

Die Kunstszene in Bulgarien zwischen 1989 und 1999 Freiheit, die gefeiert sein will¹

ANA KARAMINOVA (Jena)

Ausgehend von der hoffnungsvollen Situation nach 1989 und den institutionellen Veränderungen in der Kunstszene Bulgariens, werden im Folgenden einige Merkmale der Kunst jener Zeit, ihre Form und Sprache erläutert. Ziel ist es, die Entwicklungen der sog. „neuen Kunst“ in Bulgarien in den 90er Jahren zu skizzieren, wobei einige Kunstwerke schlaglichtartig als Beispiele herangezogen werden. Anschließend werden die fremden und eigenen Zuordnungen der bulgarischen Kunst zu dem europäischen Kunstgeschehen präsentiert und aktuelle Probleme der Kulturpolitik Bulgariens angesprochen.

Der Ausbruch der Hoffnung von 1989

Heutzutage ist es schwierig, sich eine Vorstellung davon zu machen, welche explosionsartige Emotionswelle die Menschen im Jahr 1989 überflutete. Mit dem Wechsel des politischen Systems schienen nicht nur physische Grenzen gefallen zu sein, sondern es brach auch ein Freigeist aus, der nicht wirklich wusste, in welche Richtung er seine Bahne schlagen soll. Ein Bild der Stimmung jener Zeit skizziert der bulgarische Schriftsteller und Autor des Romans „Verfall“ Vladimir ZAREV (2007). Malerisch schildert der Autor die Situation im Jahr 1989 und macht deutlich, wie viel Hoffnung die Menschen mit dem Regimewechsel verbanden. Während der Sozialismus mit einem Sumpf verglichen wird, ist der Westen als eine sicherheitsstiftende Lichtquelle dargestellt, die für große Erwartungen sorgt.

Der Fall des sogenannten Eisernen Vorhangs war von tragender Bedeutung für die Kunst und Kulturszene Bulgariens. Obwohl Beispiele für moderne Kunst auch davor zu finden sind, wird hier die politische Wende in Bulgarien als Zäsur betrachtet und somit die These verfolgt, dass die Ereignisse vom Ende des Jahres 1989 als Auslöser für eine Modifizierung der gewohnten Denkmuster und institutionellen Strukturen innerhalb der bulgarischen Kunstszene gelten können. Bevor die demokratischen Grundsätze umgesetzt werden konnten, nahm der von Dogmen befreite Geist des kreativen Teils der Gesellschaft in neuen Kunstformen Gestalt an. Mit der Schaffung von Kulturinstitutionen in den darauf folgenden Jahren nahm diese neue Kunstbewegung einen festen Platz im lokalen Kontext ein.

Organisation des Kunstlebens vor dem Jahr 1989

Bis zum Jahr 1989 stand die Kunstszene in Bulgarien unter starker Kontrolle des zentralistischen totalitären Systems. Das Kulturfeld war bestimmt durch ein Netz

1 Der Text ist eine ausgearbeitete Version des gleichnamigen Vortrags im Symposium der Südosteuropa-Gesellschaft in Regensburg *Kunst in Südosteuropa zwischen südosteuropäischem Erbe und westlicher Beeinflussung* vom 4. März 2011.

hierarchisch geordneter Verbände, die sich nach Gattungsprofil und Größe unterschieden. Der *Verband der bulgarischen Künstler – VBK (Съюз на Българските Художници – СБХ)* war der für die bildende Kunst zuständige Teil dieses Netzes. Zusammengesetzt aus Beirat, Berichtswahlversammlung, operativem Organ und einem Vorsitzenden, hatte diese Organisation das Ziel, eine „Sozialisierung des künstlerischen Schaffens zu erlangen“ und Künstler mit staatlichen Subventionen zu fördern (DANAÏLOV 1995: 14–17). Eine Mitgliedschaft war nicht zwingend, aber seitens der Kunstschaffenden sehr begehrt, da sie die finanzielle Unabhängigkeit des Einzelnen sicherte. Der Verband der bulgarischen Künstlerinnen und Künstler schuf aber auch Normen und Kriterien, archivierte und vermittelte die Werke, wertete, wählte Kunstwerke aus und organisierte Ausstellungen (Statut des VKB 1949: 3–4). Dabei postulierte er die ästhetischen Leitlinien und machte auf diese Weise seinen Einfluss geltend. Er förderte das künstlerische Schaffen finanziell und garantierte somit das Einkommen seiner Mitglieder. Zwischen den 50er und 80er Jahren bestimmte der VBK das Kunstleben und war gleichzeitig vermittelnde Instanz zwischen Künstlern, Publikum und Staat. Nach 1989 setzte der VBK seine Aktivität fort, wobei er seine monopolistische Rolle verlor.

Kunst- und Kulturinstitutionen der 90er Jahre

Nicht nur die neuen politischen Bedingungen in den 90er Jahren, sondern auch die entstandenen künstlerischen Formen verlangten nach neuen Institutionen. Einige der ersten institutionellen Veränderungen in der Kunstlandschaft Bulgariens erfolgten im Rahmen des VBK. Dort wurde im Jahr 1993 eine neue Abteilung gegründet, die unter dem Namen *Sektion 13* bis heute existiert. Ziel der neuen Sektion war die Vereinigung aller zeitgenössischen Künstler, deren Werke *nicht* zu den anerkannten Kunstgattungen passten. Das Gründungsprotokoll definierte das Hauptziel der Sektion, als Netzwerk und Förderer für eine Avantgardebewegung zu fungieren (Sektion 13, CD-R). Die Rolle der *Sektion 13* ist sehr wichtig und gleichzeitig paradox, denn sie ist einerseits Teil einer staatlichen Institution und andererseits Förderin der Avantgarde.

Eine andere wichtige Organisation von entscheidender Bedeutung für die Entwicklung der zeitgenössischen bulgarischen Kunst war die vom ungarischen Millionär George Soros gegründete *Soros-Foundation* (vgl. STEFANOV 2003: 88–89). Künstler und Ausstellungsmacher wurden in Ausschreibungen ausgewählt und an Ausstellungsorganisationen gebunden. Nicht nur finanzielle Mittel, sondern auch Workshops sowie eine Versorgung mit Arbeitsmaterialien wurden von der *Soros-Foundation* angeboten. Wenn man bedenkt, dass zu dieser Zeit an der Kunstakademie Sofia keine Fachrichtung für zeitgenössische Kunst existierte, in deren Rahmen die Künstler sich hätten ausbilden können, wird die große Bedeutung der *Soros-Foundation* für die Umstrukturierung der bulgarischen Kunstszene deutlich. Die von der *Soros-Foundation* zur Verfügung gestellten technischen Mittel wie Videokameras und

Computer förderten die Entstehung einer neuen Kunstbewegung in Bulgarien: die Videokunst².

Auch wenn die *Sektion 13* und die *Soros-Foundation* sehr wichtig für die zeitgenössische bulgarische Kunst waren, reichte ihre Unterstützung nicht, um den Bedürfnissen aller Künstleraktivitäten gerecht zu werden. Es entstanden in der ersten Hälfte der 90er Jahre zahlreiche Privatgalerien, Künstlergruppen und andere Einrichtungen, die die Möglichkeit zur Präsentation zeitgenössischer Kunst schufen. (vgl. STEFANOV 2003: 67–104). In der Mitte der 90er Jahre wurden verschiedene Sektionen und Institute gegründet, die schließlich zum festen Bestandteil der künstlerischen Landschaft wurden, so etwa das *InterSpace Media Art Centre* in Sofia, *Art Today Association* in Plovdiv, *Institute of Contemporary Art* in Sofia etc. Ihre Kuratoren organisierten große landesweite Ausstellungen, die sowohl ausländische Kunst mit einbezogen, aber auch zeitgenössische bulgarische Künstler förderten, damit sie sich an internationalen Ausstellungen beteiligen können. Auch der Beruf „Kurator“ im Sinne einer Person, die Ausstellungen initiiert, konzipiert und fertig stellt, wurde in Bulgarien erst nach 1989 ausgeübt (BOUBNOVA 2003). Er ist eng verbunden mit der Entstehung und Entwicklung der zeitgenössischen bulgarischen Kunst.

Form und Materie der neuen Kunst

Die Veränderungen in Material und Form der Kunst seit 1989 werden von Svilen Stefanov wie folgt erklärt und zusammengefasst: In den Jahren des kommunistischen Regimes verließen die Künstler selten den Rahmen der traditionellen Materialien sowie der althergebrachten Kunstgattungen Malerei, Graphik und Skulptur. Die bulgarische Kunst entwickelte sich in der Tradition von Öl-, Acryl- und Temperamalerei, benutzte in der Bildhauerei Stein-, Holz-, Gips- und Bronzematerialien (STEFANOV 2003: 19). In der Graphik arbeitete man hauptsächlich mit Kupferstich, Aquatinta und Lithographie. Dieser Konservatismus ist auf die Politik des kommunistischen Regimes zurückzuführen, sich gegen den „westlichen Einfluss“ mittels einer Aufwertung der künstlerischen Tradition zu verteidigen (STEFANOV 2003: 19). Die klassischen Ausdrucksmittel wurden als die einzig akzeptablen wahrgenommen und durch das Ausbildungs-, Kultur- und Hochschulsystem gefördert. Künstlerische Experimente waren eine große Seltenheit und stießen weder auf Verständnis noch auf Anerkennung (vgl. STEFANOV 2003: 18–23).

Schon bei den ersten Kunstaktionen und Installationsformen in der bulgarischen Kunst nach 1989 fällt auf, dass man sich von den bisher üblichen Ausdrucksmethoden abgrenzen wollte. Man benutzte am häufigsten Holzstücke oder Baumzweige, Textilstoffe und Plastik für die Schaffung von Kunstwerken (GROZDANOV 1993: 21–23). Als wichtiges Beispiel sind hier die Holzmaschinen von Ljuban Kostov, die Textilarbeiten von Adelina Popnedeleva und die Installationen aus Plastikgegenständen von Kiril Cholakov zu erwähnen. Das künstlerische Interesse richtete sich außerdem auf ephemere Naturmaterialien wie Pflanzen, Wasser, Erde, Blut, Fleisch, Feuer oder

2 Die Videokunst in Bulgarien ist Forschungsschwerpunkt von Ana Karaminova. In ihrer Dissertation werden insbesondere die sozialkritischen Aspekte dieser Kunstform untersucht.

Asche. Diese Tendenz weist darauf hin, dass es zu Beginn der 1990er Jahre nicht mehr attraktiv schien, „Kunst für die Ewigkeit“ zu schaffen (vgl. STEFANOV 2003: 20), sondern die Künstler ohne Rücksicht auf die Substanz eine Idee vermitteln wollten. Die traditionellen Materialien wie Malfarbe, Holz, Stein durchliefen einen Bedeutungswandel. An Beispielen aus der behandelten Epoche ist erkennbar, dass das Material nicht mehr bloßer Illusionsträger einer abbildenden Kunst war; vielmehr rückten seine materiellen Eigenschaften selbst in den Vordergrund des Interesses und wurden aktiv ins künstlerische Geschehen einbezogen.

Mit der Zeit gewannen auch textbezogene Kunstpraktiken an Bedeutung. So ließen sich in der Ausstellung *Important Announcement* im Jahre 2006 zahlreiche Arbeiten mit Text aus den vergangenen Jahren finden. Die Kuratorinnen der Ausstellung Maria Vassileva und Daniela Radeva erinnerten im Ausstellungskatalog daran, dass der Text als Ausdrucksform künstlerischer Ideen und als Mittel zur Dematerialisierung von Kunstobjekten in der westeuropäischen Kunst seit den 1960er Jahren des 20. Jahrhunderts Verwendung finde (VASSILEVA/RADEVA 2006: 6–7). In Bulgarien machte sich jedoch diese Tendenz erst Ende der 1980er und Anfang der 1990er Jahre, zeitgleich mit der Etablierung von Meinungs- und Pressefreiheit, bemerkbar. Eine mögliche Deutung für diese Entwicklung sei ein gestiegener Bedarf nach einer unmittelbaren Kommunikation mit dem Publikum über lang verschwiegene Themen (VASSILEVA/RADEVA 2006: 7).

Ein Beispiel dafür ist das Kunstwerk „Tempel“ [Храм] von Adelina Popnedeleva, Abb. 3. Die an der Nationalen Kunstakademie im Fach Textil ausgebildete Künstlerin webte im Jahr 1990 einen Teppich aus der mit blauer Tinte gedruckten ersten demokratischen Zeitung mit dem Titel „Demokratie“ [Демокрация]. Das Kunstwerk verkörperte die Bereitschaft der bulgarischen Bevölkerung, nach dem Ende des kommunistischen Regimes eine neue politische Ordnung zu unterstützen. Bezeichnenderweise wurde das Kunstwerk von der Redaktion der Tageszeitung „Demokratie“ als Leihgabe für eine Jubiläumsausstellung des Blattes ausgeliehen und nicht zurückgegeben³.

Eine andere auffällige Tendenz ist die Verwendung von Kleidungsstücken, ganz besonders von schwarzen Anzügen (z.B. die Performance „Der passende Anzug“ von Huben Tcherkelov vom Jahr 1996, Abb. 2). Einerseits ist dieses Verfahren als eine mögliche Verallgemeinerung der künstlerischen Aussage in dem Sinne zu deuten, dass die Universalität der künstlerischen Idee durch die Verwendung eines gängigen, uniformartigen Kleidungsstücks vermittelt wird. Andererseits liegt die Vermutung nahe, dass sich die zeitgenössischen bulgarischen Künstler von der folkloristischen Kunst der jüngsten Vergangenheit abgrenzen wollten, indem sie die bis dahin häufig auftauchenden bulgarischen Trachten durch uniformierte Anzüge ersetzen.

Als weiteres interessantes „Material“ ist der menschliche Körper zu nennen. Hauptsächlich im Rahmen der Performance-Kunst, aber auch in einigen Installationen, benutzten die Künstler den Körper als eine von Haut umschlossene Gesamtheit (z.B. die Arbeiten von Vencislav Cankov, Borjana Rossa, Rassim etc., Abb. 1). Der Einsatz des Körpers hatte mehrere Vorteile: er rief Unmittelbarkeit hervor, gab die

3 Nach Information der Künstlerin in einem Gespräch im März 2007.

Möglichkeit für eine neue Erfahrung des Raumes und hob vor allem den persönlichen Einsatz der Künstler für die politischen und sozialen Veränderungen des Landes hervor.

Die Veränderung des Stils und der Materialien wurde begleitet von einem Interesse der Künstler an neuen Themengebieten. Manche der Kunstschaffenden zeigten ein verstärktes Interesse an Kunst aus der vorkommunistischen Zeit, was in der Forschung mit dem Begriff „Retroprinzip“ oder „Retroutopie“ bezeichnet wird (vgl. STEFANOV 2003: 67). Andere Künstler behandelten dagegen zeitgenössische, soziale Probleme der bulgarischen Gesellschaft und schufen Werke mit politischem Charakter. Es gab aber auch Künstler, die sich vor allem religiösen und ökologischen Themen zuwandten (LARDEVA 2008: 171–215). All diese Werke der 90er Jahre hatten etwas gemeinsam: sie waren zahlreich, entstanden schnell und eroberten bis dahin unbekannte Räume in der Öffentlichkeit wie Parks, Strände, Dächer von Gebäuden und Plätze. Diese Kunst war das Ergebnis eines Kunst-Aktivismus, der selbstbewusst und experimentierfreudig Ansehen suchte.

Fremde und eigene Zuordnungen

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die bulgarischen Künstler sich unmittelbar nach der Wende modernen Kunstströmungen zuwandten, deren Umsetzung bis zum Fall des Eisernen Vorhangs nicht erlaubt war. Getrieben von dem Wunsch, ihren schöpferischen Ideen freien Lauf zu lassen, schufen sie Werke, die mit den unterschiedlichen Richtungen der westlich-modernen Malerei, Installation, Aktions- und Videokunst experimentierten. Um die Besonderheiten dieser Kunstformen festzuhalten, ist hier ihre kunstopographische Positionierung notwendig.

Die bulgarisch-russische Kunsthistorikerin Iara Boubnova beschreibt die kulturelle Situation nach der Öffnung der Grenzen Anfang der 1990er Jahre als eine historische Periode, in der die sich neu formierende Kulturszene der Utopie des Kommunismus/Sozialismus den Rücken gekehrt habe. Dies erfolgte jedoch nur, um der nächsten Utopie, nämlich der eines bruchlosen Übergangs zu einer globalen Integration, aufzusitzen (BOUBNOVA 2002). Laut Boubnova ist nach dem Verschwinden der finanziellen und symbolischen Bedeutung des Staates für die Kunst eine große Kluft entstanden. Viele Künstler und Künstlerinnen hätten jedoch geglaubt, dass der Westen diese Lücke füllen werde, indem er die früheren staatlichen Verpflichtungen gegenüber den Künstlern und Künstlerinnen übernehme. Sie hätten gehofft, dass der westliche Markt die Rolle des Bewertenden übernehme, die früher der bulgarische Staat innehatte, und so zu einem Legitimierungsorgan würde. Es hätten, so Boubnova, große Hoffnungen auf einen Dialog mit dem Westen bestanden. Der Westen sei als der neue Horizont gefeiert worden, der den verschwundenen kommunistischen Rahmen ersetzen und Raum für neue künstlerische Ideen schaffen werde.

Die Kunsthistorikerin Irina Genova interpretiert diese Situation dahingehend, dass Bulgarien auf der Karte der klassischen modernen Kunst an der „Peripherie“ zu positionieren sei. Ende der 1980er und Anfang der 1990er Jahre sei ein neuer Versuch unternommen worden, aus dieser Peripherie auszubrechen (GENOVA 1998: 9). Die Zuordnung der bulgarischen Kunst zur Peripherie sei, wie Genova ausführt, kein Grund, die dortige Kunst als unwichtig zu betrachten. Vielmehr eröffne die Untersu-

chung der Peripherie in ihrem Umgang mit und ihrem Verständnis von den künstlerischen Ideen des Zentrums die Möglichkeit, das Zentrum selbst und seine Kunst aus einer anderen Perspektive zu betrachten.

Es fällt auf, dass die bulgarische Kunstwissenschaftlerin Genova in ihrer Analyse die Ereignisse in der bulgarischen Kunstszene aus dem Blickwinkel des westlichen „Zentrums“ sieht. Sie stellt sich jedoch nach dem Fall des Eisernen Vorhangs die Frage, inwieweit überhaupt noch von einer einheitlichen „westlichen Kunst“ als „Zentrum“ die Rede sein kann.

So betont etwa der deutsche Kunsthistoriker Hans Belting, wie sehr das Konzept einer „westeuropäischen Kunstgeschichte“ in den Bedingungen des Eisernen Vorhangs verankert sei. Es diene als Identitätsmechanismus für die vereinigten Kunstszene von Westeuropa und Amerika, die eine „westliche Kunstgeschichte“ schufen, indem sie sich vom Geschehen auf der anderen Seite des Eisernen Vorhangs abgrenzten (BELTING 2003: 54–56). Nach dem Fall des Kommunismus sei der ehemalige Ostblock zwar mit einer kunstgeschichtlichen Neuorientierung konfrontiert worden, habe dabei aber gerade nicht mehr auf die „alten“, aus dem Systemkonflikt stammenden Paradigmen des akademischen Faches Kunstgeschichte zurückgreifen können (BELTING 2003: 62). Nicht nur die osteuropäische Kunst, sondern auch die Kunst des Westens stand laut Belting durch die Wende von 1989 vor einer gänzlich neuen Situation.

Um den eingeschlagenen Weg der zeitgenössischen bulgarischen Kunst zu verstehen, betonen auch andere Autoren die Bedeutung des historischen Kontextes. Boris Groys hebt dabei die Unterschiede zwischen postkolonialen und postkommunistischen Gesellschaften hervor (GROYS 2005: 36–48). Im Gegensatz zu den postkolonialen Gesellschaften, die allmählich aus dem Bewusstsein der Vergangenheit in die Gegenwart eingetreten seien, seien die post-kommunistischen Gesellschaften in eine Gegenwart geraten, die schon vorbestimmt war. Während der koloniale Staat permanent die „Rückständigkeit“ seiner Untertanen hervorgehoben habe, hätte der kommunistische Staat stets das Umgekehrte propagiert: das Ziel der Geschichte, der überzeitliche Zustand einer egalitären, modernen und wohlhabenden Gesellschaft sei bereits erreicht. Diese Tatsache mache das Verständnis des Integrationsprozesses der osteuropäischen Gesellschaften und ihrer Kunstszene sehr schwierig. Der Westen jedoch habe die Situation nach dem Fall des Eisernen Vorhangs fälschlicherweise mit der Situation des Postkolonialismus identifiziert und die Integration der osteuropäischen Länder dementsprechend als einen Modernisierungsprozess interpretiert.

Es lassen sich gute Argumente dafür finden, dass zumindest aus der Sicht unseres globalisierten Zeitalters die Vorstellung von „europäischen Kunstzentren“ nicht mehr angebracht ist, denn nach dem Fall des Eisernen Vorhangs entstand eine neue, unendlich segmentierte Geografie des europäischen Kunstraumes, in der die Künstler sich nicht nationalen und geographischen Zuordnungen unterordnen wollten, sondern im Sinne einer postmodernen Ideologie Kunst schaffen wollten, die als „allgemein gültig“ zu verstehen ist.

Ausblick auf die aktuelle Kulturpolitik Bulgariens

Die Kunst der 1990er Jahre legte die Basis für ein freies Kunstschaffen fest, welches konkurrenzfähig im europäischen, ja sogar internationalen Kunstmarkt sein sollte. Das zu Beginn des 21. Jahrhunderts aufkommende Interesse an südosteuropäischer zeitgenössischer Kunst seitens westlicher Kuratoren ermöglichte die Beteiligung an den großen internationalen Ausstellungen (so etwa die Ausstellung *Blut & Honig: Zukunft ist am Balkan*, 2003 und *In den Schluchten des Balkans*, 2003), wodurch einige Akteure der 1990er Jahre internationale Erfolge feiern konnten. Dennoch lassen sich auch nach einem Zeitraum von über 20 Jahren einige Problemfelder aufzeigen:

Der Kunstmarkt in Bulgarien ist nach wie vor offen nur für die sogenannten „alten Meister“ und zeigt so gut wie kein Interesse an zeitgenössischer Kunst. Es fehlt die entsprechende Kulturpolitik, die Steuerentlastungen für Galeristen und Kunstsammler bietet. Die zeitgenössische bulgarische Kunst wird von wenigen Institutionen (hierzu zählen neben der o.g. *Sofia Stadtgalerie* [Софийска Градска Галерия] auch das *Goethe Institut*) gefördert. Die Gelder für staatliche Kulturförderung sind unzureichend; eine gelungene Bewerbung für Subventionen entspricht nicht der investierten Zeit, geschweige denn dem Wert des Kunstprojektes. Zu den Erfolgen der jüngsten Kulturpolitik des Landes gehörte die Eröffnung des Museums für zeitgenössische Kunst. Nachdem mehr als zwanzig Jahre lang Debatten über Trägerschaft, Konzept und Gebäude dieser so wichtigen Institution geführt wurden, kam es im Jahr 2011 zu einer Einigung, sodass das neue Museum seine Türen öffnete. Da die zeitgenössische Kunst dennoch sehr wenig im öffentlichen Raum präsent ist, bleibt auch das Publikum zahlenmäßig begrenzt und konzentriert auf größere Städte wie Sofia, Plovdiv und Varna. Auf den Kunstereignissen, die das internationale Kunstgeschehen bestimmen, wie die Biennale Venedig, fehlt beispielsweise ein bulgarischer Pavillon. Aber auch die Rezeption zwischen den unterschiedlichen Künstlergenerationen in Bulgarien selbst erweist sich als schwierig, da kunsthistorische Veranstaltungen mit dieser Thematik an den Hochschulen für Kunst nur unzureichend angeboten werden.

So bemerkenswert das Engagement und die Überzeugung einiger zeitgenössischer Kunstschaffender und -liebender in Bulgarien ist, so dringend sind Fördermaßnahmen in der Kulturpolitik seitens des bulgarischen Staates, die bis zum heutigen Tag zu den unerfüllten Hoffnungen der Umbruchzeit gehört.

Literatur

- BELTING, Hans (2003): *Art History after Modernism*. Chicago, London.
- BOUBNOVA, Iara (2003): „In the Local Discourse, as in the International Context“. In: *International Contemporary Art Network*. Stand: 15.7.2003. http://www.c3.hu/ican.artnet.org/ican/text0d65.html?id_text=75 (abgerufen am 2.3.2011).
- BOUBNOVA, Iara: „From Defects to Effects. Self-colonization as an Alternative Concept to National Isolationism“. In: *Europäisches Institut für progressive Kulturpolitik*. Stand: 09.2000. <http://eicpc.net/transversal/1100/boubnova/en> (abgerufen am 25.5.2008).
- DANAÏLOV, Boris (1995): „Наблюдения върху тоталитарната и посттоталитарната художествена ситуация в България“ [Beobachtungen auf die totalitäre und posttotalitäre Kunstszene in Bulgarien]. *Izkustvo / Art in Bulgaria* 22. 14–17.

- GENOVA, Irina (1998): „90-те години в българското изкуство – Неформулираният проект за напускане на затворената територия“ [Die 90er Jahre in der Bulgarischen Kunst – das nichtformulierte Projekt für das Verlassen des geschlossenen Territoriums]. *Problemi na izkustvoto* 1. 9–14.
- GROZDANOV, Dimiter (1993): „Изборът на материал е материализиране на избора“ [Die Wahl des Materials ist Materialisierung der Wahl]. *Izkustvo / Art in Bulgaria* 5. 21–23.
- GROYS, Boris (2005): „Die postkommunistische Situation“. In: Boris Groys, Anne von der Heiden, Peter Weibel (Hrsg.): *Zurück aus der Zukunft. Osteuropäische Kulturen im Zeitalter des Postkommunismus*. Frankfurt am Main. 36–48.
- Sektion 13, CD-R. Sofia 2001.
- СТЕФАНОВ, Svilen (2003): *Avant-Garde and Norm*. Sofia.
- Устав на Съюза на художниците в България [Statut des Verbandes der Künstler in Bulgarien]. София 1949. 3–4.
- VASSILEVA, Maria; RADEVA, Daniela (2006): *Important Announcement*. Exhibition at the Sofia Art Gallery. September–Oktober 2006. Sofia.
- ZAREV, Vladimir (2007): *Verfall*. Köln.

Abbildungsnachweis

- Abb. 1: „Tempel“, Adelina Popnedeleva, Baumwolle, Wolle, Zeitschriften, 87x100cm, 1990. In: Ausstellungskatalog. Adelina Popnedeleva: *Assemblages, objects, installations*. Sofia, Soros Center for the Arts 1996. 8
- Abb. 2: „The Suitable Suit“, Huben Tcherkelov, Performance, 2h 15min, 1996. In: Svilen Stefanov: *Avant-Garde and Norm*, Sofia 2003. 117.
- Abb. 3: „Reconstruction of Homo Sapiens: 20th c.“, Venzislav Zankov, Videoinstallation, 1995. In: Venzislav Zankov: *The Metamorphoses of Utopia*. Sofia 2001. 27.

Abbildungen



Abb. 1: „Reconstruction of Homo Sapiens: 20th c.“, Venzislav Zankov



Abb. 2: „The Suitable Suit“, Houben Tcherkelov

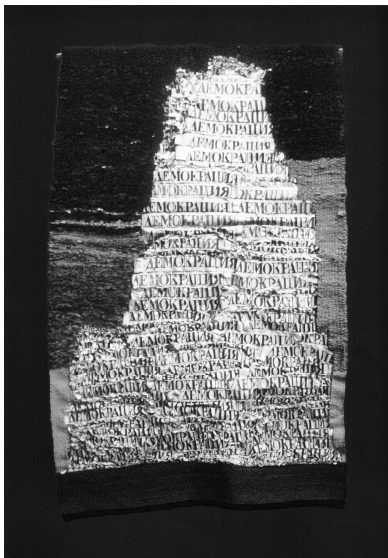


Abb. 3: „Tempel“, Adelina Popnedeleva