

Übersetzt von Wilfried Prantner

## Begegnung

Eines Tages ging ein Mann zur Arbeit, und unterwegs begegnete er einem anderen Mann, der ein polnisches Weißbrot gekauft hatte und auf dem Heimweg war.

Das ist eigentlich alles.

Daniil Charms<sup>1</sup>

Schreiben kommt vom Zeichnen, Realität, die einst mit Händen greifbar war und dann als abstraktes Zeichen in die Ferne rückte. Ideen (die des Idealismus) könnten ihre Quelle durchaus im Verfertigen von Zeichen haben und nicht umgekehrt. Auch die Fotografie ist eine Form des Schreibens – und nicht nur dem Namen nach. Der Fotografie wird zugetraut, die Realität exakt wiederzugeben, genauso wie der Malerei – ob realistisch oder abstrakt. Alle diese Aktivitäten sind Formen der Vermittlung zwischen Objekt und Bild, dem Gegenstand und seiner Darstellung. Dazwischen vollzieht sich eine Bewegung, die allen Repräsentationsformen gemeinsam ist. Es ist die Bewegung der Metapher, das fundamentale poetische Verfahren des Übertragens, Hervorbringens und Verrückens von Dingen mittels Wörtern und Bildern. Olga Chernysheva ist eine Schriftstellerin, die fotografiert, eine Fotografin, die zeichnet, eine Zeichnerin, die malt, und eine Malerin, die Filme macht. Ihr Werk – eine Form des Transfers – ist das eines freien und genauen Übertragens, ohne auf ein bestimmtes Medium fixiert zu sein. Allerdings bleibt sie innerhalb eines bestimmten Genre-Repertoires. Es ließe sich als Szenen aus dem Leben – oder auch Bilder in einer Ausstellung – beschreiben. In ihnen ist eine kaum zu übersehende realistische Tradition am Werk, die anderswo in unserem Zeitalter der aufblitzenden und verblassenden, sich ohne Anfang und Ende wandelnden und vervielfältigenden, zugleich überflüssigen und im Nu verpuffenden Bilder zu einer bedrohten Art wurde. Vielleicht ist die Wiedergabeform, die imstande wäre, die anschwellende Konjunktur dieses Bild- und Textsturms (zweifellos ein Fortschritt, aber zu welchem Preis?) zu überstehen, eine nackte Phrase, gebildet von der Assoziationsarbeit des Gedächtnisses, die Teile der Umgebung auswählt und verwirft, Wörter und Bilder ständig neu zu einem Minimum an Sinn konfiguriert. Diese Art der Wiedergabe erschöpft sich nicht im stillen Vergnügen, Dinge durch immer neue Namen zu ersetzen, sondern formuliert eine Ethik, indem sie immer wieder beim Namen nennt, was einst nahe, verständlich und konkret war und gewaltsam angeglichen, zur Vernichtung bestimmt, entwurzelt und ausgelöscht wurde: Menschen, Gebäude, soziale Organisationsformen, Wörter, Sprachen, Redeweisen.

Die realistische Tradition, mit der Chernysheva aufs Engste vertraut ist, ist die der russischen Autoren des 19. Jahrhunderts – Alexander Puschkin, Nikolai Gogol, Fjodor Dostojewski, Anton Tschechow und Nikolai Leskow usw. – und erstreckt sich weiter bis ins zwanzigste, zu der im Grunde ebenfalls realistischen Literatur des postrevolutionären Russland. Für dieses musste eine neue Sprache erfunden werden, da die gesamte Gesellschaft und mit ihr das Imaginäre, das sie hervorbrachte, eine dramatische, bis ins hinab On-

## The Meeting

Now, one day a man went to work and on the way he met another man, who, having bought a loaf of Polish bread, was heading back home where he came from.

And that's it, more or less.

Daniil Kharms<sup>1</sup>

Writing comes from drawing, from reality that was tangible first and then became distant as an abstract sign. Ideas (as in: idealism) may well have their source in mark-making, not the other way around. Photography is a form of writing too – not only in the etymology of the term. Photography is considered capable of an accurate rendition of reality at hand, and so is painting – both realist or abstract. All of those activities are forms of mediation – between object and image, between the subject matter and its representation. This movement, common to all forms of representation, happens in between. It is the movement of metaphors, the essential poetic operation of carrying things over, bringing them forth, moving things with words and images. Olga Chernysheva is a writer who makes photographs, a photographer who makes drawings, a draughtswoman who makes paintings, and a painter who makes films. Her work – a form of transfer – is about bearing and carrying over freely and precisely, without staying fixated on one particular medium. The work does stay, however, within a specific repertoire of genres. This can be described as scenes from life – or pictures at an exhibition. A tradition of realism is at work here that is hard to overlook, yet elsewhere it has become something of an endangered species in our era of images emerging and fading, morphing and multiplying without beginning and end, at once superfluous and vanishing in the blink of an eye. Perhaps the rendition that is capable of outlasting the accelerating economy of this pictorial and textual storm – certainly a progress, but at what cost? – could be a bare phrase, formed by the associative work of memory, selecting and deselecting parts of surroundings, configuring and reconfiguring words and images into a minimum of meaning. More than exhausting itself in the self-effacing pleasure of substituting things with ever new names, such rendition formulates an ethics by reiterating names for what had once been near, comprehensible, and specific, and what got violently readjusted, slated for demolition, displaced, erased: people, buildings, forms of social organization, and words, languages, ways of speaking.

The realist tradition intimately familiar to Chernysheva is that of Russian writers of the nineteenth century – among them, Alexander Pushkin, Nikolai Gogol, Fyodor Dostoyevsky, Anton Chekhov, and Nikolai Leskov – extending into the twentieth century through the essentially realist writing in the Russia of the post-revolutionary era, for which new language was to be invented, as the entire society, and with it the imaginary it produced, underwent transformation that reshaped it dramatically, down to the ontological level. Defending realism during its gradual ideological takeover in the two decades following Lenin's death, Mikhail Bulgakov, Daniil Kharms, Konstantin Vaginov, and Andrei Platonov – the key figures of twentieth-century Russian (ir)realism – chose a sense of possibility over a sense of reality, in order to stay true in their writing to the facts that were soon to destroy their lives. Kharms, a member of the short-lived OBERIU group, paid utmost attention to detail, achieving an

“alienation effect” of the best sort: painfully concrete, a loaf of Polish bread falls between two protagonists of “The Meeting” who arrive from nowhere and go to god knows where. In the early 1930s, Vaginov completed *Bambocciata* (the title of the novel borrowing the term applied to works of Pieter van Laer, a seventeenth-century Dutch painter of lowlife and carnival characters in Rome, with *bamboccio* standing for a rag doll, a child, a simple man) and almost finished *Harpagoniana* (in which he depicted the collecting of dreams and fingernails in post-revolutionary Moscow, among other phenomena). Platonov, in *Happy Moscow*, described a surgeon’s search for the soul inside a female body during a postmortem examination, and in *Technical Novel*, the construction of an artificial sun by workers at a collective farm. Bulgakov wrote about the morphine addiction of the protagonist in his *A Young Doctor’s Notebook*, inspired by his own biography. These are the kinds of realism that formed Chernysheva’s understanding of reality in its many folds.

Not coincidentally, one of Chernysheva’s videos was shot at the Chekhov Museum, which is also the title of the corresponding work from 2017. The mood of the place is that of all-permeating tenderness and respect, with an institutional touch. Essentially, what we are shown in the film is what visitors to the museum see and hear. The handheld camera assumes the visitors’ position, emulates their uncertainty, their shyness, ignorance, or the randomness of their wandering gaze, records them taking pictures of what they see. Seeing and hearing in museums are not static processes; a visitor to a museum is only to a degree immobilized by documents and artifacts, robotically guided through spaces by an apparatus consisting of signage and architecture of display—labels, wall texts, arrows, obsolete brass bollards carrying twisted red ropes, et cetera. What remains is the freedom of distracted attention, that wandering gaze, listening and daydreaming. The museum guides are middle-aged women who exude an air of warm confidence on the subject they speak about, indeed Chekhov. His failures, his achievement, his ailments. The house is not quite authentic in details; the floor might have been replaced. As a young man, Chekhov would go out drinking with his friends, the countryside boys losing themselves in a big city. As a doctor, he would treat the poor for free. A remote life becomes almost material, and the voices make it present—exhibits only annotate the story that is told by spoken word. A piece of theater (Chekhov) is staged as a monodrama in front of an audience (school youth, participants of a guided tour) that does not even half fill a small auditorium made of chairs in casually arranged rows. And yet, the museum lives on.

This is not about nostalgia for the good old days. And, in particular, it is not about what has been coined as “Ostalgia,” first identified in post-wall Germany selling out its symbolic capital embodied in GDR memorabilia, then invoked in the title of a New Museum show in New York some twenty years later. To an untrained Western ear, “nostalgia,” or even more so, “Ostalgia,” may sound deceptively similar to “Olga.” Homophony is very misleading. Though often associated with Eastern Europe (that transition zone before Russia “begins”—to continue over its eleven time zones that make time give in to vast expanses of space), nostalgia was a seventeenth-century Western invention—a longing for the homecoming, *mal du pays*, felt by Swiss mercenaries deployed in the plains of France that felt immense to soldiers coming from Alpine valleys, remote and enclosed. The Swiss would sing songs about their mountains and pastures—and those would be forbidden by their superiors. The German Romanticism began to trade in that early nostalgia. First images of homesickness, uprootedness, and faithfulness to one’s own country and kin began to circulate. Tourism and nationalism, advertising and propaganda, preyed on them since the early nation-building era till Nazism. Today’s entertainment industry, including exhibitions, keeps on that trail, while the recurring fascism (also termed anti-liberal democracy, populism, etc.) uses images of belonging, homeliness, and tradition to feed the voters. Not coincidentally, Albert Anker, a Swiss painter of nineteenth-century village life, is the favorite artist of the leader of the Swiss right-wing populist party, the Swiss People’s Party (SVP).

tologische reichende Transformation erlebte. Um den Realismus in den zwei Jahrzehnten nach Lenins Tod vor seiner zunehmenden ideologischen Vereinnahmung zu retten, stellten Michail Bulgakow, Daniil Charms, Konstantin Waginow und Andrei Platonow, die Schlüsselfiguren des russischen (Ir)Realismus, den Möglichkeits-sinn über den Wirklichkeitssinn, weil sie in ihrem Schreiben nur so den Fakten gerecht werden konnten, die bald ihr Leben zerstören sollten. Charms, ein Mitglied der kurzlebigen OBERIU-Gruppe, erzielte mit äußerster Detailversessenheit einen »Entfremdungseffekt« höchster Güte: peinlich konkret steht ein polnisches Weißbrot zwischen den beiden aus dem Nirgendwo kommenden und Gottweiß-wohin gehenden Protagonisten der »Begegnung«. Waginow vollendete in den frühen 1930er-Jahren den Roman *Bambocciata* (dessen Titel einen Ausdruck zitiert, mit dem man die Werke Pieter van Laers, eines niederländischen Malers römischer Halbwelt- und Karnevalsfiguren aus dem 17. Jahrhundert, zu beschreiben pflegte, wobei *bamboccio* soviel wie Fetzenpuppe, Kind, Einfaltspinsel heißt) und beinahe auch *Harpagoniana* (wo er unter anderem das Sammeln von Träumen und Fingernägeln im postrevolutionären Moskau beschrieb). Platonow schilderte in *Die glückliche Moskwa* die Seelensuche eines Arztes durch die Obduktion einer Frauenleiche, und im *Technischen Roman* den Bau einer künstlichen Sonne durch Arbeiter auf einer Kolchose. Und Bulgakow schrieb in den autobiografisch inspirierten *Aufzeichnungen eines jungen Arztes* über die Morphinsucht seines Protagonisten. Das sind die Arten von Realismus, die Chernyshevas vielfältiges Realitätsverständnis geprägt haben.

Nicht zufällig wurde eines von Chernyshevas Videos im Tschechow-Museum gedreht (»Chekhov Museum«, 2017). Der Ort ist von einer allgegenwärtigen Zuneigung und Hochachtung geprägt, mit dem Touch des Institutionellen. Der Film zeigt im Wesentlichen, was die MuseumsbesucherInnen sehen und hören. Die Handkamera nimmt deren Rolle ein, emuliert ihre Unsicherheit, Schüchternheit, Unwissenheit, den umherschweifenden Blick, nimmt sie beim Aufnehmen dessen auf, was sie sehen. Sehen und Hören sind keine statischen Prozesse; MuseumsbesucherInnen werden durch Dokumente und Artefakte nur teilweise in ihrer Bewegungsfreiheit eingeschränkt, durch die Räume gelenkt von einem Apparat aus Beschilderung und Ausstellungsarchitektur – Tafelchen, Wandtexten, Pfeilen, altmodischen, rote Taue haltenden Messingständern usw. Was ihnen bleibt, ist die Freiheit zerstreuter Aufmerksamkeit, des umherschweifenden Blicks, des Hörens und Tagträumens. Die Museumsführerinnen, Frauen mittleren Alters, sprechen mit warmer Vertrautheit von ihrem Thema, von Tschechow. Seinen Niederlagen, seinen Leistungen, seinen Gebrechen. Das Haus ist im Detail nicht ganz authentisch; der Boden könnte ersetzt worden sein. Als junger Mann pflegte Tschechow mit seinen Freunden trinken zu gehen, Jungs vom Land, die in einer großen Stadt rumziehen. Als Doktor pflegte er die Armen umsonst zu behandeln. Ein fernes Leben wird fast materiell greifbar, und es sind die Stimmen, die es vergegenwärtigen – die Ausstellungsstücke annotieren lediglich die mündlich erzählte Geschichte. Ein Einpersonenstück (Tschechow) wird vor einem Publikum aufgeführt (Schulkinder, TeilnehmerInnen einer Führung), das den kleinen Zuschauerraum aus locker arrangierten Stühlen nicht einmal zur Hälfte füllt. Und doch lebt das Museum weiter.

Es geht hier nicht um Nostalgie, um die Sehnsucht nach der guten alten Zeit. Und schon gar nicht um »Ostalgie«, wie das im seine DDR-Memorabilien verscherbelnden Nachwende-Deutschland genannt wurde und rund zwanzig Jahre später im Titel einer New-Museum-Schau in New York erneut aufgerufen wurde. »Nostalgie« und noch mehr »Ostalgie« – für ein ungeschultes westliches Ohr könnte sich das wie »Olga« anhören. Homophonie ist oft sehr irreführend. Wenngleich häufig mit Osteuropa verbunden (jener Übergangszone, bevor Russland »anfängt«, sich aber letztlich über seine elf Zeitzonen erstreckt, in denen die Zeit sich der ungeheuren Ausdehnung des Raums beugt), war Nostalgie eine westliche Erfindung des 17. Jahrhunderts – das Heimweh, *mal du pays*, das Schweizer

Söldner in den Ebenen Frankreichs überkam, weil sie ihnen, die aus abgelegenen, umsäumten Alpentälern stammten, grenzenlos erschienen. Die Schweizer pflegten Lieder über ihre Berge und Almen zu singen, die von ihren Vorgesetzten verboten wurden. Die deutsche Romantik begann mit dieser frühen Form der Nostalgie Handel zu treiben. Sie brachte erste Bilder von Heimweh, Entwurzelung und Treue zum eigenen Land und den eigenen Leuten in Umlauf. Tourismus und Nationalismus, Werbung und Propaganda beuteten sie von den Anfängen der Nationenbildung bis zum Nationalsozialismus aus. Die heutige Unterhaltungsindustrie, Ausstellungen inklusive, geht diesen Weg weiter, während der wiederkehrende Faschismus (auch antiliberaler Demokratie, Populismus usw. genannt) mit Bildern von Zugehörigkeit, Heimeligkeit und Tradition auf Wählerfang geht. Nicht zufällig ist Albert Anker, ein Schweizer Dorfleben-Maler des 19. Jahrhunderts, der Lieblingskünstler des Chefs der rechtspopulistischen Schweizerischen Volkspartei (SVP).

Nostalgie ist eine gefährliche, zweischneidige Sache. In ihrem persönlichen Wahrheitsgehalt ist sie nie weit von der Reaktion entfernt. Chernysheva ist sich dessen durchaus bewusst; mit Nostalgie spielend, bleibt sie eine gewitzte Realistin. Sie steigt ins Kostüm eines russischen Romantikers: »Chekhov Museum« endet mit den melancholischen Klavierakkorden von Rachmaninoffs 1907 zu Worten aus dem vierten Akt von Tschechows *Onkel Wanja* gesetzten Op. 26, No. 3 »Wir werden ausruhen ...« (der Komponist war mit dem Schriftsteller in dessen letzten Lebensjahren befreundet). Aber sie tut das nur, um einen bestimmten Aspekt authentischen Lebens zu retten, den sie in der Zufluchtsstätte des Museums (oder, in anderen Werken, den vollgestopften Räumen von U-Bahn-Stationen-vorsteherInnen, dem Warentisch eines Straßenhändlers oder entlang einer Straße auf dem Land aufgehängten Kristallustern) erkennt. »Chekhov Museum« endet mit einer durch das schmiedeeiserne Tor des Museums aufgenommenen langen, unbewegten Einstellung von einer belebten Moskauer Straße, zu der Musik und Gesang weiterlaufen: »Wir werden ausruhen ... Wir werden die Engel singen hören, wir werden den Himmel in seiner ganzen Herrlichkeit sehen, werden sehen, wie alle irdischen Übel, alle unsere Leiden in unbegrenztem Mitleid aufgehen, das die Welt erfüllen wird, und unser Leben wird so still, so mild, so süß werden – wie eine Liebeskosung. Ich glaube, glaube ... Wir werden ausruhen ... Wir werden ausruhen.«

Nostalgie beinhaltet ein Benjamin’sches Moment des Versprechens, wie Svetlana Boym in ihrem mittlerweile zum Klassiker gewordenen Buch *The Future of Nostalgia* festgestellt hat. Dieses Moment besteht darin, von vergangenem Scheitern aus eine mögliche, der Utopie nahekommende Zukunft zu denken – und hierin liegt wahrscheinlich der Grund, weshalb ein westzentrierter Blick in der Art von Praxis und Thematik, die Chernysheva pflegt, meist eine pittoreske, regressive (N)ostalgie am Werk sieht. Damit sie reizvoll bleiben (und ihr Werk genießbar und verständlich bleibt) sollen OstlerInnen – vor allem kunstschaffende – für immer ihre vermeintlich östliche Sensibilität behalten, ihre Irrationalität, ihre Liebe zum Grenzenlosen, Ozeanischen, Erhabenen und Unbestimmten, gegründet auf Verlust und nicht auf berechenbarer Wirklichkeit. Das alles läuft auf ein allzu bereitwilliges, sich selbsterfüllendes Klagen auf den Kommunismus hinaus (den es nie gegeben hat), das sich im oberflächlichen Auflisten und selbstbestätigenden Wiedererkennen von Artikeln aus dem angestaubten Fundus des »real existierenden Sozialismus« äußert, jener sozialen Formation und jenem politischen System, das in halb Europa und vielen anderen Ländern der Welt zusammen mit der Sowjetunion unterging, um Platz zu schaffen für eine real existierende neoliberale Ökonomie und die dazugehörige politische Ordnung, die die Entstehung jeder anderen möglichen Welt im Keim erstickt. Man muss das fehlende »n« in dieser Umschrift der Nostalgie in Ostalgie als eine Form von Orientalismus verstehen, die Erfindung des Ostens als das Andere.

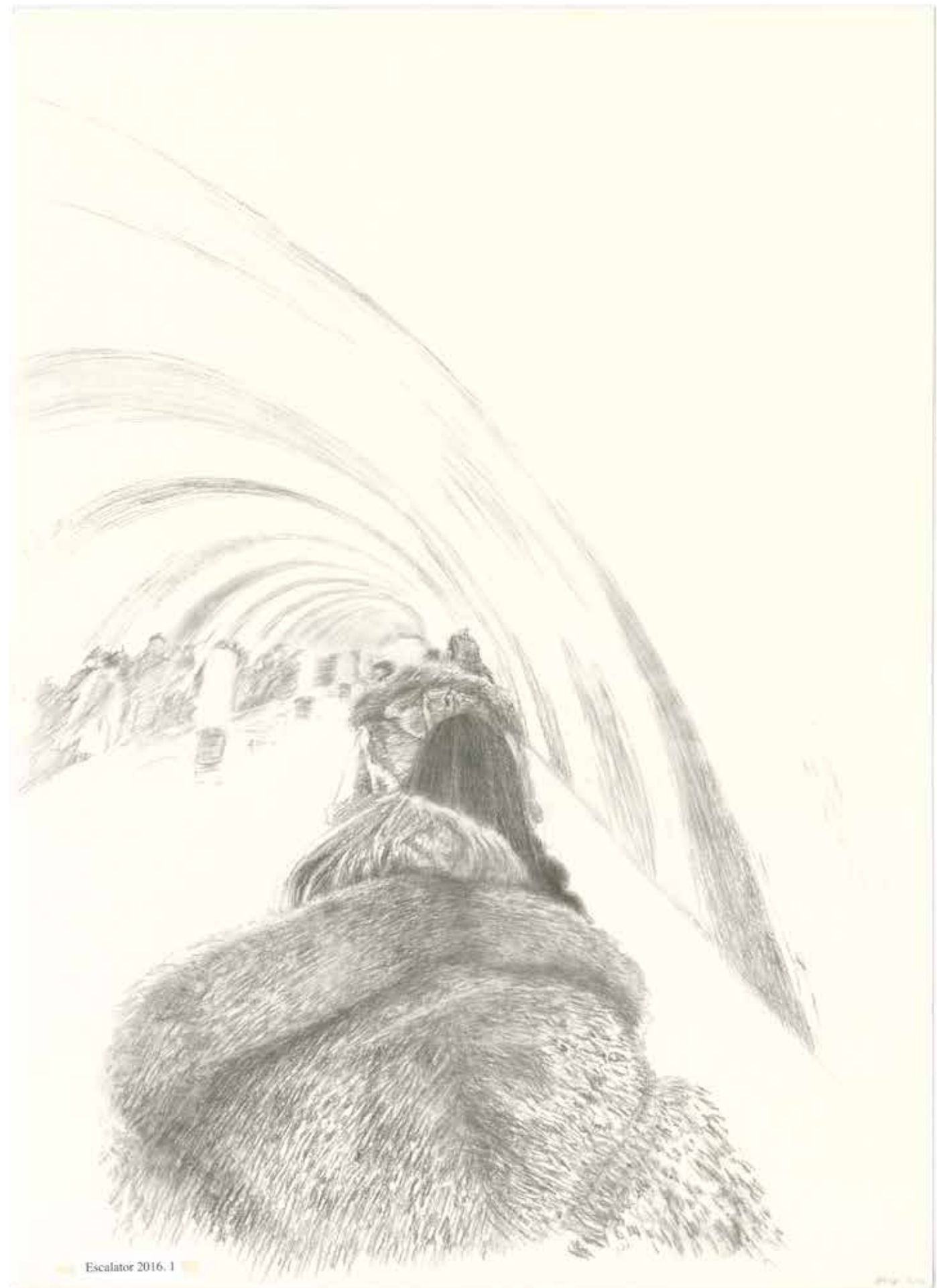
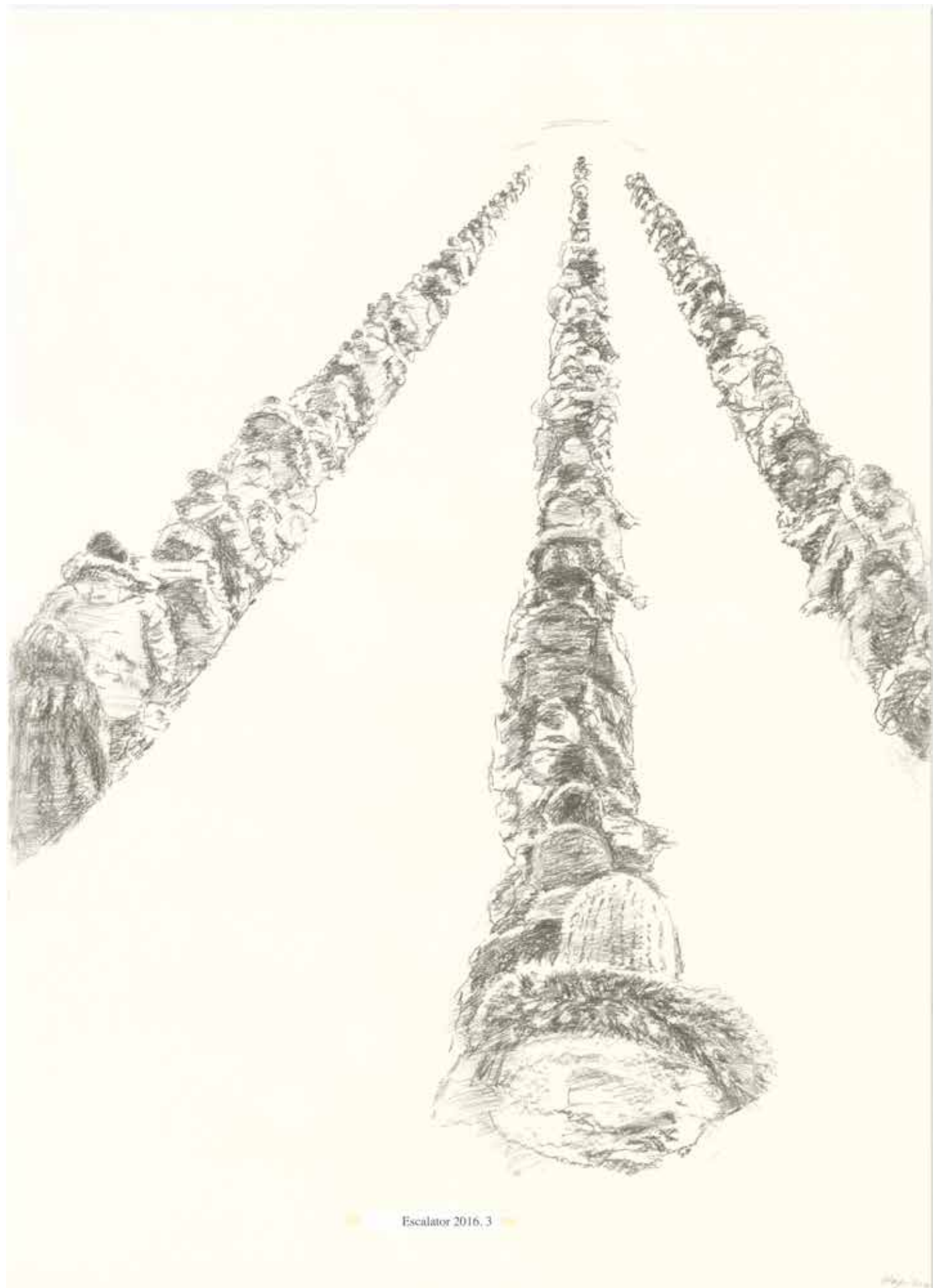
Olga Chernyshevas Werk, das heute häufiger außerhalb Russlands als in ihrem Heimatland zu sehen ist, ist ein wirksames Gegenmittel für jede reduktive und regressive Orientalisierung. Ihr häufig

Nostalgia is a dangerous, double-bladed denomination. Being personal and true is always just a small step from a reactionary stance. Chernysheva is well aware of this; while toying with nostalgia, she remains a witty realist. She dons the garb of a Russian Romantic: “Chekhov Museum” ends with devastatingly melancholic piano chords of Rachmaninoff’s 1907 Op. 26 No. 3 “We Shall Rest ...” composed to words from Act IV of Chekhov’s *Uncle Vanya* (the composer and the writer were friends in the final years before the latter’s death). But she does so in order to redeem a specific quality of authentic life she recognizes as present in the asylum of the museum (or, in other works, in the cramped spaces of public transport guard posts, in a street vendor’s display, or in arrangements of crystal chandeliers hung by the road in the countryside). “Chekhov Museum” ends with one long static shot of a busy Moscow street seen through the museum’s iron gate as the music and singing continue: “We shall rest ... We shall hear the angels ... We shall see heaven shining like a jewel ... We shall see all evil and all our pain sink away in the great compassion that shall enfold the world ... Our life will be as peaceful and tender and sweet as a caress ... I have faith; I have faith ... We shall rest ... We shall rest.”

There is a Benjaminian moment of promise in nostalgia, as Svetlana Boym pointed out in her now-classic *The Future of Nostalgia*. It is the moment of imagining, from past failures, a possible future that comes close to a utopia—and this is perhaps why a neutralizing Western-centric gaze would stereotypically frame the type of practice and topics that Chernysheva pursues as imbued with picturesque, regressive (n)ostalgia. In order for them to remain attractive (and for their work to remain palatable and intelligible), Eastern subjects—artists in particular—are expected to stay forever bound to their supposedly Eastern sensibility, in their irrationality, in their love for what is limitless, oceanic, sublime, and unspecific, predicated on loss and not on calculable actuality. All of which sings an all-too-willing, self-fulfilling elegy for communism (that never was), expressed through superficial enumeration and reassuring recognition of items culled from the antiquated trove of “actually existing socialism,” that social formation and political system that went down with the Soviet Union in half of Europe and many other places in the world, to make room for an actually existing neoliberal economy, with its attendant political setup that thwarts the coming-in-to-being of any other possible world. We must read the missing “n” in this rewriting of terms of nostalgia into Ostalgia as a form of orientalism, the invention of the East as Other.

Olga Chernysheva’s work, more often seen outside of her home country than in Russia today, offers a potent antidote to any reductive and regressive orientalization. Her oft-quoted focus on “minor subjects” portrayed in their immediate surroundings (which are often part of the artist’s own neighborhood)—her favoring of micro-narrations involving a proximity to their protagonists and intricacy of their depiction over oversimplifying grand statements—makes her work a strong and sound example of realist resistance to demands of the spectacle. Her most recent book, *Subway for Kids*, published on the occasion of her exhibition “Chandeliers in the Forest” (a title worthy of Kharms) at the Secession in Vienna, physically embodies accessibility, plainness. With its colorful, soft-padded plastic cover, thick cardboard pages, and fifteen or so picture-sized short stories by Chernysheva printed in a large font, and reproductions of drawings of passengers forming caterpillar-like columns on the escalators of the famously deep Moscow subway, the book offers to the reader a haptic experience. Turning the pages, reading texts (printed on variously colored backgrounds), and looking at drawings become one. The experience must not necessarily be only elating—one story reads: “Sometimes I take photographs and make videos. One of my videos is about a girl who draws three basic and, at the same time, extremely complex forms—circle, triangle and square. All existing objects consist of them. The girl looks carefully, learns to identify these forms and draws them endlessly on children’s magic boards, which she sells for a living.”

Selling geometric forms for a living is only one of the many things that Chernysheva’s protagonists do for a living. Some go ice fishing,













#### Nightgown

Animals often mistake movement for life. The same goes for people. This means that the beginnings of animation - when simple objects come to life - lies in the joy of searching for the live temperament in everything. Reality is psychological. Surrounding objects and atmospheres constantly provoke new dialogues. This is why the notion of "realism" is so hard to regulate. Sometimes it seems that everything is striving toward a theatrical expressivity. Everything expresses itself, but cunningly keeps in the bounds of everyday life. To make a creative atmosphere, wrote Mikhail Chekhov, take a simple object and imagine its personality, its age, its Christian name...





wrapped in plastic foil, motionless, shapeless, and self-contained in the biting cold. Some queue in a subway, some guard museums, while others (the illegals, the sans-papier, undesirable and unneeded, in Russia and elsewhere) wait for a job on the side of the road, until the police — or a job — arrives. The economies involved here are pockets of autonomy in a larger pattern of advanced capitalism that renders some individuals skilled and highly demanded, while others remain a malleable precarious mass, a proletariat without a common sense of purpose — in Russia and elsewhere. Yet in the detailed, perceptive work of the artist's eye and pencil emerges a dignified image of the people, not a patronizing or lachrymose one. Making art makes a good excuse for observation — though, as Chernysheva notes in her short text "Security Guard," in Moscow today: "Everything simply is. It is like it is. You want to make a video? Go ahead. You want to take a picture? Fine. It makes no difference."<sup>3</sup>

It is the quality of sheer presence, of being, that interests the artist, as she declares in the opening line of the same text. People gazing, standing in line, loitering, walking, parading, dancing, guarding. In Moscow as in New York, where the artist drew visitors looking at display cases in a museum, noting caustically in the title to the series: "The birth of abstraction at the Picasso exhibition" (2016). As if the birth of abstraction could be located — Platonov's surgeon-in-search-of-soul comes to mind. There is nothing specifically Russian or American about the human condition, although conditions and circumstances in different places may vary and should be understood politically. Political art does what is to be done without haste, recording the invisible aspects of visible daily life with patience, persevering. And so, it seems, does Olga Chernysheva in her drawings, writings, photographs, videos, and paintings. And that's it, more or less.

- 1 Matvei Yankelevich, *Today I Wrote Nothing: The Selected Writings of Daniil Kharms* (London: Overlook Duckworth, 2007), p. XX.
- 2 *Olga Chernysheva: Subway for Kids* (Vienna: Secession, 2017), p. 55.
- 3 Olga Chernysheva, "Security Guard," in *Olga Chernysheva: Compossibilities*, ed. Silke Opitz, exh. cat. Kunsthalle Erfurt (Berlin: Hatje Cantz, 2013), p. 204.

- ← Escalator 3 (2016), from the series: Escalation. Charcoal on paper, 84 × 60.5 cm each.
- ← Escalator 1 (2016), from the series: Escalation. Charcoal on paper, 84 × 60.5 cm each.
- ← On the Sidelines 4 (2010). Series of 5, light box, 62 × 94 × 14 cm each.
- ← Anabiosis – Fishermen 01 (2000), from the 18-part series: Anabiosis – Fishermen . C-print mounted on Dibond, 105 × 75 cm each.
- ← Anabiosis – Plants 08 (2000), from the 18-part series: Anabiosis – Fishermen . C-print mounted on Dibond, 105 × 75 cm each.
- ← Chekov Museum Story Board, (2017); Chekov Museum, (2017). Installation at secession, Vienna 2017–18. Photo: XXXXX?
- ← Stills from: Chekov Museum, (2017). Video (color, sound) 27' 15". Screens, (since 2010). Variable number of single screens.

Courtesy all images: the artist and Galerie DIEHL, Berlin.

**Bio 1 xxx**

**Bio 2 xxx**

genannter Fokus auf »unbedeutende Personen«, die sie in ihrer unmittelbaren (oft im Viertel der Künstlerin befindlichen) Umgebung porträtiert – ihre Vorliebe für Mikro-Erzählungen, die von einem Naheverhältnis zu ihren ProtagonistInnen zeugen und sie differenziert darstellen, statt vereinfachende pauschale Aussagen zu tätigen – macht ihr Werk zu einem starken und fundierten Beispiel realistischen Widerstands gegen die Forderungen des Spektakels. Ihr neuestes Buch, *Subway for Kids*, erschien anlässlich ihrer Ausstellung in der Wiener Secession »Chandeliers in the Forest« (ein eines Charms würdiger Titel), ist geradezu eine Verkörperung von Zugänglichkeit und Schlichtheit. Mit seinem farbenfrohen, wattierten Plastikumschlag, den kartondicken Seiten und rund fünfzehn bildgroßen, in großen Lettern gedruckten Kurzgeschichten Chernyshevas sowie Reproduktionen von Zeichnungen von Passagieren der Moskauer U-Bahn, die auf den bekannt tiefen Rolltreppen raupenartige Säulen bilden, bietet das Buch eine haptische Erfahrung. Das Umblättern der Seiten, das Lesen der auf verschiedenfarbigem Hintergrund gedruckten Texte und das Betrachten der Zeichnungen werden eins. Wobei die Erfahrung nicht unbedingt ermutigend sein muss – eine Geschichte geht zum Beispiel so: »Manchmal nehme ich Fotos auf und drehe Videos. Eines meiner Videos handelt von einem Mädchen, das drei grundlegende und zugleich äußerst komplexe Formen zeichnet – Kreis, Dreieck und Quadrat. Alle existierenden Objekte bestehen aus ihnen. Das Mädchen schaut genau, lernt diese Formen zu erkennen und zeichnet sie endlos auf Kinderzaubertafeln, die sie zum Lebensunterhalt verkauft.«<sup>2</sup>

Der Verkauf geometrischer Formen ist nur eine von vielen Tätigkeiten, mit denen Chernyshevas ProtagonistInnen ihren Lebensunterhalt verdienen. Einige gehen eisfischen, eingewickelt in Plastikfolie, bewegungs- und formlos, verschlossen in der beißenden Kälte. Einige stellen sich in der U-Bahn an, einige bewachen Museen, andere (die Illegalen, die ohne Papiere, unerwünscht und unnötig auch in Russland) warten am Straßenrand auf Arbeit, bis die Polizei – oder eine Arbeit – kommt. Die dem zugrunde liegende Ökonomie besteht aus autonomen Zonen im größeren Muster des fortgeschrittenen Kapitalismus, der einige hoch qualifiziert und stark nachfragt, während andere Teil einer formbaren prekären Masse bleiben, eines Proletariats ohne gemeinsames Ziel, in Russland wie anderswo. Und doch entsteht unter dem detailgenauen, einfühlsamen Auge und Stift der Künstlerin ein würdevolles, kein herablassendes oder larmoyantes Bild dieser Menschen. Kunst zu machen ist ein guter Vorwand für Beobachtung – auch wenn heute in Moskau, wie Chernysheva in ihrem kurzen Text »Der Wachmann« anmerkt, »alles einfach [ist]. Einfach da [ist]. Du kannst ein Video drehen oder fotografieren, wie du willst. Es macht überhaupt keinen Unterschied.«<sup>3</sup>

Was sie interessiert – so die Künstlerin im Eingangssatz dieses Textes – ist schiere Präsenz, das Einfach-da-Sein. Leute, die beobachten, Schlange stehen, herumlungern, gehen, marschieren, tanzen, Wache schieben. In Moskau wie in New York, wo die Künstlerin in Vitrinen schauende MuseumbesucherInnen zeichnete, und im Titel der Serie ätzt: »The birth of abstraction at the Picasso exhibition« (2016). Als ließe sich die Geburt der Abstraktion lokalisieren – Platonows die Seele suchender Arzt kommt einem in den Sinn. Die *conditio humana* kennt nichts spezifisch Russisches oder Amerikanisches, auch wenn sich Umstände und Verhältnisse unterscheiden mögen und politisch verstanden werden müssen. Politische Kunst macht ohne Hast, was zu machen ist, zeichnet die unsichtbaren Aspekte des sichtbaren Alltags geduldig, beharrlich auf. Auch Olga Chernysheva scheint das in ihren Zeichnungen, Fotos, Videos und Gemälden zu tun. Und das ist eigentlich alles.

- 1 Daniil Charms, *Zwischenfälle*, übers. v. Ilse Tschörtner, Berlin: Jugend & Volk 1990, S. 42.
- 2 *Olga Chernysheva: Subway for Kids*, Wien: Secession, 2017, S. 55 (Übers. W.P.).
- 3 Olga Chernysheva, »Der Wachmann«, in: Silke Opitz (Hg.), *Olga Chernysheva: Compossibilities*, Ausst. Kat. Kunsthalle Erfurt, Berlin: Hatje Cantz 2013, S. 213.