 x 122 cm

A. Filíppov/E.K.ArtBureau

Andrei Filíppov

*Elemento II/Element II, 1988*

De la serie *Línea de Defensa*

From the series *Line of Defense*

Esmalte sobre tablero de

fibras de madera/

Enamel on fiberboard

201 x 122 cm

A. Filíppov/E.K.ArtBureau







Fundación Juan March



300 / 301

Andrei Filíppov

*¡A Roma lo que es de Roma!\*/Rome to Rome!, 1990\**

Serigrafía/Silkscreen

57,5 x 75,5 cm

Heritage Preservation Russian Avantgarde Foundation/

Moscow Archive of New Art (MANI)

(Colección MANI/MANI Collection)

\* Cuando se traduce al español el título ruso "RIMU-RIM", se lee " A Roma lo que es de Roma!. Al mismo tiempo, si se lee al revés, resulta una alusión al eslogan "Miru-Mir" -Paz para el mundo-, omnipresente en la URSS (la palabra rusa *mir* significa tanto "paz" como "mundo").

/

\* When one translates the Russian title RIMU-RIM into English, it reads "Rome to Rome!" At the same time, if one reads the Russian title backwards, it is an allusion to the slogan "Miru-Mir"-Peace to the world-which was ubiquitous in the USSR (Russian *mir* means both "peace" as well as "world").

Andrei Filíppov

*Agua tranquila/Still Water, 1988*

Instalación de 2 partes/Two-part installation

2ª parte, guillotina-caballete: estandarte, láminas de zinc

Part 2, Guillotine: Easel, standard, zinc plates

260 x 95 x 75 cm

Donación/Donation Ludwig 2000 -

Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aquisgrán/Aachen



ОДНА ГОЛОВА ХОР



ШО, А ДВЕ ЛУЧШЕ!



304 / 305

Andrei Filíppov

*Agua tranquila/Still Water, 1988*

Instalación de 2 partes/Two-part installation

1ª parte, tablas: esmalte sobre tablero de fibras de madera (Pavatex),  
tela pintada, candados de metal

Part 1, Panels: enamel on wood fiberboard, painted cloth, metal locks  
133 x 402 cm

Donación/Donation Ludwig 2000 -

Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aquisgrán/Aachen

¡Una cabeza está bien, pero dos es mejor!

/

One head is good, two heads are better!







**DOCUMENTOS  
Y TEXTOS  
HISTÓRICOS**

**HISTORICAL  
DOCUMENTS AND  
TEXTS**



# EL CONCEPTUALISMO ROMÁNTICO MOSCOVITA

Borís Groys

La combinación de palabras “Conceptualismo romántico” parece, desde luego, muy monstruosa. Sin embargo, no se me ocurre mejor denominación para algo que está aconteciendo ahora en Moscú y tiene un aspecto bastante original.

El término “Conceptualismo” puede ser entendido, en su sentido más estricto, como denominación de una determinada orientación artística, limitada por el lugar



y el momento de aparición, así como por el número de artistas que engloba; pero puede entenderse en un sentido más amplio. En este caso, "Conceptualismo" designa cualquier tentativa de apartarse de la producción de objetos de arte como objetos materiales destinados a la contemplación y a la evaluación estética, para intentar mostrar y articular las condiciones que dictan la percepción de las obras de arte, el proceso de su creación por parte del artista, su relación con el contexto, su estatus temporal, etcétera. Con la aparición del "modernismo" o del "arte de Vanguardia", las obras de arte perdieron su condición inmediatamente reconocible en cuanto ciertas cosas o textos en medio de otras cosas o textos. A finales del siglo XIX, tanto el artista como el espectador sintieron desconfianza hacia ese don natural que incita al artista a crear y le da la posibilidad de hacer cosas parecidas a otras cosas, lo que hasta entonces se consideraba su tarea. Incluso el principio mismo de la semejanza se vio cuestionado. Llegaron a la conclusión de que en la semejanza de los objetos se manifiesta la semejanza de las funciones del artista y del espectador, así como el empleo de la raíz común (irreflexiva) del juicio, que ambos comparten como miembros de una misma sociedad. Pero en cuanto se tomó conciencia de ese hecho, la comunidad de pintor y espectador se desintegró. También los pintores se hicieron analistas: su análisis se orientó entonces a descubrir no la semejanza entre la obra de arte como "representación" y el objeto como "representado", sino la diferencia entre la obra de arte como objeto presente en el mundo y otros objetos que con igual derecho existen en ese mismo mundo. Se tomó conciencia de la semejanza como "convención". Todo intento de ir más allá de dicha convención fué considerado como un experimento que debía mostrar hasta qué punto era posible apartarse de la semejanza, permaneciendo siempre dentro de los límites del arte. Cada experimento exitoso hacía que se ampliaran los límites del arte y evidenciaba con mayor precisión la frontera entre el arte y el no arte. La indignación del público pasó a constituir una confirmación del acierto del camino emprendido, con la misma convicción que antes lo había sido su aceptación entusiasta.

La crisis se hizo evidente cuando la indignación del público desapareció y se puso de manifiesto que la convención seguía vigente. Sólo que la convención de la semejanza se había deslizado hasta la convención de la diferencia; es decir, la convención del parecido de una obra de arte que representa (y todas las artes representan) y el objeto representado —que se basaba en la semejanza "natural" del artista y el espectador— se había convertido en la convención de la distinción entre artista y no artista, es decir, en la convención del reconocimiento de fulano como artista. El asunto estaba en que si se había efectuado tal reconocimiento, todo lo demás estaba en orden: el artista era capaz de transformar todo —más exactamente: todos los objetos— en obra de arte. Parecía que todo estaba resuelto.



Cada artista hace lo que quiere, expresando con ello su individualidad. Sin embargo, dos consideraciones contradecían esa conclusión: en primer lugar, si antes la verdad de la representación radicaba en el parecido, ¿en qué radica ahora? Si ésta se ha desplazado, junto con la convención, hacia la existencia del artista, inmediatamente surge la pregunta acerca de cuál es la verdadera existencia. Esta pregunta pone en duda la autónoma individualidad del artista. En segundo lugar, aunque dominase realmente la individualidad —y realmente, desde una perspectiva sincrónica, domina—, quedaba claro que en el sucederse de las corrientes artísticas había una lógica.

Para resolver esa contradicción era necesario plantearse la cuestión de la diferente función de la obra de arte respecto a los objetos de otro tipo. Si el arte posee alguna verdad, ésta debe ponerse de manifiesto precisamente aquí. Pero eso significa, como diría Hegel, que el arte llega aquí a su concepto, es decir, deviene “conceptual”. Es verdad que el propio Hegel pensaba que, al alcanzar el Espíritu Absoluto, es decir, la esfera de las ideas (o del “concepto”), el arte desaparecería en cuanto representación de lo sensible. Pero si el arte se conserva, habiendo dejado de ser inmediato, es natural que haya devenido “concepto”. De nuevo surge la pregunta: ¿dónde radica lo inmediato? ¿Realmente se ha acabado con él de una vez por todas? Pienso que no es así, aunque abordar esa cuestión rebasa el marco del presente artículo.

De lo dicho resulta claro, sin embargo, que, por su propia naturaleza, el arte conceptual debe ser del todo transparente, es decir, debe contener en sí mismo criterios propios para su existencia como arte. No debe sobreentender inmediatez alguna. El proyecto de ese arte debe ser tan claro que el espectador pueda repetirlo, como se repite un experimento científico. No siempre se dispone de los conocimientos y destrezas pertinentes, pero, en principio, eso es algo que debe ser siempre posible. La obra de arte conceptual debe contener las premisas y principios explícitos de su génesis y su recepción, y debe presentarlos al espectador.

Una obra de arte sólo puede hacer eso si encierra en sí misma su interpretación. Ya hace bastante tiempo se apuntó a que las obras de arte contemporáneo son “incomprensibles” sin el apoyo orientador de la crítica. Esto significa que la crítica ha perdido su papel inicial, el de constituir un metalenguaje, y ha asumido algunas de las funciones del lenguaje propio del arte. El arte conceptual está recuperando hoy esas funciones.

Sin embargo, hay transparencias y transparencias. En Inglaterra y Estados Unidos, donde se formó el arte conceptual, transparencia equivale a posibilidad de verificación del experimento científico, que hace patentes las fronteras y las cualidades de nuestra capacidad cognoscitiva. En Rusia, sin embargo, es imposible pintar un cuadro abstracto pasable sin hacer referencia a la luz irreal del mon-



te Tabor<sup>1</sup>. La unidad del alma colectiva está aún tan viva en nuestro país, que en él la experiencia mística en nada va a la zaga de la científica en cuanto a inteligibilidad y transparencia. Y todavía más: si no es coronada por la experiencia mística, la actividad creadora no parece del todo cabal. A la religiosidad mística están ligados también el “lirismo” y la “humanidad” específicos del arte, que se atribuyen incluso artistas que en realidad hace mucho tiempo se habían declarado libres de todo eso.

Ese estado emocional “lírico” y “romántico” de todo Moscú se contraponen a la seca objetividad oficial, y hace posible el fenómeno del Conceptualismo romántico y lírico, que representa una total novedad en la vida emocional de esta ciudad. A pesar de su lirismo, no vacilo en llamarlo “Conceptualismo”, ateniéndome a la esencia del asunto y recordando que conceptualista llamaban, digamos, a Yves Klein, el artista francés que, en consonancia con el espíritu francés, contraponía un mundo de puro sueño al mundo que se rige por las leyes terrenales.

Para ello hay fundamentaciones aún más sólidas. Los artistas occidentales de los años 70 contraponen el “Conceptualismo” y el “enfoque analítico” a la espontaneidad del arte de los años 60. En ese período, el arte era considerado como el último bastión del “hombre aislado” en su lucha contra la existencia despersonalizadora en una sociedad moderna. La quiebra de las ilusiones respecto al “carácter de elegido” del artista y a la singularidad del artista y su capacidad de reestructurar la vida con arreglo a la ley de la libertad creadora indujo a los conceptualistas de los años 70 a buscar apoyo en una concepción de la creación artística como un oficio que, al igual que otras profesiones, dispone de determinados procedimientos y persigue determinados objetivos. El arte comenzó a definirse operacionalmente: qué es el arte se hace evidente cuando se puede ver qué y cómo hace el artista y de qué modo el resultado de su trabajo se relaciona con otros objetos dentro del mundo.

Sin embargo, semejante enfoque positivista y transparente del arte supone una nueva forma de academicismo, ya que establece para la creación del artista una norma extrahistórica, que coincide con el perfil de la profesión, o, en otras palabras, con las fronteras del “medio” en el que trabaja el artista. Otras orientaciones artísticas, como la romántica o la metafísica, cuentan también con una praxis propia, y, además, con tradiciones para su recepción e interpretación. La concepción “romántica” del arte posee, por tanto, su peculiar facticidad, y calificarla de ilusión supondría cerrar los ojos ante los hechos. Incluso si ese arte pierde su fuerza de atracción inmediata, eso no significa, en modo alguno, que pierda su sentido, es decir, su correlación con las esferas del conocimiento y la acción. De ello se sigue que no se debe confiar, como se hacía antes, en la totalidad y la inmediatez de la

1 N. del T.: La luz que despedía Jesucristo al tener lugar la Transfiguración en el monte Tabor: cf. Mateo, XVII, 2; Marcos, IX, 3 y Lucas, IX, 29.



percepción; por el contrario, se ha de trabajar esa correlación y liberarse de la ambigüedad, que surge inevitablemente cuando se intenta presentar la obra de arte como revelación que habla por sí misma.

A la conciencia rusa siempre le fue ajena la visión positivista del arte como un ámbito de actividad autónomo, determinado sólo por su efectiva tradición histórica. Apenas resulta posible resignarse a que el arte no sea sino la suma de todo un conjunto de procedimientos cuyo "objetivo" se ha perdido. El "Conceptualismo romántico" de Moscú es, por consiguiente, no sólo un testimonio de la intacta unidad del "alma rusa", sino también un intento positivo de revelar las condiciones que permiten al arte traspasar sus fronteras. Es, por tanto, el intento de devolver y conservar conscientemente lo que el arte ratifica como acontecimiento en la historia del espíritu e impide que su propia historia concluya.

Tras una análisis de la creación de varios artistas moscovitas contemporáneos, surge naturalmente la pregunta acerca de cuál es la particularidad del arte ruso actual. ¿Qué lo hace peculiar, si es que tiene de algún modo tal peculiaridad? ¿Puede caracterizarse como contraposición al arte de Occidente, viendo al mismo tiempo rasgos comunes entre ambos?

Pienso que, efectivamente, podemos hablar de contraposición. Tal vez esta antítesis no se ponga de manifiesto hoy plenamente en los trabajos de los artistas moscovitas contemporáneos, pero sin duda determina la comprensión de esos trabajos tanto por los artistas como por el público. Y, por consiguiente, dichos trabajos muestran el sello de la diferencia, aunque, por desgracia, no se percibe de modo consciente, de manera que requiere de la interpretación.

En Occidente, el arte dice siempre algo sobre el mundo. Puede hablar de la fe, pero en realidad habla de cómo se encarna en el mundo. Puede hablar también de sí mismo, pero en realidad habla de cómo se encarna en el mundo. El arte ruso, desde la pintura de iconos hasta nuestros días, quiere hablar de otro mundo. Hoy en Rusia se recuerda con agrado que la palabra "cultura" proviene de la palabra "culto". Aquí la cultura se entiende como el conjunto de las artes. La cultura actúa como guardiana de la revelación original y como mediadora para nuevas revelaciones. El lenguaje del arte no se distingue del lenguaje ordinario por hablar del mundo de manera más bella y depurada, ni por hablar del "mundo interior del artista". El lenguaje del arte se distingue por hablar de otro mundo sobre el que sólo él puede hablar. Con su estructura interna, el lenguaje del arte revela la estructura del otro mundo, del mismo modo que la estructura del lenguaje ordinario revela la estructura del mundo empírico. Y cada nueva posibilidad de decir algo nuevo capacita al lenguaje del arte para descubrir algo nuevo y hasta ahora desconocido en la estructura del otro mundo. Por eso, se puede querer al artista por haber descubierto un ámbito indeseado. El arte en Rusia es magia.



Pero, ¿qué es ese otro mundo? Es el mundo que la religión nos abre, el mundo que se nos muestra sólo a través del arte, el mundo que se encuentra en la intersección de esos dos mundos. Por eso en Rusia la relación entre el arte y la fe es tan tensa. En todo caso, el otro mundo no es el pasado ni el futuro. Es más bien lo presente en el presente, en lo que es posible sumergirse por entero. Para vivir en la iglesia o en el arte no es necesario esperar ni afanarse. Basta simplemente con dar un paso a un lado y uno se halla ya en otro lugar. Es tan simple como morir, y, en realidad, es lo mismo que morir. Hay que morir para el mundo para resucitar nuevamente junto a él. La magia existe en el espacio, no en el tiempo. El propio cosmos está construido de tal manera que en él hay lugar para diversos mundos. Los artistas de los que he hablado antes no son religiosos, pero están profundamente impregnados por la comprensión del arte como fe. Ya sea como mera posibilidad de existencia, ya como mera revelación [*predstavliionost'*: "revelación", "condición inoculta"], o como signo que es entregado desde arriba y que exige una interpretación, para ellos el arte es siempre una irrupción del otro mundo en nuestro mundo, irrupción cuyo sentido hemos de descifrar. Una irrupción que se realiza a través de ellos mismos y por la que debemos estarles agradecidos. Y es que mediante esa irrupción del otro mundo en nuestra historia podemos decir sobre él algo que él no puede decirnos sobre sí mismo. A saber, podemos decir que el otro mundo no es otro mundo, sino que es nuestra propia historicidad, que nos ha sido revelada aquí y ahora.





26 Iliá Kabakov en su estudio/Ilya Kabakov in his studio

27 El estudio de Érik Bulátov/Erik Bulatov's studio, 1979

28/29



30



28 Andrei Monastyrski, *13 Video-DVDs, 1978-2006*

29 Andrei Monastyrski, *Viajes a las afueras de la ciudad/Trips Out of Town, 1980-2006*

30 Vadim Zajárov y/and Gueorgui Kizeval'ter, *Estudios. 1ª parte/Studios. Part I, 1982-83*



# MOSCOW ROMANTIC CONCEPTUALISM

Boris Groys

However odd the juxtaposition of these two words may sound, I know of no better term than Romantic Conceptualism to describe the present development in the Moscow art field.

The word "conceptualism" may be understood in the narrower sense as designating a specific artistic movement clearly limited to place, time, and origin. Or,



it may be interpreted more broadly by referring to any attempt to withdraw from considering artworks as material objects intended for contemplation and aesthetic evaluation. Instead, it should encourage solicitation and formation of the conditions that determine the viewer's perception of the work of art, the process of its inception by the artist, its relation to factors in the environment, and its temporal status. The rise of modernism or avant-garde art did away with direct cognitive reception of works of art as objects. At the end of the nineteenth century, artists and spectators alike began to doubt whether there was such a faculty as an inborn gift. The artist was creating things resembling other things. The very principle of resemblance was challenged. As it turned out, resemblance between objects mirrored analogous aspects in the lives of artists and their audiences. And it was a function of a general pre-reflective ground for judgment, shared by the artist and the viewer as members of one and the same community. But as soon as this was recognized, the unity fell apart. Artists became analysts: their analytic efforts were now aimed not at finding a similarity between the artwork as representation and the subject represented, but rather the distinction between artworks as extant objects and other objects existing in the world on an equal footing. The resemblance was perceived as a "contingency," and when the resemblance exceeded the realm of contingency it was always regarded as an experiment showing how far one might depart from similarity while yet remaining within the confines of art. Each successful experiment extended the boundaries of art and, or so it seemed, sharpened the demarcation between art and non-art. Previously, if the audience was enthusiastic, that meant the artists were on the right track; now, public disapproval was seen as proof that the approach was valid!

The crisis came to the fore when public indignation waned, and it was discovered that contingency didn't reach far. The contingency of resemblance became a contingency of difference. That is to say, the contingency of resemblance between works of figurative art (and all arts are figurative) and the object depicted, based on a "natural" identity of artist and viewer, was transformed into a contingency of the distinction between artist and layman. The fact remains that once this recognition has taken place, everything else falls into line: the artist is capable of turning any object into a work of art.

And so it would appear that all was going well. Each artist did what he wanted, thereby expressing his personality, and everything was fine. But there are two objections to this view: firstly, if pictorial truth had previously resided in resemblance, where was it now to be found? If it had passed over, along with contingency, into the artist's existence, then the question arises: what kind of existence is a true one? This very question casts doubt upon the artist's individuality. Secondly, while individuality is supposed to predominate, and does indeed predominate in works



viewed synchronically, there is a logic that can be seen plainly in a succession of trends.

It was natural, in seeking a solution to this contradiction, to look at the question of how artworks function by comparison with other types of objects. Clearly, if art possesses some kind of truth, it is precisely at this point that it should be discovered. Here, however, as Hegel might say, art comes into its concept; that is, it becomes "conceptual." True, Hegel himself held that, with attainment of absolute spirit (or the sphere of ideas or concepts), art disappears because of its very nature, which is that of the actualization of the immediate. Yet if art subsists while having ceased to be direct, it is only for the reason that it has become a "concept." Again the question arises as to what happens to the immediate. Has it really been left behind once and for all? I think this is hardly the case, but the scope of the present essay will not allow for a detailed examination of the problem.

From what has been said so far, it is evident that Conceptual Art by its very nature must be absolutely explicit. It should contain within itself the clear criteria of its existence as art. It must not imply any immediacy. The projected intent of such art must reach the mind of the viewer in a way that he could repeat it as if it were a scientific experiment. Though the knowledge and equipment may be lacking, it is always possible to do this in principle. A work of Conceptual Art must embody the explicit prerequisites and principles of its origin, its communicability, and it must be able to convey these to the audience.

An artwork possesses that capability as far as it does not exclude the possibility of criticism. For a fairly long time, it was recognized that contemporary works of art were "incomprehensible" without a guiding hand from the critics. This meant that criticism had lost its original role as a metalanguage and had taken over some of the functions of the language of proper art. Conceptual Art is now reclaiming these functions.

There are different forms of transparency. In England and America, where Conceptual Art originated, transparency meant the explicitness of a scientific experiment, clearly exposing the limits and the unique characteristics of our cognitive faculties. In Russia, however, it is impossible to paint a decent abstract picture without reference to the Holy Light. The unity of collective spirit is still so very much alive in our country that mystical experience here appears quite as comprehensible and lucid as does scientific experience. And even more so. Unless it culminates in a mystical experience, creative activity seems to be of inferior worth. And this is essentially true to the extent that, where a certain level of understanding has been attained, it must be traversed. Along with religious mysticism, and related to it, we also find a definite sort of "lyrical" and "human" quality in art—an element assigned even to those artists who have happily left such things far behind.



The general tenor of emotional life in Moscow, thus forming a lyrical and romantic blend, still stands opposed to the dryness of officialdom. And this climate is propitious to the phenomenon of Romantic and Lyrical Conceptualism—a phenomenon rather clearly discernible in the emotional atmosphere of the capital. I do not hesitate to call it Conceptualism, notwithstanding the lyrical aspect, bearing in mind the basic essentials and remembering that the term has been applied to Yves Klein, a French artist who distinguished in the French manner between a world of pure dream and a world governed by earthly laws.

There are even more important reasons for using this term. During the 1970s, Western artists drew a line between Conceptualism and the “analytical approach,” on the one hand, and the rebellious mood of the 1960s on the other. In those days, art was regarded as the last forward-defense position held by the individual human being in his battle against a depersonalizing existence within society. Belief in the unique status of the artist as a privileged person, and in his ability to rebuild life in keeping with the dictates of creative freedom, proved illusory. In the 1970s the collapse of this belief prompted Conceptualists to cling to a notion of artistic creativity as belonging to a specific profession, possessing its own techniques, purposes, and confines alongside other professions. Art acquired an operational definition: what art is will be evident when you can see what the artist does, how he does it, and how the results of his work interrelate with other objects in the world.

Nonetheless, this kind of positive-transparency approach to art presupposes a new form of academism. For it confronts the artist in his creative work with a certain extra-historical norm that is identified with the clearly demarcated boundaries of the profession or, as they say, of the media within which the artist operates. Romantic metaphysicism and other trends in art likewise have their ways of doing things. Furthermore, to each school belong its particular usages in the field of perception, or interpretation. That is, the “romantic” view of art has its own facticity: reducing it to illusion amounts, above all, to closing one’s eyes to the facts. Even if art of this type loses its immediate appeal, it still preserves its significance, which is to say, its relationships with the realms of action and cognition. It is important to clarify these relationships, without stressing, as before, totality and immediacy of perception, and to free ourselves from the evocation inherent in attempts to present a work of art as a revelation that speaks for itself.

The positivist view on art as an autonomous sphere of activity determined solely by an available historical tradition has always been alien to the Russian mind. We can hardly reconcile ourselves with the idea that art should be regarded as being simply the total sum of its techniques, and that its purpose has been lost sight of. Therefore, Romantic Conceptualism in Moscow not only testifies to the continued unity of the “Russian soul”; it also tries to bring to light the conditions



under which art can extend beyond its own borders. It makes a conscious effort to recover and to preserve all that constitutes art as an event in the History of Spirit and which renders its own history uncompleted ...

[W]e have undertaken to analyze the creative work of several contemporary Moscow artists. This naturally leads us to a further inquiry into the typical characteristics of contemporary Russian art as a whole. What is it that makes this art unique, if indeed it is unique? Can we relate it antithetically to Western art to see what the two have in common?

It is certain that such an antithesis does in fact exist. Perhaps the differences are not so plainly evident in the works of Moscow artists today compared with their counterparts in the West; but the contrast is clear beyond all doubt in the way the public and the artists themselves understand their work. Consequently these works bear the stamp of distinguishable difference, though unfortunately to an only half-recognized extent so that interpretation is required in order to see them in a proper light.

In one way or another, Western art says something about the world. Even when concerned with faith it speaks of faith as incarnate in the world. It may turn its attention inward onto itself, but what it says has to do with its own process of realization in the world. Russian art, from the age of icons to our time, seeks to speak of another world. Russians of today like to point out that the term "culture" is derived from "cult," whereby culture is understood as the totality of the arts. Culture comes out as the guardian of primordial revelation and also as the mediator for new revelations. The language of art differs from everyday language not because it speaks of the world in a more elegant and beautiful way or discloses the "internal world of the artist." What makes it different is the message it has to convey about the other world—something that only art can say. The inner structure of artistic language empowers it to convey the structure of that other world, just as the inner structure of our everyday language discloses the world of here and now. Each discovery of the power of artistic language to communicate something new is accordingly a discovery of something new, something never known before, about the structure of the other world. We may love the artist for showing us a region we long for; we may hate and fear him for revealing a world we do not want. In Russia, art is magic.

What is the other world? It is the world opened up to us by religion. It is the world that opens itself to us only through the medium of art. It is also the world that is situated at the point where those two worlds intersect. This is the reason why there is so much tension in the relationship between art and faith in Russia. In any event, the other world is neither the past nor the future. It is rather the presence in the present into which we may withdraw without reserve. No waiting



around and no wheeling or dealing is needed in order to live in the church or in art. All you need to do is to take one sideward step and you find yourself in another place. This is quite as simple as dying, and essentially it is the same thing as dying. You perish for the world and you are resurrected alongside the world.

Magic subsists in space but not in time. The cosmos is constituted in such a way that it contains adequate space for different worlds.

The artists whose works have been discussed here are not religious persons; yet they are able to comprehend art in terms of belief. Whether as merely potential existence or as straightforward portrayal (revelation or absence of concealment) or as a sign from above that calls for interpretation, art—as they see it—involves impingement of that other world on our own. We must make an effort to understand what this invasion signifies. The intervention has occurred with the artists' complicity and we cannot be ungrateful to them on that account. By invading our history, the other world gives us the power to make statements about it that it could not make itself. And what may we finally conclude? Precisely this: that other world is not another world at all; but it is our own historicity, revealed to us here and now.



# **PRÓLOGO AL PRIMER TOMO DE *VIAJES A LAS AFUERAS DE LA CIUDAD***

Andrei Monastyrski

La mayoría de las acciones<sup>1</sup> aquí descritas consisten en una situación en la que un grupo de personas es invitado por los organizadores a participar en una actividad desconocida para ellos. Todo lo que ocurre en esa situación se puede situar en dos niveles: lo que ocurre en la esfera empírica (con arreglo a un plan previo de los organizadores) y lo que ocurre en la esfera de lo psíquico, es decir, la vivencia de



lo que sucede en el campo visual de los participantes durante la acción, y la vivencia de lo que antecede y acompaña dicha acción.

Puesto que en nuestro trabajo nos interesa precisamente el dominio de lo psíquico, de lo “interior”, tenemos que prestar especial atención a todo género de sucesos previos y a lo que ocurre “al margen” del “campo” demostrativo o expositivo de la acción. El propio campo demostrativo se ensancha y deviene objeto de examen: tratamos de descubrir en él zonas poseedoras de determinadas propiedades e interrelaciones. Esas propiedades y relaciones, a nuestro parecer, influyen sobre la conformación de los niveles de la recepción, en uno de los cuales se puede alcanzar la vivencia de lo que ocurre como algo que ocurre principalmente “dentro de” la conciencia que se libera —esa es la tarea general de las acciones. Desde el punto de vista constructivo, la tarea consiste en no salir arbitrariamente del marco de la percepción directa, en el que se desenvuelve el principio de prácticamente todas las acciones.

En conexión con ello, naturalmente, cambia también la relación con los argumentos de las acciones. El contenido mitológico o simbólico del argumento no es importante (en el plan de los organizadores) para la construcción de ese nivel de la percepción, para el que se sirven —como uno de los elementos constructivos— del argumento como medio instrumental.

Sin embargo, cualquier acción dentro del campo demostrativo —por mínima que sea— lleva consigo una interpretación, y sobre una capa metafórica del propio campo demostrativo se superpone otra: el espectador comienza a pensar qué significa una u otra acción y, al final, “descubre” su contenido mitológico o de cualquier otra índole. Cierto es que la construcción de algunas acciones incluye también un proceso de interpretación (la “interpretabilidad” como tal); esto quiere decir que, durante su realización, la necesidad de “interpretar” como necesidad psíquica es orientada de una manera determinada, al tiempo que para los organizadores es, a sabiendas, falsa. Así, durante la acción se excluye la interpretación ampliada, pero después ésta resulta inevitable; y, puesto que las acciones son, comúnmente, de corta duración, en los participantes puede crearse la impresión de que esa “mitologización” fue interpretada por ellos durante la acción misma. El problema de la libre interpretación tiene, para nosotros, una importancia esencial. Consideramos la libre interpretación como la posición demostrativa de un “observador externo”. En esa posición y sólo en ella se halla, por ejemplo, el lector de los textos que des-

1 N. del T.: para designar el género de actividad artística o estética denominado “acción”, el ruso ha tomado la palabra extranjera *aktsiia*, reservando para la “acción” en los sentidos de “1. Ejercicio de una potencia, 2. Efecto de hacer” (Cf. DRAE, s.v.) la palabra castiza rusa *deistvie*. A fin de respetar este uso terminológico ruso que permite teorizar sin confusiones sobre “la(s) acción(es)” de una “acción” (en el sentido genológico), no traducimos *aktsiia* —como se ha hecho en inglés— por “performance”, sino por su equivalente “acción”.



criben las acciones. Sin embargo, hay algunos procedimientos que impiden la formación de esa posición durante la acción misma y, principalmente, cierto tiempo después de la conclusión visible de ésta. Uno de esos procedimientos es la introducción del elemento extrademostrativo, cuya actuación prolonga el nivel de la vivencia y crea la impresión de que el fin temporal de la acción no está definido. A la introducción del elemento extrademostrativo en la estructura demostrativa en diferentes etapas de la acción y a su transcurrir en el tiempo de la demostración los llamaremos en adelante “acción vacía”.

Para que a los espectadores les resulte claro que su conciencia fue inducida a participar en la construcción del suceso (o en la preparación para el acto de autoconciencia) y para que —conforme al recuerdo cognoscente— entiendan que, durante la acción, precisamente su conciencia ha sido objeto de una demostración de cara a un “observador externo” inexistente en el plano físico, introducimos la “acción vacía”, que, indicando el sistema de relaciones demostrativas, configura la conciencia de los espectadores-participantes como uno de los componentes del acto estético.

Hemos definido la “acción vacía” como un principio; sin embargo, en cada acción se expresa de distinta manera y es considerada como un determinado segmento temporal de la acción, en el que los espectadores, si así puede decirse, “no entienden en tensión” o “entienden incorrectamente” lo que ocurre. Adelantándonos, señalaremos que los medios-actos o medios-sucesos con ayuda de los cuales se realiza la “acción vacía” (aparición, desaparición, alejamiento, desdoblamiento, etc.) no sólo crean las condiciones para la meditación en el nivel de la percepción directa, sino que también devienen tema de ella.

Consideramos que un elemento muy importante de la estructura demostrativa es la relación de objetualidad y subjetualidad en la dinámica de su interconexión. Al lector no le es difícil advertir que el movimiento de las figuras y objetos en las acciones descritas ocurre, en lo fundamental, en línea recta y en dos direcciones: o desde los espectadores o hacia los espectadores. En el contexto dado, ese movimiento hay que entenderlo como un movimiento en una especie de “línea de la recepción”, que es una particularidad del modelo demostrativo.

Así pues, todas las figuras y etapas en el desarrollo de las acciones son como la “huella de un lápiz” que traza los bordes, las zonas y las relaciones del “campo” demostrativo vacío (puro) por el que “pasan” los participantes y organizadores de la acción a medida que ésta se desarrolla. Aquí queremos detenernos brevemente en el propio campo demostrativo; trataremos de describir a grandes rasgos algunas de sus etapas, estados y estructuras, tomando en cuenta las impresiones de los participantes y, en cierta medida, basándonos en ellas.

La vivencia inicial del participante-espectador invitado a la acción se puede definir como un estado de expectativa. Antes del comienzo del suceso en el campo



empírico, ese “campo” de expectativa se llena de todo género de presentimientos y suposiciones. Es evidente que, cuanto más “desconocido” es el suceso prometido en la invitación, con tanta menor concreción cobran forma esos presentimientos y suposiciones. La tendencia de esa vivencia es tal que, si se reduce ese carácter concreto al mínimo, el campo de expectativa quedará prácticamente vacío y tenso hasta el comienzo mismo de la acción. En eso desempeñan un papel importante los diferentes contextos que componen un determinado fondo histórico-contextual, contexto que es preciso tener en cuenta al planificar la acción, para que, por una parte, ésta se presente ligada a él, y, por otra, pueda ser proyectada más allá de sus límites, modificando así ese fondo contextual general. (En este sentido, nos parece significativa y determinante la introducción de algunos elementos —y, sobre todo, de algunos principios— de diferentes prácticas espirituales en la estética actual).

Así pues, si el campo de expectativa está “vacío”, la expectativa misma como vivencia psíquica se concentra y se siente como estado casi suficiente (presuficiente). Surge la impresión de que la acción ya comenzó, mientras que, en realidad, el que vivencia ese estado todavía no se ha acercado al lugar desde el cual le será visible (o audible) la acción.

Hemos empleado dos medios para crear esa impresión previa que se puede llamar preexpectativa: en primer lugar, la forma de la invitación (o la instrucción previa); en segundo lugar, las particularidades espacio-temporales del viaje al lugar del suceso. En relación con el ulterior desarrollo del campo demostrativo, llamaremos campo de preexpectativa al campo psíquico que aún no ha “enlazado”, a través del campo visual, con el campo real (empírico) en que se supone “se hará visible” cierto suceso esperado.

Aquí podemos dar una definición preliminar del campo demostrativo como conjunto de los campos psíquicos, visual y empírico, en el que se incluyen —es importante señalarlo— tanto las vivencias y sucesos que anticipan la acción misma, como las que continúan tras la conclusión de la acción.

Las fronteras espacio-temporales desdibujadas de la pre-expectativa se concentran en las limitaciones espaciales y temporales más rígidas de la expectativa propiamente dicha en el momento en que los participantes-espectadores salen del bosque a un campo vacío abierto con ayuda de una simplísima instrucción-advertencia del tipo “He aquí que ocurrirá esto”. Es necesario detenerse más detalladamente en este campo real, al que en esa situación psicológica se le atribuye incondicional e inconscientemente el calificativo “vacío”. El campo real puede ser de color castaño oscuro o verde, llano u ondulado, etc., pero es del todo evidente que en ese momento su principal particularidad para el hombre que vivió la pre-expectativa y ahora vive la expectativa, es su “vacío”.



La vivencia de ese “vacío” del campo real y la vivencia que se prolonga de la expectativa como “campo” vacío de la expectativa, se enlazan. El campo real se metaforiza y en cierto momento puede ser percibido como prolongación del campo de expectativa, al tiempo que es dotado de cualidades inherentes a los campos psíquicos: “invisibilidad”, no objetualidad, ubicación “dentro”, es decir, carácter no contrapuesto a la conciencia. Hay que decir que, precisamente el espacio libre de un campo real de grandes dimensiones, cuando origina la sensación de que el campo visual se desarrollara libremente en el espacio y junto con él “se desarrollara” el campo de expectativa, produce un efecto de prolongada conservación de la expectativa concentrada.

Aquí surge el problema de no perturbar ese estado con una grosera irrupción de algún objeto o suceso en el campo visual. Como ya hemos dicho anteriormente, no tenemos la tarea de “mostrar” algo a los participantes-espectadores. La tarea consiste en conservar la impresión de la expectativa como la de un suceso importante, significativo. Sin embargo, si la pre-expectativa requiere su resolución en la expectativa —cosa que ocurre—, también la expectativa, a su vez, requiere su resolución en alguna vivencia nueva, es decir, necesariamente requiere el comienzo de la acción; de lo contrario, no puede realizarse como su propio objeto. Habiendo alcanzado un estado en que la conciencia está liberada de la esfera inmediata de la percepción ordinaria —condición derivada de la “conducción” de la conciencia como por la periferia del campo demostrativo—, es importante influir en ella a través de un suceso programado de la propia acción, de tal manera que no regrese al estado inicial que precede a la pre-expectativa y se conserve en esa condición liberada al percibir sucesos completamente reales.

Para resolver esa tarea (aquí nos referiremos a un determinado grupo de acciones: *Aparición, Comedia, Tercera variante, Cuadros, Lugar de la acción*), utilizamos el procedimiento de extraer gradualmente el objeto de la percepción (la figura del participante-organizador) de la invisibilidad —a través de la zona de indistinción— a la zona de distinguibilidad en el plano empírico del campo demostrativo.

Con todo, si hasta ese momento tuvimos una vivencia de la expectativa pura, ahora, cuando aparece en el campo real el objeto de la percepción, esa vivencia cesa, se interrumpe y comienza un proceso de mirada intensificada, al tiempo que surge el deseo de comprender qué significa ese objeto. Desde nuestro punto de vista, esa nueva etapa de la percepción es una pausa, una etapa necesaria del proceso de percepción, pero en ningún caso el acontecimiento perseguido como fin. De inmediato diremos que la acción misma de la acción se efectúa “para distraer la atención”. La naturaleza de la expectativa exige que realicemos esa etapa y es imposible desviarse de ella en el marco de la tarea planteada, pero se puede “engañar” a la percepción, es decir, realizarla y después dar a entender que “mientras



todos miraban en una dirección, el suceso principal ocurría del todo en otro lugar” —en este caso, en la conciencia de los propios espectadores—.

Hay aquí una importante particularidad que es preciso esclarecer: el suceso ocurría; es decir, en el momento en que se comprendía que esa “mirada” era una “mirada adonde no era”, el suceso principal ya había ocurrido, de él sólo es posible acordarse en el momento presente, pero no fue posible seguirlo conscientemente, ya que, mientras transcurría, la conciencia estaba ocupada por el otro, estaba orientada a la percepción del otro.

Pero, ¿qué ocurría en realidad? Si lo que ocurría en el campo real era falso, ¿respecto a qué autenticidad se comprende esa falsedad, qué indica? Es evidente que en esta etapa de la demostración estamos “rodeados” por un “campo” bastante grande de expectativa, es como si nos hundiéramos en él a una distancia considerable de los bordes y ahora nos encerrásemos en nosotros mismos —ya que lo que se nos mostraba era, en realidad, una demostración de nuestra percepción, y nada más—. He aquí que esa expectativa pura es precisamente lo que ocurría en realidad, y es la expectativa que se cumplió. Se cumplió, no ocurrió lo que esperábamos, no ocurrió un suceso concreto contrapuesto a nosotros, sino que es precisamente la expectativa misma la que se cumplió y ocurrió. En otras palabras, la pausa de la percepción del objeto terminó con la propia expectativa, pero ésta se había desarrollado ya en otro nivel de la percepción y durante su transcurso no había sido percibida como tal; fue vivida a través del recuerdo de ella en un determinado momento de la acción. Después de ese momento, la conclusión de la acción (la partida de la figura del campo) es percibida de manera completamente inmediata, como al margen de su convencionalidad —a la par que los árboles, la hierba, los propios espectadores—, es decir, como desmetaforizada.

Es importante entender que el “campo de acción” real se convierte nuevamente en un campo “vacío” ya antes de que el participante-organizador se vaya de él. De resultas de determinada acción de los participantes-organizadores, ese campo se metaforiza nuevamente como “vacío”; surge en él un lugar, una especie de “vacío sublime”, en el cual la conciencia que recuerda (que comprende) —la conciencia de los participantes-espectadores— entra en un vínculo metafórico, mientras que parece como si el participante-organizador “saltara” después de ese momento de la acción al campo empírico; es decir que, hallándose todavía en la zona empírica del campo demostrativo, ese participante-organizador deja de ser percibido como objeto demostrable con arreglo al plan de la acción: es simplemente un ser humano que se va y se adentra en el bosque, del mismo modo que al principio parecía simplemente un ser humano que había aparecido a lo lejos, saliendo del bosque.

Se debe hacer la reserva de que en este prólogo estamos examinando sólo una parte, una parte superficial, de toda la situación; es decir, una parte “para los es-



pectadores” y más o menos ligada a problemas estéticos. Aquí no se examina el sentido interno de la misma, ligado al objetivo principal de las acciones, esto es: a la obtención de una determinada experiencia espiritual, no signica por su esencia, y que tiene una significación real exclusivamente para los organizadores activos en el campo.

Así pues, para la creación de semejante género de situación, todos los objetos y las figuras de movimientos —como hemos dicho previamente, en nuestro caso se trata generalmente de una línea recta que va desde el objeto de la percepción hacia el sujeto, o a la inversa; es decir, de un movimiento que sigue la “línea” de la relación sujeto-objeto— utilizados en la acción, deben carecer de un significado independiente. Es como si en ellos “no debiera haber nada escrito” fuera de que las figuras de los participantes tienen significado precisa y únicamente como “participantes” con respecto a los “espectadores”; y si se utiliza algún objeto, éste debe utilizarse exclusivamente para crear determinadas condiciones de percepción, por ejemplo, para crear invisibilidad o una impresión de identidad, etc.

Como ya hemos mencionado, la aparición del objeto de la percepción en nuestras acciones procede de la invisibilidad a través de la indistinguibilidad, lo que requiere cierta acomodación de la vista del que percibe. Este procedimiento hace posible conciliar las zonas psicológica y empírica del campo demostrativo.

Así pues, tras la aparición de la figura se desenvuelve cierto acontecimiento “falso” en la zona de “distinción” y, finalmente, surge una bien marcada separación de lo que ocurre en: 1) suceso empírico, traído al dominio de lo inmediato después del momento en que los espectadores comprenden que la acción era falsa, “vacía”; y 2) suceso psíquico: la vivencia de la expectativa que se realizó.

En el momento de esa separación, es como si la conciencia se sustrajera violentamente al carácter concreto de su expectativa, es decir, de la que se realizó a través del recuerdo: es una expectativa superada en su carácter concreto, por consiguiente, en la situación dada, la memoria es también una zona psíquica del campo demostrativo. Este momento se puede describir así: la autenticidad de la acción se acabó en el momento en que el objeto de la percepción salió de la zona de indistinción a la zona de percepción indirecta, contrapuesta. Las manipulaciones de los participantes-organizadores en la zona de distinción se producían para dejar la autenticidad de la acción en el pasado, sin traerla al presente: “se acabó entonces”, pero no “se acabó ahora”. Pero sólo ahora nos enteramos de eso. En el intervalo entre “entonces” y “ahora” nos engañábamos, pero en el momento “ahora” nos dijeron eso. Ese intervalo temporal entre “entonces” y “ahora” es la distancia (en nuestra memoria) entre nuestra expectativa y nosotros. Lo “miramos” desde aquí, estando en estado de “ausencia de engaño”; estamos liberados del autoengaño en una expresión-directiva suya, concreta, que se prolongó en el tiempo. “Mirar” la



expectativa es, en realidad, vivenciar la expectativa como expectativa de la liberación de sí mismo consumada. Es probable que precisamente el carácter desacomunado de esa vivencia en las condiciones de la demostración (aunque de la vivencia puede no tomarse conciencia en la forma en que aquí está descrita, e incluso no debe ser concienciada así) genera el sentimiento de que lo prometido se cumplió, de que "no hubo engaño".

En el sentido estrictamente estético, en cambio, se podrían caracterizar las acciones aquí presentadas como tentativas de hacer inusual la percepción de las usuales aparición, desaparición, alejamiento, luz, sonido, etc.

1980





31 c



31 a/b/c Acciones Colectivas, *La aparición*, 13 de marzo de 1976  
Collective Actions, *The Appearance*, March 13, 1976



# **PREFACE TO THE FIRST VOLUME OF *TRIPS OUT OF TOWN***

Andrei Monastyrski

Most of the actions described here constitute a situation in which the organizers invite a group of people to take part in an action unknown to them. Everything that takes place in such a situation may be divided on the basis of a distinction between empirical events and events in the psychological sphere or, in other words, between the experience of what occurs during an action in the participants' field of vision and what precedes or accompanies such an action.



Because in our work we are particularly interested in the psychological, the "inner" aspect, special attention must be given to all possible preceding events, i. e., to that which takes place on the "edges," as it were, of the demonstration "field" of an action. The demonstration field itself widens and becomes the object of observation: we try to make out zones in it, zones displaying certain properties and interrelations. These properties and relations, we feel, impact on the formation of levels of perception. At one of these levels, the events may be experienced as "inner" events "within" a consciousness that is freeing itself. This is the general task of the actions. Constructively, however, the task is not to arbitrarily leave the frame of immediate perception, on the basis of which practically every action unfolds.

In this context, of course, the relationship to the subjects of the actions also changes. Their mythological or symbolic content is irrelevant (at least as regards the organizers' intention), the subject—as a constructive element—is used only as an instrument to create that "inner" level of perception.

Nevertheless, any action in the demonstration field, however minimal, entails an interpretation, and a second layer places itself on the first metaphorical layer of the demonstration field—when the spectator starts thinking about what this or that action denotes, and when, finally, he "discovers" its mythological or other content. Some actions, however, are designed in such a way that they include a process of interpretation ("interpretability" as such), i. e., in the course of their realization the psychological necessity arises to "interpret" them in the form of a definitively oriented (and, as the organizers are aware, false) understanding. Extensive interpretation is usually ruled out during the action. Afterwards, however, it is unavoidable, and because the actions are normally very short, the participant may get the impression that he has deciphered this "mythological" aspect during the duration of the action. The problem of free interpretation is of principal importance to us. We understand free interpretation as a demonstration position of the "outer observer." The reader of the descriptive texts, for example, is in this position, and only there. There are, however, some ways of preventing such a position from forming during the action itself and, above all, for some time after its visible conclusion. One such method is to introduce an extra-demonstrative element, whose effect prolongs the state of experience and arouses the impression of an indeterminate end of the action. In the following, we shall use the term "empty action" to describe the introduction of such an extra-demonstrative element into the demonstration structure and its progression during the demonstration.

We introduce the empty action in order for the spectators to realize that their consciousness has been included in the construction of an event (and in the preparation for an act of self-knowledge), and in order for them to recognize—in their



comprehending memory—that their consciousness was an object of demonstration for a physically absent “outer observer” during the events immediately gone before.

Here we have defined the “empty action” as a general principle, but it finds its own very special expression in every action. It may be understood as a certain period of time in the action during which the spectators, if we may put it like this, “strenuously do not understand” or “do not properly understand” what is happening. To jump ahead, we note that the acts or events with the aid of which the “empty action” is realized (appearance, disappearance, withdrawal, division, etc.) create conditions for meditation at the level of immediate perception and become its subject.

We feel that one central aspect of the demonstration structure is the relation of objectness and subjectness in the dynamics of their interrelations. The reader will easily recognize that the movement of the figures and objects in the actions described here progress for the most part in a straight line—in two directions: either away from the spectators or towards them. In our context, this movement must be seen as movement on a kind of “perception line” that is part of the demonstration model.

As such, all figures and stages of creation of the actions resemble a “pencil line” drawn around the edges, zones and relations of the empty (pure) demonstration field, and which the participants and organizers of an action “pace out” in the course of its realization. We would like to dwell a while on the demonstration field, describing in general outlines some of its stages, states, and structures, and particularly considering the participants’ impressions.

The first experience of the spectator-participant who was invited to an action may be defined as a state of expectation. Up to the beginning of the event on the empirical field, this “field” of expectation is filled with all manner of anticipations and assumptions. The more “unknown” the event announced in the invitation, the less these anticipations and assumptions assume a concrete form. The tendency of this experiential state is such that, when its concreteness is reduced to a minimum, the field of expectation remains empty practically until the actual commencement of the action.

Thus, if the field of expectation is empty, the actual expectation is focused as a psychological experience and perceived as an almost sufficient (presufficient) state. The impression is as though the action has already begun, whereas in fact the person experiencing this state has not even arrived at the place from where he will be able to see or hear the action.

We used two methods of creating this anticipatory impression, which we could call pre-expectation. Firstly, this was the form of the invitation (and the preceding



instruction), and secondly, the spatial-temporal peculiarities of the journey to the site of the event. Below, we will take the field of pre-expectation to denote such a psychological field as yet unconnected—via the field of vision—to the real (empirical) field in which some event will presumably be seen.

We will define the demonstration field provisionally as the entirety of psychological, visual, and empirical fields, that includes both the experiences and events preceding the actual event and those that persist after its conclusion.

The blurred space-time borders of pre-expectation develop a sharper profile in the harder spatial and temporal contours of what is now the actual experience when the spectator-participants come out of the forest onto the open, empty field. This is backed up by a simple instruction such as: “This is where it happens.” We will now go into this real field in greater detail. In such a psychological situation, the spectator unconditionally and unconsciously gives it the “empty” epithet. The real field may be brown, green, flat, bumpy, etc., but it is totally clear that, at this moment, its primary trait for a person having experienced pre-expectation and now experiencing expectation is “emptiness.”

The experience of this “emptiness” of the real field coincides with the ongoing experience of expectation as that of an empty field. The real field is metaphorized and may be perceived at a given moment as the continuation of the field of expectation, assuming traits that usually belong to psychological fields: “invisibility,” non-objectness, “inner” location. We may observe that—if the field of vision and, with it, the field of expectation unfold freely, as it were, into space—precisely the free expanse of a real field of fairly large dimensions achieves a storage effect for quite a long period of focused expectation.

Here, the problem arises of how not to destroy this state by an object or event crudely breaking into the field of vision. As stated above, it is not our task to “show” something to the spectators. The task is to preserve the impression of expectation as that of an important, meaningful event. If, however, pre-expectation requires its dissolution in expectation, which does in fact occur, then expectation, in turn, requires its dissolution in some new event, i.e., it necessarily requires the commencement of the action. The important thing here is to preserve the state of consciousness of a liberation from the immediate sphere of everyday perception. This state arose as a result of guiding the consciousness along the periphery, so to speak, of the demonstration field. Thus, it is now a matter of influencing this consciousness such that it does not revert to its initial state prior to pre-expectation, but rather that this inherent liberated state is preserved when perceiving completely real events.

In order to solve this task (here we are referring to a certain group of actions: *Appearance, Comedy, Third Variation, Images, Scene of the Action*), we employ the



method of gradual emphasis of the object of perception (the figure of one of the organizer-participants) from out of invisibility—via a zone of indistinguishability—into the zone of distinguishability (in the empirical dimension of the demonstration field).

And yet, if the experience so far was that of pure expectation, this experience now transforms upon the appearance of the object of perception on the real field. It is interrupted, and there begins a process of strenuous looking, accompanied by the desire to understand what this object means. In our view, this new stage of perception constitutes a pause. While it is a necessary stage in the process of perception, it is by no means the event for the sake of which all of this was arranged. We hasten to add that the action itself is only performed to “divert the gaze.” The nature of expectation requires us to realize this stage of perception, and it is not possible to omit doing so within the framework of the task at hand. We may, however, “cheat” perception, i.e., we may realize this stage, but subsequently claim that “while everyone was looking in one direction, the main event was taking place in a completely different place”—in our case in the spectators’ consciousness itself.

In this context, we should discuss a specific aspect, namely: the event *happened*, i.e., at the moment of comprehending that this “looking” was “looking in the wrong direction,” the main event had already occurred, and at the present moment we can merely *remember* but not follow it, because while it was taking place, our consciousness was busy with something else.

But what actually happened? If what happened on the real field is “false”—in terms of which veracity do we comprehend this falseness, to what does it refer? During this stage of demonstration, we are evidently surrounded by a fairly large “field” of expectation; we have entered, as it were, its depth and now find ourselves some considerable distance from the edges, and we are now totally encapsulated in ourselves—because what was actually demonstrated was our perception and nothing else. This pure expectation is what actually happened, and it is a concluded expectation. It is concluded, it was not what we expected to happen, no concrete event, there, before our eyes, but rather precisely this expectation *was concluded* and *happened*. In other words: the pause in perception of the object ended with the very same expectation, but it is now already taking place on a different level of perception and is not perceived as such while it is progressing. It was only experienced in the *memory* of it—at a certain point of the action. After this point in time, the conclusion of the event (the departure of the figures from the field) is perceived very immediately, outside its conditionedness—at a level with the trees, the grass, the spectator himself, i.e., it has been demetaphorized.

In this context, let us realize that the real “field of action” once again becomes the “empty” field, even before the organizer-participant has left it. As a result of a



certain action of the organizer-participants, this field is once again metaphorized as “empty”—there emerges a place or a level of “elevated emptiness,” as it were, with which the spectators’ remembering-understanding consciousness enters into a metaphorical association. This happens although the organizer-participant “jumps” onto the empirical field, as it were, after this moment of action, i.e., although—still in the empirical zone of the demonstration field—he is already no longer perceived as an object demonstrated according to a certain plan. Now he is simply a person walking away and disappearing into the forest, just as in the beginning he was simply a person emerging from the forest in the distance.

By way of qualification, it must be said that in this preface, we are only observing one part of the overall situation that is on the surface, that part that is more or less connected with aesthetic problems “for the spectators.” We do not intend to deal here with their inner purpose, that is connected with the primary aim of the actions, that is, to have a certain intellectual—essentially not symbolic—experience, and that is possessed of real meaning only for the organizers operating on the field.

In order to create such a situation, then, the objects and figures of movement (as mentioned above, it is primarily a straight line from the object of perception to the subject or vice-versa, i.e., a “line” of the subject-object relation) must not have any independent meaning, nothing must “be written on them,” as it were, beyond the fact that the figures of the organizer-participants only have meaning as “participants” for the “spectators.” And if an object is used, then it must only be in order to create certain conditions of perception, for instance in order to create invisibility or the impression of isolation, etc.

As observed above, the object of perception in our actions appears from out of invisibility, via indistinguishability, which requires a certain visual accommodation on the part of the perceivers. This procedure allows us to harmonize the psychological and empirical zone of the demonstration field with each other.

Once a figure appears, then, there unfolds a certain “false” event in the zone of “distinguishability,” and in the end we see the distinct separation into 1) the empirical event, shifted into the sphere of the immediate after the moment when the spectators understand that the action was false, “empty,” and into 2) the psychological event, the experience of a concluded expectation.

At the moment of this distinction, the consciousness forcefully, as it were, tears itself away from the concreteness of its expectation. In other words, the expectation concluded by way of memory is the expectation dissolved with regard to its concreteness. Memory, then, also becomes a psychological zone of the demonstration field in this situation. This moment may be described as follows: the veracity of the action ended at the moment when the object of perception emerged



from the zone of indistinguishability into the zone of non-immediate perception (immediate perception in the sense of perception of a vis-à-vis). The manipulation by the organizer-participants in the zone of distinguishability was necessary in order to leave the authenticity of the action in the past so as not to fetch it into the present. "It ended at this and that moment, then," but not: "It ended just now." We only just found out about it now. In the space between "then" and "now," we were deceived, but "now" we have been told. This space between "then" and "now" is the distance (in our memory) between our expectation and us. We "look" at it from here, now already in the state of "not being deceived," we are freed of self-deception in one of its concrete forms of expression that unfold in time. Quintessentially, to "look" at expectation implies experiencing expectation as the expectation of a completed liberation from oneself. It is probably the unusualness of this experience under the demonstration conditions (although we do not necessarily have to—or indeed, are not even supposed to—realize this, as described here) that creates the impression that the promise has been fulfilled and that no "deception" was involved.

In a strictly aesthetic sense, we might characterize the actions presented here as attempts to make the *perception* of usual appearance, disappearance, withdrawal, the perception of usual light, sound, etc., unusual.





# **“CAMPO DE LA COMEDIA Y LÍNEA DE CUADROS”. COMENTARIOS AL ESQUEMA**

Andrei Monastyrski

El esquema “campo de la comedia y línea de cuadros” representa en sí mismo una interpretación hipotética y potencial de una de las metatramas argumentales de Acciones Colectivas (AC) tomadas como un todo unitario, como un “esquema de pesas”<sup>1</sup>, compuesto por los organizadores y los espectadores de las acciones o instalaciones llevadas a cabo durante los años 1972 a 2002.



En las instalaciones de Acciones Colectivas hubo siempre dos tipos de espectadores. En primer lugar, gente conocida, amigos, invitados especialmente para una acción o instalación concreta. En segundo lugar, espectadores ocasionales, anónimos: por ejemplo, personas que, en un momento dado, se encontraban en el bosque, cerca del lugar en el que habíamos instalado nuestra *Tienda de campaña*. Recientemente, en tres acciones o instalaciones "de gira" (625-520 en Berlín, *Las aventuras de un ciego* en Francfórt y 51, en el Centro Pompidou de París) intervenían o aparecían espectadores que habían comprado su entrada para ver nuestra instalación o que habían sido invitados a ella (pero no por nosotros).

En el presente esquema se puede distinguir un grupo de espectadores-participantes, invitados por nosotros a la instalación; también puede distinguirse el proceso progresivo, por etapas, de su "reproducción-trascendentalización" desde su posición de espectadores de la acción de la "comedia" hasta su sustitución en el "cuadro" en calidad de "espectadores-personajes" en la instalación *En el claro*.

Como instrumentos inductores de esta "reproducción-trascendentalización" nos servimos de los fosos y cuadros que empleamos en las acciones o instalaciones en calidad de medios técnicos para la creación de determinadas relaciones demostrativas.

En general, el asunto versa sobre un "proceso de desaparición" gradual y continuo del espectador como elemento del modelo expositivo. De un modo convencional, el espacio en el que se desarrolla este proceso puede llamarse "campo de la comedia".

En la acción o instalación *Comedia*, del año 1977, "desaparecí" como por arte de magia, como un rayo, rápidamente y de una sola vez; mientras que el grupo de espectadores, para "desaparecer" o reproducirse en "espectadores" contemplativos (personajes), durante el "fogonazo" del paraguas ardiendo de la instalación *En el claro* (que se consumió casi al instante), tuvo que pasar por una multitud de niveles de "reproducción" y "trascendentalización".

Por tanto, se puede entender que la tensión estético-existencialista del "campo de la comedia" se conservara y mantuviera durante muchos años gracias a que, en la instalación *Comedia*, yo "desaparecía" en un foso y durante esos últimos años la metatrama en este campo se hubiera desarrollado en torno a mi "desaparición", como si de una "acción vacía" o inacabada se tratara. Yo mismo (como uno de los organizadores de la acción, aunque en el papel de "ausente" de la metatrama) siempre había sido apartado de todo lo que, en última instancia, ocurriera en este campo. Pero el campo en sí —desde un punto de vista discursivo y profundamente

1 N. del T.: "Esquema de pesas" —*gántielnaia sjiéma*, en su transcripción fónica en ruso— es un término utilizado por Monastyrski y que, con sus propias palabras, viene a ser "el elemento expositivo de un acontecimiento o una situación, constituido por los organizadores y los espectadores del mismo".



psicológico— no fue apartado de mí como si yo fuera una figura “desaparecida” en él muchos años atrás con un determinado argumento y un final desconocido. Esta línea hermética (“línea de la comedia”) se ha mantenido durante diez años hasta la instalación *Producto de las Artes Figurativas-cuadro* (en adelante, *Primer cuadro*), cuando, en el foso de la instalación, justo a mi lado, fue emplazado un espectador (Sorokin) que no había sido informado sobre el argumento o asunto de la obra y, consecuentemente, a un cierto nivel de observación, esta “acción vacía” y hermética, que tuvo sus inicios en la instalación *Comedia*, alcanzó su fin. Se produjo una despresurización (deshermetización) parcial de la “línea de la comedia”.

Sin embargo, hasta ese momento, la “línea de la comedia” funcionó como una especie de mecanismo de “sublimación hermética” para los espectadores, tanto en un sentido contemplativo —en cuanto observación de “lo extraño” en distintas instalaciones: *Tercera variante*, *M*, *Mundo ruso*, etc.— como en un sentido activo-factual de los distintos desplazamientos espacio-temporales (alejamiento, aparición, desaparición) de los espectadores en el “campo de la comedia” expuesto, por ejemplo, entre otras instalaciones, en *Diez apariciones* y *Escenario*, donde cada espectador ejecutaba el escenario toda esta serie de figuras y relaciones demostrativas, incluyendo la “estancia en el foso” (escenario).

A lo largo de estos diez años, e incluso durante aún más tiempo, nuestros espectadores, en su tránsito o viaje contemplativo por las instalaciones de las Acciones Colectivas, debían terminar de alguna manera en ese espacio teórico-especulativo (que también se puede calificar de “reproductor”) de la “ausencia”, de cuyo conocimiento daba cuenta esa parte de mí, uno de los organizadores de la instalación que, en el sentido de la metatrama, permanecía “ausente”, después de desaparecer en la “comedia”, haciendo acto de presencia de vez en cuando y siempre de una manera extraña: por ejemplo, con la forma de una figura humana con una bola en vez de cabeza (*Tercera variante*), o de una figura que se aleja y desaparece en la nieve, como en la instalación *Cuadros*, donde se representaban además una serie de personajes literarios (por ejemplo, la escena de la novela *Sueño en el habitáculo rojo de la torre*: la desaparición de Bao-Yiu en compañía de monjes budistas y daoístas).

Esta figura de la larga ausencia desarrolló hasta tal punto la metatrama de las instalaciones, que los propios espectadores eran progresivamente “succionados” hacia “ese lugar”, hacia esa misma “ausencia positiva”, desapareciendo del “campo de la comedia” tanto por los niveles de la “trascendentalización”, como simplemente por la necesidad histórica (a cada asunto y a cada historia, antes o después, le llega su final). Es importante subrayar tan sólo que esta metatrama no la montamos nosotros especialmente, sino que ella misma se fue conformando o desarrollando por sus propias leyes —que, dicho sea de paso, a lo largo de todos estos años, tanto

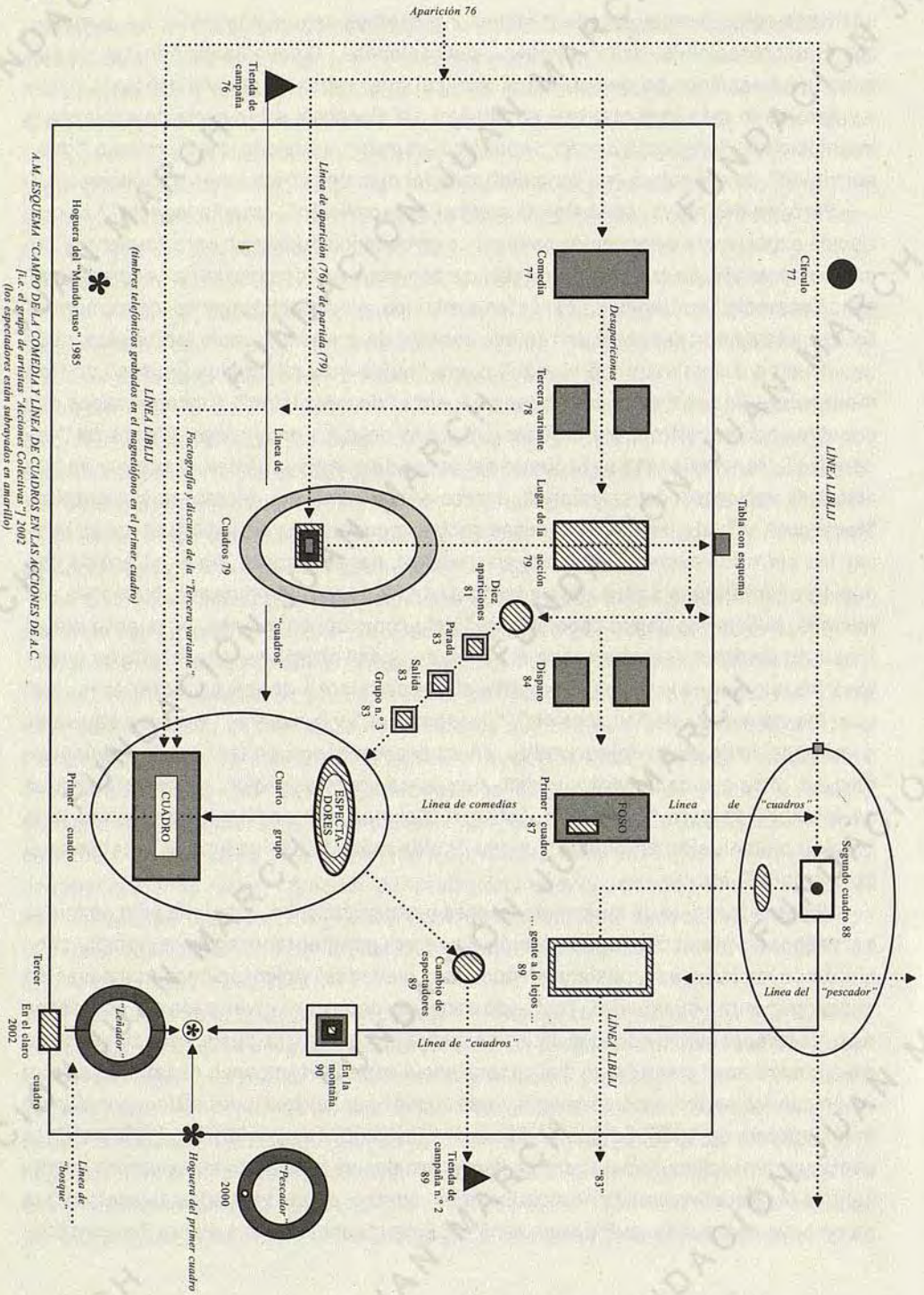


nosotros como nuestros espectadores intentamos seguir y levantar en numerosas interpretaciones, descripciones y narraciones—. Quiero hacer constar de pasada (aquí esa línea no se estudia ni analiza) que, tanto en el nivel del texto como —y esto es lo más importante— en el nivel del discurso, en la serie de acciones o instalaciones *Perspectivas del espacio discursivo* se produjo esa misma “desaparición” de espectadores bajo distintas formas de repeticiones y silencios.

Pero, en definitiva, ¿qué significa esta “desaparición”, esta “ausencia”? ¿A qué tipo de experiencia o sensación remite? La entonación puesta en esta “ausencia” es muy importante. En nuestro contexto, las acciones de “desaparición” y “ausencia” de la “comedia” no tienen un carácter simbólico, sino estrictamente instrumental. No se trata de una desaparición en una especie de grandioso vacío metafísico, ni de una “fusión o disolución en blanco” o una “huída más allá de los límites” de tipo modernista. Al contrario, esta ausencia, esta “desaparición”, fueron ideadas por nosotros con ese ritmo, esa entonación que se produce en el juego infantil del “escondite”. Sencillamente este juego del escondite tenía lugar en el texto y en sus distintas variantes: descripciones, narraciones, discursos, formas documentales, “factografías”, etc. Los espectadores debían “conducir” la situación, es decir, buscar los sentidos escondidos (que, en realidad, naturalmente, no existían) de una acción o instalación a otra, de un texto a otro y, lo más importante, buscarse a sí mismos, buscar las capas “escondidas” del propio conocimiento, en cuanto que el trasunto siempre versaba sobre el hecho de que el objeto representado en nuestras instalaciones era precisamente el conocimiento de los espectadores. Y si nuestras premisas de “ocultación”, “desaparición” y “ausencia” venían a equivaler a una especie de juego del escondite, en los espectadores, en el proceso de búsqueda de su propio conocimiento, podían surgir, y de hecho surgían, maneras distintas de interpretar esta “ausencia”, interpretaciones que podían llegar incluso a la “fusión o disolución en blanco”, a una “huída más allá de los límites”, “al paso al otro mundo”, etc.

Nuestra tarea, la de los constructores y organizadores, consistía sólo en que la correspondiente acción o instalación, la correspondiente interpretación “proveniente de los autores”, pusiera en duda las “elevadas” orientaciones que parecían impregnar estas búsquedas, tratando cada vez de hacer volver a los espectadores a un “incomprensible suceder de las cosas”, para que estas búsquedas tuvieran su continuidad en el plano físico de la experiencia espacio-temporal, de un foso a otro, de un cuadro a otro, y no se apagarán de repente en un texto definitivo, conclusivo o aclaratorio de todo. Es decir, que entre las distintas acciones o instalaciones continuamente discurría un texto a la manera de ese recitativo que siempre acompaña el juego del escondite: “uno, dos, tres, cuatro, cinco; yo salgo a buscar: el que no se haya escondido, culpa suya será...”. Este mecanismo era el que iba constru-





A.M. ESQUEMA "CAMPO DE LA COMEDIA Y LINEA DE CUADROS EN LAS ACCIONES DE A.C."  
 [i.e. el grupo de artistas "Acciones Colectivas" 2002  
 (los espectadores están subrayados en amarillo)]



yendo y modelando las puestas en escena de Acciones Colectivas, y estuvo funcionando durante bastante tiempo.

En la acción inicial de "línea de cuadros" en *Cuadros*, del año 1979 (*La tienda de campaña* es la "protoacción" de esta línea, pero nosotros no la analizaremos aquí, puesto que está relacionada con un espectador anónimo), cada espectador recibía su propio cuadro. Nosotros ideamos esos cuadros como una especie de "objetos engañosos", que sirvieran de maniobra de diversión a fin de que los espectadores no prestaran atención a lo que ocurría en el campo. Lo que ocurría en el campo era el "alejamiento" del espectador de las figuras de los tres organizadores de la acción y su "desaparición en la nieve". Por culpa de estos cuadros, por el hecho de que los espectadores estaban ocupados con los cuadros y no prestaban atención al "alejamiento" como suceso central de la acción, este alejamiento se pudo reflejar como tal tan sólo en el texto. El texto (y no el campo real de la acción) era recitado en este "espacio", en el que se desarrollaban todas estas figuras de acción: "aparición", "alejamiento", "desaparición", etc. Pero, al mismo tiempo, también eran contempladas en las zonas "laterales" de la percepción del espectador. Precisamente por medio de estas figuras se producía el despliegue o desarrollo espacio-temporal de la "sucesión de acontecimientos", al mismo tiempo que los espectadores se afanaban con las capas simbólicas de los acontecimientos ("cuadros" con distintas leyendas, incluida la inscripción que aparecía en la envoltura de uno de ellos, donde se produce el "alejamiento"). Desarrollándose desde algún lugar, "a un costado", de un modo imperceptible para los espectadores, la "sucesión de acontecimientos" de las acciones era como "casi nula", transcurría en una tónica de un "no ocurre nada", a excepción del propio transcurrir del tiempo y del desarrollo del espacio, que se mostraban con cambios simples y elementales: disminución de figuras en el campo a medida que sus movimientos se alejaban del espectador o desaparecían en el horizonte, quedando el campo vacío. Es decir: es importante subrayar que estas acciones elementales no narraban ningún acontecer especial, con un fin determinado, sino que conformaban una especie de pausa, de intervalo entre posibles "sucesiones de acontecimientos", unos cambios espacio-temporales prácticamente imperceptibles, que no hablaban de nada salvo de sí mismos.

Hasta la acción *Cuadros*, los espectadores contemplaban libremente lo que les mostraban los autores u organizadores: eso ocurría tanto en *Comedia* como en *Tercera variante*. Desde el punto de vista de la metatrama del "campo de la comedia", en la instalación *Cuadros* los espectadores comenzaron a hacer algo por primera vez, esto es, fueron atraídos o incorporados a una determinada acción física: comenzaron a colocar los cuadros sobre la nieve, a encolarlos, a leer sus leyendas explicativas, etc. Y, simultáneamente, los organizadores o autores utilizaron esta



misma acción para abrir una especie de "camino" en ese espacio y tiempo "entre acciones" donde "nada ocurre" y así abrir una especie de ruta de transición a la siguiente instalación —*Escenario*—, una transición hacia el campo, a lo lejos. En *Escenario*, los espectadores hacían lo mismo que habían hecho los organizadores en *Cuadros*: es decir, cruzar el campo. Y aún más: uno tras otro iban desapareciendo en el foso de esta instalación, es decir, lo mismo que habían hecho los organizadores en las instalaciones *Comedia* y *Tercera variante*.

Al contemplar por primera vez este retablo de figuras "que se alejan", "desaparecen" o "aparecen" en *Escenario*, al recorrer la secuencia de diapositivas que conforman esta instalación, los espectadores "aparecen" de nuevo en *Diez apariciones*, pero ya en un nivel nuevo de "reproductibilidad", cuando en el transcurrir de esta acción les entregan directamente unas fotografías que parecen representar sus figuras surgiendo del bosque. Y si bien en *Escenario* se había construido una especie de "franja de imperceptibilidad" expositiva —en la que se producía una sustitución de figuras con ayuda de un mecanismo (un foso detrás de un telón color violeta)—, desde el punto de vista de la estética del discurso, la autenticidad de las figuras en esas fotografías de *Diez apariciones* es una cuestión que prácticamente carece de importancia: lo real y lo significativo se han separado, se han disociado, quedando perfectamente claro que la "trascendentalización" y la "reproducción" guardan una relación exclusiva con la parte significativa de nuestros espectadores. El argumento o la temática existencialista permaneció siempre en el marco de una u otra acción concreta, mientras que la metatrama, que es lo que aquí analizamos, se desarrolló únicamente en esta parte "ausente" de los espectadores.

Caminando a través de los "eidos" de la sucesiva "trascendentalización" de "la pintura animada" de los tres grupos en las instalaciones *Parada*, *Salida* y *Grupo 3*, los espectadores, como parte demostrativa del modelo, terminaron conformando "un cuarto grupo" en la instalación plástica *Producto de las Artes Figurativas-Cuadro*. Sin entrar en detalles, diré tan sólo que esta instalación y toda la metatrama estética de la historia previa fue ideada de tal manera que este cuarto grupo de espectadores acabó en este cuadro en el mismo nivel estético que el propio cuadro, en la misma zona "expositiva", por decirlo así. Es decir: el grupo fue un elemento tan configurador del acto estético como el propio cuadro, conformando con éste un todo único en el espacio expositivo más amplio de la instalación, al mismo tiempo que, en una situación normal (un espectador ante un cuadro) no sucede nada parecido: el espectador se encuentra en su espacio estético y el cuadro en el suyo. A nivel expositivo, están unidos quizá tan sólo por el espacio (convencional) del museo, la galería de arte, etc... Sin embargo, en nuestro caso, exagerando un tanto, se puede decir que los espectadores interiorizaron en sí mismos este espacio expositivo (por ejemplo, el museo): el museo, como espacio esté-



tico, estaba "dentro" de este "cuarto grupo" de espectadores, y no fuera, como suele ocurrir en la vida corriente. No olvidemos que todas estas meditaciones se refieren tan sólo a la parte "ausente" de nuestros espectadores (y, naturalmente, hacemos hincapié en este calambur), que sufrió una "sublimación" de muchos años por los firmamentos estéticos de la "reproducción" del "campo de la comedia".

Desde el punto de vista de los espectadores, la instalación *Primer cuadro* ocupó un puesto crítico en la metatrama de los "cuadros colectivos". Por ejemplo, para Kabakov, como activo y constante espectador-partícipe del "campo de la comedia", este campo resultó suficiente y determinante: el espacio "interior" del museo se transformó de una manera natural en espacio "exterior" (su marcha a Occidente y su estudio de los espacios museísticos occidentales "con sus instalaciones totales"). Sin entrar aquí en detalles del significado y el papel interpretativo de cada uno de nuestros espectadores —tarea que merecería ser llevada a cabo, puesto que, desde el punto de vista de la metatrama de las Acciones Colectivas, los espectadores son también, y al mismo tiempo, nuestros coautores involuntarios—, diré tan sólo que, después de *Primer cuadro*, el "apoyo" discursivo en todo este proceso nos lo siguieron prestando Léiderman (aproximadamente, hasta la instalación *Negativos*, de 1996) y Riklín (hasta la instalación *Shviedagón*, de 1999), al cual se le atribuye un papel especial y, en cierto sentido, crucial en la instalación *Primer cuadro*.

La despresurización/deshermetización definitiva de la "línea de la comedia" se produjo en el año 1989 con la instalación *Gente paseando a lo lejos—Elemento superfluo de la acción*. En esta instalación dejó de funcionar (literalmente, de "sonar") el foso, como uno de los mecanismos de sublimación de las relaciones expositivas. El cuadro, como cualquier otro mecanismo, fue "desmontado" al cabo de un año con la instalación *Segundo cuadro*.

Lo que ocurrió después (desde el año 1990 hasta el día de hoy) resulta algo difícil de explicar ahora. O bien nosotros y nuestros espectadores (en su mayor parte, ya otros, diferentes) comenzamos a trabajar sobre escarpaduras o barrizales del "campo de la comedia" y varias líneas (*Comedia, Lublij, Cuadro*, etc.), o bien las relaciones expositivas construidas para instalaciones posteriores fueron más complejas. Es algo que no está del todo claro. En cualquier caso, en la instalación *En el claro*, del año 2002, los espectadores "se descubrieron" representados en el cuadro y contemplando el trabajo de los "leñadores" (tala del sotobosque). Pero ¿en qué consistía el trabajo demostrativo (¿o expositivo?) de la figura del pescador en la instalación *El pescador*, de 2000, que aparecía de pie, allá a lo lejos, en el campo nevado, frente a los espectadores, y el de los trineos que se deslizaban entre ellos, entre los espectadores y el pescador? ¿y dónde se hablaba del Pescador y del Leñador?



P. D.: La instalación *En el claro*, que fue la que me incitó a escribir este texto y a dibujar este esquema, puede parecer una instalación tipo “callejón sin salida”, bien desde el punto de vista de algún espectador desagradable que quiera vengarse o sacarse la espina, bien por el simple motivo de que está compuesta, literaria e ilustrativamente, por la pareja china, tradicional y hermética, Pescador-Leñador, y nada más. Sin embargo, en mi opinión, en ella hay cierta singularidad que abre la instalación a un discurso futuro. Y es que los espectadores-personajes de nuestro cuadro son maniquís. Su naturaleza profesional (reproductora o imitativa) es tal, que no son ellos los que miran (o visualizan), sino que son ellos los visualizados. Muestran lo justificado que está mirar y contemplar a los espectadores y no al contrario, tal y cómo se representa en nuestra instalación. Sencillamente, los colocamos en tal emplazamiento de observación en el espacio de la instalación, y están situados de tal modo y aparecen reflejados en el cuadro con tal expresión facial de “mirones”, que en un primer momento representan realmente el papel de espectador-personaje del “paraguas caliente”. Pero su naturaleza es completamente diferente, de manera que pertenece a otro modelo expositivo. Además, en la topografía accidentada y montaraz del campo de Kiev, están emplazados prácticamente en el lugar exacto donde se situaban los espectadores de la instalación *Comedia*, de 1977. En una palabra: es del todo plausible que todas estas extrañas circunstancias puedan ser objeto de un estudio o debate futuro, desde el punto de vista de la transformación de los campos demostrativos y expositivos significativos. A mí me resultó curioso descubrir en ciertos *frames* de las grabaciones de vídeo de esta instalación a tres de sus organizadores que, de pie, miran al paraguas ardiendo, exactamente con la misma pose y la misma ubicación espacial que las figuras de los maniquís, emplazados ligeramente detrás y a un lado de ellos. La similitud es tan sorprendente que entre dos figuras de la izquierda y una de la derecha existe exactamente la misma brecha, o “claro”, que entre las tres figuras en el cuadro.





# “THE FIELD OF COMEDY AND THE LINE OF PICTURES”: COMMENTARY ON THE DIAGRAM

Andrei Monastyrski

The diagram “The Field of Comedy and the Line of Pictures” represents an optional and purely hypothetical interpretation of one of the metasubjects of the CA Group’s actions, taken as a single whole, as one large “dumbbell diagram” consisting of the organizers of and audiences at actions between 1976 and 2002.

The CA Group has always had two kinds of audience members. The first are acquaintances who were specifically invited to the actions. The second are ac-



cidental, anonymous audience members, for example those who happened to be in the forest near the “tents” we had left there, and so on. The three recent “external” actions—625-520 in Berlin, *Adventures of the Blind* in Frankfurt, and 51 at the Pompidou Center in Paris—were attended by people who had bought a ticket for the action, or who had been invited to it (but not by us).

The diagram shows a group of audience participants of our acquaintance whom we invited to the actions, and the process of their gradual, phased “transcendence” and “reproduction” from being free viewers of the action *The Comedy* to their substitution by the figures portrayed in the picture of audience members at the action *In the Clearing*.

The tools of this “transcendence and reproduction” were the pits and pictures shown on the diagram, which we used during the actions as a technical means to demonstrate certain relations.

In general, this is the long and gradual process by which the audience members “disappear” as elements of the demonstrative model. The space in which this process unfolded can be called the “field of comedy.”

In the action *The Comedy* in 1977, I “vanished,” quickly and suddenly, as if “in a flash,” but the group of audience members passed through a multitude of “transcendence” and “reproduction” phases before “disappearing” in the reproduction of watching “audience members” (figures) in the “flash” of the burning umbrella in the action *In the Clearing* (it burned up in little more than an instant).

Indeed, it may be conjectured that the aesthetic-existential intensity of this “field of comedy” endured for many years due to the fact that I “vanished” into a pit in the action *The Comedy*, and in all the years that followed, the metasubject unfolded in the field around this “disappearance” like an unfinished “empty action.” I myself (as one of the organizers of the action, but playing the role of “absentee” in the *metasubject*) was always positively removed from what happened subsequently in that field. But from a discourse and depth-psychology point of view, the field itself was not removed from me as the figure who “vanished” in it many years ago in a certain subject with an unknown outcome. This hermetic line (the “line of comedy”) endured for ten years, until the action *An Artwork—Painting* (more precisely: *The First Picture*), when an audience member uninitiated into the subject of the action (Sorokin) was located next to me in a pit, and, consequently, the hermetic “empty action” begun in the action *The Comedy* was ended on one audience level. A partial de-hermeticization of the “line of Comedy” had taken place.

Until that moment, however, the “line of comedy” worked as a kind of mechanism of “hermetic sublimation” for the audience—both in a contemplative sense, as an observation of the “strange” in various actions, e.g., *The Third Variant*, *M*, *The Russian World*, and so on, and in the event-related, active sense of the various



spatio-temporal displacements of the audience (distances, appearances, disappearances) in the demonstrational “field of comedy”—for example, in the actions *Ten Appearances* and *The Scene of the Action*, where each audience member realized the demonstrational figures and relations in the field, including “lying in a pit” (*The Scene of the Action*).

In their contemplative journey through CA’s actions during those ten years and longer, our audience members somehow could not but end up in that speculative space of “absence” (which can undeniably also be called “reproductional”), the knowledge of which was expressed by that part of me, as one of the organizers of the action, that was “absent” on the level of the metasubject, which vanished in *The Comedy*, to reappear from time to time in a strange form, for example in the guise of the human figure with a balloon for a head (*The Third Variant*) or the figure in the action *The Pictures*, retreating and disappearing into the snow, which also represented certain literary characters (for example, a scene from the novel *The Dream of the Red Chamber*: Baoyu’s disappearance, accompanied by Buddhist and Taoist monks, etc.).

This figure of lasting absence developed the metasubject of the actions in such a way that even the audience members gradually “crossed over” to somewhere “on the other side” into that same “positive absence,” disappearing from the “field of comedy” both by gradual aesthetic “transcendence” and simply by dint of historical necessity (everything and every story must come to an end sooner or later). It is important to stress that this metasubject was not constructed by us on purpose, but rather developed of its own accord, following its own rules—whatever they may be—which, incidentally, both we and our audiences have tried to unearth and understand in all these years in numerous interpretations, descriptions, and narratives. Let me mention in passing (this thread is not dealt with here) that in the series of actions *Perspectives of the Vocal Space*, the same “disappearance” of the audience took place both on the textual, and, most importantly, *spoken* level, in various figures of repetition and silence.

But what, in essence, is the meaning of this “disappearance” and “absence”; what kind of an experience does it refer to? The tenor of this “absence” is very important. In the context of our action *The Comedy*, “disappearance” and “absence” are not symbolic in character, but exclusively instrumental. This is not disappearance into any kind of great metaphysical vacuum, it is not the “dissolving into white” or into “the otherworldly” of the modernists. On the contrary, the tenor of this absence and “disappearance” was conceived to be more like that heard in a children’s game of hide-and-seek. Only this game of hide-and-seek took place in texts of various kinds—descriptions, narratives, discourses, documentations, factual accounts, etc. The audience was forced to “lead,” i.e., to search for hidden

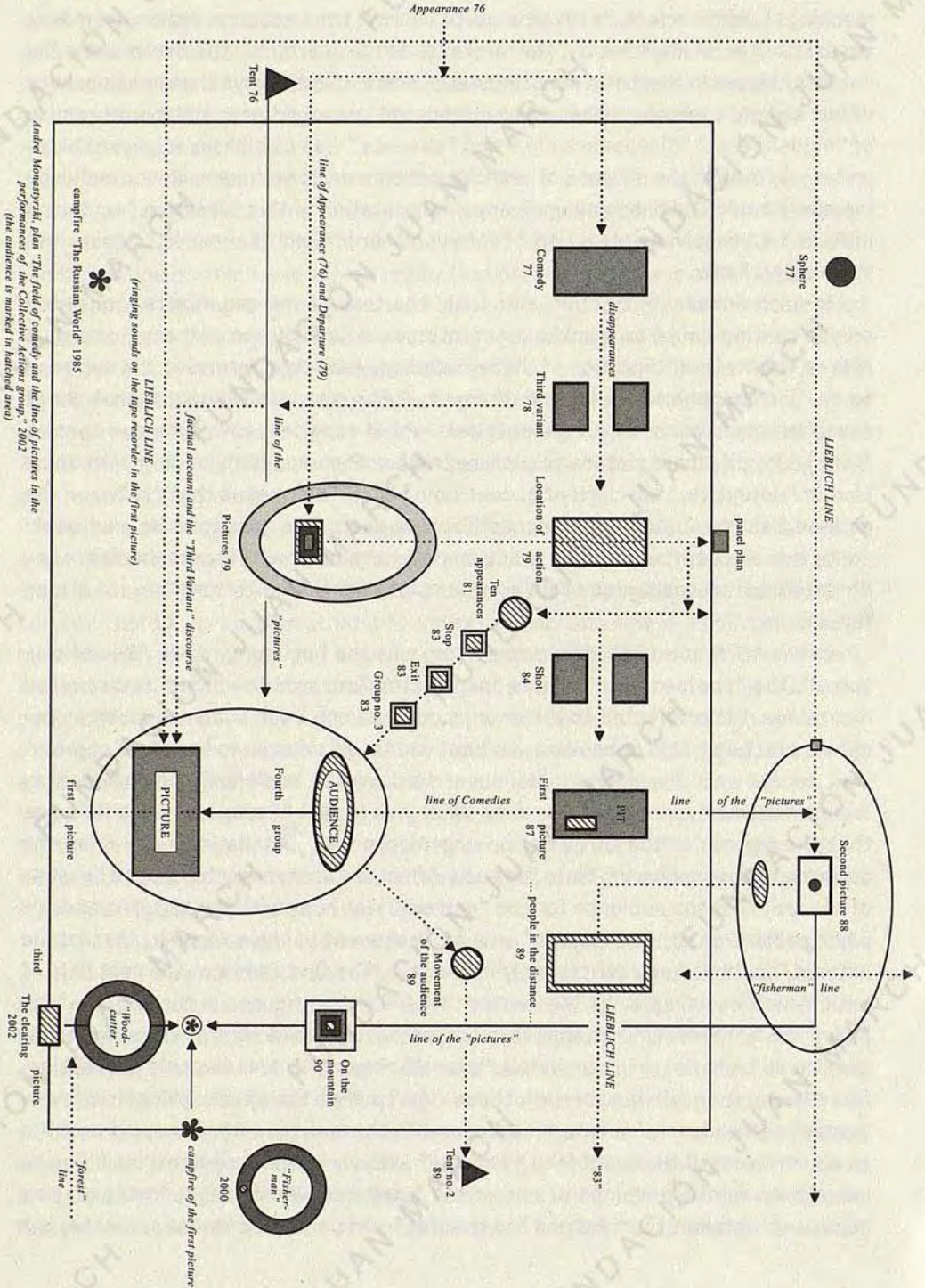


meanings (which, in fact, never existed, of course) from action to action, from text to text; and most importantly, they were forced to search for themselves, for the "hidden" layers in their own consciousness, since it was always the consciousness of our audience members that was represented by our actions. And if our premise of "hiddenness," "disappearance," and "absence" was a children's game of hide-and-seek, then in the process of searching their own consciousness, our audience members could and did come upon any interpretation of this "absence," up to and including a "dissolving into white," "crossing over into another world," "going into the beyond," etc.

In each subsequent action, our task, the task of the organizers, consisted only in casting doubt on a subsequent interpretation "by the authors," and thus also on the "raised" direction of these searches, each time returning the audience to an "incomprehensible sphere of events." The aim was to ensure that these searches would continue on the physical level of experiences in time and space—from pit to pit, from picture to picture, rather than suddenly ending with some kind of "definitive," all-clarifying, concluding text. That means that "between the actions," the text always functioned like that heard in a game of hide-and-seek: "one, two, three, four, five ... ready or not, here I come!" This mechanism constructed the metasubject of CA's actions and continued to function for a long time.

In the 1979 action *The Pictures*, which was the beginning of the "line of pictures" (the "proto-action" of this line was *The Tent*, which will not be discussed here since it is connected to the anonymous viewer), each audience member received a picture of his or her own. We intended these pictures to be "sham objects" that served as a diversionary maneuver to draw the audience's attention away from what was happening in the field. What was in fact happening in the field was that the figures of the three action organizers were retreating away from the audience and disappearing "into the snow." Because of these pictures, and because of the fact that the audience for the "retreat" was busy with the pictures and not paying attention to the "retreat"—the central event of the action—it, that is, the retreat, could become central only in the text. The text (and not the real field of action) was declared to be the "space" where all the figures in the action—"appearance," "retreat," "disappearance," etc.—took place. But at the same time, they could be reflected upon in the "lateral" zones of the audience's perception. Strictly speaking, it was through these figures that the spatio-temporal development of the chain of events took place while the audience was occupied with the symbolic layers of the event (the "pictures" with various inscriptions, including an inscription on the envelope of one of the "pictures" indicating a "retreat" was going on). Unfolding somewhere "to the side" and unnoticed by the audience, the





Andrei Monastyrski, plan "The field of comedy and the line of pictures in the performances of the Collective actions group," 2002 (the audience is marked in hatched area)



events of the action were in a way "close to zero" and imbued with a connotation of "nothing is happening" apart from the passing of time itself and the expansion of space by means of the simplest elemental changes: the shrinking of the figures in the field as they moved away from the audience, their disappearance below the horizon, the empty field. It is important to underline that there is no purposive chain of events at all in these elementary actions; they are like a pause, an interval between possible chains of events and those almost unnoticed changes in space and time that speak of nothing other than themselves.

Before the action *The Pictures*, the audience was able to contemplate freely what the organizers had shown them, for example in *The Comedy* or *The Third Variant*. However, *The Pictures* was the first time they had to do something, in the sense of the "field of comedy" metasubject—that they were drawn into some kind of physical action: arranging the pictures in the snow, pasting them together, reading the inscriptions, etc. And, at the same time, with this action the organizers laid a "path" for them toward the time and space "between actions," where "nothing is happening"; also, the route to the next action, *The Scene of the Action*, was set out and led across the field. In *The Scene of the Action*, the audience did what the organizers had done in *The Pictures*: they crossed a field. Furthermore, they disappeared one after the other into this action's pit, just as the organizers had done in the actions *The Comedy* and *The Third Variant*.

Having gone through the initial hypostasis of the "retreated," the "disappeared," and the "reproduced" in the slide film of the action *The Scene of the Action*, the audience "appeared" once again in *Ten Appearances*, now on a new level of "reproducedness," when during the action they were handed photographs showing what seemed to be themselves emerging from the forest. Since the demonstrational "thread of indistinguishability" had already been spun in *The Scene of the Action* when figures were substituted for others using the mechanism of the pit behind a purple curtain, the authenticity of the figures in the photographs for *Ten Appearances* was wholly unimportant from the point of view of the aesthetic discourse: the real and the emblematic were separated, and it was clear that "transcendence" and "reproduction" referred only to the emblematic part of our audience. The existential subject always remained within the framework of a concrete action, while the metasubject that concerns us here developed only with the "absent" part of our audience.

Having gone through the *eidōs* of consistent transcendence to the "representativeness" of the three groups of actions *The Halt*, *The Exit*, and *Group-3*, the audience, as the demonstrational part of the model, eventually formed a "fourth group" standing in front of a picture in the action *An Artwork—Painting*. Without going into detail, I will simply say that this action and the entire aesthetic prehis-



tory of its metasubject was set up in such a way that this fourth group of audience members appeared in front of the picture on the same aesthetic level as the picture itself and in the same *demonstrational* zone. In other words, they, that is the group, were just as much a constituent of a *single* aesthetic act as the picture itself; together, they constituted a single whole in the wider expositional space of the action, while in the usual situation of “the observer in front of a picture” nothing of the sort occurs—the observer and the picture each occupy their own aesthetic space. They are united (on the expositional level) only by the space (conventions) of the museum, gallery, etc. In our case, to overstate it somewhat, the audience can be said to have carried the expositional space (for example, the museum) within themselves: the “museum,” as an expositional space, was “within” this “fourth group” of audience members, and not outside it, as it is in normal life. Let us not forget that all these contemplations refer only to the “absent” part of our audience (and, of course, we notice the pun here), who have undergone years of “sublimation” through the aesthetic heavens of the “reproduction” of the “field of comedy.”

This action (*The First Picture*) was to be a critical moment in CA’s metasubject, from the point of view of the “audience.” Kabakov, for example, who had been a constant and active audience member-participant in the “field of comedy,” saw it as a conclusion: via a natural process, the “internal” space of the “museum” became “external” (viz. his departure for the West and his reworking of Western museum spaces as “total installations”). Without going into detail here about the significance and role of each of our audience members (which in fact would be appropriate, since from the point of view of CA’s metasubject, the audience members are also our involuntary co-authors), I will restrict myself to saying that after *The First Picture*, those who continued to offer us discursive support throughout were Leiderman (approximately up to the 1996 action *The Negatives*) and Ryklin (up to the 1999 action *Shvedagon*), who had played a special and key role in the action *The First Picture*.

The final de-hermeticization of the “line of comedy” came in 1989 with the action *Strolling People in the Distance Are the Odd Element of the Action*. In this action, the pit ceased to be used (literally, to be heard) as one of the mechanisms of the “sublimation” of demonstrational relations. The picture, as the other mechanism, had been “dismantled” a year before in the action *The Second Picture*.

It is difficult now to say what happened subsequently (from 1990 to the present day). It is not quite clear whether we ourselves and our audience (mostly different people now) worked on the remnants or scraps of the “field of comedy” and its line (of *The Comedy*, of *Lieblich*, of *The Pictures*), or whether the demonstrational relations constructed in subsequent actions have become more complicated. In



any case, in the 2002 action *In the Clearing*, the audience “found themselves” portrayed in a picture and in the contemplative work of “woodcutters” (cutting back undergrowth). But what then was the demonstrational (or expository?) “task” of the small fisherman figure in the 2000 action *Fisherman*, which was placed in a snowy field at a distance from the audience, while between the fisherman and the audience “sledges” ran, carrying “conversations” about the fisherman and the woodcutter?

P.S. The action *In the Clearing*, which stirred me to write this text and draw the diagram, may turn out to have been a dead-end action, on the one hand because of the emotionally unpleasant “elimination” of the audience, and on the other hand because it is simply an illustrative literary constituent of the hermetic Chinese “fisherman-woodcutter” pairing, and nothing more. However, as I see it, there is a certain oddness that “opens up” this action to further discourse, since the audience figures in our picture are in fact mannequin dolls. Their professional (and reproductional) nature is such that they do not do the looking, but are looked upon themselves. They demonstrate what the audience should look at and not the other way around, as was presented in our action. We simply placed them in the position of the audience within the space of the action, and having been positioned in that way and with “watching” expressions on their faces in the picture, they do appear at first glance to be playing the role of audience figures for the “burning of the umbrella.” However, their real nature is very different and belongs to a different demonstrational model. Furthermore, within the topography of the field at Kyevy Gorky, they were placed on more or less the exact same spot where the audience for *The Comedy* stood in 1977. These strange circumstances could certainly form the subject of further considerations from the point of view of the transformation of symbolic demonstrational and expository fields. I was very interested to discover the three organizers in a few frames of the video recordings of this action, standing and watching the burning umbrella in exactly the same poses and in exactly the same composition as the mannequin figures placed to one side of them a short distance away. The likeness is so uncanny that between the two figures on the left and the one on the right, there is even the same gap, a “clearing,” as there is between the three figures in the picture.



# SOBRE EL VACÍO

Iliá Kabakov

Yo estaba en Checoslovaquia en la primavera del año 1981; y entre otras interesantísimas impresiones e imágenes, destacó una, ligada a la posibilidad de mirar “nuestro lugar” desde otra parte, desde el punto de vista del que se ha ido, desde “otro lugar”. ¿Qué aspecto tiene “por fuera”? Es como si viajáramos, por un tiempo interminablemente largo, en el compartimento de un tren, sentados duran-



te todo el trayecto, sin salir de él para nada, y de pronto, en una parada, saliéramos al andén de una estación, diéramos unos pasos, y desde ese andén, desde fuera, mirásemos a través del cristal al interior de ese compartimento en el que hacía un instante estábamos sentados.

Enseguida se apodera de nosotros la principal vivencia que lo une todo, lo define todo y le da a todo su lugar: es una visión clara, definitiva, del vacío, de la vacuidad de ese lugar en el que permanentemente vivimos.

Ese concepto encierra, ante todo, una representación espacial, como si se tratara de algo propio del artista: es una vivencia del espacio, es para él como una actitud profesional, él ve desde ese ángulo... Pero ese concepto del vacío del que se trata aquí, no es sólo espacial, o, dicho de otro modo, óptico. Su contenido es de un género completamente distinto.

El gigantesco depósito, el volumen de vacío del que hablamos y que es “nuestro lugar”, no es en absoluto un vacío, un lugar vacante, en la acepción europea de esa palabra. Ese enfoque, esa conciencia, se caracteriza por entender el vacío como un lugar todavía desierto, un espacio del que nadie se ha apropiado aún, un espacio no ocupado por construcciones o, en todo caso, mal o insuficientemente ocupado por ellas. En pocas palabras, se trata de una comprensión del vacío como una mesa sobre la que todavía no se ha puesto nada o un terreno aún no sembrado, pero una mesa en la que se puede poner algo y un terreno en el que es posible sembrar. Esa idea europea, racionalista, del vacío como un campo susceptible de ser transformado por la acción humana —mediante la cual alguien podría apropiarse de ese “lugar que espera el trabajo del hombre”— no es, a todas luces, en absoluto aplicable a nuestro fenómeno del vacío. El vacío de nuestro lugar, sobre el que quisiera hablar, es de una índole radicalmente distinta. Y no puede ser descrito en términos de apropiación, de población, de empleo de trabajo o de economía, es decir, en términos de la conciencia racionalista europea.

Este vacío se presenta como un volumen extraordinariamente activo, como un depósito de vacío, como una especial “onticidad” [*bytiistvennost'*] vacía, extraordinariamente activa, pero contrapuesta al auténtico ser, a la auténtica vida, y que es la antípoda absoluta de toda existencia viva. “La Naturaleza no soporta el vacío”. Pero desearía agregar que, igualmente, “el vacío no soporta la Naturaleza”. El vacío del que hablo, no es el cero, no es simplemente “nada”; el vacío del que hablo no es una frontera nula, neutralmente cargada, pasiva. En absoluto. El “vacío” es tremendamente activo, su actividad es igual a la del ser positivo, ya se trate de la actividad de la Naturaleza, de la del hombre o de la de fuerzas superiores. Pero su actividad presenta un signo contrario, está dirigida en sentido opuesto, y actúa con la misma energía y fuerza que la aspiración de la existencia viva, la aspiración de ser, devenir, crecer, construir, existir. Con la misma indestructible actividad,



fuerza y constancia, el vacío "vive", convirtiendo el ser en su contrario, destruyendo la construcción, mistificando la realidad, convirtiendo todo en polvo y oquedad. El vacío, repito, es la conversión del *ser* activo en *no-ser* activo y, lo más importante y sobre lo que quisiéramos llamar la atención en especial, ese vacío vive, existe, no en sí mismo, sino con la vida, con el ser, a su alrededor; vida que él elabora, que muele, que hace caer dentro de sí. En eso veo una función, una propiedad especial del vacío, fatal para la vida. Se ha pegado, se ha unido indisolublemente a ella y le succiona el ser; su poderosa, pegajosa, nauseabunda antienergía la adquiere el vacío apropiándose —como en el vampirismo— de la energía que le resta, le sustrae, al ser que lo rodea. Buscando una metáfora para lo que quiero decir, veo una mesa cubierta con un mantel, a la que hay gente sentada conversando; una mesa toda cubierta de vajilla y comida, en la que están almorzando, y sobre la que el ama pone continuamente nuevos platos. Y veo cómo alguien, constante, furtiva e implacablemente, tira de ese mantel, arrojando al suelo todo lo que hay sobre él, con el constante estruendo y tintineo de platos, fuentes y vasos que caen... ¿Para qué? ¿Qué objetivo tiene? Esa pregunta se le puede hacer sólo a lo vivo, racional, natural, pero no al vacío. El vacío es precisamente el otro lado, lo opuesto, de toda pregunta, es el forro, el contrario, el "no" constante que se halla bajo todo, lo pequeño y lo grande, lo total y lo particular, lo racional y lo insensato, todo lo que no podemos nombrar y lo que tiene sentido y nombre.

He aquí que en realidad este vacío mora, se ha instalado precisamente en el lugar en que vivimos, desde Brno [República Checa] al Océano Pacífico. Es, por grandilocuente que resulte la expresión, un agujero en el espacio, en el mundo, en el tejido del ser; un agujero que tiene sede real, que, como depósito de vacío, se contrapone al mundo, que cumple su terrible tarea de vacío con respecto a todo el mundo restante: arrastrar a éste dentro de sí, extraer de él su ser, su vitalidad y, en el límite, sumirlo en la carencia de ser del vacío mismo. Y eso, repito, no es un designio metafísico, la mala voluntad de alguien, sino, como dije antes, la condición misma de la existencia del vacío, su vampirismo energético con respecto al ser y el mundo.

Pero, en el territorio en que vive el vacío, en su, por así decir, superficie física —que es dura, compacta, y está cubierta de bosque, de tierra, de montañas— viven personas, animales. Está habitado en el sentido físico. Sobre él, sobre su superficie, viven casi 300 millones de personas con sus ciudades, casas, etcétera. ¿Qué vida es ésa? ¿De qué modo interactúan con el vacío los habitantes de este lugar? Precisamente eso es lo que quisiéramos examinar.

Ante todo, quisiera hablar de la especial constitución psíquica, del especial estado psicológico de las personas que nacieron y viven en el vacío. Es como si este vacío penetrara completamente cada vivencia, cada sensación suya. Está incluido en cada reacción, en cada acto; está combinado con cada asunto, palabra o deseo.



Cada ser humano que vive aquí, vive, consciente o inconscientemente, en dos planos: en el de sus relaciones con otros seres humanos, con su quehacer, con la Naturaleza, y en el de su relación con el vacío. Además, como ya he dicho, esos dos planos son opuestos entre sí. El primero es la “construcción”, la organización; el segundo, el agotamiento, la aniquilación del primero. En el nivel del régimen de vida, de la vida cotidiana, esa condición divorciada, desdoblada, esa desconexión fatal de ambos planos, es experimentada como una sensación de destrucción universal, de inutilidad, de falta de fundamento, de carencia de sentido de todo aquello que el hombre haga, construya o emprenda: en todo hay una sensación de caducidad, absurdo y falta de solidez. Esa vida en dos planos crea una especial condición neurótica, psicopática, de todos —sin excepción— los habitantes que viven en el vacío. El vacío crea una especial atmósfera de estrés, excitación, impotencia, apatía, de constante miedo sin causa, tan característica de la psique de las personas que viven en el lugar donde habita el vacío.

El estatus psíquico de éstas se parece al estrés psíquico del hombre primitivo o de las pequeñas tribus del centro de África, que esperan cualquier cosa del temible mundo infinito y vivo de la jungla que ha rodeado su pequeño poblado y avanza sobre él. Pero hay también una gran diferencia entre la conciencia del neurótico rodeado por la jungla y la conciencia del hombre que vive en el vacío. Tarde o temprano, el habitante de la jungla sabrá relacionarse con los espíritus del bosque, nombrarlos, elaborar una suma de conjuros y prohibiciones; y es que las fuerzas de la jungla son para él reales, ónticas, y por grandes y terribles que sean, se puede vivir con ellas, entrar en contacto con ellas, ganárselas, luchar contra ellas, apartarse o huir de ellas. Pero no ocurre así en el caso de los moradores del vacío. En ellos la sensación de la presencia del vacío es de un género completamente distinto; ante todo, está la imposibilidad, por definición, de reconocerlo, nombrarlo o designarlo de algún modo. Y es que el vacío no es natural o sobrenatural: es ANTINATURAL, y vivir con él es como si constantemente no se viviera, es algo imposible y superior a sus fuerzas. La sensación del morador del vacío es el miedo nauseabundo de un donante al que interminable y constantemente le extrajeran sangre. Pero los moradores del vacío tienen su técnica, su psicotécnica de vida en el vacío. Han elaborado su propia denominación del vacío, y con ello lo han personificado, confiéndole un nombre. El vacío tiene, para ellos, una fisonomía completamente firme, un aspecto fantástico, pero definido. Volveré más adelante sobre esto. Ahora quisiera hablar de la forma, por decir así, topográfica, de morar en el vacío. Topográficamente, esta forma de poblamiento del vacío se manifiesta, existe con un carácter esencialmente insular.

Podemos hablar claramente de una peculiar Oceanía, de un archipiélago de poblados, pequeños y grandes, perdidos, dispersos por el espacio del vacío a seme-



janza de unas Filipinas, pero no de islas en un océano cálido, sino en un océano de lo ignoto, en un océano de vacío. Aquí, en nuestro caso, la imagen, la esencia del vacío la asume el espacio mismo, esto es, la propia dimensión del territorio, su inmensidad, infinitud, inabarcabilidad, inmensurabilidad; no es simplemente un espacio “grande”, que se puede calcular, comprender y apropiarse, sino, por lo contrario, un espacio sin fondo, sin fin, y que precisamente en ese límite se funde físicamente con el vacío, se convierte en vacío. Estas islas de habitación tienden a apretarse, a apiñarse en sí, sobre sí, conservándose, guardándose del vacío que las rodea; esto concierne tanto a la configuración de las aldeas, donde parece que las casas se apretaran unas contra otras, como a la de las gigantescas ciudades, cuya dimensión misma habla de la multitud de personas que afluyeron a ellas en tropel, que se amontonaron en ellas, que huyen, que se salvan del vacío.

Esas islas de habitación están unidas, como se supone en la cultura insular, por sistemas de comunicación, puentes a través del vacío. Pero esas comunicaciones, todos esos caminos, veredas, carreteras, ríos, ferrocarriles, pertenecen a una forma un tanto distinta de vacío, son, en cierto sentido, lo contrario de la vida de las islas. Pero sobre esto volveré más tarde. Ahora quisiera subrayar una singular percepción de los moradores de esas islas, que consiste en un especial conocimiento de que el vacío, el no-ser, comienza inmediatamente después de la frontera de la isla, detrás de su última casa. No importa si se trata de una aldea, una ciudad o un poblado.

Pasemos al examen de la isla misma —el lugar en que se amontonaron los “colonos del vacío”, sus moradores permanentes, isleños por muchas generaciones—. ¿Qué es esa vida en común, esa comunidad de personas “que nadan en el vacío”, esa que podríamos llamar “sociedad en canoa”? ¿Es esa comunidad una unidad, una fusión, en resumen, una única sociedad humana interactuante ante el vacío?

En absoluto.

Al examinar la isla en la que se hallan desde cien hasta miles de personas, como en las aldeas, o de uno a siete millones, como en las grandes ciudades, se descubre lo principal en ella: el hombre en esa isla, en esa aldea, en esa ciudad, en esa gran ciudad, se comporta igual que en el vacío, sin percatarse de las decenas, cientos y millones de sus semejantes que se han amontonado a su lado. En él, en su interior, el sentimiento del vacío, el miedo a la vivencia del vacío es tan grande, que experimenta también como vacío a las personas circundantes. El mar de gente alrededor de él no conduce a la formación de vínculos entre él y los otros, no lleva a la aceptación voluntaria del otro. Todo a su alrededor es igualmente indiferente y hostil a él, todo para él es igualmente ajeno —las calles, las casas, los asuntos de hoy y los pasados, las cosas que lo rodean—, todo para él es vacío, todo es encarnación del vacío. Todo lo circundante se le opone como vacío. Dentro de la isla, la salvación del



vacío sigue siendo el propio vacío, y, así, para cada habitante de esa isla, todo lo que está fuera y dentro de la isla —todo sin excepción— es nada, vacío.

Pasemos al siguiente nivel de la topografía: la topografía dentro de la isla.

Todos los habitantes de las islas que también se sienten rodeados por el vacío dentro de la isla se esconden en madrigueras. Precisamente esas madrigueras constituyen la célula principal, el átomo básico, por decirlo así, en la construcción atomista de la isla. Precisamente la madriguera es el único lugar de habitación del hombre del vacío, un refugio relativamente fiable contra el vacío y su portador —el otro hombre—. Y así como la propia isla es un refugio del vacío del espacio, la madriguera es el refugio del hombre individual contra los demás habitantes de la isla. Esa estructura es, por principio, asocial, antisocial, y precisamente así debe ser, y es que el vacío es la arena donde todo eso sucede, es omnipresente, actúa en cada célula, penetra todo lo que está situado sobre ella. Los otros habitantes que rodean al “hombre de la madriguera” representan para él un peligro potencial, son hostiles o, en el mejor de los casos, neutrales, inofensivos, indiferentes. Los desplazamientos del “habitante de la madriguera” repiten la estructura comunicacional de toda la cultura insular en su totalidad. Al igual que allí, éste se desplaza por la isla como a través del vacío, se desplaza a otra madriguera, donde vive uno de los pocos habitantes allegados a él, uno de aquellos en los que confía, esforzándose por evitar, por cruzar lo más rápidamente posible la zona peligrosa entre las dos madrigueras, una zona que se halla inmediatamente detrás de la línea de entrada de su madriguera, una línea donde termina su seguridad y comienza el vacío. Todas las calles, caminos, aceras, de esas islas, de esas aldeas, ciudades o poblados, están repletas de miles de “habitantes de madrigueras” que corretean de una madriguera a otra, y que, una vez fuera de ellas, no ven: temen; y no notan a nadie, aunque caminan en medio de la muchedumbre y chocan con gran número de sus semejantes.

Casi no existe ninguna interacción, ninguna relación entre los habitantes de una madriguera y los habitantes de otras, excepto con los conocidos. Aquí la socialidad es aún menor que en los animales que viven en el bosque, donde existen áreas de influencia de cada especie, una autonomía de los senderos propios, una comprobada disposición en niveles del ser espacial.

Hemos hablado arriba de la personificación, la nominación de ese sentimiento de vacío por los habitantes de esas islas. Entre los moradores de las madrigueras dicha nominación está ligada al concepto de “estatalidad”. Este concepto se halla al mismo nivel que conceptos también capitales de nuestro lugar, como vacío, isla, comunicación, madriguera.

La estatalidad en la topografía de ese lugar es lo que se halla, lo que existe realmente al margen de los moradores de las madrigueras y entre ellos; lo que se halla entre todo pero no se relaciona con nada en particular; lo que pertenece a la



inmensa impersonalidad, al elemento del espacio; aquello a lo que pertenecen y de lo que están llenos todos los intervalos entre las madrigueras y las comunicaciones entre ellas; en síntesis, todo lo que es encarnación del vacío se funde con él y lo expresa. Lo que más armoniza con la definición de la estatalidad es una metáfora: la imagen del viento que sopla sin cesar por el lado de las casas y entre ellas, que lo atraviesa todo; del viento helado que siembra frío y ruina, que ruge y empuja siempre con la misma presión.

Al igual que el viento, su objetivo, su sentido, su rugido y la presión constante de la estatalidad son incomprensibles para los “moradores de las madrigueras”; son incomprensibles sus temibles ráfagas, sus cambios de dirección, su movimiento. La constante y feroz presión, sus terribles y siniestras ráfagas justo tras la puerta de la madriguera infunden horror en el alma del que se ha guarecido, lo llenan de un temor constante. Y no sin razón. En esas ráfagas, en esos terribles estrépitos y golpes, en ese movimiento incesante, incontenible, inaccesible a la comprensión y a las súplicas, el temeroso morador de esos lugares reconoce la voz de quien verdaderamente es el amo, el jefe de esos lugares: la voz del vacío. La estatalidad es precisamente ese mismo vacío, no dado material, sensorialmente, al morador de esos territorios, y por eso infunde horror, temor, se presenta como castigo infligido a éste. Ante todo, la estatalidad es una actividad inconcebible para el hombre, contraria e inaccesible a él por su sentido. Exige de él el cumplimiento de “objetivos estatales”, de tareas sólo conocidas por ella, prometiendo a cambio sólo clemencia. ¿Qué objetivos se plantea ese viento, esa estatalidad, si es que se plantea alguno? Esos objetivos incluyen siempre el abarcamiento, la apropiación de todo el territorio ocupado por el vacío, como un todo único. Eso es, ante todo, el rápido desplazamiento por todo el territorio de ese lugar, entendido como una única totalidad plana indivisa. Los moradores de ese lugar están sumidos en ese torrente en torbellino, devienen una partícula impotente de ese torbellino.

Por eso, entre las acciones auténticamente estatales figuran proyectos y construcciones megalíticos y sobrehumanos: los canales de Pedro I, que cortan todo el país de norte a sur; los cantones militarizados dispuestos regularmente por toda la frontera del imperio de Nicolás I; las franjas de protección forestal de Stalin; la nivelación de montañas y la inversión del curso de ríos, también de Stalin; los recorridos para esquiadores entre Jabárovsk y Moscú, de ida y vuelta; la roturación de tierras vírgenes en tiempos de Jrushchov y los vuelos cósmicos, el *Sevmorput*<sup>1</sup> y otras acciones que tienen significado estatal. Pero todas esas construcciones y proyectos, sucediéndose como las temibles ráfagas del viento, no cambian nada ni en el territorio de ese lugar, ni en la situación de los moradores de esas madrigueras ni en cómo se sienten, aunque todas esas construcciones y proyectos se realizan con la ayuda de estos. Siempre se sienten sumidos en esos desplazamien-



tos, ráfagas, grandes acciones, los sienten como algo que ofusca, como violencia o loca embriaguez.

Ni que decir tiene que, como se sigue de lo expuesto, todas las comunicaciones, los vínculos, tanto entre las madrigueras como entre las islas, pertenecen también a ese viento, a esa estatalidad.

¿Tienen historia esos lugares, ese archipiélago situado en el vacío? NO la tienen. Sus islas se van al pasado como al vacío, se disuelven en él a manera de nubes, perdiendo su forma y configuración. La memoria de islas pasadas desaparece, se interrumpe con la desaparición de unas y la aparición de otras, y más allá del borde del día de hoy, como más allá del borde de la isla, sigue abriéndose el mismo vacío. No existe la historia, ni la superposición de capas, ni la continuidad, sino que se mantiene sólo un ligero recuerdo poético: hubo monasterios como focos de cultura, hubo ciudades, hubo alguna vida en algún momento, cuándo... dónde... todo como humo se disipó en el vacío. Nada dimana de nada, nada está ligado a nada, nada significa nada, todo está suspendido y desaparece en el vacío, se aleja velozmente con el viento helado del vacío.

Además, uno de los principales rasgos de la vida de todos los moradores locales es la fuga, el desplazamiento, el ser llevado. El viento del vacío saca a los moradores de sus madrigueras, los arrastra como hojas por la monótona faz de la inmensa superficie de este país, sin permitirles detenerse, sin dejarlos arraigar. Cada cual, aquí, es como si estuviera presente temporalmente; llegó de ninguna parte y hace poco tiempo, extraño en una tierra de nadie.

¿Qué actitud toman los moradores mismos de esos lugares hacia ese sentimiento de vacío, hacia ese desasosiego?

Se pueden distinguir cuatro tipos de actitudes. La primera es, en general, esforzarse por no percibir con la conciencia, vivir en el vacío "de manera natural" y considerar todos los acontecimientos, causas y vínculos de la vida en él como algo que es "simplemente así", como naturales y debidos.

La segunda es considerar esa vacuidad como algo indigno, inaceptable para el hombre, para su vida humana. Por eso son necesarios toda clase de proyectos y cambios, desde los económicos hasta los jurídicos, para transformar ese lugar y las condiciones de vida de la gente por la vía de las construcciones, los desplazamientos, el trabajo y nuevas reformas.

La tercera actitud es la místico-religiosa, según la cual, para el alma del hombre, ese lugar de vacío, de desarraigo, es muy útil. Precisamente aquí, en un lugar carente de ser, un lugar "del mal, la mentira y el no-ser", es más fácil salvarse, sentir las "alturas de las montañas", desear y hallar la verdad suprema.

1 N. del T.: *Sevmorput* es la abreviatura de "Severnoi Morskoi Put", es decir, la "Ruta del Mar del Norte".



La cuarta es simplemente verlo como es en realidad y describir ese lugar como puede describir un médico la historia de una enfermedad a consecuencia de la cual él mismo se halla desahuciado.

Regresando al inicio del presente artículo, a la mención de que ese espectáculo de vacío fue visto desde Checoslovaquia, se puede decir que el lugar desde el que se presentó esa vista tiene un aspecto totalmente distinto como estructura espacial.

Si se vuelve a la imagen del vacío como un océano en el que están situadas las islas de un archipiélago, Checoslovaquia, al igual que todo el espacio europeo, puede ser representada como una enorme cantidad de puentes construidos, tendidos sobre el océano, de isla a isla, en diversas intersecciones y niveles, construidos, reforzados durante años, y que, al fin y al cabo, han cubierto el océano bajo ellos. En cierto sentido, esto recuerda una especie de bazar sobre el agua en Hong Kong, donde las aguas no se ven en absoluto a causa de la multitud de barcas, construcciones y cobertizos.

O el mar por sus dimensiones era pequeño en Europa, o se construían y tendían de manera tupida, constante y enérgica puentes por encima de él entre las islas; el resultado es que el hombre logró crear su monolítica y continua comunidad humana, su propio, ininterrumpido mundo humano, su sociedad humana.

En cambio, aquí, donde estamos nosotros —como fue, como es y como probablemente será siempre—, la vida recuerda a la vida de los científicos en tiendas de campaña en la Antártida inhabitada y gélida. Desde luego, se puede ir de visita, a tomar el té o a bailar, de una tienda de campaña a otra, de la soviética a la estadounidense y viceversa; es posible entusiasmarse locamente con esa ocupación, pero las relaciones verdaderas, auténticas consistirán en la sensación del lugar donde están esas tiendas de campaña: serán relaciones con la capa de hielo de cinco kilómetros de espesor, de la que se puede esperar todo lo que se quiera; ante todo, la ruina y la muerte.



32 Iliá Kabakov, abril/April 1979



# ON THE SUBJECT OF “THE VOID”

Ilya Kabakov

In the spring of 1981 I was in Czechoslovakia, and I remember that among all the interesting impressions and ideas, I was struck by the experience of looking at “our place” from the outside, from the vantage point of someone who has left, of seeing it from another place. How does our place look when viewed from “the outside”? The situation might be compared with a long train journey when, after



travelling an interminable distance sitting cooped up in a compartment, you suddenly pull into a station. You go outside onto the platform and walk alongside the train, and from the platform, from the outside, you look through the glass into the very compartment where you had just been sitting.

You are immediately gripped by an intense sensation, which brings everything together and makes everything fall into place—this is the clear, final vision of the void, of the absurdity of the place where we live all the time.

The void is, of course, primarily a spatial notion, and indeed, for the artist this sense is the familiar one—it is the way he experiences space, so to speak, his professional sense, the viewpoint from which he sees, and so on. The sense of the void under discussion here, though, is not just the spatial sense, the optical sense. It is something quite different.

It is a gigantic reservoir of emptiness. This gigantic reservoir, this volume of emptiness we are talking about here and which represents our place, is not a void at all, at least not in the European sense of that word. The understanding of the void as an (as yet) unoccupied space—a space that has not yet been built on or is shoddily or scantily built on—is an understanding which is peculiar to that approach and perception. To put it simply: we are talking about an understanding of emptiness that is like the emptiness of a bare table that has not yet been set but which can be set, or the emptiness of land that has not yet been sown but which can be sown. It seems that this European, rationalistic conception of emptiness as a field where potentially we need only apply human force in order to gain mastery over it, as a place which is "awaiting man's labor," is just not applicable. The emptiness of our place that I would like to talk about is something of a completely different nature. Terms like opening up, colonizing, working, or cultivating, in other words, rationalistic European terms, can never be used to describe it.

This void is an extraordinarily active volume, like a reservoir of emptiness, like an especially hollow type of life, tremendously activated but contrary to authentic existence and authentic life; it presents itself as the absolute antithesis of every living thing. "Nature does not tolerate a vacuum."—"But neither does a vacuum tolerate nature," one might add. The void of which I speak is not zero, it is not "nothing," it is not a neutral charge or a passive zero line. Absolutely not. The void is exceptionally active. Its activity is equal to the activity of positive existence—be it the activity of nature, the positive activity of man, or of higher powers. But its activity exists with a contrary force, pointing in the opposite direction, possessing the same energy and strength as the striving of a living being to become, to grow, to build, or to exist. With the same indestructible activity, strength, and permanence, the void "lives," reducing existence to its antithesis, destroying construction, mystifying reality, transforming everything into dust and nothingness. It is,



I repeat, the transformation of active existence into active non-existence and, most importantly—and I particularly wish to draw attention to this—it lives and exists, not of its own accord, but feeds off all the life and existence that surrounds it, digesting it and pulverizing it, making it disappear into itself. I see this as the essence of the void, its fatal role for life. It sticks to, grows off, and sucks dry existence, the void derives its mighty cloying nauseating anti-energy by sapping energy from the existence surrounding it, like a vampire.

In searching for a metaphor for what I want to say, I see a table, covered by a table-cloth, at which people sit, conversing. On the table there are dishes of food, and the lady of the house keeps putting new dishes on the table. I watch as someone, almost unnoticed, keeps tugging at the tablecloth and everything on it, the plates, vases, and glasses crash to the floor with a uniform clatter. Why? What is his purpose? It's no use asking. Such a question can only be addressed to living, reasonable things but not to a void. The void is the other, contrary side of every question, it is the foil, the contradiction, the ubiquitous "no" to everything small and large, to each and everything, to the reasonable and the insane, in other words, to the unnameable and to things which have meanings and names.

So this void is what has settled in the place where we live, from Brno to the Pacific Ocean. It is a special hole in space, in the world, in the fabric of existence, which has its own real location, poised in opposition to the world like a reservoir of emptiness going about its horrific, emptying business in relation to the whole of the rest of the world—drawing that world into itself, extracting from it its existence and its vitality, and in the end reducing it to its own non-existence. And this, I repeat, is not some metaphysical design, it is not someone's evil will, but, as I said before, this is the very condition on which the void exists, its vampire energy in relation to existence and the world.

But in the territory which the void inhabits—on its, let us say, physical surface (which is closed, covered by woods, earth, and hills)—live people and animals. It is, in the physical sense, inhabitable. On its surface live almost 300 million people with their towns, houses, etc. What sort of life is this, how do the inhabitants of this place interact with the void? This is what we wish to examine here.

First I would like to say something about the psychological constitution of the people who were born in the void and live there. It is as if the void penetrates every one of their sensations and emotions. It is part of their every action and deed; it is mixed up in all their affairs, words, and aspirations. Every person who lives here lives, whether consciously or not, on two planes: on the plane of his relations with other people and nature, and on the plane of his relations with the void. These two planes are in opposition, as I have already said. The first is "construction," the second is the destruction, the elimination of the first. On the level of daily life, this



split, this bifurcation, this fatal lack of connection between the first and second planes is experienced as a feeling of general destruction, uselessness, dislocation, and hopelessness in everything, no matter what a person does, whether he is building or performing some other task, he senses in everything a feeling of impermanence, absurdity, and fragility. This life on two planes causes a particular neurosis and psychosis in every inhabitant of the void, without exception. The void creates a particular atmosphere of stress, edginess, debility, apathy, permanent groundless terror: that is the state of the people who live in the place where the void dwells.

Their psychological condition is akin to the psychological stress of primitive men or of small tribes in Central Africa who are constantly awaiting whatever danger may come from the boundless, frightening world of the jungle to befall their little village. But there is a big difference between the mind of the neurotic man who is surrounded by the jungle and the mind of a man living in the void. Sooner or later, the jungle-dweller will know how to deal with the spirits of the jungle, will be able to give them names, make up spells and interdictions. After all, the forces of the jungle are real for him, part of daily life, and however big and frightening they are, he can live with them, make contact with them, make peace with them, fight them, avoid them, or run away from them. Not so for the inhabitant of the void. The sensation of the presence of the void is a quite different kind of sensation; essentially it is the impossibility of definitively knowing it, naming it, or even distinguishing it. For the void is neither natural nor supernatural—the void is ANTINATURAL and to live with it is impossible and beyond one's strength—to live with it is not to live at all. The sensation of living in the void is like the fear felt by a blood donor from whom blood is continuously drawn. But the inhabitants of the void do have their methods, their psychological techniques, for dealing with life in the void. They have worked out their terminology for the void, they have personified it, and they have given it names. For them, the void has a definite form and its own fantastic but defined appearance—but more of that later. First I would like to say something about the topographical form of life in the void. Topographically, it is a very defined form; the settlement in the void is principally insular in character.

We can really talk about a type of ocean, about an archipelago with both large and small settlements, lost, scattered about the area of the void, like a kind of Philippines; not like islands in a warm ocean, but in the ocean of the unknown, in the ocean of the void.

In our case, the form and essence of the void takes over the territory itself. It is itself, shall we say, a measure of territory, in its vastness, its infinity, incomprehensible immeasurableness, not just a big area which can be calculated, understood, and mastered, but an unfathomable unending one, and just at the border where physically the void should have ended, the territory fades back into the void.



These inhabited islands have a tendency to come together, to huddle towards one another and onto one another, protecting themselves, separating themselves from the void around them. The villages and settlements are like this too, where the houses are crowded together, and gigantic cities the size of which bears witness to the multitudes of fugitives gathered there, crowd together, fleeing, saving themselves from the void.

These islands of the settlement are connected (as befits an island culture) by a system of communicating bridges across the void. But these communications, all these roads, paths, chaussees, rivers, and railroads belong to a different form of the void, which emerges, in a certain sense, in opposition to the life of these islands (but more of that later).

I would like to emphasize at this point the peculiar feelings of the inhabitants of these islands. Their feelings are formed in a very peculiar consciousness, in the knowledge that the void, non-existence, begins just beyond the boundaries of the island, just beyond the last house, no matter whether this is a village, town, or settlement.

Let us move on to examine the island itself, the place where the "colonists of the void" are gathered together, its permanent residents, islanders for generations back. What is this settlement like, this community of people, "floating in the void"? Has this community united in the face of the void, formed a perfect interdependent social network?

Nothing of the sort.

If you examine an island on which there live between one hundred and one thousand people (as in the villages) or between one and seven million people (as in the large cities), you will notice that each person on this island behaves JUST LIKE IN THE VOID, never noticing the tens, hundreds, and millions of others, just like him, who have gathered nearby. The feeling of terror of the void is so great in him that he sees and experiences those around him as he would experience the void. The great sea of people around him does not lead him to an understanding of the links between himself and his neighbor or to a concord of goodwill between himself and others. No, everyone around him, without exception, is his enemy. To him, everything is equally alien, streets, houses, today's affairs and those of the past, the objects around him—everything is emptiness, everything is the embodiment of the void. Everything around him is in opposition to him as the void is. The interior of the island—sanctuary from the void—is also the void, and so it is for every inhabitant of the whole island; whatever is inside or outside this island is all, without exception, nothingness, void.

We move now to the next level of topography, the topography of the interior of the island.



All the inhabitants of the islands and the interior of the islands who feel themselves in danger take refuge in burrows.

These burrows are the basic cell structure, the basic atoms in the atomic structure of the island. The burrow is the only place where the void dweller can live—a relatively secure refuge from the void and from the representatives of the void, other people. And just as the island itself is a refuge from the emptiness of space, so the burrow is the refuge of the individual from the other inhabitants of the island. This structure is basically not a social one—it is antisocial and so it must be; after all, all this is taking place in the arena of the void, and the void is active in every cell, penetrating everything that is situated there. Around the burrow man, other inhabitants appear as a potential danger, as enemies or at best neutral, unthreatening, indifferent. The movements of the "burrow-dwellers" mirror exactly the communications structure of the whole insular culture. Here, as there, the burrow-dweller moves across the island as though through the void, moving to another burrow where one of his neighbor burrow-dwellers lives—one he trusts—trying to get across as quickly as possible, to cross the danger-zone between the two burrows, immediately getting himself across the line of the entrance to the burrow—the line where his security ends and the void begins. All the streets, roads, and pavements of these islands, the settlements, towns, and villages are filled with thousands of people dashing from one burrow to another. On leaving these burrows they see nothing, they are frightened and notice no one, although they bang into and knock against a multitude of people like themselves as they scurry along.

Except for acquaintances, almost no interaction or interrelations exist between the inhabitants of one burrow and the inhabitants of another. There is less sociability here than between animals who live in the forest, where each has its own territory, its own paths, and there is an established pecking order.

We talked, above, of how the inhabitants of these islands personify and give names to this experience of the void. For the inhabitants of the burrows, this naming is connected with the idea of "the state system," and this conception is on a par with and equal in importance to the main conceptions of the place such as void, island, communications, and burrow.

"The state system" in the topography of this place is what exists beside and between the inhabitants of the burrows; it is between everyone, but does not relate to anything in particular, and it belongs to the boundless impersonality of the place. It is an element of the place, and it is what all the spaces between the burrows and all the communications between them are filled with. In short, everything that is an embodiment of the void, that blends with it and expresses it.

The metaphor that is most apt for defining the state system is the wind, ceaselessly blowing through and between the houses, blowing everything before it, an icy



wind, bringing cold and ruin, howling and smothering, always with the same continuous pressure.

Just as the aim, purpose, roar, and continuous pressure of the wind are incomprehensible to the "burrow-dwellers," so too is the state system incomprehensible, the state system with all its gusts and sudden changes of direction. The permanently fierce pressure, thunderous gusts, and howling sounds, just at the entrance to their burrows, bring horror to the souls of those sheltering there, filling them with permanent fear. And not without good reason. In these gusts, terrible rolls and peals and blows and uncontrollable, incomprehensible unstoppable movements the timid inhabitant of this place recognizes the voice of the real master, it is the voice of the void. The state system is the void itself, which the people of these parts cannot feel materially or tangibly with their senses and which therefore inspires fear and horror in them and is perceived like a punishment. More than anything, the state system expresses itself in actions whose purpose remains incomprehensible to a person, contrary to and inaccessible to his mind. The state system demands from each person that he fulfill the state's own secret aims and tasks and in return promises only mercy. What aims has this wind, this state system set for itself, if indeed it has any at all? The aims are always concerned with acquiring for itself all the territory that can be occupied by the void as a single entity. This is, above all, a territorial expansion over the whole area of this place, understood as a single, incalculable, smooth whole. The inhabitants of this place are plunged into this cyclone, becoming, themselves, helpless particles in the cyclone.

For this reason, megalithic, inhuman projects and constructions are among the great works of the state system: the canals of Peter the Great, slicing through the country from north to south; the regular militarized cantons along the entire border of the empire of Nicholas I; the forestry protection belts of Stalin, his schemes to tear down mountains and change the course of rivers, skiers crossing the country from Khabarovsk and back again; the cultivation of the Virgin Soil under Khrushchev and the flights into the cosmos; the Arctic shipping route and other such activities all have a "state" meaning. But all these projects and constructions, all mixed up together like awesome gusts of wind, change nothing, neither in the territory of the place nor in the situation or state of mind of the inhabitants of the burrows (despite the fact that all the projects have been completed with their help). The inhabitants always feel as if they have been dragged into these displacements, departures, and mighty works. They experience them as a frenzy, like mindless violence or intoxication.

After all that has been said already it is hardly necessary to point out that all communications and links between burrows and between the islands belong to this wind, to this state system.



Does this place, this island archipelago scattered in the void, have a history? No, the islands have no history. They disappear into the past as into the void, dissolving into it like clouds, losing their form and configuration. The memories of islands past disappear, severed by the disappearance of old islands and the appearance of new ones. The same void gapes at the edge of today as gapes beyond the limits of the island. There is no history, no legacy, no continuity, the only thing that sticks is a dim poetic memory—once there were monasteries as centers of culture, there were towns, there was some kind of ... life ... sometime, but when and where? It all blows away like smoke in the void. Nothing is begotten of anything, nothing is connected with anything else, nothing signifies anything, everything is suspended in and disappears into the void, it is blown away on the icy wind of the void.

Among the most important features of life for all the local inhabitants are flight, displacement, and pursuit. The wind of the void flushes out, blows away the inhabitants from their burrows, like identical leaves from the huge surface of the country, not allowing any tarrying or any putting down of roots. It is as if everyone here exists temporarily, they have come from nowhere in particular not long ago and are strangers in a land that belongs to no one.

How do the inhabitants relate to this feeling of the void and to this rootlessness?

It is possible to distinguish four different types of attitude. The first is trying not to consciously notice anything—one tries to live in the void "naturally," and to regard all occurrences, reasons, and links to life in the void as "just the way things are."

The second is to consider the void to be unworthy and unacceptable for a human being. Thus, what is needed are projects and reforms in every sphere, economic and legal reforms in order to change this place and the living conditions of those who live here by means of resettlement, hard work, and more reforms.

The third way is the mystical-religious way, according to which the void and the lack of worldly attachments is very good for the human soul. Here in this place, dedicated to non-existence, this place "of evil, deceit, and non-being," it is easier to find salvation, to attain the "heights of ecstasy," to search for and to find higher truth.

The fourth way is simply to see everything as it really is and to describe this place as a doctor might describe the history of a disease that he is suffering from himself.

Returning to the start of this article, to the recollection that the void first became visible from Czechoslovakia, we must say that the place which afforded us this view has a completely different spatial structure.



If we return to the analogy of the void as an ocean in which the islands of the archipelago are scattered, then Czechoslovakia, like the whole European area, can be imagined as a vast collection of bridges and constructions, built above the ocean, from island to island in various trajectories and at varying levels, built up over generations and now completely covering the ocean below. In a sense this is reminiscent of the view of a floating market on the water in Hong Kong, where the water itself is completely invisible because of the multitude of boats, constructions, and awnings.

I am not sure whether the dimensions of the ocean were smaller in Europe or whether the bridges between the islands were simply built so close together, with such persistence and energy. Whichever it was, man was able to create his own uninterrupted, human world, his human society.

Here, on the other hand, life remains today as it was in the past and how it will most likely always be. It is a life that reminds us of the life of scientists in the uninhabited icy wastes of the Antarctic. Of course, one can go and visit friends, go to a tea party or a dance, go from one tent to another, from the Soviet tent to the American one and back again, and one can forget oneself in these activities, but one's real relationship to the place where these tents stand will be expressed in the feeling that what one encounters here is a five-kilometer-thick ice floe, from which we can expect anything, but above all ruin and death.





# ***¡APROBADA! (EN UNA PURGA DEL PARTIDO)***

DE ALIOJIN, 1981, 260 X 80 CM, ESMALTE SOBRE ORTOLIT

Iliá Kabakov

*“Yo soy como un nuevo bardo,  
que atrapa al vuelo una  
canción ajena y, acto seguido,  
la canta como propia”*

—Osip Mandelstam

Recuerdos de aclaraciones que di al enseñar este cuadro:

## **CÓMO SURGIÓ EL CUADRO**

Me parece recordar que fue en la primavera de 1981 cuando Vladimir Sorokin me trajo dos álbumes de *Pintura Soviética. 1938*. Uno de los álbumes era en color y allí aparecían Efánov, Módorov, Guerásimov y demás. El otro álbum era en blanco y negro. Entre otras reproducciones, estaba el cuadro *¡Aprobada!*, del pintor Aliojin. Nunca me había encontrado este cuadro entre las obras canónicas (quizá más bien



en los “libros de difuntos”) de la pintura soviética, a pesar de que, creo recordar, se nos mostraba cuando recibíamos enseñanza primaria y secundaria. La reproducción me sorprendió tanto por la extrema pobreza de su ejecución —que no resulta fácil de observar ni en las mejores obras de arte de Deineka o Pímenov—, como por su sincera, bonachona y casi servil —“¿qué desea el señor?”— observancia de las “exigencias del momento”. Un tipo de ejecución artística que no es fácil descubrir en los “cíclopes” citados por el “gran nivel de plasticidad y riqueza artística” que muestran.

Fue precisamente por esa “bonachonería”, por esa especial candidez del artista al aceptar y ejecutar el encargo, por lo que esta reproducción de pequeñas dimensiones supuso el germen —o quizá fuera mejor decir el cristal— del que comenzó a derivarse, a irradiar en todas direcciones, ese interminable flujo de sensaciones y argumentos que me asaltó nada más comenzar a copiar esta reproducción pictórica. Mientras tanto, me dediqué a aumentar sus dimensiones y a aplicarle una coloración, a mi parecer, bastante similar a la que tenía el original, ya que yo mismo fui “entrenado”, tanto en la escuela como en el Instituto, precisamente para la elaboración y ejecución de “esos cuadros”, “esas obras pictóricas”.

### **1. ¿QUÉ SE YO DE LOS “DOCUMENTOS” RELACIONADOS CON EL CUADRO?**

Hasta el momento, muy poco. A decir verdad, no he averiguado absolutamente nada sobre este asunto, sino que por los espectadores que vieron “mi” cuadro supe, en primer lugar, que nadie había visto el original de ese cuadro y que, por tanto, nadie podía informarme sobre si ese original existía aún en algún sitio o había desaparecido sin remisión para siempre. En segundo lugar, que el autor del cuadro había enseñado e impartido clases en el Instituto Estatal de Bellas Artes de Moscú V. I. Surikov hasta el estallido de la guerra, llegando a ser incluso su director durante aquellos trágicos años (entonces, ¿antes de que lo fuera Módorov?). Nadie recordaba ningún otro cuadro de este pintor. En tercer lugar, que el escenario del cuadro es de carácter estrictamente documental (L. Bliaj). El acontecimiento que en él se narra tuvo lugar en la sala de un edificio que no se encuentra muy lejos de mi domicilio; más concretamente, en la sala Dzerzhinski de ese edificio de la plaza Lubiánka<sup>1</sup>.

### **2. EL CUADRO “HISTÓRICO”**

Sin duda alguna, tenemos ante nosotros una muestra, un ejemplar entre otros muchos, de pintura “histórica”. Pero la peculiaridad de este cuadro radica en que es “doblemente histórico”, y ahora les explico por qué.

1 N. del T.: sede de las temidas OGPU y KGB soviéticas.



Por lo general, todos los cuadros "históricos" fueron pintados cierto tiempo después de que tuvieran lugar los acontecimientos que "reflejan": a veces, el momento en que ocurrió el suceso "histórico" está separado por décadas, incluso por siglos, del momento de su ejecución sobre el lienzo. En cierto sentido, esta distancia temporal se convierte precisamente en una condición para rescatar del pasado un acontecimiento concreto, que, con el paso del tiempo, es reconocido como histórico por las generaciones posteriores. Es decir, que esta separación temporal es una condición necesaria para la formación de la "historia". ¿Y cómo podría ser de otro modo? La misma aparición del género de la "pintura histórica" es un acto de elevación de un acontecimiento al rango que ocupa la diosa "de la Historia": Clío y la Historia. Pero esta posibilidad sólo la pueden juzgar las generaciones futuras y sus "pintores" historicistas.

En el plano estrictamente artístico, estos cuadros, si bien ganan en carácter histórico, pierden sin embargo en carácter documental. Y no es extraño que esto ocurra. Se puede decir que en todo cuadro histórico hacen acto de presencia dos tiempos distintos: el tiempo en que ocurrió el hecho histórico y el tiempo en que vive el pintor que representa el acontecimiento. Y, por regla general, este segundo "tiempo" oculta, solapa al primero; la atmósfera que envuelve la ejecución del cuadro enrarece, enturbia la atmósfera que envolvía el acontecimiento representado.

Sí, se puede decir que este defecto no lo sufren los cuadros históricos ejecutados en el mismo momento en que sucede el acontecimiento representado, es decir, los cuadros pintados "cuando las cenizas del suceso aún están calientes". ¿Acaso no están ejecutados casi a bocajarro, uncidos a la cola de los acontecimientos, los cuadros de Vereshaguin, la *Tachanka* de Griékov o los *Lienzos bélicos* de Mentzel? Fuera como fuese, el hecho de que los propios contemporáneos, incluidos los artistas, considerasen ciertos acontecimientos concretos cruciales o decisivos desde el punto de vista histórico no era suficiente para que las generaciones futuras los elevaran al rango de "Su Majestad la Historia" y, mientras esto no ocurriera, esos acontecimientos estaban condenados a ser tan sólo testigos documentales o, en el mejor de los casos, material para futuros cuadros "históricos".

Pero, por otro lado, nosotros sabemos de multitud de cuadros que, con su ejecución, con su énfasis artístico, pretenden otorgar una vida intemporal, eterna, "histórica", a los acontecimientos por ellos representados. Eso es lo que ocurre con esos innumerables retratos de zares y emperadores, en los que esos héroes y esas excelsas Excelencias conducen sus batallones y escuadrones a la guerra. Sus poses solemnes y marciales, sus atributos eternos e históricos, están llamados a testificar, a lo largo de siglos, sobre cualquiera de los acontecimientos representados e insertos en la Historia.



Pero puede que Clío no reconozca como “históricos” ni el primero ni el segundo de estos casos. En el primer caso, en presencia de una superabundancia de elementos documentales, por una ausencia de significación o relevancia histórica y pictórica; y en el segundo caso, al contrario, pese a la sensación de darse esa “relevancia histórica”, la base documental resulta abstracta o queda en tinieblas, como si pareciera inventada.

Sin embargo, el cuadro *¡Aprobada!* del pintor Aliojin parece evitar felizmente todas esas imperfecciones. Aquí, al igual que en el segundo caso, referido un poco más arriba, vemos el esquema clásico de un cuadro “histórico” como superpuesto al material documental existente. Como si, desde este punto de vista, hubiera adquirido un auténtico “tono histórico”. Al mismo tiempo, y como ocurría en el primer caso antes referido, podemos advertir el uso exacto del material documental disponible. Pero aquí, en este cuadro, ni lo primero ni lo segundo se ocultan entre sí.

Ante nosotros se encuentra un ejemplo único y auténtico (¡lo digo sin sombra de ironía!) de creación histórica, que, sin duda alguna, merece conservarse con este valor intrínseco por los siglos de los siglos y, además, con la cualidad añadida de que fue engendrado en sincronía con el propio acontecimiento, en el instante preciso en que aquel tenía lugar, por decirlo de alguna manera.

Pero ¿por qué razón, merced a qué circunstancia, resulta eso posible? Naturalmente, en primer lugar, gracias a que el propio acontecimiento, el que se representa en el cuadro, es real y extraordinariamente importante y significativo, resulta clave y decisivo en el conjunto de acontecimientos que han tenido lugar en nuestro siglo. Pero no sólo por eso. La especial atmósfera de “historicismo” de esa época penetraba, imprimía su sello en todos los acontecimientos de su tiempo histórico: al final de los años 30, en nuestro país, el historicismo lo alzaba “todo” —lo grande y lo pequeño— a un rango o a un nivel histórico. “Histórico” lo era todo: el primer tractor, el primer embalse, los primeros vuelos a la estratosfera, los primeros vuelos transatlánticos, etc... Pues bien, este aire “histórico” se refleja por completo en el cuadro que analizamos, informándole de aquel “régimen histórico” tan especial, de su solemnidad e importancia.

### 3. EL TEMA DEL CUADRO

En la base de la composición subyace la tradicional escena católica del milagro de la aparición de la Virgen a los oficiantes religiosos y al pueblo. En un cuadro canónico de ese género, la Virgen, completamente inundada de luz, bendice con gesto amoroso a los religiosos que se inclinan ante ella, estupefactos por su contemplación, ante el asombro arrobado de los allí presentes. En esencia, en el cuadro *¡Aprobada!* se nos presenta ese mismo tema, sólo que, por así decirlo, en un sentido totalmente opuesto: como si lo que se representara fuera la celebración de una “misa negra”.



La Virgen ni insufla vida y ánimo en los oficiantes, ni los bendice; al contrario, es el viejo oficiante el que le da vida a la Virgen o, más exactamente, se la devuelve. (El procedimiento de “depuración” o “limpieza ideológica” transcurría así: la persona sometida al proceso de limpieza debía salir a la tribuna ante toda la asamblea y, dejando sobre la mesa el carné de afiliado al partido, debía “limpiar su imagen ante sus camaradas”, es decir, hablar de sus padres, de su trabajo y, antes que nada, demostrar sus orígenes obreros, etc... Si resultaba que el interfecto no estaba “limpio”, y para ello bastaba con un solo voto de los presentes en la sala, entonces bajaba de la tribuna como un *lishénietz*, es decir, “una persona expulsada de la militancia comunista”, que en adelante quedaba privada de su derecho al trabajo. Su carnet de partido ya nunca más le sería devuelto. Todo esto me lo contó mi madre, que más de una vez fue sometida a este procedimiento de depuración ideológica, y eso a pesar de no estar afiliada al partido comunista).

La mujer representada en el cuadro superó satisfactoriamente el proceso de “limpieza ideológica”, fue “aprobada” y, por tanto, recibe de vuelta su carné de afiliada al partido, es decir, la vida. De esta manera, en este cuadro, no es la Madonna la que da la existencia, sino que es el viejo preboste del partido quien devuelve a la Madonna a la vida.

#### 4. UN NIVEL MÁS PROFUNDO

Analizando el cuadro a un nivel más profundo, ese que subyace bajo el significado inmediato de la representación, descubriremos sin esfuerzo alguno la escena del sacrificio público. Esa mujer, una de las muchas que se sientan habitualmente en la sala, ha sido llevada hasta el primer plano de la realidad y ahora debe subir al altar (a la tribuna) para su inmolación. Sonriendo, Dios la observa desde las alturas, mientras que más abajo, al lado de ella, hacen lo mismo los sacerdotes que reciben a la víctima. (Resulta sorprendente el parecido entre el sacerdote-preboste del partido con el Dios representado en el pedestal rojo, en el ángulo superior izquierdo del cuadro). Pero lo que aquí se ha representado gráficamente, en ese tono sepia tan característico, no es el momento cumbre del sacrificio, con todos sus horribles detalles (un sacrificio similar a los siniestros procedimientos místicos de los aztecas u otras tribus antiguas), sino precisamente todo lo contrario: lo que se representa es el estado de iluminación y éxtasis, la recuperación por parte de la víctima de su limpieza e integridad personales ante Dios y el pueblo congregado en el templo. Ante nosotros no se desarrolla solamente un rito sublime, misterioso y sacramental, sino el fenómeno culminante de este proceso: la luminiscencia y fosforescencia de la propia víctima junto al altar, como una especie de *sattori*. También resulta interesante comprobar que el autor de este cuadro ha reservado de antemano un lugar para nosotros, los espectadores. Un puesto para un espectador de



este clarificador momento, de este instante, un espectador cuya mirada no es la de un científico distante, la de un etnógrafo que ha podido introducirse y presenciar de manera subrepticia un ritual ajeno, inaccesible y nunca visto antes, sino precisamente lo contrario: es la mirada de un espectador que experimenta en sus propias carnes lo que sucede; no como simple espectador, sino como verdadero partícipe de un santo ritual, para el que lo que sucede resulta tan significativo, único e irrepetible como para todos los demás participantes representados en el cuadro.

Ahí radica el sentido sacramental de esta obra, que excluye y prohíbe cualquier mirada "ajena" a lo que allí ocurre. De ahí se deriva un punto de observación móvil y deslizando, una escena, donde el ojo que observa ve, simultánea y sucesivamente, a todos los dioses, a los sacerdotes, a la víctima, el altar y al mismo pueblo allí congregado.

## 5. UN NIVEL MÁS TODAVÍA

Sin duda alguna, los dos personajes centrales del cuadro *Verificada* son el busto del "líder"<sup>2</sup>, en el ángulo superior izquierdo, y la figura de la heroína principal. Entre ellos existe una relación, si bien mínima: la cabeza y el rostro del viejo sacerdote-funcionario que devuelve a la heroína su carné de partido son de un color y tienen una expresión muy similar a los del "líder". Y esto, ya de por sí, genera profundas asociaciones mentales con el papel del "Vice", del "Sustituto", etc...

Sin embargo, durante mi preparación del cuadro, de la instalación, no había manera de que yo captara la "clave" principal de la interrelación entre esos dos personajes-actores y, sin esta circunstancia, el cuadro, la instalación, no comenzaba a "funcionar" de manera efectiva. Esta situación duró un tiempo bastante largo, hasta que, de pronto, me vino a la cabeza una solución, que colocó todo en su sitio. Todo el meollo de la cuestión radicaba en esto: hacia dónde dirigía su mirada el busto de piedra del "líder". Y la dirigía, de una manera directa y permanente, hacia la derecha, hacia el pecho firme de la "verificada", iluminado y proyectado hacia adelante, aunque oculto bajo el vestido. En cuanto comprendí la trayectoria de esa mirada constante y levemente entornada, todos los demás elementos del cuadro encajaron...

...Pero, ¿acaso no nos transporta inmediatamente el amor y la atracción de un cuerpo vivo hacia una escultura de piedra, sin brazos ni piernas, hacia la visión de las antiguas "bacanales", donde el frenesí y el éxtasis irracional en el fondo de la espesura del bosque, bajo el retumbar de los panderos de las "bacantes", se dirigía hacia los sátiros de mármol, también ellos sin piernas ni brazos, emplazados sobre sus pedestales marmóreos?

2. N. del T.: V. I. Lenin.



**6. Y, POR ÚLTIMO...****¿POR QUÉ, A PESAR DE TODO, ERA NECESARIO HACER ESTA ESPECIE DE PSEUDOCOPIA?**

La historia existe allí donde se es receptivo a ella. La imbricación de la "cultura" local de los apócrifos en los sueños de los vivos se consigue de la manera más sencilla: por medio de la repetición. Incluso con el esfuerzo recordatorio que se hace por segunda vez de lo que "existió" u "ocurrió" una sola vez y en cierta ocasión, nuestro sensible oído, tan acostumbrado a dividirlo todo entre lo que "es imprescindible recordar" y lo que "hay que olvidar", transporta inmediatamente lo repetido al mundo de lo "que es imprescindible recordar"...

Rigiéndonos por esta regla y teniéndola presente, confiamos en que, recordando por segunda vez este cuadro hoy ya desaparecido, le daremos un estatus de existencia real o, más todavía, de existencia para siempre, es decir, eterna. De este modo, y por los siglos de los siglos, introduciremos el cuadro *iAprobada!* en el panteón de nuestras "sagradas reliquias artísticas", aún no demasiado amplio ni excelso.

s. f.





# **TESTED! (AT A PARTY PURGE)**

BY I. ALEKHIN, JUNE 1981, ENAMEL ON ORGALYTE, 260 x 80 CM

Ilya Kabakov

*"A new bard will compose someone else's song,  
And, like his own, he will sing it ..."*  
Osip Mandelshtam

Recollections of the explanations which accompanied the display of this painting:

## **HOW THIS PAINTING AROSE:**

It must have been in spring of 1981. V. Sorokin brought me two books about Soviet painting of 1938. One of the books was in color—including works by Efanov, Modorov, Gerasimov, and others. The second one was black and white. Among similar reproductions, there was the reproduction of the painting *Tested!* by Alekhin. I had never encountered this painting in the "canon books" of Soviet painting before,



even though they should have entirely been demonstrated to us during our school and institute education. The reproduction immediately astounded me by its pathetic wretchedness, which is not that easy to find in the masterpieces of Daineka and Pimenov, as well as by its special, sincere, servile, almost open-hearted “as you wish” execution of the “demand of the moment,” the fulfillment of which is not that easy to discern behind the “high artistic imagery” of the above-mentioned “big shots.”

Precisely by the strength of this “open-heartedness,” by the special naiveté of receiving and executing an order, this small reproduction represented the heart, better to say, the crystal from which infinite streams of thoughts rushed, began to emanate in various directions as soon as I began to copy this reproduction [pp. 114-15]. Having enlarged it and added color to it, it seemed to me very close to the original, for I myself had been “trained” both in school and in the institute for producing precisely such “paintings.”

## **1. WHAT DO I KNOW ABOUT THE “DOCUMENTS” CONNECTED WITH THIS PAINTING?**

So far, not much. In essence, I myself didn't strive to find out, but from the viewers who saw “my” painting, I learned that in the first place, no one had ever seen the original of this painting, and no one could say whether it existed somewhere or whether it had disappeared irretrievably.

In the second place, its author had taught at the Moscow State Art Institute named after Surikov until the war; and it seems even during the war, he was the director of the Institute (does that mean it was before Modorov?). No one could recall any other painting of his.

In the third place, the painting's place of action is strictly documentary (L. Blyakh). The event takes place in the hall of a building not far away from me, precisely in Dzerzhinsky Hall, in the building on Lubyanka Square.

## **2. “HISTORICAL” PAINTING:**

Before us, without a doubt, is one type of “historical” painting. But the characteristic feature of this painting is that it is “twice historical,” and this is the crux of the matter.

Usually, “historical” paintings are made when some time has gone by after the actual event that they “describe,” sometimes the moment of the “historical” event was decades and sometimes centuries ago from the time of its depiction. In a certain sense, such a temporal distance is the condition for the acquisition of an event in the past, which over the course of years descendants come to recognize as historical, i.e., as being central for the formation of “history.”



But how could it be otherwise?

The very emergence of the genre of "historical" painting is an act elevating some event to the rank of the "historical" by the muse of history, Clio. But only descendants and their historical "painters" can judge about this potential.

In the artistic sense, winning in historicism means nonetheless for such paintings to lose in documentarism. And this is not surprising. In any historical painting, two periods of time are present—the time of the actual event and the time of the artist who depicts that event. And normally, this second "time" covers the first one, the atmosphere "when the painting was done" muddles the atmosphere of the event being depicted.

Okay, you might say, but such a flaw is not shown by a historical painting done at the time of the occurring event, so to speak "in hot pursuit." Aren't the paintings by Vereshchagin, *Tachanka* by Grekov, and the *War Canvases* by Menzel executed at point blank range, right up against the very moment? It seems as if that is the case, but what the contemporaries of these events and the artists themselves considered to be determining in the "historical" aspect did not mean at all that it would be elevated to the rank of "His Majesty of History" by their descendants, and until the paintings became such, they were doomed to be merely documentary evidence, at best material for future "historical" paintings.

On the other hand, we know many paintings which in their execution, in their pathos want to impart to their subject a sort of non-transient, eternal "historical" life. Such are the innumerable Tsarist imperial portraits, where lofty, titled heroes send regiments, squadrons, and others off to battle, where the solemnity of poses, the historical, "eternal" attributes are invoked to show that the depicted events are being inserted forever into history.

But it should be said that Clio can also neither recognize the first nor the second instance as "historical" ones.

In the first case, given an abundance of documentarism due to the absence of "historical" artistic generalization, and in the second, just the opposite, given the feeling of "historical significance," the documentary basis remains in the shadows or abstract or invented. It seems to me that the painting *Tested!* by Alekhin cheerily avoids all of these flaws.

Here, just like in the second case referred to above, we see the classical scheme of the "historical" painting superimposed by documentary material. In this sense it is full of "historical pathos." Just like in the second case, we see almost an exact use of documentary material. But neither the features of the first nor those of the second case suppress one another, they do not cover each other.

Before us is a unique example of a genuine (I am speaking without any joking whatsoever!) historical work which, without a doubt, is to be preserved in this



capacity for centuries, regardless of the fact that it was made synchronically with the actual event, so to speak, at the moment of the event itself.

Thanks to what does it turn out like that?

Primarily, of course, thanks to the fact that the event which is depicted is extraordinarily important, significant, it is highly important among other events of our century.

But that's not the only reason. The special atmosphere of "historicism" penetrated all of the events of that time—at the end of the 1930s, "everything," great and small, was raised to a historical level in our country. Everything was "historical"—the first tractor, the first dams, the first flights into the stratosphere and across the Atlantic, etc. This very air of the "historical" is perfectly included in this painting, imparting a special "historical mood" to it, pathos and significance.

But the most important thing, and this is why the painting is "doubly historical," is that we do not only see the event that was actually occurring at a specific time and in a specific place, but also the very depiction of this event made at the same time and in the same place! Thus we get a so-called double "historicism," we simultaneously see both what occurred and the interpretation provided by the depiction at the very same historical second, the "historical instant"!

### 3. THE STRUCTURE OF THE PAINTING:

A traditional Catholic image about the miracle of the Madonna's appearance to the clergy and the people underlies this composition. In such a canonical painting, the Madonna, radiating light, blesses the elders who remain bent over and frozen, contemplating the miracle just like those surrounding them in a state of ecstatic amazement. In the painting *Tested!*, in essence, the same plot is presented, but with a reversed significance, so to speak, a "black mass" is depicted here. It is not the Madonna who gives life to the elders and blesses them, but on the contrary, an elder gives, or more precisely, returns life to her. (The procedure of a "purge" is as follows: whoever is being cleansed in front of the entire gathering goes up to the podium and has to render account "in front of the comrades," i. e., has to tell about his parents and his work, etc., and before this, he puts his Party membership card on the table. If someone turns out not to be pure—and for this, a single voice from the audience is sufficient—he will step down from the podium forever "a disenfranchised person," and moreover, his Party membership card will not be returned to him. My mother told me all of this, she went through a similar "purge" more than once.)

The woman depicted in the painting passed the "purge." She has been "tested" and her Party membership card, i. e., her life, is being returned to her. Hence, in this painting, it is not the Madonna who gives life, but the elder who gives life back to her.



#### 4. THE DEEPER LAYER:

Examining the painting on a deeper level, underlying the depicted plot, we can easily discover a scene of public sacrifice. This woman, one of many sitting in the hall, has been brought here, to the fore, and now she is standing there, having ascended to the altar (podium) for immolation. Gods look at her from above, smiling, and down below, next to her, there are the priests accepting the sacrifice. (There is a striking similarity between the high priest and the god on the red pedestal in the upper left corner of the painting.) But this is not a depiction of the culminating moment of a sacrifice with terrifying details (e.g. similar to the Aztecs' description of mystical procedures), but quite the contrary—a state of ecstatic enlightenment is represented, the victim's attainment of lucid clarity in the face of the gods and the people in the temple. Before us is not only the highest and most secret sacred action, but the peak moment of this event—the illumination and luminosity of the victim herself at the altar—a unique sort of “satori.” Our place as viewers of the painting prepared by the artist is interesting. It is the place of a contemplator of this enlightenment, of this “instant,” but not with the view of a cold scholar—an ethnographer, secretly having entered this ritual that is unseen and inaccessible to outsiders—but precisely the opposite, a viewer who is co-experiencing what is happening, not even a viewer, but a fully authorized participant in the ritual, for whom what is placed before him is as significant, natural, and unique as for all the depicted participants of this holy act.

Herein lies the sacred meaning of this painting—it excludes an “outsider's” view of the events.

From this comes both the “roaming,” “roving” point of view of the scene in which the eye of the viewer can see simultaneously and one after the other all the gods and the clergy and the victim and the altar and the people.

#### 5. ONE MORE LAYER:

Without a doubt, the two main characters of the painting *Tested!* are the bust of Lenin in the upper left corner and the figure of the main heroine. Between them, there is a connection, even if it was only by the fact that the old priest who returns the Party membership card to the heroine has the head and face of the leader, in approximately the same color and expression. This already provokes a strong association with a “substitute.”

But while preparing the painting, I couldn't grasp the main “key” of interrelations between the two characters, and without this, the painting didn't “work.” It continued like this for a rather long time until suddenly a resolution was revealed to me which put everything in place. A genuine interaction was revealed which I hadn't been able to grasp until then. The crucial point was the direction of the look



of Lenin's stone bust. It was aiming directly and steadily at the right hip of the "tested" one, which was slightly protruding and illuminated and which was hidden underneath her dress. As soon as I understood this steady, slightly squinted look, all the elements of the painting came together. Doesn't the love and attraction of live flesh to the armless and legless stone statue momentarily take us to a vision of pagan "Bacchanalia" where the Bacchanites merged in the fury and insane frenzy with marble Satyrs, in the deep thicket, to the thunder of tambourines, the Satyrs also lacking hands and legs and standing on short marble pedestals?

## **6. AND THE FINAL THING ...**

### **WHY WAS IT NECESSARY TO MAKE THIS "PSEUDO-COPY" AT ALL?**

History exists where borrowing exists. The introduction of living Apochrypha for local "culture" is achieved via the simplest method: the method of repetition. Even in simply referring a second time to what has already "been" once before, our sensitive ear, accustomed to dividing everything into what "must be remembered" and what "must be forgotten," immediately transfers it to the world of "what must be remembered."

Remembering and being guided by this rule, we hope that by copying a painting that has disappeared, we can somehow impart the status of actually existing to it and moreover, the status of existing forever, i.e., eternally, and hence, we introduce the painting *Tested!* into our yet not that large pantheon of "Holy Artistic Relics" for all time.

n. d.



## CRONOLOGÍA

## 1970

Iliá Kabakov comienza a trabajar en la serie de álbumes *Diez personajes*.

Primeros cuadros conceptuales de Kabakov: serie de cuadros blancos (*La lengua de tierra "Berdianskaia"* y otros).

## Otros sucesos

Aparece *La estructura del texto artístico* de Iuri Lotman, uno de los libros fundamentales del Estructuralismo ruso.

## 1971

Iliá Kabakov pinta el cuadro *Respuestas del grupo experimental*.

Érik Bulátov crea *Sin entrada*, su primer cuadro conceptual.

## Otros sucesos

XXIV Congreso del PCUS. Se proclama la construcción del "socialismo desarrollado" en la URSS.

## 1972

Inicio del trabajo conjunto de Vitali Komar y Aleksandr Melamid.

Inención del término Sots-Art y primeras obras sots-artísticas: la serie *Eslogans, Cita, Retrato de la esposa e hijo de Komar (Irina Degtiareva con Petia)*.

## Otros sucesos

Decreto del PCUS "Sobre la crítica artístico-literaria", en el cual se expresó la necesidad de luchar con el inconformismo.

Emigración forzada de Iósif Brodski.

## 1973

Proyectos conceptuales *Nikolai Bujúmov y Apelles Zíablov* de Komar & Melamid.

## Otros sucesos

Visita de Leonid Brezhnev a EE.UU. Se firma el acuerdo sobre la prevención de la guerra nuclear.

## 1974

Iliá Kabakov termina de trabajar en *Seis pequeños álbumes*.

## Otros sucesos

15 de septiembre: primera exposición al aire libre cerca de la estación de metro en Beliáevo (Moscú),

llamada "exposición de los bulldozers" porque, al no ser aprobada, fue disuelta por las autoridades con ayuda de bulldozers.

29 de septiembre: segunda exposición al aire libre, Parque Izmáilovski. La exposición fue auto-rizada. Participaron más de 70 artistas.

El Congreso de EE.UU. adopta la enmienda Jackson-Vanik, que vincula el régimen del comercio entre la URSS y EE.UU. a la libre emigración de judíos de la URSS.

A partir de mediados de los años 70, en los estudios de Iliá Kabakov e Igor Makárevich con Elena Eláguina se efectuaron periódicamente diferentes acciones artísticas, lecturas poéticas, muestras de álbumes de Iliá Kabakov, de diapositivas de otros artistas, de películas.

## 1975

Iliá Kabakov concluye la serie de álbumes *Diez personajes*.

Vitali Komar y Aleksandr Melamid llevan a cabo la performance *Escritura musical - Pasaporte...* (lectura del texto de un pasaporte soviético, traspuesto por ellos a música).

Víktor Pivovárov: serie de cuadros *Proyectos para un hombre solitario*.

## Otros sucesos

Febrero: exposición de artistas no oficiales en la Exposición de Logros Científico-Económicos (VDNJ), en el pabellón de Apicultura.

Septiembre: segunda exposición en VDNJ, en el pabellón Casa de la Cultura, en la que participaron 145 artistas; el grupo Nido (Mijaíl Roshal, Guennadii Donskoi y Víktor Skersis) realizó la acción *Empolle de un huevo*.

En Helsinki tuvo lugar la Reunión para la Seguridad y la Colaboración en Europa.

## 1976

Exposición de Komar & Melamid *El color es una gran fuerza* en la galería de Ronald Feldman en Nueva York.

El día de la inauguración tuvo lugar la acción *Escritura musical - Pasaporte...* en Moscú (por segunda vez), Londres, Nueva York, Florencia, Berlín y otras ciudades. En la galería de Feldman tocó la violonchelista Charlotte Moorman, y en Moscú, la pianista Natalia Iúlikova.

Primeras acciones de Andrei Monastyrski, Nikita Alekséev, Nikolai Pánitkov y otros: *Aparición* (con la participación de Lev Rubinshtein, marzo), *Lieblich* (abril), *Tienda de campaña* (octubre).



## Otros sucesos

En el *Gorkom Grafikov* (Comité Unido de Artistas Gráficos de Moscú) se crea la sección de pintura. La sala de exposiciones de la sección en la calle Málaia Gruzínskaia resultó la primera plataforma expositiva para muchos artistas no oficiales. En Moscú se crea el Grupo de Cooperación para el Cumplimiento de los Acuerdos de Helsinki, que se planteó como objetivo la vigilancia del cumplimiento por parte de la URSS de sus obligaciones en cuanto a la observancia de los derechos del hombre.

## 1977

En la revista *Samizdat 37* (n.º 12) de Leningrad se publicó el artículo "Jorge Luis Borges y las premisas existenciales del arte conceptual", de Borís Groys. Creación del grupo Acciones Colectivas, formado por Andrei Monastyrski, Nikita Alekséev, Gueorgui Kizeval'ter, Nikolai Pánitkov; en 1979 entraron a formar parte Igor Makárevich, Elena Eláguina y Serguei Romashko.

## Otros sucesos

En el marco de la Bienal de Venecia, como muestra alternativa, en el pabellón soviético se realizó la exposición *La nuova arte sovietica. Una prospettiva non ufficiale* (comisarios: E. Crispolti y G. Moncada). Se presentaron todas las orientaciones del arte soviético no oficial. Por primera vez se mostraron muchas obras conceptuales de Iliá Kabakov, Komar & Melamid y del grupo Acciones Colectivas. Se adoptó la nueva Constitución de la URSS.

## 1978

Seminarios celebrados inicialmente en casa de Lev Rubinshtein en la Plaza Maiakovka y poco después en casa de Aleksandr Chachkó en el callejón Starosadski, donde se efectuaron regularmente hasta 1985. En ellos participaban Borís Groys, Érik Bulátov, Iliá Kabakov, Vsévolod Nekrásov, Dmitri Prígov, Lev Rubinshtein, Iván Chuikov y otros. Comienzo del trabajo conjunto de Vadim Zajárov e Ígor Lutz.

## Otros sucesos

Emigraron de la URSS Komar & Melamid.

## 1979

Comienza a publicarse en París la revista *A-Ja*, dedicada al arte soviético no oficial. En el primer número se publica el artículo "El Conceptualismo romántico moscovita" de Borís Groys. Febrero: exposición *Color-forma-espacio* en la sala

de exposiciones del *Gorkom Grafikov*. En la exposición toman parte artistas conceptualistas: Iliá Kabakov, Eduard Gorojovski, Víktor Pivovárov, Iván Chuikov. Komar & Melamid realizaron en Nueva York la acción *Venta de almas*, que fue realizada paralelamente en Moscú. Diciembre: exposición en el estudio de Iuri Albert de obras de Iuri Albert, del grupo Nido (*Gnezdo*), Vadim Zajárov, Ígor Lutz y Nadezhda Stolpóvskaia. Emigra Leonid Sókov.

## Otros sucesos

Entrada de tropas soviéticas en Afganistán. En respuesta, EE.UU. anuncia un embargo a los suministros de granos y tecnologías actuales a la URSS, y llaman a boicotear los Juegos Olímpicos en Moscú.

## 1980

Serie de cuadros-tablas *¡Por la limpieza! Horario de sacar el cubo de basura, Domingo por la tarde* y otros, de Iliá Kabakov.

Creación del grupo S-Z (Viktor Skersis y Vadim Zajárov). Primeras obras del grupo: *Inscripciones, Regulación de la actividad evacuatoria urinaria de los perros, la serie Llenado de nichos, Anatomía de los fósforos*.

Iuri Albert comienza a crear cuadros-textos conceptuales *Aceptaré como regalo...*, etc.

## Otros sucesos

Juegos Olímpicos en Moscú. En señal de protesta contra la entrada de tropas soviéticas en Afganistán, EE.UU., la RFA, Inglaterra y otros países boicotean los juegos. Disturbios obreros en Polonia.

## 1981

Febrero: primera entrega del Archivo Moscovita del Nuevo Arte (MANI). En total hubo cuatro entregas de archivadores del MANI. Cada archivador incluía obras conceptuales originales, fotografías de obras y textos teóricos.

Junio: segunda entrega del MANI.

Diciembre: tercera entrega del MANI.

Instituto Científico y de Investigación de Estética Técnica de toda la Unión (VNIITE): exposición *Posibilidades de la fotografía* (comisario: Leonid Bazhanov). Participan Érik Bulátov, Iliá Kabakov, Víktor Skersis e Iván Chuikov.

S-Z: proyecto artístico *Cursos de auto-defensa contra las cosas*.

Komar & Melamid comienzan a trabajar en Nueva York en la serie de cuadros *Sotsrealismo nostálgico*. Diciembre: Borís Groys emigra de la Unión Soviética.



## Otros sucesos

Junio: exposición *Moscú-París* en el Museo Estatal de Artes Plásticas A. S. Pushkin. Por vez primera se muestran muchas obras clave de la Vanguardia rusa.

**1982**

Cuarta entrega de archivadores del MANI.

Primera exposición de la galería no comercial AptApt en el apartamento de Nikita Alekséev. En la exposición participan Andrei Monastyrski, Nikolai Panitkov y otros.

Vadim Zajárov hace una serie de obras conceptuales: *Elefantitose Inscripciones en la mano*.

Emigra a Praga Víktor Pivovárov.

## Otros sucesos

Muere el Secretario General del Comité Central del PCUS, Leonid Brezhnev. En el pleno extraordinario eligen a Iuri Andrópov como nuevo Secretario General.

En Polonia se implanta el estado de excepción y se prohíbe la actividad del sindicato Solidaridad.

**1983**

Galería AptApt: exposición de obras de Serguei Anúfrieu.

Exposición *AptArt al aire libre*, en la aldea Calistovo, región de Moscú. Participan Nikita Alekséev, Iuri Albert, Serguei Anúfrieu, S-Z, Andrei Filíppov, Acciones Colectivas.

Galería AptApt: exposición colectiva *Victoria sobre el Sol*. Participan Dmitri Prígov, Mijaíl Roshal, S-Z, Iuri Léiderman, Andrei Monastyrski, Nikita Alekséev y otros.

Serie de *Exposiciones individuales* de S-Z. La primera, en la galería AptApt, fue destruida por miembros de la KGB.

Primera instalación de Iliá Kabakov, *Hombrecitos blancos*, en su estudio del bulevar Srétenski.

## Otros sucesos

Septiembre: un avión de caza soviético derriba un avión de pasajeros surcoreano con 269 pasajeros a bordo. La URSS acusa a EE.UU. de desviarse intencionalmente de su ruta para realizar tareas de espionaje.

**1984**

En la galería AptApt tiene lugar la exposición *Para el alma y el cuerpo* (Nikita Alekséev y Konstantín Zvezdochíótov) y una exposición individual de Vadim Zajárov. Instalación de *16 cuerdas* de Iliá Kabakov en su estudio del bulevar Srétenski.

Última exposición en la galería AptApt *Moscú-Odessa*; en ella participan Serguei Anúfrieu e Iuri Léiderman, entre otros.

## Otros sucesos

Muere Iuri Andrópov. Konstantín Chernenko es elegido Secretario General del CC del PCUS.

**1985**

Septiembre: exposición individual de Iliá Kabakov en la Kunsthalle de Berna.

Exposición de Iliá Kabakov en la galería de Dina Verni en París.

## Otros sucesos

Tras la muerte de Konstantín Chernenko, Mijaíl Gorbachov es elegido Secretario General del Comité Central del PCUS.

Encuentro de Mijaíl Gorbachov y Ronald Reagan en Ginebra. Restablecimiento del diálogo político soviético-estadounidense.

**1986**

Instalación *El hombre que voló al espacio desde su apartamento* de Iliá Kabakov, estudio en el bulevar Srétenski.

Acción-exposición *El arte contra el comercio* (Moscú, estación de metro Parque Bittsevski), en la que participaron Nikita Alekséev, Iuri Albert, Serguei Anúfrieu, Vadim Zajárov, Andrei Filíppov y otros.

Creación de una colonia de artistas en el callejón Furmannyi, entre otros estaban: Vadim Zajárov, Iuri Albert, Andrei Filíppov, Serguei Anúfrieu, Pável Peppershtein e Iuri Léiderman.

17ª Exposición de artistas jóvenes moscovitas en la sala de exposiciones del MOSJ en el puente Kuznietskii. En esta muestra se legaliza por vez primera el "arte no oficial".

## Otros sucesos

XXVI Congreso del PCUS. Se proclama que se pone rumbo hacia la *perestroika* y la *glásnost*. Se denomina "época del estancamiento" al período en que gobernó Leonid Brezhnev.

Avería en la Central Eléctrica Atómica de Chernóbyl cerca de Kiev.

Ley sobre la actividad laboral individual: se autoriza la actividad privada y la creación de cooperativas.

**1987**

Formación del Club de los Vanguardistas (KLAVA), del que muchos artistas conceptualistas se hicieron miembros.



## EKATERINA BOBRÍNSKAIA / CRONOLOGÍA

Primera exposición del Club de los Vanguardistas (comisario: Serguei Anúfriev). Entre los participantes se encontraban Iliá Kabakov, Serguei Anúfriev, Iuri Albert, Vadim Zajárov, Iuri Léiderman, Andrei Monastyrski y otros. Con la exposición se hicieron coincidir veladas creadoras de los conceptualistas de la generación mayor.

Se crea el grupo Inspección Hermenéutica Médica. Sus miembros fueron Pável Peppershtein, Serguei Anúfriev, Iuri Léiderman.

Emigra Nikita Alekséev.

Iliá Kabakov viaja por primera vez a Occidente para preparar una exposición individual en el Museo de Gratz.

### Otros sucesos

El Sóviet (ayuntamiento) de Moscú aprobó regulaciones temporales para la realización de manifestaciones y mítines. Por vez primera aparece un mecanismo jurídico para realizar manifestaciones no iniciadas por las autoridades.

Intervención de Borís Ieltsin en el pleno del CC del PCUS con una crítica de la lenta marcha de la *perestroika*. Comienzo del enfrentamiento entre Ieltsin y Gorbachov.

### 1988

Creación del museo suburbano del MANI, sobre la base de donativos privados, en la dacha de Nikolai Panitkov.

El Club de los Vanguardistas crea la acción *Exposición en el baño público* en los baños públicos Sandunovskie (comisario: Iósif Bakshtein). Instalación *Diez personajes*, realizada por Iliá Kabakov en la galería Ronald Feldman, Nueva York. *Hermenéutica Médica*: comienzo de las acciones de los inspectores (*Inspección compleja de Odessa*, abril-mayo; *Inspección compleja de Berlín Occidental*, octubre-noviembre).

### Otros sucesos

En su intervención en la ONU, Mijaíl Gorbachov anuncia la reducción de las Fuerzas Armadas soviéticas y la retirada de las tropas de Europa Central y Mongolia.

Comienza la retirada de las tropas soviéticas de Afganistán.

Subasta de arte ruso y soviético en Sotheby's en Moscú. Se venden con éxito obras de artistas no oficiales, en particular de Grisha Bruskin, Iliá Kabakov, Igor Kopystianski, Vladímir Nemujin, Dmitri Krasnopévtsev y otros.

### 1989

Iliá Kabakov se traslada a Occidente.

Exposición de artistas conceptualistas *Arte Caro* en el Palacio de la Juventud (comisario: Iósif Bakshtein). Exposición *Perspectivas del Conceptualismo* del Club de los Vanguardistas.

### Otros sucesos

Cae el muro de Berlín.

Concluye la retirada de las tropas soviéticas de Afganistán.

Mayo: se abre Galería Primera, la primera sala privada en Moscú, cuyos fundadores fueron Evgueni Mittá, Aleksandr Iakut y Aidán Salájov.



## CHRONOLOGY

### 1970

Ilya Kabakov begins work on his *Ten Characters* series of albums. He produces his first Conceptual pictures—a series of white pictures (*The Berdyan-skaya Spit* and others).

#### Other Events

Yuri Lotman's book *The Structure of the Artistic Text*—one of the fundamental works of Russian Structuralism—is published.

### 1971

Ilya Kabakov paints the picture *Answers of the Experimental Group*. Erik Bulatov creates his first Conceptual picture *No Entrance*.

#### Other Events

The 24th Congress of the Communist Party of the Soviet Union (CPSU) declares the construction of "developed socialism" in the USSR.

### 1972

Vitaly Komar and Alexander Melamid begin their collaboration. The term Sots Art is coined and the first Sots Art works appear—the series *Slogans*, *The Quotation*, and *Portrait of Komar's Wife and Son (Irina Degtyareva with Petya)*.

#### Other Events

In its resolution "On Literary-Artistic Criticism," the CPSU Central Committee declares the necessity of the struggle against non-conformism. The writer Joseph Brodsky is forced to emigrate.

### 1973

Komar & Melamid present their Conceptual projects *Nikolai Buchumov* and *Apelles Ziablov*.

#### Other Events

Leonid Brezhnev visits the USA. An agreement is signed for the prevention of nuclear war.

### 1974

Ilya Kabakov finishes work on *Six Small Albums*.

#### Other Events

On September 15, the first outdoor exhibition near the Moscow metro station Belyaev is held. It becomes known as the "bulldozer exhibition" after the authorities bring in bulldozers to destroy the

unauthorized show. On September 29, the second outdoor exhibition is held in Izmailovsky Park with the permission of the authorities. More than seventy artists participate.

The US Congress passes the Jackson-Vanik Amendment linking trade relations between the USSR and the USA to the free emigration of Jews from the USSR.

Beginning in the mid-1970s, Ilya Kabakov and Igor Makarevich periodically host various artistic events at their studios together with Elena Elagina—poetry readings, presentations of the albums of Ilya Kabakov, slideshows by other artists, and films.

### 1975

Ilya Kabakov completes the *Ten Characters* album series.

Komar & Melamid perform their *Musicwriting: Passport*—a reading of the text of a Soviet passport set to music.

Viktor Pivovarov presents his *Projects for a Lonely Man* picture series.

#### Other Events

In February, an exhibition of unofficial artists is held at the Apiculture Pavilion of the Exhibition of National Economic Achievements (VDNKh).

A second exhibition takes place at the VDNKh in September, this time at the House of Culture Pavilion, with 145 artists participating. The "Gnezdo" (Nest) group—Mikhail Roshal, Gennadi Donskoi, and Viktor Skersis—stage the action *Hatching Eggs* at the exhibition.

The Conference on Security and Cooperation in Europe is held in Helsinki.

### 1976

Komar & Melamid's exhibition *Color Is a Mighty Power* is shown at the Ronald Feldman Fine Arts Gallery in New York. *Musicwriting: Passport* is performed on the opening day in Moscow (for the second time), London, New York, Florence, Berlin, and other cities. The cellist Charlotte Moorman plays at the Feldman Gallery, the pianist Natalia Yulikova in Moscow.

The first events involving Andrei Monastyrski, Nikita Alexeev, and Nikolai Panitkov take place—*Appearance* (featuring Lev Rubinstein, in March), *Lieblich* (April), and *The Tent* (October).

#### Other Events

*Gorkom Grafikov* (the Moscow United Committee of Graphic Artists) sets up a painting section. For



## EKATERINA BOBRINSKAYA / CHRONOLOGY

many unofficial artists, the section's exhibition hall in Malaya Gruzinskaya Street will be the first exhibition space.

The Group to Promote Fulfillment of the Helsinki Accords is founded in Moscow. Its goal is to monitor the USSR's implementation of its human-rights commitments.

### 1977

Boris Groys's article "Jorge Luis Borges and the Existential Preconditions of Conceptual Art" is published in the Leningrad samizdat journal *37* (no. 12).

The group Collective Actions is formed. Its members are Andrei Monastyrski, Nikita Alexeev, Georgi Kiesewalter, and Nikolai Panitkov. (In 1979, the group is joined by Igor Makarevich, Elena Elagina, and Sergei Romashko.)

### Other Events

The exhibition *La nuova arte sovietica. Una prospettiva non ufficiale* (curated by E. Crispolti and G. Moncada) takes place within the scope of the Venice *Biennale* as an alternative exhibition at the Soviet Pavilion. The exhibition presents all the trends in unofficial Soviet art. Many Conceptual works by Ilya Kabakov, Komar & Melamid, and the Collective Actions group are shown for the first time. The USSR adopts a new constitution.

### 1978

Seminars are held, first at Lev Rubinstein's on Mayakovsky Square, shortly afterward at Alexander Chachko's in Starosadsky Lane—the regular venue until 1985. The participants are Boris Groys, Erik Bulatov, Ilya Kabakov, Vsevolod Nekrasov, Dmitri Prigov, Lev Rubinstein, Ivan Chuikov, and others. Vadim Zakharov and Igor Luts begin their collaboration.

### Other Events

Komar & Melamid emigrate to the USA.

### 1979

The journal *A-Ya* devoted to unofficial Soviet art begins publication in Paris. Boris Groys's article "Moscow Romantic Conceptualism" is published in the first issue.

In February, the exhibition *Color-Form-Space* is held at Gorkom Grafikov's exhibition hall in Moscow. The Conceptualist artists Ilya Kabakov, Eduard Gorokhovskiy, Viktor Pivovarov, and Ivan Chuikov participate in the exhibition.

Komar & Melamid hold their *Soul Sale* event in New York; it takes place in parallel in Moscow.

An exhibition of the works of Yuri Albert, the group "Gnezdo," Vadim Zakharov, Igor Luts, and Nadezhda Stolpovskaya is held at Yuri Albert's studio in December.

Leonid Sokov emigrates.

### Other Events

Soviet troops intervene in Afghanistan. The USA responds by declaring an embargo on deliveries of grain and modern technology to the USSR and calls for a boycott of the Olympic Games in Moscow.

### 1980

Ilya Kabakov presents a series of picture panels, including *For Cleanliness! Roster for Taking out the Slop Pail* and *Sunday Evening*.

Viktor Skersis and Vadim Zakharov form the group S-Z. Its first works are *Inscriptions*, *Regulating the Urination Activity of Dogs*, the series *Filling in the Niches*, and *The Anatomy of Matches*.

Yuri Albert begins to create Conceptual picture-texts such as *I Will Accept as Gifts ....*

### Other Events

The Olympic Games take place in Moscow. Athletes from the United States, West Germany, Britain, and other countries boycott the Games in protest at the Soviet invasion of Afghanistan. Workers' unrest shakes Poland.

### 1981

The first folder of the Moscow Archive of New Art (*MANI*) appears in February. Material is collected for a total of four editions. Each folder includes original conceptual works, photographs of the works, and theoretical texts. The second edition of *MANI* comes out in June, the third in December.

The All-Union Scientific Research Institute of Technical Aesthetics (VNIITE) stages the exhibition *The Possibilities of Photography* showing works by the artists Erik Bulatov, Ilya Kabakov, Viktor Skersis, and Ivan Chuikov.

The S-Z group presents its artistic project *Lessons in Self-Defense from Things*.

In New York, Komar & Melamid begin work on the picture series *Nostalgic Socialist Realism*.

In December, Boris Groys emigrates.

### Other Events

The *Moscow-Paris* exhibition opens at the Pushkin State Museum of the Fine Arts (GMII) in June. Many



key works of the Russian Avant-garde go on show for the first time.

### 1982

The fourth edition of the *MANI* folders comes out. The first exhibition of the non-commercial gallery AptArt is held in Nikita Alexeev's apartment. Participants in the exhibition include Andrei Monastyrski and Nikolai Panitkov. Vadim Zakharov does a series of Conceptual works—*Little Elephants* and *Inscriptions on the Hand*. Viktor Pivovarov emigrates to Prague.

#### Other Events

General Secretary of the CPSU Central Committee Leonid Brezhnev dies. At an extraordinary plenary session, Yuri Andropov is elected to be the new General Secretary. In Poland, the authorities introduce a state of emergency and ban the activities of the trade union Solidarity.

### 1983

An exhibition of the works of Sergei Anufriev is staged at the AptArt gallery. The *AptArt in Nature* exhibition is held in Kalistovo (Moscow Region), with contributions by Nikita Alexeev, Yuri Albert, Sergei Anufriev, S-Z, Andrei Filippov, and Collective Actions. The AptArt gallery holds the *Victory over the Sun* group exhibition. Participants include Dmitri Prigov, Mikhail Roshal, S-Z, Yuri Leiderman, Andrei Monastyrski, and Nikita Alexeev. The S-Z group presents its *Solo Exhibitions* series. The first of these in the AptArt gallery is destroyed by the KGB. Ilya Kabakov shows his first installation, *Little White Men*, in his studio on Sretensky Boulevard.

#### Other Events

In September, Soviet fighters shoot down a South Korean airliner with 269 passengers on board. The USSR accuses the USA of intentionally making the plane deviate from its course as part of a spying mission.

### 1984

The exhibition *For Body and Soul* by Nikita Alexeev and Konstantin Zvezdochetov is held at the AptArt gallery. The AptArt gallery hosts a solo exhibition by Vadim Zakharov. Ilya Kabakov's installation *16 Ropes* can be seen in his studio on Sretensky Boulevard.

The AptArt gallery holds its last exhibition, *Moscow-Odessa*, with the participation of Sergei Anufriev, Yuri Leiderman, and others.

#### Other Events

Yuri Andropov dies. Konstantin Chernenko is elected General Secretary of the CPSU Central Committee.

### 1985

A solo exhibition of Ilya Kabakov's works is held at the Kunsthalle Bern in September. Dina Vierny's gallery in Paris also puts on an exhibition of Kabakov's works.

#### Other Events

After the death of Konstantin Chernenko, Mikhail Gorbachev is elected General Secretary of the CPSU Central Committee. Gorbachev meets with Ronald Reagan in Geneva. Political dialogue between the USSR and the USA is reestablished.

### 1986

Ilya Kabakov shows his installation *The Man Who Flew into Space from His Apartment* in his Sretensky Boulevard studio. The action exhibition *Art Against Commerce* is held at Moscow's Bitsevsky Park metro station. The participants include Nikita Alexeev, Yuri Albert, Sergei Anufriev, Vadim Zakharov, and Andrei Filippov. An artists' colony is set up on Furmanny Lane. The artists involved include Vadim Zakharov, Yuri Albert, Andrei Filippov, Sergei Anufriev, Pavel Pepperstein, and Yuri Leiderman. The seventeenth exhibition of young Moscow artists takes place at the exhibition hall of the Moscow Union of Soviet Artists (MOSKh) at Kuznetsky Bridge. At this exhibition, "unofficial art" is legalized for the first time.

#### Other Events

The policy of perestroika and glasnost is announced at the Twenty-sixth Congress of the CPSU. The period of Brezhnev's rule is referred to as "the era of stagnation." A serious accident occurs at the Chernobyl atomic power station near Kiev. The Law on Individual Labor Activity legalizes private economic activity and the establishment of cooperatives.



**1987**

The Club of Avant-Gardists (KLAVA) is formed. Many Conceptualist artists join the Club.

The Club of Avant-Gardists holds its first exhibition, the curator is Sergei Anufriev. Participants include Ilya Kabakov, Sergei Anufriev, Yuri Albert, Vadim Zakharov, Yuri Leiderman, and Andrei Monastyrski. Creative evenings with the older generation of Conceptualists are timed to coincide with the exhibition.

The Inspection Medical Hermeneutics group is created, comprising Pavel Pepperstein, Sergei Anufriev, and Yuri Leiderman.

Nikita Alexeev emigrates.

Ilya Kabakov travels to the West for the first time to prepare a solo exhibition at the Kunstverein Graz.

**Other Events**

The Moscow City Council (Mossovet) issues provisional rules for conducting demonstrations and public meetings, thus for the first time creating a legal mechanism for holding demonstrations not initiated by the authorities.

Boris Yeltsin speaks out at the plenary session of the CPSU Central Committee criticizing the slow pace of perestroika. Confrontation begins between Yeltsin and Gorbachev.

**1988**

The museum MANI is established on the basis of private donations in Nikolai Panitkov's dacha.

The Club of Avant-Gardists holds its action *Exhibition in the Bathhouse* (Sandunovsky Baths) with Iosif Bakshtein as curator.

The *Ten Characters* installation by Ilya Kabakov goes on show at the Feldman Gallery, New York. The Medical Hermeneutics inspectors begin work with their *Complex Inspection of Odessa* (April-May) and *Complex Inspection of West Berlin* (October-November).

**Other Events**

In a speech at the UN, Gorbachev announces a reduction of Soviet armed forces and the withdrawal of troops from Central Europe and Mongolia.

The withdrawal of Soviet troops from Afghanistan begins.

Sotheby's holds an auction of Russian and Soviet art and successfully sells works by unofficial artists, including Grisha Bruskin, Ilya Kabakov, Igor Kopystyansky, Vladimir Nemukhin, Dmitri Krasnopevtsev.

**1989**

Ilya Kabakov emigrates to the West.

The *Expensive Art* exhibition of Conceptualist artists is held at the Palace of Youth, curated by Iosif Bakshtein.

The Club of Avant-Gardists holds the exhibition *Perspectives of Conceptualism*.

**Other Events**

The Berlin Wall comes down.

The withdrawal of Soviet troops from Afghanistan is completed.

Evgeni Mitta, Alexander Yakut, and Aidan Salakhova found the First Gallery. It opens in May and is the first private gallery in Moscow.



## BIOGRAFÍAS DE ARTISTAS / ARTISTS' BIOGRAPHIES

## Nota editorial

La transliteración al castellano de los nombres rusos en este catálogo se ha efectuado directamente desde el ruso, atendiendo a su fonética y a la acentuación ortográfica. Por lo que respeta al elenco de exposiciones individuales y colectivas de los artistas en exposición, hemos optado –tanto en alemán/inglés como en la edición español/inglés– por unificarlas en una sola lista. Ofrecemos al lector los nombres de las instituciones con denominación original rusa en inglés, así como los de todas las ciudades citadas; en el caso de las instituciones de otros países, respetamos su nombre e idioma originales.

/

## Editorial Note

The Spanish transcription of the Russian names in this catalogue has been done directly from the Russian, in accordance with their phonetics and orthographic accentuation. With regard to the listings of the individual and group exhibitions of the artists in this exhibition, we have opted – in both the German/English as well as the Spanish/English editions – to maintain one sole list. We offer the reader the names of Russian institutions, as well as all cited city names, in English. In the case of other international institutions, we have respected their original name and language.

\* Catálogo de exposición / Exhibition catalogue

## ACCIONES COLECTIVAS / COLLECTIVE ACTIONS

Andrei Monastyrski, Nikolai Panitkov y Gueorgui Kizeval'ter fundan este grupo de performance (1976) al que poco después se incorporan Elena Eláguina, Ígor Makárevich, Serguei Romashko, Sabine Haensgen y Nikita Alekséev. Participan en "acciones" en las que implican a un público invitado. Su obra ha sido documentada en diez tomos en los que se describen cada una de sus 111 "acciones" que datan de 1976. Continúan creando y actuando en Rusia y en el extranjero.

/

Andrei Monastyrski, Nikolai Panitkov, and Georgi Kiesewalter found the performance group (1976) and are later joined by Elena Elagina, Igor Makarevich, Sergei Romashko, Sabine Haensgen, and Nikita Alexeev. Stage "actions" which involve the participation of an invited audience. Their oeuvre has been documented in ten volumes describing each of the 111 "actions" that have taken place since 1976. They

continue to create and perform both in Russia and abroad.

## SELECCIÓN DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES / SOLO EXHIBITIONS (SELECTED)

- 1987 Sadovniki Exhibition Center, Moscow  
1997 Exit Art Gallery, NY, NY\*

## SELECCIÓN DE EXPOSICIONES COLECTIVAS / GROUP EXHIBITIONS (SELECTED)

- 1977 *La nuova arte Sovietica: una prospettiva non ufficiale, Biennale di Venezia\**  
1980 *Nonconformists: Contemporary Commentary from the Soviet Union*, Art Gallery, University of Maryland, College Park\*  
1981 *I AptArt Exhibition*, AptArt Gallery, Moscow  
1981 *Russian New Wave*, Contemporary Russian Art -82 Center of America, NY, NY\*  
1983 *Come Yesterday and You'll Be First*, City Without Walls Gallery, Newark, NJ; y otras salas\*  
1987 *I Exhibition of Avantgardists' Club (KLAVA)*, Exhibition Hall at Avtozavodskaya, Moscow  
1988 *Ich lebe—Ich sehe, Künstler der achtziger Jahre in Moskau*, Kunstmuseum Bern\*  
*II Exhibition of Avantgardists' Club (KLAVA)*, Exhibition Hall at Avtozavodskaya, Moscow  
*Expensive Art*, Palace of Youth, Moscow  
1989 *The Green Show*, Exit Art, NY, NY; Dunlop Art -91 Gallery, Regina, Canada; Mendel Art Gallery, Saskatoon, Canada\*  
1991 *No vacío. Artistas rusos contemporáneos*, Sala de Exposicións, Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela\*  
1998 *Out of Actions*, Museum of Contemporary Art, LA; Museum für Angewandte Kunst, Vienna\*  
1999 *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s–1980s*, Queens Museum of Art, NY; y otras salas\*  
2000 *2000 + Arteast Collection: The Art of Eastern Europe in Dialogue with the West*, Moderna Galerija, Ljubljana; y otras salas\*  
2003 *Berlin–Moskau / Moskau–Berlin 1950–2000–04 von heute aus*, Martin-Gropius-Bau, Berlin; State Tretyakov Gallery, Moscow\*  
2004 *Seven Sins: Ljubljana–Moscow*, Moderna Galerija, Ljubljana\*  
2005 *Angels of History. Moscow Conceptualism and Its Influence*, Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen, Antwerp\*  
2006 *Artists Against the State: Perestroika Revisited*, Ronald Feldman Fine Arts, NY  
*Renegades: 25 Years of Performance at Exit Art*, Exit Art, NY, NY



BIOGRAFÍAS DE ARTISTAS / ARTISTS' BIOGRAPHIES

2007 *Romantischer Konzeptualismus/Romantic Conceptualism*, Kunsthalle Nürnberg; Bawag Foundation, Vienna\*

IURI ALBERT

\* 1959 en Moscú / Moscow

Vive y trabaja en Moscú y Colonia / Lives and works in Moscow and Cologne

Asiste a la facultad de arte del Instituto de Arquitectura de Moscú (1974-76). Acude al estudio de Komar & Melamid (1975-76) antes de empezar sus estudios de pintura en el Instituto Politécnico de Moscú (1977). Empieza a exponer en apartamentos privados (1978-82) y en las exposiciones de AptArt (1983). Se une a la comunidad artística del callejón Furmannyi (1986). Es miembro fundador de KLAVA (Club de vanguardistas) y participa en sus exposiciones colectivas (1987-88).

/

Attends the College of Art at the Moscow Institute of Architecture (1974-76). Studies in Komar & Melamid's studio (1975-76) before studying painting at the Moscow Polygraphic Institute (1977). Begins exhibiting in private apartments (1978-82) and at AptArt exhibitions (1983). Joins the artistic community on Furmann Lane (1986). Becomes founding member of KLAVA (Avantgardists' Club) and participates in their group exhibitions (1987-88).

SELECCIÓN DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES/  
SOLO EXHIBITIONS (SELECTED)

- 1989 Galerie Hlavního Města Prahy, Prague
- 1990 Galerie Krings-Ernst, Cologne
- 1992 0.1 Gallery, Moscow\*
- L Gallery, Moscow
- 1996 Center for Contemporary Art, Moscow
- 1998 Overcoat Gallery, Moscow
- 1999 Haus der Niederlande, Münster
- 2004 Guelman Gallery, Moscow\*

SELECCIÓN DE EXPOSICIONES COLECTIVAS/  
GROUP EXHIBITIONS (SELECTED)

- 1983 *AptArt in the Open-Air*, Kalistovo, Moscow
- Come Yesterday and You'll Be First*, City Without Walls Gallery, Newark, NJ; y otras salas\*
- 1986 *Art Against Commerce*, Bittsevskiy Park, Moscow
- 17th Youth Exhibition*, MDKh, Moscow
- 1987 *KLAVA I*, State Exhibition Hall Peresvetov pereulok, Moscow
- Retrospective Exhibition of Moscow Artists, 1957-1987*, Hermitage Society, Moscow

*I Exhibition of Avantgardists' Club (KLAVA)*, Exhibition Hall at Avtozavodskaya, Moscow

- 1988 *Creative Association II*, House of Artists, Exhibition Hall, Kuznetsky Most, Moscow
- Klava Sauna*, Sandunovsky Baths, Moscow
- KLAVA II*, State Exhibition Hall Peresvetov pereulok, Moscow
- Labyrinth*, Palace of Youth, Moscow
- New Russians*, Palace of Culture and Science, Warsaw
- 1989 *Expensive Art*, Palace of Youth, Moscow
- KLAVA New Jerusalem*, Oblast' Moscow (performance)
- Furmanny zaulek*, Dawne Zaklady Norblina and Novicki Gallery, Warsaw
- Von der Revolution zur Perestroika*, Kunstmuseum Luzern; Palau de la Virreina, Barcelona; y otras salas\*
- Art Instead of Art-7 Artists from Moscow*, Mücsarnok Exhibition Palace, Budapest\*
- 1989 *10 + 10: Contemporary Soviet and American*
- 90 *Painters*, Modern Art Museum, Fort Worth, TX; y otras salas\*
- 1989 *Perspectives of Conceptualism*, State
- 92 Exhibition Hall Peresvetov pereulok, Moscow; y otras salas\*
- 1991 *No vacío. Artistas rusos contemporáneos*, Sala de Exposiciones, Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela\*
- MANI-Museum. 40 Moskauer Künstler im Frankfurter Karmeliterkloster*, Frankfurt\*
- Ostkunst-Westkunst*, Ludwig-Forum, Aachen\*
- 1992 *A Mosca ... a Mosca*, Villa Campolieto, Ercolano; Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna\*
- 1994 *Fluchtpunkt Moskau*, Ludwig-Forum, Aachen\*
- 1995 *Dry Water*, Palace Museum, Bakhchisarai, Crimea\*
- Einblicke*, Akademie der Künste, Berlin
- Kräfte messen. Privatisierungen*, Künstlerwerkstatt Lothringer Straße 13, München\*
- Kunst im Verborgenen*, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen; y otras salas\*
- 1995 *Flug-Entfernung-Verschwinden*.
- 96 *Konzeptuelle Moskauer Kunst*, Galerie Hlavního Města Prahy, Prague; y otras salas\*
- 1996 *10 Years KLAVA*, Institute of Contemporary Art, Moscow
- 1997 *Ecology of Emptiness*, Institute of Contemporary Art, Moscow\*
- 1998 *Präprintium: Moskauer Bücher aus dem*
- 01 *Samizdat*, Staatsbibliothek zu Berlin; y otras salas\*



- 2000 *Bons baisers de Russie*, Espace EDF Bazacle, Toulouse\*
- 2000 *2000 + Arteast Collection: The Art of Eastern Europe in Dialogue with the West*, Moderna Galerija, Ljubljana; y otras salas\*
- 2002 *Art Manege VII—Forty Years of Non-Conformist Art*, Central Exhibition Hall Manege, Moscow
- 2003 *Alphabeticon*, Stanford Univ., Palo Alto, CA\*
- 2003 *Berlin—Moskau, Moskau—Berlin 1950—2000—04 von heute aus*, Martin-Gropius-Bau, Berlin; State Tretyakov Gallery, Moscow\* *Moskauer Konzeptualismus / Moscow Conceptualism*, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin\*
- 2004 *Seven Sins: Ljubljana—Moscow*, Moderna Galerija, Ljubljana\*
- 2005 *Accessories: Collective and Interactive Works in Russian Art, 1960—2000*, State Tretyakov Gallery, Moscow  
*Allusive Form, Painting as Idea*, Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers University, Rutgers, NJ\*  
*Angels of History. Moscow Conceptualism and Its Influence*, Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen, Antwerp\*  
*Essence of Life—Essence of Art*, Ludwig-Múzeum, Budapest; y otras salas\*
- 2006 *Artists Against the State: Perestroika Revisited*, Ronald Feldman Fine Arts, NY, NY
- 2007 *Biennial*, Thessaloniki

**SERGUEI ANÚFRIEV**

\* 1964 en / in Odessa

Vive y trabaja en Moscú / Lives and works in Moscow

Empieza a participar en las exposiciones AptArt (1983). Empieza a colaborar con Pável Péppershtein y Iuri Léiderman (1987); es miembro fundador de KLAVA (Club de vanguardistas). Es elegido primer presidente de KLAVA (1988). Junto con Péppershtein y Léiderman funda el grupo artístico Inspección Hermenéutica Médica (1989).

/

Begins taking part in AptArt exhibitions (1983). Begins collaborating with Pavel Pepperstein and Yuri Leiderman (1987); becomes a founding member of KLAVA (Avantgardists' Club). Elected first president of KLAVA (1988). Founds Inspection Medical Hermeneutics together with Pepperstein and Leiderman (1989).

**SELECCIÓN DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES / SOLO EXHIBITIONS (SELECTED)**

- 1983 Exhibition at Nikita Alexeev's apartment, AptArt, Moscow
- 1991 Gallery 1.0, Moscow (con A. Gnilitzky)
- 1995 Blank Gallery, Kiev

**SELECCIÓN DE EXPOSICIONES COLECTIVAS / GROUP EXHIBITIONS (SELECTED)**

- 1983 *AptArt in the Open-Air*, Kalistovo, Moscow
- 1984 *AptArt*, Museum of Contemporary Art, NY, NY\*
- 1985 *AptArt in Tribeca. Project for the Arts*, Washington, DC\*
- 1986 *17th Youth Exhibition*, MDKh, Moscow
- 1987 *Art Today II*, Budapest  
*I Exhibition of Avantgardists' Club (KLAVA)*, Exhibition Hall at Avtozavodskaya, Moscow
- 1988 *Isskustvo: Moskva—Berlin, Berlin—Moskau*, Bahnhof Westend, Berlin (West)\*  
*KLAVA II*, State Exhibition Hall Peresvetov pereulok, Moscow
- 1990 *The New Soviet Art*, Institute of Contemporary Art, Boston, MA  
*II Exhibition of Avantgardists' Club (KLAVA)*, Exhibition Hall at Avtozavodskaya, Moscow
- 1993 *Aqua Vita*, Contemporary Art Museum, Odessa (with O. Ziangirova and M. Chuikova)
- 1995 *From Gulag to Glasnost*, Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, New Brunswick, NJ\*
- 1998 *A Great Nobody's*, L Gallery, Moscow (with A. Nasonov and I. Dmitriev)
- 2001 *Biennial*, Valencia
- 2003 *Alphabeticon*, Stanford Univ., Palo Alto, CA\*
- 2003 *Moskauer Konzeptualismus / Moscow*  
-04 *Conceptualism*, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin\*
- 2006 *Artists Against the State: Perestroika Revisited*, Ronald Feldman Fine Arts, NY, NY
- 2007 *Biennial*, Moscow

**GRISHA BRUSKIN**

\* 1945 en Moscú / in Moscow

Vive y trabaja en Nueva York / Lives and works in NY

Se incorpora a la sección de pintura del Sindicato de artistas soviéticos (1968). Intentan excluirle del sindicato (1983). Se traslada a Nueva York; su obra destaca en la primera subasta de Sotheby's en Moscú (1988). Realiza el tríptico *Leben über alles* para el Reichstag de Berlín (1999).

/

Joins painting section of the Union of Soviet Artists (1968). Attempt to bar him from the Union (1983).



BIOGRAFÍAS DE ARTISTAS / ARTISTS' BIOGRAPHIES

Moves to New York; work features at first Sotheby's auction in Moscow (1988). Creates the triptych *Leben über alles* for the Reichstag in Berlin (1999).

SELECCIÓN DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES/  
SOLO EXHIBITIONS (SELECTED)

- 1976 One-day exhibition, House of Artists, Kuznetsky Most, Moscow
- 1984 Central House of Artists, Moscow
- 1991 Erika Meyerovich Gallery, San Francisco, CA
- 1992 Galerie Alex Lachmann, Cologne
- 1995 Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires
- 2001 Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow; State Russian Museum, St. Petersburg\*
- 2002 Kunsthalle in Emden\*
- 2003 Museum Judengasse, Frankfurt\*
- 2004 Marlborough Gallery, NY, NY\*
- 2006 Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow

SELECCIÓN DE EXPOSICIONES COLECTIVAS/  
GROUP EXHIBITIONS (SELECTED)

- 1966 *Seventh Exhibition of Young Artists of Moscow*, House of Artists, Kuznetsky Most, Moscow
- 1976 Numerous one-day exhibitions, House of -83 Artists, Kuznetsky Most, Moscow
- 1987 *Artist and Present*, "Na Kashirke" State Art Gallery, Moscow  
*The Object*, Malaya Gruzinskaya Gallery, Moscow
- 1988 *Ich lebe—Ich sehe, Künstler der achtziger Jahre in Moskau*, Kunstmuseum Bern\*
- 1989 *Sowjetkunst heute*, Museum Ludwig, Cologne\*
- 1989 *100 Years of Russian Art—1889—1889. From Private Collections in the USSR*, Barbican Art Gallery, London\*
- Von der Revolution zur Perestroika*, Kunstmuseum Luzern; Palau de la Virreina, Barcelona; y otras salas\*
- 1992 *Diaspora*, House of Artists, Kuznetsky Most, Moscow
- 1993 *Von Malewitsch bis Kabakov*, Museum Ludwig -94 in der Josef-Haubrich-Kunsthalle, Cologne\*
- 1995 *Russian Jewish Artists in a Century of Change -96 1880—1990*, The Jewish Museum, NY, NY\*
- From Gulag to Glasnost*, Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, New Brunswick, NJ\*
- 1997 *Nonconformist Art from the Soviet Union*, Múcsarnok, Budapest\*
- 1998 *Forbidden Art*, A.R. Williamson Gallery, -99 College of Design, Pasadena, CA; y otras salas\*
- 2002 *Russian Revolutions: Generations of Russian Jewish Avant-Garde Artists*, Singer Gallery,

- Mizel Center for Arts and Culture, Denver, CO\*
- 2003 *Remembrance: Russian Post-Modern Nostalgia*, Yeshiva University Museum, Center for Jewish History, NY, NY\*
- 2006 *Territories of Terror*, Boston University -07 Art Gallery, MA\*
- 2007 *Thaw*, State Russian Museum, St. Petersburg
- 2007 *Sots Art. Art politique en Russie de 1972 à -08 aujourd'hui*, La Maison Rouge, Paris\*

ÉRIK BULÁTOV

\* 1933 en/in Sverdlovsk

Vive y trabaja en París/Lives and works in Paris

Se traslada a Moscú (1936). Asiste a la Escuela de arte de Moscú (1947–52). Estudia pintura en la Universidad Surikov de Arte (1952–58). Se une al sindicato de artistas soviéticos como ilustrador de libros infantiles y revistas (1967). Primer cuadro conceptualista, *Entrada* (1971). Estancia en Nueva York (1990). Se traslada a París (1991).

/

Moves to Moscow (1936). Attends Moscow Art School (1947–52). Studies painting at Moscow's Surikov College of Art (1952–58). Joins the Union of Soviet Artists as an illustrator of children's books and magazines (1967). First Conceptual painting, *Entrance* (1971). Sojourn in New York (1990). Moves to Paris (1991).

SELECCIÓN DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES/  
SOLO EXHIBITIONS (SELECTED)

- 1965 Kurchatov Institute of Nuclear Physics, Moscow
- 1967 Café Sinyaya Ptitsa (Bluebird Café), Moscow (una noche con I. Kabakov)
- 1968 Café Sinyaya Ptitsa (Bluebird Café), Moscow (una noche)
- 1986 Chicago International Center Art Exhibition
- 1988 Kunsthalle Zürich; Portikus, Frankfurt; -89 Kunstverein Bonn; De Appel Foundation, Amsterdam; Kunstverein Freiburg; Centre Georges Pompidou, Paris; Institute of Contemporary Art, London; List Visual Art Center, Boston, MA; The Newport Harbor Art Museum, Newport Beach, CA; The University of Chicago, IL\*
- 1989 Institute of Contemporary Art, London  
Dany Keller Galerie, München\*
- 1991 Galería Fernando Duran, Madrid\*
- Phyllis Kind Gallery, NY, NY\*
- 1992 Galerie Dina Vierny, Paris\*
- 1995 Galerie Renée Ziegler, Zürich\*



- 2003 State Tretyakov Gallery, Moscow  
 2006 kestnergesellschaft, Hannover\*  
 2007 Musée d'art moderne de la ville de Paris
- SELECCIÓN DE EXPOSICIONES COLECTIVAS/  
 GROUP EXHIBITIONS (SELECTED)
- 1956 School of Young Moscow Artists, Moscow  
 1957 *International Festival of Young Artists*,  
 Moscow  
 1973 *Avant-garde Russe. Moscou 1973*, Galerie  
 Dina Vierny, Paris\*  
 1977 *La nuova arte Sovietica: una prospettiva non  
 ufficiale, Biennale di Venezia\**  
*Unofficial Soviet Art*, Institute of Contempo-  
 rary Art, London\*  
 1984 *Sots Art*, Semaphore Gallery, NY, NY\*  
 1986 *Sots Art*, New Museum of Contemporary Art,  
 -87 NY, NY; y otras salas\*  
 1987 *The Artist and His Era*, "Na Kashirke" State  
 Art Gallery, Moscow  
*Direct from Moscow!*, Phyllis Kind Gallery,  
 NY, NY  
 1988 *Biennale di Venezia\**  
*Ich lebe—Ich sehe, Künstler der achtziger  
 Jahre in Moskau*, Kunstmuseum Bern\*  
*Erik Bulatov, Vladimir Jankilevski, Ilja  
 Kabakov, Oleg Vassilyev*, Kupferstich-  
 Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen  
 Dresden\*  
 1989 *Magiciens de la terre*, Centre Georges  
 Pompidou, Paris\*  
*Von der Revolution zur Perestroika*,  
 Kunstmuseum Luzern; Palau de la Virreina,  
 Barcelona; y otras salas\*  
 1990 *U.S.S.R. Today*, Stedelijk Museum, Amsterdam\*  
 1990 *Another Art: Moscow 1956-76*, State  
 -91 Tretyakov Gallery, Moscow; State Russian  
 Museum, St. Petersburg\*  
*The Quest for Self-Expression: Painting in  
 Moscow and Leningrad 1965-1990*, Columbus  
 Museum of Art, OH; y otras salas\*  
 1991 *Ostkunst—Westkunst*, Ludwig-Forum, Aachen\*  
 1992 *A Mosca ... a Mosca*, Villa Campolieto,  
 Ercolano; Galleria Comunale d'Arte Moderna,  
 Bologna\*  
 1993 *Von Malewitsch bis Kabakov*, Museum Ludwig  
 -94 in der Josef-Haubrich-Kunsthalle, Cologne\*  
 1995 *From Gulag to Glasnost*, Jane Voorhees  
 Zimmerli Art Museum, New Brunswick, NJ\*  
*Kunst im Verborgenen*, Wilhelm-Hack-  
 Museum, Ludwigshafen; y otras salas\*  
 1995 *Flug—Entfernung—Verschwinden*.  
 -96 *Konzeptuelle Moskauer Kunst*, Galerie Hlavního

- Města Prahy, Prague; y otras salas\*  
 1998 *Forbidden Art*, A.R. Williamson Gallery,  
 -99 College of Design, Pasadena, CA; y otras salas\*  
 2003 *Berlin—Moskau/Moskau—Berlin 1950-2000—*  
 -04 *von heute aus*, Martin-Gropius-Bau, Berlin;  
 State Tretyakov Gallery, Moscow\*  
*Traumfabrik Kommunismus. Die visuelle Kultur  
 der Stalinzeit*, Schirn Kunsthalle Frankfurt\*  
 2005 *Angels of History. Moscow Conceptualism  
 and Its Influence*, Museum van Hedendaagse  
 Kunst Antwerpen, Antwerp\*  
*Essence of Life—Essence of Art*, Ludwig-  
 Múzeum, Budapest; y otras salas\*  
 2005 *Russia!*, Solomon R. Guggenheim Museum,  
 -06 NY, NY; Museo Guggenheim Bilbao\*  
 2007 *Sots Art. Art politique en Russie de 1972 à*  
 -08 *aujourd'hui*, La Maison Rouge, Paris\*

#### IVÁN CHUIKOV

\* 1935 en Moscú/in Moscow

Vive y trabaja en Colonia y Moscú/Lives and works  
 in Cologne and Moscow

Estudia en la Universidad Surikov de Arte (Moscú),  
 antes de hacerse profesor en Vladivostok. Desa-  
 rrolla un estilo pictórico analítico (1962). Empieza a  
 participar en exposiciones en apartamentos pri-  
 vados (1967). Se incorpora al Sindicato de artistas  
 soviéticos y empieza a trabajar sobre su ciclo  
*Ventanas*. Desde 1969 adopta un estilo expresionista  
 a través del trabajo continuo en series, como  
*Panoramas* (1977) y *Fragmentos* (1982). Participa  
 en un taller internacional en Pays de la Loire,  
 Francia (1988) y es artista residente del Washington  
 Project for the Arts (1989).

/

Studies at Surikov College of Art, Moscow, before  
 becoming a teacher in Vladivostok. Develops ana-  
 lytical style of painting (1962). Begins taking part  
 in private apartment exhibitions (1967). Joins the  
 Union of Soviet Artists and begins working on his  
*Windows* cycle. By 1969, has adopted Expressionist  
 style through sustained work in series, *Panoramas*  
 (1977) and *Fragments* (1982) among them. Takes  
 part in an international workshop in Pays de la  
 Loire, France (1988), and is Artist in Residence at  
 the Washington Project for the Arts (1989).

#### SELECCIÓN DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES/ SOLO EXHIBITIONS (SELECTED)

- 1987 Hermitage Society, Moscow  
 Museum für Gegenwartskunst, Basel  
 (con I. Kabakov)



BIOGRAFÍAS DE ARTISTAS / ARTISTS' BIOGRAPHIES

- 1989 Westfälischer Kunstverein, Münster;  
Kunstverein, Bielefeld\*
- 1990 Galerie Inge Baecker, Cologne  
Galería Ynguanzo, Madrid
- 1992 L Gallery, Moscow
- 1993 Galleria Paolo Sprovieri, Rome
- 1994 Galerie Inge Baecker, Cologne
- 1995 XL Gallery, Moscow
- 1997 Galerie Karenina, Vienna
- 1998 Institute of Contemporary Art, Moscow;  
Center of Contemporary Art, Nizhny Novgorod
- 2002 National Center of Contemporary Art, Moscow
- 2003 St. Gereon, Cologne
- 2004 Regina Gallery, Moscow

SELECCIÓN DE EXPOSICIONES COLECTIVAS/  
GROUP EXHIBITIONS (SELECTED)

- 1957 *International Festival of Young Artists*,  
Moscow  
*Young Artists III*, Moscow
- 1967 *Seven Young Artists*, Lev Solokov Workshop,  
Moscow\*
- 1974 Bulldozer Exhibition, Belyaev Park  
(15 de sept.), Moscow; Ismailovsky Park,  
Moscow (29 de sept.)
- 1977 *La nuova arte Sovietica: una prospettiva non  
ufficiale*, Biennale di Venezia\*
- 1978 *Science and Art*, Palace of Science, Moscow
- 1979 *Photographes soviétiques*, Centre Georges  
Pompidou, Paris
- 1981 *25 Years of Soviet Unofficial Art 1956-1981*,  
Museum of Soviet Unofficial Art, Jersey City;  
Musée d'art russe contemporain en exil,  
Montgeron
- 1983 *Come Yesterday and You'll Be First*, City With-  
out Walls Gallery, Newark, NJ; y otras salas\*
- 1986 *18 Artists*, Malaya Gruzinskaya Gallery,  
Moscow
- 1987 *Retrospective Exhibition of Moscow Artists*,  
1957-1987, Hermitage Society, Moscow
- 1988 *Ich lebe-Ich sehe: Künstler der 80er Jahre in  
Moskau*, Kunstmuseum Bern\*
- 1991 *No vacío. Artistas rusos contemporáneos*,  
Sala de Exposiciones, Auditorio de Galicia,  
Santiago de Compostela\*
- 1995 *From Gulag to Glasnost*, Jane Voorhees  
Zimmerli Art Museum, New Brunswick, NJ\*
- 1998 *Forbidden Art*, A.R. Williamson Gallery,  
-99 College of Design, Pasadena, CA; y otras salas\*
- 2003 *Berlin-Moskau, Moskau-Berlin 1950-2000-*  
*-04 von heute aus*, Martin-Gropius-Bau, Berlin;  
State Tretyakov Gallery, Moscow\*
- Moskauer Konzeptualismus/Moscow*

*Conceptualism*, Kupferstichkabinett,  
Staatliche Museen zu Berlin\*

- 2005 *Avantgarde im Untergrund. Russische  
Nonkonformisten aus der Sammlung  
Bar-Gera*, Kunstmuseum Bern\*  
*Essence of Life-Essence of Art*, Ludwig-  
Múzeum, Budapest; y otras salas\*
- 2005 *Russia!*, Solomon R. Guggenheim Museum,  
-06 NY, NY; Museo Guggenheim Bilbao\*

ELENA ELÁGUINA

\* 1949 en Moscú / in Moscow

Vive y trabaja en Moscú / Lives and works in Moscow

Asiste a la Escuela de Arte de Moscú y trabaja en el estudio de Ernst Neizwestni (1962-67) mientras estudia con Alisa Poret (1964-67). Estudia literatura en el Instituto Estatal de Pedagogía de Moscú (1967-72). Se une al grupo moscovita Acciones Colectivas poco después de su fundación (1976). Su matrimonio con el artista Ígor Makárevich (1990) marca el principio de sus exposiciones conjuntas.

/

Attends the Moscow Art School and works in Ernst Neizwestny's studio (1962-67) while studying with Alisa Poret (1964-67). Studies literature at the Moscow State Pedagogical Institute (1967-72). Joins the Moscow Collective Actions group shortly after it is founded (1976). Marriage to artist Igor Makarevich (1990) marks the start of their joint exhibitions.

SELECCIÓN DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES/  
SOLO EXHIBITIONS (SELECTED)

- 1990 MANI Museum, Moscow (con Í. Makárevich)
- 1992 XL Gallery, Moscow (con Í. Makárevich)
- 1993 Central Army Club (Velta Gallery), Moscow  
(con Í. Makárevich)  
Galerie Krings-Ernst, Cologne\*  
(con Í. Makárevich)
- 1994 State Russian Museum, St. Petersburg;  
Galerie Krings-Ernst, Cologne
- 1995 Obscuri Viri Gallery, Moscow  
(con Í. Makárevich)  
Central House of Artists, Moscow  
Center for Contemporary Art, Moscow\*  
State Tretyakov Gallery, Moscow  
Peresvetov Lane, Moscow\*
- ROSIZO, Moscow  
University Museum, Amsterdam  
Russian Humanitarian University, Moscow\*  
Hemistyle Gallery, Washington, DC
- 1997 Pushkin Museum of Fine Arts, Moscow  
Diana Hohenthal Gallery, Berlin



- 1998 Slaviansky Cultural-Historical Center, Moscow\*
- 2007 XL Gallery, Moscow (con Í. Makárevich)

SELECCIÓN DE EXPOSICIONES COLECTIVAS/  
GROUP EXHIBITIONS (SELECTED)

- 1989 *Perspectives of Conceptualism, State*  
-92 Exhibition Hall Peresvetov pereulok, Moscow;  
y otras salas\*
- 1990 *Naar het object, "Na Kashirke"* State Art  
Gallery, Moscow; y otras salas\*  
*KLAVA SchizoChina (Hallucinations of Power),*  
All-Russian Exhibition Center, Moscow  
*Workers, Exhibition of Female Artists, Moscow*
- 1990 *Between Spring and Summer: Soviet*  
-91 *Conceptual Art in the Era of Late Communism,*  
Tacoma Art Museum, WA; y otras salas\*
- 1991 *No vacío. Artistas rusos contemporáneos,*  
Sala de Exposición, Auditorio de Galicia,  
Santiago de Compostela\*  
*MANI-Museum. 40 Moskauer Künstler im*  
*Frankfurter Karmeliterkloster, Frankfurt\**
- 1993 *Adresse provisoire pour l'art contemporain*  
*russe, Musée de la Poste, Paris\**  
*Monuments: Transformation for the Future,*  
Institute of Contemporary Art, NY, NY; y otras  
salas\*
- 1993 *After Perestroika: Kitchenmaids or*  
-94 *Stateswomen, Centre international d'art*  
*contemporain de Montréal; y otras salas\**  
*Von Malewitsch bis Kabakov, Museum Ludwig*  
*in der Josef-Haubrich-Kunsthalle, Cologne\**  
(con Í. Makárevich)
- 1994 *Biennial, Cetinje, Montenegro*
- 1995 *Kunst im Verborgenen, Wilhelm-Hack-*  
*Museum, Ludwigshafen; y otras salas\**  
*The Art of Dying, Yakut Gallery, Manege,*  
Moscow  
*As Best We Can, Kunstverein, München*  
*Woman-Worker II, L Gallery, Moscow*
- 1995 *Flug-Entfernung-Verschwinden.*  
-96 *Konzeptuelle Moskauer Kunst, Galerie Hlavního*  
*Města Prahy, Prague; y otras salas\**
- 2003 *Neue Ansätze-Zeitgenössische Kunst aus*  
*Moskau, Kunsthalle, Düsseldorf*
- 2003 *Moskauer Konzeptualismus/Moscow*  
-04 *Conceptualism, Kupferstichkabinett, Staatliche*  
*Museen zu Berlin\* (con Í. Makárevich)*
- 2005 *Biennial, Prague*  
*Essence of Life-Essence of Art, Ludwig-*  
*Múzeum, Budapest; y otras salas\**
- 2006 *Artists Against the State: Perestroika*  
*Revisited, Ronald Feldman Fine Arts, NY, NY*

ANDREI FILÍPOV

\* 1959 en/in Petropavlovsk-Kamchatsky, † 2005 en  
Moscú/in Moscow

Su familia se traslada a Moscú (1960). Estudia teatro y escenografía en el Teatro Académico de Moscú (1976-81). Empieza a participar en las exposiciones de AptArt (1983). Se incorpora a KLAVA (Club de vanguardistas) y a la Asociación Creativa Hermitage (1986), y empieza a trabajar en el estudio del callejón Furmannyi (Moscú). Empieza a participar en las exposiciones de KLAVA (1987).

/  
Family moves to Moscow (1960). Studies theater and set design at Moscow's Academic Theater (1976-81). Begins taking part in AptArt exhibitions (1983). Joins KLAVA (Avantgardists' Club) and Creative Association Hermitage (1986) and starts working in a studio on Furmann Lane, Moscow. Begins participating in KLAVA exhibitions (1987).

SELECCIÓN DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES/  
SOLO EXHIBITIONS (SELECTED)

- 1988 Hermitage Society, Moscow
- 1990 Galerie Krings-Ernst, Cologne
- 2000 Moscow Fine Art Gallery, Moscow
- 2001 State Historical Museum, St. Petersburg
- 2003 Art Office, Moscow

SELECCIÓN DE EXPOSICIONES COLECTIVAS/  
GROUP EXHIBITIONS (SELECTED)

- 1982 One-Day Exhibition, MDKh, Moscow
- 1983 *Come Yesterday and You'll Be First, City With-*  
*out Walls Gallery, Newark, NJ; y otras salas\**  
*AptArt al aire libre/AptArt in the Open-Air;*  
*AptArt Beyond the Fence, AptArt Gallery,*  
Moscow
- 1986 *17th Youth Exhibition, MDKh, Moscow*  
*Art Against Commerce, Bittsevskiy Park,*  
Moscow
- 1987 *I Exhibition of Avantgardists' Club (KLAVA),*  
Exhibition Hall at Avotzavodskaya, Moscow  
*Representation, State Exhibition Hall*  
Belyaev, Moscow  
*Visual Culture, State Exhibition Hall*  
Belyaev, Moscow  
*Retrospective Exhibition of Moscow Artists,*  
*1957-1987, Hermitage Society, Moscow*
- 1988 *II Exhibition of Avantgardists' Club (KLAVA),*  
Exhibition Hall at Avotzavodskaya, Moscow  
*Creative Association II, House of Artists,*  
Exhibition Hall, Kuznetsky Most, Moscow  
*Ich lebe-Ich sehe, Künstler der achtziger*



- Jahre in Moskau*, Kunstmuseum Bern\*  
*Labyrinth*, Palace of Youth, Moscow  
*New Russians*, Palace of Culture and Science, Warsaw
- 1989 *Expensive Art*, Palace of Youth, Moscow  
*Von der Revolution zur Perestroika*, Kunstmuseum Luzern; Palau de la Virreina, Barcelona; y otras salas\*  
*Furmanny zaulek*, Dawne Zaklady Norblina and Novicki Gallery, Warsaw  
*Momentaufnahme – Junge Kunst aus Moskau*, Altes Stadtmuseum Münster; y otras salas\*  
*Mosca: Terza Roma*, Sala I, Rome\*
- 1990 *The End of the Century*, National Gallery of Iceland, Reykjavik\*
- 1990 *Between Spring and Summer: Soviet*  
 -91 *Conceptual Art in the Era of Late Communism*, Tacoma Art Museum, WA; y otras salas\*  
*Drugoe iskusstvo: Moskva 1956-76*, State Tretyakov Gallery, Moscow; y otras salas\*
- 1991 *From Thaw to Perestroika: Contemporary Soviet Art*, Setagaya Art Museum, Tokyo\*
- 1992 *A Mosca ... a Mosca*, Villa Campolieto, Ercolano; y otras salas\*  
*Biennial*, Istanbul
- 1993 *Adresse provisoire pour l'art contemporain russe*, Musée de la Poste, Paris\*
- 1994 *Fluchtpunkt Moskau*, Ludwig-Forum, Aachen\*
- 1995 *Kunst im Verborgenen*, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen; y otras salas\*
- 2000 *KLAVA's Lovers*, Central Exhibition Hall, Moscow
- 2003 *Neue Ansätze – Zeitgenössische Kunst aus Moskau*, Kunsthalle, Düsseldorf
- 2003 *Berlin-Moskau, Moskau-Berlin 1950-2000-04 von heute aus*, Martin-Gropius-Bau, Berlin; y otras salas\*  
*Moskauer Konzeptualismus/Moscow Conceptualism*, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin\*
- 2005 *AptArt 1956-1979*, Museum Drugoe iskusstvo, Museum Center RGU, Moscow\*
- 2006 *Artists Against the State: Perestroika Revisited*, Ronald Feldman Fine Arts, NY, NY
- 2007 *Sots Art. Art politique en Russie de 1972 à -08 aujourd'hui*, La Maison Rouge, Paris\*

**INSPECCIÓN HERMENÉUTICA MÉDICA /  
 INSPECTION MEDICAL HERMENEUTICS**

Fundada en 1989 por Pável Péppershtein, Serguei Anúfrieu e Iuri Léiderman, miembros de la generación más joven de conceptualistas rusos. Inspirados por Kabakov, utilizan motivos de la cultura popular

en sus incursiones en lo sagrado. Cuando tratan la religión, la política o la filosofía, pretenden diseccionar y cuestionar su relevancia en la vida cotidiana. Durante ese proceso desarrollan un "Conceptualismo infantil" que permite la visualización inmediata de estos temas intelectuales y serios mediante aproximaciones que a menudo combinan estéticas hollywoodenses y dibujos animados japoneses.

/  
 Founded in 1989 by Pavel Pepperstein, Sergei Anufriev, and Yuri Leiderman, who belong to the younger generation of Russian Conceptualists. Inspired by Kabakov, they use motifs from popular culture in their infiltration of all things sacred. Whether dealing with religion, politics, or philosophy, they seek to dissect and question the relevance of these themes for daily life. In the process, they develop an "infantile Conceptualism" that allows the immediate visualization of these intellectual and grave subjects with approaches that often combine Hollywood aesthetics and Japanese animation.

**SELECCIÓN DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES/  
 SOLO EXHIBITIONS (SELECTED)**

- 1990 Galerie Krings-Ernst, Cologne  
 Galerie Mladych, Prague\*  
 Kunsthalle, Düsseldorf\*
- 1991 Galerie Krings-Ernst, Cologne
- 1992 Galerie Grita Insam, Vienna\*  
 Shedhalle, Zürich  
 Galerie Walcheturm, Zürich
- 1993 Swiss Institute, NY, NY  
 L Gallery, Moscow  
 Kunstverein Hamburg\*
- 1994 Galerie Inge Baecker, Cologne\*  
 Human Space Modern Art Center, Milan\*
- 1995 Center for Contemporary Art, Kiev
- 1997 State Russian Museum, St. Petersburg
- 1998 Kunsthaus Zug

**SELECCIÓN DE EXPOSICIONES COLECTIVAS/  
 GROUP EXHIBITIONS (SELECTED)**

- 1988 *KLAVA II*, State Exhibition Hall Peresvetov pereulok, Moscow
- 1989 *Expensive Art*, Palace of Youth, Moscow  
*Von der Revolution zur Perestroika*, Kunstmuseum Luzern; Palau de la Virreina, Barcelona; y otras salas\*  
*Moscow Vienna New York*, Messepalast, Vienna  
*KLAVA New Jerusalem*, Oblast' Moscow  
*Furmanny zaulek*, Dawne Zaklady Norblina and Novicki Gallery, Warsaw



- 1989 *The Green Show*, Exit Art, NY, NY;  
-91 y otras salas\*
- 1989 *Perspectives of Conceptualism*, State  
-92 Exhibition Hall Peresvetov pereulok, Moscow; y  
otras salas\*
- 1990 *The Work of Art in the Age of Perestroika*,  
Phyllis Kind Gallery, NY, NY\*  
*Artisti russi contemporanei/Contemporary  
Russian Artists*, Centro per l'Arte Contempo-  
ranea Luigi Pecci, Prato; Centro Atlántico de  
Arte Moderno, Gran Canaria\*  
*KLAVA SchizoChina (Hallucinations of Power)*,  
All-Russian Exhibition Center, Moscow
- 1990 *Between Spring and Summer: Soviet*  
-91 *Conceptual Art in the Era of Late Communism*,  
Tacoma Art Museum, WA; y otras salas\*
- 1991 *From Thaw to Perestroika: Contemporary  
Soviet Art*, Setagaya Art Museum, Tokyo\*  
*MANI-Museum. 40 Moskauer Künstler im  
Frankfurter Karmeliterkloster*, Frankfurt\*  
*Unter Null. Kunst, Kälte und Kultur*,  
Centrum Industriekultur, Nürnberg; Münchner  
Stadtmuseum\*
- 1991 *Sowjetische Kunst um 1990*, Kunsthalle,  
-92 Düsseldorf; y otras salas\*
- 1992 *A Mosca ... a Mosca*, Villa Campolieto,  
Ercolano; y otras salas\*
- 1993, 2001 *Biennale di Venezia\**  
*Biennial*, Centije, Montenegro  
*Adresse provisoire pour l'art contemporain  
russe*, Musée de la Poste, Paris\*
- 1994 *Fluchtpunkt Moskau*, Ludwig-Forum, Aachen\*
- 2000 *Le pôle du froid: Inspection Herméneutique  
Médicale et l'art russe des années 90*, École  
Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris;  
Central House of Artists, Moscow\*
- 2003 *Berlin-Moskau/Moskau-Berlin 1950-2000-*  
*von heute aus*, Martin-Gropius-Bau, Berlin;  
-04 State Tretyakov Gallery, Moscow\*  
*Moskauer Konzeptualismus/Moscow  
Conceptualism*, Kupferstichkabinett,  
Staatliche Museen zu Berlin\*
- 2004 *Seven Sins: Ljubljana-Moscow*, Moderna  
Galerija, Ljubljana\*  
*Pavel Pepperstein und Gäste/Pavel  
Pepperstein and Guests*, Kunsthau Zug\*
- 2005 *Angels of History. Moscow Conceptualism and  
Its Influence*, Museum van Hedendaagse  
Kunst Antwerpen, Antwerp\*

**ILIÁ KABAKOV**

\* 1933 en/in Dnepropetrovsk

Vive y trabaja en Nueva York/Lives and works in NY

Su familia se traslada a Moscú. Empieza a estudiar en la Universidad Surikov de Arte (1945) donde continúa estudiando arte gráfico (1951-57). Empieza su carrera como artista independiente (1955), y como ilustrador de libros infantiles y revistas. Empieza a trabajar sobre sus *Albúmes* (1970) y realiza unos cincuenta y cinco durante la siguiente década. Viaja por primera vez al extranjero (1988). Recibe numerosos premios, entre ellos la Beca DAAD, Berlín (1989); el 4º Premio Artístico de Aquisgrán (1990); el Premio de la Fundación Joseph Beuys, Basilea; y el Premio Max Beckmann, Fráncfort (1993).

/

Family moves to Moscow, begins studying at Moscow's Surikov College of Art (1945), where he goes on to study graphic art (1951-57). Starts career as a freelance artist (1955), illustrator of children's books and magazines. Begins working on his *Albums* (1970), creating some fifty-five in the course of the following decade. Takes his first trip abroad (1988). Numerous awards, including a DAAD Scholarship, Berlin (1989); the Fourth Aachen Art Prize (1990); the Joseph Beuys Foundation Award, Basel; and the Max Beckmann Award, Frankfurt (1993).

SELECCIÓN DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES/  
SOLO EXHIBITIONS (SELECTED)

- 1985 Kunsthalle Bern; Centre de la Vieille Charité, Marseille; Kunstverein, Düsseldorf; Centre national des arts plastiques, Paris; Museum Bochum\*
- 1987 Museum für Gegenwartskunst, Basel; Centre Georges Pompidou, Paris; Institute of Contemporary Art, London\*
- 1988 Ronald Feldman Fine Arts, NY, NY;  
-90 Institute of Contemporary Art, London;  
Hirshhorn Museum and Sculpture Garden,  
Washington, DC\*
- 1989 Kunsthalle Zürich\*
- 1992 Ronald Feldman Fine Arts, NY, NY; Museum  
-94 of Contemporary Art, Chicago; Hessisches  
Landesmuseum Darmstadt\*
- 1993 Stedelijk Museum, Amsterdam\*  
Hamburger Kunsthalle\*
- 1995 Centre Georges Pompidou, Paris\*
- 1998 Kunsthalle Bremen\*
- 2000 Kunstmuseum Bern\*
- 2001 Center for Curatorial Studies Museum, Bard  
College, Annandale-on-Hudson, NY\*
- 2002 Kunsthalle Göppingen\*
- 2004 State Hermitage Museum, St. Petersburg  
(con E. Kabakov)\*  
Mori Art Museum, Tokyo (con E. Kabakov)\*



BIOGRAFÍAS DE ARTISTAS / ARTISTS' BIOGRAPHIES

- 2004 Kunsthalle Bielefeld; Kunsthaus Zug  
-05 (con E. Kabakov)\*  
Serpentine Gallery, London (con E. Kabakov)\*
- 2007 Hiroshima City Museum of Contemporary Art;  
Setagaya Art Museum, Tokyo; Museum of  
Modern Art, Kamakura & Hayama  
(con E. Kabakov)\*
- 2007 Museum am Ostwall, Dortmund; Sara Hildén  
-09 Art Museum, Tampere; Centro de Arte  
Contemporáneo, Malaga\*
- SELECCIÓN DE EXPOSICIONES COLECTIVAS/  
GROUP EXHIBITIONS (SELECTED)
- 1967 *One Evening*, Café Sinyaya Ptitsa (Bluebird  
Café), Moscow
- 1968 Exhibition together with Erik Bulatov at the  
Café Sinyaya Ptitsa (Bluebird Café), Moscow  
(con É. Bulátov)
- 1969 *Nuova scuola di Mosca*, Galleria Pananti,  
Florence; y otras salas\*
- 1977 *La nuova arte Sovietica: una prospettiva non  
ufficiale*, Biennale di Venezia\*
- 1978 *L'art russe non-officiel*, Musée du Vieux  
Château de Laval, Musée des Beaux-Arts,  
Tours; Musée des Beaux-Arts, Chartres\*
- 1988, 1993, 2007 *Biennale di Venezia\**
- 1988 *Sotheby's: Russian Avant-garde and Soviet  
Contemporary Art*, Moscow\*
- 1989 *Magiciens de la terre*, Centre Georges  
Pompidou, Paris\*  
*Von der Revolution zur Perestroika*,  
Kunstmuseum Luzern; Palau de la Virreina,  
Barcelona; y otras salas\*
- 1989 *Perspectives of Conceptualism*, State  
-92 Exhibition Hall Peresvetov pereulok, Moscow;  
y otras salas\*
- 1990 *Naar het object*, "Na Kashirke" State Art  
Gallery, Moscow; y otras salas\*
- 1991 *Carnegie International*, Carnegie Museum of  
Art, Pittsburgh, PA\*  
*Dislocations*, Museum of Modern Art, NY; NY\*  
*No vacío. Artistas rusos contemporáneos*,  
Sala de Exposicións, Auditorio de Galicia,  
Santiago de Compostela\*
- 1992 *documenta*, Kassel\*
- 1993 *Biennial*, Lyon\*  
*The Art of Social Realism*, P.S.1, NY, NY
- 1995 *From Gulag to Glasnost*, Jane Voorhees  
Zimmerli Art Museum, New Brunswick, NJ\*  
*Kunst im Verborgenen*, Wilhelm-Hack-  
Museum, Ludwigshafen; y otras salas\*
- 1998 *Forbidden Art*, A.R. Williamson Gallery,  
-99 College of Design, Pasadena, CA; y otras salas\*

- 2003 *Remembrance: Russian Post-Modern  
Nostalgia*, Yeshiva University Museum, Center  
for Jewish History, NY, NY\*
- 2003 *Berlin-Moskau, Moskau-Berlin 1950-2000-*  
-04 *von heute aus*, Martin-Gropius-Bau, Berlin;  
y otras salas\*  
*Traumfabrik Kommunismus. Die visuelle  
Kultur der Stalinzeit*, Schirn Kunsthalle  
Frankfurt\*
- 2005 *AptArt 1956-1979*, Museum Drugoe iskusstvo,  
Museum Center RGU, Moscow\*  
*Essence of Life-Essence of Art*, Ludwig-  
Múzeum, Budapest; y otras salas\*
- 2005 *Russia!*, Solomon R. Guggenheim Museum,  
-06 NY, NY; Museo Guggenheim Bilbao\*
- 2007 *Sots Art. Art politique en Russie de 1972 à  
aujourd'hui*, La Maison Rouge, Paris\*

GUEORGUI KIZEVAL'TER

\* 1955 en Moscú / in Moscow

Vive y trabaja en Moscú / Lives and works in  
Moscow

Artista, fotógrafo y ensayista. Se gradua en el Insti-  
tuto Lenin de Pedagogía en Moscú (1977). Participa  
en algunos de los más importantes movimientos ar-  
tísticos de Moscú, entre ellos AptArt y KLAVA (Club  
de vanguardistas). Co-fundador de Acciones Colecti-  
vas (1976). Miembro de la Federación Internacional  
de Artistas (1988-93) y del Sindicato de Artistas  
Moscovitas (1993-98). Estancia en Canadá (1998-  
2006).

/

Artist, photographer, and essayist. Graduates from  
the Lenin Pedagogical Institute in Moscow (1977).  
Participates in several of the most important Mos-  
cow art movements, including AptArt and KLAVA  
(Avantgardists' Club). Co-founds Collective Actions  
(1976). Member of the International Federation of  
Artists (1988-93) and of the Union of Moscow Artists  
(1993-98). Lives in Canada (1998-2006).

SELECCIÓN DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES/  
SOLO EXHIBITIONS (SELECTED)

- 1983 AptArt exhibition in private apartment,  
Moscow
- 1990 Galería Fernando Duran, Madrid
- 1991 Sadovniki Gallery, Moscow
- 1993 Velta Gallery, Moscow
- 1996 A. Petrelli Gallery, Moscow
- 1998 Bryansk Art Museum  
Institute of Contemporary Art, Moscow



SELECCIÓN DE EXPOSICIONES COLECTIVAS/  
GROUP EXHIBITIONS (SELECTED)

- 1976 Unofficial Apartment Shows,  
-83 Moscow
- 1977 *La nuova arte Sovietica: una prospettiva non ufficiale, Biennale di Venezia\**
- 1986 *17th Youth Exhibition*, MDKh, Moscow
- 1987 *The Object*, Union of Graphic Artists, Moscow  
*Retrospective Exhibition of Moscow Artists, 1957-1987*, Hermitage Society, Moscow  
*I Exhibition of Avantgardists' Club (KLAVA)*, Exhibition Hall at Avtozavodskaya, Moscow  
*Art Today II*, Young Artists Club, Budapest
- 1988 *II Exhibition of Avantgardists' Club (KLAVA)*, Exhibition Hall at Avtozavodskaya, Moscow  
*Labyrinth*, Palace of Youth, Moscow
- 1989 *The Green Show*, Exit Art, NY, NY; y otras salas\*
- 1989 *KLAVA New Jerusalem*, Oblast' Moscow (performance)
- 1989 *Perspectives of Conceptualism*, State  
-92 Exhibition Hall Peresvetov pereulok, Moscow; y otras salas\*
- 1991 *No vacío. Artistas rusos contemporáneos*, Sala de Exposicións, Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela\*
- 1992 *Moscow Romanticism*, Central House of Artists, Moscow
- 1995 *From Gulag to Glasnost*, Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, New Brunswick, NJ\*
- 1995 *Flug-Entfernung-Verschwinden*.  
-96 *Konzeptuelle Moskauer Kunst*, Galerie Hlavního Města Prahy, Prague; y otras salas\*
- 1999 *Visual Poetry*, Centre of Culture, Bruges
- 2003 *40 Years of Unofficial Art*, Central Exhibition Hall Manege, Moscow
- 2006 *Artists Against the State: Perestroika Revisited*, Ronald Feldman Fine Arts, NY, NY

## KOMAR &amp; MELAMID

Vitali Komar

\* 1943 en Moscú / in Moscow

Vive y trabaja en Nueva York / Lives and works in NY  
Aleksandr Melamid

\* 1945 en Moscú / in Moscow

Vive y trabaja en Nueva York / Lives and works in NY

Se conocen en 1963 en el Instituto Stroganov de Arte e Industria, en Moscú (MVKhPU), durante una clase de dibujo anatómico impartida en un depósito de cadáveres. Empiezan a colaborar (1965) e inventan el término "Arte Soz" a principios de los años 70. Son excluidos del Sindicato de Artistas (1973). Se tras-

ladan a Jerusalén (1977) y después a Nueva York (1978). Se nacionalizan estadounidenses (1988). Fin de su colaboración (2004).

/

Meet in 1963 at the Stroganov Institute of Arts and Industry in Moscow (MVKhPU) during a lesson in anatomical drawing at the morgue. Begin collaborating (1965), coining the term Sots Art in the early seventies. Barred from the Artists' Union (1973). Move to Jerusalem (1977), then to New York (1978). Become US citizens (1988). End their collaboration (2004).

SELECCIÓN DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES/  
SOLO EXHIBITIONS (SELECTED)

- 1965 Academy of Art, Vilnius; Stroganov Institute of Arts and Industry, Moscow
- 1967 Café Sinyaya Ptitsa (Bluebird Café), Moscow
- 1968 Gorodok Academy, Pushchino, Oblast Moscow
- 1976 Ronald Feldman Fine Arts, NY, NY
- 1978 Hartford Athenaeum, Hartford, CT  
White Gallery, Tel Aviv
- 1979 Ronald Feldman Fine Arts, NY, NY  
Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, DC  
University of Iowa City
- 1980 Edwin A. Ulrich Museum of Art, Wichita, KA\*
- 1981 Museum of Contemporary Art, Chicago, IL
- 1985 Metropolitan Museum and Art Center, NY, NY  
Fruitmarket Gallery, Edinburgh  
Musée des arts décoratifs, Paris
- 1986 Tyler School of Art, Philadelphia
- 1987 Artspace, Sidney; Institute for Modern Art,  
-88 Brisbane; School of Art Gallery, University of Tasmania, Hobart; Australian Centre of Contemporary Art, Melbourne; Praxis, Perth; Experimental Art Foundation, Adelaide
- 1988 Galería Moriarty, Madrid\*  
Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin
- 1995 Dia Center for the Arts, NY, NY  
Ukrainian State Museum, Kiev
- 1996 Reykjavík Municipal Art Museum, Reykjavík
- 1997 Museum Ludwig, Köln; Kunsthal, Rotterdam\*  
Kunsthalle Wien\*
- 2003 Kawamura Memorial Museum of Art, Chiba, Japan
- 2006 Artpool Art Research Centre, Budapest

SELECCIÓN DE EXPOSICIONES COLECTIVAS/  
GROUP EXHIBITIONS (SELECTED)

- 1967 Café Sinyaya Ptitsa (Bluebird Café), Moscow
- 1974 Bulldozer Exhibition, Belyaev Park  
(15 de sept.), Moscow; Ismailovsky Park,



BIOGRAFÍAS DE ARTISTAS / ARTISTS' BIOGRAPHIES

- Moscow (29 de sept.)
- 1977 *La nuova arte Sovietica: una prospettiva non ufficiale*, Biennale di Venezia\*
- 1979 *20 Jahre unabhängige Kunst aus der Sowjetunion*, Museum Bochum; y otras salas\*
- 1982 *Sots Art*, Ronald Feldman Fine Arts, NY\*, NY
- 1984 *Sots Art*, Semaphore Gallery, NY, NY\*
- 1985 *Synaesthetics. Collaboration between Artists and Writers*, The Institute for Contemporary Art, P.S.1, Long Island City, NY\*
- 1986 *Sots Art*, New Museum of Contemporary Art, -87 NY, NY; y otras salas\*
- 1987 *documenta*, Kassel\*
- 1990 *The New Soviet Art*, Institute of Contemporary Art, Boston, MA  
U.S.S.R. Today, Stedelijk Museum, Amsterdam\*
- 1993 *Stalin's Choice: Soviet Socialist Realism -94 1932-1956*, The Institute for Contemporary Art, P.S.1, Long Island City, NY
- 1995 *Unser Jahrhundert*, Museum Ludwig, Cologne\*  
*Kunst im Verborgenen*, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen; y otras salas\*
- 1996 *Face à l'histoire 1933-1996*, Centre Pompidou, -97 Paris\*
- 1998 *Heroic Painting*, Chicago Cultural Center, IL
- 1999 *Biennale di Venezia*, Russian Pavilion\*
- 2002 *Iconoclasm*, ZKM Karlsruhe\*
- 2003 *Berlin-Moskau, Moskau-Berlin 1950-2000-04 von heute aus*, Martin-Gropius-Bau, Berlin; State Tretyakov Gallery, Moscow\*  
*Traumfabrik Kommunismus. Die visuelle Kultur der Stalinzeit*, Schirn Kunsthalle Frankfurt\*
- 2006 *Territories of Terror*, Boston University  
-07 Art Gallery, MA\*
- 2007 *Thaw*, State Russian Museum, St. Petersburg
- 2007 *Sots Art. Art politique en Russie de 1972 à -08 aujourd'hui*, La Maison Rouge, Paris\*

**ALEKSANDR KOSOLÁPOV**

\* 1943 en Moscú/in Moscow

Vive y trabaja en Nueva York/Lives and works in NY

Estudia en el Instituto Stroganov de Arte e Industria (MVKhPU) (1962-68). Miembro de la sección de escultura del Sindicato Ruso de Artistas (1968-75). Emigra a Nueva York (1975). Co-edita y representa la revista *A-Ya* en los EE.UU. Co-fundador del *Arte Soz.*

/  
Studies at Moscow's Stroganov Institute of Arts and Industry (MVKhPU) (1962-68). Member of the sculpture section of the Russian Union of Artists (1968-75). Emigrates to New York (1975). Co-editor

and representative of the magazine *A-Ya* in the US. Co-founder of *Sots Art*.

- SELECCIÓN DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES/  
SOLO EXHIBITIONS (SELECTED)
- 1974 House of Artists, Kuznetsky Most, Moscow
- 1985 Semaphore Gallery, NY, NY
- 1987 Galerie Anna Friebe, Cologne\*
- 1990 Eduard Nakhmkin Fine Arts, NY, NY\*
- 1994 Galerie Vorsetzen, Hamburg
- 1997 Galerie Karenina, Vienna
- 2000 Museum of Art, The Duke University, Durham, NC
- SELECCIÓN DE EXPOSICIONES COLECTIVAS/  
GROUP EXHIBITIONS (SELECTED)
- 1978 *New Art from the USSR*, Pratt Institute Gallery, NY, NY
- 1979 *20 Jahre unabhängige Kunst aus der Sowjetunion*, Museum Bochum; y otras salas\*
- 1981 *Russian New Wave*, Contemporary Russian Art -82 Center of America, NY, NY\*
- 1982 *Visual Politics*, Alternative Museum, NY, NY\*  
*Russian Samizdat Art*, Franklin Furnace, NY, NY; y otras salas
- 1983 *Russian Art*, Western Front, Vancouver
- 1984 *Sots Art*, Semaphore Gallery, NY, NY\*
- 1986 *Sots Art*, New Museum of Contemporary Art, -87 NY; y otras salas\*
- 1987 *Retrospektiva: Soviet Avantgarde 1970-1980*, Moscow Council of the Arts, Moscow  
*Russian and Soviet Political Art*, Baruch College Gallery, NY, NY
- 1988 *Hommage-Demontage*, Neue Galerie-Sammlung Ludwig, Aachen; y otras salas\*
- 1989 *Transit: Russian Artists between the East and West*, Russian Arts Museum of Long Island, Hempstead, NY; y otras salas\*
- 1990 *The Objects*, Stedelijk Museum, Amsterdam  
*KLAVA SchizoChina (Hallucinations of Power)*, All-Russian Exhibition Center, Moscow
- 1990 *Drugoe iskusstvo: Moskva 1956-76*, State -91 Tretyakov Gallery, Moscow; State Russian Museum, St. Petersburg\*
- 1992 *Sots Art*, Lenin Museum, Moscow
- 1994, 1997 *Biennial*, Cetinje, Montenegro
- 1995 *Kunst im Verborgenen*, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen; y otras salas\*
- 1995 *Russian Jewish Artists in a Century of Change -96 1880-1990*, The Jewish Museum, NY, NY\*
- 1998 *It's the Real Thing: Soviet and Post-soviet -99 Sots Art and American Pop Art*, Weisman Art Museum, Minneapolis, MN\*



- 1999 *Kunst im Untergrund. Nonkonformistische Künstler aus der Sowjetunion*, Albertina im Akademiehof, Vienna\*
- 2003 *Berlin-Moskau/Moskau-Berlin 1950-2000-von heute aus*, Martin-Gropius-Bau, Berlin; State Tretyakov Gallery, Moscow\*
- Essence of Life-Essence of Art*, Ludwig-Múzeum, Budapest; y otras salas\*
- 2006 *Artists Against the State: Perestroika Revisited*, Ronald Feldman Fine Arts, NY, NY
- 2007 *Thaw*, State Russian Museum, St. Petersburg
- 2007 *Sots Art. Art politique en Russie de 1972 à -08 aujourd'hui*, La Maison Rouge, Paris\*

#### IURI LÉIDERMAN

\* 1963 en/in Odessa

Lives and works in Moscú/Lives and works in Moscow

Con 19 años empieza a participar en exposiciones no-oficiales de arte en Moscú. Termina sus estudios en el Instituto Mendeleev de Ingeniería Química (1987) y comienza a participar en las exposiciones de KLAVA, y a colaborar con Anúfrieu y Péppershtein. Juntos forman el grupo artístico Inspección Hermenéutica Médica (1989), aunque Léiderman sólo permanecerá en él hasta 1991, cuando abandona el grupo y es sustituido por Vladimir Fedorov.

/

Begins taking part at nineteen in unofficial art exhibitions in Moscow. Completes studies at Mendeleev Institute of Chemical Engineering (1987), and begins participating in KLAVA exhibitions and collaborating with Anufrieu and Pepperstein. Together they form Inspection Medical Hermeneutics (1989), though Leiderman will only remain with them until 1991, when he leaves the group and is replaced by Vladimir Fedorov.

#### SELECCIÓN DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES/ SOLO EXHIBITIONS (SELECTED)

- 1989 Museum of the Academy of Fine Arts, Warsaw\*
- 1991 Galerie Krings-Ernst, Cologne
- 1992 Baykonur Cosmodrom (con A. Andora)\* Skola Gallery, Moscow; 1.0 gallery, Moscow\* Vita Nova Gallery, Minsk
- 1994 Skola Gallery, Moscow  
Galerie Inge Baecker, Cologne  
Galerie Michel Rein, Tours\*
- 1996 FRAC Champagne-Ardenne, Reims
- 1998 Ludwig-Múzeum, Budapest; LAZNIA - Center -99 for Contemporary Art, Gdansk; Galerija Miroslav Kraljevic, Zagreb (con J. Sugár)

- 2002 Gesellschaft für Aktuelle Kunst, Bremen
- 2003 Cornerhouse, Manchester (con V. Fishkin)
- 2005 Musée d'art contemporain, Marseille  
Galerie Elisabeth Kaufmann, Zürich
- 2007 Galerie Traversée, München  
Ikon Gallery, Birmingham

#### SELECCIÓN DE EXPOSICIONES COLECTIVAS/ GROUP EXHIBITIONS (SELECTED)

- 1983 *AptArt in the Open-Air*, Kalistovo, Moscow  
*AptArt Beyond the Fence*, AptArt Gallery, Moscow
- 1984 *Odessa-Moscow*, AptArt Gallery, Moscow
- 1986 *17th Youth Exhibition*, MDKh, Moscow
- 1987 *I Exhibition of Avantgardists' Club (KLAVA)*, Exhibition Hall at Avtozavodskaya, Moscow
- 1988 *KLAVA II*, State Exhibition Hall Peresvetov pereulok, Moscow  
*II Exhibition of Avantgardists' Club (KLAVA)*, Exhibition Hall at Avtozavodskaya, Moscow  
*New Russians*, Palace of Culture and Science, Warsaw
- 1998 *Biennial*, Sydney
- 1999 *Fauna*, National Gallery of Art, Warsaw
- 1999 *After the Wall-Art and Culture in Post-01 Communist Europe*, Moderna Museet, Stockholm; y otras salas\*
- 2000 *Cooperativ. Kunstdialoge Ost-West*, Stadthaus Ulm\*
- 2002 *Pop/Art*, Zverev Center of Modern Arts, Moscow
- 2003 *Biennale di Venezia\**  
*Alphabeticon*, Stanford Univ., Palo Alto, CA\*
- 2003 *Berlin-Moskau/Moskau-Berlin 1950-2000-von heute aus*, Martin-Gropius-Bau, Berlin; State Tretyakov Gallery, Moscow\*
- Moskauer Konzeptualismus/Moscow Conceptualism*, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin\*
- 2004 *Biennial*, Shanghai  
*Seven Sins: Ljubljana-Moscow*, Moderna Galerija, Ljubljana\*
- 2005 *Works on the Edge*, Ludwig-Múzeum, Budapest
- 2006 *Common Destination*, The Drawing Center, NY, NY\*  
*Voices of Silence*, Herzliya Museum of Contemporary Art  
*Artists Against the State: Perestroika Revisited*, Ronald Feldman Fine Arts, NY, NY
- 2007 *Biennial*, Moscow  
*1-2-3: The Collection in Focus*, Ludwig-Múzeum, Budapest  
*Return of Memory-New Art from Russia*, Kumu Art Museum, Tallinn



**ÍGOR MAKÁREVICH**

\* 1943 en Trípoli / in Tripoli

Vive y trabaja en Moscú / Lives and works in Moscow

Su familia se traslada a Moscú (1951). Asiste a la Universidad Surikov de Arte (1955-62) y continúa sus estudios de pintura con Iuri Pimenov en el Instituto Gerasimov de Cinematografía (Moscú) (1962-68). Se une al Sindicato de Artistas Soviéticos (1970) y empieza a diseñar las escenografías de series de televisión y de obras de teatro. Se incorpora a Acciones Colectivas (1976). Realiza sus primeras instalaciones (1979). Después de casarse con la artista Elena Eláguina (1990), ambos empiezan a trabajar en instalaciones conjuntas.

/  
Family moves to Moscow (1951). Attends Moscow's Surikov College of Art (1955-62) and goes on to study painting with Yuri Pimenov at the Gerasimov Institute of Cinematography, Moscow (1962-68). Joins Union of Soviet Artists (1970) and begins designing sets for TV series and theater productions. Joins Collective Actions (1976). Produces his first installations (1979). After marriage to artist Elena Elagina (1990), they begin working together on joint installations.

SELECCIÓN DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES/  
SOLO EXHIBITIONS (SELECTED)

- 1979 Vavilova Street, Moscow
- 1990 MANI Museum, Moscow (con E. Eláguina)  
Phyllis Kind Gallery, NY, NY
- 1992 XL Gallery, Moscow (con E. Eláguina)
- 1993 Central Army Club (Veita Gallery), Moscow  
(con E. Eláguina)  
Galerie Krings-Ernst, Cologne\*  
(con E. Eláguina)
- 1994 Central House of Artists, Moscow
- 2000 XL Gallery, Moscow  
Morbid Anatomy Museum at Veterinary  
Academy, St. Petersburg (con E. Eláguina)
- 2001 Art-Moscow Studio, Central House of Artists,  
Moscow  
Galerie Krings-Ernst, Cologne
- 2002 XL Gallery, Moscow (con E. Eláguina)
- 2005 State Tretyakov Gallery, Moscow\*  
(con E. Eláguina)

SELECCIÓN DE EXPOSICIONES COLECTIVAS/  
GROUP EXHIBITIONS (SELECTED)

- 1964 *Young Artists*, State Museum, Vilnius
- 1974 *Soviet Book Graphics*, Cuba\*
- 1979 *Photographes soviétiques: Abramov, Chuikov,*

*Makarevich*, Centre Georges Pompidou, Paris  
*20 Jahre unabhängige Kunst aus der Sowjetunion*, Museum Bochum; y otras salas\*

- 1982 *Russian Samizdat Art*, Franklin Furnace, NY, NY; y otras salas\*
- 1983 *Come Yesterday and You'll Be First*, City Without Walls Gallery, Newark, NJ; y otras salas\*
- 1987 *KLAVA I*, State Exhibition Hall Peresvetov pereulok, Moscow
- 1988 *Sowjetkunst heute*, Museum Ludwig, Cologne\*
- 1989 *Expensive Art*, Palace of Youth, Moscow
- 1989 *Perspectives of Conceptualism*, State -92 Exhibition Hall Peresvetov pereulok, Moscow; Clocktower Gallery, NY, NY; University Art Gallery, Honolulu, HI; North Carolina Museum of Art, Raleigh
- 1990 *Naar het object*, "Na Kashirke" State Art Gallery, Moscow; y otras salas\*
- 1990 *Between Spring and Summer: Soviet -91 Conceptual Art in the Era of Late Communism*, Tacoma Art Museum, WA; Institute of Contemporary Art, Boston, MA; Des Moines Art Center, IA\*  
*Drugoe iskusstvo: Moskva 1956-76*, State Tretyakov Gallery, Moscow; State Russian Museum, St. Petersburg\*
- 1991 *MANI-Museum. 40 Moskauer Künstler im Frankfurter Karmeliterkloster*, Frankfurt\*  
*No vacío. Artistas rusos contemporáneos*, Sala de Exposicións, Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela\*
- 1992 *A Mosca ... a Mosca*, Villa Campolieto, Ercolano; Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna\*
- 1993 *Monuments: Transformation for the Future*, Institute of Contemporary Art, NY, NY; Central House of Artists, Moscow
- 1994 *Fluchtpunkt Moskau*, Ludwig-Forum, Aachen\*
- 1995 *From Gulag to Glasnost*, Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, New Brunswick, NJ\*  
*Kunst im Verborgenen*, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen; y otras salas\*
- 1996 *Fluxus Yesterday, Today, Tomorrow*, Central House of Artists, Moscow
- 1998 *Forbidden Art*, A.R. Williamson Gallery, -99 College of Design, Pasadena, CA; y otras salas\*
- 2000 *KLAVA's Lovers*, Central Exhibition Hall, Moscow
- 2003 *Berlin-Moskau/Moskau-Berlin 1950-2000 -04 von heute aus*, Martin-Gropius-Bau, Berlin; State Tretyakov Gallery, Moscow\*  
*Moskauer Konzeptualismus/Moscow Conceptualism*, Kupferstichkabinett,



- Staatliche Museen zu Berlin\* (con E. Eláguina)  
 2005 *Essence of Life—Essence of Art*, Ludwig-Múzeum, Budapest; y otras salas\*  
 2005 *Russia!*, Solomon R. Guggenheim Museum, -06 NY, NY; Museo Guggenheim Bilbao\*  
 2007 *Bare Life*, Museum on the Seam, Jerusalem\*

**BORÍS MIJÁILOV**

\* 1938 en/in Kharkov

Vive y trabaja en Kharkov y Berlín/Lives and works in Kharkov and Berlin

Fundador de "fotografía no-oficial". Recibe la Beca DAAD (Berlín) (1996-97), el Premio de la Coutts Contemporary Art Foundation (Zúrich) (1996) y el Premio "Albert Renger Patzsch" de Essen (1997). Profesor invitado en la Universidad de Harvard, Cambridge, MA (2000), recibe el Premio Internacional de Fotografía de la Hasselblad Foundation (Gotenburgo) y el Premio de Fotografía del Citybank Private Bank (Londres) (2001). Profesor invitado en la Academia de Artes Visuales de Leipzig (2002-03).

/

Founder of "unofficial photography." Holder of DAAD Scholarship in Berlin (1996-97). Receives the Coutts Contemporary Art Foundation Award, Zurich (1996), and the Albert Renger Patzsch Award, Essen (1997). Visiting lecturer at Harvard University, Cambridge, MA (2000), and recipient of the Hasselblad Foundation International Award in Photography, Gothenburg. Awarded the Citybank Private Bank Photography Prize, London (2001). Visiting lecturer at the Academy of Visual Arts Leipzig (2002-03).

SELECCIÓN DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES/  
 SOLO EXHIBITIONS (SELECTED)

- 1990 Museum of Contemporary Art, Tel Aviv\*  
 Central House of Cinematographers, Moscow  
 1992 Forum Stadtpark, Graz  
 Museum of Applied Art, Kharkov  
 1993 Photo-Postscriptum Gallery, St. Petersburg;  
 Up/Down Gallery, Kharkov  
 1994 XL Gallery, Moscow\*  
 1995 The Institute of Contemporary Art,  
 Philadelphia\*  
 Portikus, Frankfurt\*  
 1996 Kunsthalle Zürich\*  
 1997 DAAD Galerie, Berlin  
 1998 Stedelijk Museum, Amsterdam\*  
 Sprengel Museum Hannover  
 1999 Moderna Galerija, Ljubljana  
 Centre national de la photographie, Paris  
 2000 The Photographers' Gallery, London

- 2003 Fotomuseum Winterthur\*  
 2004 Galería Helga de Alvear, Madrid  
 Institute of Contemporary Art, Boston, MA  
 2006 Berezniysky Galerie, Berlin  
 Shugoarts, Tokyo  
 2007 Galerie Barbara Weiss, Berlin  
 Sprengel Museum Hannover  
 Barbara Gross Galerie, München

SELECCIÓN DE EXPOSICIONES COLECTIVAS/  
 GROUP EXHIBITIONS (SELECTED)

- 1984 *All-Union Exhibition of Photography*, Central Exhibition Hall Manege, Moscow  
 1987 *Another Russia*, Museum of Modern Art, Oxford  
 1988 *Contemporary Photography from the Soviet Union*, musée de l'Elysée, Lausanne\*  
 1989 *Contemporary Soviet Photography*, Kunsthuset, Stockholm\*  
*Panorama Association*, "Na Kashirke" State Art Gallery, Moscow  
 1990 *International Biennial of Photography*, Turin\*  
*Contemporary Photography from the USSR*, Walker, Ursitti & McGinnis Gallery, NY, NY\*  
*The Missing Picture: Alternative Contemporary Photography from the Soviet Union*, List Visual Arts Center, MIT, Cambridge, MA\*  
 1991 *Photo Manifesto*, Museum of Contemporary Arts, Baltimore, MD; y otras salas\*  
 1992 *Herbarium. Die photographische Reflexion in der zeitgenössischen russischen Kunst*, Fotogalerie Wien/Kunsthalle Exnergasse, Vienna\*  
 1993 *New Photography 9*, MOMA, NY, NY  
 1994 *Art of Contemporary Photography: Russia, Ukraine, Belarus*, Central House of Artists, Moscow\*  
 1994 *Art of Contemporary Photography: Russia, Ukraine, Belarus*, Central House of Artists, Moscow\*  
 1994 *Photo-reclamation: New Art from Moscow -95 and Saint Petersburg*, Photographers Gallery, London; y otras salas\*  
 1995 *Zeitgenössische Russische Fotografie*, Akademie der Künste, Berlin; Neuer Berliner Kunstverein  
 1996, 2000 *Biennial of Sydney*  
 1999 *Global Conceptualism: Points of Origin, -00 1950s-1980s*, Queens Museum of Art, NY, NY; y otras salas\*  
 1999 *After the Wall—Art and Culture in Post- -01 Communist Europe*, Moderna Museet, Stockholm; y otras salas\*



BIOGRAFÍAS DE ARTISTAS / ARTISTS' BIOGRAPHIES

- 2000 *Positions Attitudes Actions, Social and Political Commitment in Photography*, Foto Biennale Rotterdam\*
- 2001 *From the 60s until now ...*, Museum of Modern Art, NY, NY
- 2003 *Warum! Bilder diesseits und jenseits des Menschen*, Martin-Gropius-Bau, Berlin\*
- 2003 *Berlin-Moskau/Moskau-Berlin 1950-2000-04 von heute aus*, Martin-Gropius-Bau, Berlin; State Tretyakov Gallery, Moscow\*
- Cruel + Tender, The Real in the Twentieth-Century Photograph*, Tate Modern, London; Museum Ludwig, Cologne\*
- Traumfabrik Kommunismus. Die visuelle Kultur der Stalinzeit*, Schirn Kunsthalle Frankfurt\*
- 2004 *Privatisierungen. Zeitgenössische Kunst aus Osteuropa*, KW Institute for Contemporary Art, Berlin\*
- 2006 *In the Face of History: European Photographers in the 20th Century*, Barbican Art Gallery, London\*
- Twilight: Photography in the Magic Hour*, Victoria and Albert Museum, London\*
- 2007 *Biennale di Venezia*, Ukrainian Pavilion\*

**ANDREI MONASTYRSKI**

\* 1949 en/in Pechenga

Vive y trabaja en Moscú/Lives and works in Moscow

Miembro fundador de Acciones Colectivas. Figura clave del Conceptualismo moscovita de los años 80. Estudió filología. Su obra está orientada hacia la performance y sus primeras obras datan de mediados de los años 70. También hace instalaciones y vídeos. Sus obras tratan de las dicotomías e interrelaciones entre palabra e imagen, objeto de arte y performance, práctica y crítica artísticas, y arte y vida cotidiana.

/

Founding member of Collective Actions. Key figure in Moscow Conceptualism in the eighties. Studied philology. Work is oriented toward performance, with earliest works dating from the mid-seventies. Has also done installations and videos. His works address dichotomies of and interrelationships between word and image, art object and performance, artistic practice and art criticism, art and everyday life.

SELECCIÓN DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES/  
SOLO EXHIBITIONS (SELECTED)

- 2007 Moderna Galerija, Ljubljana

SELECCIÓN DE EXPOSICIONES COLECTIVAS/  
GROUP EXHIBITIONS (SELECTED)

- 1977 *La nuova arte Sovietica: una prospettiva non ufficiale*, Biennale di Venezia\*
- 1982 AptArt exhibitions held in private -87 apartments
- 1988 *Ich lebe-Ich sehe, Künstler der achtziger Jahre in Moskau*, Kunstmuseum Bern\*
- Isskustvo: Moskva-Berlin, Berlin-Moskau*, Bahnhof Westend, Berlin (West)\*
- 1989 *Expensive Art*, Palace of Youth, Moscow
- 1989 *The Green Show*, Exit Art, NY, NY; y otras salas\*
- 1990 *KLAVA SchizoChina (Hallucinations of Power)*, All-Russian Exhibition Center, Moscow
- 1990 *Between Spring and Summer: Soviet*
- 91 *Conceptual Art in the Era of Late Communism*, Tacoma Art Museum, WA; y otras salas\*
- 1992 *A Mosca ... a Mosca*, Villa Campolieto, Ercolano; Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna\*
- 1995 *From Gulag to Glasnost*, Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, New Brunswick, NJ\*
- 2002 *in capital letters*, Kunsthalle Basel\*
- The Music in Me, Chapter 1*, Gesellschaft für Aktuelle Kunst, Bremen
- 2003, 2007 *Biennale di Venezia\**
- 2003 *Alphabeticon*, Stanford Univ., Palo Alto, CA\*
- 2003 *Berlin-Moskau/Moskau-Berlin 1950-2000-04 von heute aus*, Martin-Gropius-Bau, Berlin; State Tretyakov Gallery, Moscow\*
- Moskauer Konzeptualismus/Moscow Conceptualism*, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin\*
- 2005 *Angels of History. Moscow Conceptualism and Its Influence*, Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen, Antwerp\*
- Biennial*, Prague
- Earthworks*, Stella Art Gallery, Moscow\*
- Essence of Life-Essence of Art*, Ludwig-Múzeum, Budapest; y otras salas\*
- 2005 *Russia!*, Solomon R. Guggenheim Museum, -06 NY, NY; Museo Guggenheim Bilbao\*
- 2006 *Arteast Collection 2000 + 23*, Moderna Galerija, Ljubljana
- Renegades: 25 Years of Performance at Exit Art*, Exit Art, NY, NY
- The Vincent 2006*, Stedelijk Museum, Amsterdam\*
- Trajectory 1-The Sun on the Wall*, Latvian Center for Contemporary Art, Riga;
- Pavelhaus, Radkersburg-Umgebung
- 2007 *documenta*, Kassel



*Who's Got the Big Picture*, Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen, Antwerp

#### NIKOLAI PÁNITKOV

\* 1952 en Viena / in Vienna

Vive y trabaja en Moscú / Lives and works in Moscow

Desde 1976 es miembro del grupo Acciones Colectivas. Desde 1979 realiza objetos, collages y libros artísticos. Funda el Museo MANI en su casa de campo (1989).

/

From 1976, member of the Collective Action group. Has produced objects, collages, and authors books since 1979. Founds Museum MANI at his weekend house (1989).

#### SELECCIÓN DE EXPOSICIONES COLECTIVAS/ GROUP EXHIBITIONS (SELECTED)

- 1977 *La nuova arte Sovietica: una prospettiva non ufficiale, Biennale di Venezia\**
- 1981 *Nouvelles tendances de l'art russe non-officiel 1970-1980*, Centre culturel de la Villedieu, Élancourt  
*25 Years of Soviet Unofficial Art 1956-1981*, Museum of Soviet Unofficial Art, Jersey City; Musée d'art russe contemporain en exil, Montgeron
- 1981 *Russian New Wave*, Contemporary Russian Art -82 Center of America, NY, NY\*
- 1983 *Come Yesterday and You'll Be First*, City Without Walls Gallery, Newark, NJ; y otras salas\*
- 1984 *Odessa-Moscow*, AptArt Gallery, Moscow
- 1987 *I Exhibition of Avantgardists' Club (KLAVA)*, Exhibition Hall at Avtozavodskaya, Moscow  
*Retrospective Exhibition of Moscow Artists, 1957-1987*, Hermitage Society, Moscow
- 1988 *Klava Sauna*, Sandunovsky Baths, Moscow  
*II Exhibition of Avantgardists' Club (KLAVA)*, Exhibition Hall at Avtozavodskaya, Moscow
- 1989 *Expensive Art*, Palace of Youth, Moscow  
*Research of Documentation, "Na Kashirke"* State Art Gallery, Moscow
- 1989 *Perspectives of Conceptualism*, State -92 Exhibition Hall Peresvetov pereulok, Moscow; y otras salas\*
- 1990 *To Object*, Gallery Sadovniki, Exhibition Hall of Krasnogvardeisky district, Moscow  
*KLAVA SchizoChina (Hallucinations of Power)*, All-Russian Exhibition Center, Moscow  
*Artisti russi contemporanei / Contemporary Russian Artists*, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato; Centro

Atlántico de Arte Moderno, Gran Canaria\*

- 1990 *Between Spring and Summer: Soviet -91 Conceptual Art in the Era of Late Communism*, Tacoma Art Museum, WA; y otras salas\*
- 1991 *MANI-Museum. 40 Moskauer Künstler im Frankfurter Karmeliterkloster*, Frankfurt\*
- 1991 *Sowjetische Kunst um 1990*, Kunsthalle, -92 Düsseldorf; Israel Museum, Jerusalem; Central House of Artists, Moscow\*
- 1991 *Sowjetische Kunst um 1990*, Kunsthalle, -92 Düsseldorf; Israel Museum, Jerusalem; Central House of Artists, Moscow\*
- 1994 *Biennial*, Cetinje, Montenegro
- 1995 *Kunst im Verborgenen*, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen; y otras salas\*
- 1998 *Fauna*, Novy Manezh, Moscow\*
- 2003 *Berlin-Moskau / Moskau-Berlin 1950-2000 -04 von heute aus*, Martin-Gropius-Bau, Berlin; State Tretyakov Gallery, Moscow\*
- 2004 *Objects "Collective Actions"*, Gallery E. K. Art Bureau, Moscow
- 2005 *Moskw-Warszawa*, Ujazdowsky zamiek, Warsaw; State Tretyakov Gallery, Moscow
- 2007 *Woe from Wit*, State Museum of Literature, Moscow

#### PÁVEL PÉPPERSHTEIN

\* 1966 en Moscú / in Moscow

Vive y trabaja en Moscú / Lives and works in Moscow

Participa en exposiciones desde 1983 antes de asistir a la Academia de Bellas Artes de Praga (1985-87). Después de graduarse empieza a trabajar con Anúfriev y Léiderman, con los que funda la Inspección Hermenéutica Médica en 1989.

/

Begins taking part in exhibitions in 1983 before going on to study at Prague's Academy of Fine Arts (1985-87). After graduating he begins working with Anufriev and Leiderman before founding Inspection Medical Hermeneutics with them in 1989.

#### SELECCIÓN DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES/ SOLO EXHIBITIONS (SELECTED)

- 1996 Pori Art Museum; Art Gallery of Ontario, Toronto (con I. Kabakov)
- 1999 Kunsthaus Zug  
Akademie Schloss Solitude, Stuttgart
- 2000 Sprovieri Gallery, London (con I. Kabakov)  
Karmelitenkloster, Graz (con V. Pivovárov)  
Regina Gallery, Moscow
- 2001 Galerie Elisabeth Kaufmann, Zürich
- 2002 Neuer Aachener Kunstverein



BIOGRAFÍAS DE ARTISTAS / ARTISTS' BIOGRAPHIES

- Kunsthau Zug  
 2003 Kunsthalle, Düsseldorf  
 Sutton Lane Gallery, London  
 2004 Galerie Iragui, Paris  
 2005 Galerie Ursula Walbroel, Düsseldorf  
 2006 Museum für Gegenwartskunst, Basel  
 Regina Gallery, Moscow  
 2007 Sprovieri Gallery, London  
 Contemporary Art Gallery, Vancouver
- SELECCIÓN DE EXPOSICIONES COLECTIVAS/  
 GROUP EXHIBITIONS (SELECTED)
- 1986 *17th Youth Exhibition*, MDKh, Moscow  
 1987 *I Exhibition of Avantgardists' Club (KLAVA)*,  
 Exhibition Hall at Avtozavodskaya, Moscow  
 1988 *KLAVA II*, State Exhibition Hall Peresvetov  
 pereulok, Moscow  
*II Exhibition of Avantgardists' Club (KLAVA)*,  
 Exhibition Hall at Avtozavodskaya, Moscow  
 1989 *UdSSR heute. Sowjetische Kunst aus der*  
 -90 *Sammlung Ludwig*, Musée d'art moderne,  
 Saint-Etienne; Neue Galerie Sammlung  
 Ludwig, Aachen\*  
 1995 *From Gulag to Glasnost*, Jane Voorhees  
 Zimmerli Art Museum, New Brunswick, NJ\*  
 2001 *Biennial*, Valencia  
 2003 *Neue Ansätze - Zeitgenössische Kunst aus*  
*Moskau*, Kunsthalle, Düsseldorf  
*Alphabeticon*, Stanford Univ., Palo Alto, CA\*  
 2003 *Berlin-Moskau/Moskau-Berlin 1950-2000-*  
 -04 *von heute aus*, Martin-Gropius-Bau, Berlin;  
 State Tretyakov Gallery, Moscow\*  
*Moskauer Konzeptualismus/Moscow*  
*Conceptualism*, Kupferstichkabinett,  
 Staatliche Museen zu Berlin\*  
 2004 *Biennial*, Sao Paulo  
*Pavel Pepperstein und Gäste/Pavel*  
*Pepperstein and Guests*, Kunsthau Zug\*  
*Privatisierungen-Zeitgenössische Kunst aus*  
*Osteuropa*, KW Institute for Contemporary Art,  
 Berlin\*  
 2005 *Angels of History. Moscow Conceptualism*  
*and Its Influence*, Museum van Hedendaagse  
 Kunst Antwerpen, Antwerp\*  
*Biennial*, Moscow  
*Essence of Life-Essence of Art*, Ludwig-  
 Múzeum, Budapest; y otras salas\*  
 2006 *Artists Against the State: Perestroika*  
*Revisited*, Ronald Feldman Fine Arts, NY, NY  
*Inertia*, Freud's Dream Museum,  
 St. Petersburg  
 2007 *Sots Art. Art politique en Russie de 1972 à*  
 -08 *aujourd'hui*, La Maison Rouge, Paris\*

VÍKTOR PIVOVAROV

\* 1937 en Moscú/in Moscow  
 Vive y trabaja en Praga/Lives and works in Prague

Alumno del Instituto M. I. Kalinin de Artes Aplicadas (MIPiDI) en Moscú (1951). Estudia en el departamento de arte del Instituto Poligráfico de Moscú (MPI) (1957-62). En los años 60 es miembro del grupo inconformista de artistas que surge alrededor del bulevar Sretenski. Es ilustrador de libros infantiles, pintor y artista gráfico y realiza álbumes (desde principios de los años 70 en colaboración con Kabakov) y exposiciones de instalaciones. Se traslada a Praga (1982).

/  
 Student at the M. I. Kalinin Institute of Applied Art (MIPiDI) in Moscow (1951). Studies in the art department of the Moscow Polygraphic Institute (MPI) (1957-62). In the sixties, member of non-conformist group of artists around Sretenskij Boulevard. Illustrates children's books, is a painter and graphic artist, and produces albums (from the onset of the seventies in collaboration with Kabakov) and exhibition installations. Moves to Prague (1982).

SELECCIÓN DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES/  
 SOLO EXHIBITIONS (SELECTED)

- 1984 Institute for Macromolecular Chemistry,  
 Academy of Sciences, Prague  
 1987 Museum of National Written Language, Prague  
 1989 People's House, Prague\*  
 1990 Brno House of Arts\*  
 1991 Washington Projects for the Art, Washington, DC  
 1992 Galerie Krings-Ernst, Cologne  
 Cultural Centre Opatov, Prague\*  
 1993 Gallery L, Moscow\*  
 1994 Obscuri Viri Gallery, Moscow  
 1995 Grazer Kunstverein  
 1996 Galerie Rudolfinum, Prag; Leopold Hoesch-  
 -97 Museum, Düren; Musée d'art moderne,  
 Saint-Etienne\*  
 1998 Galerie Václava Špály, Prague\*  
 Kunsthau Zug (con P. Péppershtein)  
 2000 Kulturzentrum bei den Minoriten, Graz  
 (con P. Péppershtein)  
 2001 ifa-Galerie, Berlin\*  
 2004 XL Gallery, Moscow  
 2006 Moscow Museum of Modern Art

SELECCIÓN DE EXPOSICIONES COLECTIVAS/  
 GROUP EXHIBITIONS (SELECTED)

- 1977 *La nuova arte Sovietica: una prospettiva non*  
*ufficiale*, Biennale di Venezia\*



- New Art from the Soviet Union*, Arts Club of Washington and Kiplinger Editors Building, Washington, DC\*
- 1981 *Russian New Wave*, Contemporary Russian Art -82 Center of America, NY, NY\*
- 1981, 1984 *Baltic Triennial*, Vilnius
- 1985 *Russian Art. A Survey of Contemporary Activities*, Washington Project for the Arts, Washington, DC
- 1987 *Retrospective Exhibition of Moscow Artists, 1957-1987*, Hermitage Society, Moscow  
*Ich lebe-ich sehe. Künstler der achtziger Jahre in Moskau*, Kunstmuseum Bern\*
- 1989 *Expensive Art*, The Palace of Youth, Moscow\*  
*KLAVA-Exhibitions*, Moscow
- 1990 *Ten Artists Which Came to My Mind at 7:00 p.m. on May 3, 1990*, Witte de With, Rotterdam\*
- 1990 *Drugoe iskusstvo: Moskva 1956-76*, State -91 Tretyakov Gallery, Moscow; State Russian Museum, St. Petersburg\*
- 1991 *MANI-Museum. 40 Moskauer Künstler im Frankfurter Karmeliterkloster*, Frankfurt\*
- 1993 *Von Malewitsch bis Kabakov*, Museum Ludwig -94 in der Josef-Haubrich-Kunsthalle, Cologne\*
- 1994 *Fluchtpunkt Moskau*, Ludwig-Forum, Aachen\*  
*Kunst im Verborgenen*, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen; y otras salas\*
- 1995 *Flug-Entfernung-Verschwinden*. -96 *Konzeptuelle Moskauer Kunst*, Galerie Hlavního Města Prahy, Prague; y otras salas\*
- 1998 *Präprintium: Moskauer Bücher aus dem Samizdat*, Staatsbibliothek zu Berlin; y otras salas\*
- 1999 *Kunst im Untergrund. Nonkonformistische Künstler aus der Sowjetunion*, Albertina im Akademiefhof, Wien\*
- 2003 *Berlin-Moskau/Moskau-Berlin 1950-2000-von heute aus*, Martin-Gropius-Bau, Berlin; State Tretyakov Gallery, Moscow\*  
*Moskauer Konzeptualismus/Moscow Conceptualism*, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin\*  
*Essence of Life-Essence of Art*, Ludwig-Múzeum, Budapest; y otras salas\*
- 2006 *Artists Against the State: Perestroika Revisited*, Ronald Feldman Fine Arts, NY, NY
- DMITRI PRÍGOV**  
\* 1940 en Moscú/in Moscow, † 2007 en Moscú/in Moscow
- Estudia escultura en el Instituto Stroganov de Arte e Industria de Moscú (MVKhPU) (1959-66). Desde principios de 1970 empieza a realizar numerosos poemas, obras de teatro, novelas, alfabetos y actuaciones musicales. Se hace socio del Sindicato de Artistas Soviéticos (1975) y de KLAVA (Club de Vanguardistas) (1989). Recibe la Beca DAAD (Berlín) (1990-91) y el Premio Pushkin (1993).
- /
- Studies sculpture at the Moscow Stroganov Institute of Arts and Industry (MVKhPU) (1959-66). Beginning in 1970, produces numerous poems, plays, novels, alphabets, and music performances. Joins Union of Soviet Artists (1975) and KLAVA (Avantgardists' Club) (1989). Holder of DAAD Scholarship, Berlin (1990-91), and recipient of the Pushkin Prize (1993).
- SELECCIÓN DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES/  
SOLO EXHIBITIONS (SELECTED)
- 1988 Struve Gallery, Chicago, IL
- 1989 St. Louis Gallery of Contemporary Art
- 1991 Galerie Krings-Ernst, Cologne
- 1993 KW Institute for Contemporary Art, Berlin
- 1994 Kunstverein, Ludwigsburg  
State Russian Museum, St. Petersburg
- 1995 Städtisches Museum, Mülheim an der Ruhr;  
Ludwig-Múzeum, Budapest; Musée d'art moderne, Saint-Etienne\*
- 1996 Guelman Gallery, Moscow
- 1997 Mitki Gallery, St. Petersburg
- 1998 Galerie Krings-Ernst, Cologne
- 1999 ifa-Galerie, Berlín\*
- 2008 Galerie Sandmann, Berlin  
Moscow Museum of Modern Art
- SELECCIÓN DE EXPOSICIONES COLECTIVAS/  
GROUP EXHIBITIONS (SELECTED)
- 1987 *Art and Present*, "Na Kashirke" State Art Gallery, Moscow  
*I Exhibition of Avantgardists' Club (KLAVA)*, Exhibition Hall at Avtozavodskaya, Moscow  
*documenta*, Kassel\*
- Labyrinth*, Palace of Youth, Moscow
- 1988 *II Exhibition of Avantgardists' Club (KLAVA)*, Exhibition Hall at Avtozavodskaya, Moscow  
*Ich lebe-ich sehe. Künstler der achtziger Jahre in Moskau*, Kunstmuseum Bern\*  
*Glasnost. Die neue Freiheit der sowjetischen Maler*, Kunsthalle in Emden\*
- 1989 *Novastroika*, Institute of Contemporary Art, London
- 1989 *UdSSR heute. Sowjetische Kunst aus der -90 Sammlung Ludwig*, Musée d'art moderne, Saint-Etienne; y otras salas\*



BIOGRAFÍAS DE ARTISTAS / ARTISTS' BIOGRAPHIES

- 1990 *Between Spring and Summer: Soviet*  
 -91 *Conceptual Art in the Era of Late Communism*,  
 Tacoma Art Museum, WA; y otras salas\*
- 1991 *MANI-Museum. 40 Moskauer Künstler im*  
*Frankfurter Karmeliterkloster, Frankfurt\**
- 1991 *Sowjetische Kunst um 1990*, Kunsthalle,  
 -92 Düsseldorf; Israel Museum, Jerusalem; Central  
 House of Artists, Moscow\*
- 1992 *Ex USSR. Hedendaagse kunstenaars uit het*  
*GOS, Groninger Museum\**
- 1993 *Von Malewitsch bis Kabakov*, Museum Ludwig  
 -94 in der Josef-Haubrich-Kunsthalle, Cologne\*
- 1994 *Fluchtpunkt Moskau*, Ludwig-Forum, Aachen\*
- 1995 *Kunst im Verborgenen*, Wilhelm-Hack-  
 Museum, Ludwigshafen; y otras salas\*
- 2003 *Berlin-Moskau/Moskau-Berlin 1950-2000-*  
*von heute aus*, Martin-Gropius-Bau, Berlin;  
 State Tretyakov Gallery, Moscow\*
- 2005 *Essence of Life-Essence of Art*, Ludwig-  
 Múzeum, Budapest; y otras salas\*
- 2007 *Sots Art. Art politique en Russie de 1972 à*  
*-08 aujour'hui*, La Maison Rouge, Paris\*

**LEV RUBINSZTEIN**

\* 1947 en Moscú / in Moscow

Vive y trabaja en Moscú / Lives and works in Moscow

Se dio a conocer como autor y poeta dentro de la literatura rusa clandestina mientras trabajaba como bibliotecario. En sus propias palabras, sus obras poéticas "son un género híbrido que combina la poesía, la prosa, el drama y las artes visuales y escénicas". Escribe regularmente una columna para el periódico online *Grani*.

Made a name for himself as an author and poet in the Russian literary underground while working as a librarian. In his own words, his poetic works "are a hybrid genre that combines poetry, prose, drama, and the visual and performing arts." He writes a regular column for the online newspaper *Grani*.

SELECCIÓN DE LECTURAS /  
 READINGS (SELECTED)

- 1997 Shakespeare & Co. Bookshop, Moscow
- 1998 "Genius Loci" Russian Poetry Festival,  
 Pushkin's apartment, St. Petersburg
- 2003 *Alphabeticon*, Stanford Univ., Palo Alto, CA\*  
 Lincoln Center, NY, NY  
 Festwochen 2003, Haus der Berliner  
 Festspiele, Berlin
- 2007 John Carroll University, Chicago, IL  
 Intercultural Center, Edmund A. Walsh School

of Foreign Service, Georgetown University,  
 Washington, DC  
 Dartmouth College, NH  
 Pierre Menard Gallery, Cambridge, MA  
 Amherst College, MA  
 Wesleyan University, Middletown, CT  
 Brooklyn Public Library, NY  
 Prigov Memorial, Bowery Poetry Club, NY, NY  
 IX International Book Fair, Central House of  
 Artists, Moscow

**LEONID SÓKOV**

\* 1941 en / in Mikhalevo

Vive y trabaja en Nueva York / Lives and works in NY

Estudia en el Instituto Stroganov de Arte e Industria (MVKhPU) (1964-69). Participa en varias exposiciones en apartamentos privados en Moscú en los años 70. Estrechamente vinculado al movimiento Arte Soz. Se apropia del folklore tradicional y la mitología política soviética y crea su propia mitología, que pone en práctica en sus creaciones, a la que se refiere como "skazki", o cuentos de hadas políticos. Emigra a los EE.UU. (1980).

/

Studies at the Stroganov Institute of Arts and Industry (MVKhPU) (1964-69). Participates in various exhibitions in Moscow private apartments in the seventies. Closely associated with the Sots Art movement. Borrowing from traditional folklore and Soviet political mythmaking, he creates his own working mythology, which he implements in his creations, which he refers to as "political skazki" or fairytales. Emigrates to the USA (1980).

SELECCIÓN DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES/  
 SOLO EXHIBITIONS (SELECTED)

- 1983, 1985 Storefront for Art and Architecture, NY, NY
- 1986 Semaphore Gallery, NY, NY  
 Zues-Trabia Gallery, NY, NY\*
- 1988 Trabia-MacAfee Gallery, NY, NY
- 1990 Eduard Nakhmkin Fine Arts, NY, NY\*
- 1991 Galleria Cariny, Florence\*
- 1992 Berman Gallery, NY, NY\*
- 1995 Farsettiarte, Prato\*
- 1997 Galleria Severiarte, Bologna
- 1999 Palais des Nations, Geneva
- 2000 State Russian Museum, St. Petersburg\*

SELECCIÓN DE EXPOSICIONES COLECTIVAS/  
 GROUP EXHIBITIONS (SELECTED)

- 1977 *La nuova arte Sovietica: una prospettiva non ufficiale*, Biennale di Venezia\*



- 1978 *Nonkonformistische russische Maler*, Das Saarland Museum, Saarbrücken
- 1979 *20 Jahre unabhängige Kunst aus der Sowjetunion*, Museum Bochum; State Museum of Graphic Art, Moscow\*
- 1981 *25 Years of Soviet Unofficial Art 1956-1981*, Museum of Soviet Unofficial Art, Jersey City; Musée d'art russe contemporain en exil, Montgeron  
*Russian Samizdat Art*, Franklin Furnace, NY, NY; y otras salas\*
- 1983 *Come Yesterday and You'll Be First*, City Without Walls Gallery, Newark, NJ; y otras salas\*
- 1984 *Sots Art*, Semaphore Gallery, NY, NY\*
- 1986 *Sots Art*, New Museum of Contemporary Art, NY, NY; y otras salas\*
- 1989 *Transit: Russian Artists between the East and West*, Russian Arts Museum of Long Island, Hempstead, NY; y otras salas\*
- 1990 *Drugoe iskusstvo: Moskva 1956-76*, State Tretyakov Gallery, Moscow; State Russian Museum, St. Petersburg\*
- 1993 *After Perestroika: Kitchenmaids or Stateswomen*, Centre international d'art contemporain de Montréal; y otras salas\*
- 1995 *Kunst im Verborgenen*, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen; y otras salas\*  
*From Gulag to Glasnost*, Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, New Brunswick, NJ\*
- 2001 *Biennale di Venezia\**
- 2003 *Remembrance: Russian Post-Modern Nostalgia*, Yeshiva University Museum, Center for Jewish History, NY, NY\*
- 2003 *Berlin-Moskau/Moskau-Berlin 1950-2000-von heute aus*, Martin-Gropius-Bau, Berlin; State Tretyakov Gallery, Moscow\*
- 2004 *Biennial*, Gwanju  
*Seven Sins: Ljubljana-Moscow*, Moderna Galerija, Ljubljana\*
- 2005 *Essence of Life-Essence of Art*, Ludwig-Múzeum, Budapest; y otras salas\*  
*Pop-Art Epoch in Russia*, State Tretyakov Gallery, Moscow
- 2005 *Russia!*, Solomon R. Guggenheim Museum, NY, NY; Museo Guggenheim Bilbao\*
- 2006 *Artists Against the State: Perestroika Revisited*, Ronald Feldman Fine Arts, NY, NY  
*Masters of Humor and Desire*, Sloane Gallery of Art, Denver, CO
- 2006 *Territories of Terror*, Boston University -07 Art Gallery, MA\*
- 2007 *Bare Life*, Museum on the Seam, Jerusalem\*
- 2007 *Sots Art. Art politique en Russie de 1972 à -08 aujourd'hui*, La Maison Rouge, Paris\*

### VADIM ZAJÁROV

\* 1959 en/in Dushanbe

Vive y trabaja en Colonia y Moscú/Lives and works in Cologne and Moscow

Estudia arte y arte gráfico en el Instituto Estatal de Pedagogía de Moscú (1977-82). Desde entonces trabaja como artista gráfico y performer, crea instalaciones y realiza libros artísticos y documentales sobre el panorama del Arte Conceptual de Moscú. Empieza a colaborar con varios artistas como Iuri Albert y miembros de la Inspección Hermenéutica Médica (1978). Desde 1989 vive en Colonia y Moscú, y desde 1992 es editor de la revista *Pastor*. Funda la Editorial Pastor Zond. *Monumento a Theodor W. Adorno*, Fráncfort (2003).

/

Studies art and graphic arts at the Moscow State Pedagogical Institute (1977-82). Has worked since then as a graphic and performance artist, created installations, and produced artist's books and documentations of Moscow's Conceptual Art scene. Begins collaborating with various artists, such as Yuri Albert and members of Inspection Medical Hermeneutics (1978). From 1989 onward, lives in Cologne and Moscow. Since 1992, publisher of *Pastor* magazine. Founds Pastor Zond Edition. *Monument to Theodor W. Adorno*, Frankfurt (2003).

### SELECCIÓN DE EXPOSICIONES INDIVIDUALES/ SOLO EXHIBITIONS (SELECTED)

- 1983 AptArt Gallery, Moscow (con V. Skersis)
- 1984 AptArt Gallery, Moscow
- 1989 Kunstverein, Freiburg im Breisgau\*  
Galerie Peter Pakesch, Vienna\*
- 1990 Galerie Sophia Ungers, Cologne (con V. Skersis)
- 1991 Galerie Walcheturm, Zürich\*
- 1992 L Gallery, Moscow  
Kunstverein, Cologne\*
- 1995 Kunsthalle Nürnberg  
Bonner Kunstverein (con C. Höller)
- 1996 Obscuri Viri Gallery, Moscow
- 1997 Center for Contemporary Art, Moscow
- 1998 Galerie Hohenthal und Bergen, Berlin
- 2001 TV Gallery, Moscow
- 2002 Künstlerhaus Schloss Wiepersdorf
- 2004 Stella Art Gallery, Moscow (con A. Monastyrski)  
E. K. Art Bureau, Moscow (con V. Skersis)
- 2006 State Tretyakov Gallery, Moscow\*  
Stella Art Gallery, Moscow



BIOGRAFÍAS DE ARTISTAS / ARTISTS' BIOGRAPHIES

- SELECCIÓN DE EXPOSICIONES COLECTIVAS/  
GROUP EXHIBITIONS (SELECTED)
- 1978 Exhibitions in private apartments,  
-82 Moscow
- 1982 AptArt Gallery exhibitions, Moscow  
*Apt Art in Nature*, Kalistovo
- 1983 *Come Yesterday and You'll Be First*, City  
Without Walls Gallery, Newark, NJ; y otras  
salas\*
- 1984 *Transportable Exhibition of SZ Group*, Moscow
- 1986 *Art Against Commerce*, Bittsevskiy Park,  
Moscow  
*AptArt*, New Museum of Contemporary Art, NY, NY
- 1987 *I Exhibition of Avantgardists' Club (KLAVA)*,  
Exhibition Hall at Avtozavodskaya, Moscow  
*Retrospective Exhibition of Moscow Artists,  
1957-1987*, Hermitage Society, Moscow
- 1988 *Ich lebe-Ich sehe. Künstler der achtziger  
Jahre in Moskau*, Kunstmuseum Bern\*  
*Sowjetkunst heute*, Museum Ludwig, Cologne\*
- 1989 *100 Years of Russian Art-1889-1989. From  
Private Collections in the USSR*, Barbican Art  
Gallery, London\*  
*Von der Revolution zur Perestroika*,  
Kunstmuseum Luzern; Palau de la Virreina,  
Barcelona; y otras salas\*
- 1989 *10 + 10: Contemporary Soviet and American  
Painters*, Modern Art Museum, Fort Worth, TX;  
y otras salas\*
- 1989 *Perspectives of Conceptualism*, State  
-92 Exhibition Hall Peresvetov pereulok, Moscow; y  
otras salas\*
- 1990 *Artisti russi contemporanei/Contemporary  
Russian Artists*, Centro per l'Arte Contempo-  
ranea Luigi Pecci, Prato; Centro Atlántico de  
Arte Moderno, Gran Canaria\*  
*In the USSR and Beyond*, Stedelijk Museum,  
Amsterdam\*
- 1990 *Between Spring and Summer: Soviet  
-91 Conceptual Art in the Era of Late Communism*,  
Tacoma Art Museum, WA; y otras salas\*
- 1991 *MANI-Museum. 40 Moskauer Künstler im  
Frankfurter Karmeliterkloster*, Frankfurt\*  
*Metropolis*, Martin-Gropius-Bau, Berlin\*
- 1993 *Plötzlich ist eine Zeit herangebrochen, in der  
alles möglich sein sollte*, Kunstverein  
Ludwigsburg  
*Trade Routes*, The New Museum, NY, NY
- 1994 *Fluchtpunkt Moskau*, Ludwig-Forum, Aachen\*
- 1995 *No Man's Land. Art from the near Abroad*,  
Copenhagen Contemporary Art Center  
*Kunst im Verborgenen*, Wilhelm-Hack-  
Museum, Ludwigshafen; y otras salas\*
- 1995 *Flug-Entfernung-Verschwinden*.
- 96 *Konzeptuelle Moskauer Kunst*, Galerie Hlavniho  
Města Praha, Prague; y otras salas\*
- 1996 *10 Years KLAVA*, Institute of Contemporary  
Art, Moscow
- 1997 *Ecology of Emptiness*, Institute of Contempo-  
rary Art, Moscow\*  
*Faces of History*, Fine Art Museum, Novo-  
sibirsk; y otras salas\*
- 1998 *Präprintium: Moskauer Bücher aus dem  
-01 Samizdat*, Staatsbibliothek zu Berlin; y otras  
salas\*
- 2001 *Biennale di Venezia\**
- 2002 *Moscow Time*, Contemporary Art Center,  
Vilnius
- 2003 *Berlin-Moskau/Moskau-Berlin 1950-2000-  
-04 von heute aus*, Martin-Gropius-Bau, Berlin;  
State Tretyakov Gallery, Moscow\*  
*Moskauer Konzeptualismus/Moscow  
Conceptualism*, Kupferstichkabinett,  
Staatliche Museen zu Berlin\*
- 2004 *Privatisierungen-Zeitgenössische Kunst aus  
Osteuropa*, KW Institute for Contemporary  
Art, Berlin\*
- 2005 *Angels of History. Moscow Conceptualism  
and Its Influence*, Museum van Hedendaagse  
Kunst Antwerpen, Antwerp\*  
*Essence of Life-Essence of Art*, Ludwig-  
Múzeum, Budapest; y otras salas\*
- 2005 *Russia!*, Solomon R. Guggenheim Museum,  
-06 NY, NY; Museo Guggenheim Bilbao\*
- 2007 *II Biennial*, Moscow
- 2007 *Sots Art. Art politique en Russie de 1972 à  
-08 aujourd'hui*, La Maison Rouge, Paris\*



**CRÉDITOS/CREDITS**

Este catálogo se publica con motivo de la exposición  
**LA ILUSTRACIÓN TOTAL**  
**ARTE CONCEPTUAL**  
**DE MOSCÚ 1960-1990**

This catalogue is published in conjunction with the  
 exhibition  
**TOTAL ENLIGHTENMENT**  
**CONCEPTUAL ART**  
**IN MOSCOW 1960-1990**

Schirn Kunsthalle Frankfurt  
 21 de junio-14 de septiembre 2008/  
 June 21-September 14, 2008

Fundación Juan March, Madrid  
 10 de octubre de 2008-11 de enero de 2009/  
 October 10, 2008-January 11, 2009



**M BANCA MARCH**

**IBERIA I**

**CATÁLOGO/CATALOGUE****Editores/Editors:**

Boris Groys, Manuel Fontán del Junco, Max Hollein

**Redacción/Coediting:**

Martina Weinhart

**Coordinación/Assistance:**

Deborah L. Roldán, Sylvia Metz

**Biografías/Biographies:**

Deborah L. Roldán, Sylvia Metz

**Revisión de textos/Copyediting:**

Inés d'Ors Lois y/and Departamento de Exposiciones,  
 Fundación Juan March, Uta Hasekamp, Melanie  
 Newton, Donna Stonecipher, Rebecca van Dyck

**Traducciones/Translations:**

Alemán-inglés/German-English:

Jeremy Gaines (Zwirner), Steven Lindberg  
 (Foreword; Groys, Communist Conceptual Art;  
 Weinhart)

Ruso-inglés/Russian-English:

Will Firth (Bobrinskaya, Chronology; Works  
 exhibited), Cynthia Martin (Kabakov), David Shaw  
 (Monastyrski, Field of Comedy), Richard Watts, Graz  
 (Monastyrski, Preface to Trips Out of Town)

Español-inglés, español-alemán/Spanish-English,  
 Spanish-German:

Departamento de Exposiciones/Exhibitions  
 Department, Fundación Juan March (Fontán del  
 Junco)

Ruso-español/Russian-Spanish:

Rafael Cañete (Kabakov, "¡Aprobada!"; Monastyrski,  
 "Campo de la comedia"; catálogo de obras),  
 Desiderio Navarro (Bobrinskaya; Groys, "Conceptua-  
 lismo romántico moscovita"; Kabakov, "Sobre  
 el vacío"; Monastyrski, "Prólogo"; sustantivos en  
 ruso; catálogo de obras)

Alemán-español:

Alejandro Martín Navarro (Presentación; Groys,  
 "Arte conceptual del comunismo"; Weinhart;  
 Zwirner)

**Diseño gráfico y composición/Graphic design,  
typesetting:**

Moiré, Marc Kappeler/Markus Reichenbach, Zurich  
 con/with Sebastian Fischer

**Tipografía/Typeface:**

M3, M3 Mono by Moiré and Dominik Huber

**Fotomecánica/Reproduction:**

Dr. Cantz'sche Druckerei, Ostfildern

**Impresión/Printing:**

Offsetdruckerei Karl Grammlich, Pliezhausen

**Papel/Paper:**

Munken Print White, 100 g/m<sup>2</sup>, Chromolux, 135 g/m<sup>2</sup>

**Encuadernación/Binding:**

Lachenmaier GmbH, Reutlingen

© 2008 Fundación Juan March, Madrid; Cantz Verlag, Ostfildern, y los autores/and authors

© 2008 para las obras reproducidas de/for the reproduced works by Grisha Bruskin, Érik Bulátov, Iliá Kabakov, Emilia Kabakov, Aleksandr Kosoláпов, Borís Mijáilov, Andrei Monastyrski y/and Dmitri Prígov: VG Bild-Kunst, Bonn/VEGAP, Madrid 2008; así como los artistas y sus herederos/as well as the artists, and their legal successors

**Editado por/Published by:**

Hatje Cantz Verlag  
Zeppelinstrasse 32  
73760 Ostfildern  
Alemania/Germany  
Tel. +49 711 4405-200  
Fax +49 711 4405-220  
www.hatjecantz.de

Los libros de Hatje Cantz están disponibles internacionalmente en librerías seleccionadas. Para más información sobre nuestros distribuidores, visite por favor nuestra página web: [www.hatjecantz.com](http://www.hatjecantz.com).

Hatje Cantz books are available internationally at selected bookstores. For more information about our distribution partners, please visit our homepage at [www.hatjecantz.com](http://www.hatjecantz.com).

**Cartoné/Hardcover**

ISBN 978-84-89935-83-9 Editorial de Arte y Ciencia  
ISBN 978-84-7075-556-9 Fundación Juan March  
(Español-inglés/Spanish-English)

Impreso en Alemania/Printed in Germany

**Ilustración de portada/Cover illustration:**

Acciones Colectivas/Collective Actions,  
*El eslogan/The Slogan*, 1977

**EXPOSICIÓN FUNDACIÓN JUAN MARCH, MADRID**

**Director de Exposiciones:**

Manuel Fontán del Junco

**Comisario/Curator:**

Borís Groys

**Coordinación del proyecto/Project management:**

Martina Weinhart  
Deborah L. Roldán  
Sylvia Metz  
Departamento de Exposiciones, Fundación Juan March, Madrid



## CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS/PHOTO CREDITS

Colección/Collection Antonio Piccoli, pp. 142, 147, 151, 162, 163, 170, 171, 194, 250, 254  
 Colección/Collection Dmitri Machabely, p. 278  
 Contemporary Art Museum Art4.RU, pp. 174, 202  
 Copyright Former Komar and Melamid Art Studio Archive, Cortesía/Courtesy Ronald Feldman Fine Arts, New York, pp. 49, 68, 158, 162, 163  
 Cortesía/Courtesy Krings-Ernst Galerie, Cologne, pp. 26, 194, 198  
 Cortesía/Courtesy Ronald Feldman Fine Arts, New York, pp. 48, 82, 103, 154, 155 (Foto/Photo: D. James Dee)  
 E.K.ArtBureau, pp. 294, 295  
 Colección/Collection Elena Kuprina & Maxim Lyakhovich, p. 315  
 Heritage Preservation Russian Avantgarde Foundation, pp. 143, 203, 226, 259, 279, 298  
 Ludwig Museum in the State Russian Museum, St. Petersburg, pp. 27, 49  
 Ludwigmuseum Koblenz, Sammlung Peter und Irene Ludwig, p. 258  
 Moscow Archive of New Art (MANI), pp. 223, 227, 255, 270, 271, 274, 279  
 Colección/Collection Regina Gallery, pp. 230, 238, 255, 262, 263, 315  
 Archivo de imágenes/Rheinisches Bildarchiv Köln, p. 167  
 State Tretyakov Gallery, pp. 122, 123  
 Stedelijk Museum, Amsterdam, p. 26  
 (Foto/Photo: Jan Versnel)

## Fotógrafos/Photographers:

Jack Abraham, pp. 130, 131, 134, 135, 138, 139, 159, 171, 175, 178, 179  
 A. Abramov, pp. 238, 239, 242, Portada/Cover  
 Iuri Albert, pp. 286, 287, 290  
 Nikita Alekséev, p. 243  
 Karen Blindow, p. 127  
 Hermann Feldhaus, pp. 146, 151  
 Anne Gold, pp. 114, 115, 195, 199, 299, 302, 303  
 Heidi Harsieber, p. 231  
 Peggy Kaplan, p. 150  
 Gueorgui Kizeval'ter, pp. 291, 330, 331  
 J. Littkemann, pp. 266, 267  
 Natalia Nikitin, p. 27  
 József Rosta, pp. 143, 251  
 A. Urusov, pp. 246, 247  
 Vadim Zajárov, pp. 84, 85

## FUENTES/SOURCES

Borís Groys, "El Conceptualismo romántico moscovita"/"Moscow Romantic Conceptualism", 1979. Originalmente publicado en ruso en revista Samizdat 37 (Leningrado) en 1979. Publicado en inglés en la revista A-Ja (París), 1979/First published in Russian in Samizdat 37 magazine, Leningrad, in 1979. First published in English in A-Ya magazine, Paris, in 1979. Primera traducción directa del ruso al español por/First direct translation from Russian into Spanish by Desiderio Navarro. Traducción inglesa de/English version from: A-Ja/A-Ya, Paris, 1979.

Iliá Kabakov, "¡Aprobada! (en una purga del Partido)"/"Tested! (At a Party Purge)". Primera traducción directa del ruso al español por/First direct translation from Russian into Spanish by Rafael Cañete y al inglés por/and into English by Cynthia Martin; "Sobre el vacío," 1990. Primera traducción directa del ruso al español por/First direct translation from Russian into Spanish by Desiderio Navarro y al inglés por/and into English by Cynthia Martin.

Andrei Monastyrski, "Prólogo al primer tomo de Viajes a las afueras de la ciudad"/"Preface to the First Volume of Trips Out of Town", junio/June 1980. Primera traducción directa del ruso al español por/First direct translation from Russian into Spanish by Desiderio Navarro y al inglés por/and into English by Richard Watts; "Campo de la comedia y línea de cuadros," diciembre/December 2002. Primera traducción directa del ruso al español por/First direct translation from Russian into Spanish by Rafael Cañete y al inglés por/and into English by David Shaw.













LA ILUSTRACIÓN TOTAL  
ARTE CONCEPTUAL DE MOSCÚ  
1960-1990

TOTAL ENLIGHTENMENT  
CONCEPTUAL ART IN MOSCOW  
1960-1990



Fundación  
Luis y Lucía