

**Dekonstruksjon av en utopisk estetikk:
En oppgave om Ilya Kabakovs og Komar & Melamids
sovjetsymbolikk**



Av Julie Tessem

Masteroppgave i kunsthistorie, Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier
Universitetet i Bergen 2008

En varm takk til min kreative, dyktige og evig oppmuntrende veileder Sigrid Lien. Du har lært meg mye og vært uvurderlig inspirerende ved din tro på meg. Takk for alle tekst- og tankeflokene du løsnet opp.

Tusen takk også til alle andre som har bidratt med innspill og tålmodighet. En siste takk til Jørgen som introduserte meg for Ilya Kabakovs vakre og forunderlige verden.

Abstract

This thesis examines selected artworks of the Moscow conceptual artists Ilya Kabakov, and the duo Vitali Komar and Alexander Melamid. Together they represent some of the most famous artists of the Soviet underground. Breaking new ground in the 1960s and 1970s, these artists introduced a conceptual language to the Soviet underground art scene, which for decades had been mainly inspired by Western Modernism.

My focus in this thesis is to question how to best understand the work of these artists. I will do so by posing these main questions: (1) What unites and separates their aesthetic strategies? (2) How should we consider the political aspect in these artworks? (3) And do this art indicate a unity or a break with the Western conceptual art scene?

In the literature about these artists we meet a range of different approaches. Kabakov's and Komar & Melamid's art have been interpreted in a very political way, in which biographical details and their status as Soviet dissident artists have been accentuated. Later publications on the subject tend to emphasize a more neutral position, where Kabakov and Komar & Melamid's art are presented primarily as a part of the contemporary international art scene. Still, are the artworks of the Moscow conceptualists better understood when the original Soviet context and cultural factors are ignored? In my view this position simplifies and reduces the meaning of these artworks. I therefore argue for an approach where the Soviet-Russian culture is an important factor in the interpretation of the art of the Moscow conceptualists.

Kabakov and Komar & Melamid both thematized the Soviet visual culture, like the mass media and the official aesthetics – the doctrine of Socialist Realism. The main difference between these aesthetic strategies are that while Komar & Melamid subverts the Soviet visual language of power, Ilya Kabakov's art mainly expresses the grey and creased aesthetics of everyday life. In this way, I argue, they deconstructed the Soviet utopian aesthetics by reflecting two elementary characteristics of the Soviet totalitarian society; the collective aspect and the authoritarian.

In analyzing Kabakov's and Komar & Melmid's artworks you stumble on to a political paradox. Whereas these artists often say that they wanted to maintain a neutral, descriptive position, the artworks seem obviously political with their sarcastic references to Stalin and the melancholy of everyday life in the threadbare Soviet society. Since such a neutral and objective stand is impossible in a totalitarian regime, this is a utopian and inevitably a *political* position.

The fact that the artworks of these artists unavoidably were interpreted politically is one of the aspects that separate the Moscow conceptualism from the Western. The Soviet conceptual art had many characteristics similar to the Western scene in their physical appearance, like the similar use of text, garbage and found objects in artworks. Still, while the Western conceptualism was engaged in a critique of the art institution and a reorientation of the Western art history, the Moscow underground artists did not have an institution of their own to critique. They commented on the glossed, official version of reality and problematized their role as outsiders both in a national and international art context.

Innholdsfortegnelse:

Innholdsfortegnelse:	4
Innledning.....	6
Kaos og kontroll	6
Moskvakonseptualisme og sosialistisk realisme	6
Problemstilling	8
Forskningssituasjonen og valg av perspektiv	9
Oppgavens oppbygning.....	10
Kapittel 1: Nostalgisk sovjetsymbolikk	13
Arkitektonisk sovjetsymbolikk	13
Karakterkonstruktøren Kabakov	15
Komar & Melamids politiske satire	17
Kapittel 2: Tidligere forskning på emnet	21
Del I: Ilya Kabakov	21
Wallach – en biografisk tilnærming	21
Det personlige og det politiske.....	21
Albumene	24
Konseptualisme	29
Kritikk	31
Sandbye – en tematisk tilnærming	32
Den store og lille historie	34
Nostalgi	35
Moskvakonseptualismen: den 2. russiske avantgarde?	36
Det komparative aspektet	39
Den gjentatte arkeologiproblematikken	40
Kritikk	41
Del II: Komar & Melamid.....	42
Nathanson – et intimt møte	42
En amerikaner alene i Moskva	43
Konseptualismens politiske karakter.....	46
Post-Art	48
En tidstypisk forklaringsmodell	49

Nyere lesninger av Komar & Melamid	50
Ratcliff – en apolitisering av kunsten.....	51
En mental emigranttilværelse.....	52
Bannerverkenes betydning	53
Den sovjetiske konteksten.....	54
En nedtonet politisk tolkning	55
Hillings senere repolitisering	56
Oppsummering	58
Kapittel 3: Undergrunnskunsten.....	60
Moskvakonseptualismen	63
Innflytelsen videre.....	66
Den sovjetiske konseptualismens bruk av tekst	68
Undergrunnskunst med offisielle virkemidler.....	71
Den lille mann og søppelet.....	73
Et autoritært og kollektivt språk.....	74
Moskvakonseptualismens politiske paradoks	75
Kapittel 4: Den offisielle kunsten.....	79
Det sosialistiske realismens maleri	79
Forholdet til realismetradisjonen.....	80
Kritikken fra vest.....	83
Grunnbegrepene i den sosialistiske realismen	85
Bruddet med avantgarden og det post-historiske argument	87
Den forbudte estetikk	89
Moskvakonseptualistenes bruk av sovjetisk plakatkunst.....	90
En astronomisk utopi.....	93
Kabakov og Komar & Melamids videre prosjekter	97
Avslutning	98
Litteraturliste:	102
Illustasjonsliste	105

Innledning

*Agitation and propaganda acquire special edge and efficacy when decked in the attractive and powerful forms of art.*¹

Kunstseksjonen, Folkekommissariatet for opplysning, Sovjet 1921

Kaos og kontroll

En godt bevoktet menneskemengde kaver, dytter og presser seg gjennom den blankpolerte døren til Gaza House of Culture i daværende Leningrad. Året er 1974 og anledningen er en av de første offisielle utstillingene med materiale fra byens undergrunnskunstnere. Et sorthvitt fotografi viser mennesker, bleke og ville i blikket, som kjemper seg fram. Hvorfor så alt dette kaoset, denne entusiasmen som om det sto om livet? Menneskets evige nysgjerrighet på det myteomspunnede forbudte, ja visst. Men viktigere; midt i den kalde krigens bekymringer, matkøer og Bresjnevs taler på radioen, tok folk seg tid til å kjempe seg inn en trang dør for å slukke tørsten etter nyskapende kunst som kunne utfordre og provosere. En vill visuell trang til å se noe annet enn den statlige propagandaen tilrettelagt for folket. Undergrunnskunsten ser slik ut til å ha vært en klar og viktig meningsbærer i sovjetsamfunnet. Stalin konstruerte en kunst for folket, men folket ønsket seg tydeligvis (også) noe annet. I kontrast til dagens høytsvevende debatt om kunstens manglende tilgjengelighet og nødvendighet, slo dette meg som et konkret eksempel på kunstens nødvendighet og relevans. Det lille fotografiet gjorde meg ytterlige nysgjerrig på undergrunnskunsten og den offisielle kunstscenen i Sovjet.

Moskvakonseptualisme og sosialistisk realisme

I denne oppgaven har jeg valgt å undersøke verk av Sovjetunionens mest kjente undergrunnskunstnere, de såkalte moskvakonseptualistene.² Dette vil jeg gjøre ved å nærme meg kunsten til Ilya Kabakov og kunstnerduoen Komar & Melamid. Disse kunstnerne emigrerte begge til USA på grunn av deres pressede posisjon i det sovjetiske kulturlivet og har oppnådd stor anerkjennelse i vesten.³ Som kontrast til moskvakonseptualismen vil jeg rette søkelyset mot den offisielle propagandakunsten, kalt sosialistisk realisme.

¹ Vaughan James: *Soviet Socialist Realism*, (London: Macmillan Press, 1973), s. vii.

² Begrepet "moskvakonseptualisme" kommer av det engelske begrepet "Moscow Romantic Realism", som først ble brukt av Boris Groys i *A-Ya Magazine* i 1979.

³ Kabakov emigrerte til USA i 1988 og Komar & Melamid i 1979.

Men hva er så sosialistisk realisme? I takt med totalitære trekk i tiden befestet Sovjetunionen allerede tidlig på tredvetallet en offisiell metode eller stil for sin kunst og kultur. Denne offisielle kunsten ble definert av Stalin, med utgangspunkt i marxistisk-leninistisk estetikk, og annonsert på Sovjets første forfatterkongress i 1934. Begrepet ”sosialistisk realisme” som først ble tatt i bruk om den påbudte skrivemåten i sovjetlitteraturen, blir i dag brukt om hele den sovjetiske programkunsten. Den sosialistisk realistiske kunsten var mest regelbundet frem til Stalins død i 1953, men ble produsert helt frem til Sovjetunionens oppløsning i 1991. Begrepet brukes også om kunst i andre land som har hatt en streng kommunistisk regulert kultur, eksempelvis Kina.

Man kan hevde at sosialistisk realisme ble innført og tenkt på som et kunstnerisk eksperiment i stor skala. Her skulle kunstens funksjoner utforskes – innen design, arkitektur, film, litteratur, bildekunst og musikk. I tradisjonen fra den russiske avantgarden var det en enorm tiltro til kunstens transformative potensial. Kunsten ble sett på som en av flere viktige strategier for å forandre mennesket til den perfekte, sosialistiske sovjet-borger. Til tross for disse radikale intensjonene, ble resultatet av eksperimentet i stor grad en konservativ forherligende realisme, kritisert og fordømt av de fleste med unntak av dem som hadde initiert prosjektet; de sovjetiske makthaverne. I avhandlingen vil jeg se nærmere på hvordan den sosialistiske realismen som ble konstruert som en kunstdoktrine for folket, i realiteten kom til å bli et propagandamiddel for eliten, før den til slutt endte opp som et ironiserende element i Sovjets undergrunnskultur.

Sosialistisk realisme må ikke forveksles med sosialrealisme, selv om de fenomenene begrepene hver for seg betegner, har en del til felles. Realismebegrepet hadde allerede fra Courbet et sosialistisk og radikalt utgangspunkt og både sosialrealismen og den sosialistiske realismen hevder å tjene folkets sak og fremme arbeiderklassens verdier. Den sosialistiske realismen tok også i stor grad over realismebegrepets vide definisjon og refererer både til en stil og en metode. Likevel bryter den sosialistiske realismen med sosialrealismen på et hovedpunkt, hvilket er at sosialrealismen fokuserer på den brutale, samtidige virkelighet, mens sosialistisk realisme fremstiller en idealisert realisme.

Etter Stalins død i 1953 begynte en undergrunnsscene å løpe parallelt med den offisielle kulturen, og på 1970-tallet når den sitt kunstneriske klimaks med en kunstnerkrets som kalte seg moskvakonseptualister. Foranledningen til dette var at undergrunnen i Moskva beveget seg fra en non-figurativ protestholdning til en ironiserende konseptualisme, som er et fellestrekk ved moskvakonseptualismen. I arbeidene til den eksentriske duoen Vitali Komar og Alexander Melamid manifesterer dette seg ved en frekk og hemningsløs gjenbruk av den

sosialistiske realismens autoritære formspråk. Kunsten de sammen produserte i moskvakonseptualistkretsen fokuserte på Stalinmyten og Sovjets visuelle kultur, og går under betegnelsen "Sots Art".

Begrepet "Sots Art" ble først brukt av Komar & Melamid selv i 1972 for å beskrive deres nye sjanger, men brukes i dag også om litteratur som benytter seg av den sovjetiske populærkulturens ideologiske klisjeer. Betegnelsen er en forkortelse av "Sotsialistichisky realism" og ordet "art" i "Pop Art". Det at begrepet Pop Art blir blandet inn i betegnelsen er neppe tilfeldig. Tidlig britisk popkunst kan nettopp også sees på som et visuelt vitnesbyrd av sin tid; en antiautoritær samfunnskritikk, før den ble institusjonalisert og omgjort til tradisjonell gallerikunst. Tolker man popkunsten som en kritikk av Vestens overproduksjon av materielle goder, kan Sots Art sies å være en kritikk av Sovjets overproduksjon av ideologi.

Problemstilling

Ilya Kabakov og kunstnerduoen Vitaly Komar & Alexander Melamid regnes begge som moskvakonseptualister, selv om kunstnerne synes å jobbe etter forskjellige strategier. Jeg vil se på hvilke faktorer som har vært med på å forme disse moskvakonseptualistenes uttrykk og den videre innflytelsen moskvakonseptualistene har hatt på en ny generasjon russiske kunstnere. Ved å se på disse kunstnernes resepsjon og kunstneriske produksjon ønsker jeg å stille spørsmålene: Moskvakonseptualistene hevdes ofte å ha dekonstruert det offisielle sovjetiske formspråket, men hvilke estetiske virkemidler benyttet de seg av, og hvorfor? Etter at Kabakov og Komar & Melamid emigrerte til USA fortsatte de å bruke forskjellige former for sovjetreferanser i sin videre kunst, hva er grunnen til dette? Ved en gjennomgang av tidligere forskningslitteratur vil jeg se på forskjellige angrepsvinkler og tolkningsmuligheter til disse kunstnernes arbeider.

Sammensetningen av sovjetisk og vestlig kultur gjenspeiles i merkelappen disse kunstnerne har fått: "moskvakonseptualister". Kunsten deres inneholder både en innfallsvinkel og et visuelt språk som kunne føles familiært for vestlige øyne, som allerede hadde et eget forhold til begrepet konseptualisme. I tillegg tilførte denne kunstretningen noe ukjent og eksotisk; intime innblikk i det utopiske kollektivistiske prosjekt og klisjeene fra et totalitært propagandaapparat. I oppgaven vil jeg derfor nærme meg begrepet "konseptuell kunst" for å undersøke hva som forener og skiller den sovjetiske tolkningen av begrepet fra den vestlige.

Forskningssituasjonen og valg av perspektiv

Temaet jeg har valgt i min masteroppgave er etter min mening interessant både kunsthistorisk, historiografisk og kunstfilosofisk. Kunsthistorisk er sovjetisk kunst etter at Stalin kom til makten spennende først og fremst fordi den i stor grad er oversett. Etter den russiske avantgarden er det særs lite en hører om kunsten i Sovjet. Sensuren og jernteppet medførte at det å erverve seg kunnskap om den sovjetiske kunstscenen i lang tid var utelukket for et vestlig publikum. Men selv nå, lenge etter sovjetrepublikkens oppløsning, inkluderer verken kunsthistorisk undervisning eller pensum mye materiale fra over et halvt århundres kunstproduksjon i Europas største landområde. Dette bringer oss over til den historiografiske begrunnelsen, som i hovedsak dreier seg om litteraturen om den offisielle kunsten i Sovjet.

Ettersom emigrerte sovjetiske undergrunnskunstnere i USA var hovedkilden til informasjon om sosialistisk realisme i Vesten, er det interessant å stille spørsmål om denne informasjonen kan påberope seg å være objektiv. Den offisielle kunsten har på sin side blitt neglisjert eller avskrevet som lite innovativ stalinistisk propaganda. Det er derfor viktig å stille spørsmål om denne kunsten har blitt oversett som lite banebrytende og uinteressant med rette. En annen mulighet er selvsagt at den kan ha blitt det fordi den har båret med seg de politiske konnotasjoner til Stalins regime - noe som ikke gjorde den mye populær i etterkrigstidens Amerika.

Kunstfilosofisk er tematikken aktuell fordi tematikken vedrører et sentralt spørsmål innenfor kunstfilosofien, nemlig kunstens autonomi og nytteverdi. Undergrunnskunsten i Sovjet sprang ut av et ønske om en "fri" kunst, hvor kunstneren slapp å forholde seg til samfunnets krav om kunstens nytteverdi. Den offisielle kunsten tjente en populistisk propagandafunksjon og satte sterke krav til kunstens innhold og lett tilgjengelige form. Den første undergrunnskunsten svarte på dette med et dominerende abstrakt og nonfigurativt uttrykk. Etter hvert som undergrunnskunsten utviklet seg fortsatte den å eksistere i et slags institusjonsvakuum, fritt for markedskrefter og kapital. Moskvakonseptualismen synes å sette søkelys på maktens eget formspråk. Bør så moskvakonseptualistenes kunst tolkes som et politisk prosjekt eller som et kamprop for kunst fri for en politisk nyttefunksjon?

Jeg har valgt å kontekstualisere moskvakonseptualismens kunst i lys av den offisielle kunsten. Men er egentlig en slik oppdeling av kunsten med utgangspunkt i begrepspolariteten "offisiell kunst/undergrunnskunst" fruktbar? Det er flere som har problematisert det dikotomiske skillet mellom Sovjets offisielle kunstscene og undergrunnskunsten. Mark Petrov påpeker for eksempel i den russiske antologien *Times of Change* at undergrunnsbegrepet i

Sovjetunionen er av en så diffus karakter at man kan spørre seg om et slikt skille overhode kan eksistere:

To this day, it is not entirely understandable what underground art is. It is clear that the underground art of the post-Stalinist period was not a movement, trend or grouping. There is no single theoretic or aesthetic programme, no shadow of common stylistic features, no theme or name, around which one could unite. For Soviet hack critics, the representatives of the underground were Formalists. For the Party bureaucrats and the security organs, they were harmful radicals with anti-Soviet tendencies. For the general public they were avant-garde.⁴

I følge Petrov avhenger altså undergrunnskunstbegrepets betydning av hvem som bruker begrepet. Det er riktig og viktig å understreke kompleksiteten innenfor det store spekteret av undergrunnskunst i Sovjet. Dette subversive kulturlandskapet utviklet seg over 40 år i et enormt landområde, så det sier seg selv at store variasjoner oppsto - muligens så store at begrepet har mistet en del av sin betydning. Mitt utgangspunkt er at begrepet likevel er brukbart, og dermed også den overnevnte dikotomien, ved å begrense lokaliteten til Moskvas undergrunn på 1970- og 1980-tallet uten å miste fokus på miljøets bredde. Utviklingen fra et abstrakt til et konseptualistisk formspråk som bevisst spiller på den offisielle estetikken er påtagende for Moskvas undergrunnscene, og gjør etter min mening dette skillet spesielt interessant.

Oppgavens oppbygning

Oppgavens første kapittel er en beskrivelse av mitt møte med Kabakovs installasjon *Søppelmannen*⁵ (figur 1 og 2) fra 1986-95, hans album av tegninger *Sitting-in-the-closet-Primakov* (figur 3) fra 1972-74, Komar & Melamids maleri *Stalin and the Muses* (figur 4) fra 1982-83 og verket *Our goal – Communism!* (figur 5) fra 1972. Både merkelappen ”moskvakonseptualisme” og ”Sots Art” er som tidligere nevnt, ordsammensetninger hvor første delen av begrepet spiller på noe sovjetisk/russisk, og den andre på en vestlig samtidskunstforståelse. Kunsten ligger også i dette skjæringspunktet. Hvordan skal man så tilnærme seg verkene til disse kunstnerne på en fruktbar måte – som et sovjetisk/russisk

⁴ Mark Petrov: ”Years Joined Together to Make an Era” i Petrova, Yevgenia (red.): *Times of Change - Art in the Soviet Union 1960 – 1985*, (St. Petersburg: Palace Editions, 2006), s. 17.

⁵ Jeg har valgt å bruke den norske tittelen på dette verket ettersom installasjonen er å finne på museet for samtidskunst i Oslo. Kunstverkene jeg beskriver i oppgaven som er produsert i Sovjetunionen har russiske originaltitler, mens verkene produsert i USA har engelske originaltitler. For å presentere materialet så oversiktlig som mulig har jeg valgt å gjengi de resterende verkene med engelske titler.

fenomen, eller som en variant av vestlig konseptualisme? Hvordan fungerer så disse kunstverkene på en vestlig betrakter, og kan verkene sies å ha noe til felles?

Etter en verksanalyse vil jeg i kapittel 2 gå til forskningslitteraturen, og stille spørsmål ved hvilke svar man her finner på forståelsesproblemet – spørsmålet hvordan man best kan tolke moskvakonseptualistene Ilya Kabakov og Komar & Melamid. Amei Wallach presenterer en meget biografisk aksentuert tolkningsstrategi med vekt på de sovjetrussiske elementene i Kabakovs kunst i sin biografi *Ilya Kabakov: The Man Who Never Threw Anything Away*. Er så dette en fornuftig tilnærming til denne kunsten? Eller er det mer fornuftig å gjøre som Mette Sandbye, som vektlegger et tematisk og komparativt perspektiv? I flere publikasjoner, som Mette Sandbyes *Mindesmærker – Tid og erindring i fotografiet*, argumenteres det nemlig for at moskvakonseptualismens kunst vel så gjerne bør sees på som del av en vestlig konseptualistisk tendens på 1960- og 1970-tallet. På samme vis vil jeg se på hvordan Melvyn B. Nathansons første monografi om Komar & Melamid, *Komar/Melamid – Two Soviet Dissident Artists*, samstemmer med Ratcliff Carters versjon, *Komar & Melamid*, som kom ut ti år senere. Jeg vil altså se på ulike forståelser av disse kunstverkene slik de avspeiles i forskningslitteraturen.

I oppgavens tredje kapittel vil jeg presentere et mer helhetlig inntrykk av moskvakonseptualismen ved å gå et skritt tilbake og se på utviklingen i undergrunnskunsten som en horisontal akse. Moskvakonseptualismen markerte seg som en motpol til den abstrakte, tidlige undergrunnskunsten. Jeg vil derfor skissere opp et historisk rammeverk i dette kapitlet og videre se på hvordan og hvorfor moskvakonseptualistene påvirket en yngre generasjon undergrunnskunstnere. Ved å gå nærmere inn på forskjellige utøvere av moskvakonseptualismen ønsker jeg her å kontekstualisere Kabakov og Komar & Melamid i lys av den kunstnerkretsen de var en del av. Jeg vil se på hva som skiller disse kunstnerne fra hverandre og hva som forener deres visuelle formspråk. En av de mest interessante teoretikerne som har arbeidet med sovjetisk kunst, er etter min mening Boris Groys. Han er en venn av Kabakov og var også en del av moskvakonseptualistkretsen. Jeg vil i dette kapitlet også presentere hans perspektiv på moskvakonseptualismens politiske aspekt.

Ettersom et av mine hovedpoeng er at moskvakonseptualismen spiller på og dekonstruerer den sosialistiske realismens formspråk og estetikk, er det nødvendig å gå nærmere inn på den offisielle kunsten, det jeg har kalt den vertikale aksene. Jeg vil derfor i det fjerde kapitlet undersøke den sosialistiske realismens praksis og teoretiske basis. Her vil jeg ta utgangspunkt i marxistisk kunstteori og Matthew Bowns utredning om den sosialistiske realismen i sin bok *Socialist Realist Painting*. En grundig oversikt over den sosialistiske

realismen krever mer plass en jeg har til rådighet her, og er heller ikke ønskelig med tanke på oppgavens disposisjon. Den sosialistiske realismen ble blant annet utviklet av Stalin og var under strengest kontroll da han satt ved makten. Jeg vil derfor ta utgangspunkt i Arkadi Plastov som er en av denne periodens mest anerkjente malere og hans maleri *A Collectiv Farm Festival* (figur 17). Ettersom dette er oppgavens siste og avsluttende kapittel ønsker jeg å foreta en oppsummering og se på moskvakonseptualistenes videre innflytelse og relevans for den russiske samtidskunsten. Men la oss nå innledningsvis se nærmere på noen utvalgte verk av Kabakov og Komar & Melamid.

Kapittel 1: Nostalgisk sovjetsymbolikk

Arkitektonisk sovjetsymbolikk

Etter å ha gått inn en tung bortgjemt dør i tredje etasje på Museet for samtidskunst i Oslo, kan den nysgjerrige betrakter skue tre små rom. Hva er så dette? Som tilskuer er det lett å bli forvirret over disse rommenes funksjon. Er man oppmerksom, ser man museets informasjon med navn på kunstneren og installasjonen på døren: *Søppelmannen* (figur 1 og 2) av Ilya Kabakov. Dette må jo tolkes som en invitasjon til å betrakte et kunstverk. Men der står også en tekst, trolig skrevet av Kabakov selv, som forteller oss noe annet.

I dette rommet bor det et menneske som aldri kastet noe – ikke en eneste ting, papirbit, glass, eske osv. Han kunne ikke kaste noe av dette fordi hver av disse tingene forbandt han med et bestemt minne, et inntrykk, et bilde av noen. Å skille seg av med disse tingene, mener han, - det er å skille seg av med disse minnene, det er å glemme fortiden og med den – hele sitt liv.

Enslige lyspærer henger i taket og forsøker febrilsk å lyse opp, men bruntonene på veggene gir likevel rommene et gustent og dunkelt preg. Det er ingen vinduer og døren lukker seg hermetisk igjen etter den besøkende. Installasjonen består som nevnt av tre rom. Det første og det siste rommet er klaustrofobisk overfylt med gamle møbler og hverdagslig skrot. Sterkt kontrasterende til dette er det mellomste rommet, hvor veggene er fylt til randen av en nærmest sykkelig katalogisering av bittesmå biter av søppel og rariteter. Hva representerer dette skrotet og søppelet? Hva skal det si oss? Under gjenstandene henger små biter av papp med beskrivelser av funnene, som ”Fant den i gården om sommeren nær en vakker benk – en veldig pen parfymeflaske”. Minner og små historier er knyttet til de fleste av tingene, og beskrivelsene er tidvis nøytrale, tidvis poetiske. Er lyset bevisst dårlig for at man skal nærme seg gjenstandene mer enn det som føles naturlig? Etersom de beskrivende papirlappene oftest er større enn de små fragmentene av skrot, blir disse hvite rektanglene en del av et større grafisk mønster og får en visuell verdi utover den rent informative. Gamle fotografier, trikkebilletter og offisielle dokumenter henger side om side og trekker oss tilbake i tid. Gjenstandene virker såpass personlige at man blir nødt til å spørre seg om dette er Kabakovs egne minner og skrot, om fotografiene er av hans egen familie eller den mer mytiske ”Søppelmannens”.

Det midterste rommet er avdelt av store montre i glass og lyst treverk, og i rommets andre del er det tre stiliserte møbler i tre: en smal seng, en krakk og et bord. Møblene ser ikke

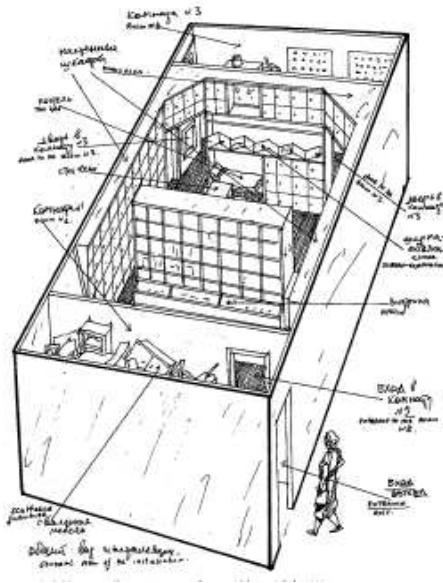
ut som funksjonelle og reelle møbler, mer som en visuell antydning av et verbalt konsept. Disse rare møblene midt i havet av katalogisert søppel fungerer som et ekko av forvirringen ved inngangspartiet. Det utstilte søppelet gir et musealt preg i motsetning til synet av møblene som gir inntrykk at noen bor der. Rommet føles upersonlig og intimt på samme tid.

På samme antydende vis er veggene i det midterste rommet dekket med konturene av skap. Disse skapene danner et grafisk mønster og er påklistret merkelapper hvor innholdet er beskrevet med klimprende skrivemaskinskrift. En hylle er montert over sengen, og oppå den er det en lang pappfolder som inneholder en tekst, en fortelling, som kan låse opp verkets betydning for oss. Det strengt strukturerte midterste rommet er dominert av tekst og nostalgiske minner som vil fortelle oss noe.

Det er interessant å merke seg effekten tilskuerne har på installasjonen. Går man rundt i den alene, virker leiligheten forlatt – som om man har sneket seg inn et forbudt sted hvor noen plutselig kan komme tilbake og oppdage en. Tomheten er presserende og føles intendert. Er det derimot mange tilskuere samtidig inne i den trange, lille installasjonen, er stemningen klaustrofobisk og kvelende. Man må gå nærmere ukjente mennesker enn man egentlig finner behagelig. Tankene bringes til de originale beboerne av de kollektive fellesleilighetene i Sovjet og deres bosituasjon.

Dette er også Ilya Kabakovs intensjon. Da han for første gang skulle ha en stor utstilling i Vesten, nærmere bestemt New York i 1988, framstod tanken på å stille ut sin kunst i et vestlig galleri utenfor sin vante kontekst ubekvem og fremmed. For å fange den vestlige tilskueren og lede henne inn i sin verden, bestemte Kabakov seg for å konstruere 10 rom fra en sovjetisk fellesleilighet. Resultatet ble installasjonen *Ten Characters*, ti separate rom, ti karakterer, hvorav en av disse nettopp er *Søppelmannen*, eller *The Man Who Never Threw Anything Away* som orginaltittelen lyder (figur 1 og 2). Installasjonen har så turnert rundt i forskjellige land før den ble en del av samtidskunstmuseet i Oslos permanente utstilling i 1995.⁶

⁶ Installasjonen på samtidskunstmuseet går også under navnet *The Garbage Man*.



Figur 1 og 2: fotografi og tegning av Ilya Kabkovs installasjon *Soppelmannen*, 1995.

Karakterkonstruktøren Kabakov

En bunke tegninger møter blikket. Først blar jeg meg gjennom noen sorte ark med russisk tekst, på det femte arket skimtes et rom i det ene hjørnet av tegningen. Så kan jeg se en detaljert tegning av resten av rommet, som om en dør har blitt skjøvet til side og gitt betrakteren bedre sikt. Bakgården til huset sett ovenfra er motivet på påfølgende ark, og på vider følger et helt gateprospekt. Den visuelle reisen føres enda lenger oppover, på neste ark kan bakken bare så vidt skimtes! Avslutningsvis ser jeg to hvite ark med kyrilliske bokstaver innrammet i henholdsvis et oransje og et lyseblått rektangel. Bokstavene føres diagonalt inn i bildet og understreker samtidig tekstens flatethet og tegningens dybde. Det siste arket er helt blankt og avslutter sekvensen.

Denne samlingen av tegninger er en liten fortelling, med tittelen *Sitting-in-the-closet-Primakov* (figur 3) og er en av Kabakovs tidligste eksperimenter med mediet han kaller "album". Albumene er en blanding av tekst og tegninger limt på en bunke tykke, hvite ark i lik størrelse, i dette tilfellet hele 47 sider. Og Kabakovs virkelige gjennombrudd som kunster kom nettopp på 70-tallet med lanseringen av disse visuelle narrative. Serien begynner altså med tre helt sorte firkanter. Hva minner dette om? Som ofte påpekt i analyser av dette verket, minner de om den kjente avantgarde kunstneren Kazimir Malevichs paradigmatiske verk "Black Square" fra 1915⁷. Moskvakonseptualismen blir ofte referert til som den 2. avantgarde, men det er omdiskutert om dette er et riktig begrep på dette

⁷ Boris Groys (et al.): *Ilya Kabakov*, (London: Phaidon 1998), s. 42.

undergrunnsfenomenet. Hva vil så Kabakov med denne åpenlyse referansen til den russiske avantgarden?⁸ Bør tegningene leses som en latterliggjørende referanse til denne viktige perioden i russisk kunst? Og understreker tegningene slik et brudd til avantgarden? Eller bør lånet av den sorte firkanten tolkes som en Malevich-hyllest, og dermed markere en kontinuitet med den?



Figur 3: Ilya Kabakov: *Sitting-in-the-Closet-Primakov*, 1972-1975.⁹

Nederst i hjørnet på disse første arkene kan en tekst likevel fortelle oss at dette er noe helt annet enn kun en svart firkant. Oversatt til norsk betyr teksten på de forskjellige arkene: “ i skapet, Olya gjør lekser, en kraftig vind blåser, det åpne skapet, mors rom, bakgården til huset vårt, Rosa Luxemburg gate, Ust- Kamensky distriktet, Bagdasarsky distriktet, en fersk gulrot, blå himmel.”¹⁰

Dette er altså innsiden av et skap, og inni skapet sitter en gutt som gjør lekser i mørket. En vind blåser opp skapdøren, og sakte og gradvis ser han ut på verden. Først ser vi et lite glimt av et rom, og de resterende sidene tar oss videre til stuen, ut i bakgården, i svevet fremtrer byen i fugleperspektiv, til alt oppløses og bare uforståelige, absurde fraser står igjen. Det siste bildet i hver av seriene er blankt. Bevegelsen fra det helt svarte til det komplett hvite har en nærmest religiøs oppstandelseskarakter over seg, og understreker det eleverende handlingsforløpet.

⁸ Den russiske avantgarden er en samlebetegnelse for mange ulike kunstuttrykk. Jeg refererer først og fremst til de russiske kunstneres bruk av tekst, geometriske figurer og perspektiv i perioden 1915-1932.

⁹ Figuren viser 12 av originalt 47 ark med tegninger.

¹⁰ Egen oversettelse til norsk etter Groys’ oversettelse til engelsk i Groys (et al.): *op.cit.*, s. 42.

Bortsett fra kommentaren ”en fersk gulrot” virker teksten forklarende, om enn på et lekende vis. Hva vil kunstneren så ved å tilføre denne kuriositeten? Til dette albumet er det i tillegg vedlagt en slags forklarende tekst, som om personen inne i skapet forteller oss sine tanker. Den lyder som følger:

He says: As a child I sat in the closet for half a year, where no one could disturb me, and I could imagine what was going on in the room by the sounds coming through the wall. Sitting there I imagined to myself that I was flying out of the closet and rising over the city and over the entire earth and I was disappearing into the sky(...)I would sit there for so long that when I opened the door I couldn't see anything from the blinding light.¹¹

Hvordan fungerer teksten i dette verket? Som enda et tekstlig lag inkluderer hvert av albumene kommentarer fra en fiktiv kritiker og et fiktivt publikum. De tre forskjellige kommentatorene er filosofen Kogan, den gudfryktige Shefner og Lunina, en arbeider fra det lokale felleskjøkkenet. Det konstruerte publikumet kommenterer både stil og innhold og hverandres kommenterer. Dette er et tidlig eksempel på Kabakovs karakterkonstruksjon som vi femten år senere ser prege tematikken for hans installasjonskunst. Hva er det denne fiktive kritiker- og publikumskonstruksjonen vil si oss?

Ilya Kabakov var i utgangspunktet barneboktegner, og en barnlig lekende, lett absurd stil følger ham gjennom hele hans produksjon. I *Sitting-in-the-closet-Primakov* kommer dette tydelig frem. Streken er sart, nærmest naiv og dette understrekes av fargene som ser ut til å ha blitt påført av billige fargeblyanter. Materialenes barnlige og enkle karakter virker i seg selv nostalgifremkallende. Det er ofte en slik melankolsk klangbunn i Kabakovs intime og stillfarne kunst, det være seg installasjoner eller tegninger, noe som skilte ham fra mange av hans samtidige på 1960- og 1970-tallet. Også innad i moskvakonseptualistkretsen sto han i en særstilling, og sammenlignet med Komar & Melamid kan kontrasten nærmest ikke bli sterkere.

Komar & Melamids politiske satire

En prangende symbiose av nyklassisisme, barokk og kitsch krever vår fulle oppmerksomhet. En dyp rødfarge dominerer bildet, og lyssettingens voldsomme chiaroscuro-effekt etterlater

¹¹ Teksten er hentet fra Wallach: *Ilya Kabakov: The Man Who Never Threw Anything Away*, (New York: Harry N. Abrams Inc., 1996.), s. 116.

ingen tvil om hvem som er protagonisten i dette maleriet. Blikket vårt blir dratt mot en mann ikledd hvit paradeuniform, omsvermet og tydelig beundret av fire unge, fagre kvinneskikkelser. Tittelen er talende: *Stalin and the Muses* (figur 4), et oljemaleri fra 1981-82.



Figur 4: Komar & Melamid: *Stalin and the Muses* 1981/82.

Det er altså antikkens musen som omkranser den sosialistiske realismens fremste ikonografiske figur, derav deres romerske sandaler og klassiske draperi. I handlingens sentrum står historiens muse Clio, som vi gjenkjenner gjennom boken hun har i hendene og som hun halvt knelende overrekker Stalin. Til venstre for Clio står en skikkelse med pensler og en palett i hendene. Muligens kan skikkelsen forstås som en allegorisk fremstilling av kunsten selv, som tilsynelatende introduserer Clio for Stalin ved sin utstrakte arm. Bak Clio står det en muse med en original attributt – en hammer. En kommunistmuse er altså blant dette beundrende selskapet, og bryter med humor opp det alvorlige og seremonielle uttrykket og er typisk for Komar

& Melamids politiske satire. Den høyre halvdel av maleriet minner om et sirlig utpenslet stalinportrett i beste offisielle stil både teknisk og innholdsmessig: Stalin, portrettert ved et skrivebord med bøker og papirruller som symboliserer kunnskap og makt. Utenfor ser vi himmelen lysne av dag. Stalin har skrivebordslampe på, gjennom nattens mulm og mørke. Han jobber når andre sover, og våker slik symbolsk over sitt folk som en landsfader. Antyder Komar & Melamid at Stalin her får en revidert utgave av historien overrukket av Clio, noe som henviser til Stalins manipulasjon og omskriving av historiske fakta?

Den venstre, feminine halvdel av maleriet er preget av myke sammensmeltende former som kontrasterer mot Stalins steile og stoiske positur. Denne kompositoriske kjønnsinndelingen bringer tankene våre over på den franske nyklassisismen og revolusjonsmaleren Jacques-Louis Davids *Horatiernes ed*, hvor mennene avbildet stråler av makt, heroisk besluttomhet og styrke, mens kvinnene overveldet av følelser støtter seg til hverandre som en flytende masse. Ellers kan både landskapet og himmelen utenfor, samt referansene til antikken, minne om den franske barokkmaleren Nicolas Poussins malerier. Referansen til David er ikke den eneste som fører betrakterens tanker tilbake til dramatiske

historiske epoker. Arkitektoniske elementer som søylen og buen, minner sammen med antikkens musen om romerrikets symbolladde maktverdi. Hva betyr så Komar & Melamids referanser til den sosialistiske realismens velkjente motiv og referanser til tidligere imperier?

I motsetning til Ilya Kabakov som henvender seg til hverdagslivet, de kommunale blokkleilighetene, støvet og søppelet, spiller Komar & Melamid på maktens finpolerte formspråk. Der Kabakovs kunst kan sies å være intim, kan Komar & Melamids verker sies å være intenderte pompøse og prangende i uttrykket. Hva vil denne forskjellen si med tanke på verkenes betydning?

Referansene til det sovjetiske propagandaapparatet kan også spores tilbake til Komar & Melamids bannermaleri-tematikk fra begynnelsen av 1970-tallet. I 1972 malte duoen slagord med hvite bokstaver på store røde bannere. Man skulle tro at de, som sensurerte undergrunnskunstnere ville male anti-kommunistiske slagord og oppfordringer til ytringsfrihet, men til et vestlig publikums forundring gjorde kunstnerne det stikk motsatte. Teksten lød blant annet *Our goal – Communism!*¹² og *We were born to make our dreams come true!*, altså ”vårt mål – kommunisme!” og ”vi ble født for å virkeliggjøre våre drømmer!” på norsk. Forskjellen på deres banner og et reelt politisk banner var minimal. Komar & Melamid brukte de samme slagordene som man kunne skue i en 1. maiparade, med samme farger, font og utropstegn, den eneste forskjellen var at de underskrev banneret. Eller, ettersom underskriften er i samme upersonlige font som slagordet, muligens tilskrev bildet. Hva vil de så med teksten? Er det en åpenbar ironisk kommentar eller nostalgi? I hvilken grad er dette et politisk verk? Det er lett å tenke på Duchamp i møte med dette kunstverket, noe som understreker verkets konseptualistiske karakter. Sammenlignet med Duchamps pissoar utfordrer begge verkene kunstbegrepet, ettersom verken et toalett eller et politisk banner vanligvis faller under kategorien kunst. I likhet med Duchamps *Fountain* er også Komar & Melamids banner altså tilskrevet/underskrevet, men i motsetning til pissoaret er banneret signert med kunstnerens eget navn. *Fountain* blir ofte tolket som et verk som uttrykker en form for institusjonskritikk. Hvordan bør så *Our goal – Communism!* tolkes? Komar & Melamid stilte ut dette verket på deres første utstilling i Vesten i 1976. Hvordan ble så verket mottatt og forstått utenfor sin opprinnelige kontekst?

¹² Oversatt til engelsk i Rosenfeld og Dodge (red.): *Nonconformist Art – The Soviet Experience 1956-1986*, (New York: Thames and Hudson, 1995), s. 91.



Figur 5: Komar & Melamid: *Our goal – Communism!*, 1972.

Komar & Melamid benytter seg som vi har sett av mange forskjellige teknikker, materialer og sjangre. De går heller ikke av veien for å blande mange forskjellige stilarter i ett og samme verk, som påpekt i beskrivelsen av maleriet *Stalin and the Muses*. Hva vil kunstnerne med denne leken med tidligere stilarter? Bør man lete i kunstneres Sovjetrussiske bakgrunn eller i postmoderne tendenser i samtidskunsten for å få svar? Hvordan kan så disse verkene bli mer tilgjengelige for oss? Hvilke vinklinger til disse problemstillingene kan vi finne i litteraturen som behandler denne kunsten? La oss nå se hvordan moskvakonseptualismen kan forstås ved en fordypning i den eksisterende forskningslitteraturen.

Kapittel 2: Tidligere forskning på emnet

Del I: Ilya Kabakov

Jeg vil nå se på hvordan kunstnerne Ilya Kabakov og Komar & Melamid blir fremstilt i forskningslitteraturen – og begynne med å presentere to forskjellige innfallsvinkler til Ilya Kabakovs kunst; den biografiske og den tematiske. Denne tilnærmingen følger en tidsmessig kronologisk logikk, i tråd med hvordan resepsjonen av Kabakov utviklet seg.

Wallach – en biografisk tilnærming

Det har blitt skrevet to monografier, en mengde utstillingskataloger og artikler, og to norske hovedoppgaver i kunsthistorie om denne kunstneren.¹³ Amei Wallach skrev den første monografien om Kabakov i 1996; *Ilya Kabakov: The Man Who Never Threw Anything Away*, og det er den jeg først vil konsentrere meg om her. Denne meget omfattende og klassisk biografiske fremstillingen av kunstneren har fått mye kritikk, noe jeg senere vil komme tilbake til.

Ilya Kabakov: The Man Who Never Threw Anything Away er delt opp i tolv kapitler som omhandler Ilya Kabakovs liv og virke i Sovjetunionen og avsluttes med seks korte kapitler som hver tar for seg en av kunstnerens arbeidsmetoder; tegninger, album, papirarbeid, malerier, arbeider med søppel og installasjon.

Det personlige og det politiske

Dette første, store hovedverket om Ilya Kabakov har Kabakovs liv og omgivelser som den primære forklaringsmodellen for hans kunst. Monografien begynner i året 1902, året Kabakovs mor ble født, og strekker seg kronologisk fremover til 1994. Over de første tolv kapitlene maler Wallach med bred pensel ut forskjellige faser av Kabakovs liv og produksjon – en fremstilling som innledes med Kabakovs besteforeldres klesvaner, sultedød og koleraplager. På første side i kapittel 1 utbroderes detaljert Kabakovs bestemors favorittsyster ”She loved reading novels (...). She loved to dress nicely. She wore high heels. She curled her

¹³ Den andre monografien er et samarbeidsprosjekt mellom Boris Groys, David A. Ross og Iwona Blazwick: *Ilya Kabakov* fra 1998.

hair, that was fashionable then.”¹⁴ En biografisk lesning av Kabakovs verk er unektelig viktig og spennende, ettersom kunstneren, som vi har sett i installasjonen *Søplemannen* tilsynelatende tar i bruk elementer av sitt eget liv i sin kunst – noe som kan åpne for en personlig tolkning av verkene. Men dette utdraget hvor Kabakovs mor omtaler sin egen mor er et av mange eksempler på en form for detaljert biografisk materiale som egentlig synes å stå langt fra selve kunstverkene.

Samtidig som den er besnærende personlig, er denne biografien også i høy grad en politisk lesning av Kabakovs verk i og med at referanserammen til verkene ligger manifestert i Kabakovs politiske samtid og det sovjetiske samfunnet. Ved å legge vekt på Kabakov som et anderledestenkende individ i et stort og undertrykkende regime, tillegger Wallach implisitt en politisk dimensjon til Kabakovs kunst. Noe hun også presiserer mer eksplisitt i sin beskrivelse av Kabakovs kunstneriske intensjon:

For more than two decades it had been Kabakov’s enterprise to deconstruct the lies, absurdities, homely realities, epic betrayals, psychological deprivations, linguistic dislocations, and philosophical self-deprivations of that history as it was lived day-to-day in the Soviet Union. Now it seemed necessary to bear witness to that life ‘so that never again...should anything similar ever be repeated in human history’.¹⁵

Kabakovs ambisjon har altså, i følge Wallach, vært å dekonstruere hverdagens løgner og absurditeter. Slik fremstår han gjennom sin kunst som et vitne til ettertiden - for å avverge at noe lignende vil skje igjen. Med sitt utdypende biografiske materiale, sin kronologiske oppbygning og sitt idépolitiske fokus, fremstår teksten – både i innhold og struktur – som en svært tidstypisk forståelse av Kabakov. Boken er skrevet fem år etter Sovjetunionens oppløsning og bærer preg av å være et vitnesbyrd fra den kalde krigen. Wallach ser først og fremst på Kabakovs kunstproduksjon som et produkt av samfunnets ideologi, og hun opererer med en sterkt stedsspesifikk kontekstualisering. I Wallachs tolkning av Kabakov vektlegger hun primært hans identitet som sovjetborger og undergrunnskunstner i Sovjetunionen, og det blir således lite plass til andre potensielle meningslag.

Robert Storr, som har skrevet introduksjonskapittelet, definerer Kabakovs rolle som kunstner i Sovjetunionen på følgende vis: ”During its final decades, Ilya Kabakov was Soviet society’s secret anthropologist (...). Now that the Soviet Union has collapsed, Kabakov has,

¹⁴ Solodukihna Kabakov i Wallach: *op.cit.*, s. 14.

¹⁵ *Ibid.*, s. 11.

in effect, become its principal archaeologist.”¹⁶ Kabakovs rolle er altså av antropologisk/arkeologisk karakter i følge Storr. Som en snikende observatør av Sovjetunionens dystopia samler og registrerer Kabakov små hverdagsglimt og minner. Han konstruerer så opp disse minnene og bruddstykkene i sin kunst, som installasjonen *Søplemannen* er et godt eksempel på.

Men ved å fremstille Kabakov som arkeolog, reduseres hans kunst til en sammensetning av funn. For hva er egentlig en arkeolog? I følge norsk ordbok er det ”En person som forsker på den menneskelige kulturutvikling i forhistorisk tid grunnet på utgravninger og funn”¹⁷. Her ser vi tydelig understrekningen av en total anderledeshet ved å sammenligne Sovjetunionen med et forhistorisk samfunn. Wallach kan sies å manifestere denne posisjonen ved at hun konsekvent presenterer Kabakovs karakterer som selve det sovjetiske urmennesket med det arkeologisk-klingende navnet ”Homo sovieticus”. ”The cosmos of *Homo sovieticus* that he[Kabakov] is resurrecting transcends the realities of the Stalinist terror, Marxist materialism, and the drabness of a daily life.”¹⁸

Et annet politisk aspekt ved *Ilya Kabakov: The Man Who Never Threw Anything Away* er nettopp Wallachs tilnærming til Kabakov som Den Andre og hans kunst som representant for en genuin anderledeshet. I det overnevnte introduksjonskapittelet får vi bekreftet dette synet av Storr: “many of the codes that we are asked to decipher are fundamentally foreign...As a result, the material poetry of his installations remains to a degree untranslatable(...)”¹⁹ Det er altså i følge Wallach og Storr elementer ved Kabakovs kunst som delvis vil forbli i mørket av vår bevissthet som vestlige tilskuere fordi vi ikke kjenner til eller er en del av Kabakovs kulturelle kodeks. Også Storr presenterer Kabakov som en regimekritiker, og mener slik det vil være referansene til det undertrykkende og totalitære Sovjetsamfunnet den vestlige betrakteren får problemer med å forholde seg til. Kabakovs kunst blir her først og fremst tolket i lys av hans fremmedhet, og fungerer bekræftende på at en ”vestlig” identitet kollektivt vil ha problemer med å forstå disse kodene. Denne merkelappoppdelingen av publikum som enten ”vestlig” eller alt annet er i seg selv en utdatert holdning. Implisitt i denne oppdelingen ligger nettopp tanken om en homogen vestlig identitet, med en lik referanseramme og en lik kulturell kontekst.

¹⁶ Robert Storr: “Introduction” i Wallach: *op.cit.*, s 7.

¹⁷ Tor Guttu (red.): *Norsk ordbok*, (Oslo: Kunnskapsforlaget, 1998), s. 35.

¹⁸ Wallach: *op.cit.*, s. 13.

¹⁹ Robert Storr: *op.cit.*, s. 9.

Forholdet mellom Kabakovs kunst og den vestlige betrakter problematiseres også i en senere utgivelse av Wallach; en katalog fra utstillingen *Ilya Kabakov: 1969-1998* vist i New York, 2000. Her oppløser hun imidlertid den problemfylte spenningen ved å påpeke Kabakovs bruk av humor som nøkkelen for tilgjengelighet for den vestlige tilskuer:

By inviting Western viewers into the closed world of Soviet space - and in particular the communal apartment, with all its petty quarrels, thwarted dreams, and murderous intensity – he could entice them to experience something of the commonplace horror of Soviet life. And he could do so with an irony and burlesque humor that did nothing at all to mitigate its monstrousness, but made it accessible to people who could never imagine such a situation in their own.²⁰

I dette utdraget refereres det til Kabakovs installasjonskunst av typen *Søplemannen*, som spiller på den sovjetiske felleisleilighetens konnotasjonsrike estetikk. Ved å bruke leiligheten som symbol på begredeligheten i det sovjetiske samfunnet og samtidig spille på humoristiske, absurde elementer, kunne Kabakov i følge Wallach, få den vestlige betrakter til å forstå ettersom humor og ironi også var kjente trekk ved den amerikanske konseptualismen.

Albumene

Som det ble påpekt i den innledende beskrivelsen av *Sitting-in-the-closet-Primakov* får verket betrakteren til å undre seg over bruken av tekst og referansene til den russiske avantgarden. Wallach kan bistå med en forklaring på begge. Albumene er viktige fordi de representerer grunnlaget for Kabakovs gjennombrudd og tydelig har influert mye av hans senere kunstneriske produksjon. Wallach går så langt som å legge albumene til grunn for Kabakovs uoffisielle tittel som “moskvakonseptualismens far”: “(...)the extraordinary cycle of albums that are at the core of Moscow Conceptualism, a major reason that he is so often called ‘the father of Moscow Conceptualism’, and the source of every subsequent development in his work.”²¹

Et viktig element ved Kabakovs album som ikke kommer frem hvis man betrakter dem på egenhånd er performance-aspektet ved tegningene som var en viktig side ved den opprinnelige visningskonteksten. Dette understreker verkets konseptuelle karakter. Dina Vierny, en samtidig stjerne i Paris’ kunstliv, uttalte seg om viktigheten av denne presentasjonsformen etter et møte med Kabakovs album: ”Ilya – his art and his talk; his talk is

²⁰ Wallach: *Ilya Kabakov: 1969 – 1998*, (New York: Bard College Publications, 2001), s. 12.

²¹ Wallach: *op.cit.*, 1996, s. 54.

half of the art, and when he shows, and when he talks, it lives!”²² Albumene var nemlig planlagt som en slags forestilling, hvor albumets tegninger ble plassert på et notestativ, og albumets tilskuere ble plassert i en halvsirkel rundt. Kabakov bladde så gjennom tegning for tegning og leste teksten høyt og sakte. Den underliggende historien, fortellingen ble således understreket av følelsen av å sitte og høre på eventyr. Fortellingen, eller det drivende narrativet blir ofte nevnt i sammenheng med albumene, men hva er det Kabakov vil fortelle?

Albumet *Sitting-in-the-closet-Primakov* er som tidligere nevnt en del av en syklus på 10 album, som fikk tittelen *10 Characters*. I følge Wallach kan *Sitting-in-the-closet-Primakov* tolkes som en av ti forskjellige reaksjonsmønstre på det sovjetiske samfunnet, men også ti sider ved Kabakovs personlighet:

The ten albums tell ten fables: they suggest ten positions from which *Homo Sovieticus* can react to his world, ten psychological attitudes, ten perspectives on emptiness and white, ten parodies of the aesthetic traditions through which Kabakov evolved his vocabulary, ten aspects of Kabakov’s personality.²³

Hun knytter her også albumene til Kabakov som undergrunnskunstner ved å hevde at han parodierer de estetiske tradisjonene som formet hans kunstneriske profil, underforstått den offisielle stilen. Igjen ser man altså at Wallach tolker Kabakov ut fra en biografisk tilnærming.

Tematisk er det interessant å se på de ti albumene som en poetisk betraktning om livet på ytterkanten av samfunnet – fra en ”outsider”-posisjon. Ettersom *Sitting-in-the-closet-Primakov* er en del av en tematisk helhet, kan det å se på hva de andre albumene handler om være interessant. I et av de andre albumene, *The Decorator Maligin*, er for eksempel hvert ark blankt, men kantet med tegninger av forskjellige mennesker eller landskap. Dette kan tolkes som en kommentar til tvangsinnføringen av den sosialistiske realismen som uttrykk; en parodi på hvordan de offisielle kunstnerne innrammer et meningsløst, tomt innhold i sitt virke. I *Agonizing Surikov* klarer hovedpersonen kun å betrakte verden gjennom et hull i en gardin, og får slik aldri et helhetlig verdensbilde. Kabakov arbeider med denne tematikken fra det mørke, lukkede skapet i det første albumet *Sitting-in-the-closet-Primakov* til det siste albumet *The-looking-out-of-the-window Arkhipov*, hvor karakteren gjennom et vindu ser ut på verden fra en sykeseng. Sekvensen strekker seg slik fra mørke til lys og representerer en gjennomgående tematikk, på samme måte som kontrasten mellom åpne og lukkede rom. Hvert enkelt album kan også sies å inneha denne utviklingen, ettersom alle albumene avsluttes med en hvit, helt

²² Dina Vierny i Wallach: *op.cit.*, s. 58.

²³ *Ibid.*, s. 56.

blank side. Men hvordan forstår så Wallach denne mørke-til-lys, lukket-til-det-åpne rom symbolikken?

Det avsluttende, blanke arket har i følge Wallachs tolkning ikke bare en særskilt russisk karakter ved å referere til den ortodokse kirkens lysstrålende billedspråk og de rene flatene i maleriet til avantgardisten Malevich, slik hun ser det er det også en metode Kabakov benytter seg av for å strukturere fortellingen og en sentral metafor:

Each story advances from an insupportable position in the world – in the closet, on the edge, behind a curtain – into the world, into the sky, into whiteness, and beyond that to the virtually empty page and death. White is at once a organizing principle and central metaphor. Aside from the facet of white already discussed – from the Orthodox “radiant light”, to Malevich’s infinity, to a mere empty page, it also signifies death and THE END.²⁴

Handlingen og budskapet blir også understreket av tekst. Teksten i Kabakovs album er viktig ettersom det ikke bare er et gjennomgående trekk ved hans installasjoner og papirarbeid, men også for forståelsen av moskvakonseptualismen som helhet. Når det gjelder Kabakovs bruk av tekst presenterer Wallach en meget interessant vinkling. Hun knytter som nevnt konsekvent Kabakovs kunst til enten russisk/sovjetiske tradisjoner eller Kabakovs eget liv. Som hun her presiserer gjelder dette også for kunstnerens bruk av tekst: “Kabakov’s uses of text are convoluted and as deeply rooted in Russian cultural history, Soviet attitude, and autobiography as in any Western praxis.”²⁵ Dette er et spennende trekk ved Wallachs perspektiv, ettersom det mer representative synet på Kabakovs tekstbruk nettopp blir satt i sammenheng med vestlig praksis, mer presist til den språklige vendingen i konseptkunsten på 1960- og 1970-tallet – noe som skal utdypes senere i kapittelet. Wallach trekker i stedet frem det hun oppfatter som det mer særrussiske og sovjetiske forholdet til tekst. Hun peker på at det er flere tekstlige lag ved Kabakovs kunst: Det ene er den fortellende og tidvis absurde teksten i albumene, det andre er de fiktive kritikernes stemmer som kommenterer hvert album. De tekstlige lagene er likevel tvunnet i hverandre, de spiller på konnotasjoner til russisk litteratur og kultur, og opplevelsen av misforholdet mellom tekst og mening i det sovjetiske samfunnet.

Det er slik Wallach forstår Kabakovs bruk av absurd og ofte kontradiktær tekst: “He traces his fascination with the often contradictory functions of image and text to his

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*, s. 48.

childhood.”²⁶ I albumet *Sitting-in-the-closet-Primakov* oppløste det fysiske landskapet seg mer og mer til det til slutt bare var absurde tekstfraser igjen. Wallach påpeker den sovjetiske degraderingen av russisk litteraturtradisjon ved å frata ordet og teksten et meningsbærende innhold. Dette kan sees på som et paradoks ettersom mye av den sosialistiske realismens program besto i å videreføre stolte, russiske tradisjoner. Hva innbyggerne i Sovjetunionen så i forhold til hva de leste og hørte, stemte ikke overens. Propaganda og politisk korrekt litteratur påsto fakta ingen lenger trodde på, offisielle taler besto ofte av en forvrengt virkelighetsforståelse, hvilket førte til at det skrevne ord ble forbundet med absurditeter, noe hun her beskriver konsekvensene av: “In Russia the loss of language was unthinkableably pernicious: reading traditionally had much more meaning than observing(...). Russia is famous for its literature, not for its visual art.”²⁷ I Russland var det vanlig å sette teksten over bildets formspråk, men det sovjetiske systemet brøt sakte og sikkert ned teksten og ordet som meningsbærer i vrimmelen av offisielle usannheter.

Strukturerer man Wallachs påstander, kan Kabakovs referanser til den russiske kulturen sies å være trippel: hans bruk av antihelten som hovedperson i sin kunst avslører det innholdsmessige slektskapet med den russiske litteraturen, hans karakterkonstruksjon kan knyttes til den russiske religiøsiteten og referansene til avantgarden kan sies å spille på en storhetstid innenfor det russiske åndsliv. Wallach vektlegger således Kabakovs kunsts russiske egenart og hun legger særlig vekt på den russiske litteraturens betydning:

Kabakov's albums are models of conceptual narrative, narrative as investigation and deconstruction. They are a singularly ambitious achievement rooted in very real Russian traditions, from the great iconostases to *War and Peace*”(...)For the most part, Kabakov's albums descend directly from Russian stock, from the narrative icons of the medieval church, to the handmade books of the classical Avant-Garde.²⁸

Wallach leser Kabakovs antihelt i lys av karakterene til både Dostojevski, Tsjekhov og Bulgakov. I likhet med denne litteraturen får vi i Kabakovs album og installasjonssyklus *10 Characters*, høre historier om “den lille mann”. Ensomme, ofte spesielle karakterer som betrakter verden er dominerende innenfor Kabakovs karakterrepertoar. Wallach finner også likhetstrekk mellom disse forfatterens symbolske tilnærming til historiens slutt punkt og den definitive sluttmetaforen Kabakov introduserer ved albumenes siste, hvite side: ”The albums

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*, s. 55.

are related to the apocalyptic tale predicting the end of history, from Dostoyevsky's *The Idiot* to Bulgakov's *The Master and Margarita*.”²⁹

Wallach vektlegger også den russiske religiøsiteten i tolkningen av Kabakovs fiktive kommentatorer i *Sitting-in-the-closet-Primakov*. Lunina får vi, som beskrevet i kapittel 1, inntrykk av at er en arbeider på et kommunalt felleskjøkken, men Wallach foreslår at Luninas karakter kan symbolisere en mer mytisk figur, nemlig Sophia. “Sophia in the Orthodox church sometime appeared on icons as a fourth member of the holy trinity. She is divine wisdom, the eternal feminine quality and the soul to the world.”³⁰ Fra å stå for en høytsvevende, evig feminin kvalitet, bringer Wallach sporet over på en annen evig, feminin karakter, nemlig morsrollen. “Lunina also bears a close resemblance to Solodukhina [Kabakovs mor]. For Kabakov, in the end, simple vulnerable humanity appears to count for as much as divine wisdom. Simple humanity, after all, is the first victim of visionary utopias.”³¹ Dette fungerer igjen som et strålende eksempel på Wallachs to biografiske tolkningspunkter, det spesielt russiske og Kabakovs liv. Lunina kan stå for kunstnerens kultur eller kunstnerens mor.

Også i tolkningene av Kabakovs referanser til den russiske avantgarden er Wallachs synspunkter originale. I den innledende beskrivelsen av *Sitting-in-the-closet-Primakov* er det som nevnt den gjenkjennbare bruken av geometriske figurer som bringer tankene våre til Malvichs *Black Square* fra 1915, men også den grafiske bruken av tekst som vi ser et eksempel på her i El Lissitzkys *Beat the Whites with the Red Wedge* fra 1919.



Figur 6: El Lissitzky: *Beat the Whites with the Red Wedge*, 1919.

²⁹ *Ibid.*, s. 56.

³⁰ *Ibid.*, s. 57.

³¹ *Ibid.*

I *Sitting-in-the-closet-Primakov* ser vi ordene ”en fersk gulrot” og ” clear sky” tegnet på forskjellige fargeflater gli diagonalt inn i bildet. Denne bruken av tekst ser man også hos andre viktige moskvakonseptualister, noe jeg vil komme tilbake til i kapittel 3. På spørsmålet om Kabakov benytter seg av referansene til den russiske avantgarden som en ”tribute” eller hån, har Wallach et klart svar å komme med: “He begins aggressively, mocking futurism, throwing down the gauntlet to the most cherished beliefs of the Avant-Garde.”³² I dette utdraget beskriver hun åpningssekvensen i *Sitting-in-the-closet-Primakov* etter å ha påpekt likheten med Malevichs sorte kvadrat. Ifølge Wallach er avantgardereferansen altså både en hån og en utfordring til duell, hvis man følger motivasjonen for den tradisjonelle hanskekastingen.

Konseptualisme

Til nå har jeg trukket frem elementer ved Wallachs tolkning som har vært preget av en meget sovjetrussisk kontekstualisering. Albumene er satt i sammenheng med russisk litteratur, den russisk-ortodokse kirkes ikoner og den russiske avantgarden. Hva har så Wallach å si om moskvakonseptualismens konseptualistiske karakter og den eventuelle vestlige innflytelsen? For å gå nærmere inn på dette ser jeg meg nødt til å definere litt grundigere hva jeg forstår med begrepet ”konseptualisme”. Konseptualisme/konseptuell kunst og konseptkunst er alle varianter av samme begrep og er et mangfoldig heller enn enhetlig uttrykk. Begrepet brukes hovedsaklig på to forskjellige måter. En snever definisjon av begrepet viser til en kunstbevegelse med blant annet kunstneren Joseph Kosuth og den britiske gruppen *Art & Language* som hadde sitt høydepunkt på slutten av 1960-tallet. En bredere bruk av begrepet refererer til en generell undertone i kunsten fra slutten av 1960-tallet og frem til i dag, som utfordrer, utforsker og utvider kunstdefinisjonen og kunstinstitusjonen. Ettersom all kunst på sett og vis baserer seg på konsepter kan man hevde at konseptualismen utfordrer konseptet kunst, ved å stille spørsmål ved kunstens vesen. En vanlig oppfatning er at begrepet spiller på et fokusskifte fra det fysiske, visuelle objektet til konseptet eller tanken bak kunstverket.³³ Dette kan kalles en dematerialisering av kunsten og kan sees på som en reaksjon på modernismens fokus på utforskning av eget medium og materiale.

Begrepet ”konseptualisme” kom til Sovjet via tekstlig materiale om og av Joseph Kosuth og *Art & Language* gruppen rundt 1970-tallet. Wallach benytter seg av en definisjon Kosuth formulerte i 1969. “The term ‘Conceptual Art’ ... means that the artist is involved in a

³² *Ibid.*, s. 58.

³³ Michael Kelly (red.): *Encyclopedia of Aesthetics*, (Oxford: Oxford University Press, 1998), s. 441.

(conceptual) investigation or method of inquiry into the nature of art.”³⁴ Kabakovs reaksjon på konseptualismebegrepets introduksjon i Moskvas undergrunnskretser var at dette fenomenet ikke var noe nytt, det var noe han og hans kunstnerkrets hadde drevet med lenge, bare ordet var nytt. Wallach siterer meget presist Kabakovs lett sarkastiske syn på denne situasjonen

Suddenly it became clear, that the complex phenomena which “they” call Conceptualism has an analogue here, which has in fact existed for a long time and is almost the main component part of our “artistic” view of the world. However we didn’t know that this was Conceptualism.”³⁵

I et strengt sensurerende totalitært regime kom det ikke som noe nytt å stille spørsmål rundt kunstens vesen. Det var en del av det å være undergrunnskunstner. Å bruke tekst og verbale konsepter i kunsten hadde vært toneangivende i den russiske avantgarden, og oppløsningen av kunstens materialitet passet godt inn i et samfunn hvor ideen sto høyere enn den fysiske materien. Konseptualismens spørrende og subversive natur kan sies å være en reaksjon på det filosofiske vakuumet etter modernismens helliggjøring av mantraet kunst-for-kunstens-skyld. Dette ser vi særlig i etterdønningene av den abstrakte ekspresjonismen i USA, men også i Moskva kom konseptualismen som et svar på et nonfigurativt og abstrakt formspråk. Selv om likhetstrekkene mellom den vestlige konseptualismen og den sovjetiske er mange, understreker Wallach i større grad forskjellene. “To Kabakov, the differences were so flagrant that he believes to this day that the Western and Soviet Conceptual art movements developed independently”³⁶ Dette utsagnet utdyper hun ved å sitere Kabakov, uten egentlig å belegge påstanden: “I can say precisely that our circle had no reason and no wish to take something from the West for its own development.”³⁷ Wallach er konsekvent i sin tilnærming til Kabakov og moskvakonseptualismen. Hun ser ikke grunn til å trekke videre paralleller mellom konseptuelle tendenser andre steder i verden, fordi hennes fokus og grunntanke ligger i at moskvakonseptualismen først og fremst er et produkt av, og en reaksjon på, Sovjetunionens undertrykkende regime. Moskvakonseptualismen sees på av Wallach som en introspektiv vending fra undergrunnskunstens side, hvor undergrunnskunstnerne gikk vekk fra en vestlig modernistisk påvirkning og mot et mer autentisk sovjetrussisk uttrykk.

³⁴ Joseph Kosuth i Wallach: *op.cit.*, s. 50.

³⁵ Ilya Kabakov i Wallach: *op.cit.*, s. 51-52.

³⁶ *Ibid.*, s. 52.

³⁷ *Ibid.*

Kritikk

Som jeg nevnte innledningsvis i dette kapittelet har Amei Wallach fått mye kritikk for sin lesning av Kabakov. Et av hovedankepunktene er Wallachs noe utdaterte tilnæringsmåte. Med sitt kronologiske og biografiske fokus gjør hun materialet oversiktlig, men det klaustrofobisk tette forholdet mellom Kabakovs biografiske detaljer og hans kunst reduserer verkenes tolkningsmuligheter. I likhet med tittelen på boken, *Ilya Kabakov: The Man Who Never Threw Anything Away* fremstiller Wallach Kabakovs liv og hans kunst med et kolon mellom som likegodt kunne vært et likhetstegn. Wallach legger sin tolkning av Kabakovs kunst så nært opp til kunstnerens biografi at Kabakov blir kunsten – eller kunsten blir lite annet enn Kabakov selv.

Nyere publikasjoner om moskvakonseptualismen og Ilya Kabakov synes å tilnærme seg materialet anderledes. Hovedoppgavene til Line Ulekleiv og Nina Else Lystad representerer en ny holdning til Kabakovs kunst, basert på en avstandstagning til Wallachs holdning til Kabakovs liv og virke. Ulekleiv problematiserer i sin avhandling *Det litterære rom – tre installasjoner av Ilya Kabakov* hva som ligger i narrativiteten i Kabakovs installasjoner. Lystad ser på sin side Kabakov først og fremst som en installasjonskunstner, og i sin avhandling *Verk og kontekst – Et studie over Ilya Kabakovs installasjon*, går hun nærmere inn på installasjonskunst som medium. Lystad og Ulekleiv har forskjellige utgangspunkt for oppgavene sine, men forenes i sitt fokus på kunstnerens estetiske virkemidler. De klipper ut Kabakov fra den sovjetiske konteksten og setter ham inn i en annen ved å apolitisere og dekontekstualisere ham. I stedet for en radikal kritiker av Sovjetregimet er Kabakov blitt en stemme blant mange i koret av internasjonale samtidskunst-tendenser. Biografisk informasjon er redusert til en fotnote, særlig i Ulekleivs avhandling.

Begge påpeker og kritiserer de tidligere utgivelser om Kabakov. Ulekleiv kommenterer direkte Wallachs lesning av Kabakov og kritiserer Wallach for å psykologisere Kabakov. ”Forestillingen om Kabakov som en tidligere undertrykt kunstner involverer en tvilsom psykologisering. Parallelt foreligger en implisitt forventning i den vestlige resepsjonen om at hans verk til en hver pris må hylle friheten nå som han selv har den.”³⁸ Dette er en meget interessant innvending angående det politiske budskapet i Kabakovs kunst som jeg vil komme tilbake til. Ulekleiv fortsetter med en meget poengtert kritikk av resepsjonstradisjonen av Kabakov:

³⁸ Line Ulekleiv: *Det litterære rom – tre installasjoner av Ilya Kabakov*, (Oslo: hovedoppgave i kunsthistorie, Universitetet i Oslo 2001), s. 10.

Til tross for hans relativt korte tid i vesten, har det etablert seg en resepsjonstradisjon jeg ser grunn til å ha innvendinger mot. Resepsjonen er i utstrakt grad basert på svært mystifiserende lesninger av Den Andre. Den vestlige resepsjonen ser ut til å ha et overordnet ønske om å definere Kabakovs posisjon som en følge av hans fremmedhet. Det figurative i det som fremstilles, ser ut til å slå ut i en kvasiarkeologisk og overdrevet etnografisk lesning, hvor verkets tvetydige tegnkarakter ignoreres til fordel for en bokstavelig dokumentarisme.³⁹

Som vi har sett i *Ilya Kabakov: The Man Who Never Threw Anything Away* rammer denne kritikken Wallachs biografi på samtlige punkter - Storrs definisjon av Kabakov som arkeolog, det overdrevne biografiske og dokumentariske fokuset og Wallachs eksotiserende fremmedgjøring av Kabakov som representant for noe genuint Annet.

Wallachs politiske og nære fokus er på mange vis en god vinkling til Kabakovs kunst, men synes likevel å fremme et nokså forenklet syn på kunstnerens intensjon. Uleleiv og Lystad har i sin avstandstaging av Wallachs tilnærming nærmest visket vekk Kabakovs biografiske kontekst. Kanskje er det på bakgrunn av en tilsvarende kritikk at kurator og kunstsribent Amy Ingrid Schlegel i sin artikkel ”The Kabakov Phenomenon” formulerer et ønske om en nærmere undersøkelse av Ilya Kabakov som konseptualist og som representant for den andre russiske avantgarden:

Ilya Kabakov: The Man Who Never Threw Anything Away is more a traditional biography than an art historical exegesis.(...) Ample room remains for deeper and more comprehensive art historical analyses of Kabakov’s pre-eminent position in the second postwar Soviet avant-garde and of his stature as a Conceptual artist of the first order.⁴⁰

Dette bringer oss over til dette kapittelets andre hoveddel den tematiske tilnærmingen til Mette Sandbye, som nettopp ser på Kabakov som konseptkunstner og 2.avantgardist. Hva innebærer det så å forstå Kabakov med et slikt utgangspunkt?

Sandbye – en tematisk tilnærming

Hovedoppgavene til Lystad og Uleikleiv er gode eksempler på hvordan interessen rundt Kabakov har endret seg etter den tidlige biografiske lesningen av kunstneren som Wallach representerer. Det biografiske aspektet ble i disse avhandlingene tonet ned og et mer detaljorientert fokus kom til syne, med vekt på estetiske virkemidler og sjangerfordypning.

³⁹ *Ibid.*, s. 9.

⁴⁰ Amy Ingrid Schlegel: ”The Kabakov Phenomenon” i *Art Journal* (vinter 1999, vol.58 , no.4), s. 98.

Kabakov ble nå mer interessant som samtids- og installasjonskunstner enn som undergrunnskunstner. Mette Sandbye illustrerer denne vendingen mot det mer spesifikke ved å sette Kabakov inn i en tematisk sammenheng spunnet rundt tid, erindring, minner og nostalgi.

Som tittelen på boken *Mindesmærker – tid og erindring i fotografiet* tilsier, omhandler den i størst grad tendenser i fotografiet. Men selv om det kan innvendes at Kabakov ikke først og fremst er en fotokunstner, viser Sandbyes tilnærming likevel å være relevant for min problemstilling. Sandbyes lesning griper nemlig over langt mer enn bruken av fotografiet som medium. Sandbye hevder vi lever i en ”glemselskultur”, som hele tiden dyrker det nye og hvor verden virker som den er i konstant endring. Derfor etterlyser hun en ny metode for å fremstille den kollektive erindring, og ser Kabakovs poetiske installasjoner som en del av den internasjonale samtidskunstens mange svar på tilstedeværelsen av et slikt behov i kulturen.

Gjennom sin spesifikt tematiske tilnærming belyser Sandbye disse verkenes nostalgiske og tilbakeskuende karakter – og hennes lesning angår som vi skal se ikke bare Kabakovs kunst, men moskvakonseptualismen som helhet. Ikke bare er tematikken nostalgi, minner, tid og erindring spesielt godt beskrivende for Kabakovs kunst, men også forholdet mellom det individuelle og det kollektive. Dette poengterer hun også i sin innledning: ”Fælles for de kunstnere, jeg vil tage op(...) er dels, at deres værker udforsker den private historie overfor den universelle, den individuelle erindring overfor den kollektive, og dels at de alle lægger vekt på fotografiets rolle som dokument.”⁴¹

Sandbye portretterer Kabakov som konseptkunstner med vekt på relasjonen til den samtidige vestlige kunstverdenen og med dette åpner hun opp for en rekke nye perspektiver. Hun setter blant annet Kabakov og moskvakonseptualismen i sammenheng med den samtidige institusjons- og representasjonskritikken som preget den vestlige kunstscenen. Kritikken av representasjon av virkelighet får unektelig en dobbelt klangbunn når man gransker undergrunnskunstnerne i Sovjet, ettersom den offisielle estetiske doktrinen mildt sagt fordret et kreativt virkelighetsbegrep. I tillegg til sammenligningen av sovjetisk og vestlig konseptualisme knytter Sandbye sammen trådene mellom den 1. og påstått 2. russiske avantgardens intensjon, og kommer interessant nok til ganske andre konklusjoner enn Amei Wallach.

⁴¹ Mette Sandbye: *Mindesmærker – Tid og erindring i fotografiet*, (København: Forlaget politisk revy, 2001), s. 16.

Den store og lille historie

Ønsket om å rekonstruere sin egen historie og visuelle kultur ser man tydelig i moskvakonseptualismen. På bakgrunn av dette foregår det på slutten av 1980-tallet en endring til noe Sandbye kaller en "foto-arkeologisk" kunststrategi: en samlende, dokumentarisk metode basert på gestaltning av tid, minner, nostalgi og erindring.⁴² Det å skrive sin versjon av historien handler om identitetsskaping, og denne identitetsbekreftelsen ble ofte uttrykt av moskvakonseptualistene ved et vekselspill mellom det private og det kollektive. Som Sandbye presiserer: "Når de russiske fotografer og kunstnere forsøker at identifisere et nyt postperestrojka-selv, så skjer det som regel i en form for vekselvirkning eller samspill mellom det privat-subjektive og det kollektive."⁴³ Denne vendingen mot det intime for å fremstille noe kollektivt kjenner vi igjen fra Kabakovs kunst, særlig hans installasjoner som ble produsert under perestrojkaen. I Kabakovs kunst kommer dette spesielt frem i hans bruk av en personliggjøring av offentlige rom. *Søppelmannen* (figur 1 og 2) minner om en Sovjetisk fellesleilighet, et hjem – men samtidig en del av en kollektiv offentlighet. Et annet eksempel på en installasjon av Kabakov som er enda tydeligere på dette punktet er *The Toilet* fra Documenta X i Kassel (1992), hvor Kabakov innreder et offentlig toalett som et hjem med et vell av personlige detaljer. Disse detaljene leder oss til en større helhet og en større kontekst, understreker Sandbye. Selv om Kabakov benytter seg av intime detaljer er det likevel ikke sin personlige biografi han ønsker å skildre, men den "store historien":

Værkernes relation til den offentlige, politiske og sociale historie, "den store historie", er tydeligvis viktig, fremfor de blotte relationer til Kabakovs egen livshistorie. Værkene presenterer alltid et væls af detaljer, som så leder til et samlet studie af totaliteteten. Kabakov skildrer den sovjetrussiske samtidshistorie i det menneskelige livsverdensperspektiv.⁴⁴

Moskvakonseptualismen er særlig interessant i Sandbyes øyne nettopp på grunn av den utbredte bruken av personlige minner og erindringer i undergrunnskunsten, deriblant amatør fotografiet. Fotografiet i Sovjet var en kunstnerisk sjanger som helt og holdent var i statens tjeneste og som folk forbandt med en ytterst spekulativ propagandaform. På grunn av det nære forholdet med det statlige propagandamaskineriet ble det ikke brukt mye fotografi i den sovjetiske undergrunnskunsten før moskvakonseptualismens glansdager på 70- og 80-tallet. Intet medium er så knyttet til den dokumentariske virkelighet som fotografiet, og

⁴² *Ibid.*, s. 221.

⁴³ *Ibid.*, s. 231.

⁴⁴ *Ibid.*, s. 271.

dermed også til direkte løgn og forfalskning. Men ettersom fotografisk propaganda var en så viktig form for visuell kultur var den også en del av den allmenne sovjetiske identiteten. Moskvakonseptualistene problematiserte representasjonen av virkelighet i sin hverdag og i den offisielle kunsten. Spørsmål knyttet til hva som er sant og hva som er virkelig blir særlig interessant i en Sovjetisk kontekst. Er det den polerte, offisielle sannheten som riktig eller den private opplevelsen? Konseptkunst generelt kan sies å være preget av representasjonskritikk, og Sandbye hevder også at konseptualismen i Moskva kom utifra et behov for representasjonskritikk:

Det er ikke tilfældigt at konseptualismen er så central indenfor russisk kunst siden 70'erne, for centralt for konseptkunsten er netop at vise noget, samtidig med at man stiller spørgsmål til sin egen måde at gøre det på og forholder sig kritisk til repræsentationen i generel forstand. At forholde sig både rekonstruktivt ovenfor historien og kritisk overfor ethvert repræsentationssystem var nødvendigt i et samfund, hvor enhver repræsentation i årtier havde været monopoliseret og styret fra officiel side.⁴⁵

Sandbye gir oss her en forklaring på hvorfor undergrunnskunsten tok en konseptualistisk vending i Moskva på 70-tallet. Denne vendingen innehar altså i følge Sandbye en nærmest kausal karakter, den sprang ut av nødvendighet i et regime med omfattende statlig kontroll over representasjonen av virkelighet.

Nostalgi

Amatørfotografier, personlige tekster, minner, søppel og avisutklipp – moskvakonseptualistene brukte i stor grad det lille som ikke hadde tilhørt en offentlig sfære for å fortelle sin historie. Det private familiefotografiet var en blant flere viktige bevere av individets personlige historie i det kontrastfulle møtet med den offisielle historieskrivningen. Sandbye ser da også på bruken av fotografi som en måte å gjenerobre sin historie på:

Overfor den historiske tabserfaring og erkendelsen af, at der ikke eksisterede en "virkelig" fortid, men kun den manipulerede, der nu så at sige var smeltet bort med Sovjetunionens opløsning, kunne fotografene bruge værkerne som en måde at generobre virkeligheden og deres historie, og et påfaldende træk ved russisk fotografi i de år er genbrug af private, hidtil ipåaktede fotografier. Gennem dem kunne fotografene forsøge at trænge ind i et privat hverdagsliv, der syntes ikke-eksisterende i den officielle, monopoliserede sovjetiske historieskrivning.⁴⁶

⁴⁵ *Ibid.*, s. 228

⁴⁶ *Ibid.*, s. 230

Denne historiske tapserfaringen Sandbye beskriver er viktig fordi den setter søkelys på kunstnerens bruk av nostalgi som et virkemiddel under perestroika-tiden og rundt oppløsningen av Sovjetunionen. Som beskrevet i kapittel 1 er det nostalgien og melankolien – de lavmælte referansene til en tid som er forbi – som særlig preger Kabakovs verk og som skiller ham fra mange samtidige konseptualister. I *Søppelmannen* henger minnene på rekke og rad, møblene, avisutklippene og fotografiene er gamle og bringer oss tilbake i tid – nærmere en tid der ressursene var få og man sparte på alt. Ikke bare Kabakov, men også Komar & Melamids lek med stalinmyten kan sees på som nostalgisk og tilbakeskuende utpensling av visuelle barndomsminner. En vanlig definisjon av nostalgi rommer ikke bare et tilbakeblikk, men en romantisering av en tid som er forbi, en lengten.⁴⁷ Sandbye gir oss altså et svar på hva som kan ligge under denne nostalgien og hvorfor den ble tatt i bruk. Hun støtter seg til en meget beskrivende analyse av nostalgi av sosiologen Fred Davies, som kan forklare fra et sosiologisk ståsted hvorfor denne kunstneriske vendingen mot nostalgiske minner fant sted:

[Fred Davies] taler om at nostalgi især opptrer ved store 'overgange' – krig, historiske omveltninger osv. – som afføder et identitetsskred. Når vi oplever nogle radikale brud i nutiden, som perestrojka og oppløsningen af Sovjetunionen var i årene umiddelbart før og etter 1990, så bruker vi fortid til at kontrastere og perspektivere nutidens hendelser.⁴⁸

Det å bruke fortiden til å kontrastere og perspektivere nåtiden bringer oss over på et annet punkt Sandbye utdyper, nemlig moskvakonseptualistenes forhold til den russiske avantgarden. Nostalgien og det tilbakeskuende er nemlig et av elementene Sandbye trekker frem som hovedforskjellen mellom den russiske avantgarden og moskvakonseptualismen.

Moskvakonseptualismen: den 2. russiske avantgarde?

I motsetning til mange andre kunsthistorikere problematiserer ikke Mette Sandbye bruken av begrepet "den 2. avantgarde" om moskvakonseptualismen, hun bare konstaterer det:

I russisk kontekst taler man om den første avantgarde, som var de år, der fulgte umiddelbart før og etter revolusjonen i 1917, og så den anden avantgarde, som betegner den Moskvabaserte undergrunskonseptualisme, Moskvaskolen, i 60'erne og 70'erne.⁴⁹

⁴⁷ I følge *Norsk ordbok* betyr begrepet "nostalgi" en romantisk lengsel tilbake til en tidligere periode av ens liv. Guttu (red.): *op.cit.*, s. 596.

⁴⁸ Sandbye: *op.cit.*, s. 248.

⁴⁹ *Ibid.*, s. 222.

Mark Petrov, professor i kunsthistorie ved Universitetet i St.Petersburg, er et eksempel på en slik motsatt posisjon. Han hevder at å kalle denne undergrunnkunsten en annen avant-garde er regelrett feil: "(...) although the underground is sometimes called the "second avant-garde", this is incorrect. The innovativeness of the underground did not have either a universal character or "primacy".⁵⁰ Ved å derimot konstatere undergrunnskunsten som en verdig arvtager impliserer Sandbye en naturlig sammenknytning mellom den russiske avantgarden og moskvakonseptualismen - men hva er det egentlig som binder dem sammen? Sandbye hevder svaret ligger i nedbrytningen av skillet mellom liv og kunst, og at en form for avfalls- eller gjenbrukseestetikk preger store deler av 1900-tallets avantgardekunst. I denne tradisjonen inkluderer hun både den russiske avantgarden og moskvakonseptualismen. Begge disse kunstretningene hadde altså i følge Sandbye et nært forhold til hverdagslivet. Hun trekker frem at det ikke bare er den russiske avantgarden, men også klassiske avantgardebevegelser som dadaismen og surrealismen som har problematisert kunstens adskillelse fra hverdagen og livet. Dette setter hun i sammenheng med det hun hevder er 80-tallets kunsts "besettelse med virkeligheten"⁵¹:

Typiske tidligere avantgardebevegelser (...)problematiserte, at kunstværket skulle eksistere i sin egen sfære afsondret fra "det virkelige liv." De ønsket at oppheve forskjellen. Denne avantgardens målsætning genfinder man i konseptkunsten, blot iført andre kunstneriske klæder.⁵²

Målsetningen er altså den samme, en nedbrytning av kunstens autonome, avsondrede sfære. Denne sammenhengen mellom hverdagslivet og den russiske avantgarden utdyper hun i en senere tekst.⁵³ Her er Sandbyes hovedpoeng at forholdet mellom kunst og hverdagsliv har vært toneangivende for avantgarden på 1900-tallet, og at bruken av fotografiet har vært avgjørende i utforskningen av disse to størrelsene. Hun påpeker likevel en forskjell mellom den historiske avantgardens og Kabakovs bruk av gjenbrukseestetikk:

Surrealistene fjernede fundne hverdagsobjekter fra deres kontekst og forlente dem derved med en overvirkelig, ofte erotisk ladet, skønhed og magi. Samtidskunstnere som Kabakov(...)tillægger ikke objekter den form for 'objet trouvé' kvaliteter. De ønsker snarere at bevare objektet i dets banalitet og

⁵⁰ Mark Petrov: "Years Joined Together to Make an Era" i Petrova, Yevgenia (red.): *Times of Change*, (The State Russian Museum, St.Petersburg, 2006), s. 17.

⁵¹ Sandbye: *op.cit.*, s. 231.

⁵² *Ibid.* s. 17.

⁵³ Mette Sandbye: "Avantgarde, hverdagsliv og fotografisk realisme" i Mette Sandbye og Karin Pedersen(Ed.): *Virkelighet, virkelighet! Avantgardens realisme*, København: Tiderne Skifter, 2003.

dets indeksikale tilknytning til livsverdenen, og til forskel fra tidligere 'genbruksstrategier' er det primære mål her at finne frem til en ny og samtidsadekvat måte at erkende historien og søge et identitetsgrunnlag med utgangspunkt i erindringen og hverdagserfaringen.⁵⁴

Dette underbygger Sandbyes tidligere poengtering av moskvakonseptualismens kunst som en form for personlig historieskriving og identitetsskaping. Kabakovs bruk av hverdagens grå melankoli er også rimelig langt fra den russiske avantgardens spektakulære ønske om at kunsten skulle være byggesteinen i den nye sosialistiske idealstaten. Denne gnistrende fremtidsroen er også noe Sandbye poengterer som en viktig forskjell. "Men til forskjell fra den russiske avantgarde i begynnelsen av århundredet troede 60'ernes, 70'ernes og 80'ernes undergrundskunstnere ikke på fremtiden."⁵⁵ Det er som tidligere påpekt en tilbakevendende tiltrekning mot det som har vært, heller enn en tro på fremtiden som preger moskvakonseptualismen. Så hadde også undergrundskunstnerne tvilsom samfunnsmessig status i motsetning til avantgardens offentlige triumfmarsj på tyvetallet, og derved atskillig mindre grunn til å estetisere fremtiden. Sandbye siterer Joseph Bakhstein for å illustrere den første og andre russiske avantgardens forhold til sitt politiske innhold:

I den første russiske avantgarde – Malevich og Tatlin – dominerte en apologi for staten, og hele æstetikken var i betydelig grad politisert. Den andre russiske avantgarde – Kabakov, Bulatov, Komar og Melamid – dekonstruerte sovjetmagten ved å avsløre og forbande den.⁵⁶

Men er Kabakovs kunst egentlig å forstå som en slags forbannelse av staten? Påstanden er absolutt diskutabel. Det er verdt å merke seg at Sandbye ikke velger å hefte seg noe videre med denne problemstillingen, men hun påpeker at kunsten med moskvakonseptualismen på 1970-tallet fikk en sterkere sosial og politisk karakter, i takt med tendensene i USA og vest-Europa.⁵⁷ Med sitt moderne samtidsperspektiv fanger ikke Sandbye opp noen systemkritikk, men heller velger å påpeke det representasjonskritiske og institusjonskritiske ved Kabakovs kunst. Institusjonskritikken er likevel ikke sammenlignbar med den i USA og Vest-Europa, noe som bringer oss over på det Sandbye kan og gjør best – en kontekstualisering av Kabakov i lys av en internasjonal samtidsradisjon.

⁵⁴ Sandbye: *op.cit.*, 2003, s. 262.

⁵⁵ *Ibid.*, s. 273.

⁵⁶ Josef Bakhstein i Sandbye: *op.cit.*, s. 232.

⁵⁷ *Ibid.*, s. 225.

Det komparative aspektet

Sandbye kontekstualiserer altså i stor grad Kabakov i lys av tendenser i den vestlige samtidskunsten. Et av hovedtrekkene som er viktig å nevne i denne sammenheng, er Sandbyes skille mellom den vestlige og den sovjetiske postmodernismen, hvilket underbygger hennes påstand om moskvakonseptualismen som et privat historieskrivingsprosjekt. I dette utdraget kommenterer hun hvordan den vestlige postmodernismens kunst kan skille seg fra den sovjetiske:

Den vestlige postmoderne kunst foretog en ofte ironisk og legende genskrivning eller rettere dekonstruksjon av den traditionelle kunsthistorie, bl.a. gjennom et eklektisk appropriationsprinsipp, hvor man genbrugte bilder og stilarter fra tidligere epoker. I kunsten i de postkommunistiske Østlande eksisterede der en lignende postmodernisme, men her var genskrivningen av kunsthistorien som regel koblet til et ønske om en generell historisk genskrivning.⁵⁸

Mens den vestlige postmoderne kunst ofte synes å opponere mot den klassiske kunsthistorien ved å dekonstruere den, er sovjetunionens postmodernitet i følge Sandbye hovedsaklig uttrykt gjennom et ønske om en total genskrivning av historien. Her er jeg nødt til å presisere at Sandbye benytter seg av en forståelse av ordet ”kunsthistorie” som egentlig betyr ”kunsthistorien i USA og Vest-Europa”, ettersom kritikken mot moskvakonseptualistenes egen lokale kunsthistorie er åpenbar. Særlig med tanke på Komar & Melamids *Sots Art*, som ofte sees på som en latterliggjøring av den sosialistiske realismen. Konseptualismen i Moskva problematiserer også sin egen kunstinstitusjon på en helt annen måte enn den vestlige konseptualismen ettersom det ikke fantes en åpen kunstinstitusjon for undergrunnskunstnerne. Sandbye hevder videre at postmoderne strategier i en russisk kontekst baserer seg på en representasjonell nødvendighet og kom som en reaksjon på en politisk utvikling:

Men i motsetning til, hvad man ofte oplever på den vestlige kunstscene, så tages denne strategi ikke så meget i brug for at opponere med kunsthistorien eller mot en specifik postmoderne diskurs, der udgrænser det private, erindringen og enhver snak om referentialitet og realisme; i den russiske kontekst er der snarere tale om en repræsentationel nødvendighet eller modreaktion på baggrund af den sociale og politiske udvikling.⁵⁹

⁵⁸ *Ibid.*, s. 232.

⁵⁹ *Ibid.*, s. 221.

Den gjentatte arkeologiproblematikken

Et av bokens sentrale kapitler om Kabakov heter ”Hverdagslivets banale arkeologi”, og her ser vi igjen Kabakov omtalt som arkeolog. Hva legger så Sandbye i denne begrepsbruken? Hun sammenligner Kabakov med andre samtidskunstnere som benytter seg av den tidligere beskrevde ”hverdagesestetikken”. Det de har til felles er bruken av gjenstander fra hverdagslivet og en intensjon om å gi et kulturkritisk alternativ til den offisielle, store historien ved en omorganisering av dette materialet:

Disse kunstnere fræmlegger, som på museet, en række ”fund” ud fra et konstruktivt montageprincip, der så appellerer til tilskuerens egen fortolkning.(...) Således ophobes en række usammenhængende eller i hvert fald ikke nødvendigvis hverken logisk eller kronologisk ordnede billeder og erindrede fortællinger fra fortiden for i sidste ende at skabe fortællinger om vår egen tid.⁶⁰

Sandbyes karakteristikk av Kabakov som arkeolog går således mer på kunstnerens metode enn på kunstnerens identitet, et syn Wallach kan sies å presentere. Hun unngår dermed etter mitt syn en eksotiserende og reduserende fremstilling, noe jeg tidligere hevdet er kritikkverdig ved Wallchs tolkning av kunstneren. Kabakov *er* ikke Sovjetunionens skjulte arkeolog, han jobber profesjonelt med en metode som blir satt inn i en kunsthistorisk sammenheng. Videre presenterer Sandbye sammenligningen med tidligere og samtidige lignende retninger på den vestlige kunstscenen:

Denne form for samtidskunst kan man (...) betegne som en nykoceptualisme i forlængelse af og i familie med bl.a. den italienske arte povera i slutningen af 60'erne og 70'erne, hvor sporsøgning, en arkæologisk sensibilitet i mødet med livsverdenen, begreper som 'détourment', der impicerer en revitalisering af allerede eksisterende materialer, readymade o.l. betegner hovedstrategierne.⁶¹

Hun trekker deretter en linje fra Kabakovs bruk av søppel og skrot til en vending mot en økologisk bevissthet i kunsten på 80-tallet, hvor opphopning av avfallsobjekter ble brukt som en kunstnerisk strategi som protest mot det vestlige forbrukersamfunnet.

⁶⁰ *Ibid.*, s. 261.

⁶¹ *Ibid.*.

Kritikk

Sandbye tar altså for seg forskjellige aspekter ved Kabakovs kunst og gjør så det stikk motsatte av Wallach, hun påpeker det universelle i stedet for det særrussiske. Søppelet, narrativet, den tekstlige vendingen – alt har sin parallell i den vestlige konseptkunsten. Hun går så langt som å fjerne Kabakov helt fra sitt sovjetrussiske opphav og påstår at Kabakovs kunst vel så gjerne kunne blitt laget av en vestlig kunstner.

Kabakovs værker kunne for så vidt godt være lavet af en vestlig kunstner, og de fleste materialer er da også fundet i Vesten. Det meget på trængende ”russiske” element i Kabakovs kunst henviser snarere til et indre rum, en sindsstemning, fremfor et bestemt sted.⁶²

Så godt som alle Wallachs paralleller til den sovjetrussiske kulturen, fra litteratur og ikoner til Kabakovs oppvekst er skåret vekk med dette avsnittet. Det er som om Wallach og Sandbye beskriver to forskjellige kunstnere. Hvis en fransk kunstner like godt kunne laget Kabakovs installasjoner, vil jeg påstå at hele Wallachs biografiske fremstilling fortøner seg irrelevant. Dette er å sette det på spissen, men jeg vil likevel påstå at disse to tilnærmingene til Ilya Kabakovs kunst heller utraderer enn utfyller hverandre. Man kan spørre seg om ikke Sandbye går for langt når hun påstår at Kabakovs kunst vel så gjerne kunne vært laget av en vestlig kunstner. Bli ikke kunsten både hjemløs og historieløs i det man trekker den totalt bort fra sin væren i tid og sted? Hvilket spesielt gjelder en kunstner som Kabakov, som tydelig spiller på referanser til sin kulturbakgrunn. La oss nå se på hvordan kunstnerne Komar & Melamid har blitt beskrevet i forskningslitteraturen. Finner vi en lignende parallell i deres mottagelse?

⁶² *Ibid.*, s. 274.

Del II: Komar & Melamid

Vinteren 1976 brakte det løs. Med verk smuglet ut av Sovjetunionen og kunstneres stemme på en skurrete langdistanselinje fikk den spektakulære duoen Komar & Melamid kjempeskrikker for deres første utstilling i USA. Champagnekorkene poppet i Ronald Feldman Gallery og det tohodede kunstnerkollektivet ble møtt med strålende superlativer. Publikums forventning til et glimt av det eksotiske og undertrykkende kommunistregimet gjorde at disse kunstnerne fikk oppmerksomhet i mer enn eksklusive kunstmagasiner. Før utstillingen hadde Komar & Melamid allerede rukket å bli portrettert i et bredt spekter av amerikanske aviser og magasiner, fra *New York Times* til *Playboy*.⁶³ Selv om utstillingen ble overøst med gode kritikker, fikk selve verkene betydelig mindre oppmerksomhet enn kunstneres identitet som sovjetiske undergrunnskunstnere. Ikke bare var kunstnerne opposisjonelle sovjetiske statsborgere, de var også en del av Moskvas spennende undergrunnsmiljø. Denne sensasjonalistiske kombinasjonen ga dem en eksotisk aura. På 1980-tallet oppnådde Komar & Melamid massiv oppmerksomhet rundt sine utstillinger. Likevel synes oppmerksomheten så å ha stilnet litt hen. Duoen skilte lag i 2003/2004, og det er i dag mulig å få tak i fire monografier om kunstnerne. Jeg vil her først ta utgangspunkt i den første monografien som ble skrevet om Komar & Melamid; Melvyn B. Nathansons *Komar/Melamid – Two Soviet Dissident Artists*. Den representerer en tidstypisk tidlig resepsjon og har likhetstrekk med den vestlige mottagelsen av Ilya Kabakov.

Nathanson – et intimt møte

Nathansons bok *Komar/Melamid – Two Soviet Dissident Artists*, kan med sin utgivelse allerede i 1979 plasseres som den aller første biografien om Vitaly Komar og Alexander Melamid. Boken er på mange måter mer en katalog enn en utdypende biografi, ettersom teksten best kan beskrives som en innledning til over 50 sider med fotografier/reproduksjoner av Komar & Melamids kunst. Denne prioriteringen illustrerer trangen til å vise verden kunst som lenge har vært forbudt og uten visningsmuligheter. Tekstinnslaget er todelt og redigert av Nathanson. Hans rolle som forfatter og redaktør av boken er basert på hans møte med kunstnerne og erfaringen som medarrangør av Komar & Melamids første utstilling i USA, i

⁶³ Hedrick Smith skrev artikkelen "Young Soviet Painters Score Socialist Art" om Komar&Melamid i *New York Times*, 19 mars 1974. Herbert Gold skrev artikkelen "In Russian, 'To Be Silent' Is an Active Verb" i *Playboy*, oktobernummeret, 1974.

samarbeid med Aleksandr Goldfarb og Ronald Feldman. Boken tar oss først gjennom en besnærende personlig leseropplevelse hvor matematikeren Nathanson i en kort innledning forteller om sin studietid i Moskva og om møtet med den liberale sovjetiske intelligentsia. Deretter følger et lengre introduksjonsessay av kunsthistorikeren Jack Burnham, som også dekket den første Komar & Melamid utstillingen for *the New Art Examiner*.

En amerikaner alene i Moskva

Åpningsteksten i boken er skrevet av Nathanson selv og bærer tittelen

Komar/Melamid: Distortion of Soviet Reality. Tittelen Nathanson har valgt bygger opp under hans vektlegging av Komar & Melamid som opposisjonelle undergrunnskunstnere. Komar & Melamid startet sin karriere som dyktige malere i den offisielle stilen, men ble kastet ut fra det gode selskap mens Nathanson bodde i Moskva, vinteren 1972. Etter å ha vist noen mer eksperimentelle verk til ledelsen for kunstnerforeningen ble de ikke bare nektet en utstilling, de ble kastet ut av foreningen. Tittelen på boken er hentet fra begrunnelsen for utestengningen og henspiller således på Komar & Melamids opposisjonelle brudd med myndighetene og starten på deres undergrunnskarriere. I følge Nathanson ble de utvist for å ha brutt med den sosialistiske realisms prinsipper ved å presentere et vrengebilde av den sovjetiske virkeligheten, altså for “distortion of Soviet reality and nonconformity with the principles of Socialist realism.”⁶⁴

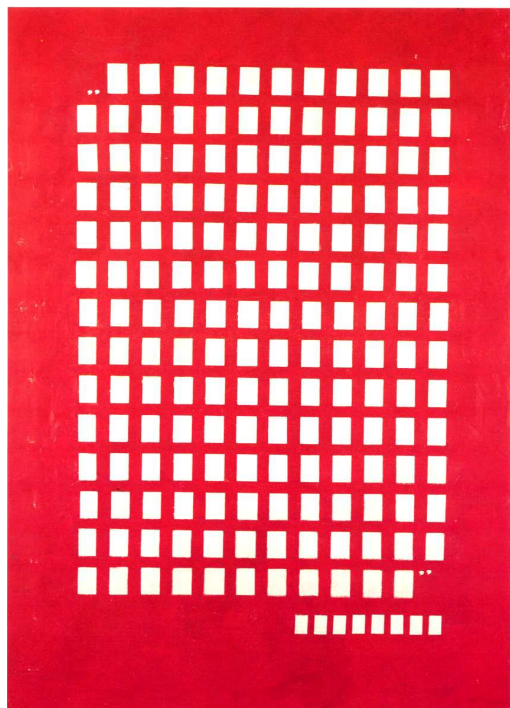
Muligens inspirert av den amerikanske gonzo-journalistikkens meget subjektive angrepsvinkel introduserer Nathanson oss for Komar & Melamid ved å fokusere på sitt eget møte med det eksotiske undergrunnsmiljøet i Moskva. Vi får vite hva de spiste og drakk, hvilken musikk de hørte på og så videre, osv.: ”Tuesday nights the Melamids were at home. Friends would come with food, wine, vodka, and eat, drink, and talk until early in the morning.(...)For an American alone in Moscow, the evenings with Aleksandr Melamid, his wife Katya, and their friends were a delight.”⁶⁵ Å lese Nathanson tekst er som å se gjennom nøkkelhullet til en hemmelig fest man skulle ønske man var med på. Man kan nærmest høre de lystige tonene, klirringen av glass og oppstemt hvissing. Den intime utleveringen av Nathansons minner gir oss et verdifullt innblikk i miljøet rundt Komar & Melamid og fungerer godt som et narrativt grep, men hva så med kunsten oppi alt dette?

⁶⁴ Melvyn B. Nathanson: (red.): *Komar/Melamid – Two Soviet Dissident Artists*, (London & Amsterdam: Southern Illinois University Press, 1979), s. x.

⁶⁵ *Ibid.*, s. ix.

Etter et intimt møte med Moskvas undergrunn presenterer Nathanson oss for sjangeren Sots art, en sjanger som skulle komme til å bli Komar & Melamids varemerke – en sosialistisk versjon av den vestlige popkunsten: “Aleksandr Melamid and his friend Vitaly Komar were artists: a two man collective to produce works in the style they called ‘Sots’ art, for Socialist art, their version of Pop art.”⁶⁶ Som kommentert i avhandlingens innledning definerer Komar & Melamid selv sin kunst som en sammenstilling av popkunst og sosialistisk realisme, men det er påfallende hvor ofte amerikanske forfattere presenterer Sots art som kun en etterligning eller versjon av den amerikanske popkunsten, noe jeg senere vil utdype. I følge Nathanson fikk Melamid ideen om Sots art mens han malte et kolossalt portrett av Lenin til en kommunistisk ungdomsleir. Uten å forandre på den heroiske stilen som var karakteristisk for leninportrettet, malte han inn profilen til sin jødiske far. Slik opphørte portrettet å være et bilde på Sovjetunionens skapelse. Melamid visualiserte derimot noe av det Sovjetunionen kunne være mindre stolt av, nemlig stigmatiseringen av sin jødiske populasjon.

Nathanson uttrykker et sterkt ønske om å formidle Komar & Melamids kunst til sine landsmenn, men virker usikker på om den kulturelle konteksten kunsten er laget i er for fremmed og utilgjengelig for dem. Dette kommer tydelig frem når han forklarer budskapet i *Quotation* (figur 7), et verk som kan minne om det tidligere presenterte verket *Our goal –*



Figur 7: Komar & Melamid: *Quotation*, 1972 (1976).

Communism! (figur 5), men som istedenfor et slagord består av hvite firkanter på en rød bakgrunn:

Americans might not understand, but Russian who see this painting break out laughing. Everywhere in Moscow, on walls, roofs, billboards, buses, are quotations from Marx, Engels, and Lenin, white letters on a red background, so many, so frequent, that one ceases to read them, ceases to realize that they are messages, but regards them as abstract forms, rows of white squares on a red field.⁶⁷

Nathansons bekymring kan også ha plaget kunstnerne, for Komar & Melamid endret *Quotation* før utstillingen på Ronald Feldman Gallery i 1976.

Kunstnerne tilførte anførselstegn for å understreke

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*, s. x.

verkets og tittelens budskap da den originale utgaven, malt fire år tidligere, fremsto som vanskelig å forstå for et vestlig publikum. Dette viste seg å ikke være en dum idé. Komar & Melamids bannerverk *Our goal – Communism!* (figur 5) var også en del av utstillingen, og forskrekket deler av publikum som trodde bannerne var direkte kommunistisk propaganda.⁶⁸

Både Nathansons understreking av bildets budskap og publikums reaksjoner vitner om at Komar & Melamids tidlige verk lett tilføres en ny betydning utenfor sin opprinnelige kulturelle referanseramme. Kunsternes utstilling i 1976 står som et av de tydeligste eksemplene på hvor mangelfull forståelsen av Komar & Melamids Sots Art blir hvis man kun ser på verkene som versjoner av amerikansk popkunst.

Som nevnt innledningsvis ble Komar & Melamids kunst mottatt med enorm interesse i USA, ikke uten sammenheng med kunsternes bakgrunn. Dette understrekes også ettertrykkelig i boken, som hevder at pressens usedvanlige interesse hovedsakelig oppsto som en respons på Komar & Melamids posisjon som opposisjonelle: “Much of the initial Western press attention directed toward the art of Komar and Melamid was an obvious response to the unprecedented audaciousness of their position relative to the Soviet art establishment.”⁶⁹ Nathansons korte tekst eksemplifiserer den utbredte eksotiserende og biografiske tilnærmingen som var toneangivende for både tidlige artikler og bokutgivelser om disse kunstnerne. En grunn til denne biografiske aksentueringen kan være mangelen på informasjon om utviklingen av sovjetisk kunst, kultur og hverdagsliv. I 1979, da boken kom ut, var det fortsatt lite kjennskap til den sovjetiske undergrunns scenen og få hadde som Nathanson hatt anledning til å skue Sovjetunionens interne propagandaplakater, bannere og offisielle kunst. Biografisk materiale fra kunsternes liv var ganske enkelt den lettest tilgjengelige informasjonen, i tillegg til det faktum at deres barndomshistorier solgte vel så bra som kunsten.

Vektleggingen av det biografiske er tidstypisk ved Nathansons bok. Et annet gjentakende trekk ved tidlige publikasjoner om moskvakonseptualismen er en aksentuering av de politiske aspektene ved kunsten. I essayet ”Paradox and Politics: The Art of Komar and Melamid” skrevet av Nathansons medforfatter Jack Burnham, kan man finne et typisk eksempel på et slikt politisk perspektiv. I motsetning til Nathanson er Burnham selv kunstner og kunsthistoriker, noe som preger hans utdypende analyser av verkene presentert på utstillingen i 1976 og utstillingen samme sted i 1977. Essayet er både en verdifull kilde til å

⁶⁸ Jack Burnham: “Paradox and Politics: The Art of Komar and Melamid i Nathanson: *op.cit.*, s. xv.

⁶⁹ *Ibid.*

forstå hvordan Komar & Melamids kunst ble mottatt og tolket i sin samtid og gir et interessant innblikk i den politiserte kunstdiskursen i USA på 1970-tallet.

Konseptualismens politiske karakter

Vi blir introdusert til kunstnerdouen gjennom Burnhams definisjon av konseptualismens karakter. Burnhams oppfatning av konseptualismebegrepet preges av tiden teksten er skrevet i, og det er verdt å merke seg at flere aspekter av det som her inkluderes under merkelappen ”konseptualistisk” senere ville blitt kalt ”postmoderne”. Han setter eksempelvis opp konseptualismen som modernismens motpol, en dikotomi senere kunstdiskurs hovedsakelig trekker mellom modernismen og postmodernismen. Burnham støtter seg til Walter Benjamin og den britiske kunstneren og teoretikeren Victor Burgin for å belyse sitt syn på konseptualisme som modernismens revolusjonære motsetning:

Western art practice has become polarized between *modernism* and what might be loosely termed as *conceptualism* (...). Conceptualism has become art without the esthetic veils of propriety which ultimately made modernism socially and financially acceptable. It has, as Burgin reminds us, become the revolutionary cutting edge of Western art(...).⁷⁰

Burnham er opptatt av å vise hvordan marxistisk sosiopolitisk litteratur var en viktig del av konseptkunsten på 1970-tallet og påpeker hvordan en marxistisk definisjon av konseptualismen er forenlig med den opprinnelige – som kunne fremstå som politisk nøytral. En av de første skriftlige definisjonene av konseptualisme er Sol LeWitts kjente sitat ”In conceptual art the idea or concept is the most important aspect of the work.”⁷¹ I et marxistisk perspektiv kan konseptualistiske kunstretninger sies å være en motsats til konvensjonell kapitalistisk kunst. Ved at kunsten dematerialiseres og blir mer en idé enn en ting, fjerner kunsten seg fra å være en salgbar vare. Man kan også si at kunstnerrollen har blitt demokratisert fordi flere kan lage kunst hvis det ikke er utførelsen av verkene, men ideen bak som teller.

Burnham trekker frem at kunstscenen i Europa er betraktelig mer politisk enn i USA, og spør seg om den politiske kunstens oppvåkning kanskje er et uunngåelig fenomen etter mange år i dvale. Han hevder at Komar & Melamids utstillinger i 1976 og 1977 implisitt gjenreiser problemstillinger rundt forholdene makt, kunst og politikk:

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ Sol LeWitt i "Paragraphs on Conceptual Art", *Artforum*, juninummeret, 1967.

...it is perhaps inevitable that the issues of politics and artist's survival should again emerge, becoming active after a thirty-year sleep. Still the notion that artists and art can be saved, or discarded, through acute Marxist analysis is implicitly questioned by the two exhibitions held in 1976 and 1977 at the Ronald Feldman Gallery in New York City.⁷²

Han viser også til at flere av kunstverkene utstilt på Ronald Feldman i 1977 ble tolket som uttrykk for marxistisk konsumkritikk. Et eksempel på dette er verket *A Catalog of Superobjects – Supercomfort for Superpeople*, som besto av 30 fargefotografier hvor forskjellige varer ble presentert. Til en av disse varene kalt "OLO", en ring med en perle man kunne plassere rundt tungen, fulgte teksten "A Language Ornament! Your every word is gold, your every word – a pearl! OLO is proof of your ideal marriage with Truth!". Resten av varene i katalogen besto av lignende parodiske gjenstander med tekster som lovet kjøperen fantastiske resultater ved anskaffelse av produktet. *A Catalog of Superobjects – Supercomfort for Superpeople* problematiserer vestens vanvittige konsum gjennom klassisk marxistisk varefetisjisme-kritikk.⁷³ Livet i Sovjetunionen på 1970-tallet var motpolen til et overflodssamfunn som kunne lokke med unyttige produkter til "mannen som har alt", men manglet ikke ideologiske visjoner. I skjæringspunktet mellom USAs konsumkultur og Sovjets gjennompolitiserte samfunn oppstår Komar & Melamids Sots Art. Burnhams syn bekreftes av Vitaly Komars egen kunstoppfatning:

In capitalist life, in America, you have an overproduction of things, of consumer goods. Here we have an overproduction of ideology. So your Pop Art puts a tomato soup can in a painting or on a table as a piece of bronze sculpture to look at, and our Sots Art puts out mass poster art into a frame for examination.⁷⁴

Her poengteres likheter og forskjeller mellom popkunst og Sots art; begge tar i bruk massekulturen som kunstnerisk råmateriale, men der den amerikanske massekulturen baserer seg på overproduksjon av konsumvarer, baserer den sovjetiske massekulturen seg på overproduksjonen av kommunistisk propaganda.⁷⁵ Burnham hevder Komar & Melamids

⁷² Burnham: *op.cit.* s. xv.

⁷³ Dette utdyper Karl Marx i *Kapitalen* (Bind I, Oslo: Forlaget Oktober A/S, 1995), ss. 85 - 100.

⁷⁴ Vitali Komar i Burnham: *op.cit.* s. xxxi. (originalt i Diana Loercher "From Hearsay to Exhibition outside the Iron Curtain" i *Christian Sciences Monitor*, 1. mars, 1976).

⁷⁵ Komar&Melamid leder dermed tankene våre til et marxistisk kunstbegrep hvor kunsten er et logisk produkt av sitt samfunns ideologi.

kunst kan sees på som en kommentar til denne dikotomiske samfunnsavspeilingen: “Ideological fetishism feeds the brain and starves the senses; consumer fetishism does the reverse. And it is this inversion that Komar and Melamid play so skillfully in their art.”⁷⁶ Komar & Melamid spiller på de løgnaktige utopiske løftene både gitt av reklamen (et nødvendig redskap for kapitalismen) og den sovjetiske propagandaplakaten (et nødvendig redskap for å nå målet om et kommunistisk Utopia). Burnham henviser til Aleksandr Goldfarb, medarrangør av utstillingene på Ronald Feldman Gallery, som hevder at mekanismene som styrer smak og mening er den samme både i øst og vest – massemedia.

(...) the mechanisms which shape taste and desire in the United States or capitalist European countries are the same in Russia, China, or the other socialist countries. The devices are outdoor advertising, stores, radio, magazines, television, newspapers, and virtually dozens of other subliminal “message” indicators, in essence the “mass media.”⁷⁷

Post-Art

I Vitaly Komars overnevnte sitat sammenligner han selv Sots art med den amerikanske popkunsten. Sammenligningsgrunnlaget er at begge parter speiler et grunnleggende aspekt ved sine respektive samfunn. Komar & Melamid leder tankene våre til et marxistisk



Figur 8: Komar & Melamid: *Post-Art No. 1 (A. Warhol)*, 1973.

kunstbegrep hvor kunsten er et logisk produkt av sitt samfunns ideologi. Sammenstillingen av sovjetrussisk kultur og popkunstens virkemidler går igjen i beskrivelsen av Komar & Melamids Sots Art, dette gjelder ikke bare Burnhams tekst. Referansene til popkunsten ligger ikke bare i deres felles bruk av massekultur, den viser seg også i selve estetikken. Komar & Melamid lagde i 1973 fire oljemalerier i en serie kalt *Post-Art*⁷⁸ hvor de leker seg med popkunstens fremste ikoner. I klassisk appropriasjonsteknikk kopierer Komar & Melamid fragmenter av kjente verk av

⁷⁷ Aleksandr Goldfarb i Burnham, *op.cit.* s. xvi.

⁷⁸ Dette maleriet blir tilskrevet forskjellige ”serier”. I både Nathansons og Ratcliffs utgivelser blir maleriene beskrevet som en del av serien *Post-Art*, men på kunstnerens egen hjemmeside (www.komarandmelamid.org) betegnes maleriet med tittelen ”Post-Art No.1 (A.Warhol)” som en del av serien *Pictures of the Future*.

Andy Warhol, Roy Lichtenstein og Robert Indiana – for så å tydelig sette deres preg på dem. Fragmentene er forstørret, skitnet til og brent i kantene før de er montert opp på kvadratiske lerret på 106,6 x 106,6 cm. Ved å gjøre popkunst skitten og lurvete transformerer Komar & Melamid den glatte popkunsten til dens antitese. Burnham hevder at *Post-Art* serien kan leses som en kommentar til kunsten og menneskets forgjengelighet: ”As ’Post Art’ the artists are making a comment on the ultimate destiny of all art, in spite of the human craving for preservation.”⁷⁹ Warhols suppeboks fremstår i Komar & Melamids versjon som et falmet symbol av en stormakts kultur, en skjør utstillingsgjenstand i et museum i fremtiden. En annen tolkningsmulighet Alexander Melamid selv har introdusert er at maleriene ironiserer over den russiske kulturens hang til nostalgi og tanken om at kunst blir bedre bare den blir eldre:

In Russia there was also the idea that time itself makes a picture better...In Russia, the older an icon, the more beautiful. Also, the more expensive. We thought that American Pop art would have more beauty if it was older. So we used a blowtorch on the images, we covered them with dirt, everything to make them look like art from another time.⁸⁰

En tidstypisk forklaringsmodell

For å forstå Komar & Melamids kunst, argumenterer Burnham først og fremst for en tolkning hvor den sovjetrussiske kulturen er vektlagt, men inkluderer også paralleller til vestlig pop- og konseptkunst. Ved å gjøre dette får han frem et budskap om at denne kunsten er aktuell for vestlige tilskuere, uten å ignorere den fremmede kulturelle konteksten verkene bør leses som del av. I kapittel 1 stilte jeg meg undrende til om Komar & Melamids bruk av forskjellige stilarter burde forstås i lys av en postmoderne internasjonal tendens eller som et sovjetrussisk fenomen. Burnham tar sistnevnte standpunkt og hevder det pluralistiske aspektet ved Komar & Melamids kunst speiler den komplekse og fragmenterte sovjetiske virkeligheten. Den sovjetiske visuelle hverdagen var full av selvmotsigelser, usannheter og lovnader om en optimistisk fremtid grunnlagt i prinsippene til den sosialistiske realismen. Komar & Melamids bruk av forskjellige stilarter kan, i følge Burnham, leses som et uttrykk for den sovjetiske intelligentsias reaksjon på dette – en mental eklektisme.

⁷⁹ Burnham: *op.cit.* s. xxvi.

⁸⁰ Melamid i Carter Ratcliff: *Komar & Melamid* (Abberville Publishers New York 1988), s. 28.

A major characteristic of the Soviet intellectual is a mental eclecticism that comes from being steadily exposed to experiences which, logically and aesthetically, are incompatible with each other.(...)Thus the art of Komar and Melamid is eclectic in a special sense of the word.⁸¹

Komar & Melamids estetiske virkemidler springer i Burnhams perspektiv først og fremst ut fra de mentale, fysiske og politiske forholdene kunstnerne vokste opp i. Essayet hans inkluderer både et kapittel om sosialistisk realisme og et om sovjetisk undergrunnskunst, så vektleggingen av den kulturelle konteksten er tydelig. Teksten er et produkt av sin politiserte samtid og farget av den kalde krigens klare skille mellom øst og vest. Denne tilnærmingen reiser noen interessante spørsmål. For når verkene i stor grad forankres til politikk og ideologi er det grunn til å undre seg over hva som skjer med denne typen kunst når de politiske rammene endres. Burnham stiller spørsmål til Komar & Melamids kunstneriske fremtid uten den sovjetiske konteksten:

Even if the ideological tides are running in favor of Komar and Melamid, one can not help but wonder what their fate might be in the West.(...)what is the artistic future of Komar and Melamid if they are deprived of the abrasion and suppression of the Soviet dogma? The concept of a vanguard 'cutting edge' in art is meaningless if the knife is deprived of its cuttable material.⁸²

Dette spørsmålet er interessant ettersom det har fulgt både Ilya Kabakovs og Komar & Melamids kunstneriske karriere og er spesielt relevant ettersom de alle tre emigrerte til USA. Klarer denne kunsten å bevare sin aktualitet og politiske sprengkraft uten sin originale kontekst? Kan nyere utgivelser om Komar & Melamids kunst gi et svar der Burnhams essay kommer til kort?

Nyere lesninger av Komar & Melamid

I motsetning til den mer påfallende utviklingen i lesningen av Kabakov fra et politisk og biografisk til et tematisk og komparativt fokus, er ikke litteraturen om Komar & Melamid like polarisert. I stedet for å sette to forfatters innfallsvinkler opp mot hverandre som i del I, vil jeg derfor heller skissere opp tendenser i forskningslitteraturen etter Nathansons første utgivelse. Jeg nevnte tidligere at det er skrevet fire monografier om kunstnerne, og man kan se en forflytning i fokus fra Nathansons biografiske og politiske vektlegging til de seneste utgivelsernes fokus på kunstverket. Dette vektskiftet speiles også i monografienes titler.

⁸¹ Burnham: *op.cit.*, s. xvii.

⁸² *Ibid.*, s. xxxix.

Den første utgivelsen er altså Nathansons *Komar/Melamid: Two Soviet Dissident Artists*. Forfatteren har valgt en informativ tittel som vektlegger kunstnerens opphav og undergrunnsstatus - en biografisk og politisk aksentuering. Den andre monografien ble skrevet av Carter Ratcliff rundt ti år senere, og ble gitt tittelen *Komar & Melamid*. Her står kunstnerens navn alene og markerer den fortsatt biografiske vektleggingen. Man kan anta at Komar & Melamid har blitt såpass kjente på New Yorks kunstscene at deres navn i seg selv er nok og ingen forklarende undertittel er nødvendig. I de to nyere monografiene *Painting by Numbers: Komar and Melamid's Scientific Guide to Art* fra 1997 og *Elephants Paint: The Quest of Two Russian Artists to Save the Elephants of Thailand* fra 2000 er fokuset flyttet fra kunstnerens navn til titler som fremhever Komar & Melamids kunst. De to siste utgivelsene er egentlig mer dokumentasjon av kunstnerens siste, mest omtalte prosjekter⁸³ enn klassiske monografier og utgjør i så måte en distinkt forskjell fra Nathansons og Ratcliffs innfallsvinkler. Disse vil jeg ikke gå videre inn på i dette kapittelet, både på grunn av bøkens mer dokumentariske funksjon og ettersom det er kunsten produsert på 1970- og 80-tallet som i størst grad er av interesse for denne oppgaven.

Ratcliff – en apolitisering av kunsten

Carter Ratcliff, medredaktør av kunstmagasinet *Art in America*, skrev altså en omfattende monografi om kunstnerne i 1988. Boken heter *Komar & Melamid* og er bygd opp som et slags skuespill, med prolog og en avsluttende epilog. Den teatraliske formen blir understreket av plutselige, lange dialoger mellom kunstnerne, nedskrevet som replikkene i et skuespill. Prologen tar for seg kunstnerens liv og produksjon før de emigrerte til USA, epilogen er kun en notis som informerer om at kunstnerne har flyttet til Bayonne, New Jersey og har begynt et prosjekt i samarbeid med byens messingfabrikk. Mellom prologen og epilogen finnes en lengre dialog mellom Komar & Melamid og et utdypende essay som følger Komar & Melamids kunst i en tilnærmet kronologisk rekkefølge. Ratcliff lar i større grad enn Nathanson kunstnerne selv få komme til; eksempelvis fyller en samtale mellom Komar & Melamid et helt kapittel i boken.

I likhet med Burnham understreker Ratcliff sin nære relasjon til kunstnerne ved å begynne bokens hovedessay med en historie om en utflukt han en gang hadde med kunsterduoen. Tematisk er Nathanson og Ratcliffs utgivelser likt disponert. Først presenteres

⁸³ *Painting by Numbers* fra 1993-97 og *Elephant Art Project* fra 1995-2000

en del om resepsjonen av kunstnerne, så følger en poengtering av parallell til amerikansk popkunst. Neste tema er en problematisering av kunstneres forholdt til Stalin og forholdet til den amerikanske kunstscenen. Selv om Ratcliffs monografi ikke i samme grad mystifiserer Komar & Melamids bakgrunn som undergrunnskunstnere og den eksotiske tilnærmingen er tonet ned, representerer hans perspektiv en noe etnosentrisk tilnærming. Et eksempel på dette er hvordan Ratcliff presenterer den vestlige innflytelsen på moskvakonseptualistene: "Now standard in discussions of Komar and Melamid's art, the equation between Pop and Sots reminds us that a Western precedent helped them convey their disaffection from official Soviet art and life."⁸⁴ I følge Ratcliff hjalp altså Vesten de sovjetiske undergrunnskunstnerne til å uttrykke deres misnøye med det sovjetiske kulturlivet ved at de fikk bruke et allerede utviklet formspråk. Selv om både sovjetiske kritikere og moskvakonseptualistene selv hevder de ble inspirert og påvirket av europeisk og amerikansk kunst, impliserer Ratcliff et manglende innovativt og kreativt element ved den sovjetiske undergrunnskunsten og setter slik Komar & Melamid i en takknemlighetsrelasjon til vestlige kunstnere. Dette er en grunnleggende arrogant (og typisk amerikansk) holdning som dominerer publikasjoner om moskvakonseptualismen før Sovjetunionens fall.

En mental emigranttilværelse

Som tittelen på prologen tilsier "A Life in Two Worlds", er verdensanskuelsen fortsatt polarisert. Tittelen er sakset fra dialogkapittelet, hvor Melamid kommenterer følelsen av hjemløshet ved å ikke passe inn noe sted:

We object about certain things in the West, but we couldn't accept the anti-Western position of official Russian culture, either. So we emigrated to the West and now we're homeless. We are capable of seeing things in at least two different ways, maybe more. This gives us a life in two worlds.⁸⁵ 35

Uønskede i eget hjemland fikk begge kunstnerne etter mye om og men lov til å emigrere til Israel ettersom både Komar og Melamid, som mange fra den undertrykte kulturintelligentsia i Sovjetunionen, har en jødisk bakgrunn. De flyttet etter kortere tid til USA og opprettet et atelier i New York. Ratcliff påpeker at kunstnerne føler seg hjemløse og som emigranter selv etter å ha bodd i USA i ti år. Komar understreker dette i en samtale med forfatteren: "(...) we

⁸⁴ Ratcliff: *op.cit.*, s. 14.

⁸⁵ *Ibid.*, s. 35.

are homeless, even in our art.”⁸⁶ I en av bokens mange dialoger mellom Komar og Melamid refererer kunstnerne til serien *Nostalgic Socialist Realism*. Her utdyper Vitaly Komar hvordan de søkte et eget individuelt formspråk ved å male serien fra et personlig, russisk ståsted med klare referanser til sovjetisk politikk:

We had an illusion because we were painting these paintings from such a Russian political situation – or a memory of Russian politics – and we worked from very private ambitions. Not American. The paintings looked so much like official art of the Stalin period, so different from the Neo-Expressionist painting around us, that we thought we must of course find our individuality in these works(...) I mean for us, they where ours – absolutely individual. But for the art world, they were just examples of another style.⁸⁷

Selv om Komar & Melamid forsøkte å sette et personlig og individuelt særpreg på kunsten, ble verkene deres oppfattet som bare én av mange stilretninger på den amerikanske kunstscenen, en neo-sosialistisk realisme i vrimmelen av andre ”neoismer”. På kunstnerne selv kan det altså synes som om kunsten mistet en del av sin politiske sprengkraft i møtet med en ny og anderledes kontekst. Hvordan samstemmer så kunstnernes egne ord med Ratcliffs presentasjon av Komar & Melamids kunst?

Bannerverkenes betydning

Ratcliff påpeker at Komar & Melamid ikke, som de fleste i Vesten forventet, laget kunst som ensidig fordømte regimet. Denne forventningen gjorde publikum usikre i møtet med kunst som *Our goal – Communism!* eller det lignende verket *Thank you Stalin for our Happy childhood*. Skulle teksten forstås som ironi, som ordet forstås i ordboken: ”spott under skinn av å mene det motsatte”?⁸⁸ Ratcliff argumenterer for at verkene tvetydighet, det at vi ikke vet hvordan vi skal tolke dem, står i motstening til den totalitære og offentlige sovjetiske kunstens natur:

Such vageness in purpose is anathema to authority, especially but not exclusively in totalitarian regimes. Uncontrolled, the meanings of art may threaten social order, as Plato argued in *The Republic*. Komar and Melamid did not intend Sots art to foment disorder, but how were the officials to know that?⁸⁹

⁸⁶ *Ibid.*, s. 15.

⁸⁷ Vitaly Komar i Ratcliff: *op.cit.*, s. 36.

⁸⁸ Tor Guttu (red.): *op.cit.*, s. 409.

⁸⁹ Ratcliff: *op.cit.*, s. 59.

I følge Ratcliff er det altså ikke Komar & Melamids intensjon å fyre opp under et opprør, men verkene kan ved sin tvetydighet skape kaos i et platonsk perspektiv. Ratcliff hevder at kunstnerne oppfordrer og inviterer oss til å reflektere over og fordømme verkene ambivalente påstander, men konstaterer at stalinreferansene ikke er ensidig sarkasme. Han toner slik ned kunstens politiske budskap og hevder referansene til Stalin og sovjetisk propaganda er vel så mye uttrykk for nostalgi og kunstnerens barndomsminner: “Though Komar and Melamid condemn this propagandistic outrage, they refuse to reject the Stalinist past outright. This screen print is as much an expression of nostalgia as it is an attack on Soviet propaganda.”⁹⁰

Gang på gang i møte med Ratcliffs presentasjoner av Komar & Melamids verk ser vi en lignende nedtoning av det politiske aspektet i kunsten. Ratcliff ønsker å formidle at verkene er mer enn latterliggjøring av propagandaapparatet i Sovjetunionen:

Works like *Quotation* (...) make sharp satirical attacks on Soviet culture, just as the newspaper reporters and art critics have said. But Komar and Melamid were never satisfied merely to raise mocking objections to the art and propaganda of a totalitarian regime.”⁹¹

Komar og Melamid er i følge Ratcliff altså ikke fornøyd med å kun være politiske kommentatorer, hvilket impliserer at kunstnerne vil noe mer, noe annet. Ratcliff er imidlertid veldig uklar på hva dette ”annet” er. I stedet for å utdype kunstens innhold setter han budskapet inn i en sovjetisk kontekst i det han konkluderer: ”Komar and Melamid admit nothing as they mimic obedience to the Soviet demand that public images display *partiinnost* – the correct political flavour.”⁹²

Den sovjetiske konteksten

Ratcliff løsriver altså ikke kunsten helt fra sin sovjetiske kontekst. I tillegg til å påpeke kunstnerens forhold til den offisielle doktrinens diktat om ”partiinnost” påpeker han hvordan den sosialistiske realismens skille mellom innhold og form har påvirket kunstnerens formspråk: ”For these artists, the official separation of form and content is a kind of content, a theme running through their childhood, their years at school, and in Moscow’s dissident circles. Moreover, Socialist Realist content has made an imprint on their formal devices.”⁹³ I

⁹⁰ Ratcliff: *op.cit.*, s. 18.

⁹¹ *Ibid.*, s. 65.

⁹² *Ibid.*, s. 66.

⁹³ *Ibid.*, s. 104.

denne sammenheng introduserer Ratcliff oss for et verk som eksplisitt spiller på den sosialistiske realismen, og som kan minne om Kabakovs karakterkonstruksjon, nemlig *Nikolai Buchumov*. Dette verkets opprinnelse går tilbake til en kveld Komar & Melamid vandret rundt i Moskvas gater og fant et maleri av i en søplebøtte signert Nikolai Buchumov. Kunstneren var en av mange ukjente, offisielle kunstnere og stilen var umiskjennelig sosialistisk realisme. Ettersom kunstnerne ikke fant ut noe om maleriets opphavsmann diktet de opp en biografi, hvor Buchumov blant annet ble forlatt av sine foreldre og mistet sitt venstre øye i en slåsskamp med en avantgardist.⁹⁴ Komar & Melamid maler så 60 små landskapsmalerier⁹⁵ i Buchumovs navn og utstiller disse sammen med hans fiktive biografi. Som en latterliggjøring av den sosialistiske realismens dobbeltmoraliske krav om ”realisme” inneholder alle malerienes venstre ytterkant profilen av Buchumovs nese. Ettersom Buchumov hadde mistet sitt venstre øye og trofast til den offisielle doktrinen skulle avbilde det han så, er altså også hans nesetipp inkludert. Ratcliff påpeker at dette er en spøk på den sosialistiske realismens bekostning. Det kan likevel synes som om han mener at kunstnerne har kommet til en ironisk enighet med den offisielle doktrinen: ”The daffy literalism of the fifty-nine Buchumov landscapes mocks the Socialist realist doctrine of truthful representation, yet Komar and Melamid gave their mockery an affectionate tone that implies at least ironic agreement with the official ideal.”⁹⁶

En nedtonet politisk tolkning

I motsetning til Burnham tar ikke Ratcliff utgangspunkt i et politisk ladet kunst- og konseptualismebegrep. Som jeg nå har påvist, knytter han Komar & Melamids kunst til en sovjetisk kontekst, men han uttrykker samtidig en utstrakt nedtoning av verkenes politiske karakter. Som jeg tidligere har påpekt bedriver han derimot en utstrakt nedtoning av verkenes politiske karakter. Et eksempel på dette er Ratcliffs tolkning av verket *The Origin of Socialist Realism* (figur 10). Selv om kunstnerne selv påpeker deres politiske utgangspunkt for verkene i *Nostalgic Socialist Realism* serien (“we were painting these paintings from such a Russian political situation”), utelater Ratcliff fullstendig en sovjetisk og politisk kontekstualisering av maleriet. Isteden fokuserer han på malerienes referanser til tidligere verk i kunsthistorien. Ratcliff påpeker at Komar & Melamids maleri minner om Joseph Wright of Derby's maleri *The Corinthian Maid* (figur 9).

⁹⁴ *Ibid.* s 66

⁹⁵ Et av maleriene ble inndratt i tollen av sovjetiske myndigheter og det er derfor bare 59 igjen.

⁹⁶ Carter Ratcliff *Komar & Melamid* (Abberville Publishers New York 1988) s 67

The Corinthian Maid visualiserer i likhet med Komar & Melamids maleri myten om portrettets opprinnelse, hvor kvinnen skisserer opp skyggen av sin elskede på en vegg. Den kvinnelige skikkelsen i *The Origin of Socialist Realism* minner unektelig om Wrights, både i antrekk og utforming. Den varme koloritten og belysningen må også sies å ha fellestrekk med *The Corinthian Maid*. Ratcliff trekker også paralleller til andre tidligere store kunstneres bruk av lyssetting som Rembrandt, Caravaggio og Georges da la Tour.⁹⁷ Selv om dette er interessante og korrekte kunsthistoriske observasjoner, synes maleriet *The Origin of Socialist Realism* med sine åpenbare sovjetreferanser å fordre en mer spesifikk tolkning. Jeg vil derfor hoppe elleve år frem i tid og se på Valerie L. Hillings analyse av et maleri i samme serie, nemlig *Stalin and the Muses* som jeg presenterte i oppgavens første kapittel.



Figur 9: Joseph Wright of Derby: *The Corinthian Maid* fra 1783/84.



Figur 10: Komar & Melamid: *The Origin of Socialist Realism*, 1982-83.

Hillings senere repolitisering

Valerie L. Hillings skrev artikkelen "Komar and Melamid's Dialogue with (Art) History" som kan gi mange svar på mine innledende spørsmål. Hillings gir i likhet med Burnham en eksplisitt politisk tolkning av Komar & Melamids kunst. Dette gjør hun klart allerede i artikkelens første setning med sin definisjon av Komar & Melamids kunstneriske prosjekt:

Since the 1970s the "two-man collective" of Vitaly Komar and Alexander Melamid have used their paintings, installations, and performances to debate, negotiate, and critique the process by which

⁹⁷ Ratcliff Carter *Komar&Melamid* s 95

governments and other power elites manipulate both history and art history in their efforts to achieve specific ideological goals.⁹⁸

Som vi ser, begrenser ikke Hillings Komar & Melamids politiske prosjekt til kun en form for sovjetisk regimekritikk. I likhet med Burnham påpeker hun deres evne til å kritisere makteliters generelle tendens til å ville manipulere historien og kunsthistorien i sin favør. Interessant nok får hun gjennom denne definisjonen av kunstnernes intensjon også gitt oss en forklaring på Komar & Melamids stilblanding og referanser til tidligere stormakter. Ved å dekonstruere og kombinere stilarter, får kunstnerne frem nettopp hvor flytende etiske og estetiske kategorier egentlig er, hevder Hillings:

Komar and Melamid actively deconstruct historical and art historical categories by mining and combining sources across temporal and geographical boundaries. The resulting pastiche of apparently disparate styles, images, and cultures reveals the fluid nature of the canonic narratives of history and art history, as they shift in response to the political, social, economic, and cultural agendas of various regimes.⁹⁹

Ettersom amerikanske kunstnere nettopp benyttet seg av en lignende metode ved å dekonstruere og bryte opp tidligere stilarter i både postmoderne arkitektur og kunst, gled Komar & Melamid naturlig inn i den postmoderne diskursen, påpeker forfatteren. Selv om de til en viss grad skilte seg ut ved å vende seg mot særegent sovjetiske referanser passet det godt inn i den postmoderne diskursen å poengtere Sovjet som Amerikas eksotiske Andre.

For å belyse disse standpunktene og visualisere sovjetreferansene analyserer hun altså maleriet *Stalin and the Muses*. Hillings beskriver musene som omkranser Stalin i dette maleriet, og påpeker at musen med hammer “demonstrates the ways in which old visual models are co-opted by and adapted to new political regimes and ideologies.”¹⁰⁰ Hammeren er, sammen med sigden, det fremste symbolet for Sovjetunionen og de markerer sammen en hyllest til fabrikkarbeideren og den kollektive bonden. I dette tilfellet representerer altså hammeren hvordan symboler blir reformulert og tilpasset nye tider og ideologier, noe som blir understreket av den stilmessige polyfonien. At en antikk muse holder en hammer virker absurd og ironisk, men Hillings understreker presist at ingen av antikkens ni muser heller hadde palett og pensler som kjennetegn. Ettersom det ikke fantes en muse for malekunsten,

⁹⁸ Valerie L. Hillings: “Komar and Melamid’s Dialogue with (Art) History” i *Art Journal*, Vol. 58, No. 4, 1999, s. 49.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ *Ibid.*, s. 51.

hevder Hillings at denne musen understreker maleriet som en falsk og fiktiv gjengivelse av virkeligheten:

Komar and Melamid underscore the crucial role played by the visual arts, especially painting, in Stalin's revision of history through the figure of the muse to Clio's right (...). An allegory of the visual arts, this muse emphasizes the status of painting itself as a fictional pastiche, for none of the nine Muses of Antiquity bore the attributes of palette and brushes.¹⁰¹

Hun oppfatter altså Komar & Melamids politiske budskap som en implisitt representasjonskritikk ved sin kritikk av maktelitens manipulasjon av både historien og kunsten for å oppnå ideologiske mål. Det komparative aspektet er aksentuert, noe som gir Komar & Melamids kunst en evig og allmenngyldig relevans. Selv om Ratcliffs monografi kan sies å nedtone verkenes politiske karakter, er det faktum at Hillings analyse kommer til samme konklusjoner som Burnham gjorde over tyve år tidligere en indikator på at Komar & Melamids politiske aspekt er gjennomgående ved litteratur skrevet om disse kunstnerne.

Oppsummering

Når jeg nå har gått gjennom fire utgivelser om de tre kunstnerne Ilya Kabakov og Komar & Melamid, ser vi altså noen trekk som går igjen. Det er grunn til å påstå at tidlige publikasjoner om kunstnerne fokuserer på kunstnernes anderledeshet og på en politisk og sosial kontekstrelatert lesning. Kunsten blir altså i dette tilfellet i stor grad definert ut i fra og interessant på grunn av hvem kunstnerne var. En slik sammenknytning av kunstnerens liv og kunstnerens verk står sterkt i den klassiske kunsthistoriske tradisjonen. Kunstnersubjektet har generelt nytt en eksaltert status siden renessansen, som gudbenådet geni og formidler av menneskets sanne natur. Vektleggingen av det biografiske er en noe utdatert formidlingsform for presentasjon av kunst i dag, hvor kunstnersubjektet i større grad problematiseres. Det å gå ut i fra at man som en selvfølge forstår kunst bedre ved å vite mer om kunstnerens liv er omdiskutert.

I nyere litteratur om Kabakov og Komar & Melamid, som Sandbye, Ulekleiv og Lystad representerer synes dette biografiske fokuset å være tonet kraftig ned – av og til er kunsten fjernet helt fra sin sovjetrussiske bakgrunn. Etersom både Kabakov og Komar & Melamid forsetter å spille på sovjetreferanser lenge etter de flyttet fra Sovjetunionen, vil jeg hevde at det er viktig å opprettholde et fokus på kunstnernes hjemland uten å gå i biografisk

¹⁰¹ *Ibid.*, s. 50.

detalj. Jeg vil derfor argumentere for at moskvakonseptualismen kan forstås ut ifra to kontekstuelle akser som begge tar utgangspunkt i den sovjetiske kulturen, en horisontal og en vertikal. Den horisontale aksen omhandler undergrunnskunstens historiske utvikling i Moskva og fører oss videre til oppgavens neste kapittel. Den andre, vertikale aksen setter undergrunnskunsten i perspektiv ved en utdypning av den offisielle sovjetiske kunstdoktrinen og vil bli omhandlet i kapittel 4.

Kapittel 3: Undergrunnskunsten

Modernismens mangfoldige påvirkning

Betegnelser som ”sovjetisk undergrunnskunst” og ”den uoffisielle kunsten i Sovjet” rommer et så rikt mangfold stilarter at begrepene kan synes lite informative, da den eneste egentlige fellesnevner er at kunsten ikke var godkjent av sovjetiske myndigheter. Ser man hele den sovjetiske undergrunnskunsten under ett, finner man et mylder av stilarter som spenner fra ikonmalerier til kubisme, surrealisme, figurativ og abstrakt ekspresjonisme, popkunst og konseptualisme.¹⁰² Ettersom det foregår et markant brudd mellom de tidlige undergrunnskunstneres estetiske preferanser og ”gjennombruddsgerenasjonen” som moskvakonseptualistene ofte blir kalt¹⁰³, gir det mening å gå kronologisk til verks.

Moskvakonseptualismen skiller seg fra den mer akademiske tradisjonen i undergrunnskunsten i Leningrad og fra den tidlige undergrunnskunsten i Moskva. Den første bølgen i undergrunnskunsten kan tidfestes til midt på 1950-tallet til siste del av 1960-tallet. Kunsten var på denne tiden preget av vestlige modernistiske strømninger. I motsetning til den offisielle estetiske doktrinenes krav om en didaktisk nyttefunksjon synes undergrunnskunstnerne å uttrykke et behov for det motsatte; *l'art pour l'art* – en filosofi hvor kun kunst løst fra sin moraliserende nyttefunksjon ble ansett for ekte kunst.¹⁰⁴ Denne hyllesten til kunstens autonomitet understreket kunstnerens rolle som sterkt opposisjonell.

Khrustsjovs annonserte en kulturpolitisk kursendring i 1956, hvor han, i motsetning til Stalin, hevdet det var viktig for landets intellektuelle å få impulser utenifra.¹⁰⁵ Denne kursendringen fikk raskt konsekvenser, senere i 1956 kunne folket delta under åpningen av en Picassoutstilling i Moskva.¹⁰⁶ Utstillingen fikk unge undergrunnskunstnere til å åpne opp øynene for abstrakt og nonfigurativ kunst og fungerte som en betydningsfull inspirasjonskilde. I 1957 ble det holdt en festival i Moskva kalt ”the Sixth World Festival of Youth and Students”. Det ble utstilt over 4500 verker fra 52 land, og for første gang på over 25 år kunne sovjetiske kunstnere lære fra de seneste trendene i den vestlige kunstverden.¹⁰⁷

¹⁰² Boris Groys: ”The Other Gaze” i Erjavec, Ales(red): *Postmodernism and the Postsocialist Condition*, (California: University of California Press, 2003), s. 56.

¹⁰³ Michael Scammell: ”Art as politics and politics in art” i Alla Dodge og Norton Rosenfeld(red.): *Nonconformist Art*, (New York: Thames and Hudson, 1995), s. 56.

¹⁰⁴ http://en.wikipedia.org/wiki/Art_for_art%27s_sake

¹⁰⁵ Scammell: *op.cit.*, s. 49.

¹⁰⁶ Denne kunsten følte, i følge Scammell, trygg å vise på grunn av Picassos uttalte politiske ståsted som kommunist, men var likevel et gjennombrudd på sensurfronten.

¹⁰⁷ Rosenfeld og Dodge: *op.cit.*, s. 49.

Dette ga utslag i den tidlige undergrunnskunsten ved en utbredt eksperimentering med stiler. Særlig innslag av surrealisme, fauvisme, kubisme og abstrakt ekspresjonisme kan spores som inspirasjon for verkene. Et eksempel på den tidlige undergrunnskunstens kunstneriske uttrykk er Eli Beliutins maleri *Landskap* (figur 11). Med sin upolerte fremtoning, barnlige strek og sterke fargeflater kan dette abstrakte verket kan minne om kunstnere som Picasso og Miró, og er et godt eksempel på hvordan sovjetisk modernisme ble inspirert av den vestlige modernismen.



Figur 11: Eli Beliutin *Landscape*, 1952.

Moskvakonseptualismen har i senere tid blitt referert til som sovjetisk postmodernisme. Begrepet "postmodernisme" brukes i vestlig kunstdiskurs både for å beskrive en senmodernitet og for å poengtere et brudd med modernismen. Moskvakonseptualismen markerte seg på 1970-tallet som en tydelig motpol til den tidlige undergrunnskunsten og flere av utøverne uttalte seg svært negativt om modernismen. Alexander Melamids uttalelse til avisen *The New Yorker* i 1989 er et eksempel på dette: "Where do we go to escape the modern? Modern is no good, we know. Big mistake. Huge mistake – ugliness and cruelty and horror and squalor and publicity. Modernism wanted to change the world and it achieved *nothing*"¹⁰⁸ Moskvakonseptualistene var en ny generasjon kunstnere som etterlyste en dialog med sin samtids virkelighet. Erik Bulatov poengterer både den sovjetiske modernismens og den sosialistiske realismens irrelevans: "There was Soviet art and anti-Soviet art and neither

¹⁰⁸ Alexander Melamid i Elisabeth Sussman: "The Third Zone: Soviet 'Postmodern'" i David A. Ross(red.): *Between Spring and Summer*, (Cambridge, Massachusetts og London: MIT Press, 1990) 1990, s. 63.

of them had anything to do with reality”¹⁰⁹ Det er altså viktig å understreke at moskvakonseptualismen ikke bare oppsto som en motpol til den sosialistiske realismen, men også som et alternativ til sin egen undergrunnstradisjon. Selvsagt stoppet ikke all modernistisk innflytelse ved moskvakonseptualistenes gjennombrudd, men den var ikke like dominerende lenger.

På slutten av Khrustsjovs karriere som statsleder skjedde det en regressiv vending. Fremskrittstroen på et åpnere samfunn og økte individuelle løsninger på kunstneriske utfordringer kunne spores i kunstnermiljøene. I 1963 førte en utstilling kalt ”Thirty Years of Moscow Art” til furore. Selv om hovedvekten av den utstilte kunsten utstilt var tydelig innenfor offisiell akseptabel kunst forekom det enkelte unntak. Khrustsjov selv kom på offisielt besøk ved åpningen av utstillingen og skjelte ut kunstnerne som var ansvarlige for den mer kreative tolkningen av den estetiske doktrinen. Han utdyper her ettertrykkelig Sovjetunionens offisielle syn på god og dårlig kunst :

Are you pederasts or normal people? I'll be perfectly honest with you. We aren't going to give a *kopeck* for pictures painted by jackasses. History can be our judge. For the time being history has put us at the head of this state, and we have to answer for everything that goes on in it...What's hung here is simply anti-Soviet. It's amoral. Art should ennoble the individual and arouse him to action...What is good of a picture like this? To cover urinals with? The people and government have taken a lot of trouble from you, and you pay them back with this crap?¹¹⁰

Kampen for utstillingsmuligheter og eksistensgrunnlag for undergrunnsartistene raste utover på 70-tallet. De uoffisielle kunstnerne ble kontinuerlig nektet utstillingslokaler og forfulgt KGB, hvilket understreker isolasjonen som Kabakov ofte uttrykker i sine verk. Høsten 1974 går en gruppe undergrunnskunstnere, deriblant Komar & Melamid, til motangrep og omgår den offisielle utstillingsforbudet ved å arrangere en utstilling i friluft, senere kalt ”The Bulldozer Exhibition”.¹¹¹ I Cheryomushki, en av Moskvas forsteder, var både publikum og internasjonal presse invitert til å bevitne den første friluftsutstillingen med uoffisiell sovjetisk kunst. Allerede før utstillingen var ordentlig i gang la sivilt politi kunstnerne i bakken og ødela det meste av kunsten med bulldozere (derav navnet), vannkanoner og flammekastere. Bildene som ble tatt av den internasjonale pressen ble brukt som pressmiddel og bedret moskvakonseptualistenes forhold noe. Blant annet førte denne protestutstillingen til åpningen

¹⁰⁹ Erik Bulatov i Wallach: *op.cit.*, s. 39.

¹¹⁰ Rosenfeld og Dodge: *op.cit.*, s. 51.

¹¹¹ *Ibid.*, s 242

av utstillingen i Leningrad som jeg beskrev i innledningen.

Moskvakonseptualismen

Som påpekt i innledningen er også ”moskvakonseptualismen” en samlebetegnelse som rommer et bredt spekter av kunstneriske uttrykk. Det er likevel grunnlag for å trekke frem et knippe kunstnerkretser som overlapper hverandre og som har hatt sterk innflytelse på senere russisk kunst. Den konseptualistisk orienterte gruppen ”Stretensky Boulevard”, oppkalt etter adressen til Ilya Kabakovs studio, influerte den tidlige moskvakonseptualismens visuelle utforming. Stretensky Boulevard-gruppen besto først og fremst av tegnere og illustratører, som Kabakov selv og hans venn Erik Bulatov.

Kabakov medvirket også sammen med Andrei Monastyrsky i den konseptualistiske performancegruppen ”Kollektive Aksjoner” som ble dannet i 1975/76.¹¹² Gruppen arrangerte kunstneriske friluftssaksjoner/happenings i utkanten av Moskva for utvalgte kunstnere i det uoffisielle kunstmiljøet. Utendørs performancefremvisninger ble en vanlig visningsform for undergrunnsmiljøet i mangel av utstillingsmuligheter. Kollektive Aksjoner markerte likevel et brudd med tidligere utendørsaksjoner ved å unngå et eksplisitt ideologisk budskap. Et eksempel på en tidligere og mer direktepolitisk utendørsperformance er Francisco Infante og Nonna Goriunovas *Forest Ritual* fra 1968. Bak en vegg reist av snø kledde Goriunova seg naken, mens tilskuerne kunne skimte henne gjennom strategiske plasserte hull i snøen. Performansen var en kommentar til seksuell undertrykkelse i Sovjetunionen, noe Margarita Tupitsyn påpeker i sitt essay ”On some sources of Soviet Conceptualism”: ”Goriunova’s naked exposure was a bold challenge to the state’s policy of sexual repression(...).”¹¹³

Kollektive Aksjoners interaksjon i naturen var i større grad eksistensialistiske og poetiske refleksjoner spunnet rundt tema som identitet, urbanitet og Sovjetunionen som et krysningspunkt mellom Øst og Vest. Under en aksjon kalt *Slogan 1978* hengte gruppen opp et banner i skogen med teksten ”Why did I lie to myself that I had never been here and knew nothing about this place? Actually here is like everywhere. Only one feels it more sharply and misunderstands it more deeply”¹¹⁴ Bannerets tekst spilte på en lignende performance utført året før, hvor teksten på banneret lød: “I am not complaining about anything, and I like

¹¹² ”Kollektive Aksjoner” er oversatt fra den engelske oversettelsen *collective actions* av det russiske begrepet ”Kollektivnye Deistvia”. Gruppen hevdes å ha blitt dannet i 1975 av Mette Sandbye: *op.cit.*, s. 226 og i 1976 av Victor Tupitsyn, ”Nonidentity within identity” i Rosenfeld og Dodge: *op.cit.* s. 93.

¹¹³ Margarita Tupitsyn: ”On some sources of Soviet Conceptualism” i Rosenfeld og Dodge: *op.cit.* s. 323.

¹¹⁴ Oversettelse av Margarita Tupitsyn i Rosenfeld og Dodge: *op.cit.* s. 327.

everything here, although I've never been here and know nothing about this place.”¹¹⁵ Teksten fungerer som undrende, personlig tankespinn, en stum monolog i eget hode, og bryter med de allmenngyldige og anonyme offisielle slagordene. Teksten i *Slogan 1978* synes å svare på den ukritisk positive og konformistiske påstanden skrevet på det første banneret.



Figur 12: *Slogan 1978*, av Kollektive Aksjoner, Moskva 1978.

Som vist på illustrasjonen er banneret, i likhet med Komar & Melamids tidligere presenterte *Our goal – Communism*, utført på nøyaktig samme vis som de karakteristiske politiske bannerne i Sovjetunionen. Fonten er tilnærmet identisk, bokstavene malt i hvitt på rød bakgrunn. Men der Komar & Melamid benytter seg av indoktrinerte slagord og bryter med den offisielle estetikken ved å signere verket, bryter altså Kollektive Aksjoner med det typiske sovjetiske banneret både ved sin plassering og tekstens innhold. Ved å henge bannerne opp i en folketom skog i stedet for midt i en menneskemengde på en åpen plass, bryter *Slogan 1978* med bannernes vante omgivelser. Dette kan sees på som en ironisering over at kunstnerens personlige tanker og preferanser i Sovjetunionen ble ignorert og forvist til en indre periferi. Performancekunstens natur er flyktig. *Slogan 1978* eksisterer nå kun som et fotografi av selve hendelsen, som en bekreftelse på at ingenting, heller ikke Sovjetunionen, varer evig.

Disse verkene er gode eksempler på hvordan et typisk konseptualistisk arbeid fikk et sovjetisk særpreg ved å benytte seg av velkjente visuelle uttrykk i den sovjetiske hverdagen, noe moskvakonseptualistene ble kjent for. Vitaly Komar og Alexander Melamid oppfant

¹¹⁵ Oversettelse av Margarita Tupitsyn i Rosenfeld og Dodge: *op.cit.* s. 327.

begrepet "Sots art" i 1972 og er foregangsskikkelser i utformingen av sjangerens visuelle formspråk. Begrepet benyttes også om andre kunstneres produksjoner som kombinerer en popestetikk med referanser til den sovjetiske massekulturen, som Erik Bulatov og Alexander Kosolapov. Sistnevnte kunstner jobbet særlig med en sammenstilling av arketyriske symboler fra Sovjetunionen og USA, som bildeeksempelet under viser. I *Lenin Coca-Cola* flyter



Figur 13 : A. Kosolapov: *Lenin Coca-Cola*, 1993

grensen mellom Østblokkens propaganda og U.S.A.s markedsføring sammen, i det Vestens og Sovjetunionens største merkevarer kombineres med hvite bokstaver på rød bakgrunn. Sots Art blir av flere teoretikere ansett som en politisk vending i moskvakonseptualismen ved sin resirkulering og rekontekstualisering

av den sovjetiske propagandaen. Margarita Tupitsyn hevder i sitt essay "The U-turn of the U-topian" at Kabakov og Kollektive Aksjoner utvidet undergrunnskunstens grenser, men i likhet med den tidlige undergrunnskunsten unngikk de et eksplisitt politisk budskap. I følge Tupitsyn fikk moskvakonseptualismen først en politisk karakter med Sots Art-kunstnerne Kosolapov, Komar&Melamid og Bulatov.¹¹⁶ Ved å ta aktivt i bruk politiske myter og maktsymboler, sosialistisk realisme og propaganda kunne kunstnerne dekonstruere den sovjetiske offisielle estetikken:

This [explicitly ideological material] was broached in the early 1970s by Sots artists Vitaly Komar, Alexander Melamid, Eric Bulatov, Alexander Kosolapov(...) who proposed to view Socialist realism and propaganda imagery not as mere kitsch or simply a vehicle for bureaucratic manipulation, but as a rich field of stereotypes and myths they could transform into a new language, one able to deconstruct official myths on their own terms.

Tupitsyn peker her på et viktig aspekt som skiller moskvakonseptualistene fra den tidligere undergrunnskunsten i Moskva, nemlig hvordan kunstnerne nå benyttet seg av propagandaen til deres egen fordel. Den sosialistiske realismen og den sovjetiske massekulturen var tidligere hatet av undergrunnskunstnerne – ettersom innføringen av disse faktorene var grunnlaget for

¹¹⁶ Margarita Tupitsyn: "The U-turn of the U-topian" i David A. Ross: *op.cit.*, s. 36.

sensureringen av deres egne verk. Moskvakonseptualismen tok dette i bruk og vendte det mot eget system.

Innflytelsen videre

Disse tre konseptualistiske kunstnergrupperingene; det grafiske miljøet rundt Ilya Kabakov, Kollektive Aksjoner og utøverne av Sots art er de mest kjente konseptualistkretsene i Moskva på 1970-tallet, og inspirerte en ny generasjon undergrunnskunstnere. På 1980-tallet dannet det seg i disse kretser en ny bevissthet rundt undergrunnskunstnerens forhold og materialebruk, som resulterte i det som kalles Aptart eller Apartment Art. I årtier hadde undergrunnskunstnerne slitt med elendige materialer, små formater og tilfeldige leiligheter som utstillingslokale. Aptart parodierte dette ved å arrangere utstillinger hvor leiligheten i seg selv ble et stort kunstverk, en stor installasjon. Den først Aptart utstillingen fant sted i konseptkunstneren Nikita Alekseevs leilighet i 1982. Vegger og gulv var dekket med kunst, preget av kreativ materialbruk - til og med kjøleskapet var blitt et lite kunstverk. Ved å ta kontroll over de miserable forholdene som var påtvunget av myndighetene og bruke dem aktivt i sin egen kunstprosess, ble tidligere ulemper forandret til en kunstnerisk ressurs.

Margarita Tupitsyn påpeker hvordan Kabakov, Kollektive Aksjoner og Sots art fungerte som de tre viktigste kildene til innflytelse for Aptart-kunstnerne. Moskvakonseptualismens popularitet og gjennombrudd ga, i følge Tupitsyn, en ny generasjon kunstnere både et teoretisk grunnlag og en fornyet selvtillit som var sterk nok til å løsrive seg fra tendenser fra den amerikanske og vesteuropeiske kunstscenen.¹¹⁷ Både Aptart, utendørsutstillingene til Kollektive Aksjoner og Ilya Kabakovs installasjoner kommenterer forholdet mellom det åpne og det lukkede rom og de vanskelige visningsforholdene undergrunnskunstnerne levde under. Aptart kan sees på som den visuelle motsetningen til Kollektive Aksjoner. I det ene tilfellet tas kunsten ut i det fri fordi kunstnerne ikke har noen offentlige utstillingsmuligheter, i det andre tilfellet (men av samme grunn) lukkes kunsten inn i en intim og hjemlig sfære.

“The Peppers”, en kunstnerduo bestående av Mila Skripkina og Oleg Petrenko ble kjent for sitt samarbeid med Aptart i 1984 og har senere fått oppmerksomhet for sitt unike feministiske arbeid med Kabakovs kunst som tydelig visuell inspirasjonskilde. I verket *Types*

¹¹⁷ *Ibid.*

of Discharge According to Mandelshtam (figur 15) fra 1989 kan man se referanser til Kabakovs maleri *Carrying out the Slop Pile* fra 1980 (figur 14).

1979 г.		Анатолий Федорин	Варвара Ларина	Владим Иванов	Виктор Лавинский	Григорий Викторов	Людмила Давыдова
13	Прохоров И.И.	Солод Е.С.	Лавин И.С.	Лебедев С.С.	Литвиненко В.В.	Заславский И.И.	Сорокин В.В.
14	Борисов И.И.	Калаченко П.П.	Соловьев В.В.	Сидоров И.И.	Зубова В.В.	Сидоров И.И.	Зубова В.В.
15	Литвиненко В.В.	Заславский И.И.	Матвеев В.В.	Прохоров И.И.	Солод Е.С.	Лавин И.С.	Лебедев С.С.
16	Зубова В.В.	Сорокин В.В.	Козь С.С.	Борисов И.И.	Калаченко П.П.	Соловьев В.В.	Сидоров И.И.
1980 г.		Анатолий Федорин	Варвара Ларина	Владим Иванов	Виктор Лавинский	Григорий Викторов	Людмила Давыдова
13	Матвеев В.В.	Прохоров И.И.	Солод Е.С.	Лавин И.С.	Лебедев С.С.	Литвиненко В.В.	Заславский И.И.
14	Козь С.С.	Борисов И.И.	Калаченко П.П.	Соловьев В.В.	Сидоров И.И.	Зубова В.В.	Сорокин В.В.
15	Лебедев С.С.	Литвиненко В.В.	Заславский И.И.	Матвеев В.В.	Прохоров И.И.	Солод Е.С.	Лавин И.С.
16	Сидоров И.И.	Зубова В.В.	Сорокин В.В.	Козь С.С.	Борисов И.И.	Калаченко П.П.	Соловьев В.В.
1981 г.		Анатолий Федорин	Варвара Ларина	Владим Иванов	Виктор Лавинский	Григорий Викторов	Людмила Давыдова
13	Литвиненко В.В.	Заславский И.И.	Прохоров И.И.	Солод Е.С.	Лавин И.С.	Лебедев С.С.	Литвиненко В.В.
14	Сорокин В.В.	Козь С.С.	Борисов И.И.	Калаченко П.П.	Соловьев В.В.	Сидоров И.И.	Зубова В.В.
15	Лавин И.С.	Лебедев С.С.	Литвиненко В.В.	Заславский И.И.	Матвеев В.В.	Прохоров И.И.	Солод Е.С.
16	Соловьев В.В.	Сидоров И.И.	Зубова В.В.	Сорокин В.В.	Козь С.С.	Борисов И.И.	Калаченко П.П.
1982 г.		Анатолий Федорин	Варвара Ларина	Владим Иванов	Виктор Лавинский	Григорий Викторов	Людмила Давыдова
13	Литвиненко В.В.	Заславский И.И.	Матвеев В.В.	Прохоров И.И.	Солод Е.С.	Лавин И.С.	Лебедев С.С.
14	Зубова В.В.	Сорокин В.В.	Козь С.С.	Борисов И.И.	Калаченко П.П.	Соловьев В.В.	Сидоров И.И.
15	Солод Е.С.	Лавин И.С.	Лебедев С.С.	Литвиненко В.В.	Заславский И.И.	Матвеев В.В.	Прохоров И.И.
16	Калаченко П.П.	Соловьев В.В.	Сидоров И.И.	Зубова В.В.	Сорокин В.В.	Козь С.С.	Борисов И.И.
1983 г.		Анатолий Федорин	Варвара Ларина	Владим Иванов	Виктор Лавинский	Григорий Викторов	Людмила Давыдова
13	Лебедев С.С.	Литвиненко В.В.	Заславский И.И.	Матвеев В.В.	Прохоров И.И.	Солод Е.С.	Лавин И.С.
14	Сидоров И.И.	Зубова В.В.	Сорокин В.В.	Козь С.С.	Борисов И.И.	Калаченко П.П.	Соловьев В.В.
15	Прохоров И.И.	Солод Е.С.	Лавин И.С.	Лебедев С.С.	Литвиненко В.В.	Заславский И.И.	Матвеев В.В.
16	Борисов И.И.	Калаченко П.П.	Соловьев В.В.	Сидоров И.И.	Зубова В.В.	Сорокин В.В.	Козь С.С.
1984 г.		Анатолий Федорин	Варвара Ларина	Владим Иванов	Виктор Лавинский	Григорий Викторов	Людмила Давыдова
13	Лавин И.С.	Лебедев С.С.	Литвиненко В.В.	Заславский И.И.	Матвеев В.В.	Прохоров И.И.	Солод Е.С.
14	Сидоров И.И.	Зубова В.В.	Сорокин В.В.	Козь С.С.	Борисов И.И.	Калаченко П.П.	Соловьев В.В.
15	Матвеев В.В.	Прохоров И.И.	Солод Е.С.	Лавин И.С.	Лебедев С.С.	Литвиненко В.В.	Заславский И.И.
16	Козь С.С.	Борисов И.И.	Калаченко П.П.	Соловьев В.В.	Сидоров И.И.	Зубова В.В.	Сорокин В.В.

Figur 14: Ilya Kabakov *Carrying out the Slop Pile*, 1980.

Sistnevnte verk er representativt for Kabakovs søppeltematikk, som vi tidligere har sett et eksempel på i installasjonen *Søppelmannen* (Figur 1 og 2). The Peppers reflekterer med *Types of Discharge According to Mandelshtam* til Kabakovs *Carrying out the Slop Pile* både visuelt og titulært. Begge verkene benytter seg av forskjellige typer menneskelig, uønsket avfall som tema for å kritisere Sovjetstaten, noe skal tas ut og vekk. Den visuelle likheten er åpenbar ettersom begge verkene er bygd opp rundt et skjema. I Kabakovs tilfelle er skjemaet et fiktivt oppsett av navn som viser hvem som skal bære ut søpla i en sovjetisk felleleilighet de neste seks årene. Øverst til venstre i bildet troner en overfylt grønn søppelbøtte, i kontrast til den sirlige, svarte, repetitive teksten. Her ser man, som i *Søppelmannen*, igjen en søppelkategorisering, denne gangen en ironisk kommentar til Sovjets 5-årsplaner og regimets forsøk på ekstrem byråkratisk kontroll.¹¹⁸

The Peppers' skjema er derimot hentet fra virkeligheten. På en plate av kryssfiner er det malt opp et skjema med tema utsondring fra en gammel lærebok i medisin. De integrerte metallgjenstandene ligner bekken som ble brukt i utførelsen av kirurgiske aborter. The Peppers kommenterer i dette verket kvinners elendige forhold i Sovjetunionen etter at Stalin

¹¹⁸ Groys: *op.cit.*, 1998, s. 49.

innførte abortforbud i 1936 for å øke folketallet.¹¹⁹ Prevensjonsmidler var forbudt og levekårene harde hvilket førte til utallige aborter, som ble utført uten bedøvelse og med uhygieniske instrumenter som forårsaket en alarmerende dødelighetsprosent.¹²⁰ Dette verket er et av de første som speiler kvinnens virkelighet i den sovjetiske konseptkunsten, og er et interessant feministisk bidrag til moskvakonseptualismen.



Figur 15: The Peppers Types of Discharge According to Mandelshtam, 1989

Den sovjetiske konseptualismens bruk av tekst

1972 ble et viktig år for moskvakonseptualismens gjennombrudd. Ilya Kabakov tegner sine album, *10 Characters*, som senere har gitt ham tilnavnet ”moskvakonseptualismens far”. Komar & Melamid annonserer sin nye merkevare Sots art og Erik Bulatov maler et av sine mest kjente bilder, *Danger* (figur 16) som på mange måter kommer til å bli stående som et klassisk eksempel på moskvakonseptualismens estetikk. Et fellestrekk ved alle disse kunstnerne er den utbredte bruken av tekst i kombinasjon med referanser til sovjetrussisk visuell kultur. Bulatovs maleri *Danger* er et typisk eksempel på dette. Motivet viser et idyllisk landskapsmotiv med flora og fauna, malt i samsvar med den sosialistiske realismens kriterier. Kuer gresser og to kvinner er ute på en landtur i solen, og tematisk minner bildet om et av de mange offisielle maleriene med hvilende arbeidere og lykkelige dyr i skjønn forening. Idyllen i fremstillingen blir imidlertid brutt av Bulatovs store røde bokstaver i ytterkantene av

¹¹⁹ Selvbestemt abort ble innført i Sovjetunionen allerede i 1920, men ble tilbakevist av Stalin i 1936. Tidsskrift for Den norske legeforening. <http://www.tidsskriftet.no/>

¹²⁰ Tupitsyn: *op.cit.*, s. 42.

maleriet. De kyrilliske bokstavene danner ordet ”danger” – altså ”fare”. Det kontrastfylte forholdet mellom den innbydende naturscenen og bokstavene som etteraper russiske skilt som varsler fare, gir et ubehagelig inntrykk. Dybdeillusjonen bokstavene gir samsvarer ikke med bakgrunnen og fremkaller følelsen av en kulisse.



Figur 16: Erik Bulatov: *Danger*, 1972.

Margarita Tupitsyn påpeker en likhet mellom Bulatovs maleri *Danger* og Édouard Manets *Frokost i det grønne*.¹²¹ Motivmessig avbilder begge maleriene mennesker på landtur omgitt av skog og vann. Kompositorisk har de begge et høyt forsvinningspunkt, en sterk draging innover i bildet og maleriets diagonale linjer er vektlagt. Viktigere enn de formale likhetene er det faktum at både Bulatov og Manet ønsket å bryte ned den offisielle kunstdoktrinen ved bruk av visuelle virkemidler. I Bulatovs tilfelle ligger dette bruddet i hans implementering av den røde teksten i bildet. *Danger* er eksemplarisk for hvordan moskvakonseptualistene tok i bruk det offisielle formspråket og kombinerte med tekst for å skape en annen meningsdimensjon. I dette tilfellet lyser maleriet opp som et varselsignal, et fareskilt mot den falske illusjonen av idyll den sosialistiske realismen var kjent for å gi.

Tekst og sitater går som vi har sett igjen i moskvakonseptualismens forskjellige uttrykk. Bokstavene i *Danger* ligner Kabakovs bokstaver som sklir vertikalt inn i bildet i albumet *Sitting-in-the-closet-Primakov*. Kolsolapov blander et bilde av Lenin med Coca-Cola

¹²¹ Tupitsyn: *op.cit.*, 1990, s. 322.

logoen og dens slagord – it's the real thing. For Komar & Melamid er det nok å male og underskrive et banner med et kommunistisk slagord. Hva skal så denne tekstbruken bety? I følge Maragrita Tupitsyn er den omfattende tekstbruken i moskvakonseptualismen med på å vende undergrunnskulturen mot et mer sovjetrussisk uttrykk.¹²² Hun støtter således opp under Wallachs parallell mellom moskvakonseptualismens bruk av tekst og den russiske avantgarden, som jeg presenterte i første del av kapittel 2.

Konseptualismen har blitt kalt ”den språklige vending” i kunsten i det den ofte gjør direkte bruk av tekst og tekstbaserte uttrykksformer. Kabakov, Bulatov og Komar & Melamid bruker som jeg har påvist i stor grad disse virkemidlene. I tillegg tar de i bruk forskjellige konseptualistiske kjennetegn fra vestlig tradisjon: repetisjon og appropriasjon, utradisjonelle ikke-estetiske elementer fra hverdagslivet og massekulturen. En viktig forskjell mellom den sovjetiske og den vestlige konseptkunsten er forholdet til kunstinstitusjonen. Der vestlig konseptkunst ofte utfordrer sin egen institusjon og ofte bedriver klar institusjonskritikk, er det mer presist å si at moskvakonseptualismen utfordret den etablerte kunstdoktrinen. For i Moskva oppsto ikke konseptualismen som et opprør mot institusjonen, den problematiserte heller ikke kritikerens rolle og unyttige funksjon, den spilte derimot på det totale fraværet av kritikere og savnet av en dialog. Dette er et hovedpoeng i forskjellen mellom vestlig og sovjetisk konseptkunst. Isolasjonen og mangelen på visningsmuligheter var med på å forme identiteten som undergrunnskunstner noe som er et gjentakende tema i spesielt Kabakovs kunst. Dette påpeker også kunstneren selv:

The life of the unofficial artist and author lasted almost thirty years in a world that was sealed and bolted away.(...)In this almost 'cosmic' isolation, the artists of this circle were completely thrown back on their own devices, and became, for each other, what other people should have been for them: viewers, critics, connoisseurs, historians and even collectors.¹²³

I tillegg til bruken av de konseptuelle virkemidlene og vektleggingen av tekst er det flere klare fellestrekk mellom Kabakovs og Komar & Melamids kunst. De spiller på nostalgi og den sovjetiske identiteten, men de gjør det på forskjellig vis. Stalinmyten er Komar & Melamids mest kjente visualiserte tematikk og en sentral referanseramme i deres Sots art. Kabakov

¹²² *Ibid.*, s. 303.

¹²³ Ilya Kabakov, i Groys et. al.:*op.cit.* s. 42.

derimot tematiserer søppel, den kollektive fellesleiligheten og hverdagslivets dunkle poesi. Hva ligger i valget av disse forskjellige visuelle strategiene?

Undergrunnskunst med offisielle virkemidler

Stalin er, som vi har sett en viktig karakter i Komar & Melamids Sots Art, spesielt i serien *Nostalgic Socialist Realism* som det innledningsvis beskrevde bildet *Stalin and the Muses* (figur 4) er en del av. Et annet maleri i serien er *The Origin of Socialist Realism* (figur 10), som tidligere er beskrevet i kapittel 2. Tittelen spiller på motivet, som er hentet fra en gresk legende om kunstens opprinnelse. En jente fra oldtidens Hellas skal i følge legenden ha oppfunnet tegnekunsten ved å liste seg inn på sin elskede mens han sov, for deretter å skissere opp skyggen hans på veggen bak ham.¹ Som et eksempel på Komar & Melamids politiske satire er hennes elskede i deres versjon byttet ut med en uniformert, årvåken Stalin. Her spiller både tittelen og det visuelle på hvordan Stalin dikterte det sosialistisk realistiske paradigmeskiftet for sovjetisk kunst. I vesten ble denne serien tolket som rein regimekritikk. Selv peker kunstnerne på en helt annen motivasjon for å male *Nostalgic Socialist Realism*-serien. I deres argumentasjon er det tre hovedmomenter som peker seg ut: fascinasjon over kulturlivet under Stalins styre, identifikasjon med egen fortid og det individualistiske paradokset rundt stalinmyten.

For å finne seg til rette i en vestlig kultur de opplever som meningsløs og tom, retter Komar & Melamid blikket tilbake på en dramatisk og brutal periode i sin egen oppvekst. I kontrast med Nikita Khrustsjovs oppmykningspolitikk – det kunstnerne refererer til som en ”kultur av falsk optimisme” – minnes de kulturlivet under Stalins styre som dypt, dramatisk og ekte. Komar & Melamid utdyper dette i et intervju med Carter Ratcliff:

The real Stalin time was about life, death. Blood. It was a terrible time but a deep one, the real time. The cultural life of Russia under Stalin. The radio played Brahms, Beethoven. The time of the thaw was about nothing.(...)This is cheap culture. Easy culture. Like Abstract Expressionism in America. It's nothing. It's empty. A culture of false optimism, which says, We're immortal, we're great, we will change the situation. Freedom.¹²⁴

Man kan spore et slags autentisitetsbegjær til Komar & Melamids jakt etter barndomsminner. De vil på ingen måte forsvare Stalins politikk, men bruker sine minner til å si noe om sin identitet i den offisielle historien. Som Vitaly Komar presiserer ”Through Stalin art, we could

¹²⁴ Alexander Melamid i Ratcliff: *op.cit.*, s. 31.

recreate our childhood.¹²⁵” Dette bekrefter Mette Sandbyes argument om at moskvakonseptualistene ofte benytter seg av et vekselspill mellom det private/subjektive og det kollektive/offisielle for å rekonstruere sin historie. Komar & Melamids *Nostalgic Socialist Realism*-serie illustrerer dette poenget ved å blande private barndomsminner med klisjéfull, offisiell Stalin-estetikk.

Vitaly Komar og Alexander Melamid ble utdannet som offisielle kunstnere, men i en tid der Stalin forlenget var fjernet fra bestillingsverkene.¹²⁶ I 1961 gikk Khrusjtsjov offentlig ut med en plan om ”destalinisere” Sovjetunionen og nasjonale kampanjer fjernet stalinstatuer fra offentlige skue – til og med Stalin selv fra mausoleumet på den Røde plass.¹²⁷ Komar & Melamid vokste opp i en kultur som forsøkte å viske Stalin vekk fra sitt kollektive minne. Når de så visuelt bringer Stalin tilbake, kan dette sees på som en kommentar til maktens høyst skiftende forhold til estetiske sannheter. Komar & Melamid er fascinert av det store stalinparadokset; Stalin ble selv utsatt for en panegyrisk persondyrkelse, samtidig som han utførte en total kollektivisering av befolkningen. Komar påpeker selv dette: “Of course, in Russia, there was a strange idea of the relationship between the individual and collective history. The Socialism of Stalin’s time demanded that everybody joined a collective. But at the same time there was the cult of Stalin as an individual.”¹²⁸

Også i bannerverkene til Komar & Melamid refereres det til politisk manipulasjon og propagandiske virkemidler. Sitatet *Vårt mål – Kommunismen!* er malt på et rødt lerretstoff og ser til forveksling likt ut med et offisielt banner fra en 1.mai parade. Melamid har forklart at denne signerte bannertematikken spiller på den voldsomme ideologiserte offentligheten ettersom Moskvas offentlighet var full av oppfordringer og sitater som dette.¹²⁹ Bannerne kan også sees på som en kommentar til undergrunnskunstnernes usynlige rolle i samfunnet ettersom Komar & Melamid fremhever deres individuelle signatur på et allment, offentlig sitat. Denne signaturstrategien kan minne om Duchamps velkjente signerte pissoar i hans flørting med problemstillingen rundt høy- og lavkultur, men det ligger viktig forskjeller i at Duchamp hverken lagde pissoaret eller underskrev det med sitt eget navn.

¹²⁵ Vitali Komar i Ratcliff: *op.cit.*, s. 18.

¹²⁶ Både Komar og Melamid ble uteksaminert fra Stroganovinstitutet i Moskva i 1967.

¹²⁷ Matthew C. Bown: *Socialist Realist Painting* (Yale University Press, New Haven & London 1998), s. 305.

¹²⁸ Vitali Komar i Ratcliff: *op.cit.*, s. 50.

¹²⁹ Alexander Melamid i Ratcliff: *op.cit.*, s. 65.

Den lille mann og søppelet

Kabakov tar utgangspunkt i en diametralt motsatt side ved den sovjetiske identiteten. I stedet for å problematisere sovjetunionens autoritære visuelle kultur, som propaganda og stalinmyten, fascineres Kabakov av ensomme, små mennesker og den støvete og grå hverdagen, slik vi har sett i verkene *Søppelmannen* (figur 1 og 2), *Sitting-in the-closet-Primakov* (figur 3) og *Carrying Out the Slop Pile* (figur 14). Som en forklaring på dette henviser kunstneren oss til den russiske kulturens sympati med taperen. Kabakov forklarer:

Der er små mennesker overalt, og deres problemer er de samme. I Vesten favoriserer man en vindermentalitet. Russisk mentalitet er lige det modsatte. Det kan man se i litteraturen, i kunsten; vi har meget sympati med taperen, med den lille mand. (...)Hele sovjetlivet var grundlagt på det ordinæres niveau. Russisk litteratur og kunst arbejder bevidst med de størrelser, som den vestlige ideologi prøver at befri seg for. Sådan noget som afald, fravær af logik, alle de sjælelige problemer, historier og tomhed.¹³⁰

Kabakovs argumentasjon knytter hans tematiske bruk av taperen og ”den lille mann” til russisk mentalitet, litteratur og kunst. Viktig for hans produksjon er også referansen han her trekker til Sovjetunionens likhetsprinsipp, hvor han hevder at hele livet i Sovjetunionen var grunnlagt på det ordinæres nivå. Den voldsomme kollektiviseringen og inndragelsen av privat eiendom førte til en utjevning av de gamle russiske klasseskillene. Forenklet kan man hevde at Sovjetunionen ble grunnlagt med et prinsipp om at det var viktigere å få hele folket opp på et ordinært nivå enn at en liten del av befolkningen satt med alle godene. Dette ordinære nivået endte dessverre opp med å bli en katastrofe for befolkningen og sto i sterk kontrast til de utopiske fremtidsvisjonene lovet av kommunistpartiet. Sovjetunionens forfall er et av utgangspunktene for Kabakovs søppeltematikk. Han påpeker i katalogen for utstillingen av installasjonen *Søppelmannen* på Samtidskunstmuseet i Oslo at Sovjetunionen er den første moderne sivilisasjon som har forfalt og endt på historiens søppelfylling: “Soviet civilization is actually the first thoroughly modern civilization to have died before our eyes (...). The Soviet Union vanished as it did, ending up so irrevocably on the refuse dump of history.”¹³¹

Det er grunnlag for å trekke paralleller mellom Kabakovs søppel, skrap, rot og hverdagselementer i kunsten og vestlige konseptualistiske grupper som arbeider med

¹³⁰ Ilya Kabakov i Sandbye: *op.cit.*, s. 274.

¹³¹ Ilya Kabakov i Karin Hellandsjø (red.): *Ilya Kabakov – Søppelmannen/The Garbage Man*, (Oslo: Museet for samtidskunst, 1996), s. 69.

søppel som arte povera og environmental art. Den symbolske betydningen av søppelet er likevel forskjellig. For å forstå Kabakovs bruk av søppel og skrot vil jeg argumentere for at man ikke må lete i tolkninger av vesteuropeiske og amerikanske konseptuelle tendenser, men i Kabakovs relasjon til det sovjetiske samfunnet. Søppelet i arte povera og environmental art blir ofte forklart som kritikk mot samtidens konsumkultur eller som en parodi på det kapitalistiske kunstmarkedet¹³². Kabakovs referanseramme var en helt annen enn vestlige kunstneres. Hans var ikke preget av en altomfattende konsumkultur eller et opphetet kapitalistisk kunstmarked, og det synes derfor urimelig å hevde at Kabakovs søppel symboliserer det samme. Boris Groys påpeker Kabakovs gjentagende bruk av denne særskilt sovjetiske søppelsymbolikken:

Again and again Kabakov stages this decline of Soviet civilization into ahistorical garbage. ...The history of the Communist utopia – which had originally made the greatest possible historical claims and greatest effort to free humanity from its historical distress – ended in poverty, filth and chaos and presents the most extreme case of historical defeat.¹³³

I tråd med Mette Sandbyes teori knytter Groys søppelet til tanker om minner og glemsel. Søppelet er fysiske minner fra et levd liv og forsvinner i det vi kaster det i en avfallsdunk. Søppelet oppbevares likevel på søppelhaugen, som et mellomstadium mellom eksistens og ikke-eksistens. Groys trekker en parallell mellom kunst og søppel, arkeologiske museer og moderne kunstproduksjon: ”Thus archaeological museums are filled up with items dug up from the garbage pits of earlier times. And modern artists make copious use of the everyday detritus of our own times, practising a kind of archaeology of modern life.”¹³⁴

Til tematikken minner, glemsel og søppel kan man tilføye at Kabakov på et vis udødeliggjør Sovjetunionen som er på vei ut av historiebøkene og vårt minne, og også hans egen oppvekst, ved å gang på gang stille den ut.

Et autoritært og kollektivt språk

En viktig biografisk faktor ved både Komar & Melamids og Kabakovs liv og kunst er deres rolle som eksilkunstnere i USA. Hovedtyngden av deres kunst etter at de emigrerte fra Sovjetunionen har basert seg på en selvbiografisk tematikk. For å systematisere hvordan Kabakov og Komar & Melamid spiller på sin sovjetiske bakgrunn, vil jeg støtte meg til

¹³² Her tenker jeg særlig på Piero Manzoni's *Merda d'Artista* fra 1961

¹³³ Boris Groys i Hellandsjø: *op.cit.*, s. 69.

¹³⁴ *Ibid.*, s. 50.

teoretikeren Victor Tupitsyn. Han fokuserer i sitt essay "Nonidentity within identity" på undergrunnskunstnernes identitet i Sovjetunionen og hvordan de på forskjellig vis relaterer seg til sin egen sovjetiske kultur. Tupitsyn belyser dette temaet ved å etablere en språkmetafor:

After ending up in the West, many of these artists experienced the shock of dual "orphanhood" prompted by the simultaneous loss of both their parental languages: the "paternal" (authoritarian speech) and the "maternal" (communal speech).¹³⁵

Sovjetunionens to "språk" som Tupitsyn her beskriver, er i følge ham med på å bygge opp den sovjetiske identiteten; en autoritær stat og det kollektive, egalitære likhetsprinsippet. Det interessante med dette sitatet er at det sammenfaller med Komar & Melamids og Kabakovs valg av perspektiv. Tupitsyns oppdeling av det faderlige autoritære og det moderlige kollektive "språket" kan tjene som en inngang til forståelsen av forskjellen mellom Kabakovs støvete installasjoner av den sovjetiske felleleiligheten og Komar & Melamids parodier av stalinportretter. For selv om de begge spiller på en sovjetisk estetikk, kan Komar & Melamid sies å gjøre dette ved å problematisere den autoritære maktens estetikk, mens Kabakov henvender seg til hverdagslivets kommunale banaliteter.

Moskvakonseptualismens politiske paradoks

Felles for Kabakov og Komar & Melamid, er altså at de emigrerte til USA i en sterk politisert historisk kontekst. Både Komar & Melamids bannere fra *Sots Art*-serien og malerier fra *Nostalgic Socialist Realism*-serien ble tolket politisk. Bannerne ble, som påpekt i kapittel 2, tatt for å være direkte kommunistisk propaganda. Kunstnerne ble derimot tildelt rollen som USA-vennlige regimekritikere etter stalinsatiren i *Nostalgic Socialist Realism*. Moskvakonseptualistene kunne ikke unngå å bli tillagt et politisk budskap, noe moskvakonseptualistkretsens fremste teoretiker Boris Groys påpeker:

Certainly, the artistic practise of Moscow conceptualism was strongly influenced by the various trends in Western art at the time, from Pop Art to Conceptualism, which dealt in various ways with the visual world and cultural codes of Western commercialized mass culture. The uniqueness of the Soviet cultural context was that individual artworks were defined almost exclusively by their purely ideological relevance to the dominant ideological-political discourse.¹³⁶

¹³⁵ Victor Tupitsyn: *op.cit.*, s. 93.

¹³⁶ Groys et al.: *op.cit.*, s. 40.

Her konkluderer Groys med at hovedforskjellen mellom ulike vestlige kunsttendenser og moskvakonseptualistenes kunst var nettopp denne utelukkende politiske tolkningen. Et verk som Komar & Melamids *Quotation* (figur 7) kan tolkes som et fullstendig apolitisk, minimalistisk verk med sine hvite, repetitive geometriske former på en ensfarget bakgrunn. Denne tolkningen synes likevel tatt ut av sin kontekstuelle sammenheng. Det faktum at moskvakonseptualistene var en del av en undergrunnsbevegelse som ble sensurert av myndighetene impliserer *a priori* en politisk dimensjon i deres kunst. Michael Scammell underbygger denne argumentasjonen i sitt essay “Art as politics and politics in art”:

Inevitably, as the very name given to them implies, their aspirations and activities bore a pronounced political coloration (despite their sincere protestations to the contrary). Indeed, the terms “unofficial” and “nonconformist” could not help but carry a political dimension since the “un” and the “non” depend for their definition on the existence of a politically sanctioned official and conformist art to which an alternative art was opposed.¹³⁷

På tross av politiserte tolkninger og utgivelser om moskvakonseptualismens kunst finner man, som Scammell er inne på i det overnevnte sitatet, sjelden belegg for dette hos kunstnerne selv. Møtet med undergrunnskunstnerens egne uttalelser kan forekomme direkte inkonsekvent i forhold til inntrykket man sitter igjen med etter å ha lest anmeldelser eller bøker om kunstnerne. Hvis moskvakonseptualistenes kunst er et politisk spark mot det sovjetiske regimet, hvordan kan vi da forstå Kabakovs uttalelse “I didn’t see anything anti-Soviet in the content of my pictures. They were only pictures.”¹³⁸, eller Alexander Melamids kommentar “In fact, we want to be far less satirical than people think. (...) If audiences thinks we are just cynical, then they don’t understand that our art is our diary.”¹³⁹?

Innledningsvis påtok jeg meg oppgaven å undersøke to eksempler på russisk politisk kunst. Er jeg og de amerikanske kritikerne dermed på villspor ved å kalle moskvakonseptualismen politisk? Med denne politiske problemstillingen vil jeg returnere til Komar & Melamids verk fra kapittel 1 og 2. Er så ikke Komar & Melamids humoristiske stalinportrett *Stalin and the Muses* ment som sarkastisk kritikk rettet mot et av Sovjetunionens mest kjente ikoner? Og hva med banneret med sitatet *Vårt felles mål – kommunismen!*, er ikke dette ironiserende politisk kritikk?

¹³⁷ Scammell: *op.cit.*, s. 49.

¹³⁸ Ilya Kabakov i Wallach: *op.cit.*, s. 47.

¹³⁹ Alexander Melamid i Ratcliff: *op.cit.* s. 39.

En åpenbar forklaring på disse kunstneres uttalte nedtoning av politiske intensjoner er at de var lei av å bli redusert til kunstnere med et entydig politisk budskap, dette hindret dem i å formidle andre dimensjoner i sin kunst. En annen, mer inngående forklaring på hvorfor moskvakonseptualistene ønsket å innta en mer nøytral posisjon enn den media ga dem, finnes i Groys' analyse av moskvakonseptualismens politiske perspektiv. Han hevder at det totalitære systemet fordrer en sterk polarisering av en venn/fiende-problematikk, i tillegg til en homogen indre struktur.¹⁴⁰ Et objektivt eller nøytralt ståsted vil være umulig i et totalitært regime, og dette gjelder også for det kunstneriske uttrykk. Definert som undergrunnskunstner og anti-offisiell kunstner er man en del av denne dikotomien, ikke utenfor den. Ønsket om å bryte ut av dette dikotomiske spenningsforholdet brakte kunstnerne til et mer refererende, nøytralt og analytisk ståsted, noe som kan forklare kunstneres overnevnte sitater. Groys kommenterer dette på følgende vis:

Thus, some intellectuals and artists who wanted to escape the power of Soviet ideology felt an increasing displeasure at confirming, once again, the radical gulf that this ideology had dug through society, by their own oppositional attitude. They wanted, rather, to call the gulf itself into question, and to look at the whole Soviet cultural context with the neutral, descriptive, analytical eye of an outsider.¹⁴¹

Groys poengterer altså at istedenfor å lage eksplisitt politisk kunst eller non-figurativ kunst som var imot det statlige påbudet, strakte undergrunnskunstnerne på 1970-tallet seg mot de visuelle sovjetiske kodene og massekulturen som tidligere undergrunnskunstnere hadde brukt tiden sin på å avsky.

For å forstå den sovjetiske konseptkunstens politiske dimensjon vil jeg hevde at man ikke må følge de samme polariserte ytterpunktene som ble forsøkt unngått av moskvakonseptualistene. Tanken må rettes vekk fra begrepspolariseringen politisk-apolitisk og prokommunistisk - prokapitalistisk, da denne synes å være for enkel. De ideologiske konnotasjonene i moskvakonseptualistenes verk rommer så mye mer enn regimekritikk, og kan i like stor grad sees på som en kritikk av representasjonsforholdene i Sovjetunionen og en kommentar til forholdet mellom politisk makt og kunst. Akkurat dette understreker Jack Burnham, som jeg tidligere refererte til i kapittel 2: "In spite of the satire and humor of these exhibitions, they tell us reams about the underlying and real conflict that exists between art

¹⁴⁰ Groys et.al.: *op.cit.*, s. 39.

¹⁴¹ *Ibid.*

and political ideologies – *both in the East and West.*”¹⁴² Denne problematiseringen av relasjonen mellom ideologi og estetikk er evig aktuell ettersom kunst siden kunstens opprinnelse har blitt brukt som historisk manipulasjon av makthavere.

Moskvakonseptualistene problematiserte relasjonen mellom kunst og makt og fanget opp en interessant tendens, ettersom denne relasjonen var ytterst aktuell i det tyvende århundre. Boris Groys understreker dette og hevder dette forholdet sto i en særstilling i Sovjetunionen:

The relation between art and power may, in fact, be the main theme of art in the twentieth century. But with the exception of Germany in the 1930's, this relation was nowhere else as confused, ambiguous, and telling as in Russia during the Soviet period.¹⁴³

Ettersom noe av det jeg ønsker å undersøke i denne oppgaven er hvordan moskvakonseptualismen spiller på den sosialistiske realismens formspråk og estetikk er det nødvendig å gå nærmere inn på den offisielle kunsten. Jeg vil derfor gå over til å utdype den vertikale aksene – forholdet mellom den offisielle og uoffisielle kunsten. Som Victor Tupitsyn skriver i sin utredning av den uoffisielle kunsten i Sovjet: ”When characterizing any alternative, it is logical to begin with what it is opposing.”¹⁴⁴

¹⁴² Burnham: *op.cit.*, s. xv.

¹⁴³ Boris Groys i Erjavec: *op.cit.*, s. 58.

¹⁴⁴ Victor Tupitsyn: *op.cit.*, s. 64.

Kapittel 4: Den offisielle kunsten

Det sosialistiske realismens maleri

Med gyldne fargetoner og stor detaljrikdom malte en av Stalins favorittmalere, Arkadi A. Plastov, *A Collective Farm Festival* i 1937. Kvinner og menn, unge og gamle feirer og nyter markens innsankede grøde. Bladene på bakken vitner om høstens ankomst og et kornaks er hengt opp og markerer at årets avling er i hus. Maleriet er forførende taktilt. Betrakterens blick blir invitert inn i den kollektive festen gjennom maleriets høyre forgrunn, hvor det formelig bugner av saftige epler, dampende paier, brød, kjøtt og nyklekkede egg.



Figur 17: Arkadi A. Plastov: *A Collective Farm Festival*, 1937

Plastov leder blikket videre via en diagonal linje opp på et portrett av landsfaderen Stalin som kjærlig smilende vokter over sitt folk. Under henger bannere med Stalins kjente slagord “Livet har blitt bedre, livet har blitt lystigere!”.¹⁴⁵ Motivet bekrefter slagordene; vinkaraflene flommer nesten over, menneskene jubler, klapper, danser og spiser. Maleriets mellomgrunn er preget av elementer som representerer russisk tradisjon. Til venstre spiller noen unggutter på balalaika, mandolin og trekkspill, tradisjonelle instrumenter i den russiske folkemusikken som ble hedret under sovjettiden. I maleriets midtpunkt troner en skinnende, urneformet samovar, en tradisjonell russisk vannkoker. De mange fargerike, tradisjonsrike sjalene kvinnene rundt bordet bærer, knytter motivet ytterligere til russisk tradisjon og folkekultur. Som et sovjetisk motstykke til Renoirs kjente festmotiv, *Le Bal au Moulin de la Galette*, er det her proletariatet

¹⁴⁵ Egen overslettelse etter Matthew C. Bowns oversettelse til engelsk: “Living has got better! Living has got merrier!” i Bown: *op.cit.*, s. 156.

og ikke borgerskapet som feirer i felleskap.

Kunsthistoriker og forfatter Matthew Cullerne Bown trekker i sin bok *Socialist Realist Painting* frem nettopp dette maleriet som et nøkkelverk innen den sosialistiske realismen og kaller maleriet paradigmatisk for det sovjetiske maleriet under Stalins kontroll.¹⁴⁶ Maleriets paradigmatiske karakter kommer blant annet av Plastovs motivvalg, maleriets format og tekniske utforming. Kollektivt landsbyliv var ett av favorittmotivene i den sosialistiske realismen, andre foretrukne motiver var arbeidere i aksjon, patriotiske slag og portretter av Sovjetiske statsledere. *A Collective Farm Festival* ble malt i proporsjonene 188x307cm. Dette storstilte formatet er ikke bemerkelsesverdig i seg selv, men verdt å merke seg ettersom formatet kan sies å speile samfunnets verdisyn. Malerier i dette grandiose formatet ble før revolusjonen forbeholdt store slagscener, religiøse motiver og statsledere – aldri en folkelig festival på den russiske landsbygda. Med dette store formatet løfter Plastov symbolsk folket opp til tidligere tsarer og tsarinaers nivå. Teknisk og stilmessig sett varierer den sosialistiske realismen sterkt, begrunnelsen for dette vil jeg komme tilbake til i min utdypning av den sosialistiske realismens teoretiske grunnlag. *A Collective Farm Festival* er likevel et godt eksempel på vendingen mot den russiske 1800-talls realismetradisjonen, som representerer en hovedtendens innenfor den sosialistiske realismens maleri.¹⁴⁷

Arkadi Plastovs maleri illustrerer viktige aspekter ved den sosialistiske realismen, nemlig kunstens nyttefunksjon som propaganda og bruddet med virkelighetsaspektet i det tradisjonelle realismebegrepet. I motsetning til realiteten avbildet i *A Collective Farm Festival* herjet det i 1930-årenes Sovjet en sultkatastrofe i forbindelse med tvangskollektiviseringen Stalin gjennomførte i jordbruket, som særlig gikk ut over områder rundt Ukraina og Kaukasus. Kollektiviseringen var en storstilt sosial og økonomisk fallitt og mellom 6 og 8 millioner døde som et resultat av denne reformen.¹⁴⁸ Et av Stalins mottoer for den sosialistiske realismen var ”mal sannheten!”. Det vi derimot har sett i Plastovs maleri er at kunstneren avbilder det motsatte. Hva ligger så i *realismen* i den sosialistiske realismen?

Forholdet til realismetradisjonen

Sosialistisk realisme kan sees på både som en underart av realismebegrepet og som en motsats til det, tilsvarende begrepet ”surrealisme”. Boris Groys hevder i sin bok *The Total Art of Stalinism* at den sosialistiske realismens intensjon ikke var å skape en troverdig gjenskapning

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ *Ibid.*, s. 153.

¹⁴⁸ <http://www.britannica.com/>

naturen, men en ideologisk motivert illusjon.¹⁴⁹ I så måte har den sovjetiske kunstdoktrinen mer tilfelles med magisk realisme og surrealisme enn den klassiske 1800-tallsrealismen. Groys understreker dette og hevder hovedskillet mellom den sovjetiske realismen og de overnevnte kunstretninger, er fraværet av kunstnerens individuelle og personlige fokus: ”All that distinguishes surrealism or magic realism from the totalitarian art of this time is the ‘individual’ nature of its staging”¹⁵⁰ Det var ingen plass for kunstnerens eget sjeleliv eller individuelle tanker og følelser i den sosialistiske realismen, som derimot baserte seg på en kollektiv og pragmatisk estetisk doktrine.

Tidligere nevnte Matthew Bown påpeker at ”sosialistisk realisme” er et dialektisk begrep bestående av to deler; kunsten skal være sosialistisk i innhold og realistisk i form.¹⁵¹ Ser man kun på den sosialistiske realismens formale aspekter vil det være plausibelt å inkludere den offisielle sovjetiske kunsten i en realismetradisjon. Som jeg var inne på innledningsvis er det er lett å påpeke likhetstrekk mellom realisme og sosialistisk realisme ettersom realismebegrepet allerede fra Courbet ble tillagt en sosialistisk og radikal betydning. Jeg vil likevel hevde at det er grunn for å vektlegge den sosialistiske realismens brudd med realismetradisjonen. I doktoravhandlingen *Realismbegrepp i litteratur och konst* tar Lars-Olof Åhlberg utgangspunkt i Bernard Weinbergs tidlige definisjon av realismen, som lyder som følger: ”(1) the desire for truth, (2) the desire for contemporaneity, (3) the contention (...) that all subjects are proper for art.”¹⁵² Ser vi på Weinbergs tre forutsetninger for et realismebegrep; et sannhetskriterium, et ønske om samtidighet og påstanden om at i kunsten er alle motiver egnet, vil den sosialistiske realismen stå som en klar kontrast til sitt utgangsbegrep.

Det var den relative, idealiserte sannheten som ble avbildet i den offisielle kunsten i Sovjet. Pavel Korin, en kjent maler under Sovjetregimet, påpeker at kunsten må være sann og realistisk, men at virkelighet og sannhet er relative og flyktige begreper avhengig av paradigmet man forholder seg til: “Our art must be the art of truth, realist art. But the character of realism is determined by the times, by the age that dictates its aesthetic demands.”¹⁵³ Kunsten vil i følge en marxistisk logikk alltid være påvirket av samfunnet, og selv om en kunstner prøver å være objektiv i verkene sine, vil samfunnet hun eller han lever i

¹⁴⁹ Boris Groys: *The Total Art of Stalinism*, (Oxford: Princeton University Press, 1992), s. 63.

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ Bown: *op.cit.*, s. 141.

¹⁵² Bernard Weinberg i Lars-Olof Åhlberg: *Realismbegrepp i litteratur och konst*, (Uppsala: Almqvist & Wiksell International, 1988), s 187

¹⁵³ Pavel Korin: i Parchomenko, Michail (red.): *Socialist Realism in Literature and Art*, (Moskva: Progress Publishers, 1971), s. 94.

styre de estetiske produksjonsforholdene og dermed også kunsten. Kunstneren trenger derfor ikke strebe etter å være objektiv, da dette er en umulighet, men bør heller bruke sine talenter for å avbilde samfunnet slik det *burde* se ut. Groys påpeker hvordan et hvert ønske om interesseløshet eller objektivitet i kunsten ble ansett som kontrarevolusjonær virksomhet: ”The artist’s involvement in the shaping of reality within a unitary, collectively executed project precluded “disinterested” contemplation, which under the prevailing circumstances was invariably regarded as tantamount to counterrevolutionary activity.”¹⁵⁴

Ønsket om samtidighet var heller ikke et kriterium for den sosialistiske realismen, heller det motsatte. Ettersom kunstnerne ble oppfordret til å ikke avbilde verden som den var, men sånn den kom til å bli, var fokuset ofte rettet mot fremtiden. Plastovs intensjon med *A Collective Farm Festival* var ikke å avbilde virkeligheten, men å formidle at gjennom kollektivistisk politikk *ville* man oppnå et nytt og forbedret samfunn. Motivvalget var også svært begrenset, og staten hadde klare føringer på hva og hvem som skulle bli foreviget på lerretet. De foretrukne motivene hang ofte sammen med akutte politiske problemstillinger. Både hvilke motiv som ble valgt og hvordan motivet ble utført skulle fungere i samsvar med oppfattelsen om kunsten som et oppbyggelig, didaktisk og pragmatisk verktøy i kampen for en ny verdensanskuelse.



**Figur 15: Aleksandr N. Samokhvalov:
Girl with a Pneumatic Drill, 1933/34**

A Collective Farm Festival er et eksempel på hvordan kunsten i Sovjetunionen ble brukt for å dekke over dårlig statlig styring. Et eksempel på hvordan motivvalg ble brukt pragmatisk med ønske om å forme fremtiden er Aleksandr N. Samokhvalovs kvinneportrett *Girl with a Pneumatic Drill* (figur 15). Her er en ytterst muskuløs og atletisk kvinne avbildet hardt arbeidende i et yrke typisk utført av menn. Den sosialistiske realismens fremstilling av idealmannen som atletisk, intelligent, handlekraftig og moralsk ansvarlig er et stereotypisk heltebilde også brukt i vesten. Kvinnefremstillingen derimot avviker fra samtidige vestlige idealer. Kvinnene portrettert er aktive arbeidere helt på linje med mannen, både som

¹⁵⁴ Groys: *op.cit.*, s. 38.

bonde, lege, soldat og veiarbeider allerede på 1930-tallet. De mange maleriene av yrkesaktive kvinner kan både sies å henge sammen med den nye Sovjetstatens ideal om økt grad av likestilling og behovet for kvinner i industrien. Sovjetunionen trengte sårt mer arbeidskraft i mellomkrigstiden, og det var en nødvendighet for å holde produksjonen ved like at kvinnen arbeidet på lik linje med mannen. Vel har den sosialistiske realismen sin del av stereotypiske familiescener med mor, far og barn i idylliske og hjemmekjære omgivelser, men dominerende er likevel en imponerende likestilt og moderne kvinneskikkelse.

Kritikken fra vest

Den kalde krigen som etterfulgte 2. verdenskrig tydeliggjorde splittelsen mellom Øst og Vest, og den amerikanske og vesteuropeiske kunsten skilte seg markant fra den sovjetiske. Den sosialistiske realismen fremmet kompromissløst et annet syn på kunstens funksjon og vektla kunstens samfunnsansvar fremfor dens autonomitet. Innholdet var uten tvil overordnet formen, og motsatte seg således de abstrakte, modernistiske tendensene i amerikansk etterkrigsmaleri.

Den sosialistiske realismen er unnlatt i sin helhet i de fleste store kunsthistoriske oversiktsverk, og hvis den sovjetiske malekunsten unntaksvis blir nevnt er det i stor grad i negative termer. Kunsten blir beskrevet nedlatende, forenklet og uten forsøk på å forklare bakgrunnen til eller teorien bak. Den anerkjente historikeren Ernst Gombrich demonstrerer denne holdningen i sitt hovedverk *Verdenskunsten*:

Symptomet på et sunt kommunistisk samfunn var en kunst som hyllet det produktive arbeids gleder. Det ble malt glade traktorkjørere og robuste gruvearbeidere. Dette forsøket på å kontrollere kunsten ovenfra har naturlig nok gjort oss alle oppmerksomme på hvilken velsignelse friheten er.(...)Man kan virkelig lære noe av sammenligningen mellom de totalitære landenes grå uniformitet og et fritt samfunns muntre mangfold.¹⁵⁵

Den vestlige fremstillingen av den sosialistiske realismen synes ofte å tolke den sovjetiske kunsten på feil premisser, med utgangspunkt i et vestlig kunstbegrep, en vestlig tilnærming av kunstens vesen og funksjon. Dette kan sies å være et representativt syn, men gjelder imidlertid ikke alle. Vaughan James og tidligere nevnte Matthew Bown er to kunsthistorikere som har tatt den sosialistiske realismen i forsvar. De kritiserer begge den overnevnte holdningen til Gombrich. Bown presenterer storslått den sosialistiske realismens historie som ”the tale of an

¹⁵⁵ E. H . Gombrich: *Verdenskunsten*, (Oslo: Aschehoug, 2003), s. 616.

extraordinary movement in the art of our century.”¹⁵⁶ Han fremmer den sosialistiske realismens viktighet og relevans i 1900-tallets kunsthistorie, og kritiserer historikere for å ha ”deformert” kunsthistorien ved å overse den sosialistiske realismen som fenomen:

(...)the exclusion of mainstream Soviet art after about 1922 from the not inconsiderable number of ‘histories’ of twentieth-century art already extant amounts to a significant deformation of our art history (there are, of course, reasons for this exclusion – political, ethical – over and above the influence of modernism(...)).¹⁵⁷

Bown hevder altså at den sovjetiske realismen blir forbigått av den russiske avantgarden og modernismen av etiske og politiske årsaker. Disse politiske årsakene bunner i den kalde krigens retorikk, og avvisningen av den sosialistiske realismen fra den amerikanske kunstverdenen har, i følge Bown, fulgt vestlige holdninger til den sovjetiske kunsten til dags dato: “The mind-set which emerged in the late 1940s, in which a political condemnation of Soviet culture combined with artistic disparagement of it as stylistically retrograde, has shaped western attitudes to socialist realism ever since.”¹⁵⁸

Vaughan James kritiserer også en unyansert negativ fordømming av den sovjetiske kunsten og etterlyser et nytt, mer objektivt syn på den sosialistiske realismen. I sin utredning om den sosialistiske realismen *Soviet Socialist Realism* går han grundig tilverks med analyser av marxistisk-leninistisk estetikk. James påpeker, i likhet med Bown, det paradoksale ved vestlig kritikk av den sosialistiske realismen – kunsten blir sett på som uinteressant på grunn av manglende kunstnerisk eksperimentering, selv om doktrinen i seg selv var et enormt, altomfattende kulturpolitisk eksperiment:

Thus a sad legacy of Stalinist days is that the very appellation ‘socialist realism’ tends to be taken almost automatically as referring to something wholly negative, though the socialist dream of a better reality continues to inspire millions. And ‘socialist realism’ is similarly taken to mean the total negation of artistic experimentation, though it is in itself an artistic experiment on an unprecedented scale.¹⁵⁹

Kunsthistorikere strides altså i synet på den sosialistiske realismen. Hovedårsakene til den generelle avvisningen av den sovjetiske kunsten som propaganda i vestlig litteratur og media er den sterke statlige kontrollen og dikteringen av kunstneres valg, kunstens lite innovative

¹⁵⁶ Bown: *op.cit.*, s. xiii.

¹⁵⁷ *Ibid.*.

¹⁵⁸ *Ibid.*, s. xiv.

¹⁵⁹ James: *op.cit.*, s. xii.

karakter, samt kravet om kunstens nyttefunksjon. Jeg vil nå se på hva som egentlig ligger bak disse føringene i den sosialistiske realismens estetiske pragmatisme.

Grunnbegrepene i den sosialistiske realismen

I følge James ble den sosialistiske realismen som estetisk doktrine definert av Josef Stalin, Maxim Górký og Andrei Zhdánov.¹⁶⁰ Sentralkomiteen i Sovjetunionen utstedte i april 1932 et dekret som krevde at alle kunstnerkollektiv, grupperinger og autonome bevegelser skulle oppløses og at alle sovjetiske kunstnere isteden skulle bli organisert i fagforeninger i henhold til sitt yrke.¹⁶¹ Dette innbefattet yrker som arkitekter, komponister, designere, dansere, malere o.l. I 1934 innførte Stalin offisielt den nye estetiske doktrinen på Sovjets første forfatterkongress. Begrepet ”sosialistisk realisme” refereres til både som en kunstnerisk metode, doktrine, sjanger og stil og omhandler alt kulturliv

Sosialistisk realisme kan defineres som – ”En marxistisk doktrine som søker å frembringe sosialismens utvikling ved en didaktisk bruk av litteratur, kunst og musikk.”¹⁶² Det er viktig i denne sammenheng å understreke at Marx ikke selv ga ut noe helhetlig verk om estetikk eller kunstens funksjon i samfunnet. Som Maynard Salomon påpeker i sin antologi *Marxism and Art*:

Marx and Engels left no formal aesthetic system, no single extended work on the theory of art, nor even a major analysis of an individual artist or art work.(..)There is no “original” Marxist aesthetics for later Marxist to apply. The history of Marxist aesthetics has been the history of the unfolding of the possible applications of Marxist ideas and categories to the arts and to the theory of art.¹⁶³

James tar utgangspunkt i, og siterer store deler fra, en sovjetisk utgivelse kalt *Bases of Marxist-Leninist Aesthetics*. I denne estetikken er det Lenin som har formulert prinsippene med bakgrunn i marxistisk ideologi. James skisserer opp tre grunnprinsipper for den sovjetiske estetikken. Kort og oversiktlig omfatter dette:

”Nadórnost” – forholdet mellom kunsten og folket

”Klassóvost” – klasseforholdet i kunsten

”Partíínost” – kunstens forhold til kommunistpartiet

¹⁶⁰ *Ibid.*, s. x.

¹⁶¹ Groys: *op.cit.*, s. 33.

¹⁶² <http://www.answers.com/>

¹⁶³ Maynard Salomon: *Marxism and Art*, (Sussex: Harvester Press Ltd., 1979), s. 5.

”Nadórnost”, et sentralt begrep i marxist-leninistisk estetikk, blir beskrevet som møtepunktet mellom kunstneriske kvaliteter, ideologisk innhold og sosial funksjon.¹⁶⁴ Kunsten skulle ikke bare være forståelig for folket, men springe ut av folkekulturen. I sovjetisk sammenheng betyr dette hovedsaklig en vending fra den russiske avantgardens innovative abstraksjon og mot et idealiserende realistisk formspråk, som vi har sett i *A Collective Farm Festival*. I følge Lenins argumentasjon vil borgerskapet for å beholde sin posisjon alltid profilere kunsten som bare eksisterer for en elite, mens en marxistisk holdning til kunsten vil fremme kunst som både ved sin form og sitt innhold er tilgjengelig og oppbyggelig for folket. Påstanden om at den sosialistiske realismen var av og for folket har møtt mye motstand. Boris Groys hevder den sosialistiske realismen ble skapt for å tjene den politiske elitens interesser og at den ikke handlet om folkets faktiske preferanser:

Socialist realism was not created by the masses but was formulated in their name by well-educated and experienced elites who had assimilated the experience of the avant-garde and been brought to socialist realism by the internal logic of the avant-garde method itself, which had nothing to do with the actual tastes and demands of the masses.¹⁶⁵

Begrepet ”nadórnost” må forstås i lys av begrepet ”klassóvost” som omhandler hvordan kunsten reflekterer klasseforholdene i samfunnet. I følge Marx har samfunnet i mesteparten av menneskets historie vært klassesdelt.¹⁶⁶ Lenin viderefører dette begrepet til også å omhandle kunsten. Han hevder at arbeideren og den herskende klasse til en hver tid har hatt motstridende interesser, noe som også har blitt reflektert i kunsten. Kulturen i en epoke kan ikke sies å enhetlig reflektere et samfunn, den er derimot delt i to; kunsten som tjener overklassens interesser og kunsten som tjener de undertryktes interesser.¹⁶⁷ Lenin hevder således at man gjennom hele historien kan skille den progressive kunsten fra den reaksjonære ved å se på hvilke klasseinteresser den tjener.

Den sosialistiske realismen var i følge Stalin arvtageren til all progressiv kunst gjennom tidene. Stalin konkretiserte Lenins teorier ved å la de tidlige, progressive stilartene forbundet med arbeiderens interesser bli brukt som modell for den sosialistiske realismens formspråk. Kunsthistoriens store, kanoniserte verker som ble ansett for å ha tjent overklassens

¹⁶⁴ A.Sutyagin (red.): *Bases of Marxist-Leninist Aesthetics*, (1960 Moskva: State Publishers of Political Literature 1960), gjengitt i James: *op.cit.*, s. 3.

¹⁶⁵ Groys: *op.cit.*, s. 9.

¹⁶⁶ Karl Marx: *Det kommunistiske manifest*, (Oslo: Pax forlag, 2005) s 224

¹⁶⁷ Vladimir Lenin: *V.I. Lenin on Literature and Art*, (Moscow, Progress Publishers, 1967), s. 90.

interesser ble derimot fjernet fra bibliotek og museer. Groys utdyper her hvordan den sosialistiske realismen skiller mellom den progressive og den passive, kontemplative kunsten:

Socialist realism, which regards historical time as ended and therefore occupies no particular place in it, looks upon history as the arena of struggle between active demiurgic, creative, progressive art aspiring to build a new world in the interest of the oppressed classes and passive, contemplative art that does not believe in or desire change but accept things as they are or dreams of the past.

Skillet mellom tidligere progressiv og reaksjonær kunst var likevel tidvis uklart. Dette resulterte i en vidtspennende rekke referanser i den sosialistisk realistiske kunsten, blant annet til gresk antikk, den italienske renessansen, fransk revolusjonskunst og arkitektur. Det var likevel den klassiske realismen som i følge Stalin hadde sterkest bånd med folket og dermed var den sterkeste inspirasjonskilden for den sosialistiske realismen.¹⁶⁸

“Partiinost” er Lenins mest kontroversielle begrep og har blitt mye kritisert for å legitimere sensur og redusert ytringsfrihet. Begrepet må imidlertid forstås ut fra Lenins bruk av frasen kunstnerisk frihet: ”Art may be genuinely free only when it is released from all hindrance in the fulfilment of its true social function, which is to serve the interests of the masses.”¹⁶⁹ Kunsten har en viktig samfunnsnyttig funksjon i følge Lenin, og vil kun være fri hvis den fremmer folkets interesser. Kunstneren har således et definitivt samfunnsmessig ansvar som overskygger et hvert krav om kunstnerens frihet. Ettersom det kommunistiske partis interesser gir seg ut for å være samsvarende med folkets, bør kunsten, i følge Lenin, være underlagt det kommunistiske parti.¹⁷⁰

Bruddet med avantgarden og det post-historiske argument

Det visuelle bruddet mellom den russiske avantgardens abstrakte kunstneriske uttrykk og den sosialistiske realismens tilbakeskuende estetikk er markant. Den russiske avantgarden med Proletkult-bevegelsen i spissen ville skape en enestående ny kultur uten sidestykke i historien for den nye sosialistiske morgendagen. Proletkult-bevegelsen var aktiv fra 1917 til 1925, og kjempet for en ny kunst som skulle tjene proletariatets interesser.¹⁷¹ De mente den unge sosialiststaten behøvde en helt ny kunstnerisk uttrykksform og er kjent for sitatet: ”burn

¹⁶⁸ Groys: *op.cit.*, s. 47.

¹⁶⁹ Lenin i James: *op.cit.*, s. 12.

¹⁷⁰ *Ibid.*, s. 13.

¹⁷¹ <http://en.wikipedia.org/wiki/Proletkult>, 12.07.08.

Raphael and trample the flowers of art in the name of our tomorrow”¹⁷². Stalin argumenterte derimot for at den sosialistiske realismen skulle benytte seg av formspråket til tidligere stilarter og klassikere. Han så den didaktiske og pragmatiske funksjonen av en figurativ kunst hele folket kunne forstå. Boris Groys utdyper dette: “The party’s goal (...) was not to deprive itself of the tried weapon of the classics, but on the contrary give it a new function and use it in the construction of the new world.”¹⁷³ Stalin hevdet Sovjet etter den russiske revolusjon hadde nådd en posthistorisk virkelighet. Til alle tider hadde den utnyttende og den utbyttede klasse kjempet mot hverandre, men nå var den tiden forbi. Grunnlaget for en helt ny verden og det nye, frie mennesket var lagt.

Både James og Bown henviste til at den offisielle sovjetiske kunsten i stor grad har blitt oversett i den vestlige kunsthistorien på grunn av dens manglende nyskapende karakter. I følge den sosialistisk realistiske doktrinen var det ingen grunn for å strebe etter et nytt formspråk ettersom kunsten uansett ville forkomme ny i et posthistorisk samfunn. Groys påpeker at den sosialistiske realismen ikke trengte å overbevise med en nyskapende form da kunstens innhold og funksjon var ny:

The absolute novelty of socialist realism needed no external, formal proof, for it followed from “the absolute novelty of the Soviet socialist order and the party agenda”. Thus the novelty of Soviet art derived from the novelty of its content rather than from any “bourgeois” novelty of form.¹⁷⁴

Dette poenget er viktig for forståelsen av den sosialistiske realismens valg av formspråk, og er et motargument til den overnevnte typen vestlig kritikk.

Den sosialistiske realismen brøt også med avantgarden ved sitt opake tilsnitt. Der et hovedelement i avantgardens kunst og arkitektur besto i å fremstille en transparens i det de gjorde – å synliggjøre mekanikken og strukturene bak hvordan et verk fungerte – ønsket den visuelle kulturen i Sovjet å spille på underbevisstheten uten å avsløre hvordan. Groys poengterer dette:

The art of the avant-garde was theoretically based on the method of “making strange” or “laying bare the device”, techniques that were supposed to reveal the mechanisms by which the work achieved its

¹⁷² Groys: *op.cit.*, s. 39.

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ *Ibid.*, s. 41.

effects.(..) Stalinist culture, in contrast, was most interested in various means by which the subconscious could be shaped without revealing the mechanisms of the process.¹⁷⁵

For å trekke tråden tilbake til moskvakonseptualistene: Dette et godt argument for å kalle moskvakonseptualismen ”den andre avantgard”. Med tanke på moskvakonseptualistene sitt fokus på å avsløre og dekonstruere den sosialistiske realismens visuelle formspråk kan man hevde at de viderefører avantgardens opprinnelige prosjekt. La oss nå gå tilbake til moskvakonseptualistenes verker og se på hvordan de benytter seg av referanser fra sovjetiske propagandaplakater og den sosialistiske realismen.

Den forbudte estetikk

I essayet ”Soviet art under government control” skisserer Elena Kornetchuk opp fire kategorier kunst som var uakseptable for myndighetene. (1) Det var forbudt med politisk kunst som ikke støttet Sovjetunionens interesser. I tillegg ble et hvert forsøk på ironisere over den sosialistiske realismens budskap eller form hardt slått ned på. (2) Kunst som fremmet noen form for religion, eller inkluderte religiøse motiver eller symboler var uakseptabel. (3) Kunsten skulle være didaktisk, oppbyggelig og sømmelig. Kunst med erotiske undertoner var strengt forbudt, til og med å portrettere nakenhet var kritikkverdigg. (4) Kunst som avvok fra den realistiske doktrinen. Denne kategorien kunne romme alt fra popkunst og konseptualisme til abstrakt kunst, kubisme, surrealisme og fauvisme.¹⁷⁶

Den bevisste harseleringen og ironiseringen over den sosialistiske realismens forbudne frukter er ett av hovedelementene som skiller moskvakonseptualismen fra den tidlige undergrunnskunsten. Som vi ser, viser punkt 3 at religiøse motiver var forbudt. Religiøse motiver, særlig jødiske, forekommer i den tidlige undergrunnskunsten, men disse maleriene oppsto ikke som en parodiering av den sosialistiske realismens doktriner.

Moskvakonseptualistene derimot brøt bevisst med samtlige punkter, spesielt med punkt 1 og 4. De dekonstruerte på forskjellige vis den sovjetiske utopiens formspråk. Jeg vil bruke begrepet ”dekonstruksjon” fordi kunstnerne tydelig plukker fra hverandre dette formspråket og setter det sammen igjen med et motsatt meningsinnhold. Som vist i verkene beskrevet i kapittel 1 og 3, benytter Sots art-kunstnerne seg av referanser til den sosialistiske realismens formspråk. Komar & Melamid og Bulatov er kunstnere som gjør dette meget eksplisitt, mens

¹⁷⁵ *Ibid.*, s. 43.

¹⁷⁶ Elena Kornetchuk: ”Soviet art under government control” i Rosenfeld og Dodge (red.): *op.cit.*, s. 37.

Kabakov mer subtilt dekonstruerer den sovjetiske hverdagen. Jeg vil nå vise noen konkrete eksempler på hvordan Komar & Melamid og Kabakov refererer til klassisk sovjetsymbolikk.

Moskvakonseptualistenes bruk av sovjetisk plakatkunst

Eksempelet under viser hvordan Komar & Melamid tydelig spiller på den sovjetiske propagandaens visuelle formspråk. Til venstre sees Komar & Melamids *Don't Babble!*, hvor en ung mann er portrettert med en finger foran leppene for å signalisere det internasjonale tegnet for stillhet. Dette motivet er meget kjent i den sovjetiske plakatkunsten, og er en oppfordring til å være vaktstom og årvåken med tanke på spionasje. Nina Vatolina lagde plakaten til høyre i 1941, en av de mest kjente propagandaplakatene fra 2.verdenskrig. Diktet i høyre hjørne er skrevet av den sovjetiske poeten Samuil Marshak, og lyder:

*Keep your eyes open.
These days
Even the walls have ears.
Chatter and gossip
Go hand in hand with
Treason.¹⁷⁷*



Figur 19: Komar & Melamid: *Don't Babble!*, 1974



Figur 20: Nina Vatolina: *Keep your mouth shut!*, 1941

¹⁷⁷ Hentet fra <http://sovietposter.blogspot.com/>

Komar & Melamid malte dette bildet til sin første utstilling i USA i 1976. Med tanke på den kalde krigens omfattende spionasjevirksomhet kan originalbudskapet sies å være vel så relevant for publikummet på 70-tallet som på 40-tallet. Man kan også se på motivet som et symbol for hvordan den sosialistiske realismen tvang de uoffisielle kunstnerne til stillhet. Maleriet *Don't babble* har som sagt klare likhetstrekk med Vatolinas plakater, både når det gjelder motiv og tittel, men er teknisk typisk for den sosialistiske realismen. Penselstrøkene er grovt utpenslet og mannen idealistisk fremstilt – alvorlig og heltmodig. Mannens hånd virker intendert amatørmessig malt og kan tolkes som en latterliggjøring av den sosialistiske realismens vektlegging av innhold foran form. Koloritten er forholdsvis lik i begge verkene, med hovedvekt på rød og brunnyanser. Rødfargen er sosialismens og kommunismens mest brukte symbolske effekt ved siden av den femkantede stjernen og brukes hyppig både av Kabakov, Komar & Melamid og Bulatov.

Kabakovs referanser til Sovjetsymbolikk er ofte mer implisitt og antydende enn Komar & Melamids utropssjargong. Han har likevel et verk som særlig dekonstruerer den sosialistiske realismens symbolbruk og teknikk. I *Next stop – Tarakanovo*, malt i 1979¹⁷⁸ ser vi et tog i fart dramatisk krysse maleriets diagonale akse.



Figur 21: Ilya Kabakov: *Next stop – Tarakanovo* 1979/84

Togføreren, som mistenkelig minner om Stalin med sin markerte sorte bart og grønne uniform, ser ut på tilskueren. Hjulene på toget er karakteristisk røde. På maleriets høyre

¹⁷⁸ Maleriet ble endret i 1983, og sto endelig ferdig som eksempelet viser i 1984 i følge Wallach: *op.cit.*, s. 66.

kortside er det malt et hvitt felt hvor det står skrevet et dikt. Diktet viser seg å være en strofe fra sangen *Fly Forward, Our Steam Engine!* Det heltmodige verset kommer fra en revolusjons hymne som lyder som følger:

*We are the children of those who attacked
The white brigades
Who left the steam engines and
Went to the barricades*¹⁷⁹

I maleriet er det imidlertid skutt inn et element som forstyrrer den progressive idyllen. Maleriets tittel, *Next stop – Tarakanovo*, er malt med grønne bokstaver på en rød bakgrunn.¹⁸⁰ Under vises en togtabell, med stasjoner og klokkeslett. Det innskutte trapeset minner om Kabakovs bruk av tekst i *Sitting-in-the-closet-Primakov* (figur 3) som ble beskrevet i kapittel 1. Bruken av en tabell kan kjennes igjen fra Kabakovs maleri *Carrying out the Slop Pile* (figur 11) presentert i kapittel 2. Amei Wallach beskriver maleriet som en kommentar til revolusjonens meningsløse tap og det Sovjetiske samfunnets deprimerende virkelighet:

It is a painting riddled with lies: no locomotive ever looked so heroic, and so much like a toy; viewers would know the depressing truth about the about the schedule's unreliability; everyone would understand the bitter waste of the children's sacrifice and the even more bitter taste of the tired cliché that the revolution had become.¹⁸¹

Ikke uventet tolker Wallach Kabakovs verk politisk, som en klar ytring mot Sovjetsamveldets horror og løgner. Dette er en interessant tolkning, men det er rom for flere innfallsvinkler. Jeg velger å se på verket først og fremst som en ironisering over en visuell klisjé. I Sovjetisk plakatkunst blir toget som motiv brukt både som en allegori for fremskritt og for å reklamere for Stalins massive satsing på jernbanen på 1930-tallet. Toget, som Wallach mener aldri har sett så heroisk ut ble ofte avbildet slik i sovjetisk plakatkunst. Ser man på P. Sokolov-Skaljas plakat *The Train is Moving from the Socialist Station* fra 1939 (figur 22), finner man referanser til Kabakovs maleri. Damplokomotivet med sine røde hjul ligner merkbart, og inne i førerhuset sitter ingen andre enn Stalin selv. Toget følger en lignende stigende, diagonal linje, med et stort rødt flagg hvor de store kommunistiske tenkerne, Stalin, Lenin, Engels og

¹⁷⁹ Oversettelse fra russisk til engelsk av Amei Wallach i Wallach: *op.cit.* s. 162.

¹⁸⁰ Tarakanovo er en by ca 110 km øst for Moskva.

¹⁸¹ Wallach: *op.cit.* s. 66.

Marx, er avbildet. Med sorte og røde bokstaver står det i øverste venstre hjørne : ”The train goes from the Socialism Station to the Communism Station” og under ”The experienced



Figur 22: P. Sokolov-Skalja: *The Train is Moving from the Socialist Station*, 1939

driver of the Revolutionary Engine – Comrade Stalin”.¹⁸² Nederst til venstre er det tegnet en graf hvor store øyeblikk for den kommunistiske progresjonen i Sovjetrusland er avmerket. Nederst står navnet på den første stasjonen; ”Iskra”, som er navnet på den første offisielle avisen til det sosialdemokratiske arbeiderpartiet, stiftet i 1900.¹⁸³ Neste stasjon er så den russiske revolusjon i 1905, før Sovjetunionens avis Pravda er notert til grunnleggingsåret 1912.¹⁸⁴ Den siste stasjonen som er notert med et årstall er ”oktober”, for oktoberrevolusjonen i 1917. De siste punktene i

koordinatsystemet, sosialisme og kommunisme, er notert uten årstall og forekommer således som en fremtidig Utopi. Denne plakaten poengterer godt det offisielle Sovjetiske historiesynet, som også er gjeldende i den sosialistiske realismen. I propaganda, så vel som i den sosialistiske realismens formspråk forholdt kunstnerne seg til en heroisk fortid, og en utopisk fremtid.

En astronomisk utopi

Kabakov bruker også kommunistpartiets visuelle yndlingsklisjeer i sin installasjonskunst. Av installasjonene i den tematiske syklusen *10 Characters*, der *Søppelmannen* er en av karakterene, er *The Man Who Flew into Space from his Apartment* (figur 23) kanskje den mest kjente. Tittelen er talende og morsom i sin barnlige, absurde stil: ”Mannen som fløy ut i verdensrommet fra sin leilighet”. Kabakov har tapetsert veggene i et lite mørkt rom med utallige sovjetiske propagandaplakater, tegneserier, fotografier og et stort maleri av Kreml og den røde plass. Publikum kan skimte installasjonen gjennom hull og sprekker i en provisorisk plankevegg. Lys siver ned fra et stort hull i taket og det er murpuss og planker på gulvet. Fra veggene er det konstruert en gigantisk katapult og under den står et par forlatte, velbrukte sko.

¹⁸² Teksten mister litt av slagkraften oversatt til norsk, så jeg resiterer den på engelsk. Oversettelsen er hentet fra <http://sovietposter.blogspot.com/>.

¹⁸³ <http://en.wikipedia.org/wiki/Iskra>.

¹⁸⁴ <http://en.wikipedia.org/wiki/Pravda>.

Som vi forstår av tittelen har en mann sprenget seg gjennom rommets lukkede sfære og ut i verdensrommet.

Verket har mange likhetstrekk med andre av Kabakovs verk. Teksten er, som i *Sjøppelmannen*, en viktig del av installasjonen. På en plakett står det en tekst som bidrar til verkets narrative aspekt og utdyper identiteten til verkets protagonist: "The person who lived here flew into space from his room, first having blown up the ceiling and the attic above it. He



Figur 23: Ilya Kabakov: *The Man Who Flew into Space from his Apartment*, 1986

always, as far as he remembered felt that he was not quite an inhabitant of this earth, and constantly felt the desire to leave it. (...)"¹⁸⁵

Vi kjenner igjen karakterens utilpasshet, det rotete, forlatte rommet og kikkerfølelsen publikum blir belemret med der de står og smugkikker gjennom plankesprekkene. Flytematikken og absurditeten leder tankene til albumet *Sitting-in-the-closet-Primakov* presentert i oppgavens første kapittel. Hva vil så dette verket si oss? Hvordan skal vi tolke denne fremmedgjortheten og ønsket om å sprengte seg ut til det ytre rom?

Guggenheim museum, som har gitt ut boken *Russia!* i forbindelse med en stor utstilling av

russisk kunst, hevder verket poengterer det avsindige gapet mellom Sovjetunionens teknologiske ambisjoner og fattigsligheten som preget hverdagens virkelighet.¹⁸⁶ Mulig er dette en noe direkte og forenklet tolkning, men tematikken er interessant. Romkappløpet hadde en enorm symbolsk verdi for styresmaktene i Sovjetunionen og Khrustsjov brukte mye av unionens ressurser på utviklingen av romteknologi. På femtitallet sto øst og vest, kommunismen mot kapitalismen som to ideologiske tungvektene mot hverandre i en boksekamp hvor premien var et potensielt verdensherredømme. Romkappløpet var en viktig brikke i dette spillet, og hunden Laika ble selve symbolet på Sovjetunionens ledende rolle. Dette bringer oss over på det neste og siste verket jeg ønsker å presentere, Komar & Melamids *Laika Cigarette Box* (figur 25) fra 1972. Vakre Laika, femtitallets firbente martyr

¹⁸⁵ Ilya Kabakov i Wallach: *op.cit.*, s. 196.

¹⁸⁶ http://www.guggenheim.org/artscurriculum/lessons/russian_L9.php

er portrettert med et bakteppe av stjerner og en sigdformet måne. Over himmelen flyr Sputnik II, hvor Laika ofret sitt liv, og lenger bak Sputnik I, den første kunstige satellitten sendt ut i rommet. På den kjegleformede kapselen ser vi kommunismens velkjente symbol; en hammer og sigd. Denne kosmiske billedsymbolikken henviser til kommunismens plass i morgendagens samfunn og Sovjetunionen som fremtidens suverene stormakt. Men motivet hedrer også Sovjetunionens kontinuerlige jakt på en positivt ladet utopi – systemet som sikter mot stjernene og klarer det umulige. Forkastelsen av det kapitalistiske systemet var ett skritt mot en perfekt fremtid, det teknologiske fremskrittet var et annet.

Som tittelen antyder er motivet hentet fra en sigarettpakke. Likheten er påtakelig, som vist ved figureksempel 24 og 25, men Komar & Melamid har gitt motivet en personlig signatur. Produksjonsmåten minner unektelig om Warhols arbeid med brilloesker og hermtiske suppebokser. Et motiv fra et velkjent forbrukerprodukt alteres til et kunstverk ved å trykkes eller males på tre/ stoff/lerret. Forskjellen mellom Komar & Melamids teknikk og Warhols er imidlertid åpenbar ettersom *Laika Cigarette Box* ikke er en direkte kopi. Komar & Melamid bruker her sigarettpakken som råmateriale, akkurat som sovjetiske bannere er råmaterialet til *Our goal – Communism!*, men de personliggjør sitt materiale ved egen underskrift eller en ny maleteknikk.

I maleriet *Laika Cigarette Box* er bildets overflate/synsflaten brutt opp. Romfartøyet Sputnik II har endret litt form og en av stjernene som lyser mot oss er tydelig omgjort til en davidsstjerne, som refererer til kunsternes etniske bakgrunn. Både Ratcliff og Burnham påpeker at maleriet er malt i en stil kalt rayonisme, som inspirert av futurismen ble utviklet av blant annet Mikhail Larinov i 1913.¹⁸⁷ Rayonismen hyllet i likhet med futurismen fremskrittet og ny teknologi noe som, i følge Burnham, knytter kunsternes valg av teknikk/stil til motivet:

Sentimental and grandiose, the image takes a bit of sparkle from an overlay of Rayonist faceting. In its modest way, the Laika cigarette box contributes to a vision of Soviet socialism's advance and eventual triumph.(...)So in a sense, the *Laika* painting is an attempt to wed space-age Soviet technology to the first homages paid to technology by Russian art sixty years ago.¹⁸⁸

Burnham poengterer her hvordan Komar & Melamids maleri også knytter den samtidige, teknologiske fremskrittstroen til det tidlige 1900-tallets optimisme på feltet.

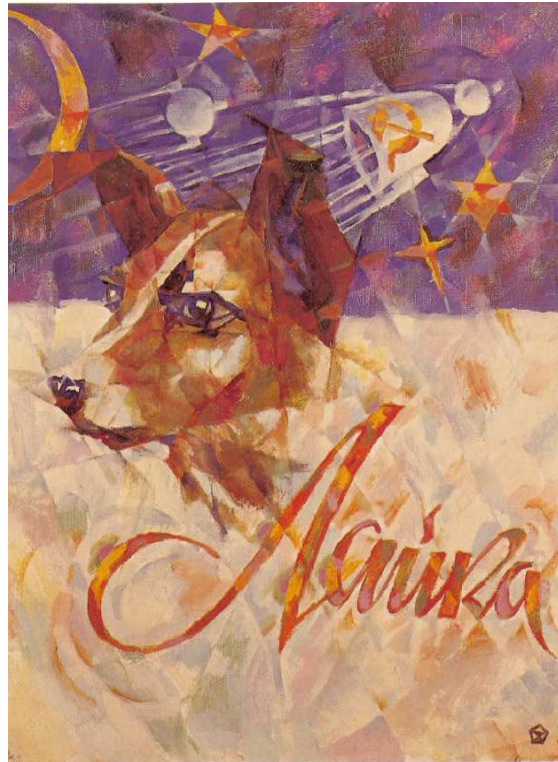
¹⁸⁷ Burnham: *op.cit.* s. xxvi.

¹⁸⁸ *Ibid.*

Den russiske avantgarden ønsket, som jeg tidligere nevnte i forbindelse med Sandbyes tolkning av moskvakonseptualismens kunst, en utviskning av skillet mellom kunst og liv, høykultur og lavkultur. Kunstnere ble satt til å designe idrettsdrakter, propagandaplakater og husholdningsartikler. Med *Laika Cigarette Box* har Komar & Melamid omvendt dette forholdet og gjør det hverdagslige motivet fra en sigarettpakke om til et kunstverk.



Figur 24: Laika sigaretter, produsert i 1965.



Figur 25: Komar & Melamid: *Laika Cigarette Box*, 1972

I tråd med Sandbyes teori kan også *The Man Who Flew into Space from his Apartment* og *Laika Cigarette Box* tolkes som en kommentar til den store, offisielle historien og den private, personlige. Maleriet av Laika kan sees på både som en kommentar til romkappløpet og som en visuell nostalgitrip. Kabakovs fiktive karakter har sprenget seg ut av et lukket rom og kan, som Guggenheims tolkning sees på som en kommentar til Sovjetunionens teknologiske kollaps. Men like så holdbar er en tolkning som setter søkelyset på Kabakovs posisjon som isolert undergrunnskunstner, hvor savnet av en kontakt med omverdenen og en åpen kunstinstitusjon uttrykkes. Denne tolkningen blir støttet av det Boris Groys, som hevder dette er en gjennomgående rød tråd i Kabakovs produksjon, selv om budskapet ofte er implisitt uttrykt:

Engagement with his own memories is a recurrent theme in Ilya Kabakov's work: recollections of his childhood and early youth play an important role but above all there is the repeated theme, albeit often indirectly and cryptically expressed, of his situation as an unofficial artist during the more than thirty years of the Soviet Unions decline.¹⁸⁹

Kabakov og Komar & Melamids videre prosjekter

Som vi nå har sett bruker både Kabakov og Komar & Melamid referanser fra den sosialistiske realismen, sovjetiske propagandaplakater og design. Det er likevel ikke alle sovjetreferansene som er like tydelige som disse. I mange av Komar & Melamids kunstprosjekter produsert i USA problematiseres forholdet mellom visuell representasjon og ideologi/makt, men også kunstnerrollen. Trekker man en parallell fra Komar & Melamids tidligste verker til et av de siste store prosjektene kunstnerne gjorde sammen, er tematikken i stor grad den samme. Jeg refererer nå til bannerverkene og *Painting by numbers* fra 1993-1997. Bannerne stilte til skue det anonyme og massive propagandaapparatet i Sovjetunionen, underskrevet med kunstnerens navn. Tatt i betraktning den nødvendige diskresjonen og hemmelighetskremmeriet rundt undergrunnskunstnerens tilværelse og produksjon fremstår det modig å la en ekte underskrift være et viktig meningsbærende element ved et kunstverk.

Kunstprosjektet *Painting by numbers* bruker meningsmåling og stemmegivning for å finne ut hva slags kunst folket egentlig vil ha. Her er det det moderne mentometerknappdemokratiets strukturer som ironisk blir undersøkt i stedet for den totalitære propagandaen. Etter en profesjonell og internasjonal undersøkelse malte så kunstnerne det mest og minst populære maleriet i forskjellige land, som Kina, Island, Kenya, Russland og USA. Maleriene ble utstilt sammen med grafiske presentasjoner av undersøkelsen, og er å finne i boken ved samme navn. Bør så kunstnere gi folket det de vil ha? Bør kunsten tilpasse seg folkeviljen og dermed markedet? Komar & Melamid problematiserer hvordan kunstens rolle fort blir redusert til en vare og en ikke-autonom størrelse ettersom den er så avhengig av markedet. *Painting by numbers* synes å spørre tilskueren: hvor stor er forskjellen mellom å bli diktert av staten og markedet? Komar & Melamid understreker her at kunsten og kunstnerrollen uansett er påvirket av samfunnets politiske og ideologiske føringer.

Tittelen på prosjektet spiller på de kjente tegnebøkene for barn, hvor man slavisk fargelegger etter nummerkoder. Kunstneren har ingen kreativ frihet, men blir diktert for å produsere et "korrekt" bilde hvor himmelen er blå, solen gul og trærne grønne; altså en

¹⁸⁹ Groys: *op.cit.* s. 32

idealisert form for virkelighet. Dette bringer tankene tilbake til Komar & Melamids opprinnelige kunstkontekst – den sosialistiske realismens estetiske doktrine. Stalins slagord ”Kunst til Folket!”, synes fortsatt å inspirere Komar & Melamid, også utenfor Sovjetunionens grenser.

Etter at Kabakov emigrerte fra Sovjetunionen på 1980-tallet og utover 1990-tallet produserte Ilya Kabakov kunst i et voldsomt tempo. Siden 1989 har han laget mange kunstprosjekter med sin kone Emilia Kabakov. På slutten av 1990-tallet synes imidlertid Kabakovs kunst å finne nye retninger. Sovjetreferansene ble sakte visket vekk, som minners listende vandring til glemmeboken. Kunstneren bekrefter også denne prosessen selv i et intervju med David Ross i 1998: ”For almost eight years I felt like an airplane fuelled up with gasoline. It took some time to burn this gasoline, these endless stories about Soviet civilization. Now I feel that the gasoline tanks are empty, as though the Soviet theme is almost over for me.”¹⁹⁰ Har vi så sett slutten av Kabakovs små sovjetunivers? Kunstnerens album og installasjoner turnerer uansett fortsatt verdens museer og biennaler og vitner således fortsatt om Sovjetunionens siste reise til historiens søppelfylling.

Avslutning

I møte med moskvakonseptualistenes kunst møter en interessert betrakter en tett skog av litteratur, hvor forskjellige nøkler blir presentert for å låse opp verkene. Det er gjennom denne litteraturen verkene blir gjort tilgjengelige for oss, og jeg har derfor i stor grad valgt å anlegge et historiografisk perspektiv på avhandlingen min. Med utgangspunkt i fire publikasjoner om disse kunstnerne har jeg villet presentere ulike tolkningsmuligheter for Kabakovs og Komar & Melamids kunst. Amei Wallach vektlegger de kulturspesifikke faktorene ved Kabakovs kunst og inviterer til en politisert lesning. Hun skisserer opp en tredelt russisk påvirkning på Kabakovs kunst: den russiske litteraturen, den russisk-ortodokse religiøsiteten og den russiske avantgarden. En slik tolkning er interessant, men Wallachs innfallsvinkling fremstår likevel som noe utdatert ved den voldsomme vektleggingen av biografiske detaljer. Mette Sandbye, som kan sies å være representativ for en nyere lesning av Kabakovs kunst, tar et motsatt standpunkt ved et komparativt fokus. Moskvakonseptualistenes kunstneriske strategier blir her sett i lys av den internasjonale samtidskunsten. Hun påpeker at den sovjetiske konseptualismen ofte sammenstiller offentlige, kollektive elementer med personlige og private, som en del av en identitetsbekreftende prosess. Sandbye presenterer viktige poenger

¹⁹⁰ Ilya Kabakov i Groys: *op.cit.*, s. 24.

med sin internasjonale og komparative tilnærming, men gjør moskvakonseptualistenes kunst litt hjemløs ved å ”fjerne” kunsten lagt fra sin opprinnelige kontekst.

Litteraturen om Komar & Melamid følger ikke en like polarisert utviklingslinje. Et gjennomgående trekk i denne litteraturen er en problematisering av kunstens politiske karakter. Der Nathanson og Burnham synes å ønske å avsløre og aksentuere verkenes direkte politiske betydning, mener Ratcliff at denne faktoren er å finne i verkenes tvetydighet.

Jeg vil hevde at en lesning av Kabakov og Komar & Melamids kunst bør forankres i kunstnerens opprinnelige kulturkontekst. Mange meningslag går tapt hvis man kun ser på deres verk som internasjonal samtidskunst eller en versjon av vestlig konseptualisme. Denne innsikten har lagt føringer for oppgavens videre utvikling. Oppgavens to siste kapitler perspektiverer disse kunstnerne ved å presenterer en horisontal og en vertikal akse som begge springer utifra en sovjetisk kulturkontekst. Først presenterer jeg den horisontale aksene og ser moskvakonseptualistene i lys av utviklingen i undergrunnskunsten. Deretter fremlegger jeg den offisielle kunstens estetiske program og ser på hvordan Kabakov og Komar & Melamid bruker dette som råmateriale for sin kunst.

Innledningsvis stilte jeg spørsmål ved hvordan moskvakonseptualistene dekonstruerer den offisielle doktrinen. Ved en komparativ tilnærming har jeg villet vise hvordan både Kabakov og Komar & Melamid benytter seg av ulike sovjetreferanser. I denne prosessen har jeg påvist flere fellesnevner. Både Kabakov og Komar & Melamid bruker tekst i sine kunstverk, noe som i følge både Wallach og Sandbye knytter moskvakonseptualismen til den russiske avantgarden. I tillegg kommenterer og dekonstruerer disse kunstnerne den sosialistiske realismens formspråk i maleriene *Next Stop – Tarakanevo* (figur 21) og *Nikolai Buchumov* (beskrevet i kapittel 2). Sistnevnte kunstverk representerer et annet tematisk likhetstrekk, nemlig karakterkonstruksjon som Kabakov er kjent for med *Sitting-in-the-coset-Primakov* (figur 3) og hans senere installasjonssyklus *10 Characters*. Et siste påtagelig fellestrekk er referansen til romkappløpet og den sovjetiske propagandaplakaten. Komar & Melamid benytter seg av meget eksplisitte referanser til romkappløpet i *Laika Cigarette Box* (figur 25) og til den sovjetiske propakandaplakaten i maleriet *Don't Babble* (figur 19), referanser man også finner i Kabakovs installasjon *The Man Who Flew into Space from his Apartment* (figur 23).

Det er likevel forskjellene som dominerer i møte med verk av disse kunstnerne. Kabakov iscenesetter hverdagslivets grå og repetitive estetikk som eksemplifisert med *Søppelmannen* (figur 1 og 2), og viser med dette til et destillert ekstrakt av Sovjetunionens likhetspolitikk. Komar & Melamid benytter seg i større grad av maktsymbolikk, som vist i

maleriene *Stalin and the Muses* (figur 4) og *The Origin of Socialist Realism* (figur 10). Denne todelingen fant sted allerede i konseptualistiske undergrunnsmiljøet i Moskva, men skillet ble aksentuert etter at kunstnerne emigrerte til USA. Som en forklaringsmodell for valget av disse ulike strategiene vil jeg støtte meg til Victor Tupitsyns språkmetafor. Han hevder at emigrerte sovjetiske kunstnere kan oppleve et sjokk ved tapet av kommunistrepublikkens to identitetskapende ”morsmål”: det moderlige kollektive og det faderlige autoritære ”språket”. Denne metaforen reflekterer således Kabakov og Komar & Melamids forskjellige valg av estetiske virkemidler.

I tråd med en vektlegging av sovjetrussiske elementer i Kabakovs kunst understreker Amei Wallach et brudd med den vestlige konseptualismen. Mette Sandbye fremhever derimot den sovjetiske konseptualismens likhetstrekk med den vestlige. Hun påpeker hvordan Kabakovs samlende og dokumentariske metode, avfallsestetikk, samt bruk av tekst kan sees i sammenheng med lignende valg av estetiske virkemidler i samtidig internasjonal konseptkunst. Komar & Melamids eklektiske appropriasjonsteknikk og referanser til popkunst er også relevante faktorer å trekke frem i en sammenligning av den vestlige og sovjetiske konseptualismen. En markant forskjell er likevel viktig å nevne. Der vestlig konseptkunst/postmoderne kunst ofte synes å problematisere den vestlige kunsthistorien og bedrive institusjonskritikk, problematiserer moskvakonseptualismens kunst derimot mangelen på en institusjon og retter en mer lokal representasjonskritikk mot myndighetenes fremstilling av virkeligheten.

Boris Groys påpeker at konseptualismen i Moskva var påvirket av samtidige vestlige kunsttendenser, men understreker at en hovedforskjell kan finnes i den utelukkende politiske tolkningen den sovjetiske kunsten ble utsatt for. Hans analyse av moskvakonseptualismens politiske perspektiv konkluderer med at moskvakonseptualistenes uttalte ønske om å nå et objektivt, refererende ståsted i seg selv er en politisk ytring i et totalitært regime hvor dette ståstedet er en umulighet. Nettopp i søken etter denne utopiske nøytraliteten ligger moskvakonseptualismens politiske paradoks. Debatten angående hvor politisk/apolitisk, prokommunistisk/prokaptalistisk Kabakov og Komar & Melamids kunst er, synes å være forenkende og lite interessant. I stedet for å følge de polariserte ytterpunktene moskvakonseptualistene forsøkte å unngå, vil jeg støtte meg til Burnham, Hillings og Sandbye og hevde at disse verkenes politiske dimensjon uttrykkes ved en problematisering av forholdet mellom politisk makt og kunst og, som nevnt i forrige avsnitt, en representasjonskritikk av det uriktige og glansede bildet av virkeligheten som ble presentert i den offisielle sovjetiske estetikken.

Moskvakonseptualismen står i dag som et strålende eksempel på en sovjetrussisk meta-estetikk som har hatt stor innflytelse på russisk kunst utover 1980- og 1990-tallet. Med de eksplisitte referansene til den russiske avantgarden og den sosialistiske realismen, knytter Kabakov og Komar & Melamids kunst slik sammen høydepunkter på det 20. århundrets russiske kunstscene.

Litteraturliste:

- Bown, Matthew C.: *Socialist Realist Painting*, New Haven & London: Yale University Press, 1998.
- Brandtzæg, Kari J.(red.): *Se Opp! Kunst fra Moskva og St.Petersburg*, Oslo: Nasjonalgalleriet, 2004.
- Erjavec, Ales et al: *Postmodernism and the Postsocialist Condition*, California: University of California Press, 2003.
- Franzen, Elizabeth et al (red.): *Russia!* New York: Guggenheim Museum Publications, 2005.
- Gombrich, E.H: *Verdenskunsten* Oslo: Aschehoug, 2003.
- Groys, Boris: *The Total Art of Stalinism*, Oxford: Princeton University Press, 1992.
- Groys, Boris et. al.: *Ilya Kabakov*, London: Phaidon Press, 1998.
- Guttu, Tor (red.): *Norsk ordbok*, Oslo: Kunnskapsforlaget, 1998.
- James, C. Vaughan: *Soviet Socialistic Realism – Origins and Theory*, London: Macmillan Press, 1973.
- Kelly, Michael (red.): *Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Vladimir Lenin: *V.I. Lenin on Literature and Art*, Moscow, Progress Publishers, 1967, s. 90.
- Lystad, Nina Else: *Verk og kontekst – Et studie over Ilya Kabakovs installasjon*, Oslo: hovedoppgave i kunsthistorie, Universitetet i Oslo, 2004.
- Marx, Karl: *Kapitalen*, Bind I, Oslo: Forlaget Oktober A/S, 1995.
- Marx, Karl: *Det kommunistiske manifest*, Oslo: Pax forlag, 2005.
- Nathanson, Melvyn B. (red.): *Komar/Melamid – Two Soviet Dissident Artists*, London & Amsterdam: Southern Illinois University Press, 1979.
- Parchomenko, Michail(red.): *Socialist Realism in Literature and Art – A collection of articles*, Moskva: Progress Publishers, 1971.
- Petrova, Yevgenia (red.): *Times of Change - Art in the Soviet Union 1960 – 1985*, St. Petersburg: Palace Editions, 2006.

- Ratcliff Carter: *Komar & Melamid*, New York: Abberville Publishers, 1988.
- Rosenfeld, Alla og Dodge, Norton T.(red.): *Nonconformist Art – The Soviet Experience 1956-1986*, new York: Thames and Hudson, 1995.
- Ross, David A. (red.): *Between Spring and Summer- Soviet Conceptual Art in the Era of Late Communism*, Cambridge, Massachusetts og London: MIT Press, 1990.
- Sandbye, Mette: *Mindesmærker – Tid og erindring i fotografiet*, København: Forlaget politisk revy, 2001.
- Sandbye, Mette og Pedersen, Karin(Red.): *Virkelighed, virkelighed! Avantgardens realisme*, København: Tiderne Skifter, 2003.
- Solomon, Maynard: *Marxism and Art*, Sussex: Harvester Press Ltd., 1979.
- Ulekleiv, Line: *Det litterære rom – tre installasjoner av Ilya Kabakov*, Oslo: hovedoppgave i kunsthistorie, Universitetet i Oslo, 2001.
- Wallach, Amei: *Ilya Kabakov: The Man Who Never Threw Anything Away*, New York: Harry N. Abrams Inc., 1996.
- Weinberg, Bernard: *French realism*, Modern Language Association in America, 1937.
- Wypijewski, JoAnn (Red): *Painting by Numbers- Komar and Melamid's Scientific Guide to Art* , New York: Farrar, Straus, Giroux, 1997.
- Åhlberg, Lars-Olof: *Realismbegrepp i litteratur och konst*, Uppsala: Almqvist & Wiksell International, 1988.

Utstillingskataloger

- Hellandsjø, Karin(red.): *Ilya Kabakov – Sjøppelmannen/ The Garbage Man*, Oslo: Museet for samtidskunst, 1996.
- Wallach, Amei: *Ilya Kabakov: 1969 – 1998*, New York: Bard College Publications, 2000.

Artikler

- Hillings, Valerie L.: "Komar and Melamid's Dialogue with (Art) History" i *Art Journal*, Vol. 58, No. 4, vinter, 1999.
- Schlegel, Amy Ingrid: "The Kabakov Phenomenon" i *Art Journal*, vol.58, No.4, vinter, 1999.
- Sol LeWitt: "Paragraphs on Conceptual Art", I *Artforum*, juninummeret, 1967

Internettsider

- http://www.komarandmelamid.org/chronology/1981_1983/index.htm, 12.08.08.
- <http://www.nga.gov/collection/gallery/gg61/gg61-61130.0.html>, 15.08.08.
- <http://www.answers.com/topic/socialist-realism>. 02.04.08.
- <http://www.artnet.com/artwork/424727504/991/lenin-coca-cola.html>, 23.06.08.
- <http://www.nlm.nih.gov/exhibition/animals/images/laika2.jpg>, 22.08.08.
- http://www.tidsskriftet.no/?seks_id=1310495, 01.06.08.
- <http://www.orbit.zkm.de/files/orbit/kabakov1.jpg>, 15.08.08.
- <http://sovietposter.blogspot.com/>. 01.08.08.
- http://en.wikipedia.org/wiki/El_Lissitzky, 20.02.08.
- <http://en.wikipedia.org/wiki/Iskra>, 15.08.08.
- <http://en.wikipedia.org/wiki/Pravda>, 15.08.08.
- http://en.wikipedia.org/wiki/Art_for_art%27s_sake, 28.07.08.
- <http://en.wikipedia.org/wiki/Proletkult>, 12.07.08.
- <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/415583/Famine-of-1932#tab=active~checked%2Citems~checked&title=Famine%20of%201932%20--%20Britannica%20Online%20Encyclopedia>, 17.05.08.

Illustasjonsliste

Figur 0: Forsiden. Komar & Melamid: *The Origin of Socialist Realism*, 1982-83. Olje på lerret, 182,9x121,9 cm. Hentet fra Wypijewski, JoAnn (Red): *Painting by Numbers- Komar and Melamid's Scientific Guide to Art*, New York: Farrar, Straus, Giroux, 1997, s. 135.

Figur 1: Ilya Kabakov: *The Garbage Man*, 1995. Installasjon. Fotografi hentet fra katalogen Hellandsjø, Karin(red.): *Ilya Kabakov – Sjøppelmannen/ The Garbage Man*, Oslo: Museet for samtidskunst, 1996, s. 53.

Figur 2: Ilya Kabakov: *The Garbage Man*, 1995. Oversiktsbilde av installasjonen i Museet for samtidskunst i Oslo. Tegning av Ilya Kabakov. Hentet fra katalogen Hellandsjø, Karin(red.): *Ilya Kabakov – Sjøppelmannen/ The Garbage Man*, Oslo: Museet for samtidskunst, 1996, s. 45.

Figur 3: Ilya Kabakov: *Sitting-in-the-Closet-Primakov*, 1972-1975. Blekk og fargeblyant på papir, 47 sider, hver side måler 51,5x35 cm. Hentet fra Groys, Boris: David A. Ross og Iwona Blazvic, *Ilya Kabakov*, London: Phaidon Press, 1998, s. 43.

Figur 4: Vitaly Komar og Alexander Melamid: *Stalin and the Muses*, fra serien *Nostalgic Socialist Realism*, 1981 – 1982. Tempera og oljemaling på lerret, 182,9x139,7 cm. Hentet fra kunstnernes hjemmeside:
http://www.komarandmelamid.org/chronology/1981_1983/index.htm, 12.08.08.

Figur 5: Vitaly Komar og Alexander Melamid: *Our Goal – Communism*, fra serien *Sots Art*, 1972. Maling på tøy, 39,4x193 cm. Hentet fra Ratcliff Carter: *Komar & Melamid*, New York: Abberville Publishers, 1988, s. 66.

Figur 6: El Lissitzky: *Beat the Whites with the Red Wedge*, 1919. Litografi, 54x72 cm. Hentet fra http://en.wikipedia.org/wiki/El_Lissitzky, 20.02.08.

Figur 7: Vitaly Komar og Alexander Melamid: *Quotation*, fra serien *Sots Art*, 1972. Olje på lerret, 118,1x78,7cm. Hentet fra Ratcliff, Carter: *Komar & Melamid*, New York: Abberville Publishers, 1988, s. 63.

Figur 8: Vitaly Komar og Alexander Melamid: *Post-Art No.1 (Warhol)*, fra serien *Post-Art*, 1973. Olje på lerret, 106,68x106,68 cm. Hentet fra Ratcliff, Carter: *Komar & Melamid*, New York: Abberville Publishers, 1988, s. 90.

Figur 9: Joseph Wright of Derby: *The Corinthian Maid*, 1783/84. Olje på lerret, 106,5x130,8 cm. Hentet fra <http://www.nga.gov/collection/gallery/gg61/gg61-61130.0.html>, 15.08.08.

Figur 10: Komar & Melmid: *The Origin of Socialist Realism*, se figur 0.

Figur 11: Eli Beliutin: *Landscape*, 1952. Olje på lerret, 107x70 cm. Hentet fra Alla Rosenfeld og Norton Dodge: *Nonconformist Art*, new York: Thames and Hudson, 1995, s. 29.

Figur 12: Kollektive Aksjoner: *Slogan*, 1978. Performance. Fotografi av Georgii Kizevalter, hentet fra Alla Rosenfeld og Norton Dodge: *Nonconformist Art*, New York: Thames and Hudson, 1995, s 327

Figur 13: Alexander Kosolapov: *Lenin Coca-Cola*, 1993. Akryl på lerret, 66x111,8 cm. Hentet fra <http://www.artnet.com/artwork/424727504/991/lenin-coca-cola.html>, 23.06.08.

Figur 14: Ilya Kabakov: *Carrying out the Slop Pile*, 1980. Emalje på masonitt, 150x210 cm. Hentet fra Boris Groys, David A. Ross og Iwona Blazvic, *Ilya Kabakov*, London: Phaidon Press, 1998, s. 46.

Figur 15: The Peppers: *Types of Discharge According to Mandelshtam*, 1989. Emaljemaling på kryssfinér. Hentet fra Ross, David A. (red.): *Between Spring and Summer- Soviet Conceptual Art in the Era of Late Communism*, Cambridge, Massachusetts og London: MIT Press, 1990, s. 42.

Figur 16: Erik Bulatov: *Danger*, 1972-73. Olje på lerret, 110x110 cm. Hentet fra Alla Rosenfeld og Norton Dodge: *Nonconformist Art*, New York: Thames and Hudson, 1995, s. 309.

Figur 17: Arkadi Plastov: *A Collective Farm Festival*, 1937. Olje på lerret, 188x307 cm. Hentet fra Bown, Matthew C.: *Socialist Realist Painting*, New Haven & London: Yale University Press, 1998, s. 158.

Figur 18: Aleksandr N. Samokhvalov: *Girl with a Pneumatic Drill*, 1933/34. Vannmaling på papir, 45x28 cm. Hentet fra Bown, Matthew C.: *Socialist Realist Painting*, New Haven & London: Yale University Press, 1998, s. 173.

Figur 19: Komar & Melamid: *Don't Babble!*, 1974. Olje på lerret, 90,2x61 cm. Hentet fra Ratcliff, Carter: *Komar & Melamid*, New York: Abbeville Publishers, 1988, s. 22.

Figur 20: Nina Vatolina: *Keep your mouth shut!*, 1941. Trykk, 59x44 cm. Hentet fra <http://sovietposter.blogspot.com>, 12.08.08.

Figur 21: Ilya Kabakov: *Next stop – Tarakanevo*, 1979/84. Emalje på masonitt, 260x380 cm. Hentet fra Wallach, Amei: *Ilya Kabakov: The Man Who Never Threw Anything Away*, New York: Harry N. Abrams Inc., 1996, s. 162.

Figur 22: P. Sokolov-Skalja: *The Train is Moving from the Socialist Station*, 1939. Trykk, originalt format ikke angitt. Hentet fra <http://sovietposter.blogspot.com>, 12.08.08.

Figur 23: Ilya Kabakov: *The Man Who Flew into Space from his Apartment*, 1986. Installasjon. Hentet fra www.orbit.zkm.de/files/orbit/kabakov1.jpg, 15.08.08.

Figur 24: Laika sigaretteske, ukjent opphavsmann/kvinne. Sigarettpakken ble produsert med dette motivet fra 1964 til slutten av 1980-tallet. Hentet fra <http://www.nlm.nih.gov/exhibition/animals/images/laika2.jpg>, 22.08.08.

Figur 25: Komar & Melamid: *Laika Cigarette Box*, 1972. Olje på lerret, 77,5x58,4 cm. Hentet fra Ratcliff, Carter: *Komar & Melamid*, New York: Abbeville Publishers, 1988, s. 60

