

Yuri Albert
Elitär-demokratische Kunst

21. September 2018 – 20. Januar 2019

**KUNSTMUSEUM
LIECHTENSTEIN**



**Y. F. Albert gibt alle von ihm ausgestrahlte
Wärme anderen Menschen ab, 1978**

Kann man ein absolut unverständliches Kunstwerk erschaffen?

Yuri Albert

Das Kunstmuseum Liechtenstein widmet dem aus Russland stammenden Künstler Yuri Albert (* 1959), der heute in Köln und Moskau lebt, die erste umfassende Einzelausstellung ausserhalb Russlands.

Yuri Albert ist einer der wichtigsten Vertreter der zweiten Generation des Moskauer Konzeptualismus. In den 1970er- und 1980er-Jahren aus dem staatlichen Kulturbetrieb ausgeschlossen, aus der offiziellen Infrastruktur von Museen und Galerien, aber auch aus den Diskursen von Kunstwissenschaft und Kunstkritik, mussten die Künstler selbst die Aufgabe der Präsentation, Kommentierung und theoretischen Reflexion ihrer Tätigkeit übernehmen. So stellt Albert in seinen oftmals textbasierten Arbeiten Fragen der Kunst und untersucht die Bedingungen ihrer Produktion und Rezeption. Er beschäftigt sich in der Tradition der Konzeptkunst nicht nur mit dem Verhältnis von Kunstwerk und Kommentar, sondern seine Inszenierungen der Bild-Text-Relation berühren auch weiterreichende bildtheoretische und bildtheologische Fragen. Geprägt von der historischen Erfahrung der Selbstorganisation im spätsowjetischen Milieu fand Albert zu seinen kritischen und zugleich (selbst-)ironischen Reflexionen des Systems Kunst.

Im Zentrum der Ausstellung, die Yuri Alberts Werk zum ersten Mal in dieser Fülle ausserhalb Russlands vorstellt, steht die Serie *Elitär-demokratische Kunst* (1987–2017). In dieser wird die Sprache der Kunst den Sprachen von Blinden und Taubstummen oder auch den Fachsprachen von Seeleuten und Stenografistinnen gegenübergestellt, um sowohl die einzelnen semiotischen Systeme als auch die Kunst allgemein, ihre Verständlichkeit und Zugänglichkeit, einer Analyse zu unterziehen. Hierum gruppieren sich frühe Textarbeiten, in denen der Künstler erklärt: *Meine Arbeit ist in eine Krise geraten. Ich bin verwirrt, verstört und weiss nicht, was ich jetzt machen soll* (1983), wie auch die spätere *Moskauer Abstimmung* (2009), bei der politische Wahl und ästhetisches Urteil in einen Zusammenhang gebracht werden: *Erscheinen Ihnen die Arbeiten eines Künstlers schlechter, wenn Sie seine politischen Überzeugungen nicht teilen?* Ausserdem sind Werke aus der Serie *Ich bin nicht ...* (1980–2006) zu sehen, in der sich der Künstler negativ definiert, nicht über das, was er ist, sondern über das, was er nicht ist, ebenso die Serie *Meine Lieblingsbücher* (2001), in der Yuri Albert seine Lieblingsbücher opfert, um daraus

neue Kunstwerke entstehen zu lassen. Darüber hinaus spielt der Künstler in den *Karikaturen meiner Kindheit* (1994–2004) mit den (nicht nur sowjetischen) Vorurteilen gegenüber der modernen Kunst.

Der Museumsbesucher ist in diesen Untersuchungen der Beziehung zwischen Kunstwerk und Interpretation, Bild und Text, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, Original und Kopie, immer diskursives Gegenüber. Yuri Alberts Arbeiten ziehen ihn in einen Dialog mit der Kunst und über die Kunst hinein und laden ihn ein, über den Status von Kunst nachzudenken: elitär oder demokratisch.

Die in enger Zusammenarbeit mit Yuri Albert konzipierte Ausstellung ist eine Produktion des Kunstmuseum Liechtenstein in Kooperation mit dem ERC-Projekt *Performance-Art in Osteuropa (1950–1990): Geschichte und Theorie* (Universität Zürich), kuratiert von Sandra Frimmel. Zur Ausstellung erscheint die Publikation *Yuri Albert. Elitär-demokratische Kunst* mit den gesammelten Texten des Künstlers, herausgegeben von Sandra Frimmel und Sabine Hänsgen. Zusammen mit der Erstübersetzung von Auszügen aus seinem *Traumtagebuch* und seinen *Facebook-Einträgen*, die den Katalog jeweils als „Buch im Buch“ ergänzen, sowie ausführlichen Werkkommentaren des Künstlers selbst wird hier die gesamte Bandbreite des künstlerischen Schaffens und Denkens von Yuri Albert erfahrbar.

Alle in diesem Besucherheft verwendeten Texte stammen von Yuri Albert und sind der oben genannten Publikation entnommen, erschienen in der Snoeck Verlagsgesellschaft, Köln. Sofern nicht anders angegeben, befinden sich die Werke im Besitz des Künstlers.

Sandra Frimmel, Sabine Hänsgen

Prolog

Yuri Albert

Ich wurde 1959 in Moskau geboren. Ich hatte eine ganz gewöhnliche sowjetische Kindheit: Kindergarten, Schule, Pionierlager. Wie alle kleinen Jungen formte ich aus Knetmasse Ritter, Pferde, Cowboys usw. Da es in unserer Familie schon Bildhauer gab (der berühmte französische Bildhauer Jacques Lipchitz war der Bruder meines Grossvaters), beschloss meine Mutter, dass ich Talent hätte, und schrieb mich in der Kunstschule für Kinder in die Klasse für Bildhauerei ein. Ich war damals etwa zehn Jahre alt. So begann meine „Künstlerbiografie“. Zunächst wurde ich in mehreren Kunstschulen für Kinder unterrichtet und sollte mich dann an der Hochschule immatrikulieren. Die Aufnahmeprüfung für die verschiedenen Kunstschulen war damals sehr anspruchsvoll, und wenn man wirklich aufgenommen werden wollte, musste man sich speziell darauf vorbereiten. Meine Mitschülerin und spätere Frau Nadja Stolpovskaja stellte mich der Künstlerin Katja Arnol'd vor, die Schüler auf diese Aufnahmeprüfungen vorbereitete.

Als ich zur ersten Unterrichtsstunde kam, erwartete mich eine Überraschung: An den Wänden des Zimmers, in dem der Unterricht stattfand, hingen bizarre Werke, die keine Ähnlichkeit hatten mit dem, was ich bisher zu sehen bekommen hatte. War das ein Witz? Mit meinen damaligen Träumen von hoher Kunst hatte das jedenfalls nur wenig zu tun. Es waren zynische Parodien auf Kunst, in denen sich alle möglichen Stile und Themen derart miteinander vermischten, dass nichts Verehrungswürdiges mehr übrigblieb. Es waren Arbeiten von Katjas Mann Alexander Melamid und seinem Co-Autor Vitaly Komar. Ich erfuhr, dass man das als Konzeptualismus und als Soz Art bezeichnete, und mir wurde schnell klar, dass ich selbst genauso arbeiten wollte. Doch obwohl mein Kopf schon voller anderer Dinge war, musste ich mich auf die Prüfungen vorbereiten und Stillleben und Porträts malen. Mein Kindheitstraum, ein richtiger Künstler mit einer romantischen Biografie zu werden, so wie Vincent van Gogh oder Paul Gauguin, erwies sich als das völlige Gegenteil all dessen, was ich dort sah und lieben lernte. Bis heute ist der Widerspruch zwischen wahrer und zeitgenössischer Kunst für meine Arbeiten extrem wichtig. Ich träumte davon, ein wahrer Künstler zu werden, doch ich wurde nur ein zeitgenössischer Künstler. Ich hege dennoch die Hoffnung, dass man diese Sehnsucht nach der wahren Kunst in meinen Arbeiten noch spüren kann.

OG 1

1

Y. F. Albert gibt alle von ihm ausgestrahlte Wärme anderen Menschen ab, 1978

Schwarz-Weiss-Fotografie

24 × 18 cm

2

Rot, Blau, Schwarz (Aufrichtige Arbeit), 1979/2013

Schreibmaschine auf farbigem Papier

3-teilig, je 29,7 × 21 cm

Ausstellungskopie

Original im Zimmerli Art Museum, New Brunswick

Ich habe grosse Angst zu sterben. Beim Einschlafen versuche ich oft, es mir vorzustellen. Mir will scheinen, als würde die Wahrnehmung der chaotischen, farbenfrohen, lärmenden Welt in diesem Moment ein Ende nehmen und ich eine dunkle, lautlose Leere erblicken. Das Schrecklichste ist, dass meine Seele dazu verdammt ist, auf ewig in dieser bewegungslosen Leere zu hängen. Mein Verstand sagt mir, dass nicht einmal das der Fall sein wird, dass dies das Ende aller Wahrnehmung sein wird, denn auch dunkle Leere muss man wahrnehmen, aber die gänzliche Abwesenheit von allem kann ich mir nicht vorstellen ...

Ich erinnere mich an all die Geschichten, die ich über in geöffneten Gräbern gefundene gekrümmte Körper gehört habe, in den Gesichtern ein Ausdruck des Schreckens. Ich stelle mir vor, wie diese Menschen erfolglos versuchten, sich dem Grab zu entwinden, gegen die rauen Wände des Sarges schlugen. Ich habe Angst ...

Mein Lieblingsdichter ist Osip Mandel'stam. An seinen Gedichten gefällt mir die Verbindung zwischen hoher Expressivität und klassischem Raffinement. Er ist ein hochgeistiger Dichter, der jedoch nie gemütvoll wird. Gerade deshalb sind seine besten Gedichte der Poesie und der Sprache gewidmet. Man kann Mandel'stam lesen wie Aleksandr Puškin, das Buch an einer beliebigen Stelle aufschlagen, besonders bei den späten Gedichten. Viele seiner Gedichte kenne ich auswendig. Mandel'stams „italienische“ Gedichte und seine Übersetzungen der Sonette Petrarcas liebe ich sehr, besonders dieses:

*Die Nachtigall dort, die so zärtlich weinet,
Vielleicht, weil Gatt ihr oder Kindlein fehlen,
Himmel und Flur in süssen Wonnen einet
Mit Klängen, drin sich Leid und Lust vermählen;*

*Sie zieht die ganze Nacht mir nach und scheint
Mein jammervoll Geschick mir zu erzählen;
Denn mich nur klag ich an, der ich gemeinet,
Der Tod nicht könne Göttinnen befehlen.*

*Wie leicht doch wird getäuscht ein blind Vertrauen!
Wer dachte, dass zwei Augen, hell wie Sterne,
Verdunkeln würden rings des Erdrunds Auen?*

*Nun seh ich wohl, dass mein Geschick voll Grauen
Gebeut, dass lebend ich und weinend lerne,
Wie nieden hier auf keine Lust zu bauen.*

*Ich fürchte mich davor, Russland zu verlassen. Es wird
mir wahrscheinlich schwerfallen, mich anzupassen. Ich
kann kaum Englisch und sehe das Leben ganz anders als
die New Yorker. Ich bin mir nicht sicher, ob meine Vorstel-
lungen von der amerikanischen Avantgarde zutreffend
sind, weil das, was an Informationen über sie bis nach
Moskau dringt, nicht immer stimmt und meist bruchstück-
haft ist. Wie peinlich wäre es, das Rad neu erfinden zu
wollen! Die Trennung von meinen Lieben fällt mir schwer,
weil nicht auszuschliessen ist, dass ich sie nie wieder-
sehen werde. Zudem könnten ihnen aus meiner Abwe-
senheit Unannehmlichkeiten entstehen. Und sollte ich in
meiner neuen Heimat nicht glücklich sein, so werde ich
doch niemals zurückkehren können ...*

3

Stuhl auf tönernen Beinen und Zwei Stühle (Viktor Skersis), 1980

aus der Serie *Fortsetzung fremder Serien*

Schwarz-Weiss-Fotografien, Tusche und Schreib-
maschine auf Papier, Karton

Karton 36 × 48 cm

Centre Pompidou, Paris

Musée national d'art moderne/Centre de création
industrielle

Schenkung der Vladimir Potanin Foundation, 2016

4

Vier Fettecken (Joseph Beuys), 1980

aus der Serie *Fortsetzung fremder Serien*

Schwarz-Weiss-Fotografien, Tusche und Schreib-
maschine auf Papier, Karton

Karton 36 × 48 cm

Centre Pompidou, Paris

Musée national d'art moderne/Centre de création
industrielle

Schenkung der Vladimir Potanin Foundation, 2016

5

Exzerpte aus Terry Atkinsons *Introduction* (in *Art-Language*, Vol. 1, No. 1, May 1969, S. 1–10), 1980

Kugelschreiber auf Papier

4-teilig, je 20,4 × 17 cm

6

Skulptur aus 36 Blatt Papier (Carl Andre), 1980/2018

aus der Serie *Fortsetzung fremder Serien*

Schwarz-Weiss-Fotografie, Papier, Kugelschreiber auf Papier

Fotografie 15 × 21,5 cm, Skizze 16,7 × 20,5 cm, 36 Blatt Papier je 70 × 70 cm

Kopie des Künstlers

Verbleib des Originals unbekannt

7

Warum scheinen meine Arbeiten allen trocken und langweilig?, 1982

Tinte auf Papier

21 × 14,8 cm

8

Hat sich der Sinn dieser Arbeit verändert, nachdem sie fotografiert wurde?, 1981

Schwarz-Weiss-Fotografie

39,9 × 29,7 cm

9

Kunst statt Philosophie, 1979

aus M. A. N. I. (Moskauer Archiv Neuer Kunst)

Schreibmaschine auf Papier

5-teilig, je 29,7 × 21 cm

10

Siehe S. 14

11

Ich denke, dass das Vorgehen gegen die Gruppe Fliegenpilze durch den Wunsch motiviert ist, das Kräfteverhältnis in der Moskauer Avantgarde zugunsten eines stärker intellektuellen Zugangs zu verändern, 1984

Tinte auf Papier

20,6 × 16,5 cm

12

Brief an Vadim Zakharov, 1981

aus der Serie *Fortsetzung fremder Serien*

Schreibmaschine auf Papier

20,4 × 14,5 cm

Lieber Vadim!

Seit einem Jahr arbeite ich an der Serie Fortsetzung fremder Serien. Dazu gehören:

- 1) Ziffern in Farbe (Jasper Johns);*
- 2) Skulptur aus 36 Blatt Papier (Carl Andre);*
- 3) Glas mit saurer Sahne (Nadežda Stolpovskaja);*
- 4) Stuhl auf tönernen Beinen und Zwei Stühle (Viktor Skersis);*
- 5) Vier Fettecken (Joseph Beuys).*

Jetzt möchte ich deine Serie, die der Idee der Stimulierung gewidmet ist, fortsetzen. Deshalb bitte ich dich, eine Arbeit, die diese Serie fortsetzt, auszudenken und zu realisieren. Wenn du diese Arbeit hergestellt hast, schicke sie mir bitte, damit ich sie in meine Serie aufnehmen kann.

Im Voraus vielen Dank,

Yuri Albert

30. April 1981

13

Fussbodenputzen bei Sven Gundlach, 1981

Aus der Serie Hilfe im Haushalt

*Schreibmaschine und Kugelschreiber auf Papier,
Schwarz-Weiss-Fotografien*

4 Blätter, je 29,7 × 20,8 cm

*8 Fotografien: 2 je 12 × 17,7 cm, 2 je 14,5 × 10,5 cm,
14,5 × 10,8 cm, 17,1 × 12 cm, 17,5 × 12,3 cm, 17,7 ×
11,8 cm*

Sehr geehrter _____

*Der Künstler Yuri Albert bietet Ihnen seine Hilfe im
Haushalt an.*

*Arten der Dienstleistung: Fussbodenputzen,
Aufräumen der Wohnung,
Essenszubereitung,
Kinderbeaufsichtigung,
Lebensmitteleinkauf,
Waschen*

usw. _____

(das Zutreffende unterstreichen oder eintragen).

Geben Sie die Ihnen passenden Tage und Uhrzeiten an

Alle Arbeiten werden kostenlos durchgeführt.

*Schicken Sie bitte das ausgefüllte Bestellformular
an folgende Adresse:*

*Moskau, 117421, ul. Novatorov, d. 18, korp. 2, kv. 51,
Albert, Y. F.*

Telefon: 431-17-45

14

Übersetzung eines Ausschnitts aus einem Interview mit Bernar Venet (in Ursula Meyer: *Conceptual Art, University of Michigan: Dutton 1972, S. 214*), 1979

Schreibmaschine auf Papier

29,7 × 21 cm

15

Übersetzung aus Terry Atkinsons *Introduction (in Art-Language, Vol. 1, No. 1, May 1969, S. 1–10)*, 1979

Schreibmaschine auf Papier

29,7 × 21 cm

16

Ö. L., 1986

Öl auf Leinwand, Schreibmaschine auf Papier

29,7 × 21,2 cm

Gedichtband, 6 Ex.

AP

17

Acht Aufgaben für Nadežda Stolpovskaja, 1980–81

Schwarz-Weiss-Fotografien, Schreibmaschine auf Papier, Karton

Karton 84,3 × 61,6 cm

Die Arbeit Acht Aufgaben für Nadežda Stolpovskaja wurde im Jahr 1980 realisiert. Sie bestand darin, dass Nadežda Stolpovskaja Arbeiten nach meinen Aufgabenstellungen anfertigte. Dabei ist Nadežda Stolpovskaja die alleinige Autorin aller dieser Arbeiten. Ich habe mich bemüht, ihr solche Aufgaben zu stellen, die nicht charakteristisch für ihr eigenes Schaffen sind:

1) Arbeit, die eine fremde Arbeit darstellt;

2) Zeichnung nach der Natur;

3) Multiple;

4) Gemälde, das der Definition der Malerei gewidmet ist;

5) Skulpturenporträt;

6) Skulptur, die der Definition der Skulptur gewidmet ist;

7) Gedicht;

8) analytische Textarbeit.

In dieser Arbeit sind gleichzeitig zwei Situationen modelliert:

a) Der Künstler Albert beeinflusst die Künstlerin Stolpovskaja;

b) der Kunstwissenschaftler Albert erforscht das

Schaffen der Künstlerin Stolpovskaja und versucht die

Grenzen zu bestimmen, innerhalb derer es sich verändern kann.

Yuri Albert

20. März 1981

18

Ich lasse mir Arbeiten schenken von: Alekseev, Bulatov, Vasil'ev, Donskoj, Zakharov, Infante, Kabakov, Kizeval'ter, Lutc, Makarevič, Monastyrskij, Panitkov, Pivovarov, Rošal', Rubinštejn, Skersis, Stolpovskaja, Čujkov, Julikov, Jankilevskij und weiteren Künstlern ..., 1980

Tempera auf Hartfaserplatte

80 × 60 cm

19

Ich arbeite unter dem Einfluss von: Arnol'd, der Gruppe „Art & Language“, Donskoj/Rošal'/Skersis, Zakharov, Lutc, Komar/Melamid, Skersis, Stolpovskaja, Tynjanov, 1981/2013

Acryl auf Hartfaserplatte

40 × 50 cm

Ausstellungskopie

Original im Zimmerli Art Museum, New Brunswick

20

In welcher Tradition ist diese Arbeit entstanden?, 1981

Anreibebuchstaben auf Papier

48 × 36 cm

21

Ich denke, dass zurzeit in Moskau Vadim Zakharov und Viktor Skersis am interessantesten arbeiten, 1981/2013

Acryl auf Hartfaserplatte

37 × 34 cm

Ausstellungskopie

Original im Zimmerli Art Museum, New Brunswick

22

Ich beeinflusse die Künstler Zakharov, Skersis, Stolpovskaja, 1981/2013

Acryl auf Hartfaserplatte

40 × 50 cm

Ausstellungskopie

Original im Zimmerli Art Museum, New Brunswick

23

Diese Arbeit soll zwischen Nadežda Stolpovskajas Arbeit *Tisch mit Tischdecke* und der ersten Arbeit aus der Serie *Stimulierung* von Vadim Zakharov hängen, 1981

Tusche auf Papier

48 × 36 cm

24

Diese Arbeit soll den vorhergehenden ähneln, 1981

Tusche auf Papier

48 × 36 cm

25

Diese Arbeit soll sich nicht von den Arbeiten anderer Moskauer Künstler abheben, 1981

Tusche auf Papier

48 × 36 cm

26

Wie kam es nur dazu, dass ich genau diese Arbeit genau so gemacht habe?, 1981–90

Tempera auf Leinwand

70 × 50 cm

27

Meine Arbeit ist in eine Krise geraten. Ich bin verwirrt, verstört und weiss nicht, was ich jetzt machen soll, 1983

Mischtechnik auf Leinwand

50 × 70 cm

28

Nieder mit der Neuen Welle, es lebe der Neue Stil!, 1987

Acryl auf Sperrholz

24 × 30 cm

Sammlung Peter Pakesch, Wien

29

Neo-Pseudo-Kunst, 1987

Acryl auf Sperrholz

24 × 30 cm

Sammlung Peter Pakesch, Wien

30

Meine Arbeiten können als künstlerischer Onanismus bezeichnet werden, 1987

Acryl auf Sperrholz

24 × 30 cm

Sammlung Peter Pakesch, Wien

31

Ich hoffe, dass dies meine letzte Textarbeit ist, 1987

Acryl auf Sperrholz

24 × 30 cm

Sammlung Peter Pakesch, Wien

32

Autoserie I, 1979–80

Schreibmaschine auf Papier

20,2 × 16,5 cm

Stellen Sie sich ein Mitglied von Art & Language vor, das sich in seinen Arbeiten nicht mit seriösen Forschungen beschäftigt, sondern stattdessen allen erzählt, dass es sich dazu anschickt. Es führt das Angedachte jedoch nie zu Ende, sondern bleibt auf halbem Wege stehen, begnügt sich mit Scherzen und kommt letztendlich selbst nicht besonders gut mit den Problemen zurecht, die es lösen wollte.

Meiner Kunst liegt ein starkes Interesse für Kunst zugrunde. Meine Arbeiten beruhen darauf, dass ich eine Position wähle, die mit Kunst zusammenhängt, und sie in verschiedenen Arbeiten in verschiedenen Formen realisiere. Doch sobald sich die Möglichkeit zu ernsthaften Forschungen ergibt, höre ich auf. Oder ich führe Pseudo-Forschungen durch. Man könnte sagen, dass ich Arbeiten zum Thema möglicher konzeptualistischer Arbeiten mache (im Sinne der frühen Art & Language).

33

Autoserie II, 1981

Schreibmaschine auf Papier

20,2 × 16,5 cm

Ich gehe in meiner Arbeit von folgendem Modell der Kunst aus: Im dreidimensionalen Raum sind Punkte verteilt – die einzelnen Arbeiten. Sie werden durch eine Vielzahl von Linien verbunden, die Traditionen, Einflüsse, Analogien, Assoziationen, Gegenüberstellungen, Nachahmungen usw. repräsentieren. Ich finde diese Verbindungen wichtiger als die Arbeiten selbst. Der Ort jeder Arbeit in der Kunst wird durch die Wechselbeziehungen bestimmt, die sie zu anderen Arbeiten unterhält (Tynjanov bezeichnet dies als Funktion). Ich versuche also, gleich Linien zu ziehen und nicht erst die Punkte zu verteilen. Meine letzten Arbeiten sind lediglich Orientierungsversuche im künstlerischen Raum und haben darüber hinaus gar keinen Wert.

Es ist nicht mein Ziel, die Kunst und ihre charakteristischen Merkmale zu definieren. Die Kunst hat keine konstanten Charakteristiken, sondern ihre Integrität und die Kontinuität ihrer Entwicklung wird durch die Kontinuität jener Beziehungen, von denen ich gesprochen habe, aufrechterhalten.

34

Autoserie III, 1982

Schreibmaschine auf Papier

20,2 × 16,5 cm

Mich hat immer interessiert, ob es möglich ist, Arbeiten zu machen, die aufgrund aller Merkmale „nicht meine“ sind, ohne dabei die Struktur zu zerstören, die sich die „Kunst Yuri Alberts“ nennt.

35

Autoserie IV, 1984–85

Schreibmaschine auf Papier

20,2 × 16,5 cm

Meine Arbeiten sind nicht deshalb Kunstwerke, weil sie Eigenschaften besitzen würden, welche hierfür unabdingbar sind, sondern weil sie zu nichts anderem taugen. Wie könnte man sie denn sonst nennen?

36

Autoserie V, 1987

Schreibmaschine auf Papier

20,2 × 16,5 cm

Kopie des Künstlers

Verbleib des Originals unbekannt

Meine Beziehung zur Kunst erinnert an die Beziehung zu einem unheilbar Kranken. Man kann sich nicht dazu durchringen, ihm die Diagnose mitzuteilen, sondern sagt fröhlich zu ihm: „Wenn es dir besser geht, gehen wir fischen, ich kenne einen tollen Ort, dort gibt es auch Pilze ...“

37

Autoserie VI, 1989

Schreibmaschine auf Papier

20,2 × 16,5 cm

Kopie des Künstlers

Verbleib des Originals unbekannt

Das, was wir machen, ähnelt einem Orchester, bei dem der Ton ausgeschaltet ist: Der Dirigent schwingt den Taktstock, die Musiker blasen die Backen auf, führen den Bogen, blättern in der Partitur, doch es ist kein Ton zu hören. Doch umso stärker erinnert die Situation an eine mögliche Musik. (Zum Vergleich: Wenn wir der Musik, die im Radio läuft, nicht zuhören, ist sie ein reines Hintergrundgeräusch.) Und so besteht auch unsere gesamte Tätigkeit nur aus rituellen Gesten, Metaphern, Andeutungen und Augenzwinkern rund um die Kunst.

Unsere Ausdrucksversuche sind allesamt zum Scheitern verurteilt. Es stellt sich heraus, dass es nichts zu sagen gibt. Man kann nur über die Möglichkeit oder die Unmöglichkeit von Aussagen sprechen oder so tun, als ob alles in Ordnung sei, und Arbeiten zum Thema potenzieller Arbeiten machen. Unsere Kunst wird als bildende Kunst bezeichnet, weil wir perfekt imitieren, dass wir uns mit Kunst beschäftigen. Doch weshalb wird diese Tätigkeit weiterhin ausgeübt, und weshalb hinterlässt sie weiterhin den Eindruck einer wahren Beschäftigung? Meiner Meinung nach handelt es sich einfach um eine kulturelle Gewohnheit. Die Kultur ist es gewohnt, dass in ihr ein Ort für Kunst existiert, ebenso wie der Mensch so sehr an seine Hände und Füße gewöhnt ist, dass z.B. ein abgeschnittenes Bein weiterhin schmerzt und brennt – trotz des leeren Hosenbeins. Diese Phantomschmerzen der Kunst machen sie auch für unsere Betrachter glaubwürdig, sie schaffen ein existenzielles Surrogat. Wenn man möchte, kann man dies jedoch auch als Emanzipation der Kunst betrachten, als Befreiung von Ursachen und Folgen, ebenso wie der Mensch in einer säkularisierten Welt ethische Entscheidungen trifft, ohne Rettung oder Strafe zu erwarten.

38

Affe, 1983

Öl auf Hartfaserplatte

73 × 59 cm

39

Maler, 1989

Acryl auf Leinwand

150 × 150 cm

40

Der Hase als Künstler, 1985

Öl auf Leinwand

100 × 100 cm

41–48

Siehe S. 14–15

49

Die Zauberkraft der Kunst (Erik Bulatov gewidmet), 1990

Öl auf Leinwand

8-teilig, je 100 × 130 cm

Ludwig Forum für Internationale Kunst Aachen, Leihgabe der Peter und Irene Ludwig Stiftung

50

Rot, Gelb, Blau, 1990

Öl auf Leinwand

3-teilig, je 200 × 150 cm

Ich bin nicht ...

Mit der Arbeit an der Serie *Ich bin nicht ...* habe ich 1980 begonnen. Sie ist der Suche nach „dem eigenen Platz in der Kunst“ gewidmet, die für jeden jungen Künstler von Bedeutung ist. Ich habe in dieser Serie den Stil und die Technik verschiedener Künstler angewandt, um die Ähnlichkeiten zwischen unseren Arbeiten zurückzuweisen.

Die Ausgangsidee meiner frühen Arbeiten bestand darin, dass die Verbindungen zwischen Kunstwerken sehr viel wichtiger sind als die Kunstwerke selbst. Ich habe daher Arbeiten geschaffen, die solche Verbindungen entweder beschreiben oder auf andere Arbeiten verweisen, manchmal sogar auf Arbeiten, die gar nicht existieren.

Die Verwendung fremder Sprachen und Stile ist mir leichtgefallen, da ich keine charakteristische „eigene Sprache“ hatte und habe, an der man mich und meine Arbeiten hätte erkennen können.

Ich habe die Künstler nach zwei Kriterien ausgewählt: wie wichtig der Künstler für mich persönlich war und/oder wie leicht man seinen Stil nachahmen und wiedererkennen konnte.

10

Ich bin nicht Vadim Zakharov, 1983

Schwarz-Weiss-Fotografien

5-teilig, je 12,5 × 12,8 cm

42

Ich bin nicht Vadim Zakharov, 1983

Schwarz-Weiss-Fotografie auf Karton

Fotografie 24 × 18 cm, Karton 48 × 36 cm

43

Ich bin nicht Andy Warhol, 1990

Siebdruck auf Papier

76 × 58 cm

AP III

44

Ich bin nicht Roy Lichtenstein, 1990

Acryl auf Leinwand

140 × 140

Privatsammlung, Frankreich

45

Ich bin nicht Georg Baselitz, 1986

Öl auf Leinwand

100 × 100 cm

46

Ich bin nicht Jasper Johns, 1997

Collage, Wachs auf Leinwand

150 × 110 cm

Sparkasse KölnBonn

47

I Know How You Must Feel, Yuri, 2001

Acryl auf Leinwand

170 × 97 cm

Sammlung Bierfreund

48

Ich bin nicht Timm Ulrichs, 1989

aus den Serien *Ich bin nicht ...* und *Elitär-demokratische Kunst*

Mischtechnik auf Hartfaserplatte

122 × 200 cm

Privatsammlung, Köln

41

Selbstporträt als anderer Künstler, 1991

Siebdruck mit Acryl auf Leinwand

114 × 57 cm

Gleb Albert

65

Selbstporträt im Künstlerkostüm, 1990

Farbfotografie

50,5 × 70,5 cm

1/3

Meine Lieblingsbücher

Ich habe monochrome abstrakte Malerei immer gemocht, ihre unbestimmte, nonverbale, nicht aggressive, doch so starke Wirkung auf den Betrachter. Dass es diese wichtige Tradition, die in anderen Ländern einfach zur Norm gehört, in Russland nicht gibt, hat mich immer betrübt. Möglicherweise habe ich dieses Projekt auch gerade deshalb begonnen: Künstler machen doch eigentlich immer genau das, was sie in ihrer eigenen Kunst vermissen.

Man kann die Bilderserie *Meine Lieblingsbücher*, die mit der Asche verbrannter Bücher gemalt ist, als einen

Versuch betrachten, zu verstehen, woraus Malerei gemacht ist. Man sollte sie natürlich nicht mit der beeindruckend-wilden Tradition des Wiener oder des Moskauer Aktionismus vergleichen, sondern mit der Tradition der abstrakten monochromen Malerei.

Es besteht kein Zweifel am autobiografischen Aspekt dieses Projekts. Hieraus ergeben sich auch die Masse der Bilder: 168 cm (meine Körpergrösse) × 45 cm (meine Schulterbreite). Es handelt sich also in einem gewissen Sinne bei allen Bildern um Selbstporträts.

51

Behälter mit der Asche für die Gemälde aus der Serie *Meine Lieblingsbücher*, 2001

Farbfotografie

26,5 × 63,8 cm

52

Das Bild, das mit der Asche gemalt wurde, die beim Verbrennen des Buches *Mythologische und religiöse Motive in der europäischen Malerei von 1270–1700* von S. und R. Bernen entstand, 2001

Asche und Acryl-Emulsion auf Leinwand

168 × 45 cm

53

Das Bild, das mit der Asche gemalt wurde, die beim Verbrennen des Buches *Gedichte. Poeme. Zeitgenossen über Fet* entstand, 2001

Asche und Acryl-Emulsion auf Leinwand

168 × 45 cm

54

Das Bild, das mit der Asche gemalt wurde, die beim Verbrennen des Buches *Oblomov* von Ivan Gončarov entstand, 2001

Asche und Acryl-Emulsion auf Leinwand

168 × 45 cm

55

Das Bild, das mit der Asche gemalt wurde, die beim Verbrennen des Buches *Das unbekannte Meisterwerk* von Honoré de Balzac entstand, 2001

Asche und Acryl-Emulsion auf Leinwand

168 × 45 cm

56

Das Bild, das mit der Asche gemalt wurde, die beim Verbrennen des Buches *Traktate, Tagebücher und Briefe von Albrecht Dürer* entstand, 2003

Asche und Acryl-Emulsion auf Leinwand

168 × 45 cm

57

Das Bild, das mit der Asche gemalt wurde, die beim Verbrennen des Buches *Gullivers Reisen* von Jonathan Swift entstand, 2001

Asche und Acryl-Emulsion auf Leinwand

168 × 45 cm

58

Das Bild, das mit der Asche gemalt wurde, die beim Verbrennen des Buches *Erzählungen* von Aleksandr Puškin entstand, 2001

Asche und Acryl-Emulsion auf Leinwand

168 × 45 cm

59

Das Bild, das mit der Asche gemalt wurde, die beim Verbrennen des Buches *Erinnerungen eines Kunsthändlers* von Ambroise Vollard entstand, 2001

Asche und Acryl-Emulsion auf Leinwand

168 × 45 cm

60

Das Bild, das mit der Asche gemalt wurde, die beim Verbrennen des Buches *Aufzeichnungen eines Jägers* von Ivan Turgenev entstand, 2001

Asche und Acryl-Emulsion auf Leinwand

168 × 45 cm

61

Das Bild, das mit der Asche gemalt wurde, die beim Verbrennen des Buches *Briefe über Cézanne* von Rainer Maria Rilke entstand, 2001

Asche und Acryl-Emulsion auf Leinwand

168 × 45 cm

62

Das Bild, das mit der Asche gemalt wurde, die beim Verbrennen des Buches *Die Pickwickier* von Charles Dickens entstand, 2003

Asche und Acryl-Emulsion auf Leinwand

168 × 45 cm

63

Das Bild, das mit der Asche gemalt wurde, die beim Verbrennen des Buches *Liebeslieder. Lyrik russischer Dichter des 19. und 20. Jahrhunderts* entstand, 2001

Asche und Acryl-Emulsion auf Leinwand

168 × 45 cm

64

Meine Lieblingsbücher, 2001

Video, ohne Ton, 17 Min.

65

Siehe S. 15

66

Fountain '89 (Fortführung und Vertiefung von Marcel Duchamps Gedanken über die Kunst), 1989

Plastik, Permanentmarker

15 × 12,5 × 8,5 cm

67

Junge mit Hund, 1969

Bronze

12 × 9 × 9,5 cm

68

Luft aus der Staatlichen Tretjakow-Galerie, 1979/2013

Glasflasche, Metalldeckel mit Gummiring, Kugelschreiber auf Papier

24 × 15 × 15 cm

Kopie des Künstlers

Verbleib des Originals unbekannt

Elitär-demokratische Kunst

Als ich angefangen habe, mich mit Kunst zu befassen, waren Ausstellungen zeitgenössischer Kunst in der Sowjetunion noch illegal. Daher gab es auch den Betrachter als Massenerscheinung noch nicht.

Als Betrachter fungierten meine Freunde – und ich war wiederum der Betrachter ihrer Arbeiten. Es hatte sonst einfach niemand die Möglichkeit, die verbotene zeitgenössische Kunst zu sehen. Erst nach der Perestroika, zur Zeit der ersten legalen Ausstellungen zeitgenössischer Kunst, tauchten die ersten „wirklichen“, mir persönlich nicht bekannten Betrachter auf. Mit ihnen kam das Problem des „Nicht-Verstehens“ der zeitgenössischen Kunst durch ein unvorbereitetes Publikum auf. Die mit dem Paradigma „Kunst muss realistisch und verständlich sein“ aufgewachsenen Betrachter fragten uns: „Wir verstehen das nicht. Warum soll das Kunst sein?“ Nur ein sehr enger Kreis von Insidern stellt keine solchen Fragen. Genau diesem Problem ist die Serie *Elitär-demokratische Kunst* gewidmet. In diesen „Bildern“ verwendete ich die Blindensprache, die Taubstummensprache und die Sprache der Matrosen ebenso wie die Sprache der Stenografie.

Ich erklärte das damals üblicherweise so: Stellen Sie sich einen „gewöhnlichen“ Menschen vor, der sich auf der Eröffnung einer solchen Ausstellung wiederfindet. Er bekommt dort seltsame Dinge zu sehen: mehr oder weniger glatt bemalte Flächen, riesige Leinwände mit schmutzigen Verlaufspuren von Farben, geometrische Figuren, Fotografien. Menschen mit Weingläsern wandern umher, tauschen Eindrücke und Urteile aus, kurzum, sie scheinen den Sinn dieser seltsamen Objekte im Großen und Ganzen zu verstehen. Sie können die Botschaft des Künstlers „lesen“. Der gewöhnliche Mensch von der Strasse kommt sich in einer solchen Situation natürlich wie ein Vollidiot vor. Gerade diese Situation habe ich umzukehren versucht. Der „Insider“ wird diese Arbeiten als gewöhnliche künstlerische Botschaften in den ihm bekannten Sprachen verstehen: Gestural Painting, geometrische oder monochrome Abstraktionen, konzeptuelle Fotografie. Aber natürlich irrt sich der „Insider“ – der Idiot ist diesmal er, denn diese Arbeiten kann nur ein Matrose, ein Stenograf oder ein zufällig in die Ausstellung gekommener Blinder verstehen. Meine Arbeiten für Blinde, Taubstumme und ähnliche „Eliten“ sind somit erstens dem Verstehen (oder eher dem Nicht-Verstehen) der Sprachen der Kunst gewidmet und zweitens der Suche nach dem richtigen Betrachter/Leser dieser Sprachen.

Malerei für Stenografistinnen

69

Ich liebe zeitgenössische Malerei, 1987

Öl auf Leinwand

100 × 300 cm

70

Schönheit ist schlimmer als Diebstahl, 1988

Öl auf Leinwand

100 × 300 cm

Privatsammlung, Köln

71

**Unverständlich in der Form, verständlich im Inhalt,
1989**

Acryl auf Leinwand

100 × 300 cm

72

**Verständlich in der Form, unverständlich im Inhalt,
1989**

Acryl auf Leinwand

100 × 300 cm

73

Ich mag Kunst sehr, 2017

Acryl auf Leinwand

100 × 300 cm

74

Ich hasse die Avantgarde, 2017

Acryl auf Leinwand

100 × 300 cm

75

Ich liebe zeitgenössische Malerei, 2017

Acryl auf Leinwand

100 × 300 cm

Kunst für Taubstumme

76

Fortführung und Vertiefung von Ludwig Wittgensteins Gedanken über die Kunst (*Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen*), 1988

Schwarz-Weiss-Fotografien auf Hartfaserplatte, Acryl
100 × 560 cm

87

Was wollte der Künstler damit sagen?, 1987

Schwarz-Weiss-Fotografien auf Hartfaserplatte, Acryl
100 × 350 cm

Malerei für Blinde

77

Siehe S. 22

78

Neo-Pseudo-Kunst, 1987

Plastik und Emaille auf Hartfaserplatte
15 × 150 × 3,8 cm
Sammlung Peter Pakesch, Wien

79

Ich liebe Malerei, aber auf eine seltsame Art, 1988

Plastik und Emaille auf Hartfaserplatte
122 × 200 × 3,8 cm
Natalia Turine

80

Jeder, der diese Arbeit gesehen hat, wird sterben, 2017

Holz und Emaille auf Hartfaserplatte
120 × 200 × 4,8 cm

81

Wie sollte diese Arbeit aussehen, damit sie Ihnen gefällt?, 2017

Holz und Emaille auf Hartfaserplatte
120 × 200 × 4,8 cm

82

Kann man ein absolut unverständliches Kunstwerk schaffen?, 2017

Holz und Emaille auf Hartfaserplatte
120 × 200 × 4,8 cm

83

Diese Arbeit werden Sie nie wieder zum ersten Mal sehen, 2017

Holz und Emaille auf Hartfaserplatte

120 × 200 × 4,8 cm

84

Was passiert mit Kunstwerken, wenn wir sie nicht anschauen?, 2017

Holz und Emaille auf Hartfaserplatte

120 × 200 × 4,8 cm

85

Dieses Werk sieht so aus, dass man es nicht anschauen möchte, 2017

Holz und Emaille auf Hartfaserplatte

120 × 200 × 4,8 cm

Kunst für Seeleute

77

Neo-Geo, 1988–90

Acryl und Mischtechnik auf Hartfaserplatte

50-teilig, je 120 × 24 cm, 12 ausgestellt

86

Ich verstehe nichts, 1988/2001

Tintenstrahldruck auf Papier, Hartfaserplatte

10 × 120 cm

A. Chilova

87

Siehe S. 21

Selbstporträt mit geschlossenen Augen

Meine Installation *Selbstporträt mit geschlossenen Augen* besteht aus 88 Beschreibungen von Gemälden und Zeichnungen Vincent van Goghs, die sich in den Briefen an seinen Bruder Theo finden. Diese Bildbeschreibungen werden an der Wand als Texttafeln präsentiert, die mit Brailleschrift (Blindenschrift) bedruckt sind. Es handelt sich also einerseits um echte van Goghs für Blinde, denn die Beschreibungen stammen von ihm selbst. Andererseits handelt es sich um einen Versuch, sich vorzustellen, was van Gogh wohl gemacht hätte, wenn er sich die Augen ausgestochen hätte, anstatt sich das Ohr abzuschneiden.

Neben dem „normalen“ Kunstpublikum sollen auch blinde Besucher eingeladen werden, die Installation zu betrachten. Ziel des Projektes ist die Begegnung verschiedenartiger Besucher, genauer verschiedener Arten des Nichtverstehens. Die erfahrenen Museumsbesucher können die Texte in Blindenschrift nicht lesen, aber wahrscheinlich sind sie fähig, die Ausstellung in den Kontext der modernen Kunst einzuordnen. Die blinden Besucher wiederum, die vermutlich selten in Museen gehen, können zwar van Goghs Texte lesen, werden sie aber als Hauptereignis der Installation missdeuten. Zu guter Letzt kann ich mir nicht vorstellen, wie die eindrucksvollen und malerischen Bildbeschreibungen van Goghs von Menschen rezipiert werden können, welche nicht in der Lage sind, Farben zu unterscheiden. Welche unverständlichen Bilder werden wohl aus ihrem Bewusstsein geboren? Ich hoffe bei all dem, dass sich alle Teilnehmer dieses Ereignisses ihres Nichtverstehens bewusstwerden und ein Unbehagen verspüren: die Sehenden durch die Anwesenheit der Blinden und umgekehrt. Selbst wenn man annimmt, dass sich einer der Betrachter mit dem Autor des Werks identifiziert und der Meinung ist, dass er über dem vereinzelt Unverständnis steht, dass er die Arbeit vollständig begreift, so hat er nicht recht, denn in der Arbeit geht es ganz und gar nicht um das, was er vermutet. Es geht nämlich in meiner Arbeit nicht darum, was der Betrachter denkt, da der Autor selbst seine Arbeit nicht vollständig begreift. Wahrscheinlich geht es in dieser Installation um die Suche nach dem idealen Betrachter: dem blinden Kenner der Malerei und Liebhaber der zeitgenössischen Kunst.

88

Selbstporträt mit geschlossenen Augen, 1995/2018

Prägedruck auf Papier, aufgezo-gen auf Hartfaserplatte
88-teilig, verschiedene Masse zwischen 10 × 27 cm und
40 × 81 cm

Ausstellungskopie

Verbleib des Originals unbekannt

110

Betrachter, 1995–2012

88 Schwarz-Weiss-Fotografien, Projektion

Im Aufgang zu OG 1 ausgestellt.

I Am Still Alive

Jeden Tag hauche ich auf einen Spiegel, als ob ich mich vergewissern wolle, dass ich noch lebe. Dann scanne ich den auf dem Spiegel entstandenen Fleck. Mithilfe eines durchsichtigen Lacks drucke ich anschliessend die Flecke auf Spiegeln aus. Insgesamt sollen es 365 Spiegel sein – entsprechend der Anzahl von Tagen im Jahr.

Es ist offensichtlich, dass dieses Projekt ebenfalls zu der Gruppe meiner Arbeiten gehört, bei denen es um monotone, alltägliche Handlungen geht.

Andererseits ist man hier an eine andere Gruppe meiner Arbeiten erinnert, die mit abstrakter Malerei zu tun hat (Gemälde, mit der Asche verbrannter Bücher gemalt usw.). Mich hat immer interessiert, was der Inhalt abstrakter Bilder ist, was all diese Pinselstriche, Flecken und Rechtecke bedeuten können. Wie wird in ihnen das übertragen, was manche Kunstwissenschaftler als „Atem des Lebens“ bezeichnen? Warum soll ich glauben, dass dieses Bild bspw. das „Gefühl kosmischer Einsamkeit“ zum Ausdruck bringt und jenes dort „Lebensfreude“ oder „metaphysische Leere“? Worauf gründet sich das Vertrauen in den Künstler? Jeder dieser Spiegel ist ein kleines abstraktes Bild, das uns mitteilt, dass der Künstler noch lebt, dass er noch atmet. Wenn Sie freilich meiner Erzählung darüber Glauben schenken, wie ich sie hergestellt habe.

89

30 Tage im Mai, 2017

Siebdruck auf Spiegel

30-teilig, je 30 × 21 cm

Wegweiser

1997 habe ich in der montenegrinischen Kleinstadt Cetinje ein Hinweisschild mit den Entfernungen und Richtungen zu den grösseren Museen klassischer Kunst errichtet. Jetzt sind ähnliche Hinweisschilder in Moskau und Perm errichtet worden, die den zufälligen Betrachter an die irgendwo weit entfernt existierende echte Kunst erinnern.

90

Wegweiser, Cetinje, 1997

Wegweiser, Moskauer Gebiet, 2005

Wegweiser, Perm, 2008

Farb- und Schwarz-Weiss-Fotografien
je 30 × 21 cm

Ausstellungsprojekt für Arbeiten, die eine Minute lang dauern

Die Vorstellung eines Kunstwerks, das nur eine Minute lang existiert, fand ich schon immer interessant. Wie soll man einen mächtigen künstlerischen Eindruck in einen so kurzen Zeitraum pressen, der dem Aufscheinen eines Blitzes gleicht?

Ich glaube nicht, dass ich fähig bin, „grosse“ oder „wahre“ Kunst zu schaffen (die Art Kunst, die man in einem Museum zeigen kann). Das Resultat aller meiner Anstrengungen ist einfach nur „zeitgenössische“ Kunst. Ausserdem mache ich eigentlich visuelle Kunst, doch diesem Projekt liegt die Zeit als Idee und Material zugrunde.

Hier nun mein Vorschlag:

An „meinem“ Tag soll eines der grossen Museen (z.B. der Louvre oder das Metropolitan Museum) eine Minute früher öffnen als üblich.

Auf dem Aushang, der am Eingang des Museums angebracht wird, soll stehen: „An diesem und jenem Datum öffnet unser Museum auf den Vorschlag des Künstlers Yuri Albert hin eine Minute früher.“

Nach diesem Tag soll der Text des Aushangs wie folgt verändert werden: „An diesem und jenem Datum hat unser Museum auf den Vorschlag des Künstlers Yuri Albert hin eine Minute später geöffnet als üblich.“

91

Eine Minute, Louvre, Paris, 2010

Farbfotografie
40,2 × 40,2 cm

Preis für die 3. Moskauer Biennale, 2009

Fotokopie auf Papier

2-teilig, je 40 × 30 cm

Vita brevis, ars longa

Reglement**Für den Preis der 3. Moskauer Biennale für
Zeitgenössische Kunst**

1. Der Preis der 3. Moskauer Biennale für Zeitgenössische Kunst ist ein künstlerisches Projekt von Yuri Albert in Zusammenarbeit mit der Leitung der Biennale.

2. Der Preis der 3. Moskauer Biennale für Zeitgenössische Kunst (im Folgenden MBZK) beinhaltet folgende Ziele:

a) Der Preis soll die Solidarität zwischen den Künstlern fördern und ihr Interesse an Leben und Werk ihrer Kollegen stimulieren.

b) Der Preis soll die Teilnehmer darin unterstützen, einen ernsthaften Bezug zur zeitgenössischen Kunst zu pflegen.

c) Der Preis soll eine zusätzliche Sozialversicherung für die Künstler bzw. Teilnehmer der 3. MBZK darstellen und das Andenken an sie für die Ewigkeit erhalten.

3. Der Preis wird einem Teilnehmer der 3. MBZK qua Abstimmung unter den Beteiligten des Hauptprojekts der Biennale zugesprochen. Dieser wird vor der Eröffnung der 3. MBZK durch die Leitung der MBZK ermittelt.

4. Über die Verleihung des Preises wird durch einfache Stimmenmehrheit entschieden. Anhand des Ergebnisses der Abstimmung stellt die Leitung der MBZK den Preisträger fest und informiert die Teilnehmer und den Gewinner.

5. Die Teilnehmer der Abstimmung dürfen nicht für sich selbst stimmen. Yuri Albert als Autor des Projekts ist ebenfalls nicht nominierbar.

6. Dem Preisträger wird eine Urkunde über die Verleihung des Preises der 3. MBZK überreicht.

7. Der Preis besteht in finanziellen Mitteln, welche durch die Leitung der MBZK überwiesen werden, sollte der Laureat zwischen dem Zeitpunkt der Preisverleihung und der Eröffnung der nächsten MBZK ableben, um das Begräbnis des Preisträgers zu finanzieren und das Andenken an ihn zu erhalten. Das Preisgeld beläuft sich

auf 450.000 (vierhundertfünfzigtausend) Rubel. Zur Finanzierung des Preises stehen der Leitung der MBZK die budgetären Mittel der MBZK zur Verfügung.

8. Sollte die nächste Biennale zu einem späteren Zeitpunkt stattfinden als vorgesehen, bleiben die Verpflichtungen der Leitung bis zur Eröffnung der nächsten Biennale bestehen. Sollte diese jedoch entfallen, bleiben die Verpflichtungen nach dem Tag der Preisverleihung zwei Jahre lang wirksam.

9. Gegen Vorlage der Sterbeurkunde zahlt die Leitung der MBZK den Angehörigen oder den Erben des Preisträgers das Preisgeld aus, damit sie nebst der Kosten für Organisation und Durchführung des Begräbnisses des Preisträgers auch die Kosten für weitere Trauerveranstaltungen und für die Errichtung eines Gedenksteines auf dem Grab des Preisträgers begleichen können.

10. Sollte der Preisträger den Preis ablehnen, bleiben die Verpflichtungen der Biennale bestehen, und die Verwandten/Erben des Preisträgers können den Preis in Anspruch nehmen.

11. Die Biennale ist nicht berechtigt, sich in die Entscheidung über Zeit, Ort und die Durchführungsrituale der Bestattung einzumischen. Erheben die Verwandten/Erben hiergegen keinen Einspruch, lässt die Biennale auf dem Grab des Preisträgers einen Kranz niederlegen. Die Biennale ist berechtigt, in ihren Schriften über die Umsetzung des Preises zu informieren (sei es auf ihrer Webseite oder in ihren Veröffentlichungsorganen).

12. Sollte der Tod des Gewinners während der Gültigkeitsdauer des Preises nicht eintreten, verfallen die Verpflichtungen der MBZK, und entsprechend der Satzung dieses Reglements wird auf der folgenden MBZK eine weitere Preisverleihung durchgeführt.

13. Sollte der Tod des Laureaten während der Gültigkeitsdauer des Preises eintreten, befasst sich die Leitung während der Vorbereitungsarbeiten zur Durchführung der nächsten Biennale mit der Frage nach der nächsten Preisverleihung.

14. Im Einverständnis mit dem Künstler Yuri Albert, den sie als gedanklichen Urheber des Preises der MBZK anerkennt, behält sich die Leitung der MBZK das Recht vor, in den Massenmedien, u.a. den elektronischen Medien, einen unbegrenzten Personenkreis über die Verleihung oder Auszahlung des Preises zu informieren.

Als Autor behält Yuri Albert seinerseits das Recht zur Publikation und Ausstellung der Materialien und Unterlagen des Preises.

93

Siehe S. 31

Meine Körpergrösse

Ich habe mehrfach betont, dass der Unterschied zwischen wahrer Kunst und zeitgenössischer Kunst für mich sehr wichtig ist, wichtiger noch als Marcel Duchamps Unterscheidung zwischen Kunst und Nicht-Kunst. Diese Differenzierung stammt natürlich aus meiner Kindheit. Sie kommt von der sowjetischen Vorstellung, es gäbe eine wahre, echte Museumskunst – und ihre modernistische Entstellung. Die europäische Kultur zieht, glaube ich, diese Grenze nicht so scharf.

Zugegebenermassen verstehe ich heute, dass diese Unterscheidung im Kern etwas Wahres hat. Ich würde es so ausdrücken: Wenn wir etwas sehen, das in uns keine Zweifel daran weckt, dass es sich um Kunst handelt, dann ist es wahre Kunst. Meistens sind das alte Gemälde oder Skulpturen. Aber wenn wir etwas sehen, das uns zweifeln lässt, ob es Kunst ist oder nicht, dann handelt es sich um zeitgenössische Kunst. Meistens sind das Installationen, Objekte oder Texte. Beim Betrachter Zweifel zu erregen ist das wichtigste Ziel der zeitgenössischen Kunst. Leider mache ich auch selbst zeitgenössische Kunst, doch ich hoffe, dass man die Nostalgie für das Wahre in meinen Arbeiten spüren kann.

In meiner Familie war es üblich, an jedem Geburtstag die Körpergrösse der Kinder am Türrahmen zu markieren. Ich bin in den Moskauer Museen zum Künstler herangewachsen. Daher habe ich am Türrahmen jenes Saals der Staatlichen Tretjakow-Galerie meine Grösse markiert, in dem das bedeutendste russische Gemälde des 19. Jahrhunderts hängt: Aleksandr Ivanovs *Christus erscheint dem Volk*.

94

Meine Körpergrösse am 21. März 2007, 2007

Schwarz-Weiss-Fotografie

2-teilig, je 40 × 60 cm

Museumsführung mit verbundenen Augen

Ich war immer der Meinung, dass Kunst, die man sich vorstellt oder an die man sich erinnert, besser und interessanter ist als Kunst, die man wirklich sehen kann. Ich habe dieser imaginierten Kunst ein paar Projekte gewidmet.

1998 habe ich begonnen, an einem Projekt zu arbeiten, das den Betrachtern und dem „Betrachtertum“ gewidmet ist – Führungen durch verschiedene Museen, während derer den Betrachtern die Augen verbunden wurden, damit sie ihr „Betrachtertum“ stärker spüren konnten. Die Teilnehmer sind meistens Insider – Künstler oder Kunstwissenschaftler. Der Ausstellungsguide trägt einen Standardtext für Sehende vor: „Sehen Sie dorthin, auf diesem Bild sehen Sie dieses und jenes.“ Die Führung dauert etwa eine Stunde. Die Teilnehmer versuchen entweder die ganze Zeit, sich die Kunstwerke vorzustellen, von denen der Ausstellungsführer spricht, oder sie versuchen, sich an sie zu erinnern. Zugleich befürchten sie, dass sie stolpern und hinfallen oder gegen die Wand prallen könnten.

Ich habe ähnliche Performances in Museen von Italien bis Moskau durchgeführt, u.a. in der Berliner Gemäldegalerie, im Stadtmuseum von Perugia, in der Moskauer Tretjakow-Galerie, im Pariser Louvre und im Museum Ludwig in Köln. Diese Ausflüge wurden natürlich auf Video aufgezeichnet, wie alle anderen Performances auch, doch die Filme wirken seltsam – die Kamera wackelt, mal sieht man Beine, mal die Decke, mal leere Wände. Als ob ein Blinder gefilmt hätte. So ist es auch: Einer der Exkursionsteilnehmer hielt die Videokamera ohne zu sehen, was er aufnahm, und orientierte sich nur an den Geräuschen. Das auf diese Art entstandene Video ist ein Kommentar zu der Beziehung zwischen einer Performance und ihrer Dokumentation. Das ist es, was entsteht, wenn die Dokumentation durch einen der Teilnehmer übernommen wird und er sich dabei an die Bedingungen der Performance hält (weil seine Augen verbunden sind, kann er nicht sehen, was er filmt).

95

Museumsführung mit verbundenen Augen, seit 1998

Performance, Dokumentations-Videos, Farbe, Ton, verschiedene Laufzeiten

What Did the Artist Mean by That?

Ich habe einmal geschrieben, dass die meisten meiner „Arbeiten“ eigentlich Abbildungen anderer Arbeiten sind und die wirklichen Arbeiten nur implizieren. So sind auch die meisten meiner „Ausstellungen“ eigentlich Installationen, die Ausstellungen darstellen. Daher haben die Kuratorin Ekaterina Degot und ich uns für die Retrospektive meiner Arbeiten in Moskau überlegt, eine Ausstellung zu machen, die den Prozess der Organisation und der Konzeption einer retrospektiven Ausstellung abbildet.

Am Tag der Vernissage hing in den Sälen keine einzige Arbeit. Die Betrachter sahen stattdessen an den Wänden nur textuelle Interpretationen nahezu aller Arbeiten von Yuri Albert, die verschiedene Verfasser extra für die Ausstellung geschrieben hatten. Diese Texte hingen dort, wo sich eigentlich die Arbeiten befinden sollten. Nach und nach tauchten Arbeiten an den Wänden auf, die die Texte im Laufe der Zeit überdeckten. Am letzten Tag der Ausstellung hingen nur noch die Arbeiten an den Wänden, die beschreibenden Texte waren verschwunden.

Es handelt sich um eine sich dauernd weiterentwickelnde Installation zum Thema einer Ausstellung von Yuri Albert. Kritische Betrachtung und Überfrachtung verkehren die Rolle des Künstlers und des Kurators und verwischen die Grenze zwischen der Ausstellung eines Kunstwerks und dem Kunstwerk selbst.

96

What Did the Artist Mean by That?, 2013

mit Ekaterina Degot

6 Farbfotografien

je 30 × 45 cm

Karikaturen meiner Kindheit

Anfang der 1990er-Jahre habe ich mit der Arbeit an einer Bilderserie begonnen, bei der es sich um stark vergrösserte Kopien antimodernistischer Karikaturen der 1940er- bis 1960er-Jahre handelt. Aus diesen Karikaturen stammten die ersten – und wie ich erst heute begreife: recht zuverlässigen – Informationen, die ich in meiner Kindheit über zeitgenössische Kunst erhalten habe. Betrachtet man den Sozialistischen Realismus als eine modernistische Strömung und den Kampf verschiedener Strömungen untereinander als Motor der Geschichte des Modernismus, dann fällt auf, dass gerade die Sozrealisten ein sehr ernsthaftes Verhältnis zur Kritik anderer künstlerischer Strömungen gepflegt haben. Sowjetische Theoretiker haben zahlreiche Texte verfasst, in denen sie den „Niedergang der verfaulten bourgeoisen Kunst des Westens“ anprangerten, und die Karikaturisten zeichneten zahllose Karikaturen von Modernisten und Avantgardisten aller Couleur. Soweit ich weiss, sind diese Karikaturen als Genre einzigartig. Nur im Dritten Reich hat es etwas Vergleichbares gegeben. Es gibt z.B. keine kubistischen Karikaturen des Impressionismus, dafür aber sozrealistische Karikaturen des Kubismus. Dabei hatten die Autoren der Karikaturen, die hinter dem Eisernen Vorhang in einem Land lebten, in dem Modernismus verboten war und nicht ausgestellt wurde, solche Kunst noch nie gesehen. Um den Modernismus zu karikieren, mussten sie ihn sich also zuerst vorstellen. Die Karikaturen wurden in der Regel in der Satirezeitschrift *Krokodil* veröffentlicht. Sie erschien in millionenfacher Auflage und lag in beinahe jedem sowjetischen Haushalt, in jedem Dorf und in der entferntesten Provinz. Die Leser, von denen viele noch nie in einem Museum waren, sollten über Phänomene lachen, über die sie nicht das Geringste wussten und die sie nur aus diesen lustigen Bildchen kannten. Ich beschloss, diesem bizarren Konstrukt eine weitere Ebene hinzuzufügen und die seltsamen Früchte der menschlichen Vorstellungskraft aus der Sphäre der künstlerischen Propaganda in die Sphäre der zeitgenössischen Kunst zurückzuführen.

93

Abbildung einer Karikatur von Ivan Semenov aus dem Magazin *Krokodil* 12/1966, 2001

Acryl auf Leinwand

220 × 200 cm

97

**Abbildung einer Karikatur von Mark Vajsbord
aus dem Magazin *Krokodil* 29/1950, 1999**

Acryl auf Leinwand

115 × 200 cm

98

**Abbildung einer Karikatur von Boris Leo
aus dem Magazin *Krokodil* 10/1963, 2000**

Acryl auf Leinwand

170 × 140 cm

Arbat am Morgen, Empfindung Nr. 257/31

99

**Abbildung einer Karikatur des Kollektivs Kukryniksy,
1994**

Acryl auf Leinwand

160 × 300 cm

Moskau – Dresden

100

**Abbildung einer Karikatur von Leonid Sojfertis
aus dem Magazin *Krokodil* 13/1953, 1996**

Acryl auf Leinwand

120 × 120 cm

*Für dieses Porträt von dir habe ich 10.000 Dollar bezahlt.
Versuch bitte wenigstens, ihm ein bisschen ähnlich zu
sehen!*

101

**Abbildung einer Karikatur von Evgenij Šukaev
aus dem Magazin *Krokodil* 4/1963, 2000**

Acryl auf Leinwand

140 × 140 cm

*Dieses Gemälde heisst Sturm über dem Atlantik. Gefällt
es dir?*

*Nicht schlecht. Aber ich habe es schon mal irgendwo
gesehen, auch in genau dem gleichen Rahmen.*

102

Abbildung einer Karikatur von Boris Prorokov, 2000

Acryl auf Leinwand

140 × 200 cm

103

**Abbildung einer Karikatur von Evgenij Šukaev
aus dem Magazin *Krokodil* 29/1960, 2000**

Acryl auf Leinwand

120 × 140 cm

104

Abbildung einer Karikatur von Viktor Čížikov aus dem Magazin *Krokodil* 26/1969, 2004

Acryl auf Leinwand

200 × 200 cm

Kolchosbäuerin, Verkäuferin, Fischerin

105

Abbildung einer Karikatur von Boris Leo aus dem Magazin *Krokodil* 29/1957, 1999

Acryl auf Leinwand

140 × 120 cm

Genial! Allerdings kommt es mir so vor, als sähe ich hier ein wenig älter aus.

106

Abbildung einer Karikatur des Kollektivs Kukryniksy aus dem Magazin *Krokodil* 23/1958, 2000

Acryl auf Leinwand

145 × 120 cm

107

Abbildung einer Karikatur von Aleksandr Baženov aus dem Magazin *Krokodil* 35/1952, 1999

Acryl auf Leinwand

105 × 200 cm

Für das Porträt des Stachanov-Arbeiters Ivanov werden dringend folgende Spezialisten für die Brigade gesucht: für Ohren ... 2, für Nasen ... 1, für Hälse ... 1

108

Abbildung einer Karikatur von Ivan Semenov aus dem Magazin *Krokodil* 7/1960, 2005

Acryl auf Leinwand

200 × 55 cm

111

Weshalb man mich nicht mag, 2007/2018

LED-Laufband

Ausstellungsneuanfertigung

Ausgestellt im Foyer.

Michail Rošal' sagte unlängst, dass ich immer den Weg des geringsten Widerstands wähle – Ira Kulik hat meine Arbeiten als glamourös bezeichnet – Anna Romanova sagte, dass man mich zu Unrecht für einen Konzeptualisten halte – Andrej Monastyrskij findet, dass ich mich von der Systematik hereinlegen lasse und fordert Arbeiten von mir, die über den Rahmen des Systems hinausgehen – Auf die Frage, was ihm an meinen Arbeiten nicht gefalle, hat Andrej Kovalev einfach geantwortet:

Scheisse! – Vladimir Dubosarskij fehlt es in meinen Arbeiten an Pathos oder Energie – Vladimir Sal'nikov findet, ich sei altmodisch und lebe in der Vergangenheit – Ol'ga Lopuchova gefällt die Nonchalance meiner Arbeiten nicht – Faina Balachovskaja hält mich einfach für eine Nervensäge – Oleg Kulik sagt, dass ich banale Arbeiten mache, die Kunst zu ähnlich sind – Aleksandr Panov bezichtigt mich des totalen Egozentrismus – Natal'ja Nikitina findet meinen Narzissmus nicht radikal genug – Ekaterina Degot findet, ich sei faul und zu sehr auf die innerkünstlerische Thematik fixiert – Anatolij Osmolovskij findet meine Arbeiten simpel, rational, die Sinnlichkeit und die Arbeit mit dem Material negierend – Nikita Alekseev und Aleksandra Obuchova sagen, ich sei zu gradlinig und vorhersehbar – Ferner findet Nikita meine Arbeiten gaunerhaft – Milena Orlova sagt, ich habe kein eigenes Gesicht – Sergej Epichin hält mich einfach für einen Marodeur – Viktor Tupitsyn gefällt nicht, dass meine Arbeiten nicht dem Bild ihres Autors entsprechen – Boris Groys denkt, ich wolle ein zeitgenössischer Künstler sein, ohne die zeitgenössische Kunst zu lieben – Yuri Leiderman findet, ich sei ein Konformist, und meiner Kunst fehlen Brüche, Ungereimtheiten und Leiden – Viktor Skersis wirft mir vor, ich beachte fundamentale theoretische Fragen nicht – Sabine Hänsgen hat gesagt, dass ich so wenig tun wolle wie möglich, was aber trotzdem als künstlerischer Gestus aufgefasst werden soll – Evgenija Kikodze beschuldigt mich des vermeintlichen Aristokratismus und Sauberkeitswahns – Antonio Geusa findet, dass ich Bescheidenheit vorspiele – Margarita Tupitsyn wundert sich, dass man an diesem Albert überhaupt etwas Gutes finden konnte – Dmitrij Gutov sagt von meiner Kunst, sie sei eine explosive Mischung aus Infantilismus, Sentimentalismus und intellektuellem Manierismus – Jurij Zlotnikov findet meine Arbeiten zu leichtfertig – Andrej Filippov sagt, ich sei der Pathologe der Kunst

Moskauer Abstimmung

Ich habe mich einmal gefragt, warum Hans Haackes Arbeit *MoMA Poll* dem Publikum nach wie vor gefällt. Als sie 1970 entstanden ist, war die Situation für die Museumsbesucher klar: Der Vietnamkrieg war noch nicht zu Ende, Richard Nixon war noch Präsident und Nelson Rockefeller war Gouverneur sowie Vorstandsmitglied des New Yorker Museum of Modern Art. Es war damals eine höchst aktuelle und skandalöse künstlerische Strategie, eine umstrittene politische Frage ins Museum zu bringen. Heute wissen nur noch wenige, wer damals in Vietnam gegen wen und warum Krieg geführt hat oder wer Rockefeller und Nixon waren. Doch Haackes Arbeit finden die Leute immer noch interessant.

Ich glaube, ich habe verstanden, worum es dabei geht: Diese Arbeit funktioniert in beide Richtungen. Es geht nicht nur um Kunst als Metapher für Politik, sondern auch um Politik als Metapher für Kunst. Haacke hat dem Kunstwerk ganz im Sinne Duchamps den Status einer politischen Problematik verliehen, und darüber hinaus hat er in dieser Arbeit die Beziehung zwischen Betrachter und Kunstwerk modellhaft vorgeführt. Wenn wir vor einem Kunstwerk stehen, befinden wir uns immer in einer Situation der Wahl – weil wir zumindest entscheiden müssen, ob es uns gefällt oder nicht. Das ist der demokratische Aspekt der Kunst.

Ich habe eine Reihe von Situationen hergestellt, die jener Situation ähneln, die Haacke geschaffen hat. Doch selbst wenn meine Fragen auf den ersten Blick politisch wirken, beziehen sie sich im Grunde alle auf unsere Beziehung zur Kunst. Die Antworten sind durchaus nicht immer eindeutig. Dem Publikum ist es bei keiner einzigen Ausstellung von *Moskauer Abstimmung* gelungen, sich sofort für eine Antwort zu entscheiden, und die Stimmzettel waren relativ gleichmässig auf die Urnen verteilt.

112

Moskauer Abstimmung, 2009/2018

Plexiglasboxen, Plakate

8-teilig, Plakate je 100 × 100 cm,

Boxen je 100 × 50 × 20 cm

Ausgestellt im Foyer.

**Sammlungspräsentation
Kunstmuseum Liechtenstein**

Jede Ausstellung, von grossen Museumsausstellungen bis hin zu kleinen Privatausstellungen, beruht auf der Auswahl von Werken. Man nimmt üblicherweise an, dass eine Auswahl immer aus den besten Arbeiten besteht, d.h. aus denjenigen, die es am ehesten wert sind, dem Betrachter gezeigt zu werden. Nur hat der Betrachter keine Möglichkeit, selbst auszuwählen, was er zu sehen bekommt. Andere entscheiden an seiner Stelle. Darin liegt eine fundamentale Ungerechtigkeit. Zugleich stellen Museen höchstens 5 bis 10 % der vorhandenen Werke aus, der ganze Rest liegt im Depot. Und wir lügen jedes Mal unfreiwillig, wenn wir sagen: „Dieses Museum hat eine sehr schöne Sammlung“, denn es hat noch nie jemand eine Sammlung als Ganzes zu sehen bekommen, und das wird auch niemals der Fall sein.

Als man mir vorschlug, Arbeiten aus der Sammlung des Kunstmuseum Liechtenstein in einem der Säle zu präsentieren, habe ich daher nach einer Möglichkeit gesucht, „alles“ auszustellen: Ich finde nicht, dass ich das Recht habe, die Auswahl anstelle des Betrachters zu treffen und dadurch einen Teil der Arbeiten zu diskriminieren. Andererseits bekommt der Betrachter kein einziges Original zu sehen, da die Arbeiten aus Platzmangel durch bürokratische Katalogbeschreibungen und Reproduktionen ersetzt werden:

Ich verstehe deshalb selbst nicht, was da eigentlich ausgestellt wird. „Alles“ oder „Nichts“?

Publikation

Edition

Zur Ausstellung erscheint die Publikation

Yuri Albert. Elitär-demokratische Kunst

mit den gesammelten Texten des Künstlers und
einem ausführlichen Werkteil

Hg. v. Sandra Frimmel und Sabine Hänsgen

352 Seiten, 185 farbige Abb., Köln: Snoeck 2018

Freitag, 26. Oktober 2018, 18.30 Uhr

Katalogpräsentation und Artist Talk

Yuri Albert: Kunst für ein besseres Leben?

Kunsthalle Zürich, Limmatstrasse 270, Zürich

mit Yuri Albert, Sandra Frimmel, Sabine Hänsgen

Im Rahmen des Wissensfestivals *100 Ways of Thinking*

Ausserdem erscheint die Edition

Sie haben diese Arbeit gekauft. Ist das nun meine oder Ihre Arbeit?, 2018

Schablonendruck auf Hartfaserplatte

24 × 30 cm

Herstellung: Yuri Albert

Edition: Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz

Auflage: 45 + 5 AP

Preis: CHF 500,-

Vernissage

Do, 20. September 2018, ab 18 Uhr

Öffentliche Führungen

Do, 27. September 2018

Do, 6. Dezember 2018

Do, 10. Januar 2019

jeweils 18 Uhr

Take Away Kurzführungen

Do, 27. September 2018

Do, 25. Oktober 2018

jeweils 12.30 Uhr

Begleitprogramm

Donnerstag, 27. September 2018, 18 Uhr

Führung

Was wollte der Künstler damit sagen?

mit Alex Hanimann

Donnerstag, 4. Oktober 2018, 18 Uhr

Vortrag

**Wohnungsausstellungen, Küchengespräche und
Reisen aus der Stadt**

**Yuri Albert im Kontext der inoffiziellen Moskauer
Kunst**

von Sandra Frimmel

Donnerstag, 18. Oktober 2018, 18 Uhr

Filmclub im Kunstmuseum

Der Brillantenarm (Brillantowaja Ruka)

von Leonid Gaidai, UdSSR 1968, 88'

Sonntag, 4. November 2018, 11 Uhr

Eine Stunde

Museumsführung mit verbundenen Augen

mit Didi Fromherz

in Anwesenheit von Yuri Albert

Donnerstag, 22. November 2018, 18 Uhr

Filmclub im Kunstmuseum

**Entführung im Kaukasus (Kawkaskaja plenniza,
ili nowyje priklutschenija schurika)**

von Leonid Gaidai, UdSSR 1967, 82'

Donnerstag, 6. Dezember 2018, 18 Uhr

Führung

Was wollte der Künstler damit sagen?

mit Stefan Baltensperger und David Siefert

Donnerstag, 17. Januar 2019, 18 Uhr

Filmclub im Kunstmuseum

**Iwan Wassiljewitsch wechselt den Beruf
(Iwan Wassiljewitsch menjajet professiju)**

von Leonid Gaidai, UdSSR 1973, 93'

Texte

Yuri Albert, Sandra Frimmel, Sabine Hänsgen

Redaktion

Sandra Frimmel, Sabine Hänsgen

Lektorat

Gila Strobel

Übersetzungen aus dem Russischen

Sabine Hänsgen, Anne Krier

Grafische Gestaltung

Sylvia Fröhlich

Druck

Gutenberg AG, Schaan

Die Namen der erwähnten russischen Künstler werden im Deutschen in der internationalen diakritischen Transliteration wiedergegeben, mit Ausnahme jener Gegenwartskünstler, die für sich selbst bereits eine international gültige Schreibweise etabliert haben.

© 2018

Kunstmuseum Liechtenstein, Yuri Albert und Autoren

**Kunstmuseum Liechtenstein
mit Hilti Art Foundation
Städtle 32, P.O. Box 370
FL – 9490 Vaduz
Tel +423 235 03 00
Fax +423 235 03 29
mail@kunstmuseum.li
kunstmuseum.li
hiltiartfoundation.li**