

El Lissitzky – Ilya i Emilia Kabakov

Utopija i stvarnost

O izložbi

El Lissitzky

Izložba *El Lissitzky – Ilya i Emilia Kabakov. Utopija i stvarnost* u dva reprezentativna usporedna postava prikazuje kompleksno stvaralaštvo dvaju najvažniji ruskih umjetničkih imena u posljednjih stotinu godina. Stvaralaštvo Ela Lissitzkog predstavljeno je u sedam poglavlja: od njegove revolucionarne zamisli potpuno nove umjetnosti preko oblikovanja promijenjene društvene svakodnevice do propagandnih radova za Staljina, kao što je velika crvena zvijezda u središtu izložbe.

El Lissitzky

Počinok 1890. – Moskva 1941.

El Lissitzky jedan je od najvažnijih predstavnika ruske avangarde s početka 20. stoljeća. U carskoj Rusiji mu je kao Židovu 1909. godine zabranjeno školovanje na Umjetničkoj akademiji, zbog čega je poput mnogih Rusa otišao u Njemačku, gdje je u Darmstadt studirao arhitekturu. Studij je završio 1915. godine i vratio se u domovinu, gdje je u Oktobarskoj revoluciji 1917. godine vidio novi umjetnički i društveni početak čovječanstva. Njegov raznolik predavački rad odveo ga je 1919. godine na Umjetničku školu u Vitebsk, gdje je upoznao Kazimira Maljeviča. Oduševila ga je Maljevičeva ideja suprematizma kao sveobuhvatne umjetničke koncepcije i preuzeo ju je kao temelj za svoja vlastita promišljanja o umjetnosti i arhitekturi koja je obuhvatio pod sintagmom PROUN. Tijekom života intenzivno je surađivao s *Bauhausom* u Njemačkoj, nizozemskom umjetničkom skupinom *De Stijl*, ali i sa švicarskim dadaistima. Godine 1922. ponovno je otišao u Berlin, gdje je s Iljom Ehrenburgom izdavao časopis „Gegenstand“. S Kurtom Schwittersom je radio na časopisu „Merz“. Dvije godine kasnije oženio je povjesničarku umjetnosti Sophie Küppers, s kojom se potom vratio u Moskvu, gdje je često bio angažiran za službeno postavljanje različitih izložbi. Umro je u Moskvi 1941. godine.

Kozmos

El Lissitzky svoje je radove nazivao PROUN, „Projekti za potvrđivanje novih formi u umjetnosti“. U njima je Lissitzky polazio od suprematizma kao temelja i preispitujući ga razvijao njegov formalni jezik. Kazimir Maljevič bio je osnivač suprematizma, koji je slikarstvo proveo kroz radikalnu promjenu jezika forme, ali ga je i u njegovoj biti doveo do samih granica odnosno sve do programske nulte točke.

U *Posljednjoj futurističkoj izložbi 0.10* Kazimir Maljevič je 1915. godine ne samo po prvi puta izložio svoj slavni *Crni kvadrat*, nego je i inscenirao cjelokupan suprematistički jezik forme koji karakteriziraju jednobojni geometrijski oblici na bijeloj podlozi. Slike nije uramio, izložbeni je prostor oličio u bijelu boju i odvojio je slike od onoga što je gore i dolje. Oblici su trebali slobodno lebdjeti u prostoru i sugerirati kretanje. To je bio novi kozmos u kojemu mnogo toga započinje. El Lissitzky geometrijski je točno izbrusio forme u njihovoj konstrukciji i uz pomoć osjenčanih površina stvorio prostorna tijela koja su slikama osim pokreta davala i dubinu. Crna, crvena i bijela boja pritom su temeljne, jednako kao kod Maljeviča. Bitno je naglasiti da je El Lissitzky PROUN shvaćao kao „postaju za presjedanje“ iz slikarstva u arhitekturu.

Jasnoća oblika

El Lissitzky bio je arhitekt i u stalnome kontaktu sa svojim kolegama u Njemačkoj i Nizozemskoj. Poznao je sve važne međunarodne struje u arhitekturi. Obilježje njegove arhitekture je jasnoća oblika koja je vidljivo povezana s jasnoćom oblika u njegovim drugim radovima. *Podupirač oblaka* je senzacionalan nacrt za projekt nebodera koji se ne uzdiže samo u visinu, nego se prije svega prostire u širinu i omogućuje ravnomjerno raspoređivanje najboljih katova. Ravnomjieran je *Podupirač oblaka* i u svojoj izloženosti pogledu jer se protivi određivanju bilo koje strane građevine kao prednje. U tom je smislu projekt suprotan projektu tipično kapitalističkog nebodera u SAD-u. Lissitzky je *Podupirače oblaka* koncipirao za središte Moskve, i to u osam izvedbi, čime je trebalo naglasiti prizor gradskih vrata na ulazu u moskovski prsten. Na minimalnoj se temeljnoj površini uzdižu po tri masivna stupa u kojima je ova lebdeća arhitektura povezana s mrežom gradskog prometa. Iznad njih se preko ulica i paralelno s gradom prostiru uredi. I u svim drugim radovima Ela Lissitzkog vidljivo je da je jasnoća oblika bila jedno od najvažnijih načela u njegovu umjetničkom stvaralaštvu.

Pobjeda nad svakodnevicom

El Lissitzky u svome članku o kulturi stanovanja iz 1926. godine piše: „*Prije revolucije naš gradski proletarijat nije živio u prostorima dostojnim čovjeka, nego u bijedi.*“ Već su 1917. godine boljševici počeli oduzimati stanove buržoaziji i davati sobe za stanovanje radničkim obiteljima koje su stanove onda morale dijeliti s drugim obiteljima. Zajednički su koristili kupaonicu, wc i kuhinju. Tako je nastao tip komunalnog stana. Na taj je način za prvu ruku ublažen problem akutnog nedostatka stanova i moglo se pristupiti revolucionarnoj izgradnji društva. Deset godina kasnije nastao je samostalni komunalni radnički stambeni blok. El Lissitzky razmišljao je o tome kako bi trebao izgledati sovjetski tip stana ako se uzmu u obzir temelji novog društvenog poretka. Bilo je potrebno stvoriti normu stambene površine u kojoj bi bili uzeti u obzir svi društveni slojevi i sve potrebe društva. U njoj bi se trebala odraziti i podjela uloga u novoj sovjetskoj obitelji, u kojoj su muškarac i žena ravnopravni. Zbog ograničenog prostora novi bi stan morao biti konstruiran poput „najboljeg modernog putnog kovčega“. Potpuna organizacija stambenog prostora, savršena iskorištenost svih kutova ugradnjom ormara te različite visine stanovanja, teme su o kojima se od prijelaza iz 19. u 20. stoljeće raspravljalo u svim avangardnim arhitektonskim strujama i koje su bile obilježene stambenim standardima u SAD-u. El Lissitzky je jednako kao i njegove kolege izvan Rusije smatrao važnim da novi stan treba planirati tako, „... *da najveći dio opreme i namještaja nastanu istovremeno kad i kuća, kao jedna cjelina. Sav kuhinjski namještaj, ormari, pregradni zidovi, sklopivi stolovi, kreveti – sve se vrlo jednostavno može napraviti kao dio unutrašnjeg uređenja prostora.*“ Trebalo je do najsitnijih detalja oblikovati svakodnevicu, pri čemu su u prvom planu bile sovjetske potrebe koje su se u planiranju stambenog prostora htjele jasno razlikovati od kapitalističkih predodžbi o stanovanju.

Sjećanje: spomenik za vođu

Kada je 1924. godine umro Lenjin, El Lissitzky nije nacrtao samo projekt *Podupirača oblaka*, nego i tribinu koja bi izdigla govornika visoko iznad ulica i tako mu osigurala potrebnu pažnju slušatelja. Tribina je u svojoj konstruktivno-funkcionalnoj pojavi trebala veličati Lenjinove ideje o novoj ekonomskoj politici i služiti kultu Lenjinove ličnosti. El Lissitzky je zadatak izrade nacrtu tribine zadao svojim studentima na Umjetničkoj školi UNOWIS u Vitebsku. Projekt je bio shvaćen kao pledoaje za politiku industrijalizacije SSSR-a. Upada u oči dinamična konstrukcija tribine

prema gore u kombinaciji s monokromnim površinama u boji, a nastala je prema crtežu studenta Ilje Čašnika. U postolju tribine bio je ugrađen motor koji ju je činio pokretnom, dok su se gornje površine mogle koristiti i za projekcije. Tribina se mogla koristiti na javnim trgovima i kao takva pokazuje da se suprematistički jezik forme proširio i na prostor grada, naglašavajući time agitatorske tendencije ovog umjetničkog pravca. Studenti umjetničke škole koju je vodio Kazimir Maljevič također su sa svojim projektima izlazili u javni prostor kako bi se u sveobuhvatnom obliku založili za nove sustave u umjetnosti. Suprematizam je prema zamisli njegova osnivača Kazimira Maljeviča trebao ukinuti svaki individualni stil u umjetnosti i svaki individualni ukus. Trebalo je osmisliti novi kolektivni stil za komunističku budućnost.

Promijeniti život

Albert Einstein je 1905. godine objavio svoju teoriju relativnosti u kojoj dovodi *prostor* i *vrijeme* u kobni suodnos. Vrijeme je tako kao četvrta dimenzija postalo vrlo važna komponenta umjetnosti. Kazimir Maljevič ga je, primjerice, unio u svoje slike, pokušavaju naslikane forme prikazati u pokretu. Pokret u prostoru od središnjeg je značenja i u *Prostoru PROUNE* Ela Lissitzkog. Pogled biva uveden u prostor, kreće se duž formi, ostaje dinamičan i naizgled prepušten bestežinskom stanju formi. Slika je postala realan prostor, a prostor je postao čist osjećaj bespredmetnosti.

Vjera u novi svijet

Ruski su umjetnici poneseni revolucijom osmislili novi sovjetski svijet koji se okrenuo od prošlosti kako bi od nulte točke, zapravo od ničega, razvio nešto potpuno novo. Sliku je slijedio prostor, nastanjeni prostor, javni prostor i na koncu čitav grad. „*Kao zadatak smo si postavili grad (...) ta dinamična arhitektura stvara novi teatar života i zato jer želimo obuhvatiti čitav grad u jednom, bilo kojem trenutku jednim, bilo kojim planom, bit će, u potpunosti i jednostavno, ispunjeni zadatak arhitekture, a to je ritmička podjela prostora i vremena.*“ Utopija ne poznaje granice. Slike Ela Lissitzkog u tom smislu funkcioniraju kao nagovještaj slike jednoga grada i one svojim formalnim jezikom predstavljaju logičan idući korak u razvoju njegove umjetnosti i arhitekture. Taj formalni jezik prepoznatljiv je i u Lissitzkyjevim radovima za kazalište.

Umjetnik kao reformator

Elu Lissitzkom je 1928. godine povjereno oblikovanje sovjetskog paviljona za *međunarodnu izložbu „Pressa“* u Kölnu. Paviljon je pretvoren u propagandističku cjelinu u kojoj je sve bilo prilagođeno jedno drugome i ništa nije bilo prepušteno slučaju. U središtu se nalazila crvena zvijezda, metafora puta u besklasno društvo, i zajedno sa srpom i čekićem simbol komunističkog viđenja svijeta. „Proleterci svih zemalja, ujedinite se!“ stajalo je velikim slovima, posvuda su bili letci, a insceniranu sliku savršenog novog svijeta u pobjedničkom pohodu nadopunjavali su svijetleći natpisi i fotografije. Zemljom je tada već vladao Josif Staljin. El Lissitzky se do kraja života uvijek iznova bavio propagandom.

Ilya i Emilia Kabakov

Izložba *El Lissitzky – Ilya i Emilia Kabakov. Utopija i stvarnost* u dva reprezentativna usporedna postava prikazuje kompleksno stvaralaštvo dvaju najvažniji ruskih umjetničkih imena u posljednjih stotinu godina. Ilya i Emilia Kabakov u sedam poglavlja pripovijedaju o svom viđenju Rusije, u kojoj su bili svjedoci neuspjele komunističke utopije. *Pali anđeo* više ne može vidjeti crvenu zvijezdu u sredini prostorije.

Ilya Kabakov

rođen je 30. rujna 1933. u Dnjepropetrovsku (Ukrajina).

Ilya Kabakov smatra se najvažnijim predstavnikom moskovskog konceptualizma, koji prema uzoru na Josepha Kosutha uz naslikanu sliku u umjetnički rad unosi jezik i stvarni objekt kao ravnopravne elemente. Moskovski konceptualisti istraživali su umjetnost nevezano uz bilo kakvu tržišnu ekonomiju (jer je nije bilo) i vezano uz stotinama puta cenzurirane formulacije (jer je svakodnevica to zahtijevala). Time su u središte svojih radova stavili diskurzivnu masovnu kulturu 60-ih i 70-ih godina u Sovjetskom Savezu.

Ilya Kabakov studirao je na Umjetničkoj akademiji u Moskvi, gdje je i živio, radeći uglavnom kao ilustrator knjiga za djecu. Sve većom rutinom uspijevaao je svoj posao organizirati tako, da mu je uz obitelj ostajalo vremena za vlastiti umjetnički rad. Živio je taj dvostruki život, s jedne strane kao ilustrator savršeno prilagođen sustavu, a s druge kao samostalni kreativac, kako bi se mogao umjetnički razvijati u represivnom političkom sustavu čije je poimanje umjetnosti završilo još prije impresionizma. Uredio si je atelje u svom moskovskom stanu u potkrovlju koji je uskoro postao sastajalište mnogih umjetnika koji su kritizirali sustav. Sa završetkom razdoblja krute Brežnjevljeve politike 1985. godine, Kabakov je dobio priliku izložiti svoje prve radove u Švicarskoj. Prvi boravak u inozemstvu odveo ga je 1987. godine u Graz, gdje je dobio stipendiju nedavno osnovane Udruge umjetnika iz Graza, čiji je prvi voditelj tada bio Peter Pakesch. Uslijedile su brojne međunarodne izložbe i Kabakov je na koncu napustio Sovjetski Savez. Dobio je stipendiju DAAD-a u Berlinu i 1992. godine pozvan je na Documentu. Nakon toga je sa suprugom Emilijom, pijanisticom, odselio u New York, gdje i danas zajedno žive i rade. Godine 2007. prvi put se nakon 20 godina vratio u Moskvu gdje mu je bila postavljena velika izložba. Samo je uvjetno razvio određene simpatije za novu Rusiju.

Pali anđeo

Pali anđeo u promatraču izaziva čitav niz mogućih asocijacija. Zašto su ga njegova krila iznevjerila? Kako bismo to razumjeli, možemo se prisjetiti nekoliko poznatih priča: o Ikaru, o Sotoni, o Samaelu. Traka za sprječavanje prilaza ukazuje na nesreću. Tko je bio taj anđeo? Pitanje ostaje otvoreno.

U ovoj izložbi pali anđeo ukazuje na odnos utopije i stvarnosti koji su za Ilju i Emiliju Kabakov u potpunoj suprotnosti. U Sovjetskom Savezu su godinama gledali kako je komunistička utopija o egalitarnom društvu u stvarnosti bila ispunjena nadziranjem, potlačivanjem i strahom.

Glasovi u praznom prostoru

Seriya *Na rubu* prikazuje bijele slike velikog formata čiji su krajevi obrubljeni malim figurama. Događanje je potisnuto na rub, ponekad kaotično, ponekad statično. Te slike koje spadaju u skupinu Kabakovljevih djela s najviše pojedinačnih radova, nastale su sedamdesetih godina u Moskvi, gdje je kao službeno priznati ilustrator dječjih knjiga zarađivao za život i gdje se u slobodno vrijeme u svom ateljeu u potkrovlju nalazio sa svojim prijateljima umjetnicima i s njima razgovarao o umjetnosti. Te su slike nastale bez zamisli da ikada budu izložene, a pogotovo ponuđene na prodaju, već samo zbog njih samih, ali i kako bi ih vidio i o njima razgovarao mali broj ljudi, kako bi postale dio diskurzivne stvarnosti. Taj oblik umjetnosti nije bio službeno poželjan, ali nije bio ni progonjen. Ipak su to bile prve Kabakovljeve slike koje su – još prije njega samoga – smjele otputovati u inozemstvo i biti izložene u Švicarskoj.

Bijelo je za Ilju Kabakova imalo posebno značenje: s jedne je strane ono simbol velike, prostrane praznine, ničega, kao što je tu boju vidio suprematizam, ali i nečeg transcendentnog, možda čak mistično-religioznog. Apstraktna prazna površina uokvirena ljudskim događanjem možda ukazuje na značenje kolektivnog zaborava, ali i na slikarstvo ikona u kojemu rub dostojanstveno obrubljuje sakralnu sliku s kojom je nerazdvojno povezan. Bijela boja sadrži sve boje i najjače reflektira svjetlost, zbog čega ima i najbolji intenzitet. Bijela boja je skromna, iskrena, ali i neutralna. Zidovi muzeja postali su bijeli kada se u njega uselila bespredmetnost i kada su slike počele uključivati čitav prostor. Bijela boja klasičnog muzeja 20. stoljeća je ozbiljna pozadina pred kojom za Ilju Kabakova nastaje osjećaj sigurnosti. Muzej je za njega mjesto na kojem vrijeme stoji, na kojem se zamrznilo. Slijedom toga je ovaj projekt u Kunsthausu Graz istovremeno i jedno posebno putovanje kroz vrijeme.

Otpad

Ilya Kabakov je svoju priču o *Čovjeku koji nikada nije ništa bacio* započeo 1981. godine. Otpad je za njega bio nešto posebno, nešto što katalogizira, slaže i komentira. To je njegov vlastiti otpad, otpad kojim upravlja, njegov privatni „muzej otpada“. Istovremeno je on i zrcalo sovjetskog društva, arhiv sjećanja, ali i simbol jedne kulture koja je obilježena nepospremljenošću i nedovršenošću. Muzej otpada sakuplja objekte koji za njihovog vlasnika nemaju osobitu vrijednost, kod kojih se odlučuje između sjećanja i zaborava. U muzeju otpada sve ostaje sačuvano, a očito su i svi predmeti u svome značenju ravnopravni.

Svakodnevnica pobjeđuje

„Čija je ovo muha?“ piše na ploči koja je nastala 1966. godine. Ona svjedoči o dugotrajnom sukobu Kabakova s *Kućnim savjetom* koji je upravljao zgradom i svime što se ticalo stanovanja u Rusiji, oduzimajući građanima svaku odgovornost, svaku privatnost a time i svaku inicijativu. Kabakovljeva serija ploča s temom kućnog savjeta obuhvaća više od 100 slika, a sve su načinjene vrlo slično: komad šperploče obojan je neuglednim lakom i u gornjim uglovima nalazi se dijalog napisan ćiriličnim pismom i birokratskim duktusom. „Čiji je ovo ribež?“, pita glas iz lijevog gornjeg ugla i dobiva odgovor iz desnog: „Ne znam.“ Na drugim su pločama navedena i imena. Ali nikada nitko ne kaže: „To je moje.“ U sredinu ploče montiran je stvarni objekt na koji se odnosi pitanje.

Boje na slikama – zagasita plava, prljava smeđa ili zelena – podsjećaju na lak koji se tada u Rusiji koristio posvuda. Pitanje o vlasništvu je dvosmisleno i odnosi se na život u komunalkama gdje nije bilo privatnog vlasništva.

Komunalni stanovi smatrani su ostvarenjem komunističke ideje u praksi, ideje koja se započela ostvarivati odmah nakon prevrata 1917. razvlaštenjem gradske buržoazije. Nekoliko obitelji koje nemaju nikakve veze jedna s drugom, ljudi s različitim interesima i načinima života, trebali su dijeliti jedan stan, prije svega kuhinju, kupaonicu, zahod i hodnik. „*Pakao – to su drugi*“, rekao je Sartre i time točno opisuje uspomene mnogih stanara takvih stanova. Središnje mjesto u stanu je bila kuhinja koju su svi koristili, prljali i nerado pospremali. Sve je pripadalo svima i nikome. Prljavština, a s njome i muhe, u Kabakovljevom su sjećanju zato bile posvuda. Protiv njih očigledno nije naročito pomagala ni točna raspodjela zadataka.

Muha se uvijek iznova u različitim oblicima pojavljuje u Kabakovljevu djelu, provlači se kroz cijelo njegovo stvaralaštvo i pritom postaje neka vrsta ikone njegove stare domovine. Posvuda su bile muhe, kaže umjetnik, u kaosu, u prljavštini, u smeću. Ovladale su svakodnevnim životom, ulazile kroz svaku pukotinu i svaki ugao – kako bi promatrale i išle na živce. Paralela s političkim režimom je očigledna. Istovremeno Kabakov i samoga sebe identificira kao muhu: „*Od djetinjstva se osjećam kao svaki normalan čovjek u Sovjetskom Savezu: bojim se, osjećam se malenim, stisnutim u kut, poput muhe sam, maleni element u golemoj državi.*“ Kako god razumjeli muhu, kakvo god simboličko značenje ona nosila: Kabakov ju je 1992. znanstveno obradio za jednu izložbu u Kölnu kako bi ukazao na njezino značenje za mogućnost stvaranja različitih konstrukcija stvarnosti. Muha često zaprlja ono što je bijelo, čisto, ostavlja svoje tragove. To se možda čak može smatrati općevažećim načelom.

Spomenik tiraninu

Spomenik tiraninu prikazuje vladara koji se spustio sa svog visokog podesta, okrenuo mu je leđa i tetura prema rubu. Dok je El Lissitzky u svom spomeniku izrezao Lenjina iz jedne fotografije i prikazao ga u pozi aktivnog govornika, Ilya i Emilia Kabakov prikazuju Staljina u njegovoj generalskoj uniformi, usamljenog, kao da je uskrsnuo od mrtvih. Na crtežima se jasno vidi da su prolaznici počeli bježati. Stvarnost je odavno nadmašila utopiju.

Pobjeći životu

U New Yorku je Ilya Kabakov stvorio „totalnu instalaciju“. U njoj je od međugre slika, tekstova, predmeta ali i zvukova kreirao vlastite fiktionalne svjetove koji pripovijedaju priče. Dobra instalacija po njemu mora dezorijentirati publiku, potpuno je uvući u sebe.

Muškarac koji je iz svoje sobe odletio u svemir... takva je jedna priča. Soba je neuredna, na zidovima su skice koje su u posvuda oblijepljene propagandnim plakatima. Usred sobe visi katapult, koji je izgleda napravljen od dijelova kreveta čiji oskudni ostaci stoje pod njime. U stropu iznad katapulta je golema rupa, napuštene cipele na podu koji je posvuda prekriven šutom od proboja stropa. Katapult je već korišten.

Soba pripovijeda priču o muškarcu koji je ostvario svoj san i uputio se u svemir, kako se više nikada ne bi vratio na Zemlju. U jednom malom modelu grada vidi se putanja leta koju je izračunao. Napustio je malenu, mračnu sobu – pred njim su novi, beskrajni svjetovi. San „malog ruskog čovjeka“ je san kojim se Rusija već dugo bavi. Osvajanje svemira bila je najveća ruska utopija.

Neostvorena utopija

Ilya i Emilia Kabakov smatraju da priče, snovi, iluzije i utopije ostaju sačuvani samo ako ne postanu stvarnost. Ostvarenje sna dovodi do njegova uništenja. Velike društvene utopije poput,

primjerice, komunističke, u stvarnome su životu osuđene na neuspjeh. Ipak ili upravo zato su im utopije toliko važne. Radovi u ovom zadnjem poglavlju pokazuju neostvarene utopije ovo dvoje umjetnika – jedna od njih je *Kuća iz snova*, druga *Okomita opera*. U posljednjoj bi trebalo biti moguće postići da publika ostane aktivna i da se kreće prema gore kako bi slijedila radnju koja se razvija paralelno u središtu zgrade.

Utopijski su se prostori u stotinu godina od Ela Lissitzkog do Kabakovih promijenili, ali njihovo su ishodište tada kao i danas bili opera i prostor teatra. Ako je to kod Kazimira Maljeviča bila *Pobjeda nad suncem* koja je 1913. godine dovela do prvih suprematističkih formi, onda je to kod Kabakovljevih okomita opera čiji komadi povezuju ideju kazališta s oživljenom instalacijom kako bi se gledatelje involviralo u fiktivni svijet.

Umjetnik kao reflektivno biće

Knjige imaju središnju ulogu u stvaralaštvu Ilje Kabakova. Kao službenom i uspješnom ilustratoru dječjih knjiga osigurale su mu potreban osnovni prihod. Ali osim tog cenzuriranog rada postoji i neslužbeni, onaj koji je započeo za „kuhinjskim stolom“. Moskovski konceptualisti redovito su se stajali po ateljeima, ali i za „kuhinjskim stolom“, za onim stolom koji je pripadao svima i nije pripadao nikome i za kojim je na dnevnom redu uvijek bio razgovor – htio to netko ili ne. Umjetnici su te razgovore intenzivirali i za njih su pripremali vlastite (ilegalne) zapise koje su dijelili drugima kao podlogu za raspravu. Ti su zapisi bili kombinacija teksta i slike. U tim se malim bilježnicama vrlo rano pojavila već spomenuta muha, motiv koji igra važnu ulogu i kod Dostojevskog ili Gogolja. Kabakov je sedamdesetih godina počeo raditi na vlastitim albumima ispunivši ih riječima, slikama i bijelim stranicama. Počeo je pisati vlastite priče. U tim albumima često imaginira svoju čežnju za „normalnošću“ koja se u tom trenutku kao realna utopija čini nedostižnom. Kao fiktivni antijunak u svijetu svojih knjiga postaje dio različitih, bolnih metafora stvarnosti.

Ubrzana snimka kroz povijest

Kada je 1917. godine – usred Prvoga svjetskog rata – revolucija protiv ruske monarhije završila uspješno, izgledalo je da se napokon ukazala prilika za prekid sa starim poretkom carske Rusije koji je bio obilježen potlačivanjem i ropstvom. Komunistam je zastupao ideju o ravnopravnosti svih ljudi koji će bez vlasništva i s pravednom podjelom svih sredstava za proizvodnju živjeti u potpuno demokratskom zajedništvu. Diktatura proletarijata koju je stvorio Lenjin i koja je itekako bila spremna nasiljem nametnuti vladavinu boljševika, stvorila je ako ne demokratski, onda barem snažan ideološki okvir. Simboli čekića i srpa dokazuju da prevrat u tada više od 70% poljoprivrednoj Rusiji nije mogao biti izveden samo od strane radništva, već su u njemu u velikom broju morali sudjelovati i seljaci. Lenjin je oduzeo vlasništvo zemljoposjednicima i dao je seljacima zemlju na obrađivanje. Nekoliko godina kasnije sve je vlasništvo pretvorio u državno i prisilio je seosko stanovništvo na predaju svojih uroda i sjemena, prije svega kako bi se zbrinula njegova Crvena armija. Tek je Nova ekonomska politika 1921. godine omogućila prvi zamah u gospodarstvu i umjereno blagostanje. Osim toga je tijekom Lenjinove vladavine stopa pismenosti uz pomoć raznih mjera obrazovanja enormno porasla. Zbivanja u umjetnosti, u kojima je u velikoj

mjeri sudjelovao EL Lissitzky, u vrtlogu revolucije su se snažno zaokrenula prema inovacijama, što će imati golemo značenje za čitavu kasniju povijest umjetnosti.

Vlast je 1924. godine preuzeo Staljin i učinio je kraj minikapitalističkim strujanjima Nove ekonomske politike. Sa Staljinom je započeo kraj komunističke utopije, zbog čega su prisilno morale nestati i avangardne, osobito apstraktne struje u umjetnosti. Socijalistički realizam slavio je ornament mase, sliku marljivog radnika, kolhoza na traktoru i inscenirao je diktatora kao neprikosnovenog, junačkog vladara. Diktatura sa Staljinom postaje totalitarna, a time i bitno oštija nego za vrijeme Lenjina. Velike čistke, prisilni rad ili gulag obilježili su to vrijeme. Staljin je potpuno istrijebio moskovsku inteligenciju.

Nakon Drugoga svjetskog rata za umjetnost nije nastupilo bolje vrijeme: Hruščov, koji je dugo vremena bio sudionik staljinističke politike, preuzeo je nakon Staljina njegovu poziciju i preobratio se, osudivši Staljinovu politiku i započevši opreznu politiku reformi. Hruščov se 1961. godine sastao s J. F. Kennedyjem, a posljedica su bile izgradnja Berlinskog zida i Željezna zavjesa. Ustanke u satelitskim državama (ustanak u Mađarskoj 1956., Praško proljeće 1968., ustanak u Poljskoj 1972.) Rusija je redovito gušila oružanim nasiljem. Bilo je to vrijeme masivnog naoružanja zbog čega su SAD bile pod velikim pritiskom (Kubanska kriza). Loši urodi i prijeteća glad prisilile su Hruščova na kupnju sjemena na kapitalističkom Zapadu i davanje veće samostalnosti kolhozima. Funkcionarima to nije odgovaralo, svrgnuli su ga i proglasili 1964. godine Brežnjeva za njegova nasljednika. Njemu je bila važna stabilnost koju je trebalo održati nepromijenjenim sustavima i neprovođenjem reformi, zbog čega je razdoblje njegove vladavine dobilo naziv „olovne godine“. Jaka reglamentacija i obespravljeno, ograničena sloboda govora, rehabilitacija Staljina i ponovno uvođenje njegovih načela i tradicija doveli su do neostaljinizma. Te su godine obilježile i vrijeme u kojem je Ilya Kabakov kao umjetnik sa svojom obitelji živio u Moskvi.

Ruske su se strukture otvorile tek sredinom 80-ih godina 20. stoljeća kada je Gorbačov (čovjek „Praškog proljeća“) preuzeo vodstvo i uz pomoć Glasnosti i Perestrojke postigao veću transparentnost i započeo prestrukturiranje. U svojim nenasilnim postupcima držao se vjere u komunizam s ljudskim licem. Posljedice su bile politika razoružanja (s Ronaldom Reaganom), raspad SSSR-a priznanjem samostalnosti pojedinačnih sovjetskih republika i ovisnih satelitskih država, otvaranje Željezne zavjese i pad Berlinskog zida.