

Appendice: Lo spessore storico della nuova arte sovietica

Enrico Crispolti

Il testo inedito proposto è stato presentato da Enrico Crispolti a un simposio al Centro Atlántico de Arte Moderno a Las Palmas de Gran Canaria nel 1990, in occasione della mostra *Artisti russi contemporanei*. Crispolti vi delinea lo sviluppo dell'arte russa e sovietica negli ultimi tre decenni alla luce delle sue passate esperienze critiche e curatoriali.

Sull'onda delle conseguenze della 'perestroika' si è sviluppata un'attenzione crescente verso la nuova arte sovietica, e si susseguono negli ultimi anni pubblicazioni ed esposizioni, in Europa e in America.¹

Quella che negli anni Settanta fu detta «una prospettiva non ufficiale» della nuova arte russa, non è ancora stata riconosciuta del tutto in patria come 'ufficiale' (benché per esempio le presenze nel Padiglione russo nell'attuale Biennale di Venezia siano già orientate in

¹ Sintesi della relazione letta da Crispolti al simposio *Nuevas propuestas de la cultura soviética* (Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 7-8 giugno 1990), con proiezione di diapositive e traduzione in spagnolo: *El desarrollo histórico del nuevo arte soviético*. AEC, Arte russa e sovietica contemporanea 3, b. Las Palmas.



questo senso).² Ma fuori dell'URSS costituisce ormai l'unico referente artistico attuale nell'arte russa, stabilendo una sorta di continuità almeno ideale (giacché in effetti interrotta, invece, dalla stagione del 'realismo socialista' e della forzosa dispersione staliniana delle ricerche d'avanguardia) con le avanguardie, che oggi chiamano 'storiche', russe dei primi decenni del secolo.

In effetti la nuova arte sovietica poststaliniana, clandestina, marginalizzata, e comunque 'non ufficiale' per trent'anni, nell'insieme delle sue tendenze, costituisce ormai di fatto il panorama più rappresentativo e nuovo dell'arte russa della seconda metà del XX secolo. La sua storicizzazione è avvenuta negli anni Sessanta e Settanta nell'Europa occidentale, fra Germania, Italia e Francia, e negli U.S.A.³

È una vicenda che si impone ormai in certo modo alle spalle della situazione attuale della ricerca artistica russa, e ne costituisce in qualche misura le premesse. In realtà al quadro d'insieme, molto articolato ma in certo modo anche unitario, tracciato dalla critica occidentale negli anni Sessanta e Settanta della nuova arte russa, corrisponde una situazione di fatto invece molto frammentaria, per la difficoltà di comunicazione e di rapporti in una condizione come fino a pochi anni fa, per questi artisti, di 'sommersi'.

Dunque la attuale nuova arte sovietica non necessariamente è connessa con le vicende di quella che è stata la nuova arte sovietica nei decenni precedenti, dagli anni Cinquanta all'inizio degli Ottanta. Come d'altra parte la nuova arte sovietica di tali decenni non era connessa con le avanguardie 'storiche' russe e sovietiche dei primi decenni del secolo. E d'altra parte la realtà della nuova arte sovietica nella seconda metà del nostro secolo è costituita sia da artisti operanti nell'U.R.S.S., sia da artisti trasferitisi in Occidente, in particolare a Parigi e negli U.S.A., sia da artisti che hanno lavorato per anni nell'U.R.S.S., e che si sono trasferiti, in particolare a metà degli anni Settanta in Occidente. Oggi l'attenzione internazionale, critica quanto di mercato, e la stessa nuova critica russa, sembra privilegiare nettamente gli artisti operanti nell'U.R.S.S., tendendo a

2 La mostra allestita nel 1990 nelle sale dell'ultimo padiglione dell'URSS alla Biennale di Venezia si intitolava *Rauschenberg a noi, noi a Rauschenberg* e, all'insegna dell'apertura internazionale di quegli anni, presentava un *combine* di Robert Rauschenberg in dialogo con i lavori di alcuni giovani artisti sperimentali, molti dei quali figli dell'intellighenzia della perestrojka. Goriainov, «Rauschenberg a noi»; Frimmel, «1990: 44th Biennale».

3 In questa mappatura si nota l'assenza di un paese che, come si è visto, ha invece avuto un ruolo fondamentale nella fortuna dell'arte sovietica all'estero, ovvero la Repubblica socialista cecoslovacca (per quanto sciolta da pochi mesi, anch'essa in seguito alla caduta del muro di Berlino). Si tratta di un'assenza probabilmente imputabile al fatto che la nutrita critica locale avesse pubblicato su questo tema soprattutto all'estero, sulla stampa di lingua tedesca, quindi italiana e di altri paesi.

dimenticare il lavoro attuale quanto il patrimonio di lavoro svolto nei decenni passati da quegli artisti russi che si sono trasferiti altrove.⁴

Molti nessi sono ancora da stabilire, e molte situazioni da recuperare. Ed è compito anzitutto della nuova storiografia e critica russa. Alle quali può tuttavia riuscire ancora utile il contributo occidentale, non soltanto in termini di confronto, sempre indispensabile, ma anche come deposito di memorie di un lavoro critico svolto nei decenni passati ‘in supplenza’ dell’inesistente o comunque dell’impossibile critica sovietica.

Oggi l’attenzione alle nuove ricerche d’avanguardia nell’arte russa è rivolta in particolare all’area postconcettuale sociologica. Che è quella verso la quale vanno per esempio gli interessi del critico giovane russo oggi internazionalmente più attivo, Viktor Misiano. Anche se si intravedono interessanti proposte nuove nell’ambito di una figurazione neoespressionista, fra post-pop e visionaria.⁵

Tuttavia nello spessore storico, trentennale, della nuova arte russa nella seconda metà del nostro secolo, le posizioni di ricerca sono state assai diverse fra loro. E vale la pena di ricordarne qui, con alcuni esempi, almeno le più evidenti e produttive; come ulteriore contributo ad una presa di coscienza dello spessore storico della realtà della nuova arte sovietica.

Nella mostra che realizzai a Venezia per il 1977 con Gabriella Moncada intitolata *La nuova arte sovietica. Una prospettiva non ufficiale*, nell’ambito della manifestazione dedicata al ‘dissenso culturale’, individuai sette prospettive di ricerca, sulla base delle quali furono ordinate le numerosissime opere esposte, quanto la documentazione che le integrava. Le ricordo brevemente con alcuni esempi.

Della prima prospettiva di ricerca, relativa alla figurazione sia espressionista sia lirica, gli artisti più rappresentativi risultavano Boris Svešnikov, Oskar Rabin, e lo scultore Ernst Neizvestnyj (diapositive). Svešnikov ha continuato a lavorare nella medesima linea di figurazione affidata alla memoria.

4 Questa ricognizione denota la conoscenza di Crispolti dei fenomeni migratori e diasporici legati al mondo dell’arte sovietica, che tuttavia di lì a breve avrebbe subito profondi mutamenti. In seguito alla caduta della cortina di ferro, si sarebbero infatti verificati movimenti in entrambe le direzioni, consentendo quindi non solo ad artisti residenti in Russia di viaggiare, e magari trasferirsi, all’estero, ma anche nella direzione opposta, permettendo ai residenti all’estero di tornare – in pianta più o meno stabile – nella Russia post-sovietica, rendendo di fatto possibile quel fenomeno valido ancora oggi di artisti ‘di base’ in due, o più, città o nazioni.

5 Parlando di figurazione neoespressionista, Crispolti si riferisce, con ogni probabilità, ad artisti di cui era venuto a conoscenza a Milano (Dybskij, Tabenkin), Roma (Liticiëvskij, Rojter, Zvezdočetov) e Prato (Sergej Volkov, Zvezdočetov), tutti nomi che, al contrario della scuola post-concettuale menzionata come esempio di successo, conobbero una risonanza piuttosto limitata, circoscritta agli anni Ottanta e Novanta (Cf. *Artisti sovietici contemporanei; Mosca: Terza Roma; Artisti russi contemporanei*).

Della seconda prospettiva, informale, in termini di trattamento gestuale e materico dell'immagine, gli artisti più rappresentativi risultavano Vladimir Nemuchin, Lidija Masterkova, Dmitrij Plavinskij, Evgenij Ruchin e Michail Kulakov (diapositive). Attualmente Nemuchin è materico oggettuale, mentre Kulakov ha sviluppato una scrittura pittorica gestuale in chiave mistica, e Plavinskij è visionario, segnico e materico.

Della terza prospettiva, costituita dalla linea d'astrazione postcostruttivista, geometrizzante, e da quella d'astrazione organica, i più rappresentativi risultavano Eduard Štejnberg, Eric Bulatov, inizialmente, e Villi Brui, per la ricerca postcostruttivista, e gli scultori Maksim Archangel'skij, Adam Samogir, e Vadim Sidur per quella organica (diapositive). Attualmente Štejnberg ha sviluppato un'astrazione più morbida. Mentre per esempio Sidur si è fatto più espressionista in senso archetipo.

Della quarta prospettiva di ricerca, molto ricca e ampiamente documentata, relativa al cinetismo, era rappresentativa l'attività del collettivo 'Dviženie', che ha lavorato a Mosca fra 1962 e 1976, e del quale gli esponenti più significativi sono stati Lev Nussberg, Vjačeslav Šerbakov, Viktor Stepanov, e Francisco Infante Arana (diapositive). Erano interessati ad un visionarismo utopico, avveniristico, meccanico-cibernetico di forte componente luminosa, e lavoravano anche a dimensione ambientale [e di 'happenings']. Era una delle posizioni di ricerca più interessanti. Ma oggi risulta quasi del tutto rimossa e dimenticata.

Della quinta prospettiva, relativa alla figurazione surreale, i più rappresentativi risultavano Julo Sooster, Vladimir Jankilevskij, Anatolij Brusilovskij, e Oleg Celov (diapositive). Recentemente Jankilevskij si muove sempre in una dimensione visionaria, ma in una chiave più prossima al quotidiano, con un interesse che direi sociologico.

Della sesta prospettiva di attenzione critica, anche ludica e ironica, al quotidiano, i più rappresentativi risultano Il'ja Kabakov, Erik Bulatov, Leonid Sokov, Ivan Čujkov, Viktor Pivovarov, e Oleg Vasil'ev (diapositive). È la posizione che sembra aver avuto più sviluppi negli anni successivi e tuttora, in una dimensione fra lirico-evocativa e di implicazione, se non propriamente sociologica, di immaginario collettivo. Oggi Bulatov svolge una lucida figurazione attualistica associativa di immagini su piani diversi e di origini diverse. Kabakov è impegnato in una figurazione lirica evocativa. Mentre Pivovarov è diventato espressionista, e Čujkov figurativo gestuale.

Della settima e ultima prospettiva documentata a Venezia nel 1977, relativa a mediazione concettuale, comportamento e azioni collettive, i più rappresentativi risultavano Aleksandr Melamid e Vitalij Komar, Valerij e Rimma Gerlovin, e lo stesso Francisco Infante Arana. È un ambito di ricerca che ha avuto forti sviluppi recenti soprattutto sul versante delle implicazioni postconcettuali di ordine sociologico.

Ho richiamato queste esperienze per almeno quattro ragioni. La prima, per ricordare lo spessore storico trentennale della nuova arte russa, e i problemi storico-critici che tale patrimonio di esperienze pone, sia in senso storiografico, sia in senso critico, rispetto alle ricerche russe più recenti.⁶

La seconda, per ricordare alcune esperienze nelle quali oggi sembra distendersi anche un certo oblio, ma ché hanno rappresentato un momento molto significativo di una presenza dell'arte russa nuova nel dialogo europeo (come è stata l'esperienza dei 'cinetisti').⁷

La terza, per indicare come in effetti da questi trent'anni di esperienze emergano alcune personalità che sono quelle dei protagonisti della nuova arte sovietica nella seconda metà del XX secolo.⁸

La quarta, per suggerire come questa nuova arte sovietica abbia espresso delle caratteristiche molto particolari, e che quindi l'originalità delle ricerche più recenti si giustifichi su quel precedente.

Oggi in effetti la difficoltà maggiore anche per l'artista russo, immesso ormai completamente nella prospettiva di un circuito internazionale di conoscenza e di mercato, è quella di non perdere il senso di una propria identità, nel rapporto con le proprie radici antropologiche, culturali e sociali e quindi con le particolari motivazioni che caratterizzano il fare arte. Contro ogni letale tendenza di resa alle convenzioni del consumismo, sollecitato dall'attuale sistema internazionale dell'arte.

6 In contesti istituzionali in Russia, la nuova critica sovietica può quindi finalmente dedicarsi a tutti quegli artisti operativi per decenni nella semiclandestinità, attraverso operazioni di riabilitazione e recupero, dalle quali anche le ricerche dedicate al contemporaneo non possono prescindere: motivo per il quale, come sostiene Crispolti, nella pratica espositiva e curatoriale del presente, storiografia e critica sono inscindibili

7 Significativo il riferimento ai cinetisti, e nello specifico al collettivo *Dviženie*, oggetto in passato, come si è visto, di una notevole attenzione, grazie anche ai loro progetti ritenuti al passo con la coeva produzione occidentale. Tuttavia, a partire dagli anni Novanta, sia per le conflittualità latenti tra le diverse formazioni e frazioni interne al collettivo sciolto, sia per le collaborazioni passate nell'ambito dell'ufficialità, *Dviženie* ha goduto di una scarsa fortuna critica (con l'eccezione di alcuni suoi membri storici, come Francisco Infante).

8 Emblematico, a tale scopo, il caso di Kabakov e Bulatov (entrambi, tra le altre cose, coetanei di Crispolti), emersi a livello internazionale negli anni Ottanta, e ancora oggi omaggiati con innumerevoli iniziative monografiche di carattere espositivo, critico e scientifico come i cataloghi ragionati: Arndt, *Erik Bulatov*. Di Kabakov esistono almeno cinque serie di cataloghi ragionati, dedicati a pittura, grafica, libri d'artista, installazioni e mostre, editi a partire dal 2003 in Germania da Richter e/o Kerber Verlag.

