

Tra parola e immagine: la pittura nel concettualismo romantico di Mosca

di *Alessandra Franetovich*

A partire dagli anni Cinquanta e dalla morte di Stalin si svilupparono in Russia ricerche artistiche indipendenti dall'arte di regime, canonizzata dal 1934 nello stile del realismo socialista e caratterizzata da tematiche socio-politiche di sfondo propagandistico. In completa autonomia e senza far parte dell'Unione moscovita delle arti, alcuni artisti praticarono un'arte di ascendenza astratta definita modernista esplicitando consapevolezza nei confronti delle precedenti e coeve manifestazioni artistiche occidentali, *in primis* quelle americane. Dal 1956 furono esposte in Russia opere di artisti occidentali come Pablo Picasso, Paul Cézanne, Rockwell Kent, Jackson Pollock, Mark Rothko, Adolph Gottlieb, Willem De Kooning e Alexander Calder. Soprattutto l'espressionismo astratto contribuì all'infiltrazione del modello americano nei meandri della gioventù sovietica, che vi riconobbe la propria aspirazione alla libertà, interpretandola quale possibile contraltare al dogmatico realismo socialista. Nelle intenzioni di artisti come Vladimir Nemuchin e Lidya Masterkova emerse il desiderio di superare i propri confini geopolitici per collegarsi a una realtà internazionale ma anche di riscoprire l'esperienza delle avanguardie russe. In questa prima fase, l'arte non ufficiale espresse una particolare forma di dissenso politico nei riguardi del regime sovietico attraverso una prassi artistica strettamente connessa al medium pittorico.

Nel decennio successivo si registrarono ulteriori sviluppi nella scena artistica non ufficiale di Mosca, con artisti dediti alla pratica della pittura come Komar & Melamid, Erik Bulatov e Ilya Kabakov che, in maniera autonoma e non programmatica, presero le distanze dall'arte di regime quanto dal modernismo, aprendo la strada al fenomeno del "concettualismo moscovita". Il termine "concettualismo" fu recuperato dall'esperienza dell'arte concettuale angloamericana e dei suoi principali esponenti, da Joseph Kosuth e Sol LeWitt al gruppo Art & Language, con cui i moscoviti condividevano una visione dell'arte che stabiliva il primato dell'idea dell'opera rispetto alla sua realizzazione formale.

Modernismo, l'arte concettuale e Pop Art furono tra i principali punti di riferimento per gli artisti non ufficiali di Mosca che aggiravano i limiti imposti dalla cortina di ferro attraverso la lettura dei *coffee table book*, ossia i cataloghi di mostre, e di riviste specialiste americane d'importazione come "Artforum", diffuse attraverso canali clandestini per mano di critici d'arte dell'est Europa e di stranieri in visita¹. Tuttavia i testi erano scritti in lingua inglese che all'epoca era conosciuta solo da pochi artisti, e a ciò si sommava la difficoltà nel reperire tutti i numeri di una data rivista, conseguentemente ne derivava una conoscenza parziale dei testi e delle vicende estere.

Per quanto riguarda la vicenda critica del concettualismo di Mosca, il rapporto con il modello dell'arte concettuale angloamericana è sempre stato oggetto di ridimensionamento da parte di artisti e critici, intenti a marcare il carattere autoctono del movimento. Nel 1979, Boris Groys ha pubblicato un saggio sul primo numero della rivista *tamizdat* "A-ja", pensato per presentare il movimento ad un pubblico internazionale. Intitolandolo *Moskovskiy romanticheskij kontseptualizm* (Il concettualismo romantico moscovita) Groys ha iscritto l'episodio di Mosca in una traiettoria internazionale, includendo tuttavia l'attributo "romantico" per mettere un accento sulla tendenza metafisica e mistica del gruppo come qualità che, a suo dire, esplicitava la divergenza esistente col movimento occidentale, più rivolto al positivismo scientifico. Il concettualismo moscovita era da lui definito la «versione romantica, sognante e psicologizzante dell'arte concettuale internazionale degli anni Sessanta e Settanta»⁴. In questo modo Groys ha creato un legame con le teorie della *dukhovnost'* (spiritualità), intesa come elemento innato tipico del popolo russo, recuperando un tema di cui studiosi e teorici si interrogavano già dal XIX secolo⁵. Ciononostante la sua costruzione critica non ha tenuto conto delle parole di Sol LeWitt secondo cui «gli artisti concettualisti sono mistici piuttosto che razionalisti: saltano a conclusioni che la logica non può raggiungere»⁶. Infine l'aggiunta dell'aggettivo qualificativo "moscovita" non era stata inserita per creare una mera indicazione di luogo bensì per esprimere l'esistenza di un programma specifico³. Due anni dopo Ilya Kabakov ha scritto nel suo testo *Kontseptualizm v Rossii* (Il concettualismo in Russia): «la parola 'concettualismo' ci raggiunse e scoprimmo in noi stessi cosa avevamo posseduto ed utilizzato in maniera suprema per molto tempo»². In occasione della mostra tenutasi presso l'ICA di Boston nel 1990, il critico Joseph Backstein ha dichiarato che il concettualismo si era diffuso in Russia tanto per l'apprezzamento dell'arte di Kosuth, quanto per la consonanza di alcuni suoi aspetti con vari tratti peculiari della cultura artistica locale come il commento, l'interpretazione e l'auto-interpretazione⁷, mentre Victor Tupitsyn ha parlato di *Moscow communal conceptualism* per definire il senso di comunità

e condivisione fondato sullo scambio della parola come fattore culturale, non solo stimolato dal contesto socio-politico e abitativo⁸.

Diversamente da Art&Language e dalla sua teoria sulla scomparsa della pittura, i moscoviti hanno sviluppato un legame fortissimo con questo media, riconoscendosi sarcasticamente eredi di una storia artistica entro cui la pittura ha esercitato un ruolo importante. Una delle prime ricerche pittoriche di tipo concettuale è stata svolta dal duo Komar e Melamid ideatori della Sots Art (contrazione di socialismo e Pop Art), che si riferivano apertamente al fenomeno americano, dichiarando allo stesso tempo la propria contestuale originalità rispetto a tale modello⁹. Come la Pop Art, i due hanno impostato la propria ricerca sul recupero dei simboli della cultura di massa, che nel contesto sovietico era riferita all'iconografia della propaganda politica: «Diversamente dalla Pop art occidentale, che risponde alla sovrapproduzione della pubblicità e al consumo commerciale, la Sots-art era un commento al carattere pervasivo dell'ideologia sovietica e della sua propaganda»¹⁰.

Il dipinto su tela *Vperëd k pobede Kommunizma!* (Verso la vittoria del comunismo!) (1972) [fig. 1] rappresenta un comune slogan politico tra quelli abitualmente esposti nelle città sovietiche, il cui testo è tracciato con pittura bianca su un fondale rosso. La riproduzione attuata dal duo mette in atto la privatizzazione di tale oggetto attraverso il cambiamento del supporto (dalla stoffa comune all'unico quadro intelaiato) oltre all'attribuzione di una definita autorialità, tramite l'apposizione della propria firma in calce al testo, a un oggetto che generalmente ne è privo. Come molti altri elementi tipici della società sovietica, il manifesto era un prodotto di consumo concepito per essere al tempo stesso anonimo e omologante, in quanto privo di produttore ma destinato a tutti. L'operazione di Komar e Melamid quindi ha modificato la dimensione comunicativa del messaggio, che da pubblico e propagandistico è divenuto privato e apolitico, facendogli perdere l'immediatezza comunicativa e rendendolo parodistico, ovvero in grado di mostrare al singolo fruitore la discrepanza esistente tra il glorioso futuro promesso dal comunismo e l'omologante e castrante realtà¹¹. Lo stesso procedimento è alla base di *Tsitata* (Citazione) (1972) il cui testo propagandistico è stato sostituito da una serie di rettangoli bianchi alla cui fine appare un punto esclamativo. L'opera rende evidente l'assenza del testo sostituito intromissione di figure geometriche (richiamo alle opere dell'avanguardia storica) per mostrare la differenza tra il testo e il sottotesto all'interno del sistema di diffusione delle informazioni, diventando così immagine precipua della crisi del sistema posta dalla cultura non conforme.

Il disvelamento della pervasività e della persuasività esercitata dal potere sull'immaginario collettivo è tematica centrale nella ricerca di Erik Bulatov che, tra gli anni Sessanta e Settanta, ha sviluppato uno stile personale caratterizzato dal recupero critico di temi e forme tipiche dell'arte sovietica rielaborati per logiche di accostamenti inusuali. Nel dipinto intitolato *Gorizont* (Orizzonte) [fig. 2], datato tra 1971 e 1972, la serenità della vita quotidiana, evocata dallo stile pittorico ufficiale sovietico e dalla semplicità e morbidezza delle forme rappresentate, è spezzata da una spessa linea rossa che interrompe lo spazio naturale dell'orizzonte, emblema del mito futurologico del comunismo. A coprire la strada verso il futuro è il nastrino dell'ordine di Lenin, simbolo della massima onorificenza nazionale, in quanto è stato il leader per antonomasia ad aver rinchiuso le aspettative del cittadino sovietico entro un muro metaforico che non lascia spazio alla dimensione privata. La forma geometrica cita il suprematismo di Malevič che viene a sovrapporsi al simbolo politico leniniano per schematizzare la piattezza cui è stato condannato l'uomo dal legame intessuto tra arte e politica, in una linea che principia dalle avanguardie e prosegue con il realismo socialista¹². Nel dipinto non troviamo alcun elemento che possa prefigurare una rivolta o la non adesione al sistema, ed è quindi solo nella mente dell'osservatore che può prendere forma la percezione dello straniamento e iniziare un processo di riflessione che potrebbe condurre a una presa di posizione opposta. Il gruppo di persone, collocato nel lato sinistro del dipinto e in primo piano, evidenzia il senso del movimento rivolto in direzione del mare e dell'orizzonte occupato dalla forma rossa, oltre cui si dispiega il cielo: la striscia di stoffa appare come un muro ma sembra non essere percepito dalle figure umane, forse abituate o comunque intente nel perpetrare la loro azione.

«Attraverso i miei dipinti volevo esprimere la realtà e la vita in cui eravamo immersi. Lo spazio che abitavamo era completamente deformato da un'ideologia spaventosamente aggressiva. Ma siccome le persone vivevano le loro vite in questo spazio, avevano iniziato a percepirlo come normale, naturale. Personalmente volevo mostrare l'anormalità e la non naturalezza di questo spazio "normale"¹³».

Inserendosi nel tradizionale legame tra visuale e parola che coinvolgeva gli artisti delle avanguardie quanto buona parte dei non conformisti, i concettualisti hanno superato l'interesse per la forma e il soggetto dell'opera, affidando al messaggio, e quindi alla fruizione, il compito di lavorare sulla differenza tra l'inconscio personale e quello collettivo¹⁴ che negli album di Kabakov, come in *Desyat' personazhey* (Dieci personaggi) (1972-75) [fig. 3], si costituisce anche nella disponibilità di tempo da dedicare alla

conoscenza dell'opera da parte del fruitore. Raccolti entro album, i disegni di Kabakov assumono valore letterario e diventano racconti su vicende verosimili, interpretate da protagonisti immersi nella vita delle kommunalka. Mescolando finzione e autobiografia, Kabakov ha inventato storie da narrare e leggere a un pubblico selezionato compiendo un'azione dalla temporalità dilatata, che poteva durare diverse ore, durante gli incontri svolti presso il proprio studio di Sreventskiy Ulitsa (via Sreventskiy): «Il punto fondamentale degli album sta nel voltare le pagine [...] Il tempo scorre negli album [...] – sfogliarle richiede il nostro tempo reale»¹⁵. Autore di serie di opere pittoriche e parallelamente illustratore di libri per bambini come Kabakov, Victor Pivovarov sosteneva l'importanza del tempo della fruizione descrivendo il momento della condivisione come un'attività quasi performativa in cui l'artista «diventava il maestro di fronte all'orchestra»¹⁶.

Temi quali la condivisione e il lavoro collettivo sono stati ereditati da artisti più giovani che, sul finire degli anni Settanta, hanno portato avanti il movimento concettualista di Mosca dando vita alla cosiddetta terza generazione. I giovani si differenziavano dai predecessori per lo sviluppo di un'attitudine fortemente critica rivolta nei confronti della stessa cerchia. Benché riconoscessero ai predecessori il merito di essersi distaccati dal modernismo pittorico e di essersi allontanati dalla figura dell'artista-demiurgo, i giovani li accusavano di aver comunque mantenuto un atteggiamento mistico nei confronti all'arte¹⁷. Favorita da un'ulteriore rilassamento del controllo politico e dall'effettivo sviluppo di una cultura della cerchia artistica non conforme, la terza generazione ha accentuato un'attitudine autoreferenziale concentrandosi sulle opere e sulle costruzioni teoriche elaborate dagli artisti che li avevano preceduti. Esempio di tale metodo è il dipinto di Yuriy Albert *Ya ne Kabakov* (1981) (Io non sono Kabakov) [fig. 4] composto da due tele, in cui quella sinistra reca una scritta nera su fondo color panna che recita il titolo dell'opera. L'identità di Albert è definita in via negativa: dichiarando un'ovvietà sulla sua identità egli compie una critica e prende le distanze da un'importante figura della scena non ufficiale, con cui rifiuta ogni assimilazione. Il divario è illustrato dalla parte destra della tela, su cui si trova la scritta *kabachok* (zucca) accompagnata da un'illustrazione dell'ortaggio che ricorda le immagini dei libri per bambini prodotti da Kabakov nel corso degli anni Sessanta. Mescolando citazione, autoironia e sarcasmo, Albert cita il René Magritte di *La Trahison des images* (Il tradimento delle immagini) (1928-29) che con la frase “Ceci n'est pas une pipe” (Questa non è una pipa) pone la domanda di tipo concettuale su cosa sia effettivamente arte, collocandosi in una dimensione più speculativa rispetto a quella realizzata da Kabakov. Oltre a mettere in crisi il sistema dell'arte e la pittura utilizzando il

supporto della tela come fosse un bloc-notes, Albert ha prodotto elenchi pittorici inventariando i suoi modelli in opere pittoriche come *Ya rabotaiu pod blijanem...* (1981) (Sto lavorando sotto influenza di...) in cui l'usuale scritta nera su bianco indica una serie di artisti cui Albert diceva di ispirarsi, ossia K. Arnold, il gruppo Art&Language, [Vadim] Zakharov, [Igor'] Luts, Komar e Melamid, [Viktor] Skersis, [Nadezhda] Stolpovskaya, componendo una dichiarazione programmatica che ha valore di commento circa la propria creazione artistica influenzata alla pari da esempi esteri e nazionali¹⁸.

Sul finire degli anni Ottanta Vadim Zakharov ha realizzato diversi dipinti riuniti in serie secondo una logica di consequenzialità, tramite cui mettere in scena una trasformazione e traduzione di determinati elementi, replicando una metodologia lavorativa sviluppata fino ad allora in ambito primariamente performativo. Spesso utilizzati per realizzare installazioni, i dipinti sono inseriti in un meccanismo più grande che ricorda il rapporto tra una pagina e il libro di cui questa fa parte. *Labo ili 8* (Laboratorio o 8) (1987) è composta da otto dipinti realizzati con la tecnica olio su tela. La composizione pittorica è data da un procedimento a sequenze, che coinvolge tutti gli otto dipinti, ma è organizzata anche secondo una suddivisione per coppie. Ovvero ogni dipinto dispari (1,3,5,7) è in relazione con quello successivo (rispettivamente 2,4,6,8), e a sua volta ogni coppia è legata alla successiva perché quest'ultima rappresenta lo sviluppo di quella precedente. Nelle tele figurano elementi ricorrenti quali specifiche forme geometriche, sferiche o irregolari, e determinati colori, entrambi ripetuti con continue variazioni di modo che tutte le tele siano differenti l'una dall'altra, pur mantenendo una certa somiglianza, come fossero brani di una narrazione costruita secondo una logica ad episodi. Nell'ottavo riquadro ritornano quattro tondi di colore rosso scuro, una forma grigia grande e simile ad un balloon su cui è riportata la frase *Tvar' odnoglazaya! Skotina urodlivaya! Ya proklinayu tboe poshloe lizemerie!* (Figura con un occhio! Bestia orrenda! Maledico la tua volgare ipocrisia!), riferita alle performance realizzate da Zakharov negli anni precedenti, quando l'artista interpretava il personaggio dell'uomo con un occhio, ossia il pirata. In aggiunta al richiamo ad un'opera precedente, Zakharov aggiunge un carico narrativo alla propria opera pittorica inserendo parole colleriche dirette ad un suo presunto alter-ego. *Labo ili 8* esemplifica perfettamente il sistema produttivo dell'artista, che ha continuato a riflettere sul tema della citazione interna alla cerchia concettualista e alla sua medesima prassi artistica per tutto il corso della sua carriera. In questo procedimento la narrazione ricopre un ruolo determinante e la struttura stessa della fruizione letteraria sembra ancora una volta essere stata trasfigurata su altri media, in questo caso pittorico¹⁹.

IMMAGINI:

Fig. 1. Komar e Melamid, *Vperëd k pobede Kommunističeskoj!*, olio su tela, 1972.

Fig. 2. Erik Bulatov, *Gorizont*, olio su tela, 1971-72.

Fig. 3. Ilya Kabakov, *Desyat' personazhey*, tempera su carta, 1972-75.

Fig. 4. Yuri Albert, *Ya ne Kabakov*, olio su tela, 1981.

Fig. 5. Vadim Zakharov, *Labo ili 8*, olio su tela, 1987.

-
- 1 Tupitsyn, Victor, *East west exchange: ecstasy of (mis)communication*, in David Ross (a cura di), *Between spring and summer. Soviet conceptual art in the era of late communism*, Cambridge, London, The Mit press, 1990, p. 84.
 - 4 Boris Groys, *Moskovskij romantičeskij konceptualizm*, in *A-ja: Contemporary Russian art: unofficial Russian art review - Sovremennoe russkoe iskusstvo*, n. 1, 1979, Parigi, Elancourt, pp. 3-4.
 - 5 <http://www.conceptualism-moscow.org/page?id=198&lang=en> (ultimo accesso 05/10/2017).
 - 6 Sol LeWitt, *Sentences on Conceptual Art*, in Peter Selz e Kristine Stiles (a cura di), *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*, Berkeley, University of California Press, 1966, pp. 826-827.
 - 3 Boris Groys, *La ilustracion total: arte conceptual de Moscu 1960-1990*, Madrid, Hatje Cantz, 2008, p. 20.
 - 2 Joseph Backstein, *On conceptual art in Russia*, in David Ross (a cura di), *op cit.*, p. 73.
 - 7 Joseph Backstein, *On conceptual art in Russia*, in David Ross (a cura di), *op cit.*, pp. 73-77.
 - 8 Victor Tupitsyn, *The Museological Unconscious, communal (post)modernism in Russia*, Cambridge, The Mit Press, 2009, pp. 101-121.
 - 9 Valerie L. Hillings, *Where is the line between us? Moscow and western conceptualism in the 1970's*, in Alla Rosenfeld, *op cit.* p. 273.
 - 10 <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/ey-exhibition-world-goes-pop/artist-interview/vitaly-komar-and-alexander-melamid> (ultimo accesso 15/10/2017)
 - 11 Valerie L. Hillings, *Where is the line between us?: Moscow and western conceptualism in the 1970's*, in Alla Rosenfeld, *Moscow Conceptualism in Context*, Munich, Prestel, 2011, p. 273.
 - 12 Boris Groys, *Lo stalinismo ovvero l'opera d'arte totale*, Milano, Garzanti, 1992, pp. 104-105.
 - 13 http://www.saatchigallery.com/artists/erik_bulatov.htm?section_name=breaking_the_ice (ultimo accesso 06/10/2017).
 - 14 Evgenij Balabanov, *Image and text*, in Alla Rosenfeld, *op cit.*, p. 178.
 - 15 Marek Bartelik, *The banner without a slogan: definitions and sources of Moscow conceptualism*, in Alla Rosenfeld, *op cit.*, p. 3.
 - 16 Victor Pivovarov, *Propaganda billboard aesthetics or the open picture*, in Alla Rosenfeld, *op. cit.*, p. 189.
 - 17 Margarita Tupitsyn, *Arte sovietica contemporanea: dal realismo socialista ad oggi*, Milano, Politi, 1990, p. 99.
 - 18 Mary A. Nicholas, *Yuri Albert: Artist and words*, in *Jurij Albert, Vystavka /Yuri Albert, Exhibition*, Moskva, Fond podderzhki vizual'nykh iskusstv Eleny Berëzkinoi Èra, 2007, pp. 3-27.
 - 19 Udo Kittelmann, *Vadim Zakharov, Conversation in Frankfurt. Eight years ago* in Zakharov, Vadim, *Danäe*, Moscow, Stella Art foundation, 2013, p. 81.