

Vom Partisanen-Nomaden zum Aktionskünstler: Die belarussische Gegenwartskunst

Schparaga, Olga

Veröffentlichungsversion / Published Version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Schparaga, O. (2013). Vom Partisanen-Nomaden zum Aktionskünstler: Die belarussische Gegenwartskunst. *Belarus-Analysen*, 12, 7-10. <https://doi.org/10.31205/BA.012.02>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Commercial-NoDerivatives). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

Vom Partisanen-Nomaden zum Aktionskünstler

Die belarussische Gegenwartskunst

Olga Schparaga, Minsk

Zusammenfassung

Die belarussische Gegenwartskunst hat im Zuge der Konsolidierung des autoritären Lukaschenka-Regimes zunehmend aktiv Position bezogen. Die jüngeren Künstler setzen der eindimensionalen Homogenisierung der belarussischen Gesellschaft durch die Politik die mehrdimensionale Darstellung der sozialen, politischen und wirtschaftlichen Realität mit Hilfe der neuen Medien entgegen. Der Verarbeitung von Ängsten und Zwängen kommt dabei eine besondere Bedeutung zu. Die Freiräume für Gegenwartskunst sind in Belarus jedoch äußerst begrenzt und zahlreiche Künstler setzen ihr Schaffen in der Emigration fort.

Während in anderen Ländern Ausstellungen zeitgenössischer Kunst gängige Praxis sind, stellen sie in Belarus herausragende Ereignisse dar. Dies gilt insbesondere für die Ausstellung »Radius Zero. Ontologie der belarussischen Gegenwartskunst. Minsk 2000–2010«, die vom 29. Februar bis 11. März 2012 in einer stillgelegten Produktionshalle der staatlichen Fernsehfabrik »Horizont« in Minsk gezeigt wurde und innerhalb kurzer Zeit auf über 4.000 Besucher kam. Denn diese Ausstellung hatte den Anspruch, einen repräsentativen Überblick über die Konzepte und Arbeitsweisen der belarussischen Gegenwartskunst in den ersten zehn Jahren des neuen Jahrhunderts zu geben. Sie verstand sich zudem als Teil eines Forschungsprojekts, in dem die Entwicklungstendenzen und die gesellschaftliche Bedeutung der Gegenwartskunst sowie das gesellschaftliche Selbstverständnis der zeitgenössischen Künstler systematisch analysiert werden sollten. Das als Ergebnis des Projekts 2013 veröffentlichte Buch stellt somit eine für Belarus bisher einmalige Pionierarbeit dar. Denn in Belarus gibt es kein Zentrum für zeitgenössische Kunst, wie beispielsweise in den Nachbarländern Litauen und Polen. Aufgrund dieser fehlenden institutionellen Unterstützung mussten die Autoren die Kunstereignisse der letzten 10 Jahre zunächst erst einmal erfassen und bisweilen rekonstruieren, ehe sie sich der Analyse zuwenden konnten.

Drei Generationen

In der Ausstellung »Radius Zero« waren die Werke von insgesamt 15 Künstlern zu sehen, die drei unterschiedlichen Generationen der belarussischen Gegenwartskunst angehören. Zu den Künstlern der älteren Generation, deren künstlerische Laufbahn bereits in der spätsowjetischen Phase begann und welche teilweise als »belarussische Avantgarde der 1980er« gelten, gehören Uladsimir Zesler, Sjarhej Kirjuschenka, Wolha Sasykina, Tamara Sakalowa, Ihar Sawtschenka, Sjarhej Kashemjakin, Uladsimir Parfjonok, Viktar Petrau, Ihar Tischin,

Natallja Salosnaja, Ruslan Waschkewitsch, Kanstantin Selechanau, Artur Klinau. Zur mittleren Generation zählen viele Künstler, die in den 1990er Jahren aufgrund von ideologischen Differenzen und Wertekonflikten mit der Leitung und den Dozenten der Minsker Akademie der Künste aus Belarus emigrierten. Vertreter dieser mittleren Generation sind Anna Schkolnikowa, Lena Dawidowitsch, Aksana Hurinowitsch, Aljaksandr Kamarou, Maksim Tyminko, Anna Sokolowa, Andrej Loginow, Maksim Wakultschik, Andrej Durejka, Shanna Grak, Oleg Juschko und die in Minsk arbeitenden Künstler Aljaksej Luneu, Soja Luzewitsch, Michail Gulin, Antonina Slobodtschikowa, Sjarhej Shdanowitsch, Aljaksej Iwanou, Artjom Rybtschinskij, Pawel Wojnizkij (Positive Actions Group), Aljaksandr Nekraschewitsch und Aljaksej Schinkarenka. Die jüngere Generation schließlich, zu der Maryna Napruschkina, Andrej Ljankewitsch und Sjarhej Schabochin gehören, hat ihre künstlerische Tätigkeit in den Nullerjahren aufgenommen.

Ansätze zur Herausbildung einer autonomen Kunstgemeinschaft gab es bereits in der spätsowjetischen Phase. Die ersten Früchte dieses Prozesses waren zu Beginn der 1990er Jahre zu erkennen. 1992 eröffnete in Minsk die erste unabhängige belarussische Galerie für moderne Kunst »Die sechste Linie«, zu deren Kuratoren die Kunstwissenschaftlerin Olga Kopenkina zählte. In Minsk und Wizebsk fanden jährlich mehrere internationale Festivals der modernen Kunst statt. Da die Künstler in den 1990er Jahren vor allem nach individuellen Ausdrucksmöglichkeiten suchten, welche ihnen zu sowjetischen Zeiten verwehrt waren, bildeten sie eine äußerst heterogene Gruppe. Olga Kopenkina prägte daher 2002 das Bild des partisanenhaften Nomadismus, um den diffusen Zustand der belarussischen Gegenwartskunst sowie ihren Mangel an konzeptioneller und programmatischer Klarheit zu beschreiben.

Ende der 1990er Jahre setzt sich eine neue Tendenz durch: Die Galerien wurden geschlossen, die Festivals eingestellt, die Künstlerteams zerfielen. Den zentra-

len Grund hierfür bildete die Konsolidierung des autoritären Regimes von Aljaksandr Lukaschenka. Eine der ausdrückvollsten Reaktionen auf diese neue Situation in Politik und Kultur bilden die Performances von Ales Puschkin, die im Internet dokumentiert sind (www.pushkin.by). Ales Puschkin gehört zur Generation der belarussischen Künstler, die durch die politische und ästhetische Realität der 1980er Jahre geprägt wurde und den Geist der nationalen Wiedergeburt verinnerlicht hat. Seine politischen Performances werden vom Regime bis heute als Bedrohung wahrgenommen. Damit nimmt er eine besondere Stellung zwischen den verschiedenen Generationen ein.

Ales Puschkin arbeitet intensiv mit dem Thema der kollektiven nationalen und kulturellen Identität und setzt stets Elemente und Symbole der traditionellen nationalen Kultur ein. Neben der belarussischen Sprache greift er auf belarussische Ornamente oder christliche Motive zurück, die er dem politischen Regime Lukaschenkas entgegen stellt. Seine wohl bekannteste Performance ist das »Geschenk für den Präsidenten« aus dem Jahre 1999, die sich auf den Stufen vor der Residenz des Präsidenten in Minsk abspielte. In ein Hemd mit nationalen Ornamenten gekleidet schütete Puschkin vor dem Gebäude einen Schubkarren mit Mist aus. Aus dem Misthaufen ragte an eine Mistgabel geheftet das Porträt Lukaschenkas mit der Aufschrift »Als Dank für fünf Jahre fruchtbare Arbeit!«. Einen zentralen Bestandteil der Performances von Ales Puschkin bildet seine Festnahme durch belarussische Sicherheitskräfte.

Nationale Diskurse

Auch in den Werken anderer Künstler der mittleren Generation bildet die belarussische Sprache das zentrale verbindende Element kollektiver Identität. Bei der Ausstellung »Opening the Door? Belarusian art today«, die 2010 im Zentrum für moderne Kunst in Vilnius und anschließend in der Galerie »Zacheta« in Warschau gezeigt wurde, tauchte zudem ein neues Element auf: Leinen. Dies wiederholte sich in der Ausstellung »Töne des Schweigens: Kunst in Zeiten der Diktatur«, die vom 27. Januar bis zum 10. März 2012 in der Galerie EFA Project Space in New York gezeigt wurde und deren Kuratorin ebenfalls Olga Kopenkina war. Leinen ist beispielsweise der Stoff, mit dem Oleg Juschko alle Personen in seinen Installationen bekleidet – von den Verkäufern in Geschäften über die Spaziergänger im Park bis hin zu den Mitgliedern von Familienszenen.

Die belarussische Sprache, deren Verbreitung das Regime mit allen Mitteln zu verhindern versucht, ist dabei als ein Symbol für die Konstruktion der belarussischen Identität von unten zu sehen. So zum Beispiel in

der Graffiti-Serie »Implications« von Oleg Juschko, die ebenfalls in New York gezeigt wurde und in der sichtbar wird, wie die Machthaber die Spuren der belarussischen Sprache, zu denen z. B. die unter nationalbewussten Menschen verbreitete Losung »Shywe Belarus!« (Es lebe Belarus!) gehört, systematisch von den Häuserfassaden entfernen lassen. Leinen als modischer Brand der belarussischen Industrie stellt hingegen einen Mechanismus zur Konstruktion der belarussischen Identität von oben dar. Dieser Stoff ist gleichsam eine Metapher der belarussischen Produktion schlechthin. Entsprechend der belarussischen Propaganda sind alle Bürger unseres Landes verpflichtet, Leinen und andere belarussische Waren zu kaufen, um die Wirtschaft am Laufen zu halten. Der belarussischen Kulturwissenschaftlerin Almira Usmanowa zufolge versucht das belarussische Regime mit dem in vielen Geschäften anzutreffenden offiziellen Slogan »Kauft Belarussisches«, die Nation nicht als eine Gemeinschaft von Tradition, Sprache und Geschichte, sondern als eine »Konsumgemeinschaft« zu konstruieren.

Aneignung des öffentlichen Raums

Die jüngere Generation der belarussischen Künstler, der sich auch einige Vertreter der mittleren Generation anschließen, verwendet eine etwas andere Sprache als die ältere Generation und setzt auf andere visuelle und symbolische Taktiken. Hierzu gehört insbesondere der Einsatz neuer Medien sowie die Betonung von Interaktivität und die Einbeziehung von Öffentlichkeit. In ihrer Interpretation ist Belarus eine komplexe politische, soziale und wirtschaftliche alltägliche Realität, die eine eingehende Erkundung erfordert. Dabei zeichnen sich die Künstler dieser Generation mehrheitlich durch eine klare gesellschaftliche Position aus. De facto unterscheidet sich ihr Wirken damit nicht von den Trends der Gegenwartskunst in den Nachbarstaaten. Zu ihren Themen gehören die Massenmedien, die Konstruktion der historischen Erinnerung, die Konstruktion von Gender-Rollen und Stereotypen, wirtschaftliche und politische Mechanismen und Praktiken, die Erkundung des städtischen Raums sowie die Arbeit mit sozialen Phobien im öffentlichen Raum. Was die Arbeiten der belarussischen Gegenwartskünstler von den Künstlern in anderen Ländern unterscheidet, sind jedoch die politischen und wirtschaftlichen Rahmenbedingungen, unter denen sie entstehen. Diese reichen von dem unausgesprochenen Verbot, in Galerien Porträts von Lukaschenka oder von Metropolit Filaret zeigen zu dürfen – so mussten diese beispielsweise bei der Ausstellung »Radius Zero« entfernt werden – bis hin zur drohenden Verhaftung bei öffentlichen künstlerischen Aktionen an bestimmten Orten, wie dem Oktober-Platz in Minsk.

Für das offizielle Minsk ist nicht nur politischer Protest, sondern auch die Kritik der wirtschaftlichen Situation in Belarus durch Künstler inakzeptabel. Daher konnte die Installation »Monopol. Die belarussische Version« der Gruppe FAU – eine Gruppe junger anonym bleibender Künstler – nur auf der bereits erwähnten Ausstellung in New York gezeigt werden. Im Rahmen dieser Installation wurde den Betrachtern vorgeschlagen, am Verkauf staatlichen und kommunalen Eigentums in Belarus teilzunehmen. Dabei waren die Regeln zu Gunsten des Verwaltungsapparats bestimmt, wodurch die Korruption der Lukaschenka-nahen Beamten und Unternehmer weiter gestärkt wurde. Diese Installation steht damit in klarem Widerspruch zur ideologischen Selbstdarstellung des belarussischen Regimes, wie sie beispielsweise in dem Slogan »Belarus für das Volk« auf vielen Werbeplakaten zum Ausdruck kommt.

Wie sehr sich die belarussischen Behörden auch anstrengen mögen, die belarussische Gesellschaft geht nicht in dem Bild auf, welches die Propaganda von ihr zeichnet. Die Möglichkeit, eine andere Gesellschaft mit anderen Subjekten und Mechanismen zu erzeugen, ist genau das, was die jungen Vertreter der belarussischen Gegenwartskunst interessiert.

Unterdrückung und Selbstbehauptung

In den Arbeiten der jüngeren belarussischen Gegenwartskünstler entsteht eine andere mehrdimensionale belarussische Realität. Diese setzt sich aus mehreren Elementen zusammen: Hierzu gehören einerseits die Elemente der »Physik« (d. h. traditionelle Formen des Zwanges und der Unterdrückung) und der »Mikrophysik« (unsichtbare und diffuse Formen der Kontrolle und Steuerung), die von den Behörden angewandt werden, sowie andererseits das Set von Strategien des Widerstands dagegen. Während Physik und Mikrophysik mit Erniedrigung, Angst und sozialer Automatisierung assoziiert werden, sind die Strategien des Widerstands mit aktiver Selbstreflexion und der Eroberung des öffentlichen Raums verbunden. Die Mikrophysik der Macht bewegt sich zwischen den Konturen eines Gesichts – das des Staatsoberhauptes – und einer Vielzahl anonymer oder entmenschlichter Praktiken der Unterordnung. Denn niemand kennt das Gesicht der Vollstrecker der Todesstrafe und viele Richter und Wachleute treten als korporatives Ganzes auf. Die Protestpraktiken entwickeln sich in umgekehrter Weise: von einem anonymen Hintergrund hin zur Subjektwerdung, welche die Konstruktion des eigenen Ich als soziales, politisches und genderbezogenes Subjekt impliziert.

So versucht beispielsweise Sjarhej Schabochin in seinen Arbeiten der letzten Jahre den Gegensatz

zwischen staatlichen Repressionsmechaniken und der sozialen Protesttaktik innerhalb des alltäglichen Lebens zu erfassen. In der Serie »Praxis der Unterordnung« (<http://sha.bohin.com/practice-of-subordination/>), die 2012 in der Ausstellung »Radius Zero« in Minsk sowie im Rahmen von Gemeinschaftsausstellungen in Vilnius und Georgien ausgestellt wurde, zeigt Schabochin unterschiedliche Objekte der Angst, zu denen z. B. Bankautomaten als Symbole der belarussischen Finanzkrise des Jahres 2011 gehören. Zu den verbindenden Elementen zählt auch ein Wasserrohr aus der Wohnung des Künstlers, dessen Geruch Schabochin zufolge den faulenden belarussischen Sozialismus zum Ausdruck bringt. Gleichzeitig stellt er Belarus als sozialen Körper dar, der aus vielen im Internet gefundenen Gesichtern besteht, die in unterschiedlicher Weise mit den analysierten Objekten der Angst in Verbindung gebracht werden können.

In ihrem 2011 aufgenommenen Film »Patriot« schlägt Maryna Napruschkina (<http://office-antipropaganda.com/video.htm>), indem sie mit einem Porträt von Lukaschenka in der Hand durch Minsk spaziert, eine andere Variante der Subjektwerdung vor. Dieses Modell der Subjektwerdung ist paradox, da es verlangt, die persönliche Einstellung zu jemanden zu bestimmen, der sich nicht als individuelle Persönlichkeit versteht, sondern als »Gesicht« des gesamten belarussischen Volkes und des belarussischen Staates.

In radikaler Form wird die Strategie der Subjektwerdung und Personifizierung einer anderen belarussischen Gesellschaft in dem »Brief von Denis Limonau an den Generalstaatsanwalt der Republik Belarus« verfolgt. In diesem anlässlich des 2011 verübten Anschlags in der Minsker Metro verfassten Brief erklärt der Künstler, dass die von ihm damals geleitete Kunstgruppe »Lipowoj zwet« (Lindenfarbe), an dem Attentat beteiligt war und ebenso an einigen weiteren Attentaten im Zeitraum zwischen dem 14. September 2005 und dem Tag des Minsker Metroanschlags am 11. April 2011, bei dem 15 Menschen starben und weitere 200 Personen verletzt wurden. Damit erklärte er sich de facto solidarisch mit Dsmirij Kanawalau und Uladsislau Kawalau, die in einem umstrittenen Verfahren wegen dieser Anschläge zum Tode verurteilt und im März 2012 hingerichtet wurden. In seinem Brief gesteht der Künstler auch die Verbindung seiner Künstlergruppe zu terroristischen Vereinigungen in anderen europäischen Ländern. Als Motiv für ihre Taten, die er als Kunstwerke darstellt, gibt er an, durch derartige lokale Maßnahmen »die öffentliche Aufmerksamkeit auf des Problem des verfassungsmäßigen Faschismus in der Republik« richten zu wollen. Als Folge dieses Briefes wurde der Künstler vom KGB verfolgt und emigrierte nach Russland.

Das Private ist politisch

Die Vorstellung der belarussischen Gesellschaft durch die Gegenüberstellung einer Vielzahl von »Unterdrückungspraktiken« einerseits sowie unterschiedlichen Strategien und Taktiken der Kritik und des Widerstands andererseits, nimmt der Gesellschaft die soziale, kulturelle und politische Homogenität, die ihr die staatliche Ideologie zuschreibt, der aber auch die nationale Idee und das nationale Narrativ zuneigen. Gleichzeitig wird das nationale Narrativ dadurch nicht negiert, sondern erhält seinen Platz in einer vielfältigen sozialen Realität, die in politischer, wirtschaftlicher und anderer Hinsicht konkretisiert wird. In diesem Sinne bieten die jungen belarussischen Künstler den anderen Teilnehmern des sozialen Lebens neue Strategien und Taktiken an.

Eine besondere Rolle in diesem Prozess kommt der Erforschung der Alltagsrealität zu, die von unsichtbaren Ängsten und kreativen Reaktionen hierauf geprägt ist. Die Alltagsrealität ist das zentrale Reservoir, aus dem neue Ideen geboren werden können. Es ist sehr wichtig, dass diese Realität zu einer Personifizierung und Subjektivierung führt, die mit der eigenen Biographie und dem eigenen Schicksal verbunden sind. Die junge belarussische Künstlergeneration gibt der feministischen Parole »Das Private ist politisch« damit einen neuen Sinn. Es entsteht eine neue Privatheit durch die Opposition zu dem einem Gesicht und dem diesem untergeordneten entmenslichten Apparat und eine neue Politik durch die Vielzahl der sozialen Teilhabepraktiken und lokalen Aktionen, die einen Ausdruck von Solidarität und der Überwindung von Gleichgültigkeit darstellen. Man kann dieses Politische auch als eine Form einer offenen und selbstreflexiven Kunstgemeinschaft sehen, wel-

che sich durch neue Formen der kreativen Teilhabe am Leben des anderen bzw. des eigenen Belarus entwickelt.

In diesem Zusammenhang ist auffällig, dass der belarussische Staat in den letzten Jahren mehrere Versuche unternommen hat, Initiativen der Künstler aus der unabhängigen Szene an sich zu reißen. So reagierten die Behörden auf den von Ruslan Waschkewitsch und Elizaweta Michaltschuk in 2009 in Minsk organisierten »Belarussischen Pawillon der 53. Venezianischen Biennale« damit, dass sie 2010 in Venedig einen nationalen Pavillon präsentierten. Und die Anfang 2012 gezeigte Ausstellung »Radius Zero« fand noch im selben Jahr in der ersten vom belarussischen Staat in Minsk organisierten Triennale der Gegenwartskunst ihre Fortsetzung. Beide »Gegenveranstaltungen« lösten in der unabhängigen Kunstszene einen Sturm der Kritik aus. Aus ihrer Sicht war bei diesen Ausstellungen lediglich eine Imitation der zeitgenössischen belarussischen Kunst zu sehen, die in ihren vorhersagbaren Formen – insbesondere im Falle der zweiten Ausstellung – stark an eine Synthese des jährlichen offiziellen Erntefestes »Dashinki« und der sowjetischen Ausstellung der volkswirtschaftlichen Errungenschaften erinnerte. Diese Bemühungen des belarussischen Staates zeigen aber, dass die Machthaber die Gegenwartskunst immer noch als eine Ressource betrachten, die sie für ihre Interessen nutzen möchten. Allerdings verstehen die staatlichen Vertreter nicht, dass die Kunstgemeinschaft nicht nur in anderen Ländern, sondern auch in Belarus selbst ein ganz anderes Verständnis von Gegenwartskunst hat und um die aktive Verbreitung dieses Verständnisses in neuen Formen bemüht ist.

Aus dem Russischen von Astrid Sahn

Anmerkung der Übersetzerin: Im Text wird überwiegend die belarussische Schreibweise der Namen in Dudenum-schrift verwendet. Die Schreibweise weicht von der durch Ausstellungskataloge und andere Veröffentlichungen bekannten Schreibweise ab. In manchen Fällen wurde im Interesse des Wiedererkennungseffekts daher die Schreibweise des Namens belassen, unter die der/die Künstler/in international ausstellt bzw. veröffentlicht.

Über die Autorin:

Dr. Olga Schparaga, geb. 1974, Philosophin, ist Redakteurin der Internetzeitschrift »Nowaja Ewropa« (<http://n-europe.eu/>) und Dozentin an der Europäischen Humanistischen Universität in Vilnius.

Lesetipp:

Olga Shparaga / Oksana Jguirowskia / Ruslan Vashkevich (Hg.): Radius nulja. Ontologija Art-nulevich. Minsk – Zero Radius. Art Ontology of the 00s. Minsk 2000–2010, Minsk 2013 (Serie »Nowaja Ewropa«), 532 S., russisch und englisch.