

Natalia Ganahl

Das Werk von Vladimir Arkhipov Über die Humanität des Archivs und die regressive Autorschaft des Sammlers

„In einer Welt, die auf dem besten Weg ist, eine einzige grosse Fundgrube zu werden, fällt dem Sammler gewissermassen ein frommes Rettungswerk zu.“

Susan Sonntag „Objekte der Melancholie“¹

“On a rêvé d'un lieu sans âge, n'importe où hors du monde de la raison, où ceux des objets fabriqués par l'homme qui ont perdu leur sens utilitaire, ne l'ont pas encore trouvé ou s'en sont écartés sensiblement – qui de ce fait sont de quelque manière À SECRET – émergeraient d'une manière élective et sans interruption de la rivière de sable de plus en plus serré qui constitue la vision de l'homme adulte et tendraient à lui rendre la transparence de celle des enfants.”

Andre Breton. „Gradiva“²

Ich habe Vladimir Arkhipov im Jahr 2009 in Zürich kennengelernt, als er versuchte, für sein Ausstellungsprojekt von unbekanntem Menschen eigenhändig hergestellte und damit einmalige Alltagsgegenstände zu finden. Sie mussten nicht unbedingt „schön“, sondern vor allem nützlich, funktional sein. Dabei interessierte er sich nicht für professionelles Handwerk oder Liebhaberdesign, sondern für spontane Erscheinungsformen der heimischen Haushaltskreativität. Ohne Sprachkenntnisse und zum ersten Mal in der Schweiz hatte er sich eine auf den ersten Blick unmögliche Aufgabe gestellt: innerhalb von zwei Wochen in das unbekannte Leben einzutauchen und mit ein Paar Dutzend Fundobjekten und ihren Herstellungsgeschichten wieder in den Galerieraum zurück zu kehren. „Unsere Wege sind nicht festgeschrieben, alles was wir finden ist Sache des Zufalls“ – erklärte Arkhipov. Sein Sammeleifer und seine Abenteuerlust steckten mich an und innerhalb von zwei Wochen hatten wir eine Ausstellung zusammengetragen. Meine

Freunde, Kollegen, Nachbarn und Verwandten wurden zu der Vernissage eingeladen, um die von ihnen angefertigten Objekte: seltsame Stühle, Kaffeemühle, Grill, Gitarre, Heinzbank, Lautsprecher, Bienenköniginnennest, Brotkiste und anderes nun als Kunstwerke auf den sterilen Sockeln im Galerieraum erleben zu dürfen. An diesem Abend wurden sie zu Künstlern, ihre Namen, Fotoporträts und Interviews waren den jeweiligen Objekten beigeordnet. Aus der Dichte des Alltäglichen herausgenommen und in Kunstwerke verwandelt entfalteten die Fundobjekte eine unerwartete Schönheit ihrer armseligen Materialität in dem Galerieraum. Die räumliche Präsentation war nicht von der Präsentation von Objekten, die gemeinhin als Kunstwerke bezeichnet werden, zu unterscheiden: die umgebende Lehre verlieh ihnen die Autonomie einer Skulptur, welche ihre Entstehung performativ offenbart.

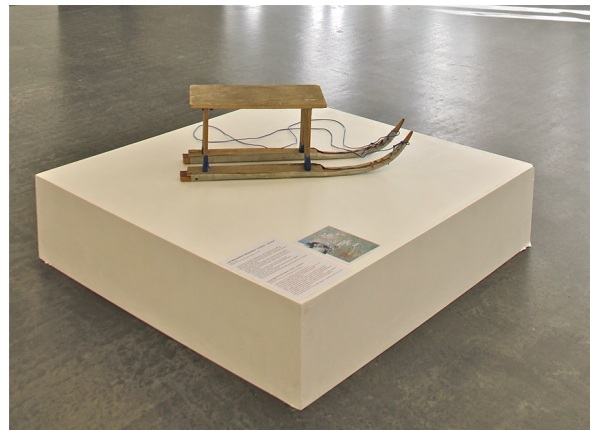


Abb. 1 Blick in die Ausstellung *Russische Archive* in der Barbarian Art Gallery, Zürich, 2012

Nach der Ausstellung kehrten die meisten Objekte zu ihren Besitzern und ihren alltäglichen Funktionen zurück, davor wurden sie auf der Homepage des Künstlers und in einem von den Kuratoren der Ausstellung, Viktor Misiano und Mario Lüscher, herausgegebenen Buch *Functioning Forms Zürich*, sorgfältig dokumentiert und archiviert.³

Vassilij Ivanovitsch Suranov / Abacus

um 1950 / Gebiet Jaroslavl, Danilow
(Gespräch mit dem Sohn, Vjatcheslav Suranov, sein Foto)

- Slav, erzähl über diesen Abacus. Hast Du ihn gemacht?
- Den machte mein Vater, als er sass.
- Wann war das?
- Noch unter Stalin oder Chruschtschow, genau erinnere ich mich nicht.
- Wegen was sass er?
- Wegen seinem grossen Maul – er schwatzte zuviel über den Herrscher aller Völker, über die Sowjetmacht. Aber irgendwer gab es an und so sass er acht Jahre.
- Aber den Abacus, wozu machte er den?
- Sie fällten Wald im Gebiet von Jaroslavl, man musste die Kubikmeter zählen, die Stämme und die Mannestage. Er konnte rechnen, aber es war kein Abacus da, so hat er in selbst gemacht. Und dann, als er freigelassen wurde, brachte er ihn mit, er sagte, er habe ihm das Leben gerettet, weil für die Rechnungsführer erleichtertes Regime galt: sie arbeiteten nicht so hart wie die andern. Es blieben Kräfte übrig und so überlebte er.

Василий Иванович Суранов / Счёты

около 1950 / Ярославская обл., г.Данилов
(разговор с сыном, Вячеславом Сурановым, его же фото)

- Слав, расскажи про эти счёты. Ты их сделал?
- Отец мой сделал, когда сидел.
- Это когда было?
- Ещё при Сталине или Хрущёве, точно не помню.
- А за что он сидел?
- За длинный язык – болтнул лишнего про вождя всех народов, про советскую власть. А кто-то донёс, вот и сидел восемь лет.
- А счёты зачем он там сделал?
- Они лес валили в Ярославской области, надо было считать кубометры, стволы, человекодни. Он то считать умел, но счёт не было, вот и сделал сам. А потом когда освободился – с собой их привёз, говорил, что они ему жизнь спасли, потому, что счётоводам было послабление: они не так вкалывали как остальные. Сил больше осталось – вот и выжил.

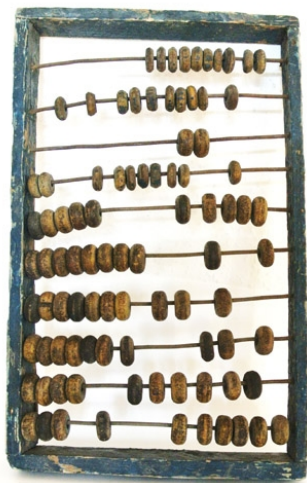


Abb. 2, Vassilij Ivanovitsch Suranov, Abacus, Objekt sowie Begleittext aus der Ausstellung *Russische Archive* in der Barbarian Art Gallery, Zürich, 2012

Arkhipovs Projekt entstand im Russland der 1990er Jahre, als Versuch die Unikate der (post)sowjetischen Kreativität zu sammeln und zu dokumentieren. Heute umfasst seine Dokumentation Tausende von Objekten aus Russland, Europa und Amerika, seit kurzem auch aus China. Das ganze Werk ergibt sich als ein in der Zeit und Raum offenes mehrsprachiges Archiv, das

sich aus einer postsowjetischen Kunstkammer zu einer globalen elektronischen Datenbank www.folkforms.ru entwickelte. Die eigentliche Sammlung der Objekte spielt hier eine sekundäre Rolle: man braucht sie nur temporär, für die Ausstellungen. Nach den Ausstellungen lösen sich die Sammlungen zum grössten Teil wieder auf - was bleibt - ist das Archiv in Form von Büchern und Dokumentationen im Internet. Das nächste Ziel des Projektes wäre ein „lebendiges“ Museum in realem Raum in Moskau, wo immer neue gefundene Gegenstände und Geschichten erscheinen werden, um nach einiger Zeit wieder anderen Objekten Platz zu geben.

Die Fundstücke in der heutigen Datenbank werden territorial nach Ländern und Orten geordnet, in welchen sie gefunden wurden. Die kulturelle Zugehörigkeit spielt bei der Wahrnehmung der Objekte eine wichtige Rolle: was in einem Land als skurril erscheint, ist in einem anderem Land nicht interessant und „sieht banal aus“. Das gleiche gilt für die zeitliche Perspektive: die Sachen von heute finden Betrachter weniger reizend, als solche, die aus einer zeitlichen Distanz das Gedächtnis ansprechen können. „Heutige Sachen sind visuell weniger interessant für Zuschauer, weil sie noch mit unserer Wirklichkeit verschmolzen sind“ – teilt Arkhipov seine Ausstellungserfahrung mit.

Speichern: vom Gerümpel zur Reliquie

Von jedem Objekt öffnen sich Pfade zu dahinter stehenden persönlichen und kollektiven Erfahrungen, die aus den Herstellungs- und Gebrauchsgeschichten ablesbar werden. Manche Objekte haben den Status wahrer Reliquien, welche eine besondere Rolle im Leben ihrer Hersteller spielten und sorgfältig aufbewahrt wurden. Die Gitarre von Sven Huenemörder wurde während seiner langen Hochzeitsreise durch Russland aus einer grossen Konservenbüchse gebastelt, um auch unterwegs seiner Geliebten ihre Lieblingssongs vorsingen zu können. Der Abakus von Vjatscheslav Suranov hat seinem Vater in Stalins GULAG das Leben gerettet, dank seiner Herstellung im Lager durfte er von den schweren Arbeiten zur Buchhaltung wechseln. Die Skistöcke von Wladimir Lysenko wurden während des zweiten Weltkrieges in der sibirischen Evakuierung gemacht, weil die sowjetische Industrie damals keine Skistöcke produzierte. Sie wurden, wie der Abakus, mehr als 60 Jahre in der Familie aufbewahrt. Ihrem Zweck enthoben, verhalten sich diese Dinge wie die einsamen Objekte des Kultes in einem kunsthistorischen Museum. Die kurze, manchmal unklare und stotternde Erzählung des Referenten, welche auch zum textuellen ready made in der Ausstellung wird, muss den fehlenden unsichtbaren Kontext ihres Gebrauchs vertreten. Was in dieser Erzählung von der „echten“ Geschichte übrig bleibt, sind lediglich die durch das Gedächtnis des Erzählers, durch die Unvollkommenheiten der Sprache und den fragmentarischen Charakter des Gesprächs mehrmals abgestuften Spuren. Diese Spuren, wie auch die Gebrauchspatina auf dem Gegenstand, können vom Betrachter wahrgenommen werden, individuelle Erinnerungen mit der kollektiven Geschichte verbinden und Assoziationen wirken lassen.

In Wohnungen, Kellern, Datschas und Gärten gefunden, stammen die meisten von Arkhipovs Objekten aus den privaten Haushalten der sowjetischen und postsowjetischen Zeit. Eine Badewanne, die auf einem Bettgestell liegt, aus einem alten Radiator oder aus Alugabeln angefertigten TV-Antennen, Kinderschlitten, die aus abgeschnittenen Langlaufski und einer darauf befestigten Fussbank bestehen, eine Duschkabine aus ausgemusterten Bustüren zusam-

mengestellt, eine Schneeschaukel, gebastelt aus einer Verkehrstafel, auf welcher auch ein Mensch mit Schaufel gezeichnet ist. Die seltsamen und subversiven Dinge mit den Spuren des langzeitigen Gebrauchs tragen in sich selber das Archiv der (post)so-wjetischen materiellen Kultur in einer negativen Form – als Geschichte des Mangels und seiner ständigen Überwindung.

Zur Zeit des kollektiven Besitzes und des „hohen geistigen Strebens“ kämpfte fast jeder sowjetische Mensch mit dem Defizit und der Unvollkommenheit des Materiellen. In den einmaligen, oft aus anderen Gegenständen zusammengebastelten hybriden Formen treffen sich Zufall und praktische Vernunft, kreative Erleuchtung und alltäglicher Kummer. Sie gehören der Geschichte von anderen, persönlichen und langfristigen Beziehungen zu den Dingen, vor den Zeiten der Wegwerfgesellschaft an. Im sowjetischen Haushalt wurden fast keine Sachen weggeworfen: sogar wenn sie schon verbraucht oder unnützlich waren, hat man sie zu Hause oder im Keller behalten, um sie gelegentlich für etwas verwenden zu können oder in etwas anderes zu verwandeln. Jede Wohnung und jedes Haus stellte eine Art von Archiv dar, wo diese aus verschiedener Zeit gespeicherte Materie manchmal mehr Platz einnahm, als für das Leben der Bewohner übrig blieb.

Triviale Gegenstände und Müll aus den trüben sowjetischen Wohnungen wurden schon in den 70er Jahren zum Material von Installationen der Moskauer Konzeptkünstler Andrei Monastyrsky, Dmitri Prigov, Ilya Kabakov, Igor Makarevich, sowie der Gruppe Medizinische Hermeneutik.⁴ Künstler in der Rolle des Lumpensammlers begaben sich auf die Suche nach bedeutungsvollen Referenzen der gemeinsamen Alltagserfahrungen in der Zeit der sozialen Veränderungen am Ende der Sowjetunion. Das Surreale des sowjetischen Alltags zu zeigen wurde zum gemeinsamen Bedürfnis der Moskauer Konzeptkunst, welche die fehlende Reflexion der sowjetischen offiziellen Kultur ersetzte. „Da sich der historische Wandel immer schneller vollzieht, ist die Vergangenheit zum surrealsten Sujet überhaupt geworden – macht es möglich, um mit Benjamin zu sprechen, in dem, was entschwindet, eine neue Schönheit zu erkennen“ – schrieb Susan Sonntag in ihrem Essai Objekte der

Melancholie über die sammlerisch-melancholische Anstellung der Fotografen der 20-30er Jahren in ihrer Auseinandersetzung mit der Modernität.⁵ Was sie mit den Künstler der spätsowjetischen Zeit vergleichbar macht, sind die in verschiedenen Proportionen gemischte Ironie und Melancholie, welche den Verlust und das Neugewinnen des schon Ablebenden begleiten. Kabakov versucht das Vergangene gleichzeitig zu rekonstruieren und zu beschwören, wobei in Kabakovs Werk diese Art der Rekonstruktion von der ironischen Dekonstruktion nicht zu unterscheiden ist.

Bereits 1977 stellte Kabakov zum ersten Mal in einer Moskauer Wohnung seine Installation *Der Mann, der niemals etwas wegwarf aus*, die das Thema des Mülls mit dem des Archives auf lange Zeit in seinem Werk verband: in vielen späteren Installationen machte er sichtbar, dass der Müll zu einem Archiv und das Archiv (besonders in seiner bürokratischen Version) sich in Müll umkehren kann. Sie stehen in einer nahezu dialektischen Beziehung zueinander. Was nicht zum Archiv gehört, gerät ausser Kontrolle und kann verloren gehen – diese Befürchtung erklärt die Sammelobsession des russischen bürokratischen System, mit seinen Papierbergen und mit dem ins Absurde gehenden Kategorisierungszwang. Und umgekehrt: der gesammelte und archivierte Müll bekommt sofort einen symbolischen Mehrwert, wie es in und durch die Werke der Moskauer Konzeptkünstler geschah. Was gestern Müll war, gehört heute zum Archiv. Der symbolische Mehrwert entsteht durch die repräsentative Funktion, welche der Gegenstand im Archiv annimmt. Die Aufgabe der Archive sei nach Aussage von Boris Groys: „das Leben ausserhalb der Archivräume zu repräsentieren“.⁶ Groys betont die wesentliche Distanz zwischen den archivierten und den nicht zum Archiv gehörenden „profanen“ Dingen: „Zwischen den Dingen im Archiv und Dingen ausserhalb des Archives besteht also ein tiefer Unterschied, der jeder Repräsentationsanspruch von Anfang an untergräbt – ein Unterschied im Wert, im Schicksal, im Verhältnis zur Vergänglichkeit, zur Vernichtung, zum Tode“.⁷

Durch die Zusammenfassung zum Archiv ändern die Objekte von Vladimir Arkhipov ihren Status, ihre Bedeutung, ihre Wirkung. Der Mehrwert ergibt sich

symbolisch auch in den hohen Preisen für die ausgestellten Gegenstände, ihren Transport und die Versicherungen für die Ausstellung. Wer sich aber das Kunstwerk in der Galerie nicht geleistet hat, bekommt vielleicht später eine Gelegenheit im Keller des Herstellers das Objekt gratis zu finden. Boris Groys liegt diese Wertdiskrepanz den „Mechanismen der Innovation ... in allen Bereichen der modernen Kultur“ zugrunde: „Je wertloser und vergänglicher – je profaner ein Ding der Wirklichkeit ist, desto mehr ist es im Stande die allgemeine Wertlosigkeit der Welt innerhalb der Archive zu repräsentieren – und desto mehr Repräsentationswert bekommt dieses profane Ding im Archiv verliehen.“⁸

In diesem breiteren Sinn ist das Archiv eine Denkfigur, die im 20. Jahrhundert zu einem produktiven epistemologischen Instrument für die Geisteswissenschaften geworden ist. Michel Foucault verwendet in seinem Buch „Archäologie des Wissens“ (1969) das Wort „Archiv“ für die wissenschaftliche Metapher des höheren Abstraktionsgrades, er bezeichnet damit das historische Prinzip der Diskursproduktion: „das allgemeine System der Formation und der Transformation der Aussagen“, das aber „in seiner Totalität nicht beschreibbar und in seiner Aktualität nicht zu umreißen ist.“⁹ Knut Ebeling und Stephan Günzel charakterisieren in ihrer *Archivologie* diese Verschiebung der Archiv-Funktion bei Foucault als „Wende von der Aufbewahrung zu Produktion des Wissens“: „Das Archiv ist nicht der Ort auf den man stets zurückgreifen kann, um die Fakten zu finden, es ist die aktive Vorgang welcher für eine permanente Umschichtung und fortlaufende Transformation der Fakten sorgt.“¹⁰ Nach der Bemerkung von Gilles Deleuze funktioniert Foucaults Archiv als topologische Metapher des Wissens, „als Struktur der absoluten Ein- und Ausschlussmechanismus“.¹¹ Viele spätere topologische Archivtheorien, auch die Theorie von Groys, führen in diesem Sinn zur Foucaults Archeologie zurück. In diesem Kontext kann man die produktive Funktion des Archives laut den Kommentaren von Knut Ebeling und Stephan Günzel als eine Verräumlichung vorstellen, als Übertragen von „Aussen“ nach „Innen“, sowohl im figurativen als auch in buchstäblichen Sinn.¹²

Das Archiv als Methode

Im Vergleich zu Ilya Kabakov kreiert Vladimir Arkhipov keine fiktiven Figuren und vollständig inszenierten Räume. Kritisch betrachtet er zeitgenössische Versuche, die Mythologie des Sowjetischen zu rekonstruieren: „Schluss mit der Mythologie, die Kunst muss auch reale Menschen zeigen.“ Die gefundenen realen Sachen und ihre Geschichten sind nach Auffassung des Künstlers jedoch interessant genug, zum Inhalt eines Museums zu werden. Mittels seiner künstlerischen Autorität versucht er sie in Bereich der Kunst aufzunehmen und zwar nicht als anonyme Readymades, sondern als persönliche Werke der anderen Menschen, welche ihre Lebensumstände und Bedürfnisse repräsentieren können. Er minimalisiert seine Intervention in die Präsentation von Objekten, um das Mythologische und das Surreale, die in ihnen enthalten sind, nicht zusätzlich zu manipulieren. Jeder Gegenstand wird durch das gleiche Archivaster geordnet. Es umfasst das dem Kontext entnommene Fundstück (oder sein Foto im Buch oder auf der Homepage), einen kurzen, in der Regel nicht mehr als eine Seite, unveränderten Text des Interviews mit dem Besitzer über die Entstehungs- und Gebrauchsgeschichte des Objektes, eine Fotografie seines Herstellers (oder, wenn der Hersteller fehlt, des Besitzers), welche meistens während des Interviews gemacht wird, und das Fragment einer Karte mit der Bezeichnung des Fundortes. Das Raster hat hier eine kodifizierende und vereinheitlichende Funktion, damit „alle Elemente die Einheit einer idealen Konfiguration bilden.“¹³

Finden und zeigen ohne zu klassifizieren, analysieren und theoretisch zu interpretieren, dem Betrachter seine Freiheit lassen, die Objekte selber zu denken: das unterscheidet Arkhipovs Werk von der sozialanthropologischen Feldforschung, von der er seine Methode entliehen hat. Das anthropologische Phänomen des Selbermachens untersucht er durch eine horizontale syntagmatische Zusammensetzung der Einzelstücke. Eine solche quasiwissenschaftliche Methode erlaubt ihm eine scheinbar objektivistische Position im subjektiven Kunstverfahren einzunehmen: „die Sachen müssen für sich mit eigener Stimme sprechen“. Arkhipov verlässt sich auch auf die objek-

tivierende Wirkung des Archives als Medium, welches nach der Bemerkung von Arlette Farge einen „Effekt des Realen“ erzeugt: „Das gesprochene Wort, das gefundene Objekt, die hinterlassene Spur werden Figuren des Realen.(...) Als wenn man bei der Entfaltung des Archives das Privileg erhalte, das Reale zu berühren.“¹⁴

Der „Effekt des Realen“ - "effet de réel" wird als Begriff zum ersten Mal von Roland Barthes in seiner kritischen Analyse der realistischen Literatur am Beispiel von Flaubert verwendet.¹⁵ Dieser Effekt wird nach Barthes dank der Einführung von für die Struktur der Erzählung „überflüssigen“ konkreten Details, z.B. Gegenständen, erzeugt, welche nichts anderes ausser sich selber bedeuten und deren Anwesenheit im Text den „Realismus“ der Erzählung konnotiert. Der Realismus der Literaturdetails wird vom „Objektivismus“ der Historiografie des 19. Jahrhunderts und ihren Methoden (unter denen auch die Archivierung zu finden ist) abgeleitet. Den „Effekt des Realen“ dem Archiv zuzuschreiben, bedeutet gleichzeitig die Elemente der Fiktion im Archiv, und die Instrumente der Mediatisierung zu explizieren, welche neben den eigentlichen Objekten zum Vorschein kommen.

Inzwischen stellt sich Vladimir Arkhipov selber ins Paradigma des russischen Realismus: „Ich bin Künstler-Realist. Realist ist ein solcher Künstler der sich selber seinem Objekt unterwirft“. Er vergleicht sich mit den „Peredwischniki“ – den antiakademisch orientierten Künstler des 19. Jahrhunderts, die in ihren Wanderausstellungen das Leben des Volkes zeigen möchten und auf den Reisen durch das Land das Material für ihre Werke sammelten. Die realistisch arbeitenden Maler führten das Thema der unteren Sozialschichten in die russische Malerei ein.¹⁶ Arkhipovs Anspruch auf Realismus bedeutet auch eine Aufmerksamkeit gegenüber dem „kleinen, einfachen Menschen“ und seiner Welt, was zu den traditionellen ethischen und ästhetischen Topoi der russischen Literatur mit ihrem Humanismus gehört.¹⁷

Der „Realismus“ von Vladimir Arkhipov basiert nicht auf dem Prinzip der Mimesis, wie in der Literatur und Kunst des Realismus, sondern auf direkter Anwesenheit der „für sich sprechenden Sachen“. Dieser „Effekt des Realen“ scheint durch das Erzeugen der phänomenalen Anwesenheit, der „Produktion von

Präsenz“ im Sinn von Hans Ulrich Gumbrecht zu entstehen.¹⁸ Arkhipov inszeniert eine Epiphanie der gefundenen Objekte, indem er sie mit Weiss und Leere umgibt und mittels Interview und Fotodokumentation ihre Wahrheit bezeugt und ein Alibi ihrer Faktizität schafft. Die „Lust nach Präsenz“ bedingt die Suche nach der Ehrlichkeit der künstlerischen Intention und Unmittelbarkeit des ästhetischen Erlebnisses, nach der Urkreativität des Menschen: „Diese Sachen behielten die Aura ihres Entstehens, sie überraschen mit ihrer in der Popkultur unmöglichen Ehrlichkeit.“ erklärt Arkhipov. Die „Ehrlichkeit“ ist das, was er in der zeitgenössischen Kunst, nach seinen Worten, nicht mehr finden kann, und was er mit aufklärerischem Pathos im sogenannten „natürlichen Menschen“ sucht. Arkhipovs Traum ist daher ein Museum, wo nicht nur die „Home-Made“ gesammelt und gezeigt werden, sondern auch der einzelne, individuelle Mensch zur Geltung kommt, was bis heute in der russischen Gesellschaft noch immer nicht möglich ist.

Sammeln: vom Gerümpel zum Kulturgut

Vladimir Arkhipov positioniert sich als sammelnder und recherchierender Künstler, der sich bemüht, das in der Kultur Unsichtbare mittels eines Auswahl- und Präsentationsverfahrens sichtbar werden zu lassen. „Selbstgemachte Gegenstände – sind ein grosser Teil der materiellen Kultur, ein offiziell nicht existierender Teil, weil ihre Entstehung nicht sanktioniert wurde. Ohne fleissige sammlerische Arbeit gingen die singulären Meisterwerke der Volkskreativität und die Zeugnisse des menschlichen Alltags verloren, blieben unsichtbar für die Kunst, für die Kultur und im gewissen Sinn für die Autoren selber – meint Arkhipov. Obwohl das Sammeln nicht im Vordergrund steht, ist es vor allem als Prozess ein wesentlicher Teil seines Projektes: es hat eine performative Bedeutung und spielt in der Selbstinszenierung des Künstlers eine wichtige Rolle. In Interviews erzählt Arkhipov oft über die Abenteuer und Kollisionen während seiner Recherchen (er wurde schon geschlagen, von der Bazar-Mafia ins Restaurant eingeladen, ein Ägyptologe wollte ihm eine Krokodilmumie schenken, usw). Der Prozess des Sammelns dauert permanent an. Die

Suche ist zwar gezielt, hat aber weder Plan noch Pfad und ist dem Zufall überlassen. Wie in einem russischen Märchen: „geh dorthin weiss nicht wohin, bring das weiss nicht was.“ Wie ein Pilger bewegt er sich aufmerksam durch die Gegend und kommuniziert mit den Einheimischen, um den Weg zu finden. Die Kommunikation führt ihn weiter, von einem Gespräch zum anderen. Die Suche wird durch die Tatsache verkompliziert, dass den meisten Informanten gar nicht bewusst ist, ob sie passende Objekte zu Hause haben. Es wird sich erst aus dem längeren Gespräch, oder sogar beim Hausbesuch offenbaren, falls der seltsame Künstler ins Haus eintreten darf.

Das beständig wachsende Archiv verbindet individuelle Geschichten zu einem multikulturellen Hypertext eines schon bestehenden elektronischen Museums. Viele unbekannte Menschen, die von Arkhipovs Projekt erfahren haben, senden ihm eigene Funde und Kommentare, die den schon existierenden Bestand ergänzen. Das gemeinsame Sammeln kann eine Gelegenheit zu Kommunikation und Zusammenwirken sein und weit von einander entfernten Menschen verbinden, meint der Künstler. Sein weiterer Schritt wäre das Archiv durch das soziale Netzwerk steuern und wachsen zu lassen, damit nicht nur der Künstler selber, sondern auch die Anderen mitsammeln und mitarchivieren können: Menschen in verschiedenen Ländern werden selber die Dokumentationen über die von ihnen gefundenen Objekte auf der Homepage einfügen oder dem Künstler senden.¹⁹ Das Projekt zieht immer mehr Leute an, unter denen auch Kuratoren, Sammler, Kritiker, Künstler und viele Interessenten sind. Diese Möglichkeit, das Archiv als ein Ort der Kommunikation und Ort der Vermittlung der individuellen, konkreten Geschichten zu benutzen, aktualisiert die Humanität des Archives, welches sonst als überpersönliche Instanz zu betrachten ist. So geht es Vladimir Arkhipov nicht nur um das Übertragen der einzigartigen Gegenständen aus dem Haushalt in die Galerie, sondern um das Etablieren eines neuen Phänomens im gemeinsamen Raum der zeitgenössischen Kunst und schlussendlich um das Erzeugen von Präsenz dieses Phänomens in der Kultur.

Die Metapher des Speichers entsteht mit der Modernität, mit der raschen Entwicklung der Städte, dem steigenden Informations- und Bilderfluss sowie der

Etablierung des historischen Bewusstseins. Freud, Warburg, Benjamin gehören zu den ersten Analytikern, die mit den Figuren des Speichers operierten. In der Geschichte des Archives als Denkfigur lassen sich Philosophie, Kunst und Literatur kaum trennen. In Baudelaires *Les Fleurs du mal* und *Le spleen de Paris* trifft man die Figur des Lumpensammlers, welche in sich die Züge des Clochards, des Antiquars und des Philosophen vereint.²⁰ Benjamin assoziiert sie mit der Figur des Dichters: „Die Dichter finden den Kehricht der Gesellschaft auf ihrer Strasse, und ihren historischen Vorwurf an eben ihm. Damit scheint in ihrem erlauchten Typus ein gemeiner gleichsam hineinkopiert. Ihn durchdringen die Züge des Lumpensammlers, welcher Baudelaire so beständig beschäftigt hat...“²¹ So erscheint der Lumpensammler als eine neue Allegorie des Künstlers, die in der folgenden Zeit im Umkreis der Surrealisten weitere Anwendung fand. Für Dada und den Surrealismus wird das Sammeln nicht nur zur beliebten Kunstform (wie, zB. *Schachtel im Koffer* von Marcel Duchamp), sondern auch zum neuen symbolischen Sinn des künstlerischen Schaffens, zu der Neubewertung und Neuerfindung der Welt.²² Es wird zu einem Kunstparadigma, in welchem die Frage nach der Autorschaft immer wieder neu gestellt und verhandelt wird.

Autor vs. Archivar

Vladimir Arkhipov arbeitet gezielt mit der Kategorie „Autor“: er lässt den „naiven“, oft unwissenden Erfinder der Objekte als Künstler feiern, verzichtet dennoch nicht sich ebenfalls das Recht auf die Autorschaft zu sichern. So weist jedes Objekt eine doppelte Autorschaft auf: den ursprünglichen Autor und den Autor, der in diesem von der Kunst weit entfernten Objekt ein Kunstwerk erkannt hat. Die Suche nach dem Künstler im Anderen sieht Arkhipov als Hauptaufgabe seines Projektes. „Was ist denn meine Arbeit, wenn ich Dinge zeige, die von anderen Leuten gemacht wurden? Sie besteht darin, sie zu finden, ein Gespräch mit dem Autor aufzunehmen, Scheinwerfer auf diese Meisterwerke zu richten. Im Kern liegt natürlich immer mein starker künstlerischer Eindruck von dem, was ich gerade sah, und der Wunsch dies mit

dem Betrachter zu teilen. An Stelle des Paradigmas «ich bin Künstler» soll das Paradigma «er ist Künstler» treten. In diese Richtung gehen die unerschöpflichen Ressourcen der Kunstentwicklung.“ Die Situation bleibt aber immer noch schwindlig: kaum jemand von den Autoren wird anerkennen, dass sein aus Not oder aus praktischem Grund gemachter Gegenstand ein Kunstwerk wäre. Im Vergleich zu den industriell hergestellten Sachen betrachten viele Autoren ihre Gegenstände als unwürdig und wertlos:

„Meine Helden in Russland sind sehr zurückgezogen. Nicht immer geben sie ein Interview. In Russland kam noch niemand von den Autoren zur Vernissage.(...) Die Autoren wissen nur nicht, dass jeder Mensch, nach Aussage von Josef Beuys ein Künstler ist. Ich habe diese Aussage von Beuys konkretisiert, ich habe für mich gefunden, wie jeder Mensch ein Künstler sein kann (...) Ich nehme visuell interessante einmalige Objekte, die aber keinen Anspruch auf Kunst, Design, oder Erfindung haben, denen nur die Reflexion fehlt, um Kunstwerke zu werden. Sie stellen reine Kreation dar, die noch absolut sauber ist, der die künstlerische Reflexion fehlt. Diese Reflexion ergänze ich, ich bin dafür zuständig. Meine Reflexion und die Reflexion des Zuschauers machen diese Objekte in unserer Wahrnehmung zu Kunstwerken. Die Kommentare der Zuschauer sind manchmal sehr witzig, sie bilden den Paratext zu den Interviews in meiner Dokumentation“

erklärt Arkhipov.

Diese zurückhaltende Position entspricht dem Verständnis des Autors als eine ordnende Funktion des Werkes, wie es Michel Foucault, einer der wichtigsten Ideologen der Relativierung des Autors, formuliert hat.²³ Nach Foucault wäre die Autor-Funktion unter anderem notwendig, um das Werk in das institutionelle System einzuschreiben. Neben den Autoren - Hersteller der Unikate und den interpretierenden Betrachter, die auch ihrerseits zur Entstehung des Kunstwerkes beitragen, nimmt Vladimir Arkhipov die Rolle des fehlenden künstlerischen Bewusstseins an, um diese Fundstücke der Kunst zuzuordnen. Dieses künstleri-

sche Bewusstsein ist eigentlich das Bewusstsein des Archivs, im figurativen Sinn von Foucault - der Instanz, die diese oder jene Aussage in einem Diskurs legitimiert und das Übertragen nach „Innen“ ermöglicht. Die Autor-Funktion fällt mit der Archivar-Funktion zusammen.

Im intellektuellen Leben Moskaus den 1980er wurde Barthes' Ankündigung des „Todes des Autors“ nicht nur breit diskutiert und interpretiert, sondern entwickelte sich oft zu einem offen deklarierten Ideologem der damaligen konzeptuellen Kunst und Literaturszene. Dmitrij A. Prigov, Ilija Kabakov, die Gruppe Medizinische Hermeneutik, und andere Künstler experimentierten mit verschiedenen Identitäten und verzichteten auf die „Originalität“ eigener künstlerischen Aussagen. Ilija Kabakov schrieb eigene Werke anderen fiktiven Künstler zu („10 Personen“), simulierte unter anderen Namen die üblichen künstlerischen Strategien, oder sogar „Archive“ der Hobbykünstler und Hobbysammler (SHEK Nr.8, Baumann-Bezirk, Stadt Moskau). Andererseits existierte in sowjetischen Medien eine diskursive Tradition, in welcher die Anonymität der industriellen und handwerklichen Produktion unterbrochen wurde: begeisterte Journalisten berichteten über die einen oder anderen respektwürdigen Arbeiter oder Arbeiterinnen, welche eigene Ideen, Innovationen oder einfach hochqualitative Produkte in ihre Routinearbeit einbrachten. Das alles bildete den Kontext für Arkhipovs Etablierung des Künstlers in einem Anderen, der sich dieser Rolle gar nicht bewusst wäre.

Wie kann man das Verhältnis des Künstlers zu seinen Sammelstücken charakterisieren? Wie bereits erwähnt, befriedigt Arkhipov in seiner Suche nach den alternativen Prinzipien der Produktion, nach den „unschuldigen Objekten“, in ihrer Menge und Variation, seine Sehnsucht nach dem reinen kreativen Ur-Impuls, welcher, gemäss seiner Beobachtung, durch den Formalismus und den Wunsch gut vermarktet zu werden in der gegenwärtigen Kunst verunreinigt wurde. Mit diesen „echten“ Kunstwerken holt er auch ihre „echten“, „unschuldigen“ Autoren ins Museum, ganz nach der Logik der psychoanalytischen Übertragung: in die unendlichen Reihen der Fundobjekte projiziert er die Qualitäten, die er gerne bei eigenen Kunstwerken finden möchte. „Ein Gegenstand widerstrebt nie

der häufigen narzisstischen Projektion auf unbegrenzt viele andere Gegenstände, sondern erfordert sie sogar und gliedert sie dadurch in eine totale Umgebung ein, in eine Totalisation der Bilder seiner selbst, was das eigentliche Wunder der Sammlung ausmacht. Denn im Ergebnis sammelt man immer nur sich selbst.“ – bespricht Jean Baudrillard die psychoanalytische Aspekte des Sammelns in seinem Buch *Das System der Dinge*.²⁴

Die Vorliebe für Zitate und Appropriation als melancholisches Bedürfnis nach Übertragung der Verantwortung betonte auch Jean Starobinski in seinen psychoanalytischen Forschungen zur Literatur.²⁵

Zuerst wollte Vladimir Arkhipov selber Bildhauer werden, „im Sinn von Rodin“, und begann daher ein akademisches Bildhauerstudium. Plastik, Form, Materialität faszinierten ihn, aber in der spätsowjetischen Zeit gab es kaum Informationen über zeitgenössische Kunstformen. 1988 stand er in einer Moskauer Ausstellung Arbeiten von Günter Üker gegenüber, welche seinen Vorstellungen über Skulptur neue Impulse gaben. „Dank dem Üker sah ich zum ersten Mal Skulptur in einem Gegenstand.“ Die Versuche diesen Ansatz in seinem eigenen Schaffen zum Ausdruck zu bringen, endeten mit dem Rauswurf Arkhipov aus dem Studium. Bis Mitte der 90er Jahre arbeitete Vladimir Arkhipov mit Alltagsmaterialien, spürte aber zugleich, dass „in diesem Wunsch, ein zeitgenössischer Künstler im westlichen Sinn zu werden“ etwas Betrügerisches steckt, was weiter zum Verlust führt. Aus dieser Identitätskrise führte Arkhipov eine zufällige Begegnung mit einem anonymen selbstgemachten Objekt, das er auf der Datscha seines Freundes sah, ein aus einer Zahnbürste geformter Handtuchhaken. Damals fing er an, solche Objekte zu sammeln und neben den eigenen Werken auszustellen. Nach eigenem Urteil riefen die Fundobjekte mehr Interesse und Reaktionen hervor, als seine eigenen Arbeiten, weil sie einfach interessanter und verrückter waren, und die eigenen Träumereien des Künstlers veranschaulichten. So wurde Vladimir Arkhipov zum Künstler-Sammler und Künstler-Betrachter, der mit dem eigenem neuen Werk immer zufriedener wurde. Da begann der Weg von der Authentizität der Objekte, zu der Authentizität des ich.

Der Betrachter und der Künstler selber, welcher auch die Rolle des Betrachters einnimmt, können diese von den Objekten erzeugten ästhetischen Effekte durch gewisse kunsthistorische Referenzen begründen: „für viele Objekte kann man auch Analogien in der Kunst und in der zeitgenössischen Skulptur finden“ – stimmt der Künstler zu.

Ich erinnere mich an die rohe und direkte Materialität der ready made's, von Tatlin und Duchamp bis Beuys und minimal Art, an die Installationen der Arte Povera, an die konstruktivistische Poetisierung der Funktionalität, an den surrealistischen Geschmack für seltsame objets trouvés und „die unvermutete Begegnung einer Nähmaschine und eines Regenschirmes auf einem Seziertisch“.²⁶ Wir befinden uns in einem hermeneutischen Zirkel: um die von der Kunst unabhängigen, „ehrlichen“ Kreationen auszuwählen, und um sie als „echte“ Kunstwerke zu behandeln, gebraucht man visuelle Referenzen aus dem Archiv – aus der Kunstgeschichte, aber aus der Kunst, die doch kontrovers zu der beruhigenden Ästhetik der Massen(kunst)produktion stand und sich aus dem „rohen Leben“ bediente.

Arkhipovs Musealisieren der Gebrauchsgegenstände erzeugt eine topologische und epistemologische Verschiebung, die uns ermöglicht diese Gegenstände ambivalent wahrzunehmen: als autonome ästhetische Objekte und gleichzeitig als „Ruinen“, welche nicht nur die Geschichte des Alltäglichen, sondern auch die Geschichte des Musealen hervorrufen. Ihre mögliche Rückkehr zum „normalen Leben“, zu ihrem ursprünglichen Zweck, ist hier ein nicht weniger wichtiges Ereignis, als ihr temporäres Musealisieren: sie aktualisiert Differenz, explizit die Virtualität des Museums und macht seine Grenzen durchlässig.

Schaufel aus Verkehrszeichen

Wladimir Antipow

Moskau, 1998

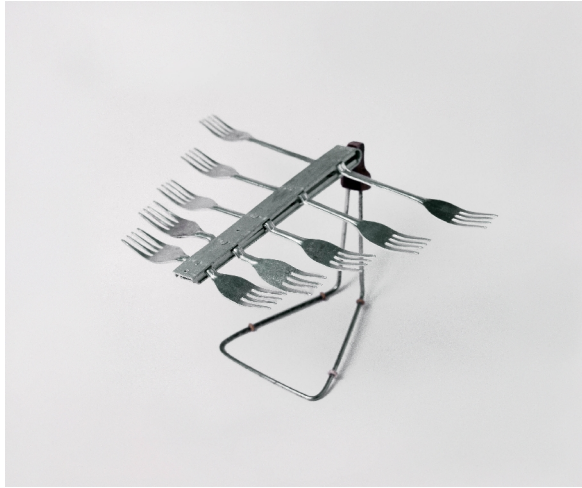


- Wolodja, erzähl von dieser Schaufel.

- Im Juni 1998 arbeitete ich als Hausmeister am Kutusowprospekt und im Juni, was war da? Dieser berühmte Wirbelsturm in Moskau. Ich erinnere mich nicht, dass sowas jemals war, dass Bäume umgerissen wurden, Hausdächer wegflogen. Praktisch bei meinem Platz, den ich putze stürzten alle Bäume um. Uns wurden Soldaten zur Hilfe geschickt. Sie standen auf der Ladebrücke der Lastwagen und wir reichten ihnen von unten Äste, Holzstücke, Zweige und verschiedenen Dreck. Was für eine Menge Trümmer räumten wir auf! Also. Und ich werfe eine Menge Plunder auf die Ladebrücke. Und dann fiel mir dieses Verkehrszeichen in die Hände. Ich schwang es schon in der Luft, aber in der Hand fiel mir auf – das ist ja so leicht. Oh, dachte ich, das gibt eine tolle Schaufel – damit kann man Schnee räumen im Winter. Uns gaben sie ganz miese Schaufeln und diese da, damit mach ich eine anständige. So. Ich sägte oder brach die zwei Ecken ab und den dritten verbog ich. Ich bohrte ein Loch hinein, machte eine Ecke wieder an, damit es besser hält und den Griff bastelte ich dran. Und so wurde eine Schaufel draus. Das Bild ist für nichts eigentlich, aber als ich im Winter begann Schnee wegzuräumen lernte ich es zu schätzen. Es war genau am richtigen Ort. Der Stadtteil ist teuer dort, alle treiben sich im Mercedes da rum. Ihnen ist es egal, ob du da im Schnee gräbst. Die jagen so über den Prospekt, du musst schauen, dass du noch wegspringen kannst. Mir war zu viel und ich stellte gegen sie die Schaufel vertikal hin, damit sie das Zeichen sahen. Und einige von ihnen bremsten...

Antenne aus Gabeln

Wassiliy Grigorjewitsch Archipov , Kolomna, um 1993



- Pa, erzähle von dieser Antenne.
- Wozu?
- Ich brauche das für die Ausstellung.
- Geld zahlen sie dir dafür?
- Ich weiss nicht ob dieses Mal. Also, erzähle!
- ...im Dezimeterbereich...sie stellten uns einen Repeater ins Hotel. Und dann tauchten jene Fernseher auf, die den Dezimeterbereich empfangen konnten, Kolomna empfangen. Die Antennen wurden dann kollektiv, aber auf ihnen waren keine Dezimeterwellen, auf diesen Kollektivantennen. Also. Das stellten sie nicht auf. Erst später begannen sie das aufzustellen. Aber hier ist er nahe – wir machten basierend darauf, jeder für sich – Dezimeterantennen. Und in der Zeitschrift «Radio» gaben sie die Ausmessungen an – von da kam das alles. Die Schemas der Dezimeterwellen. Entsprechend dieser Grössen erstellten wir diese Antenne. Ihre Vibratoren machten wir alle aus Gabeln, damit der Empfang besser war, spalteten wir die Vibratoren, so etwa, oder wie ein kleiner Pinsel, so Zähne. Die Grössenverhältnisse nahmen wir von da. Meiner Meinung nach sehr gut, es funktionierte prima. Nun, wir machten schnell was und steckten diese an der kollektiven Antenne ein, machten das hier an und stellten gleich die Mixer an die Kollektivantennen, und da die Dezimeterantenne, die empfang natürlich besser durch den Verstärker. Aber dann hatten alle genug davon. Warfen sie weg. Aber am Anfang war ein Effekt, besonders Petersburg wollten sie schauen.
- Aber woher nimmst du so viele Gabeln?
- Bei der Mutter im Schrank nahm ich sie ...hehehe. Ich kaufte sie nicht. Und die Mutter kaufte welche, wenn alles zu verschwinden begann. Im Laden war nichts, aber Gabeln gab es. Und so beschlossen wir, Gabeln zu kaufen. Kaufte sie, als Pionierwerkzeug taugten sie nichts, dafür aber so...

Stuhl-Taburet

Anatolij Iwanowitsch Jamanow

Gebiet Rjasan, Kriuscha, 1993



- Anatolij Iwanowitsch, erzählen sie von diesem Stuhl.
Oder was ist das?

- Ein Taburet! Ein Taburet ist ein Taburet. Darauf
muss man sitzen, ja. Also.

Ich kaufte ein Haus, kam und konnte nirgends sitzen.
Erst sass ich auf einem Eimer,

Dann sage ich: «Wieso, ich kann doch ein Taburet
machen.» Nahm etwas, verstärkte,

Eins-zwei-drei-vier und machte ein Taburet... Aber
die Frau sagt: «Das hat ja keine Rahmen, mach Rah-

men». Ich sage: «Aber das kann ich nicht». Aber dann
verstärkte und verstärkte ich – machte Rahmen. Die
Rahmen kann ich zeigen. Hier stehen sie. Ich habe sie
noch nicht angemacht, da stehen sie bereit. Ich mach
sie bald an. Wenn sie wollen, kommen sie vorbei und
schauen sie.

Antenne aus Fahrradradern

Albert und Iwan Chmeljow

Bolobanowo, Gebiet Kaluga, 1999



- Der Fernseher hatte keine Antenne? Oder war da schlechter Empfang?
- Wir hatten einen Fernseher, aber eine Antenne war irgendwie nicht da. Er funktionierte nicht von der Antenne. Da waren zwei nicht gebrauchte Räder. Wir begannen mit dem Onkel was zu machen. Wir umwickelten die Räder mit Kupferdraht, für einen besseren Empfang.
- Hattet ihr irgendwo so eine Konstruktion gesehen?
- Früher waren hier bei allen solche Antennen, wir haben nichts Neues erfunden. Und damit wir gut empfangen steckten wir so einen Zylinder in die Erde und nagelten einen Stock an. Damit man die Antenne drehen konnte. Also damit man die Richtung für den besten Empfang kriegt. An die Stange hängten wir das Fernsehkabel, hängten es auf. Und so bekommt sie zwei Programme gut rein. Der Erste und der Zweite Kanal.
- Das heisst, die Antenne wurde gebraucht, das Fahrrad nicht?
- Nein, da war ein Fahrrad, aber es ging kaputt und die Räder lagen herum... Aber wir haben eine kleine Pension, haben nichts, um etwas zu kaufen. Und jetzt ging der Fernseher kaputt. Da brannte hier das Haus von Moskauern und da war wahrscheinlich was mit dem Elektrischen. Er machte so «puch» und ging kaputt...

Balalaika

Sven Hünemörder

Altei Region, Russland, 2003



„Ich war mit meiner Frau auf Hochzeitsreise in ihrer Heimat in Sibirien bei meinen Schwiegereltern, und ich hatte meine Gitarre nicht dabei. Meine Frau hat gleichzeitig einen Film gedreht, ich war zuständig für die Musik. Dann habe ich mich in der Toilette eingeschlossen – das war eine Art Scheune mit einem Plumpsklo drin. Ich war so lange da drin bis meine Schwiegereltern anklopfen und riefen: „Was ist mit Dir? Komm doch raus!“ Währenddessen habe ich das Griffbrett geschnitzt und in der Scheune nach Dingen gesucht, mit denen ich etwas anfangen könnte. Ich fand diese Dose, original russisch, und einen Teil von einem alten Kassettenrekorder. Die Löcher in der Dose habe ich mit einem Schraubenzieher gemacht. Abends kam mir die Idee zu einer kleinen musikalischen Vorführung. Eigentlich hätte meine Frau bei der Premiere ihres Films ein paar Worte sagen müssen, aber dann bin ich hin und habe auf dieser Gitarre etwas gespielt. Ich habe eine Wette gewonnen in der einzigen Musikkneipe von Tashtagol: Shenja hat gewettet, dass ich „Hotel California“ auf meinem selbstgebastelten Instrument spielen kann. Es lässt sich stimmen wie eine Gitarre mit 4 Saiten. Wir nennen es Balalaika, aber die wird eigentlich anders gespielt.“

Endnoten

- Susan Sonntag, *Über Fotografie*, Frankfurt am Main 1980, S. 77.
- Dieses Zitat aus dem von Andre Breton zur Eröffnung der Galerie Gradiva in Paris 1937 geschriebenen Text würde ich so übersetzen, ohne andere Übersetzung gefunden zu haben: „Man träumte von einem Ort ohne Alter, unwichtig wo, ausserhalb der Welt der Vernunft, wo diejenigen vom Menschen hergestellten Objekte, welche ihren utilitären Sinn verloren haben, ihn noch nicht gefunden haben oder deutlich davon abgewichen sind – die dadurch auf irgendeine Art und Weise im Geheimen sind – nach Auswahl und ohne Unterbruch aus dem immer dichteren Sandfluss entstehen würden, welcher die Vision des erwachsenen Menschen formt, und versuchen würden, ihr die Transparenz derer von Kindern zurückzugeben.“ Andre Breton, *Gradiva*, in: *Oeuvres complètes*, Gallimard 1999, Bd. 3, S. 673.
- Vladimir Arkhipov, *Functioning Forms Zürich*, hg. v. Viktor Misiaino, Mario Lüscher und Barbarian Art Gallery, Zürich 2011.
- Siehe z.B.: Ilja Kabakov und Boris Groys, *Die Kunst des Fliehens*, München/Wien, 1991, Boris Groys, *Die totale Aufklärung. Moskauer Konzeptkunst 1960 – 1990*, Frankfurt am Main 2008.
- „Wie der Sammler ist auch der Fotograf von einer Leidenschaft getrieben, die eine Leidenschaft für die Gegenwart zu sein scheint, tatsächlich aber stets mit einem Sinn für die Vergangenheit verbunden ist“. Susan Sonntag, *Objekte der Melancholie*. In: *Dies. 1980, Über Fotografie*, S. 78.
- In seinem Einleitung zu *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien* formuliert Groys die Aufgabe der kulturellen Archive: „Die Archive sammeln nämlich alles das, was in ihnen noch nicht gesammelt wurde. Und die sogenannte Wirklichkeit ist im Grunde nichts anderes, als bloss die Summe all dessen, was noch nicht gesammelt worden ist.“ Zitiert nach: Boris Groys, *Der submediale Raum des Archives*, in: *Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten*, hg. v. Knut Ebeling und Stephan Günzel, Berlin 2009, S.139.
- Boris Groys 2009, *Der submediale Raum*, S. 141.
- Boris Groys, 2009, *Der submediale Raum*, S. 142.
- „Die Analyse des Archivs umfasst also ein privilegiertes Gebiet: gleichzeitig uns nahe, aber von unserer Aktualität abgehoben, ist es der Saum der Zeit, die unsere Gegenwart umgibt, über sie hinausläuft und auf sie in ihrer Andersartigkeit verweist; es ist das, was uns ausserhalb von uns begrenzt.“ Foucault fügt die Wörter Archiv und Archäologie zusammen: „Die Archäologie beschreibt Diskurse als spezifizierte Praktiken im Element des Archives“. Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, 1989, S. 188-190
- Knut Ebeling und Stephan Günzel, *Einleitung*, in: *Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten*, hg. v. Knut Ebeling und Stephan Günzel, Berlin 2009, S.18.
- „Entgegen der Fetischisierung des Materiellen oder der Archivdinge hat vor allem Gilles Deleuze darauf insistiert, dass Foucault das Archive in erster Linie räumlich, genauer: topologisch gedacht hat. ...Und zwar setzte jede Organisation die primäre topologische Struktur eines Absoluten Aussen und eines absoluten Innen voraus, aus denen sich relative, vermittelnde Äusserlichkeiten und Innerlichkeiten ergeben: der ganze Raum des Innen steht topologisch in Kontakt mit dem Raum des Aussen“. Ebeling und Günzel 2009, *Einleitung*, S.22.
- „Beim Archive geht es daher nicht nur um das Denken einer anderen Zeitlichkeit – es geht immer auch um Verräumlichung: Insofern als sie den Zugriff aufs Archiv regulierte, war Raumwerdung die Bedingung der Wirklichkeit jeder Archivoperation.“ Ebeling und Günzel 2009, *Einleitung*, S.22.
- Jaques Derrida, *Dem Archive zugeschrieben, eine Freudsche Impression* (Mal d'archive. Une impression freudienne), Berlin 1997, S.13.
- Arlette Farge, *Le gout de l'archive*, Paris 1989, S.18. Zitiert nach: Ebeling und Günzel 2009, *Einleitung*, S.19.
- Roland Barthes, *Der Wirklichkeitseffekt*, in: Ders.: *Das Rauschen der Sprache (Kritische Essays IV)*, Frankfurt am Main 1981, S.164-172.
- Peredwischniki - die Genossenschaft der künstlerischen Wanderausstellungen, wurde in 1870 in St.Petersburg unter dem Einfluss der gesellschaftskritischen Ideen gegründet und vereinte die wichtigsten Künstler dieser Zeit, unter denen Repin, Kramskoj, Levitan, Makovskij, Perov, Ge, Nesterov, Serov, Surikov, Wasnezow, besonders bekannt sind. Innerhalb von 53 Jahren hat die Genossenschaft 48 Ausstellungen in mehreren Städten des Russischen Reiches organisiert.
- Das sogenannte „Thema des kleinen Menschen“ zieht durch die ganze Geschichte der russischen Literatur des 19 und 20. Jahrhunderts. „Der Postmeister“ von Alexander Puschkina, „Der Mantel“ von Nikolai Gogol, fast alle Werke von Fjodor Dostojewskij, „Krieg und Frieden“ von Leo Tolstoi (Platon Karatajew), viele Erzählungen von Anton Tschechow sind nur die berühmteste Beispiele davon. Von der sowjetischen Literaturwissenschaft wurde das Thema leider nur einseitig, sozialkritisch interpretiert.
- Hans Ulrich Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Frankfurt am Main, 2004.
- Arkhipovs Aufruf auf 9 Sprachen auf <http://www.folkforms.ru>: „Helfen Sie uns, diese Seite mit Inhalt zu füllen! Gestalten Sie selbst die Seite Ihrer eigenen hausgemachten Dinge! Senden Sie die Angaben zu den von Ihnen selbst gebastelten Dingen oder die Darstellung in Form einer kompletten Seite wie unten beschrieben an post@folkforms.ru. Die Übermittlung von genannten Daten gilt als Ihre Zustimmung zur nichtkommerziellen Nutzung Ihrer Informationen auf unserer Webseite ohne jeden Anspruch auf die Vergütung. Der Administrator unserer Webseite trifft die Auswahl der eingesandten Arbeiten nach folgenden Kriterien:
 - Der dargestellte Gegenstand muß nutzungsfähig sein (Gegenstände, die nur als Dekor dienen, passen uns nicht).
 - Die komplett gekauften oder verkauften Sachen interessieren uns nicht. Wir suchen Gegenstände, die vom Autor oder seinen Angehörigen für eigenen Bedarf gebastelt wurden und nie als Ganzes Kaufobjekte waren.
 - Wir suchen Unikate (es muss keine genauen Nachbildungen der Gegenstände geben).
 - Die Gegenstände, auf welche ihre Urheber Erfindungsansprüche haben, interessieren uns nicht.
 - Auf unserer Webseite werden nur die selbstgebastelten Gegenstände dargestellt, welchen folgende Informationen beiliegen (Informationen senden Sie bitte an post@folkforms.ru).
- Über den Künstler als Lumpensammler: Georges Didi-Huberman, *Ninfa Moderna*, Paris 2002, Михаил Ямпольский, *Наблюдатель. Очерки истории виденья [Der Beobachter. Skizzen zur Geschichte des Sehens]*, Moskau, 2000.
- „Ein Jahr von dem „Vin des chiffonniers“ erscheint eine prosaische Darstellung der Figur: hier haben wir einen Mann – er hat die Abfälle des vergangenen Tages in der Hauptstadt aufzusammeln. Alles, was die grosse Stadt verwarf, alles, was sie verlor, alles, was sie verachtete, alles, was sie zertrat – er legt davon das Register an und er sammelt es. Er kollationiert die Annalen der Ausschweifung, das Capharaum des Abhubs; er sondert die Dinge, er trifft eine kluge Wahl; er verfährt wie ein Geizhals mit einem Schatz und hält sich an den Schutt, der zwischen den Kinnladen der Göttin der Industrie die Form nützlicher oder erfreulicher Sachen annehmen wird“. „Diese Beschreibung ist eine einzige ausgehende Metapher für das Verfahren des Dichters nach dem Herzen von Baudelaire. Lumpensammler oder Poet – der Abhub geht beide an. (...) Vieles spricht dafür dass Baudelaire verhohlen diese Verwandtschaft zur Geltung hat bringen wollen.“ Walter Benjamin, *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire*. In: Ders.: *Abhandlungen, Gesammelte Schriften*, Bd.1, Frankfurt am Main, 1991, S.583.
- Siehe dazu auch bei Susan Sonntag: „Erinnern wir uns daran, das es Breton und andere Surrealisten waren, die den Trödelladen zum Tempel avantgardistischen Geschmacks und Besuche auf Flohmärkten zu einer Art Wallfahrt für Ästheten stilisierten. Der surrealistische Lumpensammler war fest entschlossen, für schön zu halten, was andere Leute hässlich oder uninteressant, oder nichtssagend fanden...Sonntag 1980, *Über Photographie*, S.80.
- Michel Foucault: *Was ist ein Autor?* 1969, In: Ders.: *Schriften zur Literatur*, Frankfurt am Main 1988. S. 7–31.
- Jean Baudrillard, *Das System der Dinge, über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen*, Frankfurt am Main/New York, 1991, S. 116.

25. Siehe Z.B. Jean Starobinski, *Montaigne. Denken und Existenz* (1982), München 1986.
26. Von den Surrealisten aufgenommenes berühmtes Zitat aus den *Les cants de Maldoror*. Auf Deutsch: Lautréamont, *Die Gesänge des Maldoror*, Reinbek bei Hamburg 2004.

Bibliographie zu Vladimir Arkhipov

Bücher und Kataloge:

Home-Made Europe. Contemporary Folk Artifacts, hg.v. Stephen Sorrell, Damon Murray, Vladimir Arkhipov, London, 2012.

Vladimir Archipov, Functioning Forms Zürich, hg. von Viktor Misiano, Mario Lüscher, Vladimir Arkhipov und Barbarian Art Gallery, Zürich 2011.

Vladimir Archipov, *Design del popolo. 220 inventori della Russia post-sovietica*, hg. von Ada Arduini, Gioia Guerzoni, Vladimir Arkhipov, Mailand 2007.

Home-Made: Contemporary Russian Folk Artifacts hg. v. Vladimir Arkhipov, Stephen Sorrell, Damon Murray, Susann Glasser, London 2006.

Folk Sculpture, Vladimir Arkhipov, hg.v. Iris Truebswetter, Kunstverein Rosenheim 2004.

Vladimir Archipov, born out of necessity, Moskau 2003.

NOTWEHR. Russische Alltagshilfen aus der Sammlung Vladimir Arkhipov, Kunsthalle Krems 2003.

Internet resources:

<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2012/may/30/home-made-europe-diy-design-genius>

http://ruvr.co.uk/2012_10_09/90726596/

<http://www.culturebase.net/artist.php?1327#>

http://www.frieze.com/issue/review/home_made_contemporary_russian_folk_artifacts

<http://www.theoutlookmagazine.com/1777/>

Abbildungen

Alle Abbildungen entstammen dem Archiv von Vladimir Arkhipov.

Zusammenfassung

In der Kunst der letzten Jahrzehnte erleben wir eine regelrechte Renaissance des Archivs, der Schatzkisten und Sammlungen, die als Symptom des von Jaques Derrida diagnostizierten *mal d'archive* (*Mal d'archive. Une impression freudienne*, 1995) erscheint. Während die Kunstkammern des 17. Jahrhunderts die Entwicklung der klassischen (natur)wissenschaftlichen und kunsthistorischen Systematik förderten, geht es heute um die wissenstheoretische und wissenshistorische Reflexion der Geisteswissenschaften, sowie um die Revision der diskursiven Instrumente und Repräsentationsregeln in der Kunst. Das langfristig angelegte internationale Projekt des russischen Künstlers Vladimir Arkhipov (*1961) stellt ein Sammel- und Repräsentationsverfahren dar, welches sein Objekt – „von den einfachen Menschen eigenhändig gebastelte einmalige funktionale Gegenstände“ - als einzigartiges Phänomen der Kunst und Kultur konstruiert, wobei die gängigen Praktiken des Archivierens und Musealisierung verwendet und hinterfragt werden. Die scheinbar einfache Idee von Vladimir Arkhipov öffnet immer neue Aspekte für die weitere Diskussion. In diesem Aufsatz wird das Projekt des Künstlers im Kontext der Moskauer konzeptuellen Kunst vorgestellt und in diesem Bezug die Fragen nach der Rolle der Alltagsgegenstände im individuellen und kollektiven Gedächtnis, nach der Dialektik des Archivierens, und nach dem Status des Künstlers als Archivar behandelt.

Autorin

Natalia Ganahl studierte Kunstgeschichte an der Universität Zürich, Kulturwissenschaft an der Geisteswissenschaftlichen Universität Moskau, Slawistik, Sprach- und Literaturwissenschaft an der Universität Rostovam-Don. Seit 2011 ist sie Doktorandin des Programms ProDoc Art&Science in Zürich und Bern.

Titel

Natalia Ganahl, Das Werk von Vladimir Arkhipov. Über die Humanität des Archives und die regressive Autor-schaft des Sammlers, in: kunsttexte.de/ostblick, Nr. 1, 2013 (16 Seiten), www.kunsttexte.de/ostblick.