



Universität Hamburg

DER FORSCHUNG | DER LEHRE | DER BILDUNG

BACHELORTHESES

„Atlant ustal“ (2014) – Eine kollektive Performance
im öffentlichen Raum Russlands

vorgelegt von:

Alexey Markin

Fakultät für Geisteswissenschaften

Fachbereich Kulturwissenschaften

Studiengang: B.A. Kunstgeschichte

Matrikelnummer: 6513313

Erstgutachterin: Prof. Dr. Petra Lange-Berndt

Zweitgutachter: Prof. Dr. Martin Jörg Schäfer

Hamburg, 2019

Gliederung

Einleitung	1
Hauptteil	4
1. <i>Manifesta 10</i> - erste westliche Biennale im postsowjetischen Raum	4
2. Die Biennale <i>Manifesta 10</i> angesichts der internationalen Proteste	6
3. Die Performance <i>Atlant ustal</i>	11
4. Die Künstlergruppe <i>Chto Delat</i>	15
5. The School of Engaged Art — <i>Chto-Delat</i> -Schule	20
6. Subversion in der Kunst	25
7. Inszenierung des kollektiven Körpers	27
8. Die Alternative Kunstszene in Sankt-Petersburg und die Öffentlichkeit(en)	32
Fazit	35
Literaturverzeichnis	38
Abbildungen	45
Anmerkungen	50

Einleitung

Am 23.Juni 2014 um 23 Uhr sammelten sich die Menschen vor dem Portikus der Neuen Eremitage in Sankt-Petersburg, um die Performance die *Schule der engagierten Kunst* anzuschauen. Zu dieser Zeit fand im Gebäude der Gala-Abend statt, der dem 250-jährigen Jubiläum der Museumsgründung gewidmet war. Nach dem offiziellen Teil des Programms hatten die Gäste die exklusive Möglichkeit, die Ausstellung *Manifesta 10* zu besuchen, die für das Publikum nur fünf Tage später, am 28.Juni, geöffnet wurde. Die Performance war eine Abschlussarbeit des ersten Schuljahrs der kunstaktivistischen Schule, die vom Künstlerkollektiv *Chto Delat (Was tun?)* gegründet wurde. Die 18 SchülerInnen zeigten durch diese Arbeit nicht nur ihre kritische Sicht auf die Eliteversammlung, die gerade an den Tischen des Gala-Abendessens ihren Moment der Sozialisation erlebte, sondern auch die kunstpolitische Alternative zur *Manifesta 10* selbst, die nach der russischen Annexion der Krim keinen Mut gefunden hatte, um irgendwie passend zu reagieren.

Die Vorstellung, die zwischen Granitstatuen des Portikus stattfand, dauerte insgesamt ungefähr 26 Minuten, in denen die TeilnehmerInnen der Performance ihre kollektiven Körper präsentierten (Abb.9). Am Ende standen sie alle in einer Reihe auf der Portikustreppe in schwarzen T-Shirts und mit einem weißen Buchstaben pro Körper. Die Buchstaben bildeten einen kurzen Satz, den die Menschen aus dem Publikum als „*Atlant ustal*“ (Atlant ist müde) lesen konnten. Nach dem Applaus des Publikums, welches sich aus FreundInnen und PassantInnen gebildet hatte und den gesamten Straßenlauf blockierte, gab es keine offizielle Reaktion - weder von der Administration der *Manifesta 10* noch von der Presse. Die Polizei ist auch nicht erschienen, obwohl die verängstigten Gesichter der MuseumsmitarbeiterInnen schon in den Fenstern der neuen Eremitage sichtbar waren. Die Berliner Bloggerin und Künstlerin Sonja Hornung, die die Performance aus dem Publikum beobachtete, schreibt:

“Tired Atlas is the name of the performance made by Russian collective Chto Delat’s School for Socially Engaged Art. The School provides a group of outspoken young artists and activists with an unorthodox education in an underground antifascist bar in the heart of St. Petersburg. (...) For their performance, the students chose the portico of the New Hermitage, an imposing piece of neo-Baroque architecture. A row of enormous, black figures hold up the roof of the portico, mimicking the pose of the Greek Titan Atlas, who was condemned by Zeus to bear the celestial bodies. The Atlases tower over the street, blocked by around 250 onlookers who gathered in anticipation of the performance. This was the only time I saw a large public gathering during my week-and-a-half-long stay in St. Petersburg. Each student came forward, took the position of an Atlas, shouted out their experience of the oppression of the state, and then joined their colleagues, forming a massive, trembling orgy of unstable Atlases: a crumbling pedestal. The performance was nervy and rough and nobody

cared, because it was honest. The sense of collective trust was palpable. Strength in anonymity.”¹

Das erste Mal wurde die Videodokumentation auf Chto Delats Vimeo-Seite im Internet ein halbes Jahr nach der Performance heruntergeladen. Alle Maßnahmen, um die Performance in einer breiten Öffentlichkeit durch das Internet zu verbreiten, kamen meistens durch die Bemühungen von Dmitry Vilensky (*Chto Delat*). Er hatte die Protestperformance gefilmt und für die einzige Ausstellung „*Russland vs. Russland. Kulturkonflikte*“ (2015) von der Kuratorin Alexandra Goloborodko im Kunstquartier Bethanien, Berlin präsentiert.²

Trotz der Verfügbarkeit der Aufnahme im Netz kennen nur wenige Interessierte diese Arbeit und die Aktion bleibt selbst in künstlerischen Kreisen ziemlich unbekannt, obwohl es der einzige Fall ist, bei dem die ganze *Manifesta*-Veranstaltung in Sankt-Petersburg aus der lokalen Sicht und mit künstlerischen Mitteln kritisiert wurde. Ist die Performance tatsächlich nur eine Routineveranstaltung während der *Manifesta 10* in Sankt-Petersburg oder könnte die Performance eine hitzige Diskussion auslösen? Könnte es einerseits so sein, dass die große internationale Veranstaltung den TeilnehmerInnen eine Legitimation gab und die Menschen vor der Verhaftung schützte, während sie andererseits die kritische Botschaft des Kunstwerks ununterscheidbar von der Kulturindustrie machte, als deren Teil die Biennale *Manifesta* gesehen werden muss? Chantal Mouffe spricht in solchen Fällen von einer automatischen *Rekuperation*³ der Kritik.⁴ In der Auseinandersetzung mit den oben genannten Themen kam es zu folgender Fragestellung, der sich die vorliegende Arbeit widmet: Inwieweit hatte die kollektive Performance *Atlant ustal* im Kontext der *Manifesta 10* subversives Potenzial? Um dies zu beantworten, wurden alle Umstände der damaligen Situation recherchiert und im Folgenden beschrieben, wird die Struktur der Performance analysiert und ihre kritische Absicht untersucht. Darauf folgt eine Klärung des Begriffs *Subversion*, der heutzutage weitverbreitet ist, jedoch für diese Arbeit eine präzise Definition und Anwendung braucht. Allein im deutschsprachigen Raum wurden in letzter Zeit zu diesem Thema mindestens vier Sammelbände veröffentlicht. Dazu gehören „*SUBversionen. Zum Verhältnis von Politik und Ästhetik*“ (2008), „*Kunst, Krise,*

¹Hornung, Sonja: *Manifesta 10: On Public Relations, and Relating to the Public*, Bad at Sports, 12.08.2014. <http://badatsports.com/2014/manifesta-10-on-public-relations-and-relating-to-the-public/> (letzter Zugriff am 11.02.2019).

²Forum + Ausstellung: *Russland vs. Russland. Kulturkonflikte*, Videoarchiv, 2015. <http://russland-russland.de> Die Atlanten. Performancedokumentation der *Schule der engagierten Kunst*. <https://vimeo.com/114489193> (letzter Zugriff am 11.02.2019).

³Anm.: Rekuperation ist ein Begriff aus dem Lexikon der Situationistischen Internationale. Der Begriff bezeichnet kapitalistische Strategien der Enteignung der subversiven Praktiken und Symbole.

⁴Mouffe, Chantal: “*Art and Democracy. Art as an Agnostic Intervention in Public Space*”, Rotterdam, 2008, S.7.

Subversion. Zur Politik der Ästhetik“ (2012), „*Kunst und Öffentlichkeit*“ (2015) und „*Protest. Eine Zukunftspraxis*“ (2018). Diese betrachten die Problematik der Begrifflichkeit aus verschiedenen Positionen. Außerdem kommt es bei den AutorInnen Michael Hirsch, Carol Becker, Oliver Marchart, Susana Milevska, Chantal Mouffe, Thomas Ernst zu Schnittstellen zwischen Kunst, Politik, Philosophie und Literatur, die untersucht werden. Isabelle Graw und Inke Arns & Sylvia Sasse erforschen im Speziellen Kunststrategien wie *Appropriation* und *subversive Affirmation*.

Es gibt auch zahlreiche Publikationen und Kataloge, die bestimmte KünstlerInnen und Kunstgruppen in Zusammenhang mit politischer Subversion behandeln, darunter „*Inästhetik 1: Politiken der Künste*“ (2009), „*Subversive Praktiken: Kunst unter Bedingungen politischer Repression. 60er-80er/ Südamerika/ Europa*“ (2010), „*Art&Agenda. Political Art and Activism*“ (2011), „*Not Just a Mirror. Looking for the Political Theatre of Today*“ (2015). Das Thema Subversion in der Kunst kennt auch keine Grenzen zwischen Bildenden Künsten, Performance, Socially Engaged Art, Kunstartivismus, Theater und Film/Videokunst. Deswegen sind manche Studien, wie die von Clare Bishop oder Grant Kester, sehr hilfreich, um die grenzüberschreitenden Kunstpraktiken zu erfassen.

Die Auseinandersetzung mit der Problematik dieser Arbeit setzt eine Beschäftigung mit Themen wie Kunst als Bildung, Ortsspezifität, Kunst im öffentlichen Raum, Kollektivität und Protestkunst voraus. Die Geschichte der politischen Performance ist lang und ereignisreich in Russland. Dazu zählen sowohl die Kunstkollektive wie „*The Radek Community*“ und die „*Woina-Gruppe*“ als auch Künstler-Bildungsprojekte der von Avdey Ter-Oganyans gegründeten „*Schule der zeitgenössischen Kunst*“ („*Die Schule des Avantgardists*“) und Anatoly Osmolovskys „*Institut Baza*“. Wegen des begrenzten Umfangs der Arbeit kann dies nicht berücksichtigt werden.

Einen umfassenden Blick auf die kulturpolitische Situation in Russland heute werfen neu erschienene Publikationen, wie „*Russia - Art Resistance and the Conservative-Authoritarian Zeitgeist*“ (2017) und „*Reiner Aktivismus? Politisierung von Literatur und Kunst im postsowjetischen Russland*“ (2018), die in den Kapiteln über Chto Delat Forschungen berücksichtigt werden. TheoretikerInnen wie John Roberts und Bojana Kunst binden *Chto Delat* in ihre Narrationen in den Monographien ein.

Den Beginn der Arbeit bildet eine Kontextbeschreibung der Performance. Der Kontext ist wichtig, um den Sinn der Performance zu verstehen. Dazu wird auf Russland, auf lokale

und geschichtliche Einzelheiten eingegangen, die aus westlicher Perspektive nicht so augenfällig sind. Die Performance-Fotodokumentation wurde in zwei Publikationen (Warsza, 2016; *Chto Delat*, 2016) abgebildet, aber es gibt bis heute noch keine kunstwissenschaftliche Analyse oder Interpretation außer der von Dmitry Vilensky, der die Performance *Atlant ustal* mitorganisiert und -gestaltet hat.

Ein begrifflicher Hinweis sei an dieser Stelle noch gegeben. Die Semantik des Adjektivs „российский“ ist nicht eindeutig. Es wurde und wird fast immer mit „russisch“ – „русский“ ins Deutsche übersetzt, sollte häufig aber korrekter „russländisch“ lauten. Während die Bedeutung des Adjektivs „russländisch“ stärker mit dem Staat, der Nation verbunden ist, meint „russisch“ die Ethnie, Kultur oder Sprache. Deswegen wird im Folgenden das Adjektivs „russländisch“ verwendet, z.B. in Phrasen wie „russländischer Aktionismus“.

Hauptteil

Manifesta 10 - Erste westliche Biennale im postsowjetischen Raum

Um die Europäische Wanderbiennale Manifesta in der Stadt zu holen, braucht man drei bis vier Millionen Euro. Zuerst sollte die *Manifesta 10* in Linz stattfinden, aber nach der kontroversen Diskussion über Linz als Europäische Kulturhauptstadt 2009 kam Linz 2012 nicht in Frage und Österreich verzichtete auf das Manifesta-Projekt. Eine andere Idee war, die Manifesta im tschechischen Ostrava durchzuführen, da solch ein Standort für die Ausstellung sehr erwünscht war. Georg Imdahl schreibt:

„In die engere Wahl kam daraufhin das tschechische Ostrava, eine Stadt der chemischen Industrie in Mähren, die sich mit allen erdenklichen ökonomischen Herausforderungen nach 1989 konfrontiert sieht und damit sicherlich eine geeignete Kandidatin abgegeben hätte – nicht zuletzt, weil Osteuropa auf der Manifesta-Landkarte bislang kaum berücksichtigt wurde.^{5 i}

Unter dem Zeitdruck wurde die *Manifesta Foundation* mit Mikhail Piotrovskij, Direktor der Eremitage und treuer Funktionär Putins, abgesprochen. Bei der Finanzierung sollten der Staat drei Millionen Euro und die Gas- und Ölunternehmen *Nowatek* eine Million Euro ausgeben.⁶ *Nowatek*, geleitet von Leonid Michelson, spielt in der Kulturlandschaft

⁵Imdahl, Georg: Rückzug aufs Kanonische. Über die *Manifesta 10*, St. Petersburg. In: Texte zur Kunst 96, 2014, S. 231-235.

⁶Manifesta: Das Haushaltsgeld erreichte den Bohemien nicht. Interview Natalia Dobrova mit Hedwig Fijen. RBK, 28.08.2014. https://www.rbc.ru/spb_sz/28/08/2014/5592ad3f9a794719538d35ee (letzter Zugriff am 11.02.2019)

Russlands eine wichtige Rolle. Michelsons Privatstiftung V-A-C, die in Konkurrenz zum kulturellen Oligarchie-Betrieb, dem *Museum Garage* in Moskau, steht, finanzierte auch die *Manifesta 10* mit. In Zusammenarbeit mit dem Moskauer Kulturminister Sergey Kapkov (Vereinigtes Russland Partei) beeinflussen die beiden Institutionen schon seit langer Zeit massiv die Kultur-Szene in Moskau. Durch das *Manifesta*-Projekt und seine ausreichende Finanzierung bekam die zweitgrößte Stadt Russlands, Sankt-Petersburg, die Möglichkeit, an neue internationale Kunsttrends anzuschließen. Im Jahr 2015 ist das *Garage-Museum* in das neue Gebäude (Architekt Rem Koolhaas) im frisch renovierten Gorkipark umgezogen. Die V-A-C Stiftung wartet noch bis 2019 auf das neue Kulturzentrum.⁷ Die Kunsthistorikerin Waltraut Bauer, die über Museen für zeitgenössische Kunst in Russland geforscht hat, schreibt über die damalige Situation Folgendes:

„Im Rahmen des projektierten Museumsareals hatte Kapkov auch Gespräche mit dem Öl-Milliardär und Kunstmäzen Leonid Michelson geführt. Er konnte den Mäzen für den Erwerb einer Hälfte des zentral gelegenen Kraftwerks GES-2 am Bolotnaja ploščad' gewinnen. Der Käufer plante, im 1907 erbauten Kraftwerk einen Kunstraum zu eröffnen; er werde dort Teile seiner Sammlung sowie Projekte seiner seit 2009 tätigen Kunststiftung »V-A-C« öffentlich zeigen. Michelson ist Förderer der Tate Museen und Mitglied im Internationalen Beirat der Tate Museen, er ist im Stiftungsrat des New Museum, New York, vertreten. Er finanziert Ausstellungsprojekte russischer Museen, namentlich des Moskauer Museums für Medienkunst, MAMM. Ein Schwerpunkt der Stiftung liegt auf internationalen Kooperations- und Biennale-Programmen; V-A-C war Hauptsponsor der zehnten Ausgabe der europäischen Biennale zeitgenössischer Kunst MANIFESTA in St. Petersburg (2014).“⁸

Die intensive Kulturentwicklung zwischen 2011 und 2015, die in Moskau auch oft „Ära Kapkov“ genannt wurde, stand im Zusammenhang mit den Protesten in den Jahren 2011 bis 2012 in Russland, welche jedoch in den Jahren 2014 und 2015 aufgrund der Ukraine-Krise weniger wurden. Die politische Krise Anfang der 2010er Jahre wurde vor allem als Aufbegehren der Bevölkerung für bessere Lebensbedingungen verstanden und deswegen stand die Reformierung der Kulturindustrie, die auch als eine Möglichkeit zur Selbstverwirklichung für die jüngere Generation wahrgenommen wurde, in den großen Städten auf der Tagesordnung.ⁱⁱ

Die Entwicklung der privaten Kunststrukturen passierte zeitgleich mit der politischen Zerschlagung der staatlichen Organisation NCCA (ГЦСИ) — *Staatliches Zentrum für Gegenwartskunst*, die früher eine führende Rolle in der zeitgenössischen Kunst in vielen russischen Städten spielte und eine unabhängige Position gegenüber der konservativen

⁷Pulikova, Lubov: Was macht Leonid Michelson auf dem Bolotnaya Platz für 150 Millionen Euro, Forbes, 13.02.2017. <http://www.forbes.ru/forbeslife/338935-chto-leonid-mihelson-delaet-na-bolotnoy-za-eu150-mln> (letzter Zugriff am 11.02.2019)

⁸Bayer, Waltraud M.: *Moscow Contemporary. Museen Zeitgenössischer Kunst im postsowjetischen Russland*, Wien, 2016, S. 150-151.

Kunstpolitik der Regierung hatte.⁹ Oft trat das NCCA gegen die Unterdrückung einzelner KünstlerInnen ein. Als offizielle staatliche Institution konnte die NCCA für Kunstschaefende einstehen und beispielsweise *Woinas* Aktionen als Kunst verteidigen. Im Mai 2016, vor der vierten Wahl Putins, wurde die Fusion des NCCA mit einer anderen staatlichen Organisation, „*ROSIZO*“ (РОСИЗО) — *Staatliches Museum und Ausstellungszentrum „ROSIZO“*, verkündet.¹⁰ Das NCCA verlor sowohl seine Unabhängigkeit als Unterstruktur von *ROSIZO* als auch das Privileg, den Wettbewerb „*Innovazia*“ auszutragen, innerhalb dessen im Jahr 2011 die *Woina*-Gruppe für „*Hui v plenu u FSB*“ (*Schwanz in Gefangenschaft des FSB*) ausgezeichnet wurde (Abb.3). Der künstlerische Leiter des NCCA Leonid Bojanov, der Widerstand gegen diese Fusion geleistet hatte, wurde entlassen. Die anderen 35 MitarbeiterInnen haben ihre Arbeitsplätze in dieser Institution verlassen.¹¹

Biennale *Manifesta 10* angesichts der Internationalen Proteste

Am 18. März 2014 unterzeichnete Wladimir Putin nach dem Referendum über den Status zum Beitritt der Krim, dass die Halbinsel Krim als ein Teil der Russischen Föderation galt. Dieses Ereignis löste eine starke Gegenreaktion der Weltgemeinschaft aus. Eine Resolution des UN-Sicherheitsrats (damit auch unter Beteiligung der Bundesrepublik Deutschland) erklärte das Referendum für ungültig. Die EU-Mitgliedstaaten verhängten scharfe Sanktionen gegen Russland. Unter anderem kam es zu Einreiseverboten und Einfrierung des Vermögens in EU-Ländern für einzelne Individuen und Rechtspersonen, zu sektoralen Wirtschaftssanktionen und diplomatischen Sanktionen. Sowohl die Halbinsel Krim als auch Sewastopol wurden wirtschaftlich fast vollständig von der Europäischen Union isoliert.¹²

Die *Manifesta 10*, die vom 28.Juni bis zum 31.Oktober 2014 in Sankt-Petersburg geplant war, durfte trotz aller internationalen Verwicklungen stattfinden. Die Direktorin der *Manifesta* selbst schrieb, dass die Biennale „*in den frühen neunziger Jahren als Antwort auf die neuen sozialen, kulturellen und politischen Entwicklungen in der Ära nach dem*

⁹NCCA hat die Filiale in mehreren Städten wie Wladikawkas, Jekaterinburg, Sank-Petersburg, Kaliningrad, Tomsk, N. Nowgorod, Saratow.

¹⁰Markina, Tatiana: ROSIZO und NCCA werden ineinanderfließen. Die Vereinigung wird Sergey Perov anführen. The Art Newspaper Russia. 25.05.2016. <http://www.theartnewspaper.ru/posts/3078/> (letzter Zugriff am 11.02.2019).

¹¹Leonid Bojanov hat Staatliches Zentrum für Gegenwartskunst verlassen, Artguide, 01.11.2016. <http://artguide.com/news/4423> (letzter Zugriff am 11.02.2019).

¹²Fischer, Sabine: EU-Sanktionen gegen Russland. Ziele, Wirkung und weiterer Umgang, SWP, 2015.

Kalten Krieg ins Leben gerufen" wurde und suchte immer die problematischen Orte in Europa.¹³ Mindestens einmal fand die Ausstellung bereits unter schwierigen politischen Umständen statt. Die *Manifesta 6* in Nicosia wurde abgesagt. Die politischen Bedingungen in Sankt-Petersburg waren offensichtlich nicht leicht für das ganze Team. Insgesamt passierten in der Zeit der Vorbereitung der Ausstellung und ihrer Durchführung drei große politische Ereignisse, welche die ganze Idee der *Manifesta* in Russland infrage stellten. Außer der oben erwähnten Annexion der Krim, gab es im Jahr 2013 eine Petition wegen der Nichtbeachtung von Menschenrechten in Russland. Es kam zu einem internationalen Aufruf gegen die Biennale wegen der sogenannten russischen „Anti-Schwulen Gesetze“, ausgehend von dem irischen Kunstkritiker Noel Kelly, der damals heiß diskutiert wurde.¹⁴ Besondere Aufmerksamkeit erhielt dieses Thema durch die Werke von Nicole Eisenman, Marlène Dumas und Wolfgang Tillmans, die in der Ausstellung vertreten waren.¹⁵ Die „Anti-Schwulen-Gesetze“-Diskussion war aber letztendlich nicht so entscheidend wie die ukrainische Debatte über eine anonyme Petition im März.¹⁶ Am 17.07.2014, die Ausstellung war gerade in vollem Gange, kam es dann zur Tragödie. Die „Malaysia“-Boeing stürzte in der Ostukraine ab. Die meisten Passagiere stammten aus den Niederlanden, dem Heimatland der *Manifesta*.

Der Aufruf wegen der Krim-Annexion kam von der anonymen „*Gruppe der Künstler aus Amsterdam und Düsseldorf*“ und wurde an fünf Menschen adressiert: den Kurator der *Manifesta 10* Kasper König, die Direktorin der Foundation Hedwig Fijen, den Assistenten des Kurators Sergey Fofanov, den Direktor der Eremitage Prof. Mikhail Piotrovskij und den Vorsitzenden der *Manifesta Foundation* Viktor Miziano. Diese Personen hätten eine Entscheidung über die Ausstellungssuspendierung treffen können.¹⁷ Die herausfordernde politische Situation in Russland durch die Annexion der Krim forderte von allen Teilnehmenden und den VeranstalterInnen der *Manifesta 10*, sich zu diesem Konflikt zu positionieren. Das Spektrum der Reaktionen von den Betroffenen als auch von den *ManifestakünstlerInnen* war ziemlich breit und reichte von sehr vorsichtig bis negativ und

¹³Fijen, Hedwig: Geschichte der *Manifesta*. Webseite von *Manifesta*. <http://m11.manifesta.org/de/ueber-uns/geschichte-der-manifesta> (letzter Zugriff am 23.01.2019).

¹⁴Petitions, Propaganda and *Manifesta 2014: A “Neutral Space for Discussion”?*, Baibakov Art Projects, 28.08.2013.

<https://baibakovartprojects.wordpress.com/2013/08/29/petitions-propaganda-and-manifesta-2014-a-neutral-space-for-discussion/?fbclid> (letzter Zugriff am 11.02.2019).

¹⁵Thompson, Nato: Engagement or Disengagement? A Conversation About *Manifesta 10* with Joanna Warsza. Creative Time Reports, 26.06.2014. <http://creativetimereports.org/2014/06/26/engagement-or-disengagement-manifesta-10-nato-thompson-joanna-warsza/> (letzter Zugriff am 11.02.2019).

¹⁶We ask that *Manifesta 2014* reconsider St Petersburg as their next location, Das Internetportal Change.org. <https://www.change.org/p/hedwig-fijen-we-ask-that-manifesta-2014-reconsider-st-petersburg-as-their-next-location> (letzter Zugriff am 11.02.2019).

¹⁷Suspend *Manifesta 10*, 2014 in St. Petersburg until Russian troops are withdrawn from Ukraine. Das Internetportal Change.org. <https://www.change.org/p/kasper-könig-suspend-manifesta-10-2014-in-st-petersburg-until-russian-troops-are-withdrawn-from-ukraine> (letzter Zugriff am 30.01.2019).

feindlich. Die offizielle Stellungnahme Kasper Königs wurde am 11. März 2014 auf der Website der Manifesta unter dem Titel „*Manifesta 10 will stay in St. Petersburg*“ veröffentlicht.¹⁸ Obwohl König bestätigte, dass die Situation seit dem Anfang der Arbeit komplizierter geworden sei, wollte er weitermachen. Als Grund dafür nannte er die Entschlossenheit und Treue zum Projekt der russischen Kollegen. König schrieb:

„All artists were invited to participate with the following statement: “Of course the political circumstances are currently delicate and unpleasant, and we have to make sure not to censor ourselves. It is important to me that my contract guarantees artistic freedom, however within Russian law. Still, we hope to exhibit substantial artworks that do not resort to cheap provocations. The environment and the possibilities for this exhibition are very rich and it would be a mistake to reduce our possibilities down to the level of just making a particular political statement.“¹⁹

Pavel Pepperstein, einer der Künstler der Hauptausstellung der Manifesta mit ukrainisch-russischer Herkunft, äußerte sich im Interview auf der Londoner Internetplattform „*Calvert Journal*“ im Sinne russischer Fernsehpropaganda:

“The Russian government has no choice. The prevalence of Russophobia in Europe and the US is similar to that of anti-Semitism in fascist Germany and will ultimately lead to a nuclear conflict.“²⁰

Der Künstler der Hauptinstallation der Manifesta, Thomas Hirschhorn, verfolgte die Idee „*to do art politically*“ und wollte das Projekt nicht verlassen. Die Kuratorin des öffentlichen Programms (public program) der *Manifesta 10*, Joanna Warsza, hatte auch die Idee des Weitermachens und Unterstützens, sie war jedoch stärker gesprächs- und diskussionsbereit als die anderen Team-Angehörigen, die meist nur ihre Stellungnahmen veröffentlichten. Im Interview mit Nato Thompson in „*Creative Time Reports*“ zeigt Warsza uns die ganze Schärfe der Situation:

“We are confronted with the old political dilemma: engagement or disengagement? As much as we of course clearly and without doubt oppose the Russian military intervention in Crimea and the position of the Russian government, we also oppose the tone of westocentric superiority (...). The projects will obviously not represent the position of the Russian government. I believe that as long as we can work in the complex manner and in the context-responsive way, as long as we—curator, artists, team—are not exposed to the self-censorship, not being intimidated or restricted, we will do so.“²¹

¹⁸Manifesta 10 will stay in St Petersburg. <https://manifesta.org/2014/03/manifesta-10-will-stay-in-st-petersburg/> (letzter Zugriff am 30.01.2019).

¹⁹This Statement Is Issued On Behalf Of The Manifesta 10 Foundation, St. Petersburg. 12.03.2014. <http://www.biennialfoundation.org/2014/03/this-statement-is-issued-on-behalf-of-the-manifesta-10-foundation-st-petersburg-by-dr-mikhail-piotrovsky-director-of-the-state-hermitage-museum-hedwig-fijen-director-of-foundation-manifesta-and/> (letzter Zugriff am 11.02.2019).

²⁰Nadia Beard: Petition urges Manifesta 10 to act on “Russian aggression” in Ukraine. The Calvert Journal. 06.03.2014. <http://www.calvertjournal.com/news/show/2132/petition-artists-russia-ukraine-manifesta-crimea-kasper-konig> (letzter Zugriff am 11.02.2019).

²¹Thompson, Nato: Engagement or Disengagement? A Conversation About Manifesta 10 with Joanna

Am 15. März, als Reaktion auf Königs Stellungnahme, sagte das Künstlerkollektiv *Chto Delat* seine Teilnahme an der Manifesta ab. Die Künstler aus dem Parallel-Programm, Dan Perjovschie und Pawel Althamer, zogen nach und sagten auch ab. Zwei ukrainische KünstlerInnen, Maria Kulikowskaya und Daniil Galkin, beendeten ihre Kooperation mit dem *Erarta Museum* in Sankt-Petersburg. *Chto Delat*, die von Anfang an gegen einen Boykott der Manifesta argumentiert hatten, begründeten ihren Ausstieg aus dem Prozess mit der Tatsache, dass sowohl der Kurator als auch die Institution nicht in der Lage gewesen seien, die dramatische Situation kritisch zu analysieren, weil sie ihre „Unternehmenspolitik“ weiter beibehalten wollten. In ihrer Stellungnahme schrieben sie:

„Kaspar König’s most recent statement denigrates any attempts to address the present situation in Russia by artistic means, demoting them to “self-righteous representation” and “cheap provocation” and thus effectively pre-emptively censoring them. We see now from this official reaction that neither curator nor institution are capable of rising to the challenge of a dramatically evolving political situation, and we cannot be held hostage by its corporate policies, however reasonable they would sound under different circumstance. For this reason, we, the artists of Chto Delat, have decided to withdraw our participation from the exhibition at Hermitage. As we have said before, we are generally against boycotts and especially as far as international cultural projects in Russia are concerned. A cultural blockade will only strengthen the position of reactionary forces at a time when the marginalized anti-war movement in Russia so desperately needs solidarity. But our aim at least should be to turn every cultural project into a manifestation of dissent against the Russian government’s policy of violence, repressions, and lies. Even if you are staging Shakespeare or exhibiting Matisse, the task of culture today is to find the artistic language to bring home that simple message.“²²

Zeitgleich fing *Chto Delat* an, ein eigenes Programm zu realisieren, das parallel zur Manifesta-Hermitage-Ausstellung stattfinden sollte. Kuba Szreder nannte diese Strategie „productive withdrawal“.²³ Tatsächlich entwickelte die Gruppe ein Programm, das aus mehreren Veranstaltungen bestand. Die zentrale Veranstaltung in Sankt-Petersburg war „Between a rock and a hard place. Mobile platform for communication between Russian and Ukrainian cultural workers“. Hierzu wurden ukrainische KünstlerInnen und Kunstschaffende sowie StudentInnen der „Kiewer Schule der visuellen Kommunikation“ eingeladen.

Das ukrainische Thema fand auch einen Platz auf der Manifesta. Es wurde durch die Werke von drei KünstlerInnen in der Ausstellung vertreten. Auf der Hauptausstellung

Warsza. Creative Time Reports, 26.06.2014 <http://creativetimereports.org/2014/06/26/engagement-or-disengagement-manifesta-10-nato-thompson-joanna-warsza/> (letzter Zugriff am 11.02.2019).

²²Chto Delat withdraws from Manifesta 10, Chto Delats Website. <https://chtodelat.org/b9-texts-2/vilensky/chto-delat-withdraws-from-manifesta-10/> (letzter Zugriff am 11.02.2019).

²³Szreder, Kuba: Productive Withdrawals: Art Strikes, Art Worlds, and Art as a Practice of Freedom. In: e-flux journal, #87, December, 2017. <https://www.e-flux.com/journal/87/168899/productive-withdrawals-art-strikes-art-worlds-and-art-as-a-practice-of-freedom/> (letzter Zugriff am 11.02.2019).

zeigte Boris Mikhailov seine Fotoserie vom Maidan-Platz in Kiew, auf dem die Auseinandersetzung von Protestierenden mit Polizei und Spezialeinheiten stattgefunden hatte. Im Parallel-Programm waren die ukrainische Künstlerin Alevtina Kakhidze mit der Performance *Pressekonferenz*: „*In Afrika spazierengehen/ über die Ukraine im Rahmen des Gesetzes der Russischen Föderation*“ (*В Африку гулять/ об Украине в рамках закона Российской Федерации*) und die Skulptur „*Souvenir*“ der estländischen Künstlerin Kristina Norman, die den Maidan-Weihnachtsbaum in Sankt-Petersburg aufstellte (Abb.4). Der Weihnachtsbaum war dem ähnlich, der in Kiew in der Zeit des Widerstands gegen den ehemaligen ukrainischen Präsident Wiktor Janukowytsch aufgestellt worden war. Durch das Werk wollte die Künstlerin das revolutionäre Potenzial Russlands hinterfragen.²⁴ Diese Werke wurden auch zu einem Skandalauslöser. Der Direktor der Eremitage, Michail Piotrovskij, hat sich über die Werke in seinem Interview folgendermaßen ausgesprochen:

„Die Gegenwartskunst hat die Eigenschaft, ihre Bedeutungen zu ändern und manchmal sehr rasch. Des Metallskeletts des Weihnachtsbaums, der von Christina Normann im Rahmen des öffentlichen Programms *Manifesta 10* an der Ecke des Schlossplatzes errichtet wurde, erinnert an den Feiertag, der nicht stattgefunden hat. Auf dem Hauptplatz von Kiew hat man begonnen, den Tannenbaum zu errichten, aber es wurde nicht zum Schluss gebracht. Der Platz verwandelte sich in Maidan. Der schuf das Chaos. Durch die Sprache der Kunst klingt also die Warnung: Sei vorsichtig! Aus unschuldigem Vergnügen kann die Smuta (Anm.: Zeit der Wirren) entstehen.“^{ii 25}

Diese provokative Aussage verstand der ukrainische Künstler Nikita Kadan im Gespräch mit Joanna Warsza so, als ob die *Manifesta 10* ein Teil der ideologischen Fassade Putins geworden wäre. Warsza argumentierte dagegen, dass die Ausstellung ein Versuch gewesen sei, diese Fassade in Frage zu stellen.

“JW: “For the participating artists and me, the point was precisely to play with this ideological facade; to challenge it. We weren’t just doing business as usual. We can only do art; all we could do was put up this tree — take it or leave. Of course, you can say that it’s just critical art, and that it’s doomed to fail. But still. (...) NK: Private structures are not obligated to participate in the construction of an ideological facade. However, *Manifesta 10* goes to the very place where the Putin regime represents itself as it wants to be seen, and you want to do partisan practices there, but of a special kind, involving a partisan compromise. You go to the authorities and say “Let us intervene here and there”, and they say “ok, go ahead, but we will make our own interpretation that will be heard much better than yours.”²⁶

²⁴Sally McGrane: Allowed a Space in Russia for Criticism, Artists Have Fun With It, New York Times, 10.10.2014.
<https://www.nytimes.com/2014/10/10/world/europe/allowed-a-space-for-criticism-artists-in-russia-have-fun-with-it.html> (letzter Zugriff am 11.02.2019).

²⁵Der Direktor der Eremitage hat die Performance auf dem Schlossplatz kommentiert, ART1, 21.07.2014.
<https://art1.ru/2014/07/21/direktor-ermitazha-prokommentiroval-performans-na-dvorcovoj-ploshchadi-41145> (Übers. des Autors), (letzter Zugriff am 11.02.2019). Russisches Original befindet sich in den Anmerkungen.

²⁶Riff, David: Different Shades of Withdrawal: Conversation with Nikita Kadan and Joanna Warsza. In: *Manifesta Journal* 18, 2014, S. 83.

Die ukrainische Künstlerin, die tatsächlich mit Mitteln der Performance-Kunst diese ideologische Fassade subversiv sichtbar machte, war Maria Kulikowskaya. Ihre Aktion „254“ führte sie auf der Treppe der Eremitage durch (Abb.1). Für 25 Minuten lag Kulikowskaya unter der ukrainischen Flagge, bevor die Sicherheitsmänner sie aus dem Gebäude warfen. Nach der Performance wurde sie in den ukrainischen Medien als eine Helden gefeiert. Ebenso wie im Fall der Performance *Atlant ustal* zeigte die *Manifesta 10* auch dieses Mal keine Reaktion und gab auch keinen Kommentar ab. Obwohl die Boykotts im Fall der *Manifesta* ohne Resultat blieben, erhielt das allgemeine Problem des Kunstboykotts in Ländern, in denen es zu Militäraggression oder Menschenrechtsverletzungen kommt, mehr Aufmerksamkeit, was auch dazu geführt hat, dass dies in Publikationen reflektiert wird.

Im nächsten Teil der Arbeit folgt die formale Beschreibung der Performance, in der ihre Struktur und die politischen Botschaften der PerformanceteilnehmerInnen genauer betrachtet werden, um weiter das subversive Potenzial ausgehend von der Konzeption der Performance zu analysieren.

Performance *Atlant ustal*

Die Performance kann man in drei Teile gliedern. Der erste Teil ist mit der Architektur der Eremitage verbunden. Der zweite Teil konzentriert sich mehr auf persönliche Aussagen der TeilnehmerInnen und der dritte Teil ist die choreographische Formierung und Präsentation des gemeinsamen Ausspruchs. Im Katalog „*Why to become an artist? The experience of the School of Engaged Art*“ findet sich eine allgemeine kurze Beschreibung von *Atlant ustal* (*Атлант устал*), die eine Einordnung der ganzen Performance aus der Perspektive Chto Delats vermittelt. Schon durch diese Beschreibung, die zwei Jahre nach der Aufführung veröffentlicht wurde, wird deutlich, inwieweit der Portikus als symbolisch verstanden werden kann.

„Auf dem hohen Stereobat des berühmtesten Portikus in St. Petersburg, erscheinen langsam, einer nach dem anderen, die Menschen, die zu Beginn sich fast unsichtbar in der untätigen Menschenmenge befinden. Aber allmählich beginnen sie in dem von den Atlanten umzäunten Raum nach ihrem Platz zu suchen. Die Atlanten der Eremitage tragen das schwere Gebälk der russischen Staatlichkeit. Die Teilnehmer der Performance versuchen zu verstehen, was die Körper fühlen, die durch diese Unterdrückung gequetscht werden. Sie versuchen es selbst auszuprobieren, ein solches Gewicht zu finden, dessen Druck sie auf ihren Schultern spüren.“

Sie werden zu Atlanten, die ihr eigenes Gewicht tragen. Dann geht einer der Atlanten

in die Mitte und versucht Worte zu finden, die von seiner Belastung erzählen. Seine Stimme ist im allgemeinen Lärm kaum zu hören. Dann gesellt sich ein anderer Atlant zu ihm und sagt, wie er unterdrückt wird. Seine Worte werden vom ersten Atlanten wiederholt, und sie werden leise hörbar. Dann gesellt sich der dritte Atlant zu ihnen und spricht seine Rede aus. Es wird bereits von zwei Atlanten wiederholt, und es ist schon mehr zu verstehen. Dann kommt der vierte Atlant, und er wiederholt drei Atlanten, und so weiter. Am Ende kommt es zu einem großen Atlanten-Chor, der die schwachen Stimmen seiner Teilnehmer mit einem "Live-Mikrofon" verstärkt. Danach weigern sich die Atlanten, nach Regeln zu spielen und versuchen, neue Verbindungen zwischen sich und der Gesellschaft herzustellen.^{iv 27}

Am Anfang der Performance suchen die PerformanceteilnehmerInnen die physische Verbundenheit zur Architektur des Portikus. Den PerformerInnen wurde die Aufgabe gegeben, dass sie mit dem eigenen Körper den inneren Raum des Portikus erforschen müssen. Sie suchen einen Platz oder ein Detail der Skulpturen aus, dann kommt es für einen kurzen Moment zum körperlichen Kontakt. Anschließend folgt eine Wiederholung.

Der Portikus, den der Münchener Architekt Leo von Klenze (1784-1864) projektierte, ist ein wichtiges Wahrzeichen Petersburgs und ein Touristenmagnet. Das Gebäude der Neuen Eremitage selbst wurde im Jahr 1852 erbaut. Ein Jahr später begann der Krimkrieg (1853-56), der zwischen dem Russischen Reich und der Koalition der Staaten (bzw. dem Osmanischen Reich, Großbritannien, Frankreich und Sardinien) herrschte. Im Jahr 1963 schrieb der Barde Alexander Gorodnisky das Lied „Atlanten“, welches in Leningrad populär war und noch immer ist. Seit 2018 ist das Lied „„Atlanten“ zu einem offiziellen Lied der Eremitage geworden. Es handelt von den Atlanten, die den Himmel tragen und dadurch die Verantwortung für die ganze Welt und für den Frieden. Die Geschichte der Eremitage und die Sammlung stehen im Allgemeinen mit imperialen Bestrebungen des Russischen Reichs in Zusammenhang.

Im zweiten Teil der Performance treten einzelne TeilnehmerInnen in den Vordergrund, um ihre Aussage zu äußern; die anderen sprechen die Aussage mit, um eine einzige Stimme durch kollektive „Chor-Arbeit“ für das Publikum hörbar zu machen. Bevor die TeilnehmerInnen auf die improvisierte Bühne aus dem Portikus heraustreten, nimmt jede/r eine „Atlas-Pose“ ein und berichtet mit hinter dem Kopf verschränkten Armen, was für eine schwere Belastung er oder sie halten oder tragen muss (Abb10). Nach dem Sprechen ziehen sie ihre Jacken aus und schmeißen sie die Treppe hinunter. Jetzt wird sichtbar, dass alle PerformerInnen unter den Jacken schwarze einheitliche T-Shirts tragen, welche mit weißen Buchstaben bedruckt sind.

²⁷ Why to become an artist? The experience of the School of Engaged Art. Sank-Petersburg, 2016, S. 90. (Übers. des Autors). Russisches Original befindet sich in den Anmerkungen.

Die Aussagen der Atlanten stammen von den TeilnehmerInnen der Performance und beinhalten sehr persönliche Botschaften. Manche von diesen Botschaften haben mit politischen Situationen zu tun, andere zeigen mehr den inneren psychologischen Zustand. Die Aussagen wurden während der Probezeit in der Schule mit den LehrerInnen diskutiert und sind eigentlich Antworten auf die Frage „Was unterdrückt mich?“. Durch die Auseinandersetzung mit dieser Frage wurden die Aussagen und Texte der Performance von den TeilnehmerInnen selbst entwickelt und mit den Lehrkräften erprobt und diskutiert. Die Aussagen der Atlanten auf der Bühne sind sowohl die direkten Antworten auf die Fragestellung als auch eigene Feststellungen durch die umfassende künstlerische Beschäftigung mit der Frage. Zudem wurden aber auch Gedichte entwickelt, wie bei Vika Kalinina oder Roman Osminkin. Roman Osminkin ist ein professioneller Literat und Musiker. Er schreibt politische auch humorvolle und tricksterische Texte, die in der Tradition sowjetischer/russischer Dissidenzliteratur einzuordnen sind. Dabei folgt er der Tradition von Dmitry Prigov (1940-2007) und entwickelt diese weiter. Prigov vereint das Schreiben von Gedichten mit der Tätigkeit als Künstler, wobei er das sensible Verhältnis zur Sprache als Instrument der Ideologie aufzeigt. Osminkin publiziert seine literarischen Werke in der Zeitschrift „Translit“ (Sankt-Peterburg). Sein Text in der Performance lautet:

*“It's so hard - In the world without genius - So hard - Without masterpiece - So hard - Without eternal Idea - So hard - Without Inspiration - So hard and sad - To hold up art all by myself - Ah, why don't I drop it - This damned load - And then - And then- My arms will lift the banner of Labor - Creative - Free - To raise the spirit of the people.”*²⁸

Als Beispiel für gesellschaftlich relevante Botschaften, die oft aus persönlichen Gründen ausgewählt wurden, gehören die Aussage von Olga Kuracheva, die als eine Gender-/Queer-Aktivistin bekannt ist, von Natalia Nikulenkova, die zwei kurze Sätze über den Krieg formuliert, von Ania Tereshkina, Polina Zaslavskaya, Natasha Tseliuba, Lilu Deil, Anna Isidis über den Feminismus, Frauenidentität und Protest.

“Burn the sodomites!” - strangers are shouting behind my back. Thousands, even millions of people hate me because I am a fag. And the government says „Fuck quietly in the shadows,“ and they pass fascist laws.” (Olga Kuracheva)

“The war — oozing swamp. The quicksand... The war — oozing swamp. The quicksand...” (Natalia Nikulenkova)

“Damn this spring! Fuck this sky! If the wolf's howl tears from my breast! U-uuu.” (Lilu Deil).

“It's weighing on me, that we are wasting energy on this while people indifferent to us are changing our world. Its weights on me, that for them I am a national-traitor.” (Anna

²⁸ „Atlant ustal“ Videodokumentation. <https://vimeo.com/114489193> (letzter Zugriff am 11.02.2019)
(Die englische Übersetzung wurde aus der Videodokumentation übernommen).

Isidis)

Sowohl der dritte Teil als auch der erste Teil basieren auf der choreographischen Inszenierung. Die gesamte Choreographie dieser Performance, aber auch anderer Lehrstücke von *Chto Delat*, hat Nina Gasteva entwickelt. Ihre Workshops „*Die Kurse der Körpersolidarität*“ (*Курсы телесной солидарности*) waren auch ein Bestandteil des Unterrichts. Ein ganzes Jahr arbeiteten die SchülerInnen mit Gasteva zusammen und probierten verschiedene körperliche Praktiken, die stark mit der Idee der Befreiung des Körpers verbunden waren.

Nina Gasteva ist nicht nur eine Teilnehmerin der *Chto-Delat*-Gruppe, sondern auch eine Pionierin des zeitgenössischen Tanzes in Russland und hat zusammen mit dem Tänzer Michael Ivanov das Tanz-Duo „*Iguana Dance Theater*“ gegründet. Ihre Performances wie „*Silent-Dance*“ oder „*Der Baum der Berufstätigkeit*“ (*Древо стажа*), „*Liebe im Supermarkt*“ drehen sich um Themen wie Arbeitslosigkeit, die Förderung der Rentenversicherung für freischaffende Tänzer und Konsumverhalten. Gasteva stellt ihre Praktiken dem klassischen Ballett gegenüber, welches bis heute eine enorme Bedeutung in der russischen Gesellschaft und Kultur hat und dabei ein Träger der Repräsentationsfunktion ist, da das russische Ballett als nationales Erbe gesehen wird. Das Ballett-Training setzt eine starke allgemeine Disziplin und einen besonders starken physischen Zustand voraus, die schon im Kindesalter erprobt werden sollten. Durch das Training wird nicht nur der menschliche Körper geprägt, sondern auch die ganze Persönlichkeit des Menschen. In der *Chto-Delat*-Schule hingegen geht es um Übungen, die mit *kollektiven Praktiken* und dem Fühlen des eigenen Körpers einhergehen.

Die choreographische Inszenierung Gastevas in der Performance *Atlant ustal* dient der einheitlichen Narration, welche die ganze visuelle Konstruktion der Performance zusammenhält. Deswegen fängt am Ende des Sprechaktes der Aufbau der *kollektiven Körper* an. Die Choreographie ist somit ein Element, das den ersten Teil der Performance mit dem letzten verknüpft, und zeigt dabei die Zusammenarbeit, an der alle PerformerInnen teilnehmen durften, wodurch ein weiteres Mal die Frage der Kollektivität aufgerufen wird. Diese *kollektiven Körper* sind eine Vorbereitung für die finale Szene mit dem Slogan, der das Publikum in einem Zustand von Zweifel lassen soll.

Der dritte Teil fängt mit der „Fixierung“ des eigenen Körpers im Raum an. Jede/r Teilnehmer/in berührt seinen eigenen Körper, dann den Körper des/der Nachbars/in. Dabei bleibt eine Hand auf dem eigenen Körper, die andere Hand ruht am Körper der Person, die am nächsten steht. Hierbei kommt es zu einem ständigen Berührungswechsel

der eigenen Körperteile sowie auch der Berührungspartner (Abb.8). In einem bestimmten Moment beginnen die TeilnehmerInnen, die sogenannte „Strelnikovas Atemtechnik“ anzuwenden. Diese hat eine bestimmte „komische“ Wirkung und kann dadurch als Verfremdungseffekt fungieren²⁹. Der Verfremdungseffekt wird noch verstärkt, wenn die TeilnehmerInnen mit der Zunge ein Geräusch produzieren und sich schneller zwischen einander hin- und herbewegen. Für das Finale sucht jede/r ihren/seinen Platz, sodass die Buchstaben, die mit weißer Farbe auf das schwarze T-Shirt gemalt wurden, in der richtigen Reihenfolge den Satz „Atlant ustal“ ergeben. Es dauert einen kurzen Moment, bis jede/r den richtigen Platz gefunden hat. Dann hat das Publikum die Chance, den Satz zu lesen; es folgt Applaus und damit das Ende der Performance (Abb.5).

Künstlergruppe *Chto Delat*

Für eine Analyse der Performance muss man zudem das Funktionsprinzip der Gruppe *Chto Delat* zur Kenntnis nehmen, da diese Gruppe die Schule gründete und Initiatorin der Performance *Atlant ustal* ist. Die Plattform *Chto Delat* wurde im Jahr 2003 in St. Petersburg gegründet. St. Petersburg ist bis heute wichtig für die Gruppe, nicht nur als Gründungsort und Wohnraum für einen großen Anteil der Mitglieder, sondern auch als Inspirationsquelle für ihre künstlerische Arbeit und ihre lokalen kulturpolitischen Tätigkeiten.³⁰ Die Wohngeographie der übrigen GruppenteilnehmerInnen schließt zusätzlich Städte wie Moskau, Berlin, Amsterdam und London mit ein. Sie nennen sich selber eine *nicht-territoriale Gemeinschaft* (*вне-территориальное объединение*).^{vi} Die Produktivität der Gruppe war in den letzten 15 Jahren enorm hoch und bestand aus zahlreichen Publikationen, Performances, Ausstellungen, Sommerschulen, Filmproduktionen, Vorträgen etc. Allgemein kann man die Gruppe als Künstlerstar-Gruppe bezeichnen, die regelmäßig an großen internationalen Biennalen teilnimmt und in der *KOW-Gallery* in Berlin repräsentiert ist. Ihre Tätigkeit erregt in Russland sowohl starke Kritik als auch eine gewisse Ignoranz, im Westen wird ihr jedoch eine hohe Aufmerksamkeit von Seiten verschiedener linker Kunsttheoretiker, anderer Kulturschaffender und Slawisten zuteil.

Seit der Zeit der Gründung kommt es stetig zu Veränderungen sowohl im Mitgliederbestand als auch in der Repräsentation der Gruppe selbst. Die innere Struktur

²⁹Anm.: *Strelnikovas Atemtechnik* ist eine Art von sogenannter „Volksmedizin“ in der Sowjetunion.

³⁰In Sankt-Petersburg wohnen mehr oder weniger ständig Dmitry Vilensky, Olga Egorova, Artemy Magun, Nina Gasteva und Alexander Skidan.

der Gruppe ist nicht ganz klar und die inneren Machtbeziehungen und Kooperationen sind nur durch indirekte Merkmale und lange und genaue Betrachtung nachzuvollziehen. Keti Chukhrov nennt z.B. im Jahr 2005 in der Publikation des „*Moscow Art Magazine*“ (*Художественный Журнал*) mehr Namen in der Gruppe, als man heute kennt, und bezeichnet Dmitry Vilensky als den Gruppenkurator.³¹ Ob Vilensky tatsächlich der Kurator ist, bleibt zu bezweifeln. Es scheint jedoch, dass er eine führende Rolle in der Gruppe hat, da er weitaus öfter als andere Mitglieder als ihr Repräsentant auf wichtigen Kunstveranstaltungen auftritt und die offiziellen Stellungnahmen der Gruppen verfasste. Die Liste der TeilnehmerInnen wird oft am Ende der Zeitschrift Chto Delats publiziert. Die Chto-Delat-Zeitschrift spielt eine konstitutive Rolle für die Gruppe und ist bis heute mehr als 40 Mal erschienen. Zu den TeilnehmerInnen der Gruppe zählen die künstlerische Abteilung: Dmitry Vilensky, Tsaplya Olga Egorova, Gluklya Natalia Pershina (Amsterdam), Nikolay Oleynikov und Nina Gasteva (Choreographie), die PhilosophInnen: Artemy Magun, Alexey Penzin (London), Oxana Timofeeva, Kurator und Kunsthistoriker: David Riff (Berlin) und Dichter Alexander Skidan. Die Mitglieder in der Gruppe stehen fest, dennoch gibt es auch immer wieder Kooperationen mit anderen Menschen.

Die Beziehungen innerhalb der Gruppe sind nicht nur durch die gemeinsame Arbeit, den Beruf der TeilnehmerInnen und ihre Geographie geprägt, sondern in einem Fall auch historisch bestimmt. Olga Egorova (Tsaplya) und Natalia Pershina (Gluklya) bildeten bereits früher ein Künstlerduo „*Fabrika naydennych odejd*“, kurz F.N.O. (*Die Fabrik der gefundenen Kleidung*), das schon von 1995 bis 2014 zusammenarbeitete, teilweise auch parallel zu der Arbeit in der *Chto-Delat*-Gruppe. Das Künstlerduo „*Fabrika naydennych odejd*“ war eine der ersten und bekanntesten Frauenkünstlergruppen im postsowjetischen Russland. Nach dem angekündigten Ende der gemeinsamen Arbeit im Jahr 2014 wurde die Gruppe Gluklya zur Einzelbenutzung übergeben.³² Bei der Venedig-Biennale im Jahr 2015 präsentierte sie ihr neues Projekt bereits ohne Tsaplya. Die Gruppenkunstmethoden F.N.O.s haben einschneidend auch die Lehrstücke der *Chto-Delat*-Gruppe bereichert, in denen Tsaplya die Regie führte und Gluklya als Kostumkünstlerin tätig war. F.N.O.s Film „*Three Mothers and a Chorus*“ (2007) hat ähnliche Züge wie Chto Delats Filme „*Perestroika Songspiel*“ (2009), „*Partisan Songspiel. A Belgrade Story*“ (2009), „*Songspiel Tower*“ (2010) und „*Das Lehrstück vom Un-Einverständnis*“ (2011).³³ Die Ähnlichkeiten

³¹Chukhrov, Keti: Der Widerstand als Poesie. *Moscow Art Magazine*, 57, 2005.
<http://moscowartmagazine.com/issue/32/article/608> (letzter Zugriff am 11.02.2019).

³²Anna Matweewa: “Die Fabrik der gefundenen Kleidung“ von der Romantik zur Politik und Schluß. Artguide, 05.02.2014. <http://artguide.com/posts/526-fabrika-naidiennykh-odiezhd-ot-romantiki-k-politike-i-koniets> (letzter Zugriff am 11.02.2019).

³³F.N.O.s Video: Three Mothers and a Chorus, 2010. <https://vimeo.com/14291345> (letzter Zugriff am 11.02.2019).
Chto Delats Video: Tower Songspiel, 2011. <https://vimeo.com/27148093> (letzter Zugriff am 11.02.2019).

entstehen durch die Benutzung des Chors, der als Verfremdungseffekt in allen vier Filmen fungiert. Darüber hinaus hat die Filmmusik zu allen Filmen der Komponist Michael Krutik geschrieben. Ein wichtiger nennenswerter Unterschied zwischen den Gruppen ist vor allem das Thema. Chto Delats Filme beschäftigen sich zunehmend mit der neuesten russischen Geschichte und mit allgemeinen gesellschaftspolitischen Fragen. F.N.O. hat dagegen in ihrer Praxis vor allem die Auseinandersetzung mit Genderstereotypen gewählt. Matthias Meindl spricht in diesem Kontext über „weiblichen Mut“ als F.N.O.s Dauerthema.³⁴

Seit der Gründung der Gruppe gibt es zahlreiche Studien, die sich mit der Kunstproduktion *Chto Delats* kritisch und theoretisch befassen. Eine starke kritische Position gegenüber *Chto Delat* äußerte Kunstkritiker Jacob Schillinger im Jahr 2010. In seinem Aufsatz „*Suspension of Disbelief: Chto Delat and the Theme Park of Political Struggle*“ vertritt er die Meinung, dass *Chto Delat* in sich einen gewissen Widerspruch verkörpert. Er vergleicht die Ausstellung von *Chto Delat* im ICA London mit dem „Jurassic Park“ und behauptet, dass *Chto Delat* ganz im Gegensatz zu ihrer linkspolitischen Selbstdarstellung die „Bürgerliche Kultur“ reproduziere und auf keinen Fall eine lebendige und der Zeit angemessene Variante kritischer Kunst darstelle. Eine gewisse abwertende Ironie gegenüber *Chto Delat* kann er dabei nicht verbergen. Als Ausdruck der bürgerlichen Kunstpraxis *Chto Delats* nennt Schillinger „*die Fetischisierung des Kunstmärkts*“ und weitere Produktdifferenzierungen für den Kunstmarkt: der Kunstgenuss (aesthetic pleasure) und die Kunstbewunderung (excitement). Schillingers Urteil ist vernichtend:

“Despite their “revolutionary” content, *Chto Delat’s* readymades of Soviet iconography, Marxist slogans, and the canon of communist art do not reanimate communism; they display its corpse. For whether art functions as a “conveyor-belt manufacture of counterfeits and narcotics for the enjoyment of a creative class sated with novelty” or as a medium for class consciousness depends not only on the literal content of the work, but on whether and how it is linked to a political antagonism structuring the whole social body.”³⁵

Indem Schillinger tatsächlich *Chto Delats* Interesse am Kunstmarkt bloßstellt, bringt der Kritiker *Chto Delats* Kunstpraxis in Verdacht, wobei viele andere Aspekte der Kunstpraxis *Chto Delats* unberücksichtigt und unerklärt bleiben. Darüber hinaus betrachtet er die Gruppe aus einer eindimensionalen Sicht, nämlich die der westlichen Kunstmarktkritik. Dabei vergisst er seine osteuropäische orientalische Perspektive und darüber hinaus, dass *Chto Delat* ein kommunistischer „Jurassic Park“ sein könnte, mit der Absicht, das

³⁴Meindl, Matthias: Reiner Aktivismus?: Politisierung von Literatur und Kunst im postsowjetischen Russland, Köln, 2018, S. 547.

³⁵Schillinger, Jakob: Suspension of Disbelief: *Chto Delat and the Theme Park of Political Struggle*. In: Mousse Contemporary Art Magazine, 26, 2010, S. 8.
<http://www.theivorytower.tv/schillinger%20-%20chtodelat.pdf> (letzter Zugriff am 11.02.2019).

westliche Publikum zur Schau zu stellen. Das Ziel ein westliches Publikum zu triggern, könnte der Grund sein, warum eine übertriebene postsowjetische Selbstrepräsentation gewählt wird.

Meindl verweist in diesem Kontext darauf, dass Schillingers „Leichen“-Semantik eine Selbstdeutung sei, die sich von der pejorativen „Marx‘ Gespenster“-Metapher Derridas ableiten lasse. Meindl spricht über zwei Schwachstellen in Schillingers Argumentation. Erstens zweifelt er an, dass man politische Kunst im Rahmen des Kunstmärktes ohne die Erläuterung sämtlicher anderen Hintergründen ethisch betrachten könne und zweitens vermutet Meindl, dass *Chto Delat* tatsächlich eine neue Evolution der linken Kunst im Sinne des britischen Kunsthistorikers John Roberts darstellen könnten.³⁶ An dieser Stelle ist es sinnvoll, eine Verbindung zu jenen KunsthistorikerInnen und ForscherInnen herzustellen, die mehr oder weniger deskriptive Analysen von *Chto Delat* Kunst unternommen haben oder *Chto Delat* als Beispiel in ihren Theorien anführen. Hier sind sowohl der oben genannte John Roberts sowie auch die ForscherInnen Simon Sheikh, Gerard Raunig und Bojana Kunst zu nennen. Im Gegensatz zu Schillingers Position sehen diese AutorInnen *Chto Delat* als einen „Gesprächspartner“, um die Erneuerung der linken Kunst zu zeigen oder zu analysieren. Jede/r von den genannten AutorInnen projiziert auf *Chto Delat* eigene kulturpolitische Vorstellungen. Zwei von ihnen, Roberts und Sheikh, werde ich in diesem Kapitel kurz vorstellen, da sie zwei unterschiedliche Akzente in ihren Gedanken zu *Chto Delat* setzen.

John Roberts befasst sich mit *Chto Delat* mindestens zweimal in seinen Texten. Im Jahr 2010 stellt er *Chto Delat* in einem Artikel als Beispiel für die „dritte Avantgarde“ dar, die er auch als „suspensive avant-garde“ versteht. Diese Avantgarde beschreibt er als das Widersprechen der Kunst gegen „die Totalität der kapitalistischen Beziehungen“.³⁷ Ein weiteres Mal schreibt Roberts in seinem Buch „Revolutionary Time and the Avant-Garde“ im Jahr 2015 über *Chto Delat*, wobei er die „avantgardistische“ Rolle der Gruppe aus dem Kontext des postsowjetischen Zustands ableitet. Gleichzeitig unterstreicht er den Doppelcharakter der Kunststrategie *Chto Delat*, da die Gruppe sowohl lokal als auch global agiert.

“In this light, Chto Delat’s re-engagement with the core program of the avant-garde operates on two fronts simultaneously: the development of the group’s own local commitments within the space and demands of an artistic and political internationalism, and the foregrounding of how the theoretical elaboration of the avant-

³⁶Meindl, Matthias: Reiner Aktivismus?: Politisierung von Literatur und Kunst im postsowjetischen Russland, Köln, 2018, S. 516.

³⁷Roberts, John: Revolutionary Pathos, Negation, and the Suspensive Avant-Garde, New Literary History, Vol. 41, No. 4, 2010, S.726.

*garde's totalizing critique of capitalism can speak to the problem of art's production in relation to the current crisis of capitalism and the rise of second economy. This means that Chto Delat's artistic marginalisation at the global level is in one sense a privileged marginalisation, insofar as a result of this access to a local yet intense engagement with the historic avant-garde it is able to align the „provincial“ with the international.*³⁸

Simon Sheikh wurde als Autor für den Katalog *Chto Delats* im Jahr 2011 eingeladen. Er schrieb über die Mitglieder, ohne sie als avantgardistische KünstlerInnen zu inszenieren. In diesem Sinne enthält sein Essay weniger romantisierende Perspektiven. Sheikh interessiert sich hingegen mehr für den kulturpolitischen Inhalt der Kunstperformances *Chto Delats*. Dabei setzt er sich mit der Idee einer „Kommunistischen Kunstpraxis“ auseinander und nutzt dies als Leitfaden für seinen Essay. Hierbei stellt er die Frage „Was ist kommunistische Kunst?“. Eine ähnliche Frage wird auch in *Chto Delats* Performance „Where Has Communism Gone?“ gestellt, die im SMART Project Space (Amsterdam) und auf der Konferenz „Former West“ (Berlin) aufgeführt wurde. Der Stoff dieser Performance, insbesondere David Riffs kunsthistorische Intervention in der Mitte der Performance, dient Sheikh gewissermaßen als Grundlage für seine eigenen Gedanken. Nach David Riff war die Kunst von Gustave Courbet nach der Niederlage Pariser Kommune „eher Trauerarbeit“ als sozialrealistische „triumphale Bildproduktion“. Sheikh sieht darin eine Parallele zur *Chto-Delat*-Gruppe selbst, die sich nach der Restaurierung des Kapitalismus in Russland zu organisieren begann, und stellt so einen Zusammenhang zwischen *Chto Delat* und postkommunistischen Theorien her. Er behauptet, *Chto Delats* Kunstpraxis sei eine Reaktion auf die russisch-nationale Ideologie, die sich seit dem Zerfall der Sowjetunion neu formiert.

„Postkommunismus in der Lesart von Chto Delat, als eine Universalisierung drängende Situation, wie auch immer sich das individuell und ortsspezifisch abspielen mag. Wir können es auch als den Versuch der Gruppe beschreiben, die russische Ideologie zu erfassen – mit Verweis auf die berühmte Schmähschrift von Karl Marx und Friedrich Engels über die Philosophie ihrer Zeit, Die deutsche Ideologie. (...) Während Derrida den Marxismus als eine Art Gespenst, als Geist und Wiedergänger sieht, legen Chto Delat eine andere Sichtweise nahe, die wie „Die deutsche Ideologie“ das Verschwinden als eine Frage des Bewusstseins sieht. Statt aber Bewusstsein falschem Bewusstsein gegenüberzustellen, verbinden Chto Delat in Where has Communism Gone? eine poststrukturalistische Marxlektüre, die eine solche Dichotomie zurückweisen würde, mit einer freudschen Lektüre, in der das Bewusstsein stattdessen als Ebenbild des Unbewussten erscheint.“³⁹

Letztendlich versteht Sheikh die Kunstpraxis *Chto Delats* gewissermaßen als kunstphilosophische Problematik, bei der poststrukturalistische Dekonstruktion und die freudianische Traumdeutung mit dem Neomarxismus vereint wird. Im Unterschied zu Roberts sieht Sheikh in *Chto Delat* mehr westliche kunst-philosophische Traditionen als

³⁸Roberts, John: Revolutionary Pathos, Negation, and the Suspensive Avant-Garde, 2015, S.190.

³⁹Sheikh, Simon: Was bleibt? — Chto Delat?, Postkommunismus und Kunst, 2011, S. 65.

die Auseinandersetzung mit den Ideen der russischen Konstruktivisten. Diese Sichtweise kann man tatsächlich nachweisen, wenn man auf die Tätigkeiten der „philosophischen Abteilung“ *Chto Delats* schaut. Oxana Timofeeva sowie Artemy Magun sind AkademikerInnen, die an der Verbreitung der neomarxistischen/linken Philosophie in Russland maßgeblich beteiligt sind. Sie nehmen fast immer an kollektiven Performances von *Chto Delat* teil. *Chto Delats* Performances geht meist eine einwöchige Vorbereitungsperiode voraus, in der die PhilosophInnen Vorlesungen organisieren und auch die Performance-Scripts mitgestalten. Nichtsdestotrotz hat John Roberts auch gewissermaßen Recht, wenn er die Chto-Delat-Gruppe nicht nur als RepräsentantInnen der lokalen russischen Kunstszene sieht, die unter dem Einfluss westlich-linker Philosophie steht. Für Roberts ist *Chto Delat* auch ein Teil der globalen „avantgardistischen“ Kunstbewegung, die letztendlich zwischen anderen Gruppen und KünstlerInnen seine eigene „russische“ Besonderheit hat.

Im Vergleich zur westlichen institutionellen Anerkennung wird die *Chto-Delat*-Gruppe in Russland nur wenig durch Kunstinstitutionen unterstützt. Die Gründe sind hierfür die Selbstzensur oder eben die Zensur von oben. Als Beispiel kann man die Zensur auf der WHWs Ausstellung „Meeting Point 7“ in Moskau im Jahr 2014 nennen.⁴⁰ Die Installation „Russischer Wald“ wurde mit schwarzem Stoff wegen des Befehls der unbekannten Person bedeckt (Abb. 2). Die Rezeption der Kritiker ist oft negativ oder zurückhaltend. Die Rezensionen beinhalten oft Konjunktur-Vorwürfe. Einige Beispiele:

„Ein Jahrzehnt später wurde die Petersburger Gruppe "Chto Delat" gegründet — nach dem Vorbild von westlichen legalen Linken, die viel über den Arbeitskampf räsonieren, aber echte Verschärfungen vermeiden. Die Gruppe ist also eher für den Westen relevant und begreiflich“.^{vii41}

„Ist es nicht unglaublich, dass seit mehreren Jahren ihrer Existenz und Zusammenarbeit mit verschiedenen Teams die *Chto Delats* Plattform nichts anderes geschafft hat, als noch eine Konjunkturschau mit einem Hauch von Links-Radikalismus? Denn wenn früher die bestimmten Institutionen und Interessen, die mit der Entwicklung und Konsum der Kunst im Zusammenhang waren, zum Objekt der Kritik wurden, ist jetzt *Chto Delat* eine selbst-regenerierte Institution im vollen Sinn des Wortes, die selbst in eine solcher Situationen geraten könnte.“^{viii42}

The School of Engaged Art — *Chto-Delat*-Schule

Die Schule der engagierten Kunst (Школа Вовлечённого Искусства, kurz: ШВИЧД) ist

⁴⁰What, How & for Whom/ WHW ist die Gruppe der Kuratorinnen aus Zagreb.

⁴¹ Borowski, Alexander: Über die Reflexion der großen Vereinfachung, Dialog Iskusstv, 2, 2014, (Übers. des Autors).

⁴²Ilchenko, Anna: Was wurde gemacht? Dialog Iskusstv, 3, 2014, (Übers. des Autors).

das ambitionierteste und neueste Projekt der Gruppe *Chto Delat*, welches im Jahr 2013 begonnen wurde. Die Schule bietet pro Jahr ungefähr 25-30 SchülerInnen eine kostenlose Kunstausbildung. Das sechswöchige Lernmodulsystem der Schule gibt ihnen die Möglichkeit eines intensiven Austauschs, wobei sie nicht nach St. Petersburg ziehen müssen. Die Schule ist einige Zeit finanziell durch die deutsche *Rosa-Luxemburg-Stiftung* unterstützt worden.⁴³ Jetzt finanziert die Stiftung des Kulturhauses „*DK Rosa*“ (*Дом культуры „Роза“*) die *Chto-Delat*-Schule, wobei die Schulräume auch von der Stiftung genutzt werden.⁴⁴ Die TeilnehmerInnen der *Chto-Delat*-Gruppe, die in Sankt-Petersburg wohnen, stellen sich als LehrerInnen zur Verfügung. Dmitry Vilensky, Olga Egorova, Nikolay Oleinikov sind die LeiterInnen der Schülergruppen und Nina Gasteva, Artemy Magun, Alexander Skidan und Andrey Fomenko⁴⁵ haben ihre eigenen choreographischen, geschichtsphilosophischen, literaturkritischen und kunsthistorischen Kurse und Vortragsreihen. Zu jedem Modul werden zusätzlich ExpertInnen zu bestimmten Themen eingeladen. Das Ziel der Schule wurde im Jahr 2014 ziemlich kontrovers im Sinn einer professionellen Kunstschule beschrieben. Damit lässt sich fragen, inwieweit das Schulprojekt einen Experimentalcharakter hat. Ihre Idee von Kunstbildung soll unorthodox sein und den Versuch abbilden, eine Organisation zu schaffen, die für eine Gegenkultur in St. Petersburg und anderen Städten steht.

„In conclusion it is important to point out that our goal is not to teach students how to make a career as an artist. Instead, we practice art as a vocation. We are not going to provide students with all the right „connections“ — we simply want to introduce them to interesting, wonderful people. We don't promise anyone that they will become rich and famous — we want them to share an experience of that fullness of being, freedom and becoming, without which no self-realisation is possible in the world.“⁴⁶

In einem seiner Interviews nennt Dmitry Vilensky einige Punkte, die für das Schulprogramm wichtig sind: Performativität, nichtakademische Wege der Wissenserzeugung („we do not deliver knowledge in an academic way“), Experimente mit zeitgenössischer Künstlersubjektivität („experiment with what constitutes artistic subjectivity today“), die Priorität der Praxis („priority of practice“). Mit anderen Worten sieht er das Ziel der Schule darin, eine neue kritisch denkende Künstlergeneration zu schaffen:

„As we said from the beginning, our school is not about re-production of current hegemonic (or counter-hegemonic) structures and subjects. In our school we want to institute the conditions for new singularities to appear and these „new people“ we hope

⁴³Über die Schule, Webseite der Schule der engagierten Kunst.

<http://schoolengagedart.org/en/> (letzter Zugriff am 11.02.2019).

⁴⁴Das Leben in “*DK Rosa*” (Жизнь в «ДК Розы»), Webseite der Rosa-Luxemburg-Stiftung, Filiale in Moskau, 02.07.2018. <http://rosalux.ru/2018/07/02/жизнь-в-дк-розы/> (letzter Zugriff am 11.02.2019).

⁴⁵ Der Kunsthistoriker Andrey Fomenko ist einziger Lehrer zurzeit in der Schule, der nicht ein Teilnehmer der *Chto-Delat*-Gruppe.

⁴⁶Back to School. A *Chto Delat* Reader on Performative Education. *Chto delat* Zeitschrift, 2015.

*one day will be capable of a bigger social and political impact on society.*⁴⁷

Im Interview mit Sam Thorne trifft Vilensky einen Vergleich mit dem westlichen Kunstbildungssystem, das nicht von bestimmten Stereotypen und Verallgemeinerungen befreit sei.^{ix} In diesem Zusammenhang nennt er Nancy Frasers Idee „*counter-public sphere*“ und Clare Bishops „*de-schooling*“. Bishops Idee versteht er nur umgekehrt zu ihrer ursprünglichen Bedeutung und sucht für die Schule selbst einen emanzipatorischen Weg, der für die lokale Situation passend ist.

*“The discourse of de-schooling also becomes a key professionalised discipline of progressive Western academy which allows to keep the possibilities of developing certain discipline outside of stultifying routine of professional conventions. But there is a huge world outside the western academy standards which is not yet colonized in a proper post-colonial way. And I think that what is at stake today with all this educational/academic turn is how we are able to get rid of subjugating to the western normalisation of abnormal. Of course, being located in fucked up reality of Putin’s Russia where nothing is normal this could be also a tricky game, but we should carry it on.”*⁴⁸

Wenn man die politische und gesellschaftliche Situation in Russland betrachtet, kann man zustimmen, dass die Schule tatsächlich eine alternative Bildungsinstitution zum staatlichen akademisch-konservativen Kunstbildungssystem bildet. Es muss aber erwähnt werden, dass die Schule selbst einige widersprüchliche Bildungscharakteristika in sich verkörpert, die einen Doppelcharakter schaffen. Einerseits ist das Schulsystem relativ konventionell strukturiert. Hier meine ich vor allem die Schulmethoden (Hausarbeiten und frontale Vorlesungen) und Machtverhältnisse (Machtdifferenzen zwischen SchülerInnen und LehrerInnen), die ziemlich ähnlich im Vergleich zu anderen staatlichen Kunstbildungsinstitutionen in Russland sind.⁴⁹ Andererseits vertritt die Schule gewissermaßen einen anderen „Geist der Befreiung“ gegenüber den staatlichen russischen Kunstakademien, was ein Vorteil bei politischen Repressalien und Selbstzensur ist und den Menschen zur Schule führt. Dieser Geist entwickelt sich durch die kunstkritische Sicht auf Situationen in Russland, die die LehrerInnen sowie die kritischen KünstlerInnen in sich verkörpern und nach außen ausstrahlen. Das kreiert aber eine Schwierigkeit anderer Art:

“It is important to note that for us the topic of education is directly to our ideas about the performativity of knowledge and study. The situation of our School of Engaged Art is similar to one long learning play, extending over many years, in which we have taken on the role of teachers, and we give our young comrades the opportunity to try on the role of students. With every group the situation changes and gets out of our control, but the basic framework, the rules set for this play, which has no viewers but only

⁴⁷A new House of Culture. A conversation with Dmitry Vilensky about Chto Delat's School of engaged art. In: The Politics of Affinity. Experiments in art, education and the Social Sphere, Hrsg.: Franceschini, Silvia, Biella, 2018, S. 94.

⁴⁸Ebd. S.109.

⁴⁹Anm.: Es wird noch dazu kein staatlich anerkannter Schulabschluss gegeben wird.

*participants, allow us to maintain a kind of overall coherence to the general project as we observe with curiosity how it transforms and at times swap roles with our students.*⁵⁰

Die Schule wird durch einen gewissen Künstlerkult der *Chto-Delat*-Gruppe geprägt und kann als ein Kunstprojekt der *Chto-Delat*-Gruppe gesehen werden, das eine kritische Sicht auf die Gesellschaft zeigen kann, jedoch gleichzeitig den kritischen Abstand der SchülerInnen zur Künstlergruppe selbst verkürzt. Dieser Widerspruch erschwert den SchülerInnen, eine kritische Position gegenüber der Kunstwelt und dem Kunstsyste einzunehmen und wird als ein Nachteil der Schule gesehen. Als Vorteil kann man tatsächlich sehen, dass die Schule eine bestimmte gesellschaftskritische Gemeinschaft schafft, die in der Zeit des „conservative-turn“ einen Ort alternativen Lebens in St. Petersburg kreiert.⁵¹ Über die problematische Seite der *Chto-Delat*-Schule, die zwischen Kunstproduktion und Ausbildungsinstitution steht, schreibt Matthias Meindl:

„Wenn man allerdings dem oben bereits zitierten Avantgardeforscher John Roberts folgt, nach dem sich die Avantgarde in „adisziplinären Forschungsprojekten“ in einem „erweiterten Feld“ in der Gesellschaft realisiert, das über den Museums- und Galeriebetrieb weit hinausgeht, dann ist genauso offensichtlich, dass künstlerische und pädagogische Tätigkeit nicht sauber voneinander geschieden werden können. Oder um es banaler auszudrücken: Die Überschreitung von Kunst in Richtung Leben betrifft natürlich auch dieses pädagogische Projekt, und dies insbesondere, weil Chto Delat im Rahmen der von ihr gegründeten Schule Kunst macht. (...) Die Kollektivität, die die Gruppe nun zusammen mit ihren Schülern entwickelt, aber auch auf medial verschiedenste Art und Weise repräsentiert, ist gegliedert durch die asymmetrische Machtrelation von Lehrer und Schüler. Diese Asymmetrie einerseits, die Nichtdeckungsgleichheit von pädagogischen und künstlerischen Zielsetzungen andererseits, führt zu einer komplexen, ja durchaus auch problematischen Ausgangslage, weil die Selbst-/Repräsentation von Kollektivität sich nunmehr zwangsläufig in größerer Gefahr befindet, die tatsächliche Relationen zwischen den Beteiligten zu missrepräsentieren, ja noch bei den Beteiligten eine falschere Repräsentation ihrer selbst hervorzurufen, als dies in dem kleinen Kollektiv der Künstlerkollektiv Chto Delat der Fall war.“⁵²

Die private Schulinitiative, die von KünstlerInnen organisiert wurde, ist in den letzten Jahren kein Einzelfall - weder in Russland noch in Europa und in der Welt. In Moskau existiert ein ähnliches Projekt, die Schule „Baza“ (*База*), die der Künstler Anatoly Osmolovsky gegründet hat. Als „europäische Initiative“ gibt es das Projekt „The Silent University“ von Ahmet Ögüt, das nach einem Franchising-System in mehreren Städten wie London, Hamburg, Stockholm und anderen realisiert wird. Die theoretischen

⁵⁰From the editors: Creativity the school, In: Back to School. A Chto Delat Reader on Performative Education. Chto Delat Zeitschrift, 2015.

⁵¹Anm.: Dieser Teil wird vor allem aus eigener Erfahrung als Schüler der Chto-Delats-Schule geschrieben. Allerdings gibt es heutzutage schon Publikationen, die die Schule aus anderen Blinkwinkel betrachten (Alexandra Nenko, Jonattan Brooks Platt und Matthias Meindl) und als die anderen unabhängigen Informationsquellen über die Schule sein werden können.

⁵²Meindl, Matthias: Reiner Aktivismus?: Politisierung von Literatur und Kunst im postsowjetischen Russland, Köln, 2018, S.552.

Grundlagen für Bildungsprojekte als Kunstprojekte fanden ab den 2000er Jahren weite Verbreitung und wurden neu theoretisiert.⁵³ Die Tradition alternativer Kunstschen/Seminarreihen existiert jedoch schon lange Zeit. Zu nennen sind hier Beispiele von Einzelkünstlerinitiativen, wie Kasimir Malewitschs *UNOWIS* in Witebsk (1920-22), Avdey Ter-Oganyans „*The School of Contemporary Art*“ in Moskau (1997-1998), Tania Brugeras „*Catedra Arte de Conducta*“ in Havana (2002-2009), Anton Vidokles „*Night School*“ in New York (2008-09) und „*Unitednationsplaza*“ in Berlin (2006-07). Anton Vidokle hat in seinem Text „*Exhibition as a School in a Divided City*“ mit „*An Incomplete Chronology of Experimental Art Schools*“ eine relativ umfassende Liste verschiedener pädagogischer Kunstinitiativen erstellt, die er erweitert.⁵⁴ Er rechnet zu diesen Institutionen auch kollektive Künstlerinitiativen, wie experimentelle Kunstschen, Colleges, Akademien etc. In seinem Text „*New schools*“ (2012) stellt Sam Thorne fest, dass solche Schulen heutzutage ein weltweit verbreiteter Trend geworden sind:

„In the intervening years, countless self-organized night schools, free-to-attend lecture programmes and artist-run art academies have sprung up around the world. The reasons for this, though complex and interrelated, are frequently attributed to escalating tuition fees, cuts to university budgets, the creeping neoliberalization of education at large, frustration with overstretched tutors or inadequate teaching, not to mention a lack of academies in a given region.“⁵⁵

Eine gewisse theoretische Aufarbeitung jenes pädagogischen Aktivismus, der auch durch die *Chto-Delat*-Schulinitiative vertreten wird, bietet der Text „*Pedagogic Activism vs. Pedagogic Paternalism*“ der Politikwissenschaftlerin María do Mar Castro Varela. Ihrer Meinung nach ist die Pädagogik ein Feld der Sicherung von Hegemonie und ist den Bildungsinstitutionen „die epistemische Gewalt“ eingeschrieben.⁵⁶ Allerdings sind die Bildungsräume sowohl als Räume der Unterdrückung als auch als Räume des Widerstands zu verstehen. Pädagogik interveniert für Castro Varela in die Welt der Imaginationen und daraus entsteht ihre appellative Formulierung der Aufgabe des pädagogischen Aktivismus:

„Die wichtigste Aufgabe eines pädagogischen Aktivismus ist der Angriff auf einen Paternalismus, der Teil einer Politik des Helfens ist. Subalternität muss in die Krise versetzt werden, wie auch die Aufteilung in BürgerInnen und Nicht-BürgerInnen angegriffen werden muss. Die globalen Machtasymmetrien können, das wissen wir nun, weder durch eine Reorganisierung von Einkommen und Wohlstand

⁵³Hier kann man erinnern an dem zwischen-institutionellen und transeuropäischen Projekt „Academy“ (2006).
<https://www.e-flux.com/announcements/40950/academy-learning-from-art-academy-learning-from-the-museum/> (letzter Zugriff am 11.02.2019).

⁵⁴Anton Vidokle: *Exhibition as School in a Divided City*, Online-Publikation, 2006, S.11-17.

⁵⁵Sam Thorne: *New schools*, Frieze, 2012. <https://frieze.com/article/new-schools> (letzter Zugriff am 11.02.2019).

⁵⁶Castro Varela, María do Mar: *Pedagogic Activism vs. Pedagogic Paternalism*, In: *The Silent University. Towards a Transversal Pedagogy*, 2016, S. 48.

(Armutsbekämpfung) verändert werden, noch können die Subalternen über Empowerment Trainings hegemonial werden. Vielmehr geht es darum, wie Spivak richtig bemerkt, die demokratischen Gewohnheiten zu aktivieren, und zwar auf beiden Seiten der kolonialen Grenzziehung. Ein pädagogischer Aktivismus ist Lernen und Verlernen als kollektive Praxis gedacht. Das Ergebnis ist offen, die Praxis experimentell, während die Imagination entfaltet und pluralisiert wird. Es wird dann vielleicht möglich sein, eine andere Welt zu denken.“⁵⁷

Man muss auch erwähnen, dass die *Chto-Delat*-Schule sich auch auf die Ideen aus Paolo Freires Buch „*Pedagogy of the Oppressed*“ (1968) bezieht. Diese Ideen betreffen im Grunde das dialektische Verständnis einer Erziehung, bei der die Balance zwischen Autorität und Freiheit aufrechterhalten wird. Dieses Konzept steht Jacques Rancières (1991) Idee einer radikalen Gleichheit und der Abschaffung von Hierarchien gegenüber, die heute häufig als demokratische Erziehung gefordert wird.⁵⁸

Subversion in der Kunst

Subversion ist das Buzzword, das man heutzutage im Zusammenhang mit der zeitgenössischen Kunst hört. Unter Subversion versteht man Protest, Widerstand, Verweigerung etc. Die ursprüngliche Bedeutung der Subversion stammt aus dem militärischen Kontext und bezieht sich auf bestimmte Handlungen gegen den Feind wie Diversion, Sabotage, Destabilisierung etc.⁵⁹ Im Kunstfeld gibt es allerdings mehrere Konzepte und Theorien, welche die Problematik der Subversion auf den Bereich ästhetischer Produktion übertragen. Einige dieser Ansätze werden im Folgenden präsentiert, um die subversive Geste der Performance *Atlant ustal* näher zu analysieren.

Eine gewisse Diskursanalyse des Begriffs Subversion macht Thomas Ernst.⁶⁰ Er unterscheidet mehrere Aspekte der Subversion und nennt folgende Diskurse: den politisch-institutionellen Diskurs (Subversion als revolutionärer Staatsumsturz), den künstlerisch-avantgardistischen Diskurs (die Subversion als künstlerisch-prozessuale Bewegung), den subkulturellen Diskurs (die Subversion als minoritäre Distinktion), den poststrukturalistischen Diskurs (Subversion als Dekonstruktion). Seiner Meinung nach bringt die Unterscheidung der vier Diskurse auch bestimmte Schwierigkeiten mit sich und wenn es um politische Veränderungen geht, dann müsse man über einen „hybriden

⁵⁷ Ebd. S.45.

⁵⁸ Vgl. Platt, 2017, S. 229, 245.

⁵⁹Über die Unterscheidung zwischen Diversion und Subversion spricht auch Suzana Milevska. Milevska, Suzana: Kunst jenseits von Gesellschaft. Subversion und Rekuperation der zeitgenössischen Kunst. In: Kunst, Krise, Subversion: Zur Politik der Ästhetik. Hrsg.: Nina Bandi, Bielefeld, 2012.

⁶⁰Thomas Ernst: Subversion – eine kleine Diskursanalyse eines vielfältigen Begriffs. In: Psychologie & Gesellschaftskritik, 32 (128), 2008, S. 9-34.

Gesamtdiskurs der Subversion“ sprechen.

Michael Hirsch spricht über das „*Scheitern der Übertragung radikaler kultureller Emanzipation seit den sechziger Jahren auf die politische, rechtliche und soziale Infrastruktur der Gesellschaft*“⁶¹. Subversion ist für ihn eine „klassische Geste“ sowie „normale, legitime und erwartete Form kultureller Praxis“. In These 5 kommt er zu den Subversions- und Widerstandsfragen, und erläutert, dass er diese Fragen eher als „*Fragen der Ethik als der Politik*“ versteht.⁶² Er plädiert für „*eine Befreiung des Ethischen von seiner politischen Überdeterminierung*“.⁶³

Einen praxisorientierten Text über Kriterien des Protests in der Kunst bietet uns Oliver Marchart.⁶⁴ Dieser ist für die vorliegende Arbeit bedeutend, weil er seine Überlegungen zur Protestkunst aus der Kunstpraxis der israelischen Performance-Gruppe „*Public Movement*“ zieht, die choreographische Tanzperformances im öffentlichen Raum macht. Diese Kunststrategie hat Ähnlichkeiten zur Problematik der Performance *Atlant ustal*. Marcharts Fragestellung hierzu lautet „*was (denn) eine künstlerische Arbeit nun zu einer politischen Arbeit macht*“.⁶⁵ Er glaubt nicht, dass die Kunst per se politisch sei. Um politisch zu sein, soll eine künstlerische Intervention (als Beispiel) die folgenden Kriterien des Straßenprotests erfüllen: Politischer Straßenprotest ist kollektiv, konfliktorisch und verkörperlicht. Kommt es z.B. im Protest zur Blockierung des Verkehrs, wird die Öffentlichkeit zu einem politischen Raum umfunktioniert.

Gemäß Chantal Mouffe ist die Kunst heute ein wichtiges Element der kapitalistischen Produktivität.⁶⁶ Allerdings glaubt sie trotzdem an eine kritische Kunst, die die dominante Hegemonie hinterfragen (subverting) kann und spricht der Kunst *per se* eine politische Dimension zu:

“*There is an aesthetic dimension in the political and there is a political dimension in art. This is why I have argued that it is not useful to make a distinction between political and non-political art. From point of view of the theory of hegemony, artistic practices play a role in the constitution and maintenance of a given symbolic order or in its challenging and this is why they necessarily have a political dimension.*“⁶⁷

Mouffe erstellt in ihrem Text eine Liste von KünstlerInnen, die für sie eine kritische Kunst

⁶¹Hirsch, Michael: Subversion und Widerstand. 10 Thesen über Kunst und Politik. 2009, S.7-23.

⁶²Ebd. S. 15.

⁶³Ebd. S.18.

⁶⁴Marchart, Oliver: Protest, Tanz, Körper – Die Passage von Kunst zu Politik. In: Ausst.-Kat. Demonstarationen, 2012, S. 102-115.

⁶⁵Edb. S. 102.

⁶⁶Mouffe, Chantal: Art and Democracy. Art as an Agnostic Intervention in Public Space, 2008, S. 6-13.

⁶⁷Ebd. S. 11.

und aktivistische Kunstpraktiken personifizieren. Sie entkoppelt radikale Kritik vom Politisch-sein. In diesem Sinne sieht sie das avantgardistische Angebot der radikalen Kritik (avant-garde offering a radical critique) heute als unmöglich. Kritische Kunstpraktiken seien im Gegenteil in der Lage, das Image des korporativen Kapitalismus zu zerreißen und neue Subjektivitäten (new subjectivities) zu konstruieren. Das Ziel sei:

*"According to the agonistic approach, critical art is art that foments dissensus, that makes visible what the dominant consensus tends to obscure and obliterate. It is constituted by a manifold of artistic practices aiming at giving a voice to all those who are silenced within the framework of the existing hegemony."*⁶⁸

Eine wichtige Variante der Subversionsstrategie für den osteuropäischen Raum untersuchen Inke Arns und Sylvia Sasse. Sie forschen über „*subversive affirmation*“ und behaupten, dass „*subversive affirmation*“ in Osteuropa in den 60er Jahren als Methode entwickelt und Ende der 90er Jahre von westlichen KunstaktivistInnen appropriiert worden sei.

*"Our thesis is that the methods of subversive affirmation and over-identification that have developed since the 1960s, particularly in Eastern European art, were later — i.e. after 1989 — increasingly understood in the West, appropriated, and carried over to other areas, such as (media) activism. We are claiming that these tactics of subversive affirmation and over-identification, initially adopted by way of necessity in socialist Eastern Europe and later deliberately chosen, led to an 'art of practice' and to forms of action and performance art that became an influential 'Eastern import' into the West throughout the 1990s."*⁶⁹

Subversive affirmation verstehen sie als eine Taktik, bei der eine Aussage so stark übertrieben wird, dass ihre Bedeutung sich ins Gegenteil verkehrt. Heutzutage wird *subversive affirmation* auch als wichtige Methode der Kommunikationsguerilla verstanden:

*"Subversive affirmation and over-identification — as 'tactics of explicit consent' — are forms of critique that through techniques of affirmation, involvement and identification put the viewer/listener precisely in such a state or situation which she or he would or will criticise later. What the various tactics and parasitical practices have in common is that they employ the classical aesthetical methods of: imitation, simulation, mimicry and camouflage in the sense of 'becoming invisible' by disappearing into the background."*⁷⁰

Inszenierung des kollektiven Körpers

Die Performance *Atlant ustal* steht in Bezug sowohl zur Schule *Chto Delats* als auch zur *Chto-Delat*-Gruppe selbst und es ist unmöglich, im Rahmen dieser Arbeit alle Aspekte

⁶⁸Ebd. S. 12.

⁶⁹Arns, Inke; Sasse Sylvia: Subversive Affirmation: On Mimesis as a Strategy of Resistance, In: East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe. Hrsg.: IRWIN, London, 2006, S. 444.

⁷⁰Ebd. S. 445.

ihrer performativen Kunstmethoden abzudecken. Im Kontext der Forschungen und Interviews Chto Delats spielen die Begriffe „Kollektivität“ und „kollektiver Körper“ (*collective body*) eine zentrale Rolle. Diese sollen im Folgenden genauer betrachtet werden. Den Begriff „kollektiver Körper“ kann man implizit auf die *Chto-Delat*-Gruppe selbst anwenden. Die Gruppe bildet in ihren alltäglichen Praktiken und inneren Beziehungen einen kollektiven (auch politischen) Körper. In ihren künstlerischen Arbeiten kommt es häufig zur Gestaltung des kollektiven Körpers. Manche Filme und Songspiele von *Chto Delat* repräsentieren entweder *kollektive Körper* einer bestimmten sozialen Gruppe oder stellen die Kollektivität selbst als Thema dar.⁷¹ Als Beispiel für *Chto Delats* kollektiven Gestaltung können Jonathan Platts Texte dienen. In einem von diesen schreibt er über die Konstruktion des Kollektiven im Film „*The Excluded*“, der eine Darstellung der jüngeren Generation in Russland liefert:⁷²

„The film, “*The Excluded*”, was focused precisely on the marginalization of independent-thinking young people in Russia and the obstacles they face if they aspire to any kind of “heroic” intervention into the social field, which is rapidly descending beyond mere authoritarianism into something frighteningly fascistic. Again the student-artists were put in the position of embodying a typical class of Russian youth, and it is not surprising that a few of them rebelled, criticizing the film in an open letter for using their “beautiful, young bodies” (прекрасные молодые тела) to create the image of a “single organism” (один организм), cleansed of all internal contradictions. In other words, the authenticity that the student-artists gave to *Chto Delat* (as young Russians) pushed them into a position of inauthenticity when it came to their performances as individual subjects.“⁷³

Der Film „*The Excluded*“, für den ehemalige SchülerInnen der *Chto-Delat*-Gruppe gefilmt wurden, erschien kurze Zeit nach der *Atlant-ustal*-Performance. Zwischen der Performance und dem Film bestehen bestimmte Parallelen in der Konstruktion der ProtagonistInnen. Allerdings handelt es sich bei der *Atlant-ustal*-Performance um eine Arbeit der Schülerschaft der *Chto-Delat*-Schule, während der Film ein Kunstwerk der *Chto-Delat*-Gruppe ist. Nach der Filmproduktion entstanden kontroverse Debatten zwischen *Chto Delat* und den SchülerInnen über die gemeinsamen Erfahrungen.

Allgemein stehen die performativen Kunstpraktiken von *Chto Delat* im Zentrum des Kunstfelds, das in den letzten Jahren von verschiedenen TheoretikerInnen beschrieben wurde. Bojana Kunst spricht im Zusammenhang mit *Chto Delat*s Werken über Pluralität

⁷¹ Chto Delats Videoarbeit „*The Bilders*“ (2005) thematisiert sowohl eigene Gruppenkollektivität als auch stellt die Frage, was ist Gemeinschaft? Darüber mehr: Kunst, Bojana: Artist at Work, Proximity of Art and Capitalism, Croydon, 2015, S. 92-98.

⁷² Chto Delat - The Excluded. In a Moment of Danger, Vimeo-Kanal der KOW-Gallery, 2014. <https://vimeo.com/151924730> (letzter Zugriff am 11.02.2019).

⁷³ Jonathan Brooks Platt: Alternative Institutions and Intimate Counter-Publics: *Chto Delat*'s School for Engaged Art and Rosa's House of Culture, ArtsEverywhere, 19.05.2016. <http://artseverywhere.ca/2016/05/19/alternative-institutions-and-intimate-counter-publics/> (letzter Zugriff am 11.02.2019).

und die Produktion von Sozialität in der Kunst (production of sociality in the art). Ihrer Meinung nach ist die Produktion von Sozialität in der Kunst ein Zeichen des Schwundes von Sozialität und politischem Bewusstsein in der Öffentlichkeit.⁷⁴

Wichtige theoretische Kategorien für das Verständnis einiger performative Kunstverfahren Chloé Delats können uns die Texte von Claire Bishop liefern. Es geht vor allem um die Begriffe „delegierte Performance“ und „useful art“. Bishops Theorien formierten sich in kritischen Debatten mit anderen TheoretikerInnen des Sozialen in der Kunst, wie Grant H. Kestner und Nicolas Bourriaud, jedoch nutzt sie auch eigene Beispiele von Kunstwerken und bildet eine eigene Feldforschung der sozialen Kunst aus. Bishop nennt Begriffe der „sozialen Wende“ („social turn“): socially engaged art, community based art, kollaborative Kunst, künstlerische Interventionen etc., und betont im Vergleich zu Bourriauds Buch „Relationale Ästhetik“ stärker die politischen Regime sozialer Kunstpraktiken als die ästhetischen.⁷⁵ Im Gegenteil zu Kestners Position behauptet sie, dass der Schock, das Unbehagen, die Absurdität wichtige Elemente der sozialen Kunst sind.⁷⁶ Ihre neutrale Feststellung im Artforum (2006), dass manche Künstler die ethischen Normen überschritten, klingt wie eine Rechtfertigung oder zumindest eine Normierung der Praktiken mancher KünstlerInnen, die sie als Beispiel nimmt. Zwischen Bishop und Kestner entspint sich ein theoretisches Duell, welches uns zurück zur Avantgarde-Debatte führt. Bishop nimmt an, dass soziale kollaborative Arbeit eine Fortsetzung des avantgardistischen Prinzips sei, das Kunst und Leben verbindet. Kestner hingegen geht es darum, die Autonomie der Kunst zu schützen:

“In a critique of Bourriaud published in October, Bishop feels compelled to reassure her readers: “I am not suggesting that relational art works need to develop a greater social consciousness — by making pin-bords works about international terrorism, for example, or giving free curries to refugees.” For Bishop, art can become legitimately “political” only indirectly, by exposing the limits and contradictions of political discourse itself (the exclusions implicit in democratic consensus, e.g.) from the quasi-detached perspective of the artist. This is also the basis for Thomas Hirschorn’s anxious assertion that he is not a “political artist”, but rather an artist who “makes art politically.” In this view artists who choose to work in alliance with specific collectives, social movements of political struggles, will, inevitably, be consigned to decorating floats for the annual May Day parade. Without the detachment and autonomy of conventional art to insulate them, they are doomed to “represent”, in the most naïve and facile manner possible, a given political issue or constituency.”⁷⁷

In Bishops späterem Text „Delegated Performance: Outsourcing Authenticity“ (2012) vertieft sie dieses Thema, wobei sie nicht die marxistische politische Korrektheit (political

⁷⁴ Kunst, Bojana: Artist at Work, Proximity of Art and Capitalism, S. 52.

⁷⁵ Claire Bishop: The Social Turn: Collaboration and its Discontents, Artforum, February 2006, S. 179.

⁷⁶Ebd. S.181.

⁷⁷Kester, Grant H.: The one and the many. Contemporary collaborative art in a global context, Durham, 2011, S.32.

correctness) im Akt des Kunsturteils unterstützen möchte. Die Benutzung des Menschen als Material in der Kunst öffnet für den Bereich der intellektuellen Wahrnehmung der Realität und offenbart letztendlich die Ungerechtigkeit:

„It is true that at its worst, delegated performance produces quirky staged reality designed for the media, rather than paradoxically mediated presence. But at its best, delegated performance produces disruptive events that testify to a shared reality between viewers and performers, and which defy not only agreed ways of thinking about pleasure, labour, and ethics, but also the intellectual frameworks we have inherited to understand these ideas today.“⁷⁸

In Bishops Konzept der „delegierten Performance“ sind die Beziehungen zwischen Künstler/in und Amateur/in keine Einbahnstraße. Die KünstlerInnen engagieren TeilnehmerInnen aus dem Amateurbereich, damit diese „ihre eigene soziale Kategorie“ spielen. Auf die KünstlerInnen wird in der Kunstperformance die Garantie der Authentizität übertragen und den Amateur-TeilnehmerInnen wird die Macht der Künstlerlegitimität gegeben. Die Performances *Chto Delats*, Songspiele und Filme fallen auch unter die Kategorie von Bishops „delegierter Performance“. Die Gruppenmitglieder selber nehmen an ihren performativen Werken nur episodisch teil und benutzen „reine“ TeilnehmerInnen, die in der Performance- und Theaterpraxis oft als Freiwillige, StatistInnen oder eben „Chöre“ bezeichnet wurden/werden; oder sie arbeiten mit einer Mischung aus professionellen SchauspielerInnen und Laien bzw. AmateurInnen.⁷⁹ Die Authentizität der TeilnehmerInnen spielt in den Werken Chto Delats ebenfalls eine wichtige Rolle, weswegen die Problematik der Repräsentation oder Missrepräsentation der AmateurInnen in den Performances auch präsent ist. Nichtsdestotrotz kann man die *Chto-Delat*-Gruppe nicht vollständig mit Bishops Theorie erklären, was vor allem in ihrer Lokalität begründet ist. Bishops Kategorien wurden in kritischer Auseinandersetzung mit dem Kapitalismus im Westen entwickelt. Die Kunstpraktiken der *Chto-Delat*-Gruppe hingegen entstanden in den Realitäten der postsowjetischen Zeit. Solche postsowjetischen Kunstpraktiken wurden in den Texten Bishops allerdings kaum berücksichtigt.

Die Kollektivität der *Chto-Delat*-Schule kann man aus zwei Perspektiven betrachten: die Schule als ein Kollektiv und die Inszenierung von Kollektivität in den schulischen Performances. Die schulischen Performances werden jedes Jahr oder Halbjahr in der Schule produziert und sind bisher kaum untersucht worden. Damit bewegt sich die *Chto-Delat*-Schule in mehreren Handlungsfeldern. Einerseits wollen die Mitglieder der *Chto-*

⁷⁸Clare Bishop: Delegated Performance: Outsourcing Authenticity, 140, October, 2012, S. 112.

⁷⁹Anm.: Man muss nicht über bestimmten Hierarchien der Professionalität in den Darstellenden Künsten vergessen.

Delat-Gruppe die Schule als rein pädagogisches Projekt sehen.⁸⁰ Andererseits wird die Schule immer als hybride Form zwischen Kunstprojekt, Schule und linker Symbolpolitik angesehen werden.⁸¹ In gewissem Sinne besteht ihr Oeuvre aus vielen Aktivitäten: der Beschäftigung im Kunst- und Theaterbereich, der politischen Aufklärung durch ein eigenes Zeitschriftmedium und letztendlich der Gestaltung einer politisch engagierten Gemeinschaft in St. Petersburg durch die Schule und das Kulturhaus „Rosa“, die man tatsächlich als bewusstes Streben nach globalen Lebensveränderungen verstehen soll. Genau deshalb könnte Bishops Kategorie der „useful art“ hier hilfreich sein, weil mit dem Projekt der *Chto-Delat*-Schule ein genaues Ziel verfolgt wird. Allerdings müsste man dafür vermutlich eine eigenständige Untersuchung durchführen.

Auf die Schule und die Performance *Atlant ustal* kann man auch einen Blick aus soziologischer Perspektive werfen, da *kollektive Körper* auch in der soziologischen Protestforschung untersucht werden. Die Soziologin Alexandrina Vanke beschreibt die Proteste in Russland in den Jahren 2011-13 als Konstruktion von metaphorischen kollektiven Körpern, die sie mit dem Begriff der „*organlosen Körper*“ von Deleuze und Guattari verbindet.⁸² Im Fall der *Chto-Delat*-Schule geht es auch um den inszenierten kollektiven Körper, welcher gegen die konservative russische Politik ausgerichtet wurde. In der Zeit der Schulentstehung um 2013 gab es auch andere Kunstprojekte und Initiativen, welche die gleiche Agenda verfolgten. Hier kann man die Künstlerin Viktoria Lomasko und die Serie der feministischen Ausstellungen „*Der Feministische Bleistift*“ (*Феминистический карандаш*), das Festival „*MediaUdar*“ (*Медиа удар*), die Demonstration „*Monstrazia*“ (*Монстрация*) und viele andere Beispiele nennen. Die ganze russische Protestbewegung, die auch viele Wurzeln in der zeitgenössischen Kunst hat, kann man mit den Worten von Toni Negri und Michael Hardt auch als „*Multitude*“ beschreiben:

„Die *Multitude* ist in der Lage, gemeinsame zu handeln und sich daher selbst zu regieren, obwohl sie vielfältig und differenziert ist. Sie ist kein politischer Körper, wo einer befiehlt und die anderen gehorchen; die *Multitude* ist viel eher lebendiges Fleisch, das sich selbst regiert.“⁸³

Wenn wir allerdings die Schulinitiative *Chto Delats* auf der Makroebene der russischen

⁸⁰Anm.: Dahinter könnte unterschiedliche Überlegungen stehen. Es kann ein Schutzmechanismus oder Täuschmanöver gegenüber offiziellen Behörden sein oder teilweise geringe eigene pädagogische Erfahrung.

⁸¹In „*Genealogie der partizipatorischen Kunst*“ schreibt Boris Groys über Wagners Idee der Abschaffung der Kunstmäßigkeiten in seinem Essay „*Das Kunstwerk der Zukunft*“. Die Auflösung der Kunstmäßigkeiten führt zum Gesamtkunstwerk.

⁸²Alexandrina Vanke: Kollektiver Körper des Protests. In: *Soziologia Vlasti*, 4, 2013, S. 79-103.

⁸³Michael Hardt, Antonio Negri: *Multitude: Krieg und Demokratie im Empire*, Frankfurt am Main, 2004, S. 118.

Protestpolitik als einen Teil dieser „*Multitude*“ betrachten, die eine Opposition zur rechts-konservativen Regierung in der Offensichtlichkeit bildet, so bleibt doch die innere Struktur der Schule in der Tradition des „politischen Körpers“, in dem es einen „Kopf“ gibt, der die Schule „regiert“. David Riff berichtet über die *Multitude*-Stimmung in der Gruppe. Durch seine Erzählung lässt sich nachvollziehen, dass es solche inneren *Multitude*-Hoffnungen in der Anfangszeit der Gruppe gab, diese jedoch „sehr früh als utopisch“ angesehen wurde. Trotz der Verweigerung der Schule gegen *Multitude*-Konzepte war ihnen klar, dass „es nie eine einheitliche Parteilinie geben konnte“.⁸⁴ Als ein utopisches Überbleibsel aus dem Jahr 2005 gilt heute ein Absatz aus dem Katalog zu *Chto Delat*s WHWs Ausstellung „*Kollektive Kreativität*“ in Kassel:

„Das Konzept der *Multitude* von Negri und Hardt, aufgefasst als eine Vielzahl von Singularitäten, die durch eine gemeinsame Theologie verbunden sind. Das Erscheinen dieses Konzepts ermöglichte es, viele der eher isolierten Gemeinschaftserfahrungen der Vergangenheit neu zu definieren. Es ist deshalb von Bedeutung, weil es ein Modell und einen Impuls liefert für Solidarität, die durch ein kollaboratives Netzwerk mit anderen Gruppen ausdrückt und den Dialog mit ihnen aufrechterhält, selbst wenn sich deren „persönliche Ontologien“ von der eigenen unterscheiden.“⁸⁵

Die alternative Kunstszen in Sankt-Petersburg und die Öffentlichkeit(en)

Seit mehreren Jahren läuft in Russland ein unerbittlicher Kampf um Meinungs- und Informationsfreiheit. Um diesen Kampf zu gewinnen, braucht man Öffentlichkeit(en), in der (denen) freie öffentliche Meinungen geformt werden können.⁸⁶ Schon seit dem Ende der 1980er Jahre herrscht die Meinung, dass die Kunst auch in öffentlichem Interesse stehen sollte. Allerdings steht jede kritische Kunst, die eine Gegenöffentlichkeit verkörpert, im Gegensatz zur herrschenden Meinung und Propaganda in Russland unter größtem Druck und stellt ein permanentes Konfliktfeld dar.

„Kunst mit explizit politischem Inhalt stellt ein anders gelagertes Konfliktfeld dar. Eine solche Kunst kollidiert mit handfesten Interessen anderer politisch dominanter AkteurInnen, die Einfluss auf Meinungsbildungsprozesse beanspruchen. Für PolitikerInnen und RepräsentantInnen des Staates ist es jedoch nicht einfach, vor der Öffentlichkeit restriktive Eingriffe in der Kunst- und Meinungsfreiheit zu rechtfertigen und deshalb sind die Fälle von politisch motivierter Zensur selten. Häufiger wird Druck auf anderem Wege ausgeübt. z.B. durch Subventionsvergabe(...).“⁸⁷

⁸⁴Riff, David: Jenseits der internalisierten *Multitude* Reflektionen über die Arbeitsgruppe *Chto delat*, 2008, S. 224.

⁸⁵Kollektive Kreativität. Ausst.-Kat., Kunsthalle Fridericianum, Kassel, 2005. Hrsg.: Rene Block, Angelika Nollert, Frankfurt am Main, 2005, S.149.

⁸⁶Hier sind die Habermas'schen Ideen der öffentlichen Sphäre gemeint. Vgl.: Lewitzky, Uwe: Kunst für alle? Kunst im öffentlichen Raum zwischen Partizipation, Intervention und Neuer Urbanität, Bielefeld, 2005, S. 49.

⁸⁷Zembylas, Tasos: Kunst in der Öffentlichkeit. Versuch über die Grenzen des Erlaubten. 2009, S.238.

Ausgehend von Tasos Zembylas Zitat, das aus der Sicht westlicher liberal-demokratischer Staaten argumentiert, werden im autoritär-konservativen Russland sowohl Zensur als auch Selbstzensur häufig genutzt. Diese sind zwar nicht Hauptinstrument der staatlichen Machtpolitik, doch es kommt zum Ausschluss kritischer und politischer Kunst aus dem medialen und öffentlichen Raum. Politische Kunst existiert nur dort, wo sie nicht erkannt wird oder nicht für ein großes Publikum sichtbar sein kann. Deswegen sind fast alle politischen Kunstaktionen, die Bekanntheit erlangt haben, zu den subversiven Kunstinterventionen zu zählen. Die Aktionen der *Woina-Gruppe*, von *Pussy Riot*, Petr Pavlensky und andere wurden als geheime Aktionen geplant und realisiert. Öffentliche Aufmerksamkeit erhielten sie vor allem durch Foto- und Videodokumentationen, die über verschiedene Netzwerke im Internet nachträglich verbreitet wurden. Auch die Performance *Atlant ustal* wurde auf diese Weise verbreitet.

Nichtsdestotrotz umfasst die Welt der alternativen Kunstszenen in St. Petersburg mehr als die Kunstaktionen der *Woina-Gruppe* und Petr Pavlenskys, die mit ihrer militanten Guerillataktik um den öffentlichen Raum und die mediale Öffentlichkeit gekämpft haben. Die Soziologin Aleksandra Nenko untersucht die Überlebensstrategien der alternativen Petersburger Künstlergemeinschaften, die ebenfalls nach Möglichkeiten einer öffentlichen Präsenz in der Stadt suchen. Sie beginnt beim Kunststudium:

„The opportunities for contemporary art education in St. Petersburg are limited. Though St. Petersburg is a recognised cradle of classical arts and there are famous public higher education institutions – The Academy of Fine Arts and St. Petersburg State Art and Industry Academy — courses on history of arts at these institutions end with Malevich. Hence the public education system is hegemonized by the principles inherent to classical art. There are two options for young artists in St. Petersburg to study contemporary art: the “School for Young Artist” supported by Pro Arte Foundation and “The School for Engaged Art” recently launched by Chto Delat? — a contemporary art group...“⁸⁸

In einer Zeit der Defizite, sowohl im Kunststudium als auch in den Kunstmedien und Kunstprofessionals, entwickelt jede Gemeinschaft ihre eigene Taktik. Nenko vergleicht in ihrer Tabelle (Tab.1) die *Chto-Delat*-Gruppe mit zwei anderen Kunstgemeinschaften: den „Parasits“ (Паразиты) und „Kukhnya“ (Кухня).⁸⁹ Alle drei Gemeinschaften benutzen drei unterschiedliche Taktiken: selbstverwaltetes artist-run Studio, gemeinsame Gruppenausstellungen an fremden Orten und die Vernetzung zwischen linken Gruppen und Orten. Diese Auswahl von Taktiken spiegelt auch mehr oder weniger die politische Zugehörigkeit der Künstlerkreise. So stellt sich *Chto Delat* als radikale linkspolitische Gruppierung dar, während die zwei anderen Künstlerkreise mehr liberal-demokratische

⁸⁸Nenko, Alexandra: Starting a Creative City from Below: Artistic Communities in Sankt-Petersburg as Actor of Urban Changes. 2017, S. 245.

⁸⁹Ebd. S. 256.

Haltungen zeigen. Man sollte allerdings die Spalte „*Künstlerische Infrastruktur*“ in der Tabelle korrigieren, da seit 2017 *Chto Delat* das Kulturhaus „Rosa“ und die Onlineplattform „*Krapiva*“ (*Brennnessel*) für lokale Kunstdienstnachrichten initiiert und mitgesponsert hat.⁹⁰ Das heißt, dass *Chto Delat* gegenwärtig nicht nur in der Internet-Öffentlichkeit präsent ist, sondern auch einen diskussions-politischen öffentlichen Raum mitgestaltet und dass ihre kunstkritische Onlineplattform andere Kulturschaffende, Kunst- und Kulturereignisse unterstützt. Abschließend schreibt Alexandra Nenko auswertend über *Chto Delat*s Tätigkeit in St. Petersburg folgendes:

“Chto Delat? community maintains its activities in the contemporary art sphere through the organisation of a multidisciplinary all-sufficient “production team” which unites established scholars and artists. The group empowers creative circles in the city, increasing its own opportunities and influence, through active networking and the creation of their Platform and the most elaborated educational system compared to other communities under study — The School of Engaged Art. To get over restricted access to the urban space and places for art representation, community members extensively use possibilities provided by the virtual space to communicate their vision and present their artworks. However self-consistent and strategical Chto Delat is regularly criticised by other artistic communities and art professionals for its focus on politics and collaborations with international grant-giving organisations.”⁹¹

Abschließend wäre es notwendig noch einmal zur *Woina*-Gruppe, vor allem zu ihrer Petersburger Abteilung (Oleg Worotnikow, Natalja Sokol, Leonid Nikolaew (1982-2015) und anderen) zurückzukehren, die eine in gewisser Hinsicht eine Antithese zu *Chto Delat* darstellen - vor allem in ihrer bewussten Negation der Kulturinstitutionen, einem höheren Grad des Radikalismus und der Ungeheuerlichkeit. Ihre Welten dürften keine gemeinsamen Schnittstellen haben. Nichtsdestotrotz schrieb Dmitry Vilensky im Jahr 2011 einen Essay, in dem er sich über *Woina* ausspricht.⁹² Seine Hauptthese ist, dass *Woina*, aber auch der *Russländische Aktionismus* insgesamt auf die „*aufgeschobene Anerkennung*“ (*отложенное признание*) der Kunstindustrie warteten und plädiert für ein anderes Komplexitätsniveau in der Kunst. Diese Voraussage von Vilensky wird nach sechs Jahren tatsächlich Wirklichkeit, da Worotnikow und Sokol, die nach Westeuropa geflüchtet sind, im russischen Fernsehen plötzlich als Künstlerpromis auftauchen, die jedoch nun, anstatt Putin-Regime anzugreifen, die westliche Lebensweise kritisieren.⁹³

⁹⁰ Anm.: In der Beschreibung wird gesagt, dass das Wort „K.R.A.P.I.V.A“ (К.Р.А.П.И.В.А) ein Akronym ist. Die Buchstaben sind die Wörter: Kultur (Культура), Revue (Ревью), Analytik (Аналитика), Petersburg (Петербург), Kunst (Искусство), Engagement (Вовлечённость), Aktivism (Активизм). In: Onlinewebsite von Krapiva. <https://www.krapiva.org/o-nas> (letzter Zugriff am 11.02.2019).

⁹¹ Nenko, Alexandra: Starting a Creative City from Below: Artistic Communities in Sankt-Petersburg as Actor of Urban Changes. 2017, S. 257.

⁹² Vilensky, Dmitry: Kritik der „lebendigen romantischen Idealbildes“. Ein Kommentar zur Wechselbeziehung des neuen Aktionismus und Kunst in Russland, Moscow Art Magazin, 81, 2011. <http://moscowartmagazine.com/issue/16/article/226> (letzter Zugriff am 11.02.2019).

⁹³ Busaladze, Alexander: Europa wendete vom „Woina“ ab. Koza erdenkt ein Plan, um nach Russland zurückzukehren, Vesti, 11.06.2017. <https://www.vesti.ru/doc.html?id=2898052#> (letzter Zugriff am 11.02.2019).

Matthias Meindl, der die Situation der *Woina*-Gruppe genau unter die Lupe nimmt, findet allerdings auch ein Argument für die Nützlichkeit der Straßenaktionen *Woinas*. Seiner Meinung nach steht *Woina* im Zusammenhang „*mit der Entstehung einer allgemeineren politischen Subjektivität in Russland*“⁹⁴ und ist vorbildlich für die Protestmassen in den Jahren 2011 bis 2013.

„Der Grass-Roots-Aspekt, der Umstand also, dass sich so viele Leute spontan auf den Straßen und Plätzen einfanden, wurde auch von den meisten linksoppositionellen Aktivisten mit großer Begeisterung aufgenommen. So gesehen kann die Spiegellogik der Ästhetik von Vojna —die in der Gewalttätigkeit des Staates sich wiederholt— positiv bewertet werden. Mit ihrem Programm einer potenziellen Verringerung der Angst davor aufzubegehen, mag die Gruppe durchaus einen Beitrag geleistet haben, den Gang auf die Straße zu erleichtern. Man könnte hier die Gegenthese zu Vilenskij aufstellen, nach dessen Meinung die spektakulären, „pseudorevolutionären“ Aktionen unter den Bedingungen einer nichtrevolutionären Zeit inadäquat waren: Handelte die Gruppe im Angesicht einer wachsenden Unzufriedenheit einer noch apathisch verharrenden Öffentlichkeit also doch goldrichtig?“⁹⁵

Zusammenfassend kann man sagen, dass die oppositionelle Stimmung in der Gesellschaft, die noch vor vier bis fünf Jahren mit Hilfe des kritischen Kunstaktivismus mitgestaltet und durch diesen beeinflusst wurde, in der Folge der staatlichen Politik langsam untergeht. Einerseits werden die Menschen oder Gruppen direkt unterdrückt, andererseits wird eine neue russische Kulturindustrie entwickelt, die einen Teil der jüngeren kreativen Generation aufnimmt und beschäftigt. Die heutige politische Situation stellt neue Fragen. Wie beispielsweise können KünstlerInnen heute die alten und neuen politischen Machtstrukturen sowie die Machtstrukturen innerhalb des Kunstsystems in der russischen/ postsowjetischen Gesellschaft explizit hinterfragen, insbesondere in einer Zeit, in welcher der *Russländische Aktionismus* gewissermaßen eine Pause eingelegt zu haben scheint?

Fazit

Atlant ustal ist eine „unsichtbare“ Performance. Obwohl einige Menschen die Aufführung sahen oder über die Performance Bescheid wussten, ist das Kunstwerk trotzdem medial, kritisch und kunsthistorisch unbemerkt geblieben. Alle Beteiligten, das Manifesta-Produktionsteam, die Eremitage-Administration, Medien-Journalisten und Kritiker, also diejenigen, die die große gesamteuropäische Manifesta-Veranstaltung organisierten und unterstützten, würden vermutlich eigene Gründe benennen, warum die Erinnerung an das Performance-Geschehen überlagert wurde. Bei den anderen lässt sich die Frage stellen:

⁹⁴Meindl, Matthias: Der Kunst-Aktivismus und seine Kritik. Die Gruppe Vojna — ein Beispiel. 2014, S. 490.

⁹⁵Ebd. S.491.

Welche Botschaft hat die Performance für die Öffentlichkeit, die so irrelevant oder unbequem ist? Rufen wir uns die Reihenfolge der Performance-Erinnerungsbilder vor unser geistiges Auge. Im Gedächtnis blieb das Finale: die Gruppe der PerformerInnen stehen zusammen vor dem Portikus. Ihre kleinen Körper bilden einen Kontrast zu den großen muskulösen männlichen Granitkörpern der Atlanten. So wird die Lebendigkeit und die Intimität der Körper der PerformerInnen der kalten Mächtigkeit der Atlanten gegenübergestellt. Die Atlanten sind die Wesen, die symbolisch, gemäß der Performance-Beschreibung, die „Last der russischen Staatlichkeit“ auf ihren Schultern tragen, zugleich aber auch Teil der russischen Geschichte sind. Die PerformerInnen, die die jüngere Generation der russischen Gesellschaft darstellen, verweigern sich der Logik der stummen Unterstützung des imperialen Staates, dem die alten Atlanten noch folgen. Die PerformerInnen spielen eine Revolte der neuen Generation von Atlanten, und durch die Sprache werden sie zu politischen Subjekten, die dieses repressive Staatsregime verändern können/wollen. Durch die finale Aussage, die die aufgemalten Buchstaben auf ihren Körpern bilden, wird der *kollektive Körper* dieser Protest-Generation inszeniert und der Blick auf eine neue politische Gemeinschaft freigegeben. Ist es ein Hindernis, dass nicht alle ZuschauerInnen sich mit diesen aktiven politisierten Jugendlichen identifizieren können? Gemäß dem eingangs gegebenen Überblick über die Theorie der Subversion und meiner Deutung derselben sind die Subversions- und Protestcharakteristika in der Performance sichtbar. Hier sind folgende Punkten zu nennen:

1. Die Hinterfragung der dominierenden Hegemonie (Chantal Mouffe). Durch die Performance wird sowohl die Zusammenarbeit zwischen Manifesta und Eremitage als auch der repressive Staat und die repressive Gesellschaft kritisiert. Die Manifestakritik entsteht zum einen durch die Wahl des Veranstaltungsorts für die Performance als auch durch den Filmtitel der Videodokumentation, in dem von einer „reception gala“ die Rede ist.⁹⁶ Es wird das Bild des „Elends“ kreiert: Die SchülerInnen mit ihren Meinungen müssen draußen bleiben, wobei die Reichen und die internationale Elite die Kunst und das Essen genießen können.
2. Künstlerische Intervention als Straßenprotest (Oliver Marchart). Durch die Performance wurde die Straße durch das Publikum blockiert. Zudem war die gesamte Versammlung nicht angemeldet worden.
3. Bezug der *Chto Delat* zur „dritten Avantgarde“ (John Roberts) und dadurch zum künstlerisch-avantgardistischen Diskurs (Thomas Ernst). Die *Chto-Delat*-Gruppe hat eine linke marginale Position in der russischen Gesellschaft. Ihre Gruppenpolitik ist gegen die rechts-konservative Regierung gerichtet.

⁹⁶„30 minutes after the ending of the reception gala in the Hermitage and 200 meters from Palace square“, 00:32, „*Atlant ustal*“ Videodokumentation. <https://vimeo.com/114489193> (letzter Zugriff am 11.02.2019).

Fehlende Empathie mit subversiven Performances ist meiner Meinung nach ein Wahrnehmungsproblem. Im Vergleich zu den Aktionen der *Woina-Gruppe*, die mit einer leicht zu entschlüsselnden Bildsprache arbeiten, z.B. mit obszönen Wörtern/Bildern in der „Schwanz-Aktion“ oder einem stehlenden Priester in der Polizeihut in der „Mentopop-Aktion“, hat die Performance von *Atlant ustal* komplexe Szenarien und eine performative Ästhetik, die vor allem die exklusive Erfahrung ausmachen.

Abschreckend könnte die Performance für manchen forschungsinteressierten Menschen sein, weil *Atlant ustal* ein unklares Produktionsverfahren hat. Die Schule spielt mit den Grenzen zwischen pädagogischen und künstlerischen Tätigkeiten. Dabei können die SchülerInnen missrepräsentieren (Meindl, 2018, S.552), was dazu führt, dass die Frage der Autorschaft gestellt wird. Wer ist der Autor der Performance: das Schulkollektiv, die SchülerInnen oder die *Chto-Delat*-Gruppe. Darüber hinaus wird in Chto Delats Kunstpraxis die Kunststrategie der „delegierten Performance“ benutzt, welche die Beziehungen zwischen LehrerInnen und SchülerInnen noch komplizierter macht, weil dadurch die Frage aufgeworfen wird, ob die SchülerInnen einen eigenen kollektiven Körper inszenieren oder sie DarstellerInnen in einem globalen Kunstprojekt der *Chto-Delat*-Gruppe sind.

Abschließend möchte ich einen Zweifel äußern. Es geht um die Problematik von Peggy Phelan. Sie beschreibt in ihrem Buch „*Unmarked*“ ihre Überlegungen zur Ideologie der Sichtbarkeit bzw. repräsentativen Sichtbarkeit und zu politischer Macht. Gemäß Phelan kann die Sichtbarmachung schwere Folgen haben und ist eine Falle.⁹⁷ Phelan schreibt:

„Visibility politics are additive rather than transformational (to say nothing of revolutionary). They lead to the stultifying “me-ism” to which realist representation is always vulnerable. Unable to see oneself reflected in a corresponding image of the Same, the spectator can reject the representation as “not about me.” Or worse, the spectator can valorize the representation which fails to reflect her likeness, as one with “universal appeal” or “transcendent power.” Visibility politics are compatible with capitalism’s relentless appetite for new markets and with the most self-satisfying ideologies of the United States: you are welcome here as long as you are productive. The production and reproduction of visibility are part of the labour of the reproduction of capitalism.“⁹⁸

Phelan beschäftigt sich in ihrem Buch mit der Repräsentation der Frauen. In *Atlant ustal* oder *The Excluded* wird die Repräsentation der Protestjugendlichen konstruiert, die dadurch auch sichtbar geworden sind. Diese Sichtbarkeit stellt auch einen gewissen Zwang dar, indem sie womöglich kommerziell ausgerichtet ist.

⁹⁷Vgl. Schumacher, Eckhard: Passepartout zu Performativität, Performance, Präsenz, In: Texte zur Kunst, 10/37, 2000, S. 99.

⁹⁸Phelan. Peggy: *Unmarked. The politics of Performance*, London, 1996, S. 11.

Literaturverzeichnis:

A.C.A.D.E.M.Y., Hrsg.: Angelika Nollert, Frankfurt am Main, 2006.

A Chto Delat Reader on Performative Education, 2015.

https://issuu.com/dmitryvilensky/docs/back_to_school_full/16

A new House of Culture. A conversation with Dmitry Vilensky about Chto Delat's School of engaged art. In: The Politics of Affinity. Experiments in art, education and the Social Sphere, Hrsg.: Franceschini, Silvia, Biella, 2018, S. 92-100.

https://issuu.com/cittadellarte/docs/the_politics_of_affinity-sm1x1/94

Art school then and now. Frieze, 101, September, 2006.

<https://frieze.com/issues/frieze-magazine/issue-101>

Assuming Boycott: Resistance, Agency, and Cultural Production, Hrsg.: Kareem Estefan, 2017.

Bayer, Waltraud M.: Moscow Contemporary. Museen Zeitgenössischer Kunst im postsowjetischen Russland, Wien, 2016.

Becker, Carol: Herbert Marcuse and the subversive potential of art. In: The Subversive Imagination. Artists, Society and Social Responsibility, London, 1994.

Between a rock and a hard place. Mobile platform for communication between Russian and Ukrainian cultural workers. In: The Bulletin of the School of Engaged Art № 2, June, 2014.

https://issuu.com/dmitryvilensky/docs/rosa2_english_full

Bishop, Claire: Artificial Hells. Participatory art and the politics of Spectatorship, New York, 2012.

Bologna, e-flux journal, #14 March, 2010.

<https://www.e-flux.com/journal/14/>

Boutsko, Anastassia: Manifesta curator: 'There's no civil society in Russia', Deutsche Welle, 03.06.2014.

[https://www.dw.com/en/manifesta-curator-theres-no-civil-society-in-russia/a-17668662](https://www.dw.com/en/manifesta-curатор-theres-no-civil-society-in-russia/a-17668662)

Boutsko, Anastassia: Manifesta 10: Kunst in der Konfrontation, Deutsche Welle, 30.06.2014.

<https://www.dw.com/de/manifesta-10-kunst-in-der-konfrontation/a-17743699>

Buck-Morss, Susan: The Post-Soviet Conditions. In: East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe. Hrsg.: IRWIN, London, 2006, S. 494-499.

Buden, Boris: In den Schuhen des Kommunismus. Zur Kritik des postkommunistischen Diskurses. In: Zurück aus der Zukunft. Osteuropäische Kulturen im Zeitalter des Postkommunismus. Hrsg.: Boris Groys, Frankfurt am Main, 2005, S. 339-363.

Busaladze, Alexander: Europa wendete vom „Woina“ ab. Koza erdenkt ein Plan, um nach Russland zurückzukehren, Vesti, 11.06.2017. <https://www.vesti.ru/doc.html?id=2898052>

Carlson, Marvin: Performance: a critical introduction, New York, 2003.

Castro Varela, María do Mar: "Pedagogic Activism vs. Pedagogic Paternalism" In: The Silent University. Towards a Transversal Pedagogy. Hrsg.: Florian Malzacher, Berlin, 2016, S. 44-45.

Chukhrov, Keti: Der Widerstand als Poesie. Moscow Art Journal, 57, 2005.
<http://moscowartmagazine.com/issue/32/article/608>

Darstellende Künste im öffentlichen Raum, Hrsg.: Günter Jeschonnek, Berlin, 2017.

Degot, Ekaterina: A Text That Should Never Have Been Written? In: e-flux journal, #56, 2014.
<https://www.e-flux.com/journal/56/60383/a-text-that-should-never-have-been-written/>

Degot, Ekaterina: Warum habe ich für Woina abgestimmt, Open Space, 13.04.11.
<http://os.colta.ru/art/projects/89/details/21790/>

Diedrichsen, Diedrich: Subversion – Kalte Strategie und heiße Differenz. In: Freiheit macht arm. Das Leben nach Rock'n' Roll 1990-93, Köln, 1993.

Dobrova, Natalia: Manifesta: Das Haushaltsgeld erreichte den Bohemien nicht. Interview mit Hedwig Fijen, RBK, 28.08.2014.
https://www.rbc.ru/spb_sz/28/08/2014/5592ad3f9a794719538d35ee

Ernst, Thomas: Literatur und Subversion: Politisches Schreiben in der Gegenwart, Bielefeld, 2013.

Farrell, Michael. P.: Collaborative circles. Friendship Dynamics and Creative works, Chicago, 2001.

Fischer, Sabine: EU-Sanktionen gegen Russland Ziele, Wirkung und weiterer Umgang, SWP, 2015.
https://www.swp-berlin.org/fileadmin/contents/products/aktuell/2015A26_fhs.pdf

Freire, Paulo: Pedagogy of the oppressed, London, 1996.

Gabowitsch, Misha: „Protest in Putin's Russia“, Cambridge, 2016.

Glossar der Interventionen. Annäherung an einen überverwendeten aber unterbestimmten Begriff, Berlin, 2012.

Green, Charles: The third hand. Collaboration in art from Conceptualism to Postmodernism, Minneapolis, 2001.

Groys, Boris: Genealogie der partizipatorischen Kunst. In: Политика поэтики, Moskau, 2012, S.229-254.

Hardt, Michael; Negri, Antonio: Multitude: Krieg und Demokratie im Empire, Campus, 2004.

Herold, Franziska: Der totalitäre Leib. Zur Körpermetaphorik sowjetischer Grenz-Erzählungen der 30er Jahre. In: Über Grenzen. Limitation und Transgression in Literatur und Ästhetik. Hrsg.: Claudia Benthien, Stuttgart, 1999, S.108-134.

Hoffman-Axthelm, Dieter: Kunst und Kooperation. In: Kunstforum, Bd. 116, 1991.

Hildebrand-Schat, Viola: Aktionismus in der russischen Gegenwartskunst zwischen Kultur

und Politik. Die Moskauer Radikalen und das Künstlerkollektiv Chto Delat?, P/art/icipate, 19.03.2013.

Hillesheim, Diana: Welche politische Rolle zeitgenössische Kunst spielen kann. In: Einführung in das Internationale Kulturmanagement. Hrsg.: Raphela Henze, Wiesbaden, 2017, S.166-170.

Hirsch, Michael: Subversion und Widerstand. 10 Thesen über Kunst und Politik. In: Inästhetik 1: Politiken der Künste, 2009, S.7-23.

Ilchenko, Anna: Was wurde gemacht? In: Диалог Искусств, 3, 2014, S. 98-99.
<http://di.mmoma.ru/upl/pdf/dis03s2014.pdf>

I Can't Work Like This. A Reader on Recent Boycotts and Contemporary Art. Hrsg.: Joanna Warsza, 2017.

Ilić, Nataša: Über Chto Delat?s Songspiele, eipcp - European Institute for Progressive Cultural Policies, 02.2011.
<http://eipcp.net/transversal/0311/ilic/ru>

Imdahl, Georg: Rückzug aufs Kanonische. Über die Manifesta 10, St. Petersburg, In: Texte zur Kunst 96, 2014, S. 231-235.

Inke, Arns; Sasse, Sylvia: Subversive Affirmation: On Mimesis as a Strategy of Resistance. In: East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe. Hrsg.: IRWIN, London, 2006.

Jackson, Shannon: Performing art, supporting public, New York, 2011.

König, Kasper: Manifesta without Manifesto. In: Ausst.Kat. Manifesta 10: European Biennial of Contemporary Art, Russian edition, London, 2014, S. 24-31.

Kakhidze, Alevtina: Wo immer du auch hingehst — deine Erinnerungen wirst du mitnehmen. In: Nachgefragt: novinki im Gespäch mit Autor_innen aus Osteuropa. Hrsg.: Novinki, Norderstedt, 2016, S. 98-111.

Kester, Grant H.: The one and the many. Contemporary collaborative art in a global context, Durham, 2011.

Kollektive Autorschaft in der Kunst: alternativer Handel und Denkmodel, Hrsg.: Rachel Mader, 2012.

Kollektive Kreativität. Ausst.-Kat., Kunsthalle Fridericianum, Kassel, 2005. Hrsg.: Rene Block, Angelika Nollert, Frankfurt am Main, 2005.

Kovalev, Andrey: Russländischer Aktionismus 1990-2000, Москва, 2007.

Kunst, Bojana: Artist at Work, Proximity of Art and Capitalism, Croydon, 2015.

Kunst und Öffentlichkeit, Hrsg.: Dagmar Danko, Wiesbaden, 2015.

Kurchanova, Natasha: Art and politics/art or politics: the political quandary of Manifesta 10. In: Studio International, 01.08.2014.
<https://www.studiointernational.com/index.php/manifesta-10-european-biennial-contemporary-art-life-remarkable-monroe-russia>

Léger, Marc James: *Brave New Avant Garde. Essays on Contemporary Art and Politics*, Winchester, 2012.

Leij,Machteld: *Manifesta Debate in Amsterdam: No Boycott*, AICA, 04.05.2014.
<http://www.aicanederland.org/manifesta-debate-in-amsterdam-no-boycott/>

Lewitzky, Uwe: *Kunst für alle? Kunst im öffentlichen Raum zwischen Partizipation, Intervention und Neuer Urbanität*, Bielefeld, 2005.

Marchart, Oliver: *Protest, Tanz, Körper – Die Passage von Kunst zu Politik*. In: Ausst. Kat. Demonstrationen, 2012, S. 102-115.

Meindl, Matthias: *Reiner Aktivismus?: Politisierung von Literatur und Kunst im postsowjetischen Russland*, Köln, 2018.

Meindl, Matthias: *Der Kunst-Aktivismus und seine Kritik. Die Gruppe Vojna — ein Beispiel*. In: *Spielplätze der Verweigerung: Gegenkulturen im östlichen Europa nach 1956*, Hrsg.: Christine Götz, Alfrun Klie, Köln, 2014, S. 465-492.

Meyer, Holt: *Performance als Gewalt*. In: *Moscow Art Magazine*, Bänder 19–20. 1998, S. 22–25.
<http://moscowartmagazine.com/issue/46/article/897>

Milevska, Suzana: *Kunst jenseits von Gesellschaft. Subversion und Rekuperation der zeitgenössischen Kunst*. In: *Kunst, Krise, Subversion: Zur Politik der Ästhetik*. Hrsg.: Nina Bandi, Bielefeld, 2012.

Mouffe, Chantal: *Art and Democracy. Art as an Agnostic Intervention in Public Space*. In: Open, No 14, Rotterdam, 2008, S. 6-13.

Murney, Anastasia: *Pushing the Political Imagination. Ideological Disruption in the Practices of Inspection Medical Hermeneutics and Chto Delat*. In: *Third Text*, 6, 2015, S. 445-458.

Magun, Artemy: *Aktion „Petersburgs Errichtung“*, NLO, 62, 2003.
<http://magazines.russ.ru/nlo/2003/62/mag.html>

Nenko, Alexandra: *Starting a Creative City from Below: Artistic Communities in Sankt-Petrburg as Actor of Urban Changes*. In: *The Impact of Artists on Contemporary Urban Development in Europe*, Hrsg.: Monika Murzyn-Kupisz, Jarosław Działek, 2017.

Osminkin, Roman: *Performance und Aktion: zwei Seiten der einen Politik*, Aroundart, 05.05.15.
<http://aroundart.org/2015/05/05/performans-aktsiya-kjartansson-pavlenko/>

Participation, Hrsg: Claire Bishop, Massachusetts, 2006.

Phelan, Peggy: *Unmarked. The politics of Performance*, London, 1996.

Platt, Jonathan Brooks: *Wartime intimacy. Zoya Kosmodemyanskaya and Chto Delat school of engaged art*. In: *Russia - Art Resistance and the Conservative-Authoritarian Zeitgeist*. Hrsg: Lena Jonson, Andrei Erofeev, London, 2017.

Post-Post-Soviet? *Art, Politics & Society in Russia at the Turn of the Decade*. Hrsg.: Marta Dziewanska, Ekaterina Degot, and Ilya Budraitskis, Chicago, 2013.

Putiatin, Roman: Der Klassenlehrer Dmitry Vilensky, Aroundart. 29.10.2014
<http://aroundart.ru/2014/10/29/klassniy-rukovoditel-dmitriy-vilenskiy/>

Production of Critical Engaged Art. The Conversation of Dmitry Vilensky and Alexander Bikbov. In: *Neprikosnoveny Zapas*, 5(67), 2009.
<http://magazines.russ.ru/nz/2009/5/po16-pr.html>

Raether, Johannes Paul, Birkenstock, Eva: Ein Tanz des Wachstums und des Terrors. Berichte aus der Produktion von Kritikalität in seiner Vielheit von Krisen. Mit Amilcar Packer, Zoe Zhang, Dmitry Vilensky und Raqs Media Collective. In: *Texte zur Kunst*, September, 2013, S.153-171.

Rethmann, Petra: What should be Done? Art and Political Possibility in Russia. In: Impulse to Act. A New Anthropology of Resistance and Social Justice. Hrsg.: Othon Alexandrakis, Bloomington, 2016.

Rethmann, Petra: The Withering of Left-Wing Nostalgia? In: Anthropology and Nostalgia. Hrsg.: Olivia Ange, David Berliner, New York, 2015.

Riff, David: Different Shades of Withdrawal: Conversation with Nikita Kadan and Joanna Warsza. In: *Manifesta Journal* 18, 2014.
https://www.manifestajournal.org/sites/default/files/issues-pdf/mj18-situation-never-leaves-our-waking-thoughts-long/MJ-18-NC6_0.pdf

Riff, David: „Es geht um die Leute...“ Eine Selbsterziehung im postsowjetischen Raum. *Documenta Magazine*, 1-3, 2007, S.586-595.

Riff, David: Jenseits der internalisierten Multitude. Reflektionen über die Arbeitsgruppe Chto delat. In: *Kunst + Politik*, Wien, 2008.
<https://link.springer.com/book/10.1007%2F978-3-211-09461-7>

Riff, David: Woina-Gruppe: politischer Protest oder Provokation? Open Space, 07.07.2008.
<http://os.colta.ru/mediathek/details/1985/?expand=yes#expand>

Roberts, John: Revolutionary Pathos, Negation, and the Suspensive Avant-Garde, *New Literary History*, Vol. 41, No. 4, 2010, S. 717-730.

Roberts, John: Revolutionary Pathos, Negation and the Suspensive Avant-Garde, New-York, 2015.

Rogoff, Irrit: Turning, *e-flux*, November, 2008.
<https://www.e-flux.com/journal/00/68470/turning/>

Rosler, Martha: Place, Position, Power, Politics. In: *Decoys and Disruptions. Selected Writings, 1975-2001*, New York, 2004.

Rann, Jamie: Manifesta destiny: What does the St Petersburg-set art biennial mean for Russia? *Calvert Journal*, 02.07.2014.
<http://www.calvertjournal.com/opinion/show/2789/manifesta-10-st-petersburg-hermitage-koenig>

Sasse, Sylvia: Wenn Buchstaben ihre Muskeln zeigen, *Republik*, 13.10.18.
<https://www.republik.ch/2018/10/13/wenn-buchstaben-ihre-muskeln-zeigen>

Scasciamacchia, Francesco: Chto Delat? Trivialising politics as political theatre. In: *Not*

Just a mirror. Looking for the political theatre of today. Hrsg.: Florian Malzacher, Berlin, 2015.

Chto Delat: A Declaration on Politics, Knowledge and Art. In: Work. Hrsg.: Friederike Sigler, Cambridge, 2017, S.109-113.

Sheikh, Simon: Was bleibt? — Chto Delat?, Postkommunismus und Kunst. In: Chto Delat? Werkschau des russischen Kollektivs Chto Delat?, Auss.-Kat., Köln, 2011.

Starodubtseva, Zinaida: Performances in Moskau: Von der Recherche bis zur Intervention. In: Kunstforum, 223, 2013, S. 108- 129.

Sternfeld, Nora: Unglamorous Tasks: What Can Education Learn from its Political Traditions? In: e-flux, #14 March, 2010.
<https://www.e-flux.com/journal/14/>

Schillinger, Jakob: Suspension of Disbelief: Chto Delat and the Theme Park of Political Struggle. In: Mousse Contemporary Art Magazine, 26, 2010.

Skowronek, Thomas: Unreliable Gallerist. Zur (frühen) Poetik der Galerie Marat Guelman
Spielformen der Macht: Interdisziplinäre Perspektiven auf Macht im Rahmen junger
slawischer Forschung, Georg Grierzinger, Innsbruck, 2011.

Snyder, Sean, Bryukhovetska, Olga: Drawing a Blank. Ukraine's Maidan Protests and Manifesta. In: Frieze Magazine, 29.05.2014.
<https://frieze.com/article/drawing-blank>

Subversive Praktiken. Kunst unter Bedingungen politischer Repression 60er – 80er /
Südamerika / Europa. Hrsg.:Hans D. Christ, Iris Dressler, Stuttgart, 2009.

SubversionReader: Texte zu Politik&Kultur. Hrsg.: Martin Hoffmann, Berlin, 1998.

Szreder, Kuba: Productive Withdrawals: Art Strikes, Art Worlds, and Art as a Practice of Freedom. In: e-flux journal, #87, December, 2017.
<https://www.e-flux.com/journal/87/168899/productive-withdrawals-art-strikes-art-worlds-and-art-as-a-practice-of-freedom/>

Thompson, Nato: Engagement or Disengagement? A Conversation About Manifesta 10
with Joanna Warsza. Creative Time Reports, 26.06.2014.
<http://creativetimereports.org/2014/06/26/engagement-or-disengagement-manifesta-10-nato-thompson-joanna-warsza/>

Thorn, Sam: School: Conversations on Art and Self-Organised Education, Sternberg Press, 2017.

Thorn, Sam: New Schools. A survey of recently founded artist-run art academies and education programmes, Frieze, 2012. <https://frieze.com/article/new-schools>

Vanke, Alexandrina: Kollektiver Körper des Protests. In: Социология Власти, 4, 2013, S. 79-103.

Vidokle, Anton: Exhibition as School in a Divided City, In: Notes for an Art School, 2006, S.11-17.
<https://by analogy.org/texts/02%20-%20Anton%20Vidokle%20-%20Exhibition%20as%20School%20in%20a%20Divided%20City.pdf>

Vilensky, Dmitry: What could be done with Manifesta here? Chto Delats Webseite.
<https://chtodelat.org/category/b9-texts-2/vilensky/>

Vilensky, Dmitry: Wie der Künstler wechselt die Welt, Youtube "Открытый университет", 10.08.2018. <https://www.youtube.com/watch?v=NKgihiO7jmA>

Vilensky, Dmitry: Kritik des "lebendigen romantischen Idealbildes". Ein Kommentar zur Wechselbeziehung des neuen Aktionismus und Kunst in Russland, Moscow Art Magazine, 81, 2011. <http://moscowartmagazine.com/issue/16/article/226>

Vinnik, Marinna: Dmitry Vilensky: Wir haben aus Manifesta ausgestiegenen. Über die Nichtteilnahme der Gruppe Chto Delat in europäischer Biennale, Colta, 18.06.2014. <https://www.colta.ru/articles/art/3949-dmitriy-vilenskiy-my-vyshli-iz-manifesty>

Volkova, Tatiana: The Chronicles of Russian Activist Art. In: Global Activism. Art and Conflict in the 21st Century. Hrsg.: Peter Weibel, Karlsruhe, 2014.

Why to become an artist? The experience of the School of Engaged Art. Hrsg. Chto Delat?, St. Petersburg, 2016.
https://issuu.com/dmitryvilensky/docs/_/2

Zembylas, Tasos: Kunst in der Öffentlichkeit. Versuch über die Grenzen des Erlaubten, In: Avantgarden und Politik. Künstlerischer Aktivismus von Dada bis zur Postmoderne. Hrsg.: Lutz Hieber, Stephan Moebius, Bielefeld, 2009.

Zimmer, Geza: Komplizenschaft. Neue Perspektiven auf Kollektivität, Bielefeld, 2013.

Abbildungen

(Abb. 1)

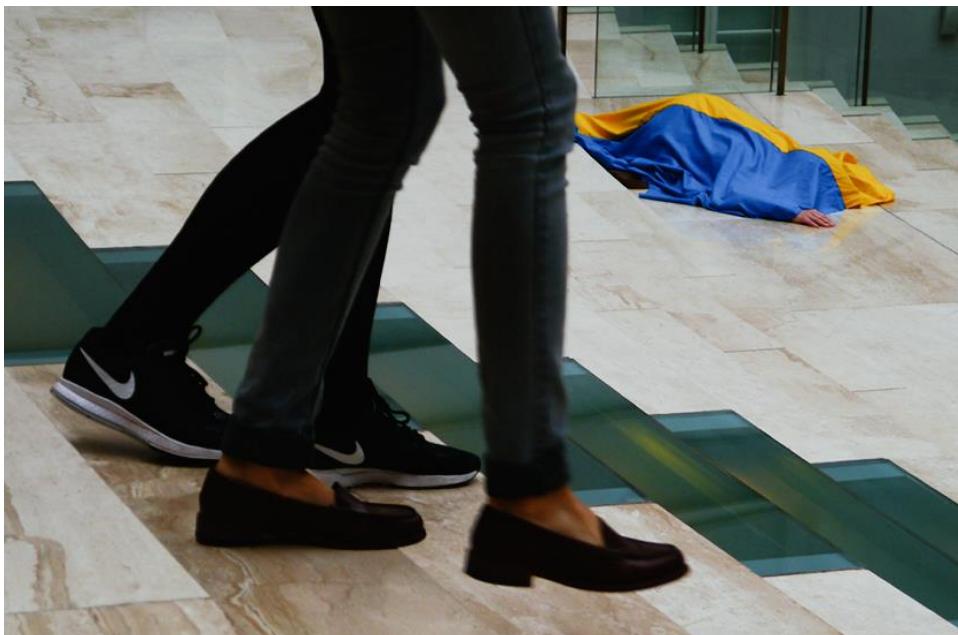


Foto: Bogdan Kosmin⁹⁹

(Abb. 2)



Foto: Yury Palmin¹⁰⁰

Zwei Teile der Chto Delats-Installation „Russischer Wald“ wurden 2014 im Hof des Afrika-Instituts (Институт Африки РАН) in Moskau mit schwarzem Material bedeckt: die „Polizeihunde“ (Ментопсы) und die (vermutlich) „Meerjungfrau“ (Русалка).

⁹⁹Das Foto aus dem Artikel von Jury Marchenko: Флаг протеста: как украинская художница устроила акцию в Эрмитаже, Platforma, 22.07.14.

<https://platfor.ma/magazine/text-sq/search/iskusstvo-protestovat/> (letzter Zugriff am 11.02.2019).

¹⁰⁰Das Foto aus dem Artikel von Gleb Napreenko: Против рецептов, Moscow Art Magazine, 93, 2015.
<http://moscowartmagazine.com/issue/2/article/20> (letzter Zugriff am 11.02.2019).

(Abb.3)



Fotoquelle: Blog von Alexey Plutser-Sarno¹⁰¹
Woina-Gruppe: "Hui v plenu u FSB", 2010, St. Petersburg.

(Abb 4)



Foto: Rustam Zagidullin / Hermitage
Kristina Norman: Suvenir, Manifesta 10, 2014.

¹⁰¹ Plutser-Sarno, Alexey: Новая акция Войны «Хуй в плену у ФСБ!», 24.06.2010.
<https://plucer.livejournal.com/265584.html> (letzter Zugriff am 11.02.2019).

(Abb.5)



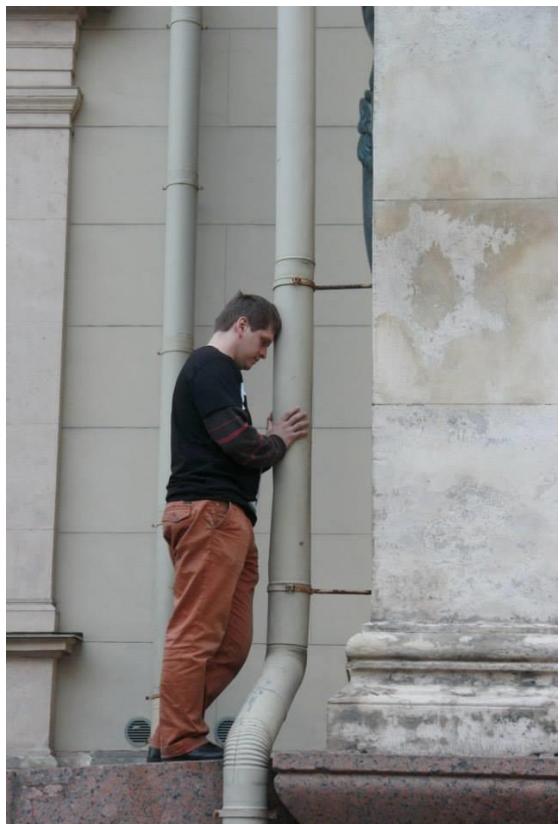
Foto: Vadim Lurie

Finale Szene der Performance „*Atlant ustal*“.

(Abb. 6-7)



Foto: Vadim Lurie



(Abb.8)

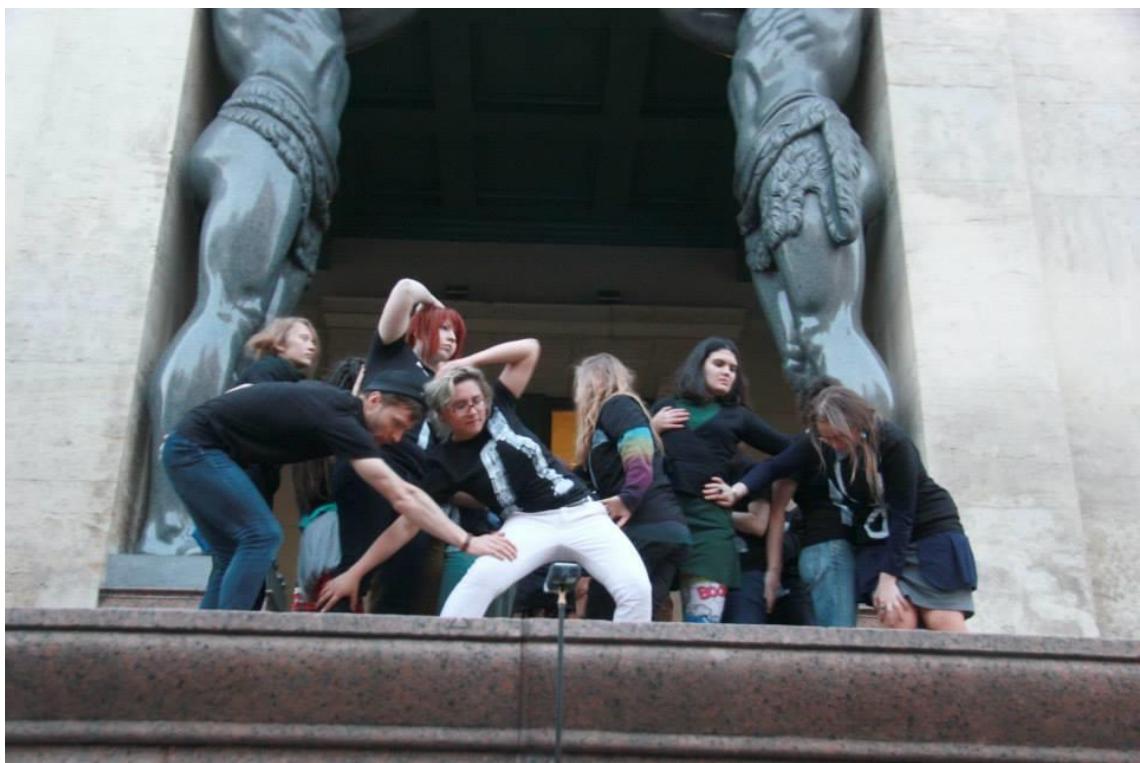


Foto: Vadim Lurie

(Abb.9)



Foto: Vadim Lurie

(Abb.10)



Foto: Vadim Lurie

(Tab.1)

Table 11.1 Tactics of sustainability used by St. Petersburg independent artistic communities working in the sphere of contemporary art

Challenges	Tactics of sustainability		
	Chto Delat?	Parazit	Kukhnya
Lack of contemporary art education	Multidisciplinary, based on leftist theory, structured modularly, sponsored ‘School of Engaged Art’	Democratic, informal ‘school’ based on intergenerational dialogue of artists during exhibition practices	Exchange of experiences by artists of one generation during working and exhibiting in one shared studio
Limited number of art professionals	Multidisciplinary ‘production team’. ‘Chto Delat?’ Platform	Curators from within community. Developed weak ties in the art-field	Multiplication of roles played by the community leader. Art professionals invited to the studio
Scarce artistic infrastructure	Communication platforms in virtual space	‘Invasion’ of other cultural institutions	A multifunctional studio

Source Own elaboration

Quelle: Alexandra Nenko, 2017

ⁱ Imdals Einschätzung der Manifesta ist sehr kritisch: „Ein museal aufbereiteter Kanon westlicher zeitgenössischer Kunst war hier nicht gefragt. Da nicht davon auszugehen war, dass die Manifesta 10 eine konfliktuelle, agonistische Öffentlichkeit herstellen würde, stand König Rückzug auf ein Bekenntnis zur Gegenwartskunst von Anfang an auf verlorem Posten und hinterlässt einen Beigeschmack von Opportunismus.“ Imdahl, Georg: Rückzug aufs Kanonische. Über die Manifesta 10, St. Petersburg, In: Texte zur Kunst 96, 2014, S. 235.

ⁱⁱ „Sergey Kapkov, in charge of Moscow's Gorky Park and then the city government's Culture Department between 2011-2015, is a case in point. In justifying his transformation of the Park, Kapkov cast the protesters exclusively as a privileged socio-economic group striving for a better quality of life: „Everyone knows, that I went to the protest at Bolotnaya Square, Kapkov said (...) All Moskovites have demands – people call them creative class, oppositionists; I call them new city professionals. These people work in various places, have a stable wage, have travelled a lot and they understand, what they want from the city. We're trying to fulfil their demands.“ Misha Gabowitsch: „Protest in Putin's Russia“, 2016, S. 219.

ⁱⁱⁱ Russ.: "Современное искусство имеет свойство менять свои смыслы, иногда – очень быстро. Металлический остов елки, возведенной Кристиной Норманн в рамках публичной программы «Манифесты» в уголке Дворцовой площади, напоминает о том, как не состоялся праздник. На главной площади Киева начали возводить новогоднюю елку, но так и не сложили ее до конца. Площадь превратилась в Майдан. А он породил хаос. Языком искусства звучит предупреждение всем: будьте бдительны. Из невинных развлечений может родиться смута.“ Михаил Пиотровский, директор Эрмитажа, 2014.

^{iv} Russ.: „На высоком стереобате одного из самых знаменитых портиков Петербурга постепенно, один за другим, начинают появляться люди, которые сначала почти не заметны в праздной толпе гуляющих. Но постепенно они начинают искать своё место в пространстве, огороженном Атлантами. Атланты Эрмитажа несут на себе тяжелый антаблемент Российской государственности. Участники перформанса стараются понять, что чувствуют тела, сдавленные таким гнетом. Они стараются примерить его на себя, найти такую тяжесть, давление которой они чувствуют своими плечами. Они становятся Атлантами, несущими свою собственную тяжесть. Потом один из Атлантов выходит в центр и старается найти слова, рассказывающие о его грузе. Его голос едва слышен в общем гаме. Потом к нему присоединяется еще один Атлант и говорит о том, что гнетет его. Его слова повторяет первый Атлант, и они становятся чуть слышнее. Потом к ним присоединяется третий Атлант и произносит свою речь. Его повторяют уже два Атланта, и она слышна уже намного лучше. Потом выходит четвёртый Атлант, и его повторяют уже три Атланта, и так далее. В конце мы имеем большой хор Атлантов, который усиливает слабые голоса своих участников “живым микрофоном”. После этого Атланты отказываются играть по правилам и пытаются установить между собой и обществом новые связи.“

^v Russ.: Как тяжело — В мире без гения — Как тяжело — Без вдохновения — Как тяжело — Без вечной идеи — Как тяжело без произведения — Как тяжело и грустно — Держать на себе искусство — А ну как возьму и брошу — Эту проклятую ношу — И тогда — И тогда — Руки мои поднимут зямя Труда — Творческого — Свободного — Для духоподъема народного.

^{vi} On the Sources and Components parts of the Chto Delat Collective. Ausstellung in der Galerie „Luda“, 13-20. März 2015, Sankt-Petersburg. <http://galleryluda.com/ON-THE-SOURCES-AND-COMPONENT-PARTS-OF-THE-CHTO-DELAT-COLLECTIVE>

^{vii} Russ.: „Десятилетием позже была создана питерская группа «Что делать» — по лекалам западных легальных левых, много рассуждающих о рабочей борьбе, но избегающих реальных обострений. Соответственно группа более востребована и понятна на Западе“. Александр Боровский: О рефлексе великого упрощения, 2014.

^{viii} Russ.: „Неужели за столько лет существования платформы «Что делать?» и коллaborации с различными коллективами нельзя сделать ничего другого, кроме как создать еще одно конъюнктурное зрелище с налетом левизны? Если когда-то объектом критики становились институции и определенные интересы, задействованные в развитии и потреблении искусства, то теперь «Что делать?» — самовоспроизводящаяся институция в полном смысле этого слова, которая может оказаться в той же ситуации.“ Анна Ильченко Что сделано? 2014.

^{ix} DV: “Because Russian society was and still is much more conservative and archaic than the West, (...) In the West, it's another problem, where whatever goes. I am guest teacher at many academies in the West and I can completely understand that students are lost; they don't feel an urgency to be an artist, because they're lost within the enormous opportunities to do whatever. In Russia, the situation is much clearer. It's an ideological fight, where the attempt to establish something contemporary clashes with conservative positions.“ Counter-Public Sphere, In: School: A Recent History of Self-Organized Art Education, Hrsg.: Sam Thorne, 2018. <http://schoolengagedart.org/en/about/history/> (letzter Zugriff 12.02.19).

**Eidesstattliche Erklärung nach § 14,8 der Prüfungsordnung der Fakultät für
Geistes- und Kulturwissenschaften für Studiengänge mit dem Abschluss
Bachelor of Arts / Baccalaurea Artium bzw. eines Baccalaureus Artium (B.A.)
vom 23. November 2005**

Ich versichere an Eides statt durch meine eigenhändige Unterschrift, dass ich die beiliegende Arbeit selbständig und ohne fremde Hilfe angefertigt und alle Stellen, die wörtlich oder annähernd wörtlich aus Veröffentlichungen entnommen sind, als solche kenntlich gemacht habe. Außerdem habe ich mich keiner anderen als der angegebenen Literatur, insbesondere keiner im Quellenverzeichnis nicht benannten Internet-Quellen, bedient. Diese Versicherung bezieht sich auch auf zur Arbeit gehörige Zeichnungen, Skizzen, bildliche Darstellungen etc. Weiterhin entspricht die eingereichte schriftliche Fassung der Arbeit der Fassung auf dem eingereichten elektronischen Speichermedium.

Datum

Unterschrift