

Das Projekt «Connecting Spaces» ist ein Aufbruch ins Unge-
wisse. Eingeladen von Dagmar Reichert besuchten die
Schweizer Künstlerinnen und Künstler die Stadt Suchum/i* am
Schwarzen Meer im Mai 2014 das erste Mal. Inmitten eines
intensiven Semesters an der Hochschule für Kunst und Design
in Basel blieb wenig Zeit zur Vorbereitung: ein Vortrag,
einige Blogs, ein Reiseführer, in welchem seit dem Sezessions-
krieg die Region Abchasien* nicht mehr verzeichnet steht.

Ist es verantwortbar, so unwissend an einen Ort zu fahren,

connecting spaces

An Exchange between Artists
from the Southern Caucasus
and Switzerland

artafoundation

Das Projekt «Connecting Spaces» ist ein Aufbruch ins Unge-
wisse. Eingeladen von Dagmar Reichert besuchten die
Schweizer Künstlerinnen und Künstler die Stadt Suchum/i* am
Schwarzen Meer im Mai 2014 das erste Mal. Inmitten eines
intensiven Semesters an der Hochschule für Kunst und Design
in Basel blieb wenig Zeit zur Vorbereitung: ein Vortrag,
einige Blogs, ein Reiseführer, in welchem seit dem Sezessions-
krieg die Region Abchasien* nicht mehr verzeichnet steht.

Ist es verantwortbar, so unwissend an einen Ort zu fahren,
dessen komplexe politische Dynamik an der Bruchlinie
zwischen Russland und dem Westen selbst Diplomaten kaum
durchschauen können? Und auf der anderen Seite: Wie
würden die Künstlerinnen und Künstler aus Suchum/i die
Zusammenarbeit mit den jungen Schweizer/innen erleben?

«Connecting Spaces» is a project departing into the unknown.
In May 2014 a dozen Swiss artists travelled to Sukhum/i*, the
city on the Black Sea. Invited by Dagmar Reichert all were in the
South Caucasus for the first time. There was little time for pre-
liminary investigations in the midst of a busy semester at the
University of Art and Design: a lecture, some blogs, a guide
book no longer listing Abkhazia* since the wars of secession.

Is it responsible to travel with such ignorance to this
place at the fracture line between Russia and the West, whose
complex politics even diplomats can hardly penetrate? On the
other hand: how would the artists from Sukhum/i experience the
collaboration with the Swiss artists? Don't they set out with very
different artistic methods based on sophisticated technique and
an understanding of art schooled on Post-Soviet history and

Gehen sie nicht von einer ganz anderen künstlerischen Arbeitsweise aus, die von raffinierter Technik, post-sowjetischem Geschichtsbewusstsein und südkaukasischen Traditionen geprägt ist? Haben sie in wirtschaftlich und politisch schwierigen Zeiten noch Spielraum und Interesse an anderen Kunsttraditionen und -begriffen?

Verunsicherung auf allen Seiten. Aber eben auch der Impuls zu neuen Erfahrungen. Wie wenige Disziplinen – davon ist *artasfoundation* überzeugt – kann die Kunst mit dem Ungewissen umgehen; ja, sie hat Jahrhunderte erprobt, Gewissheiten hinter sich zu lassen und den Selbstzweifel ins Konstruktive zu wenden. Andere Voraussetzungen, andere Ansprüche: In der wohlhabenden Schweiz prägen Verlustängste die öffentliche Debatte. Junge Menschen können

Southern Caucasion traditions? Would they be interested in other traditions and terms of art in these times of economic and political difficulties?

Diffidence on all sides. And yet also the trigger for new experiences. *artasfoundation* is convinced that art – like few other disciplines – thrives on disquiet. For centuries art has examined how best to leave all certitude behind and transform self-doubt into something productive. Other prerequisites, other challenges: In wealthy Switzerland the public debate is tormented by fears of loss. Young people can choose from a thousand options, but find it difficult to see, where they can make a real difference. Nor is it easy to unfold individual talents in the Southern Caucasus: making a living and supporting your family and the stultifying conflict among former

unter tausend Optionen wählen, doch wo es sie – und niemand anderen – braucht, ist oft schwer auszumachen. Am Südkaukasus ist die persönliche Entfaltung auch unter Druck: das Ringen um ein Einkommen, familiäre Verpflichtungen, der lähmende politische Konflikt unter einst verbrüdernten Staaten erschweren vielen den Zugang zu ihren kreativen Ressourcen.

Die Arbeit von *artasfoundation* fokussiert deshalb auf junge Künstlerinnen und Künstler, weil sie an die Erneuerung einer Gesellschaft durch Kunst glaubt. Kunst wurzelt in Traditionen, pflegt diese selbstbewusst und sucht dabei stets den Aufbruch und das Experiment. Sie lebt vom Subjektiven, stärkt individuelle Erfahrung gegenüber kollektiven (Vor-)Urteilen und will doch öffentlich verhandelt sein. Die Bildende Kunst kann einen Ort für Verständigung und geteiltes Erlebnis schaffen

brother states don't encourage access to creative resources. This is why *artasfoundation* focusses on working with young artists, believing in the regeneration of society through art. Art is rooted in traditions, nourishing them with self-assurance, always searching for new drifts and experiments. Art is driven by the subjective, strengthening personal experience against collective prejudices, still claiming the public discourse. Visual arts can create mutual understanding and shared adventures even without common language, even where intentions may be misconstrued and a surname and passport make all the difference. The appreciation of cultural diversity, the discovery and coming to terms with our manyfold origins shape our identity – in the Southern Caucasus and all over the world. This booklet then assembles four perspectives on the role

auch da, wo eine gemeinsame Sprache fehlt, wo einzelne Worte falsch ausgelegt und ein Nachname oder Reisepass das Leben bestimmen. Die Wertschätzung kultureller Diversität, die Entdeckung und Bewältigung unserer unterschiedlichen Herkunft bilden unsere Identität – am Südkaukasus und anderswo in der Welt.

So trägt dieses Heft vier Sichtweisen auf die Rolle der Kunst als «Connecting Space» und diesen spezifischen künstlerischen Austausch im Südkaukasus und der Schweiz zusammen. Der Kunsthistoriker Marcel Bleuer berichtet aus dem Workshop in Suchum/i. Adgur Dzidzaria teilt im Austausch mit Asida Butba seine Einschätzungen der Kunstszene in Abchasien. Die Kunstkritikerin Lali Pertenava spekuliert über das Potenzial der Kunst in vertrackten Situationen,

of art as a «connecting space» and on this specific exchange among artists. The art historian Marcel Bleuer tells his story of the workshop in Sukhum/i. Artist Adgur Dzidzaria shares with Asida Butba his insights into the art scene of Abkhazia. Art critique Lali Pertenava speculates about the potential of art in community building, based on her engagement for an NGO in the villages along the administrative borders of Georgia. And in the text titled «Artists and agora» Dagmar Reichert pleads the plural unity of the communal created by artists.

Dagmar Reichert and Annina Zimmermann

**artasfoundation would like to underline that its use of names and titles particularly with regard to the conflict regions should not be construed as implying any form of recognition or non-recognition by the foundation or as having any other political connotation whatsoever.*

gestützt auf ihre Erfahrungen als NGO-Mitarbeiterin in den Dörfern entlang der administrativen Grenzlinien Georgiens. Und im Text «Artists and Agora» plädiert Dagmar Reichert für den durch Künstlerinnen und Künstler geschaffenen Raum einer mehrstimmigen Gemeinschaft.

Dagmar Reichert und Annina Zimmermann

**artasfoundation betont, dass die Nutzung von Bezeichnungen und Namen, besonders im Hinblick auf die Konfliktregionen, nicht als Anerkennung oder Nichtanerkennung durch die Stiftung ausgelegt werden darf. Diese haben in diesem Zusammenhang keinerlei politische Konnotationen.*

This project was made possible by the joint efforts of many.

We would like to thank:

The informal task group from different cultural and youth organizations who came up with the idea of an international exchange among art students.

The Sukhum Artists' Union, both its director and its chairman, for their hospitality.

The OSCE task force, especially Ambassador Angelo Gnädinger and his political consultant Tobias Privitelli, for financial contribution and support.

Günther Bächler, Swiss Ambassador to Georgia, and Maren Haartje for their advice and encouragement.

The University of Art and Design Basel, especially Prof. Renée Levi.

The Basel based artist Maria Magdalena Z'Graggen for shared responsibilities in the workshop on site in Sukhum/i and the following exhibition at Ausstellungsraum Klingental in Basel in December 2014.

All participants of the workshop and Inna Jenia und Vika Kapikyan for translating.

All contributors to both workshop and exhibition, listed in the accompanying sketchbook.

The publicist Nadja Venediktova and *artasfoundation's* board member and diplomat Heidi Tagliavini, who generously shared their insights into the Southern Caucasus.

Asida Butba for her intelligent and untiring coordination of *artasfoundation's* queries.

Die Verbindung / Differenz kultureller Räume – Ein Erfahrungsbericht Marcel Bleuler

Im Mai 2014 reiste ich mit einer Gruppe von Studierenden der Hochschule für Gestaltung und Kunst Basel unter der Leitung von Dagmar Reichert und Maria Magdalena Z'Graggen für einen 10tägigen Workshop nach Abchasien. Ziel der von *artasfoundation* organisierten Reise war es, dass sich die Studierenden mit jungen Kunstschaaffenden aus Abchasien austauschen. Wir würden am Rand der Stadt in Wohnungen untergebracht werden, uns täglich in den Räumlichkeiten der lokalen Artists' Union treffen und gemeinsam über Themen arbeiten, die das Leben in der Hauptstadt Suchum/i betreffen. Ich sollte keine klare Rolle in diesem Austauschprojekt einnehmen. Letztlich fungierte ich als Helfer, wann immer praktische Probleme und organisatorische Fragen aufkamen, und manchmal als Moderator bei Arbeitspräsentationen. Einmal hielt ich einen Vortrag, von dem ich hier unter anderem berichten werde. Mein Interesse an der Reise war die Frage, wie sich das Vorhaben umsetzen würde, eine Verbindung mit den Kunstschaaffenden aus dem von der Sowjetkultur geprägten und von geopolitischen Konflikten mit Georgien gezeichneten Ort herzustellen.

Diese Frage will ich nicht im Sinne einer Gesamtbeurteilung, sondern mit der Beschreibung einiger subjektiver Erinnerungen beantworten. Diesen ist gemeinsam, dass sie nicht nur von Verbindung oder Annäherung, sondern ebenso vom Gefühl von Differenz handeln. Sie decken persönliche Reflexionen auf, die, normalerweise kaum öffentlich gemacht, einen konkreten Versuch greifbar machen, kulturelle Räume miteinander zu verbinden.

Romantisierung

Die ersten Eindrücke des Küstenabschnittes am Schwarzen Meer lösten in mir eine für die gesamte Dauer des Aufenthalts bestimmende Empfindung aus. Nachdem wir die langwierigen Kontrollen am militärisch gesicherten Übergang in Ingur passiert hatten, fuhr uns ein Kleinbus zur Rajon-Hauptstadt Gal/i. In der Schweizer Gruppe machte sich die typische Aufregung breit, die einen in der Fremde befällt. Die ersten Eindrücke lösten aber ebenso Betroffenheit aus. Die Strassen waren voller Löcher und überall fanden sich halb zerstörte Gebäude, die teils trotzdem bewohnt zu sein schienen. Als die Fahrt etwas später aus der Stadt hinaus führte, überlagerte die Betroffenheit der Eindruck einer wunderschönen Landschaft und einer üppigen Vegetation, die sich unkontrolliert ausbreitete und in Küstennähe durch ehemals pompöse Pavillons aus der Sowjetzeit wucherte. Der Kleinbus passierte unzählige zerfallende Gebäude, von denen oftmals unklar blieb, ob sie vom Krieg zerstört oder schlichtweg verlassen worden waren, als die Wirtschaft nach dem Ende der Sowjetunion zusammengebrochen war. Die jungen Ruinen und die verwilderte Natur

atmeten eine zweifellos drastische Geschichte, die sich in der Vorbeifahrt nur erahnen und vage begreifen liess.

Vielleicht lag es an dieser nur oberflächlichen Sicht während der Busfahrt, dass sich bei mir eine fast widersinnige Faszination einstellte. Das Land erschien wie ein gesetzloser Raum, der gerade aus einer westlichen Perspektive, die sich an intakte und durchgeplante Strukturen gewöhnt ist, Assoziationen mit Freiraum und offenen Möglichkeiten weckte. Immer wieder passierten wir brach liegende Areale, nach denen sich Hausbesetzer oder Kunstschaaffende in der Schweiz auf der Suche nach günstigem und weitläufigem Arbeitsraum nur sehnen können. Zudem empfand ich die zerfallenden Gebäude, die ihre frühere Pracht nach wie vor zu erkennen gaben, auf eine sinnliche Art und Weise als schön.

Diese Faszination verlor sich über den ganzen Aufenthalt hinweg nie ganz. So unangebracht es klingen mag: Die Ruinen, die sich auch mitten in der Hauptstadt Suchum/i finden und die vom Fall eines Regimes, vom Kampf um das Gebiet und der Vertreibung einer Bevölkerung zeugen, liessen sich romantisieren. Das konnte fast erschreckend weit gehen. So gab es beispielsweise ein zerstörtes Hallenbad innerhalb einer militärischen Anlage am Rand von Suchum/i, von dem ich dutzende Fotos gemacht habe. Der Bau trohnte über dem Meer. Er war in einem für die sozialistische Moderne überraschend feingliedrigen Stil erbaut und innen komplett von – heute grösstenteils zerstörten – himmelblauen Keramikplatten ausgekleidet.

Seine Fensterfronten fehlten und das ehemalige Schwimmbecken war mit Schlamm gefüllt. Zudem fanden sich um das Becken mit Sandsäcken erbaute Schutzwälle, hinter

denen sich im Krieg Scharfschützen verschanzt haben müssen. Trotz dieser unmissverständlichen Spuren des Krieges konnte ich den Raum anziehend finden. Ich konnte die Vorstellung von Kampf und Tod soweit abstrahieren, dass sich die Patina des Schwimmbades, die Exotik der Sowjetästhetik und die Sinnlichkeit des Zerfalls lange betrachten, ja geniessen liessen.

Für diese Faszination fühlte ich mich in einem gewissen Sinn schuldig, da sie, wie ich annehme, nur jemandem möglich ist, der von aussen kommt und von der Geschichte des Ortes selbst nicht betroffen ist. Sie weist auf die Differenz zwischen meiner westlichen Perspektive zu derjenigen der lokalen Bevölkerung hin. Für diese müssen die zerfallenden Gebäude vermutlich mit tragischen Erinnerungen verbunden sein und für die Schwierigkeit stehen, in diesem Umfeld Visionen und Zukunftsperspektiven zu entfalten. Ich sage «vermutlich», weil es mir in den Gesprächen mit den abchasischen Teilnehmenden des Workshops nicht gelang, herauszufinden, wie sie selbst die Ruinen wahrnahmen. Das lag hauptsächlich an unserer meist holprigen sprachlichen Kommunikation, die in gebrochenem Englisch oder in mäandrierenden Übersetzungsprozessen stattfand. Die Kommunikation funktionierte grundsätzlich überraschend gut, aber sie machte es schwer, heikle Fragen anzusprechen oder nuancierte Ansichten auszustauschen.

Ölmalerei und Installationskunst

So blieb die Begegnung mit den lokalen Workshop-Teilnehmenden in gewisser Weise undurchschaubar, was sich bis

zuletzt nicht auflöste. Zugleich war aber auch vieles überraschend vertraut. In Suchum/i trafen wir auf junge Kunstschaffende, die in vieler Hinsicht gar nicht anders sind als diejenigen aus der Schweiz. Sie benutzen Facebook und Smartphones. Sie versuchen, ihrer künstlerischen Tätigkeit neben einem Broterwerb nachzugehen und sich mit vollem Einsatz und Charisma im lokalen Kunstbetrieb zu etablieren. Bei den morgendlichen Gruppensitzungen des Workshops erschienen die Teilnehmenden entweder gewissenhaft früh, oder sie trafen verspätet ein. Ungeachtet ihrer geografischen Herkunft lächelten sie eine Verspätung charmant weg oder schauten sich gesenkten Blickes direkt nach einem freien Stuhl um. In diesem Moment verhielten sich alle in den gleichen Mustern.

Eine deutliche Differenz zeigte sich jedoch bei den Portfoliopäsentationen. Am ersten Morgen stellten die Teilnehmenden in kleinen Gruppen einander die eigene Arbeit vor. Ich bewegte mich zwischen den Gruppen hin und her und bemerkte einen deutlichen Unterschied. Die Basler Studierenden zeigten viel Ausschnitthaftes: Objekte oder Installationen, die zu einem grösseren künstlerischen Prozess gehörten und viel Erklärung verlangten. Die Kunstschaffenden aus Suchum/i zeigten oftmals in sich geschlossene Arbeiten: Einzelne Bilder, in die man sich vertiefen konnte und die nur wenig kommentiert wurden. Bei den deutschsprachigen Teilnehmenden stand die Suche nach einem konzeptuellen Zugang zu Kunst und nach einer Verbindung von unterschiedlichen künstlerischen Praktiken im Vordergrund. Die Arbeiten der Kunstschaffenden aus Suchum/i waren auf Visualität fokussiert und

griffen klassische Gattungen wie Malerei, Skulptur oder Fotografie auf.

Es steht ausser Frage, dass die Kunstbegriffe im Südkaukasus und der Schweiz kulturhistorisch verschieden geprägt sind. Daraus ergab sich im Workshop ein Spannungsfeld zwischen den Teilnehmenden und zumindest implizit auch ein Kräfteverhältnis. Einige Kunstschaffenden aus Suchum/i konnten sicherlich kein Verständnis für die Projekte der Schweizer Studierenden aufbringen. Dennoch lag die Ansicht in der Luft, dass wir aus der Schweiz näher am Puls des internationalen Kunstgeschehens seien und damit den aktuellen Kunstbegriff aufzeigen, dem die Kunstschaffenden aus dem Osten, die in Sowjet-Strukturen aufgewachsen sind und in einer marginalisierten Region leben, nachhinken.

Ein Anzeichen dafür war, dass die Teilnehmenden aus Suchum/i den Begriff ‚Installation‘, den die Schweizer Studierenden in Bezug auf ihre künstlerischen Arbeiten oft verwendeten und der anfangs näherer Erklärungen bedurfte, im Verlauf des Workshops in ihr Vokabular übernahmen. Eine Übernahme in die umgekehrte Richtung fand jedoch nicht statt. Niemand in der Schweizer Gruppe begann sich beispielsweise an der Ölmalerei oder der ästhetisierten Portrait- und Landschaftsfotografie der ansässigen Kunstschaffenden zu orientieren.

Mit diesem Hinweis will ich nicht implizieren, dass die Arbeiten der Schweizer Studierenden über jeden Zweifel erhaben waren, während diejenigen der lokalen Kunstschaffenden – von denen, nebenbei bemerkt, auch nicht alle nur Ölmalerei und Fotografie betrieben – nichts taugten. Aus

meiner Sicht gab es auf beiden Seiten sowohl hochentwickelte als auch weniger spannende Beispiele, und auf beiden Seiten liess sich Sensibilität, Reflexion und Leidenschaft feststellen.

Die Differenz bestand nicht in grundsätzlichen Qualitäten, sondern in der Wahl von Medien und Techniken, und nicht zuletzt in der Art der Präsentation. Während die Basler Studierenden meist über strukturierte und grafisch durchgestaltete Portfolios verfügten und ihre Arbeiten geübt vorstellten, brachten einige Kunstschaffende aus Suchum/i einfach Originale mit, die sie spontan kommentierten oder in unstrukturierten Sammelsurien vorlegten, durch die man sich blättern konnte. Obwohl die Differenz offensichtlich war, wurde sie im Plenum nach den Präsentationen nur freundlich angedeutet, aber nicht richtig zur Diskussion gestellt. An mir selbst beobachtete ich, dass diese Zurückhaltung mit der Schwierigkeit zusammenhing, eine solche Differenz anzusprechen, ohne in eine Wertung zu münden. Auf beiden Seiten schien eine gewisse Ratlosigkeit gegenüber den Arbeiten der anderen zu herrschen, zugleich stand aber die Bereitschaft im Vordergrund sich mit Offenheit zu begegnen.

Un-/Überbrückbarkeit

Die Differenz in der Kunstauffassung wurde eher durch gegenseitige Beobachtung als durch Diskussionen verarbeitet. Eine Ausnahme bildete diesbezüglich eine Publikumsfrage nach einem Vortrag, den Dagmar Reichert etwa am dritten Abend in der Artists' Union hielt. Zu dem Vortrag waren auch lokale Kunst- und Kulturschaffende gekommen, denen Reichert Überlegungen zu den gesellschaftlichen Funktionen von Kunst

präsentierte. Die Werke, die sie dabei vorstellte, brachten einen spielerischen und erweiterten Kunstbegriff zum Ausdruck. In fast keinem der Beispiele bestand das Endresultat aus einem Bild oder einer Skulptur. Daran schienen die Teilnehmenden des Workshops, die nach dem Ende des Vortrages interessierte Rückfragen stellten, bereits gewöhnt zu sein. Im breiteren Publikums gab es jedoch auch etwas irritierte Reaktionen. Eine etwa 50jährige Journalistin fragte nach, ob denn Kunst in den Augen von Reichert gar nichts mehr mit Ästhetik zu tun haben sollte. Die empathisch hervorgebrachte Frage liess genau diejenige Differenz aufklaffen, die im Workshop freundlich übergangen worden war. Man spürte der Journalistin an, dass sie die Präsentation zwar interessiert verfolgt hatte. Zugleich schien sie aber nicht bereit, ihre eigene Vorstellung davon, was Kunst ist (nämlich eben ein Bild oder eine Skulptur), einfach aufzugeben.

Obwohl ihre Wortmeldung in keine hitzige Diskussion mündete, unterstrich sie die Schwierigkeit, die Diskrepanz zwischen dem erweiterten Kunstbegriff des Westen und dem enger gefassten der ehemaligen Sowjetrepublik, der massgeblich von einem ästhetisierten Realismus und mystischen Symbolismus geprägt ist, zu überbrücken. Diese Schwierigkeit hat nicht einfach mit der Differenz zwischen den künstlerischen Traditionen in Ost und West zu tun, sondern ebenso mit den jeweils spezifischen Kulturgeschichten, aus denen sie hervorgehen. Und diese Kulturgeschichten lassen sich nicht einfach abstreifen, oder mehr noch: diese will man nicht einfach abstreifen, da sie identitätsstiftend sind.

Westliches Zerrbild

Die Wortmeldung der Journalistin fiel mir auch deshalb auf, weil mich die Frage beschäftigte, wie ich in meiner Präsentation zwei Tage später der kulturellen Differenz Rechnung tragen und der Gefahr vorbeugen könnte, ein Kräfteverhältnis zu implizieren. Ich wollte auf keinen Fall den Eindruck erwecken, dass ich mich als kundigen Wissenschaftler aus dem Westen verstehe, der den Menschen in der isolierten Region im Osten die zeitgenössische Kunst erklärt (eine Rolle, die Dagmar Reichert scheinbar mühelos umgangen hatte).

Vor meiner Abreise hatte ich eine lose Powerpoint-Präsentation zusammengestellt, die mit einem aktuellen Forschungsinteresse von mir zusammenhing und hauptsächlich Kunstprojekte, aneinanderreichte, die sich auf Israel oder Palästina – und damit zumindest implizit auf einen geopolitischen Konflikt – bezogen. Diese Beispiele, so hatte ich im Vorfeld überlegt, müssten relevant sein für Kunstschaffende, die ebenfalls im Spannungsfeld eines geopolitischen Konflikts leben. Ich hatte erwartet, dass sich die Menschen in Abchasien zwangsläufig mit ihrer Lebenslage und politischen Situation beschäftigen und in ihrer Kunst nach Wegen suchen würden, Position zu beziehen oder zumindest den Konflikt zu reflektieren.

Nun beschlich mich der Verdacht, dass ich mit dieser Erwartung einer Klischeevorstellung aufgesessen war, die im westlichen Kunstbetrieb über Osteuropa produziert wird. Kunst aus den ehemals sozialistischen Ländern wird bei uns hauptsächlich in Hinblick auf ihre politische Dimension diskutiert und unter den Vorzeichen ihrer politischen Geschichte vermittelt. Seit dem Fall des eisernen Vorhangs fanden in West-

europa unzählige Ausstellungen osteuropäischer Kunst statt, diese zeigten jedoch kaum je traditionelle Ölmalerei und ästhetisierte Fotografien – also Werke, wie wir sie in Suchum/i oftmals antrafen –, sondern in erster Linie progressive und kritische Arbeiten, wie beispielsweise Dokumentationen von aktivistischen Performances, betont konzeptuelle Arbeiten oder zynische Gemälde, die die Mythen der Sowjetkultur dekonstruieren.

Im westeuropäischen Kunstbetrieb scheint die pauschale Vorstellung vorzuherrschen, dass die Kunst in Osteuropa während des Sozialismus' hauptsächlich im Untergrund produziert wurde und nun, nach dem Ende des totalitären Regimes, in ihrer ganzen Scharfzüngigkeit und Experimentierfreudigkeit an die Öffentlichkeit treten kann. Damit wird ein teilweise zutreffendes, aber insgesamt verzerrtes Bild geschaffen, wonach Kunst in Osteuropa zwingend politisch oder zumindest kritisch sei.

Zögerlichkeit / Vertrautheit

Im Zuge meiner Annäherung an das tatsächliche Kunstgeschehen in Suchum/i beschlichen mich Zweifel, ob eine Präsentation über Kunst mit Bezug zum Nahostkonflikt überhaupt auf Interesse stossen würde. Als ich dann von einigen Workshop-Teilnehmenden gebeten wurde, in meinem Vortrag den Begriff der Installationskunst anhand historischer Beispiele zu fundieren, verwarf ich mein ursprüngliches Thema fast mit Erleichterung.

Die Anfrage, über Installationen zu sprechen, brachte mich aber auch in eine schwierige Situation. Ich konnte zwar die Neugierde der lokalen Kunstschaftenden verstehen, wollte

ihnen aber auf keinen Fall vermitteln, dass es sich dabei um «gute» und «fortschrittliche» Kunst handle, die sie adaptieren müssten, wenn sie zeitgemäss sein wollten. Denn würde ich damit nicht in eine quasi missionarische Rolle geraten und ihrer lokalen künstlerischen Identität einen aus dem diskursmächtigen Westen stammenden Begriff überstülpen?

Die Befangenheit, die aus diesem Zweifel entstand, konnte ich während der Präsentation nicht ganz überwinden. Ich wurde die Sorge nicht los, dass meine Ausführungen als Belehrung ausgelegt werden könnte. Deshalb wies ich beim Vortragen immer wieder darauf hin, dass ich lediglich meine ganz subjektiven Ansichten ausführte. So seltsam es klingen mag: Ich versuchte meine Befangenheit oder Unsicherheit gar nicht zu überspielen, da sie mir letztlich als angemessen oder gar politisch korrekt erschien.

Die von den kritischen Selbstreflexionen ausgelöste Befangenheit verlor sich im Verlauf des Workshops zusehends. Bald hatte sich eine Arbeitsatmosphäre eingestellt, in der es nicht mehr im Zentrum stand, die Differenz zu verarbeiten, sondern gemeinsam etwas auf die Beine zu stellen, da am letzten Abend eine Ausstellung stattfinden sollte. Im intensiven Zusammensein entstand eine zunehmende Vertrautheit und Anfreundung. Zum Schluss des Workshops organisierten wir einen Fondueabend für alle Beteiligten im Garten vor unseren Wohnungen. Wie oft an einem solchen Anlass, waren am Anfang alle etwas verlegen, aber das gab sich schnell. Irgendwann sass die inzwischen kleiner gewordene Gruppe in der lauen Nacht und begann, sich gegenseitig heimatliche Lieder vorzusingen, bis wir merkten, dass es auch Lieder gibt, die wir alle kennen.

Jemand hatte ein Gitarrenlehrbuch mit den Texten unzähliger Evergreens dabei. Eines der allseits bekannten Lieder war Redemption Song von Bob Marley. Als wir das Lied zu singen versuchten, dachte ich daran, dass ich zu meinem 12. Geburtstag eine Bob Marley-CD geschenkt bekommen hatte. Das war 1992, also in dem Jahr, als die Unabhängigkeit von Abchasien ausgerufen wurde. Ich schaute in die Runde zu den Kunstschaffenden aus Suchum/i und fragte mich, was sie wohl mit diesem Jahr und dem Song verbanden. Obwohl wir uns nahe waren, gab es eine Distanz. Nie würde ich verstehen, wie es ist, erlebt zu haben, was sie erlebt haben. Zugleich spielte das aber auch gar keine Rolle. Ungeachtet unserer Herkunft fielen wir alle immer wieder aus dem Takt, sangen daneben oder konnten in der Dunkelheit der Nacht den Liedtext gar nicht mehr lesen. Wir lachten viel.

Es war ein gutes Gefühl, dass sich eine Verbindung tatsächlich herstellen liess. Das Näherkommen bedeutete aber auch, dass letztlich mehr Fragen aufgeworfen wurden, als Antworten gefunden.

Marcel Bleuler

(*1980) studierte Kunstgeschichte und bildende Kunst in Zürich und promovierte an der Universität Bern. Seit Herbst 2014 ist er an der Konzeption der Forschungstätigkeit von artasfoundation beteiligt und unterrichtet daneben im Bereich Geschichte der Gegenwartskunst.

Better live in distant province, close by the ocean

Asida Butba / Adgur Dzidzaria

Asida Butba: You were talking about the identity of a small ethnic group in the big world. You spoke about artistic life before the war. What was it like? As I understand, the artists mostly studied at the Tbilisi Academy.

Adgur Dzidzaria: Mostly – yes. It was difficult to get into other universities, so most of us went to Tbilisi. Some people could still get into other schools but very few.

Artistic life before the war was divided. If we talk about the last decades, there was a more official group, a hybrid of socialist realism and the national theme, with a kind of a national school that shows traces of Tbilisi traditions of the period. And there was another, less formal group, less official, with more or less modernist goals. A similar trend to what in Tbilisi is called «freethinking». This was called the «Sukhumi school».

Asida: What do you mean by «freethinking»? I understand that it has never been possible to reflect on social processes after the war - or how do you see this?

Adgur: Art was not thought of in social terms. I am looking for this old article of mine... but there are only fragments...

«...Dioskuriya, Sebastopolis, Sukhum-Kale – all names of Sukhum, the city where I was born and raised. In the land that retains traces of ancient cultures – of the Paleolithic era, the Bronze Age, Greek and Roman antiquity, Byzantine mosaics and frescoes.»

*«An empire, if you happened to be born to,
better live in distant province, by the ocean.»*
(Joseph Brodsky, Letters to a Roman Friend)

Laws of an empire worked in the Soviet Abkhazia. It had its «official art» and, at least since the early 70s, its «underground». But the local underground did not oppose the official art. Rather than that, it tried, like in the practice of Zen Buddhism, «to change the vector and turn bitterness into vitality.» A group of young Sukhum artists, who were not much older than me, were addicted to the world of twentieth century art. Revolutionary at the time, Picasso, Braque, Delaunay, Rauschenberg, Rothko, Kandinsky, Miro and many others, whose names are now classical, with all the scarcity of information, formed the artistic tastes. It is impossible to say for sure what exactly forms an artist. Personal temperament, intelligence, degree of spiritual organization are the basis for the tissue into which the effect of the local cultural environment is woven, the work of other artists, interest in different eras and cultures. This conscious or unconscious selectivity makes an interesting and unique pattern in a kaleidoscope of art.

Asida: Is there some other part in this article on socialization?

Adgur: No, those same people keen on the avant-garde made some more acceptable works for display, such as «tangerine harvest», but they could make them interesting from a pictorial point of view. Or neutral portraits, or still lives – there was never such a thing as protest in art.

Asida: Perhaps there was no real need for such an aesthetic? Words, talking, politics... are so much closer to the needs of people.

Adgur: If we can speak of social protest at all, it is that these «venerables» mostly used national themes in opposition to the Georgian hegemony. Although it was all done with a socialist underlining. The revolutionary group «Kiaraz», in 1918–21, fought against the occupation by Georgia, during the so-called Menshevik Georgia.

Asida: What kind of group was «Kiaraz»?

Adgur: In short, they were using political terminology to speak about their national identity. Kiaraz was this revolutionary unit that fought the Georgian Mensheviks. Although the term itself comes from the national principle of mutual aid, meaning peaceful labor.

Asida: So there was a balance of social realism and traditional values. But in general, how did «Soviet» and «traditional» coexist? For example, all these archaic rituals. Yesterday you were chasing spirits out of the house and in the morning you get up and go to your job in a kolkhoz.

Adgur: Brushing everybody with the same brush, when by 1937 all sorts of associations were abolished, they artificially established all kinds of writers', artists', architects', composers' unions. Then it became impossible to have one's own opinion,

including the attitudes visible in the work. There was a common language, everything else was sedition. And later, when Stalinism was over, the habit of not thinking freely remained. In fact, the same mechanism remained in power with the difference that one would not be prosecuted. But you know, something objectionable simply was expelled from the USSR.

Asida: Yes, I understand, but also there is a pressure of traditional values.

Adgur: There is this piece by Iskander which deals wonderfully with this combination of the Soviet and the traditional, where he describes the Prayer Tree – if you knock on it, you can hear an echo saying kum-m-m-hoz (meaning kolkhoz). In this sense, we never had a great tradition, our professional art was practically born in the early twentieth century, while there were interesting artists, mostly emigrants from Russia. The urban environment was multicultural (if I may say so), but high culture was dominated by European painting, theater, poetry. Then came the Soviet period and everything took a different turn.

Asida: I'm interested in the way all of this coexists now, for example, the Soviet legacy and archaic traditions of a surviving ethnic group, who are adopting some capitalist principles.

Adgur: How can you be an artist with such a dilemma: on the one hand a member of a small ethnic group, which thinks they can be saved at the expense of patriarchal culture. On the other hand, the artist shall always seek to escape from the current framework, because as it is said – the artist does not live in the present, the artist lives in the future.

Because when he does, he creates something new that did not exist here before. If it did exist, then it is no longer interesting. So it turns out that on the one hand one has to follow patriarchal traditions, approve of them, and show them in one's works, but on the other hand, this resulting work is completely deprived of freedom of expression of the individual. It turns out, apparently, that conservatism as a defense mechanism is a universal method and extends even to the traditions that have arisen in the latest decades, that is, during the Soviet period. That is if we speak about the visual arts. And perhaps even beyond that.

Asida: We are talking about an environment in which «social realism» is the most powerful tradition with archaic motifs incorporated strongly into people's lives but never art. Is there something left, incidentally, from this avant-garde period you mentioned?

Adgur: Just a few works maybe. Petrov, Kontarev. Alexander Chachba (Shervashidze) was the first Abkhazian professional artist, a descendant of the Abkhazian kings, son of disgraced Prince Constantine Chachba, who had been expelled from Abkhazia for participating in the rebellion in 1866 against the colonial policy of Tsarist Russia. Chachba was born and raised in Russia, but came back after the victory of the revolution in Russia. He only spent a couple of years here in 1918-19. Then he went to Paris with Diaghilev and only came back as ashes in an urn in the 1970s. His ashes were brought from Monte Carlo to Abkhazia. He had tried to create a school here and generally involve himself in education, but this did not work out. Why? Go guess. But

strangely, he loved Abkhazia, practically never living here.

Asida: Now for the exhibition in Basel, young artist Maiana Tsvishba wants to do something with felt as a traditional material.

Adgur: Yes, we have lost crafts. Batal Jopua recreated a tool for weaving braid, and Elvira Arsalia did hand weaving, too.

Asida: All that was lost during the Soviet era?

Adgur: Hard to say. Although my mother said that my grandmother herself picked cotton, wove cloth.

Asida: Yes, my grandmother picked cotton.

Adgur: My great-grandfather was a blacksmith, he forged barrels for firearms, he had students, apprentices. But by law of the conservation of energy, no one will do anything that can be obtained in an easier way.

Asida: Annina from *artasfoundation* asked a question about the interaction of the social and the individual. Somehow it seems that the traditional society has not been in much contradiction with the Soviet life. These systems can be combined very well and both neutralize individual impulses. The Soviet Union fought against religions, but at the same time rituals and traditions seemed to cohabit well with the collective farms.

Adgur: I wouldn't say there was no contradiction. Abkhazian economy, according to the principle of Manors, has been a self-contained unit, the center of which was the free peasant. A microcosm. People had to work at the collective farms during the day, then at night they would be working on their own gardens which was not encouraged: fruit trees were taxed, livestock was strictly regulated, etc. As a paradox, today, when there is no Soviet dictatorship, when

we would have the freedom to modernize the art processes, the situation is less favorable.

Asida: Abkhazia is in a transitional phase of some sort. And you mentioned that the orthodoxy of local art is necessary as some unshakable ground under one's feet in the process of survival. The traditional values that were naturally much less spoken about in the Soviet Union have flourished here again. By the way, all of these reliefs on the Soviet buildings in the traditional style – I really like them. Were they all the work of local artists?

Adgur: Usually artists fought for an order. Whoever managed to receive it. It was usually conducted through the local art fund. Sometimes the orders were given to Georgians, and that usually caused resentment among local artists, like depriving them of bread. And then in what way are they traditional? They are imitative patterns of Georgian arts and crafts. Not only decorative crafts, but also the monumental.

Asida: It all looks pretty interesting... but maybe I have a form of nostalgia for my childhood.

Adgur: It was all so replicated, especially in hammered metal sheet. Only the lazy did not hammer metal. It was all absolutely like Egyptian art, canonized forms, movements, gestures, plasticity etc.

What Abkhaz arts and crafts look like? Of traditional art there are examples in the museum. About modern art I do not even know what to say, before the war, it was similar to the Georgian, with minor differences. Art stays a passive sphere in our society and it turns out that it feels comfortable in its designated safe social space.

Asida: We should also talk about «connecting spaces».

Adgur: what does that mean?

Asida: :))))))))))

Asida: Here Annina asks in a letter about «public space in Sukhum. How does it work? Literally: streets, sidewalks... but also among artists: how does the artist find the public? What does «connecting spaces» mean in your experience?»

Adgur: In the public space, as in Soviet times, the major manifestation is monumental art. It's either monuments or memorials dedicated to war. Sipa Labachua introduced elements of urban sculpture, which did not exist before him. Considering the postwar rollback, it can be considered a success. Although my dream since before the war, is to create an abstract city sculpture, solely as a decorative element of the urban environment. All exhibitions are basically happening, with a few exceptions, in the space of the Artists' Union exhibition hall. Well, there are souvenir paintings, which are sold on the streets and in some art salons. That is, artists do not try to speak with the language of art, they do not see it as a tool of expression. Another problem is that such an attitude is fundamental to the system of teaching in art schools.

Asida: And if we talk beyond the artistic environment?

Adgur: What do you mean?

Asida: If we talk about society in general...

Adgur: For me it is a new, unfamiliar life. Now it has developed its own ways, its own traditions. I find it difficult to assess. Maybe difficult for me to accept, because I'm used to something else, which no longer exists. Maybe what I feel is banal nostalgia?

Asida: These forms and traditions were not there when you lived in Sukhumi before?

Adgur: I don't know, maybe they were, but there was a certain culture, not just a niche, but the elite. And I, with all of my marginality and whining, yet I felt this. Now, there are separate individuals, which have not yet developed a common habitat.

Asida: The majority of that «elite» you mention now lives in Russia, as I understand.

Adgur: That depends. In general, yes.

Asida: This type of exchange, that workshop we organized together with the Sukhum Artists' Union, the Academy of Basel and *artasfoundation*: What can it mean for the city?

Adgur: That's hard to say. To be honest, I have recently had a sense of an absolute deafness of the society. At least, we cannot expect to see quick results. But it is still necessary to do it, because no one can predict the outcome, no one.

Adgur Dzidzaria

(*1953) graduated from Tbilisi State Academy of Art, lives and works in Sukhum and is currently the chairman of the Artist Union of Abkhazia
<http://shazina.com/en/>

Asida Butba

(*1983) graduated from the Gerasimov Institute of Cinematography with a degree in film and television management, lives in Sukhum/Moscow
assida@yandex.ru

Artists and Agora

Dagmar Reichert

I'm not sure if Hannah Arendt was a genius¹, but whatever is decided: her work deserves to be read by artists. And in particular by artists reflecting their role and responsibility in society. Here a brief example of her thoughts in order to show you how I come to recommend that.

Fifty-six years ago, in 1958, Hannah Arendt observes the «artificial conformism of our mass-society» and «its enormous use of material goods»². «No longer is the world considered as something we all have in common», she diagnoses. It «has lost its power to assemble us». It is no longer experienced as that in-between-space which connects and separates all those who share it. The loss of the world's power to assemble, «seems, in its spooky quality, like a spiritualistic seance, in which a number of people assembled around a table, is suddenly, and through some magic trick, faced with the disappearance of the table in the midst of them, such that two people sitting opposite each other are no longer separated by anything, but are no longer connected by anything either».

Against that loss, Hannah Arendt seeks to revitalize the notion and the practice of the public space, the agora, so it were. And this, I believe, is what – consciously or not – many artists do: they re-create public spaces, spaces for communication.

The agora (from gr. assembly) was the center of civic activity in old Greek city states like Athens, a square surrounded by public buildings. It was the basis and physical manifestation of what we now call «the public sphere», a place which invites people to come together and talk to each other, talk, argue, agree, compete, show and see the world they share.

But why would, in today's world, artists be the ones who create such a public sphere? Aren't there news agencies and mass-media, parliaments or political forums who do just that? And very effectively, so it seems...? Here I come back to Hannah Arendt, to what she writes about our mass-society and how she distinguishes the unity it constitutes from a very different type of unity. The unity of our mass-society is one of conformity to common denominators and their average value. It reduces every human being – a being which is not only equal, but also similar and different to/from others³ – to one scale (and often a monetary one). The unity created in the public sphere is of a different kind. It's order is not given (and not given/determined by an invisible authority «above»), but one that is always in creation, always in process of organizing itself: it is used and contested, confirmed and modified in the very network of communication it establishes. The unity of the public sphere, of the agora, is a unity in/of «going along together». Hannah Arendt describes how it unites human beings not in spite, but

because «every one of them occupies a different place in it and the position of one does not coincide with the position of any other». The quality of this unity stems from «the fact, that everyone sees or hears from a different position».

I think that artists create spaces, which create this kind of unity. They provide them through works, which allow for –, contain –, and provoke different views. Work that contains tensions and is opening up categorizations rather than categorizing. Such work becomes a ground on which the unity of a public sphere can unfold, it becomes the agora. In other instances, artists create works which cannot only be seen and surrounded, but also be entered physically, sat down or lived in.⁴ Here the metaphorical agora becomes actual, the metaphorical «table» becomes a real table, one which carries an atmosphere that invites people to come together and promotes a discourse between different positions.

Thus, I believe that artists can promote an opposition to the unity of mass-society and to the politico-administrative and economic logic behind it. And in providing space for an active unity of heterogeneity, artists can also promote an opposition to all those who try (and even if with best intentions) to create unity by declaration, by definition from above. They often use nature- or organism metaphors to rhetorically support their claims and legitimize the unity they made up. Against this violence of, what Hannah Arendt calls «extending to a communal dimension what is in fact a personal position», artists can support the plural unity of the agora.

Dagmar Reichert

(*1957), cultural geographer, docent at the Zürich University of the Arts and managing director of artasfoundation.

1 See: Julia Kristeva (2001): Hannah Arendt. Columbia University Press, NY.

2 This and the following quotes from: Hannah Arendt (1981, orig. 1958): Vita Activa. Piper, München.

3 For the replacement of the dichotomy «equal – different» through the trifold structure «equal – similar – different», see Eva Meyer's text on Hannah Arendt in her book: Tischgesellschaft. Stroemfeld/Nexus, Basel, 1995.

4 I also consider the experiential space of performance to be something like this.

Art as Development

Lali Pertenava

Institutional development programs have been operating in Georgia since the 19th century. Founded in 1879, the «Society for Dissemination of Literacy among Georgians»¹ stated in one of its reports:

«Despite the fact, that our organization is called the «Society for Dissemination of Literacy», it is a great mistake to think that its founders intended to only teach reading and writing. It was their sincere desire to create a school that would be a home for culture. Culture is a wider spiritual and material development of the country – the union of forces, which create independence and opportunities for people.»

This alliance of Georgian intellectuals wanted to form a cultural identity for their country, repressed under the rule of the Russian Empire, by promoting the cultural and literacy rights of people. The arts were one main component of their program. The movement laid the foundations for establishing an independent Democratic Republic of Georgia and also for one of the best art schools of modernism at the beginning of the 20th century.

«Everyone has the right to freely participate in the cultural life of the community, to enjoy the arts and to share scientific advancement and its benefits.»

«Everyone has the right to the protection of the moral and material interests resulting from any scientific, literary or artistic production of which he is the author.»

(Article 27, The Universal Declaration of Human Rights, Paris, 1948)

The Soviet Union collapsed in 1991. The parliament of the newly independent Georgia ratified the universal declaration of human rights the same year.

Development programs, mostly initiated, supported and designed by today's so-called developed world for the developing world, are focused on the protection of fundamental human rights: civil liberty and equality. The right for cultural expression and participation in creative processes is listed as number 27 in the universal declaration of human rights. Development strategies address basic human needs and usually lack a cultural dimension, especially in regard to the arts. The language of the arts is remote from the language of development, partly because the same developed West defined art as a medium of dead white males and detached it from the list of basic needs of other men and women of the world.

Am I Him/Her (That Passer-by)?

An individual is woven into the holistic development of the country it lives in. As an embryo I attached myself to the uterus of my mother, concealing myself for a long period of time. Birth was a painful process, but later adaption became even

more excruciating. The first self-conscious thing I remember was the process of self-questioning: Am I him/her (a by-passer)? I imagine, my cat asks me the same question when looking into my eyes.

Later I entered the pathway for development: general state school, music school, dance class, sports, tutors, competition, achievement and striving for physical and mental superiority. I guess I became an expert in art when I enrolled in the first grade of the elementary school and saw on the wall an enlarged photo with a black ribbon of Andropov, the recently deceased leader of the Communist Party. This was the first time that I felt the pompousness of the cult and realized that it was connected with something great and dangerous. I always cried at the sight of this photo. However, no one but me knew the reason of my tears. I also knew that I had to keep my voice down while talking. Teachers usually attributed that kind of behavior to my good manners. Pompously joining the organization of the «Little Octobrists»², pompous Soviet celebrations... It was almost impossible to choose a profession other than art history.

I Know That I Know Nothing

When I started my studies at the university I did not think about community development. I knew that I should become knowledgeable in the field of arts. Exactly the same year the Soviet Union collapsed and Georgia became an independent country. Everything I studied at the art history department was described by words like wonderful, beautiful, sublime. Only, these words were inadequate to the surrounding environment.

Tbilisi was entangled in a civil war. For my diploma I chose to work on the topic of «Degenerate Art» - German expressionism.

Wars³ made Georgians inclined towards pathos. The idea that Georgians were historically known for winning wars was a concomitant factor of public life. But one day suddenly we lost. And soon, the whole country and its heroism, pathos and majesty transformed into a real «Degenerate Art». At that time, for me, it was contemporary art that remained the only alive, human, non-pathetic and self-reflexive realm of the country.

I wanted to write my diploma on Georgian art. There was an artist who was interesting to me – Karlo Katcharava.⁴ However, the professors responsible for assessing my diploma discouraged me, saying that it would be difficult to write about an artist who had died young and could not bloom into an «accomplished» painter.

1988 was a very important year. Before the departure of young avangardist artists to a meeting workshop in Narva, the exhibition of twenty Georgian artists – a kind of «retrospective» of Georgian avantgarde – was held in Karvasla, Tbilisi. The exhibition was initiated by a group known under the name «The Tenth Floor»⁵. After a successful demonstration of a wide range of artistic program in Narva, the group started a marathon of exhibitions and events. The entire summer and autumn were dedicated to the presentation of changing expositions in Karvasla, where debutants had a chance to show their works alongside artworks from Minsk, East Berlin, Leningrad. Maybe by introducing a policy of democratization into exhibiting, with the sincere attempt to create counterculture, we supported...

(text is interrupted, from the history of the Tenth Floor, Karlo Katcharava).

Tbilisi counterculture of the 1980s democratized the public and the public space as well. In the 1990s, when Tbilisi experienced the most difficult social and political situations, art went out into the public spaces and started to revitalize the areas destroyed by systems and people. A number of artists from the «Tenth Floor» and those of the energycrisis⁶ art of the 1990s stripped the arts of their «grandeur and beauty» and reduced them to the presentation of everyday routines. The reality of that time was not beautiful indeed. After 70 years art freed itself from its political instrumentalization and returned back to its mission: it became a public medium, started to reflect about the social reality by way of sacred, intuitive, intimate and emotional messages and called for public participation. The ice was breaking despite the fact that even today, the legatees of the Soviet «elite art» in Georgia are still unable to get rid of their ideas about their own superiority, the artificiality of art and keeping public art spaces in private possession.

One day I went to the Blue Gallery⁷ where instead of Lenin's portraits I saw an exhibition of portraits of trees. The gallery columns were covered in photo paper, transforming them into tree trunks. The artist had taken photographs of eye-shaped patterns on bark. It looked like human eyes were gazing from the works and the video projected onto a wall. «Eye Trees» is a work by Mamuka Japaridze. The exhibition was organized in the mid 1990s. Mamuka Japaridze continues to work on the project. He probably wants people to notice trees looking at them also outside the gallery, nevertheless Georgia

continues to destroy its natural environment. The Blue Gallery turned into the National Gallery and is now less dedicated to showing Georgian contemporary art.

I Do Therefore I Exist

An art historian? Don't only very rich people become art historians? – was I asked by a surprised American in one of the most prestigious US universities. I had gotten there by chance, by an exchange program mainly designed for academics from the developing countries to get familiar with the huge resources and facilities of the USA. This was a moment, when I wanted to start crying once again, but as an adult I managed to control myself.

My ambitions as a scientist vanished after university and I decided to do something useful instead of writing a dissertation that would be sitting on a shelf forever. At the time the NGO sector was very popular. When I started to work in a non-governmental organization I had no doubts that art was serving something that appeared grand and sacral. I opted for something more tangible. At the same time I still continued to be a graduate «expert in art», wrote articles on contemporary art and taught at art schools.

Field Visits: Zugdidi, interviewing internally displaced and war affected people in 1992-1993; Regions of Javakheti, Imereti ...villages, regional centers... for the development of socially vulnerable people... villages on the border of South Ossetia for interviewing the people affected by the 2008 Russian-Georgian war ... no contemporary art or artist in rural regions and development programs... but amazing folk art

initiatives and creative solutions of people for survival and adaptation.

There exists contemporary folk art in Georgia and it differs from those pieces sequestered by museums. The adaptive art: handmade stalls, flea market design, outfits made of used clothes and accessories, kamikadze loggias, painted cemetery stones, organic agriculture and garden design... the human inclination to create and recreate is irrevocable...

In Georgia, as long as art is kept in distance from development programs, artists are estranged from the actual social topics. Only a few of them are interested in working in public spaces and on social themes. In turn, the building of a community and its involvement in public life is hardly achievable without the engagement of the arts. Acknowledging that a creative process lies at the core of development and involving artists into this process will transform the quality and pace of development radically.

«The art is a lie that makes us realize the truth.» (Pablo Picasso)

One major problem for a society that is disoriented by social and economic hardships and wars is to understand the differences between private and public, objective and subjective. Art is a constant dialogue between these binaries.

Baku Public Art Festival 2013, performance of an artistic group Bouillon - apartment 9. At the opening the artists painted the floor and walls of the exhibition space in white. Visitors were forced to step back and leave the room. Those who did not step back could be painted on. The tension between

visitors and artists, private and public, was intensified by respecting no borders. The post-soviet country encourages private ownership of public spaces. However, the public space including white cubes in the Soviet Union was not «public». It was rather a space for ideological content and was directed from the center.

Artistic strategies help to reveal and enhance the underlying identity – the unique meaning, value, and character of an individual and a society. The arts both parallel and support the social development.

1 The society for Dissemination of Literacy among Georgians was a charity founded by a group of leading Georgian intellectuals in May 1879 in order to promote a cultural renaissance among the peasantry of Georgia, then at the time part of the Russian Empire. It survived into the early Soviet period and operated until 1926/7.

2 The Little Octobrists was an organization in the USSR for children aged six to eight. They were organized into school year groups.

3 Civil war 1991-1994; 1991-1992 War in South Ossetia; December 1991 – January 1992 War in Tbilisi; 1992-1994 War in Abkhazia.

4 Karlo Katcharava – 1964-1994, 20th century Georgian art theorist and avant-garde artist.

5 «Tenth Floor» artists group in the Georgian 1980ies; the name derives from the 10th floor of the Tbilisi Fine Art Academy where the artist group had their studio.

6 The term by Georgian journalist Teona Jafaridze who made an archive of art events of the 1990ies. The period is known for frequent power cuts in Georgia.

7 The state gallery in Soviet, post-Soviet and after post-post-Soviet Georgia.

artasfoundation needs your support!

artasfoundation *braucht Ihre Unterstützung!*

The projects of *artasfoundation* should be supported by a broad social base and we invite you to participate!

Die Projekte der Stiftung brauchen ein breites Fundament interessierter Menschen. Wir laden Sie ein, dazu beizutragen!

Friend

With a yearly contribution of CHF 100 you will be kept informed of the foundation's activities and receive an invitation and free admission to an annual cultural event.

Donor

With a yearly contribution of CHF 2'000 or more, you will receive a multiple from each project and all the publications of the foundation in addition to current information, invitations and free admission to the foundation's events.

Patron for a project

Support a particular art project and accompany us in the realisation on site. If you wish, we will help you with planning your travel to the project region.

artasfoundation is recognized as a Swiss charitable trust and is controlled by the Federal Authority for Foundations. Donations are tax-deductible.

Freund_innen

Mit einem jährlichen Unterstützungsbeitrag von CHF 100 werden Sie laufend über die Aktivitäten der Stiftung informiert und erhalten eine Einladung und kostenlosen Eintritt zu einer jährlichen Kulturveranstaltung.

Gönner_innen

Mit einem Unterstützungsbeitrag von CHF 2'000 oder mehr erhalten Sie neben laufenden Informationen, Veranstaltungseinladungen und Eintritten auch alle Publikationen der Stiftung, sowie ein Multiple von jedem Projekt.

Patenschaft für ein Projekt

Übernehmen Sie eine Patenschaft für ein spezifisches Projekt und wir laden Sie ein, seiner Durchführung vor Ort beizuwohnen. Falls Sie dies wünschen, können wir Ihnen dafür ein Reiseprogramm erstellen.

artasfoundation ist als gemeinnützige Schweizer Stiftung anerkannt und untersteht der Eidgenössischen Stiftungsaufsicht. Spenden sind steuerlich abzugsberechtigt.

artasfoundation, the Swiss foundation for art in conflict regions, is an independent, politically unaffiliated, operating foundation. Established in 2011, it is financed by private contributions. It initiates its own art projects, accompanies their realisation, and investigates how spaces for art can promote conflict meditation and peace building.

Current information can be found on the website www.artasfoundation.ch. For further questions, please contact us!

artasfoundation, die Schweizer Stiftung für Kunst in Konfliktregionen, ist eine unabhängige und unparteiliche, operative Stiftung. Finanziert aus Spendengeldern zahlreicher Menschen aus der Zivilgesellschaft, wurde sie 2011 gegründet. Sie initiiert eigene Kunstprojekte und begleitet diese in der Umsetzung und sie untersucht, wie Freiräume für Kunst zu Konfliktvermittlung und Friedensförderung beitragen können.

Aktuelle Nachrichten finden Sie auf der Webseite www.artasfoundation.ch. Bitte kontaktieren Sie uns, falls Sie weitere Informationen wünschen!

artasfoundation

Swiss Foundation for Art
in Regions of Conflict

Schweizer Stiftung für Kunst
in Konfliktregionen

Lindenbachstr. 21, CH-8006 Zürich
Web: www.artasfoundation.ch
Mail: artasfoundation@gmx.ch
Tel.: +41-(0)44-3502437
Contact/Ansprechpartnerin:
Dagmar Reichert

Bank account/Bankkonto:
Artas foundation, Raiffeisen Bank,
8001 Zürich, IBAN: CH56 8148
7000 0412 5940 4

artasfoundation, the Swiss foundation for art in conflict regions, is an independent, politically unaffiliated, operating foundation. Established in 2011, it is financed by private contributions. It initiates its own art projects, accompanies their realisation, and investigates how spaces for art can promote conflict meditation and peace building.

Current information can be found on the website www.artasfoundation.ch.

artasfoundation, die Schweizer Stiftung für Kunst in Konfliktregionen, ist eine unabhängige und unparteiliche, operative Stiftung. Finanziert aus Spendengeldern zahlreicher Menschen aus der Zivilgesellschaft, wurde sie 2011 gegründet. Sie initiiert eigene Kunstprojekte und begleitet diese in der Umsetzung und sie untersucht, wie Freiräume für Kunst zu Konfliktvermittlung und Friedensförderung beitragen können.