ЧТО ДЕЛАТЬ?

WAS TUN? WHAT IS TO BE DONE?

JOHAN HOLTEN: VORWORT

Wenn man Baden-Baden und Russland in einem Satz erwähnt, scheint man immer ganz bestimmte Vorstellungsbilder wachzurufen. Diese Bilder beziehen sich einerseits auf die historische Situation des 19. Jahrhunderts, als Baden-Baden den russischen Eliten als Treffpunkt im Herzen Europas diente, und andererseits darauf, dass wohlhabende Russen, so hört und liest man, Baden-Baden in den letzten 15 Jahren wiederentdeckt haben. Klischeehafte Bilder von einem schönen und geschichtsträchtigen Ort, an dem junge blonde Damen teure Handtaschen tragen, sind offenbar unausweichlich, wenn man das eine mit dem anderen in Verbindung bringt.

Aber vielleicht kann dieses Klischee als Ausgangspunkt für eine Untersuchung der politischen und wirtschaftlichen Lage des heutigen Russland dienen, die weitaus interessanter ist, als man meinen möchte. Wenn die Rolle einer öffentlich finanzierten Kunsthalle nicht in der bloßen Präsentation sehenswerter Arbeiten besteht, die diesem oder jenem Geschmack entsprechen, sondern vielmehr darin, sich am öffentlichen Diskurs zu beteiligen, indem man abwechslungsreiche, komplexe und doch lesbare Argumente dazu beisteuert, dann ist der Versuch, dieses Klischeebild von Russen und Baden-Baden als Ausgangspunkt für eine Präsentation der Arbeiten des Kollektivs *Chto Delat?* zu nehmen, doch wenigstens ein möglicher Weg, dem öffentlichen Auftrag einer staatlichen Kunsthalle gerecht zu werden.

Das Kollektiv *Chto Delat?* entstand im Jahr 2003 in Sankt Petersburg als Reaktion auf das trostlose politische Klima, das damals in Russland herrschte. Wie Dmitry Vilensky, ein Gründungsmitglied der Gruppe, in einem Gespräch zum Ausdruck bringt, das in diesem Katalog abgedruckt ist, waren letztendlich die höchst einseitigen Pläne für die Feiern zum 300-jährigen Bestehen von Sankt Petersburg der Auslöser für die Gruppe, eine eigene, unabhängige Zeitung herauszugeben. Das Projekt wuchs und nahm ein Eigenleben an, das bald weit über **weiter auf Seite 2**

JOHAN HOLTEN: PREFACE

Mentioning Baden-Baden and Russia in the same sentence always seems to evoke a very specific set of mental images. On the one hand, these images conjure up the historical situation in the nineteenth century, when Russian elites used Baden-Baden as a base in the heart of Europe, and, on the other, a contemporary narrative about wealthy Russians rediscovering Baden-Baden over the past fifteen years. Cliché images of a beautiful historical setting overrun with young blonde women with expensive handbags seem to be the immediate result of mentioning the two together.

But perhaps this cliché can be used as a starting point for an investigation into the political and economic situation of present-day Russia that is far more interesting than one might expect. If the role of a publicly funded Kunsthalle is not merely to exhibit artefacts according to this or that category of taste, but rather to participate in public discourse by injecting a diversified and nuanced as well as lucid set of arguments into it, then attempting to take this cliché image of Russians and Baden-Baden as a starting point for a presentation of the work of the collective *Chto Delat?* might indeed be one possible way of approaching the Kunsthalle's mission.

The collective *Chto Delat?* formed in St. Petersburg in 2003 in response to the desolate political climate that prevailed in Russia at the time. As one of the founding members of the group, Dmitry Vilensky states in an interview published in this catalogue, the very one-sided plans for the celebration of St. Petersburg's tercentenary galvanised the group into publishing an alternative newspaper. The project grew and took on a life of its own that soon expanded way beyond this original format. The collective has since participated in countless exhibitions, seminars, panel discussions and other events worldwide. It seems that there has been a great yearning for *Chto Delat?*'s very specific way of revisiting and examining what the original concept of communism might mean when applied to the **continued on page 3**

INHALT INDEX

4 Ausstellungen Exhibitions

32 Dialog Dialogue
Ein Gespräch zwischen Viktor Miziano und Dmitry Vilensky: *Singulär gemeinsam!* A dialogue between Viktor Miziano and Dmitry Vilensky: *Singular together!*

44 Filme Films

56 Essay Essay
Simon Sheikh: *Was bleibt? – Chto Delat?, Postkommunismus und Kunst*
Simon Sheikh: *What Remains? – Chto Delat?, Post-Communism and Art*

66 Zeitungen Newspapers

72 Singspiele Songspiels

staatliche kunsthalle baden-baden

das ursprüngliche Format hinausging. Seitdem hat sich das Kollektiv an zahllosen Ausstellungen, Seminaren, Podiumsdiskussionen und anderen Veranstaltungen auf der ganzen Welt beteiligt. Es scheint, als habe es eine große Sehnsucht nach dieser ganz speziellen Art und Weise gegeben, mit der *Chto Delat?* der Frage nachgehen, was es hieße, wenn die ursprüngliche Idee des Kommunismus unter den veränderten Umständen des 21. Jahrhunderts zum Tragen käme. Der Kommunismus, so Viktor Miziano im selben Gespräch, ist beinahe schon wieder »cool«; mit ein Grund dafür sind Dmitry Vilensky zufolge vielleicht auch die Arbeiten dieses einzigartigen Kollektivs.

Viele Kritiken und Aufsätze zu den Arbeiten von *Chto Delat?* konzentrieren sich auf das theoretische Konzept des Kollektivs und neigen dazu, die ästhetischen Qualitäten, die der Vermittlung dieses Konzepts dienen, zu vernachlässigen. Bei der Planung dieser ersten, ausschließlich den Arbeiten von *Chto Delat?* gewidmeten Publikation war es uns daher ein besonderes Anliegen, die beiden zentralen Texte in eine visuelle Dokumentation der wichtigsten in den vergangenen acht Jahren verwirklichten Projekte einzubetten. Die vielleicht bekanntesten Werke von *Chto Delat?* sind die vier Singspiele, wobei die drei zwischen 2008 und 2010 produzierten Arbeiten ein Triptychon bilden. Die Entscheidung, diese politischen »Musical-Videos« – in denen sich Szenen mit einem singenden, die öffentliche Meinung darstellenden Chor mit anderen abwechseln, in denen Schauspieler jeweils in die Rolle des Geschäftsmanns, des Revolutionärs oder des Künstlers schlüpfen – als Singspiele zu bezeichnen, verdeutlicht die Absicht, ein ästhetisch-ideologisches Erbe aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu Beginn des 21. Jahrhunderts neu zu denken. Ungeachtet der Bedeutung dieses stilistischen Zitats beeindrucken die vier Singspiele jedoch nicht allein durch ihre Ideologie, sondern auch durch die ganz spezifische Form, in der *Chto Delat?* dieses Erbe neu schaffen. Weil die Gruppe komplizierte Ideen einfach macht und einfache Ideen verkompliziert, ertappen sich Besucher oft dabei, wie sie trotz der höchst dramatischen politischen und wirtschaftlichen Inhalte ins Schmunzeln kommen oder sogar lauthals lachen müssen, wenn sie sich diese vier Arbeiten ansehen. Für die Eröffnung der Ausstellung in Baden-Baden werden *Chto Delat?* dieses Quartett um eine fünfte Arbeit ergänzen. Diese wird (noch) nicht in Form eines Videos, sondern in einer Liveperformance präsentiert. Der Titel *Das Lehrstück vom Un-Einverständnis* spielt auf ein Stück von Bertolt Brecht an, das im Jahr 1929 in Baden-Baden uraufgeführt wurde.

Ein weiterer Schwerpunkt des Katalogs sind einige der vielen Videoarbeiten, die *Chto Delat?* produziert haben. In einer verwenden sie traditionelles Dokumentarmaterial vom Russischen Sozialforum, das 2006 in Sankt Petersburg stattfand, während andere Arbeiten auf Aufnahmen beruhen, die bei verschiedenen Aktionen des Kollektivs gemacht wurden. Ein wichtiger Abschnitt des Katalogs ist den zahlreichen Rauminstallationen gewidmet, die *Chto Delat?* speziell für die Ausstellungen entwickelt haben, in denen sie gezeigt wurden. Auch in Baden-Baden wird ein eigenes Ausstellungsdesign für die Projektionen der verschiedenen Filme und Singspiele realisiert, zu denen unter anderem die Wandarbeit *Perestroika Timeline* gehört, die ebenfalls im vorliegenden Katalog dokumentiert ist. Schließlich sind auch einige der zahlreichen Ausgaben der Zeitung des Kollektivs Gegenstand der Publikation.

Ergänzend zur Dokumentation der Arbeiten von *Chto Delat?* bietet das bereits erwähnte Gespräch zwischen Viktor Miziano und Dmitry Vilensky wertvolle Informationen über die Geschichte und Entwicklung der Gruppe; der Essay von Simon Sheikh bettet ihre absolut einzigartige Praxis in den Kontext dessen ein, was man heute als kommunistische Kunst bezeichnen kann.

Für diesen Beitrag bin ich Simon Sheikh sehr dankbar, ebenso Viktor Miziano für das Interview. Zunächst möchte ich jedoch allen Mitgliedern von *Chto Delat?* für das große Engagement danken, mit dem sie an der Produktion dieses Katalogs, der Ausstellung in Baden-Baden und der Eröffnungsperformance gearbeitet haben. Viele andere haben ebenfalls an diesem Projekt mitgewirkt, weshalb ich mich bei allen Mitarbeitern der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden bedanken möchte, insbesondere bei Hendrik Bündge und Johannes Honeck, die sowohl den Katalog wie auch die Ausstellung inhaltlich eng betreut haben und zusammen mit Hans-Peter Steurer und Dirk Teuber sowie Ursula Eberhardt, Rosemarie Jörger, Johannes Walther und Angelika Weingärtner sehr zum Gelingen des Projekts beigetragen haben. Ferner waren die Öffentlichkeitsarbeit von Eva Hepper und die Mitarbeit am Katalog von Gerrit Jackson, Simone Kinateder und Christa Lewis unverzichtbar. Auch den Praktikantinnen Elena Korowin, Mei-Hau Kunzi und Lavinia Ramme gilt mein Dank.

Besonders danke ich Nicola May und den Mitarbeitern des Theater Baden-Baden, dem ZKM | Karlsruhe, dem Staatstheater Karlsruhe, der Hochschule für Musik in Karlsruhe, Klavierbaumeister Martin Becker sowie allen Mitwirkenden an dem Eröffnungskonzert für die gelungene Zusammenarbeit.

Nicht zuletzt sind wir für die großzügige Finanzierung durch das Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst Baden-Württemberg zutiefst dankbar.

changed modalities of the twenty-first century. Communism has become almost cool, as Viktor Miziano claims in the aforementioned interview; a fact that, according to Vilensky, might in part be the result of the work of this unique collective.

Many comments and texts on their oeuvre focus on the impact of the collective's theories and tend to neglect the aesthetics that transport their concepts. So, as we began planning the first publication ever dedicated exclusively to the work of *Chto Delat?* it seemed extremely important to embed the two central texts in a visual documentation of the main projects realized over the past eight years. The perhaps best-known works by *Chto Delat?* are their four songspiels, three of which form a triptych and were produced between 2008 and 2010. The decision to label these political music videos songspiels – in which scenes of a singing chorus that represents public opinion alternate with others in which individual actors play roles such as the businessman, the revolutionary and the artist – reveals the intention to rethink an aesthetic and ideological legacy of the first half of the twentieth century. Yet despite the implications of this stylistic citation at the beginning of the twenty-first century, the four songspiels impress not only with their ideology, but also because of the very specific way in which *Chto Delat?* reproduces this legacy. Because the group makes complicated concepts simple and simple concepts complicated, visitors watching the four works often find themselves chuckling or even laughing outright in spite of the extremely dramatic political and economic content. For the opening of the exhibition in Baden-Baden, a fifth songspiel will be added to this quartet of works. It will not take the form of a video (yet) but instead, that of a live performance. The title, *The Lesson on Dis-Consent*, alludes to a play by Bertolt Brecht that saw its world premiere in Baden-Baden in 1929.

Other sections of this catalogue focus on some of the many other videos produced by *Chto Delat?*. One makes use of traditional documentary material from the Social Forum in St. Petersburg 2006, while others are based on footage from different types of actions initiated by the collective. Another important section of the catalogue is dedicated to the many spatial installations that were specifically developed for the exhibitions they were shown in. In Baden-Baden, the projections of the various films and songspiels will similarly be framed by a specifically developed exhibition design that includes, among other elements, the mural called *Perestroika Timeline* also documented in this catalogue. Finally, some of the numerous issues of the collective's newspaper are illustrated in a section of this publication.

In addition to the documentation of works by *Chto Delat?* the interview between Viktor Miziano and Dmitry Vilensky provides valuable information about the history and development of the group, and the essay by Simon Sheikh places the collective's unique praxis in the context of what can be described as communist art today.

I am most grateful to Simon Sheikh for this contribution, and to Viktor Miziano for conducting the interview. But first of all let me express my gratitude to all members of *Chto Delat?* for the enormous dedication they brought to the production of this catalogue, the exhibition in Baden-Baden, and the opening performance. Many others were involved in this project as well and I would like to thank the entire team at the Staatliche Kunsthalle Baden-Baden. Hendrik Bündge and Johannes Honeck lent valuable assistance to the realization of the catalogue and the exhibition; Hans-Peter Steurer and Dirk Teuber as well as Ursula Eberhardt, Rosemarie Jörger, Johannes Walther and Angelika Weingärtner all made essential contributions to the success of the project. Eva Hepper's work on public relations as well as Gerrit Jackson's, Simone Kinateder's and Christa Lewis's work on the catalogue has been indispensable. I would also like to thank our interns Elena Korowin, Mei-Hau Kunzi and Lavinia Ramme.

I am especially grateful to Nicola May and the staff of the Theater Baden-Baden, the ZKM | Karlsruhe, the Staatstheater Karlsruhe, the Hochschule für Musik Karlsruhe, piano maker Martin Becker, as well as all the contributing participants to the concert at the opening for the successful cooperation.

Last but not least, we are all profoundly grateful to the Baden-Württemberg Ministry of Science, Research and Art for the generous funding with which it has supported this project.

ВЫСТАВКИ

AUSSTELLUNGEN EXHIBITIONS

Chto Delat? entwickeln für jede Ausstellung eigens eine architektonische Installation, die klare grafische Elemente und Wandarbeiten mit Aufbauten verbindet, in denen ihre Filme gezeigt werden. Gleichzeitig kommen bei jeder Ausstellung neue Elemente hinzu, sodass jede Schau ihren eigenen Schwerpunkt hat. Begleitend zu den meisten Ausstellungen erscheint eine neue Ausgabe der Zeitung der Gruppe; zusätzlich finden 48-stündige Workshops in den Ausstellungsräumen sowie Proben zur Inszenierung neuer Lehrstücke statt.

Für die Ausstellung im Eindhovener Van Abbemuseum im Jahr 2009 richteten *Chto Delat?* einen »Aktivistenclub« im Museum ein. In der Tradition des russischen Konstruktivismus und Produktivismus sollte dieser ein zeitgenössisches politisches Publikum auf eine Weise einbinden, die über die passive Rolle des Besuchers hinausgeht. Bei der Ausstellung in der Mala galerija, einer Zweigstelle des Museums moderner Kunst in Ljubljana, verfolgten *Chto Delat?* eine ähnliche Strategie, indem sie den Veranstaltungsort als öffentliche Bibliothek zu Zwecken der didaktischen Lehre in Beschlag nahmen und den Schwerpunkt auf so grundlegende Tätigkeiten wie Sehen, Lesen, Zuhören und Diskutieren legten. Beide Installationen beruhten auf dem bekannten historischen Vorbild von Alexander Rodtschenkos *Arbeiterklub* (1925).

Für ihre erste große Londoner Ausstellung im Institute of Contemporary Arts (ICA) kombinierten *Chto Delat?* Elemente früherer Ausstellungen mit einem neu entwickelten Audioguide. Dieser war als Mitschnitt eines geführten Ausstellungsrundgangs konzipiert, mitsamt den Kommentaren verschiedener fiktiver Teilnehmer, die die Ausführungen des Sprechers mit kritischen Äußerungen über die Arbeiten der Gruppe und deren Umgang mit den behandelten Themen unterbrachen. In einer Serie von Wandarbeiten unter dem Titel *Chto Delat of the Spirits* waren historische Persönlichkeiten dargestellt, die unter anderem Brecht, Godard, Tschernyschewski, Lenin oder Debord zeigten, begleitet von Texten, die auf veränderten Zitaten aus ihren Werken beruhten, aber so durcheinandergemischt waren, dass jeder die Worte eines anderen sprach.

In der Ausstellung im Amsterdamer SMART Project Space war es das Ziel von *Chto Delat?*, die Komplexität der politischen und gesellschaftlichen Situation im heutigen Russland abzubilden. Die Wandarbeiten mit statistischen Daten und Bildmaterial, wie es normalerweise zur Veranschaulichung von politischen Debatten und Wirtschaftsberichten verwendet wird, sollten der Frage nachgehen, ob und wie die visuelle Sprache der Kunst der Aufgabe gerecht werden kann, die Wirklichkeit in ihrer geschichtlichen Dynamik, Brutalität und Undurchsichtigkeit darzustellen.

Alle Ausstellungen wurden realisiert von Olga Egorova (Tsaplya), Nikolai Oleinikov, Natalya Pershina (Glyuklya) und Dmitry Vilensky, die Wandbilder stammen von Nikolai Oleinikov, die Kostüme von Natalya Pershina (Glyuklya)

For each exhibition of the work of *Chto Delat?*, the group develops a specific architectural installation that combines clear graphic elements and murals with settings dedicated to their films. Yet new elements are added with each exhibition so that the show receives a focus of its own. Most exhibitions are accompanied by a new issue of their newspaper and a 48-hour seminar held in the setting of the show, as well as a realization in the form of a rehearsal for staging new learning plays.

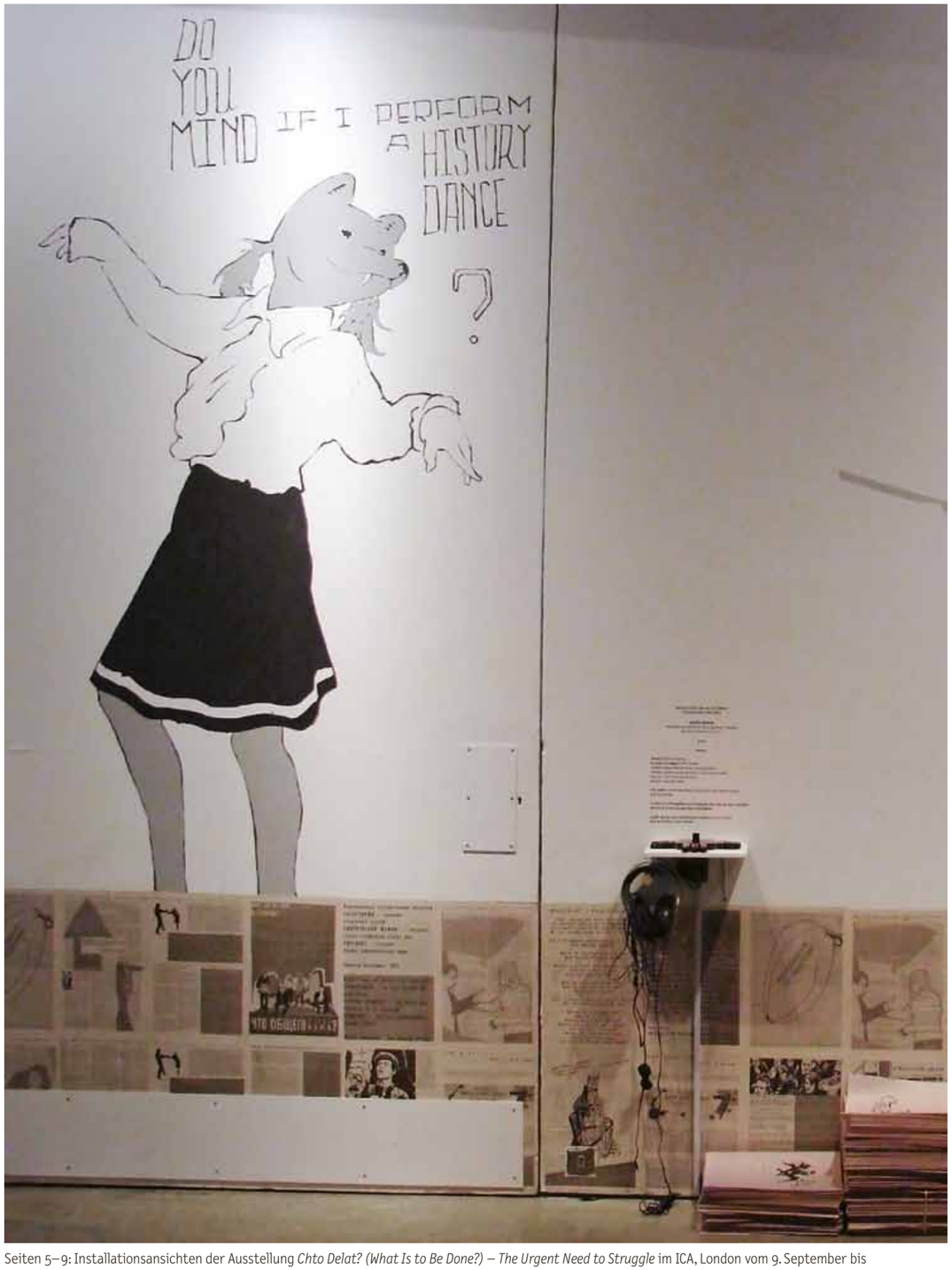
For the 2009 exhibition at the Van Abbemuseum, Eindhoven, *Chto Delat?* chose to install an *Activist Club* in the museum. In the tradition of Russian Constructivism and Productivism, it was designed to involve a modern-day political audience in manner that went beyond the passive role of the spectator. For the exhibition at Mala galerija, a second exhibition venue of the Museum of Modern Art in Ljubljana, *Chto Delat?* followed a similar strategy by reclaiming the venue as a public library for didactic instruction, focusing on basic activities such as watching, reading, listening and discussing. Both of these installations were based on the well-known historical example of Alexander Rodchenko's *Worker's Club*.

For their first major exhibition in London at the Institute of Contemporary Arts (ICA), *Chto Delat?* combined the elements from the former exhibitions with a newly developed audio guide. It was constructed as a recording of a guided tour, including comments from various fictional visitors who interrupted the tour guide with critical statements on the work of the group and how it treats the topics at hand. Along the wall, historic characters were represented in a set of murals under the title *Chto Delat of the Spirits* that depicted some legendary figures such as Brecht, Godard, Chernyshevsky, Lenin, Debord and others, accompanied by texts based on manipulated quotes from their works but remixed in such a way that each spoke the words of another.

In their exhibition at SMART Project Space, Amsterdam, *Chto Delat?*'s aim was to map the complexity of the local political and social situation in contemporary Russia. Murals including statistical data and other types of images typically used to illustrate political debates and economic reports were used to investigate if and how the visual language of art is able to fulfil the task of representing reality in its historical dynamism, brutality and lack of transparency.

These exhibition projects were realized by Olga Egorova (Tsaplya), Nikolai Oleinikov, Natalya Pershina (Glyuklya) and Dmitry Vilensky, all murals in the project were painted by Nikolai Oleinikov, all costumes were made by Natalya Pershina (Glyuklya)

CHTO DELAT? (WHAT IS TO BE DONE?) – THE URGENT NEED TO STRUGGLE, ICA LONDON



Seiten 5–9: Installationsansichten der Ausstellung *Chto Delat? (What Is to Be Done?) – The Urgent Need to Struggle* im ICA, London vom 9. September bis 24. Oktober 2010 Pages 5–9: Installation views of the exhibition *Chto Delat? (What Is to Be Done?) – The Urgent Need to Struggle* at the ICA, London, September 9 to October 24, 2010

DO YOU KNOW
What DEBORD
IS ?
IT'S A DISTRICT
in Leningrad where
all Russian
revolutions
have begun.
Seriously
it was called
NARVSKAYA
ZASTAVA.

I shit you not:
IT'S TIME
TO WATCH
FILMS
I JUST
PREFER
IT HOT.
AS HOT AS
A
SPARK.
ROZA
BRECHT
FROM A
SPARK
A FIRE
WILL
FLARE
UP
...

ДАЁШЬ ВСЕОБЩУЮ ЗАБАСТОВКУ!
Think
in A
STAKHANOV
WAY.
DEVELOP NEW CHANNELS
OF HORIZONTAL NETWORKS
AND KNOWLEDGE
DISTRIBUTION!DIG IT!

Think
in A
STAKHANOV
WAY.
THINK
STAKHANOV
VELOP NEW CHANNELS
TAL NETWORKS
LEDGE
UTION!DIG IT!

VOICES OF THE COLLECTIVE

By Nikolai Oleinikov *From the dialogue between Nikolai Oleinikov and Kirill Medvedev: On Propaganda in Art*

Another difficulty is that propaganda is not only a question of personal political choice and loyalty to the movement. It's not just a statement subjected to party logic but also a type of speech, a clear choice of a semiotic system that is related to those to whom the movement appeals through the artist. In other words, for an artist, agitation is always the solving of a formal problem. Everyone must hear the message relayed by the agitator in a work of propaganda as clearly as possible… This doesn't mean lowering the intellectual bar when talking with the public. On the contrary, simple speech needs to be full of meaning and make the substance of any complex matter accessible. This is a transition from the detached, alienated »autonomy« of the artistic practice of seeking the »new« to the practical search for generally accessible, maximally democratic and extremely convincing formal means. It is a search that, in the end, also expands the boundaries of art. This may sound like a paradox, but it is this kind of linguistic and formal asceticism, dictated by the needs of the party, as it were, that leads the artist to a firmer connection with reality and, at the same time, sets the direction of the formal search, often leading that search onto the plane of real action. And when the poet stops being *just a poet*, when he goes out into the street, picks up a fuse or a banner with his own hands and at that moment becomes an *actual poet*, when the creative person gets involved in political action, that's when politics will again have a chance of becoming art.

STIMMEN AUS DEM KOLLEKTIV

Von Nikolai Oleinikov *Aus dem Dialog zwischen Nikolai Oleinikov und Kirill Medvedev: Über Propaganda in der Kunst*

Eine weitere Schwierigkeit besteht darin, dass Propaganda nicht nur eine Frage von persönlichen politischen Entscheidungen und Loyalität gegenüber der Bewegung ist. Sie ist nicht einfach nur ein Statement, das der Logik der Partei unterliegt, sondern auch eine Form von Sprache, eine klare Entscheidung für ein semiotisches System, die damit zusammenhängt, wen die Bewegung durch den Künstler ansprechen will. Mit anderen Worten ist Agitationskunst für den Künstler immer die Lösung eines formalen Problems. Jeder muss die Botschaft, die der Agitator in einem Werk der Propaganda übermittelt, so deutlich wie möglich verstehen … Das bedeutet nicht, dass man die intellektuellen Ansprüche herunterschrauben soll, wenn man mit der Öffentlichkeit spricht. Im Gegenteil, einfache Rede muss bedeutungsvoll sein und den Kern jedes noch so komplexen Sachverhalts verständlich machen. Es ist der Übergang von einer abgehobenen, entfremdeten »Autonomie« der künstlerischen Praxis, die das »Neue« sucht, hin zu einer praktischen Suche nach allgemein zugänglichen, maximal demokratischen und äußerst überzeugenden formalen Mitteln. Diese Suche führt letztlich auch zu einer Erweiterung der Grenzen der Kunst.

Das mag sich paradox anhören, aber genau diese Art linguistischer und formaler Enthaltsamkeit, die sozusagen durch die Bedürfnisse der Partei diktiert wird, verschafft dem Künstler eine engere Verbindung mit der Wirklichkeit und legt zugleich die Richtung der formalen Suche fest, wodurch diese oftmals auf die Ebene realer Aktion geführt wird. Und wenn der Dichter aufhört, *nur ein Dichter* zu sein, wenn er hinausgeht auf die Straße und selbst nach dem Zünder oder einem Spruchband greift und genau in diesem Augenblick zu einem *wahren Dichter* wird, wenn der Kreative sich aktiv an der politischen Aktion beteiligt, dann erst wird die Politik wieder eine Chance haben, Kunst zu werden.

STUDY, STUDY AND ACT AGAIN, MODERNA GALERIJA LJUBLJANA

Seiten 10–13: Installationsansichten der Ausstellung *Study, Study and Act Again* in der Moderna galerija Ljubljana vom 9. Juni bis 21. August 2011 Pages 10–13: Installation views of the exhibition *Study, Study and Act Again* at the Moderna galerija Ljubljana, June 9 to August 21, 2011

STIMMEN AUS DEM KOLLEKTIV

Von David Riff *Über die Notwendigkeit Marx zu lesen*
Lesen Sie Marx. Lesen Sie Marx noch einmal. Lesen Sie jetzt Marx. Lesen Sie mehr Marx. Lesen Sie Marx morgens um fünf, wenn Sie nicht schlafen können. Lesen Sie Marx vor dem Frühstück, Marx nach dem Mittagessen. Schreiben Sie marxistische Restaurantkritiken, machen Sie marxistische Einkaufslisten. Lesen Sie ihn kritisch, unkritisch, praktisch, theoretisch, als Literatur, Theorie, Mathematik, Geschichte. Lesen Sie Marx als dichte Beschreibung des Kapitalismus im 19. Jahrhundert und seiner Revolutionen. Lesen Sie Marx, um sich in Erinnerung zu rufen, was Revolution bedeutet. Lesen Sie Marx auf Englisch. Lesen Sie Marx auf Französisch. Lesen Sie Marx auf Deutsch. Verlassen Sie diese Ausstellung und fangen Sie jetzt an. Loggen Sie sich bei mlwerke.de ein. Da gibt es alles. Fangen Sie mit den *Thesen über Feuerbach* und dem *Manifest* an. Dann machen Sie sich an die *Manuskripte aus dem Jahre 1844.* Dann versuchen Sie sich am *Kapital:* an den ersten drei Kapiteln, am Kapitel über den Arbeitstag, am Kapitel über die ursprüngliche Akkumulation. Dann machen Sie sich an die *Grundrisse,* insbesondere an die Einleitung, und dann vielleicht an einige der knallharten satirischen Texte wie *Herr Vogt* oder *Die großen Männer des Exils* und fragen Sie sich, wo sie diese Schriften einordnen würden. Könnte man sie als reflexiv-konzeptualistischen Realismus bezeichnen? Vielleicht handelt es sich um Proto-Dada? Was ist ihr ästhetischer Gehalt? Was würde Marx von uns halten? Was würde er von Ihnen halten? Lesen Sie Marx. Lesen Sie Marx noch einmal. Lesen Sie jetzt Marx. Lesen Sie mehr Marx.

VOICES OF THE COLLECTIVE

By David Riff *On the need of reading Marx*
Read Marx. Read Marx again. Read Marx now. Read Marx more. Read Marx at five in the morning when you can't sleep. Read Marx before breakfast, Marx after lunch. Write Marxist food criticism, make Marxist shopping lists. Read critically, uncritically, practically, theoretically, as literature, theory, math, history. Read Marx as a dense description of nineteenth-century capitalism and its revolutions. Read Marx to remember what revolution means. Read Marx in English. Read Marx in French. Read Marx in German. Leave this exhibition and start now. Log on to marxists.org. Everything is there. Start with the *Theses on Feuerbach* and the *Manifesto.* Then go for the *Manuscripts of 1844.* Then try *Capital:* the first three chapters, the chapter about the working day, the chapter on primitive accumulation. Then go for *Grundrisse*, and especially the introduction, and then maybe some of the hardcore satirical texts, like *Mr. Vogt*, or *The Great Men of the Exile*, and ask yourself where you would place this writing. Could you call it reflexive-conceptualist realism? Maybe it's proto-Dada? What is its aesthetic content? What would Marx think of us? What would he think of you? Read Marx. Read Marx again. Read Marx now. Read Marx more.

УЧИТЬСЯ
УЧИТЬСЯ
ГОЛОСЪ

STAY RUDE
STAY REBEL
ЧЕРНЫШЕВСКИЙ

WHAT IS TO BE DONE BETWEEN TRAGEDY AND FARCE? SMART PROJECT SPACE AMSTERDAM

Seiten 14–19: Installationsansichten der Ausstellung *What Is to Be Done between Tragedy and Farce?* im SMART Project Space, Amsterdam vom 22. Januar bis 13. März 2011 Pages 14–19: Installation views of the exhibition *What Is to Be Done between Tragedy and Farce?* at the SMART Project Space, Amsterdam, January 22 to March 13, 2011

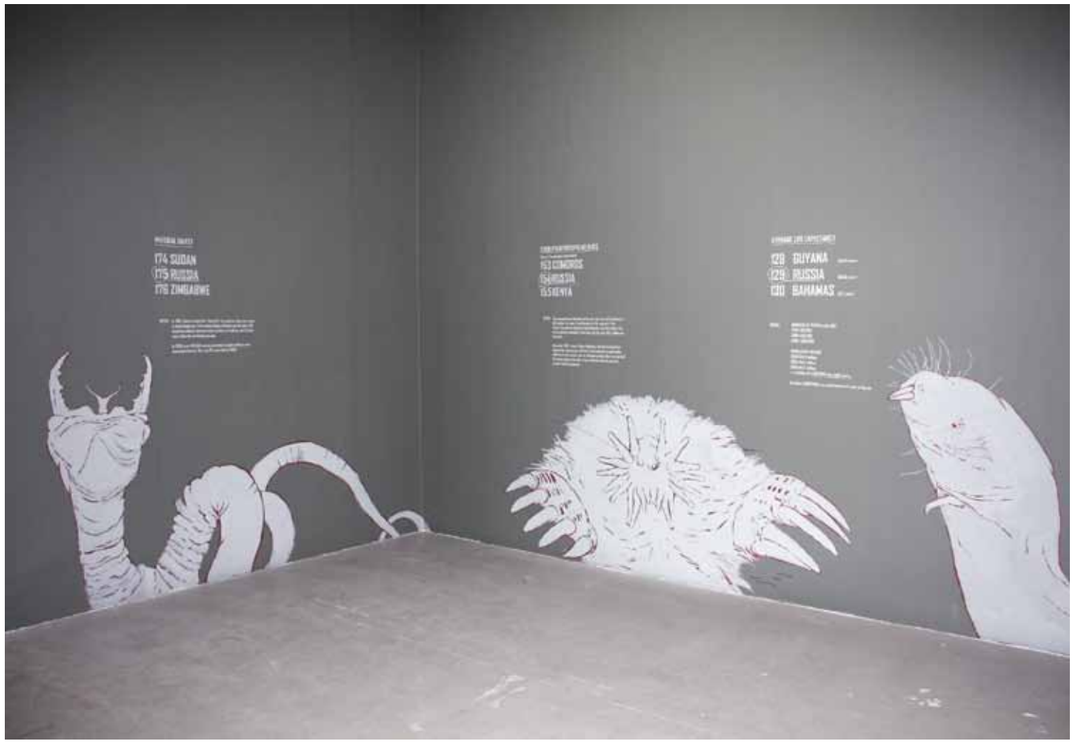
STIMMEN AUS DEM KOLLEKTIV

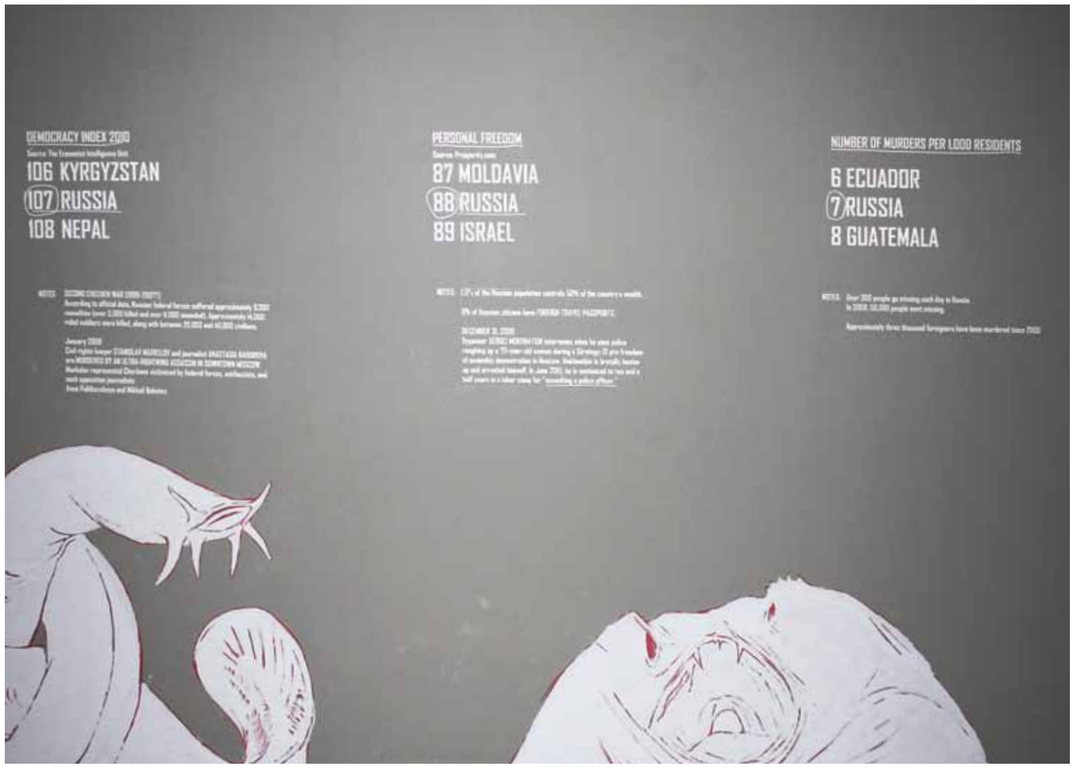
Von Artem Magun *Außer uns | Ein Gespräch über Politik*

Es ist Herbst. Oksana, Alexei und Artem kommen von einer Demonstration zurück. Artem stochert mit einem langen Regenschirm im Laub. Oksana lächelt. Alexei wendet sich wieder der Unterhaltung mit Artem zu.

Alexei: ... Was ist Politik denn eigentlich?
Artem: Politik ist, was einen außer sich sein lässt.
Alexei: Dann ist Politik so etwas wie ekstatische Verzückung. Bei Streitereien am Küchentisch provozieren sich die Leute gegenseitig so lange, bis sie außer sich sind. Genau das meinen wir ja auch, wenn wir von »Küchentischpolitikern« reden.
Artem: Klar. Politik ist Ekstase im wörtlichen Sinn: ein Außer-sich-Sein. Das kann am Küchentisch anfangen und führt am Ende von der Bratpfanne in den Klassenkampf. Das passiert, wenn das Unendliche dazwischenfunkt und die Parteien vergessen lässt, wer sie sind und wofür sie kämpfen.
Oksana: Aber in der Politik sind die Leute immer in zwei Lager gespalten. Schau dir unsere Linke an: Die gerät manchmal außer sich über lächerliche Kleinigkeiten in Fragen der Doktrin.
Artem: Menschen werden gerade dann zu Feinden, wenn sie das Gefühl haben, dass sie einander zu nahe sind. Und dann kämpfen sie um das *Commune*, das keinem Einzelnen gehört. Politik ist also die Einheit der Welt, tritt aber als Antagonismus in Erscheinung!
Oksana: Andererseits gibt es neben Freundschaft und Feindschaft auch noch andere Mächte. Und diese Mächte sind bei uns. Wir müssen uns ihre Ontologie zu Nutze machen. Darin wird der Kommunismus künftig bestehen!
Alexei: Wichtig ist, wer außer sich gerät und gegen wen. Manchmal reißen sie uns mit sich ins Nichts. Wir müssen uns den Erwartungen der politischen Prediger widersetzen.
Artem: Vielleicht ist Politik heute wirklich die Alternative zur Religion. Aber wir glauben ihren Fernsehpredigern keinen Deut mehr, als die Reformatoren der Kirche geglaubt haben. Die Politik erhebt sich gegen den Staat, aus seinem Innersten heraus, angetrieben von Menschen, die außer sich sind.
Alexei: Die Menschen erheben sich nicht nur gegen den Staat oder das Empire. Voller Zorn werden sie gemeinsam gegen eine Klasse aufstehen, die das *Commune* für sich vereinnahmt hat. Aber viele Leute können auch ohne Grund aufbegehren, einfach weil sie viele sind. Kein Staat kann diese *Multitude* zurückhalten. Von dieser Politik werden wir noch mehr sehen und ...
Artem: Wartet mal! Ein Pilz!

Artem bleibt stehen und stochert in einem Laubhaufen herum. Darunter kommt ein großer Pilz zum Vorschein.





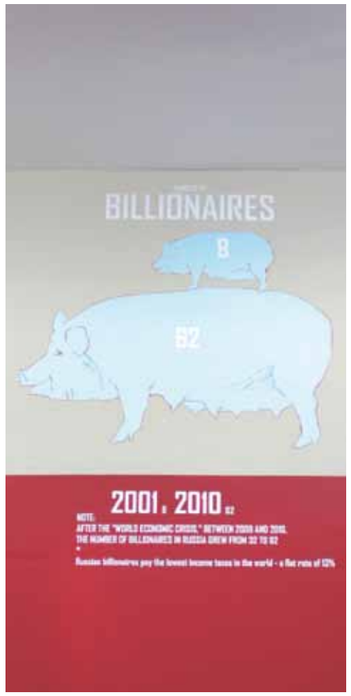
VOICES OF THE COLLECTIVE

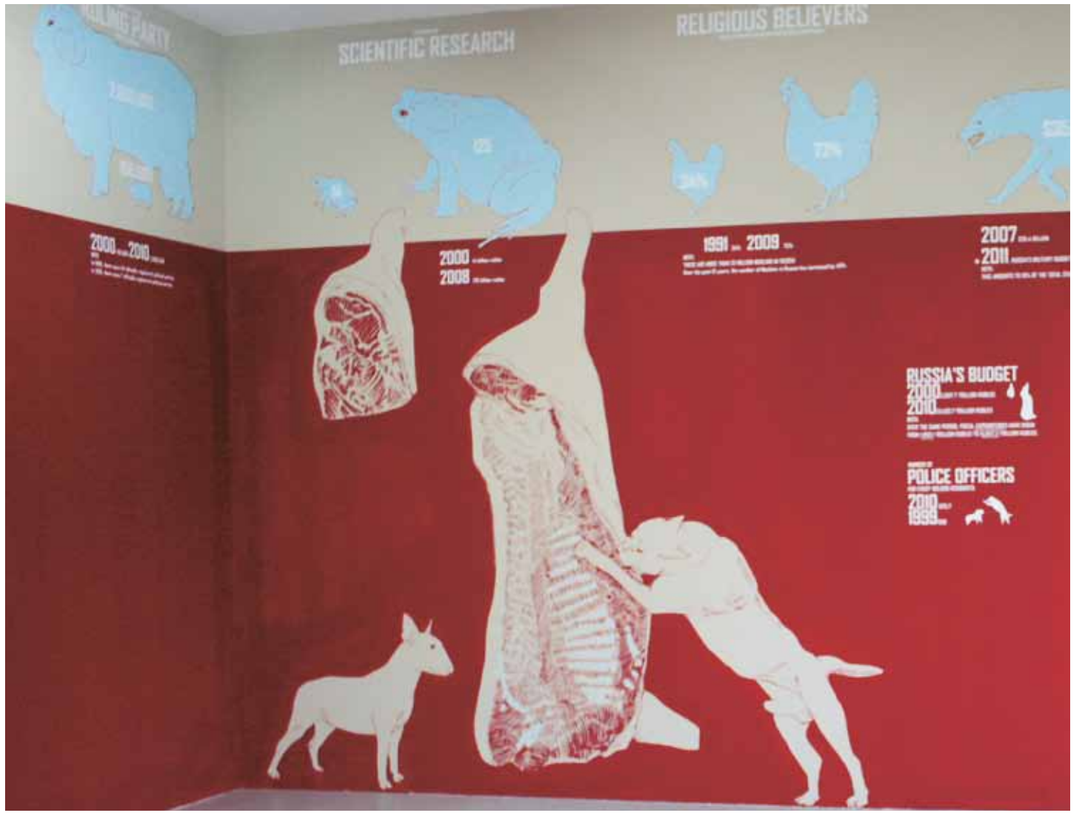
By Artem Magun *Beside Ourselves | A dialogue on politics*

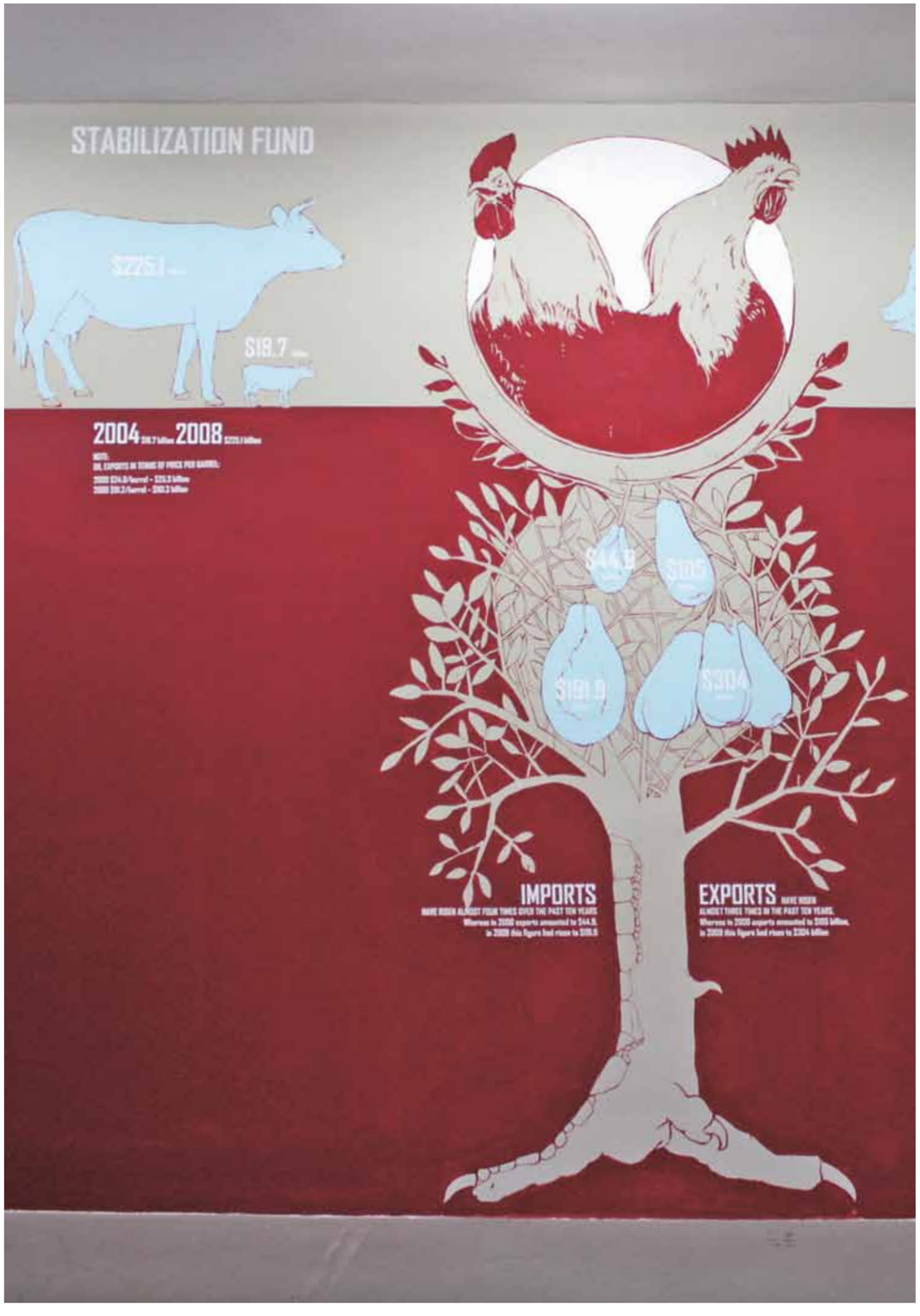
It is autumn. Oksana, Alexei and Artem are returning from a demonstration. Artem rakes through the fallen leaves with a long umbrella. Oksana is smiling. Alexei turns to Artem to continue their conversation.

Alexei: ... What *is* politics, pure and simple?
Artem: Politics is that which puts you beside yourself.
Alexei: Then politics is a kind of ecstatic frenzy. In kitchen quarrels, people will provoke one another to the point of being beside themselves. This is actually we mean when we talk about »kitchen politicians«.
Artem: Sure. Politics is *ek-stasis*, literally. It can start in the kitchen, leading from the frying pan to the class struggle. This is what happens when the infinite intervenes, making the parties forget themselves and see what they are fighting for.
Oksana: But in politics, people are always divided into two camps. Look at our Left: they are often beside themselves over the pathetic little details of doctrine!
Artem: People become enemies precisely when they feel they are too close to one another. And then, they fight over the commons that does not belong to anyone in particular. Thus, politics is the unity of the world, but it realizes itself in the form of antagonism!
Oksana: Then again, there are more serious forces besides friendship and enmity. These forces are beside us. We have to *turn* their ontology in our direction. And this is what communism will be!
Alexei: What is important is who is put beside him/herself and against whom. Sometimes, they carry us off into the void. We have to act against the expectations of the political priests.
Artem: Maybe politics really is today's alternative to religion. But we don't believe its TV priests any more than the reformers believed in the Church. Politics rises against the state, out of its depth, fuelled by people who are beside themselves.
Alexei: People don't only rise against states or empires. As a class, they are carried by anger and step out against a class that has usurped the commons. But many people can step out for no reason, simply as the many. No state can carry this multitude back. We will see more of this politics, and ...
Artem: Wait a second! A mushroom!

Artem stops and starts to rake through a pile of leaves. Under it, one can see a large mushroom.







I get up at 6 o'clock
and read
Hegel. (Sonya Akimova)

Strangers nev ive up

How we help Lina

ACTIVIST CLUB. PLUG IN #51, VAN ABBEMUSEUM EINDHOVEN

Seiten 20–21: Installationsansichten der Ausstellung *Activist Club. Plug In #51* im Van Abbemuseum, Eindhoven vom 4. April bis 27. November 2009 Pages 20–21: Installation views of the exhibition *Activist Club. Plug In #51* at the Van Abbemuseum, Eindhoven, April 4 to November 27, 2009

STIMMEN AUS DEM KOLLEKTIV

Von Dmitry Vilensky Der kritische Realismus im Kontext des neuen Paradigmas politischer Kunst beruht auf der Auffassung von Kunst als einer aktivistisch-didaktischen Praxis sowie auf dem Prozess einer Neubewertung der Rolle des Museums, das auch nach seinem sagenumwobenen »Tod« einer der wichtigsten Orte für die Produktion des Gebrauchswerts der Kunst bleibt. Die Fähigkeit, realistische Gemälde mit neuen Augen zu sehen, ist nicht nur ein zentraler Bestandteil universeller ästhetischer Erfahrung, sondern auch ein machtvolles Werkzeug der Politisierung, dessen Potenzial uns derzeit relevanter erscheint als das modernistischer Abstraktionen.

VOICES OF THE COLLECTIVE

By Dmitry Vilensky The insertion of critical realism in the context of the new paradigm of political art finds its basis in the notion of art as an activist-educational practice, as well as in the process of reassessing the role of the museum, which, even after its mythical »death,« still remains one of the principal sites for the production of art's use value. The ability to see realist painting with a fresh gaze is not merely a primary component of universal aesthetic experience, but also a powerful instrument of politicization, whose current potential seems more relevant to us than the potential of modernist abstractions.

PERESTROIKA TIMELINE

Chto Delat? haben in verschiedenen Kontexten die politische Bewegung der Perestroika reflektiert, vor allem im *Perestroika Songspiel*, dem ersten einer Trilogie politischer Musicals. Ein anderer Film mit dem Titel *Chronicles of Perestroika* zeigt verschiedene Phänomene aus der Zeit der Perestroika auf der Grundlage von Dokumentarfilmmaterial aus Sankt Petersburg. Perestroika bedeutet wörtlich so viel wie »Umstrukturierung« und bezieht sich auf den Umbau des politischen und wirtschaftlichen Systems der Sowjetunion in den späten 1980er-Jahren.

Perestroika Timeline gibt in Form einer schwarzen Zeitleiste, die sich über die Wände des Ausstellungsraums erstreckt, einen chronologischen Überblick über ausgewählte Ereignisse dieser Zeit. Grafische Tafeln zeigen wichtige Persönlichkeiten im Zusammenhang mit den Ereignissen in den Jahren 1987 bis 1991, darunter Michail Gorbatschow, Boris Jelzin und Andrei Sacharow, aber auch gewöhnliche Sowjetbürger.

Die Zeitleiste endet mit einer vergleichenden Auflistung: »Was geschehen ist« und »Was hätte geschehen können«. Wie in den anderen Arbeiten von *Chto Delat?*, die sich mit dieser Zeit auseinandersetzen, lässt diese Auflistung den Wunsch anklingen, die offizielle russische Darstellung dieser entscheidenden geschichtlichen Situation umzuschreiben, statt ihr Erbe weiter zur »Legitimierung einer fadenscheinigen Macht und eines schäbigen Alltags« zu gebrauchen, wie es nach der Auffassung von *Chto Delat?* geschieht.

Perestroika Timeline
2009
Acrylfarbe auf Wand
Grafiken: Nikolai Oleinikov

PERESTROIKA TIMELINE

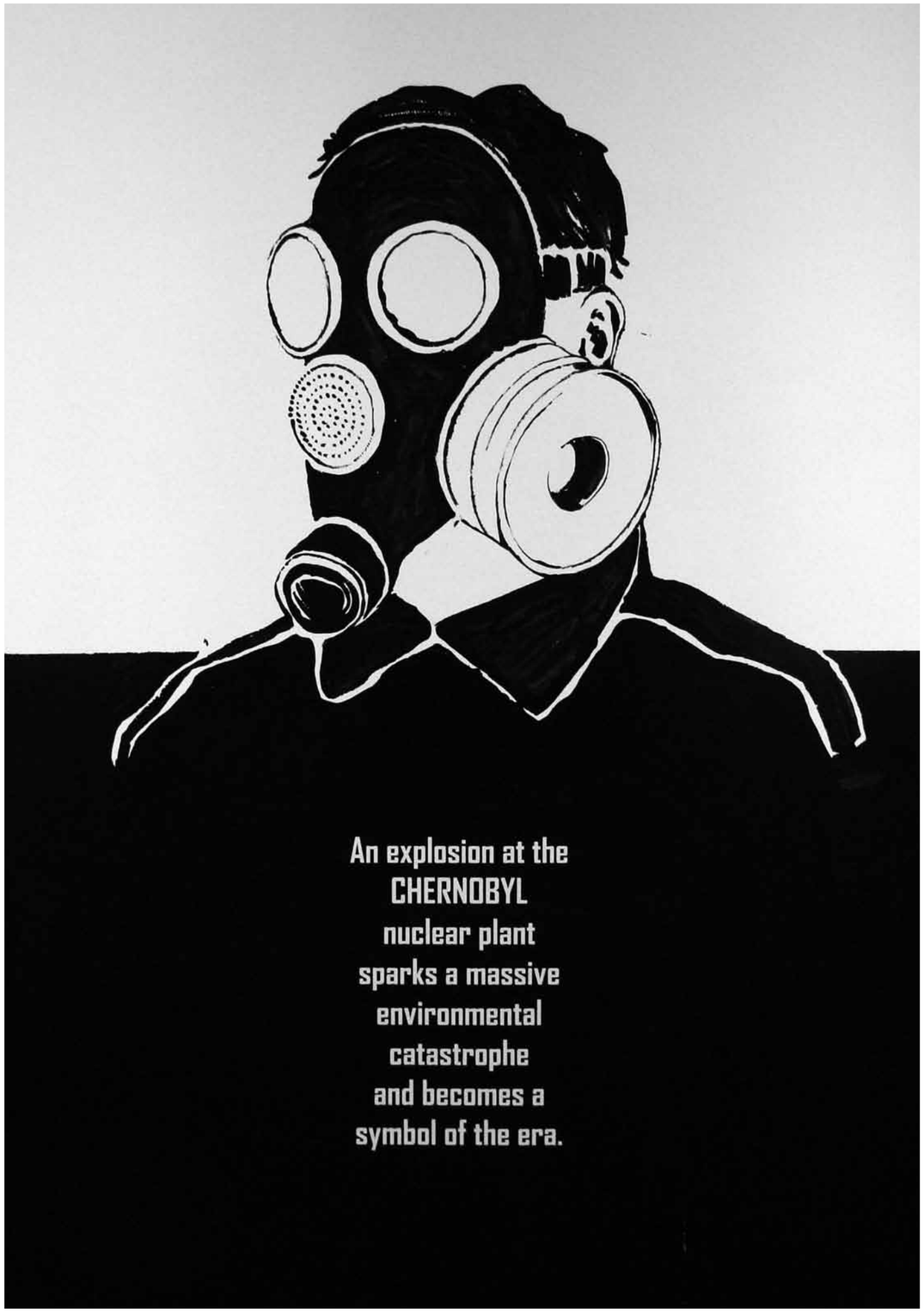
Chto Delat? have reflected on the events of the political movement of Perestroika in several different contexts – most prominently in *Perestroika Songspiel*, the first of the trilogy of political musicals. Another film, entitled *Chronicles of Perestroika* depicts different phenomena from the time of Perestroika based on documentary material from St. Petersburg. The literal meaning of Perestroika, »restructuring,« refers to the restructuring of the political and economic model of the Soviet Union in the late 1980s.

Perestroika Timeline unfolds a chronological panorama of selected events from this period in the form of a black timeline meandering along the walls of the gallery space. Graphic panels grow out of this stripe depicting important characters of these events between 1987 and 1991, such as Mikhail Gorbachev, Boris Yeltsin and Andrei Sakharov, as well as ordinary people from the Soviet Union.

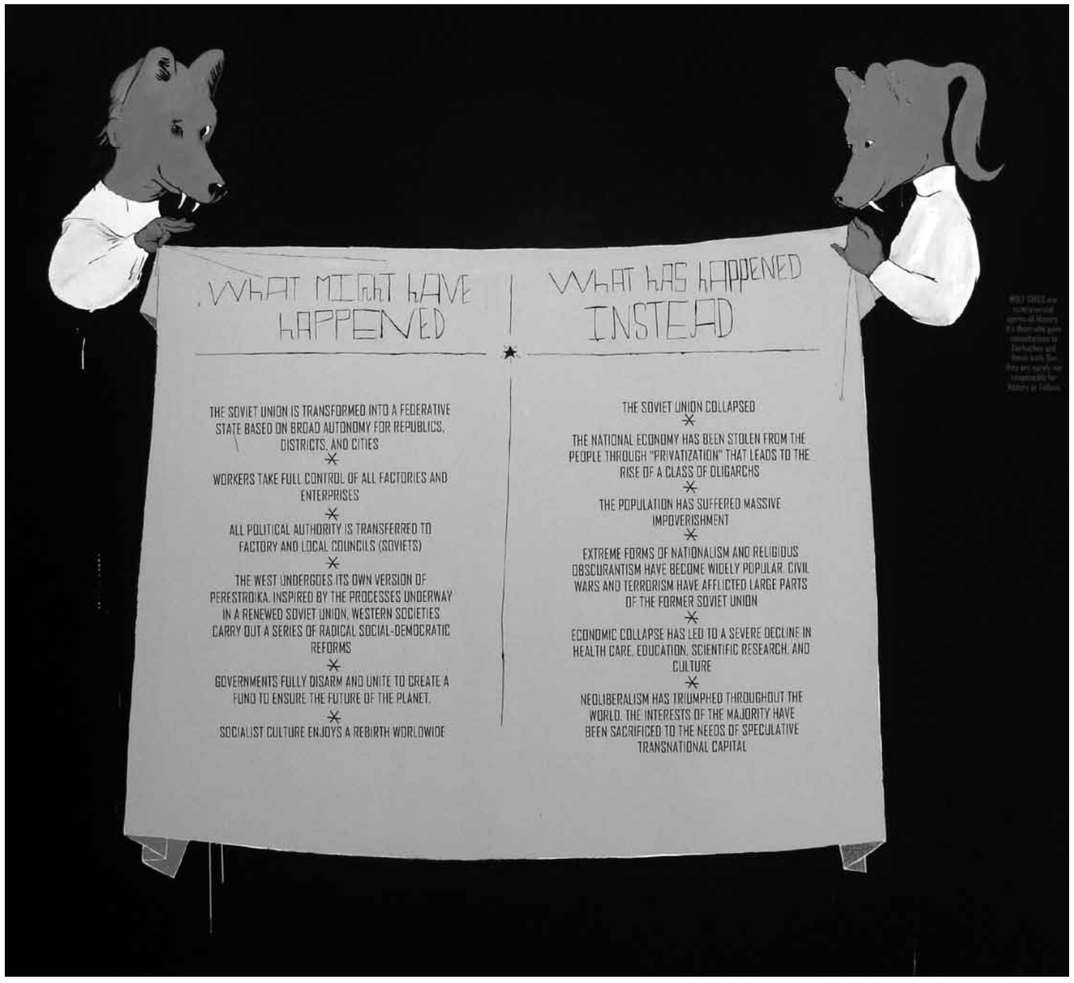
The timeline ends with a double schedule contrasting »What has happened« with »What might have happened.« As in the other works by *Chto Delat?* dealing with this particular period, this schedule hints at the wish to rewrite the official Russian account of this important historic situation, rather than continuing to use its legacy »to legitimate a flimsy power and a shabby everyday,« as *Chto Delat?* have claimed is the case.

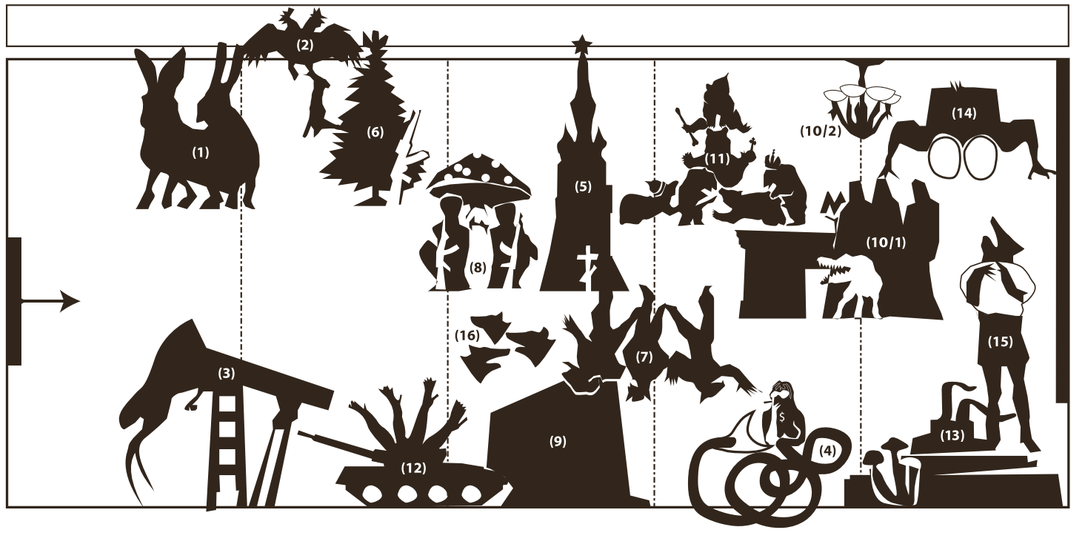
Perestroika Timeline
2009
Acrylic paint on wall
Graphics: Nikolai Oleinikov

Seiten 22–25: Installationsansichten der Ausstellung *Perestroika Timeline*, erstmals realisiert für die 11. Istanbul Biennale vom 12. September bis 8. November 2009 Pages 22–25: Installation views of the exhibition *Perestroika Timeline*, initially accomplished for the 11th Istanbul Biennial, September 12 to November 8, 2009


An explosion at the
CHERNOBYL
nuclear plant
sparks a massive
environmental
catastrophe
and becomes a
symbol of the era.

B.
YELTZIN


WHAT MIGHT HAVE HAPPENED
THE SOVIET UNION IS TRANSFORMED INTO A FEDERATIVE STATE BASED ON BROAD AUTONOMY FOR REPUBLICS, DISTRICTS, AND CITIES
WORKERS TAKE FULL CONTROL OF ALL FACTORIES AND ENTERPRISES
ALL POLITICAL AUTHORITY IS TRANSFERRED TO FACTORY AND LOCAL COUNCILS (SOVIETS)
THE WEST UNDERGOES ITS OWN VERSION OF PERESTROIKA. INSPIRED BY THE PROCESSES UNDERWAY IN A RENEWED SOVIET UNION, WESTERN SOCIETIES CARRY OUT A SERIES OF RADICAL SOCIAL-DEMOCRATIC REFORMS
GOVERNMENTS FULLY DISARM AND UNITE TO CREATE A FUND TO ENSURE THE FUTURE OF THE PLANET.
SOCIALIST CULTURE ENJOYS A REBIRTH WORLDWIDE
WHAT HAS HAPPENED INSTEAD
THE SOVIET UNION COLLAPSED
THE NATIONAL ECONOMY HAS BEEN STOLEN FROM THE PEOPLE THROUGH "PRIVATIZATION" THAT LEADS TO THE RISE OF A CLASS OF OLIGARCHS
THE POPULATION HAS SUFFERED MASSIVE IMPOVERISHMENT
EXTREME FORMS OF NATIONALISM AND RELIGIOUS OBSCURANTISM HAVE BECOME WIDELY POPULAR. CIVIL WARS AND TERRORISM HAVE AFFLICTED LARGE PARTS OF THE FORMER SOVIET UNION
ECONOMIC COLLAPSE HAS LED TO A SEVERE DECLINE IN HEALTH CARE, EDUCATION, SCIENTIFIC RESEARCH, AND CULTURE
NEOLIBERALISM HAS TRIUMPHED THROUGHOUT THE WORLD. THE INTERESTS OF THE MAJORITY HAVE BEEN SACRIFICED TO THE NEEDS OF SPECULATIVE TRANSNATIONAL CAPITAL



RUSSISCHER WALD

Bei ihrer fortlaufenden Untersuchung des Erbes der Perestroika erreichten *Chto Delat?* einen Punkt, an dem es nötig wurde, die Erkundung dieser vergangenen zwei Jahrzehnte in den größeren Zusammenhang der russischen Geschichte vor der Perestroika einzubetten. Die Installation *Russischer Wald* stellt den Versuch dar, das kollektive Unbewusste des modernen Russland in einen Bilderwald zu fassen – einen Wald, der vielleicht mehr mit einer Albtraumvision gemein hat als mit einem Märchen.

1. Hasen mit säuerlichen Gesichtern
Der Hase ist eine beliebte Figur im russischen Wald. Er ist feige und verbittert und ständig auf der Hut, weil er normalerweise Gefahr läuft, von den anderen Tieren gefressen zu werden.
2. Zweiköpfiges Huhn
Das räuberische und seinen Feinden gegenüber erbarmungslose Huhn erscheint auf dem offiziellen Siegel des russischen Waldes.
3. Ölbohrturmdrache
Der feuerspeiende Drache bewacht das Öl, den wichtigsten Schatz des russischen Waldes. Er hat alle Eigenschaften eines normalen Drachen. Gier und Grausamkeit sind seine vorherrschenden Charakterzüge.
4. Ölpipelinenixe
Die Nixe ruft das Gespenst der ungestillten Wünsche wach. Im russischen Wald dient sie dem Drachen. Sie zieht die Gesellschaft von Bären vor und verachtet die Hasen.
5. Wolkenkratzerkirche
Die Wolkenkratzerkirche ist das Symbol der Modernisierung im russischen Wald. Der Modernisierungsprozess lockt ausländische Händler, Füchse und Räuber in den russischen Wald.
6. Neujahrsbaum
Am magischen Neujahrsbaum wachsen die begehrtesten Geschenke für den Drachen, das Huhn, die Nixe, die Bären und andere Figuren im russischen Wald.
7. Polizei für Spezialzwecke
Die Polizei für Spezialzwecke dient dem Drachen, dem Huhn – und sich selbst. Sie ist korrupt und kriminell. Sie tritt auf den Plan, wo man sie am wenigsten erwarten würde, und ist dabei oft betrunken. Die meiste Zeit ist sie mit eigenen unternehmerischen Tätigkeiten beschäftigt.
8. Fliegenpilz
Der Fliegenpilz ist das wichtigste Rauschmittel und Gift im russischen Wald. Er vernebelt den Kopf mit albtraumhaften Märchen, die oftmals wahr werden. Kaukasische Krieger (eine neue Generation von Soldaten in einem endlosen Krieg) liegen unter ihm im Hinterhalt.
9. »Kostenlose Bildung!«-Zaun
Zäune sind ein wichtiges Element bei der ständigen Neuaufteilung des russischen Waldes. Zaubersprüche, die auch »Protestparolen« heißen, werden im russischen Wald normalerweise auf Zäune geschrieben. Den »Kostenlose Bildung!«-Zauberspruch hat die Widerstandsbewegung Pjotr Alexejew auf dem Zaun hinterlassen.
10/1. Schwarze Witwen vor einer U-Bahn-Station
U-Bahn-Stationen sind Eingänge zu Höhlen im russischen Wald. Die Schwarzen Witwen (die heimtückische Brut des Fliegenpilzes) jagen sich in diesen Höhlen in die Luft, um andere Bewohner des russischen Waldes vom Leben zum Tode zu befördern.
10/2. Kronleuchter im Stil des Stalin-Empire
Der Lieblingsnistplatz der Spionfledermäuse im russischen Wald.
11. Volksfront-Bärenshow
Der Bär ist der allseits beliebte Held im russischen Wald. Als Darsteller in der Volksfront-Show läuft er Schlittschuh, jongliert und vollführt verschiedene Zauberkunststücke. In der Manege ist er lustig, gütig und kinderlieb. Außerhalb der Manege erscheint der Bär oft als Angeklagter in Prozessen, die mit der Neuaufteilung des russischen Waldes zusammenhängen.
12. Glamour-Panzer
Stolz ist man im russischen Wald vor allem auf Waffen und Schönheit, die zugleich auch die wichtigsten Exportgüter sind. Die Panzer und die Mädchen des russischen Waldes sind bei den ehrbaren Männern außerhalb des russischen Waldes stets beliebt.
13. Das Mausoleum
Obwohl Pilze auf ihm sprießen, bleibt das Mausoleum das wichtigste historische Baudenkmal im russischen Wald.
14. Weißes Haus auf Hühnerbeinen
Das Regierungsgebäude im russischen Wald. Seit dem Panzerbeschuss im Jahr 1993 steht es immerzu in Flammen. Die Hühnerbeine erlauben es ihm, sich auf Befehl seines Eigentümers in jede beliebige Richtung zu drehen. Der Besitz von Fabergé-Eiern ist ein Zeichen der Liebe zu den Machthabern. Sie wachsen auf den Bewohnern des Weißen Hauses auf Hühnerbeinen, die so ihre korrekte nationale Gesinnung beweisen.
15. Wolfsmädchen
Wolfsmädchen sind die widersprüchlichen Elemente der Geschichte. Sie lachen, tanzen und gehorchen niemandem. Ihr Lebensraum erstreckt sich über den russischen Wald hinaus.
16. Hundeköpfe
Die vom Körper abgetrennten Hundeköpfe sind die getreuen Diener der Machthaber des russischen Waldes. Sie sind unsichtbar und unerbittlich.

Russischer Wald
2011
Installation
Fotokopien, Holz
Konzept: Olga Egorova (Tsaplya), Dmitry Vilensky
Grafiken: Nikolai Oleinikov

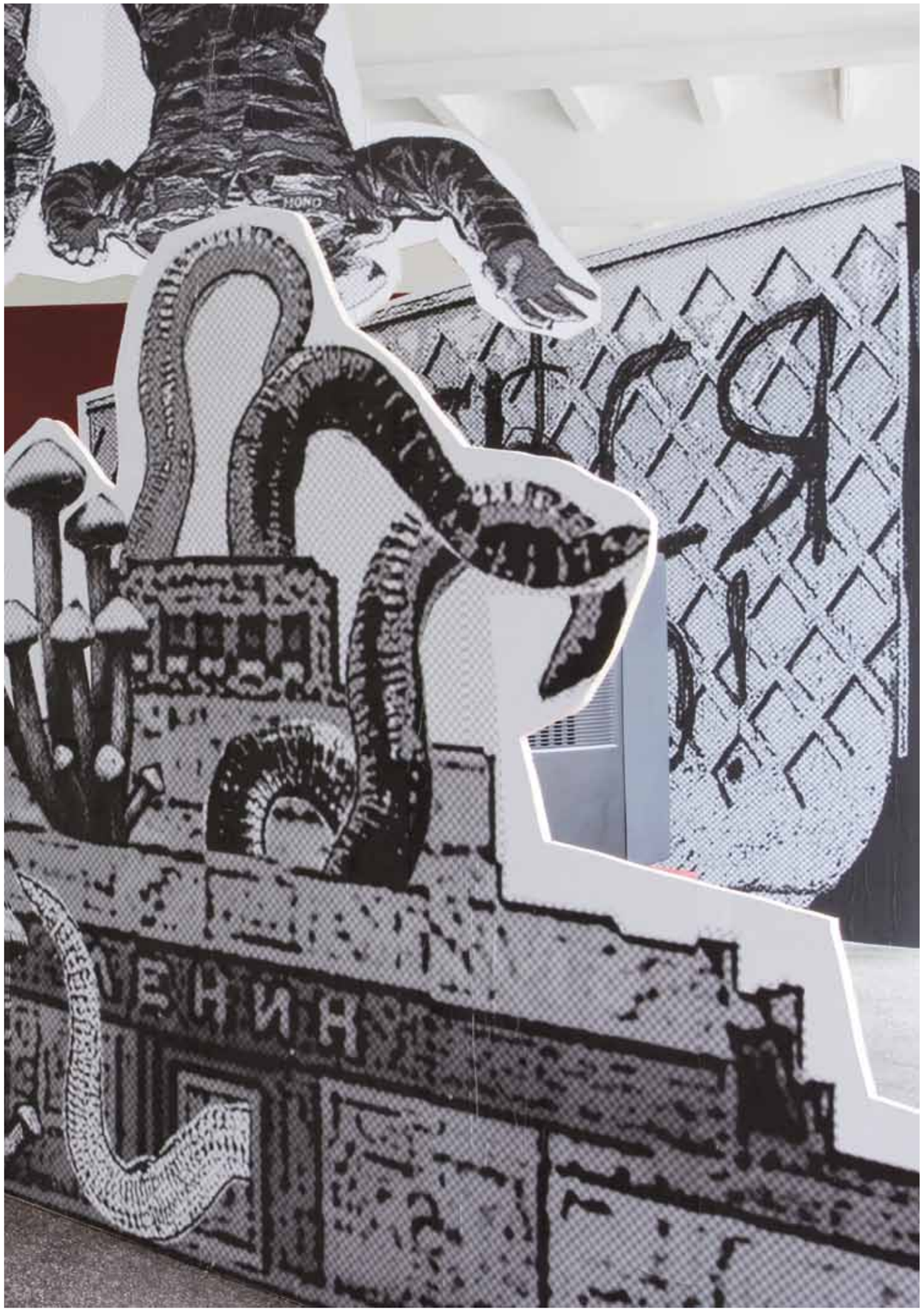
THE RUSSIAN WOODS

With their steady examination of the heritage of Perestroika, *Chto Delat?* arrived at a point where the exploration of these past twenty years needed to be set in the larger context of Russian history before Perestroika. The installation *The Russian Woods* thus represents an attempt to capture the collective unconscious of modern-day Russia in a forest of images – a forest that is perhaps closer to a nightmare vision than to a fairy-tale.

1. Hares with Sour Faces
The Hare is a popular character in the Russian Woods. Usually in danger of being eaten by the other animals, the Hare is cowardly and embittered and always on the lookout.
2. Two-Headed Chicken
Rapacious and merciless to its foes, the Chicken appears on the official seal of the Russian Woods.
3. Oil Derrick Dragon
The fire-breathing Dragon guards Oil, the main treasure of the Russian Woods. It has all the qualities of a regular dragon. Greed and ferocity are its dominant traits.
4. Oil Pipeline Mermaid
The Mermaid evokes the wraith of unquenched desire. In the Russian Woods, she serves the Dragon. She prefers the company of Bears, and despises Hares.
5. Skyscraper Church
The Skyscraper Church is the symbol of modernization in the Russian Woods. The modernization process draws Foreign Merchants, Foxes and Robbers to the Russian Woods.
6. New Year's Tree
The magical New Year's Tree produces the most desirable gifts for the Dragon, the Chicken, the Mermaid, the Bears and other characters in the Russian Woods.
7. Special Purpose Police
The Special Purpose Police serve the Dragon, the Chicken – and themselves. They are corrupt and criminal. They show up in the most unexpected places, often intoxicated. For the most part, they are engaged in individual entrepreneurship.
8. Toadstool
The Toadstool is the main intoxicating and poisonous mushroom in the Russian Woods. It clouds the mind with nightmarish fairy-tales, which often come true. Caucasian Warriors (a new generation of soldiers in an endless war) wait in ambush under the Toadstool.
9. »Free Education!« Fence
Fences are an important element in the constant repartition of the Russian Woods. Spells known as »protest slogans« are usually written on fences in the Russian Woods. The »Free Education!« spell was inscribed on this fence by the Pyotr Alexeev Resistance Movement.
10/1. Black Widows outside a Metro Station
Metro Stations are entrances into caves in the Russian Woods. The Black Widows (the insidious spawn of the Toadstool) blow themselves up in these caves, taking the lives of other inhabitants of the Russian Woods.
10/2. Stalin Empire-Style Chandelier
The favourite nesting spot of Spy Bats in the Russian Woods.
11. Popular Front Bear Show
The Bear is the beloved hero of the Russian Woods. As a performer in the Popular Front show, it skates, juggles and does various magic tricks. In the arena, it is jolly, kind, and fond of children. Outside the arena, the Bear is often a defendant in cases involving the repartition of the Russian Woods.
12. Glamour Tank
The main sources of pride in the Russian Woods are weapons and beauty. They are also its principal exports. The tanks and girls of the Russian Woods are unfailingly popular with respectable men outside the Russian Woods.
13. The Mausoleum
Despite the fact that mushrooms have sprouted on it, the Mausoleum remains the most important historical monument in the Russian Woods.
14. White House on Chicken Legs
The government house in the Russian Woods. Having been shelled by tanks in 1993, it is always ablaze. The chicken legs enable it to turn in any direction on the orders of its Owner. Possession of Fabergé eggs is a sign of love for the Powers That Be. They grow on the inhabitants of the White House on Chicken Legs, who thus display their proper national orientation.
15. Wolf-Girls
Wolf-Girls are the contradictory elements of history. They laugh, dance, and obey no one. Their habitat extends beyond the Russian Woods.
16. Dog's Heads
Separated from the body, the Dog's Heads faithfully serve the Powers That Be of the Russian Woods. They are invisible and merciless.

The Russian Woods
2011
Installation
Photocopies, wood
Concept: Olga Egorova (Tsaplya), Dmitry Vilensky
Graphics: Nikolai Oleinikov

Seiten 27–31: Installationsansichten der Arbeit *Russischer Wald*, erstmals realisiert für die Ausstellung *Perestroika. Twenty Years After: 2011–1991* im Kölnischen Kunstverein vom 27. August bis 18. September 2011 Pages 26–31: Installation views of the work *The Russian Woods*, initially accomplished for the exhibition *Perestroika. Twenty Years After: 2011–1991* at the Kölnischer Kunstverein from August 27 to September 18, 2011



ДИАЛОГ

DIALOG
DIALOGUE

VIKTOR MIZIANO UND DMITRY VILENSKY: SINGULÄR GEMEINSAM!

Viktor Miziano: In einer der letzten Ausgaben der Zeitung *Chto Delat?* hast du mit Alexei Penzin über Wege der Konstituierung einer neuen Subjektivität gesprochen. Wie ist es eigentlich möglich, dass sich in einer passiven und apathischen Gesellschaft – und eine solche stellt die jetzige russische Gesellschaft dar – plötzlich ein widerständiges Bewusstsein entwickelt? Eine – und vielleicht auch die einzige – mögliche Antwort ist eine traumatische Erfahrung, die Konfrontation mit himmelschreiender Ungerechtigkeit und menschenverachtendem Unrecht, die einen Menschen jäh aus seinem politischen Winterschlaf zu reißen vermag, in dem die aktive Einforderung seiner Rechte zum Erliegen gekommen ist. Alexei beschrieb diesen Prozess als eine Art »Metanoia«, eine »Verwandlung«, die sich auf explosionsartige, unkontrollierbare, revolutionäre Weise vollzieht.

Davon ausgehend möchte ich meine Frage stellen: Wie kam es dazu, dass sich Künstler und Intellektuelle, die im apolitischen Russland Putins leben, zu einer Gruppe zusammenschlossen, die politische Ziele verfolgt? Welche »Sinnesänderung« führte dazu, dass Kulturschaffende im zweiten postsowjetischen Jahrzehnt begannen, das Regime zu kritisieren? Welche »Sinnesänderung« führte dazu, dass sie dies nicht in Übereinstimmung mit der rechtsliberalen gesellschaftlichen Meinung machten, sondern in der Sprache einer vergangenen, man sollte meinen, untergegangenen Epoche, indem sie Begriffe wie Solidarität, Räte, nicht-entfremdete Arbeit oder Kommunismus wieder in ihren Sprachgebrauch aufnahmen? Übrigens sind hierbei nicht einmal die Gesten der Treue zum kommunistischen Erbe ausschlaggebend, denn die hat es – wenn auch recht selten – bereits vor, aber auch nach dem Auftauchen von *Chto Delat?* gegeben. Entscheidend ist vielmehr, dass ihr bis in die jüngste Zeit das einzige Beispiel für eine künstlerische Praxis geblieben seid, die sich konsequent mit zivilgesellschaftlichem Engagement identifiziert hat. Was waren das für Umstände, was war das für ein Trauma, das zur Gründung eures Künstlerkollektivs geführt hat?

Dmitry Vilensky: Mir scheint, das war trotz allem ein Prozess, der seine eigene Entstehungsgeschichte hat und ganz natürlich war. Rückblickend kann ich sagen, dass sich das Jahr 2003 als ein sehr wichtiges erwies. Zu dieser Zeit entstanden sehr viele Initiativen, sowohl in Russland als auch international. Eigentlich haben die meisten von uns in den 1990er-Jahren politische Themen in ihren Arbeiten vermieden. Damit meine ich jetzt die »ältere Generation« unserer Gruppe, die Künstlerinnen Glyuklya und Tsaplya, den Dichter Alexandr Skidan und mich selbst, also Leute, die 2003 schon so um die vierzig waren. Wir waren von der Perestroika und vom Chaos der Umwälzungen der 1990er-Jahre geprägt. Hinzu kam, dass wir das Glück hatten – und immer noch haben – in Sankt Petersburg **weiter auf Seite 34**

VIKTOR MIZIANO AND DMITRY VILENSKY: SINGULAR TOGETHER!

Viktor Miziano: In one of the latest issues of *Chto Delat?*, you and Alexei Penzin discussed the ways in which a new subjectivity is shaped. Indeed, how can a consciousness of protest suddenly emerge in a passive, apathetic society, which is what contemporary Russian society is? One possibility here (almost the only one) is traumatic experience, a personal encounter with flagrant injustice and cynical lawlessness capable of instantly jolting a person from their civic hibernation. Alexei defined this process as a kind of »metanoia,« a »transfiguration« that happens in an explosive, uncontrolled, revolutionary manner. Hence my question: How did it come about that a group of artists and intellectuals living in apolitical Putinist Russia united into a group that actively pursues political goals? What »metanoia« could lead people to begin, in the second post-Soviet decade, to criticize the regime – not, however, in unison with the rightist-liberal public opinion, but speaking a language that had seemingly vanished into the past, reviving terms like solidarity, soviets, non-alienated labour, and communism? Moreover, what matters here are not even the gestures of fidelity to the communist legacy, because they have occurred (albeit extremely rarely) before and after *Chto Delat?*'s emergence. The important thing is that until very recently, you were the only example of an artistic practice that consistently identified itself with civic activism. So what were the circumstances, what was the trauma that led to the formation of your working platform?

Dmitry Vilensky: It seems to me that this was a process – despite everything, and that this process had a particular genealogy and its own organic character. Looking back, I see that 2003 was an important year: a lot of initiatives, both in Russia and on the international scene, emerged then. In fact, in the 1990s most of us shied away from political issues in our work. I'm talking now about the »older generation« within our group – the artists Glyuklya and Tsaplya, the poet Alexandr Skidan, and myself, people who were already around forty in 2003. All of us were influenced by the Perestroika period and the chaos of the transformations of the 1990s. In addition, we lucked out because we lived (then as now) in St. Petersburg, a city where the power brokers and authorities had no significant impact on contemporary art or only influenced it in a ridiculously sloppy way.

The 1990s opened up a number of possibilities for self-realization, opportunities we didn't fail to take advantage of. We initiated a number of projects – exhibitions and non-profit venues – accumulating experience in founding our own cultural space. As for a political stance, in the 1990s it was quite difficult to develop such a stance responsibly: when society collapses it is hard to develop civic practices. »Anti-capitalist« activism became possible later, when the Russian capitalist model per se took shape in the wake of the 1998 default crisis and Putin's ascent to power.

It was then, at the turn of the millennium, that all of us had the sense that we were entering a situation fundamentally different to that of the 1990s. In contrast to the libertarian euphoria ten years earlier, the sense arose **continued on page 35**

Манифест 003

Празднование 300-летия Петербурга с особой остротой ставит вопрос о будущем, иными словами, о культурной политике. В своей официальной версии эта последняя проникнута затхлым консервативным духом, духом консервации прошлого, сводясь к реставрационным работам, установлению мемориальных досок и памятников, к спекуляциям на "великой истории и классических традициях". Между тем, с 1991 года, то есть с момента возвращения Петербургу его исторического имени, не построено ни одного здания, способного соперничать с ведущими образцами европейской архитектуры, а то, что строится, представляет собой – в лучшем случае – боязливое эпигонство; не возникло ни одного нового влиятельного литературного журнала, ни общекультурной газеты; литературная и интеллектуальная активность, в отсутствие разветвленной инфраструктуры, носит полулюбительский провинциальный характер и практически никак не освещается; намного лучше обстоит дело и с современным искусством, где отдельные инициативы и поддержка иностранных институций несколько скрашивают унылый пейзаж. Риторика "возрождения Петербурга" апеллирует к "началу века", к "прекрасной эпохе", имея в виду, как правило, декоративную, удаленную во времени на безопасное расстояние эстетику "Мира искусств", Дягилевской антрепризы, поэтику символистов и акмеистов. Главными брендами культур- и туристической индустрии выступают окутанные ароматом мифологий "Белые ночи", "Ахматова", "Маринка" и "Эрмитаж". Так, как будто здесь не было ни Мейерхольда, ни футуристов, ни Шкловского, ни Тынянова, ни обэриутов, ни Малевича, ни Филонова, ни Бахтина, ни конструктивистской архитектуры.
Избыток исторического чувства, вырождающегося в благоговейно-антикварное, некритическое отношение к прошлому, ведет подкоп под современность, обескровливает и подрывает ее. А стало быть, подрывает возможность будущего, будущее-как-возможность, понимаемое в перспективе проекта, наброска, призванного утопически предвосхищать (и утверждать) грядущее.
Некогда, в качестве новой столицы Российской империи, Санкт-Петербург был именем такого проекта, такого "броска на Запад". "Был", потому что этот проект оказался свернут, заброшен, и современное положение города как экс-столицы в целом обусловлено этой заброшенностью, этим "экс". Несмотря на ряд символических шагов, нацеленных на возвращение ему былого величия, факт остается фактом: городу по-прежнему отводится роль гробницы, усыпальницы, некрополя русской — читай дворянской, дореволюционной — культуры.
Такое положение вещей, ведущее к стагнации, не может устраивать. Необходимо широкое движение, фронт художников и интеллектуалов, людей, занятых в культурном производстве, всех, чьи интересы лежат не в области музеификации, а в творчестве и обновлении – в том числе городского пространства. В создании такого движения и его деятельности можно опираться на опыт передвижников и ЛЕФа, обэриутов и Ситуационистского Интернационала и наконец, на традиции ленинградского нонконформизма 50-80-х гг.

Артём Магун, Евгений Майзель, Александр Скидан /// Апрель 2003

Manifesto 003

In the streets of Saint-Petersburg, one has always to watch one's step, so as not to fall into this or that pit. But sometimes we raise our eyes and look up one's leaky roof onto the large Petersburg sky. The sky gets closer. Today, just before the pompous festivities of the 300th anniversary of Saint-Petersburg, it is about time to think about the future of our city. Its official cultural politics is the suffocating conservatism. Its main focus is all sorts of restauration work; the opening of memorial desks, and speculation on the"great history and cultural traditions". Since 1991, that is since the city got its old name back, no single new building was build that could compete with the masterpieces of the modern architecture, and what is built is nothing but the cowardly imitation. No single influential journal or newspaper in these 10 years. The situation in the visual arts is somewhat better, thanks to some private initiatives and to the Western funding. The rhetoric of the "Renaissance of Saint-Petersburg" invokes the "early 20th century", meaning mainly the decorative, safely dated, aesthetics of the "Mir Iskusstv", Diagulev's theatre, the poetics of the symbolists and acmeists. The main "brands" of the cultural and tourist industry are the "White nights", "Akhmatova", "Marinski theatre", and the "Hermitage". As though there would never exist Meyerhold, the Russian futurism, Filonov, Bakhtin, the constructivist architecture. One can easily extend this list. The excess of the historical feeling degrades into the antiquarian, uncritical attitude to the past and covertly subverts the present. It subverts the possibility of the future – of the project, a draft, that would, in a utopian way, anticipate and affirm the future. Once, being a capital of the Russian Empire, Saint-Petersburg was a name of a bold project, of the "jump to the West". Now this project is archivated and abandoned. In spite of some symbolic acts that would restore its greatness, the city is still largely seen as a tomb, a necropolis of the aristocratic prerevolutionary culture. The creative people may not be content with such situation. We need a large movement of the people involved in culture, those who are interested in the renewal of the urban space of Saint-Petersburg. In this work, one can rely on the experience of the "*peredvizhniks*" and LEF, of the OBERIU and the situationist International in France, on the traditions of the Leningrad non-conformist art of the 1950s-1980s.
People we address (artists, writers, musicians, actors, scholars) live their intense lives mostly in the narrow circles. The intelligentsia tend to retreat from the public sphere, as they used to do already in the Soviet times, and still do, due not least to the support of the Western foundations. As a result, first, the public sphere is occupied by the illiterate bureaucrates, second, the very artistic or scholarly life risks to die out, being cut from the channels of its reproduction.
Therefore, we have to carry the new art into the streets and squares, making of it a public, and therefore necessarily polemic, gesture. We, today's Petersburgians, see our city not like the corrupt officials see it – we see its horizon open into the future.
We have to work on the persistent transformation of the city environment – streets, squares, houses, sculptures, transportation, journals, collective actions. The city authorities, on their part, should involve the modern avant-garde artists while planning the city space. The contemporary art, with its orientation on humour, but also on direct action, on social criticism, may help secularizing the city and opening it up.
It is important for us to join our forces in the *positive* act of developing projects of the city as well as in the *negative* gesture of refusal – refusal, for instance, to participate in the official celebration of the jubilee, with its ice-cream festivals, wrestling competitions, and the dogs exhibit. We invite everyone concerned by the city to join our effort in organizing a series of artistic actions, performances, discussions, texts, aimed at the transformation of the city space and of the cultural politics. Such joint effort should allow us, after the festivities are over, to persist in the work of the renewal, to free a new city space, without roofs or barriers.
We ask you to react and to tell us your support.

Artemy Magun, Eugeny Maizel, Aleksander Skidan /// April 2003.

1 | Die Ausgabe *What Is to Be Done?* erschien 2003 1 | The issue *What Is to Be Done?* was published in 2003

zu leben, also in einer Stadt, in der Politik und Kapital keinen substanziellen Einfluss auf die moderne Kunst hatten, allenfalls in einer geradezu lächerlichen Größenordnung.

Die 1990er-Jahre eröffneten uns eine Vielzahl von Möglichkeiten zur Selbstverwirklichung, die wir auch genutzt haben. Wir stießen eine Menge Projekte an – Ausstellungen, Non-Profit-Spaces – und sammelten auf diese Weise Erfahrungen im Abstecken unseres eigenen künstlerischen Terrains. Was die politische Positionierung anbelangt, so war die Erarbeitung einer solchen in den 1990er-Jahren äußerst schwierig. Wenn die Gesellschaft zerfällt, lassen sich nur schwer zivilgesellschaftliche Praktiken ausbilden. Ein »antikapitalistisches« Wirken wurde später möglich, nach der russischen Finanzkrise von 1998 und der Machtübernahme Putins, als das Modell des russischen Kapitalismus Gestalt annahm.

An der Wende zu den 2000er-Jahren hatten wir dann alle das Gefühl, dass eine Situation eintritt, die sich fundamental von der der 1990er-Jahre unterscheidet. Im Unterschied zur libertären Euphorie der vergangenen zehn Jahre verspürten wir dieses Mal die Notwendigkeit, institutionell zu arbeiten. Und tatsächlich traten in dieser Zeit private Stiftungen, Galerien und Festivals auf den Plan, die einen neuen Raum für Kunst schufen. Man konnte mit ihnen zusammenarbeiten oder dem Ganzen auch widerstehen.

Die Anfänge unseres Kollektivs gehen auf eine gemeinsame Aktion gegen die Feierlichkeiten zum 300-jährigen Jubiläum von Sankt Petersburg zurück. Was löste eigentlich unsere Empörung aus? Nichts anderes als das blödsinnige Programm an kulturellen Veranstaltungen, das sich unsere Kulturfunktionäre für die Jubiläumsfeierlichkeiten ausgedacht hatten. Unserer Meinung nach gab es nicht ein einziges Ereignis, das zum Denken angeregt hätte – weder über die Vergangenheit unserer Stadt noch über mögliche Zukunftsperspektiven. Es war ein Triumph konservativer Schwindsucht, der in einem krassen Widerspruch zu unseren Vorstellungen stand. Erschwerend kamen beispiellose Sicherheitsmaßnahmen hinzu, wie wir ihnen zuvor noch nie begegnet waren. Überall in der Stadt gab es Absperrungen und Ausweiskontrollen. Da kam keine Feststimmung auf, sondern im Gegenteil das Gefühl, sich in einer Besatzungszone, im Ausnahmezustand zu befinden. Alle unsere Freunde und Bekannten wollten während dieser Tage die Stadt verlassen, aber irgendwie reifte in uns der Entschluss, dass man sich öffentlich erklären, irgendeine Protestaktion durchführen, Position beziehen musste. Die Teilnehmer – wir waren eine recht große Gruppe – einigten sich darauf, eine Demonstration auf dem Bahnhof mit der Losung »Wir verlassen die Stadt« durchzuführen. Das heißt, es sollte eine Art öffentliche Ankündigung eines Exodus vollzogen werden und dann, sobald wir am Rande Sankt Petersburgs angekommen sein würden, der symbolische Akt der Gründung einer neuen Stadt. Wir schrieben eine Reihe von Texten, unter anderem das »Manifest 003« und die Leitlinien der Aktion zur »Neugründung von Sankt Petersburg«, in denen wir unsere Vision von Kulturpolitik und Stadtentwicklung und unsere historischen Orientierungspunkte formulierten.[1] Die Dynamik, die durch diese politische Kampagne und durch die Mobilmachung in Gang gesetzt worden war, könnte als ausschlaggebender Impuls für ein neues Bewusstsein unserer kollektiven Möglichkeiten gesehen werden. Nach einer gewissen Zeit stellte sich jedoch heraus, dass nur wenige Teilnehmer dieser Aktion bereit waren, ernsthaft als Kollektiv zu arbeiten. So kam es, dass nur die übrig blieben, die sich schon lange kannten – und wir kannten uns alle schon um die zehn Jahre und standen in sehr engem Kontakt. Ich hatte ganz klar das Bild vor Augen, dass alles von einem Printmedium seinen Ausgang nehmen musste. Mir war

»Was löste eigentlich unsere Empörung aus? Nichts anderes als das blödsinnige Programm an kulturellen Veranstaltungen, das sich unsere Kulturfunktionäre für die Jubiläumsfeierlichkeiten ausgedacht hatten.«

klar, dass es wichtig sein würde, sich auf Projekte zu konzentrieren, die unter Inanspruchnahme interner Ressourcen realisiert werden konnten und keiner externen Finanzierung bedurften. Die Idee wurde von allen tatkräftig unterstützt und die Zeitung erwies sich als das ideale Ausdrucksmittel. Drucken war damals sehr günstig und eine Genehmigung brauchte man nicht. Alle anfallenden Arbeiten konnten wir selbst erledigen: Schreiben, Redigieren, Übersetzen, die Umbruchkorrektur, das Layout und schließlich die kostenlose Verteilung. Alles in allem war das Ganze von Anfang an ein Do-it-yourself-Projekt. Das heißt, es entstand eine neue Gemeinschaft, die sich nicht einfach nur profilieren wollte. Vielmehr machten wir es uns zur Aufgabe, um unsere eigene Position zu kämpfen und die Situation zu verändern. Ich glaube, dass diese Dynamik schon in den ersten Ausgaben der Zeitung zu spüren war und tatsächlich für Aufmerksamkeit sorgte.

Auch der Name *Chto Delat?* – Was tun? – war nicht zufällig gewählt. Uns schien es wichtig, sowohl auf Tschernyschewski und seiner Frage nach der Selbstorganisation und -bildung als auch auf Lenin und seine Frage nach der Rolle des Printmediums und der Rolle des Intellektuellen in der Politik zu verweisen und damit auf die Entwicklung neuer kapitalistischer Verhältnisse in Russland und die Herausbildung neuer Formen widerständiger Subjektivität mit eigenen Organisationsstrukturen zu reagieren.

Da unsere Zeitung zweisprachig erscheint, hegen die Leute oft den Verdacht, dass sie von Beginn an nicht auf die lokalen Gegebenheiten ausgerichtet war, sondern ins internationale System integriert werden sollte. Uns erschien dieser Vorwurf immer seltsam, denn wir waren von Anfang an der Auffassung, dass das Kunstsystem eins ist. Es stand gar nicht zur Diskussion, etwas »für den Export« oder »für den einheimischen Markt« zu machen. Es war natürlich wichtig, nach einem Schnittpunkt zwischen Lokalem und Globalem zu suchen und dabei der Notwendigkeit der inneren Logik unserer eigenen Entwicklung und des lokalen Kontexts Folge zu leisten. Ich glaube, dass wir die ganze Problematik und die Notwendigkeit kultureller Übertragungen intuitiv sofort erkannt haben. Wir konnten unsere privilegierte Situation nutzen und problematisieren, was uns erlaubt hat, in beiden Kontexten zugleich zu bestehen. Dass David Riff und Thomas Campbell – die einzigen politisierten Kulturarbeiter aus dem Westen, die in Russland leben – zur Gruppe dazustießen, trug ebenfalls dazu bei, dass wir das Gefühl hatten, uns international zu engagieren.

In dieser Zeit entwickelte sich die Situation in Russland in eine andere Richtung: Das neue Ölgeld wurde in die Wirtschaft gepumpt. In diesen Jahren bildete sich ein spezifischer isolationistischer Diskurs in der Kunstwelt heraus. Er entsprach einerseits genau der Logik der politischen Entwicklung des Landes unter Putin – einer aufgeblasenen Rhetorik der nationalen Besonderheit und des Revanchismus – und andererseits der ökonomischen Situation – der Entstehung einer neuen Klasse von Superreichen, die sich mühte, die westlichen Modelle prestigereichen Konsums zu imitieren. Es erschien uns deshalb nur natürlich, erneut eine Art Exodus zu vollziehen. Wir mussten die Moskauer und Sankt Petersburger Kunstszene verlassen, ein neues Publikum schaffen und uns an eine Öffentlichkeit wenden, die nicht vorwiegend der Kunstwelt angehörte. Denn für die Kunstwelt waren wir recht schnell zu Bastarden geworden, hatten wir es doch explizit abgelehnt, nach den herrschenden Regeln zu spielen. Öffentlich zu zeigen, dass man links steht, damit wurde nicht einfach ein Künstlergestus zitiert, damit war die Erarbeitung einer regimekritischen, zivilgesellschaftlichen Position verbunden. Für meine Generation war das eine merkwürdige Rückkehr zu sowjetischen Zeiten, als ein anständiger Künstler gar nicht imstande war, irgendetwas mit der offiziellen Kultur zu tun haben. Genauso war das zeitgenössische russische Kunstestablishment für uns zu einem grotesken Ebenbild der offiziellen spätsowjetischen Kultur geworden, dem unbedingt andere Werte gegenübergestellt werden mussten. **weiter auf Seite 36**

[1] Die Texte erschienen in der ersten Ausgabe von *Chto Delat?*. Siehe Artem Magun, »The Refoundation of Petersburg« und Artem Magun, Evgeny Maisel, Alexandr Skidan, »Manifesto 003«, verfügbar bei www.chtodelat.org.

that institutional work was necessary. Indeed this was when the private foundations, galleries, and festivals began to emerge that shaped the new space for art and generated the possibility of cooperating with them or resisting them.

Our collective originated in a collective protest action against celebrations of St. Petersburg's tercentenary. What actually caused our indignation? The imbecilic programme of culture events planned by the local cultural bureaucrats for the anniversary celebrations. In our view, there wasn't a single event capable of making people reflect in the slightest way on our city's past or its possible future development. It was a total triumph of conservative consumerism that was at odds with our ideas. Plus, this was reinforced by unprecedented security measures the likes of which we'd never encountered before: the entire city was shut down, and the police carried out document checks everywhere. There was an overall sense not of a celebration, but of an occupation and a state of emergency. All our friends and acquaintances had decided to leave town during these celebrations, but somehow we came to the decision that we had to speak out publicly, to carry out some kind of protest action and express our point of view. Everyone (there was a fairly large group of people involved) agreed we should hold a demonstration at a train station with the slogan *We are leaving the city* (that is, to make a public gesture of exodus), travel to the outskirts of St. Petersburg and perform the symbolic act of founding a new city. Collectively, we authored two texts, *Manifesto 003* and *The Refoundation of Petersburg*, in which we formulated our philosophy of cultural policy and urban development and our historical reference points.[1] The energy generated by this political campaign and mobilization might be seen as the transformative impulse that led to a new awareness of our collective potential.

»What actually caused our indignation? The imbecilic programme of culture events planned by the local cultural bureaucrats for the anniversary celebrations.«

It later became clear that very few of the people involved in that action were ready to undertake serious collective work. It happened that the only people who stayed were the ones who had known each other for a long time. (We'd known each other for something like ten years and had very close personal relationships with one another.) It was clear to me that we should begin with a periodical publication: I felt it was important to focus on projects that could be implemented using our internal resources, which did not require outside funding. The idea of a newspaper, which everyone vigorously supported, proved to be the ideal means of expression. Printing was quite cheap then; it wasn't necessary to get a publishing permit; we could do all the work ourselves – writing, editing, translating, layout and design; and we could distribute it for free. So, originally it was a totally do-it-yourself project.

A new community emerged that did not just want to make a name for itself: we set ourselves the task of fighting for our position and changing the situation. I think this original drive was palpable in the first issues of the newspaper and generated serious attention.

The title *Chto Delat?* (What is to be done?) was also not chosen at random. It was important to us to refer to Chernyshevsky's **continued on page 37**

[1] This was originally published in the first edition of *Chto Delat?* See Artem Magun »The Refoundation of Petersburg« and Artem Magun, Evgeny Maisel, Alexandr Skidan »Manifesto 003« accessible at www.chtodelat.org

Für uns war diese Erfahrung also nichts außergewöhnlich Neues, wir nahmen einfach wieder unsere regimekritische Haltung von früher ein. Zugleich hatten wir aber in den 2000er-Jahren viel bessere Möglichkeiten, uns zu verwirklichen, und sahen uns als Teil einer allgemeineren Bewegung. Unmittelbar nach uns tauchten andere interessante zivilgesellschaftliche Initiativen auf, mit denen wir zusammenarbeiteten, unter anderem die Widerstandsbewegung Pjotr Alexejew (2004), das Institut für kollektives Handeln (2004), die Sozialistische Bewegung Vorwärts (2005), die Linke Front (2005) sowie das Russische Sozialforum (2005). Sie wurden unsere wichtigste Bezugsgruppe in Russland und wir schöpfen bis heute unsere politische Legitimation aus den Beziehungen zu ihnen sowie zu anderen, jüngeren Initiativen, die offenbar durch unseren Einfluss entstanden sind.

Und dann, unser Projekt hatten wir ja international ausgerichtet, haben wir uns neue Themen und Kampfzonen erschlossen: die Theorie der *Multitude*, die immaterielle Arbeit, die Sozialforen, die Bewegung der Bewegungen, Urban Studies, die Erforschung des Alltags usw. Wir stießen auf Denker der jüngeren Geschichte wie Cornelius Castoriadis oder Henri Lefebvre, die im intellektuellen Diskurs Russlands praktisch nicht vorgekommen waren, aber auch auf vieldiskutierte zeitgenössische Denker wie Antonio Negri, Paolo Virno und Jacques Rancière. Oft hatte man das Gefühl, etwas gänzlich Neues zu entdecken, was einem ja eine gewisse Energie verleiht. Außerdem hatten wir auch selbst immer etwas zu sagen. Dass sich der Gruppe junge aufstrebende Philosophen – Artem Magun, Alexei Penzin, Oksana Timofeeva – anschlossen, stimulierte unsere intellektuelle Arbeit und erhöhte unseren Reflexionsgrad. Wir bemühten uns gezielt darum, die Position der russischen kulturellen Linken einzunehmen, wir waren aufgeschlossen und wollten uns vor allem in internationale, kulturell aktivistische Netzwerke einbringen – und das gelang uns auch.

Es gibt ja seltsamerweise die landläufige Meinung, linke Positionen hätten eine besondere Konjunktur; so als müsste man sich nur für links erklären und schon regnet es Stipendien, Projekte und so weiter. Wer so denkt, hat nicht die geringste Ahnung von der Szene. Eine linke Haltung zu vertreten macht in Wirklichkeit das Arbeiten sehr viel komplizierter, das gilt auch im internationalen Kontext. Das kann sogar bis zu einem vollständigen Ausschluss gehen, einem Berufsverbot, was in Russland letzten Endes schon der Fall ist. Zudem ist aktivistische Kunst nach wie vor ein sehr hart umkämpftes Feld mit einem strikten Aufnahmekodex. Man muss sich wirklich anstrengen, wenn man dazugehören will. Sonst verliert deine Arbeit schnell ihre Legitimation. Aber du musst dich ohnehin entscheiden, wo dein Interesse liegt und mit wem du zusammenarbeiten willst. Wir haben diese Entscheidung schon ziemlich früh getroffen.

Viktor Miziano: Ich kann mich erinnern, wie ihr 2004, in der Anfangsphase eurer kollektiven Arbeit, in Moskau die ersten drei Ausgaben der Zeitung *Chto Delat?* vorgestellt habt. Ihr hattet mich eingeladen, die Diskussion zu moderieren, deshalb kann ich bezeugen, dass das Publikum äußerst allergisch auf euch reagierte. Was man euch vorgeworfen hat, war der kollektive Charakter eurer Arbeit – und das war offenbar tatsächlich der Grund für ihre Feindseligkeit. Fakt ist: Der russische Kunstbetrieb, der in der Übergangszeit der 1990er-Jahre das romantische Ideal von Gemeinschaft zu erreichen suchte, war in dieser Phase, Mitte 2000, im Wandel begriffen. Es entwickelte sich eine andere Form von Vergesellschaftung: die Firma. Und während ihr an solidarischen Werten festgehalten habt, beharrten andere russische Kunstschaffende auf ihrem Status als Individuen, während sich vor ihren Augen die Realität des Markts und des Machtauftrags durchsetzte. Während ihr euch in der Tradition des kritischen Denkens engagiert, euer gemeinsames Tun durch ideelle Affinitäten und ethische Mobilisierung untermauert habt – und euch daher eine Plattform nanntet –, erfuhren die Leute, die im Unternehmen »Russische Kunst« involviert waren, ihre Vergesellschaftung über eine Teilhabe an der gemeinsamen Fertigungsstraße. Später fand eure kollektive Praxis ihre Begründung und Manifestation in der Arbeit *Builders* und einer Ausgabe eurer Zeitung mit dem Titel *What Do We Have in Common?*[2]. Beide hattet ihr für die Ausstellung *Collective Creativity* realisiert, die kollektives Schaffen als die drängendste Frage der vorangegangenen zehn Jahre identifizierte.

Hiervon ausgehend möchte ich eine Frage stellen: Worin siehst du den Beitrag eurer Gruppe oder Plattform zu dieser Suche nach kollektiven Werten in der Kunst in den letzten Jahren? Ist es euch gelungen, nicht nur alternative, sich der Hegemonie des Unternehmens widersetzende Werte zu proklamieren, sondern auch alternative, nichtkorporative Lebensformen zu etablieren? Könnte man euch nicht vorwerfen, dass ihr euch, während ihr das individuelle Copyright und die Reduktion kreativen Schaffens auf Produktion und Marketing kritisiert, den Gegenstand eurer Kritik unfreiwillig zu Eigen gemacht habt? Seid ihr nicht auch zu einem – wenn auch unkonventionellen – Mini-Unternehmen geworden? **weiter auf Seite 38**

[2] *Chto Delat?* Nr. 9: *What Do We Have in Common?*, verfügbar bei www.chtodelat.org.

questions on self-organization and self-education and to Lenin's questions on the role of periodicals and intellectuals in politics. These seemed like a precise response to the new capitalist conditions prevalent in Russia and the emergence of new types of protest seeking out their own organizational forms.

People often suspect that, since the newspaper is bilingual, it has, from the start, been aimed not at the local situation but at integrating us into the international system. It has always been odd for us to hear these accusations, because from the get-go we understood that the art system is integrated, a single thing. We were simply uninterested in doing something either »for export« or purely »for domestic consumption.« It was clear that we had to base ourselves within the search for the unity of the local and the global, while also paying heed to the urgency of the inner logic of our own development and the local context. I think that we immediately grasped the challenge and necessity of cultural translations. We managed to break down and analyse our privileged position and take advantage of it, which has enabled us to exist in both contexts simultaneously. Moreover, the fact that David Riff and Thomas Campbell (the only two politicized western cultural workers living in Russia) joined the group, increased our awareness that we were engaging in a global situation.

At the time, Russia was heading in a different direction. The economy was being pumped full of fresh oil money and the local art world had formed a specifically isolationist discourse that corresponded both to the Putinist political development of the country (which saw the increase of a rhetoric of national exclusivity and revanchism) and to the economic situation (the emergence of a new class of super-rich who sought to import western models of luxury-goods consumerism). Therefore, for us, it was natural to once again undertake a kind of exodus, as it were – this time from the Moscow-St. Petersburg art scene – in order to form new audiences and address a public that existed primarily outside the art world, in whose eyes we had quickly became bastards because we demonstratively refused to play the games everyone else played.

To openly display one's leftism is not only a challenge in the sense of an artistic gesture; it also means adopting a dissident civic stance. For my generation, this was a kind of return to Soviet times, when any honest artist was incapable of having anything to do with official culture. Similarly, for us the contemporary Russian art establishment had become a grotesque likeness of late-Soviet official culture, to which it was necessary to confront with other values. So this was not a particularly unique experience for us: we simply returned to our dissident youth. Yet at the same time, at the beginning of the twenty-first century, we had more opportunities to realize ourselves, and we saw ourselves as part of an overall movement. Immediately after us, other new civic initiatives arose with which it was interesting to cooperate; among them, the Resistance Movement Pyotr Alexeev (2004), the Institute for Collective Action (2004), the Socialist Movement Forward (2005), The Left Front (2005) and the Russian Social Forum (2005). The Russian Social Forum in fact became our main reference group: we still draw our political legitimacy from our relationships with them and with a number of newer initiatives that have clearly arisen under our influence.

At the same time, having positioned our project internationally, we began discovering new themes and areas of struggle: the theory of the multitude, immaterial labour, social forums, the movement of movements, urban studies, research into everyday life, etc. We also encountered past thinkers (such as Cornelius Castoriadis and Henri Lefebvre) who were practically absent from Russian intellectual discourse, as well as newer figures that were much discussed at that time (such as Negri, Virno, and Rancière). There was a strong sense of discovery, and that always gives one a particular energy. All the more so because we always had something to say, and the inclusion in our group of young, evolving professional philosophers (Artem Magun, Alexei Penzin, Oksana Timofeeva) stimulated our intellectual work and our level of reflection to a large extent. We consciously strove to take the position of Russian cultural leftists who were open-minded and focused on involvement in international cultural activist networks, and we have been successful in realizing this aim.

Strange to say, there is this commonly held belief that a leftist stance is a way of staking a claim on a particular market – that it is enough to declare yourself a leftist and the grants, projects and so on, just start rolling in. You must be ignorant about the scene to think this: in reality, a leftist identification makes professional life (including international professional life) much more complicated. Its consequences can extend to complete exclusion – to a »Berufsverbot« (professional ban), which is what we have achieved in Russia. Moreover, the space of art activism still remains the strictest system, with quite harsh codes of entry. To become part of it, you have to make a huge effort: without this effort, your work immediately loses its legitimacy. But here the question of whose side you find it interesting to be on immediately arises. We made this choice quite early on.

Viktor Miziano: I remember that during the early stage of your collective work, in 2004, you organized a presentation of the first three issues of the newspaper *Chto Delat?* in Moscow. During this presentation (I testify here as a witness, because you invited me to moderate the discussion) you were the object of an overpowering allergic reaction. Audience members attacked you for the collective character of your work. (This, apparently, was the real reason for their hostility.) In fact, during this period **continued on page 39**

Dmitry Vilensky: Wir haben mit einem Unternehmen weder die Logik der Hierarchie, noch der Unterordnung unter die herrschenden Spielregeln, der Gewinnerzielung oder der Orientierung an einem Leben auf großem Fuß gemein. Im Gegenteil: Wir versuchen, ständig gegen diese Regeln zu verstoßen und eigene Werte zu schaffen, was unsere Karrierechancen extrem verschlechtert. Unsere Regeln gehen auf Konfrontationskurs zu Karrieren, wie sie im Verständnis der Kunstwelt exisiteren.[3] Wir haben keine Galerie, die uns fördert, so wie es bei den meisten westlichen Kollektiven unseres Formats der Fall ist. Wir arbeiten mit einer Creative-Commons-Lizenz: Alle unsere Videoarbeiten und Texte sind zu Bildungszwecken und nicht-kommerziellen Zwecken kostenlos im Netz verfügbar. Bei uns gibt es im Umgang mit Sponsoren und Partnern einen genau festgelegten Regelkodex. Man könnte es das Prinzip der Nichteinmischung nennen: Sie können auf unseren Arbeitsprozess keinerlei Einfluss nehmen und wir behalten uns das Recht auf die autonome Distribution unserer Arbeiten vor. Der Kodex verbietet unter anderem auch Werbung von Sponsoren in unseren Publikationen. All das deutet doch nicht etwa auf ein neues Künstlerkollektiv, sondern auf eine Institution hin. Eine Institution neuen Typs, so würde ich es nennen. Eine Institution, die sich konsequent für den Gebrauchswert von Kunst und nicht für ihren Tauschwert einsetzt, für ihre Rolle in der Bildung und ihre Fähigkeit, den Einzelnen und die Gesellschaft zu verändern. Überhaupt ist das Thema Institutionen oder Organisationen im politischen und kulturellen Leben zentral. Nur über sie lassen sich »außerkapitalistische« Möglichkeiten der Entwicklung herausbilden (das Präfix »außer« beschreibt die aktuellen Praktiken des Kampfes besser als das Präfix »anti«).

In Anbetracht unseres beständigen Interesses an der Umdeutung des Phänomens der Avantgarde können wir Rancière nur zustimmen, wenn er sagt: »Soweit der Begriff der Avantgarde innerhalb des ästhetischen Regimes der Künste eine Rolle spielt, handelt es sich um dieses […] Konzept: Es geht dabei weniger um Vortrupps des künstlerischen Novums als um die Erfindung sinnlicher Formen und materieller Rahmenbedingungen für eine künftige Lebensweise.«[4]

Gerade deshalb ist uns der ideologische Kampf so wichtig: aufgrund der Rolle, die Kultur bei der Herausbildung des Einzelnen und seines eigenen Bewusstseins hat. Dieser Kampf hat schon immer existiert und ist heute nicht weniger wichtig. Was kann man der Propaganda des Warenfetischismus auf dem Kunstmarkt und der Kommerzialisierung von Bildung und Wissen denn entgegensetzen, wenn nicht die konsequente Errichtung von Mechanismen einer Wertschöpfung, die nicht der Logik des Marktes unterworfen sind? Mir scheint, dass dieses Potenzial in der Kultur noch nicht ausgeschöpft ist.

Ich würde unser Experiment mit der Kollektivität als Versuch beschreiben, das zu etablieren, was die moderne politische Theorie ein »Ensemble der Singularitäten« nennt, ein »kollektives Wir« also, in dem die Stimme des Einzelnen nicht untergeht, sondern – im Gegenteil – jeder Stimme einen Resonanzkörper bietet, in dem sie mit den anderen Stimmen gemeinsam erklingen und ihre ganze Kraft entfalten kann. Damit sind aber auch direkt komplexe Fragen verbunden: nach der Richtung, nach Struktur und Improvisation, nach demokratischem Zentralismus, nach Disziplin und kollektivem Zusammenwirken.

»Wir haben mit einem Unternehmen weder die Logik der Hierarchie, noch der Unterordnung unter die herrschenden Spielregeln, der Gewinnerzielung oder der Orientierung an einem Leben auf großem Fuß gemein. Im Gegenteil: Wir versuchen, ständig gegen diese Regeln zu verstoßen und eigene Werte zu schaffen, was unsere Karrierechancen extrem verschlechtert.«

Viktor Miziano: Ich habe noch eine Frage zum »Ensemble der Singularitäten«. Wenn man dem »Chor« von *Chto Delat?* aufmerksam zuhört, kann man feststellen, dass er der Logik der Polyfonie gehorcht. Jede einzelne Stimme folgt, ohne die Einheit des »magnum opus« zu stören, ihrem eigenen Thema. Ihr seid bestrebt, gemeinsam den Stellenwert des Erbes der Avantgarde zu proklamieren, ihre revolutionäre Bedeutung wieder aufleben zu lassen, ihr wieder zu politischer Relevanz zu verhelfen. Und das war äußerst wichtig in einer Phase, als der künstlerische Mainstream in Russland auf die »Autonomie der Kunst« pochte, zur gleichen Zeit wie ihr zur Tradition des Modernismus der 1920er-Jahre und der Neoavantgarde der 1960er- und 1970er-Jahre zurückkehrte und es dabei doch nur zu stilistischen Revivals brachte. Währenddessen ihr bei der Umdeutung der sowjetischen Erfahrung Großartiges geleistet habt. Eure Aufmerksamkeit galt der sogenannten Tauwetter-Periode in den 1960er- und der Zeit der Perestroika in den 1980er-Jahren und ihrem demokratischen Potenzial, das damals nicht genutzt wurde und gerade deshalb so aktuell ist. Auch damit seid ihr in Konflikt mit den in Russland herrschenden Anschauungen geraten, einerseits mit den offiziellen politischen Organen, welche die militärische Stärke der Sowjetunion beschworen, andererseits mit der liberalen Opposition, die stets darauf beharrte, dass es sich um ein siebzig Jahre währendes »schwarzes Loch in der Geschichte« handle.

Worüber ich jetzt gerne reden würde, hat mit den unterschiedlichen Timbres zu tun, wenn ihr – beispielsweise in den Diskussionen und Texten auf den Seiten von *Chto Delat?* oder euren individuellen und kollektiven Arbeiten – das »Oratorium des Kommunismus« anstimmt. Man hört ganz deutlich die Melancholie heraus – eine »linke Melancholie«, um mit Walter Benjamin zu sprechen. Ich finde dieses Timbre sehr sympathisch: Es steht für Treue zum einst Erreichten und dann Geächteten, markiert zudem die ungeheure Komplexität und endgültige Unwiederbringlichkeit dieser Zeit. Manche Stimmen kommen wiederum in einer ganz anderen Tonart daher: Sie sind durchdringend und laut, bemühen eine aus der sowjetischen Vergangenheit angeeignete Rhetorik. Wie kamen diese Töne zustande? Ist es ein Versuch, der trägen und hedonistischen »moralischen Mehrheit« »heroischen Enthusiasmus« entgegenzustellen? Ist es ein Versuch, die schiere Komplexität der Probleme, die sich auftun, in einer emotionalen Aufwallung zu sublimieren? Oder ist es die Energie, die daraus erwächst, dass man seine Ziele deutlich gemacht und die Ratlosigkeit der 1990er-Jahre hinter sich gelassen hat? Oder steckt sogar etwas ganz anderes dahinter, klammheimliche Verzweiflung zum Beispiel? Ich stelle diese Frage auch deshalb, weil die neokommunistische Rhetorik, obwohl sie so distinguiert ist, gerade Konjunktur hat. In gewissen Bereichen der Kulturindustrie ist Kommunismus heutzutage »cool«!

Dmitry Vilensky: In der Tat gehören unser Enthusiasmus und unser Stachanowismus zu den Dingen, die von unseren Kritikern oft ins Feld geführt werden. Meiner Meinung nach haben sich diese Töne von ganz alleine ergeben, als unser Kollektiv zusammen mit den neuen Formen der »antikapitalistischen« Bewegung entstanden ist. Man musste neue Wege finden, sich politisch zu manifestieren, und diese Wege haben wir in einer ganzen Reihe unserer Arbeiten einzuschlagen versucht. Ich glaube aber auch, dass es uns gelungen ist, derart emotionale Aussagen mit einer kritischen Analyse der Ereignisse zu verbinden und uns ein klares Bild von dem konkreten historischen Moment zu machen. Vielleicht kann man es als einen Versuch beschreiben, die Geschichte gegen den Strich zu bürsten – eine Lieblingsbeschäftigung vieler Linken. Es handelt sich dabei aber nicht um die bloße Freude an der Melancholie, für die man viele andere aufgeben würde. Vielmehr geht es um ein gänzlich anderes Verständnis für den Verlauf der Geschichte. Ist es nicht herrlich paradox, dass man in reaktionären Zeiten, **weiter auf Seite 40**

[3] Siehe David Riff, »A Declaration on Politics, Knowledge and Art«, verfügbar bei www.chtodelat.org.
[4] Jacques Rancière, »Die Aufteilung der sinnlichen Welt. Ästhetik und Politik«, in: *Kulturrevolution* Nr. 41/42 (2001), S. 122–135, hier S. 129.

(the mid-2000s) the Russian art world, which in the transitional 1990s had lived for the romantic ideal of community, had begun to re-organize into a different type of social association – into a corporation. And whereas you began to insist on the value of solidarity, other Russian art figures insisted on their own status as individuals with an eye to the emerging realities of the market and the demands of the authorities. Whereas you consolidated yourselves through involvement in the tradition of critical thought, through ideological affinity, through ethical mobilization (and hence you called yourselves a »platform«), the people involved in the corporation known as Russian Art conceived of themselves as a community through involvement in a common assembly line. You subsequently justified your collective practice with the manifesto-like video work *Builders* and the issue of your newspaper entitled *What Do We Have in Common?*[2] It's worth mentioning that both that piece and that issue of the newspaper were produced for the exhibition *Collective Creativity*, which identified the problem of collective creativity as the core issue of the past decade.

Hence my question: What do you see as your group's (or platform's) contribution to the common search for collective values within world art in recent years? Have you succeeded not only in declaring alternative values to corporate hegemony, but also in actually generating alternative, non-corporate forms of existence? Are you safe from the accusation that, while criticizing the practice of individual copyright and the reduction of creative work to production and marketing, you have involuntarily internalized the object of your critique? Have you not become a mini-corporation (albeit an alternative one)?

»We have nothing in common with the hierarchical logic of corporations, submission to the established rules of the game, making profits, and the pursuit of the beautiful life. On the contrary, we try to violate these things constantly and establish our own rules, …«

Dmitry Vilensky: We have nothing in common with the hierarchical logic of corporations, submission to the established rules of the game, making profits, and the pursuit of the beautiful life. On the contrary, we try to violate these things constantly and establish our own rules, which run counter to the former and seriously impair our career chances as they are defined by the mafia-like codes of the art world.[3] Unlike the majority of Western collectives at our level, we have no gallery promoting us. We work with a creative commons license: all our video works and texts are freely available online for educational and non-commercial use. We maintain a clear set of rules for interacting with sponsors and partners. You might call this an arm's length principle: the inadmissibility of their intervening in the work process, our reserving the autonomous right to distribution of works, a ban on advertising by sponsors in our publications, and so forth.

All these things are signs not of the emergence of an art collective, but of an institution. This institution, however, is what I would call a »new type« of institution: an institution that consistently advocates art's use value (rather than its exchange value) – its educational role and its capacity for transforming individuals and society. In general, the issue of institutions or organizations is the central question of political and cultural life. Only through them are the formation of other, »extra-capitalist« potentials possible (the prefix »extra« describes current practices of struggle more accurately than the prefix »anti«).

Considering our abiding interest in reinterpreting the theme of the avant-garde, we might agree with Rancière's statement on the matter: »If the concept of the avant-garde has any meaning in the aesthetic regime of **continued on page 41**

[2] *Chto Delat?* Nr. 9: *What Do We Have in Common?*, accessible at www.chtodelat.org
[3] See David Riff »A Declaration on Politics, Knowledge and Art«, *Chto Delat?* accessible at www.chtodelat.org

in denen es scheinbar keine Möglichkeit gibt, die Entwicklung der Dinge vorauszusehen, unbedingt auf einer anderen Sichtweise beharren muss?

Ich bin mit deiner These der endgültigen Unwiederbringlichkeit der kommunistischen Idee nicht einverstanden. Ich glaube, und hier stimme ich Alain Badiou ganz und gar zu, dass der Kommunismus einer der wichtigsten Wesenszüge des Menschen ist: dem ewigen Streben nach der Vollkommenheit des befreiten Seins. Das wird sich nicht irgendwann von alleine einstellen, im Gegenteil. Trotzdem können wir es in jedem noch so finsteren Moment der Geschichte erahnen, auch wenn die Situation noch so hoffnungslos ist. Im Moment erscheint mir aber alles gar nicht so düster: Die Menschheit hat schon andere Transformationsperioden durchgemacht. Und auch wenn reaktionäre Kräfte im Moment das Sagen haben, passiert doch viel Aufregendes in der Welt. Hierin bestand und besteht nach wie vor die Anziehungskraft der Ideen Toni Negris, seines Aufrufs, hinter der Fassade des Empire und der kapitalistischen Globalisierung die Herausbildung neuer widerständiger Kräfte zu erkennen, die den Kampf weiterführen.

Heute sind viele der Ansicht, dass dieser Kampf in allererster Linie darin besteht, den Raum des *Communen* zu schützen und weiter auszubauen, sei es der Schutz von natürlichen Ressourcen wie Wasser oder Bodenschätzen vor Privatisierung, der Schutz der digitalen Gemeingüter, des Bildungssystems und natürlich des Kulturbereichs, der nicht dem Einfluss von Spekulanten und ihrer Geschäftemacherei zum Opfer fallen darf, sondern wie eh und je dem Gemeinwohl verpflichtet sein muss. Genau an dieser kulturellen und politischen Front kämpfen wir. Ob erfolgreich oder nicht, das ist eine andere Frage. Aber die Tatsache, dass Kommunismus wieder »cool« ist, hat zum Teil auch mit unserer Arbeit zu tun, die dem Kulturbetrieb eine Reihe von Praktiken und Statements angetragen hat, die nicht einfach ignoriert werden können. Ich denke, es ist wenig produktiv, in Kategorien wie Nachfrage, Mode oder Instrumentalisierung zu denken. Zudem lässt sich der Vorwurf ganz leicht umdrehen: Ihr sagt, dass unsere Statements von den herrschenden Institutionen instrumentalisiert werden; wir glauben, dass wir stark genug geworden sind, um die Produktionsmechanismen der Kulturindustrie für unsere Propaganda zu nutzen. Aus der Perspektive des gegenwärtigen geschichtlichen Moments lässt sich weder die eine noch die andere Behauptung verifizieren. Wichtig ist, dass wir alle, die wir in diesem Paradigma des Kommunismus verweilen und es zu entwickeln versuchen, uns bemühen, in einer anderen Zeitlichkeit als der gegenwärtigen zu leben, denn gerade das unterscheidet uns von anderen zeitgenössischen Phänomenen, die in einer Außer- oder Posthistorizität verharren. Wir versuchen, in der Geschichte zu leben und Geschichte zu machen, anstatt schnelllebige Trends zu produzieren. Denn das, worum es hier unserer Meinung nach wirklich geht, worum es sich zu kämpfen lohnt, ist nicht eine Anerkennung durch die Spekulanten im Hier und Jetzt, sondern die Diskussion darüber, wie man die Zukunft gestalten kann.

Viktor Miziano: Dann sollte man vielleicht auch darüber sprechen, inwieweit die »kommunistische Temporalität« in der Poetik eurer Werke verankert ist? Insgesamt zeichnet sich eure Poetik durch eine Ganzheitlichkeit aus, die ihr in rudimentärer Form schon in den frühesten Werken geltend gemacht habt und die bereits damals die Logik ihrer weiteren Entwicklung in sich trug. Direkte politische Aktionen und ihre nüchterne Dokumentation waren von Anfang an wichtige Komponenten in euren Arbeiten. Diese waren immer auch gepaart mit Recherchen in Form von projektbasierter Kunst oder intellektueller Reflexion. Eure Zeitung *Chto Delat?* wurde zum Knotenpunkt, an dem alle vier Komponenten zusammenliefen. Und als euer »Ensemble der Singularitäten« Erfahrung im Bereich der politischen Aktion und Reflexion gesammelt hatte, wurde schließlich das eigene kollektive Schaffen zum Forschungsgegenstand. Man kann es noch anders ausdrücken: Ihr habt kritisch die Gesellschaft analysiert und ihr andere Lebensformen entgegengesetzt, die aus euren kollektiven Projekten hervorgegangen sind. Diese Lebensformen wurden dann ihrerseits zum Gegenstand kritischer Analyse, sodass sie und die Reflexion darüber zu Fakten der künstlerischen Repräsentation wurden. Dabei ist keine dieser Komponenten vorrangig: jede einzelne ergänzt und bedingt die anderen. Methodologisch war die Tradition des postoperaistischen Denkens zunehmend wichtig: Ihr habt darin nicht nur eine fundierte Beschreibung der Realität des späten Kapitalismus gefunden, sondern auch die theoretische Legitimation eurer Poetik. Die Postoperaisten definierten immaterielle Arbeit als die fortschrittlichste Form moderner Produktivkräfte, ihr habt euch in euren Werken – der benjaminschen Auslegung des »Autors als Produzenten« folgend – die immaterielle Arbeit zu Eigen gemacht. Dabei seid ihr davon ausgegangen, dass die fortschrittlichsten Künstler diejenigen sind, die in ihrer Arbeit die fortschrittlichsten Formen der Produktivität ihrer Zeit verinnerlichen. Und dann, nehme ich an, passierte Folgendes: Ihr wurdet regelmäßig damit konfrontiert, immaterielle Arbeit zum Gegenstand der Reflexion zu machen, sie euch also nicht nur zu Eigen zu machen, sondern auch zu verfremden. Die einzige Möglichkeit, die ein Künstler hat, seine eigenen Ausdrucksmittel zu verfremden, ist, deren künstlerische Natur zu offenbaren. Damit erklären sich meiner Meinung nach die Komponenten der Ästhetisierung, Theatralisierung und des Willens zur Fiktion, die in euren späteren Arbeiten hinzugekommen sind. Inwieweit kannst du dich in dieser Beschreibung wiederfinden?

weiter auf Seite 42

the arts, it is […] not on the side of the advanced detachments of artistic innovation but on the side of the invention of sensible forms and material structures of life to come.«[4]

That's why the ideological struggle is so important for us – because of culture's role in shaping individuals and their self-awareness in the world. It has always existed, and now it is a no less important front of the struggle. What can we offer in opposition to the unbridled promotion of art market commodity fetishism and the commercialization of education and knowledge? Only the consistent establishment of mechanisms for forming values not subject to market logic. But in culture, I think, this potential has not yet been realized.

I would describe our experiment in collectivism as an attempt to create what contemporary political theory calls an »ensemble of singularities« – that is, to organize a »collective we« in such a way that it doesn't dissolve each unique voice but, on the contrary, so that each member's unique voice resonates along with the others and attains its full strength. But this immediately entails complex questions of direction, structure, and improvisation, democratic centralism, discipline, and collaboration.

Viktor Miziano: Speaking of an »ensemble of singularities«, when one listens carefully to *Chto Delat?'s* »chorus« one indeed notices that it obeys the logic of polyphony: each individual vocal pursues his or her own musical motif without disturbing the unity of the »magnum opus.« You are united in your desire to proclaim the relevance of the avant-garde's legacy, to restore its revolutionary significance, to restore its political tasks to it. This was extremely important at a time when the artistic mainstream in Russia insisted on the so-called »autonomy of art« and, although it returned with you to the modernist traditions of the 1920s or the neo-avant-garde of the 1960s and 1970s, it reduced this to no more than a stylistic revival. At the same time, you have done tremendous work in reinterpreting the Soviet experience. Focusing on the so-called »thaw« of the 1960s and Perestroika in the 1980s, you detected their historically underrealized (and, hence, ever more relevant) democratic potential. Here, you once again came into conflict with the prevailing moods in Russia, as political officialdom had begun speaking of the Soviet Union's military greatness, while the liberal opposition continued to insist on the seventy year-long »black hole in history.«

What I wanted to talk about now was the individual intonations with which each of you sings this »oratorio of communism« (in the discussions and texts on the pages of *Chto Delat?*, in your individual and collectively produced works, etc.). The intonation of melancholy is so clearly audible – a »leftist melancholy,« to borrow Walter Benjamin's term. I find this intonation extremely congenial: it stands for fidelity to a desecrated past, but it also indicates its vast complexity and ultimate transience. But some of your voices are tuned to a different key: they resound with an exalted loudness and belabour the forceful rhetoric of the Soviet past. What summons this intonation into existence? Is it an attempt to offer »heroic enthusiasm« in opposition to a sluggish, hedonist »moral majority«? Is it an attempt to emotionally sublimate the insoluble complexity of the problems we face? Or is it caused by the influx of strength that comes from clarifying one's goals and liberating oneself from the protracted confusion that lasted throughout the 1990s? Perhaps it is generated by a different impulse – by carefully concealed despair? I also ask this question because nowadays, neo-communist rhetoric, albeit of a quite sophisticated variety, is in demand. In certain segments of the culture industry, communism is now »cool«!

Dmitry Vilensky: Indeed, our enthusiasm and Stakhanovism is something our critics often point out. I think this intonation arose naturally when our collective was emerging along with the new forms of the »anti-capitalist« movement. They necessitated a search for new kinds of political demonstrations, and a number of our works attempted to utilize these. At the same time, I think we've managed to balance such emotional statements with serious attempts at critical analysis of events and a clear understanding of the specificity of the historical moment. All of this can be described as an attempt to »rub history against the grain« – a favourite pastime of many leftists. However, this is not simply some kind of melancholic pleasure for which one can forfeit many other pleasures. Above all, it is a wholly different understanding of which way the »grain« runs. So there's a wonderful paradox here: during reactionary moments in history, when it seems that there is no way to see the real configuration of forces and vectors of development, it is vital to insist on a different point of view.

I don't agree with your hypothesis about the »ultimate irretrievability« of the communist idea. I think (and here I wholly agree with Alain Badiou) that communism is a vital trait in human beings – the eternal striving towards the fullness of a liberated existence. This is not something that will simply happen one day; on the contrary – nevertheless, we are capable of sensing it at the darkest moments in history, despite all the despair induced by the situation. But I don't think everything is that gloomy now: the world has experienced similar periods of transformation quite often, and despite the real dominance and triumph of reactionary forces, many exciting things are happening in the world. This was and remains the appeal of Toni Negri's ideas, which challenge us to see, behind the façade of empire and corporate globalization, the emergence of new forces continuing the struggle.

Many would now agree that the main nerve of the struggle is the desire to defend and develop the space of the commons, whether this means defending natural resources (water and mineral) from privatisation, the digital commons, the education system or, of course, culture, which should remain beyond the games of speculators and serve the common good as humanity has defined it from time immemorial. It is on this front that we position ourselves in culture and politics. Whether we've been successful in this or not is another matter, but the fact that communism has become »cool« is partly the result of our work, which has presented the culture industry with a set of practices and statements that are not so easy to shrug off. I don't think it's productive to think in terms of demand, fashion or instrumentalism. Besides, this accusation can easily be turned around: you say that our statements have been instrumentalized by institutions of power; we say that it is we who have become strong enough to use the culture industry's production machines for our propaganda. It is impossible to verify the truth of these contradictory assertions within the current historical moment. What matters is that all of us who are developing the communist paradigm try to live in a temporality other than contemporaneity, and it is that which distinguishes us from other contemporary phenomena that insist on their extra- or post-historicity. We try to live in history and make history, not temporary trends. And we understand that the real stakes worth playing for are not speculative recognition in the here and now, but the debate about the possibilities for shaping the future.

Viktor Miziano: Then it makes sense to discuss how a »communist temporality« is rooted in the poetics of your works? In general, your poetics is distinguished by an integrity that was present in rudimentary form even in your earliest works and even then contained the logic of its further development. Right from the outset, direct political action and its dry documentation were vital components of your works. These were invariably combined with a research effort that took the form of project-based art or intellectual reflection. The pages of the *Chto Delat?* newspaper became the intersection where these four components met. Finally, as your »ensemble of singularities« acquired the experience of political action and reflection on it, your collaborative work itself became the subject of research. We might put it differently: you critically analysed society, countering it with forms of life generated by your collective projects. These forms in turn became the object of critical analysis so that they themselves and reflection on them became facts of artistic representation. Moreover, none of these components is primary: each of them complements and conditions the others. Methodologically, the tradition of post-operaist thought has been extremely important for you: it was there you acquired not only a well-founded description of late-capitalist reality, but also a theoretical legitimation of **continued on page 43**

[4] Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics*, trans. Gabriel Rockhill (London: Continuum, 2004), 9.

Dmitry Vilensky: Deine Anmerkungen sind alle sehr treffend ich und kann deiner Bemerkung über den Stellenwert der Theatralisierung nur zustimmen. Sie markierte vor etwa drei Jahren tatsächlich einen wichtigen Wendepunkt in unserem Schaffen. Eigentlich gründeten auch unsere frühen Arbeiten zum größten Teil auf dem Prinzip der Verfremdung, dennoch beruhten sie auf einem dokumentarischen Fundament. Aber irgendwann, nachdem bei einer internationalen Debatte[5] die Poetik und Ethik des engagierten Dokumentarismus ernsthaft in Frage gestellt worden war, fingen wir an, nach neuen Möglichkeiten zu suchen, ein realistisches Verfahren zu entwickeln. Wir dachten, dass es sinnvoll sein könnte, die Fabriziertheit und Unnatürlichkeit, die bei einer dokumentarischen Herangehensweise unvermeidbar ist, noch zu verschärfen. Das führte dazu, dass wir uns Techniken der Inszenierung, der Theatralisierung aneigneten und die surrealistische Komponente verstärkten. Ich glaube, dass auch das eine ganz natürliche Entwicklung gewesen ist, weil unsere Aufmerksamkeit von Beginn an der Weiterentwicklung der Methoden von Brecht und Godard gegolten hat. Das war auch notwendig, um auf bestimmte materielle Veränderungen in der Welt reagieren zu können. Es stellte sich auch heraus, dass wir – wenn wir den dokumentarisch-engagierten, analytischen Charakter beibehalten und die ethischen Grundsätze unserer Arbeit weiterverfolgen wollten –Elemente der fiktionalen Narration einfließen und zu komplexeren und umfangreicheren Formen übergehen mussten, um die gesellschaftliche Struktur in ihrer Gesamtheit beschreiben zu können.

Man könnte auch sagen, es war eine politische Antwort auf eine gewisse objektive Tendenz zum »Manierismus« in der zeitgenössischen Kunst. Außerdem war klar, dass die politische Situation – nach einem kurzen Intermezzo direkter Aktionen und der Euphorie über die Möglichkeiten der Graswurzelbewegungen – schnell einen Punkt erreichen würde, an dem man eine Reihe ästhetischer und politischer Positionen erneut würde überdenken müssen. Und das führte letztlich zu unseren jüngsten Arbeiten: mehreren Singspielen und neuen Ausstellungsformen mit Elementen der Wandmalerei, der Schaffung eines komplexen, mythischen Pantheons der Geister (wir verdanken diese wunderbaren Figuren und Gestalten dem unermüdlichen Einsatz von Nikolai Oleinikov) und der Darstellung verschiedenster soziologischer Daten über die russische Gesellschaft, die auf statistischer Analyse beruhen (und die Arbeit unserer Forschungsgruppe darstellen, der Thomas Campbell und andere junge Soziologen angehören).

Ein anderer wichtiger Punkt für diese Neuausrichtung war unsere große Enttäuschung über die etablierte »partizipative Kunst« und das sogenannte Engagement von »NGO-Künstlern«, das nur in eine Sackgasse führen konnte, so unsere Kritik, und das Kunst zu Zwecken liberaler und sozialdemokratischer Politik instrumentalisierte

»Darum wollten wir Kunst machen, die gerade weil sie der Gesellschaft ein anderes Niveau der Reflexion und der Verfremdung des Blicks auf sich selbst bietet, zu einer gesellschaftlichen Realität wird. Obwohl wir das Ästhetische oft einer produktionistischen Reduktion unterworfen haben, haben wir nie daran gezweifelt, dass Ästhetik eine wichtige Komponente der Kunst und ihrer einzigartigen Fähigkeit ist, auf Mensch und Gesellschaft Einfluss zu nehmen.«

und dabei bewiesen hat, dass ihr ästhetische und politische Grenzen gesteckt sind. Ungeachtet ihrer weitgehend ungebrochenen Hegemonie in diesem so entscheidenden Bereich der Kunst und des Wissens haben wir beschlossen, dass wir uns mit etwas anderem beschäftigen müssen. Trotz allem Respekt für die Künstler und Aktivisten dieser Ausrichtung wollten wir doch zeigen, dass Kunst heute auf komplexere und, so man möchte doch hoffen, auch effektivere Weise auf die Gesellschaft wirken kann. Darum wollten wir Kunst machen, die gerade weil sie der Gesellschaft ein anderes Niveau der Reflexion und der Verfremdung des Blicks auf sich selbst bietet, zu einer gesellschaftlichen Realität wird. Obwohl wir das Ästhetische oft einer produktionistischen Reduktion unterworfen haben, haben wir nie daran gezweifelt, dass Ästhetik eine wichtige Komponente der Kunst und ihrer einzigartigen Fähigkeit ist, auf Mensch und Gesellschaft Einfluss zu nehmen. Auch wenn alle formalen Verfahren bereits ausgeschöpft sind, finden wir die Möglichkeiten, die eine Ausstellung bietet, nach wie vor reizvoll und faszinierend, weil sich Filme, Architektur, Wandmalereien, Texte, Zeitungen (als kontextualisierender Kommentar) Workshops und Lehrstücke, Teile der Bibliothek usw. in einem einzigen Raum miteinander verknüpfen lassen. Diese »Rekomposition« einzelner Elemente des *Communen*, die allen offen steht, lässt hoffen, dass Kunst nicht nur imstande ist, zu inspirieren, sondern auch Einfluss zu nehmen. Ich habe mich letztens sehr über die Worte von Boris Groys gefreut, der unsere jahrelangen Überzeugungen äußerst präzise auf den Punkt brachte: »If there is an attempt today to redefine the art scene, to redefine professional art activity, to redefine the existential condition of art, then the only possibility of this redefinition is the emergence of a new Socialist/Communist perspective.«[6] Wir wollen unseren Beitrag dazu leisten und der Kunst, die eine der größten Errungenschaften der Menschheit ist, nicht den Rücken kehren.

[5] Siehe Hito Steyerl, »Die Artikulation des Protestes«, verfügbar bei http://republicart.net/disc/mundial/steyerl02_de.htm sowie *Realismus! Online Magazin*, verfügbar bei http://realismworkinggroup.wordpress.com.

[6] »Boris Groys interviewed by Judy Ditner«, in: *Ostalgia*, hrsg. von Jarrett Gregory und Sarah Valdez, Ausst.-Kat. New Museum, New York 2011, S. 58–59, hier S. 59.

»That is, we became interested in making art that becomes a social fact precisely because it offers society a different level of reflection and estrangement in how it looks at itself. Despite our frequent productionist reduction of aesthetics, we have never doubted that aesthetics remain a vital component of art's unique potential to impact society and individuals.«

your poetics. Whereas the post-operaists defined immaterial labour as the most advanced form of modern productive forces, you, following Benjamin's definition of the »author as producer,« appropriated immaterial labour in your work, based on the fact that the most progressive artists are those who internalize the most advanced productive forms of the day in their work. Further, I assume that the following occurred. You were faced with the natural task of making immaterial labour the subject of reflection – that is, not only appropriating it, but also estranging it. The only way that artists can estrange their own artistic means is to reveal their artistic nature. This, in my view, is the explanation for the components of aestheticization, theatricalization, and the will to fiction that has entered your later works. To what extent do you recognise yourself in this description?

Dmitry Vilensky: It's all very well stated, and I think this is a fundamental observation about the significance of »theatricalization« as an important turning point in our work, which happened around three years ago. In fact, our early works were also largely based on developing the principle of estrangement, but they still maintained a real documentary basis. At some point after an international discussion[5] that seriously questioned the poetics and ethics of activist documentarism, we began looking for ways to develop the realist method: we understood that it was worth heightening the inevitable fabrications and artificiality of any documentarist approach. This led us to adopt the techniques of staged work, »theatricalization« and amplifying the surrealistic component. I think that, once again, this was a quite natural development, since from the very beginning we focused on developing the methods of Godard and Brecht, which was required to respond to certain material changes occurring in the world. It became clear that in order to preserve the documentarist-activist research-based thrust and ethics of the work, we needed to introduce elements of fictional narrative, to shift to more complex and larger-scale forms of describing the totality of society's structure.

We might say that this was also our political response to a certain objective tendency towards »mannerism« in contemporary art and the clear sense that the political situation, after a short burst of »direct-action activism« and euphoria over the possibilities of grassroots movements, had quickly reached its saturation point and once again demanded the rethinking of a number of aesthetic and political positions. This in fact is what led to our recent works – the series of songspiels and new modes of exposition, involving elements of fresco, the creation of a complex mythical pantheon of spirits (we largely owe these wonderful designs and characters to Nikolai Oleinikov's consistent work), and a representation of various sociological data about Russian society based on an analysis of statistics (we have a quite strong and interesting research group involving Thomas Campbell and some young sociologists).

Another important prerequisite for this stage of development was our serious disappointment with mainstream »participatory art« and the so-called activism of NGO artists, which we criticised as a dead end that instrumentalized art for a liberal and social-democratic politics that had shown its aesthetic and political limitations. Despite their obvious persistent hegemony in the critical space of art and knowledge, we decided it was worth doing something different. Notwithstanding our general personal respect for the artists and activists within this current, we wanted to show that art today is capable of impacting society in a more complex and, hopefully, effective way. That is, we became interested in making art that becomes a social fact precisely because it offers society a different level of reflection and estrangement in how it looks at itself. Despite our frequent productionist reduction of aesthetics, we have never doubted that aesthetics remain a vital component of art's unique potential to impact society and individuals. Despite the exhaustion of formal techniques, we are still captivated and excited by the possibilities for organizing an exhibition – its multi-layered compositional »madeness« – the combination, within a single space, of films, architecture, wall paintings, texts, newspapers (as contextualising commentary), seminars and learning plays, elements of the library, and so forth. This recomposition of discrete elements of the commons, which is open to viewers, gives us hope that art is still capable not only of inspiring, but also of influencing something. I have been greatly encouraged by Boris Groys' recent remark, which is an unusually precise formulation of our long-held convictions: »If there is an attempt today to redefine the art scene, to redefine professional art activity, to redefine the existential condition of art, then the only possibility of this redefinition is the emergence of a new Socialist/Communist perspective.«[6] We are trying to make our own contribution to make this possible, to not reject the project of art, which is one of humanity's most exciting achievements.

[5] See Hito Steyerl »The Articulation of Protest«, *Republic Art*, http://republicart.net/disc/mundial/steyerl02_en.htm and *Realism! Online Magazine*, http://realismworkinggroup.wordpress.com

[6] »Boris Groys interviewed by Judy Ditner« in *Ostalgia*, exhibition catalogue, Ed. Jarrett Gregory and Sarah Valdez, New York, 2011.

ФИЛЬМЫ

FILME
FILMS

BUILDERS

Wie ein sowjetischer Kunstkritiker treffend anmerkte, ist das Hauptthema von Viktor Popkows Gemälde *Die Erbauer von Bratsk* (1961) das »Wiedererstehen des Lebens«. Mittlerweile ist das Bild selbst zu einer Ikone geworden. Es zeigt eine Gruppe von selbstsicheren und konzentrierten Arbeitern, die an der Schwelle großer Veränderungen zu stehen scheinen. Sie wirken, als könnten sie den bevorstehenden großen Umbruch erkennen und verstehen. Der Film *Builders* besteht aus einer Diashow mit Bildern eines der seltenen Treffen von *Chto Delat?*, bei dem die Mitglieder des Kollektivs das ikonische Gemälde analysieren und aus ihrer eigenen Perspektive kommentieren. Didaktische Beobachtungen in Verbindung mit Stadtgeräuschen bilden den Soundtrack zu der Diashow.

Die Stimmen aus dem Off bemerken, dass das Bild die Arbeiter nicht im Arbeitsprozess, sondern während einer wohlverdienten Zigarettenpause zeigt. Diese Unterbrechung ihrer körperlichen Arbeit ermöglicht ihnen offenbar, über die Verhältnisse, die ihre Arbeit bestimmen, nachzudenken, aber auch über die Bedeutung, die ihr Beitrag auf die Umgestaltung der Gesellschaft insgesamt haben wird. Diese Deutung spiegelt wider, wie das Gemälde im Jahr 1961 gelesen wurde, beschreibt zugleich aber auch die Gefühlslage des Kollektivs, das gleichfalls darüber reflektiert, welche Bedeutung seine Arbeit auf die Umgestaltung der Gesellschaft haben mag.

Chto Delat? dekonstruieren jedoch die monumentale Ikonografie des Gemäldes durch ihre chaotischen Aktionen. Eine feste Überzeugung, die im letzten Satz ausgesprochen wird, verbindet das Jahr 1961 mit dem 21. Jahrhundert: »Ich bin absolut sicher, dass wir die Welt verändern werden …«

Builders
2004
Dauer: 8:16 Min.
Realisiert von Olga Egorova (Tsaplya), Nikolai Oleinikov und Dmitry Vilensky; Igor Lebedev und Artem Magun beteiligten sich als geladene Gäste an dieser Videoarbeit

Seiten 44–47: Filmstills aus *Builders* Pages 44–47: Film stills from *Builders*

BUILDERS

As a Soviet art critic once accurately noted, the main theme of the painting *The Builders of Bratsk* (1961) by Viktor Popkov »is the resurgence of life.« By today, this painting has become an icon of its own. It depicts a group of self-possessed and focused workers who appear to stand on the brink of great changes. They seem capable of realizing and making sense of the upcoming changes. The film *Builders* consists of a slide show with pictures from one of the rare meetings of *Chto Delat?* in which they analyze and comment on this iconic painting from the point of view of their own collective. Didactic remarks combined with sounds from the city form the soundtrack for the slide show.

The off-screen voices note that the workers in the painting are not shown in the process of working, but rather taking a well-deserved cigarette break. During this interruption of their physical labour, they appear to have the chance to consider the dynamics that govern their work, but also the impact their contribution will have on the transformation of society at large. This interpretation mirrors the way the painting was read in 1961, and at the same time describes the feeling of the collective, who also reflect on what impact their work might have on the transformation of society.

Chto Delat? however, deconstruct the monumental iconography of the painting through their chaotic actions. A positive belief that is manifest in the final sentence connects the year 1961 to the twenty-first century: »I am absolutely sure that we are going to change the world …«

Builders
2004
Duration: 8:16 min
Realized by Olga Egorova (Tsaplya), Nikolai Oleinikov, and Dmitry Vilensky, who invited Igor Lebedev and Artem Magun to join them in this video work

STIMMEN AUS DEM KOLLEKTIV

Von Oksana Timofeeva *Was haben wir gemeinsam? | Eine fiktive Podiumsdiskussion moderiert von David Riff*

Der kulturelle Raum im postsowjetischen Russland ist sehr entfremdet. Er besteht aus Szenen der Singularität, inhaltsleerer Konversation und einzelnen Projekten, alles beherrscht von einer ziemlich paranoiden Angst vor dem Großen Anderen. Kollektive Kreativität kann ein therapeutisches Hilfsmittel darstellen, um dieser Entfremdung entgegenzutreten, indem man mit der Erfahrung des (immanenten) Anderen arbeitet. Genau dort beginnt Politik (nicht zu verwechseln mit den medialen Darstellungen, die jede situationistische Kritik gänzlich als Spektakelhaftigkeit bezeichnen wird!). Wir (und unsere Auseinandersetzungen) bestimmen den »ethischen (und in gewissem Sinne politischen) Horizont« im Prozess einer unablässigen Revolution des Bewusstseins. Der Große Andere der Repräsentation existiert nicht.

VOICES OF THE COLLECTIVE

By Oksana Timofeeva *What do we have in common? | A Fictional Panel Discussion edited by David Riff*

Cultural space in post-Soviet Russia is really alienated. It is made up of singularity-scenes, empty socializing, and particular projects, all of them pretty paranoid of some Big Other. Creative collectivity is capable of producing a therapeutic resource to counter this alienation by working with the experience of the (intrinsic) other. This is actually where politics begins (not to be confused with the media representations that any Situationist critique will describe in terms of total spectacularity!) It is we (and our disputes) who define the »ethical (and in a sense, the political) horizon« in the process of a ceaseless revolution of consciousness. There is no Big Other of representation.

ANGRY SANDWICH PEOPLE OR IN PRAISE OF DIALECTICS

Der Film stellt den Versuch von *Chto Delat?* dar, sich vorzustellen, welche Gestalt eine Protestkundgebung in Form eines Theaterhappenings im Stadtraum annehmen könnte. Dazu zerlegten sie Bertolt Brechts Gedicht *Lob der Dialektik* (1930) in 21 Zeilen, die jeweils auf ein Schild geschrieben wurden, das sogenannte Sandwich-Men verschiedenen Alters tragen sollten. In der Sowjetpropaganda standen diese wandelnden Werbeträger symbolisch für eine besonders brutale Form der Ausbeutung der lebendigen Arbeitskraft des Einzelnen und wurden daher mit dem kapitalistischen System des Westens in Verbindung gebracht. Es wirkt wie eine Ironie der Geschichte, dass im postsowjetischen Russland die Tätigkeit als Sandwich-Man mittlerweile als erstrebenswerte Form unqualifizierter Niedriglohnarbeit gilt.

Die Zeilen aus Brechts Gedicht wurden auf die vorderen Schilder der 21 Sandwich-Men geschrieben, während die hinteren Schilder leer blieben. Zu Beginn der Filmhandlung kehren alle Beteiligten der Kamera den Rücken zu. Einer nach dem anderen dreht sich um, sodass der Text Zeile um Zeile sichtbar wird. Nach einer Weile fangen sie an, auf die Kamera zuzugehen, wodurch sich die Zusammensetzung des Texts verändert.

Die Aktion wurde in enger Zusammenarbeit mit einer Kindertheatergruppe und zwei Aktivistenvereinigungen aus Sankt Petersburg namens Workers' Democracy und Widerstandsbewegung Pjotr Alexejew durchgeführt. Beide Gruppen haben reichlich Erfahrung mit der Inszenierung politischer Aktionen im städtischen Raum gesammelt und so eine Grundform basisdemokratischer politischer Kultur mit ihren eigenen ästhetischen Normen am Leben erhalten und weiterentwickelt.

Angry Sandwich People or In Praise of Dialectics
2006
Dauer: 8 Min.
Realisiert von Olga Egorova (Tsaplya), Nikolai Oleinikov und Dmitry Vilensky

Seiten 48–51: Filmstills aus *Angry Sandwich People or In Praise of Dialectics* Pages 48–51: Film stills from *Angry Sandwich People or In Praise of Dialectics*

ANGRY SANDWICH PEOPLE OR IN PRAISE OF DIALECTICS

The film represents an attempt by *Chto Delat?* to imagine which shape a protest in the form of a theatrical happening in urban space might take. To this end, they dissected Bertolt Brecht's poem *In Praise of Dialectics* (1930) into twenty-one separate lines. Each of these were written on a board to be worn by so-called sandwich people of different ages. In Soviet propaganda, these walking advertisements had been a symbol of the most brutal exploitation of a person's living labour, and thus been associated with the Western capitalistic system. It seems like the irony of history that in post-Soviet Russia, working as a sandwich man has become a preferred mode of unqualified, low-wage employment.

The lines of Brecht's poem were placed on the front boards of twenty-one sandwich people, whereas the rear boards were left blank. At the beginning of the recorded action, all participants are standing with their back to the camera. One after another, they turn around, revealing the text line by line. After a while, they start moving towards the camera, changing the composition of the text.

This action was carried out in close collaboration with a children's theatre group and two activist groups from St. Petersburg called *Workers' Democracy* and *The Pyotr Alexeev Resistance Movement*. Both of these groups have accumulated a great deal of experience in staging political actions in urban settings. They have thus retained and continued to develop a basic form of grass-roots political culture with its own aesthetic norms.

Angry Sandwich People or In Praise of Dialectics
2006
Duration: 8 min
Realized by Olga Egorova (Tsaplya), Nikolai Oleinikov and Dmitry Vilensky

STIMMEN AUS DEM KOLLEKTIV

Von David Riff Bertolt Brechts Werk war für uns ein wichtiger Bezugspunkt, weil es eine so große Vielfalt ästhetischer Methoden bereithält, mit denen man auf den Ruf der konkreten geschichtlichen Situation antworten kann. In Brechts Schriften wird deutlich, dass bei kreativer Arbeit ständig dialektische Prozesse ablaufen. Die Wirklichkeit wird als ein Prozess steter Veränderung beschrieben, der sich aus den Konflikten und Widersprüchen ergibt, die die Transformation der Gesellschaft ermöglichen.
In unserem Stück versuchten wir uns vorzustellen, wie diese Dialektik heute funktionieren könnte. Indem die Sandwich-Men ihre »Körper-Zeichen« in stummer Bewegung zusammenfügen und neu konfigurieren, während man den Lärm der vorbeifahrenden Autos hört, demonstrieren sie das Potenzial neuer repräsentativer Konstellationen von protestierenden Individuen, die eine große Bandbreite von Schichten und Altersgruppen – Rentner, Aktivisten, Kinder – vertreten, die einer Dialektik der steten Veränderung unterliegen.

VOICES OF THE COLLECTIVE

By David Riff Bertolt Brecht's oeuvre was such an important point of reference because it contains such a broad variety of aesthetic methods to answer the call of the concrete historical situation. In Brecht's work, there is a clear understanding of how dialectical mechanisms are always at work in creativity, describing reality as a process of constant change that arises as a result of the conflicts and contradictions that make the transformation of society possible.
In our piece, we tried to imagine how this dialectic might work today. Silently coagulating and reconfiguring their body-signs to the soundtrack of passing cars, these sandwich people demonstrate the potential of new representational constellations between protesting singularities from a broad variety of backgrounds and age groups – pensioners, activists, children – thrown into a dialectic of constant change.

Seiten 52–55: Filmstills aus *Protest Match* Pages 52–55: Film stills from *Protest Match*

PROTEST MATCH

Das für *Protest Match* verwendete Filmmaterial stammt vom Russischen Sozialforum, das 2006 im Kirow-Stadion am Rand von Sankt Petersburg stattfand. Gleichzeitig wurde in Sankt Petersburg selbst ein Gipfeltreffen der G8-Länder abgehalten. Im Vorfeld des Gipfels hatten die Behörden Aktivisten unter Druck gesetzt, um sie an der Teilnahme an Veranstaltungen im Zusammenhang mit dem Forum zu hindern. Daher hatten die meisten Druckereien sich auch geweigert, Informationen über das Forum zu drucken. Diejenigen, denen es trotzdem gelungen war, ein paar Handzettel zu drucken, wurden beim Verteilen verhaftet. So entwickelte sich eine Atmosphäre, in der der Eindruck entstand, dass selbst die geringste Teilnahme an dem Forum mit Risiken verbunden sein würde.

Die Idee, das Forum im Kirow-Stadion abzuhalten, war von den Behörden angeregt worden. Schon als dieser Vorschlag auf den Tisch kam, waren viele Aktivisten, die teilzunehmen beabsichtigten, der Meinung, dass dieser Ort ins Auge gefasst worden war, um die Veranstaltung abriegeln und ihren Verlauf steuern zu können. Diese Annahme erwies sich als richtig: Die russischen Sicherheitsdienste verhafteten mehr als zweihundert Delegierte aus ganz Russland, bevor sie auch nur für das Forum nach Sankt Petersburg anreisen konnten.

Der Film stellt die Ereignisse im Stadium während des Sozialforums dar und verbindet die Dokumentarfilmaufnahmen mit einer Reihe von Interviews mit politischen Aktivisten aus Russland.

Protest Match
2006
Dauer: 27:20 Min.
Realisiert von Dmitry Vilensky
Kamera: Sergei Ogurtsov, Dmitry Vilensky

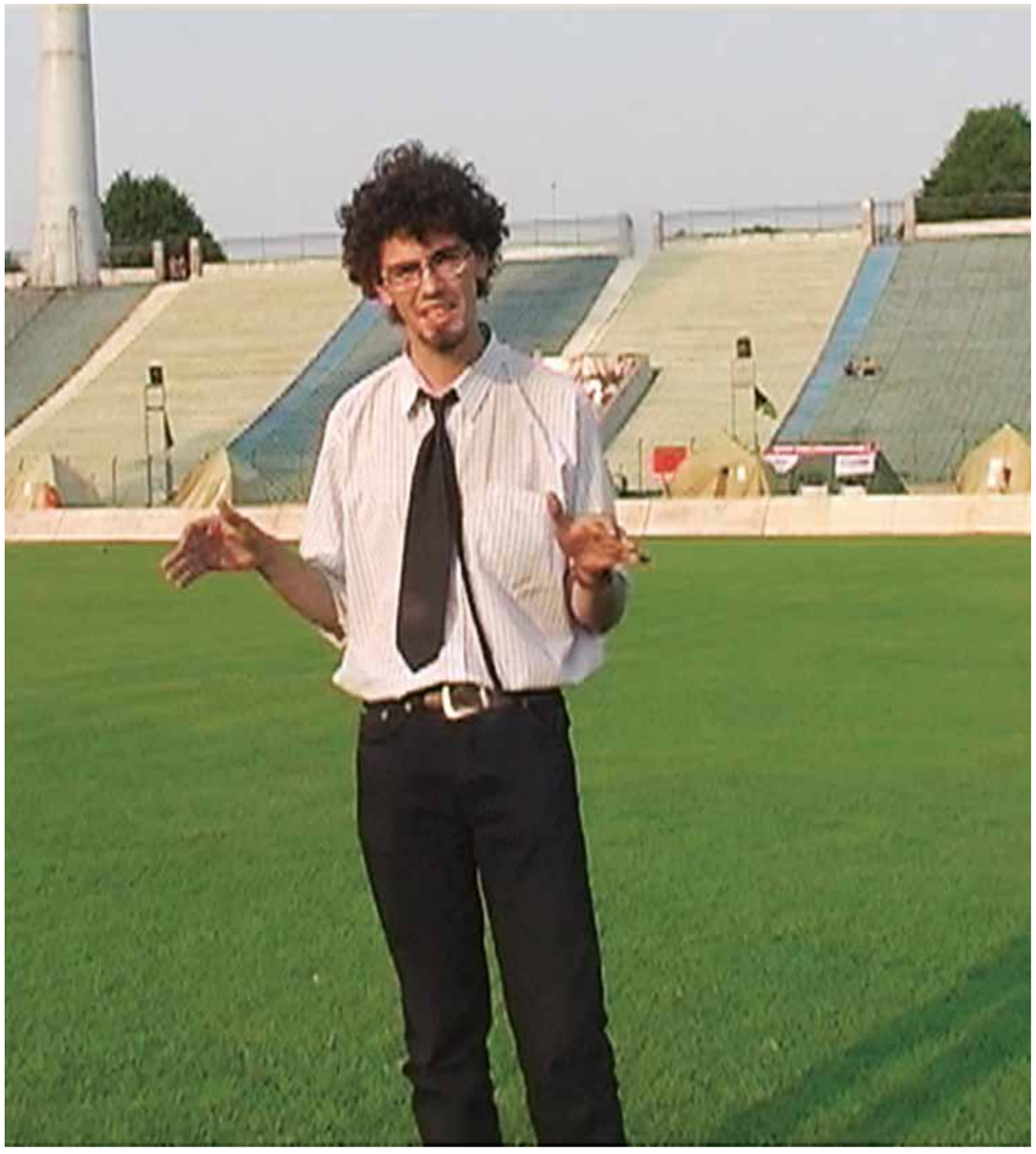
PROTEST MATCH

The footage used for *Protest Match* originates from the Russian Social Forum held at the Kirov Stadium near St. Petersburg in 2006. A summit of the G8 countries was being held in St. Petersburg at the same time. During the period leading up to the summit, authorities had been blackmailing activists in order to prevent them from taking part in any events connected with the forum. As a result, most printing companies had refused to print information about the forum and people were being arrested for handing out the few leaflets they nonetheless managed to print. The result was an atmosphere in which the impression arose that even minimal participation in the forum might pose a risk.

The idea to hold the forum in the stadium was proposed by the authorities. Already at the time of the proposal, it was the widespread opinion of most activists planning to participate that this particular site was suggested in order to be able to isolate and control the course of events. This assumption turned out to be true, since the Russian security services detained more than two hundred forum delegates from all over Russia before they even arrived in St. Petersburg.

The film covers the events at the stadium during the Social Forum, combining the documentary footage with a series of interviews with Russian political activists.

Protest Match
2006
Duration: 27:20 min
Realized by Dmitry Vilensky
Camera: Sergei Ogurtsov, Dmitry Vilensky



The symbolism here is tied to what happened in Chile in 1973.

ƎCCE

ESSAY
ESSAY

SIMON SHEIKH: WAS BLEIBT? – CHTO DELAT?, POSTKOMMUNISMUS UND KUNST

»[…] daß wir nämlich *das Erbe* des Marxismus *übernehmen* müssen, daß wir das ›Lebendigste‹ davon übernehmen müssen, das heißt paradoxerweise dasjenige davon, was niemals aufgehört hat, die Frage des Lebens zu stellen, die Frage des Geistes oder des Gespenstischen, die Frage von Leben-und-Tod jenseits der Opposition zwischen dem Leben und dem Tod. Dieses Erbe müssen wir reaffirmieren, indem wir es so radikal verändern wie eben notwendig. Diese Reaffirmierung hielte sich in der Treue zu etwas, das in dem von Marx ausgegangenen Appell – sagen wir, noch im Geist seiner Verfügung – nachhallt, und gleichzeitig entspräche sie dem Begriff des Erbes im allgemeinen. Das Erbe ist niemals ein *Gegebenes*, es ist immer eine *Aufgabe*. Sie bleibt vor uns, ebenso unbestreitbar, wie wir, noch bevor wir es antreten oder ablehnen, die Erben sind, und zwar trauernde Erben, wie alle Erben. Insbesondere dessen, was sich Marxismus nennt.«[1]

»Was ist kommunistische Kunst?« Diese Frage, die mitten in einer Performance auftauchte, die *Chto Delat?* kürzlich im SMART Project Space in Amsterdam zeigten, regte eine kollektive Debatte über künstlerische Methoden, Formen und Ziele an. Die Frage zielt auf Objekt und Methode kommunistischer Kunst – auch wenn das durchaus zu Komplikationen führen kann, wie die folgende Diskussion deutlich zeigte –, aber sie zwingt ihrem Gegenstand eine bestimmte Zeitform auf und siedelt Methode und Objekt in der Gegenwart und bewusst nicht in der Vergangenheit an, wodurch kommunistische Kunst zu einer aktuellen und nicht etwa historischen Angelegenheit wird. Die Frage ist daher auf unzeitgemäße Art zeitgemäß, was der Titel der Veranstaltung, in deren Zusammenhang sie gestellt wurde, noch unterstreicht: *Where Has Communism Gone?*. Dieser Titel impliziert zweifellos eine Vergangenheit – wenn nicht das Ende des Kommunismus, so doch zumindest seine Verlagerung – und lässt deutlich die Trauerarbeit anklingen, die Jacques Derrida in seiner Meditation über das Verblühen des Marxismus in seinem Buch *Marx' Gespenster: Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale* aus dem Jahr 1994 nahelegt.

Kommunistische Kunstpraxis

Die Veranstaltung selbst bestand aus einem Theaterstück auf Grundlage der berühmten Lehrstücke Bertolt Brechts – sicherlich das Paradebeispiel kommunistischer Kunst – sowie einem vorangegangenen, höchst intensiven 48-Stunden-Workshop, in dem die Teilnehmer/Darsteller den Text erarbeitet hatten, ein Verfahren, das mittlerweile zu den Grundpfeilern der Praxis von *Chto Delat?* gehört. Allerdings sind die Zeiten, die hier heraufbeschworen werden, vielfältig **weiter auf Seite 57**

[1] Jacques Derrida, *Marx' Gespenster: Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale*, Frankfurt a. M., 2004, S. 81.

SIMON SHEIKH: WHAT REMAINS? – CHTO DELAT?, POST-COMMUNISM AND ART

»[…] one must *assume the inheritance* of Marxism, assume its most ›living‹ part, which is to say, paradoxically, that which continues to put back on the drawing board the question of life, spirit, or the spectral, of life-death beyond the opposition between life and death. This inheritance must be reaffirmed by transforming it as radically as will be necessary. Such a reaffirmation would be both faithful to something that resonates in Marx's appeal – let us say once again in the spirit of his injunction – and in conformity with the concept of inheritance in general. Inheritance is never a *given*, it is always a task. It remains before us just as unquestionably as we are heirs of Marxism, even before wanting or refusing to be, and, like all inheritors, we are in mourning. In mourning in particular for what is called Marxism.«[1]

»What is communist art?« This question was asked in the midst of a recent *Chto Delat?* performance at *SMART Project Space* in Amsterdam, instigating a collective discussion on artistic methods, forms and aims. The question aims at the object and method of communist art – although this might lead to a number of complications, as is evident in the ensuing discussion itself – but it enjoins a specific time, placing the method and object in the present tense and deliberately not the past, indicating that communist art is something actual rather than historical. The question thus has an untimely timeliness, only accentuated by the title of the event in the context of which it is posed: *Where Has Communism Gone?* which certainly implies a past tense, if not a passing, then at least a transposition, and clearly echoes the work of mourning proposed by Jacques Derrida in his meditation on the withering of Marxism in his book *Spectres of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International* from 1994.

The Communist Practice of Art

This event itself was a theatre play, based on the principles of Bertolt Brecht's famous learning plays – certainly a prime historical example of communist art if there ever was one – as well as a preceding, highly intensive 48-hour workshop during which the participants/performers developed the script, a method that has become one of the cornerstones of *Chto Delat?'s* methodology. However, the invocations of time we are confronted with here are multiple and possibly out of sync, and posited into them are various references and notions of something named »communist art.« These various strands co-exist, each depicting its own historical moment, and at its own pace – which may very well be the group's own definition of, or proposition for, a communist practice of art at this particular historical moment. This staging of diachrony in *Where Has Communism Gone?* as well as elsewhere in the work of *Chto Delat?* is illustrated by how an issue from the past becomes crystallized in the discussion, but in the form of obscuration and displacement, such as the sudden move from a debate between the actors on the stage to an internet transmission of an outside voice, introduced as »our comrade from Moscow,« an intervention of the theorist David Riff, whose contribution **continued on page 58**

[1] Jacques Derrida, *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International* (New York: Routledge, 1994), 54.

und womöglich nicht in Übereinstimmung zu bringen; verschiedene Verweise auf und Vorstellungen von einer Sache namens kommunistische Kunst werden hier geltend gemacht. Die diversen Stränge sind parallel zueinander angeordnet, wobei jeder einen geschichtlichen Moment in seinem eigenen Tempo darstellt, und genau das ist es offenbar, was die Gruppe als Definition oder Entwurf für eine kommunistische Kunstpraxis in diesem besonderen geschichtlichen Moment vorschlägt. Die Inszenierung von Ungleichzeitigkeit in *Where Has Communism Gone?* lässt sich, wie auch sonst im Werk von *Chto Delat?*, als etwas veranschaulichen, das der Vergangenheit angehört, in der Diskussion herauskristallisiert wird, aber in verdunkelter und verschobener Form, so im plötzlichen Wechsel von einer Diskussion zwischen den Schauspielern auf der Bühne zur Übertragung einer Stimme von außen via Internet, die als »unser Genosse in Moskau« eingeführt wird, eine Intervention des Theoretikers David Riff. Sein Beitrag fungiert als eine Art Verdoppelung der Bühne: Mithilfe der Projektion wird ein neuer, vom Raum der Schauspieler und ihrer Requisiten getrennter Bildraum geschaffen, wodurch auch sie zu Zuschauern werden. So entsteht ein Verfremdungseffekt, bei dem plötzlich alle Zuschauer sind, ohne jedoch allein darauf reduziert oder zur Passivität gezwungen zu sein, da man dem projizierten Bild und der über Lautsprecher eingespielten Stimme antworten kann, wodurch das Zuhören zu einer aktiven und kollektiven Unternehmung der Gruppe und folglich des gesamten Publikums wird.

> »Könnte es sein, dass diese Bilder, die scheinbar ein ganz anderes Thema haben, kommunistisch sind, nicht nur weil ein Revolutionär sie gemalt hat, sondern auch, weil sie nach der Niederschlagung der Kommune gemalt wurden und somit eine Form der Trauer über den Verlust des Kommunismus darstellen?«

Auch wenn die Projektion ein filmischer Effekt ist, entspricht sie nicht der Politik des Kinos und seiner kommunikativen Einbahnstraße. Und doch besteht die Projektion genauso wie das Kinobild aus Bildern und Tönen, deren Verbindung immer auf Politik hinausläuft, so die berühmte Formel, auf die Jean-Luc Godard, auch er Brechtianer und Kommunist, das Problem gebracht hat. Auch er ist ein fester Bezugspunkt und eine wichtige Inspirationsquelle für *Chto Delat?*, so in der Arbeit *Two Plus Two*, ihrer Paraphrase von Godards *Eins plus eins*. Was also lehrt uns David Riffs ungewöhnliche Mixtur von Bildern und Tönen über Kommunismus und Kunst? Im Übrigen sehen wir in der Projektion gar nicht Riff selbst, sondern Abbildungen von klassischen Gemälden, die er diskutiert und analysiert, wodurch seine Intervention die Form eines Vortrags über den realistischen Stil in der Malerei des 19. Jahrhunderts und dessen möglichen Bezug zum Kommunismus annimmt. Vielleicht spricht Riff live aus Moskau zu uns, aber da das Stück in einen Amsterdamer Kontext eingebettet ist und die Bilder klassische Malerei zeigen, könnte er genauso gut aus einer ganz anderen Zeit und nicht nur aus einem anderen politischen Raum und aus einem anderen geschichtlichen Moment zu uns sprechen. Tatsächlich formuliert Riff die Frage um: »Ist das hier kommunistische Kunst?«, wobei er den Maler Gustave Courbet und sein Verhältnis zur Pariser Kommune betrachtet. Allerdings vollzieht Riff diese Wendung der Frage, indem er von Courbets berühmten sozialistisch-realistischen Gemälden, auf denen Arbeiter zu sehen sind, zu seinen späteren Stillleben wechselt. Könnte es sein, dass diese Bilder, die scheinbar ein ganz anderes Thema haben, **weiter auf Seite 59**

functions as a sort of doubling of the stage, where the projection creates a new image space, separate from that of the actors and their props, in turn transforming them into spectators. This is a sort of alienation effect, where everybody is suddenly a spectator, but not in a reductive or passive manner, since you can talk back to the projected image and the amplified voice, turning listening into an active and collective endeavour for the group, and by implication, for everyone in the audience.

Even if the projection is a cinematic effect, it does not follow the politics of cinema and its one-way mode of address. And yet, like the cinematic image, it is made up of pictures and sounds, the combination of the two always equalling politics, according to a famous dictum of another Brechtian communist, Jean-Luc Godard, who has also served as a continuous point of reference and source of inspiration for *Chto Delat?*; thus in the piece *Two Plus Two*, the group's paraphrase of Godard's *One Plus One*. What, then, does this particular assemblage of images and sounds by David Riff tell us about communism and art? As it is, we do not actually see Riff on the projection but instead reproductions of classical paintings he discusses and dissects, giving his intervention the form of a brief lecture on the style of realism in nineteenth-century painting and its possible relationship to communism. Riff may be speaking to us live from Moscow, but since the context of the play is Amsterdam, and the images shown are classical, he might as well also speak from a different time period altogether, not just a different political space and historical moment. Indeed, Riff rephrases the question: »Is this communist art?« looking at the painter Courbet and his relationship to the Paris Commune. However, Riff makes this turning of the question through a shift from Courbet's famous socialist realist paintings of labourers to his later still lifes. Could it be that these seemingly non-topical paintings are communist, not only because they were made by a revolutionary, but also because they were made after the defeat of the Commune and are, as such, acts of mourning the loss of communism? Riff asks whether such paintings, which would later be exploited, stylistically and in terms of motifs, by petit-bourgeois artists such as Cézanne, actually have a communist history as well, although one of defeat and entrenchment, and, by extension, whether communist art must today inevitably be a work of mourning, rather than the triumphant image production of, say, Soviet socialist realist art.

»Could it be that these seemingly non-topical paintings are communist, not only because they were made by a revolutionary, but also because they were made after the defeat of the Commune and are, as such, acts of mourning the loss of communism?«

Needless to say, this leads to a huge discussion among the performers of *Where Has Communism Gone?* about what communist art could be today and whether the play they are engaged in is communist, directly implicating the larger context of *Chto Delat?*'s methodology and forcing one of the organizers of the event, *Chto Delat?* member Dmitry Vilensky, to leave his position in the auditorium and join the actors onstage in order to explain himself, his author and subject position, as well as the aesthetic politics of the group. Two things need to be added to Riff's remarks here that will further consolidate and complicate *Chto Delat?*'s artistic and political position. First, realism as communism: if it is accurate that there is a politics of mourning at work in still life painting, one that has to do not only with the vanitas aspect of the project but also with its immediate historical and political context, such as the demise of the Paris Commune, is there not also a politics of representation at work in the selection of the still life as motif? In other words, is there not an equality of things in the world, objects and subjects alike, in Courbet's **continued on page 60**

kommunistisch sind, nicht nur weil ein Revolutionär sie gemalt hat, sondern auch, weil sie nach der Niederschlagung der Kommune gemalt wurden und somit eine Form der Trauer über den Verlust des Kommunismus darstellen? Riff fragt, ob solche Bilder, die später stilistisch und motivisch von kleinbürgerlichen Künstlern wie Paul Cézanne ausgeschlachtet werden sollten, nicht auch eine kommunistische Geschichte haben, wenngleich eine der Niederlage und des Rückzugs in die Verteidigung, und ob kommunistische Kunst heute zwangsläufig eher Trauerarbeit sein muss als triumphale Bildproduktion wie im sozialistischen Realismus in der Sowjetunion.

Natürlich entsteht daraus eine lebhafte Diskussion unter den Darstellern über die Frage, was kommunistische Kunst heute sein könne und ob das Stück, das sie gerade aufführen, kommunistisch sei. Sofort werden auch die Hintergründe und Zusammenhänge der Arbeit von *Chto Delat?* zum Gegenstand der Diskussion und so verlässt Dmitry Vilensky, einer der Organisatoren der Veranstaltung und Mitglied von *Chto Delat?*, seinen Platz im Zuschauerraum und gesellt sich zu den Darstellern auf der Bühne, um seine Autoren- und Subjektposition sowie die ästhetische Politik der Gruppe zu erklären.

Zwei Punkte, die die künstlerische und politische Position von *Chto Delat?* zusätzlich untermauern und zugleich komplexer erscheinen lassen, möchte ich an dieser Stelle den Anmerkungen von David Riff noch hinzuzufügen. Der eine Punkt betrifft Realismus als Kommunismus: Wenn es stimmt, dass im Stillleben eine Politik der Trauer am Werk ist, die nicht nur mit dem Vanitas-Aspekt des Projekts zu tun hat, sondern auch mit seinem unmittelbaren historischen und politischen Umfeld wie etwa dem Untergang der Pariser Kommune, ist dann bei der Wahl des Stillebenmotivs nicht auch eine Politik der Repräsentation im Spiel? Anders formuliert: Wenn Courbet so Alltägliches wie Obst als Motiv gewählt hat, gibt es dann nicht eine Gleichberechtigung der Dinge, der Objekte wie der Subjekte? Die sich natürlich einer Ausbeutung durch Maler wie Cézanne anbietet, und doch verbunden ist mit der Setzung eines Demokratisierungsprozesses insofern, dass Äpfel nicht weniger Wert sind als alles andere, religiöse oder staatliche Symbole etwa, was schließlich die große Verheißung der modernistischen Malerei war – und nun ebenso verloren ist wie das utopische Projekt des Kommunismus (als Modernismus). Dann müssen wir die Frage stellen, was das methodologische Versagen der modernen Malerei – genauso wie das Scheitern des Konstruktivismus, des sozialistischen Realismus und übrigens auch der brechtschen Dialektik – für zeitgenössische Praktiken der Bildproduktion und des Politikmachens bedeutet. Der zweite Punkt betrifft einen unmittelbaren Parallelismus zwischen dem Spätwerk von Courbet nach dem Sturz der Kommune und der gegenwärtigen Praxis von jemandem wie *Chto Delat?* nach einem anderen Sturz, dem eines bestimmten Empire, woraus sich wiederum die Frage ergibt, ob diese Trauerarbeit (im doppelten Sinne des Wortes) dann *post*-kommunistische Kunst ist.

»Dann müssen wir die Frage stellen, was dieses methodologische Versagen der modernen Malerei [...] für zeitgenössische Praktiken der Bildproduktion und des Politikmachens bedeutet.«

Postkommunistische Probleme

Die sogenannte postkommunistische Situation ist kein Allgemeinbegriff wie »Postmoderne« oder »Postkolonialismus«, auch wenn er parallel dazu gebildet ist. Die Frage ist, ob dieser Begriff universalen Anspruch erheben kann oder nicht.

Einerseits ließe sich der Begriff »postkommunistische Situation« zur Beschreibung der politischen und kulturellen Lage in den ehemals kommunistischen Ländern Osteuropas anwenden, also auf das Ende des real existierenden Kommunismus, sodass er über einen bestimmten Zeitrahmen (nach 1989) und einen konkreten geografischen Bezug verfügt. Konservative Kommentatoren und liberale Einpeitscher beschreiben diesen Prozess gerne als »Aufholen zur Moderne«, was eine ganz bestimmte Vorstellung von Zeit als geopolitischer Form impliziert, nämlich dass der Kommunismus nicht mehr zeitgemäß war oder nur eine Pause oder ein Stolperstein auf dem geschichtlichen Weg zu liberaler Demokratie und Marktwirtschaft, die als Inbegriff der Moderne aufgefasst werden, und an die die ehemals kommunistischen Länder jetzt den Anschluss finden müssen. Im Gegensatz dazu gibt es noch eine andere Lesart des besonderen Charakters der geschichtlichen Zeit der ehemals kommunistischen Länder, die Kommunismus als Modernismus darstellt, parallel zur fordistischen Moderne der Vereinigten Staaten.[2] Während Susan Buck-Morss den Kalten Krieg im Grunde als eine Geschichte zweier Städte sieht, in der jede Stadt das Ebenbild (und doppelte Negativ) der anderen ist, will der Autor der vielleicht ausgreifendsten Theorie des Postkommunismus, Boris Groys, eben diese andere Moderne und ihre bedingende Rolle für den Westen zurückgewinnen, wobei er in gewisser Weise die Zweite Welt im Kontrast zur Ersten und zur Dritten wiederaufleben lässt, also in einem anderen Verständnis globalistischer Verstrickungen, als es sich in den Theorien des Postkolonialismus findet.[3] Gleichwohl bleibt der Postkommunismus hier an die raumzeitliche Konfiguration Osteuropas vor dem Fall der Mauer gebunden, in dem Sinne, dass Kommunismus als Ideologie untrennbar mit der Existenz der Sowjetunion und dem besonderen Erfahrungsraum, in dem sie bestand, verbunden ist.

Es gibt eine weitere abstraktere Auffassung von Postkommunismus, die von so verschiedenen Autoren wie Boris Buden und Nancy Fraser vertreten wird und nach der Postkommunismus weder an einen bestimmten Ort noch an eine bestimmte Zeit gebunden ist, sondern eine allgemeine, ja universelle Situation darstellt, die aber jeweils verschiedene Ausprägungen hat. Fraser beschreibt die postkommunistische Situation beispielsweise als eine des Verlusts, die durch »die Abwesenheit jedes glaubwürdigen übergeordneten Emanzipationsprojekts trotz der Vervielfältigung der Frontlinien«[4] gekennzeichnet ist. Als postmoderner Zustand, vielleicht sollte man »Malaise« sagen, hat der Postkommunismus so nicht nur mit einem bestimmten Erfahrungsraum zu tun, sei er geschichtlich und verloren oder gegenwärtig und unsicher, nämlich dem ehemaligen Osten, dem vergangenen Raum kommunistischer Regimes und Leben, sowie den gegenwärtigen im Übergang begriffenen Gesellschaften (sei es, dass sie zur Integration mithilfe der EU in die Welt der marktwirtschaftlichen, parlamentarischen Demokratie neigen wie die meisten osteuropäischen Länder, sei es, dass sie sich durch Hyperprivatisierung und Hyperzentralisierung von Macht als neue Global Players rekonfigurieren wie im Fall von Russland und China, sei es, dass sie als Staaten, Institutionen oder Wirtschaftsräume einfach zerfallen, so Weißrussland, Moldawien und Teile des ehemaligen Jugoslawien), sondern auch mit Erwartungshorizonten, mit einer als möglich oder unmöglich wahrgenommenen Zukunft.

Aktualisierungen

Diese Versuche, die postkommunistische Situation zu fassen, prägen nicht nur die Arbeit von *Chto Delat?*, sondern werden umgekehrt auch in mehrfacher Hinsicht durch die Aktivitäten der Gruppe bestimmt. Die Aufführung eines Lehrstücks im brechtschen Sinne entfaltet nicht nur eine Diskussion darüber, wo der Kommunismus sich hinbewegt hat – wo er sich eventuell befindet oder welche Richtung er nimmt –, sondern diese Diskussion findet auch in der Zeitung der Gruppe, die ebenfalls *Chto Delat?* heißt, eine Fortsetzung. Jede Ausgabe ist einem eigenen Thema gewidmet, das manchmal in unmittelbarem Zusammenhang mit einer künstlerischen Produktion der Gruppe steht, und enthält eine Vielzahl von Stellungnahmen und Beiträgen von Theoretikern, Aktivisten und Künstlern zu **weiter auf Seite 61**

[2] Siehe z. B. Susan Buck-Morss, *Dreamworld and Catastrophe*, Cambridge, Mass., 2002.
[3] Siehe Boris Groys, *Das kommunistische Postskriptum*, Frankfurt a. M., 2006.
[4] Nancy Fraser, *Justice Interruptus: Critical Reflections on the »Postsocialist« Condition*, London, 1997, S. 3.

selection of everyday objects such as fruits? To be exploited for painters like Cézanne, and yet associated with the assertion of a process of democratization, by claiming that apples are as valuable as anything else, such as religious or state symbols etc., which was, after all, the great promise of modernist painting – itself now lost, like the utopian project of communism (as modernism)? We must then ask what this methodological failure of modern painting as much as the failures of constructivism, socialist realism, or, for that matter, Brechtian dialectics means for contemporary practices of image production and the making of politics. The second observation concerns a direct parallelism between Courbet's late work, after the fall of the Commune, and the current practice of someone like *Chto Delat?*, after another fall, that of a specific empire, namely: is this work (in a double sense of the word) of mourning, then, *post*-communist art?

Post-Communist Issues

The so-called post-communist condition is not a general term, such as postmodernism or post-colonialism, even if it is parallel to them. The issue is whether the term can claim to be universal or not. On the one hand, the post-communist condition would apply as a description to the political and cultural situation of the former communist countries in Eastern Europe, i.e., to the end of actually existing communism, which would indicate that it has a specific time frame, after 1989, and a concrete geographical location. Conservative commentators and liberal boosters usually refer to this process as »catch-up modernism,« implying a very specific idea of time as geo-political, namely that communism was out of time, or just a pause or stumbling block on the historical path to liberal democracy and market economy, understood as modernism per se, which the former communist countries now have to catch up to. Contrary to this view, there is another reading of the specificity of the historical time of the former communist countries that sees communism *as* modernism, and thus parallel to the Fordist modernity of the United States.[3] Where Susan Buck-Morss sees the Cold War as basically *A Tale of Two Cities*, each the other's double (and double negative), the perhaps most expansive theorist of post-communism, Boris Groys, precisely wants to reclaim this other modernity, and its conditioning of the West, in a sense resurrecting the

»We must then ask what this methodological failure of modern painting [...] means for contemporary practices of image production and the making of politics.«

Second World, in contrast to the First and the Third, and thus in another understanding of globalist entanglement than found in the theories of post-colonialism.[3] However, post-communism in this reading remains bound to a configuration of space and time – Eastern Europe before the fall of the Wall – in the sense that »communism« as an ideology cannot be separated from the existence of the Soviet Union and the specific space of experience that it consisted of.

There is also another, more abstract understanding of post-communism, advocated by writers as diverse as Boris Buden and **continued on page 62**

[2] See Susan Buck-Morss, *Dreamworld and Catastrophe* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2002)
[3] See Boris Groys, *The Communist Postscript*, Trans. Thomas Ford (London: Verso, 2010).

dem jeweiligen Thema, sei es brechtsche Ästhetik, Kollektivismus, Arbeit oder Kampf. Entscheidend ist dabei immer, wie solche Debatten neu gedacht, wie ihnen widersprochen, wie sie abgegrenzt werden und wie sie darüberhinaus stets im zeitlichen wie räumlichen Sinne des Worts »aktualisiert« werden: Was bedeutet es, eben zu dieser Zeit, in der heutigen russischen Gesellschaft, und eben an diesem Ort, wiederum in der heutigen russischen Gesellschaft, mit diesen Themen, die immer international sind, zu arbeiten, sie durchzuarbeiten? Es bedeutet, dass man sich auf einem bestimmten Grund bewegt, auch wenn der Grund ein grundloser ist, und dass man daher Projekte eher mit Blick auf ihren Horizont als auf ihren Grund bedenken muss.[5] Die Zeitung dient als Plattform, die problematischen Themen etwas Besonderes verleiht und eine besondere und keine allgemeine Öffentlichkeit schafft. Sie kann aus leicht ersichtlichen historischen Gründen keine bürgerlich-vernünftige Öffentlichkeit schaffen und es gibt gute politische Gründe für die Herausgeber, auf eine solche Öffentlichkeit auch keinen Anspruch zu erheben. Stattdessen begreift sich die Zeitung als eine Gegenöffentlichkeit, die eine besondere und tendenziöse Produktion politischer Subjektivität und gesellschaftlicher Beziehungen betreibt und sich aus einer im Privaten verorteten Kultur des Widerstands zu Sowjetzeiten sowie aus den Ideen von Gegenkultur aus der Zeit nach 1968 speist.

In solchem Beschwören und Verbinden liegt der Vorschlag von *Chto Delat?* für eine zeitgenössische linke Analyse und Kritik unserer gegenwärtigen Situation, die sich nicht von den grundlegenden Formen und Bedeutungen des Marxismus (einschließlich der Ästhetik Brechts) unterscheidet, sondern eine kritische Neubewertung und Aktualisierung marxistischer Grundsätze unternimmt. Mit ihrer künstlerischen Methode betreiben *Chto Delat?* Inszenierung als Aktualisierung und nicht, wie so viele ihrer westlichen Zeitgenossen, als Nachstellung politischer Ereignisse in Form von Reenactments. Deutlich wird das nicht nur in Bezug auf Brecht – sie bringen nicht Brechts Stücke auf die Bühne, sondern verwenden die (politisierende) Methode seiner Lehrstücke –, sondern auch darin, wie sie sich in ihren Singspielen – angefangen beim *Perestroika Songspiel* (2008), in dem es um einen entscheidenden Augenblick in der Geschichte der Sowjetunion und deren Niedergang geht, bis hin zum aktuellen *Museum Songspiel: The Netherlands 20XX* (2011)[6] – auf die politische Geschichte und deren Verhältnis zu aktuellen Ereignissen beziehen.

Das erst Singspiel der Gruppe, in dem es um die Perestroika[7] geht, ist ein zentrales Beispiel dafür: Statt auf einige legendäre Momente heldenhaften Handelns in der Oktoberrevolution und der Zeit danach zurückzukommen, konzentrieren sich *Chto Delat?* auf ein ganz anderes Ereignis, das inzwischen meist übersehen oder aber als bloßes Detail auf dem Weg zum russischen Parlamentarismus und dem Ende der Sowjetunion betrachtet wird, dessen Bedeutung die Gruppe aber nicht nur für die politische Geschichte, sondern auch für ein Verständnis der gegenwärtigen Situation, wie sie im *Tower Songspiel* (2010)[8] dargestellt ist, wieder ins Bewusstsein rücken möchte.

Die Idee demokratischer Reformen, die übrigens mit der eigentlichen sowjetischen Idee auf einer Linie liegt, erscheint im Russland des Jahres 2010 nicht weniger wichtig und politisch dringlich als in den Jahren 1987 bis 1991. Und wenn die Figuren, die damals im Mittelpunkt standen – Repräsentanten verschiedener gesellschaftlicher Schichten wie der Militante, der Nationalist, der Demokrat, der Unternehmer, die Feministin, die alle eine Vielfalt von Positionen bezogen und Hoffnungen artikulierten –, nunmehr in der Neufassung in den Galeristen, den Künstler, den Oligarchen, den Priester und den Politiker verwandelt oder durch diese Figuren ersetzt werden, so bleibt die Aufgabe doch die einer Trauerarbeit als Strategie politisch-ästhetischen Widerstands. Aber es geht hier nicht um Nostalgie, sondern um Treue zu einem wichtigen politischen Augenblick, der nicht nur die Grundlage für die politischen Verhältnisse, sondern auch für die Subjektpositionen legt.

»Mit ihrer künstlerischen Methode betreiben *Chto Delat?* Inszenierung als Aktualisierung und nicht, wie so viele ihrer westlichen Zeitgenossen, als Nachstellung politischer Ereignisse in Form von Reenactments.«

Mit ihrem Beharren darauf, dass die Zeit der Perestroika nicht nur etwas ist, zu dem man zurückkehren sollte, sondern dass sie selbst die Rückkehr zu einigen grundlegenden Ideen und Idealen des Kommunismus ist und nicht etwa der Anfang von dessen Ende war, beziehen sich *Chto Delat?* auf die Philosophie Alain Badious und seinen Begriff der »Treue zum Ereignis«, der besagt, dass wir dem revolutionären Ereignis stets politisch unterworfen sind, dass wir immer schon nach der Revolution leben, selbst wenn diese noch nicht stattgefunden hat. Oder wie *Chto Delat?* wahrscheinlich sagen würden: Wir sind schon immer Postkommunisten, selbst wenn wir Kommunisten sind oder den historischen Kommunismus als Subjekte erlebt haben.[9] Diese zeitliche Verlagerung wird im *Perestroika Songspiel* deutlich: Die Archivaufnahmen von **weiter auf Seite 63**

[5] Zur Zeitung *Chto Delat?* siehe S. 66 ff.
[6] Siehe dazu S. 90 ff.
[7] Siehe dazu S. 72 ff.
[8] Siehe dazu S. 84 ff.
[9] Siehe Alain Badiou, *Paulus: Die Begründung des Universalismus*, Berlin und Zürich, 2009.

Nancy Fraser, that sees it as not as a specific location, nor as a specific timeframe, but as a general, universal condition, but always particularized differently. For Fraser, for example, the post-communist condition is a condition of loss, characterized by »an absence of any credible overarching emancipatory project despite the proliferation of fronts of struggle.«[4] As a postmodern condition, or should we say »malaise« post-communism has to do not only with a specific space of experience, whether historical and lost or actual and uncertain, namely, the former East, the past space of communist regimes and lives, as well as the present societies in transition (whether they lean – like most Eastern European countries – toward integration into the market and parliamentary democracies via the EU, or toward re-configuring themselves as new global players through the hyper-privatization and hyper-centralization of power – the case of Russia and China – or simply toward the disintegration of state, institutions, or economy – Belarus, Moldova and parts of former Yugoslavia), but also with horizons of expectations, with possible or impossible perceived futurity.

Actualizations

These conceptions of the post-communist condition not only inform the work of *Chto Delat?* but are indeed also informed by the group's activities in more ways than one. Not only does the staging of the Brechtian learning play ignite a discussion of where communism has gone – or is perhaps now located or moving towards – but these debates are also constantly held in their newspaper, also called *Chto Delat?*; each issue addresses a different theme, sometimes connected directly to a contemporaneous art production of the group, and always with a plethora of positions and contributions from theorists, activists and artists on the given subject, be it Brechtian aesthetics, collectivism, labour, or struggle. The crucial component is always how such discussions are revisited, contradicted, circumscribed and so on, and, moreover, always »actualized,« in both the temporal and spatial sense of the word: what does it mean to work with and work through these always international issues at this particular time, current Russian society, and in this particular place, again, current Russian society? It means a particular grounding, even if the ground is a groundless one, and that one must therefore think of projects in terms of their horizon rather than ground.[5] The newspaper functions as a platform that makes problematics particular and produces a particular rather than generalized public. It cannot produce a bourgeois public of reason, for obvious historical reasons, nor make pretensions to it, for deliberate political reasons and desires, and instead works as a counter-public with a particular, tendentious production of political subjectivity and social relations, drawing as much upon the privately located culture of dissidence from Soviet times as on post-68 notions of counterculture.

It is this conjuration and combination that is *Chto Delat?*'s proposal for a contemporary leftist analysis and critique of our present situation that does not depart from Marxism's basic forms and meanings (including Brechtian aesthetics), but rather undertakes a critical re-evaluation and actualization of some of its basic tenets. In terms of artistic method, *Chto Delat?* are thus engaged in staging as actualization, and not, like so many of their Western contemporaries, with the re-staging of political events in the form of re-enactments. This is clear not only in the employment of Brecht – they do not stage any of Brecht's plays, instead utilizing the (politicizing) method of his learning plays – but also in how they relate to political history and its connection to current events in their songspiels, from the *Perestroika Songspiel* of 2008, which deals with a crucial moment in the history of the Soviet Union and its demise, to the recent *Museum Songspiel: The Netherlands 20XX* of 2011.[6]

The first of the group's songspiels, about Perestroika,[7] is a crucial case in point: rather than revisiting some of the legendary and heroic events of the October revolution and its aftermath, they zoom in on another event, now largely overlooked or seen as simply a minor detail on the road to Russian parliamentarianism and the end of the Soviets, which *Chto Delat?* reclaim as primary, not just in terms of political history, but also for an understanding of the contemporary situation as represented in *The Tower Songspiel* of 2010.[8]

The idea of democratic reform, actually in line with the very idea of the Soviets, is seen as being no less relevant and politically urgent in Russia 2010 than it was in 1987–1991, and if the characters taking centre stage in the former, all from different social strata, taking different positions and displaying different aspirations, such as the militant, the nationalist, the democrat, the entrepreneur and the feminist, are being updated as or supplanted by the gallerist, the artist, the oligarch, the priest, and the politician in the latter, the task remains one of mourning as a politico-aesthetic resistance strategy. But the issue is not one of nostalgia, but rather of fidelity to a primary political moment, which constitutes not only political relations, but also subject positions.

By insisting on the moment of Perestroika as not just something to be returned to but itself a return to some basic ideas and ideals of communism, rather than the beginning of the end of communism, *Chto Delat?* are drawing on the philosophy of Alain Badiou and his concept of »fidelity to the event,« which means that we are always subjected politically to **continued on page 64**

[4] Nancy Fraser, *Justice Interruptus: Critical Reflections on the »Postsocialist« Condition* (London: Routledge, 1997), 3.

[5] For more information on the *Chto Delat? newspaper* see pp. 66 ff. in this catalogue

[6] See pp. 90 ff. in this catalogue

[7] See pp. 72 ff. in this catalogue

[8] See pp. 84 ff. in this catalogue

Protestkundgebungen und Volksversammlungen aus der Zeit der Perestroika (in Schwarz-Weiß gedrehte Amateurstummfilme) sind untertitelt, mit dem Jahr der Produktion versehen und mit Klaviermusik unterlegt, was die Aufnahmen noch historischer wirken lässt, so als wäre 1987 in Wirklichkeit 1917. Das ist nicht etwa Zauberei, sondern ein Verfahren, Geschichte, Kontingenz und Potentialität ineinanderfließen zu lassen und zu artikulieren, wie die Zeit immer »aus den Fugen« gerät, wenn man es mit politischen Ereignissen (im Sinne von Badiou) zu tun hat. Zugleich unterscheidet sich die doppelte Erinnerung an die Perestroika und deren Aktualisierung durch *Chto Delat?* deutlich von Badious Definition des Ereignisses, steht dieser sogar polemisch gegenüber. Nicht nur weil Badiou die Perestroika – wie überhaupt alles historische Geschehen in Russland seit der Revolution im Jahr 1917 – abgelehnt hat, die seiner Auffassung nach kein Ereignis im politischen Sinne darstellt, sondern auch, weil sich ihre Auffassung von Vergangenheit grundlegend unterscheidet. Wie Artem Magun bemerkt hat, verweist Alain Badiou auf einen Augenblick in der Vergangenheit als Ausgangspunkt für eine Vorwärtsbewegung, während Walter Benjamin das aufsucht, was unterdrückt wurde, was nicht geschehen durfte, in der Hoffnung, es in der Gegenwart zu neuem Leben zu erwecken, eine Besetzung der Vergangenheit, die den Grund bereitet für das Neue.[10] In diesem Sinne ist das *Perestroika-Songspiel* weifellos eher von Benjamin als von Badiou inspiriert, insbesondere in dem Versuch, die nicht verwirklichten sowjetischen Möglichkeiten, die vom Kreml nach 1921 fast vollständig blockiert wurden, zu reaktualisieren.

Die niederschmetternde Kritik des neuen Russland in *The Tower*, in dem es um den Bau eines riesigen Gazprom-Turms geht, der trotz massiver öffentlicher Proteste im Hafen von Sankt Petersburg entstehen soll, ist also nicht nur ein Ausdruck von Verzweiflung, sondern ein tragischer, trauriger Akt der Mobilisierung und Sensibilisierung. Eine ähnliche Herangehensweise findet sich in der Installation *What Is to Be Done Between Tragedy and Farce?* (2011), in der mittels Zeitleisten und Diagrammen die gesellschaftlichen Entwicklungen in Russland zur Zeit des Übergangs vom Kommunismus zum Kapitalismus dargestellt werden, wobei nicht nur die wachsende wirtschaftliche Ungleichheit verdeutlicht wird, sondern auch ein wiedererstarkender Staatsapparat und triumphierender Nationalismus, erkennbar an den seit 1991 kontinuierlich steigenden Militärausgaben, dem Jahr, in dem der Kalte Krieg und das Wettrüsten angeblich zu Ende waren.

Die russische Ideologie

Während das *Perestroika Songspiel*, *The Tower* und *What Is to Be Done Between Tragedy and Farce?* die geschichtliche Bahn des heutigen Russland und seiner unmittelbaren Vergangenheit vermessen, spielt das *Museum Songspiel: The Netherlands 20XX* in den – wenn auch sehr dystopischen – Niederlanden. Dieser Film, gedreht im Van Abbemuseum in Eindhoven, dessen Sammlung russische Avantgardekunst in den Mittelpunkt stellt, versucht, eine Fantasievorstellung beim Wort zu nehmen, der der Direktor, Charles Esche, einmal Ausdruck verlieh: Er stellte sich vor, wie das Museum zum Zufluchtsort für Flüchtlinge und illegale Einwanderer werden würde und so die symbolische Funktion von Kirchen, die in

> »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.«

solchen Situationen zumeist als Unterschlupf dienen, übernehmen und zugleich den marxistischen Wunsch widerspiegeln würde, von der geistigen Produktion, in der man für gewöhnlich die Funktion und Ideologie der Herstellung von Kunst und Bildern erkennt, zu einer Veränderung der materiellen Produktion und der materiellen Bedingungen überzugehen. Mit anderen Worten: das Museum in einer revolutionären Rolle. In dem Singspiel von *Chto Delat?* kann dieser Versuch jedoch nur in einer Tragödie enden. Vor allem werden wir die Absichten der Besetzer nie erfahren und nicht wissen, ob sie die geschichtliche Rolle annehmen, die die organischen Intellektuellen der Kunstwelt, Direktor und Kurator wie Künstler, ihnen zuweisen wollen – das Subalterne kann immer noch nicht sprechen. Darüber hinaus entkommt das Museum als staatliche Institution, in dem, was *Chto Delat?* »nationale Demokratie« nennen, nicht der heutigen Gouvernementalität, selbst wenn die innerhalb der Institution Handelnden diesen Versuch unternehmen. Die zuständigen Sicherheitsbehörden werfen die Flüchtlinge kurzerhand hinaus (diese Szene spielt sich im Off ab). Die vernichtendste Kritik im Stück zielt aber auf das Publikum, das zu bloßen Bilderkonsumenten degradiert wird. Die beiden Besucher, die am Ende im Zwiegespräch gezeigt werden, sind zunächst über die Ereignisse entrüstet und diskutieren, ob sie protestieren sollten, verwerfen diese Idee dann aber schnell, da »uns das hier nichts angeht« .

Auf den ersten Blick mag das *Museum Songspiel: The Netherlands 20XX* als Kritik an der einwanderungsfeindlichen Politik der Niederlande gesehen werden, die übrigens mit einer Kulturpolitik Hand in Hand geht, die zeitgenössischer Kunst unverblümt feindlich gegenübersteht, einer Kritik, in der man sich die Folgen ausmalt, die diese Politik in ein paar Jahren haben kann. Zugleich handelt es sich aber um eine Übertragung der russischen Situation auf ein Kernland der liberalen und sozialen Demokratie, Holland, das im repressiven russischen Staatsystem ein Modell für nationale Sicherheitsstrategien sieht. Postkommunismus in der Lesart von *Chto Delat?*, als eine auf 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*.[11]

Die beiden Philosophen kritisierten darin aufs Heftigste die ideologische Blindheit des Nachhegelianismus, der das Imaginäre vom Materiellen trennte, und vertraten stattdessen den historischen Materialismus. Sie taten den damals vorherrschenden deutschen Idealismus als falsches Bewusstsein ab, kritisierten nationale Ideologien als verfehlte Auffassung der Produktionskräfte und traten stattdessen für einen politischen Internationalismus als einzige Möglichkeit eines wahren Sozialismus oder Kommunismus ein.

Chto Delat? scheinen in ihren Arbeiten die gegenwärtige russische Situation, nicht zuletzt die falschen oder finsteren Ideologen in *The Tower*, auf ähnliche Weise zu kritisieren und schlagen zugleich eine postkommunistische Marxlektüre vor. Wenn *Die deutsche Ideologie* historisch vor der bolschewistischen Revolution und, so würden *Chto Delat?* hinzufügen, vor dem genuinen Novum der Perestroika anzusiedeln ist, so ist die *russische Ideologie* des Kollektivs zweifellos nach dem Ereignis des Kommunismus angesiedelt, nach dessen Ende, aber vielleicht vor dessen Rückkehr? Ideologie ist demnach etwas, das in der politischen Räumlichkeit wie etwa dem Nationalstaat aufgesucht, dessen Realisierung dort erkannt werden muss, aber nur insofern, als diese Räumlichkeit eine Besonderung der Produktivkräfte und ihrer Widersprüche darstellt und deshalb als eben dieser Ausdruck des Kapitals, nicht mehr und nicht weniger, analysiert, dekonstruiert, kritisiert und ästhetisiert werden muss.

Damit wären wir wieder bei der Frage, wo der Kommunismus sich nun wirklich hinbewegt hat, und in welchem Zusammenhang diese Frage zu Derridas Politik der Trauer steht. 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* **weiter auf Seite 65**

[10] Artem Magun, Alexandr Skidan und Dmitry Vilensky, »A Conversation about Possibilities, about Power and Powerlessness«, in *CHTO DELAT?* Nr. 16 (März 2007), S. 3.

[11] Karl Marx und Friedrich Engels, *Die deutsche Ideologie*, *Werke (MEW)*, Bd. 3, Berlin (Ost), 1958, S. 9–530.

the revolutionary event, always after the revolution, even when it has not happened yet, or, as I think *Chto Delat?* would say, we are always already post-communist, even if we are communists or happened to live through historic communism as subjects.[9] Indeed, the transposition of time is present in the Perestroika piece, where archival footage of people's protests and gatherings from the Perestroika, all silent black-and-white amateur films, is subtitled stating the year of production and accompanied by a piano soundtrack that makes it appear even more historic, almost ancient, as though 1987 were really 1917. This is no plain artistic conjuring trick, but rather a way of enfolding history, contingency and potentiality, stating how time is always »out of joint,« as it were, when dealing with political events (in Badiou's sense of the word). At the same time, *Chto Delat?'s* dual remembrance and actualization of Perestroika differs strongly from Badiou's definition of the event, standing in a polemic relationship to it, not only since Badiou infamously has repudiated Perestroika, and indeed any historical occurrence in Russia since the 1917 revolution, as not an event in his political sense, but also because their very sense of the past is different. As Artem Magun has remarked, Badiou points to a moment in the past as the starting point for moving forward, whereas Benjamin seeks out that which has been suppressed, which was not allowed to happen, hoping to reawaken it in the present, an investment into the past that constitutes the new.[10] In this sense, the Perestroika project is clearly much more Benjaminian than Badiouist, not least in the way that it attempts to re-actualize the unrealized potentialities of the Soviets, almost frozen by the Kremlin regime after 1921.

The devastating critique of contemporary Russia in *The Tower*, which concerns itself with the construction of a huge Gazprom tower on the harbor of St. Petersburg despite widespread public protest, is thus not only despairing, but rather tragic and mournful as an act of mobilization and, indeed, consciousness-raising. We find a similar approach in the installation piece *What Is to Be Done between Tragedy and Farce?* (2011), with its timelines and diagrams depicting the social developments in Russia in its transformation from communism to capitalism, which shows not only a growing economic inequality, but also a resurgent state apparatus and a triumphant nationalism, as visible in the continuous growth of military spending since 1991, the year the Cold War and the arms race supposedly ended.

The Russian Ideology

Whereas the *Perestroika Songspiel*, *The Tower*, and *What Is to Be Done between Tragedy and Farce?* create a trajectory of contemporary Russia and its immediate past, the *Museum Songspiel: The Netherlands 20XX* takes place in the near future in Holland, although a very dystopian one. This film, shot at and centred around the Van Abbemuseum in Eindhoven and its collection of Russian avant-garde art, tries to take literally a fantasy once expressed by its director Charles Esche, who imagined a museum becoming an asylum for refugees and illegal immigrants, taking over the symbolic function of churches, which are mostly occupied as safe houses in such situations, as well as reflecting a Marxist desire to move from mental production, usually posited as the function and ideology of art and image production, to an alteration of material production and conditions, i.e., the museum taking on a revolutionary role.

»Where Derrida sees Marxism in terms of the spectre, the ghost and the revenant, *Chto Delat?* suggest another avenue, seeing disappearance in terms of consciousness as in *The German Ideology*.«

In *Chto Delat?'s* songspiel, however, this can only end in tragedy; first of all, we will never know the intentions of the occupiers, nor whether they accept the historical role the organic intellectuals of the art world, director, curator and artist alike, try to assign them – the subaltern still cannot speak; and second, the museum as a state institution cannot escape contemporary governing mentality in what *Chto Delat?* terms »national democracy,« even if the agents within the institution attempt to do so, and the refugees are unceremoniously ejected – this action takes place off-screen – by the proper policing authorities. But the most damning critique of the piece is actually reserved for the audience, reduced to mere consumers of images: the pair of visitors seen in dialogue at the end are first incensed by the event and discuss whether they should protest, but quickly dispense with the idea, since »this does not concern us« ...

At first glance, the *Museum Songspiel: The Netherlands 20XX* may be seen as a comment on the anti-immigration policies of Holland, which actually go hand in hand with an outspoken anti-contemporary art cultural policy, imagining its effects a few years down the line, but it is at the same time also a translation of the Russian situation onto a core country of liberal and social democracy, Holland, that sees the repressive state system of Russia as a template for national security policies elsewhere. This is *Chto Delat?'s* version of post-communism as a universalizing condition, however it plays out particularly and site-specifically. We can also call this their statement of the Russian ideology, with reference to Marx and Engels' famous polemical diatribe against contemporaneous philosophy, *The German Ideology*.[11] Here, the two philosophers famously lambasted post-Hegelianism for its ideological blindness, separating the imaginary from the material, and instead made the case for historical materialism; dismissing the then-current German idealism as mere false consciousness as well as criticizing national ideologies as a misconception of the forces of production, they championed a political internationalism as the only possibility of true socialism or communism. In their work, *Chto Delat?* seems to be engaged in a similar critique of the contemporary Russian situation, not least importantly of the false or sinister ideologues of *The Tower*, while simultaneously proposing a post-communist reading of Marx. If *The German Ideology* is historically located before the Bolshevik revolution, and, they would add, the originality of Perestroika, then *Chto Delat?'s Russian Ideology* is surely placed after the event of communism, after its passing – but maybe before its return? Ideology, then, is something to be located, to be seen as implemented, in political spatiality, such as the nation state, but only as a particularization of productive forces and their contradictions, and thus to be analysed, deconstructed, criticized, and aestheticized as exactly that expression of capital, no more, and no less.

Which brings us back to the question of where communism has indeed gone, and its relation to Derrida's politics of mourning. Where Derrida sees Marxism in terms of the spectre, the ghost and the revenant, *Chto Delat?* suggest another avenue, seeing disappearance in terms of consciousness as in *The German Ideology*. But rather than opposing consciousness to false consciousness, in *Where Has Communism Gone?*, they combine a post-structuralist reading of Marx that would deny any such dichotomy with a Freudian reading, instead doubling consciousness with the unconscious. As the play suggests, communism has not disappeared; indeed, like Derrida's spectres, it cannot disappear, since it was never »real« and has thus moved to the realm of the unconscious, always reappearing and expressing itself. Deconstruction is thus supplanted by the interpretation of dreams, an altogether different set of procedures that of course entails its own problems and uncertainties. Should this be understood in terms of the individual's dreams and desires, and as inscribed in Oedipal relations (and thus, as political resistance, the anti-Oedipal)? Or is the communist unconscious more of a collective unconscious? And, finally, should we understand the communist unconscious as desire or drive, with the former parallel to the mental, and the latter to the material? Perhaps *Chto Delat?'s* future activities will explore these questions, artistically and politically, on the other side of the current horizon of Russian ideology.

[9] See Alain Badiou, *Saint Paul: The Foundation of Universalism* (Stanford: Stanford University Press, 2003).

[10] Artem Magun, Alexandr Skidan and Dmitry Vilensky, »A Conversation about Possibilities, about Power and Powerlessness,« *CHTO DELAT?* Nr. 16 (March 2007), 3.

[11] Karl Marx and Friedrich Engels, *The German Ideology* (New York: International Publishers Inc., 1939).

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. Wie das Stück andeutet, ist der Kommunismus nicht verschwunden; ja er kann, wie auch Derridas Gespenster, gar nicht verschwinden, da er nie »wirklich« war, und so ist er in das Reich des Unbewussten eingezogen, von wo aus er immer wieder zum Vorschein kommt und nach Ausdruck sucht. An die Stelle der Dekonstruktion tritt also die Traumdeutung, ein gänzlich anderes Instrumentarium, das natürlich auch andere Problematiken und Unsicherheiten mit sich bringt. Sollte man das im Sinne der Träume und Begehrlichkeiten des Einzelnen verstehen, als den ödipalen Beziehungen (und also im Sinne politischen Widerstands dem Anti-Ödipalen) eingeschrieben? Oder ist das kommunistische Unbewusste eher ein kollektives Unbewusstes? Und sollten wir schließlich das kommunistische Unbewusste als Begehren verstehen oder als Trieb, wobei ersteres eine Parallele im Geistigen, letzteres im Materiellen hätte? Vielleicht werden *Chto Delat?* diesen Fragen in ihren künftigen Arbeiten künstlerisch wie politisch nachgehen, jenseits des aktuellen Horizonts der russischen Ideologie.

ГАЗЕТЫ

ZEITUNGEN
NEWSPAPERS

Die Gründung von *Chto Delat?* im Jahr 2003 erwuchs aus der gemeinsamen Arbeit an der ersten Ausgabe der Zeitung, die von der Gruppe in zwei Sprachen herausgegeben wird. Dieses Medium »erwies sich als das ideale Ausdrucksmittel«, so Dmitry Vilensky, ein Gründungsmitglied der Gruppe. Gründe für diese Wahl waren die niedrigen Druckkosten sowie die Tatsache, dass für die Veröffentlichung einer Zeitung keine Lizenz erforderlich war. Ein weiterer Vorteil bestand darin, dass *Chto Delat?* sämtliche anfallenden Arbeiten selbst ausführen konnten: Sie schrieben, redigierten und übersetzten die Beiträge und gestalteten das Endprodukt.

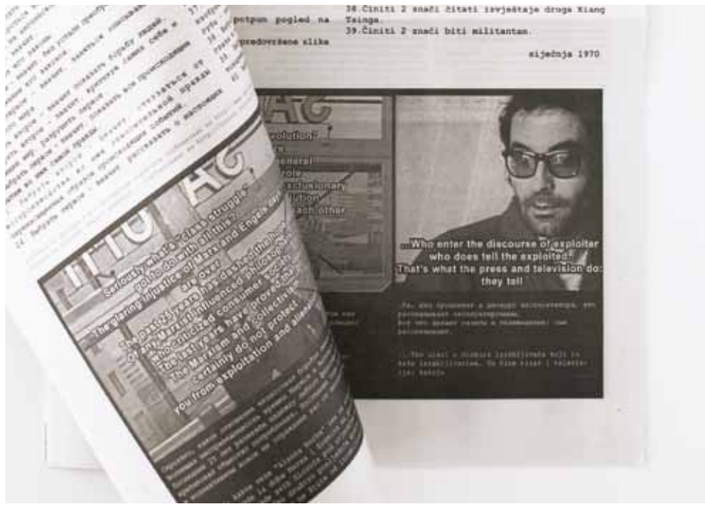
Seit 2003 erscheint die Zeitung in unregelmäßiger Folge in einer Auflage zwischen 2.000 und 9.000 Exemplaren. Sie wird bei kulturellen Ereignissen, politischen Versammlungen, gesellschaftlichen Zusammenkünften, politischen Seminaren und Ausstellungen verteilt und steht außerdem in digitaler Form auf der Webseite des Kollektivs zur Verfügung. Jede Ausgabe ist einem Thema oder Problem gewidmet, das für die Suche nach neuen politischen Subjektivitäten von zentraler Bedeutung ist, und untersucht die Konsequenzen für Kunst, Aktivismus, Philosophie und Kulturtheorie. Die Struktur der Zeitung wird immer wieder angepasst, um dem jeweiligen Thema gerecht zu werden. Traditionelle Ausstellungsrezensionen wird man jedoch vergebens suchen.

Das Hauptaugenmerk gilt der Situation in Russland, die in einen möglichst breiten internationalen Kontext eingebunden wird. Entsprechend finden sich unter den Autoren Künstler, Kunsttheoretiker, Philosophen und Aktivisten aus Russland, Westeuropa und den Vereinigten Staaten. Die Zeitung – bisher sind 32 Ausgaben erschienen – ist ein weiteres Werkzeug für das politische Programm von *Chto Delat?* und formal stark an den klassischen Handzetteln und Broschüren politischer Aktivisten orientiert.

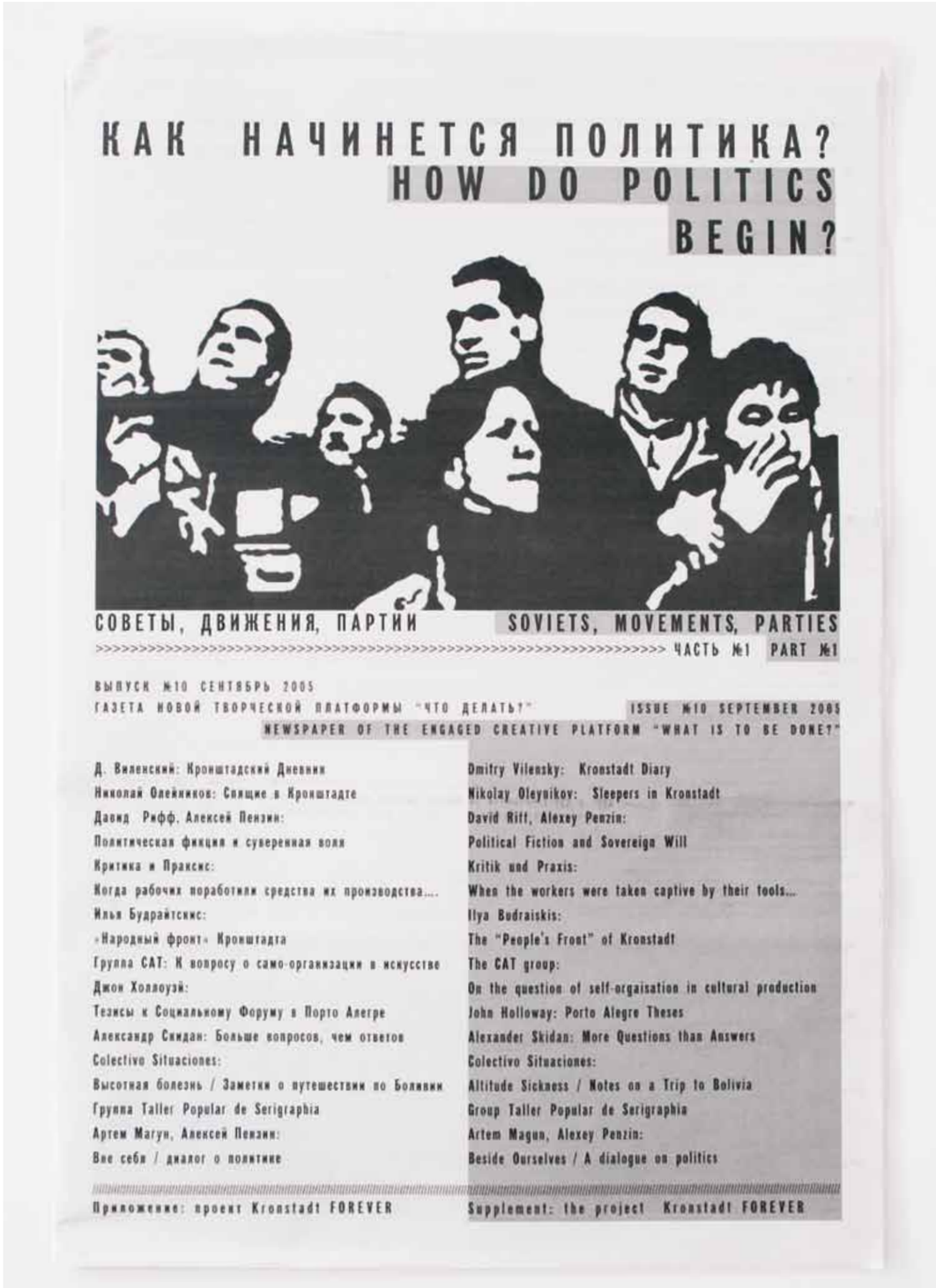
The formation of *Chto Delat?* in 2003 grew out of the cooperation on the first issue of the group's own bilingual newspaper. This particular medium »proved to be the ideal means of expression,« as one of the founding members, Dmitry Vilensky, has said. Reasons for choosing this particular medium of expression included the cheap printing costs as well as the fact that no permit was needed in order to publish a newspaper. Another advantage was that *Chto Delat?* were able to perform all tasks at hand themselves, writing, editing, translating, and designing the final product.

Since 2003, the newspaper has appeared on an irregular basis, with print runs ranging from 2,000 to 9,000 copies. *Chto Delat?* distribute the paper for free at cultural events, political rallies, social forums, political seminars, and exhibitions; it is also made available in digital copy on the collective's website. Each issue addresses a theme or problem central to the search for new political subjectivities, and its impact on art, activism, philosophy, and cultural theory. The structure of the paper has continuously been adapted in order to fit the theme at hand, but has never included traditional exhibition reviews.

The focus is on the local Russian situation, which the newspaper tries to link to a broader international context. Contributors accordingly include artists, art theorists, philosophers, activists, and writers from Russia, Western Europe, and the United States. The newspaper – thirty-two issues have been published so far – is another instrument for the political agenda of *Chto Delat?*; in formal terms, it is closely associated with the hand-outs and flyers traditionally used by political activists.



04-28 | Die Ausgabe *Make Film Politically* erschien 2007 04-28 | The issue *Make Film Politically* was published in 2007



КАК НАЧИНЕТСЯ ПОЛИТИКА?
HOW DO POLITICS BEGIN?

СОВЕТЫ, ДВИЖЕНИЯ, ПАРТИИ SOVIETS, MOVEMENTS, PARTIES
ЧАСТЬ №1 PART №1

ВЫПУСК №10 СЕНТЯБРЬ 2005
ГАЗЕТА НОВОЙ ТВОРЧЕСКОЙ ПЛАТФОРМЫ "ЧТО ДЕЛАТЬ?" ISSUE №10 SEPTEMBER 2005
NEWSPAPER OF THE ENGAGED CREATIVE PLATFORM "WHAT IS TO BE DONE?"

Д. Виленский: Кронштадский Дневник — Dmitry Vilensky: Kronstadt Diary
Николай Олейников: Спящие в Кронштадте — Nikolay Oleynikov: Sleepers in Kronstadt
Давид Рифф, Алексей Пензин: — David Riff, Alexey Penzin:
Политическая фикция и суверенная воля — Political Fiction and Sovereign Will
Критика и Праксис: — Kritik und Praxis:
Когда рабочих поработили средства их производства.... — When the workers were taken captive by their tools...
Илья Будрайтскис: — Ilya Budraiskis:
»Народный фронт« Кронштадта — The "People's Front" of Kronstadt
Группа CAT: К вопросу о само-организации в искусстве — The CAT group:
Джон Холлоуэй: — On the question of self-orgaisation in cultural production
Тезисы к Социальному Форуму в Порто Алегре — John Holloway: Porto Alegre Theses
Александр Скидан: Больше вопросов, чем ответов — Alexander Skidan: More Questions than Answers
Colectivo Situaciones: — Colectivo Situaciones:
Высотная болезнь / Заметки о путешествии по Боливии — Altitude Sickness / Notes on a Trip to Bolivia
Группа Taller Popular de Serigraphia — Group Taller Popular de Serigraphia
Артем Магун, Алексей Пензин: — Artem Magun, Alexey Penzin:
Вне себя / диалог о политике — Beside Ourselves / A dialogue on politics

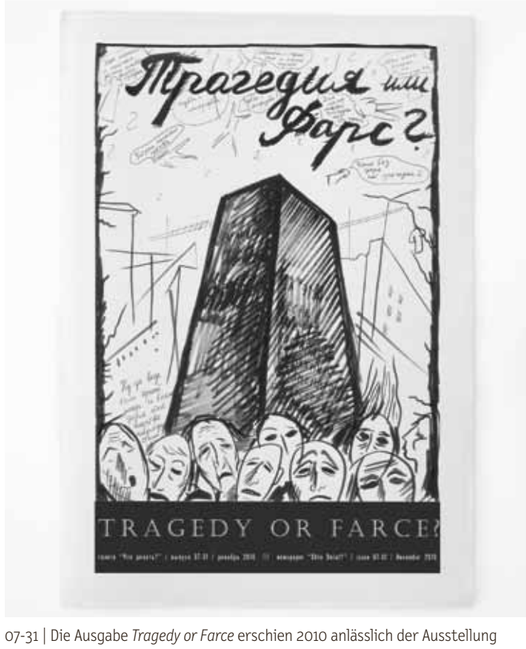
Приложение: проект Kronstadt FOREVER — Supplement: the project Kronstadt FOREVER

10/1 | Die Ausgabe *How do Politics Begin? Soviets, Movements, Parties* erschien 2004 10/1 | The issue *How do Politics Begin? Soviets, Movements, Parties* was published in 2004

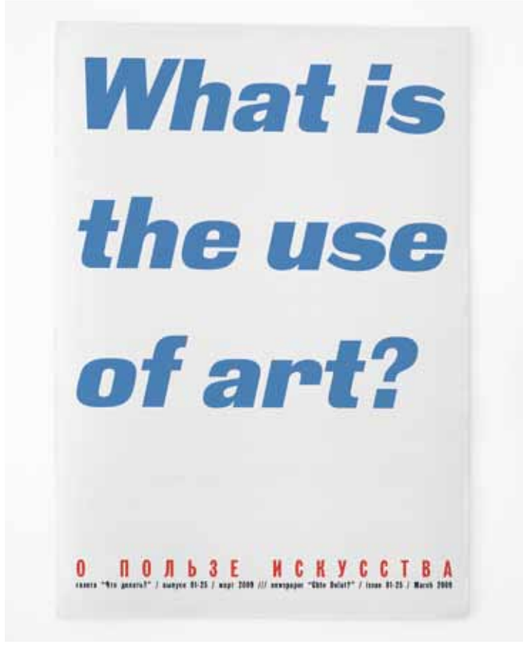
7 | Die Ausgabe erschien 2004 im Rahmen des gleichnamigen Projekts *Drift. Narvskaja Zastava* 7 | The issue was published in 2004 for the similarly named project *Drift. Narvskaja Zastava* Siehe Videostills Seiten 2–3, 35–43 und 57–65 in diesem Katalog See video stills pages 2–3, 35–43 and 57–65 in this catalogue

Die Ausgabe *In Dialogue* erschien 2010 anlässlich der gleichnamigen Ausstellung *Chto Delat? (What Is to Be Done?) – The Urgent Need to Struggle* in London The issue *In Dialogue* was published in 2010 for the exhibition *Chto Delat? (What Is to Be Done?) – The Urgent Need to Struggle* in London Siehe Seiten 5–9 in diesem Katalog See pages 5–9 in this catalogue

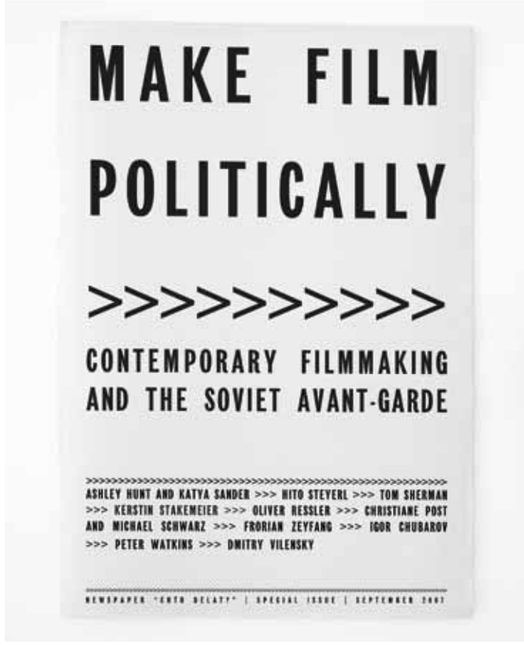
08-32 | Die Ausgabe *Theater of Accomplices* erschien 2011 anlässlich der Ausstellung *Study, Study and Act Again* in Ljubljana 08-32 | The issue *Theater of Accomplices* was published in 2011 for the exhibition *Study, Study and Act Again* in Ljubljana Siehe Seiten 10–13 in diesem Katalog See pages 10–13 in this catalogue



07-31 | Die Ausgabe *Tragedy or Farce* erschien 2010 anlässlich der Ausstellung *What Is to Be Done between Tragedy and Farce?* in Amsterdam 07-31 | The issue *Tragedy or Farce* was published in 2010 for the exhibition *What Is to Be Done between Tragedy and Farce?* in Amsterdam Siehe Seiten 14–19 in diesem Katalog See pages 14–19 in this catalogue

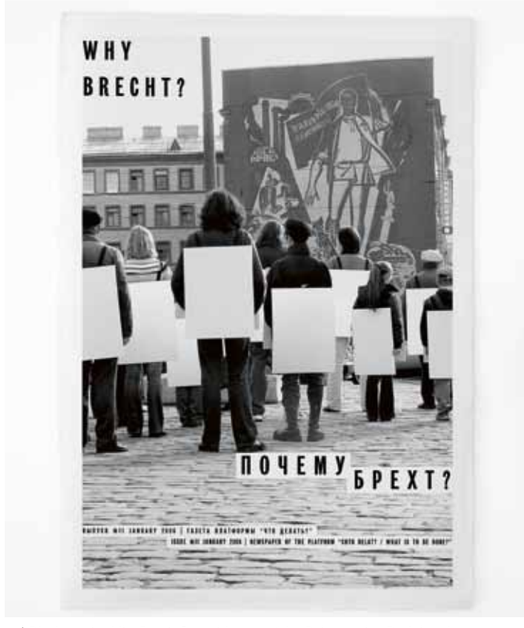


01-25 | Die Ausgabe *What Is The Use of Art?* erschien 2009 anlässlich der Ausstellung *Activist Club. Plug In #51* in Eindhoven 01-25 | The issue *What Is The Use of Art?* was published in 2009 for the exhibition *Activist Club. Plug In #51* in Eindhoven Siehe Seiten 20–21 in diesem Katalog See pages 20–21 in this catalogue



04-28 | Die Ausgabe *Make Film Politically* erschien 2007 anlässlich der Ausstellung *The Electrification of Brains* in Dresden 04-28 | The issue *Make Film Politically* was published in 2007 for the exhibition *The Electrification of Brains* in Dresden Siehe Filme Seiten 44–55 in diesem Katalog See Films pages 44–55 in this catalogue

9 | Die Ausgabe *What Do We Have in Common?* erschien 2005 im Rahmen des Projekts *Builders* 9 | The issue *What Do We Have in Common?* was published in 2005 for the project *Builders* Siehe Seiten 44–47 in diesem Katalog See pages 44–47 in this catalogue



11 | Die Ausgabe *Why Brecht?* erschien 2006 im Rahmen des Projekts *Angry Sandwich People or In Praise of Dialectics* 11 | The issue *Why Brecht?* was published in 2006 for the project *Angry Sandwich People or In Praise of Dialectics* Siehe Seiten 48–51 in diesem Katalog See pages 48–51 in this catalogue

13 | Die Ausgabe *Culture and Protest. Another Power is Possible* erschien 2006 im Rahmen des Projekts *Protest Match* beim 2. Russischen Sozialforum 13 | The issue *Culture and Protest. Another Power is Possible* was published in 2006 for the project *Protest Match* at the 2nd Russian Social Forum Siehe Seiten 52–55 in diesem Katalog See pages 52–55 in this catalogue

19 | Die Ausgabe *What Does It Mean to Lose? The Experience of Perestroika* erschien 2008 im Rahmen des Projekts *Perestroika Songspiel* 19 | The issue *What Does It Mean to Lose? The Experience of Perestroika* was published in 2008 for the project *Perestroika Songspiel* Siehe Seiten 72–75 in diesem Katalog See pages 72–75 in this catalogue

03-27 | Die Ausgabe *Great Method* erschien 2009 im Rahmen des Projekts *Partisan Songspiel. A Belgrade Story* 03-27 | The issue *Great Method* was published in 2009 for the project *Partisan Songspiel. A Belgrade Story* Siehe Seiten 76–83 in diesem Katalog See pages 76–83 in this catalogue

05-29 | Die Ausgabe *Whose City is This?* erschien 2010 im Rahmen des Projekts *The Tower. A Songspiel* 05-29 | The issue *Whose City is This?* was published in 2010 for the project *The Tower. A Songspiel* Siehe Seiten 84–89 in diesem Katalog See pages 84–89 in this catalogue

STIMMEN AUS DEM KOLLEKTIV

Von Alexei Penzin *Subjekte einer gemeinsamen Geschichte: Vorbemerkung zur Praxis von Chto Delat?*

Künstlerische Praktiken und Forschungsarbeit eröffnen die Sphäre des *Communen* und erschließen sie als eine Form des Sehens, der Wahrnehmung, der Geste und des Ausdrucks, die politischen, um ihre Autonomie kämpfenden Subjekten gemein ist.

Diese entscheidenden Praktiken sind somit dem Prozess der Herausbildung neuer politischer Subjektivitäten auf der Grundlage von Produktion und des gemeinsamen Zugriffs auf diese Sphäre immanent. Andererseits sind wir uns jederzeit voll bewusst, dass Kunst und intellektuelle Produktion durch den Wertschöpfungsapparat des Kapitals vereinnahmt werden können – durch Akkumulation und Beschlagnahme des *Communen*. Unter diesen Bedingungen geht jeder von uns das Risiko ein, bewusst oder unbewusst eine Art geschickter Unternehmer im Handel mit den Gemeingütern zu werden: In unseren Arbeiten akkumulieren wir eine Vielzahl von gesellschaftlichen Netzwerken, Lebensformen und politischen Affekten und eignen sie uns an, indem wir ihre Stile und Spielregeln reproduzieren und interpretieren und zugleich vermischen und verändern. Und so ist es jedes Mal wichtig, gegen diese Tendenzen zur Usurpation des *Communen* anzukämpfen – durch die übermäßige Ausweitung und Vervielfältigung dieses gemeinsamen Raums und nicht durch eine einfache Formalisierung der Rechte und Regeln zu ihrer Nutzung.

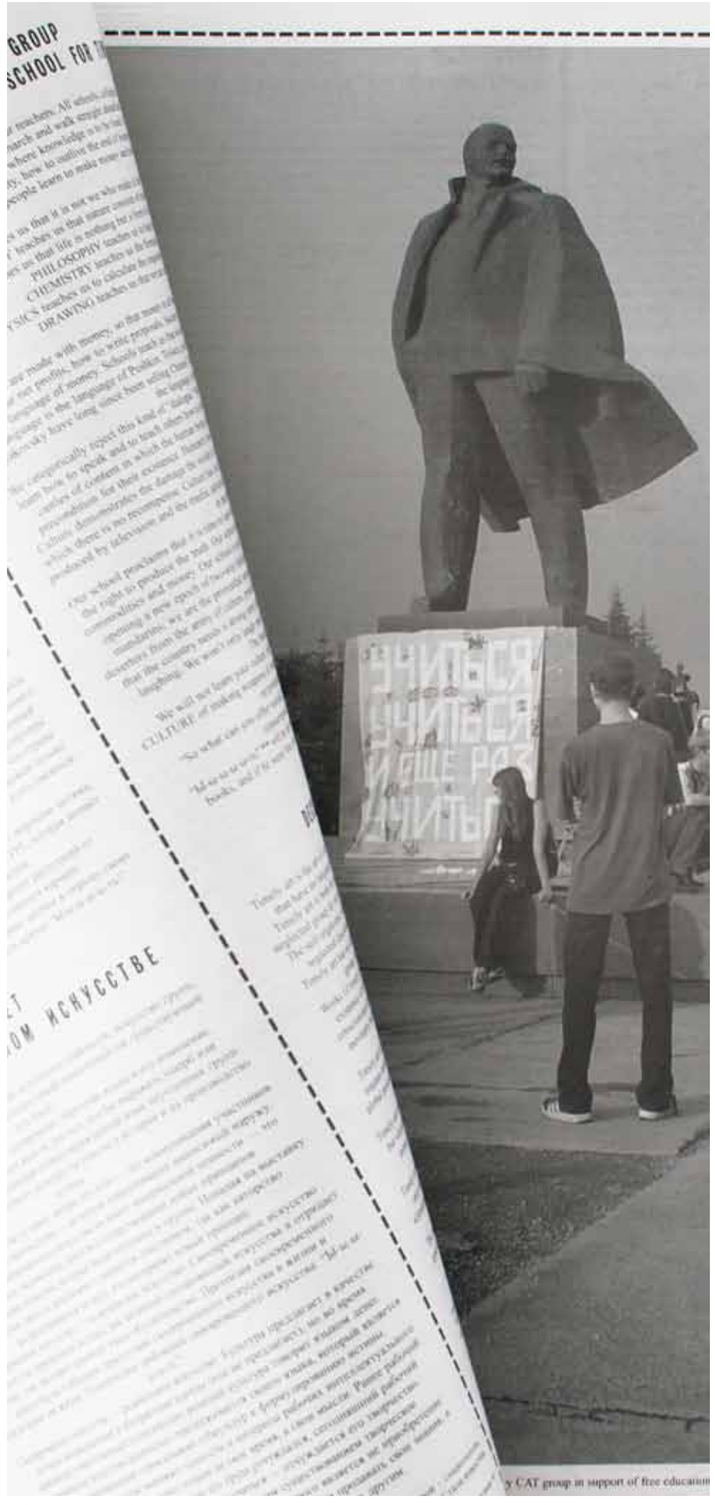
VOICES OF THE COLLECTIVE

By Alexei Penzin *Subjects of a Single History: Preliminary Notes on the Experience of Chto Delat?*

Artistic and research practices expose and map the commons as a mode of vision, perception, gesture, and expression shared by political subjects fighting for their autonomy.

These critical practices are thus immanent to the process of forming new political subjectivities based on the production and sharing of the commons. On the other hand, we are always well aware that art and intellectual production can be captured by capital's value production apparatus – through the accumulation and seizure of the commons.

Under these conditions, each of us risks becoming, consciously or unconsciously, a kind of ingenious entrepreneur of the commons: in her work, she accumulates and appropriates a multitude of social networks, forms of life and political affects by realistically reproducing and interpreting and, simultaneously, mixing and altering their styles and rules of the game. And every time it is important to fight these trends to usurp the commons – through the excessive expansion and multiplication of this common space, not through a simple formalization of rights and rules for its use.



14 | Die Ausgabe *Self-Education* erschien 2006 14 | The issue *Self-Education* was published in 2009

ЗОНГШПИЛИ

SINGSPIELE
SONGSPIELS

PERESTROIKA SONGSPIEL. THE VICTORY OVER THE COUP

Die ästhetische Form, der das Kollektiv *Chto Delat?* den Namen *Songspiel* gegeben hat, wurde im Jahr 2008 entwickelt; sie steht für die Suche nach einer politisch motivierten Ästhetik, die über den Einsatz von Dokumentarvideomaterial hinausgeht. Das Verfahren knüpft an die antike Tragödie wie auch an die brechtsche Methode der Verfremdung an, bei der es um die Offenlegung von Machtverhältnissen durch Lieder und subversive Dialoge geht. Mit Hilfe der künstlichen Form des Musicals will *Chto Delat?* zeigen, dass gesellschaftliche und politische Verhältnisse provisorische Konstruktionen und damit veränderbar sind.

Das Drehbuch für das *Perestroika Songspiel* beruht auf Dokumenten und Augenzeugenberichten über die Ereignisse, die sich in Russland am 21. August 1991 nach dem Scheitern des Staatsstreichs reaktionärer Sowjetfunktionäre abspielten. Der Putschversuch führte zu einer nie dagewesenen Welle öffentlicher Erregung, die die Hoffnung nährte, die Demokratie habe in Russland endgültig den Sieg errungen. Eine neue und gerechte Gesellschaft schien zum Greifen nah.

Die Struktur des Films ähnelt der einer antiken Tragödie: Seine *dramatis personae* verteilen sich auf einen Chor und eine Gruppe von fünf Helden. Die Helden stehen für bestimmte gesellschaftliche Typen der Perestroika-Zeit und jeder von ihnen hat eine eigene Vorstellung von seiner Rolle in der Geschichte: ein Demokrat, ein Geschäftsmann, ein Revolutionär, ein Nationalist und eine Feministin. Im Verlauf des Films analysieren diese Figuren ihr Handeln, ihren Platz in der Gesellschaft und ihre Vision für die politische Entwicklung des Landes. Der Chor dagegen verkörpert die russische Gesellschaft des Jahres 2008. Er fällt moralische Urteile über die Handlungen der Helden und prophezeit ihre Zukunft.

Perestroika Songspiel. The Victory over the Coup
2008
HD-Video
Dauer: 26:30 Min.
Regie: Olga Egorova (Tsaplya)
Musik: Mikhaïl Krutik
Bühne: Nikolai Oleinikov, Dmitry Vilensky
Kostüme: Natalya Pershina (Glyuklya)
Buch: Olga Egorova (Tsaplya), Dmitry Vilensky

Seiten 72–75: Filmstills aus *Perestroika Songspiel. The Victory over the Coup* Pages 72–75: Film stills from *Perestroika Songspiel. The Victory over the Coup*

PERESTROIKA SONGSPIEL. THE VICTORY OVER THE COUP

The aesthetic form the collective *Chto Delat?* has chosen to describe as songspiel was first developed in 2008 and represents a search for a politically motivated aesthetic that goes beyond the use of documentary video. The method refers to ancient tragedy as well as the Brechtian method of estrangement, which intends to reveal relations of power through song and subversive dialogue. Through the artificial form of the musical, *Chto Delat?* aims to show how social and political relations are temporary constructions and thus changeable.

The screenplay for *Perestroika Songspiel* is based on documents and eyewitness accounts of the events that took place in Russia on August 21, 1991 after the failed restorationist coup. The unprecedented popular sentiment released by this event nourished a hope that democracy had won a final victory in Russia. A new and just society seemed within reach.

The film is structured like an ancient tragedy: its *dramatis personae* are divided into a chorus and a group of five heroes. The heroes represent certain social types from the Perestroika era, each of them with a particular vision of his or her role in history: a democrat, a businessman, a revolutionary, a nationalist, and a feminist. Throughout the film, these characters analyze their actions, their place in society, and their vision of the country's political path. The chorus, on the other hand, is the incarnation of the Russian society of 2008. It passes moral judgement on the actions of the heroes and prophesies their futures.

Perestroika Songspiel. The Victory over the Coup
2008
HD Video
Duration: 26:30 min
Director: Olga Egorova (Tsaplya)
Music: Mikhaïl Krutik
Set: Nikolai Oleinikov, Dmitry Vilensky
Costumes: Natalya Pershina (Glyuklya)
Script: Olga Egorova (Tsaplya), Dmitry Vilensky

EINLEITENDER CHOR

Gekommen sind wir,
um euch zu erzählen
von unerfüllten Hoffnungen,
von falschen Versprechungen.
Hier sind sie,
fünf Helden der Perestroika.
Heute sind sie
Herren ihrer Geschichte:
Sie denken, dass sie
Geschichte machen.

Ein idealistischer Demokrat,
ein progressiver Geschäftsmann,
ein heldenhafter Revolutionär,
ein verbitterter Nationalist
und eine Frau, die ihre Stimme
gefunden hat.

Heute glauben sie,
dass sie zusammen
eine neue gerechte Gesellschaft
erbauen.

Die Tyrannei ist gestürzt!

Das kommunistische Regime
kehrt nie wieder.
Kein Weg in die Vergangenheit!
Egal was die Zukunft bringt,
sie wird besser
als die Vergangenheit.
Wir erzählen euch
von unerfüllten Hoffnungen,
von falschen Versprechungen.

INTRODUCTORY CHORUS

We've come
to tell you the story
of hopes that didn't
come true
of promises that weren't
made good.
Here they are,
five heroes of Perestroika.
Today they are the masters
of history:
They think they are making
history.

An idealist democrat,
a progressive businessman,
a heroic revolutionary,
an embittered nationalist,
and a woman who has found her
own voice.

Today they believe that
together they can build
a new, just society.

Tyranny is overthrown!
The communist regime will
never come back.

No path into the past!
Whatever the future holds,
it will be better than
the past.
We will tell you the story
of hopes that didn't come true
of promises that weren't
made good.

DEMOKRAT

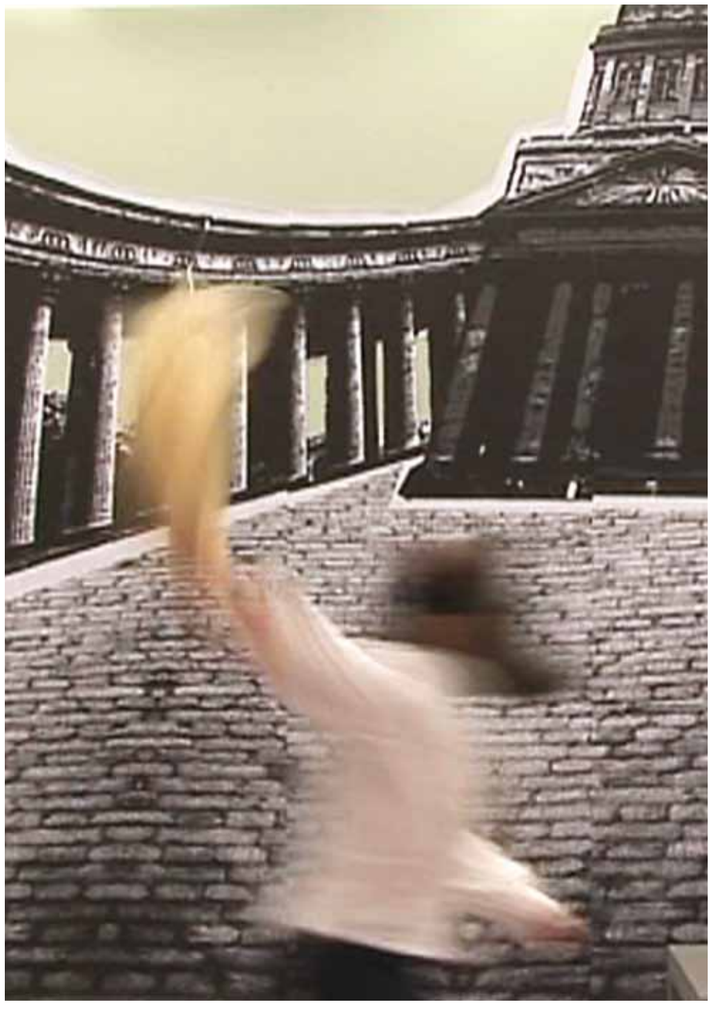
Heute ist ein großer Tag.
Die Demokratie hat gesiegt!
Hurra, Genossen! Hurra.
Der Putschversuch ist
gescheitert!
Das verfaulte Regime der
Kommunisten ist gestürzt!
Unsere junge Demokratie wollten
sie mit Panzern vernichten.
Aber wir kamen ihr zu Hilfe,
wie ein Mann!
Aus Telefonzellen haben wir
Barrikaden gebaut
und die, die ihre Autos
den Panzern in den Weg
gestellt haben,
wurden mit Applaus begrüßt.

Ich selbst
war auf der Kundgebung
und habe selbstverständlich dort
gesprochen,
um mit Reden meine Mitbürger
anzufeuern.
Sie sollen es wissen:
Zahnräder der Ideologie-Maschine
sind sie nicht mehr,
sondern freie Menschen
in einem freien Land!
Fort mit der kommunistischen
Ideologie,
sie raubt dem Menschen
seine Individualität!
Ja, unser Land bricht zusammen.
Ja, es ertrinkt in Verbrechen,
Korruption, Hunger und Armut.
Ich habe Modelle wirtschaft-
licher und gesellschaftlicher
Reformen geschaffen,
die unser Land verbessern
werden.
Vor Experimenten sollten wir uns
nicht fürchten!
Wir müssen nach Freiheit und
Demokratie streben.
Unsere Ziele sind die Demokratie
und die freie Marktwirtschaft.
Und die freie Marktwirtschaft …

DEMOCRAT

Today is a great day.
Democracy has prevailed!
Hooray, comrades! Hooray.
The dictatorial coup has
failed!
The rotten communist regime
has collapsed!
They tried to crush our young
democracy with tanks.
But we defended it,
as one!
We turned telephone booths into
barricades,
and the people who parked
their cars in the path of
the tanks
were welcomed with cheers.

I was at the demonstration
and made a speech, of course,
in order to inspire my fellow
citizens with my words.
They need to know:
they are no longer cogs in the
ideological machine.
They are free people
in a free country!
Away with communist ideology,
which denies individuality!
So be it that today our country
is in ruins
– crime-ridden,
corrupt, hungry, and poor.
I have devised models of
economic and social reform.
These will improve our country.
We shouldn't be afraid to
experiment!
We must strive toward freedom
and democracy.
Our goal is democracy and a
free market.
And a free market …



STIMMEN AUS DEM KOLLEKTIV

Von Olga Egorova (Tsaplya) *Über das Singspiel*
Die Methode dieser besonderen Form, die wir Singspiel nennen, bezieht sich auf die antike Tragödie und ist zugleich eine spezifische Weiterentwicklung der brechtschen Methode der Verfremdung, die durch Lieder und subversive Dialoge Machtverhältnisse offenlegt. Wir wollen zeigen, dass gesellschaftliche und politische Verhältnisse provisorische Konstruktionen und damit veränderbar sind. Außerdem imitieren wir amateurhafte Lehrstücke, in denen der Sprechakt eine unmittelbare Umsetzung des »plumpen Denkens« ist (ebenfalls eine Entwicklung Brechts), sodass das Publikum die Dinge, wie sie sind, ständig hinterfragen kann, um der Überidentifikation mit einzelnen Figuren zu entkommen. Alle unsere Singspiele sind Versuche, eine neue Form der zeitgenössischen Tragödie zu schaffen, in der Menschen (die Öffentlichkeit) die Festigung von Strukturen verlangen, um einen Zusammenbruch der gesellschaftlichen Ordnung zu verhindern.

VOICES OF THE COLLECTIVE

By Olga Egorova (Tsaplya) *On the Songspiel*
The method we use in the form we call songspiel is based on that used in ancient tragedy and is also a specific development of the Brechtian method of estrangement, which, through song and subversive dialogue, reveals power dynamics. We want to show how social and political dynamics are temporary constructs and hence changeable. We also imitate amateurish learning plays where the speech act is a direct implementation of »crude thought« (*plumpes Denken*, also developed by Brecht), which allows the audience to constantly question the way things are and escape over-identification with any one character. All our songspiels are attempts to create a new form of contemporary tragedy in which people (the public) call for unity in order to combat the collapse of society.

PARTISAN SONGSPIEL. A BELGRADE STORY

In *Chto Delat?*s politischen Musicals – die Gruppe nennt sie Singspiele – steht eine Gruppe von Figuren mit einem Chor auf der Bühne. Wie bei *Perestroika Songspiel*, dem ersten Teil der Trilogie, beruht das Drehbuch für *Partisan Songspiel* auf dokumentarischem Material über eine geschichtliche Situation.

Die erste Szene spiegelt die gewaltsame Vertreibung von Roma durch die Behörden der Stadt Belgrad im Sommer 2009 wider. Im weiteren Verlauf konzentriert sich die Handlung auf die gegensätzlichen Meinungen, die Unterdrücker und Unterdrückte zum Ausdruck bringen. Auf der einen Seite stehen die örtlichen Behörden und mit ihnen die Großunternehmer und Kriegsgewinnler. Auf der anderen Seite finden sich benachteiligte gesellschaftliche Gruppen wie Fabrikarbeiter, lesbische Mitglieder von Nichtregierungsorganisationen, behinderte Kriegsveteranen und Roma-Frauen.

Chto Delat? zufolge will der Film einen »Horizont historischen Bewusstseins« vermitteln. Dazu vertritt der – komplett in weiß gekleidete – Chor nicht nur geschlossen die öffentliche Meinung, er verwandelt sich auch in einen Chor toter jugoslawischer Partisanen, die sich in der alten Sprache des revolutionären Kampfes ausdrücken – einer Sprache, mit der heute die benachteiligten Gruppen wie auch die Herrschenden nichts anfangen können. Der Chor kommentiert die Dialoge zwischen den gegnerischen Gruppen und zitiert ähnliche Konfliktsituationen aus Vergangenheit und Zukunft. Über die Darstellung einer bestimmten geschichtlichen Lage hinaus kann man in diesem Singspiel daher auch eine allgemeine Metapher für politische Konflikte erkennen.

Partisan Songspiel. A Belgrade Story
2009
HD-Video
Dauer: 29:15 Min.
Regie: Olga Egorova (Tsaplya)
Musik: Mikhail Krutik
Bühne: Vladan Jeremić
Kostüme und Grafiken: Natalya Pershina (Glyuklya)
Choreografie: Nina Gasteva
Buch: Olga Egorova (Tsaplya), Vladan Jeremić, Rena Rädle, Dmitry Vilensky

Seiten 76–83: Zeichnungen, Filmstills und Setfotos aus *Partisan Songspiel. A Belgrade Story* Pages 76–83: Drawings, film stills and set photos from *Partisan Songspiel. A Belgrade Story*

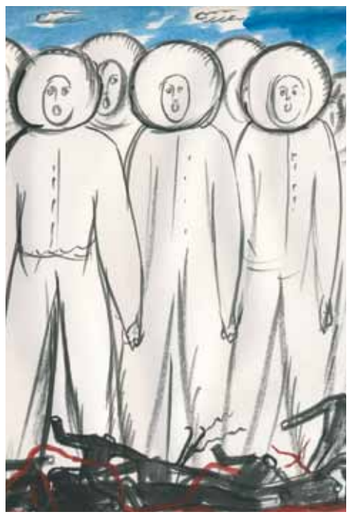
PARTISAN SONGSPIEL. A BELGRADE STORY

The political musicals by *Chto Delat?*, which the group calls songspiels, are composed of a set of characters joined by a chorus. As with *Perestroika Songspiel*, the first part of the trilogy, the script of *Partisan Songspiel* is based on records of a historic situation.

The first scene reflects the forced evictions of Roma people by the local authorities of the city of Belgrade in the summer of 2009. The rest of the action focuses on the diverging points of view expressed by the oppressors and the oppressed. On one side, there are the local authorities, flanked by business tycoons and war profiteers; on the other side, there are disadvantaged social groups such as factory workers, lesbian members of non-governmental organizations, disabled war veterans, and Roma women.

According to *Chto Delat?*, the film conveys a »horizon of historical consciousness.« For this purpose, the chorus – all dressed in white – does not merely represent the united public opinion, but turns into a chorus of dead Yugoslav partisans who express themselves through the old language of revolutionary struggle, which is today unacceptable to the disadvantaged social groups and the rulers alike. The chorus comments on the dialogue between the opposing groups and quotes similar conflicts from the past and the future. In addition to representing a specific historic situation, the songspiel can therefore also be seen as a general metaphor of political conflict.

Partisan Songspiel. A Belgrade Story
2009
HD Video
Duration: 29:15 min
Director: Olga Egorova (Tsaplya)
Music: Mikhail Krutik
Set: Vladan Jeremić
Costumes and graphics: Natalya Pershina (Glyuklya)
Choreography: Nina Gasteva
Script: Olga Egorova (Tsaplya), Vladan Jeremić, Rena Rädle, Dmitry Vilensky



LESBE
(zeigt auf Arbeiter)
Hier ist Arbeiter.
Sein Tanz trägt den Titel »Tanz vom abgeschnittenen Finger«.
Er und seine Kollegen sind im Hungerstreik.
Jemand hat ihre Fabrik gekauft und geschlossen, ohne irgendjemandem irgendetwas zu bezahlen.
Er sagt, dass er für die kämpft, denen es noch schlechter geht, für die, die nicht für sich selbst kämpfen können.
Er hat sich den Finger abgeschnitten, weil er keine andere Wahl hatte, denn niemand schenkt seinem Kampf Beachtung.
Er glaubt, dass wir uns alle bald von unseren Gliedmaßen ernähren werden, dem Einzigen, was uns noch bleibt.
Im Kapitalismus sind alle Menschen Sklaven.

CHOR
Vergiss nicht, Arbeiter, du bist der Souverän!
Dein Kampf ist – Klassenkampf!
Vorwärts!
Recht hast du, Genosse! Alle werden sich um dich versammeln!
Lass die Sklaverei für immer hinter dir!
Vorwärts, Genosse!
Führe alle, die dir folgen, Arbeiter. Vergiss nicht, du bist der Souverän!
Vorwärts, Genosse, vorwärts zum Kommunismus!

ALLE UNTERDRÜCKER
lachen
(mit Ausnahme von Klerikalfaschist)
Ha-ha-ha!

CHOR
(singt immer noch für sich)
Schreite voran …
Fürchte nichts!

MAGNAT
(mitfühlend)
Aber was kann ein Arbeiter tun?!
Der Eigentümer löst alles!
Der Chef!

KLERIKALFASCHIST
Kommunisten haben unser Land zerstört!
Sie mordeten! Sie mordeten wahre Patrioten!

CHOR
Vorwärts, Genosse …

MAGNAT
Ich verliere jede Sekunde Geld! Ich werde das nicht zulassen!

POLITIKERIN
Wir werden das nicht zulassen!

LESBIAN
(pointing toward Worker)
This is Worker. His dance is called the »Dance of the severed finger«. He and his fellow workers are on hunger strike.
Someone bought their factory and closed it without paying anything to anybody.
He says that he is fighting for the ones that are even worse, the ones incapable to fight for themselves.
He severed his finger because he had no other choice – no one pays attention to his struggle.
He believes that soon we will all be feeding on our body parts – the only thing left to us.
In capitalism all people are slaves.

CHOIR
Don't forget, Worker – you are the sovereign!
Your struggle is – class struggle! Forward!
You are right, comrade!
Everyone will gather round you!
Be done forever with slavery
Forward, comrade!
Lead everyone behind you, Worker – Don't forget – you are the sovereign!
Forward, comrade,
Forward, towards communism!

ALL THE OPPRESSORS
laugh (except for Clerical Fascist)
Ha-ha-ha!

CHOIR
(still singing its own)
Step forward … Fear nothing!

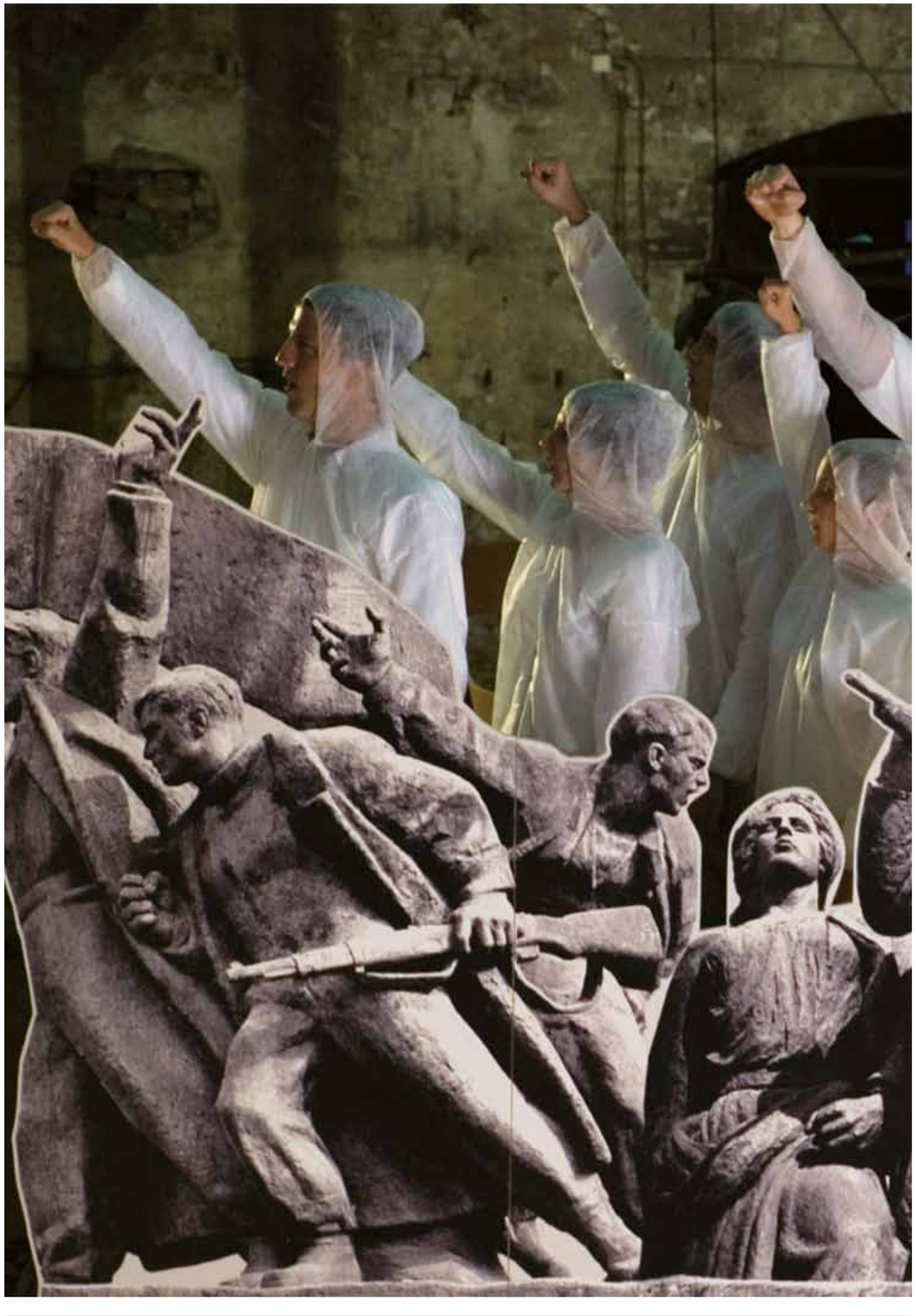
TYCOON
(compassionately)
But what can a worker do?!
The owner solves everything!
The boss!

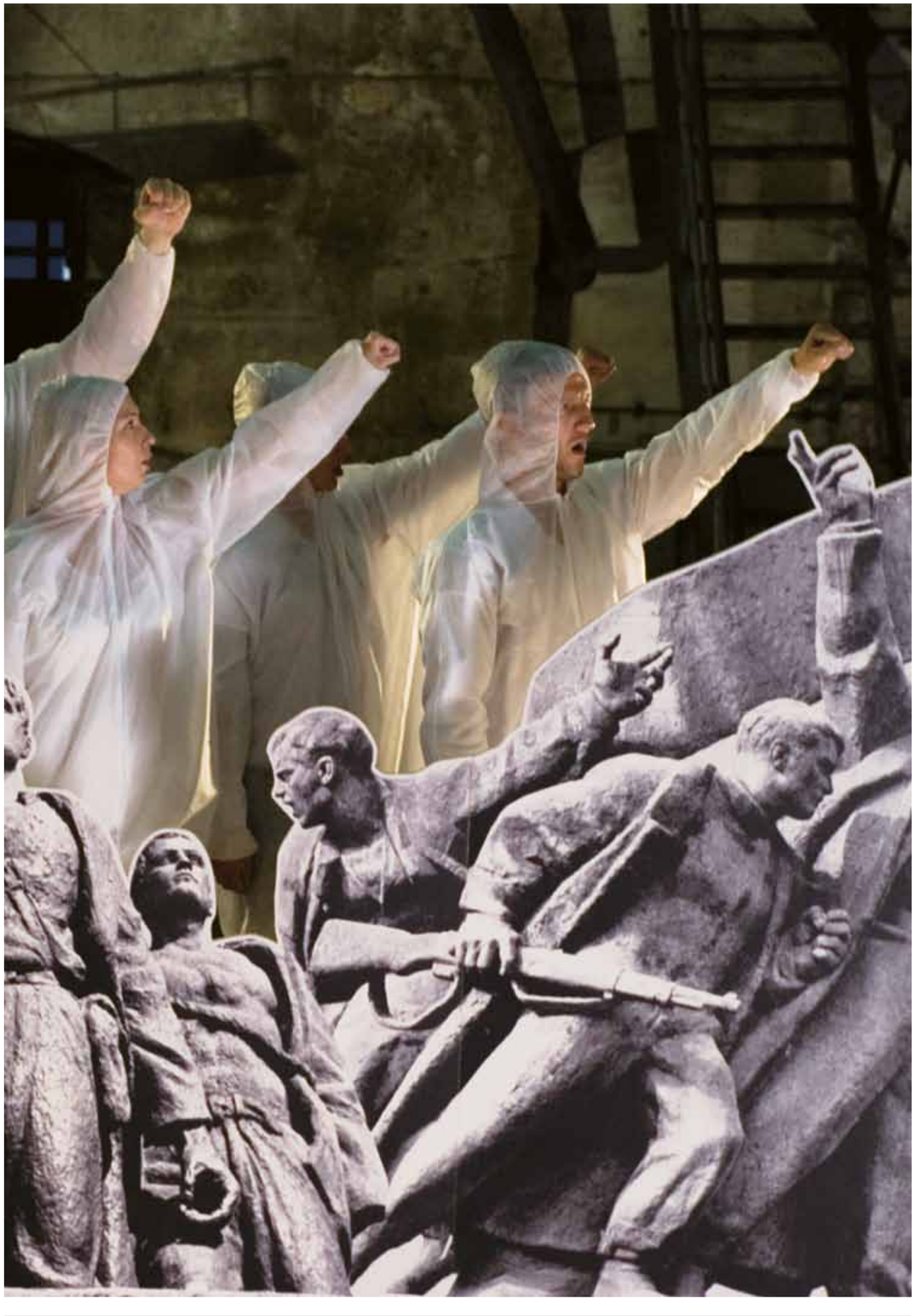
CLERICAL FASCIST
Communists destroyed our country! They killed!
They killed true patriots!

CHOIR
Forward, comrade …

TYCOON
I'm losing money by the second!
I won't allow this!

WOMAN POLITICIAN
We won't allow this!





THE TOWER. A SONGSPIEL

The Tower ist der letzte Teil eines Triptychons gesellschaftlich engagierter dialektischer Musicals, in denen *Chto Delat?* den Versuch unternommen haben, eine neue Form zeitgenössischer Tragödie zu schaffen. Die Drehbücher für die drei Studioproduktionen beruhen sämtlich auf historischen Ereignissen. Sie wurden in fiktionale Geschichten umgearbeitet, die nun von mehreren Figuren und einem Chor nacherzählt werden. In allen drei Teilen steht der Chor für eine breitere Öffentlichkeit, die sich für die Festigung von Strukturen ausspricht, um einen gesellschaftlichen Kollaps zu verhindern. Anders allerdings als in *Perestroika Songspiel* und *Partisan Songspiel* spricht der Chor in diesem dritten Teil nicht mit einer Stimme: Er ist in verschiedene Stimmen gespalten, die sich uneins sind.

Das im April 2010 gedrehte Singspiel *The Tower* erzählt die Geschichte des Konflikts rund um die geplante Errichtung des Okhta-Center in Sankt Petersburg, in dem der Gazprom-Konzern die Firmenzentralen seiner inländischen Tochterfirmen unterbringen wollte. Den zentralen, 403 Meter hohen Wolkenkratzer sollte das britische Architekturbüro RMJM entwerfen. Die Pläne führten zu einer der heftigsten Konfrontationen der jüngeren Vergangenheit zwischen den russischen Behörden und der Öffentlichkeit vor Ort.

Im Film sitzen ein Politiker, ein Künstler, ein Galerist, ein Geistlicher und ein Gazprom-Manager um einen runden Tisch, der auf einem hohen Sockel steht. Sie sind so über das gemeine Volk erhaben, das wiederum durch die einander widerstreitenden Chorgruppen verkörpert wird. Rote Tentakel, die an Blutgefäße erinnern, breiten sich vom Sockel in der Mitte zu den Gruppen am Boden aus, um in der Schlussszene alle Mitglieder der Öffentlichkeit zu erwürgen. Gleichzeitig erhält der Manager einen Anruf, in dem ihm mitgeteilt wird, dass er und sein gesamtes Team entlassen wurden.

The Tower. A Songspiel
2009
HD-Video
Dauer: 36:52 Min.
Regie: Olga Egorova (Tsaplya)
Musik: Mikhail Krutik
Bühne: Natalya Pershina (Glyuklya), Dmitry Vilensky
Kostüme: Natalya Pershina (Glyuklya)
Choreografie: Nina Gasteva, Mikhail Ivanov
Buch: *Chto Delat?*

Seiten 84–89: Filmstills und Setfotos aus *The Tower. A Songspiel* Pages 84–89: Film stills and set photos from *The Tower. A Songspiel*

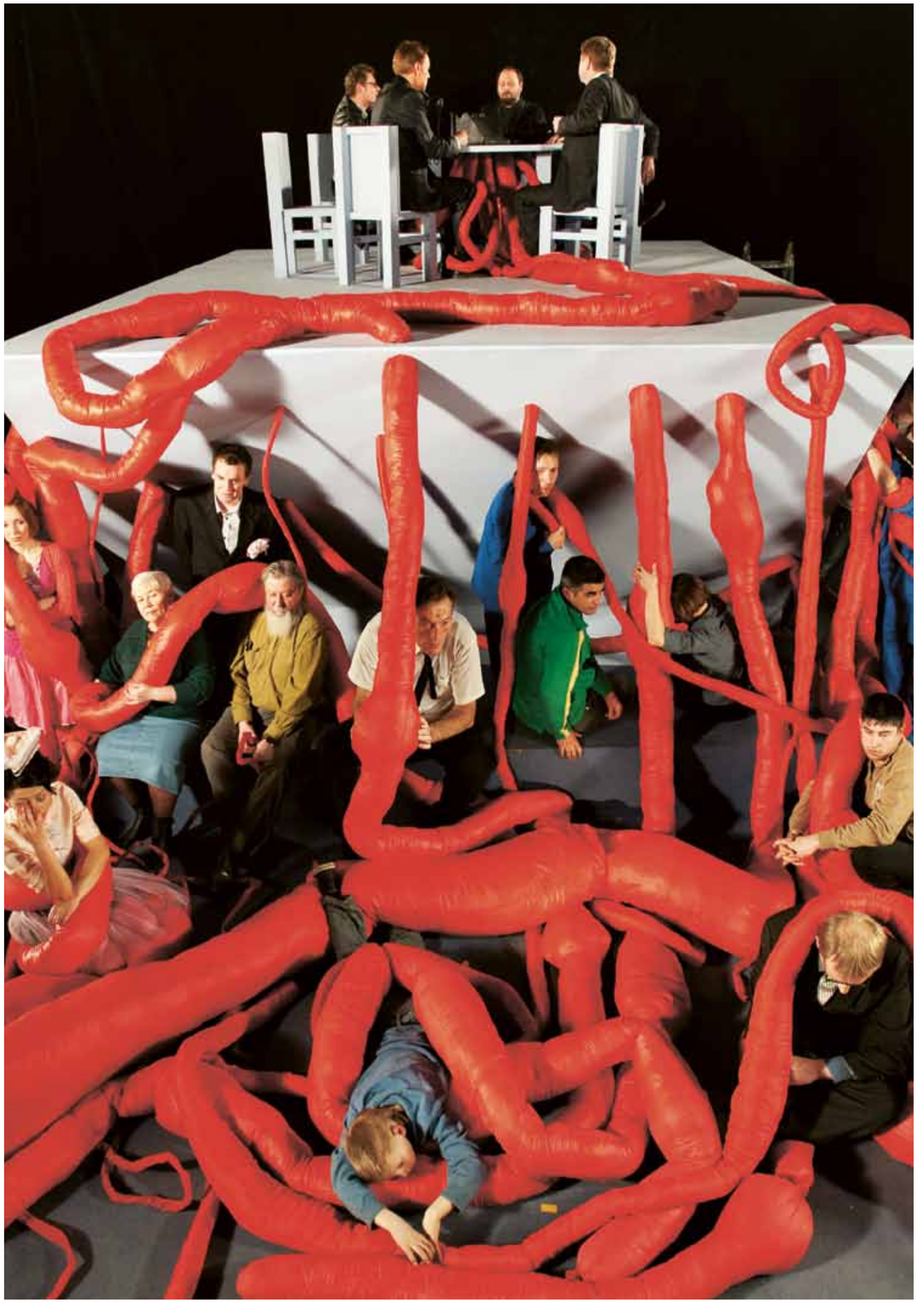
THE TOWER. A SONGSPIEL

The Tower is the final part in a triptych of socially engaged dialectical musicals in which *Chto Delat?* have attempted to create a new form of contemporary tragedy. The scripts for the three studio productions are all based on historic events, which were reworked into fictionalized stories told by a set of characters and a chorus. In all three parts, the chorus represents a wider public calling for unification in order to combat a collapse of society. Unlike in *Perestroika Songspiel* and *Partisan Songspiel*, the chorus in this final part does not speak with a unified voice: it is split into different, confrontational voices.

Filmed in April 2010, *The Tower* tells the story of the conflict surrounding the planned construction of the Okhta Centre in St. Petersburg, where the Gazprom corporation intended to house the headquarters of its locally-based subsidiaries. The central 403-meter-high skyscraper was to be designed by the British architectural firm RMJM. The plans provoked one of the fiercest confrontations between Russian authorities and the local public in recent history.

In the film, a politician, an artist, a gallerist, a cleric, and a Gazprom manager are seated at a round table on a high pedestal. They are thus set apart from the ordinary people below, who are in turn embodied by the diverging groups of the chorus. Red tentacles reminiscent of veins of blood spread from the central pedestal to the groups beneath, until in the final scene these same tentacles strangle all members of the public. At the same time, the manager receives a telephone call informing him that he and his whole team have been fired.

The Tower. A Songspiel
2009
HD Video
Duration: 36:52 min
Director: Olga Egorova (Tsaplya)
Music: Mikhail Krutik
Set: Natalya Pershina (Glyuklya), Dmitry Vilensky
Costumes: Natalya Pershina (Glyuklya)
Choreography: Nina Gasteva, Mikhail Ivanov
Script: *Chto Delat?*



ORTHODOXER PRIESTER
Liebe Brüder und Schwestern!
Bürger unseres multikonfessionellen Russland!
Die Zeit ist gekommen, unsere
Meinungsverschiedenheiten
ruhen zu lassen:
Reichtum ist auch
ein Geschenk Gottes.
Der Gazprom-Turm ist
ein Symbol der Versöhnung,
eines neuen und durch orthodoxe
Werte modernisierten Russland.
Denn was ist Modernisierung
ohne ein festes moralisches
Fundament?
Sie ist nichts!
Nur die Orthodoxie kann
dieses Fundament bereiten.
Gerade so, wie sich
das Christentum einst
entlang der Straßen Roms
ausbreitete, muss sich die
Orthodoxie nun durch die Pipelines von Gazprom ausbreiten.
Wo immer russische Pipelines
liegen,
werden orthodoxe Kirchen und
Schulen stehen.
Und der Hauptsitz,
der Gazprom-Turm,
wird sich über uns erheben wie
die Flamme einer Kerze,
die, von Gebeten erfüllt,
zum Himmel aufsteigt!

MENSCHENRECHTSAKTIVISTEN
Die Amtsträger der Kirche
stehen mit den demokratischen
Behörden im Bunde!
Ihre Kerze wird unseren Himmel
schwärzen!

BEAMTE
Die Kirche ist ein Symbol für
Respekt und Ansehen.
Ihr solltet die russische
Kirche nicht verleumden.
Der orthodoxe Gott ist gut
für die Karriere.
Erfolg ist fest
auf den Glauben gegründet.

RENTNER
Man sagt, wenn reiche Leute
reicher werden,
werden sie freundlicher.

BEAMTE
Wir glauben!

ARBEITER
Wir nicht!

LINKER
Die Verfassung trennt Kirche
und Staat!

INTELLIGENZIJA
Sie sagen, wenn die Reichen
reicher werden, ist das besser
für die Gesellschaft:
Der Reichtum der Reichen wächst
und ein bisschen sickert nach
unten zu den Armen durch.

JUNGE FRAUEN
Wir glauben!

RENTNER
Wir nicht!

LINKER
Religion ist das Opium
des Volkes!

ALLE
Die Bullen foltern,
stehlen und morden.
Die Gerichte und
die Staatsanwälte decken sie.
Die Behörden grabschen
nach allem,
wirtschaften in die eigenen
Taschen und helfen den Reichen.

LINKER
Und die Kirche gibt ihren Segen!

ORTHODOX PRIEST
Dear brothers and sisters!
Citizens of our
multi-confessional Russia!
It is time to set aside
our disagreements:
wealth is also a gift from God.
The Gazprom Tower is a symbol
of reconciliation,
of a new Russia modernized
with Orthodox values.
For what is
modernization without
a firm moral foundation?
It is nothing!
Only Orthodoxy can provide
this foundation.
Just as Christianity once spread
along the roads of Rome,
so now must Orthodoxy spread
via the pipelines of Gazprom.
Wherever there are
Russian pipelines,
there will be Orthodox churches
and schools.
And the head office,
the Gazprom Tower,
will rise above us
like a candle flame
prayerfully ascending to Heaven!

CIVIL RIGHTS ACTIVISTS
Church officials are in
league with the authorities
of the people!
Their candle will blacken
our sky!

CLERKS
The Church is a symbol of
respect and prestige.
You shouldn't slander
the Russian Church.
The Orthodox God
is a career booster.
Success rests firmly on faith.

PENSIONERS
They say that when rich people
become richer,
they become kinder.

CLERKS
We believe!

WORKERS
We don't!

LEFTIST
The constitution separates
church and state!

INTELLIGENTSIA
They say when the rich get
richer,
it is better for society:The
wealth of the rich grows and a
bit trickles down to the poor.

YOUNG WOMEN
We believe!

PENSIONERS
We don't!

LEFTIST
Religion is the opium of
the people!

ALL
The cops torture,
steal, and murder.
The courts and the prosecutors
cover them.
The authorities grab everything,
line their pockets,
and help the rich.

LEFTIST
And the Church blesses this!

STIMMEN AUS DEM KOLLEKTIV

Von Alexandr Skidan *Streichquartett der Machtlosigkeit*

(...) in der unerwartet trauervollen, skulpturalen Komposition des Finales, das an ein Begräbnis denken lässt, können wir ebenfalls eine allegorische Darstellung zweier historisch überdeterminierter Arten von Kunst erkennen: Wir sehen figurative Elemente (die Körper von Menschen), die von (revolutionären) roten, »abstrakten« Telefonleitungen »erdrosselt« werden. Letztere sind nichts anderes als der Blutkreislauf der Macht, die internen Leitungen, durch die ihr Stoffwechsel, ihr Fernmeldewesen, ihre Ausscheidungen fließen, Leitungen, die die basisdemokratische Bewegung im Verlauf des gesamten Films verlegt hat. Der Kreis schließt sich. In ihrer gegenwärtigen Phase greifen Biopolitik/Biomacht und Kapital so eng ineinander, dass kein Raum mehr bleibt für eine klassische Tragödie, sondern nur für eine trauerspielartige Allegorie voller Zweideutigkeit und Melancholie. Und da wir uns schon auf Walter Benjamin und seine Arbeit über das deutsche Trauerspiel des Barock beziehen – ebenfalls eine Zeit, in der die ursprüngliche Akkumulation (durch die Plünderung der Kolonien und den Sklavenhandel) in rasendem Tempo fortschritt –, sollten wir diesen Essay auch in Anlehnung an seine Worte schließen: Es gilt, das Kontinuum der Geschichte aufzusprengen. Andere Akteure müssen auf die Bühne.

VOICES OF THE COLLECTIVE

By Alexandr Skidan *String Quartet of Impotence*

(...) in the finale's unexpectedly mournful, »funereal« sculptural composition we can likewise discern an allegorical representation of two historically overdetermined types of art: we see figurative elements (people's bodies) »suffocated« by (revolutionary) red »abstract« phone lines, which are nothing other than power's circulatory system, the lines of its internal plumbing, communication and excretory systems, which the grassroots lay out over the course of the entire film. The circle has closed. In its contemporary phase, the meshing of bio-politics/bio-power and capital is such that it leaves room only for *Trauerspiel*-like allegory brimming with ambiguity and melancholy, but not for classical tragedy. And since we have just recalled Benjamin and his work on German baroque drama, which itself emerged during a period of furiously primitive accumulation (effected via the pillaging of colonies and the slave trade), then we should also end this essay by paraphrasing his words: the continuum of history must be exploded. Other actors must take the stage.

MUSEUM SONGSPIEL. THE NETHERLANDS 20XX

Das vierte Singspiel von *Chto Delat?* stellt ähnlich wie die ersten drei Musicals des Singspiel-Triptychons eine neue Form zeitgenössischer Tragödie dar. Während aber die ersten drei Produktionen auf Berichten von historischen Ereignissen beruhen, entspinnt das *Museum Songspiel* eine erfundene Geschichte aus einer nicht allzu fernen Zukunft. Der Plot spielt vor dem Hintergrund einer imaginären Situation in der niederländischen Politik des Jahres 20XX, in der alle Einwanderer aus dem Land verbannt worden sind.

Die erste Szene – die im Gegensatz zu allen anderen im Van Abbemuseum gedreht wurde – zeigt einen Museumswärter, der durch die Ausstellungsräume geht. Die dramatische Musik, die diese Szene untermalt, scheint die Verwirrung vorwegzunehmen, die ihn überfällt, als er sich plötzlich einer Gruppe illegaler Einwanderer gegenübersieht, die in einem großen, verglasten Schauraum Zuflucht gefunden haben, der eigentlich für Streetart vorgesehen ist. Das Museum ist die einzige Institution, so hoffen sie, in der sie der Ausweisung entgehen können. Die Situation, die an einen (Menschen-)Zoo erinnert, in dem eine Gruppe durch eine große Glaswand von einer anderen getrennt ist, wird schließlich aufgelöst, als der Museumsdirektor dem empörten Journalisten erklärt, das Museum habe nie beabsichtigt, die Einwanderer vor den Behörden zu verstecken. Vielmehr habe man sie lediglich als Darsteller für eine Performance angeheuert.

Das Singspiel stellt die beängstigende Frage, welche besondere Rolle das Museum und also auch die Kunst unter bestimmten politischen Bedingungen, die der gegenwärtigen russischen Wirklichkeit entlehnt sind, zu spielen gezwungen sein könnten.

Museum Songspiel. The Netherlands 20XX
2011
HD-Video
Dauer: 26 Min.
Regie: Olga Egorova (Tsaplya)
Musik: Mikhail Krutik
Bühne: Natalya Pershina (Glyuklya), Dmitry Vilensky
Kostüme: Natalya Pershina (Glyuklya)
Choreografie: Nina Gasteva
Buch: Olga Egorova (Tsaplya), Dmitry Vilensky

Seiten 90–95: Filmstills und Setfotos aus *Museum Songspiel. The Netherlands 20XX* Pages 90–95: Film stills and set photos from *Museum Songspiel. The Netherlands 20XX*

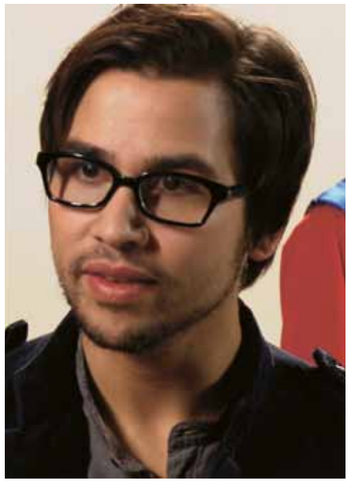
MUSEUM SONGSPIEL. THE NETHERLANDS 20XX

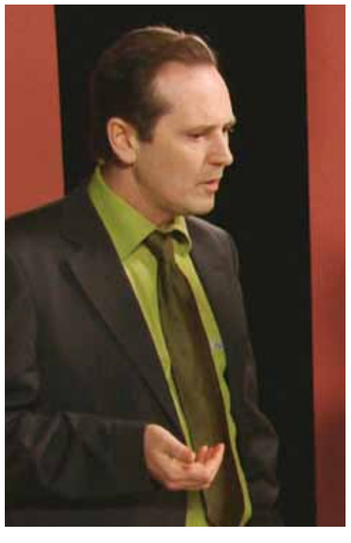
The fourth songspiel by *Chto Delat?* represents a new form of contemporary tragedy similar to the first three musicals of the songspiel triptych. But whereas the first three productions were based on accounts of historical events, the *Museum Songspiel* generates a fictional narrative of a not so distant future. The script takes place against the backdrop of an imaginary scenario of Dutch politics in the year 20XX, where all immigrants have been banned from the country.

The first scene – which, in contrast to all other scenes of the film, was shot on location at the Van Abbemuseum – shows a museum attendant strolling through the galleries. The dramatic soundtrack accompanying the scene seems to anticipate his confusion when he stumbles upon a group of illegal immigrants who have sought refuge in a large display case designed for street art incorporated into the museum. The museum seems to be the only institution in which they hope to be able to escape deportation. Reminiscent of a (human) zoo, where one group is separated from another by a large glass wall, the situation is finally resolved when the museum director tells the outraged journalist that the museum never intended to hide the immigrants from the authorities in the first place. Rather, he claims, they were merely hired as actors for a performance.

The songspiel raises the frightening question of which particular role the museum and therefore also art might be forced to play under political circumstances borrowed from the realities of the current situation in Russia.

Museum Songspiel. The Netherlands 20XX
2011
HD Video
Duration: 26 min
Director: Olga Egorova (Tsaplya)
Music: Mikhail Krutik
Set: Natalya Pershina (Glyuklya), Dmitry Vilensky
Costumes: Natalya Pershina (Glyuklya)
Choreography: Nina Gasteva
Script: Olga Egorova (Tsaplya), Dmitry Vilensky





KÜNSTLER
… was sollen wir also tun? Wirst du sie ins Museum lassen?

DIREKTOR
Ich befürchte, das wäre der Tropfen, der das Fass zum Überlaufen bringt. Schon so hängt alles am seidenen Faden. Unsere Förderung werden sie streichen und unsere Projekte einstellen. Im besten Falle.

KÜNSTLER
Aber wenn wir ihnen nicht helfen können, was sind unsere Projekte dann wert?

DIREKTOR
Vergiss nicht, es ist unsere Aufgabe, die Gesellschaft wachzurütteln! Wenn sie uns dichtmachen, verlieren wir diese Möglichkeit. Wer wird diese Fragen dann aufwerfen und diskutieren? Außer uns gibt es niemanden mehr, der das macht, deshalb können wir solche Risiken nicht eingehen.

KÜNSTLER
Ja, ich stimme dir zu. Aber was sollen wir tun? Vielleicht können wir so tun, als sei dieser Einbruch ein Kunstprojekt von mir?

DIREKTOR
Du denkst nicht, dass Kriminelle unter ihnen sind, die in die jüngsten Vorkommnisse verwickelt sind?

KÜNSTLER
Wir müssen das Beste hoffen. Zumindest scheinen es keine Muslime zu sein. Die sind längst alle abgeschoben. Aber es könnte eine Provokation des Zentrums für Extremismusprävention sein. Vielleicht haben die das Ganze inszeniert.

DIREKTOR
Nun, im Moment werden wir nicht dahinterkommen. Was für eine Art Projekt kannst du dir jetzt ausdenken? Wir müssen Zeit gewinnen und auch heute das Museum öffnen.

ARTIST
… so what should we do? Are you going to let them into the museum?

DIRECTOR
I'm afraid that would be the last straw. Everything is hanging by a thread as it is. Our financing will be cut and our projects shut down. And that's in the best-case scenario.

ARTIST
But if we can't help them,then what are our projects worth?

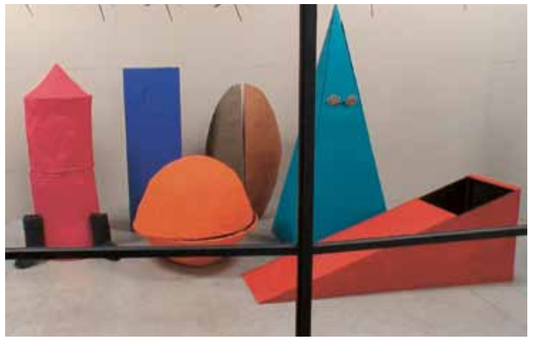
DIRECTOR
Don't forget that our job is to wake society up! But if they close us down, we'll lose that opportunity. Who will pose and discuss these questions? There's no one left to do this besides us, and so we cannot take such risks.

ARTIST
Yes, I agree. But what should we do? Maybe we can pretend that this break-in is my artistic project?

DIRECTOR
You don't think there are criminals among them, people implicated in the latest incidents?

ARTIST
We'll hope for the best. It would appear that they aren't Muslims, all of whom have been deported long ago. Besides, this might be a provocation by the Center for Extremism Prevention. They could have set the whole thing up.

DIRECTOR
Well, we have no way now of figuring that out. What sort of project can you come up with now? We need to buy time and open the museum today.



KÜNSTLER
Sind die Kostüme nach El Lissitzkys Entwürfen fertig?

DIREKTOR
Du meinst für die Performance, die wir nächsten Monat im Programm haben?

KÜNSTLER
Ja, für Sieg über die Sonne.

DIREKTOR
Ja, die sind fast fertig. Hey, das ist eine großartige Idee! Und später können wir diese Geschichte in deiner Einzelausstellung weiterentwickeln: die Abschiebung der Einwanderer auf einer Karte nachverfolgen …

KÜNSTLER
Ich bin mir sicher, damit kommen wir durch! Lass die Kostüme bringen! Ich werde mit den Einwanderern sprechen …

DIREKTOR
Viel Glück! Denk dran, alles hängt von dir ab. Das Wichtigste ist, heute bis zum Ende der Öffnungszeit durchzuhalten: Wir dürfen den Museumsbetrieb nicht unterbrechen! Wenn was schiefgeht, werden unsere Anwälte dich decken. Oder zumindest werden sie es versuchen …

ARTIST
Are those costumes based on El Lissitzky's designs ready?

DIRECTOR
You mean for the performance we've planned for next month?

ARTIST
Yes, for Victory over the Sun.

DIRECTOR
Yes, they're almost ready. Hey, that's a great idea! And later we can always develop this story in your solo show mapping the deportations of immigrants …

ARTIST
I'm sure this will do the trick! Have the costumes brought here. I'm going to speak to the immigrants …

DIRECTOR
Good luck! Remember, we're counting on you. The main thing is to hang on today until closing time: we cannot let the museum shut down! If anything happens, our lawyers will cover you. Or at least they'll try …

CHOR NR. 3: EINE DEBATTE ÜBER GESETZ UND MENSCHLICHKEIT
Die Nationaldemokratie ist
das Gesetz unseres Lebens.
Doch setzt das nicht
die Menschlichkeit außer
Kraft!
Recht und Ordnung!
Man muss sie anhören:
Sie sind auch Menschen!
Regeln sind Regeln.
Vielleicht suchen sie Schutz?
Sie haben unser Vertrauen
verspielt!
Sie haben Kinder!
Nach allem, was passiert ist,
können wir ihnen nicht
länger trauen!
Vergesst nicht,
wir sind eine gastfreundliche
Nation!
Für jene,
die unser Gesetz achten!
Hart aber fair!
Hart aber fair!

CHORUS NR. 3: A DEBATE ABOUT LAW AND HUMANENESS
National democracy is the law of
our lives.
But humaneness hasn't been
abolished!
Law and order!
We should hear them out: they're
people, too!
Rules are rules.
Maybe they're seeking shelter?
They've shattered our trust
in them!
They've got kids!
After what happened, we can no
longer trust them!
Don't forget that we are a
hospitable nation
For those who respect
our laws!
Severe but just!
Severe but just!

STIMMEN AUS DEM KOLLEKTIV

Von Thomas Campbell *Was machen Abschiebehäftlinge in einem Museum?*
Die improvisierte Aufführung von *Sieg über die Sonne* (in einer Überarbeitung unter dem neuen Titel *Zum Licht)* soll letztendlich nicht die Einwanderer, sondern das Museum und seine Mitarbeiter vor den unerwünschten Folgen ihres Eindringens retten. Aber sie zeigt, ohne das zu beabsichtigen, wie zeitgenössische Kunst und die ihr dienstbare kritische Theorie den Unterdrückten gegenüber oft genug funktionieren. Diese gewinnen Legitimität als Darsteller, als Schauspieler, als Dateneinheiten in der Einzelausstellung des Künstlers, »die die Abschiebung der Einwanderer auf einer Karte nachverfolgt«, als bunte Clowns in einer Avantgarde-Pantomime. Sobald jedoch die herrschenden Mächte – die Medien, das »Zentrum für Extremismusprävention« (übrigens die Bezeichnung für eine Abteilung der Polizei im Heimatland der Filmemacher, die es wirklich gibt) – sie als Kriminelle markiert (und eingesackt) haben, verschwinden sie komplett von der Bildfläche – und aus dem Bewusstsein der kunstliebenden Öffentlichkeit. Das leere Auge am Ende des Films ist ein treffendes Symbol für die Leere im Herzen des liberalen/sozialdemokratischen Projekts und den blinden Fleck im Auge seiner denkenden (und müßigen) Klassen. Kunst ist nicht das Leben, verdammt noch mal!

VOICES OF THE COLLECTIVE

By Thomas Campbell *What Are Deportees Doing in a Museum?*
The impromptu performance of *Victory over the Sun* (refashioned as *Towards the Light)* is, after all, not meant to save the immigrants, but to save the museum and its staff from the untoward consequences of their intrusion. But it inadvertently shows how contemporary art and its handmaiden critical theory often function vis-à-vis the oppressed. These acquire legitimacy as performers, as actors, as data points in the artist's »solo show mapping the deportations of immigrants,« as colourful clowns in an avant-garde pantomime. As soon, however, as the powers that be – the media, the »Center for Extremism Prevention« (which, by the way, is the name of a quite real branch of the police in the filmmakers' homeland) – have tagged (and bagged) them as criminals, they disappear entirely from view – and from the minds of the art-loving public. The empty Eye at the film's end is a fitting symbol of the void at the heart of the liberal/social-democratic project and the blind spot in the eyes of its thinking (and leisure) classes. Art is not life, goddamn it!

IMPRESSUM IMPRINT

Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung This publication marks the exhibition

Chto Delat? in Baden-Baden – Das Lehrstück vom Un-Einverständnis Chto Delat? in Baden-Baden – The Lesson on Dis-Consent

29.10.2011–12.02.2012

Staatliche Kunsthalle Baden-Baden
Lichtentaler Allee 8a, 76530 Baden-Baden
Tel +49 7221-30076-400
Fax +49 7221-30076-500
info@kunsthalle-baden-baden.de
www.kunsthalle-baden-baden.de

Leitung Director: Johan Holten
Kaufmännische Geschäftsführung Managing Director: Ursula Eberhardt
Kuratorische Assistenten Curatorial Assistants: Hendrik Bündge, Johannes Honeck
Presse- und Öffentlichkeitsarbeit Press and Public Relations: Dirk Teuber
Sekretariat Secretary: Angelika Weingärtner
Verwaltung Administration: Rosemarie Jörger, Johannes Walther
Ausstellungstechnik Technical Support: Hans-Peter Steurer
Kasse Tickets: Helene Bischof
Aufsichten Museum Attendants: Werner Becker, Nathalie Frank, Ursula Frank, Gebhard Lenz, Maria Panthel, Ursula Zachmann
Raumpflege Cleaning Services: Margareta Bieth

Ausstellung Exhibition
Projektleitung Project Management: Johan Holten
Projektbetreuung Project Realization: Hendrik Bündge, Johannes Honeck
Restaurator Conservator: Jens Baudisch
Presse- und Öffentlichkeitsarbeit Press and Public Relations: Eva Hepper, Dirk Teuber
Technische Leitung Technical Director: Hans-Peter Steurer
Aufbauteam Construction Team: Werner Becker, Gebhard Lenz, Silvia Maak, Martin Preis, Silke Stock
Praktikantinnen Interns: Elena Korowin, Mei-Hau Kunzi, Lavinia Ramme
Audioguide Audio guide: iGuide kulturaufnahme GmbH, Am Seegraben 4, 99099 Erfurt
www.myiguide.de

Katalog Catalogue
Herausgeber Editor: Johan Holten
Redaktion Editing: Hendrik Bündge, Johannes Honeck
Texte Texts: *Chto Delat?* (Thomas Campbell, Olga Egorova (Tsaplya), Artem Magun, Viktor Miziano, Nikolai Oleinikov, Alexei Penzin, David Riff, Oksana Timofeeva, Dmitry Vilensky): Seiten pages 9, 11, 14, 16, 21, 26–27, 32–43, 44–45, 47, 50, 52–53, 71, 75, 88–89, 95, Hendrik Bündge: Seiten pages 4, 22, 48–49, 66, 76, 84, 90, Johan Holten: Seiten pages 1–3, 72, Simon Sheikh: Seiten pages 56–65
Übersetzungen Translations: Thomas Campbell, Gerrit Jackson, Matthias Meindl
Lektorat Copy Editing: Gerrit Jackson
Korrektorat Proofreading: Simone Kinateder, Christa Lewis
Grafische Gestaltung Graphic Design: anschlaege.de, Berlin
Gesamtherstellung Production: DZA Druckerei zu Altenberg GmbH

© 2011 Gesamtkatalog Catalogue Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Hendrik Bündge, Johan Holten, Simon Sheikh und and Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln

Courtesy für sämtliche Abbildungen: *Chto Delat?* All images courtesy of *Chto Delat?* bis auf except Seiten pages 22–23: Guillermo Mendo, Sevilla, Installationsansichten installation views und and Seiten pages 27–31: Simon Vogel, Köln

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind über http://dnb.d-nb.de abrufbar.
Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek: The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data is available online at http://dnb.d-nb.de

Erschienen im Published by:
Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln
Ehrenstr. 4
D-50672 Köln
Tel +49 221-20596-53
Fax +49 221-20596-60
verlag@buchhandlung-walther-koenig.de

Vertrieb Distribution
Schweiz Switzerland
AVA Verlagsauslieferungen AG
Centralweg 16
CH-8910 Affoltern a. A.
Tel +41 44-762-4260
Fax +41 44-762-4210
verlagsservice@ava.ch

Großbritannien & Irland UK & Ireland
Cornerhouse Publications
70 Oxford Street
Manchester M1 5NH
UK
Tel +44 161-2001503
Fax +44 161-2001503
publications@cornerhouse.org

Außerhalb Europas Outside Europe
D.A.P. Distributed Art Publishers, Inc.
155 6th Avenue, 2nd Floor
NY 10013
USA
Tel +1 212-6271999
Fax +1 212-6279484
eleshowitz@dapinc.com

ISBN: 978-3-86335-105-2

Printed in Germany

Die Ausstellung und der Katalog wurden gefördert durch The exhibition and the catalogue were subsidised by

Baden-Württemberg
MINISTERIUM FÜR WISSENSCHAFT, FORSCHUNG UND KUNST

FREUNDE DER STAATLICHEN KUNSTHALLE BADEN-BADEN E.V.

Zur Eröffnung am 28.10.2011 wurde ein Konzert von *Chto Delat?* in der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden aufgeführt. Für die gelungene Zusammenarbeit danken wir Nicola May und den Mitarbeitern des Theater Baden-Baden, dem ZKM | Karlsruhe, dem Staatstheater Karlsruhe, der Hochschule für Musik in Karlsruhe, Klavierbaumeister Martin Becker sowie allen Mitwirkenden.
Chto Delat? performed a concert to mark the opening of their exhibition at the Staatliche Kunsthalle Baden-Baden on October 28, 2011. We would like to thank Nicola May and the staff of the Theater Baden-Baden, the ZKM | Karlsruhe, the Staatstheater Karlsruhe, the Hochschule für Musik Karlsruhe, piano maker Martin Becker, as well as all the contributors for the successful cooperation.

THEATER BADEN-BADEN

BADISCHES STAATSTHEATER KARLSRUHE

University of Music Hochschule für Musik Karlsruhe

PIANO SCOUT Martin Becker Klavierbaumeister

ZKM Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe