

Zweitveröffentlichung



Menzel, Nadine

Vermessungen des Raums : Gedanken zur Kunst von Antanina Slabodchykava und Michail Gulin

Datum der Zweitveröffentlichung: 08.08.2025

Verlagsversion (Version of Record), Beitrag in Sammelwerk

Persistenter Identifikator: urn:nbn:de:bvb:473-irb-109593x

Erstveröffentlichung

Menzel, Nadine (2025): Vermessungen des Raums : Gedanken zur Kunst von Antanina Slabodchykava und Michail Gulin, in: Iryna Herasimovich, Nadine Menzel, und Nina Weller (Hrsg.), Befragungen am Nullpunkt : Unabhängige Kultur in Belarus zwischen Aufbruch und Repression, Zürich: Edition Schublade, S. 60–69.

Rechtehinweis

Dieses Werk ist durch das Urheberrecht und/oder die Angabe einer Lizenz geschützt. Es steht Ihnen frei, dieses Werk auf jede Art und Weise zu nutzen, die durch die für Sie geltende Gesetzgebung zum Urheberrecht und/oder durch die Lizenz erlaubt ist. Für andere Verwendungszwecke müssen Sie die Erlaubnis der Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber einholen.

Für dieses Dokument gilt das deutsche Urheberrecht.

VERMESSUNGEN DES RAUMS

Gedanken zur Kunst von Antanina Slabodchykava und Michail Gulin

Nadine Menzel

Ein Mann an einer Hundeleine bellt einen vorbeifahrenden Zug an. Der Mann ist der Künstler Michail Gulin. Das Video, das ihn in dieser Pose zeigt, ist seine Performance *Der Künstler bellt, aber der Zug fährt weiter* (Chudoschnik lajet, a poesd idiot, 2015). Der Titel nimmt Bezug auf ein Sprichwort (Der Hund bellt, aber die Karawane zieht weiter (Sobaka lajet, a karawan idjot)), das von Kräfteverhältnissen erzählt; davon, dass sich (vermeintlich) Großes, wenn es einmal läuft, nicht von äußerer Kritik irritieren lassen muss. Der Künstler als bellender Hund, der im Lärm des vorbeifahrenden Zuges nicht gehört wird.

Das Video verhandelt die Frage nach der Stimme der Kunst, nach ihrer Wirkmächtigkeit und Einflussphäre. Diese alte Frage wird gegenwärtig – in Zeiten des Krieges – häufiger gestellt. Wenn Kunst die Welt nicht besser macht, einen Krieg nicht verhindern kann, welchen Wert hat sie dann? Die Frage ist offensichtlich falsch gestellt, denn kein zivilisatorisches Instrument kann verhindern, dass Worte und Abkommen gebrochen und Diplomatie zerstört wird; kein Kraut ist gewachsen gegen das vernunftwidrige Handeln von Regimen, deren Macht es erlaubt, durch barbarisches Tun Millionen in Elend und Not zu bringen. Waffen und Gewalt sind die ultima ratio zivilisationslosen Verhaltens. Kunst kann genau das Gegenteil sein. Sie ist das sinnliche Schein der Idee (Hegel) und höchster Ausdruck menschlicher Erkenntnis (Schelling). Kunst zeigt die Fähigkeit des Menschen zur Selbsterkenntnis. Die Frage nach der Wirkmächtigkeit der Kunst ist vorrangig eine Frage nach ihrem Raum; danach, welchen Raum sie überhaupt einnehmen kann oder: welchen Raum sie sich (dennoch) nimmt.

Michail Gulin ist ein belarusischer Künstler und die Antwort darauf, wen »die Kunst« in seinem Video anbellt, liegt nahe: Es ist das Land selbst unter der Regierung Lukaschenkas; es sind die rigiden Gesetze, die im Bereich der unabhängigen Kultur immer wieder zu Eiszeiten geführt haben; es sind die staatlich angeordneten Einschränkungen, mit denen die unabhängige Kulturszene in Belarus seit Jahrzehnten zu kämpfen hat. Verglichen mit der Kunst Michail Gulins, die den öffentlichen Raum sucht und nutzt, kann das Schaffen der belarusischen Künstlerin Antanina Slabodchykava als intim bezeichnet werden. Ihre oft stillen, aber eindrücklichen Installationen und Performances berühren Themen des menschlichen Seins, der Sprache und nicht zuletzt gesellschaftlicher und existentieller Grenzen.

Gulins und Slabodchykavas Werke ästhetisieren nicht nur Raum, sondern eröffnen neue Räume, Zonen zwischen Öffentlichkeit und Privatheit. Ausgehend von den Gedanken Hannah Arendts zum »aktiven, handelnden Leben« sollen im Folgenden die ästhetisch inszenierten Welten der beiden Künstler auf ihre Räume befragt werden; darauf, wie die Künstler in und mit den Räumen ihren Ideen eine Stimme geben und damit Zukunft gestalten.

Nischen, Grenzen, Nullpunkte

Ein Nachdenken über belarusische Kultur ist schon im Ansatz ein Nachdenken über Räume. Nach Ansicht der Künstlerin Anna Karpenko deckt sich der Raum dieser Kultur weder »exakt mit den geografischen noch mit den politischen Grenzen von Belarus«.¹ Das trifft insbesondere seit Ende des Jahres 2020 zu, seitdem die unabhängige belarusische Kultur zunehmend im Exil hervorgebracht wird. Denjenigen unabhängigen Künstler:innen, die nach August 2020 im Land geblieben sind, verbleiben nun nicht einmal mehr jene viel beschriebenen gesellschaftlichen Nischen, aus denen heraus sie für viele Jahre wirken konnten. Artur Klinau spricht von einer neuerlichen Nullpunkt-Situation im Bereich des unabhängigen Kunstschaffens. Eine neue Eiszeit hat alles Lebendige unter sich begraben. Die historischen Schichten dieser unter dem Nullpunkt lagernden Kunst der letzten 30 Jahre sind unterschiedlich ausgeprägt: Die aus der spätsowjetischen Zeit in die 1990er Jahre übergehende unabhängige Kulturszene arbeitete mit allen möglichen Mitteln der Kunst an einem weltoffeneren Belarus. Mit Witz und Ironie, fast immer ohne dezidiert politischen Impetus, setzte sie ein Gegenprogramm zur neo-sowjetischen Staatskultur in Belarus. Diese Kunst sollte das Leben nicht nur erfrischen, sondern auch intellektuell stimulieren.² Und sie tat es auch, doch nur für kurze Zeit, denn mit den Wahlen des Jahres 2010 erstarrte das Erblühende wieder. Und abermals wurde die unabhängige Kunst, so Michail Gulin in einem Interview in der Zeitung *Nascha Niwa*,³ wie ein zartes Pflänzchen im Reagenzglas gezüchtet. Nun, nach dem Sommer 2020, liegt es auf dem Müll. Nullpunkt.

Die Räume des Entstehens und der Entfaltung der unabhängigen belarusi-

1 Einleitung Ausstellungskatalog *When the Sun Is Low – The Shadows Are Long*, 11.06.–25.09.22, Galerie für zeitgenössische Kunst, Leipzig. URL: https://gfzk.de/wp-content/uploads/2022/06/220529_gfzk_booklet_when_the_sun_is_low_165x230_cover_press-zusammenge-fuehrt.pdf [letzter Abruf: 30.09.2023].

2 Vgl. Ingo Petz: »Kreativität und Selbstbehauptung. Belarus' Kulturszene nach dem ›Blutsonntag««. In: *Osteuropa* 60. 12/2010. S. 33-51.

3 Das Interview erschien auf Deutsch am 01.06.2021 auf dem Blog Stimmen aus Belarus. URL: <https://www.facebook.com/Belarusstimmen/posts/pfbid0WZ1F5Ff34HgKEnRB9Y9ePy8zhiw5vyWuRsyhJfk1Eyv56iNeewqgUYV376yFn9orl> [letzter Abruf: 30.09.2023]

schen Kunst sind unterschiedlich. Nicht selten entsteht diese Kunst im öffentlichen Raum und eigentlich auch erst durch ihn. In jenem Raum, in dem man »dem prüfenden Blick von jedermann ausgesetzt ist, [...] in dem es Akteure und Zuschauer:innen gibt, in dem man gleichzeitig Beobachter und Beobachteter ist.«⁴ Allerdings wurde und wird die unabhängige Kunst in Belarus nicht in staatlichen Museen ausgestellt, sondern nur in privaten Ausstellungsräumen und Galerien, wie dem *Ÿ* oder dem *OK16*.⁵ Mittlerweile sind auch diese Räume geschlossen.

Das Öffentliche und das Private macht die Philosophin Hannah Arendt zum Ausgangspunkt ihrer Überlegungen in *Vita activa oder Vom tätigen Leben* (The Human Condition, 1967). Sie geht darin zurück bis in die Antike, um von dort aus die Entwicklung von Gesellschaft herzuleiten. Im römischen Stadtstaat waren Privates und Öffentliches streng voneinander geschieden. Ein Betreten des öffentlichen Raumes war politisches Handeln, ein diskursiver Austausch von Gleichen unter Gleichen. Über die Jahrhunderte jedoch, so Arendt, hätten sich die Räume vermischt: Privates und Öffentliches gingen in »Gesellschaft« über. Die Philosophin konstatiert, dass mit diesem Übergang alle bestehenden Gleich- und Ungleichheiten des öffentlichen und privaten Raums nivelliert wurden, da »Gesellschaft« von allen ihr Zugehörigen ein bestimmtes Verhalten verlange. Man stelle es sich vor, wie das Verhalten von Mitgliedern einer großen Familie, »in der es nur eine Ansicht und nur ein Interesse geben kann.«⁶ Damit beschreibt Arendt keinesfalls die Züge einer autoritären Gesellschaft, sondern markiert wertungsfrei das Charakteristikum einer jeden Gesellschaft: den Konformismus. Diese ernüchternde Analyse koppelt die Philosophin an die Feststellung, dass aktives Handeln, wie es in der antiken Polis gelebt wurde, in der Gesellschaft ersetzt wird durch ein Sich-verhalten, das in unterschiedlichen Formen von allen Mitgliedern der Gesellschaft erwartet wür-

4 Kathrin Wildner, Hilke M. Berger: »Das Prinzip des öffentlichen Raums«. In: *Bundeszentrale für politische Bildung*. 09.07.2018. URL: <https://www.bpb.de/themen/stadt-land/stadt-und-gesellschaft/216873/das-prinzip-des-oeffentlichen-raums/#footnote-reference-2> [letzter Abruf: 30.09.2023].

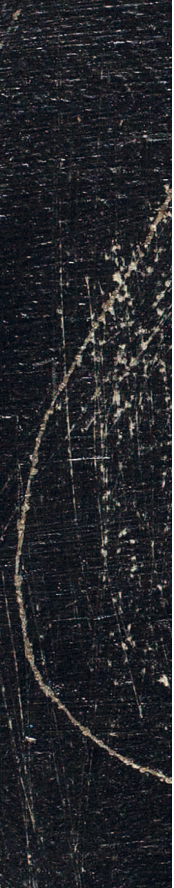
5 Die *Ÿ*-Galerie wurde im Jahr 2010 in Minsk eröffnet. Sie diente als Ausstellungsort für (Nachwuchs)Künstler:innen der unabhängigen Kunstszene in Belarus und internationales kulturelles Austauschforum. Auch die Galerie *OK16*, im Jahr 2017 in den Gebäuden eines ehemaligen Industriekomplexes in Minsk eröffnet, war Ausstellungsforum für zeitgenössische Kunst unabhängiger Kulturschaffender in Belarus. Beide Orte gelten als wichtige, wenn nicht die wichtigsten Knotenpunkte, an denen sich Alltagskultur und zeitgenössische Kunst in den letzten Jahren trafen; beide wurden im Nachgang der Proteste des Jahres 2020 (vor-erst) geschlossen.

6 Hannah Arendt: *Vita activa oder Vom tätigen Leben*. München u. a.: Piper, 2002. S. 50.



de. Zahllose Regeln zielten darauf ab, die Einzelnen gesellschaftlich zu normieren, sie »gesellschaftsfähig« zu machen und spontanes Handeln zu verhindern.

Der Widerstand gegen das Sich-verhalten in der Gesellschaft ist, so sollte man meinen, ein Charakteristikum idealer Kunst: Sie muss unangepasst sein. Sehr deutlich zeigt sich Unangepasstheit aber erst in repressiven Umwelten. Während Normabweichungen in liberalen Gesellschaften bestenfalls eine Schlagzeile wert sind, werden sie hier mit Geldstrafen oder Freiheitsentzug geahndet. Unter diesen Umständen, also mit dem Wissen um unverhältnismäßig schwere Strafen, arbeiten Akteur:innen der unabhängigen Kunstszene in Belarus. Ihre Unangepasstheit, ihr Sich-eben-nicht-(konform-)verhalten kommt dem gleich, was Arendt im Begriff der Gesellschaft so schmerzlich vermisst: Das aktive Handeln.



Zonen der Irritation – Michail Gulins Performance-Kunst

Einer dieser Unangepassten ist seit fast 20 Jahren Michail Gulin. Mit seiner Aktions- und Performancekunst übt er Protest, und doch ist sein Werk keine Protestkunst in der recht flüchtigen Art, wie sie im Sommer 2020 auf den Straßen Minsk zu sehen war. Es ist vielmehr eine Kunst, die nachhaltig Raum einnimmt und sich in den Köpfen derjenigen festsetzt, die sie rezipieren.

Generell kann Kunst sowohl »im öffentlichen Raum« sowie »als öffentlicher Raum« als auch als »Kunst im öffentlichen Interesse« stattfinden. Sie kann also gleichermaßen zur Ästhetisierung öffentlicher Plätze sowie zu ihrer Produktion beitragen. Im Falle der dritten Kategorie motiviert sie Räume der Diskussion.⁷ Mit seinen Kunstprojekten vermag Gulin alle drei Kategorien zu bedienen und zu verbinden.

Das Persönliche Monument (Personalnyj monument, 2012) ist solch ein im und als öffentlicher Raum stattfindendes Ereignis. Im Herbst 2012 postiert der Künstler an prominenten Plätzen in Minsk drei große pinkfarbene Würfel und einen gelben Quader in verschiedenen Formationen. Er stellt sie u. a. vor die Denkmale von Jakob Kolas und Michail Kalinin. Abstrakte Kunst trifft auf sozrealistische Monumente. Zwei unterschiedliche kulturhistorische Räume öffnen sich dem Blick der Betrachtenden. Das Damals steht neben dem Heute in Form bunter Würfel. Dabei wird deutlich, dass die politischen Kontexte so unterschiedlich gar nicht sind. Die Würfel stehen kurz da, werden dann weitergetragen und das genügt: Gulin und seine Helfer werden an Ort und Stelle verhaftet. Der eigentliche Grund für die Verhaftung bleibt unausgesprochen, doch man kann ihn leicht erahnen, denn diese flüchtige Gegenüberstellung von Kunstwerken ist eine Überschreibung staatstragender Symbolik im Raum. Performativ werden mit dieser Aktion auch die Grenzen künstlerischer Freiheit offengelegt.

Zwei andere Beispiele verdeutlichen, wie Gulin neuen Raum schafft – öffentlichen Raum in der Öffentlichkeit. Da ist zum einen der *Maulwurfshügel* (Norka, 2012), ein mannshohes braun-schwarzes Gebilde mit Einstiegsloch in der oberen Mitte. Im Video zu dieser Performance ist das Interesse der Passant:innen an diesem durch Minsk getragenen, immer wieder abgestell-

7 Vgl. Kathrin Wildner, Hilke M. Berger: »Das Prinzip des öffentlichen Raums«.

ten Angebot an Raum zu sehen. Eine Frau nutzt diesen Ort spontan, um sich in seiner Schutzhülle das erste Mal vor Anderen – dem zufällig umstehenden Publikum – über ihre persönlichen Gewalterfahrungen zu äußern. Vielleicht wird sie überhaupt das erste Mal gehört. Kunst schafft Raum. So auch die performativ genutzte Installation *Iona* (2021): Drei Tage verbringt Gulin im Rahmen eines Straßenfests in Lublin in einem bunten, 18 Meter langen, fast transparenten Schlauch – in Größe und Form dem Magen-Darm-Trakt eines Wals nachempfunden. Drei Tage ohne Essen und ohne Gesellschaft. Gulin ist darin so allein wie der biblische Jona und die Tausenden von Menschen, die während und nach den Protesten in Belarus in den Jahren 2020 und 2021 inhaftiert wurden. Es ist ein Raum in der Öffentlichkeit und doch ist sein Inneres isoliert. Man sitzt darin allein; Regen und Kälte dringen durch, Schutz ist nicht gegeben, nur das Wissen, dass die Öffentlichkeit um Isolation, Kälte und Angst weiß. Hier wird ästhetische Raumschöpfung zur Mahnung und Erinnerung.

Im Jahr 2008 startete Gulin seine u. a. in Minsk und Dresden durchgeführte Performance-Reihe *Ja ne...* (Ich bin kein...). Verbindend für alle Aktionen dieser Reihe ist, dass der Künstler mal mehr oder weniger auffällig gekleidet mit einem beschrifteten Pappschild um den Hals durch betriebsame Straßen einer Stadt läuft. Das Pappschild ist eine Reminiszenz an den tragischsten Abschnitt der belarusischen Geschichte: an die Ermordung belarusischer Partisan:innen durch die deutsche Wehrmacht. Von Erniedrigung und Ermordung dieser Partisan:innen durch die Nazis zeugen ikonisch gewordene Fotos, auf denen die belarusischen Kämpfer:innen mit einem auf Deutsch beschrifteten Pappschild ihr angebliches Geständnis um den Hals tragen (»Ich bin ein Partisan«). Gulin nimmt diesen Faden auf. In seiner Reihe geben die Pappschilder Auskunft darüber, was ihr Träger »nicht ist«. In *Ja ne gej* (2008) läuft der Künstler geschminkt und in einem rosafarbenen Kleid durch belebte Minsker Straßen. Mit seinem Auftreten überspitzt er stereotype Vorstellungen von Homosexualität und greift damit ein Tabu an. Damit schafft Gulin zumindest kurzzeitig eine Zone der Irritation. Indem er die zuweilen neugierigen Passant:innen zu Zeugen dieses skandalösen Auftritts macht, hebt er das Private ins Öffentliche, legt seinen Finger in die Wunde gesellschaftlich nicht oder wenig verhandelter Themen und öffnet Raum für eine unterdrückte Debatte.

Gulins Kunst ist Seismograph gesellschaftlich-kultureller Entwicklungen.

Die genannten Werke enthüllen die Bürde des denkenden Kunstschaffenden und ästhetisieren den zunehmenden Freiheitsentzug.

Bewahren und Verfallen – Antanina Slabodchykavas Installationskunst

Während Gulin die Öffentlichkeit für die Hervorbringung seiner Aktionskunst häufig braucht, findet Slabodchykavas Kunst nicht vorrangig im öffentlichen Raum statt. Dennoch greift sie in ihrem jahrelangen Schaffen auch topographische Fragen auf.

Eine besondere Bezugnahme auf Raum stellt ihre auf Video gebannte Performance *Stimme der Erde. Asche zu Asche* (Golos zemle. Prach k prachu, 2016) dar, der ein im östlichen Europa weithin bekanntes Kinderspiel zugrunde liegt. Dieses Kinderspiel wird anschaulich in Oksana Sabuschkos Roman *Museum der vergessenen Geheimnisse* (Muzej pokinitich sekretiv, 2009) beschrieben: »[M]an buddelte eine Grube, legte sie mit Blumen oder glänzendem Papier aus, damit irgendwie ein Bild daraus wird, bedeckte das Ganze mit einer Glasscheibe und schüttete wieder Erde drauf, es hieß ›Geheimnisse‹.«⁸ Geteilt werden diese Geheimnisse einzig mit der besten Freundin. *Stimme der Erde* ahmt dieses Spiel nach. In paralleler Einblendung zu einer Kindergruppe, die ihre kleinen Schätze vergräbt, vergräbt Slabodchykava etwas, das ihr wichtig ist. Es ist eine große echte Tierzunge auf silbernem Pappdeckel. Offensichtlich steht die Zunge für eine Stimme, für Ausdruck und Sprache. Für das Wort. Sie muss im Privatesten behütet werden, diese Stimme, ist sie doch – vor dem gesellschaftlichen Hintergrund betrachtet – Angegriffenes, weil potentiell Angreifendes.

Das Öffentliche wird zum Intimsten. Hannah Arendt führt den Begriff des Intimen auf Rousseau zurück. Seine Entdeckung des Begriffs entstamme, so Arendt, einer Rebellion des Philosophen gegen »die ihm unerträgliche Perversion des menschlichen Herzens in der Gesellschaft, gegen das Eindringen der Gesellschaft und ihrer Maßstäbe in eine innerste Region, die bis dahin offenbar keines Schutzes bedurfte«⁹. Es sei ein Auflehnen Rousseaus gegen die Nivellierung durch den Konformismus. Diese Rebellion vollzieht Slabodchykava als stillen künstlerischen Akt gegen die allgegenwärtige Kontrolle: »When we are in an environment of totalizing control..., the artist muffles... himself, buries

8 Oksana Sabuschko: *Museum der vergessenen Geheimnisse*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2014. S. 221.

9 Hannah Arendt: *Vita activa oder Vom tätigen Leben*. S. 49.

his voice, deprives himself of his right to speak... .«¹⁰

Glaukt man den sehr wahrscheinlich klingenden fiktiven Darlegungen Sabuschkos, hat dieses Kinderspiel eine realhistorische Vorlage: Eine Figur aus Sabuschkos Roman erzählt, dass es in Zeiten der Zwangskollektivierung in den frühen 1930er Jahren der Sowjetunion als Vergehen geahndet wurde, im privaten Raum Ikonen an die Wände zu hängen. Wurden sie von den Requirierungskommandos gefunden, hat man sie »entweder an Ort und Stelle zerstört, oder [man nahm] die wertvolleren mit«, kratzte die Goldschicht ab und verbrannte den hölzernen Untergrund. »Wer klug war, vergrub seine Heiligenbilder an einem geheimen Ort [...] und daher auch die ›Geheimnisse.«¹¹

Slabodchykava behütet also nicht nur die Sprache, sondern nimmt mit der silbernen Platte auch das ikonenhafte Moment und damit eine Fährte in den repressivsten Abschnitt der sowjetischen Geschichte auf. Sie bleibt dem Kinderspiel, das auf einen ganzen historischen Kulturraum (Orthodoxie, Zwangskollektivierung) verweist, treu. Am Ende ihres Videos sieht man die Künstlerin zusammen mit ihrer Tochter das »Geheimnis« betrachten. Damit klingt nicht zuletzt auch eines von Slabodchykavas künstlerischen Grundthemen an: die Künstlerin als Mutter, und in diesem Sinne mitverantwortlich für die Gestaltung der Räume kommender Generationen.

Vergraben im Versteck wird die Zunge der natürlichen Zersetzung anheimgegeben. Nichts währt ewig. Das veranschaulicht Slabodchykava pars pro toto mit ihrer Installation *Reinheit* (Czystość, 2016): In einem gläsernen Kasten stehen auf weißem Tischtuch unzählige weiße Lebensmittel. Alles ist reinlich und sauber. Im Zeitraffer zeigt das Video die Veränderung der fast schon steril wirkenden Speisen: Sie verfaulen und werden von grünem Schimmel überzogen. Mit ihrer Veränderung ändert sich auch der Raum: der abgegrenzte Raum der Sauberkeit wird zu einem Ort des Verfalls. Eine Zustandsänderung zieht eine Raumänderung nach sich. Mit den laufenden Bildern ihres Videos stellt Slabodchykava anschaulich die Vulnerabilität von Zuständen dar, zeigt das Dynamische vermeintlich statischer Phänomene und Systeme. In jedem System schlummert Vergänglichkeit. Selbst dem weißesten Weiß ist die dunkle Fäulnis bereits eingeschrieben.

Im übertragenen Sinne schützt Slabodchykava nicht nur die künstlerische Aussage vor Übergriffigkeit, sondern bewahrt sie gewissermaßen auch für

10 Zhurauleva zitiert in Sasha Razor: »The Protest Art of Antonina Slobodchikova«. Unveröffentlichter Aufsatz. S. 2. URL: https://www.academia.edu/77810388/The_Protest_Art_of_Antonina_Slobodchikova [letzter Abruf: 30.09.2023]

11 Oksana Sabuschko: *Museum der vergessenen Geheimnisse*. S. 65.



den Moment des Verfalls jener Systeme, die allgegenwärtige Kontrolle ausüben und das freie Wort einschränken. Ihre Kunst trägt Hoffnung auf Zukunft.

Prinzip Hoffnung

Ein Nachdenken über (Kunst)Räume in Belarus führt unweigerlich zu den Protesten des Sommers 2020. Es führt zu den Hinterhöfen, die zu Erinnerungsorten wurden, und über all die öffentlichen Plätze, die schon vorher erinnerungskulturell markiert waren.

Ganz unterschiedlich und mit verschiedenen Schwerpunktsetzungen verhandeln Slabodchikava und Gulin mit ihrer Kunst Fragen des Raums. Diese Fragen sind dabei weniger Selbstzweck denn Antwort auf gewachsene Grenzen freiheitlichen Kunstschaffens. Die beiden Künstler zeigen sich damit als »Non-Konformisten«. Ihre Kunst ist ein physisches und psychisches Einmischen in staatlich okkupierte Räume. Ihre Kunst ist aktives Handeln in einer Gesellschaft, die Konformität vorschreibt und jedes Abweichen bestraft. Ihre Kunst ist Hoffnung, weil sie mutig ist, Tabus bricht, Irritation erzeugt und Wandel provoziert.



Der belarusische Philosoph Ihar Babkoŭ sagt, dass die Vergangenheit immer eine kollektive, leicht zu manipulierende Erinnerung sei. Mit der Zukunft sei es komplizierter, denn »die Zukunft ist eine Hoffnung. Eine Bestrebung. Und vielleicht ein Glaube.«¹²

Der Keim, der mit Gulins und Slabodchykavas Kunst gesät wurde, wird sich entfalten. Sie sind da, die Ideen. Sie stehen bereit, können ausgebaut und umgesetzt werden, denn der Nullpunkt ist nicht nur das Ende, er ist auch und vor allem ein Anfang. Es ist der Punkt, von dem alles ausgeht. Und vielleicht werden Slabodchykava, Gulin und viele andere als »Gleiche unter Gleichen« schon bald in diesen aus ihren Ideen materialisierten Raum eintreten können und auf den offenen intellektuellen Austausch mit jenen treffen, die sich dann ebenfalls nicht scheuen, den Raum neu zu gestalten.

12 Ihar Babkoŭ: »Von Fischen und Menschen«. In: *Dekoder*. 17.03.22. URL: <https://www.dekoder.org/de/article/babkou-von-fischen-und-menschen> [letzter Abruf: 30.09.2023].