

Postorange

Beispiele ukrainischer Gegenwartskunst

Text: Hedwig Saxenhuber

Die Orange Revolution von 2004 hat das flächenmäßig größte Land und eine seiner geopolitisch bedeutendsten Regionen Europas auch in Österreich wieder ins Bewusstsein einer breiten Öffentlichkeit gebracht. Jenseits dieses Newsflash bleiben die Bilder und das Wissen über die Gegenwart der Ukraine hierzulande weitgehend unterbelichtet. Das gilt auch für die jungen Kunstszenen von Kiew, Odessa, Lwiw und Charkov. Sie sind heute in Europa kaum rezipiert, ebenso wie die Leistungen »lokaler Avantgarden«.

»Post Orange« will einen Anstoß geben, dieses Sichtbarkeitsdefizit aufzuheben. Boris Mikhailovs »Rote Serie«, die zwischen 1968 und 1975 entstand, eröffnet die Schau mit einem historischen Rückblick in die sowjetische Vergangenheit. Seine Straßenaufnahmen geben einen Einblick in die jüngste Vergangenheit der unabhängigen Ukraine. Auch Sergey Bratkovs Porträt einer alten Frau spiegelt eine Facette des von vielfältigen Transformationsprozessen geprägten Alltags wider, wie auch die flüchtigen Aufnahmen in den »Urban Miniatures« der Künstlergruppe »Institution of Unstable Thoughts«. Spielerischer ist der Umgang mit schwerwiegenden Themen wie den Nachwirkungen des Reaktorunfalls von Tschernobyl in »Atomic Love« von Illya Chichkan, sportlich die Herausforderung von Kyrill Protsenko an den Torhüter von Dynamo Kiew, Alexander Shovkovsky, zu einem Beweis seines Genies im Feld der Kunst. Vasily Tsagolov paraphrasiert in vielen seiner Arbeiten neue Agenden im kulturellen postsowjetischen Alltag – wie zum Beispiel Hollywood – und spielt mit dessen Mythen. Auch Vika Begalska reagiert auf die neuen Wirtschaftsverhältnisse, in denen jede Wunschproduktion erwerbbar und käuflich erscheint. Gleb Katchuk und Olga Kashymbekovas Video »Velvet Labyrinth« stellt die Revolution als uneingelöstes Versprechen dar und die BürgerInnen als Marionetten der alten/neuen Machthaber. Pavel Makov dagegen reagiert in den »Paper Fleets« seines mehrteiligen Zyklus »Utopia« auf den Irakkrieg. Und »R.E.P.«, eine Gruppe junger KünstlerInnen, die sich in



Revolutionary Experimental Space

der Zeit des zivilgesellschaftlichen Aktivismus formierte, versucht Botschaften einer kritischen Kunst öffentlich zu vermitteln.

Vika Begalska, Sergey Bratkov, Illya Chichkan, Institution of Unstable Thoughts, Olga Kashymbekova, Gleb Katchuk, Oleg Kulik, Pavel Makov, Boris Mikhailov, Kyrill Protsenko, R.E.P. Group (Ksenia Gnylytska, Lesia Homenko, Mykyta Kadan, Zhanna Kadyrova, Volodymyr Kuznetsov, Lada Nakonechna), Vasily Tsagolov

Ein Projekt von springerin in Kooperation mit der Kulturabteilung der Stadt Wien

»Für Kunst zerreißen wir uns das Maul!«

Text: Viktoria Burlaka

Seit der »Orangen Revolution« ist die damalige zivilgesellschaftliche Masseneuphorie von allgemeiner Frustration abgelöst worden, mittlerweile reagieren viele Ukrainer auf diese symbolische Farbe überempfindlich. Es scheint, als ob die Farbe die unanständige Kehrseite der »orangen« Machthaber repräsentiert. Die politischen Erschütterungen laufen dabei nach dem üblichen Szenario der Rückkehr zur Realität – nach einem »revolutionären Moment« begann das korruptierte System erneut zu funktionieren. Die postorange Epoche ist eine Zeit der Apathie und des Scheiterns utopischer Ideen für eine gerechte Politik. Die ukrainische Gesellschaft beobachtet dabei aus nächster Nähe das von Slavojžizek skizzierte Schema der »Umkehrbarkeit« politischer Deklarationen: Jede radikale Opposition, die an die Macht kommt, verwandelt sich in ihr reaktionäres Gegenteil. Während orange in der Ukraine also nicht mehr sonderlich populär ist, funktioniert die Marke nach wie vor und nichtsdestotrotz als erfolgreicher Exportschlager. Ein Blick von außen, der mit dem tatsächlichen Stand der Dinge nichts zu tun hat, setzt diese Farbe noch immer mit revolutionären Veränderungen gleich.

Auch ist es eher unüblich, von einer besonderen Bedeutung dieser Revolution für die kulturelle Produktion zu sprechen. Im Wesentlichen begünstigte die »orange« Konjunktur vor allem das Auftreten einer sehr vergänglichen Popkultur: Angefangen mit Alan Badoevs Film »Orange Liebe« bis hin zu Ausstellungen von »Veteranen des Pinsels«, die neupatriotische Tendenzen illustrieren sollten. Nichtsdestotrotz lukrierte die bildende Kunst aus der »Show am Majdan« langfristige Dividenden: Im Zusammenhang mit der Revolution begann man von einer neuen Künstlergeneration zu sprechen, der Generation »R.E.P.«.

Die Entstehung von »R.E.P.« ist reich an nicht zufälligen Zufälligkeiten. Im November 2004 beschlossen etwa zwanzig junge KünstlerInnen, die sich im Epizentrum der Ereignisse am Majdan nezaležnosti, dem Platz der Unabhängigkeit, versammelt hatten, in der zentralen Kiewer Straße, dem Chreščatyk, auszustellen



Revolutionary Experimental Space

(im Kern zählen sechs Gleichgesinnte zur Gruppe: Lesja Chomenko, Žanna Kadyrova, Ksenija Hnylyc'ka, Mykyta Kadan, Lada Nakonechna, Volodymyr Kuznecov). Als die KünstlerInnen das Zentrum für zeitgenössische Kunst an der Kiewer Mohyla-Akademie kontaktierten und um technische Hilfe baten, schlug das Zentrum vor, diese Ausstellung doch in seinen Räumlichkeiten auszurichten. Mit der Ausstellung »Revolutionär-experimenteller Raum« (kurz: R.E.P.) begannen intensive Aktivitäten dieser Gruppe: Ein Jahr lang hielten sich Artists in residence im

Zentrum für zeitgenössische Kunst auf, wurden die Ausstellungen »Verwirrte«, »Die ukrainische Eremitage«, »Kontrolle« und »Intervention« usw. organisiert.

Mit »R.E.P.« verbindet man den Wechsel eines Generationsparadigmas und das Ende einer länger anhaltenden »demographischen« Krise jener ukrainischen Kunst, die sich selbst als »aktuell« definierte. Ihre Aktualität, das heißt die Tatsache, dass diese Kunst der heutigen Zeit angemessen sei, war bis vor kurzem ziemlich relativ gewesen. Ohne dies bewerten zu wollen war die Epoche der Globalisierung in der Kunst durch das Auftreten neuer KünstlerInnen gekennzeichnet, die stetig zu einer rasanten »Verjüngung« der internationalen Kunstszene führten. Aber selbst, als junge Kunst zum universellen und grundlegenden Trend erklärt wurde, war das konservative ukrainische Bewusstsein in Bezug auf neue Namen und aktuelle Erscheinungsformen weiterhin vorsichtig. Hauptsächlich orientierte man sich an erprobten Marken und »unvergänglichen« künstlerischen Werten. Eine wichtige Rolle spielte hierbei auch ein legendäres institutionelles Vakuum: Es fehlte sowohl ein Markt, der Nachfrage nach Neuem schaffen hätte können, aber auch nichtkommerzielle Kunstinstitutionen. Diese Realien der Zeit, »Reibungskräfte« und ein Widerstand im sozialen Milieu, der stets zu überwinden ist, werden zum Hauptthema für künstlerische Reflexionen einer neuen Generation.

»R.E.P.« entstand in einer Zeit des zivilgesellschaftlichen Aktivismus. Dieser Impuls hat sich noch nicht erschöpft, die KünstlerInnen greifen nach wie vor auf ihre einstweilen exklusive Taktik zurück, »Botschaften« einer kritischen Kunst an die Massen zu bringen. Exklusiv, da sich Fragen des Feedbacks zwischen Gesellschaft und einer herausfordernden wie provokanten aktuellen Kunst in der Ukraine im Großen und Ganzen nicht stellen. Die Hinwendung zu dieser Taktik lässt sich dabei wahrscheinlich mit einer neuen Nachfrage nach politischer Kunst in Verbindung bringen, wird doch die »Konstruktion eines politischen Images« zur effektivsten zeitgenössischen Strategie erklärt.

Das gekonnte Schaffen eines »Gesichts« ist dabei eine mehr als zeitgemäße Aufgabe für eine weitgehend gesichtslose und isolierte ukrainische Kunstszene, die sich bis heute nicht als einheitliches Ganzes mit konkreten gesellschaftlichen Bedürfnissen gesehen hatte, sondern als eine chaotische »tusovka«. Deshalb verwundert es nicht, dass die Mitglieder von »R.E.P.«, die auch außerhalb des Kollektivs erfolgreiche EinzelkünstlerInnen sind, sich vor allem um ihr Gruppenimage kümmerten. Oftmals wurde mit Befremden gefragt, was durch so einen Zusammenschluss eigenständiger KünstlerInnen denn Neues entstehe. Der Zusammenschluss erlaubt, sich von sich selbst zu distanzieren und gibt das moralische Recht, im Namen der gesamten zeitgenössischen Kunst zu sprechen. Dadurch kann die Gesellschaft gezwungen werden, die »Stimme« der zeitgenössischen Kunst zu hören, eine Stimme, die ihre Präsenz hier und jetzt verkündet. Je länger »R.E.P.« existiert, desto stärker tendieren die Mitglieder zu soziologischen Exkursen und einem Theoretisieren, das zur Zuspitzung ihrer sprachlichen Äußerungen geführt hat. Diese Sprache hat im Laufe der Zeit an Verständlichkeit gewonnen, wurde zielgerichteter: Von einem neoexpressionistischen Wortschwall in anfänglichen malerischen Experimenten gelangten die KünstlerInnen zu einer lakonischen Szenografie in Aktionen und Videos, einer minimalistischen und schablonenartigen Posterästhetik von Bildern und Objekten. So ist das letzte Projekt »Du?!« nicht nur eine konventionelle »Überprüfung der Verbindung« mit dem Betrachter/der Betrachterin, sondern auch eine weiterhin nützliche Analyse einer Situation, eine Revision der materiellen und kreativen Ressourcen von zeitgenössischer Kunst in der Ukraine.

Es gilt als Gemeinplatz, dass das demokratische Niveau einer Gesellschaft an ihrem Verhältnis zur zeitgenössischen Kunst, einem »Garant für demokratische Werte«, gemessen werden kann. Legt man diesen Maßstab an die ukrainische Gesellschaft, kann man zur Auffassung gelangen, dass diese prinzipiell nicht demokratisch sei. Kunst existiert hier nach wie

vor »jenseits von Zeit und Raum«. Ungeachtet ihrer proeuropäischen Ausrichtung bleiben die kulturellen Prioritäten der Machthaber archaisch-provinziell und führt die aktuelle Kulturpolitik des Staates lediglich zur Vertiefung dieses archaischen Charakters. So gibt es in der Ukraine keine einzige staatliche Institution, die aktuelle, zeitgenössische Kunst unterstützt. Auch haben westliche Fonds, die bis Ende der 1990er Jahre aktiv die Entwicklung der Kunst stimulierten, ihre Aktivitäten praktisch völlig eingestellt. »R.E.P.« thematisiert in seinen Untersuchungen daher nicht nur die Symptome dieses schmerzhaften Zustandes der Gesellschaft, sondern auch Methoden seiner Heilung, Kritik und Intervention, gewaltsames Eindringen der aktuellen Kunst in das Bewusstsein amorpher Massen. Dabei betonen die »R.E.P.«-KünstlerInnen, dass im Unterschied zur »Umkehrbarkeit« der politischen Opposition die Opposition einer kritischen Kunst stets stabil sei. Diese Überzeugung führt die Gruppe zu riskanten Aktionen wie etwa die Inszenierung von »hinterhältigen Intrigen« vor der Präsidentschaftskanzlei im Frühling 2005. Anlass für diese Protestaktion war die Verhinderung von »R.E.P.« als ukrainischer Beitrag der Biennale von Venedig – nachdem die Gruppe offiziell die entsprechenden ukrainischen Ausschreibungen gewonnen hatte. Oder die Aktion »Für Kunst zerreißen wir uns das Maul!« am 7. November 2005 (Jahrestag der Oktoberrevolution), als die KünstlerInnen mit Schlachtrufen auf den Majdan nezaleŭnosti zogen, just zu dem Zeitpunkt, als bei kommunistischen Demonstrationen politische Wogen hochgingen. Auch kümmern sich die Mitglieder von »R.E.P.« um die aufklärerische Mission, Menschen auf der Straße über das Wesen von zeitgenössischer Kunst zu informieren (Aktion »Fast-Art« in Koktebel', 2005). Bei alledem reagiert das von »R.E.P.« angesprochenen Publikum, der Durchschnittsbetrachter – also auch die Gesellschaft als solche – konstant abweisend auf die künstlerischen Aktionen der Gruppe. Ein Umstand, der jedoch die »Intervenierenden« nicht beunruhigt, sie sehen dieses kommunikative Scheitern nicht nur voraus, sondern spielen auch damit.



Revolutionary Experimental Space

Nicht zufällig treten die KünstlerInnen in ihren Aktionen in unschönen Kostümen als Außerirdische auf, die unterstreichen, dass für das Massenbewusstsein der Künstler/die Künstlerin stets ein »Anderer« ist, der im schlimmsten Fall, aus Sicht gesellschaftlicher Normen als nicht normal oder pervers erachtet wird, im besten Fall als nicht von dieser Welt ...

Die Ukraine, ein kurzer historischer Abriss

Text: Andrej Zaiarniuk

Vor zehn Jahren veröffentlichte der bedeutende Osteuropa-Historiker Mark von Hagen einen Artikel mit dem Titel »Does Ukraine have a History?«¹ Damals war das eine berechtigte Frage. Falls die Geschichte eine Geschichte von Staaten, ihrer Entstehung und ihrer Entwicklung ist, dann hatte die Ukraine für die meiste Zeit ihrer Geschichte nicht ihre eigene.

Das Terrain der damaligen Ukraine – einst das formgebende Herzstück des »Kiewer Rus« (9.–12. Jahrhundert) mit der Hauptstadt Kiew – wurde Ende des 14. Jahrhunderts von Polen und Litauen annektiert, während die südlichen Steppengebiete und die Schwarzmeerküste die Heimat der Tataren wurden.

Mit der Gründung des Polnisch-Litauischen Königreiches 1569 wurden diese Gebiete zu seinem Grenzland und zum Kriegsschauplatz für das Königreich, für Moskowien und das Osmanische Reich. In diesem Grenzland bildete sich eine einzigartige soziale Gruppierung von unabhängigen Militärs, den Kosaken, die später die zentrale Rolle für die ukrainische Folklore und Identität einnahmen.

Mit dem Aufstieg von Russland im 18. Jahrhundert wurden alle Gebiete, außer die westlichsten Teile der damaligen Ukraine, in das Russische Reich integriert. Die übrig gebliebenen Flächen wurden vom Habsburgerreich einverleibt (1772), wie seine östlichsten Provinzen Galizien und die Bukowina. Im 19. Jahrhundert konnten die beiden Herrscherreiche das Aufkommen von ukrainisch modernem Nationalismus verfolgen. Wie jeder andere maßgebende Nationalismus ging mit ihm die Forderung auf das Recht eines unabhängigen Nationalstaats einher. Dieses politische Ziel konnte kurzzeitig im Aufruhr verwirklicht werden, der am Ende des Ersten Weltkriegs den Zusammenbruch der zwei Reiche in den Jahren 1917 bis 1923 begleitete.

Etliche ukrainische Regierungen wurden während der Revolutionen gebildet und deswegen brachen Bürgerkriege aus. Als Folge dieser Kämpfe wurde die »Ukrainische Sowjetische Sozialistische Republik« ein Bestandteil der Sowjetunion und

teilte als solche die schrecklichen Erfahrungen der erzwungenen Industrialisierung, der Kollektivisierung der Landwirtschaft und der zivilisationsbedingten Hungersnot von 1932 bis 1933.

Unterdessen wurden die westlichen Gebiete der damaligen Ukraine von Polen annektiert, von denen kleinere Teile an die Tschechoslowakei und Rumänien gingen.

Enorme menschliche Verluste und materielle Zerstörung waren für die Ukraine – eines der Gebiete, in denen der Holocaust stattfand und zum ersten Mal verfügt wurde – die Folgen des Zweiten Weltkriegs. Die ukrainische Bevölkerung diente der Roten Armee, kämpfte in sowjetischen Regimenten und in denen der nationalistischen Partisanen. Einige kollaborierten mit den Nazis gegen das stalinistische Regime, das als das größere Übel angesehen wurde. Noch verheerender war der Krieg für die Zivilbevölkerung, die von den Nazis wie »Untermenschen« behandelt wurde, getötet durch Strafmaßnahmen, verhungert und zur Sklavenarbeit in den Westen geschickt. Im Westen der Ukraine kämpften sogar noch nach 1945 die nationalistischen Partisanen hoffnungslos gegen das sowjetische Regime. Die Ukrainer teilten das Schicksal der anderen Sowjetnationen: Umbau der Industrie und Infrastruktur. Sie beteiligten sich am Wettrüsten des Kalten Krieges und am Wettlauf um die Eroberung des Weltraumes. Sie genossen die bescheidenen materiellen Annehmlichkeiten der »Stagnationsjahre« und beteiligten sich an der winzigen regimekritischen Bewegung, die den Blick nach Westen gerichtet hielt für Modetrends und gute Musik.

Gorbatschows Perestroika brachte auf einmal die Liberalisierung der intellektuellen und politischen Atmosphäre und gleichzeitig wirtschaftliches Chaos. Das belebte die Zentripetalkraft, die nach einem erfolglosen Putsch in Moskau, der Sowjetunion den letzten Stoß versetzte. Die ehemaligen Unionsrepubliken wurden unabhängig und lokale Sowjeteliten versetzt mit Nationalisten und ehemaligen Dissidenten stürzten sich in das Geschäft, einen Staat zu formen. Jeder erwartete, dass die

Einführung des Kapitalismus wirtschaftliche Wunden heilen und die ehemaligen Teilstaaten zu dem Westen ähnlichen Demokratien machen werde.

Sehr bald wurden die großen Erwartungen der Bevölkerung durch bittere Enttäuschung ersetzt. Der Kapitalismus brachte nicht den erwarteten allgemeinen Wohlstand, sondern den weiteren Zerfall der Industrie und Landwirtschaft, Massenarbeitslosigkeit, den schnellen Rückgang von Sozialleistungen und des Gesundheitswesens. Damit einher gingen die gewaltige finanzielle Bereicherung von wenigen und die ebenso beachtliche Verarmung der Massen. Die Regierung fusionierte mit den großen »Oligarchen«, verteidigte ihre Interessen und manipulierte Wahlen.

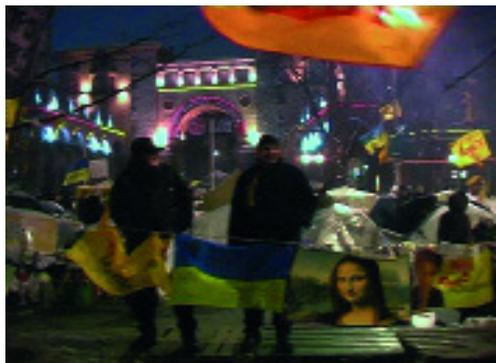
Als im November 2004 die Bevölkerung von Kiew und anderen ukrainischen Städten auf die Straßen ging, um gegen den massiven Wahlbetrug zu protestieren – bekannt als »Orange Revolution« –, hofften sie all das zu ändern. Die Menschen wollten ihre missbrauchten Rechte verteidigen, ihre Ideale von Gerechtigkeit, und ihrem Willen gegen die politischen Verstrickungen mit denen der Macht Geltung verschaffen. Und sie waren erfolgreich, wenn auch nur für einen Augenblick. Es folgte eine neue Phase, geprägt von Aufregung und politischen Turbulenzen. Im Jahr 2006 wurden die parlamentarischen Wahlen nach dem neuen entsprechenden System der Parteilisten durchgeführt. Koalitionen haben sich zusammengefunden und wieder getrennt, anhaltende Verhandlungen mit früheren Gegnern fanden statt und Kompromisse wurden eingegangen. Viele fühlen sich verraten – noch mehr sind enttäuscht. Ein hässliches Entlein wurde nicht über Nacht zu einem wunderschönen Schwan. Dennoch erinnern sich die Menschen, dass es ihre Stimme und ihr Tun waren, die dem Ganzen Bedeutung verliehen. Dass zum ersten Mal die Geschichte der Ukraine in der Ukraine entschieden wurde und das von ihrem Volk.



Glib Vyshelevsky
Bilder zur Revolution, 2004

¹ Mark von Hagen, Does Ukraine have a History?,
in: Slavic Review 54 (1995) 3, S. 658–673.

Kommentare zur Revolution



Gleb Katchuk & Olga Kashymbekova
Velvet Labyrinth, Video, 4:38 min, 2005

Chervonyj (Rote Serie, UdSSR)/ Na vulyci (In the Streets) Boris Mikhailov

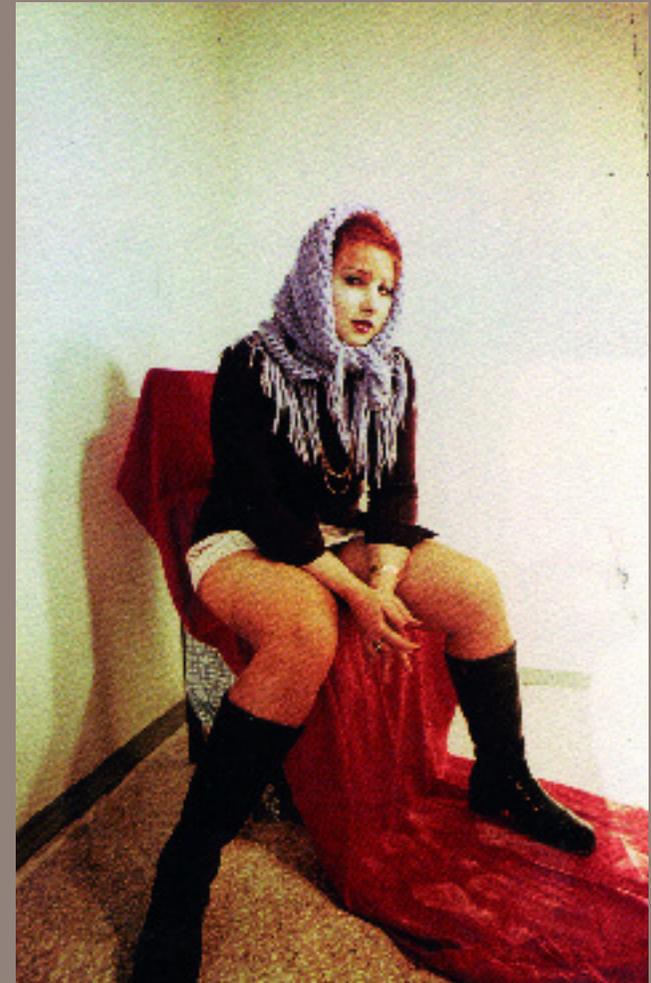


Boris Mikhailov Chervonyj (Rote Serie, UdSSR),
66 Farbfotografien (C-Print), 1968/75,
je 20x30 cm, Courtesy Boris Mikhailov und
Galerie Barbara Weiss, Berlin



Text: Ina Mertens

In Referenz auf Rodtschenkos konstruktivistische Analysen von Massenveranstaltungen dokumentiert Boris Mikhailov fotografisch die von sowjetischer Ideologie konnotierte Farbe Rot. Er versucht in drei verschiedenen Werksträngen, sowohl die Präsenz der Farbe in ihrer politischen Dimension herauszustreichen als auch Bilder zu finden, die befreit von Ideologien die Idee einer ästhetischen Verwendung von Rot verfolgen. Nach Margarita Tupitsyn bezieht sich Mikhailov hier auf die Idee von »krasnoe« (rot) als »krasivoe« (schön), die als Paradigma galt, bevor die Farbe Rot zum Sinnbild der sowjetischen Ideologie wurde.





Boris Mikhailov Na vulyci (In the Streets),
2001/03, Courtesy Boris Mikhailov und
Galerie Barbara Weiss, Berlin

Urban Miniatures

Institution of Unstable Thoughts

Text: Institution of unstable Thoughts

»Urban Miniatures« ist eine Reihe nicht inszenierter Ultrakurzfilme, in einem Genre, das man »Video direkt« nennen könnte, da nicht geschnitten wird. Urban Miniatures wurde spontan mit einem starken Zoom mit versteckter Kamera aus einem Auto heraus gedreht. Dabei entspinnt sich eine absurde Szene, die man in etwa so beschreiben könnte: Wie viele UkrainerInnen braucht man, um eine Glühbirne zu wechseln? Der O-Ton dazu stammt direkt aus dem CD-Player des Autos und ist zufällig synchron zur gefilmten Handlung ...



Alexandr Gnylytskyo & Lesia Zayats
Institution of Unstable Thoughts
Urban Miniatures, Video, 2004

Banka Supu (Ein Glas Suppe)

Sergey Bratkov



Sergey Bratkov Banka Supu (Ein Glas Suppe),
Video, 5 min, 2004

Text: Sergey Bratkov

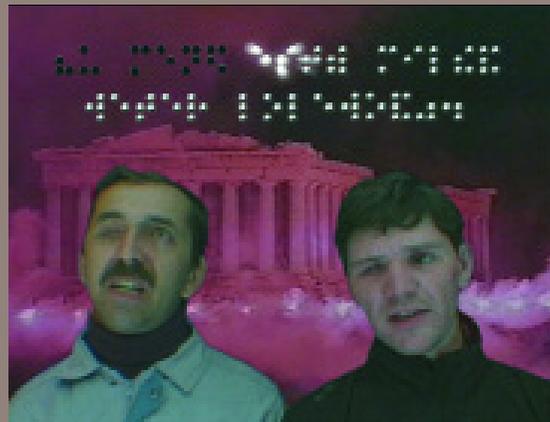
Diese dokumentarische Geschichte handelt von einer älteren Frau, die mit eigenem Essen in eine Kantine geht, um dort ihre Einsamkeit zu überwinden.

Antikaraoke

Gleb Katchuk & Olga Kashymbekova

Text: Yulia Pivtorak

Das Video konterkariert das populäre TV-Karaoke-Genre: Die Sänger sind blind, die Buchstaben zwar in Braille, doch auf der glatten Oberfläche des Bildschirms, und statt der gewohnten »süßlichen Bilder« im Hintergrund harte Medienrealität.



Gleb Katchuk & Olga Kashymbekova
Antikaraoke, Video, 2:59 min, 2001

Atomic Love

Illya Chichkan



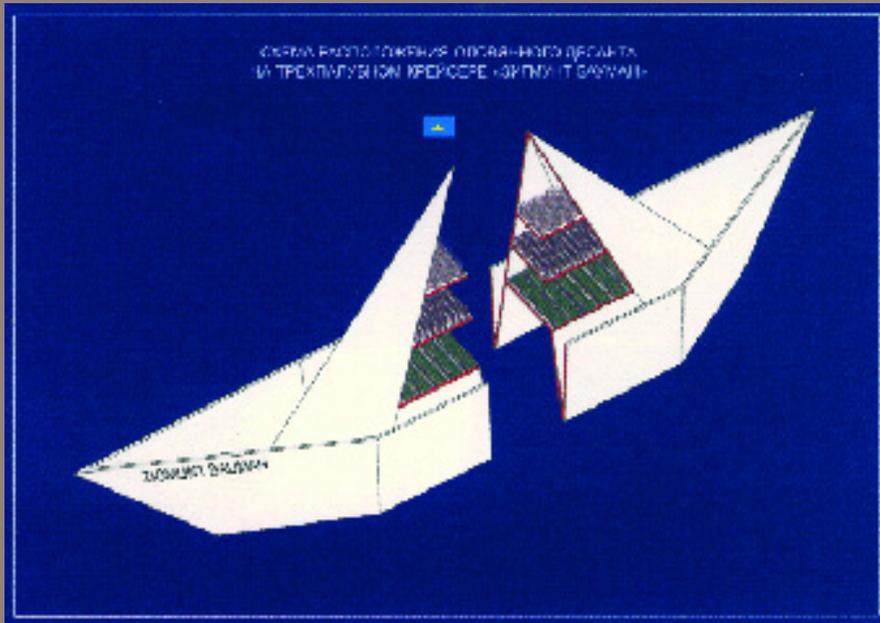
Text: Yulia Pivtorak

Ein Paar, gekleidet in riesige Schutzanzüge, spaziert durch die tote Stadt Tschernobyl und liebt sich an unterschiedlichen Orten. Mittels zwei überlappender Räume hebt diese Arbeit den Zusammenprall von persönlichem Raum mit dem mythologisierten und verbotenen Ort der verlassenen, bedrohlich verseuchten Stadt hervor.



Utopia

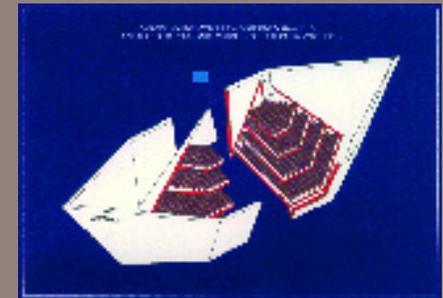
Pavel Makov



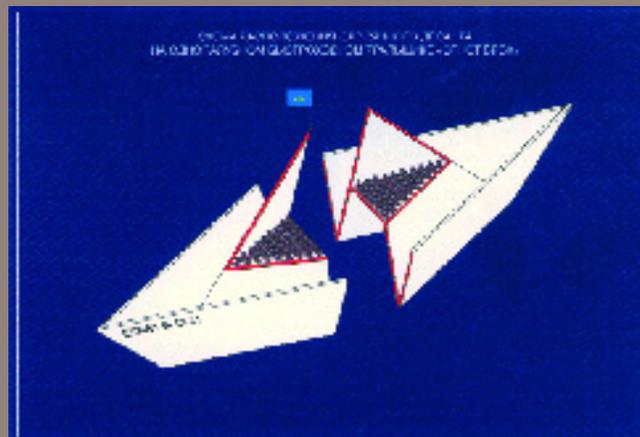
Pavel Makov Location Plan of Tin Landing Force on One-Deck-High-Speed »Zygmunt Baumann« Cruiser

Text: Yulia Pivtorak

Diese Arbeiten sind Teil eines umfassenden Utopie-Projekts, an dem der Künstler von 1992 bis 2005 arbeitete. Chroniken von Utopien, ungeschehene Dokumentationen. Die »Papierflotte« stellt eine Reaktion auf die aggressive US-amerikanische Militärpolitik dar – hilflose und anfällige, papierene Schlachtschiffe ziehen vom ukrainischen Charkov ins Pentagon und belagern es.



Pavel Makov Location Plan of Tin Landing Force on Four Decks »Utopist« Dreadnought Flagship



Pavel Makov Location Plan of Tin Landing Force on One-Deck-High-Speed »Ernst Bloch« Trawler

Penal'ti

Kyrill Protsenko



Text: Yulia Pivtorak

Kyrill Protsenkos Projekt »Penal'ti« versucht, zwei Kulte des modernen Lebens miteinander zu vereinbaren: Fußball und zeitgenössische Kunst. Er lässt Oleksandr Shovkovskyy, den ukrainischen Nationaltorhüter des Vereins »Dynamo Kiew« dabei mit eingefärbten Fußbällen auf eine weiße Wand schießen, vor der Protsenko selbst den Torwart mimt.

Die Arbeit entstand mit dem Gedanken an japanische Kalligraphie, an Fankult und an den »alten Mann Hottabych«, die sowjetische Version des Flaschengeistes aus einem bekannten Kinderbuch von Lazar Lagin, der nicht verstand, warum elf Männer nur einen Ball zum Spielen haben.

Kyrill Protsenko Penal'ti, Video, 4:50 min, 2005

Bottom-up Vika Begalska



Vika Begalska Bottom up,
Video ca. 3 min, 2004



Text: Viktoria Burlaka

Das Video »Bottom-up« zählt zu den »feministischen« Arbeiten von Vika Begalska. »Feministisch« unter Anführungszeichen, da Begalska von einer didaktischen Kritik männlicher Dominanz weit entfernt ist, sondern vielmehr auf ironische Weise die Kritik kritisiert. Im Video lässt Begalska »elitäre« männliche Launen in einer Szene von Bürosex ausführen. Die handelnden Akteure sind dabei eine halbnackte, schwächliche Frau, die die Sohlen der Stiefel des zweiten Helden leckt. Dabei handelt es sich um einen »Geldsack« in einer Le-

dermaske, der von Zeit zu Zeit und eher lau seiner Unzufriedenheit über den unzureichenden Eifer der Frau Ausdruck verleiht. In dieser Situation fällt es schwer, ernsthaft von »Zwang« und »Unterdrückung« zu sprechen. Denn die männliche Person, die sich ausgehend von einem Gefühl der eigenen Bedeutung wichtig macht, wirkt dabei wie eine komische und unschädliche Figur.

Milk Sausages Vasily Tsagolov



Text: Natalia Filonenko

Der an Übellaunigkeit leidende Psychotherapeut-Vegetarier wendet sich der schwarzen Magie zu. Für seine Experimente verwendet er Dinge, die die BewohnerInnen eines Hauses weggeworfen haben sowie Milchwurst und Hackfleisch. Mit diesen Dingen fühlt er sich imstande, das ganze Leben ihrer BesitzerInnen zu manipulieren. Nacheinander werden die BewohnerInnen sich der Gefahr bewusst, die von der schwarzen Magie ausgeht. Von Alpträumen und neurotischen Geistererscheinungen geplagt, suchen sie einen Psychiater auf, der der wahnsinnige Mörder aus ihren schrecklichen Träumen zu sein scheint. In seinen Arbeiten weist Vasily Tsagolov die Hauptrollen fiktiver Ereignisse VertreterInnen der lokalen Kunstszene zu und bietet ihnen an, seine eigenartigen Reinkarnationen zu interpretieren. Er platziert sie in einem fiktiven, mit den einfachsten Mitteln umgesetzten Horrorszenario. Tsagolovs Funktion als Regisseur besteht darin, ihnen jene Rollen zuzuweisen, die ihren wahren Charakteren am nächsten kommen.

»Echten« Film vermeidend amüsiert der Künstler sich lieber mit der Homevideo-Variante und schwelgt in der Faszination

von B-Movies mit ihren nicht wieder zu erkennenden HeldInnen.

Die Videos »Milk Sausages« (1994) und »TV News« (1998) sind echte visuelle Produkte des Metakonzpts des Künstlers, des »Solid Television«. Dieses propagiert die Idee, die Welt sei eine immaterielle Version solider biologischer Fiktion, eine Art globales TV-Objekt. Der Bildschirm fungiert als Bewusstseinsform und Rahmen zugleich. In seinen Videos, Fotografien, Performances und Gemälden folgt der Künstler immer dem gleichen Konzept: Er inszeniert Szenen voller Gewalt, Verbrechen und Sexualität. Die Ästhetisierung von Gewalt wird als Zeichen unserer Zeit betrachtet, hervorgerufen durch den ontologischen Fatalismus, den die schwindenden Grenzen innerhalb der moralischen Antinomien von positiv-negativ, richtig-falsch verursacht haben. Im Zeitalter des totalen visuellen Angriffs der Massenmedien hat alles seinen ursprünglichen, natürlichen Charakter verloren. Verbrechen und Morde werden zu reiner Visualität und somit zu einem integralen Bestandteil der Bildschirmsubstanz, die heutzutage realer erscheint als das Leben selbst.



Vasily Tsagolov Milk Sausages, Videoinstallation, 37 min, 1994

Postmodernisten aus einem prämodernen Land

Text: Konstantin Akinsha

Es ist schwierig, eine postmoderne Künstlerin bzw. ein postmoderner Künstler in einem prämodernen Land zu sein. Es ist schwierig, eine neue Kultur zu schaffen in einem Land, dessen Kulturpolitik sich darauf beschränkt, die in den 1930er Jahren in die Luft gesprengten byzantinischen Kathedralen wiederaufzubauen. Es ist schwierig, sich eine lebendige zeitgenössische Kultur vorzustellen, wenn unsere ukrainischen Intellektuellen im Geiste noch immer in der Vergangenheit verhaftet sind. Reden wir über die Tschechische Republik, denken wir an Havel, Kundera und Škvorecký; diskutieren wir über Ungarn, kommen uns sofort die Filme von István Szabó in den Sinn; und mit Polen assoziieren wir Namen wie Leshek, Kolokowsky, Andrzej Wajda und Magdalena Abakanowicz. Zur Ukraine fällt uns nichts ein. Ihr einziges universell bekanntes Symbol, die Katastrophe von Tschernobyl, hat mit ihrer Kultur nicht zu tun. Jenes Europa drohende Armageddon war der erste Atomkrieg eines Landes gegen seine eigene Bevölkerung. Die Ukraine wurde damit zu einer Art »Phantasma«, einem Land, das nie wirklich existiert hatte. Die Euphorie der Unabhängigkeit ist vorbei. Von den großen Erwartungen sind lediglich enttäuschende Erinnerungen geblieben, während das Land mit seinem Post-Perestroika-Kater dahintorkelt. Die kurze Hoffnung, die durch die orangene Revolution in der Ukraine aufflackerte, verflüchtigte sich ein Jahr später in dem kafkaesken Albtraum einer ukrainischen Politik, die sich durch die Kompromissunfähigkeit ewig gestriger Revolutionsführer auszeichnete, sowie durch Betrug und geheime Absprachen. Heute ist das neue Symbol des Landes ein doppelköpfiger Viktor – von denen einer (Präsident Juschtschenko) gen Westen schaut und der andere (Premierminister Janukowitsch) zum Kreml. Doch politische Unordnung und wirtschaftliches Chaos sind nicht die einzigen beunruhigenden Faktoren im Königreich von Tschernobyl – nicht minder beängstigend ist die kulturelle Zukunft dieses Landes, das größer ist als Frankreich. Die Ukraine der Bürokratie braucht keine zeitgenössische Kultur; sie

möchte lieber in der Geschichte leben, die Zukunft in Vergangenheit verwandeln. Wir reden hier natürlich nicht über historische Realität, sondern über »erfundene Realität«, eine Helden-sage, herbeizitiert als Ersatz für jene abwesende Ideologie, die mit dem Fall der Imperien starb. Ukrainische Kosaken und Hetmane nahmen ihre Plätze ein zwischen serbischen Rittern, russischen Prinzen, kroatischen Kriegern, kasachischen Helden und all den andern Gespenstern, die noch immer die offizielle Mentalität jener ehemals kommunistischen Länder bevölkern, in denen westliche Politik- und Wirtschaftsberater mit ihren Ambitionen gescheitert sind. Im Reich der Toten sind die Lebenden verständlicherweise nicht willkommen. Und so existiert die ukrainische Gegenwartskunst nicht etwa, weil der Staat oder seine BürgerInnen irgendein Bedürfnis danach zum Ausdruck gebracht hätten, sie harret vielmehr aus im Vakuum abwesender Institutionen und nicht existierender Märkte. Eine »Kunst um der Kunst willen«. Weder gefordert noch benötigt. Und doch hat diese unwillkommene Kunst eine wichtige Funktion: Sie hilft uns, eine betäubte Gesellschaft zu diagnostizieren, die durch ihre Verweigerungshaltung eben diese Kunst provoziert. Die schwachen Stimmen der zeitgenössischen KünstlerInnen sind nicht laut genug, um den autorisierten Chor derer zu übertönen, die sich um die Zukunft der Ukraine streiten. Zugegebenermaßen ist es nicht die Aufgabe von KünstlerInnen, die Zukunft zu definieren. Dennoch übernehmen ihre ästhetischen Kommentare zur Lage der Welt sehr häufig die einzigartige und notwendige Funktion eines Seismographen, der die ersten Anzeichen bevorstehender Erdbeben registriert.

In der Ukraine konnte sich nie eine Tradition der Untergrundkunst bilden. Die frühere Sowjetrepublik Ukraine war ein Jurassic Park für Hardcore-KommunistInnen, die päpstlicher sein wollten als der Papst. Hatte die intellektuelle Opposition ihren Platz in Moskau, so war in Kiew für sie nichts zu holen. Dort wurde sie von den Behörden sofort unterdrückt, und die wenigen inoffiziellen KünstlerInnen, die es gab, waren zu einem ständigen



Boris Mikhailov In the Street (Ukraine), 2001/04, 127x187 cm, Edition Auflage 5, Courtesy Boris Mikhailov und Galerie Barbara Weiss, Berlin

Versteckspiel mit dem örtlichen KGB verdammt. Jungen, talentierten KünstlerInnen blieb nichts übrig, als Kiew, Odessa, Lwiv zu verlassen und nach Moskau, Leningrad oder gar nach Tallinn zu gehen. Die Geschichte der ukrainischen Nachkriegskunst ist eine Geschichte der verlorenen Generationen.

Mit den von Gorbatschow eingeleiteten politischen Veränderungen tauchte in der ukrainischen Kunstszenen eine neue Art von einheimischen KünstlerInnen auf, eine Gruppe, die das Versteckspiel satthatte. Die jungen KünstlerInnen hatten ihre künstlerische Laufbahn in der zweiten Hälfte der 1980er Jahre begonnen und wollten keine neue *génération perdue* sein; sie wollten in Freiheit leben und kreativ sein, wollten sich nicht durch kommunistische, nationalistische oder sonst irgendwelche ideologischen Richtlinien einschränken lassen. Die meisten hatten ihr Studium an traditionellen Kunstinstitutionen absolviert, deren konservative Haltung sich vielleicht noch mit den Standards der *Accademia di Bologna* des 17. Jahrhunderts messen ließe. Diese jungen ukrainischen KünstlerInnen hatten eine akademische Ausbildung zu MalerInnen genossen, was einerseits von Vorteil war, andererseits aber auch ein Fluch. Obwohl die Generation der 1980er perfekt malen und zeichnen konnte, musste sie diese Techniken als Sprache für zeitgenössische Kunst erst wieder neu entdecken. Zwar war diese Umsetzung mitunter recht schwierig und problematisch, dennoch gelang es diesen ukrainischen KünstlerInnen, auch wenn sie mit Medien wie Video, Fotografie und Installationen arbeiteten, die »malerischen« Qualitäten ihrer Bildsprache in diese neuen Formen zu übersetzen und damit ihre eigene Vorstellungswelt in zeitgenössische visuelle Codes zu übertragen.

Angesichts dieser Geschichte ist verständlich, warum viele KünstlerInnen in der Ukraine eine Art Doppelleben führen. Sie kombinieren die Produktion »radikaler« Kunst mit traditionellen Formen (wie z. B. Malerei), die sie anscheinend nur ungern aufgeben wollen. Für viele ukrainische KünstlerInnen ist die heimliche Romanze mit der Malerei aber kein Zeichen eines ver-



Natalia Golibroda, Ivan Tsiupka, Solomia Savchuk
Bloody Mary, Video, 1999, Kiev



steckten Kommerzialisierung, wie er mitunter von westlichen KollegInnen praktiziert wird, die eigentlich radikale Kunst machen, nebenbei aber auch marktfähige Produkte herstellen (wie z. B. Gemälde). Für ukrainische KünstlerInnen handelt es sich hier vielmehr um das »Malen um des Malens willen«, denn in einem Land ohne Kunstmarkt lassen sich Gemälde ebenso wenig verkaufen wie Videos oder Installationen. Theoretisch wissen die UkrainerInnen, dass die »Malerei tot ist«, aber emotional können sie dieses Todesurteil der obersten Instanzen der internationalen Kunstwelt nicht akzeptieren. Stattdessen versuchen sie sich weiterhin an dem Drahtseilakt zwischen Alt und Neu, Europa und Russland, trauriger Realität und den imaginären elysischen Gefilden, in denen Kunst tatsächlich gebraucht wird.

Zeitgenössische ukrainische KünstlerInnen dürstete es nach Institutionalisierung (wie alle KünstlerInnen). Diese Sturm- und Drangzeit war kurz und endete zu Beginn der 1990er – mit dem Anstieg der Immobilienpreise waren auch die romantischen Tage der von KünstlerInnen besetzten Häuser im Herzen Kiews gezählt. Der neue ukrainische Staat hatte sich seit seiner Unabhängigkeit nie um zeitgenössische Kunst gekümmert – er nutzte seine bescheidenen Mittel viel lieber, um kitschige Volkskultur zu unterstützen; diese Aufgabe hatte der amerikanische Philanthrop George Soros übernommen. Doch das SCCA (Soros

Text: Yulia Pivtorak

Eine Antwort auf die problematische politische Situation der 1990er. Die Hauptidee der Aktion lautete: »Panzer kommen hier nicht durch«. Die Aktion wurde am zentralsten Platz von Kiew – dem Maydan Nezalezhnosti – von Oleg Kulik durchgeführt. PassantInnen wurden vom Autor gebeten, sich nebeneinander auf den Boden zu legen: Sie bildeten eine Linie, die sich dadurch über den Platz »bewegte«, indem die jeweils letzte Person des einen Endes zum anderen Ende rannte.

Center of Contemporary Art), quasi das alternative Ministerium für Gegenwartskunst, ging in dem Moment zugrunde, als der Milliardär es leid wurde, von der Mongolei bis Slowenien in post-kommunistischen Ländern eine offene Gesellschaft zu etablieren. Zu Beginn der 1990er Jahre fanden ukrainische KünstlerInnen einen Markt in Moskau, doch dieser Markt war ungewiss und erlebte viele Höhen und Tiefen. Die wenigen VertreterInnen des früheren ukrainischen Raubkapitalismus, die extravagant genug waren, um Interesse an der lokalen Kunstszene zu zeigen, machten sich mit gestohlenem Geld und unbezahlten Kunstwerken, die ihnen von leichtgläubigen KünstlerInnen überlassen worden waren, schnell wieder aus dem Staub. 15 Jahre nach der Unabhängigkeit des Landes hat es nicht eine staatliche Institution geschafft, eine Sammlung zeitgenössischer ukrainischer Kunst zu etablieren bzw. eine verständliche Ausstellungspolitik – die Galerie Zach ʼta und Schloss Ujazdowski in Warschau, das staatliche Zentrum für zeitgenössische Kunst in Moskau oder die Múcsarnok in Budapest bleiben für ukrainische KünstlerInnen ein unrealisierbarer Traum.

Die schnell wachsende Zahl an Mercedesmodellen und teuren amerikanischen Geländewagen auf den Straßen von Kiew (begleitet von einer proportional dazu steigenden Anzahl an BettlerInnen und Obdachlosen) gab der Kunstszene neue Hoffnung. Nach und nach begannen einige neureiche UkrainierInnen, zeitgenössische Kunst zu sammeln. Und vor einigen Jahren fand sich schließlich ein neuer Mäzen, Viktor Pinchuk. Der politisch umstrittene Millionär entschloss sich, in Kiew ein Museum für zeitgenössische Kunst zu eröffnen. Pinchuk engagierte französische und ortsansässige KuratorInnen und stellte so eine ansehnliche Kunstsammlung zusammen, deren Spektrum von Boris Mikhailov (nicht eins der Werke dieses berühmten ukrainischen Gegenwartsfotografen hängt in einem der nationalen Museen) bis zu Ólafur Eliasson reichte. Pinchuk forderte den Staat auf, ein Gebäude für die Sammlung zur Verfügung zu stellen, er war jedoch ein Gegner der Regierung Juschtschenko. Und so ließ

sich das Kulturministerium der orangefarbenen Revolution von kurzzeitigen politischen Interessen leiten und zog es vor, die Sammlung zu opfern, statt einem politischen Gegner positive Publicity zu verschaffen – die zeitgenössische Kunst wurde zum Spielball der Politik. Im September wurde das Pinchuk Art Center dann endlich eröffnet, und zwar ohne staatliche Hilfe.

So durchlebte die zeitgenössische ukrainische Kultur während der letzten 15 Jahre drei Phasen: Die erste war ein nahezu urzeitliches Paradies der Bruderschaft und seltener Verkäufe in Moskauer Galerien, noch selteneren Ausstellungen im Westen und hohen Erwartungen. Dieses goldene Zeitalter wurde durch das silberne Zeitalter der philanthropischen Unterstützung abgelöst – die Einsätze wurden höher und der Wettbewerb um diese Einsätze größer. Nun ist das eiserne Zeitalter des Kapitalismus angebrochen – die einzig möglichen UnterstützerInnen zeitgenössischer Kunst sind die neuen Reichen (auf die Quelle dieses Reichtums wollen wir nicht näher eingehen), bis vor 15 Jahren Gehilfinnen der Mafia, kleine WährungsspekulantInnen oder DirektorInnen irgendwelcher sowjetischer Fabriken. Heutzutage gerieren sich diese Neureichen als Kunstmäzene und kulturelle WohltäterInnen. Die KünstlerInnen sind nur mehr die Hofnarren an ihren Höfen.

Dennoch gibt es Hoffnung auf ein Überleben – wenn auch nur eine vage. Ihr wichtigstes Element ist eine gesunde Randexistenz, die dazu beitragen kann, ein paar VertreterInnen der jungen Generation ukrainischer KünstlerInnen vor der Notwendigkeit zu schützen, zu Nippes-ProduzentInnen im Dienste der wahren Herrschenden in diesem »unausgegorenen« Land zu verkommen.

Vom Nonkonformismus zur Orangen Revolution

Zur aktuellen / zeitgenössischen Kunst der Ukraine

Text: Hlib Vyšeslavskij

In den letzten Jahren war aktuelle Kunst aus der Ukraine in wichtigen internationalen Veranstaltungen zu sehen: auf der 49., 50. und 51. Biennale von Venedig, auf der Manifesta, auf der Biennale von São Paolo und anderswo. Dennoch handelt es sich bei aktueller Kunst aus der Ukraine gewissermaßen um ein terra incognita. Nicht nur im Westen oder in Nachbarstaaten wie Polen und Russland, sondern auch in der Ukraine selbst. Dies zeigt sich unter anderem darin, dass es Interessierten schwer fällt, aktuelle Kunst auch tatsächlich zu finden. Es ist viel Arbeit, Adressen von Künstlerateliers zu eruieren und diese dann auch tatsächlich zu besuchen oder Archive von Galerien zu konsultieren. Und das in einem Lande, in dem es seit vierzig Jahren eine Tradition aktueller Kunst gibt und Künstler wie Davyd Burljuk, Kazymir Malevyč oder Vasyl' Ermilov zur Welt kamen und auch viele Jahre arbeiteten.

Die Ursachen für diese Situation sind in der Geschichte zu suchen. Bekanntermaßen unterstützte die sowjetische Innenpolitik weder die Entwicklung eines nationalen Bewusstseins in der Ukraine, noch Erscheinungsformen des künstlerischen Modernismus, den man als westlichen Einfluss qualifizierte. Die staatliche Kontrolle der Einhaltung sozialistischer Prinzipien war lediglich in Moskau ein wenig abgeschwächt, was zum Zuzug vieler Talente in die damalige Metropole führte. In Zeiten des Undergrounds und auch zu Beginn der Perestrojka kam es daher gezwungenermaßen in Moskau zu den deutlichsten Ausdrucksformen zeitgenössischer Kunst aus der Ukraine. Jahrzehntelang waren zwei gegensätzliche Begriffe von zentraler Bedeutung gewesen: Totalitarismus und Nonkonformismus. Der Einfluss dieses derart lang wirkenden Paradigmas verschwand mit dem

Ende des ideologischen Systems 1986 und 1987 nicht: Auch heute treten Stereotype aus dieser Vergangenheit noch in vielem zutage. So führt die historisch bedingte Vorsicht in Bezug auf zeitgenössische/aktuelle Kunst, die das Erbe des Undergrounds angetreten hat, auch heute noch immer zu einer marginalen Position dieser Kunst im Land.

Immerhin wurde 2003 das staatliche Forschungsinstitut »Institut für Probleme zeitgenössischer Kunst« gegründet. Das Kulturministerium unterstützte bereits dreimal die Teilnahme ukrainischer KünstlerInnen auf der Biennale in Venedig. Zudem existieren einige private Galerien, die mehr oder minder regelmäßig Ausstellungen zeitgenössischer Kunst zeigen und bekundeten einige Kunstsammler ihre Absicht, eigene Museen zu eröffnen.

Die Frage, ob die zeitgenössische Kunst der Ukraine mit globalen Kunstprozessen korrespondiert, gilt hingegen als strittig. Periodisch auftauchende Probleme, etwa bei der Teilnahme an der Biennale in Venedig oder bei der Manifesta, demonstrieren allenfalls keine allgemein künstlerische, konzeptuelle oder technisch-materielle Schwäche, sondern ein soziokulturelles bzw. politisches Problem: Dieses hat mit der Marginalität zeitgenössischer Kunst in der Ukraine zu tun bzw. dem Unwillen des Staates, sie im internationalen Rahmen zu präsentieren.

Underground und »nichtoffizielle Kunst«

In der UdSSR setzte sich der Nonkonformismus aus einer sogenannten »nichtoffiziellen Kunst« und dem Underground zusammen. In Summe handelt es sich dabei um freies künstlerisches Schaffen, das unter den Bedingungen einer ideologischen Reglementierung der Kunst entstanden war. Nonkonformismus kann



Valenty Khrushch und Vyacheslav Sychov, 1987, eine der ersten nonkonformistischen Aktionen, Odessa

als soziale Erscheinung gelten, der kein bestimmter künstlerischer Stil entsprach. Charakteristisch für diese Strömung ist seine ethische Positionierung, während gleichzeitig die ästhetischen Vorlieben in Abhängigkeit von Zeit und Milieu im breiten Spektrum modernistischer Richtungen variieren konnten.

Der Underground hatte aber einen antipodischen Charakter zur offiziellen Kunst, was allerdings keine direkte Opposition deutlicher Gegensätze bedeutete. Dem System- und Strukturhaften der offiziellen Kunst stellte er das Chaotische, Spontane und Unvollendete gegenüber, und er lässt sich insgesamt als die Entropie eines globalen ideologischen Systems betrachten, als ein Rhizom. Dabei sollte der Underground keinesfalls mit dem verwandten Begriff der »nichtoffiziellen Kunst« (in manchen Texten auch als »andere Kunst« bezeichnet) vermischt werden. Diese »nichtoffizielle Kunst« zeichnet sich zwar ebenso durch die Ablehnung alles Offiziellen aus, allerdings aus einer anderen sozialen Position: Geheim, für sich selbst, beschäftigten sich auch viele Mitglieder der offiziellen Künstlerunion¹ damit. Im Underground fanden sich nur jene, die demonstrativ die vorherrschende Kunstideologie ablehnten.

Die Zentren des ukrainischen Nonkonformismus waren, beginnend mit den 1950ern, Odessa, Uzhorod und Lemberg. Das Werk einer Mehrheit dieser nonkonformistischen KünstlerInnen blieb dabei in den Grenzen der Ästhetik von Art déco oder eines gemäßigten Modernismus. Ausnahmen bildeten lediglich der späte Underground der achtziger Jahre in Odessa (Konzeptualismus von APTART und die postmodernistischen Performances von Leonid Wojcechov) und die Foto-Soz-Art in Charkov. Nonkonformismus war in der Ukraine die gemeinsame Wurzel eines ganzen Gebüsches von sozio-kulturellen Erscheinungen der folgenden Jahre, wie Alternativkultur, zeitgenössischer Kunst, sozialen Phänomenen wie »tusovka« und anderem.

Das außergewöhnlich hohe Tempo der Entwicklungen in der zeitgenössischen Kunst der späten achtziger, frühen neunziger Jahre war insbesondere durch den Nonkonformismus vorbereitet worden. Dieser hatte sich als Brücke zwischen der Avantgarde des frühen zwanzigsten Jahrhunderts zum Modernismus der sechziger bis achtziger Jahre herausgestellt, sowohl im übertragenen Sinne als auch konkret: Die Lehrer vieler KünstlerInnen waren Vertreter der Avantgarde und des frühen Moder-

nismus gewesen. Bei Vahryč Bachčanjan war dies Vasyl' Ermilov, Oleh Sokolovs Lehrer war Teofil Flaerman, jener von Pavlo Bedzir Ernest Kontratovič, Karl Zvyryns'kyj war von Roman Sel's'kyj unterrichtet worden. Zudem kam es im Nonkonformismus zur Aneignung und künstlerischen Verarbeitung zahlreicher modernistischer Strömungen des Westens.

Allerdings lässt sich auch von einem negativen Erbe sprechen: Die Verslossenheit des Undergrounds, was Informationen betrifft, führte in den Jahren danach zu einer stetigen Mythologisierung von Information. Auch führte die chaotische Ausrichtung, die für den Nonkonformismus typisch war, multipliziert mit einer postmodernistischen Rhizomhaftigkeit dazu, dass die zeitgenössische ukrainische Kunst bis zum heutigen Tag keinerlei Bedarf darin sieht, in einer Datenbank aufzuscheinen, in Bibliotheken oder Anthologien vorzukommen. Sie strebt insgesamt weder zu Systemhaftigkeit, Selbstreflexion noch zur Formierung eigener Institutionen.

Vasyl Tsagolov

I Like My Job Very Much, Installation, Kiew



»tusovka«

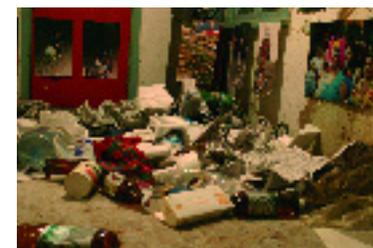
Nonkonformismus steht also an den Ursprüngen vieler Prozesse der heutigen zeitgenössischen Kunst. So war die Zeit der Wohnungs- und Klubaussstellungen und besetzter Räume der Geburtsort für die »tusovka«, der wichtigsten Existenzform der zeitgenössischen Kunst Ende der Achtziger und Neunziger. Die »tusovka« war jenes Milieu, in dem Ideen aufkamen und künftige Projekte realisiert wurden die spontan auf Vernissagen und in besetzten Räumen entstehende Gemeinschaft kreativer Persönlichkeiten: »Tusovka« ist eine Form der Selbstorganisation des künstlerischen Milieus in Situationen, in denen Institutionen und staatlicher Protektionismus fehlen«.²

»Tusovka« kann man sich dabei nicht als eine Einheit vorstellen, lediglich kann von Kommunikationsströmen gesprochen werden, entlang derer Informationen innerhalb dieser »tusovka«-Gruppierungen flossen. In der Ukraine existierten zwei derartige Kommunikationströme: Lemberg, Uzhorod und Ivano-Frankivsk einerseits, Odessa, Kiew und Charkov andererseits. Zu Beginn der Perestrojka kamen beide Linien in besetzten Moskauer Wohnungen zusammen und bereicherten sich gegenseitig. Gemeint sind Moskauer Orte wie »Detskij sad« (Kindergarten), die Künstlerwohnungen im Furmanj pereulok, Čistye prudy oder Bannyj pereulok, dem »Naturpark am Petrovskij Boulevard«. An diesen Orten lebten und arbeiteten damals KünstlerInnen aus vielen ukrainischen Städten: Mikola Filatov, Ihor Kopystjanskij, Ehor Litičesvskij, Konstantin Reunov, Oleh Tistol, Leonid Vojcechov, Jurij Lejderman, Oleh Petrenko, Ljudmila Skrypina, Larisa Rezun-Zvezdočetova, Hlib Vyšeslavskij, Sergej Anufriev, Petljura (Oleksandr Ljašenko) und andere. Viele Mitglieder dieser temporären ukrainischen Diaspora verblieben in Moskau (bildeten etwa den Kern der Künstler-Innengruppe »Medizinische Hermeneutik« oder des »Klub der Avantgardisten KLAVA«), zahlreiche kehrten aber Anfang der neunziger Jahre wieder in die Ukraine zurück. Ausstellungen und Aktionen, die durch die »tusovka« in diesen besetzten Wohnungen inszeniert wurden, zeichneten sich durch karnevalesken Exzentrismus, skandalöses Auftreten und Provokationen aus. In diesen Ausdrucksformen stach die »ukrainische Diaspora« auch in der russischen Hauptstadt hervor.



Perestrojka (1985–1991)

Gegen Ende der 1980er bis Anfang der Neunziger begann in der Ukraine ein Prozess, der zur Institutionalisierung von Strömungen führte, welche den Underground verlassen hatten. Darunter ist das Ausrichten eigener alternativer Ausstellungen, von Galerien, Vereinigungen und ähnliches zu verstehen. Etwa die Biennale »Pljus 90«, »Vidrodžennja« (Wiedergeburt) und »Interduk« in Lemberg, »Impreza« in Ivano-Frankivsk: Künstler-



Nazar Kardash Installation Relax, Ausstellung Seventh Window, 1996, Ivano-Frankivsk

SOSka Ausstellung Relax, 2004, Charkov

Innenvereinigungen dieser Jahre waren »Centr Evropy« (Zentrum Europas), »Šljach« (Weg) in Lemberg, »Tvorčeskoe ob« edinenie chudožnikov – TOCH (Schöpferische Vereinigung von KünstlerInnen – TOCH) in Odessa, »Soviart« in Kiew oder »Panorama« in Charkov. Im Vergleich zu Ausstellungen in Wohnungen und besetzten Räumen oder mit halblegalen Klubs in offiziellen Kulturhäusern war dies der Beginn von Informationsfreiheit und auch ökonomischer Freiheit, die durch die generelle Liberalisierung im Land und ein Gesetz zu Produktionsgenossenschaften ermöglicht wurde.

Als Katalysator für ein zuvor unbekanntes Tempo der Kunstentwicklung diente das Durchstoßen der Informationsblockade auf den Seiten der Moskauer Zeitschriften »Tvorčestvo« (Schaffen), »Istkusstvo« (Kunst) und »Dekorativnoe iskusstvo« (Dekorative Kunst) im Jahr 1987, als ebendort Materialien über die Avantgarde, Modernismus und Postmodernismus erstmals publiziert und offene Diskussionen veröffentlicht wurden. Von großer Bedeutung waren aber auch Ausstellungen, die der offizielle Künstlerverband gerade zum Zeitpunkt seines Niedergangs ausrichtete: Uecker, Kounellis, Rauschenberg, Tinguely und andere große Modernisten (1988/1989). Außerdem wurden zu jener Zeit in Moskau und schließlich auch in Kiew erstmals unzensurierte »Jugendausstellungen« (1987/1988) organisiert.

Eine äußerst wichtig Rolle für die Entwicklung der zeitgenössischen Kunst in der Ukraine spielten zudem jene von der Jugendabteilung des offiziellen Künstlerverbandes und seinem Leiter, dem Künstler Tiberij Sil'vaši, im Dorf Sedniv (černihiv'ska oblast') abgehaltenen Symposien. Im Laufe von zwei Saisonen nahmen daran etwa achtzig KünstlerInnen aus zahlreichen ukrainischen Städten teil. Faktisch lässt sich der Beginn der zeitgenössischen ukrainischen Kunst auch mit den Symposien »Sednev-88« (1988) und »Sednev-89« (1989) datieren. Auf diesen Symposien traten erstmals viele KünstlerInnen in Erscheinung, die in den folgenden Jahrzehnten zum Kern der zeitgenössischen Kunst zählten und maßgeblich auch an ihrer Entwicklung beteiligt waren. Einige Namen: Oleksandr und Tamara Babak, Leonid Boginskij, Volodymyr Boguslavskij, HlibVyšeslavskij, Marko Hejko, Oleh Dergačov, Roman ĩuk, Pavlo Kerestej, Pavlo Makov, Tetjana. Miskovcec', Serhij Panyč, Jurij. Pšeničnyj, Oleksandr Rojtburd, Tiberij Sil'vaši, Oleksandr Sucholit, Mykola

Babak, Oleksandr Gnylyc'kyj, Oleh Holosij, Oleksandr. Životkov, Vlodko Kaufman, Serhij Lykov, Viktor Pokidanec, Mykola Ridnyj, Anatolij Tverdyj, Volodymyr Jakovec' und andere.

Die Unabhängigkeit der Ukraine/Projekte aus der Zeit der Perestrojka und danach

Die Erlangung staatlicher Unabhängigkeit der Ukraine 1991 und das Datum einer formellen Beendigung der Perestrojka stellen für die Kunst nur sehr bedingt eine relevante Schwelle dar. Einerseits lässt sich die natürliche Weiterentwicklung vorhergehender Strömungen und Tendenzen beobachten. Andererseits begünstigte die Rückkehr vieler KünstlerInnen aus der Moskauer Diaspora (Oleh Tistol, Volodymyr Charčenko, Mykola Macenko, Hlib Vyšeslavskij, Jurij Sokolov u.a.) eine künstlerisch inspirierende Atmosphäre.

Die zeitgenössische Kunst der Ukraine war Anfang der 1990er Jahre einigermaßen heterogen und setzte sich aus einigen Gruppierungen zusammen (diese Aufzählungen sind jeweils als Auswahl zu verstehen):

- »Kiewer Postmodernismus«: die Ausstellungen »Blitzlicht« (1990, Kiew) und »Ukrainische Malerei des 20. Jahrhunderts« (1990).
- »Westukrainischer Postmodernismus«: die ersten Ausstellungen »Theater der Dinge« (Lemberg , 1988) und »Defloration« (Lemberg , 1990), Straßenperformances von Petro Staruch, Ehgen Ravskij, Vlodko Kaufman (alle Lemberg), und die Ausstellungen »Provinzbeilage« (Ivano-Frankivsk, 1991) bzw. »Ruberoid-1« (Ivano-Frankivsk, 1992).
- »Odessitischer konzeptualistischer Aktionismus«: »APTART« und Straßenperformances von Leonid Vojtechov (achtziger Jahre).
- »Die ukrainische Diaspora«: KünstlerInnen, die in Moskau lebten und gleichzeitig in der Ukraine und in Moskau an (besetzten) Orten ausstellten wie »Detskij sad« (»Kindergarten«), in Wohnungen des Furmanj pereulok, Čistyje prudy oder Bannyj pereulok, dem »Naturpark am Petrovskij Boulevard«.
- »Odessitisch-Kiewer Transavantgarde«: »Die südrussische Welle«.

Zudem sollte nicht unerwähnt bleiben, dass nach 1988 KünstlerInnengruppen, die sich mit zeitgenössischer Kunst beschäftigten, auch in Luc'k, Sumi, Uzhorod und Čerkasy existierten. Die erste Hälfte der 1980er Jahre ist vor allem eine Zeit vereinzelter Projekte, die weniger auf realen wirtschaftlichen oder sozialen Grundlagen, sondern vor allem auf Enthusiasmus und sogar auf dem Heroismus mancher beruhen.

Hier seien nur die charakteristischsten Projekte angeführt:

- Die Lemberger KünstlerInnenvereinigung »Centr Evropy« (Zentrum Europas) beschäftigte sich zwischen 1987 und 1990 mit Straßenperformances (Platon Sil'vestrov, Vadym Bogun, Ihor Barabach, Pavlo Grankin, Jurij Sokolov), mit der Ausrichtung von Underground-Ausstellungen und organisierte das internationale Symposium »Pljus-90«.
- Die Charkover »experimental-künstlerische Vereinigung Panorama« diente als eine Art Brücke, die Fotografinnenvereinigungen (»Vremja« – Zeit), »Gosprom« (Staatliche Industrie) mit dem zeitgenössischen künstlerischen Prozess in Verbindung brachte. Diese Vereinigung war zwischen 1987 und 1990 das Zentrum der Fotografieszene, organisierte Ausstellungen nonkonformistischer Malerei und präsentierte aktuelle Fotografie (Borys Mychajlov, Roman Pjatkovka, Serhij Bratkov, Oleksandr Suprun, Evhen Pavlov und andere).
- Die internationale Biennale »Impreza« wurde in den Jahren 1989, 1991, 1993, 1995 und 1997 in Ivano-Frankivsk durchgeführt und fungierte als eine Art Generator, der eine ganze Generation von zeitgenössischen KünstlerInnen hervorbrachte, die sich mit Environments, Installationen und Happenings beschäftigte (Viktor Mulyk, O. Čulkov, Jaroslav Janovskij, Myroslav Jaremak und andere). 1992 organisierten diese mit »Ruberiod-1« eine groß angelegte Ausstellung räumlicher Kunst, die durch ihre große Aufmachung und ihren Umfang alle bisherigen Präsentationen zeitgenössischer Kunst in der Ukraine überragte.
- Die »tusovka« (Südrußsische Welle) organisierte, kuratiert von Oleksandr Sokolov, zwischen 1989 und 1992 eine Reihe von Ausstellungen mit KünstlerInnen aus Odessa und Kiew, die sich ästhetisch an der italienischen Transavant-

- garde orientierten (Serhij Lykov, Vasyl' Rjabčenko, Oleksandr Rojtburd, Olena Nekrasova, Volodymyr Raevskij, Arsen Savadov, Jurij Senčenko, Oleh Holosij, Valerija Trubina, Oleksandr Gnylyc'kyj und andere). Unterstützung erfuhren diese Ausstellungen von Moskauer Kunstwissenschaftlern (Konstantin Akinša, Andrej Kovalev, Vladimir Levašov). Zum Erfolg des Projekts führte unter anderem die Moskauer Presse und die Gründung einer besetzten Künstlerwohnung im Zentrum Kiews: Die sogenannte »Pariser Kommune« wurde zu einer schnell anwachsenden »tusovka«, die immer mehr Fans anzog. Bis heute beschränkt sich die Mehrzahl von Artikeln über zeitgenössische ukrainische Kunst auf eine Beschreibung des Projektes der »Südrußsischen Welle« und seinen Weiterentwicklungen. Diese Art von fehlgeleitetem Diskurs hat bereits mehrmals zu Protesten geführt.
- Die Lemberger Ausstellung »Defloration«, die 1990 von Heorhij Kosavan organisiert wurde, war eine der am stärksten wahrgenommenen öffentlichen Aktionen mit provokanten politischen Hintergründen – was auch auf die Straßenperformances von Leonid Vojcechov in Odessa zutrifft. Zu sehen waren damals konzeptuelle Objekte, Installationen und Gemälde von Ihor Šul'ev, Platon Sil'vestrov, Oleksandr Zamkov'skyj und Andrij Sagajdakovskij.
 - Die wöchentliche Fernsehsendung von Ute Kil'ter und Viktor Maljarenko »Situation UTA«, die zwischen 1991 und 2001 im Lokalfernsehen von Odessa ausgestrahlt wurde und die erste Fernsehsendung war, die sich auf zeitgenössische Kunst spezialisierte.
 - Das von Roman Ciškevič in Kiew gegründete Zentrum für zeitgenössische Kunst »Brama« (Tor; 1992–1999), das ein öffentlicher Klub für DiplomatinInnen, SchauspielerInnen, MusikerInnen und KünstlerInnen war. Die Mehrzahl aufsehenerregender zeitgenössischer Kunstveranstaltungen fand zwischen 1993 und 1995 im Brama statt. »Hi story« von Jurij Onuch (1994), »Ukrainisches Geld« von Oleh Tistol und Mykola Macenko (1994), »Alter idem« von Il'ja Čičkan (1994), »Edaart« Volodymyr Bovkun (1994) und andere.
 - Die almanachartige Zeitschrift »Terra incognita« (ein Informationsprojekt von Hlib Vyšeslavskij), die in Kiew zwischen 1993 und 2002 herauskam, war die erste Zeitschrift, die

Dmytro Dulfan, Filip Perlovsky
Shamans Fight Back, 1996, Odessa



zeitgenössischer Kunst gewidmet war. Einige Jahre lang war dies die einzige Zeitschrift in der Ukraine, die sich mit dieser Thematik beschäftigte.

Eine kurze Blütezeit

Bis 1994 hatten sich zeitgenössische KünstlerInnen der Ukraine alle künstlerischen Techniken angeeignet, die in der internationalen künstlerischen Praxis üblich sind: Environment, Performance, Videokunst, Medienkunst, Computerkunst, provokante Aktionen, Skandal, Wohnungsbesetzungen, »tusovka«, Manipulationen in der Presse und so weiter. Die Periode der Aneignung von im Westen bereits beschrittenen Wegen war damit zu Ende.

Die Periode zwischen 1993 und 1994 war eine an künstlerischen Ereignissen äußerst reichhaltige Zeit. Dies waren die letzten beiden Jahre, in denen Galerien, künstlerische Vereinigungen und Säle existierten, in denen Ausstellungen und Aktionen dieser Subkultur gezeigt wurden. In Kiew war das die »UKV-Galerie«, das Zentrum zeitgenössischer Kunst »Brama«, der Squat »Pariser Kommune«, das Museum »Kosoj kaponir« und der Ausstellungssaal an der Volodymirs'ka ulicja. Andererseits begannen in diesen Jahren zahlreiche private Organisationen aktiv zu werden, die in Folge eine wichtige Rolle für die Entwicklung der zeitgenössischen Kunst spielen sollten: In Ivano-Frankivsk die Galerie »S Objekt«, in Kiew das Soros-Zentrum für zeitgenössische Kunst, die Galerie »Alipij«, die Galerie »Blank art«, der Fonds zur Unterstützung der Entwicklung von zeitgenössischer Kunst, die Kiewer Kunstmesse, der Anfang der Zeitschrift »Terra incognita«. In Lemberg eröffneten das Zentrum zeitgenössischer Kunst »Dzyga« und die Galerie »Decima«, in Odessa die Vereinigung »Neue Kunst« und das Zentrum »Tirs«. Nach dem Jahr 1994 nahm die Zahl der Organisationen, die sich dauerhaft mit zeitgenössischer Kunst beschäftigen, beständig ab. Zum Beispiel gab es Ende der Neunziger in Kiew lediglich noch zwei Ausstellungsräume, in denen noch regelmäßig Ausstellungen mit experimenteller Kunst gezeigt wurden.

Diese Reduktion von Kunstorten war vor allem ökonomisch bedingt. Im Land war eine Belebung des Marktes für modernistische Kunst zu beobachten. In großer Anzahl wurden sekundäre Arbeiten im Stile des geometrischen und expressionistischen Abstraktionismus hauptsächlich von Diplomaten und in ihrem



Illya Chichikan Bunnies, 2001, Soros Centre of Contemporary Art, Kiew

Gefolge auch von lokalen Geschäftsleuten gekauft. Privatgalerien konnten sich daher nicht mit der unverkäuflichen aktuellen Kunst beschäftigen. Mitte der neunziger Jahre kam es zu einem Höhepunkt des Modernismus, der praktisch völlig mit dem kommerziellen Kunstsalon verschmolz. Die aktuelle bzw. zeitgenössische Kunst befand sich hingegen in einer ökonomischen Sackgasse. Das staatliche System der Kunstförderung mit dem Kulturministerium und dem offiziellen Künstlerverband repräsentierten eine Parallelwelt. Die einzige Organisation, die die Realisierung von Projekten finanziell unterstützte, war das Soros-Zentrum für zeitgenössische Kunst. Allerdings unterstützte die Leitung des Zentrums aus einer gewissen persönlichen Vorliebe praktisch ausschließlich Vertreter der bereits genannten »tusovka«, die aus der »Pariser Kommune« entstanden war. Und unterstützte damit ihre Verwandlung in einen geschlossenen Verein. Diese Vorgänge führten einerseits dazu, dass immer wieder dieselben KünstlerInnen (und oft auch Werke) ausgestellt wurden, andererseits wurden dadurch Dutzende KünstlerInnen marginalisiert oder kehrten der zeitgenössischen Kunst gar den Rücken. Eine kommende und neue Generation von KünstlerInnen beschäftigte sich daher vor allem mit der Suche nach neuen Territorien in Form von Straßenperformances,

virtuellen Ausstellungen, der Schaffung von Seiten im Internet oder mit Videokunst. Diese erzwungene Marginalität diktierte zum Beispiel die Strategie der die 1996 gegründete Kiewer Gruppe »Fiktive Galerie. Expedition« (KünstlerInnen: Ihor Konovalov, Anatolij Varvarov, Volodymyr Zaičenko, Serhij Korniev's'kyj, Konstjantyn Militinskyj). Diese Gruppe schuf konzeptuelle landschaftsartige Objekte, deren Semantik nur durch das Aufsuchen ihrer Homepage verständlich wurde. Marginal war ebenso die Kiewer Gruppe »Revolutionskombinat« (1994–1997, KünstlerInnen: Petro Mamčyč, Volodymyr Zadiraka, Pavlo Šydlovs'kyj, Ihor Iščenko u. a.) Zahlreiche Aktionen und Happenings dieser Gruppe fanden bezeichnenderweise auf Straßen oder in verwilderten Leerräumen statt.

Zahlreiche Autoren vertreten die Ansicht, dass die allgemeine Tendenz Mitte der 1990er das Abgehen von einer malerischen Praxis zugunsten von Installation, Video und Performances gewesen wäre. Allerdings trifft dies nur in Bezug auf KünstlerInnen zu, die jene Welle der Odessaer-Kiewer Transavantgarde repräsentieren. Ausstellungen wie »Der Raum der Kulturrevolution« (1994), »Barbarossa« (1995), »Blutuntersuchung« (1996) (allesamt kuratiert von Oleksandr Solov'ev) zeugen davon, dass in der Arbeit dieser KünstlerInnen bereits in den späten Achtzigern eine Tendenz zur Beschäftigung mit Raum in Form von Environments, Aktionen, Multimedia existierte, die sich im Übrigen bis in die 2000er Jahre verstärkte. Mitte der Neunziger wurde diese Linie der zeitgenössischen ukrainischen Kunst durch eine Reihe junger KünstlerInnen verstärkt. Als Beispiele dieser Arbeiten sind zahlreiche Environments und Installationen zu nennen: »Der Zug fährt« (1999) von Aleksandr Vereščagin und Margarita Zinec, bei dem sich die ZuschauerInnen zwischen zwei Leinwänden befanden, auf denen sich auf ihn zu bewegende Züge gezeigt wurden; »Training« von Gleb Katčuk: ein Kinderzug fährt im Kreis, lärmt wie ein echter Zug und auf einer Leinwand schlägt der Kopf des Künstlers in Einklang mit dem Klopfen der Räder gegen die Gleise; oder »Lokales Sondieren« (1995) von Eduard Kolodij und Igor' Chodzinskij, das mit dicken Rohren verbundene Monitore darstellt, die wie ein Fenster wirken und dem Betrachter den vermeintlichen Rohrinhalt zeigen – fließendes Wasser oder ein fahrender Zug mit dem dementsprechenden Sound.



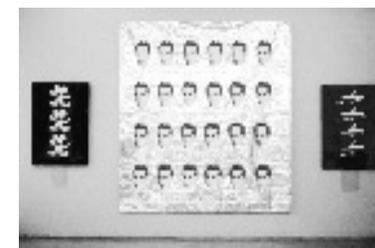
Ungeachtet einer Tendenz zum Kiew-Zentrismus spielten Mitte der 1990er auch andere Städte der Ukraine eine Rolle:

Uzhorod

In Uzhorod formierte sich die Gruppe »Pop trans« (1996), die sich aus Pavlo Kovač, Petro Penzel', Vadym Charabaruk, Ištvan Koštura und Robert Saller zusammensetzte. Die KünstlerInnen dieser Gruppe vereint die Idee, dass sie mit Hilfe der Transformation von populären Dingen, die im Massenbewusstsein eine gewisse Form erhalten haben, zu einer endgültigen Wahrheit gelangen. Daher rührt auch die Bezeichnung der Gruppe. Ein Interesse zu östlichen, mythischen Lehren setzt die Tradition der »Gruppe der Drei« des Uzhoroder Undergrounds fort. Zu den Ausstellungen dieser Gruppe, die in der Natur oder im urbanen Raum zu sehen waren, zählen »Silberne Erde« (1996), »Chinesischer Himmel« (1997) und die Kiewer Ausstellung »Pop Trans« (1997).

Theater der Dinge, eines der frühesten Beispiele eines Environments, Gruppe Centre of Europe u. a., 1988, Lwiv.

Vadym Harabarchuk
Hust – 96, 1996, Uzhgorod



Odessa

Nachdem die Konzeptualistengruppe »APTART« nach Moskau übersiedelte und Leonid Wojcechov gezwungenermaßen schwieg (das heißt für politisch mitmotivierten Aktionismus im Gefängnis saß), ging die nächste Künstlergeneration den Weg einer transavantgardistischen Atelierkunst. Dennoch fanden seit 1993 – fast gleichzeitig mit der Kiewer »Entgemäldisierung« der Transavantgardisten – in Odessa auch Performances statt, wurden Installationen und Environments kreiert. Mit Performances beschäftigte sich die damals jüngste Künstlergeneration: Die Aktion »Arbeitszone« (1993) von Vadym Bondarenko, Ihor Husev, Andrij Kazandžyj, Ruslan Rubans'kyj (die KünstlerInnen

verwandelten sich in regungslos verharrende StraßenkünstlerInnen und verliehen ihren Gesten soziale Bedeutung), »Aqua vita« und »Brücke und Schiff« (beide 1993) – Aktionen der Gruppe »Gemeinsamer Zustand« von Julija Depešmod, Dimitrij Dul'fan, Pylyp Perlovs'kyj zusammen mit Serhij Anufriev, Marharyta Žarkova und anderen (die Teilnehmer untersuchten das Eigenbild Odessas im osteuropäischen Kontext). »Derek Jarman gewidmet« (1996) – Hlib Katčuk, Borys Godžulov, Anja K.S (ein improvisiertes Ritual zur Vorbereitung auf eine »Astralreise«). Nach 1994 wurde Malerei, so vorhanden, als Element von Installationen oder Environments verwendet. In den Installationen zwischen 1993 und 1995 war dabei eine Tendenz



Sergiy Bratkov Pioneer, 1996,
Soros Center of Contemporary Art, Kiev

Leonid Voytsehov u.a. In the no time
(V dva shcheta), 1987, Odessa,
eine der Straßenaktionen mit politischem
Hintergrund

der KünstlerInnen zu bemerken, den Betrachter in einen Zustand mystischen Erlebens zu verfrachten, eine verschobene Realität zu generieren, mit Fernsehen auf die Psyche einzuwirken: »Twin Peaks, komm mit mir« (1994) und »Mozart und Salieri« (1994) von Oleksandr Ševčuk zählen ebenso dazu wie »Mausoleum« (1994) von Dmytro Orešnikov, »Vogel« (1994) und »Hypnose-sitzung von Eric Troncy« (1995) von Oleksandr Rojtburd und andere. Im Kontrast dazu verfügen die Installationen, Environments und Videoinstallationen beginnend mit der Ausstellung »Neue Datei« und »Supermarkt« (beide 1997) sowie »Wider-natürliche Auswahl« (1997) über eine ironische und rational kalkulierte Abgehobenheit der künstlerischen Position und eine Vielzahl möglicher Lesarten. Zudem verwenden KünstlerInnen immer häufiger neue Technologien. Eine der wichtigsten organisatorischen Errungenschaften für die aktuelle Kunstsubkultur in Odessa war die Eröffnung einer Filiale des Fonds »Vidroždennja« (Wiedergeburt; 1997–2002).

Charkov

Mitte der Neunziger gründeten die Fotografen Borys Mychajlov, Serhij Bratkov und Serhij Solonskij die »Gruppe für schnelles Reagieren«, die sich mit provokanten Kunstaktionen beschäftigte. Grundlage waren zumeist inszenierte Fotografien. Das Zusammengehen von Fotografie und aktueller Kunst ist für Charkov charakteristisch, insbesondere kann von einem aktiven Dialog von Fotografie mit Malerei die Rede sein, etwa in der vom Fotografen Evhen Pavlov und dem Maler Viktor Šapošniko gemeinsam kreierten »Interartscape«-Sprache. Zur selben Zeit trat außerdem eine nächste Fotografinnengeneration in Erscheinung: Ihor Karpenko, Ihor Čursin, Oleksandr Papakica und Andrij Avdeenko, die sich durch ihren Hang zum Konzeptuellen oder zu inszenierter Fotografie auszeichneten. 1996 gründeten Andrij Avdeenko und Serhij Vasylenko schließlich die private Galerie »Palitra«, die sowohl Fotografie als auch andere aktuelle Kunstformen ausstellte.

Ivano-Frankivsk

Im Jahr 1993 liegen die Anfänge der vom Künstler Myroslav Jaremak gegründeten Galerie »S Objekt«, die eine eigene Sammlung aufbaute, kuratierte Ausstellungen zeigte und einen



Boris Mikhailov Military Training, 1996, Soros Centre of Contemporary Art, Kiev

kulturwissenschaftlichen Klub initiierte. 1993 fand ebendort die vielbeachtete Veranstaltung »Zaimpreza« statt, die der Performance- und Videokunst gewidmet war. 1995 eröffneten die Künstler Jaroslav Janovs'kij, Rostyslav Koterlinin, Oleh Kardaš und Viktor Mulyk die Ausstellung des Environments »Das siebte Fenster«. 1996 fand in der Stadt das Videokunstoffestival »Re-vision« statt. Und 1997 gelang es den Organisatoren von »Impreza«, alle künstlerischen Gruppierungen zu vereinen und eine umfassende – was die Anzahl der vertretenen künstlerischen Strömungen betrifft – Biennale, das »Impreza-Forum« mit Ihor Pančyšyn, Viktor Mel'nyk, Oleksandr Zvižyns'kyj als Kuratoren auszurichten.

Inszenierte Fotografie und postmediale Formensprache

Mitte und Ende der neunziger Jahre zählt inszenierte Fotografie zum auffälligsten Phänomen der zeitgenössischen ukrainischen Kunst. Zu den ersten, damals noch vereinzelt, zählen etwa Fotoserien wie Vasyl' Caholovs »Ich liebe meine Arbeit sehr« (1992), Mykola Trochs »Pornografie als Spiegel unseres Lebens« (1994), Il'ja Čičkans »Alter Idem«. Diese Fotografien versetzen den Zuschauer/die Zuschauerin in eine exotische Situation irgendeiner »Eigenartigkeit« des Lebens, seines theatralischen Wesens. Die Inszeniertheit der gezeigten Szene wurde entweder nicht betont oder gar verheimlicht – mit Ausnahme der Arbeiten Caholovs. Dadurch unterscheidet sich die inszenierte Fotografie dieser Jahre auch von späteren Arbeiten, in denen auf ironische Weise der simulierte Charakter des Geschehens unterstrichen wurde. Dieser Zugang wurde erstmals von der »Gruppe für schnelles Reagieren« (Borys Mychajlov, Serhij Bratkov, Serhij Solonskij) in der Serie »Wenn ich Deutscher wäre« (1995) umgesetzt, später etwa in Arsen Savadovs Arbeiten »Deepinsider« (1998) und »Donbas Schokolade« (1998) realisiert. In dieser Reihe steht aber auch »Horrorgeschichten« (1998), für die Serhij Bratkov üblicherweise von Kindern erzählte Horrorkurzgeschichten inszenierte. Oder der Zyklus »Kaninchen« von Il'ja Čičkan, der für die Darstellung menschlicher Laster Kaninchen verwendete.

Diese inszenierte Fotografie hat mit der Narrativität transavantgardistischer Malerei viel gemein: Die Integrität einer literarischen Fabel, der spektakuläre Charakter, die gesamte Bandbreite traditioneller Verfahren von Darstellung und Komposition, eine gemäßigte künstlerische Ironie, die nicht nach Figurativität trachtet, um sie in ein Simulakrum zu verwandeln. Diese Nähe von inszenierter Fotografie und Malerei lässt sich ausgezeichnet durch die Serie »Macho« (1998) von Vasyl' Caholov illustrieren. Dabei handelt es sich aber nicht um das einzige Beispiel. Die postmediale Ästhetik führte zu einem erneuten künstlerischen Interesse für Malerei, wobei es sich keinesfalls um traditionelle Malerei handelt: Ohne das Bedürfnis, etwa den richtigen Farbton zu treffen, sind diese Arbeiten näher an Illustration, Plakat und Comic, die auf Leinwand ausgeführt werden. Zugunsten der Narration fehlt hingegen der eigentliche malerische Inhalt. Malerei und Fotografie finden sich Ende der 1990er, Anfang des

21. Jahrhunderts in einer starken »postmedialen Abhängigkeit«. Dies erklärt die zahlreichen Übereinstimmungen mit märchenhaften Settings, die wirken, als ob es sich dabei um eine fertige Inszenierung irgendeines Theaterstücks handelt. Dies trifft etwa auf Vasyl' Caholovs Arbeit »Der Traum des Programmierers« (1999) zu. In Viktor Sidorenkos Environment »Mühlsteine der Zeit« (2003), das auf der 50. Biennale von Venedig zu sehen war, spielte zudem Video eine zentrale Rolle bei der Generierung eines komplexen, meditativ-philosophischen wie monumentalen Kunstraums.

Die erwähnte »Postmedialität«, die auf Fotografie, Malerei und Environments und Videokunst lastet, erscheint als eine kaleidoskopisch flimmernde Figurativität, die sich aus Versatzstücken medialer Diskurse und Elementen früherer Kunstwerke zusammensetzt. Das ist ein – heute allgegenwärtiges – instabiles Medienrauschen, das auf Fernsehen, Radio und Presse beruht. Diesbezüglich versuchen die KünstlerInnen in ihren Arbeiten die Rolle des Betrachters, die Bedeutung des Kontexts bzw. soziale Aspekte in den Vordergrund zu rücken. In einem gewissen Maß sind diese Tendenzen insgesamt charakteristisch für das Kunstschaffen der späten neunziger Jahre und des beginnenden 21. Jahrhunderts; am deutlichsten kommen sie bei der Charkover Gruppe »Soska« (Mykola Ridnyj, Bella Logičeva, Evhen Poljaščenko, Oleksandr Nazarenko und andere) und dem Kiewer Künstlerkreis »R.E.P.« (Lesja Chomenko, Žanna Kadyrova, Lada Nakonečnaja, Oleksandra Makars'ka, Mikita Kadan, Volodymyr Kuznecov, Oleksandr Belov, Oleksandr Semenov und andere) zum Ausdruck. Entstanden im Kontext der Orangen Revolution (in der es zahlreiche Erscheinungsformen von Postmedialität gab), verwendet die Gruppe »R.E.P.« in ihrer künstlerischen Praxis Verfahren des linksradikalen Aktionismus, angefangen von provokanten Straßenperformances bis hin zu für die Kulturszene schockierenden Manifesten, in denen sich die KünstlerInnengruppe selbst lobpreiste.

Postmedialität in Performance und Environment entwickelt eine junge KünstlerInnengruppe aus Čerkasy, die das »Unrichtige Theater« (1999–2004) gründete und sich nach 2002 mit spontaner Körperkunst auf Straßen und in Diskos beschäftigte (Hanna Alabina, Oleh Nagornyj, Alina Lysycja, Oleksandra Usmanova in Zusammenarbeit mit dem seit den neunziger Jahren bekannt-



Group FGE Station 3, 2004, Kiev

ten Volodymyr Jakovec'). Im Kontext dieser Tendenz stehen auch Arbeiten junger KünstlerInnen aus Mikolajiv (Jakiv Bulavic'kyj, Rustam Mirzoev und andere).

Anfang der 2000er Jahre zeigt die postmediale Figurativität auch Auswirkungen auf Videokunst. Anstelle einer direkten Entlehnung von Found Footage – ein wenige Jahre zuvor charakteristisches Verfahren – begann man ästhetische Elemente aus unterschiedlichen Massenmedien zu verwenden: Von glamourösen Hochglanzzeitschriften bis hin zu Fernsehserien, Thrillern und populärwissenschaftlichen Filmen. Diese Elemente werden für die Inszenierung reproduziert und auf Video aufgenommen. Dabei verschiebt sich der stilistische Kontext, wovon eine ironisch-sarkastische Intonation der neuen Montage kündet. Szenenhaftigkeit, ein theatralischer Charakter und Ironie sind für die aktuelle Videokunst, die Performance-Dokumentationen ähnelt, typisch. Am deutlichsten kommt diese Symptomatik zum Ausdruck in Videos wie »Fremder« (2004) von Serhij Bratkov, das den Überfall eines affenähnlichen Wesens in einer eintönigen Stadt inszeniert oder in der ironischen Videoillustration zur zeitgenössischen Folklore von Ihor Husevs, »Kibernaiv« aus dem Jahr 2005. Weitere Videos dieser Art sind »Männerspässe« (2000) von Evhen Matveev und Michail Ševčenko, das Inszeniertes zu vulgären Machismovorstellungen zeigt, »Idiotinnen in

Kleidern« (2004) von Ksenija Hnylyc'ka und Žanna Kadyrova mit Sarkastischem zum Genre der Modefotografie) oder Hlib Katčuks »Wie eine flüchtige Erscheinung« aus dem selben Jahr mit Ironischem zur Ästhetik historischer Fernsehfilme oder »Offensichtliches – Unwahrscheinliches von Il'ja Čičkan, das eine inszenierte Ankunft von Außerirdischen zeigt. Die Liste lässt sich fortsetzen.

Am anderen Rand der beschriebenen Tendenz in Videokunst und Fotografie findet sich Reportageartiges, die Details ungewöhnlicher Verhaltensweisen von Vertretern unterschiedlicher Subkulturen (Bettler, das verarmte Proletariat, Drogensüchtige, Glücksspieler oder hippe Städterinnen) zeigen. Das Alltägliche verwandelt sich darin in etwas höchstgradig Spektakuläres. Beispiel dafür sind »Hippodrom« (2004) von Viktorija Begal'skaja, »Ein Glas Suppe« (2004) von Serhij Bratkov, »Come as you are« (2003) von Aleksandr Vereščak und Margarita Zinec, »Städtische Miniaturen« (2004) von der »Institution instabiler Gedanken«. Dank einer reichhaltigen Vielfalt der geschaffenen Artefakte erweist sich die aktuelle Kunst der Ukraine offen für Interpretationen, weitere theoretische Studien und die Rezeption durch den Ausstellungsbesucher.

- 1 Künstlerverband (russ: Sojuz Chudožnikov) – eine mächtige Gewerkschaftsorganisation in der UdSSR, die einerseits eine ideologische Kontrollfunktion einnahm, sich andererseits um die Verteilung von Auftragsarbeiten an seine Mitglieder beschäftigte.
- 2 Miziano, V.: »Drugoj« i raznye (»Der Andere« und verschiedene). Moskau 2004. S.15.