

- 3 Fragmente einer Wirklichkeit, die einmal war.
Begegnungen mit der Ukraine in der Sammlung Ludwig
Fragments of a reality that once was.
Encounters with Ukraine in the Ludwig Collection
- 7 Tauwetterperiode und die Transkarpatische Landschaftsmalerei
The Thaw Period and Transcarpathian Landscape Painting

Andrij Kocka
Jurij Luckevič
Halyna Neledva
Arkadij Petrov
Viktor Ryžich

- 13 Jugendausstellungen und Perestroika
Youth Exhibitions and Perestroika

Volodymyr Budnikov
Evgeni Gordiets
Anatolij Mašarov

- 17 „Russische Avantgarde“ und Odessaer Konzeptualismus
“Russian Avant-garde” and Odessa Conceptualism

Daniel Mitljanskij
Larisa Rezun-Zvezdočetova
Oleksandr Tyšler
Leonid Vojcechov

- 23 Soz Art und „Hermetische Werke“
Sots Art and “Hermetic Works”

Eduard Goročovskij
Petro Markovič
Vera Morozova
Arkadij Petrov
Larisa Rezun-Zvezdočetova

- 29 Die Leere und *Odessa. Fragment 205*
Emptiness and *Odessa. Fragment 205*

Mykola Filatov
Sergey Geta
Ilya Kabakov
Yuri Leiderman und/and Andrey Silvestrov

Fragmente einer Wirklichkeit, die einmal war.
Begegnungen mit der Ukraine in der Sammlung Ludwig

DE Das Ludwig Forum für Internationale Kunst beherbergt rund 1800 Malereien, Skulpturen und Grafiken aus der ehemaligen Sowjetunion sowie Mittel-, Ost- und Südosteuropa, die Irene und Peter Ludwig zwischen 1979 und 1996 gesammelt haben. *Fragmente einer Wirklichkeit, die einmal war* gibt den Auftakt zu einer Neusichtung, Neuverortung und Erforschung von Teilen dieser Sammlung, die in der Vergangenheit unter dem Schlagwort „Kunst aus der UdSSR“ inventarisiert wurden und über die es bis heute nur wenige Informationen gibt. Darüber hinaus sollen diese Arbeiten und künstlerischen Positionen entlang aktueller kunst- und kulturwissenschaftlicher Diskurse neu kontextualisiert und damit auch der westliche Blick auf die „osteuropäische Kunst“ kritisch hinterfragt werden. Diese erste Ausstellung des gleichnamigen Forschungsprojekts untersucht ein Konvolut künstlerischer Arbeiten, die auf unterschiedliche Weise mit der Ukraine verbunden sind. Sie versucht, unscharfe Kategorisierungen, Terminologien und Kontextualisierungen – seien es geografische, politische oder kunsthistorische – einer Revision zu unterziehen, um der Vielfalt und Komplexität einer nicht zuletzt von Spannungen und Gewalt geprägten Region gerecht zu werden.

Dass wir hierbei Sehgewohnheiten ändern müssen, zeigt sich bereits im ersten Raum der Ausstellung, in dem Arbeiten aus den 1970er- und 80er-Jahren präsentiert sind, die auf den ersten Blick der klassischen Moderne des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts zugehörig scheinen. Entstanden sind sie in Resonanz auf die Doktrin des sozialistischen Realismus, die vorsah, dass die Künste allein dem Fortschritt der sozialistischen Gesellschaft dienen sollten. Vor diesem Hintergrund entfalten die anachronistisch wirkenden Malereien von ländlichen Idyllen wie *Familie im Donbass* (1970) von Arkadij Petrov und *Gurzuf* (1972) von Jurij Luckevič ihr emanzipatorisches Potenzial. Die Flucht ins Private und zu entlegenen Orten, jenseits des Zugriffs der Zentralregierung, war charakteristisch für das subversive Unterlaufen der Kunstdoktrin. In bewusster Abkehr vom offiziellen Bestreben, alle künstlerische Produktion unter dem Vorzeichen des Kommunismus zu vereinheitlichen, gehörte der Rückzug ins Private genauso wie der Rückgriff auf nationalpatriotische Motive innerhalb der einzelnen Sowjetrepubliken zu den typischen Formen eines, wenn auch defensiven, künstlerischen Widerstands.

Weiterhin thematisiert die Ausstellung das Erbe der „russischen Avantgarde“. Zu sehen sind Malereien von Oleksandr Tyšler aus den 1960er- und 70er-Jahren, an denen der universelle Charakter der Avantgarde und der darauffolgenden metaphysisch-figurativen Malerei des frühen 20. Jahrhunderts erkennbar wird, die mit ihren ästhetischen und revolutionären Programmen zu einem wichtigen Bezugspunkt für viele nachfolgende Künstler*innen in der Sowjetzeit wurden. Die großformatigen Malereien *Angelsaison* (1989) und *Ende der Vorstellung* (1987) von Leonid Vojtechov sind wiederum beispielhaft für ein Ende der 1980er-Jahre in der ukrainischen Gegenwartskunst verbreitete Bildsprache, die sich unter anderem ironisch mit der sich schon in Auflösung befindlichen Sowjetunion auseinandersetzt. In diesem Licht ist auch die achteilige Siebdruckserie *Spiele* (1983) von Eduard Gorochovskij zu sehen. Ausgangspunkt der Serie ist das foto-

grafische Porträt eines adeligen Ehepaares. Die in ihrer Pose erstarrten Figuren versetzt der Künstler in unterschiedliche Situationen der Gegenwart, wo sie teilnahmslos ihre Rolle spielen, ob als Sportler*innen, Flugbegleiter*innen oder bei einer Pressekonferenz. Die „totale und absolute Ignoranz der Personen auf dem alten Foto gegenüber der Tatsache, dass sie Gegenstand eines komplexen, raffinierten und erfundenen Spiels geworden sind“, wie Ilya Kabakov schrieb, ist immer auch Ausdruck starrer gesellschaftlicher Konventionen, die der Künstler befragt. Die kritische Auseinandersetzung mit traditionellen Rollenbildern klingt ebenfalls in der Assemblage *Natur und Fantasie* (1990) von Larisa Rezun-Zvezdočetova an. Letztere war zusammen mit Leonid Vojtechov und Yuri Leiderman in den 1980er-Jahren Teil der inoffiziellen Kunstszene in Odessa, die Aktionen und Ausstellungen in privaten Ateliers, Wohnungen oder in der Natur organisierte. Verbunden mit dieser Kunstszene war der gebürtige Ukrainer Ilya Kabakov, Mitbegründer des Moskauer Konzeptualismus, der in seiner Arbeit *In der Ecke* (1977–1988) die Leere thematisiert, der angesichts der Allmacht des Staates und kaum vorhandener gesellschaftlicher Freiräume eine große symbolische Bedeutung zukam. In ihrer Videoarbeit *Odessa. Fragment 205* (2015) greifen Yuri Leiderman und Andrey Silvestrov die Geschichte von Odessa und Fragen der Identifikation als Ukrainer*innen anhand zweier bedeutender Künstler auf: Valentin Khrushch und Oleg „Pepper“ Petrenko. Zudem sind in der Ausstellung weitere Aktionen und Protagonist*innen dokumentiert, die in den 1980er Jahren an der inoffiziellen Kunstszene in Odessa beteiligt waren.

Durch die unterschiedlichen künstlerischen Begegnungen in und mit der Ukraine in der Sammlung Ludwig wird deutlich, dass wir vor der Herausforderung stehen, immer nur auf *Fragmente einer Wirklichkeit, die einmal war* zurückzublicken. Anstelle von eindeutigen Kategorisierungen – wie konformistische und nonkonformistische Kunst – oder nationalen Zuschreibungen kommen auch Zwischenräume und Uneindeutigkeiten in der kontextualisierenden Bestandsaufnahme zum Tragen. Mit dem Forschungsprojekt, das zum Ziel hat, die generalisierend als „osteuropäische Kunst“ bezeichneten Sammlungsbestände neu zu erschließen, rücken bislang wenig erforschte und kaum gezeigte Konvolute in den Blick, die Irene und Peter Ludwig hinter dem Eisernen Vorhang erworben haben. Die mit ihnen verbundenen Ordnungssysteme und Narrative sollen einer Revision unterzogen werden, hin zu einer alternativen Terminologie, und im Sinne einer Dekolonisierung der Geschichtsschreibung, um insbesondere die Diversität der einzelnen Kulturräume innerhalb der ehemaligen UdSSR und der weiteren ehemaligen Ostblockländer zu berücksichtigen.

Kuratiert von Galina Dekova

Fragments of a reality that once was.
Encounters with Ukraine in the Ludwig Collection

EN The Ludwig Forum for International Art is home to around 1,800 paintings, sculptures, and works of the graphic arts from the former Soviet Union and central, eastern, and south-eastern Europe which Irene and Peter Ludwig collected between 1979 and 1996. *Fragments of a reality that once was* marks the launch of a re-examination, re-positioning, and new exploration of parts of this collection which in the past were inventoried under the category “Art from the USSR” and about which little is known down to the present day. Moreover, the respective works and artistic positions will be re-contextualized in relationship to current art and cultural discourses, an approach facilitating a critical inquiry into the prevailing Western perspective on “Eastern European art.” This first exhibition of the research project of the same name considers a series of art works which are connected in various ways with Ukraine. The exhibition undertakes a revision, examining the vague and imprecise categorizations, terminologies, and contextualizing narratives – whether they be geographical, political, or art historical – with the aim to do justice to the diversity and complexity of a region most recently racked by tension and violence.

That this requires changing established viewing habits is evident in the very first room of the exhibition, where works from the 1970s and 1980s are presented which, at first glance, seem to belong to the Classical Modernism of the 19th and early 20th centuries. They were created in response to the doctrine of Socialist Realism, which prescribed that art was to serve the sole purpose of justifying progress towards a communist society. Against this background, the seemingly anachronistic paintings of countryside idylls like *Family in Donbas* (1970) by Arkadiy Petrov and *Gurzuf* (1972) by Yuriy Lutskevych unfold their emancipatory potential. The withdrawal into the private sphere and to remote places, beyond the grasp of the central government, was characteristic of the subversive undermining of this normative doctrine. In a conscious turn away from the official aim of unifying all artistic production under the sign of communism, the retreat into a private domain and the drawing of inspiration from national patriotic motifs within the individual Soviet republics were typical forms of an – albeit defensive – artistic resistance.

The exhibition also explores the legacy of the “Russian avant-garde.” Paintings by Oleksandr Tyshler from the 1960s and 1970s reveal the universal character of the avant-garde and the subsequent metaphysical-figurative painting of the early 20th century, demonstrating how the aesthetic and revolutionary programs became a pivotal reference point for many later artists in the Soviet era. In turn, the large-format works of Leonid Voytsekhov *Fishing Season* (1989) and *End of the Performance* (1987) are key examples of a pictorial language, widespread in Ukrainian contemporary art at the end of the 1980s, that engages, at times ironically, with an already disintegrating Soviet Union.

The eight-part silkscreen series *Games* (1983) by Eduard Gorokhovskiy is also to be seen in this light. The starting point of the series is the photographic portrait of an aristocrat couple. Petrified in their poses, the artist places them in various contemporary situations, where they listlessly play their roles, whether in sports, as flight stewards, or at a press conference.

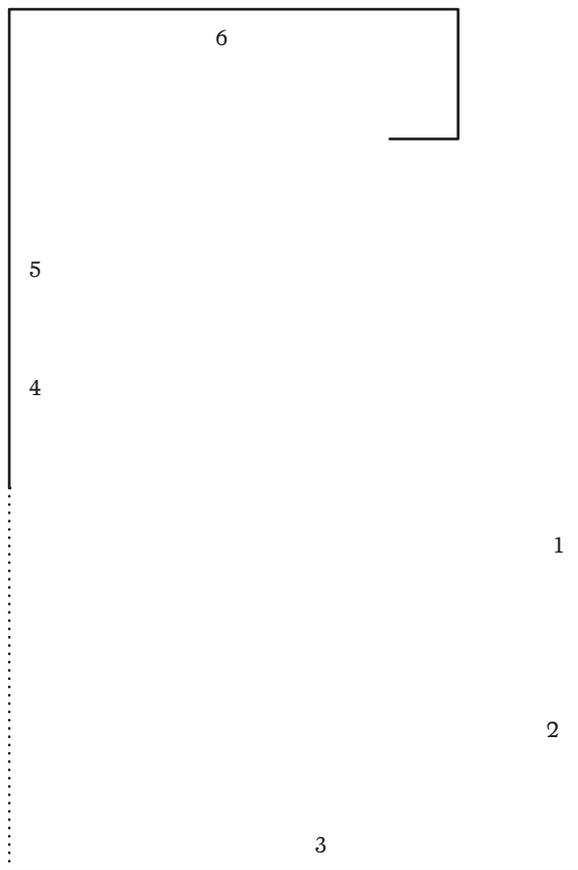
The “total and absolute ignorance of the persons on the old photograph about how they have become objects in a complex, ingenious, and contrived game,” as Ilya Kabakov wrote, is also an expression of the rigid social conventions the artist challengingly questions. The critical scrutiny of traditional role models also resonates in the assemblage *Nature and Imagination* (1990) by Larisa Rezun-Zvezdochetova. Together with Leonid Voytsekhov and Yuri Leiderman, in the 1980s she was active in Odessa’s unofficial art scene, which organized performance actions and exhibitions in private studios, apartments, or outdoors in nature. Affiliated with this art scene was the Ukrainian-born Ilya Kabakov, cofounder of Moscow Conceptualism, who in his work *In the Corner* (1977–88) addressed the emptiness that gained such an important symbolic meaning in the face of the omnipresent state and the absence of social freedoms. In their video work *Odessa. Fragment 205* (2015), Yuri Leiderman and Andrey Silvestrov take up the history of Odessa and pose questions about Ukrainian identity by engaging with two important artists: Valentin Khrushch and Oleg “Pepper” Petrenko. The exhibition also documents other performance actions and protagonists who were involved in Odessa’s unofficial art scene in the 1980s.

The very different artistic encounters in and with Ukraine in the Ludwig Collection reveal that we face the enormous challenge of always looking back at *Fragments of a reality that once was*. Instead of clearcut categories, for example like those of conformist and nonconformist art or specific national traits and attributions, in-between zones and spaces as well as disunities and dissonances emerge and come into play in this contextualizing revision. With its goal of reapproaching the collection holdings categorized under the monolithic generalization “Eastern European art,” the research project brings to light works, yet to be exhaustively studied and hardly ever shown, which Peter and Irene Ludwig acquired from behind the Iron Curtain. The classificatory systems used for these works and the accompanying historical narrative are to be revised and an alternative terminology found, while the new historical framing aims to decolonize the art historical field and adopt a perspective capable of taking into account the diversity of the individual cultural regions and spheres within the former USSR and other onetime Eastern bloc countries.

Curated by Galina Dekova

Tauwetterperiode und die Transkarpatische Landschaftsmalerei The Thaw Period and Transcarpathian Landscape Painting

Andrij Kocka
Jurij Luckevič
Halyna Neledva
Arkadij Petrov
Viktor Ryžich



1 Viktor Ryžich / Viktor Ryzhykh (1933–2021)
Lied über das Künstlerheim Gurzuf / Song about the Gurzuf Artists' Residence; 1977; Öl auf Leinwand / Oil on canvas; 105 × 125 cm; Sammlung Ludwig, Leihgabe Peter und Irene Ludwig Stiftung / Ludwig Collection, Loan Peter and Irene Ludwig Foundation

2 Andrij Kocka / Andriy Kotska (1911–1987)
Abend / Evening; 1979; Öl auf Leinwand / Oil on canvas; 130 × 120 cm; Sammlung Ludwig, Leihgabe Peter und Irene Ludwig Stiftung / Ludwig Collection, Loan Peter and Irene Ludwig Foundation

3 Halyna Neledva (1938–2017)
Georgisches Brot / Georgian Bread; 1983; Öl auf Leinwand / Oil on canvas; 170 × 230 cm; Sammlung Ludwig, Leihgabe Peter und Irene Ludwig Stiftung / Ludwig Collection, Loan Peter and Irene Ludwig Foundation

4 Arkadij Petrov / Arkadiy Petrov (*1940)
Familie / Family; 1973; Öl auf Leinwand / Oil on canvas; 66,5 × 59 cm; Sammlung Ludwig, Leihgabe Peter und Irene Ludwig Stiftung / Ludwig Collection, Loan Peter and Irene Ludwig Foundation

5 Arkadij Petrov / Arkadiy Petrov (*1940)
Familie im Donbass / Family in Donbas; 1970; Öl auf Leinwand / Oil on canvas; 76 × 107,5 cm; Sammlung Ludwig, Leihgabe Peter und Irene Ludwig Stiftung / Ludwig Collection, Loan Peter and Irene Ludwig Foundation

6 Jurij Luckevič / Yuriy Lutskevych (1934–2001)
Gurzuf / Gurzuf; 1972; Öl auf Leinwand / Oil on canvas; 116 × 115 cm; Sammlung Ludwig, Leihgabe Peter und Irene Ludwig Stiftung / Ludwig Collection, Loan Peter and Irene Ludwig Foundation

DE Nach dem Tod des Diktators Josef Stalin im Jahr 1953 begann in der Sowjetunion eine neue wenn auch kurzlebige Ära zunehmender künstlerischer Freiheit. In dieser sogenannten Tauwetterperiode – benannt nach einem Roman von Ilja Ehrenburg aus dem Jahr 1954 –, nahm auch die kulturelle Isolation der UdSSR ab. Internationale Ausstellungen erregten ein immenses Publikumsinteresse. Die US-amerikanische Nationalausstellung 1959 im Moskauer Sokolniki-Park beispielsweise wurde von drei Millionen Menschen besucht. Die zugehörige Kunstpräsentation, unter anderem mit Werken von Edward Hopper und Jackson Pollock, wurde von den Künstler*innen vor Ort intensiv diskutiert. In der Folge kam es zu einer Spaltung in der sowjetischen Kunstwelt. Neben der offiziellen Sphäre, die vor allem vom staatlichen Künstler*innenverband und den Kunstakademien repräsentiert wurde, entwickelte sich, außerhalb ästhetischer und politischer Zensur, eine inoffizielle Kunstszene, deren Werke nicht am öffentlichen Ausstellungsgeschehen teilhaben durften.

Beflügelt von den Zeichen der Tauwetterpolitik aus Moskau, aber auch aus Enttäuschung darüber, dass diese in der Ukraine kaum zu Veränderungen führte, trat seit Ende der 1950er-Jahre in der Ukraine mit den sogenannten „Sechzigern“ (Schistdesiatnyky) eine starke Opposition von Intellektuellen auf, die von einem emanzipatorischen Widerstand gegen die „Russifizierung“ getragen wurden. Die „Sechziger“ entwickelten ein ausgeprägtes Interesse an Kunst, Kunsthandwerk, Traditionen und Folklore in den Randgebieten der Ukraine, in denen der Einfluss der Sowjetpartei weniger zu spüren war als im Zentrum, zum Beispiel in den Transkarpaten. Viele etablierte Künstler*innen mieden zunehmend die großen Formate der staatlichen Aufträge und bevorzugten stattdessen die intimeren Genres des Stilllebens sowie der Landschafts- und Porträtmalerei. Diese relativ freie Periode für die ukrainische Kunst endete um 1970 mit einer Welle von Repressionen, infolge derer einige Intellektuelle zu langen Haftstrafen verurteilt oder mit Veröffentlichungs- und Ausstellungsverbote belegt wurden. Eine Form des stillen Protests bestand dann darin, das Studio zu verlassen und Kunst im Freien zu schaffen. Künstler*innen konnten in den Weiten der UdSSR buchstäblich abtauchen und ließen sich von der kulturellen Vielfalt in den einzelnen Republiken und Regionen inspirieren. Fern der Zentren sowjetischer Macht schien das gesellschaftliche Leben in vielen Aspekten in der Zeit vor der Oktoberrevolution stehen geblieben zu sein. Deshalb waren beispielsweise Georgien, Armenien, Zentralasien und die ukrainischen Karpaten beliebte Reiseziele der Schistdesiatnyky. Ein Beispiel hierfür ist die Arbeit *Georgisches Brot* (1983) von Halyna Neledva (1938, Dnipropetrowsk – 2017, Kiew). Sie und ihr Ehemann Viktor Ryžich (1933, Omsk – 2021, Kiew) waren bedeutende Vertreter*innen des liberalen Flügels des staatlichen Künstler*innenverbandes. Sein Gemälde *Gurzuf* (1977) zeigt Halyna Neledva bei einem Treffen von Freunden im gleichnamigen Künstler*innenferienhaus auf Jalta. Ihr gemeinsames Studio in Kiew diente während der 1970er-Jahre als wichtiger Treffpunkt für die alternative Kunstszene, die sich kaum mehr an den Doktrinen des Staatssozialismus orientierte.

Einer der prominentesten Vertreter*innen der westukrainischen Transkarpatienschule ist Andrij Kocka (1911 – 1987, Uschgorod). Seine Kunst ist fast ausschließlich der Darstellung der heimischen Landschaft und dem karpatischen Bergbauernvolk der Huzulen

gewidmet. Das Gemälde *Abend* (1979) zeigt ihre typischen Trachten. Die Westukraine, in der eine Vielzahl unterschiedlicher Ethnien lebten und zahlreiche Sprachen gesprochen wurden, unterschied sich erheblich von den zentralen und östlichen Teilen des Landes. Sie zeichnete sich durch unterschiedliche Kulturen aus, die den Künstler*innen aus anderen Landesteilen als Inspirationsquelle dienten. Zudem beeinflusst von der vitalen Palette der Pariser Schule, haben die Künstler*innen aus dieser Region ihre Kolleg*innen aus den übrigen Landesgebieten darin inspiriert, nach expressiveren und kühneren Ausdrucksformen zu suchen.

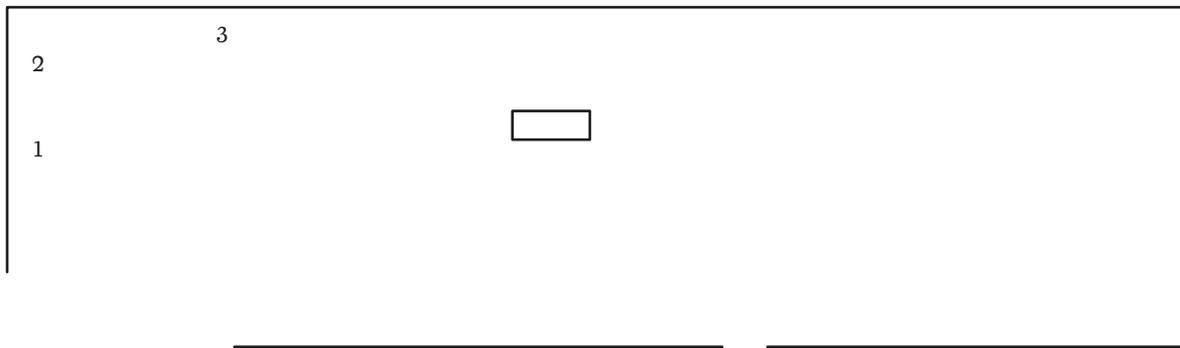
EN Following the death of the dictator Josef Stalin in 1953, a new – if short-lived – era of increasing artistic freedom began in the Soviet Union. Known as the Thaw period – coined after the novel *The Thaw* by Ilya Ehrenburg published in 1954 – this liberalization also brought with it a reduction in the USSR's cultural isolation. International exhibitions sparked enormous public interest. The American National Exhibition of 1959 held in Moscow's Sokolniki Park, for example, was visited by three million people. The accompanying art exhibition, which included works by Edward Hopper and Jackson Pollock, was the subject of intense discussion amongst local artists, resulting in a split in the Soviet art world. Besides the official sphere, represented primarily by the state-organized Union of Artists and the art academies, an unofficial art scene developed outside the confines of aesthetic and political censorship, with works created in this environment not permitted to take part in official exhibitions.

Emboldened by the signs of the political and cultural thaw coming from Moscow, but also frustrated at how things had hardly changed in Ukraine, a vehement dissident group of intellectuals formed at the end of the 1950s. Known as the generation of the “Sixtiers” (*shistdesiatnyky*), they became engaged in an emancipatory resistance to “Russification.” The “Sixtiers” developed a distinctive interest in art, crafts, traditions, and folklore in the peripheral regions of Ukraine, where the influence of the ruling communist party was less predominant, for example in Transcarpathia. Many established artists increasingly avoided the large formats demanded by state commissions, preferring instead the more intimate genres of landscape painting, portraits, and still-life. This relatively liberal period for Ukrainian art ended abruptly in 1970 with a wave of repression that saw some intellectuals given long prison sentences or banned from publishing and exhibiting their work. One form of silent protest was to leave the studio and work outdoors. In the vastness of the USSR, it was possible for artists to literally disappear and immerse themselves in the cultural diversity of the individual republics and regions. Far away from the centers of Soviet power, in many respects communal life seemed to have stood still, with the way of life prior to the 1917 October Revolution predominant. For this reason, Georgia, Armenia, Central Asia, and the Ukrainian Carpathia were popular travel destinations amongst the *shistdesiatnyky*. One example of this interest is the work *Georgian Bread* (1983) by Halyna Neledva (1938 Dnepropetrovsk – 2017 Kyiv). Both she and her husband Viktor Ryzhykh (1933 Omsk – 2021 Kyiv) were leading representatives of the liberal wing of the Union of Artists. The Painting *Gurzuf* (1977) shows Halyna Neledva with friends at the summer vacation home for artists of the same name in Yalta. During the 1970s the studio they shared in Kyiv was an important meeting place for the alternative art scene, which was barely paying even lip service to the doctrines of state socialism.

One of the most prominent proponents of the west Ukrainian Transcarpathia school is Andriy Kotska (1911–1987 Uzhhorod). His art is almost exclusively devoted to portraying the local landscape and the Hutsul people, traditionally alpine farmers. The work *Evening* (1979) shows their typical costumes. The west Ukraine, where a number of different ethnic groups once lived and numerous languages were spoken, was very distinct from the central and eastern regions of the country. With its different cultures it was a source of inspiration for artists from other parts of the country. Moreover, influenced by the vibrant palettes of the School of Paris, artists from this region have inspired their colleagues from the rest of Ukraine to experiment with more powerful and daring forms of expression.

Jugendausstellungen und Perestroika
Youth Exhibitions and Perestroika

Volodymyr Budnikov
Evgeni Gordiets
Anatolij Mašarov



1 Evgeni Gordiets (*1952)
Am Morgen / Morning; 1981; Öl auf Leinwand / Oil on canvas; 150 × 170 cm;
 Sammlung Ludwig, Leihgabe Peter und Irene Ludwig Stiftung /
 Ludwig Collection, Loan Peter and Irene Ludwig Foundation

2 Volodymyr Budnikov (*1947)
Fußballspiel in Chiwa / Football Match in Khiva; 1981; Öl auf Leinwand /
 Oil on canvas; 90 × 100 cm; Sammlung Ludwig, Leihgabe Peter und
 Irene Ludwig Stiftung / Ludwig Collection, Loan Peter and Irene Ludwig
 Foundation

3 Anatolij Mašarov / Anatolij Masharov (*1934)
Die an der Wand Stehende / Standing at the Wall; 1978; Kalkstein / Lime-
 stone; 55 × 29 × 14; Sammlung Ludwig, Leihgabe Peter und Irene Ludwig
 Stiftung / Ludwig Collection, Loan Peter and Irene Ludwig Foundation

DE Im Staats- und Propagandaapparat der UdSSR kamen der Jugend und den Jugendorganisationen (Komsomol) eine tragende Rolle zu. So wurden ab 1954 eigene Jugendausstellungen veranstaltet und der staatliche Künstler*innenverband förderte in den 1970er-Jahren gar eine spezielle Jugendkunst. Diese sollte eine ganz eigene „Sphäre der Freiheit“ bilden, ablesbar an gewissen Merkmalen wie der Verwendung einer symbolischen Bildsprache, versehen mit Motiven aus der Welt des Theaters, der Feste und des Karnevals. Anfang der 1980er-Jahre zeigten sich in der zeitgenössischen Kunst der Sowjetunion zudem fotorealistische und folkloristische Tendenzen, die schließlich in einen „stillen“ Expressionismus mündeten. Gleichzeitig sind zu Beginn der 1980er-Jahre viele Arbeiten von Künstler*innen der jüngeren Generation Ausdruck von Stagnation und Entfremdung – deutlich sichtbar zum Beispiel in *Am Morgen* (1981) von Evgeni Gordiets (*1952, Kiew), über dem ein melancholisches Sfumato liegt.

Nach dem Ende der sogenannten Ära der Stagnation unter Staatschef Leonid Breschnew traten die wirtschaftlichen Probleme der Sowjetunion deutlich zutage, sodass sich in den darauffolgenden Jahren die sozialen Spannungen in der UdSSR deutlich verschärften. Am 11. März 1985 wurde Michail Gorbatschow zum neuen Generalsekretär gewählt, der sofort mit einer umfassenden Umgestaltung (Perestroika) von Politik und Gesellschaft begann. Wie sein Vorgänger Chruschtschow wollte er den Sozialismus nicht abschaffen, sondern reformieren. Die Perestroika wurde von der Politik der Glasnost (Transparenz) begleitet: Missstände sollten offen kritisiert werden; in der kommunistischen Tradition von Kritik und Selbstkritik sollte die Benennung von Fehlern zu deren Behebung führen.

In der Ukraine trat in den 1980er-Jahren eine neue Generation von Künstler*innen auf, die es nach Moskau zog oder die zumindest in ständigem Austausch mit der Hauptstadt standen – die sogenannten Künstler*innen des Kiewer Bahnhofs. Auch die offizielle Allunionsjugend-Ausstellung im Jahr 1980 in Taschkent dokumentierte eine neue Bewegung in der Kunst. Obwohl von westlicher Pop Art und Hyperrealismus beeinflusst, wurde sie vom sowjetischen Establishment positiv aufgenommen, da sie am traditionellen realistisch-mimetischen Kunstverständnis festzuhalten schien. Die jungen ukrainischen „Hyperrealisten“ Serhiy Bazyliev, Sergey Geta (*1951, Kiew), Serhiy Sherstjuk und Mykola Filatov (*1951, Lwiw) schlossen sich in Moskau zur „Gruppe der Sechs“ zusammen.

Volodymyr Budnikov (*1947, Kiew) entwickelte früh ein ausgeprägtes Interesse für die sogenannte Volkskunst in den einzelnen Sowjetrepubliken sowie für die Werke der „russischen Avantgarde“ der 1920er-Jahre. In seiner künstlerischen Arbeit bediente er sich der monochromen, asketischen Palette des „Strengen Stils“, die er als metaphysische Malerei ins Abstrakte weiterentwickelte. Seine Arbeit *Fußballspiel in Chiwa* (1981) entstand als Ergebnis einer Reise nach Usbekistan. Die Stadt Chiwa mit ihrer unberührten Landschaft und den Überresten traditioneller Architekturen beeindruckte ihn besonders. Die Einfachheit und Universalität dieser architektonischen Formen führten ihn zu einer metaphysischen Malerei, in der die Konturen realer Objekte auf ihre abstrakte Essenz reduziert werden.

EN Youth and the official youth organization (Komsomol) were assigned a leading role in the state and propaganda apparatus of the USSR. From 1954, youth exhibitions were held, while the state-organized Union of Artists even supported a special youth art in the 1970s. This youth art was to form its own “sphere of freedom,” recognizable through certain characteristics, like the use of a symbolic pictorial language, furnished with motifs from the worlds of theatre, celebratory events, and the carnival. At the beginning of the 1980s, photorealistic and folklorist tendencies were also present, which eventually led into a “quiet” expressionism. At the same time, many works by artists from the younger generation were giving expression to a sense of stagnation and alienation – clearly visible for example in *Morning* (1981) by Evgeni Gordiets (b. 1952 Kyiv), over which a melancholic sfumato hangs.

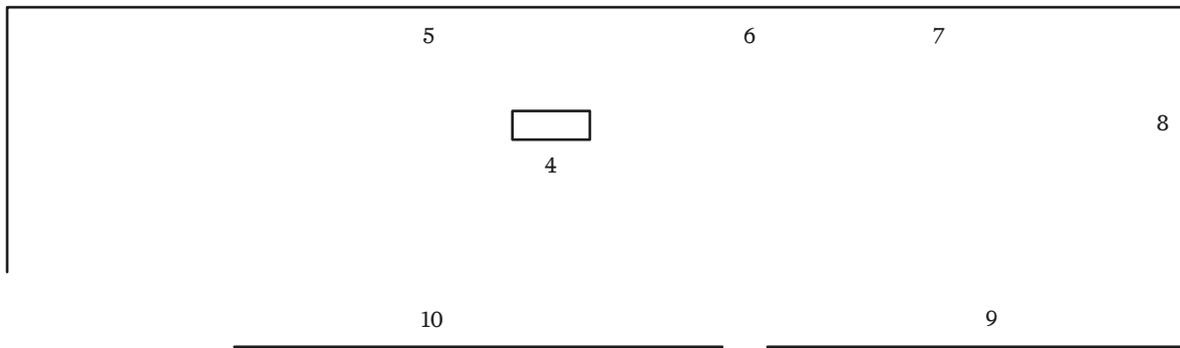
After the “Era of Stagnation” under the leadership of Leonid Brezhnev came to an end, the economic problems plaguing the Soviet Union became clearly evident, while in the following years social tensions intensified markedly throughout the USSR. On March 11, 1985, Mikhail Gorbachev was elected General Secretary of the Communist Party of the Soviet Union and immediately initiated a program of extensive restructuring (*perestroika*) of politics and society. Like Khrushchev before him, Gorbachev had no intention of abandoning communism, focusing instead on reform. *Perestroika* was accompanied by the policy of *glasnost* (transparency): shortcomings and injustices were to be openly criticized and, in the tradition of criticism and self-criticism, publicly naming mistakes was to lead to rectifying flaws in the system.

In Ukraine, a new generation of artists emerged in the 1980s who were either attracted by a move to Moscow or were at least in constant contact with fellow artists in the capital – they were thus called the “artists of Kyiv railway station.” The official Young Artists exhibition of 1980 held in Tashkent documented a new movement in art. Although influenced by Western Pop Art and Hyperrealism, it was positively received by the Soviet establishment because it seemed to adhere to the traditional understanding of art as mimetic and realistic. The young Ukrainian “hyperrealists” Serhii Bazyliev, Sergey Geta (b. 1951 Kyiv), Serhii Sherstiuk, Mykola Filatov (b. 1951 Lviv), and others joined together in Moscow to form the “Group of Six.”

Volodymyr Budnikov (b. 1947 Kyiv) developed early on a keen interest in so-called folk art from the individual republics of the Soviet Union as well as works of the “Russian avant-garde” from the 1920s. In his own artistic work, he draws on the monochrome, ascetic palette of the “austere style,” which he refines into an abstractionism befitting metaphysical painting. His work *Football Match in Khiva* (1981) was inspired by a trip to Uzbekistan. With its pristine scenery and remnants of traditional architectural styles, the city of Khiva left a lasting impression on him. The simplicity and universality of these architectural forms inspired him to shift towards a metaphysical painting that reduces the contours of real objects to their abstract essence.

„Russische Avantgarde“ und Odessaer Konzeptualismus
“Russian Avant-garde” and Odessa Conceptualism

Daniel Mitljanskij
Larisa Rezun–Zvezdočetova
Oleksandr Tyšler
Leonid Vojcechov



4 Daniel Mitljanskij / Daniel Mitlyanskiy (1924–2006)
Der Große Tyšler / The Great Tyshler; 1982; Holz, Gips / Wood, plaster;
 124 × 48 × 46 cm; Sammlung Ludwig, Leihgabe Peter und Irene Ludwig
 Stiftung / Ludwig Collection, Loan Peter and Irene Ludwig Foundation

5 Oleksander Tyšler / Oleksandr Tyshler (1898–1980)
Der hingerichtete Engel / The Executed Angel; 1964; Öl auf Leinwand /
 Oil on canvas; 44,4 × 53 cm; Sammlung Ludwig, Leihgabe Peter und
 Irene Ludwig Stiftung / Ludwig Collection, Loan Peter and Irene Ludwig
 Foundation

6 Oleksander Tyšler / Oleksandr Tyshler (1898–1980)
Häuschen mit Leiter / Small House with Ladder; 1979, Öl auf Leinwand /
 Oil on canvas; 64,5 × 56,5 cm; Sammlung Ludwig, Leihgabe Peter und
 Irene Ludwig Stiftung / Ludwig Collection, Loan Peter and Irene Ludwig
 Foundation

7 Oleksander Tyšler / Oleksandr Tyshler (1898–1980)
Abstrakte Komposition / Abstract Composition; 1977; Öl auf Leinwand /
 Oil on canvas; 89 × 73 cm; Sammlung Ludwig, Leihgabe Peter und
 Irene Ludwig Stiftung / Ludwig Collection, Loan Peter and Irene Ludwig
 Foundation

8 Leonid Wojcechov / Leonid Voytsekhov (1955–2018)
Ende der Vorstellung / End of the Performance; 1987; Öl auf Leinwand
 / Oil on canvas; 144 × 200 cm; Sammlung Ludwig, Leihgabe Peter und
 Irene Ludwig Stiftung / Ludwig Collection, Loan Peter and Irene Ludwig
 Foundation

9 Leonid Wojcechov / Leonid Voytsekhov (1955–2018)
Angelsaison / Fishing Season; 1989; Öl auf Leinwand / Oil on canvas;
 150 × 200 cm; Sammlung Ludwig, Leihgabe Peter und Irene Ludwig
 Stiftung / Ludwig Collection, Loan Peter and Irene Ludwig Foundation

10 Larisa Rezun–Zvezdočetova / Larisa Rezun–Zvezdochetova (*1958)
Die Besessenen / The Racers; 1989; Lack auf Hartfaser / Lacquer on maso-
 nite; 123 × 603 cm; Sammlung Ludwig, Leihgabe Peter und Irene Ludwig
 Stiftung / Ludwig Collection, Loan Peter and Irene Ludwig Foundation

DE Mit dem im Westen geprägten Begriff der „russischen Avantgarde“ (ca. 1900–1930) wird ein heterogenes und geografisch weit gestreutes Phänomen in der Kultur Ost- und Mitteleuropas beschrieben, das visionäre Aufbruchsbewegungen in der Bildenden Kunst, Literatur, Theater und Film umfasst und einen bedeutenden Einfluss auf die Entwicklung der Künste im Westen hatte. Das bekannteste Werk der russischen Avantgarde ist vermutlich *Schwarzes Quadrat* (1915) von Kasimir Malewitsch, eine Ikone der Moderne. Kaum bekannt ist, dass eine Vielzahl der Protagonist*innen wie zum Beispiel Olexandr Bogomazov, Kasimir Malewitsch, Volodymyr Burliuk, Wassilij Jermilow und andere aus Städten wie Kiew, Odessa und Charkiw stammten oder dort lebten und arbeiteten. In Kiew und Charkiw fanden zwischen 1910 und 1930 bahnbrechende Ausstellungen statt und es formierten sich Künstler*innengemeinschaften wie „Der Ring“ oder die Gruppe „Union der Sieben“. Noch bevor die stalinistische Kulturpolitik Mitte der 1930er-Jahre der Avantgarde in der Sowjetunion ein Ende setzte, zog es zahlreiche Künstler*innen dieser Bewegung nach Berlin, Paris und in andere Metropolen im Westen. Eine Reihe von Künstler*innen, die jedoch in der UdSSR blieben, schlossen sich der „Gesellschaft der Staffeleimalerei“ (OST) an, darunter auch Oleksandr Tyšler (1898, Melitopol – 1980, Moskau). OST forderte die Autonomie der Malerei, die frei sein sollte von Propaganda. Beeinflusst unter anderem vom deutschen Expressionismus und Kubismus, entwickelte sie eine fantastische, surrealistische Bildsprache mit abstrakten Formelementen. Tyšler besuchte nach seinem Abschluss an der Kunstschule in Kiew zwischen 1917 und 1918 das Atelier der aus Paris zurückgekehrten Modernistin Alexandra Exter. In den Jahren der Revolution und des Bürgerkriegs diente er als Künstler im Hauptquartier der Roten Armee in der Ukraine und gestaltete Propagandaplakate. 1920 zog der Künstler nach Moskau, um an der Höheren Künstlerisch-Technischen Werkstatt (WChUTEMAS) zu studieren. Unter dem Titel *Projektionismus* veranstaltete er 1922 gemeinsam mit Solomon Nikritin und Kliment Redko eine erste Ausstellung als Gegenmanifestation zu Malewitschs Suprematismus und dem Konstruktivismus von Wladimir Tatlin. Im Vergleich zu diesen galt Tyšler als „moderater“ Avantgardist, erhielt aber dennoch wie viele seiner Kolleg*innen unter Stalin ein Ausstellungsverbot und arbeitete vorwiegend als Bühnenbildner. Tyšler ist ein wichtiges Bindeglied zwischen dem vorstalinistischen Modernismus und der sogenannten Zweiten Avantgarde in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Erst in den 1960er-Jahren, während der Tauwetter-Periode konnte eine erste große Einzelausstellung des Künstlers in Moskau stattfinden.

Die ukrainische Kunst der späten 1980er- bis 90er-Jahre formte sich an der Grenze zweier Epochen – der zu Ende gehenden sowjetischen und der neuen ukrainischen Epoche. Diese Periode wird als „Trans-Avantgarde“ oder „Neue Welle“ in der modernen Ukraine bezeichnet. Kennzeichnend für sie ist unter anderem ein mythisch-poetischer Konzeptualismus, der mit absurden poetischen Formen und paradoxen Bildern arbeitete und sich oftmals auf lokale folkloristische Themen bezog. Zu dieser neuen Bewegung gehörten Leonid Wojcechov (1955 – 2018, Odessa), Yuri Leiderman (*1963, Odessa), Larisa Rezun-Zvezdočetova (*1958, Odessa), Sergey Anufriyev, Ihor Chatskin, Volodymyr Naumets und andere. Leidermans und Ihor Chatskins *Performance Wege, eine Flagge als Mordwaffe zu verwenden* (1984) war ein ikonischer Kommentar zur sowjetischen Realität, der bis heute nicht an Relevanz verloren hat. In Wojcechovs Wohnung realisierte die Gruppe

ihre sogenannten Apt-Art-Ausstellungen, die von der europäischen Fluxus-Bewegung inspiriert waren. Ende der 1980er-Jahre zog es eine Mehrzahl der in Odessa lebenden Künstler*innen nach Moskau in das Künstler*innen-Viertel Chistye Prudy und die Furmannyi Pereulok-Straße. Hier entstand auch Vojtechovs Gemälde *Angelsaison* (1989) als Teil einer Serie, die archäologische Schichten und Gräben als menschliche Überreste verschlingende Abgründe darstellt. Eine weitere, 12-teilige Serie war dem Leben der Theaterschauspieler*innen gewidmet, zu der das Bild *Ende der Vorstellung* (1987) gehört.

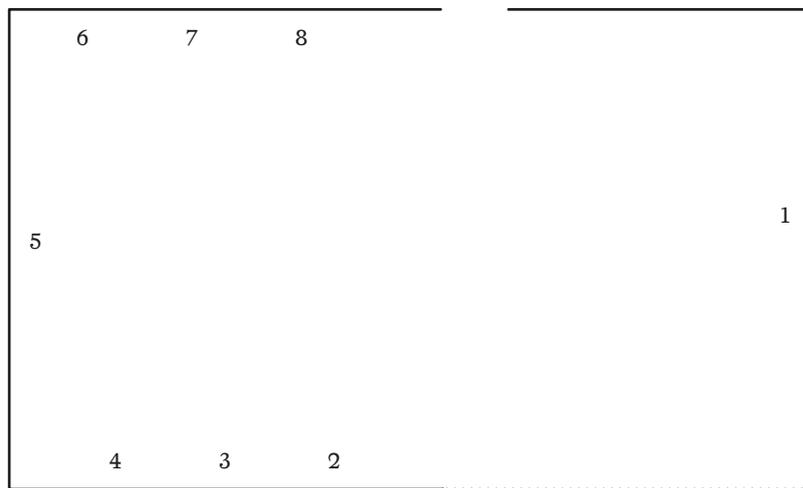
EN Coined in the West, the concept of the “Russian avant-garde” (ca. 1900–1930) is used to describe a heterogenous and geographically widespread phenomenon in the culture of Eastern and Central Europe that encompasses visionary pioneering movements in the visual arts, literature, theatre, and film, all of which then significantly influenced developments in the arts in the West. The most famous work of the “Russian avant-garde” is probably Kazymyr Malevych’s *Black Square* (1915), which has become a modernist icon. What is far less known is that a number of the protagonists involved in these pioneering experiments, for example Olexandr Bogomazov, Kazymyr Malevych, Volodymyr Burluk, and Vasyl Yermilov, came from cities like Kyiv, Odessa, and Kharkiv, or lived and worked there. Groundbreaking exhibitions were held in Kyiv and Kharkiv between 1910 and 1930 and artist collectives like “The Ring” and the “Union of Seven” group were formed. Even before Stalinist cultural policies brought an end to the avant-garde in the Soviet Union in the mid-1930s, numerous artists of the movement had moved to Berlin, Paris, and other major cities in the West. Others who stayed in the USSR joined the “Society of Easel Painting” (OST), amongst them Oleksandr Tyshler (1898 Melitopol–1980 Moscow). OST called for painting to be autonomous, free from propaganda. With German Expressionism and Cubism amongst its influences, a fantastic, surrealistic pictorial language developed that simultaneously employed abstract formal elements. After attending the art academy in Kyiv between 1917 and 1918, Tyshler visited the studio of the modernist Oleksandra Ekster, who had just returned from Paris. In the years of the revolution and civil war he served as an illustrator at the Red Army’s headquarters in Ukraine, creating propaganda posters. In 1920 he moved to Moscow to study at the Higher Art and Technical Studios (Vkhutemas). Under the title *Projectionism* he organized together with Solomon Nikritin and Kliment Redko the first exhibition as a counterpoint to Malevych’s Suprematism and the Constructivism of Vladimir Tatlin. Although in comparison to the latter considered a “moderate” avant-gardist, Tyshler, like many of his colleagues, was prohibited from exhibiting his work under Stalin and worked mainly as a set designer. Tyshler is an important link between pre-Stalinist Modernism and the “Second Avant-garde” that emerged in the 1950s. It was only in the 1960s, during the Thaw period, that the first large solo exhibition of the artist’s work could be held in Moscow.

Ukrainian art from the late 1980s to the 90s was formed on the border of two eras – the ending Soviet era and the new Ukrainian era. In modern-day Ukraine this period is known as “trans-avantgarde” or the “new wave.” One major characteristic is its mythical-poetic conceptualism; working with absurdist poetic forms and paradoxical visual elements, it often drew on local folklorist themes. Important figures in this movement were Leonid Voytsekhov (1955 – 2018 Odessa), Sergey Anufriyev, Yuri Leiderman (b. 1963 Odessa), Ihor Chatskin, Volodymyr Naumets, Larisa Rezun-Zvezdochetova (b. 1958 Odessa), amongst others. Leiderman’s and

Ihor Chatskin’s performance *Ways to Use a Flag as a Murder Weapon* (1984) was an iconic commentary on Soviet reality that even today has lost none of its relevance. In Voytsekhov’s apartment the group held their so-called Apt-Art exhibitions, which were inspired by the European Fluxus movement. At the end of the 1980s, a majority of the artists living in Odessa moved to Moscow’s artist quarters of Chistye Prudy and Furmannyi Pereulok Street. Here Voytsekhov also painted his work *Fishing Season* (1989), as part of a series that depicts archaeological strata and trenches as abysses devouring human remains. Another 12-part series was devoted to the life of theatre performers and included the work *End of the Performance* (1987).

Soz Art und „Hermetische Werke“
Sots Art and “Hermetic Works”

Eduard Goročovskij
Petro Markovič
Vera Morozova
Arkadij Petrov
Larisa Rezun-Zvezdočetova



1 Eduard Gorochovskij / Eduard Gorokhovskij (1929–2004)
Spiele / Games; 1983; Öl und Siebdruck auf Hartfaserplatte / Oil and screen print on masonite; 8-teilig / 8 parts; je / each 125 × 86 cm; Sammlung Ludwig, Leihgabe Peter und Irene Ludwig Stiftung / Ludwig Collection, Loan Peter and Irene Ludwig Foundation

2 Arkadij Petrov / Arkadiy Petrov (*1940)
Geldwechseln / Money Changing; 1983; Öl auf Leinwand / Oil on canvas; 100 × 120 cm; Sammlung Ludwig, Leihgabe Peter und Irene Ludwig Stiftung / Ludwig Collection, Loan Peter and Irene Ludwig Foundation

3 Vera Morozova (*1945)
Die Künstlerin und ihr Modell / Artist and Her Model; 1980; Lithografie auf Papier / Lithograph on paper; 46 × 60,5 cm; Sammlung Ludwig, Leihgabe Peter und Irene Ludwig Stiftung / Ludwig Collection, Loan Peter and Irene Ludwig Foundation

4 Vera Morozova (*1945)
Der Künstler und sein Modell / Artist and His Model; 1980; Lithografie auf Papier / Lithograph on paper; 46 × 60,5 cm; Sammlung Ludwig, Leihgabe Peter und Irene Ludwig Stiftung / Ludwig Collection, Loan Peter and Irene Ludwig Foundation

5 Larisa Rezun-Zvezdočetova / Larisa Rezun-Zvezdochetova (*1958)
Natur und Phantasie / Nature and Imagination; 1990; Mischtechnik auf Hartfaserplatte / Mixed media on masonite; 120 × 270 cm; Sammlung Ludwig, Leihgabe Peter und Irene Ludwig Stiftung / Ludwig Collection, Loan Peter and Irene Ludwig Foundation

6 Petro Markovič / Petro Markovych (1937–2018)
Kleinigkeiten / Trifles; 1968; Öl auf Karton / Oil on cardboard; 58 × 56 cm; Sammlung Ludwig, Leihgabe Peter und Irene Ludwig Stiftung / Ludwig Collection, Loan Peter and Irene Ludwig Foundation

7 Petro Markovič / Petro Markovych (1937–2018)
Weihnachten / Christmas; 1969; Öl auf Karton / Oil on cardboard; 56 × 58 cm; Sammlung Ludwig, Leihgabe Peter und Irene Ludwig Stiftung / Ludwig Collection, Loan Peter and Irene Ludwig Foundation

8 Petro Markovič / Petro Markovych (1937–2018)
Galaxien (Kurzwarenladen) / Galaxies (Haberdashery); 1964; Öl auf Karton / Oil on cardboard; 52,5 × 39,5 cm; Sammlung Ludwig, Leihgabe Peter und Irene Ludwig Stiftung / Ludwig Collection, Loan Peter and Irene Ludwig Foundation

DE In den 1960er-Jahren entwickelte sich in der UdSSR die sogenannte Soz Art als Widerhall der US-amerikanischen Pop Art und in ironischer Auseinandersetzung mit den Symbolen und Bildern der sowjetischen Propaganda und der Kunstdoktrin des Sozialistischen Realismus. War es dort der schöne Schein der Warenwelt, so war es hier vor allem die Inhaltsleere der Staatspropaganda und ihrer Symbole, welche die Künstler*innen aufgriffen. Zu den Vertreter*innen der Soz Art, aber auch des Konzeptualismus gehörte Eduard Gorochovskij (1929, Winnizja – 2009, Offenbach). 1974 ließ sich Gorochovskij in Moskau nieder, wo er sich der Künstlergruppe „Sretensky Boulevard“ anschloss, zu der auch Ilya Kabakov, Erik Bulatov und andere Vertreter*innen der inoffiziellen Kunst zählten. Ausgangspunkt seiner Malereien und Fotosiebdrucke sind häufig private Fotografien, wie man sie aus Familienalben kennt. Auch die achteilige Serie *Spiele* (1983) basiert auf einer typischen Porträtaufnahme von Adelligen aus der Zeit vor der Oktoberrevolution. Die in ihrer Pose erstarrten Figuren versetzt der Künstler in unterschiedliche Situationen der Gegenwart, wo sie teilnahmslos ihre Rolle spielen, ob als Sportler*innen, Flugbegleiter*innen oder bei einer Pressekonferenz. Die „totale und absolute Ignoranz der Personen auf dem alten Foto gegenüber der Tatsache, dass sie Gegenstand eines komplexen, raffinierten und erfundenen Spiels geworden sind“, wie Ilya Kabakov schrieb, ist immer auch Ausdruck starrer gesellschaftlicher Konventionen, die der Künstler befragt.

Des Weiteren ist in der Ausstellung *Geldwechseln* (1983) von Arkadij Petrov (*1940, Komsomolez) zu sehen, der sich insbesondere mit den Alltagsorgen, Hoffnungen und Sehnsüchten der „einfachen Menschen“ beschäftigte und mit Ironie Stereotypen der sowjetischen Gesellschaft hinterfragte. Petrovs Porträts von romantisch verklärten und heroisierten Personen wirken gleichzeitig naiv und episch. Eine kritische Auseinandersetzung mit traditionellen Rollenbildern klingt ebenfalls in der Assemblage *Natur und Fantasie* (1990) von Larisa Rezun-Zvezdočetova (*1959, Odessa) an. Auch sie zog wie viele ihrer Kolleg*innen Mitte der 1980er-Jahre nach Moskau, wo sie ihre Arbeit mit einem Fokus auf all das, was die Kunst normalerweise geflissentlich ignoriert, fortsetzte. Zu den von ihr verwendeten Materialien zählten Alltagsgegenstände, Kitsch, Postkarten, Streichholzschachtel, Etiketten und Pin-ups genauso wie Wandteppiche und vermeintlich feminin konnotiertes Kunsthandwerk wie Stickereien und andere folkloristische Textilarbeiten. Eine ihrer ersten Installationen, *Das Ende der Avantgarde* (1983), zeigte sie in der Open-Air-Ausstellung *Apt-Art – Über den Zaun*, die im Dorf Tarassiwka in der Nähe von Moskau stattfand. Die von ihr gefertigten Papierengel waren eine Hommage an die Volkskunst, welche die Avantgardist*innen um Malewitsch zu Beginn des Jahrhunderts so vehement bekämpft hatten – eine bewusste Konfrontation von Avantgarde und Alltagskultur.

Petro Markovič (1940, Czarnorzeki – 2018, Seattle) zählt zu einer Reihe von Künstler*innen, die in Lwiw an einer Renaissance der Avantgarde-Traditionen der 1920er- und 1930er-Jahre arbeiteten, mit der die westukrainische Stadt in den 1960er-Jahren zu einem Zentrum des inoffiziellen sogenannten stillen Modernismus aufstieg. Als Schüler der inoffiziellen, privaten Kunstakademie von Karlo Zvirynsky (bekannt als der „Hermetische Kreis“) entwickelte Markovič eine eigene Formensprache, die sich bewusst von

akademischen Konventionen abgrenzte. Neben seinen großformatigen Assemblagen und taktilen Abstraktionen, die formal an die Nachkriegskunst in Italien und Frankreich anschließen, schuf er in den 1960er-Jahren die Serie der „Knopfbilder“. Die Werke *Galaxien* (1964), *Weihnachten* (1969) und *Kleinigkeiten* (1968) verwenden Alltagsgegenstände wie Stoffreste, Knöpfe, Fäden und andere Überreste und können in ihrer Verslossenheit und Eigenartigkeit als Teil einer „individuellen Mythologie“ gelesen werden.

EN During the 1960s in the USSR, so-called Sots Art emerged, a response and echo to American Pop Art as well as an ironic engagement with the symbols and images of Soviet propaganda and the doctrine of Socialist Realism. With respect to the former, artists were influenced by the glamorous veneer of the consumer world, while in terms of the latter they were mainly interested in disclosing the vacuity of state propaganda and its symbols. One of the main protagonists of Sots Art was Eduard Gorochovsky (1929 Vinnytsia – 2004 Offenbach), who was also involved in Conceptualism. In 1974 Gorochovsky settled in Moscow, where he joined the artist group “Sretensky Boulevard,” whose members included Ilya Kabakov, Erik Bulatov, and others from the unofficial art scene. The starting point of his paintings and silkscreens are frequently private photographs, like those found in family albums. The eight-part series *Games* (1983) is based on a typical portrait photograph of aristocrats from before the 1917 October Revolution. The artist places the figures, petrified in their pose, in various situations of contemporary life, where they then listlessly play their role, whether in sports, as flight stewards, or at a press conference. The “total and absolute ignorance of the persons on the old photograph about how they have become objects in a complex, ingenious, and contrived game,” as Ilya Kabakov wrote, is also an expression of the rigid social conventions the artist challengingly questions.

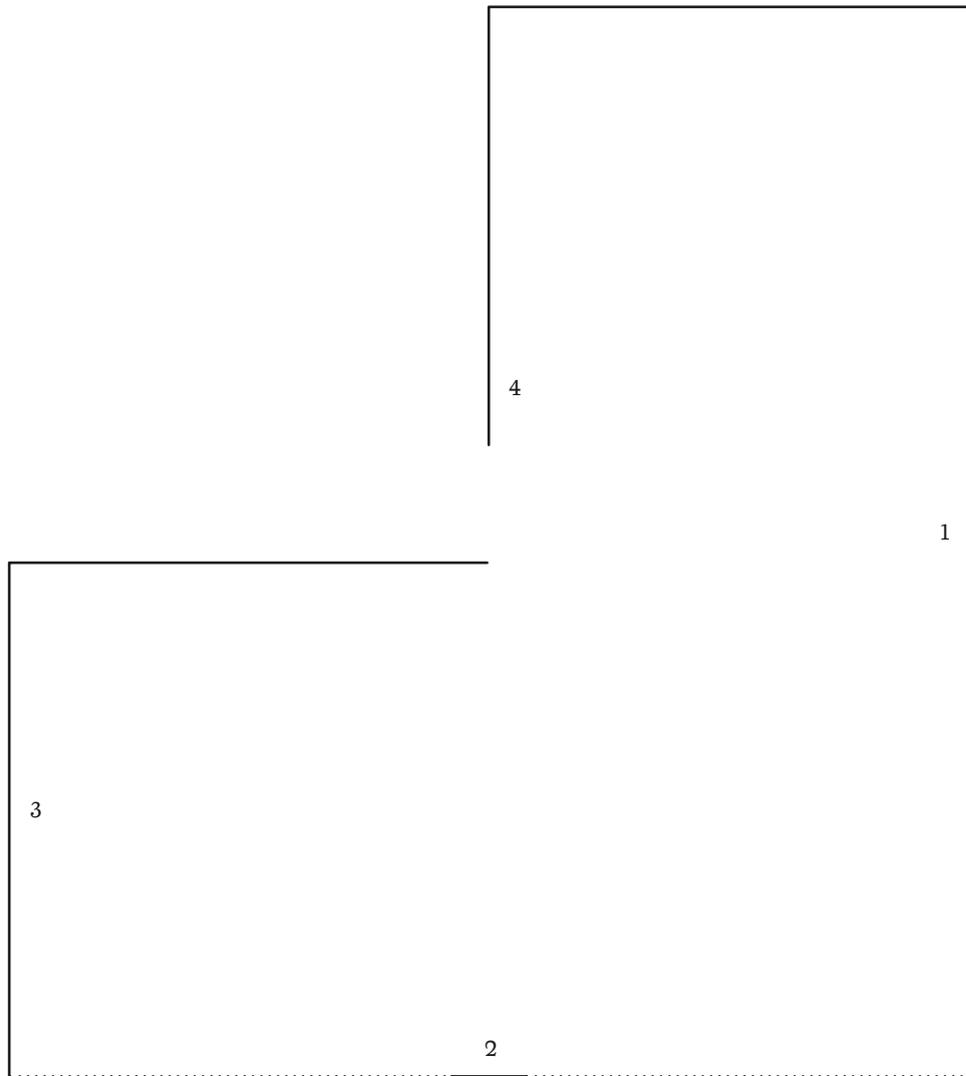
Another work in the exhibition is *Money Changing* (1983) by Arkadiy Petrov (b. 1940 Komsomolets), an artist who looked closely at the everyday worries, hopes, and longings of the “simple people” while ironically questioning the stereotypes of Soviet society. Petrov’s portraits of romantically transfigured and heroized persons seem naïve and epic at once. A critical scrutinizing of traditional role models is also discernible in the assemblage *Nature and Imagination* (1990) by Larisa Rezun-Zvezdochetova (b. 1959 Odessa). Like so many of her fellow artists, she moved to Moscow in the mid-1980s, where she continued her work with its focus on everything that official art normally passes over deliberately. Accordingly, she uses a variety of ordinary everyday objects as her materials: kitsch trinkets, postcards, matchboxes, labels, and pinups, along with wall carpets, as well as handicrafts, disparagingly connoted as feminine, such as knitted items and other folkloristic textiles. She showed one of her first installations, *The End of the Avantgarde* (1983), in the open-air exhibition *Apt-Art-Across the Fence*, which was held in the village of Tarasivka near Moscow. The paper angels she made are an homage to the folk art tradition, against which the avant-gardists associated with Malevych had so vehemently fought at the beginning of the century – a deliberate confrontation between avant-garde and everyday culture.

Petro Markovych (1940 Chornoriky – 2018 Seattle) is one of a number of artists who worked on a renaissance of the avant-garde traditions of the 1920s and 1930s while living in Lviv, the west Ukrainian city that emerged as a center of the unofficial “quiet art” or “quiet painting” in

the 1960s. As a student of the unofficial, private art academy of Karlo Zvirynsky (known as the “hermetic circle”), Markovych developed a unique vocabulary of forms which was deliberately distinctive from academic conventions. Besides his large assemblages and tactile abstractions, which formally recall postwar art in Italy and France, in the 1960s he created the “button” series. The works *Galaxies* (1964), *Christmas* (1969), and *Trifles* (1968) use ordinary everyday things like the shreds of fabrics, buttons, threads, and other material scraps and which, due to their secretiveness and oddness, can be read as components in an “individual mythology.”

Die Leere und *Odessa. Fragment 205*
Emptiness and *Odessa. Fragment 205*

Mykola Filatov
Sergey Geta
Ilya Kabakov
Yuri Leiderman und/and Andrey Silvestrov



1 Ilya Kabakov (1933–2023)
In der Ecke / In the Corner, 1977–1988; Öl und Emailfarbe auf Hart-
 faserplatte / Oil and enamel on masonite; 260 × 380 cm, 119,5 × 105 cm;
 Sammlung Ludwig, Leihgabe Peter und Irene Ludwig Stiftung / Ludwig
 Collection, Loan Peter and Irene Ludwig Foundation

2 Sergey Geta (*1951)
Monolog (aus der Serie „Demokratie der Militärjunta“) / *Monologue*
(from the Series „Democracy of the Military Junta“); 1981; Linolschnitt auf
 Papier / Linocut on paper; 80 × 74,9 cm; Sammlung Ludwig, Leihgabe Pe-
 ter und Irene Ludwig Stiftung / Ludwig Collection, Loan Peter and Irene
 Ludwig Foundation

3 Yuri Leiderman (*1963), Andrey Silvestrov (*1972)
Odessa. Fragment 205; 2015; 29'42"; Courtesy Yuri Leiderman, Andrey
 Silvestrov

4 Mykola Filatov (*1951)
Heiße Kristalle – Explosion (Aus der Serie „Romantische Utopie“) / *Hot*
Crystals – Explosion (From the Series „Romantic Utopia“); 1987; Öl auf
 Leinwand / Oil on canvas; 200 × 300 cm; Sammlung Ludwig, Leihgabe
 Peter und Irene Ludwig Stiftung / Ludwig Collection, Loan Peter and
 Irene Ludwig Foundation

DE Ilya Kabakov (1933, Dnipropetrowsk – 2023, New York) ist international einer der be-
 kanntesten Vertreter*innen des Moskauer Konzeptualismus, der sich insbesondere der
 Ironie, Metaphorik und Intertextualität bediente, um das politische, gesellschaftliche
 und kulturelle Leben in der UdSSR künstlerisch zu beleuchten. Kabakovs Installation
In der Ecke (1977–1988), bestehend aus einer Text- und zwei Bildtafeln, thematisiert die
 Leere. Zu sehen sind zwei große, monochrom weiß gehaltene, „leere“ Bildtafeln, die ein
 Diptychon bilden. In der rechten unteren Ecke ist ein kleiner Ausschnitt eines gedeckten
 Tisches zu erkennen. Auf der Texttafel daneben steht geschrieben:

ERKLÄRUNGSTAFEL
 zum Bild: ‚In der Ecke‘

*Das Bild ‚In der Ecke‘ besteht aus zwei Tafeln, die
 zusammengestellt und mit weißer reflektierender
 Emaille bedeckt sind. In der unteren rechten Ecke des
 Bildes ist der Rand eines Tisches abgebildet mit den nach
 dem Mittagessen gebliebenen und nicht abgeräumten
 Tellern, Bestecken, einer Serviette, Zuckerdose usw.*

*Menschen, die bereits gegessen haben, sind aufge-
 standen. Über einem Teller mit Paprika, Zwiebel und
 Kartoffeln schweben zwölf kleine Greise in der Luft
 und drehen sich langsam in ihren langen Gewändern.
 Acht von ihnen, die in Gelb angezogen sind – genau
 über dem Rand, vier andere in Weiß befinden sich fast
 über der Mitte des Tellers.*

Weiß als Symbol für die Leere kann auch als Metapher für den Zustand der Gesellschaft
 angesichts der Allmacht des Staates und kaum vorhandener Freiräume gelesen werden.
 Nur im Privaten – am Esstisch – bleibt ein kleiner Freiraum für die Menschen. Auch an-
 dere Lesarten sind möglich. Vor allem in der Zeit der Stagnation bis ca. 1985 konnten die
 Künstler*innen des „Moskauer romantischen Konzeptualismus“ – ein Begriff, den der Phi-
 losoph Boris Groys 1979 in seinem gleichnamigen Aufsatz in der Zeitschrift *A-YA*, einem
 wichtigen Organ der inoffiziellen Kunstszene, prägte – nur im Untergrund operieren, da
 sie in Opposition zur offiziellen Staatskunst standen. So musste sich Kabakov beispie-
 lweise seinen Lebensunterhalt als Illustrator für Kinderbücher verdienen, bis er 1987 ein
 dreimonatiges Stipendium des Grazer Kunstvereins erhielt, das ihm einen ersten Auf-
 enthalt im Westen ermöglichte, von dem er nicht mehr in die Sowjetunion zurückkehrte.

Ebenso wie Kabakov und viele andere Künstler*innen aus der UdSSR zog es auch My-
 kola Filatov (*1951, Lwiw) in die sowjetische Metropole Moskau, wo er zusammen mit
 anderen einen ehemaligen Kindergarten besetzte, der in den Jahren 1985 bis 1986 zu
 einem Zentrum der Untergrund-Kultur wurde, bevor er von den Behörden geschlossen
 wurde. Von 1980 bis 1985 war Filatov zusammen mit Sergey Geta (*1951, Kiew) an einer
 inoffiziellen Vereinigung von Hyperrealisten, die sogenannte „Gruppe der Sechs“, in

Moskau beteiligt. In seinem Bild *Heiße Kristalle – Explosion* (1987) greift der Künstler auf die Formensprache des Kubo-Futurismus zurück – eine in der Sowjetunion lange offiziell verpönte Kunstrichtung des frühen 20. Jahrhunderts.

Der Film *Odessa. Fragment 205* (2015) von Yuri Leiderman (*1963 Odessa), und Andrey Silvestrov (*1972, Moskau) ist eine Hommage an die beiden Künstler Valentin Khrushch (1943–2005) und Oleg „Pepper“ Petrenko (1964–2014). Während Valentin Khrushch mit seinen Malereien und Readymades, aber auch seinem exzentrischen Verhalten ein Protagonist der inoffiziellen Kunstszene in Odessa war, ist Oleg Petrenko vor allem als Vertreter der sogenannten Odessaer Fraktion im Moskauer Konzeptualismus bekannt. Ein großer Teil seines künstlerischen Lebens war mit Moskau verbunden, seine letzten Jahre verbrachte er jedoch in seiner Heimatstadt Odessa. Dort nahm der Künstler aktiv an Diskussionen zu Themen wie der „Ukrainisierung“, der Frage der Staatssprache sowie nationalen und lokalen Identitäten teil und vertrat hierbei eine „pro-russische“ Position. Im Film ist eine inszenierte Prozession von Menschen der örtlichen Kunstszene zu sehen, die Oleg und Valentin persönlich kannten. Statt Ikonen oder Plakaten tragen die Teilnehmer*innen Malereien von Valentin Khrushch. Zitate von Oleg Petrenkos Facebook-Posts sowie Improvisationen und Kommentare der Teilnehmer*innen bilden ein bildliches und sprachliches Geflecht, das einen künstlerischen Blick auf die Geschichte Odessas und Fragen der Identität ihrer Bewohner*innen wirft, was in der aktuellen Situation von besonderer Brisanz ist.

EN Ilya Kabakov (1933 Dnepropetrovsk – 2023 New York) is internationally known as one of the most prominent representatives of Moscow Conceptualism, an artist who expressly used irony, metaphor, and intertextuality to artistically examine political, social, and cultural life in the USSR. Kabakov’s installation *In the Corner* (1977–1988), comprising one text and two picture panels, addresses the theme of emptiness. Two large panels, monochrome white, form a diptych. In the lower right corner a small section reveals the snippet of a laid table. The text panel next to it reads:

*EXPLANATORY PANEL
to the painting: ‘In the Corner’*

The work ‘In the Corner’ consists of two panels, which are placed together and coated in white gloss enamel. Depicted in the bottom right corner of the painting is the edge of a table with plates, cutlery, serviettes, sugar bowl, etc., which have not been cleared away after the noon meal, remaining where they are.

Those who have already eaten have stood up. Hovering over a plate with capsicum, onions, and potatoes and spinning around very slowly are twelve small old men in long robes. Eight of them are wearing yellow – right over the edge, four others in white – are almost over the middle of the plate.

The white, symbolic of emptiness, can be read as a metaphor for life in a society under the yoke of an omnipotent state, where there are hardly any areas of individual freedom. It is only in private, at the dinner table, where people can enjoy a semblance of freedom. Other readings are possible. In the Era of Stagnation until ca. 1985, the artists of “Moscow Romantic Conceptualism” – a concept formulated by the philosopher Boris Groys in his 1979 essay of the same name in the journal review *A-YA*, an important organ of the unofficial art scene – could only work and exhibit underground because of their opposition to the constrictive of official state art. Kabakov for example earned a living as an illustrator of children’s books before he received a three-month fellowship from the Grazer Kunstverein in 1987, enabling him to stay in the West for the first time. He never returned to the Soviet Union.

Like Kabakov and many other artists from the USSR, Mykola Filatov (b. 1951 Lviv) moved to the major city, Moscow, where together with others he occupied a former kindergarten, which then became a hub of underground culture in 1985 and 1986, when it was closed by authorities. From 1980 to 1985, together with Sergey Geta (b. 1951 Kyiv), Filatov was involved in an unofficial union of hyperrealists, known as the “Group of Six” in Moscow. In his work *Hot Crystals – Explosion* (1987) the artist draws on the forms used by Kubo-Futurism – an art movement of the early 20th century officially tabooed in the Soviet Union.

The film *Odessa. Fragment 205* (2015) by Yuri Leiderman (b. 1963 Odessa) and Andrey Silvestrov (b. 1972, Moscow), is an homage to the artists Valentin Khrushch (1943–2005) and Oleg “Pepper” Petrenko (1964–2014). While Valentin Khrushch with his paintings and ready-mades, but also his excentric behavior, was a protagonist of the unofficial art scene in Odessa, Oleg Petrenko is mainly known as a proponent of the “Odessa faction” within Moscow Conceptualism. Although a large part of his artistic life was connected with Moscow, he spent his final years back in his home city of Odessa. There he actively engaged in discussions on issues like “Ukrainization,” the question of official language as well as national and local identities, taking a “pro-Russian” position. The film shows a staged procession of people from the local art scene who personally knew Oleg and Valentin. Instead of icons or banners, the participants are carrying paintings by Valentin Khrushch. Together with quotes taken from Oleg Petrenko’s Facebook posts as well as improvisations and comments by the participants, a meshwork of images and language is woven that sheds light on the history of Odessa and the identity of its residents, especially explosive given the current situation.

Impressum Imprint

Begleitheft zur Ausstellung *Fragmente einer Wirklichkeit, die einmal war. Begegnungen mit der Ukraine in der Sammlung Ludwig*. Die Ausstellung ist Teil des Programms „Forschungsvolontariat Kunstmuseen NRW“ und wird gefördert durch das Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen.

Exhibition booklet *Fragments of a reality that once was. Encounters with Ukraine in the Ludwig Collection*. The exhibition is part of the program “Research Traineeship Art Museums NRW” and is supported by the Ministry of Culture and Science of North Rhine-Westphalia.

Kuratiert von / Curated by Galina Dakova
Ludwig Forum Aachen, 15.03. – 01.09.2024

Herausgeberin / Publisher
Eva Birkenstock

Koordination / Managing editor
Fanny Hauser

Texte / Texts
Galina Dekova, Holger Otten

Lektorat, Korrektorat /
Copy editing, proofreading
Sonja Benzner, Philipp Teichfischer

Übersetzung / Translation
Paul Bowman, Steven Lindberg

Gestaltung / Design
JMMP – Julian Mader, Max Prediger

© 2024 Ludwig Forum Aachen
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved

Ludwig Forum Aachen
Jülicher Straße 97–109
D–52070 Aachen
www.ludwigforum.de

Öffnungszeiten / Opening hours
Di–So 10–17 Uhr, Do 10–20 Uhr
Tue – Sun 10am – 5pm, Thu 10am – 8pm

Führungen und Workshops /
Guided tours and workshops
+49 (0) 241 432 4998
museumsdienst@mail.aachen.de

**Ludwig
Forum
Aachen**

Förderer /
Sponsor

Peter und Irene
Ludwig Stiftung

**FREUNDE DES LUDWIG FORUMS
FÜR INTERNATIONALE KUNST E.V.**

Bildungspartner /
Educational partner



Mobilitätspartner /
Mobility partner



Kulturpartner /
Cultural partner



Ein Museum der

stadt aachen



