

Agency of Singular
Investigations

eccessio

Secession Agency of Singular Investigations

- 4 Bureaucratic Magic, Metaphorical Amusement Parks
and Literature Writing Itself In Space, A Conversation
With Anna Titova, Stanislav Shuripa And Maria Lind,
16 July 2023**
- 34 Bürokratische Magie, metaphorische Rummelplätze
und eine Literatur, die sich im Raum von selbst schreibt,
Anna Titowa und Stanislav Shuripa im Gespräch mit
Maria Lind, 16. Juli 2023**

**Bureaucratic Magic, Metaphorical Amusement Parks
and Literature Writing Itself in Space**

**A Conversation With Anna Titova, Stanislav Shuripa
And Maria Lind, 16 July 2023**

Maria Lind

Anna and Stas, you have been working together since 2014 under the name Agency of Singular Investigations. Can you tell us a little more about the agency?

Anna Titova

Agency of Singular Investigations, or ASI, is a collective that we founded in 2014. Stas and I had collaborated on projects in the past. However, that year we felt that we couldn't continue as we had before. We wanted to start working on something that captured the new condition. This was right after Russia's illegal annexation of Crimea. It was obvious by then that propaganda had reached new levels, and that a simulated picture of the past and present had been superimposed upon reality, transforming it into a post-truth world. Language was one of the key instruments used to achieve this goal. In our eyes, language had begun to change, starting with officialese and then everyday language. Everyday language was intoxicated by the post-truth reality that 'softly' carried the toxins of imperialism, nationalism and militarism. Under the spell of the new language, the things around us began to metamorphose into something alien to us, like a werewolf. Facts were dissolved by the language of power, by a mix of propagandist hysteria and bureaucratic discourse.

ML

Could you share an example of this?

AT

All media communication became 'strategic'. For example, a long-standing tradition in official language would be to refer to wars and uprisings as 'events', and similarly any other disasters that the authorities wanted to downplay. The invasion of Czechoslovakia in 1968, Hungary in 1956, Afghanistan in 1979, and smaller disasters were typically called 'events'. Events not in the sense of Alain Badiou, for example, but rather the opposite: a term to describe something that happens by itself, that doesn't mean much, something for which the authorities are not responsible. Similar terminology was used to narrate the

annexation of Crimea. Its protagonists were portrayed as anonymous forces: local populations suddenly decided to change their citizenship, unknown 'little green men' with guns readily helped them to organise this immediate regime change. In this story, the authorities represented themselves as a passive participant that had been compelled to react to the demands of the local population and duly took part.

Stanislav Shuripa

Ever since then, language and underlying reality has continually been transformed: we can see more and more military slang and logic, bureaucratic terms, obscurantism, simplistic folkish constructions. That is why we understood then, even more than had been the case before, that we had to turn to a more language-based practice at ASI. At a certain point around 2013–14, we realised that linguistic mysticism represented an important part of the 'psyche of power'. The regime believes that reality will comply with the words that they have assigned to it. The key is to find the right words – then everything else will follow. If you have a decrepit mid-20th-century factory, call it a 'technological corporation'; if you have an old Soviet-era college, call it an 'academy' – and that is all you need to do. Such symbolic modernisation is simple. And this is how bureaucratic magic creates reality.

ML

I am thinking of the amazing book *Lingua Tertii Imperii* by the linguist Victor Klemperer, a study of how language changed in Germany after the Nazis came to power in 1933, based on his own notes from the time. He observed and discussed such aspects as the increasing use of exclamation marks, which he read to mean a sign of declarative certainty, even triumphalism. How do you see the development of language in Russia in relation to the Soviet treatment of language, which also worked with obscurantism, and to neoliberal jargon, which permeates most of the official discourse within the EU, for example?

SS

When we see the changes to everyday language, we definitely recall Klemperer's observations. This is akin to linguistic hysteria: words become excessively harsh; normal words tend to lose their meaning in this context. Threats, sarcasm, offence become the main discursive modes. However, the system of power in Russia is still based on the neoliberal monetisation of Soviet structures that remain in place to this day. Today's language of power expresses this strange symbiosis, adopting certain strains from late Soviet language. At the same time, this is not a return to the Soviet linguistic norm which was centred around the elevated, scientific-sounding language of official ideology. Basically, this was university discourse. Against the backdrop of raw reality, this solemn language sounded quite inadequate.

Today's mainstream language – 'geopolitics', conspiracy theories and resentment – derives from the right-wing margins of the Soviet linguistic universe. It originates from the worldview of the military; that is why violence is its primary value. And it rhymes with general patriarchal feelings of discontent over a changing world. This language is about relentless brainwashing – not a single word should remain neutral; words are weapons, that is why there is this belief in the magical power of naming: words control reality. They help to find and prosecute enemies. This military-linguistic magic finds its ally in neoliberal beliefs about the linguistic transformation of the world.

ML

Would you say that this linguistic regime inspired the name of your art project, Agency of Singular Investigations?

AT

We felt an urgent need to describe this world where the power of language is absolute – the unbound linguistic production of reality. And we wanted to do this separately from our individual practices, to delegate this work to a different actor. It is important that ASI, this actor or 'agent', is a collective: it works from various points of view and experiences. As well as the two of us, the agency works with artists and other practitioners who might be 'real' or invented. We call our activity 'singular

investigations' because of our interest in documentality, in how the field of the documentary is evolving or mutating nowadays. We are fascinated – even though this fascination has a dark side – by the performative nature of documentality and facticity.

SS

The three key words in the Agency of Singular Investigations formulate our whole programme. 'Agency' stands for the feeling that we as artists need a new type of ability in order to be able to act when confronted by an increasingly hostile authoritarian reality. To us, the annexation of Crimea and the shift to the far right in our home country were symptomatic of an acute anthropological crisis of action and imagination. Ever since then, nobody really knows how to act, what to do, how to live in the world. Nobody, that is, except for the most resolute and careless militarised minds who always choose war as the solution. 'Singular' means unrepeatable – existing in one copy only: like an experience or thought. Singular investigations differ from scientific ones, which tend to be experiments that can be repeated. Our experiments are event-based; here the word 'event' is used in a different sense to Anna's use of this word earlier: something unrepeatable. The word 'investigation' refers to artistic research, the methodology that interests us, specifically the fringes of the methodology of artistic research.

ML

In other words, this is more about artistic research than investigations in terms of forensic science or criminal investigations, and agency means here more the ability to do something rather than an agency as in 'advertising agency', which is a particular way of organising, for instance, commercial communication. Is this an apt description?

SS

Agency is not a corporate form, rather the ability to be the source of action. I would add that any investigation has something to do with forensic science, or criminalistics, inasmuch as they all study traces of evidence. However, we like to expand the field of artistic research to include any observation or data

processing related to the traces, imprints, or indexes of things that exist in masked, withdrawn ways.

ML

At the Secession, you are working on a project which you have called *The Park of Mind Revolutions*. Can you please tell me about this?

AT

It is a larger project that will consist of several parts, and we will show the first part at the Secession. A type of preface entitled *On New Thinking and Other Forgotten Dreams*.

SS

All the works that will form *The Park of Mind Revolutions* are our attempts to understand the present historical moment, to make a fragmentary portrait of our times. We experience this moment as a massive disaster, the worst and strangest time in our lives. We keep contemplating how our society has transitioned over the past 35 years from the great and beautiful ideas of perestroika and 'new thinking' to the grim state of mind today. How could so many people so easily reject freedom, peace and hopes for well-being in favour of medieval, gangster values? We are unable to find any adequate explanation. Perhaps only art can access this dark core of things, habitually called the 'state', 'power', and the 'masses'? If they are all unthinkable monsters, maybe we should see them, study them, and as a consequence reject them through art, through images and metaphors?

So far our work has been based primarily on historical experiences from Russia, because it just so happens that we know the country better than other contexts. However, our work is not confined to a locality; we try to capture glimpses of the zeitgeist as we sense it. One prominent revolutionary once called Russia the weakest link in the chain of world imperialism, meaning that all the failures of global capitalism are exacerbated there.

The Park of Mind Revolutions is about the history of subjectivity – how various forms of self-understanding worked

during the 20th and 21st centuries. We see it as a cascade of revolutionary visions, starting from psychoanalysis, communism, the historical avant-garde, and onward. These are revolutions in politics, thought, art, technology – all of them contribute to the intermittent revolutionising of the mind. This is a process of broadening and expanding the horizons of the mind: inventions of the unconscious, the ‘proletarian consciousness’, and so on. Right up to the most recent wave of revolutions in the 2010s and 2020s, which open the way to a post-human future: they are about becoming a multitude, becoming a machine, becoming an animal.

ML

How about feminism, intersectionality and decoloniality? Do they have a place in these revolutions?

SS

They are key elements. Every iteration of the revolutions of the mind was fuelled by the social energies of transformation, openness and equality generated by feminism and other liberation movements. The late 1960s in the West and its belated Soviet version, perestroika, transformed modern classist, patriarchal social architectures. It was often the case that the victory of a revolution was hijacked. Nonetheless, every episode of this process of the revolutionary liberation of the mind adds to the history of social liberation.

Politically, these revolutions materialised in the form of such well-known events as the Arab Spring, the Revolution of Dignity in Ukraine, and so on. They are part of this history of the liberation or expansion of the mind. This history of the liberation of the mind is countered by the forces of commercialisation and authoritarianism. We assess this vision of history critically from various perspectives. At some point we have seen it – with all its dramas, disasters, victories and achievements – as a metaphorical amusement park where you have various attractions that produce subjectivity structures or effects for the new mind.

The work we will show at the Secession is about the latest revolution of the mind in post-Soviet environments. Like many

other revolutions, right now, it would appear to have failed: the liberatory impulse of perestroika (this word itself means something between reconstruction and deconstruction) was dissolved, while hopes for change seem pointless. The question we ask ourselves is: How did it happen that this country was reduced – from the trajectory of liberation, the expansion of mental horizons, from growing openness and sophistication – to its present state of overarching resentment and intellectual simplicity? How did so many brainwashed people limit their minds to value aggression and violence?

How can we understand the meaning of recent history, of this degradation, going from utopian hopes to today’s tragic insensibility and brutality? We would like to impart an artistic form to this understanding. All the more so, as perestroika was not only utopian; from a rational perspective, its goals were essential.

ML

In what sense was perestroika pragmatic?

SS

It was a constellation of utopian spirit and pragmatic hopes. The ideas of Mikhail Gorbachev, leader of the Soviet Union at the time, and his circle are extremely adequate and rational; nonetheless, now this has all been forgotten: they are deemed outmoded, old-fashioned. For example, ideas that democracy leads to well-being, that human rights are more important than the interests of the state, that personal freedom is better than the state’s might and omnipresence, that the future has to be made through friendships rather than confrontation. If you look at all this from today’s political context, the ideas feel incredibly fresh, brave and wise. It felt unbelievable back then, too: the static, dusty, tired reality of the late USSR suddenly exploded: the potential of the people, their imagination, intellectual strength and suppressed capacities – all the subjective forces suddenly began to construct paths into a new multidimensional and dynamic reality.

ML

You have highlighted one part of perestroika that has arguably been forgotten, the so-called ‘new thinking’ that Mikhail Gorbachev introduced. Could you please briefly explain what this term means?

SS

‘New thinking’ is one of the key ideas proposed by Mikhail Gorbachev in about 1987, along with perestroika and ‘glasnost’ (transparency, i.e. freedom of speech). Initially, ‘new thinking’ was a term for a new foreign policy, meaning that the confrontational, isolationist strategy had to be rejected, and openness, integration into transnational systems, and what Gorbachev called ‘universal values’ had to be accepted. If we transfer this from the domain of ‘big politics’ to the context of subjectivity production, ‘new thinking’ becomes the precise definition of an open, networked, rhizomatic mind. A new model of subjectivity that is much more complex, interesting and capable of changing things for the better than the Soviet mindset – which felt anachronistic even back then.

In this sense, the idea of ‘new thinking’ makes Gorbachev one of the great revolutionaries of subjectivity, similar to such countercultural heroes as Jack Kerouac, Timothy Leary, William Burroughs, Guy Debord and Michèle Bernstein, people who basically introduced the drive for complexity of mind into culture. Now is the time to reassess his brilliant ideas, to understand how we have lost these perspectives and use them to find a way out of the historical dead-end reached by the country today.

ML

Can you speak about the role of the women’s movement and the feminist revolution of the mind?

AT

This is an important part of the story. The USSR combined elements of political gender equality with a patriarchal system of daily life. Women had to work as hard as men; in a way, they had to become men to have a voice in society. ‘New thinking’ and ‘glasnost’ opened up a political space for feminist

subjectivities. Consequently, in the 1990s, a number of figures exemplified this new empowerment: bright democratic politicians like Galina Starovoitova, Valeria Novodvorskaya and journalists like Anna Politkovskaya. In the fields of art and radical philosophy, feminist discourse became influential through works by the thinkers Irina Zhrebkina and Alla Mitrofanova, among others.

ML

Another forgotten aspect from this time is the role that ecology and ecological catastrophes played for the liberation movements in, for instance, Estonia, and how the independence of several former Soviet republics was connected precisely to how the Soviet state had overused, misused, and abused various natural resources. Will that aspect play a part in your project?

AT

Ecological awareness is an important part of the new mind. ‘New thinking’ triggered the movement for blurring borders, the borders between nature and culture in particular. The end of the Cold War and democratisation were related to a re-evaluation of the costs of industrialisation and the politics of the conquest of nature which were so characteristic of the USSR. It caused so many fundamental problems that have only grown since then. They still go largely unnoticed in society, and we still don’t know how deep these problems are: for example, materials and technologies from the early to mid-20th century, when there was almost no ecological awareness, are still widely used in industry, construction and infrastructure. This is one aspect of the weird phenomenon of the unending past: we still have to breathe the dust from the Soviet era, and this dust, pollution and corrosion make up not only objectivity, but also subjectivity.

SS

The ecology of the mind is very much related to the ecology of ‘nature’; the environmental disasters of the 1980s were symptomatic of the failures of the mind and society as well. Take, for example, the Chernobyl disaster in Ukraine in 1986:

the authorities tried to conceal this incident at the very beginning, in the process triggering phantasmatic rumours and fears: in daily life you could often hear comparisons to the Book of Revelation (despite the fact that not many Soviet people had had a chance to read it). It was widely understood to represent a harbinger of the collapse of the whole psychopolitical order.

AT

Our new work *On New Thinking and Other Forgotten Dreams* relates to a project that we did last year. Called *Grand Project K*, it is based on a story unfolding in some parallel reality. It is about an exaggeratedly fantastic project of transforming at least our part of the universe into a geocentric system, with the Earth in the centre of the cosmos. It would involve the production of a compact black hole and its launch into geostationary orbit so that other celestial bodies change their trajectories and start to rotate around this new system of the Earth and the nearby black hole. The production of a black hole includes several stages, all of them are duly megalomaniacal.

(Image of *Grand Project K* on pages 26 and 27.)

Grand Project K was underpinned by an idea echoing the Soviet project of changing the direction of the rivers in Siberia, from running toward the Arctic Ocean to running south, in a bid to make the lands in southern Siberia, the Urals, and today's Kazakhstan, lush and more fertile. This plan was developed in the 1960s, but work never started on the project. If it had been implemented, it is impossible to even imagine the scale of the resulting disaster. Thinking about the devastation of resources in the Soviet era and since then, we ask ourselves: Is this why this country exists – to invent crazy ideas and try to embody them? Then maybe the production of a black hole is a logical step towards a traditional dystopia.

One of the main characters of our new project is a worker at the Grand Project K Factory which produces a black hole. As he doesn't like this mission, he thinks about alternative ways to change the world and comes up with yet another idea, of

transforming the Earth into a flat shape. It is something that we call the ecology of sociopolitical madness.

ML

My next question is connected to formal articulation. You are both eloquent, there is plenty of background information and the stories that are part of your work are powerful. How will this be presented in a gallery?

AT

This work began with a vision, and we would like to give it a new direction. It is based on several spatial and formal ideas. They could be called: text-based installation, an object, an atmosphere. We think of the space and the objects as the traces of some invisible historical forces. An object results from the collision of the imaginary and the real, it is a fracture of history.

Let us take an example from our recent work *From Memoirs of Varvara Klykova*, which is about the history of education for bears. It retells the memoirs of the woman who claimed to be the heroine from the well-known tale about the three bears. Known as 'Goldilocks and the Three Bears' in English, in Russian literature it goes by the name 'Three Bears', a tale by Leo Tolstoy. The story is about a little girl who was lost in a forest and came to a house where a family of bears lived. This work includes fragments of her memoirs read out by a robotic voice, a large dark space with a projection of the evening sun, and a number of objects. All of them are hybrid in nature: we call them collision objects or fracture objects. Like a wooden bust made from the collision of two visual orders: its shoulders, jacket and tie are from standard representations of Lenin, while its head refers to the moment in an early American horror movie from the 1940s when the character starts to turn into a monster.

Generally, we like to work with minimal means to tell a story. We try to keep it simple, so that the complexity of a story can be conveyed.

(Images of *From Memoirs of Varvara Klykova* on pages 28 and 29.)

ML

Here the notion of ‘the little man’ appears, a character who has a long history in Russian literature. Can you say something about that and your relationship to literature? Again, your work is rich in text and I know that you are working on a dictionary with the Baltic Art Center in Visby.

AT

The notion of the ‘little man’ is one of the key subjects in 19th-century Russian literature (which in many ways assumed the role of philosophy, which was not that developed at the time in Russia). We see it as a part of this super-project of modernity: the production of a new human being. In a way, this ambitious idea ends up now with something that we see as the production of a black hole.

We are interested in literature that captures the grain of its time, the birth of a new subjectivity. It can be felt both at the level of the story and its formal embodiment. *On New Thinking and Other Forgotten Dreams* was inspired by, amongst other things, the magic realist literature of the interwar period. For example, the novel *The Foundation Pit* by Andrei Platonov; it is a dramatic, visionary story of the pointless digging of a giant pit that is never finished. Platonov depicts various types of newly produced Soviet subjectivities, including non-human ones: at some point an apparently conscious bear joins the collective and starts to work with humans. Neither the characters nor the writer seem to see anything extraordinary about this.

Found objects and the use of copies in our practice can be thought of as ‘little men’. We use various forms of copying: casts, assemblages and silhouette cutouts, as well as other forms of reproduction in order to show that things always include some type of emptiness, some degree of no-things.

ML

The Atlas Group/Walid Raad’s work *Better be watching the clouds* also features a sort of flower language, with certain flowers connected to certain world leaders. What are the similarities and differences between the two projects?

AT

It is a nice work. Perhaps, the main differences are due to the context and narrative. The *Botanical-Political Dictionary*, the book that we are working on with the Baltic Art Center in Visby, departs from our earlier work *Flower Power. Archive*. It defines the role of flowers in the narrative: they are active characters that influence history themselves in various ways described in historical references included in the dictionary. Flowers are thought of as almost having subjectivity: this concerns their political and magical qualities rather than morphology. The flowers in the *Botanical-Political Dictionary* are also characters in the typographic sense. The members of the secret society called Flower Power envisaged that one day super-intelligent machines would govern (post-)human societies in the best possible way. The members of Flower Power thought that a secret flower language might become the basis for the development of a new machine-based language that would enable the governing machines to deal with complex political issues peacefully, fairly and wisely.

We opted for a dictionary as it is the schematic of a world created through a meeting of two multiplicities: words and meanings (which are also defined by other words). In the *Botanical-Political Dictionary*, flowers are presented as silhouettes. This form of reproduction is indicative of shadow casting, or analogy: you can see the outline, but not the inner structure of a thing. Their meanings are notions derived from 20th-century politics. Presented as silhouettes, flowers become graphic signs. Signs that are not just given, but are self-generated from seemingly unimportant objects that you can find under your feet.

ML

How do you mean that those forms are connected to what you were just saying?

AT

In our eyes, a document is like an archaeological find that belongs to several worlds at the same time: some have disappeared, while the real past and present of the constructed system of knowledge also make it an element of the future’s image

of both that past and the archaeologist's present, which will in turn become the past. Cut-outs are in a way the appropriated shadows of things. The very action of cutting an object out of the background is akin to an excavation or archaeological find. In a way, an *objet trouvé* is a cut-out, created by the beam of your attention out of the flow of daily life.

SS

Speaking of our new work that will be shown at the Secession, we apply these methods of appropriation and reconstruction that result in a kind of installation which includes a set of objects. As Anna said, our work is like literature that writes itself in space.

We use several objects to form the space: object-portal, object-barrier, object-fracture. Some objects are like the protagonist from Kafka's *Metamorphosis*: an object that discovers one day that it has been transformed into a fantastic creature. Objects are like actors in a story: they act, they retain traces of various force fields, they can be heroes, villains, or – as in the case of the characters in classic Russian literature – 'little people', 'superfluous people'.

In a way, this is a response to what we see as the drastic crisis of imagination unfolding in our time. Today's imagination is completely imprisoned by the conjectures of digital capitalism, its fears, prejudices and social ordering – by commercialisation and digitisation. This crisis of the imagination is a symptom of the anthropological mutation happening right now. It is more and more difficult to imagine a different world, a better future, a non-capitalist society. As a direct consequence, it becomes just as difficult to do something about it: the crisis of imagination is a crisis of action.

What we show here are little hints or fragments of other possible or impossible worlds. These fragments should provoke an imaginary transition to these worlds. The viewer can understand what we show in various ways: we hope that even more realities will meet or collide in their heads. Usually this resembles entanglement: What am I looking at? Is it real or not?

ML

How do you formally articulate that?

SS

One option is to use an object. An object as a clash of horizons: in this fracture, one of the edges of the habitual world reveals itself, while some outlines of another reality can be felt. This transforms the object into a version of the event, a structure of traces of time, for example, in the portraits of the eight human rights activists who stood on Red Square in Moscow in 1968 to protest against the Soviet invasion of Czechoslovakia. This series is part of our project *Flower Power. Archive*. This protest only lasted for few minutes before they were brutally captured and then sentenced to years in penitentiary psychiatric hospitals. We wanted to pay a homage to these heroic people and so made their silhouettes from bronze, as if they had been cut out of tree leaves. This is akin to a rhyme between a passing moment and monumentalisation by relating the natural and historical.

What we call object-transition can be a model of a vacuum container for the launch of a black hole; in *Grand Project K* we developed several models of such vacuum containers in musical instruments from Bosch's *Garden of Earthly Delights*. In that painting – which we see as a propaganda blockbuster – musical instruments serve as torture devices. In our work, they are recoded into hi-tech vehicles to transport a black hole that will become the centre of a new-old geocentric cosmos.

The perceptible part of an object resembles the tip of an iceberg: most of it is hidden underwater, in the darkness of the future's past, so to speak. Yet sometimes it can flip over. Objects and spaces are ways to tell the story: text is an important dimension of our work.

ML

It seems to me that text is actually the most prominent part of your installations, at least the ones I have experienced. Therefore, I was wondering if you have done work which is more performative, like lecture performances, small plays or performances based on text, or other forms of storytelling.

AT

We have been doing performative lectures and excursions through the installations ever since our first projects. It is interesting how different the experience feels when you read a text and when you hear it. And not least, who reads it out loud. It is often something to think about: how ironic or serious a work can become.

SS

Guided tours are often an integral part of our work. The spoken word creates quick and vivid images of various worlds. Speech creates verbal object-events which exceed the boundaries between the material and the virtual, what is present and what is absent. It is also part of this collision of worlds that we expect viewers to experience in their mind. In this sense, bureaucratic and esoteric languages are also sources of inspiration: they both produce realities, creating and solving problems merely through the act of speaking.

ML

I am curious about the term documentality, which you mentioned at the beginning. We have been experiencing a documentary turn in contemporary art since the 1990s. Where do you place your own work within that spectrum of practices? Or is your work maybe beyond that spectrum? Does it add something new?

SS

What we call expanded documentality is very much a product of our historical experience, of the transformations that we have undergone during our lives: from socialism to neoliberalism and then to neo-totalitarianism. We think of documents as a living environment, ecosystems: documents are active, productive, mutable, connected by genealogical lineages and food chains. The same document can change its nature when perceived from different perspectives. A document may not only attack another document: it can also devour a piece of reality. Totalitarian eras provide millions of examples where documents have erased human lives. Today documents, or images,

or some published secrets, can immediately destroy and create realities on a global scale.

AT

I am particularly interested in archival politics. During the past decade or so, access to archives in Russia has become more and more restricted. A number of historical archives from 1917–91 are closed to the public and to researchers. The authorities feel compelled to take such action to induce historical amnesia, to create a unified and fake version of the past where there is no alternative. The past from the official point of view is reduced to a set of mythologised high points – usually stories about the victories of the state. The facade of this past is meant to look monumental, but if you look beneath the surface, you can discern muddy waters of sheer voluntarism, the elastic and hysterical desires of power. Archives have now become a type of dark territory – not an ecosystem, but rather a factory used to manufacture the past – even if you have access, you can only work with them in one permitted direction. Otherwise you will be prosecuted.

We believe that images of the past produce a space of flows and networks and that this space changes over time. As our works sometimes include a number of references to various things from the past, we use historical timelines. The timelines usually take the form of fragmented networks, presenting the past as something like a map of currents in the ocean.

ML

Can you provide some examples?

AT

In our work *Flower Power. Archive*, we tell the story of an underground dissident group engaging in various esoteric actions to fight the Soviet regime. The project includes a historical timeline, or more precisely, several historical flows fragmented and interlaced into a network. We opted for this form of timeline because the ‘real’ and the imaginary past are indistinguishable in the world of this project.

The *Botanical-Political Dictionary* derived from that project; initially, a group called Flower Power devised the secret political language of flowers to transmit coded political messages. In the dictionary, the flowers are presented as black silhouettes and paired with political notions. For example, gladiolus stands for emancipation, ivy for the silent majority, forget-me-not for Marxism–Leninism, orange for civil disobedience. As the members of Flower Power were esoterically inclined, all the flowers used in the dictionary are known for their magical powers. Each entry comes with a small historical reference explaining when and how the political powers of the flower were discovered. It is also a kind of timeline.

(Images of *Flower Power*. Archive on pages 30 to 33.)

SS

You can find several dozen such stories in our *Botanical-Political Dictionary*. We don't disclose whether they happened in so-called reality or have been invented. For example, an orchid called Guckusko, or lady's shoe, which grows on the island of Gotland, among other places. This flower means 'new thinking'. According to the information found in the archive of the Flower Power group, in 1988 intellectuals from Western and Eastern Europe organised a travelling symposium. They travelled on a cruise ship, visiting several Baltic seaports. Members of the Flower Power group were among this travelling community; during their short stay at Gotland, they secretly planted several Guckusko orchids. They selected the planting sites through certain numerological manipulations, drawing on the text of Gorbachev's seminal work *Perestroika: New Thinking for Our Country and the World* (1987).

Speaking of documentality, we are interested in the new productive capacities of documents, in their connections with fiction, in their 'subjective powers', which are more and more activated nowadays, and in the era of post-truth and 'alternative facts'.

ML

You are referring to the current situation. I am interested in hearing you speak about what it is like and what it means for you to work in Russia today, in the midst of Russia's war of aggression against Ukraine. The most recent phase of the war, since the full-scale invasion started on 24 February 2022, has continued now for almost one year and five months. What is it like for you to work in this context?

AT

It is extremely hard. Everything is poisoned by this criminal war and propaganda. We are unable to simply work as usual there, and have given up our space and studios to the students of the Institute of Contemporary Art, where Stanislav and I teach. Young artists meet, talk, hold reading groups and deliver small presentations there. Our studios now resemble semi-underground public spaces in contrast to the frozen and emptied 'big' public sector. Now, when the cultural sector is dying, it is crucial to keep informal professional relationships alive and maintain a sense of community.

SS

I feel disgust and fear. Disgust is stronger. Every day innocent civilians are killed. You live every day thinking about Russian rockets constantly striking Ukrainian high-rises. This is such immense evil and there is nothing that you can do to stop it. Law, ethics, morals are completely defeated. You start wondering whether art or any other 'thin' aspect of reality has any meaning at all compared to such a triumph of death. We chose not to show our work in Moscow as the only form of protest that is not immediately harmful. It is disgusting that to work here means on some level to consent to a fascist worldview imposed on the population. Even though many people still disagree, most cultural output is controlled by the state, which demands that art be cheerful, entertaining, and of course, stay silent about the war and growing neo-totalitarianism. It is hideous to submit to censorship and take part in the conformist and suppressed cultural sector.

ML

I myself have been living in Moscow for the past three years, serving as the Counsellor of Cultural Affairs at the Embassy of Sweden, and personally experiencing all the catastrophic developments during this period. It seems to me that we are at a point where things are similar to the Soviet Union in terms of underground culture, people opting not to appear in public, being careful about what they say when in cafés and so on. It goes without saying that some artists and other cultural practitioners refuse to have anything to do with state institutions. Would you like to comment?

AT

Our practice has to a large extent always been marginal, we lead an almost underground existence. In a way, we are not that surprised by the current situation: the atmosphere of a culture war has been persistent for the last two decades; the forces of conservatism and neoliberalism have been advancing gradually. State cultural politics in recent years issued clear signs that we should prepare for the worst. Today's war and disasters were approaching, akin to the beginning of Symphony No. 7 by Shostakovich: the fascist march comes from afar, from very quiet to loud.

Our path to the present underground was also gradual. During the past decade at least, we have been working in alternative and self-organised spaces – studios, squats, apartments and abandoned buildings, because they were freer from the censorship pressure, which was indirect at the time, but still appalling.

ML

If we speak about safe spaces as you just mentioned, the Institute of Contemporary Art that you and Stas head is one such place. It is a private independent art school which is primarily active in the evenings because participants work during the day, and it relies on tuition fees. It has become even more of a free zone after 24 February 2022. Can you talk about the school and its role today?

SS

Teaching is a significant part of what I do. The Institute of Contemporary Art is an independent postgraduate programme. It is a concept-based education for young artists; they attend lecture courses on the theory and history of art, presentations and talks delivered by artists, curators, activists and theorists. The idea is to acquaint the participants with a wide range of ideas related to practice and theory to help them form their own professional identity. The Institute was founded right after the collapse of the USSR by Joseph Backstein, Elena Elagina, Igor Makarevich and Dmitry Prigov, artists and curators from the circle of the Moscow conceptualists, who were veterans of the underground scene. Ilya Kabakov's studio was the main location of the Institute for about 25 years. Since then, a number of artists have graduated from the programme. And there is a sense of community which often results in the establishment of various artistic collectives by graduates. The classes take place in our studios or online. Since the beginning of the war, not only art, but most of the contemporary cultural scene has been paralysed by censorship, fear of repression, and the breaking of cultural ties. In this emptied landscape, small self-organised institutions have become more or less the last remaining environments for experimental practices and critical thinking.

I am horrified to see the return of totalitarianism. In many ways it resembles Soviet times. However, nowadays I feel that young people have considerable interest in art, culture and critical theory. Every year, even though the general situation is deteriorating, we receive numerous applications from various places: we have people coming to study here from remote towns. It is encouraging to know that there are many like-minded people who want to be part of an open world. This gives you some hope. It is evocative of a type of social energy that now exists in potential form; when things finally change, it will be energised and play a role in building a new culture. Provided, of course, that we can make it through.



Grand Project K, 2021
Wood, pigment, metal, text, sound, sodium-vapor lamps /
Holz, Pigment, Metall, Text, Sound, Natriumdampfampen
810 × 480 × 400 cm
Courtesy of the artists
Photo: Zhenya Zhulanova



Grand Project K (K-Energy Transmitter), 2021
Wood, pigment / Holz, Pigment
80 × 40 × 15 cm
Courtesy of the artists
Photo: Zhenya Zhulanova



From Memoirs of Varvara Klykova (Trifon), 2022
Wood / Holz
34,5 × 20,8 × 23 cm
Courtesy of the artists
Photo: Tanya Sushenkova



From Memoirs of Varvara Klykova, 2022
Wood, fabric, sound, stroboscope / Holz, Stoff, Sound, Stroboskop
169,5 × 190 × 490 cm
Courtesy of the artists
Photo: Tanya Sushenkova



Flower Power: Archive (Grateful Dead in Leningrad), 2018
C-print
40 × 50 cm
Courtesy of the artists



Flower Power: Archive (Monument to Unknown Hippy), 2019
Cast resin, wood, pigment / Kunstharzguss, Holz, Farbe
230 × 100 × 122 cm
Courtesy of the artists
Photo: Ivan Kleimenov, Anastasia Lebedeva



Flower Power: Archive (Century Beast), 2019
Resin, found objects, pigment / Kunstharz, gefundene Objekte, Farbe
30 × 280 × 490 cm
Courtesy of the artists
Photo: Ivan Kleimenov, Anastasia Lebedeva



Flower Power: Archive (Tatiana Baeva), 2019
Bronze, patina / Bronze, Patina
36,5 × 18 × 3 cm
Courtesy of the artists
Photo: Ivan Kleimenov, Anastasia Lebedeva

Bürokratische Magie, metaphorische Rummelplätze und eine Literatur, die sich im Raum von selbst schreibt

Anna Titowa und Stanislaw Shuripa im Gespräch mit Maria Lind, 16. Juli 2023

Maria Lind

Anna, Stas, ihr arbeitet seit 2014 zusammen und nennt euch Agency of Singular Investigations. Könnt ihr auf die Agency näher eingehen?

Anna Titowa

Agency of Singular Investigations, kurz ASI, ist ein Kollektiv, das wir 2014 gegründet haben. Stas und ich hatten bereits bei früheren Projekten zusammengearbeitet, 2014 war jedoch klar, dass wir so nicht weitermachen konnten. Wir wollten etwas Neues beginnen, eine Arbeit, die die neue Realität reflektieren sollte. Das war unmittelbar nach der illegalen Annexion der Krim durch Russland. Bis dahin war offensichtlich, dass die Propaganda einen neuen Höhepunkt erreicht hatte und dass die Wirklichkeit mit einem simulierten Bild von der Vergangenheit und Gegenwart überlagert worden war, um sie in eine postfaktische Realität umzuwandeln. Sprache spielte dabei eine Schlüsselrolle. Uns fiel auf, dass sich die Sprache zu verändern begann; am Anfang betraf das nur die Amtssprache, mit der Zeit machte es sich aber auch im alltäglichen Sprachgebrauch bemerkbar. Die Vergiftung der Alltagssprache durch die postfaktische Realität und ihre Toxine Imperialismus, Nationalismus und Militarismus verlief auf „sanfte“ Weise. Im Bann dieser neuen Sprache metamorphosierte die Wirklichkeit um uns herum zu etwas uns vollkommen Fremdem, wie ein Werwolf. Durch die Sprache der Macht, eine Mischung aus propagandistischer Hysterie und bürokratischem Diskurs, wurden Fakten aus der Welt geschafft.

ML

Könnt ihr ein Beispiel nennen?

AT

Die Nachrichten sämtlicher Medien wurden „strategisch“. Im offiziellen Sprachgebrauch ist es zum Beispiel seit langem üblich, Kriege und Aufstände, aber auch andere Katastrophen, die heruntergespielt werden sollen, als „Ereignisse“ zu bezeichnen. Der Einmarsch in der Tschechoslowakei 1968, der Ungarnaufstand 1956, Afghanistan 1979, aber auch kleinere

Katastrophen wurden stets als „Ereignisse“ umschrieben. Nicht im Sinne von Alain Badiou, sondern eher umgekehrt – als etwas, das von selbst eintritt, das nicht so bedeutend ist, etwas, wofür die Behörden nichts können. Die Annexion der Krim wurde mit ähnlichen Begrifflichkeiten erzählt: Ihre Protagonist*innen wurden als anonyme Kräfte porträtiert – eine lokale Bevölkerung, die plötzlich unbedingt ihre Staatsbürgerschaft wechseln wollte, unbekannte „grüne Männchen“ mit Schusswaffen, die ihr bei diesem Regimewechsel bereitwillig halfen, und die Behörden, die sich als passive Teilnehmer gezwungen sahen, auf die Forderungen der lokalen Bevölkerung zu reagieren, und der Ordnung halber mitmachten.

Stanislaw Shuripa

Die Sprache und die ihr zugrundeliegende Realität werden seither laufend transformiert. Wir erleben, wie Militärjargon und Armeelogik, bürokratische Begriffe, Obskurantismus und vereinfachte völkische Konstrukte immer mehr um sich greifen. Deshalb erkannten wir damals deutlicher denn je, dass wir als ASI zu einer Praxis übergehen mussten, die sich stärker an der Sprache orientiert. An einem bestimmten Punkt 2013, 2014 war uns klar, dass ein über die Sprache greifender Mystizismus in der „Psyche der Macht“ eine wichtige Rolle spielte. Das Regime geht davon aus, dass sich die Realität nach den ihr zugeschriebenen Worten richten wird. Entscheidend ist, die richtigen Worte zu finden, alles andere regelt sich dann von selbst. Eine desolate Fabrik aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wird in eine „technologische Kapitalgesellschaft“ umbenannt, eine Fachhochschule aus der Sowjetzeit in eine „Akademie“ – mehr als diese symbolische Modernisierung braucht es nicht. So wird mit bürokratischer Magie Realität hergestellt.

ML

Dazu fällt mir das Buch *Lingua Tertii Imperii* des Sprachwissenschaftlers Victor Klemperer ein, das auf beeindruckende Weise beschreibt, wie sich 1933 nach der Machtergreifung durch die Nazis in Deutschland die Sprache verändert hat. In seinen Aufzeichnungen beobachtete und diskutierte er Aspekte wie

den immer häufigeren Gebrauch von Ausrufezeichen, die er als Zeichen deklarativer Gewissheit verstand, als Geste des Triumphs. Wie erlebt ihr die Entwicklung der Sprache in Russland im Vergleich zur Sowjetunion und deren Umgang mit Sprache und Obskurantismus oder beispielsweise auch zum neoliberalen Jargon, der den offiziellen Diskurs in der EU beinahe vollständig durchdringt?

SS

Wenn wir die Veränderungen im alltäglichen Sprachgebrauch betrachten, erinnern uns diese definitiv an Klemperers Beobachtungen. Das ist eine Art von sprachlicher Hysterie: ein übertrieben scharfer Tonfall, normale Worte, die in diesem Kontext ihre Bedeutung verlieren, Drohungen, Sarkasmus und Beleidigungen, die zum bestimmenden Diskursmerkmal werden. Das Machtssystem in Russland basiert aber immer noch auf der neoliberalen Monetarisierung der sowjetischen Strukturen, die bis heute intakt sind. Die heutige Sprache der Macht bringt diese seltsame Symbiose zum Ausdruck und übernimmt dabei bestimmte Grundzüge aus der späten Sowjetsprache. Das entspricht aber keiner Rückkehr zur sprachlichen Norm der Sowjetzeit, denn sie kreiste um den wissenschaftlich klingenden Duktus der offiziellen Ideologie und war im Grunde ein Universitätsdiskurs. Vor dem Hintergrund der rauen Realität klang diese pathetische Sprache fehl am Platz.

Die Mehrheitssprache von heute – geprägt von Begriffen wie „Geopolitik“, von Verschwörungstheorien und Ressentiment – leitet sich vom rechtsextremen Rand des sowjetischen Sprachuniversums ab. Sie geht auf die Weltanschauung der Armee zurück; deshalb ist Gewalt ihr maßgeblicher Wert. Außerdem hängt sie mit der generellen patriarchalen Unzufriedenheit mit einer sich verändernden Welt zusammen. Diese Sprache betreibt unerbittlich Gehirnwäsche – kein einziges Wort darf neutral bleiben, Worte sind Waffen, daher auch dieser Glaube an die magische Macht der Benennung: Worte kontrollieren die Realität. Sie helfen, den Feind ausfindig zu machen und zu verfolgen. Diese armeesprachliche Magie findet ihren Verbündeten in der neoliberalen Überzeugung, die Realität lasse sich sprachlich transformieren.

ML

Würdet ihr sagen, dass euch dieses sprachliche Regime zum Namen für euer Kunstprojekt – Agency of Singular Investigations – inspiriert hat?

AT

Aus unserer Sicht war es dringend nötig geworden, diese Welt, in der die Macht der Sprache absolut ist, zu beschreiben: die hemmungslose sprachliche Herstellung von Realität. Und wir wollten das getrennt von unseren individuellen Arbeiten tun, es also an einen anderen Akteur delegieren. Es ist wichtig, dass ASI, dieser Akteur oder „Agent“, ein Kollektiv ist und von unterschiedlichen Gesichtspunkten und Erfahrungen ausgeht. Abgesehen von uns beiden, arbeitet die Agency mit Künstler*innen und Fachleuten zusammen, die „echt“ sein können oder erfunden. Wir nennen unsere Arbeit „singuläre Untersuchungen“, weil uns Dokumentalität interessiert, also die Art und Weise, wie sich das Dokumentarische heutzutage entwickelt bzw. wie es mutiert. Uns fasziniert – obwohl diese Faszination auch eine dunkle Seite hat – das performative Wesen von Dokumentalität und Faktizität.

SS

Die drei Kennworte in Agency of Singular Investigations enthalten bereits unser gesamtes Programm. „Agency“ steht für das Gefühl, dass wir uns als Künstler*innen eine neue Fähigkeit aneignen müssen, damit wir in einer autoritären und immer feindseliger werdenden Realität in der Lage sind zu handeln. Die Annexion der Krim und der extreme Rechtsruck in unserer Heimat waren für uns symptomatisch für eine akute anthropologische Krise des Handlungs- und Vorstellungsvermögens. Seither weiß niemand mehr, wie er*sie agieren, was er*sie tun, wie er*sie in der Welt leben soll. Das heißt, niemand außer den resolutesten und rücksichtslosesten militarisierten Köpfen, für die die Lösung immer schon im Krieg bestand. „Singulär“ bedeutet nicht wiederholbar, also etwas, von dem es nur eine Version gibt, wie eine Erfahrung oder ein Gedanke. Singuläre Untersuchungen unterscheiden sich von wissenschaftlichen, insofern letztere gewöhnlich Experimente sind, die sich

wiederholen lassen. Unsere Experimente gehen von einem Ereignis aus, wobei das Wort „Ereignis“ hier in einem anderen Sinn gebraucht wird als in dem von Anna zuvor angesprochenen: im Sinne von nicht wiederholbar. Mit „Investigation“ ist die künstlerische Forschung gemeint – die Methode, die uns interessiert –, und hier ganz konkret die Ränder der künstlerischen Forschungsmethode.

ML

Das heißt, es geht um künstlerische Forschung und nicht so sehr um Investigationen im Sinne einer Forensik oder kriminellen Ermittlung. Und mit „Agency“ ist Handlungsfähigkeit gemeint und keine Agentur im Sinne einer „Werbeagentur“, die zum Beispiel im Bereich der kommerziellen Kommunikation eine bestimmte Organisationsweise darstellt. Wäre das eine passende Beschreibung?

SS

„Agency“ hat nichts mit einer Körperschaft zu tun, sondern bezeichnet die Fähigkeit, Auslöser einer Handlung zu sein. Ich würde noch hinzufügen, dass jede Untersuchung mit forensischer Wissenschaft oder Kriminalistik zu tun hat, insofern sie alle eine Art von Spurensicherung sind. Wir weiten das Feld der künstlerischen Forschung jedoch auf jede Beobachtung oder Datenverarbeitung aus, die mit Spuren, Abdrücken oder Indizien von Sachverhalten zu tun haben, die maskiert sind und im Verborgenen existieren.

ML

In der Secession arbeitet ihr an einem Projekt, das ihr *The Park of Mind Revolutions* nennt. Worum geht es dabei?

AT

Es handelt sich um ein größeres Projekt, das aus mehreren Teilen bestehen wird. In der Secession zeigen wir den ersten Teil, eine Art Vorwort mit dem Titel *On New Thinking and Other Forgotten Dreams*.

SS

Alle Arbeiten für *The Park of Mind Revolutions* sind ein Versuch, den historischen Moment zu verstehen, den wir gerade erleben, und ein fragmentiertes Porträt unserer Zeit zu schaffen. Wir erleben diesen Moment als eine gewaltige Katastrophe, als die schlimmste und merkwürdigste Zeit unseres Lebens. Wir denken ständig darüber nach, wie unsere Gesellschaft sich in den letzten 35 Jahren von den großen und schönen Ideen der „Perestrojka“ und vom „Neuen Denken“ in einen so finsternen, trostlosen Geisteszustand wie den heutigen verwandeln konnte. Wie ist es möglich, dass so viele Menschen ohne weiteres auf Freiheit, Friede und die Hoffnung auf ein gutes Leben verzichten und sich stattdessen einem mittelalterlichen Raubrittertum ausliefern? Wir konnten noch keine passende Erklärung dafür finden. Vielleicht kann nur die Kunst in diesen dunklen Kern vordringen, den man als den „Staat“, die „Macht“ und die „Massen“ zu bezeichnen pflegt. Wenn das lauter unvorstellbare Ungeheuer sind, dann sollten wir ebendeshalb genau hinsehen, uns mit ihnen auseinandersetzen und mittels Kunst, Bildern und Metaphern Stellung gegen sie beziehen.

Wir sind bisher vor allem von der historischen Erfahrung in Russland ausgegangen, aus dem einfachen Grund, weil wir das Land besser kennen als andere Kontexte. Unsere Arbeit ist aber nicht auf einen Ort beschränkt. Wir versuchen, flüchtige Eindrücke vom Zeitgeist einzufangen, und zwar so, wie wir ihn empfinden. Ein prominenter Revolutionär nannte Russland einst das schwächste Glied in der Kette des weltweiten Imperialismus; damit ist gemeint, dass die Fehlschläge des globalen Kapitalismus dort noch um einiges verschärft werden.

The Park of Mind Revolutions setzt sich mit der Geschichte der Subjektivität auseinander, also damit, wie sich verschiedene Formen des Selbstverständnisses im 20. und 21. Jahrhundert gebildet haben und wie sie funktioniert haben. Für uns stellt sich diese Geschichte als eine Kaskade revolutionärer Visionen dar, angefangen bei der Psychoanalyse, dem Kommunismus, der historischen Avantgarde und so weiter. Das sind Revolutionen, die in der Politik, im Denken, in Kunst und Technologie stattgefunden haben und die alle zur periodischen

Revolutionierung des Denkens beitragen. Ein Prozess der gedanklichen Horizonterweiterung – die Erfindung des Unbewussten, des „proletarischen Bewusstseins“ und so weiter bis hin zu den jüngsten Revolutionen in den 2010er- und 2020er-Jahren, die den Weg in eine posthumane Zukunft erschließen und im Begriff sind, eine Multitude zu werden, eine Maschine, ein Tier.

ML

Spielen in diesen Revolutionen Feminismus, Intersektionalität und *Decoloniality* eine Rolle?

SS

Sie sind Kernelemente. Jede Revolutionierung des Denkens wurde vom Feminismus und anderen Befreiungsbewegungen und den von ihnen freigesetzten sozialen Energien der Transformation, Offenheit und Gleichstellung befeuert. Die späten 1960er-Jahre im Westen und ihre zeitverzögerte sowjetische Variante, die „Perestrojka“, transformierten die modernen klassistischen, patriarchalen Sozialgefüge. Oft wurde der Sieg einer Revolution aber auch gekapert. Dennoch: Jede Episode dieses revolutionären Befreiungsprozesses des Denkens trägt zur Geschichte der sozialen Befreiung bei.

Politisch betrachtet, manifestierten sich diese Revolutionen in Form so bekannter Ereignisse wie des Arabischen Frühlings, der Revolution der Würde in der Ukraine und anderer. Sie sind Teil dieser Geschichte der Befreiung bzw. der Erweiterung des Denkens. Die Kräfte, die dieser Befreiungsgeschichte des Denkens entgegenwirken, sind die Kommerzialisierung und der Autoritarismus. Diese Auffassung von Geschichte unterwerfen wir einer kritischen Beurteilung, und zwar aus mehreren Perspektiven. Irgendwann hat sie sich uns – mit all ihren Dramen, Katastrophen, Siegen und Erfolgen – als metaphorischer Rummelplatz dargestellt, auf dem es verschiedene Attraktionen gibt, die für das neue Denken Subjektivitätsstrukturen oder -effekte herstellen.

Die Arbeit, die wir in der Secession zeigen, handelt von der jüngsten Revolution des Denkens im postsowjetischen Milieu. Im Moment dürfte sie wie so viele andere Revolutionen

gescheitert sein: Der befreiende Impuls der „Perestrojka“ (das Wort wird mit „Umbau“ übersetzt, seine Bedeutung liegt aber zwischen Rekonstruktion und Dekonstruktion) ist verschwunden, jede Hoffnung auf Veränderung scheint sinnlos. Die Frage, die wir uns stellen, lautet: Wie konnte ein so mächtiges Land, das sich auf dem Weg der Befreiung befand und seinen geistigen Horizont erweiterte, das sich öffnete und immer kultivierter wurde, in seinen jetzigen Zustand versetzt werden, in dem das Ressentiment allgegenwärtig ist und intellektueller Unverstand herrscht? Wie kam es, dass so viele Menschen ihr einer Gehirnwäsche unterzogenes Denken darauf beschränken, Aggression und Gewalt gut zu finden?

Wie lässt sich der Sinn der jüngsten Geschichte verstehen, diese Herabwürdigung utopischer Hoffnungen auf die tragische Gefühllosigkeit und Brutalität von heute? Dieser Auffassung möchten wir eine künstlerische Form verleihen. Umso mehr, als „Perestrojka“ nicht nur eine Utopie war; aus der Perspektive der Vernunft waren ihre Ziele essenziell.

ML

Inwiefern war die „Perestrojka“ pragmatisch?

SS

Sie war eine Verknüpfung von Utopie und pragmatischer Hoffnung. Die Ideen, die Michail Gorbatschow, der damalige Regierungschef der Sowjetunion, und sein Kreis vertraten, sind extrem adäquat und vernünftig; trotzdem ist das heute alles in Vergessenheit geraten. Heute gelten diese Ideen als veraltet und altmodisch. Zum Beispiel der Gedanke, dass Demokratie das Wohlergehen aller nach sich zieht, dass die Menschenrechte wichtiger sind als die Interessen des Staates, dass persönliche Freiheit besser ist als staatliche Macht und Omnipräsenz, dass die Zukunft auf Freundschaft aufbaut und nicht auf Konfrontation. Aus dem heutigen politischen Kontext heraus betrachtet, wirken diese Ideen unglaublich neu, mutig und weise. Sie fühlten sich schon damals unglaublich an: Die statische, verstaubte, erschöpfte Realität der späten UdSSR wachte mit einem Schlag auf; das Potenzial der Menschen, ihre Fantasie, ihre intellektuelle Stärke und ihre unterdrückten Fähigkeiten

– all diese subjektiven Kräfte schlugen auf einmal Wege in eine neue, multidimensionale und dynamische Realität ein.

ML

Einen Aspekt der „Perestrojka“ hebt ihr besonders hervor: das von Michail Gorbatschow propagierte und ebenfalls in Vergessenheit geratene „Neue Denken“. Könnt ihr kurz erklären, was mit diesem Begriff gemeint ist?

SS

„Neues Denken“ ist eine der zentralen Ideen, die Michail Gorbatschow 1987 im Rahmen von „Perestrojka“ und „Glasnost“ (Transparenz im Sinne von Meinungsfreiheit) vertreten hat. Anfangs stand „Neues Denken“ für eine neue Außenpolitik, also für ein Ende der konfrontativen Abschottungspolitik, an deren Stelle Offenheit, Integration in transnationale Systeme und – in den Worten von Gorbatschow – „universelle Werte“ treten mussten. Übertragen aus der „hohen Politik“ in den Kontext von Subjektivität und ihrer Herstellung, wird „Neues Denken“ zur exakten Definition eines offenen, vernetzten und rhizomatischen Denkens. Ein neues Subjektivitätsmodell, das viel komplexer, interessanter und geeigneter ist, die Dinge zum Besseren zu verändern, als die sowjetische Denkweise, die damals schon anachronistisch wirkte.

Insofern ist Gorbatschow mit seiner Idee vom „Neuen Denken“ zu einem der großen Revolutionär*innen der Subjektivität geworden, ähnlich solchen Held*innen der Gegenkultur wie Jack Kerouac, Timothy Leary, William Burroughs, Guy Debord und Michèle Bernstein, die die Komplexität des Denkens in die Kultur einbrachten. Jetzt ist der Zeitpunkt da, seine brillanten Ideen neu zu beurteilen, zu begreifen, wie uns diese Perspektiven verloren gegangen sind, und sie zu nutzen, um einen Ausweg aus der historischen Sackgasse zu finden, in der das Land heute steckt.

ML

Welche Rolle spielen die Frauenbewegung und die feministische Revolution des Denkens?

AT

Sie sind ein wichtiger Teil der Geschichte. In der UdSSR wurden Elemente der politischen Gleichstellung der Geschlechter mit einem patriarchalen System des alltäglichen Lebens kombiniert. Frauen mussten genauso schwer arbeiten wie Männer, sie mussten quasi zu Männern werden, um in der Gesellschaft eine Stimme zu haben. Für feministische Subjektivitäten eröffneten „Neues Denken“ und „Glasnost“ einen politischen Raum. Infolgedessen wurden in den 1990er-Jahren mehrere Frauen beispielhaft für diese neue Ermächtigung: hochintelligente demokratische Politikerinnen wie Galina Starowoitowa und Valeria Nowodworskaja und Journalistinnen wie Anna Politkowskaja. Im Bereich der Kunst und in der radikalen Philosophie wurden die Arbeiten von Denkerinnen wie Irina Zherebkina und Alla Mitrofanowa maßgeblich für den feministischen Diskurs.

ML

Ein anderer, inzwischen vergessener Aspekt ist die Rolle, die die Ökologie und die Umweltkatastrophen im Kontext der Befreiungsbewegungen gespielt haben, zum Beispiel in Estland, und dass die Unabhängigkeit mehrerer ehemaliger Sowjetrepubliken eben auch mit dem sowjetischen Raubbau an den natürlichen Ressourcen zusammenhing. Kommt dieser Aspekt in eurem Projekt vor?

AT

Umweltbewusstsein ist ein wichtiger Bestandteil dieser neuen Denkweise. Das „Neue Denken“ löste eine Bewegung des Verwischens der Grenzen, speziell der Grenzen zwischen Natur und Kultur, aus. Das Ende des Kalten Kriegs und die Demokratisierung hingen mit einer Neubewertung der Kosten der Industrialisierung und der für die UdSSR so charakteristischen Politik der Ausbeutung von Natur zusammen. Sie verursachte so viele schwerwiegende Probleme, die seither nur noch größer geworden sind. Von der Gesellschaft werden sie nach wie vor kaum wahrgenommen, und wie tief diese Probleme gehen, wissen wir nicht: In weiten Teilen der Industrie, der Bauwirtschaft und der Infrastruktur werden zum Beispiel immer noch Materialien und Technologien eingesetzt, die aus der Zeit von

Anfang bis Mitte des 20. Jahrhunderts stammen, als es so gut wie kein Umweltbewusstsein gab. Das ist nur ein Aspekt des merkwürdigen Phänomens der nicht enden wollenden Vergangenheit: Wir müssen immer noch den Staub aus der Sowjetära einatmen, und dieser Staub, die Umweltverschmutzung und der Rostbefall machen nicht nur die Objektivität aus, sondern auch die Subjektivität.

SS

Die Ökologie des Denkens hängt stark mit der Ökologie der „Natur“ zusammen; die Umweltkatastrophen der 1980er-Jahre waren symptomatisch für ein Versagen des Denkens wie auch der Gesellschaft. Ein Beispiel ist das Tschernobyl-Desaster 1986 in der Ukraine: Am Anfang wollten die Behörden den Zwischenfall verheimlichen, was dazu führte, dass phantasmatische Gerüchte und Ängste aufkamen. Im täglichen Leben kursierten Vergleiche mit der Apokalypse (obwohl in der Sowjetunion nur wenige Gelegenheit hatten, die Bibel zu lesen). Es herrschte die weitgehende Überzeugung, dass es sich um einen Vorboten des Zusammenbruchs der gesamten psychopolitischen Ordnung handelte.

AT

Unsere neue Arbeit – *On New Thinking and Other Forgotten Dreams* – hängt mit einem Projekt aus dem letzten Jahr zusammen. Es heißt *Grand Project K* und basiert auf einer Geschichte, die sich in einer Parallelrealität ereignet. Sie erzählt von einem haltlos fantastischen Projekt und der Transformation zumindest unseres Bereichs des Universums in ein geozentrisches System mit der Erde als Mittelpunkt des Kosmos. Dazu müsste ein kompaktes schwarzes Loch erzeugt und in eine geostationäre Umlaufbahn geschossen werden, damit andere Himmelskörper ihre Flugbahn ändern und anschließend um dieses neue Erdsystem und das nahe gelegene schwarze Loch kreisen. Die Erzeugung eines schwarzen Lochs findet in mehreren Phasen statt, die alle gleichermaßen megaloman sind.

Grand Project K liegt die Idee eines sowjetischen Projekts zugrunde, das die Fließrichtung der großen Flüsse in Sibirien umkehren sollte; anstatt weiterhin nach Norden ins Arktische

Meer sollten sie nun in südliche Richtung fließen und die Böden im südlichen Sibirien, im Ural und im heutigen Kasachstan fruchtbarer machen. Dieser Plan kam in den 1960er-Jahren auf, die Arbeit wurde aber nie in Angriff genommen. Wäre er umgesetzt worden, wäre das Ausmaß der Katastrophe unvorstellbar gewesen. In Anbetracht der unter den Sowjets und seither vernichteten Ressourcen fragen wir uns: Existiert dieses Land, damit es sich irre Ideen ausdenkt und versucht, sie zu realisieren? Falls ja, wäre die Erzeugung eines schwarzen Lochs ein logischer nächster Schritt in Richtung einer traditionellen Dystopie.

Eine der Hauptfiguren in unserem neuen Projekt ist ein Arbeiter in der Fabrik von *Grand Project K*, in der ein schwarzes Loch hergestellt wird. Da ihm diese Mission nicht gefällt, denkt er über alternative Möglichkeiten nach, die Welt zu verändern, und wartet mit der nächsten Idee auf – der Verwandlung der Erde in eine flache Scheibe. Wir bezeichnen das als die Ökologie des soziopolitischen Irrsinns.

(Abbildung von *Grand Project K* auf den Seiten 26 und 27.)

ML

Meine nächste Frage gilt dem formalen Ausdruck. Ihr seid beide eloquent, ihr arbeitet mit einem umfangreichen Informationshintergrund, und die Geschichten, die ihr als Teil eurer Arbeit erzählt, sind stark. Wie wird das in einer Ausstellung präsentiert?

AT

Diese Arbeit fing mit einer Vision an, jetzt möchten wir sie in eine neue Richtung lenken. Sie basiert auf mehreren räumlichen und formalen Ideen, die man so bezeichnen könnte: textbasierte Installation, ein Objekt, eine Atmosphäre. Den Raum und die Objekte stellen wir uns als die Spuren unsichtbarer historischer Kräfte vor. Ein Objekt resultiert aus der Kollision des Imaginären mit dem Realen, es ist ein Bruch in der Geschichte.

Nehmen wir zum Beispiel unsere jüngste Arbeit *From Memoirs of Varvara Klykova*, in der es um die Geschichte der Bärenfamilie geht. Sie erzählt die Memoiren der Frau nach, die behauptete, die Heldin des bekannten Märchens von den drei

Bären zu sein. Auf Deutsch heißt es „Goldlöckchen und die drei Bären“, in der russischen Literatur ist die Erzählung als das Märchen „Drei Bären“ von Lew Tolstoi bekannt. In der Geschichte verirrt sich ein Mädchen im Wald und stößt auf ein Haus, in dem eine Bärenfamilie wohnt. Diese Arbeit besteht aus Fragmenten der Memoiren, die von einer Roboterstimme vorgelesen werden, aus einem großen dunklen Raum mit einer Projektion der Abendsonne und aus mehreren Objekten, die vom Wesen her alle hybrid sind. Wir nennen sie Kollisionsobjekte oder Bruchstücke. Ein Beispiel ist eine Büste aus Holz, die aus der Kollision zweier visueller Ordnungen entstanden ist: Ihre Schultern, die Jacke und Krawatte entsprechen der gängigen Darstellung Lenins, während der Kopf auf einen amerikanischen Horrorfilm aus den 1940er-Jahren und den Moment anspielt, in dem die Figur anfängt, sich in ein Monster zu verwandeln.

Wir arbeiten generell mit minimalen Mitteln, um eine Geschichte zu erzählen. Damit die Komplexität der Geschichte vermittelt werden kann, versuchen wir, es möglichst einfach zu halten.

(Abbildung von *From Memoirs of Varvara Klykova* auf den Seiten 28 und 29.)

ML

Hier kommt der Begriff vom „kleinen Mann“ ins Spiel, eine Figur mit einer langen Geschichte in der russischen Literatur. Könnt ihr dazu etwas sagen und auch zu eurer Beziehung zur Literatur? Eure Arbeit enthält sehr viel Text, und ich weiß, dass ihr mit dem Baltic Art Center in Visby an einem Wörterbuch arbeitet. Worum geht es dabei genau?

AT

Der Begriff vom „kleinen Mann“ ist eines der zentralen Themen in der russischen Literatur des 19. Jahrhunderts (die in vielfacher Weise die Rolle der Philosophie übernahm, da diese in Russland zu der Zeit nicht entwickelt war). Wir fassen ihn als Teil dieses Superprojekts der Moderne auf – der Erzeugung eines neuen Menschen. Diese ambitionierte Idee läuft mittlerweile auf etwas hinaus, das sich uns als die Erzeugung eines schwarzen Lochs darstellt.

Uns interessiert eine Literatur, die das Wesentliche ihrer Zeit beschreibt, die Geburt einer neuen Subjektivität. Das lässt sich sowohl auf der Ebene der Erzählung selbst erahnen wie auch an ihrer formalen Gestaltung. *On New Thinking and Other Forgotten Dreams* wurde unter anderem von der Literatur des magischen Realismus der Zwischenkriegszeit inspiriert. Ein Beispiel ist der Roman *Die Baugrube* von Andrei Platonow, der eine dramatische und visionäre Geschichte über das sinnlose Graben einer riesigen Grube erzählt, die nie fertig wird. Platonow bildet unterschiedliche Typen neu geschaffener sowjetischer Subjektivitäten ab, unter ihnen auch eine nichtmenschliche, denn es taucht etwa ein Bewusstsein besitzender Bär auf, der sich dem Kollektiv anschließt und mit den Menschen zusammenarbeitet. Weder die Romanfiguren noch der Autor scheinen das außergewöhnlich zu finden.

Man kann sich die Fundstücke und die in unserer Arbeit verwendeten Kopien als „kleine Leute“ denken. Wir arbeiten mit unterschiedlichen Kopierformen: Abgüssen, Assemblagen und Scherenschnitten und auch noch anderen Reproduktionsformen, damit deutlich wird, dass die Dinge immer auch eine Leere enthalten, etwas von einem Nicht-Ding.

ML

Die Arbeit *Better Be Watching Clouds* der Atlas Group/Walid Raad enthält auch eine Art Blumensprache, wobei bestimmte Blumen mit bestimmten Staatsoberhäuptern in Verbindung gebracht werden. Wie unterscheiden sich die beiden Projekte, und wo liegen ihre Ähnlichkeiten?

AT

Das ist eine hochinteressante Arbeit. Die Hauptunterschiede sind vielleicht durch den Kontext und die Erzählung bedingt. Das Buch *Botanical-Political Dictionary*, an dem wir im Baltic Art Center in Visby arbeiten, setzt bei *Flower Power. Archive* an, einer unserer früheren Arbeiten. Darin wird die Rolle der Blumen definiert: Sie sind aktive Protagonisten, und sie beeinflussen die Geschichte auf unterschiedliche Weisen, die in den historischen Referenzen im Wörterbuch beschrieben werden. Blumen sind als beinahe im Besitz einer Subjektivität gedacht,

wobei sich das eher auf ihre politischen und magischen Qualitäten bezieht als auf ihre Morphologie. Im *Botanical-Political Dictionary* sind die Blumen auch im typografischen Sinn Figuren. Die Mitglieder der Geheimgesellschaft „Flower Power“ nahmen superintelligente Maschinen vorweg, die eines Tages die (post)humanen Gesellschaften auf bestmögliche Weise regieren würden. Mit einer geheimen Blumensprache, auf deren Grundlage eine neue maschinenbasierte Sprache entwickelt würde, würden die regierenden Maschinen in die Lage versetzt, mit komplexen politischen Fragen friedlich, gerecht und weise umzugehen.

Wir haben uns für ein Wörterbuch entschieden, weil es das schematische Bild von einer Welt ist, das durch das Zusammentreffen zweier Multiplizitäten entsteht: Wörter und Bedeutungen (die auch durch andere Wörter definiert werden). Im *Botanical-Political Dictionary* sind die Blumen als Silhouetten dargestellt. Mit dieser Form der Reproduktion wird ein Schattenwurf bzw. eine Analogie angedeutet. Man sieht den Umriss, aber nicht die innere Struktur. Ihre Bedeutungen entsprechen Begriffen aus der Politik des 20. Jahrhunderts. Präsentiert man sie als Silhouetten, werden Blumen zu grafischen Zeichen. Keine bloß vorgegebenen, sondern selbsterzeugte Zeichen aus scheinbar unbedeutenden Objekten, die sich zu unseren Füßen befinden.

ML

Wie stehen diese Formen mit dem in Verbindung, was ihr eben gesagt habt?

AT

In unseren Augen ist ein Dokument wie ein archäologischer Fund, der mehreren Welten gleichzeitig angehört: Einige davon sind verschwunden, während die reale Vergangenheit und Gegenwart des konstruierten Wissenssystems den Fund auch zu einem Element des zukünftigen Bilds sowohl dieser Vergangenheit wie auch der Gegenwart des Archäologen*der Archäologin macht, die ihrerseits zur Vergangenheit wird. Ausschnitte sind gewissermaßen die angeeigneten Schatten von Dingen. Der Vorgang des Ausschneidens eines Objekts aus seinem

Hintergrund ist mit einer Ausgrabung oder einem archäologischen Fund verwandt. Ein *objet trouvé* ist auch eine Art Ausschnitt, entstanden im Scheinwerferlicht der eigenen Aufmerksamkeit und aus dem Fluss des täglichen Lebens heraus.

SS

Diese Methoden der Aneignung und Rekonstruktion wenden wir in unserer neuen Arbeit an, die in der Secession zu sehen sein wird und eine Installation aus mehreren Objekten ist. Wie Anna schon sagte: Unsere Arbeit ist wie Literatur, die sich im Raum von selbst schreibt.

Um den Raum zu definieren, setzen wir mehrere Objekte ein: Objekt-Portal, Objekt-Barriere, Objekt-Bruch. Manche Objekte sind wie der Protagonist in Kafkas *Verwandlung*: ein Objekt, das eines Tages entdeckt, dass es in ein fantastisches Wesen verwandelt worden ist. Objekte sind wie Figuren in einer Erzählung: Sie agieren, sie speichern die Spuren diverser Kraftfelder, sie können Held*innen oder Schufte sein oder – wie im Fall der Figuren in der klassischen russischen Literatur – „kleine Leute“, „überflüssige Leute“.

Man kann das auch als Antwort auf die dramatische Krise der Vorstellungskraft sehen, die ein Zeichen unserer Zeit ist. Die Vorstellungskraft von heute steht vollkommen im Bann der Mutmaßungen des digitalen Kapitalismus, seiner Ängste, seiner Vorurteile und seiner sozialen Ordnung – der Kommerzialisierung und Digitalisierung. Diese Krise ist ein Symptom der in diesem Moment stattfindenden anthropologischen Mutation. Es wird immer schwieriger, sich eine andere Welt, eine bessere Zukunft, eine nichtkapitalistische Gesellschaft auszumalen. Daraus folgt unmittelbar, dass es immer schwieriger wird, etwas dagegen zu unternehmen. Die Krise der Vorstellungskraft ist eine Krise des Handelns.

Was wir hier zeigen, sind Andeutungen bzw. Fragmente anderer möglicher oder unmöglicher Welten. Diese Fragmente sollen eine imaginäre Transition in diese Welten auslösen. Das Publikum kann das, was wir zeigen, unterschiedlich auffassen, wobei wir hoffen, dass dann noch mehr Realitäten in ihren Köpfen aufeinanderprallen oder kollidieren. Oft ist das verwirrend: Was schaue ich da an? Ist es echt oder nicht?

ML

Wie bringt ihr das formal zum Ausdruck?

SS

Eine Möglichkeit ist ein Objekt. Ein Objekt, das die Horizonte aufeinanderprallen lässt. Durch so einen Bruch wird ein Rand der gewohnten Welt sichtbar, während die Umrisse einer anderen Realität zu erahnen sind. Er transformiert das Objekt in eine Version des Ereignisses, in eine Struktur der Spuren der Zeit, wie zum Beispiel in den Porträts der acht Frauen und Männer, die 1968 auf dem Roten Platz in Moskau standen, um gegen den sowjetischen Einmarsch in der Tschechoslowakei zu protestieren. Die Reihe ist Teil unseres Projekts *Flower Power. Archive*. Der Protest dauerte ganze zwei Minuten, ehe er brutal niedergeschlagen wurde und die Menschenrechtsaktivist*innen auf Jahre in psychiatrische Haftanstalten eingewiesen wurden. Wir wollten diesen Helden und Heldinnen Tribut zollen und fertigten ihre Silhouetten aus Bronze, als wären sie aus den Blättern von Bäumen ausgeschnitten. Das ist wie ein Reim zwischen einem flüchtigen Moment und der Monumentalisierung, indem das Natürliche und das Historische in Beziehung gesetzt werden.

Was wir Objekt-Transition nennen kann auch das Modell eines Vakuumbehälters für den Launch eines schwarzen Lochs sein; für *Grand Project K* entwickelten wir mehrere Modelle solcher Vakuumbehälter an die Musikinstrumente in Boschs *Garten der Lüste* angelehnt. In dem Gemälde – das in unseren Augen ein Propaganda-Blockbuster ist – dienen die Musikinstrumente als Folterwerkzeuge. In unserer Arbeit wurden sie zu Hightech-Fahrzeugen für den Transport eines schwarzen Lochs umcodiert, das zum Mittelpunkt eines neu-alten geozentrischen Kosmos werden soll.

Der erkennbare Teil eines Objekts ist wie die Spitze eines Eisbergs – das meiste davon bleibt unter Wasser verborgen, sozusagen in der Finsternis der künftigen Vergangenheit. Manchmal kann es jedoch auch kippen und das Unterste nach oben kehren. Objekte und Räume sind Möglichkeiten, Geschichte zu erzählen. Insofern bildet Text eine wichtige Dimension unserer Arbeit.

ML

Ich habe den Eindruck, dass Text sogar den markantesten Teil eurer Installationen ausmacht, zumindest jener, die ich kenne. Daher meine Frage: Gibt es auch Arbeiten von euch, die performativer sind – zum Beispiel performative Vorträge, kurze Stücke oder Performances, die auf Texten oder anderen Formen des Erzählens basieren?

AT

Performative Vorträge und geführte Exkursionen durch die Installationen sind seit unseren ersten Projekten Teil unserer Arbeit. Es ist interessant, wie anders sich die Erfahrung anfühlt, wenn man einen Text liest oder ob man ihn hört, und in diesem Fall nicht zuletzt, wer ihn vorliest. Das ist etwas, worüber nachzudenken sich lohnt: wie ironisch oder ernst eine Arbeit werden kann.

SS

Führungen sind oft ein fester Bestandteil unserer Arbeit. Das gesprochene Wort löst flüchtige und lebendige Bilder verschiedener Welten aus. Durch das Sprechen entstehen verbale Objekt-Ereignisse, die die Grenzen zwischen dem Materiellen und dem Virtuellen überschreiten, also dem, was präsent, und dem, was abwesend ist. Das gehört auch zu dieser Kollision der Welten, die wir das Publikum geistig erleben lassen wollen. Insofern sind bürokratische und esoterische Sprachen auch Quellen der Inspiration: Beide stellen Realitäten her, sie schaffen und lösen Probleme durch den bloßen Akt des Sprechens.

ML

Mich interessiert der Begriff Dokumentalität, den ihr zu Beginn erwähnt habt. In der zeitgenössischen Kunst beobachten wir seit den 1990er-Jahren eine Wende zum Dokumentarischen. Wo, innerhalb dieses Spektrums, verortet ihr eure eigene Arbeit? Oder liegt eure Arbeit jenseits dieses Spektrums? Fügt sie etwas Neues hinzu?

SS

Das, was wir erweiterte Dokumentalität nennen, ist eine Folge unserer historischen Erfahrung, der Transformationen, die wir in unserem Leben durchlaufen haben: vom Sozialismus zum Neoliberalismus und zum Neototalitarismus. Wir denken Dokumente als ein lebendiges Umfeld, als Ökosysteme – Dokumente sind aktiv, produktiv, veränderbar, durch Abstammungslinien und Nahrungsketten miteinander verbunden. Ein und dasselbe Dokument kann sein Wesen ändern, je nachdem, aus welcher Perspektive es wahrgenommen wird. Ein Dokument kann ein anderes Dokument nicht nur attackieren, es kann auch einen Teil der Realität verschlingen. Totalitäre Epochen liefern Millionen von Beispielen für die Auslöschung von Menschenleben durch Dokumente. Heute können Dokumente oder Bilder oder öffentlich gemachte Geheimnisse Realitäten im globalen Maßstab unmittelbar zerstören oder schaffen.

AT

Was mich besonders interessiert, ist die Archivpolitik. In Russland wird der Zugang zu den Archiven seit ungefähr zehn Jahren immer restriktiver gehandhabt. Mehrere historische Archive für den Zeitraum 1917–1991 sind für die Öffentlichkeit und die Forschung geschlossen. Die Behörden sehen sich zu diesen Maßnahmen gezwungen, denn es geht ja darum, eine historische Amnesie hervorzurufen und eine einheitliche und gefakte Version der Vergangenheit zu schaffen, zu der es keine Alternative gibt. Auf offizieller Ebene wird die Vergangenheit auf bestimmte mythologisierte Höhepunkte reduziert – üblicherweise Geschichten über die Siege des Staates. Die Fassade dieser Vergangenheit soll monumental aussehen, blickt man jedoch dahinter, erkennt man die schlammigen Gewässer reinsten Voluntarismus, die elastischen und hysterischen Begierden der Macht. Archive sind zu einem geheimen Territorium geworden – eben nicht zu einem Ökosystem, sondern zu einer Fabrik, in der die Vergangenheit hergestellt wird, denn selbst wenn man Zugang erhält, darf man nur in die eine erlaubte Richtung arbeiten. Andernfalls wird man vor Gericht gestellt.

Wir glauben, dass Bilder aus der Vergangenheit einen Raum erzeugen, der aus Verläufen und Netzwerken besteht,

und dass sich dieser Raum mit der Zeit verändert. Da in unseren Arbeiten auch immer wieder Bezüge zu Vergangenen hergestellt werden, verwenden wir historische Zeitleisten. Diese Timelines nehmen gewöhnlich die Form von fragmentierten Netzwerken an, die die Vergangenheit wie eine Karte von Meeresströmungen darstellen.

ML

Könnt ihr Beispiele nennen?

AT

In unserer Arbeit *Flower Power. Archive* erzählen wir die Geschichte von einer Dissident*innengruppe, die im Untergrund agierte und das Sowjetregime mit esoterischen Aktionen bekämpfte. Im Projekt ist eine historische Timeline enthalten, genauer gesagt, mehrere historische Strömungen, die fragmentiert und zu einem Netzwerk verflochten sind. Wir wählten diese Form der Timeline, weil in der Welt dieses Projekts zwischen „realer“ und „imaginärer“ Vergangenheit nicht unterschieden werden kann.

Das Wörterbuch *Botanical-Political Dictionary* leitet sich aus diesem Projekt ab. Zu Beginn entwarf eine Gruppe namens Flower Power die geheime politische Sprache der Blumen, um verschlüsselte politische Botschaften zu versenden. Im Wörterbuch sind die Blumen als schwarze Silhouetten abgebildet und mit politischen Begriffen gepaart. So steht die Gladiole für Emanzipation, der Efeu für die schweigende Mehrheit, das Vergissmeinnicht für den Marxismus-Leninismus, die Orange für zivilen Ungehorsam. Da die Mitglieder von Flower Power esoterisch veranlagt waren, sind alle Blumen, die im Wörterbuch vorkommen, auch dafür bekannt, über bestimmte magische Kräfte zu verfügen. Jeder Eintrag wird von einer kurzen historischen Referenz begleitet, die erklärt, wann und wie die politischen Kräfte der jeweiligen Blume entdeckt wurden. Das ist auch eine Art Timeline.

(Abbildungen von *Flower Power. Archive* auf den Seiten 30 bis 33.)

SS

In unserem *Botanical-Political Dictionary* findet man dutzende solcher Geschichten. Ob sie in der sogenannten Realität passiert sind oder erfunden, sagen wir nicht dazu. Ein Beispiel ist eine Orchidee namens Guckusko – oder auch Frauenschuhorchidee –, die unter anderem auf der Insel Gotland wächst. Diese Blume steht für „Neues Denken“. Nach den Angaben im Archiv der Flower-Power-Gruppe fand 1988 ein von Intellektuellen aus West- und Osteuropa organisiertes Reisesymposium statt. Sie machten eine Kreuzfahrt und besuchten mehrere baltische Häfen. Dieser Reisegruppe gehörten auch Mitglieder der Flower-Power-Gruppe an. Während ihres kurzen Aufenthalts auf Gotland pflanzten sie insgeheim Guckusko-Orchideen an. Für die Auswahl der Stellen für die Pflanzungen gingen sie nach bestimmten numerologischen Manipulationen vor und bezogen sich dabei auf Gorbatschows bahnbrechendes Buch *Umgestaltung und neues Denken für unser Land und für die ganze Welt* (1987).

Noch etwas zur Dokumentalität: Uns interessieren die neuen produktiven Fähigkeiten von Dokumenten, ihre Verbindungen zur reinen Fiktion, ihre inzwischen immer stärker aktivierten „subjektiven Kräfte“ und das Zeitalter des Postfaktischen und der „alternativen Fakten“.

ML

Ihr sprecht von der jetzigen Lage. Ich würde gerne wissen, wie es ist und was es für euch bedeutet, heute in Russland zu arbeiten, inmitten des russischen Angriffskriegs gegen die Ukraine. Die derzeitige Phase dieses Kriegs, der am 24. Februar 2022 begann, besteht inzwischen schon seit fast eineinhalb Jahren. Wie ist es für euch, in diesem Kontext zu arbeiten?

AT

Das ist extrem schwer. Alles ist von diesem verbrecherischen Krieg und der Propaganda vergiftet. In Russland jetzt einfach so wie sonst weiterzuarbeiten ist unmöglich. Daher haben wir unsere Räume und Ateliers am Institut für Zeitgenössische Kunst, wo Stanislaw und ich unterrichten, den Studierenden überlassen. Dort treffen sich junge Künstler*innen, reden miteinander,

veranstalten Lesegruppen und machen kleine Ausstellungen. Im Unterschied zum erstarrten und leergefegten „großen“ öffentlichen Sektor wirken unsere Ateliers mittlerweile wie öffentliche, halb im Untergrund befindliche Orte. In Anbetracht eines sterbenden kulturellen Sektors ist es umso wichtiger, informelle professionelle Beziehungen am Leben zu erhalten und den Gemeinschaftssinn zu bewahren.

SS

Ich empfinde Abscheu und Angst. Der Abscheu ist stärker. Tag für Tag werden unschuldige Zivilist*innen getötet. Man bringt jeden Tag damit, an russische Raketen zu denken, die in ukrainische Hochhäuser einschlagen. Das ist so ungeheuerlich, und man kann nichts tun, damit es aufhört. Recht, Ethik und Moral, das alles gibt es nicht mehr. Man fragt sich, ob die Kunst oder irgendein anderer „kleiner“ Aspekt der Wirklichkeit im Vergleich zu diesem Triumph des Todes noch irgendeine Bedeutung hat. Wir haben uns dafür entschieden, unsere Arbeit in Moskau nicht zu zeigen, weil das die einzige Form von Protest ist, die noch relativ ungefährlich ist. Der Gedanke, dass hier zu arbeiten in gewisser Weise auch bedeuten würde, einer der Bevölkerung aufgezwungenen faschistischen Weltanschauung zuzustimmen, ist ekelhaft. Denn selbst wenn es immer noch viele Leute gibt, die nicht zustimmen, wird das kulturelle Geschehen vom Staat kontrolliert, und er verlangt eine fröhliche Kunst, die unterhaltsam ist und zum Krieg und wachsenden Neototalitarismus natürlich schweigt. Sich der Zensur zu unterwerfen und am konformistischen und unterdrückten Kultursektor teilzunehmen ist einfach nur widerlich.

ML

Da ich in den letzten drei Jahren in Moskau gelebt und an der schwedischen Botschaft als Kulturattaché gearbeitet habe, habe ich die katastrophalen Entwicklungen persönlich miterlebt. Inzwischen entsteht der Eindruck, als näherten sich die Verhältnisse, was die Untergrundkultur betrifft, das Meiden der Öffentlichkeit und die Vorsicht, was man in den Cafés sagt oder besser nicht sagt, wieder den Sowjetzeiten an. Dass manche Künstler*innen und Kulturschaffende mit den staatlichen

Institutionen nichts zu tun haben wollen, versteht sich von selbst. Wollt ihr dazu etwas sagen?

AT

Unsere Arbeit ist immer schon weitgehend marginal gewesen, das heißt, wir führen ohnehin fast schon eine Untergrundexistenz. Dabei überraschen uns die gegenwärtigen Verhältnisse gar nicht so sehr, denn die Atmosphäre eines Kulturkampfes erleben wir seit zwei Jahrzehnten. Die konservativen und neo-liberalen Kräfte haben sich allmählich angenähert, und die staatliche Kulturpolitik der letzten Jahre sandte deutliche Signale aus, dass wir uns auf das Schlimmste gefasst machen sollten. Der heutige Krieg und die Katastrophen kamen Schritt für Schritt näher, so wie der Anfang der 7. Symphonie von Schostakowitsch: Der faschistische Marsch kommt von weit her, zuerst noch still und leise und dann sehr laut.

Unser Weg in den gegenwärtigen Untergrund fand ebenfalls schrittweise statt. Wir arbeiten seit mindestens zehn Jahren in alternativen und selbstorganisierten Räumen, in Ateliers, besetzten Häusern, Wohnungen und leerstehenden Gebäuden, weil sie dem Druck der Zensur weniger ausgesetzt waren, der damals zwar noch indirekt war, aber trotzdem erschreckend.

ML

Apropos sichere Räume – das Institut für Zeitgenössische Kunst, das ihr beide leitet, ist ein solcher Ort. Es ist eine private, unabhängige Kunstschule, die vor allem an den Abenden aktiv ist, weil die Studierenden Studiengebühren bezahlen und tagsüber arbeiten. Seit dem 24. Februar 2022 ist es sogar noch mehr zu einer freien Zone geworden. Könnt ihr etwas zur Schule und ihrer jetzigen Rolle sagen?

SS

Das Unterrichten ist ein wichtiger Teil meiner Tätigkeit. Das Institut für Zeitgenössische Kunst ist ein unabhängiger Postgraduiertenlehrgang, eine konzeptorientierte Ausbildung für junge Künstler*innen. Sie besuchen Vorlesungen zur Theorie und Geschichte der Kunst, außerdem halten wir Präsentationen und Vorträge von Künstler*innen, Kurator*innen, Aktivist*innen

und Theoretiker*innen ab. Die Teilnehmer*innen sollen in Praxis und Theorie mit einer Vielfalt an Ideen bekannt gemacht werden, damit sie ihre eigene professionelle Identität formen können. Das Institut wurde gleich nach dem Zusammenbruch der UdSSR von Joseph Backstein, Elena Elagina, Igor Makarewitsch und Dmitri Prigow gegründet, lauter Künstler*innen und Kurator*innen aus dem Kreis des Moskauer Konzeptualismus und Veteran*innen der Untergrundszene. Ungefähr 25 Jahre lang war das Institut im Atelier von Ilja Kabakow untergebracht. Seither haben viele Künstler*innen den Lehrgang absolviert. An der Schule herrscht außerdem ein Gemeinschaftssinn, der oft dazu führt, dass die Absolvent*innen eigene künstlerische Kollektive gründen. Die Klassen finden in unseren Ateliers oder online statt. Seit Kriegsbeginn ist ja nicht nur die Kunst durch die Zensur, die Angst vor Repressionen und den Abbruch kultureller Beziehungen wie gelähmt, sondern fast die gesamte zeitgenössische Kulturszene. In dieser leergefegten Landschaft sind kleine selbstorganisierte Einrichtungen zu einer der letzten Bastionen für experimentelles Arbeiten und kritisches Denken geworden.

Mich entsetzt diese Rückkehr des Totalitarismus. Er erinnert in vielerlei Hinsicht an die Sowjetzeit. Aber ich denke, dass junge Menschen heutzutage ein beträchtliches Interesse an Kunst und Kultur und kritischer Theorie haben. Und obwohl die allgemeine Lage immer schlechter wird, erhalten wir jedes Jahr Anmeldungen aus den unterschiedlichsten Gegenden. Wir haben Leute, die aus entlegenen Städten zum Studium zu uns kommen. Es macht Mut zu wissen, dass es viele ähnlich denkende Menschen gibt, die einer offenen Welt angehören wollen. Das gibt ein wenig Hoffnung. Es beschwört eine Art von sozialer Energie herauf, die derzeit als Potenzial existiert: Sobald sich die Dinge ändern, wird sie freigesetzt und spielt dann beim Aufbau einer neuen Kultur eine Rolle. Vorausgesetzt natürlich, dass wir bis zum Ende durchhalten.

Aus dem Englischen von Jacqueline Csuss

Maria Lind is a curator, writer and educator from Stockholm. She is currently the director of Konstmuseet i norr in Kiruna. Prior to that she served as the Counsellor of Culture at the embassy of Sweden, Moscow. She was the director of Stockholm's Tensta konsthall 2011–2018, the artistic director of the 11th Gwangju Biennale, the director of the graduate program, Center for Curatorial Studies, Bard College (2008–2010) and director of IASPIS in Stockholm (2005–2007). From 2002–2004 she was the director of Kunstverein München and in 1998, co-curator of Europe's itinerant biennial, Manifesta 2 in Luxembourg. In 2015 she curated Future Light for the first Vienna Biennial, and in 2019 she co-curated the Art Encounters Biennial in Timișoara. She has taught widely since the early 1990s, including as professor of artistic research at the Art Academy in Oslo 2015–2018. Currently she is a lecturer at Konstfack's CuratorLab. She has contributed widely to newspapers, magazines, catalogues and other publications. She is the 2009 recipient of the Walter Hopps Award for Curatorial Achievement. In 2010 *Selected Maria Lind Writing* was published by Sternberg Press, and *Seven Years: The Rematerialization Art from 2011 to 2017* appeared in the fall of 2019. In 2021, *Konstringar: Vad gör samtidskonsten?* was published by Natur & Kultur. *Tensta Museum: Reports from New Sweden* (2021) and *The New Model* (2020) are two publications reflecting long-term projects at Tensta konsthall, both published by the art center and Sternberg Press.

Maria Lind ist Kuratorin, Autorin und Vermittlerin und lebt in Stockholm. Derzeit ist sie Direktorin des Konstmuseet i norr in Kiruna. Zuvor arbeitete sie als Kulturattaché in der schwedischen Botschaft in Moskau. Sie war Direktorin der Stockholmer Tensta konsthall (2011–2018), künstlerische Leiterin der 11. Gwangju-Biennale, Leiterin des Graduiertenprogramms am Center for Curatorial Studies des Bard College (2008–2010) und Direktorin von IASPIS in Stockholm (2005–2007). Von 2002–2004 war sie Direktorin des Kunstvereins München und 1998 Co-Kuratorin der europäischen Wanderbiennale Manifesta 2 in Luxemburg. 2015 kuratierte sie das Projekt *Future Light* für die erste Wien-Biennale, 2019 co-kuratierte sie die Art Encounters Biennale in Timișoara. Seit den frühen 1990er-Jahren lehrt sie auf breiter Basis, unter anderem als Professorin für künstlerische Forschung an der Kunstakademie in Oslo (2015–2018). Derzeit arbeitet sie als Dozentin am CuratorLab von Konstfack. Sie hat zahlreiche Beiträge in Zeitungen, Zeitschriften, Katalogen und anderen Publikationen veröffentlicht. 2009 erhielt sie den Walter Hopps Award for Curatorial Achievement. 2010 erschien im Verlag Sternberg Press *Selected Maria Lind Writing*, 2019 die Publikation *Seven Years: The Rematerialization Art from 2011 to 2017* und 2021 bei Natur & Kultur *Konstringar: Vad gör samtidskonsten?*. Die beiden Publikationen *Tensta Museum: Reports from New Sweden* (2021) und *The New Model* (2020) thematisieren Langzeitprojekte der Tensta konsthall und wurden beide von der Kunsthalle und Sternberg Press herausgegeben.

Agency of Singular Investigations (ASI) is a collective working in the field of extended documentality. It was founded in 2014 by Anna Titova and Stanislav Shuripa, artists and educators from Russia, based in Paris. The agency experiments with the re-designation and appropriation of visual logics and narratives associated with the phenomena of recent cultural and political history. Combining appeal to documentary and fiction, criticism of the representation and reconstruction of social spaces, elements of bureaucratic and scientific, corporate and esotericist discourses, the agency sees its work as part of the evolution of more pluralistic and open cultural environments. Titova and Shuripa teach at the Moscow Institute of Contemporary Art. Since 2018 Stanislav Shuripa is a rector of the Institute. They are founding members and participants of ASI projects since at Moscow independent art cluster Fabrika. Since 2006 Shuripa is a member of an editorial board of *Moscow Art Magazine*. The agency's work has been exhibited at the 1st Biennale Warszawa, 5th Ural Industrial Biennial of Contemporary Art, 1st Riga International Biennial of Contemporary Art, 1st Garage Triennial of Contemporary Art, Manifesta 10 among others.

Die Agency of Singular Investigations (ASI) ist eine Forschungsgruppe im Bereich der erweiterten Dokumentalität. Gegründet wurde sie im Jahr 2014 von den beiden russischen Künstler*innen und Pädagog*innen Anna Titowa und Stanislav Shuripa, die gegenwärtig in Paris leben. Die Agency experimentiert mit der Umwidmung und Aneignung visueller Logiken und Narrative und deren Zusammenhängen mit den Phänomenen der jüngeren kulturellen und politischen Geschichte. Indem sie eine Affinität für das Dokumentarische und Fiktive, eine kritische Auseinandersetzung mit der Repräsentation und Rekonstruktion sozialer Räume sowie Elemente bürokratischer und wissenschaftlicher, unternehmerischer und esoterischer Diskurse kombiniert, sieht die Agency ihre Arbeit als Teil der Entwicklung kultureller Umgebungen, die pluralistischer und offener sind. Titowa und Shuripa lehren am Moskauer Institut für Zeitgenössische Kunst. Stanislav Shuripa ist seit 2018 Rektor des Instituts. Die beiden sind Gründungsmitglieder des ASI-Projektraums im unabhängigen Moskauer Art Cluster Fabrika, an dem sie sich aktiv beteiligen. Shuripa gehört seit 2006 dem Redaktionsausschuss des *Moscow Art Magazine* an. Ihre Arbeiten waren u. a. bei der 1. Warschauer Biennale, der 5. Ural-Industriebiennale für zeitgenössische Kunst, der 1. Internationalen Biennale für zeitgenössische Kunst in Riga, der 1. Garage Triennale für zeitgenössische Kunst und bei der Manifesta 10 zu sehen.

This book is published on the occasion of the exhibition Agency of Singular Investigations. On New Thinking And Other Forgotten Dreams at the Secession, December 1, 2023 – January 28, 2024

Publisher:
Secession
Editor:
Annette Südbeck
Publication manager:
Tina Lipsky
Series design concept:
Sabo Day
Graphic design:
Sabo Day
Design assistance:
Augustinas Milkus
Photo credits:
Ivan Kleimenov
Anastasia Lebedeva
Tanya Sushenkova
Zhenya Zhulanova

Text:
Maria Lind (conversation)
Translation:
Jacqueline Csuss
Copyediting:
Martin Hiatt
& Rowan Coupland
for Gegensatz Translation Collective (e)
Johannes Payer (g)
Proofreading:
Johannes Payer (g)
Joel Scott (e)
& Sabine Voß (g)
for Gegensatz Translation Collective

Printed & produced by:
Medienfabrik Graz
Raddraaier Amsterdam (dustcover)
Thanks to Catherine Hu
and Mae Smith
Print run:
400

Intervention by the artist:
Agency of Singular Investigations designed the dust cover for this book. The shape of a young woman being led away during an anti-war demonstration was cut by hand into the diagram about the recent history of ideas in Russia. The works *Lavender Mist of History* (2023) and *Dance* (2023) are part of the exhibition at the Secession.

© 2023 Secession,
Agency of Singular Investigations,
the photographers,
and Verlag der Buchhandlung
Walther und Franz König, Cologne

Verlag der Buchhandlung
Walther und Franz König
Ehrenstraße 4
D - 50672 Köln

Distribution:
Buchhandlung Walther König
Ehrenstraße 4
D - 50672 Köln
Tel: +49 (0) 221 / 20 59 6 53
verlag@buchhandlung-
walther-koenig.de

ISBN 978-3-7533-0572-1

Printed in the EU

All rights reserved. No part of this book may be reproduced in any form without written permission by the editor or the publisher. The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the Internet at <http://dnb.d-nb.de>.

In case individual copyright holders are not cited, please contact the publisher.

Secession

Exhibition
Agency of Singular Investigations
On New Thinking
And Other Forgotten Dreams

Curator:
Annette Südbeck
Installation crew:
Miriam Bachmann
Hans Weinberger
Andrei Galtsov
with
Ovidiu Anton
Said Gärtner
Tristan Griessler
Desiree Palmten
Christian Rasser
Marit Wolters
Marton Zalka
and others

The exhibition programme is conceived by the Board of the Secession.

Board of the Association of Visual Artists Secession

President:
Ramesch Daha
Vice-presidents:
Barbara Kapusta
Nick Oberthaler
Secretary:
Michael Part
Treasurer:
Axel Stockburger
Members:
Ricarda Denzer
Philipp Fleischmann
Wilfried Kühn
Ulrike Müller
Lisl Ponger
Sophie Thun
Anna Witt
Jun Yang

Auditors:
Thomas Baumann
Susi Jirkuff
Management:
Annette Südbeck
Curators:
Jeanette Pacher
Bettina Spörr
Annette Südbeck
Junior curator:
Christian Lübbert
Gallery managers:
Miriam Bachmann
Hans Weinberger
Facility manager, audiovisual engineering:
Andrei Galtsov
Publication manager:
Tina Lipsky
Head of Fundraising and Communication:
Regina Holler-Strobl
Public relations:
Julia Kronberger
Marketing:
Michael Marth
Visual concept, graphic design
Secession:
Sabo Day
Archive:
Tina Lipsky
Hessam Samavatian
Art education coordination:
Verena Österreicher
Art education:
Paul Buschneegg
Grzegorz Kielawski
Sophia Rohwetter
Accounting:
Monika Vykoukal
Shop management:
Gabriele Grabler
Assistant to the management:
Kathrin Schweizer
Administrative assistant:
Albert Warpechowski

Visitor service:
Mario Heuschöber
Niklas Hofstetter
Anita Husar
Fiona Idahosa
Liana Isakhanyan
Nakale Lefaza-
Botowamungu
Gloria Linares-
Higueras
Carmen Linares de
Schubert
Sabine Schlemmel
Björn Schwarz
Wei Ling Zheng
Cleaners:
Emine Koza
& Firma Simacek
Web design:
Treat Agency

The Board of the Secession would like to thank the Friends of the Secession for supporting the project with their research.

Board of the Friends of the Secession

President:

Sylvie Liska

Vice-president:

Gabriela Gantenbein

Treasurer:

Dr. Primus Österreicher

Members:

Sandra Bär Heuer

Ramesch Daha

Mafalda Kahane

Benedikt Ledebur

Tassilo Metternich-

Sándor

Jacqueline Nowikovsky

Franz Seilern

Stefan Weber

Patrons of the Friends of the Secession

Sandra Bär Heuer

Martin Böhm – Dorotheum

Susanne Breiner Wojnar

KR Anton Feistl

Roman & Margot Fuchs – Sammlung Fuchs

Dr. Burkhard & Gabriela Gantenbein

DI. Manuel Hajek – Vasko & Partner Ingenieure

Dr. Christian Hauer

Franziska & Christian Hausmaninger

Felicitas Hausner

Alexander Kahane

Louis & Mafalda Kahane

Dr. Christoph & Bernadette Kraus – Kraus & Kraus Family Office

Franz Krummel & Mira Kloss-Zechner

Marie-Eve Lafontaine – Dr. Éva Kahán Foundation

Maria Lassnig Foundation

Ronald & Jo Carole Lauder

Dr. Robert & Sylvie Liska

Hema Makwana & Felix Wolfmair

Barbara Mechtler-Habig & Roland Mechtler

Galerie Meyer Kainer

Thomas Moskovics – Bank Winter & Co

Dr. Arend & Brigitte Oetker

Galerie Thaddaeus Ropac

Markus Schafferer

Franz Seilern

Stefan Stoltzka – SLE Schuh GmbH

Stefan Szyszkowitz – EVN AG

Stefan & Elisabeth Weber

Wiener Städtische Versicherungsverein

Otto Ernst Wiesenthal – Hotel Altstadt Vienna

Katharina Wruss

Main Sponsor

ERSTE 

 **Stadt
Wien** | Kultur

 Bundesministerium
Kunst, Kultur,
öffentlicher Dienst und Sport

freunde
der
secession

secession

Vereinigung bildender Künstler*innen

Wiener Secession

Friedrichstraße 12

1010 Vienna

www.secession.at